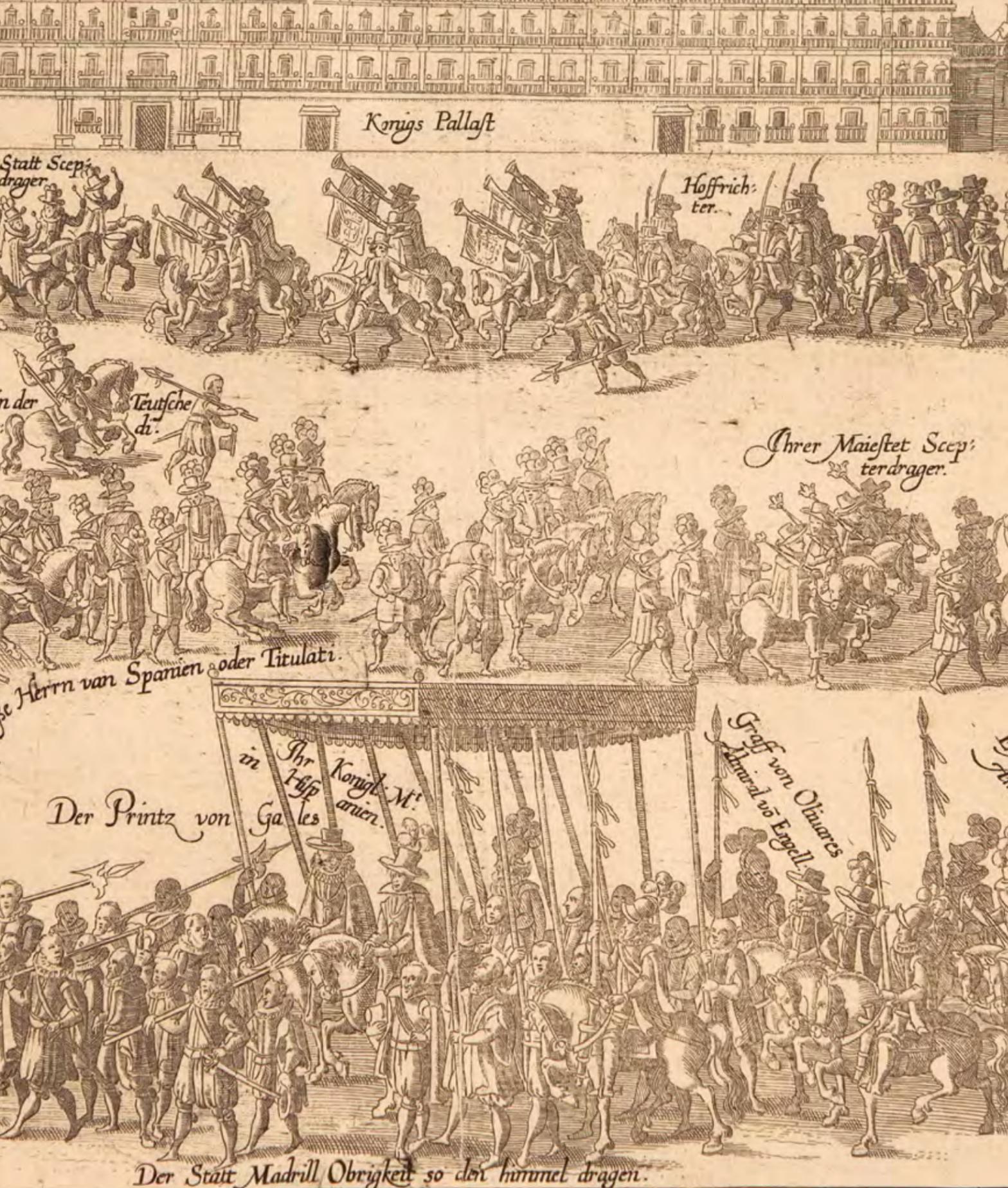




# ESCULTURA DEL TIEMPO DE LOS AUSTRIAS

Jornada de estudio  
Museo Arqueológico Nacional





Infantv in Spanien,  
Derhalb auß groß Britannien  
Der Printz von Gallien  
Sein verheissen Braut selbst zu sehn  
Wie dan im Mertzen ist geschehn.  
Die zeit thet man Celebrenen  
Da h  
D  
Gant

# ESCULTURA DEL TIEMPO DE LOS AUSTRIAS

Jornada de estudio  
Museo Arqueológico Nacional

Coordinación a cargo  
de Juan María Cruz Yábar



Catálogo de publicaciones del Ministerio:  
[www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales:  
[publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)

Edición 2019



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

EDITA

© Secretaría General Técnica  
Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© De los textos y de las imágenes: sus autores y/o titulares de derechos

NIPO (PUBLICACIÓN DIGITAL)

822-19-071-2

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.*

*([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) / 91 702 19 70 / 93 272 04 47).*

## Índice

- 09    Presentación
- 
- 12    De sillerías corales contemporáneas  
a la segoviana del Parral: una aproximación  
a la de San Benito el Real de Valladolid  
MANUEL ARIAS MARTÍNEZ
- 34    Huellas de Damián Forment  
en el Museo Arqueológico Nacional  
M<sup>ª</sup> DEL CARMEN MORTE GARCÍA
- 58    Notas sobre escultura exenta de plata  
en España (siglo XVI)  
JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
- 72    Idea y proyecto. Giovanni Battista Crescenzi  
y la maqueta del Alcázar de Madrid  
JUAN LUIS BLANCO MOZO
- 94    La escultura cortesana para fachadas  
y portadas en el siglo XVII  
JUAN M<sup>ª</sup> CRUZ YÁBAR

## PRESENTACIÓN

Estos trabajos son el resultado de una Jornada celebrada en el MAN el 18 de febrero de 2018 con el título «Escultura del tiempo de los Austrias en el Museo Arqueológico Nacional. Novedades y contextos». A partir de piezas de escultura pertenecientes al Departamento de Edad Moderna del Museo, los conferenciantes aportaron cuestiones novedosas en torno a ellas y desarrollaron otras relacionadas.

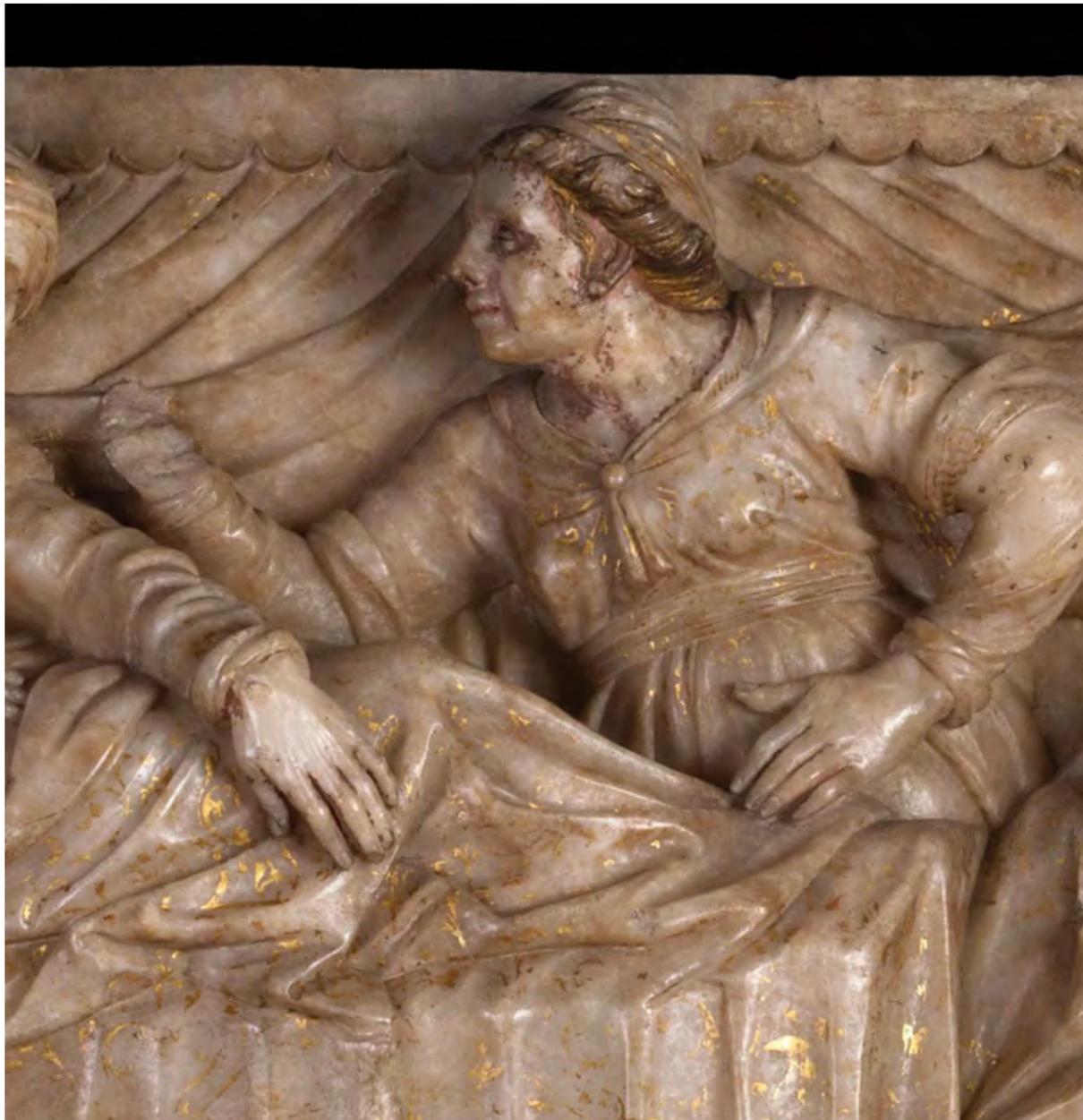
Manuel Arias aborda la sillería de coro de San Benito el Real de Valladolid como un ejemplo de la importancia que alcanzaron estos muebles en los templos monásticos. La estructura es contemporánea de la que se realizaba en el monasterio de El Parral en Segovia (1526), depositada recientemente por el Museo Arqueológico Nacional en su lugar original, el coro de este cenobio jerónimo. Se estudia el contexto, la construcción y la trascendencia del modelo vallisoletano en relación con el segoviano y otros de la misma época.

A su vez, Carmen Morte se ocupa del gran Damián Forment, un escultor muy prolífico merced a su potente empresa artística, donde trabajaron buenos profesionales que difundieron los modelos del maestro en un amplio marco geográfico. Sus dibujos y bocetos de barro fueron el mejor engranaje del taller para abordar numerosos proyectos. Se autorretrató en sendos medallones colocados en los retablos mayores del Pilar de Zaragoza y de la catedral de Huesca, en los que plantea recursos eruditos en relación con su apellido y el paso del tiempo, además de mostrar su valía personal y conciencia profesional. El MAN conserva, hechos en alabastro, restos de un retablo dedicado a la *Virgen con el Niño*, realizado por su discípulo Juan de Liceire y un relieve con el tema del *Nacimiento de la Virgen* que ha resultado ser una copia decimonónica.

José Manuel Cruz Valdovinos examina la escultura exenta en plata hecha en España durante el siglo XVI y para ello hace tres apartados: pequeños relieves y estatuas de las custodias de asiento, aunque solo hace referencia a las más importantes por la obvia falta de espacio; el pleito que mantuvo Juan de Arfe frente a los plateros de Burgos, relacionado con la figuración esculpida en plata, y por último los bustos —relicarios y las figuras de Cristo crucificado a partir del estudio del *Busto de don Fernando Lerín*, abad de Poblet, y del *Crucificado* atribuido a Guglielmo della Porta, ambos en el Museo Arqueológico Nacional.

Juan Luis Blanco Mozo realiza un análisis depurado de la maqueta del Alcázar de Madrid depositada por el MAN en el Museo de Historia de Madrid. Fue concebida como parte del proyecto de remodelación de la fachada, presentado a Felipe IV en torno al año 1630. Su diseño reforzaba la idea de un frente principal con solo dos torres situadas en las esquinas del edificio. Coincide con la propuesta

Damián Forment (modelo) y Juan de Liceire (ejecución). *Nacimiento de San Juan Bautista* (detalle). Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



planteada en aquellos años por el noble italiano Giovanni Battista Crescenzi, dentro del debate arquitectónico desarrollado en aquellos años en el seno de las Obras Reales de Felipe IV. También se plantea la clasificación tipológica de esta manifestación artística, relativamente novedosa en la arquitectura española del momento.

Por nuestra parte, hacemos un repaso de las estatuas, escudos y alguna otra talla realizados por artífices de la corte durante el siglo XVII para fachadas y portadas en Madrid y localidades cercanas. Nos centramos en aquellos ejemplares cuya autoría se conoce, tanto si se han conservado o queda su imagen por testimonios gráficos como si han desaparecido, pero han sido documentados por distintas fuentes. Destacaron Antonio Riera y Manuel Pereira, autor de un *San Agustín* que hemos encontrado en el MAN, pero también trabajaron otros escultores y canteros, sobre todo en piedra y mármol. La iconografía fue esencialmente religiosa porque las obras tuvieron casi siempre por destino monasterios e iglesias parroquiales, y la clientela fue, en correspondencia, eclesiástica o bien benefactores como la familia real y otros personajes importantes.

Es obligado mi agradecimiento por haber podido coordinar esta Jornada y por la publicación de los textos al Ministerio de Cultura y Deporte y al Museo Arqueológico Nacional, en especial a su director, Andrés Carretero, y a la subdirectora, Carmen Marcos; al equipo encargado de las publicaciones, encabezado por Concha Papí, y a la conservadora-jefe del departamento de Edad Moderna, María Ángeles Granados. Y sobre todo agradezco a los ponentes su gran disposición y esfuerzo por estar presentes en la jornada y pasar a papel lo que expusieron, todo de manera absolutamente altruista.

*Juan María Cruz Yábar*



## De sillerías corales contemporáneas a la segoviana del Parral: una aproximación a la de San Benito el Real de Valladolid

MANUEL ARIAS MARTÍNEZ  
Museo Nacional de Escultura  
manuel.arias@cultura.gob.es

**About choir stalls contemporary to that of the Parral in Segovia: an approximation to the one of St. Benedict the Royal of Valladolid**

Palabras clave: Sillería de coro. San Benito de Valladolid. Andrés de Nájera. Diego de Siloe. Alonso Berruguete.

Keywords: Choir stalls. Saint Benito of Valladolid. Andrés de Nájera. Diego de Siloe. Alonso Berruguete.

El tema tiene un largo recorrido y ha sido tratado en profundidad en las publicaciones de TEJERA, 1993, 1996, 1998, 1999.

San Benito abad en el respaldo del sitial del general de la congregación. Sillería de San Benito el Real de Valladolid. Museo Nacional de Escultura (detalle).

Quizás como consecuencia de los estudios que en los últimos años se han dedicado a las sillerías corales tanto en su aspecto formal como parlante, su carácter de microcosmos y las peculiaridades de su formato han hecho de ellas una de las tipologías más atractivas del mobiliario litúrgico. El desarrollo de un elemento puramente funcional, al servicio del rezo de las horas y del ceremonial, terminó por convertir a la sillería en un elemento de extraordinario interés por otros muchos motivos, en un ejemplo de la evolución de las formas, pero también en un termómetro devocional.

En este sentido resulta especialmente atractivo lo que estaba sucediendo en el ámbito de la antigua Corona de Castilla durante las primeras décadas del siglo XVI, uno de los instantes más activos y de mayor variedad en el panorama artístico del mundo moderno peninsular. Se trata de un momento de convivencia fructífera entre diferentes tendencias plásticas que se expresan al tiempo con naturalidad, de lenguajes que perduran y que estaban sancionados en su validez por el paso del tiempo junto a otros que se introducen solo en el aspecto exterior, como envoltorios a la moda.

Sin bajar al detalle y de un modo muy genérico, el escenario que se nos presenta podría definirse entre la pervivencia feliz de un Gótico final en las llamadas sillerías del «grupo leonés», que se arrastra durante los primeros años de la centuria, y un término de cierre marcado por dos creaciones especialmente llamativas por muchas razones de peso y de trascendencia, prácticamente coetáneas, la sillería de San Marcos de León y la parte alta de la que se disponía en la sede primada de Toledo.

Es una evidencia afirmar que el grupo de arranque fue sin duda alguna definitivo en la consolidación tipológica. Las sillerías de las catedrales de León, Zamora y Astorga, por señalar los ejemplos que definen el grupo y se mantienen en su integridad –a los que hay que añadir Oviedo–, vinieron a cerrar un esquema muy estereotipado llevado a cabo por artífices de raigambre claramente centroeuropea<sup>1</sup>. En el aspecto formal la madera recibe el mismo tratamiento de la arquitectura gótica: pilastras, chapiteles, pequeñas esculturas, cresterías o bovedillas en los tornavoces, que proporcionan la misma impresión de la construcción en piedra trasladada a la calidez de la madera en su color por una evidente razón funcional. Se trata de un esquema paralelo al que se seguía con los retablos, en los que la policromía se convirtió en componente distintivo, pero en los que se aplicaba ese mismo lenguaje constructivo al entenderlos como verdaderas arquitecturas en madera.

En cuanto al desarrollo temático ya hace tiempo que quedaba claro el contenido programático basado en el Doble Credo (Franco, 1995: 119-136) en los paneles principales correspondientes a los dos órdenes, presentando de este modo un discurso que enlazaba Antiguo y Nuevo Testamento para proporcionar con nitidez esa idea

de globalidad de la que era expresión la propia sillería. La posibilidad de engarzar un relato coherente en ese espacio, que se convierte en un templo dentro del templo, hizo que el discurso respondiera a un planteamiento muy bien trabado y a la vez afortunado, fácil de comprender y con mucho seguimiento.

Por otra parte, los espacios secundarios mantuvieron y multiplicaron ese panorama de cotidianidad, escenas ejemplarizantes, fábulas de origen clásico, crítica social y marginalidad que ha sido objeto de tantos y tan variados estudios a lo largo del tiempo, profundizando en las fuentes y los significados<sup>2</sup>. Un mundo de contrarios que se convierte en una página viva de la historia y las costumbres y que cobra todo su sentido en el contexto de la sociedad anterior a la Reforma, que es obligado tener en cuenta para poder comprender su verdadero alcance.

En el otro extremo de ese arco cronológico estarían esas dos sillerías que se están iniciando a finales de la década de 1530 y que suponen un cambio verdaderamente radical, la santiaguista de San Marcos de León, en la que se está trabajando en 1537 y la catedralicia de Toledo, que se iniciaba en 1539. La situación en ambos casos es completamente diversa a lo que había sucedido con anterioridad y los vientos soplaban ahora en otra dirección, puesto que se acusaba el efecto renovador tanto en la forma como en el contenido, con unos esquemas completamente diferentes a lo que venía marcando la costumbre.

En la delicada fábrica de San Marcos los maestros encargados de acometer el trabajo proceden de Francia y han asimilado el lenguaje renacentista con sus propias peculiaridades (Arias, 1995; Oricheta, 1997). Guillermo Doncel, Juan de Angers, Roberto Memorancy y, sobrevolando por encima de ellos Juan de Juni, participan en un proyecto que ha abandonado el vocabulario gótico. En efecto, la concepción plástica de los relieves remite a la tradición centroeuropea o borgoñona de donde son originarios los artistas, de lo que también se deriva la enorme pericia técnica, pero nada tiene que ver con los esquemas anteriores.

Los elementos constructivos son radicalmente distintos: una arquitectura escorzada con columnas abalaustradas que separan los estalos altos, relieves inferiores inscritos en medallones con querubines en las enjutas y el desarrollo de todo el ornamento secundario de acuerdo con los catálogos al uso de labores *a candelieri* y grotescos, en la que desaparece ese anecdótico cotidiano que se había convertido en rasgo identificativo. También el programa se modifica, y se introducen, junto a los profetas del orden inferior y de igual a igual, las representaciones de unos personajes que estaban cobrando una notoriedad llamativa, las sibilas, que no solo incidían en la globalidad del mensaje, sino que enlazaban con la enseñanza neoplatónica.

Al tiempo de lo que sucedía en León, en Toledo la sillería se iba a convertir en la *opera magna* de la catedral. El orden bajo, que había realizado Rodrigo Alemán antes de 1495, presentaba un programa iconográfico *sui generis*, una crónica de la Guerra de Granada en la que había participado el Cardenal Mendoza, que de este modo reivindicaba el papel político y simbólico de la catedral primada ligada a la particular cruzada hispánica (Carriazo y Arroquia, 1985). Sin duda ese carácter representativo fue el que permitió que se conservara como fundamento cuando en 1539 se iniciaba un nuevo orden alto con extraordinarias pretensiones.

2

El ejemplo clásico en MATEO, 1979.

Si el resultado fue excepcional y su calidad destaca sobre cualquier otro de los conjuntos que se llevaron a cabo en la península durante toda la centuria, no lo fue menos el proceso de ejecución planteado como una cuidada exposición sobre las dos tendencias formales predominantes en la Castilla del momento. El Cabildo metropolitano y el cardenal Tavera buscaron intencionadamente que cada una de las dos mitades de la sillería fuera realizada por los dos maestros que representaban esos dos modos de entender la plástica en aquellos instantes e incluso se preocuparon de dejar escrito en las paredes exteriores del coro que el juicio de los espectadores compitiera como lo habían hecho los talleres encargados de su ejecución.

Felipe Bigarny, que procedente de Borgoña vivía en España desde comienzos de siglo, es paradigma de un gusto oficial, congelado, narrativo y correcto, que regenta una verdadera empresa de largo alcance (Río de la Hoz, 2001: 298-313). Alonso Berruguete es ejemplo de una interpretación muy personal de las formas, que ha bebido en una larga jornada italiana, utilizando como base el lenguaje clásico, pero relejándolo en un manierismo desgarrado y expresivo, totalmente subjetivo (Arias, 2011: 149-170). Ambos acometen una tarea en la que intencionadamente se mezclan los materiales, la madera y el alabastro, en una simbiosis sorprendente y sin precedentes, para ilustrar un programa en el que las glorias de la Iglesia se entrelazan con la genealogía de Cristo.

Entre los dos polos de esta banda que hemos querido trazar, entre el mundo del tardogótico y la proyección novedosa de las sillerías de San Marcos y Toledo se encontrarían dos conjuntos en los que se trabajaba en unas mismas, por no decir idénticas, coordenadas cronológicas y en una inmediata distancia geográfica, la de Santa María del Parral en Segovia y la de San Benito el Real de Valladolid.

El primer aspecto que las liga es que ambas corresponden a dos órdenes monásticas de considerable prestigio en la España de su tiempo, jerónimos y benedictinos



Fig. 1

Vista general de la sillería coral de San Benito el Real de Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

respectivamente, lo que sirve para vincularlas entre sí como otro factor de coincidencia. Y ambas corrieron una suerte paralela al desplazarse de su ubicación original, aunque con distinta fortuna. La sillería vallisoletana se instalaba separada en dos órdenes en el primitivo Museo Provincial de Bellas Artes que se abrió al público en 1842, para terminar montándose completa en el Colegio de San Gregorio, cuando en 1933 se refundaba la institución como Museo Nacional de Escultura. Distinta suerte corría la segoviana, que termina asignada al Museo Arqueológico Nacional, pero dividida entre el propio Museo y el templo madrileño de San Francisco el Grande.

A partir de 1526 Bartolomé Hernández Alemán dirige el equipo que lleva a cabo la sillería monástica de Santa María de El Parral, comprometiéndose a ejecutarla en tres años<sup>3</sup>. Se trata de un conjunto que sigue un esquema plenamente gótico, dentro de esa prolongación formal típicamente hispánica que se arrastra en las primeras décadas del siglo XVI, que introduce tímidamente elementos del vocabulario renacentista, pero que continúa apegada a una estructura anterior, marcada por aquella afortunada fórmula de las sillerías del citado «grupo leonés», aunque con variaciones notables que acusan el paso del tiempo y la introducción de sugerentes novedades.

Formalmente, los relieves de la sillería de El Parral no tienen ni la más mínima influencia del estilo de Alonso Berruguete, aunque en ocasiones y casi como una muletila, se haya propuesto tal vínculo. Los datos cronológicos de su actividad desmienten cualquier posibilidad de contacto. En 1523 el artista estaba trabajando en el retablo de la Mejorada, su primera obra retablística conocida como artista independiente, y en 1526 se documenta el contrato para el retablo de san Benito, que se estaba concluyendo en 1532 para tasarse en agosto de 1533. Aunque esta obra se dilate en el tiempo, es imposible pensar en ninguna influencia en el conjunto segoviano, que mira hacia otras fuentes y que no acusa por ninguna parte el personal sello berruguetesco.

Más atinada es la reflexión que hace Isabel Mateo cuando piensa en que la producción de Bartolomé Hernández, una figura todavía muy desconocida y poco estudiada, deriva de un aprendizaje vinculado con Rodrigo Alemán, con un importante peso de raíz centroeuropea, que pudo irse completando con las aportaciones de maestros como Felipe Bigarny quien, aunque de origen similar, asimilaban con rapidez los códigos procedentes de Italia (Mateo, 2009: 87-89).

El alejamiento de la influencia berruguetesca no resta mérito a un conjunto sorprendente tanto en su resultado formal como en su iconografía, que hacen de él uno de los más llamativos de la península en el período al que nos referimos. Sin duda el uso de las columnas abalaustradas que, como elementos exentos, separan los estalos altos entre sí proporcionando una sensación más aérea al esquema arquitectónico, es una de esas aportaciones singulares. Se ha puesto de manifiesto su posterior uso en la sillería toledana (Mateo, 2009: 89) y a ello habría que añadir su empleo en San Marcos de León, donde como hemos señalado se trabajaba en las mismas fechas, una década después del trabajo llevado a cabo en el Parral. El hecho es muy relevante porque está poniendo de manifiesto una novedad estructural de gran interés que tendría su seguimiento.

Respecto a la iconografía y mientras que el orden alto se dedica al santoral en relieves de cuerpo entero, como fuera habitual, presenta una singularidad notable

en el desarrollo narrativo del orden bajo. Como ya notaran todos los que habían recibido su atención y de manera especial Pelayo Quintero, la temática elegida iba a ser el Apocalipsis, aunque fuera Fernando Collar de Cáceres quien en un documentado trabajo publicado en el año 2000 encontraba la fuente gráfica en el *Apocalipsis cum figuris* de Alberto Durero (Collar de Cáceres, 2000: 217-248), que se editaba por primera vez en 1498 y que sin duda está en el fundamento compositivo de las diferentes escenas.

Una vez más, y como sucede en este tipo de conjuntos, la dirección del maestro marca la unidad general, el diseño de los sitiales y de los elementos estructurales para llegar incluso al desarrollo más minucioso del ornamento. Sin embargo, la ejecución es el producto de un taller formado por diferentes maestros y de ahí el que se adviertan diferencias de manos, de calidad en el resultado final o de tratamientos particulares de los relieves bajo unas directrices generales preocupadas de mantener esa unidad (Mateo, 2009: 89). La sillería del Parral pone de manifiesto esa coordinación y habla por sí misma del cruce de lenguajes que se vivía en la Castilla del momento, en el que vocabularios distintos conviven con naturalidad.

Si la sillería del Parral se iniciaba en 1526, era un año antes cuando se acordaba la realización de la sillería de San Benito el Real de Valladolid, que se concluía en 1529. Y si el ámbito de alcance de la sillería segoviana se limitaba a la propia casa monástica, en el caso vallisoletano el planteamiento era diferente por las circunstancias en las que se abordaba el encargo del mueble dentro de un gran proyecto que afectaba no solo al templo en el que iba a ubicarse, sino a lo que suponía dentro de unas perspectivas de mayores dimensiones.

El monasterio de San Benito de Valladolid, fundado en 1390, lidera en los años finales del siglo XV la creación de una federación que agrupaba diferentes casas de la orden, formando una Congregación enlazada entre sí. Los Reyes Católicos la potenciaron por lo que suponía de reforma de la vida monástica, declarándose fundada en el año 1500. La fórmula sirvió para ejercer un control más riguroso sobre la disciplina monástica, regular la economía de las distintas casas y controlar un poder que ahora tendría que adaptarse a unas directrices generales. Hasta la reforma y reorganización impulsada por los afanes unificadores de los Reyes Católicos, cada una de las casas benedictinas era autónoma, sin sujeción a una instancia superior. La creación en el año 1500 de la Congregación, a la que se sumaron gradualmente diferentes monasterios, sirvió para ejercer un control mucho más riguroso sobre la disciplina monástica, regular la economía de las distintas casas y controlar su poder. El modelo se pondría en práctica por parte de otras órdenes religiosas que, como en el caso del Cister, seguiría similares esquemas.

La mayor parte de los monasterios de la antigua Corona de Castilla se incorporaron a este proyecto, al que también se unieron monasterios de la Corona de Aragón, como Santa María de Montserrat y San Feliu de Guixols. La Congregación siguió creciendo a lo largo de los siglos siguientes y sumando monasterios situados en diferentes puntos geográficos, denominándose Congregación de San Benito de España o de Valladolid y perviviendo hasta el siglo XIX (Rodríguez, 1981: 295 y ss.; Martín, 1990: 173-193).

3

Una puesta al día en MATEO, 2009: 78-138.

En el contexto de una empresa común, la casa de Valladolid se convirtió en influyente centro de poder que extendía su radio de acción por la mayor parte del territorio hispano. La federación de las distintas abadías y la residencia de su general en el monasterio de San Benito el Real hicieron del lugar un foco de influencias, que reclamaba un elemento de carácter institucional. En la iglesia monástica el retablo mayor concebido como un estandarte de la orden se encargaba a Alonso Berruguete en 1526 (Arias, 2005: 12-27). A esta gran obra se uniría la sillería coral, puesta al servicio de las funciones litúrgicas y al mismo tiempo de las reuniones capitulares celebradas por todos los abades cada cuatro años. Ambos conjuntos respondían a un programa que afirmaba la identidad benedictina, actuando como elemento propagandístico de los vínculos existentes entre los diversos monasterios reunidos.

En 1522 los diferentes abades de la Congregación Benedictina de Castilla proponen satisfacer el pago de una silla para el coro bajo de San Benito con intención de ser utilizada para el oficio cuando se reuniera el Capítulo General, pero la obra no debió iniciarse hasta 1525, que es cuando comienza su período abacial fray Alonso de Toro. Así se indica en un manuscrito conservado en Silos, con la intención de disponer un espacio dotado de dignidad adecuada para celebrar los Capítulos Generales de la Congregación, por lo que se determinó realizar una gran sillería en la que pudieran reunirse todos los abades de los monasterios federados (Rodríguez, 1981: 295 y ss.).

En las Actas Capitulares de aquel año se registra el acuerdo de que cada monasterio sufragara los gastos correspondientes a una silla alta y otra baja, con la intención de disponer de un sitio para albergar a cada abad y a su acompañante, y se encomendaba al de Valladolid, como general de la orden, que llevara a cabo el encargo: «todos los prelados y procuradores de la Congregación determinaron pagar cada uno por su monasterio un silla alta y baja para el choro de San Benito, y que en cada silla se pongan las insignias de su monasterio y nuestro muy reverendo padre general tome cargo de las mandar luego hacer» (Rodríguez, 1981: 297-298).

El resultado iba a ser excepcional y así, Isidoro Bosarte decía al respecto que «el coro baxo o principal de la iglesia de este monasterio contiene mucha obra de escultura, y es de mayor magnificencia que los de muchas catedrales» (1804, 1978: 224-225), a pesar de que a la hora de juzgar pormenorizadamente su desarrollo fuera lo suficientemente crítico en sus opiniones.

Como hemos señalado la sillería permanecería en su ubicación original hasta la Desamortización. En aquel momento los bienes artísticos de San Benito, como los del resto de las casas monásticas masculinas de la provincia, pasaban a engrosar los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes, que se inauguraba en 1842, ocupando primero el Colegio de Santa Cruz y en 1933, con la nueva denominación de Nacional de Escultura, el Colegio de San Gregorio, donde acabó por instalarse el conjunto.

El coro bajo de San Benito, diferenciado del que se ubicaba en la zona alta a los pies del templo, y todo lo que generó el espacio coral, ha sido objeto de diferentes aportaciones bibliográficas que han intentado ir aclarando aspectos puntuales de su desarrollo. Además de las referencias clásicas desde el punto de vista documental, como

4

En el claustro bajo de la casa benedictina de San Zoilo de Carrión de los Condes, se trazó un programa similar que sería interesante poner en relación con el de esta perdida sillería. REDONDO, 1990: 129-154.

5

Además de la bibliografía anterior, un resumen general en ARIAS, 2009: 100-105.

la obra indispensable de Martí y Monsó (1898-1901: 79 y ss.), a las que se añaden las noticias de Agapito y Revilla (1925: 25-43; 1926, 4: 69-82; 1926, 6: 101-121), existen dos trabajos de mención necesaria: por una parte la historia monástica que publicaba en 1981 Luis Rodríguez Martínez (1981: 295 y ss.) y por otra la monografía dedicada al monasterio con motivo del VI centenario de su fundación en 1990, cuando el profesor Martín González dedicaba un capítulo al amueblamiento del templo (1990: 173-193). Publicaciones como la de Ernesto Zaragoza Pascual sobre la heráldica de la sillería (1985: 151-180) y otros estudios han contribuido a ir completando las noticias sobre San Benito y su patrimonio mueble en el ámbito que ahora nos ocupa, y han prestado asimismo atención al espacio generado por la propia sillería y a los retablos que fueron decorando las capillas exteriores (Arias, 2013: 125-144).

Porque la sillería baja, como señalamos, no fue la única que tuvo o al menos que quiso tener el monasterio de San Benito. Existe un diseño para un mueble destinado al capítulo monástico, que puede fecharse a mediados del siglo XVI y que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, pero no se sabe si llegó a realizarse (Rodríguez, 1981: 295 y ss.). Su programa iconográfico, complejo y universalista, incluía representaciones de papas, emperadores del Sacro Imperio y de Bizancio, reyes de Castilla y de Aragón y santos benedictinos<sup>4</sup>, distribuidos en 91 siales, sin faltar referencias a las casas que formaban parte de la federación, con un ideario muy representativo de las pretensiones unificadoras de la Congregación Benedictina de Castilla.

A mediados del siglo XVIII, y para el coro alto situado a los pies del templo, se encargó al escultor Felipe de Espinabete otra sillería, más sencilla en su concepto general, compuesta por dos órdenes de asientos. El alto, con apóstoles y santos en los respaldos, se conserva en el Museo Diocesano de Valladolid, mientras que el bajo se guarda en el Museo Nacional de Escultura. Toda su parte inferior está compuesta con la intención, una vez más, de ensalzar los principios de la orden benedictina mediante una secuencia de relieves que narran la vida de su fundador, inspirados fielmente en una colección de estampas que acompañaban la edición de una hagiografía de san Benito publicada en 1579, realizadas por el italiano Capriolo a partir de pinturas de Bernardino Passeri (Fernández, 1994: 499-514).

Pero regresando a la sillería baja<sup>5</sup>, el material en que se iba a fabricar fue la madera de nogal, como fuera habitual, aunque se utilizara boj para las incrustaciones taraceadas. El uso de la taracea está presente en un elevado número de sillerías, no solo en España sino en toda Europa, con algunos ejemplos maravillosos como sucede en Italia. De alguna manera representaba un modo de introducir una variación cromática en un mueble que no se policromaba por razones de uso, pero al que se añadía un ornamento que iba más allá de la talla.

Con esa fecha de inicio que antes hemos señalado, parece que los trabajos tuvieron que concluir antes de 1529, pues al menos en dos lugares aparece grabado el año de 1528 que indicaría el fin de la actividad constructiva. Desde el punto de vista cronológico tenemos por lo tanto unas pistas que permiten centrar la construcción del conjunto sin demasiados problemas en un momento de efervescencia en el amueblamiento monástico.

Más complejo ha sido el tema de las autorías y de los maestros que intervinieron en su ejecución. La antigua atribución a Alonso Berruguete, como figura indispensable en el desarrollo artístico de Valladolid en la primera mitad del siglo XVI, se mantuvo durante mucho tiempo. Quizás el cuadro historicista que Miguel Jdraque pintaba en 1884<sup>6</sup>, que mostraba al cardenal Tavera visitando al artista en su estudio, un tópico clásico de larga resonancia, sea la expresión visual más evidente de este hecho<sup>7</sup>. Entre las obras que figuran en el estudio imaginado de Berruguete, además del celebrado san Sebastián del retablo mayor, aparece en segundo plano un tramo del orden alto de la sillería y un sitial del orden bajo, tal y como estaba montada en el Museo Provincial de Bellas Artes, sin responder al modelo superpuesto de origen.

Sin embargo, Bosarte había hablado en fecha tan temprana como 1804 de otras autorías, al señalar que «hay en toda esta obra de escultura dos o tres manos diferentes y acaso alguna fue la de aquel escultor Andrés de San Juan, por otro nombre Andrés de Nájera» (1804, 1978: 224-225). A finales de aquel siglo Martí y Monsó reforzaba este parecer mediante la comparación con otras obras conocidas de este maestro (Martí y Monsó, 1898-1901: 79 y ss.). El ensamblaje y la talla serían encargados a un equipo dirigido por Andrés de Nájera, artista con experiencia acreditada en este tipo de labores por su participación en otros célebres conjuntos corales, como el de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1521-1531), con el que existen significativos paralelos, o el de la catedral de Burgos, mucho más dilatado en el tiempo y con diferentes intervenciones.

Era habitual en este tipo de tareas de grandes dimensiones que la traza general se materializara con el concurso de carpinteros, ensambladores o entalladores que contribuyeran a dar forma a tan vasta estructura. Es obligado pensar en la intervención complementaria de varios maestros y, por ello, se han querido ver manos relacionadas con los artistas que intervienen en la de Santo Domingo de la Calzada. Un estudio pormenorizado de los diferentes esquemas utilizados permitirá establecer conclusiones concretas sobre las variadas aportaciones, con seguridad derivadas del panorama artístico burgalés. Las diferencias son abundantes y en una contemplación superficial de los relieves se advierten distintos modos de concebir el volumen, la profundidad o el plegado de los paños, por lo general muy apegado a la tradición medieval pero con atisbos de transformación. Como apuntamos en el caso de El Parral se trata de una perfecta expresión de esa convivencia artística de la plástica hispana entre las influencias venidas de Centroeuropa o los Países Bajos y las novedades que se introducían tímidamente desde Italia.

El concepto figurativo, el canon corto de los personajes, los plegados angulosos y muchos estereotipos utilizados en la composición de los relieves del orden bajo proceden de la tradición gótica del centro de Europa. Sin embargo, en el aparato ornamental el código introducido comienza a mostrar repertorios renacentistas, sin abandonar referencias previas, a pesar de que desaparezca todo ese lenguaje marginal de doble lectura que se advertía en conjuntos ligeramente anteriores, como los denominados del grupo leonés que señalábamos al comienzo. En el orden alto, cada uno de los respaldos se enmarca en el interior de arcos de medio punto con remate avenerado con cabezas de querubines en las enjutas y tanto los

6

El cuadro, propiedad del Museo del Prado, se encuentra depositado en el Palacio del Senado. BRASAS, 1982: 38; REYERO, 1999: 244-245.

7

Debido a la lectura incorrecta de unas marcas existentes en la propia sillería, se propuso otro autor que se descartaba al poco tiempo, AGAPITO Y REVILLA, 1942: 201-204.



Fig. 2  
Martirio de san Juan Bautista  
en el orden bajo. Sillería de San  
Benito el Real de Valladolid.  
Museo Nacional de Escultura.

doseles como las partes inferiores de los siales, las pilastras o los paneles calados que flanquean las escaleras, aparecen cuajados de ornamentación vegetal, grutescos fantásticos o medallones, tallados o taraceados, que tienen su origen en fuentes impresas flamencas o germánicas.

Además, en la ejecución general de la sillería, y desde antiguo, se ha venido diferenciando la presencia de una estética distinta en dos de los paneles que la integran, que rompería con la unidad estilística advertida. A Diego de Siloe atribuyó Gómez-Moreno esos dos relieves, correspondientes a la parte del monasterio burgalés de San Juan, con la representación del Bautista en el coro alto y la escena de su martirio en uno de los paneles del bajo, concebidos con un carácter idealizado, muy propio de una reflexión sobre los modelos de la Antigüedad, contenidos en la expresión y elegantes en el resultado final<sup>8</sup>.

De todas maneras creemos necesario volver sobre el asunto, por lo que pudiera aportar un conocimiento más profundo del tema a la hora de esclarecer el inicio de los trabajos, pensando que las atribuciones nunca son asunto cerrado o que al menos se pueden matizar. La atribución de Gómez-Moreno se razonaba con consistencia de este modo: «La tal sillería lleva estampado en sus taraceas el año 1528, pero dicese que en 1522 ya se estaba haciendo, y dichos tableros parecen constituir una “muestra” para ellos según costumbre. Todo lo demás es de otra mano, bajo la dirección probable de Andrés de Nájera».



Fig. 3

San Juan Bautista en el respaldo del sitial del abad de San Juan de Burgos. Sillería de San Benito el Real de Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

8

GÓMEZ-MORENO, 1941: 53-54.  
Más al respecto en ARIAS,  
2004: 24-25.

El tablero principal efigia a san Juan Bautista, dentro de arco avenerado con su charnela hacia arriba; se recuesta en un tronco nudoso modelado a rayas, entre recortadas peñas, o sea los consabidos accesorios a gusto de Siloe. En vez de la zalea, envuélvese el Precursor en una piel curtida y muy lisa, que deja descubierto lo más de sus secas carnes, así como flota la cabellera bordeando el demacrado rostro; bajo su mano izquierda un libro cerrado, y con la otra señala al minúsculo cordero posado en las rocas. Este relieve no solamente valió de inspiración directa para otros, como Isidro de Villoldo en la sillería de la catedral de Ávila, sino que además previene lo de Berruguete en la de Toledo, donde precisamente el Bautista bien acredita descender de este, y en ella se repiten troncos así, afianzando puntos de contacto indudables.

Bajo el anterior tablero va otro que lleva escrito «San Juan de Burgos», como titular de su casa benedictina, entre dos monstruos con cabeza humana. El tercer tablero corresponde a la sillería baja y representa la degollación del santo Precursor. Su figura y la del verdugo son irreprochables; la Salomé pasiva y aún indiferente, demuestra la incapacidad de Siloe para idear posturas cuando no las determina el asunto; el fondo casi vacío afianza lo ya dicho, su falta de atención hacia lo pintoresco. También este relieve sirvió de modelo a otros escultores, pero lo admirable es que piezas tan magistrales resultasen fallidas y el artista fracasase en Castilla [...]» (Gómez-Moreno, 1941: 54).

Los argumentos resultan muy convincentes. El hecho de que se trate de dos tableros de muestra entra dentro de lo normal. Fue común este tipo de tareas, incluso se realizaban sillas completas de prueba a la hora de programar una obra de grandes dimensiones, de manera que bien pudo tratarse de dos relieves que marcaran la pauta dimensional de ambos órdenes, aunque luego la realización final de la obra por el taller de Andrés de Nájera imprimiera otro esquema formal al desarrollo de la sillería.

Por otra parte, la cartela inferior en el panel del Bautista de cuerpo entero en la que se señala el nombre del monasterio de San Juan de Burgos en un espejo circular flanqueado por dos figuras híbridas, vendría a plantear un esquema de identificación de cada una de las casas que integraban la federación benedictina que finalmente era descartado por una opción más sencilla. La pauta que se siguió imponía una mayor discreción en la denominación de los sitiales altos, trasladando el texto a la parte inferior para realizarlo en taracea. Por lo tanto ese hecho sería una prueba de que se trató de un panel de muestra sobre el que terminó por llevarse a cabo una variación final.

El tratarse de la imagen elegida para representar al monasterio burgalés de San Juan es otra razón para establecer el vínculo con Diego de Siloe, que en esas fechas todavía está trabajando en la capital castellana, y su entorno, antes de su traslado a Granada a partir de 1528 (Redondo, 2017: 45-92). Hemos de suponer que el taller de Nájera, que trabajaba en la sillería desde 1526, lo haría en Valladolid, donde recibiría estas muestras desde Burgos o con un desplazamiento ex profeso de Siloe para llevarlas a cabo en la propia ciudad. Por otra parte, la relación de Andrés de Nájera con la catedral de Burgos se remontaba a muchos años atrás, cuando trabajaba en la propia sillería y estaba en relación con Bigarny, de manera que existían vínculos para que se hubiera seguido ese proceso.

Estilísticamente los esquemas empleados en los dos relieves coinciden en gran medida con la producción de Siloe; no obstante, sobre este asunto es sobre el que quizás se podría hacer alguna precisión. Me refiero a la conexión que el propio Gómez-Moreno señala con lo realizado por Berruguete en la sillería de Toledo, mostrando unos puntos de contacto indudables sobre los que luego volveremos.

Retomando la secuencia historiográfica, era unos años después de la atribución de Gómez-Moreno cuando José María de Azcárate se reafirmaba en los mismos términos: «En 1525 se inicia la magnífica sillería de coro del monasterio de San Benito de Valladolid, para la que cada una de las casas dependientes de este monasterio debían contribuir con el importe de una silla o con la silla ya hecha. En 1528 estaba acabada la sillería, como indican las dos fechas en ella. Aunque toda la sillería habría de hacerse conforme al proyecto de Andrés de Nájera, la correspondiente a la abadía de San Juan, muestra diferencias apreciables, por lo que es indudable que el abad de Burgos, en vez de costear una silla, la mandaría hacer a Diego de Siloe. En la tabla principal (silla alta) se representa a San Juan Bautista, bajo venera, con la charnela hacia arriba, como siempre en Siloe, así como también denuncian al maestro burgalés las lajas de piedra y el árbol. El tipo físico del Santo y la forma de hacer las piernas son también muy característicos del maestro, como los mismos monstruos que encuadran la inscripción. En la sillería baja ejecuta un magnífico relieve con la Degollación del Santo, bellísima composición, de rítmicas líneas, en la que la grácil silueta de Salomé es fundamentalmente característica, mostrándonos una vez más la extraordinaria maestría y distinción de Siloe en las representaciones femeninas» (Azcárate, 1958: 55-56).

Azcárate no hace sino precisar en lo formal para afianzar la relación con Siloe o señalar algunos aspectos concretos de su modo de tallar que se reiteran en su producción escultórica. Y lo mismo sucederá en la aportación que en la última revisión hecha sobre el artista burgalés señala María José Redondo Cantera, donde incide en los aspectos estilísticos que contribuyen a mantener la atribución de Gómez-Moreno: «Una o más presencias de Siloe en Valladolid son probables ya que, entre otros motivos, fue sede frecuente de la corte. La atribución al burgalés de dos relieves en la sillería de coro del convento vallisoletano de San Benito, realizada entre 1525 y 1529 bajo la dirección de Andrés de Nájera puede justificar una breve estancia en la ciudad del Pisuerga por los mismos años en los que Alonso Berruguete trabajaba en el retablo mayor del mismo templo benedictino (1526-1532). Los dos relieves mencionados sobresalen claramente del resto de la sillería por el estilo más personal que revela su autor. Gómez-Moreno inició su atribución a Siloe, solo cuestionada por Camón Aznar en favor de Alonso Berruguete. Uno de estos relieves es el respaldo del sitial reservado para el monasterio de San Juan de Burgos, que está ocupado por una figura del Bautista, de concepción monumental y elegante anatomía de musculatura fibrosa, que junto con la ambientación paisajística de lajas y tronco de árbol seco nudoso remiten al San Jerónimo la capilla del Condestable. Otro relieve, situado en uno de los costados de la sillería contiene la escena del Martirio de San Juan Bautista, protagonizado por dos figuras masculinas (el santo y su verdugo) que se atienen al mismo modelo anatómico indicado más arriba y por

una figura de Salomé que también sigue prototipos de nuestro artista, todo ello trabajado con su gran habilidad para el bajorrelieve. La presencia de la fecha de 1528 en las inmediaciones del San Juan Bautista sería indicativa de su realización, pero no necesariamente, ya que se pudo añadir posteriormente o marcar el avance general del mueble» (Redondo, 2017: 68).

Efectivamente, solo la opinión de Camón Aznar en su monografía sobre Berruguete publicada en 1980, introducía un planteamiento discordante en la secuencia planteando una nueva atribución de los relieves al maestro de Paredes, especulando desde el punto de vista estilístico y proponiendo una comparación con los relieves de la sillería de Toledo que no ha tenido más seguimiento: «Esta silla cuyo hermoso panel es de suave modelado, de la más fina calidad renacentista, pero de cierto dramatismo, compatible con la corrección clásica de su faz, nos parece obra indudable de Berruguete. Gómez-Moreno la había atribuido a Diego Siloé. Pero todos sus rasgos coinciden con las características esenciales del arte de Berruguete. Su rostro de incitante expresivismo, su agitada cabellera, los paños tallados con la delgadez, fluidez, juego de plegados, su ajuste al cuerpo, todas las peculiares maneras de los mantos de Berruguete. Y luego ese tronco, en el que se apoya, que vale como su firma. De esta misma forma se encuentra en muchos paneles del coro de la catedral de Toledo. Tronco recio, liso, con fuertes nudos. En suma, con caracteres, todos, peculiares, sin duda de Berruguete y que puede ponerse en relación –sin que su semejanza sea grande– con el panel de San Juan del coro de Toledo.

Lo mismo podemos decir del tablero en la parte baja. La degollación de San Juan Bautista está concebida en el mismo clima de dramatismo típico de Berruguete. La cabeza del verdugo es una de las características de Berruguete, abarrocada, pasional. El desnudo, la colocación de los pies, la talla de los paños pegados al cuerpo, son temas análogos a otros del gran maestro. Típica también de Berruguete es la figura de la servidora o de Salomé con el plato que ha de recoger su cabeza. Esta figura podía estar en cualquiera de los paneles de Toledo. La misma concepción del robusto cuerpo inclinado, los mismo plegados frondosos y ajustados, el mismo ambiente estilístico en suma [...]» (Camón, 1980: 88-89).

Sorprende una postura tan categórica para rechazar de plano el vínculo con Siloe, volcándose en una relación que el autor ve absolutamente evidente con Berruguete, a través de lo que este realizó en la sillería toledana unos cuantos años después. Aunque la tendencia historiográfica haya sido obviar este cambio de dirección en cuanto a la autoría, manteniéndose la propuesta de Siloe, el tema requiere al menos una reflexión sobre el asunto que no queremos sino plantear.

La relación entre Siloe y Berruguete es una realidad incontestable (Redondo, 2017: 45). Además de la petición fallida para que el burgalés actuara como tasador del retablo de San Benito por parte del artífice, reconociendo de este modo su consideración como experto en la materia, existen unos cuantos lazos de tipo formal que van un poco más allá. Por ejemplo, es un hecho indiscutible que la traza del retablo de la Epifanía en la iglesia vallisoletana de Santiago supone una versión berruguetesca de la extraordinaria creación de Siloe en el retablo de la Purificación en la capilla



Fig. 4  
Nuestra Señora de Montserrat  
en el respaldo del sitial del abad  
de Montserrat. Sillería de  
San Benito el Real de Valladolid.  
Museo Nacional de Escultura.



Fig. 5  
El Cid Campeador en el respaldo  
del sitial del abad de San Pedro  
de Cardeña. Sillería de San Benito  
el Real de Valladolid. Museo  
Nacional de Escultura.

del Condestable de Burgos. Constatar este paralelo es muy revelador<sup>9</sup>. Las trazas de los retablos de Berruguete, desde el propio de San Benito al de Santa Úrsula de Toledo, proponen soluciones novedosas, de manera que el optar por la fórmula de Siloe está poniendo de manifiesto su aprecio por el empleo de un recurso innovador, que asimila y pone en práctica.

Pero incluso bajando a cuestiones de estilo, hay ejemplos en los relieves del retablo de San Benito que parecen mirar hacia la idealización siloesca, entre el desgarrar y la subjetividad que caracteriza el desarrollo de los relieves y las esculturas de bulto que componen el conjunto. Escenas como la de la Circuncisión o la Imposición de la casulla a San Ildefonso muestran actitudes y rostros con rasgos más dulces y redondeados que podrían hablar de esos contactos y que recuerdan planteamientos de un clasicismo más sereno, basado con mayor fidelidad en las fuentes antiguas y sin acusar la personalidad angulosa que caracteriza en líneas generales la obra de Berruguete.

Las conexiones que Camón observa con la sillería de Toledo tampoco son descabelladas, aunque no es con la representación de San Juan Bautista con la que se podrían encontrar más paralelos, sino con otros paneles del orden alto. Cabezas como la de Adán guardan un estrecho parecido y de algún modo estarían poniendo de manifiesto cómo los diseños de Berruguete miran en muchas ocasiones hacia las fórmulas de Siloe como pauta de calidad. Incluso pinturas como el San Juan Bautista del retablo de Santa Úrsula, que sin duda siguen sus diseños aunque la ejecución resulte desabrida y seca, estarían siguiendo aquellos modelos<sup>10</sup>.

Por tanto, no se trata más que de constatar esa presencia de influencias que circulan entre los diferentes artistas y que a veces separamos de modo muy tajante por cuestiones meramente clasificatorias. Seguimos conociendo muy pocos detalles sobre el funcionamiento de los talleres escultóricos, sobre todo cuando abordaban empresas



9

Una puesta al día en ARIAS,  
2010: 115-126.

10

Sobre la sillería toledana y Santa  
Úrsula, ARIAS, 2011: 149-182.



11

Solo por añadir otro ejemplo comparativo, la posibilidad de relacionar la cabeza de Salomé con esa mirada de Siloe hacia los códigos donatellianos, contribuiría a reafirmar la propuesta. ARIAS, 2019 (en prensa).

de gran calado, y sigue siendo necesario jugar con muchos factores para poder extraer conclusiones. Las razones para mantener la atribución de los dos relieves formulada por Gómez-Moreno siguen siendo poderosas y la posibilidad de seguir indagando en la obra de Siloe lo deja todavía más claro<sup>11</sup>, pero no se debe olvidar constatar de qué modo su lenguaje pudo influir en una figura como Berruguete y de qué modo se detecta la eficacia de ese influjo.

El modelo estructural y ornamental utilizado en la sillería vallisoletana tuvo rápidamente éxito y difusión. En 1535, diez años después de ser encargada, el cabildo de la catedral de Ávila encomienda al maestro escultor Cornelis de Holanda la hechura de dos sillas de muestra que «sean como las de San Benito de Valladolid, y mejor si se pudiere hacer» (Parrado del Olmo, 1981: 313 y ss.), con la intención de fabricar una sillería coral de las mismas características. En efecto, el seguimiento del modelo se deja ver en el proyecto general y hasta en el hecho anecdótico de policromar la silla episcopal.

El diseño del programa iconográfico de la sillería cumple con las expectativas de microcosmos que tenía asignadas desde tiempo atrás, de templo dentro del templo; en esta oportunidad al servicio de la idea federal de la Congregación que impulsó su creación. Todo ello con unas peculiaridades integradas en la propia concepción de un mueble litúrgico al servicio de la variedad global de monasterios.

Dividido en dos órdenes, el esquema utilizado se adapta al planteamiento establecido en las sillerías corales del norte de España a comienzos del siglo XVI. Dice Bosarte: «Las sillas bajas tienen sobre su respaldo bajos relieves apaisados con historias de la vida y pasión del Señor: estas figuras no son del primer mérito, ni tampoco los relieves de Santos sobre las sillas altas; pero los adornos de toda la obra son admirables y de una variedad infinita» (Bosarte, 1804, 1978: 225).

El coro bajo, compuesto por 26 sillas, cuyo respaldo es más corto y provisto de un tornavoz que actúa como atril del orden superior, se organizó temáticamente con escenas de la Vida de Cristo y de la Virgen. El ciclo narrativo se inicia en el Abrazo de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada y concluye con Pentecostés. El testero se resuelve con representaciones de santos y santas, a los que se añaden otras escenas como la creación de Eva, los martirios de San Juan o San Pablo y la liberación de San Pedro. En el otro extremo las representaciones de los Reyes Católicos y del emperador Carlos y su esposa Isabel sancionan con su imagen la protección de la monarquía a la federación.

La complejidad iconográfica se acentúa en los 40 sitiales del orden alto, a causa de la financiación de cada silla por la abadía correspondiente, algo que llevaba aparejado el derecho de representar en los respaldos la figura –sagrada o profana– designada por cada una de las 34 casas que integraban entonces la federación, que hacía referencia al fundador o al santo titular de su advocación. Esta circunstancia impide que la secuencia figurativa del orden superior tenga un hilo conductor, como sucede en tantas sillerías hispanas de aquel siglo produciéndose reiteraciones solo explicables por esta suma de intenciones.

Por poner algún ejemplo, el monasterio de San Pedro de Eslonza eligió para su silla una representación del apóstol San Pedro y el mismo santo aparece también

Fig. 6

Escudo del monasterio de San Salvador de Lorenzana. Sillería de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura.

como titular en la silla del monasterio de San Pedro de Montes. Diferentes advocaciones marianas, bajo cuya protección figuraban algunas casas, aparecen también en la sillería con distintos tratamientos simbólicos como sucede, por ejemplo, con Montserrat o Valbanera. Personajes civiles como el conde Fernán González, en el monasterio de Arlanza, el rey García en Nájera o el mismísimo Cid Campeador en Cardeña, vinculados como fundadores o protectores de las respectivas casas, suman a la galería de personajes de la sillería una diversidad enriquecedora de matices que la distinguía de otros conjuntos y que reforzaba su prestigio.

En los respaldos del orden alto se añaden dos variantes sumadas a los 33 siales abaciales. Por un lado 6 sillas, no asignadas a ningún monasterio pensando en el futuro crecimiento de la Congregación con la adhesión de otras abadías, muestran en sus relieves a destacados personajes relacionados con el monasterio de Valladolid que lideró la reforma: los del rey Juan I, su fundador; el arcediano Fernando de Zúñiga, su benefactor; San Marcos, patrono secundario de la casa, por señalar tres de ellos.

Finalmente el sitial del abad de Valladolid, general de la Congregación, tuvo un tratamiento especial: así lo expresa su preeminente colocación en el primer puesto del lado de la Epístola; la representación en su respaldo del patriarca san Benito, titular de la orden y de la casa vallisoletana; pero sobre todo la utilización de la policromía, algo poco frecuente en las sillerías contemporáneas que, por ese carácter de uso que antes mencionábamos, se presentan siempre con la madera en su color. Debajo del relieve de San Benito, los toros afrontados se convierten en una concesión personalista hacia la heráldica del comitente, el entonces abad fray Alonso de Toro.

El orden alto es fundamentalmente un elemento parlante: la imagen se combina con la palabra al servicio de las intenciones asociativas de la Congregación; además en la parte inferior de los siales diferentes textos expresan, entre taraceas de madera de boj con festivos repertorios de grutescos de raigambre italiana, el nombre del monasterio y el del personaje elegido.

En el remate de todo el conjunto se afirma otra vez la intención federalista de la orden con la instalación de los escudos de armas de cada uno de los monasterios, a manera de bandera colocada en lo alto de un edificio (Zaragoza, 1985: 151-180). La crestería se completa con figuras de bulto del santoral, en las que priman los benedictinos o los profetas, dispuestas a cada lado de estos escudos, situándose sobre el sitial abacial las figuras de María y el arcángel Gabriel componiendo la escena de la Anunciación, únicas que están policromadas.

Por último, en los extremos de ambos lados campean dos escudos reales que reiteran las referencias monárquicas presentes en el orden bajo: uno con el águila bicéfala, la corona imperial y las armas del monarca Carlos I, y el otro con las de los impulsores del proyecto unificador, sus abuelos los Reyes Católicos, con el águila de San Juan sosteniendo el escudo real con los emblemas del yugo y las flechas. Al fin y al cabo una inexcusable referencia oficial de muy sencilla comprensión visual al servicio de la propia fama institucional, en un conjunto extraordinario por su significado histórico y su repercusión formal.



Fig. 7

San Benito abad en el respaldo del sitial del general de la Congregación. Sillería de San Benito el Real de Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

## Bibliografía

AGAPITO Y REVILLA, J. (1925-1926): «De la sillería del convento de San Benito», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Valladolid*, n.º 2, pp. 25-43; n.º 4, pp. 69-82; n.º 6, pp. 101-121.

(1942): «Una rectificación necesaria sobre la sillería de San Benito de Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 9, pp. 201-204.

ARIAS MARTÍNEZ, M. (1995): *La Sillería del Coro de San Marcos de León. Museo de León. Guía breve*. León: Junta de Castilla y León.

(2004): «Martirio de San Juan Bautista». Catálogo de la exposición *La belleza renacentista*, Museo Nacional de Escultura. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, pp. 24-25.

(2005): «Las claves iconográficas del retablo de San Benito el Real de Valladolid», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 9, pp. 12-27.

(2009): «Sillería de San Benito el Real de Valladolid». *Catálogo del Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*. Valladolid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 100-105.

(2010): «El retablo de los Magos, en la iglesia vallisoletana de Santiago y Alonso Berruguete: relaciones y préstamos». *Conocer Valladolid. III Curso de Patrimonio Cultural 2009/10*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, pp. 115-126.

(2013): «Una aproximación al espacio coral de San Benito el Real de Valladolid». *Conocer Valladolid 2012. VI Curso de Patrimonio Cultural*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, pp. 125-144.

(2017): *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

(2019): «Ecos hispanos de la Madonna Dudley o la vigencia de Donatello». *II Seminario Internacional ArtHist*. Universidad de Valladolid (en prensa).

AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª (1958): *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae*, t. XIII. Madrid: Plus Ultra.

BRASAS EGIDO, J. C. (1982): *La pintura del siglo XIX en Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.

BOSARTE, I. (1804) (1978): *Viage artístico a varios pueblos de España (Segovia, Valladolid, Burgos)*, t. I. Madrid: Turner.

CAMÓN AZNAR, J. (1980): *Alonso Berruguete*. Madrid: Espasa Calpe.

CARRIAZO Y ARROQUIA, J. DE M. (1985): *Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*. Granada: Universidad de Granada.

COLLAR DE CÁCERES, F. (2000): «El Apocalipsis cum figuris en la sillería de Santa María de El Parral», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 66, pp. 217-248.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.ª DEL R. (1994): «La sillería del coro alto del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. LX, pp. 499-514.

FRANCO MATA, M.ª Á. (1995): «El Doble Credo en el arte medieval hispánico», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo 13, n.º 1-2, pp. 119-136.

GÓMEZ-MORENO, M. (1941): *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: S. N.

MARTÍ Y MONSÓ, J. (1898-1901) (1992): *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: Ámbito, Ayuntamiento de Valladolid.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1990): «El espacio amueblado: la iglesia de San Benito», *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid, VI Centenario 1390-1990*. Valladolid: Ámbito, pp. 173-193.

MATEO GÓMEZ, I. (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

(2009): «La sillería del coro del monasterio de Santa María del Parral de Segovia», *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI. Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Segovia: Ministerio de Cultura y Caja Segovia, pp. 78-138.

ORICHETA GARCÍA, A. (1997): *La Sillería coral del convento de San Marcos de León*. León: Universidad de León.

PARRADO DEL OLMO, J. M.ª (1981): *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila: Caja de Ahorros de Ávila.

REDONDO CANTERA, M.ª J. (1990): «El programa iconográfico del claustro bajo del monasterio de S. Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia)», *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, 1989. Coordinadas por M. Valentina Calleja González. Vol. 5. Palencia: Diputación Provincial de Palencia, pp. 129-154.

(2017): «La obra burgalesa de Diego de Siloe (1519-1528)», *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*. Dirigida por Letizia Gaeta. Università del Salento: Congedo editore, pp. 45-92.

REYERO, C. (1999): *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Escultura. Valladolid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.

RÍO DE LA HOZ, I. DEL (2001): *El escultor Felipe Bigarny*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L. (1981): *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, Caja de Ahorros Popular.

TEIJEIRA PABLOS, M.ª D. (1993): *La influencia del modelo gótico flamenco en León: la sillería de coro catedralicia*. León: Universidad de León.

(1996): *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo».

(1998): *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.

(1999): *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española: el grupo leonés*. León: Universidad de León.

ZARAGOZA PASCUAL, E. (1985): «La sillería de San Benito el Real de Valladolid», *Nova et Vetera*, año X, n.º 19, pp. 151-180.



## Huellas de Damián Forment en el Museo Arqueológico Nacional\*

CARMEN MORTE GARCÍA  
Universidad de Zaragoza  
cmorte@unizar.es

*Este fue a mi entender uno de los mayores Escultores que tuvo España en aquella edad de la resurrección de las Bellas Artes. Cualquiera que mire con inteligencia y reflexión la obra referida [retablo mayor del Pilar, de Zaragoza], conocerá esta verdad.*

Antonio Ponz (1788): *Viaje por España, XV.*

### Traces of Damian Forment in the Museo Arqueológico Nacional

Palabras clave: Renacimiento. Aragón. Empresa de escultura. Dibujos. Bocetos de barro. Alabastro. Liceire.

Keywords: Renaissance. Aragón. Sculpture company. Drawings. Clay modelos. Alabaster. Liceire.

\* Este artículo se enmarca en el proyecto de excelencia I+D del Ministerio de Economía (HAR2015-66999-P) y Competitividad y dentro del grupo de investigación *Artífice* de la Universidad de Zaragoza (H10\_17R), financiado por el Gobierno de Aragón y fondos FEDER.

Una mayor información sobre Damián Forment, en MORTE, 2009, con bibliografía y transcripción de más de 500 documentos (Apéndice II del CD) relacionados con el escultor:

[Santas, alabastro, retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza \(detalle\)](#)

### Imágenes de Forment en la plástica y en la literatura

El elogio anterior del abate Ponz sobre Damián Forment (h. 1475-1540) es una buena carta de presentación sobre este destacado artista del Renacimiento y todavía apreciado por los ilustrados del siglo XVIII. Fue un escultor de éxito y muy prolífico gracias a su potente empresa artística, donde trabajaron buenos profesionales que difundieron sus modelos en un amplio marco geográfico y todavía se copiaban sus modelos en el siglo XIX. Testimonio de estos aspectos son las piezas de alabastro conservadas en el Museo Arqueológico Nacional: un relieve del *Nacimiento de la Virgen* y restos de un retablo dedicado a *Nuestra Señora con el Niño y San Agustín*.

El propio imaginero valenciano dejó su imagen esculpida en sus obras como actitud de su valía personal y son conocidos los autorretratos de sendos medallones colocados en el basamento de los retablos mayores del Pilar de Zaragoza (1509-1518) y de la catedral de Huesca (1520-1532)<sup>1</sup>. Al estar situados en obras religiosas tienen desde luego una manifestación de piedad evidente, pero el mensaje nos parece más sutil e importante. Se puede interpretar como un claro exponente del culto a la fama y a la personalidad del artista, dentro de la normativa del pensamiento renacentista, y en esta línea se explica la intencionalidad de representar su *vera effigie*, con una concepción del retrato de perfil a la manera de las medallas romanas. Así, su imagen en el sotabanco del retablo del Pilar es la de un hombre de poco más de treinta años, con tocado a la moda de la época, compuesto por gorra y cofia de red que envuelve el cabello. Por otra parte, es patente la demostración de su conciencia profesional por medio de las herramientas de su oficio: mazo y cincel, anudadas a unas cuerdas que cuelgan de dos argollas (fig. 3). Son instrumentos para el trabajo de los materiales pétreos, según ya recoge Villard d'Honnecourt en su *Cuaderno* (siglo XIII, f. 19v). Forment plantea aquí, además, recursos eruditos en relación a su apellido, palabra que en valenciano significa trigo (en latín, *frumentum*); por ello espigas de este cereal a modo de orla envuelven el medallón con su figura.

El escultor se autorretrata en el sotabanco del retablo mayor de la catedral de Huesca con una gorra que se pone de moda en torno a 1520 y debajo de su

imagen hay tres animales. Se trata de un gato intentando atrapar a un ratón que muerde una espiga de trigo y está enfrentado a otro ratón más pequeño, fauna de frecuente representación en la plástica gótica. El simbolismo de la escena debe aludir al propio Forment por la utilización etimológica de su apellido, que puede tener un significado moralizante y haber empleado para explicarla el recurso de una fábula. Se puede pensar como fuente literaria en las *Fábulas de Esopo*, en concreto aquella que narra el tema de la comadreja vieja y del mur, habida cuenta que su imagen se reproduce en el *Esopete ystoriado*, con una comadreja, cuatro ratones y dos gavillas de trigo. El comentarista la explica diciendo que todo hombre debe aprender oficio y arte, «porque alguno puede fazer por ingenio que por la fuerza non podria fazer» (Esopo, 1489: f. 53r). No obstante, la iconografía, al estar en un espacio sagrado, debe estar conectada también con el pensamiento cristiano. Desde antiguo los roedores se reconocían por su instinto de destrucción, siendo frecuente encontrarlos en libros de devoción, royendo el árbol de la vida. Aquí, parte del mensaje alude a la caducidad de la existencia humana y la imagen de Forment se puede relacionar con el cráneo, colocado justamente en el panel siguiente, redundando en la reflexión sobre la muerte.

Conocemos otro dato en el que nuestro artista muestra su personalidad y es plenamente consciente de su genio como escultor. Se trata del texto que mandó grabar en el epitafio de la lápida funeraria, que estuvo en la catedral de Huesca, dedicada a su discípulo Pedro Muñoz: «*Petro Monyosio, patria Valentiano, Damianus Forment arte statuaria Phidiae, Praxiteslisque; aemulus alumno suo charissimo ac clientili suo B.M flens posuit [...]*» (Aynsa, 1619, libro III: 515). Aquí tiene la audacia de colocarse a la altura de los dos máximos escultores de la antigüedad clásica, los artistas griegos Fidias y Praxiteles. Es cierto que era un tópico en el mundo artístico renacentista, pero a pesar de no conocer sus lecturas y opiniones sobre la creación artística, él manifiesta un espíritu renacentista y querer alejarse de la idea del artista-artesano. En su trayectoria profesional parece que entiende la responsabilidad que compete al escultor como autor del diseño del proyecto de las obras y director artístico de las mismas, dejando entrever su reivindicación de la *invención* liberal y no de la ejecución manual. Si bien, contradictoriamente, tiene la consideración primordial de la obra artística como un producto económico.

Si los retratos de los escultores son ejemplos rarísimos en el Renacimiento español, todavía son más en el caso de su familia, aspecto que aumenta la singularidad de los retratos de la esposa e hija de Forment, colocados en el lado opuesto a los del artista en los mencionados retablos del Pilar y de Huesca, respectivamente. La imagen de Jerónima Alboreda va a la moda de la época y cubre su cabeza con una toca, símbolo parlante de su estado civil, pues en esta ocasión interesa resaltar los valores de la perfecta casada. Incidiendo en la idea de mujer piadosa le ha colocado rosarios colgados de la orla. Jerónima no sabía escribir, como la mayoría de las mujeres de su época y no tenemos demasiados testimonios documentales, pero se intuye que debía de ser la encargada de la economía familiar y del taller, negocio cada vez más complejo debido a la gran empresa de escultura creada por Forment. En las frecuentes ausencias de su marido de Zaragoza y de Huesca, es ella la representante legal. Jerónima falleció en la capital aragonesa en 1539, un año antes que el artista.



Fig. 1  
Retrato de Úrsula Forment (izquierda) y autorretrato de Damián Forment (derecha), alabastro, retablo mayor de la catedral de Jesús Nazareno, Huesca.

El maestro Damián en el retablo de la catedral de Huesca retrata a su hija Úrsula antes de su boda, celebrada en esa ciudad altoaragonesa el 10 de agosto de 1527. Llevó de dote un total de 26 000 sueldos en ropa y pagos fraccionados, más una casa en San Pablo de Zaragoza y otra en la calle de San Vicente de Valencia. Este patrimonio asignado prueba la posición económica alcanzada por el artista. Representa a Úrsula alhajada con pendientes y un collar de perlas (fig. 1). La idea del paso del tiempo enlaza de manera coherente con lo representado en el autorretrato del escultor, porque en el de la joven Úrsula solo se ha esculpido el gato y un ratón, pero este se aproxima a la espiga aunque no la muerde como en el retrato de su padre, quien quiso inmortalizar a su primogénita quizás como homenaje por la ayuda prestada en el taller. Del universo femenino doméstico del escultor, además de sus otras hijas, Magdalena, Isabel, Esperanza y Jerónima, formaba parte una esclava negra, comprada en 1521 por ochocientos sueldos jaqueses a un infanzón de la localidad zaragozana de la Almunia de Doña Godina. Como hábil hombre de negocios, casó a Úrsula –en segundas nupcias– y a Magdalena con sendos mercaderes que también tenían la condición de infanzones y de ese modo la familia consiguió un ascenso social.

Fue un escultor reconocido entre sus contemporáneos, figura principal entre los imagineros de la Corona de Aragón y pronto fue elogiado como tal por la crítica, manteniéndose su prestigio bastantes años después de su muerte, a pesar de no aparecer en la tratadística italiana y castellana del siglo XVI. Su memoria eclipsó a otros importantes escultores coetáneos que trabajaron en Aragón. Fray José de

Sigüenza lo menciona como «Escultor famoso, que quieren compararle con los valientes que celebra la antigüedad» (Sigüenza, 1909: II, 53) y Jusepe Martínez lo califica de «ingenio peregrino», además de ser el primero en proporcionar sus datos biográficos (Martínez, 1866: 165-166). La misma línea de elogios sobre Forment mantiene el resto de la historiografía aragonesa hasta nuestros días.

#### Extraordinario artista en renovación constante

*Salió un ingenio peregrino en esta profesión, llamado Damián Formento [...], este varón insigne fue el primero que puso la verdadera manera moderna [...], fue grande dibujante, grande historiador, sus figuras de magnífica grandeza, muy consideradas sus actitudes, con terrible resolución y manejo.*

Jusepe Martínez (ca. 1673-1675): *Discursos practicables...*

Se puede considerar a Forment como uno de los mejores escultores del Renacimiento español, que estuvo dotado de un gran talento y fue además un hábil hombre de negocios. Se educó en la tradición medieval dentro del taller paterno, si bien irá evolucionando hacia propuestas cada vez más innovadoras conforme vaya conociendo nuevos modelos figurativos de procedencia italiana, primero en su tierra natal (Paolo de San Leocadio y la nueva oleada italianizante representada por Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina), y quizás en un breve viaje a la propia Italia. Comenzó a trabajar en el Palacio Real de Valencia, en 1495, como fustero, en trabajos de poca entidad. En esa ciudad se casa con Jerónima Alboreda, persona clave en el negocio escultórico familiar, que comienza a funcionar de manera evidente en Aragón a partir de 1512<sup>2</sup>.

Los primeros retablos los hace conjuntamente en el laborioso taller de escultura y mazonería que creó en Valencia su padre Pablo, oriundo de Alcorisa (Teruel), y en los que también participa su hermano Onofre. El taller de los Forment sirvió a la Generalidad valenciana, a la catedral y a la familia Borja, entre otros clientes. Damián se movía, por tanto, entre las más altas esferas del reino valenciano, estrechamente vinculadas con las de Aragón, y las relaciones artísticas entre ambos territorios eran más intensas de lo que hoy podamos imaginar.

Aparece documentado el 1 de mayo de 1509 en Zaragoza, para hacerse cargo del retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar, como un escultor con pleno conocimiento de la profesión. Venía de la ciudad de Valencia y este carácter viajero por asuntos profesionales no lo perderá nunca, y así, manteniendo su condición de vecino de Zaragoza, fallecerá en Santo Domingo de la Calzada el 22 de diciembre de 1540, cuando trabajaba en el retablo mayor de su catedral, siendo enterrado en el claustro de ese templo riojano.

Su llegada a la capital del Ebro supuso una gran revitalización del mundo artístico de la ciudad, que se convirtió en un gran centro escultórico por la coincidencia, además, de una gran generación de destacados maestros. Para encargarse de una obra de la envergadura de la del Pilar, es incuestionable que el escultor

2

La documentación relacionada del escultor con Valencia, en Souto, 1993.



Fig. 2

*Santas*, alabastro, retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza.

era un hombre de prestigio en Valencia. Esa obra era su primer gran proyecto y cuando lo concluye en 1518 decide afincarse definitivamente en Zaragoza. En ese momento ya había constituido el taller de escultura más importante de Aragón y ello le permitió trabajar simultáneamente en diferentes obras, una práctica que no abandona hasta su muerte.

El escultor tendrá en la década de 1520 una actividad frenética de trabajo, lo que no le impide incorporar las novedades artísticas que va conociendo. Primero, las que llegan a Zaragoza, de la mano de Alonso Berruguete, con la estancia de la corte de Carlos I y, finalmente, en Cataluña, le atraen los modelos de Bartolomé Ordóñez y las esculturas importadas de Italia, como el sepulcro de Bellpuig (Lérida) de Giovanni Nola. En los últimos años de su vida incorpora lo nuevo conocido en Burgos y lo hace en el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de La Calzada (La Rioja), que no pudo ver terminado.

En síntesis, Forment, en formación constante, es un artista muy receptivo y va asimilando todo lo que ve, procedente de diferentes campos artísticos en los que inspirarse, y para ello le resultan muy útiles los modelos del mundo gráfico, y de manera esencial se siente atraído por los grabados de Alberto Durer y Marcantonio Raimondi, siendo uno de los primeros artistas españoles en emplearlos. También entre los escultores hispanos es pionero en el empleo de tipos leonardescos, vistos en Valencia a través de los Hernandos. Ahora bien, Forment, en esta progresión en su poética, no renuncia a emplear modelos de creación anterior, como sucede con los del retablo mayor del Pilar (1509-1518), todavía vigentes en el mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1537-1540), dos obras maestras del principio y final de su carrera artística, a pesar de haber incorporado la plena tradición clásica en el retablo mayor de la catedral de Huesca (1520-1532), otro proyecto excepcional, en el que se mezclan los modelos leonardescos, rafaelescos y miguelangelescos junto a las referencias al grupo escultórico del Laocoonte, pero sin abandonar los testimonios de Durer.

### Organización de una gran empresa artística

*Este insigne varón [Forment] hizo infinidad de obras, así de alabastro como de madera, que son sin número; pero las más que obró de madera, se conoce que fueron la mayor parte obradas por sus discípulos, que tuvo muchos muchos, aunque con modelos y dibujos suyos nunca tuvo menos de doce o catorce discípulos que aprendían su facultad, más ninguno le igualó.*

Jusepe Martínez (ca. 1673-1675): *Discursos practicables...*

El texto anterior del pintor aragonés del Barroco, Jusepe Martínez, entusiasta de la obra de Forment, que le llevaría a ser propietario de un relieve suyo, nos introduce en el sistema de trabajo del escultor, si bien todavía carecemos de bastante información del funcionamiento concreto de su empresa artística, al haberse perdido la documentación de su taller y del gremio de Zaragoza. Sabemos noticias fragmentarias proporcionadas por los contratos de aprendizaje, las capitulaciones de las obras y algún otro

documento relacionado con el escultor, como los datos que aparecen en el pleito de 1535 por el retablo de Poblet (Tarragona) y en el proceso de Huesca de 1548 contra su discípulo Sebastián Ximénez<sup>3</sup>. En estos dos últimos se critica el sistema de trabajo con sentido empresarial de nuestro escultor, de manera más evidente en el pleito catalán. A partir de esos datos, de la lectura y reflexión sobre los mismos, y del análisis de las obras contratadas por Forment, nos podemos aproximar a la organización del sistema de trabajo establecido para cumplir todos los proyectos.

Damián Forment suplantó en Aragón al taller de Gil Morlanes, el Viejo, en los grandes programas escultóricos y como él se relacionó con comitentes del más alto nivel, tanto del estamento religioso como del civil. Comenzó a desarrollar la faceta de empresario a partir de 1512, con una cuidadosa planificación del trabajo, cuando en ese año acometía el cuerpo del retablo mayor del Pilar, su primer gran reto, que superó con éxito, junto a otras importantes obras. En la decisión de fijar su residencia en Aragón en 1518, fue primordial el éxito y reconocimiento profesional por la realización de ese extraordinario retablo, una de las piezas escultóricas capitales del Renacimiento español y punto de partida de la plástica aragonesa renacentista. El momento era, además, muy propicio para afincarse en Zaragoza, pues se estaba planteando la renovación del mobiliario artístico en los templos y se aguardaba la inminente llegada a la ciudad del joven monarca Carlos I y de la corte, entre cuyos acompañantes vino Alonso Berruguete, «pintor de su majestad».

El activo obrador de Forment va a llenar tres décadas significativas en la primera etapa de la escultura renacentista aragonesa. En la de 1520, la más productiva en número de realizaciones de toda su carrera profesional, consigue una cartera de trabajos tan impresionante que lo convertirá en propietario de una «empresa» de escultura sin parangón en toda la Corona de Aragón, similar a lo que en la de Castilla ocurría con el taller de Felipe Bigarny. Esta nueva etapa se inicia con el retablo mayor de la catedral de Huesca, obra que le obligó a trasladar la familia a esa ciudad y montar allí otro taller ante las exigencias del comitente de hacerlo en la capital altoaragonesa. Este magno proyecto, punto de inflexión y cambio de la poética de Damián Forment, se sitúa en la cúspide del renacimiento escultórico aragonés.

Al tiempo que realizaba el retablo oscense, la fama de nuestro artista se extiende por toda la Corona de Aragón, lo que aprovecha para aumentar el volumen de obras contratadas. En esos años mantiene tres obradores distintos, trabajando simultáneamente en Zaragoza, Huesca, y en Montblanc-Poblet (Tarragona) a partir de 1527, cuando recibe el encargo del retablo mayor de la abadía de Poblet. Desde esa última fecha y hasta 1536, su obra y vida correrá paralela entre el principado de Cataluña (Barcelona, Lleida y Tarragona) y el reino de Aragón. Entonces tiene lugar el enojoso pleito por el retablo de Poblet (1535), quizás su mayor fracaso profesional debido a ese proceso de trabajo masivo, unido a la muerte del comitente y a los celos de los escultores catalanes, que lo debieron ver como un gran competidor.

La etapa final de su actividad no supone una merma ni de su creatividad o prestigio, a la vez que sigue renovando aprendices y colaboradores del taller. Sigue con destacados trabajos de tipo funerario, se solicitan sus diseños para obras de orfebrería y, fundamentalmente, continúa con su ocupación habitual de proyectar reta-

3

Pleito de Poblet en SANMARTÍ y JANÉ, 2007: 207-247. Proceso de Huesca en DURÁN, 1992.



blos. Con el egregio de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), se pone en marcha el importante foco riojano de escultura que le obligará a trasladarse a esta ciudad riojana, si bien no pierde su vínculo familiar y profesional con Zaragoza. Todavía en 1539, un año antes de su muerte, se planteaba contratar un retablo para Perpiñán (Francia) y mandó a un discípulo para que lo capitulara en su nombre.

Su prolífica vida profesional se reflejó en una amplia producción escultórica, de la que solo se conserva una tercera parte de lo realizado en madera y alabastro. Se puede contabilizar que contrata unos treinta y cinco retablos, seis sepulcros, más de seis lápidas funerarias, la decoración escultórica de al menos tres portadas, pilas de agua bendita, imágenes exentas para capillas, escudos de armas, un número indeterminado de esculturas de Cristo crucificado, bustos procesionales, modelos para piezas luego realizadas en plata (bustos relicarios de santos e imágenes para la custodia de la Seo de Zaragoza) y pequeños relieves de diversos temas, algunos de los cuales los empleaba como muestras para enseñar a los clientes y que todavía en el siglo XVII eran muy valorados. A todo lo anterior se suman bocetos en barro (no conservados) y dibujos hechos no solo para las obras propias de su oficio, sino también para las de otros campos artísticos: orfebrería, vidrieras, pinturas (por ejemplo para el retablo mayor de Sallent de Gállego), grabados y bordados. Los dibujos son un material apenas conservado y se conoce básicamente por referencias documentales.

Un taller de escultura era un lugar de formación a la vez que un centro de trabajo y los de mayor prestigio funcionaban como una empresa mercantil montada para potenciar al máximo su capacidad de obtener ingresos (Parrado, 2002). La ingente cantidad de producción artística contabilizada en el caso de Damián Forment, es signo evidente de la gigantesca empresa que dirigió, pues fue un escultor capaz de dominar los dos lenguajes artísticos usados entonces en España: «el moderno y el romano». Los comitentes plantean ambas opciones en los contratos de algunas obras como así lo sugiere, por ejemplo, la capitulación del retablo mayor de Huesca (1520). La alternativa gótica o renacentista se refería a la estructura arquitectónica y a la decoración. En la firma de mozo del francés Andrés de Bles (19-12-1524),

Fig. 3

*Herramientas para la labra de la escultura, alabastro en su color y policromado, detalles del autorretrato de Forment (izquierda) y de la escena del Nacimiento (derecha), retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza.*

4

En 1993 se encontraron diferentes herramientas para trabajar la madera, cuando se inició la restauración del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, herramientas empleadas en la ejecución del mismo (1537-1540) y que se debieron caer detrás del retablo mientras se estaba montando.

se especifica que entra en el obrador de Forment para aprender «la arte vuestra de ymagineria y del romano» (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (AHPZ), Luis Navarro, año 1524, f. 246r).

El escultor no hubiera podido ejecutar personalmente toda la abundante obra contratada y para ello contó con una amplia nómina de buenos colaboradores, con capacidad y destreza a la hora de esculpir el alabastro y la madera. Él tuvo las condiciones necesarias y la capacidad económica suficiente para poder abrir un taller de escultura, al disponer de vivienda amplia, de dinero para pagar a los oficiales y responder a la fianza establecida en los contratos. Sin olvidar que poseyó muestras y modelos, además de las herramientas necesarias en la ejecución de las obras. Este utillaje lo reproduce de manera patente en el retablo mayor del Pilar de Zaragoza como una reivindicación de su profesión y, así, para trabajar el alabastro elige mazo y cincel colocados junto a su autorretrato, mientras que los útiles para labrar la madera están relacionados con el oficio de carpintero de san José y aparecen en la escena del Nacimiento. En esta se reconocen una sierra, hacha, martillo, cepillo, taladro, además de otros instrumentos, que asoman de un capazo colgado de una escarpia del muro del portal. Resulta sorprendente el tratamiento naturalista de la cesta que reproduce la textura, la trama y urdimbre del esparto<sup>4</sup>. El pedestal y el banco de ese retablo zaragozano es el trabajo de ejecución más personal de toda la producción de Forment, dado que en las fechas de realización de esa parte (1509-1512) todavía el número de ayudantes era muy reducido.

Al desplazarse a Zaragoza en 1509 tuvo que montar un pequeño obrador que no tendría las dimensiones de los años posteriores, cuando alcanzó el prestigio suficiente para contratar tantos proyectos, conseguidos por la garantía que daba el buen hacer de su taller y la red de relaciones personales que había podido establecer. En enero de 1519 adquiere unas casas para vivienda y obrador en la calle de San Blas de Zaragoza. En la parte baja de la casa se situarían la botiga delante y el obrador detrás, que como era habitual, este sería una gran sala para el trabajo de las obras y donde estarían los bancos de madera, las herramientas, trazas y modelos de barro. En el fondo de la vivienda de la misma planta se ubicaría un patio con cobertizo («corrales»), lugar para guardar material y las piezas hechas. También debía de haber un estudio, donde el maestro preparaba los diseños y la organización artística y económica del taller, un espacio también para enseñar a dibujar por la noche a algunos oficiales del taller, según se deduce de una de las cláusulas de la capitulación efectuada con el escultor francés Miguel de Gamnis, en marzo de 1522, para labrarle a Forment imágenes y donde se matiza: «Item que si yo querré debuxar algunas noches o dias, que vos dicho mastre Forment me hayais de encaminar en ello y darme abis en lo que errare» (AHPZ, Luis Navarro, 1522: ff. 43-44).

La práctica del dibujo debió ser un acicate para entrar en el obrador de Maestre Damián, pues el dibujo fue un instrumento fundamental en el arte del Renacimiento. Las fuentes literarias y visuales nos han dejado constancia de las clases nocturnas, donde algunos de los oficiales aprendían guiados por el maestro, como en el caso de la academia de Baccio Bandinelli, reproducida idealmente por Agostino Veneciano en una estampa fechada en Roma en 1531.

Forment es quien contrataba los proyectos y por eso su nombre siempre aparece en los documentos mercantiles de pago del dinero establecido y cobrado en los plazos fijados. Si el cliente no proporcionaba la materia prima empleada en la ejecución de las obras, básicamente madera y alabastro, el escultor se encargaba de comprarla. El control de la comercialización y aprovisionamiento de madera en Zaragoza estaban reglamentados por las ordenanzas municipales, por lo que los datos de archivo relacionados con este material en proyectos concretos son casi inexistentes. En cambio, el abastecimiento de alabastro funcionaba de manera diferente, si las canteras llevaban muchos años en explotación y se conocía su calidad, como sucedía con las del valle medio del Ebro (Gelsa, Escatrón o Velilla), se compraban bloques de diferente tamaño a los canteros, que los extraían de esos yacimientos y los escuadraban. Forment en 1523 tiene negocios con Alí Melero, moro de Gelsa (Zaragoza), quien había suministrado al escultor veintitrés carretas de alabastro bueno, blanco, escuadrado y limpio; es decir, no compró los bolos tal cual se sacaban de la cantera<sup>5</sup>. Sin embargo, para el retablo mayor de Santo Domingo de La Calzada, Maestre Damián inspeccionó en 1538 las canteras próximas a esta localidad riojana en dos ocasiones: la primera fue para comprobar la idoneidad de la misma («a ver la disposición [...] que se halló en Alesanco») y en el segundo viaje, el escultor ordenó ya su extracción.

En la planificación del trabajo, para acaparar gran parte del mercado, Forment, en las fases anteriores a la ejecución de la obra, hace dibujos para acercarse en estos bocetos bidimensionales a la idea que se plasmará en el volumen. Este lo debía concebir primero en modelos de barro (preferentemente), yeso o cera, antes de hacer las esculturas a una escala mayor en el material definitivo. Unos y otros los proporciona a los ayudantes del taller que van a hacer la labra y acabado de los proyectos. Con este sistema asegura la continuidad del trabajo en su ausencia y son sus modelos los que dan unidad visual a los proyectos contratados. Fuentes iconográficas usadas en su obrador fueron también plaquetas, medallas y estampas, material este último imprescindible, y acaso se emplearon algunas ideadas por el propio escultor ante la necesidad de tener nuevos repertorios de modelos y, sobre todo, se usaron como fuente de inspiración las de otros grabadores: alemanes, italianos, flamencos y franceses. Él también organiza y distribuye el trabajo de manera racionalizada, pero un factor que influyó de manera eficaz en el éxito de su empresa artística fue tener operarios encargados de desbastar los bloques y buenos tallistas especializados.

Los dibujos de Forment fueron posiblemente el engranaje mejor del taller y su función servía tanto para enseñarlos al cliente como para material de trabajo y de enseñanza, y también para el mercado potencial. Sin embargo, por el momento solo se han identificado con seguridad un ángel y un soldado hechos a pluma y destinados a la custodia de la Seo de Zaragoza, insertados en el contrato de esa pieza de orfebrería (1539). Tal vez sean suyos algunos de los dibujos de un álbum atribuidos a su discípulo Arnau de Bruselas y deben ser autógrafos los apuntes «a carbón» descubiertos en la mazonería del retablo riojano de Santo Domingo de la Calzada cuando se acometió su restauración (1993-1995). Precisamente, del retablo del Pilar de Zaragoza y en esa técnica había «una muestra que está traçada de carbón en una paret de la casa y obrador del dicho mastre Forment» (AHPZ, Luis Navarro, 1517).

5

AHPZ, notario Luis Navarro, año 1523, hoja suelta inserta en el f. 57r (noviembre de 2006), documento transcrito en MORTE, 2009: doc. 224.



Fig. 4

Dibujo de ángel para la custodia de la Seo de Zaragoza, Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, notario Juan de Gurrea, año 1539.

Damián Forment hacía la traza o muestra dibujada del proyecto en pergamino para presentar a los clientes y servía también de guía para el taller en otros soportes. Saber hacer trazas y monteas le proporcionó contratos y le abrió mercados, si bien fundamentalmente es un imaginero más que propiamente un «arquitecto». La práctica instrumental de trazar era imprescindible para la estructura arquitectónica de un retablo; por eso debió alquilar estas muestras a sus antiguos discípulos, según se deduce de un documento notarial del 12 de febrero de 1537, en el que el escultor nombra procuradores para que pidan a Sebastián Ximénez, mazonero y vecino de Huesca, la devolución de «dos muestras de retablos debuxadas en pergamino», que él se las había encomendado. En el proceso judicial de 1548 contra el mismo mazonero, se le acusa de robar las muestras a Forment; sin embargo, otros

testigos afirmaron lo contrario, que había sido un regalo del maestro a su fiel discípulo con la condición de que, si le encargaban algún retablo, el maestro haría las imágenes. La reutilización abusiva de las trazas es factor determinante para que no se hayan conservado.

El escultor debía dibujar también todas las figuras preparatorias con vista frontal y lateral, incluso su destreza le llevó a diseñar las imágenes a tamaño real, como se le exige en el contrato del retablo mayor de la catedral de Huesca (1520). En otras capitulaciones se menciona «muestra rascunyada» y en este caso se trataría de un dibujo de tanteo. El propio escultor concedía una gran importancia a este material gráfico, según se deduce de una de las cláusulas del contrato de aprendizaje –sería más bien de colaboración– en 1532 del burgalés Gregorio Pardo, hijo de Felipe Bigarny; en ella se especifica: «yo dicho Gregorio Bigarni no sea tubido de sacar de vuestra saca [sic] sin vuestra licencia ningun dibujo y si lo fazia no seays tubido a darne ningun dibujo» (Bustamante, 1988: 167-172).

No hemos podido comprobar si Forment usó el dibujo en el bloque durante el proceso de labra de las imágenes, es decir, si marcaba las líneas con las que definir los perfiles y de esta manera guiar a los ayudantes que ejecutaban las piezas, como parte de la enseñanza en el obrador. En las cartas de aprendizaje aparecen los términos de desbastar, rebotar, repasar, limpiar y acabar imágenes. También debió de establecer un sistema que pudiera determinar sus intenciones en los dibujos aplicados a las esculturas y, para conseguir este objetivo de no parar la producción en su ausencia, necesitaba a alguien que pudiera interpretar sus trazas y supervisar la ejecución en las obras; esta es razón fundamental para que tuviera siempre a su servicio escultores muy capacitados. No hemos podido averiguar si se trabajaba la talla directa cuando el material era alabastro.

El paso siguiente y también básico en el funcionamiento de su empresa artística, antes de ejecutar la obra definitiva, era hacer bocetos («patrones» en la documentación) en barro, un procedimiento al parecer habitual por parte de los escultores del Renacimiento según los testimonios conocidos. Así lo sugiere la estampa de *Baccio Bandinelli con sus modelos escultóricos*, publicada por Antonio Lafreri, y los textos referidos a otros escultores. Vasari cuenta que Miguel Ángel entregó a sus discípulos dibujos y «dos cajas de modelos realizados en cera y barro», y en el inventario de los bienes de Juan de Juni, se refieren «modelos de su mano»: 30 modelos de rostros de yeso, 14 brazos y piernas de yeso vaciadas y 112 piezas de barro<sup>6</sup>.

El testimonio documental que certifica el uso de modelos de barro hechos por Forment, se recoge en el contrato de un retablo para la iglesia de Ortilla (Huesca), encargado en julio de 1537 al pintor Esteban de Solórzano, antiguo componente del taller. En la capitulación se exige que trece imágenes y dos historias de bulto sean obradas «en casa de mastre Forment con sus patrones de barro como él acostumbra fazer en su casa»<sup>7</sup>, es decir que modelaba directamente en arcilla. Es un dato más de la vinculación de los antiguos discípulos con el maestro y de la difusión de sus modelos, como se puede constatar en el retablo que se conserva alterado en la parroquia de esa localidad oscense y que damos a conocer aquí relacionado con la capitulación de 1537.

6

El dato de M. Ángel en VASARI, 1998: 398. El dato de Juni en FERNÁNDEZ, 1991: 339.

7

Archivo de la catedral de Huesca, protocolo de Pilares, 14 de julio de 1537. La noticia se recoge en DURÁN, 1992: 21.

En cuanto a la necesidad de estampas como fuentes iconográficas en las que basarse, además de comprar en el mercado las habituales en los obradores hispanos, buscó otra fórmula que reproducía imágenes inéditas y acaso de dibujos suyos. En un documento fechado el 16 de febrero de 1519, Jerónimo Vidal, argentero de Zaragoza, declara haber «tallado de boj para vos dicho mastre Damian Forment ocho planchas de diversas invenciones y tengo empeçada una planga de hazer para vos». En la xilografía, la madera más apreciada para el trabajo de la buena talla es precisamente el boj, donde el platero grababa sobre las planchas que eran la matriz para la estampación artística. En el citado documento el orfebre promete «no tallar en ningun tiempo de esta mi vida natural otras planchas semejantes a las sobre dichas por mi a vos segun dicho es tallas en ninguna manera» (Serrano *et alii*, 1992: 253). El escultor con esta fórmula se reservaba la propiedad intelectual de la difusión de la imagen y su objetivo con este procedimiento era la edición de estampas que servirían como repertorios para el taller y también para comercializarlas, bien sueltas o para la ilustración de libros.

La mecánica de trabajo en el gran obrador de Forment exigía una rigurosa organización. Las tareas a realizar por aprendices y colaboradores eran de muy diversa índole, desde las más sencillas a las más complejas, como se intuye en algunas «firmas de mozo». Preparar la madera, el alabastro y las herramientas, desbastar las piezas y limpiarlas, entre otros trabajos, implicaba un aprendizaje paulatino. El acabado de la escultura requería una labor de suma importancia, sobre todo el alabastro; ahí radicaba gran parte de la calidad de la obra. El uso de ese material condicionaba el trabajo de las esculturas, comenzando por las herramientas necesarias para labrar el alabastro, como ya advirtió Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* (1633, diálogo octavo, 135): «Labrase el mármol, alabastro, y jaspe, con picas, cinceles, punteros, taladros, picolas, macetas, raspas, y escofinas, y se pule, y da lustre con asperones, esmeril y tripo, excepto el pórfido [...]».

El imaginero valenciano coordinó y tuvo a su cargo a muchos trabajadores diferentes, casi siempre diestros colaboradores. Estos estaban vinculados a él de dos maneras distintas: unos pertenecían al propio personal del taller, donde entraban a través de una «firma de mozo o afirmamiento», una fórmula jurídica que en muchas ocasiones era un contrato de trabajo encubierto, porque el maestro les hacía un préstamo de dinero (comanda) para seguridad de lo pactado, como sucedió en 1536 con el escultor Arnao de Bruselas.

Sin embargo, Forment empleó también otra fórmula para conseguir un mejor rendimiento de su productiva y prestigiosa empresa de escultura y así cumplir los plazos de entrega de los proyectos capitulados. Podría subcontratar partes de la mazonería de un retablo de alabastro con profesionales en materiales pétreos y fue habitual que contratara a expertos artistas para la elaboración de piezas concretas de una obra o para que le trabajaran por un período de tiempo, fijando el precio por el tamaño de la pieza ejecutada. En 1522 firma una concordia con Gamnis por año y medio. En el documento se establece que el imaginero francés le iba a labrar imágenes de madera y piedra, «en exclusiva» durante año y medio, a razón de seis sueldos jaqueses y medio por cada palmo, incrementándose el precio en cuatro

sueños el palmo si además «desbastaba y rebotaba». La limpieza de las piezas por palmo eran dos y medio más de la misma moneda en uso legal en Aragón (Abizanda, 1917: 154). Dos años después contrataba a su antiguo discípulo, el zaragozano Juan de Salas, con un cometido similar.

En algunos proyectos Forment se reservaba la ejecución de las piezas más destacadas de la anatomía de las figuras, esencialmente cabezas y manos, o la escultura titular del retablo. Solo conocemos un ejemplo en el que en el contrato se le exigía al escultor que hiciera con sus manos todas las piezas, incluso con una multa si no lo cumplía. Se trata del retablo para la capilla que el obispo de Lérida, Jaime Conchillos, tenía en Santa María del Pilar, en Zaragoza (diciembre de 1527). El prelado, una personalidad culta y entendida, deseaba que toda la obra fuera autógrafa del escultor valenciano y debía apreciar la diferencia con las imágenes labradas por el taller. Desafortunadamente, no se conserva el retablo para constatarlo.

También era imprescindible para darse a conocer llevar una escultura ya hecha, de bulto o en relieve, de alabastro o de madera, según el material de realización de la obra. Este modelo, sin duda, era de ejecución personal y de magnífica factura, como se menciona en el pleito por el retablo de Poblet (1535). La mayor parte de esta producción se debió de destinar a un ámbito privado, como conocemos por los delicados relieves en alabastro policromado de la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los magos*. El primero, hoy en la iglesia parroquial de Sobradriel (Zaragoza), perteneció a Leonor de Santángel, hermana del canónigo oscense Martín de Santágel. La *Adoración de los magos* fue propiedad del canónigo Jorge Samper, quien en su testamento (16-6-1543) la donaba para colocarla en la capilla del Sacramento de la catedral de Huesca, donde estuvo hasta 2008 en que se trasladó al Museo Diocesano de esa ciudad. Ambos relieves fueron modelos de éxito al juzgar por las réplicas que se hicieron y presentan un virtuosismo similar en muchos aspectos: detalles de la anatomía y en los objetos inanimados, búsqueda de lo verosímil en los animales y vegetación.

Las réplicas de las composiciones o modelos de Forment en los relieves de pequeño tamaño destinados a un ámbito doméstico, se realizaron en vida del escultor en el propio taller, como era práctica habitual en los obradores de pintura. Esta producción de obras de pequeño tamaño realizadas en alabastro vendrían a sustituir a los alabastros ingleses importados durante la Baja Edad Media y en el siglo XVI tuvieron que competir con los pequeños relieves en alabastro procedentes esencialmente de Malinas, donde surgieron numerosos talleres de artistas dedicados a la elaboración, prácticamente seriada, de este tipo de obras.

Precisamente, es en las obras realizadas en alabastro en las que el taller de este maestro alcanza el mejor nivel técnico, consiguiendo en ocasiones unas texturas próximas a las calidades plásticas que ofrece el mármol, por lo que no es de extrañar que algunos de sus trabajos se consideraran antiguamente esculpidos en ese material. El consumo mayor de alabastro fue en la escultura funeraria, pero también lo empleó en más de diez retablos, entre los cuales están los monumentales del Pilar de Zaragoza, de la catedral de Huesca y del monasterio de Poblet, donde únicamente los guardapolvos son de madera.

Finalmente, aunque Forment no parece que incorporara pintores en su obrador para ocuparse de la policromía de las esculturas, ni que él hiciera esta tarea dada su faceta también en ese oficio, debió tener buen cuidado a la hora de aceptar a los pintores contratados por los clientes, seleccionando siempre a los mejores, para que escultura y policromía constituyeran una auténtica simbiosis y aquella no aplastara los volúmenes plásticos de las imágenes, sino que los realzara. Incluso se confiaba en su criterio para juzgar el trabajo, tal como se especifica en la capitulación de la policromía del retablo mayor de Santo Domingo de La Calzada en 1539: «porque el que Melgar lo hubiese de dorar mejor e mas perfectamente, lo podría hacer estando el dicho maestre Formente presente» (Moya, 1986: doc. 69).

A finales de año 1540 desaparecía Forment, uno de los grandes escultores del Renacimiento español y artista famoso, pero su interés radica también en ser maestro de maestros, es decir, educador de futuros escultores de procedencia muy diversa. Además, su influencia rebasa la órbita aragonesa y abarca un amplio territorio tanto por la presencia de sus obras como por la de sus discípulos. Mallorca, Valencia, La Rioja, Navarra, Castilla (Ávila, Soria y Toledo) y enclaves de Cataluña, son zonas que recogieron el legado de los modelos formentianos.

Entrar en el taller de Forment significaba trabajar bajo las órdenes de un magnífico escultor y en una de las más potentes empresas artísticas entonces en España, en la cual la realización de grandes y numerosos encargos, permitía al joven aprendiz llegar a conocer la mayor parte de las técnicas y, acaso, poder encontrar trabajo fuera de Aragón, al independizarse del maestro, presentando como garantía su formación y conocimientos adquiridos.

La procedencia de los componentes del taller era de Aragón, Valencia, Castilla, Guipúzcoa, La Rioja, Cataluña y Sevilla. Fuera de España, los más numerosos son nativos de Francia y también aparecen del ducado de Brabante. No mantuvo el mismo taller a lo largo de toda su vida profesional y los miembros se irán renovando, lo que marca las diferencias en la ejecución entre unas obras y otras, si bien mantienen una unidad artística conseguida por la dirección del maestro y el empleo de sus modelos. No obstante, algunos colaboradores estuvieron ligados durante toda su vida aunque tuvieran una carrera también independiente, como sucede con Nicolás Orliens y Miguel Peñaranda. Era habitual incorporar nuevo personal al obrador al contratar las obras y en alguna ocasión lo hacía porque disponían de un material gráfico útil para los proyectos en marcha, como debió suceder con los flamencos Paulo Huert y Guillaume de Bolduch, que entran en el taller en 1525 y luego participan en el retablo mayor de Poblet.

Es cierto que nunca tuvo menos de doce o catorce discípulos, según escribió Jusepe Martínez en el siglo XVII. En la etapa de 1511 a 1519 fueron unos veinticinco colaboradores, en la de 1520 a 1531 contó con unos cuarenta, en la de 1532 a 1536 solo hemos podido documentar doce ayudantes, mientras que en la última etapa (1537-1540) se relacionan unos once miembros y debieron ser casi todos muy cualificados, con presencia de diferentes imagineros. Forment necesitaba al final de su vida a estos profesionales porque ya no era joven y tenía entre manos dos grandes proyectos: el sepulcro del virrey Juan de Lanuza, en Alcañiz (Teruel) y, de manera esencial, el retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).

### La huella de Forment en el Museo Arqueológico Nacional

El Museo Arqueológico Nacional conserva dos obras en alabastro que reflejan la huella de los modelos de Forment. Se trata de un relieve con la representación del *Nacimiento de la Virgen*, considerada hasta hoy obra del taller del escultor (más adelante veremos que se debió hacer a final del siglo XIX) y restos de un retablo dedicado a *Nuestra Señora con el Niño y San Agustín*, encargado a su discípulo Juan de Liceire en 1551.

La iconografía del *Nacimiento de la Virgen* fue reiterada en la producción de Damián Forment y la debió representar por primera vez en el retablo mayor del Pilar. El escultor consiguió en la composición de Zaragoza una obra muy personal, a partir del uso de una estampa de Alberto Durero de la *Vida de la Virgen* (la referencia al maestro alemán será constante en la poética de Forment) y del estudio de los modelos de Yáñez de la Almedina y Hernando de Llanos, pintados en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. La obra del Pilar será modelo de éxito entre sus discípulos y colaboradores, tanto en Aragón como en Castilla. Pero donde se hace una copia más literal es en dos relieves del mismo tema, hechos en alabastro dorado y policromado: uno está en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) y el otro es el mencionado del Museo Arqueológico Nacional (MAN). Incluso en ambos se incluyen detalles precisos de la obra zaragozana, como el gato que levanta la tapa de una olla puesta en un brasero y el huevo que lleva la sirvienta, si bien hay cambios en la tipología del brasero y en la postura de las figuras debido al menor tamaño de los relieves de ambos museos, lo cual condicionó también la supresión del perrito. Sin embargo, ninguno de los dos relieves alcanza la excelencia de la escena del retablo del Pilar y presentan evidente torpeza en la ejecución de algunas partes.

Estas piezas tienen prácticamente las mismas dimensiones<sup>8</sup> y son calco una de otra, incluida la policromía de las vestimentas, la única diferencia actual está en la joven que lleva una jarra, que tiene mutilada la mano izquierda en el relieve del MNAC y que en fotografías antiguas la conserva. Esta completa identidad no la hemos hallado en ninguna obra del *corpus* de Forment, aunque el empleo de moldes en su obrador para hacer esculturas se precisa en un documento de 1526.

El relieve del Museo de Barcelona se adquirió a los herederos de la colección Matías Muntadas en 1956. El otro relieve del *Nacimiento de la Virgen* entró como obra del taller de Forment en el Museo Arqueológico Nacional en 1931 y procede del convento de la Purísima Concepción de Tarazona (Zaragoza). La abadesa de esta institución se dirigió al Ministerio de Justicia y Culto para enajenar varios objetos artísticos pertenecientes a su comunidad. Entonces se solicita un informe a las Reales Academias de Historia y de San Fernando, que autorizan la venta a excepción de ese relieve de alabastro y piezas de un retablo denominado «La Dolorosa», con restos del retablo mayor encargado en 1554 al pintor Pietro Morone por el obispo Juan González de Munébraga. Estas obras las compró el Estado por 20 000 pesetas y la entrega de las mismas se hace a Francisco Álvarez-Ossorio, director del MAN, el 29 de mayo de 1931, en cuya institución ingresan<sup>9</sup>.

Esta obra en alabastro del *Nacimiento de la Virgen* estaba colgada en el coro de las religiosas del cenobio turiasonense, fundado por el obispo Hércules Gonzaga en 1541. La primera abadesa fue María de Coloma (+1557), hija natural del secretario real

8

El relieve del MAN mide 50 x 37 cm (n.º inv. 57884) y el del MNAC mide 50 x 38 x 5 cm (n.º inv. 64141). Ya se recoge en la colección Muntadas en 1931, ver YEGUAS, 1999: 157.

9

Por el relieve del *Nacimiento de la Virgen* se pagaron 4000 pesetas e ingresó como obra del taller de Forment. Toda la información en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional, expediente de ingreso de la pieza: 1931/59, pp. 1-10. Como intermediario para la venta de las obras del convento de Tarazona se designa a Teodoro Ríos, arquitecto conservador de monumentos de la 2.ª Zona.

10

María de Coloma llegó a Tarazona acompañada de otras monjas procedentes del mismo convento zaragozano. TORRES, 1620: 234-237; LALINDE, 2010; CARRETERO, 2018: 153-173.

11

MORTE, 2009: 292, si bien en la nota 465 al referirnos a los dos relieves escribimos: «Esta identidad no la hemos hallado en ninguna obra de escultura estudiada y parece más sospechoso el relieve del Museo Arqueológico Nacional». Ver también CRUZ, 2009: 250-251.

12

Agradezco la ayuda prestada a las siguientes personas del Museo Arqueológico Nacional: Marian Granados (conservadora Jefe de Edad Moderna), Juan Cruz (conservador de Edad Moderna) y Teresa Gómez (conservadora Jefe del Departamento de Conservación).

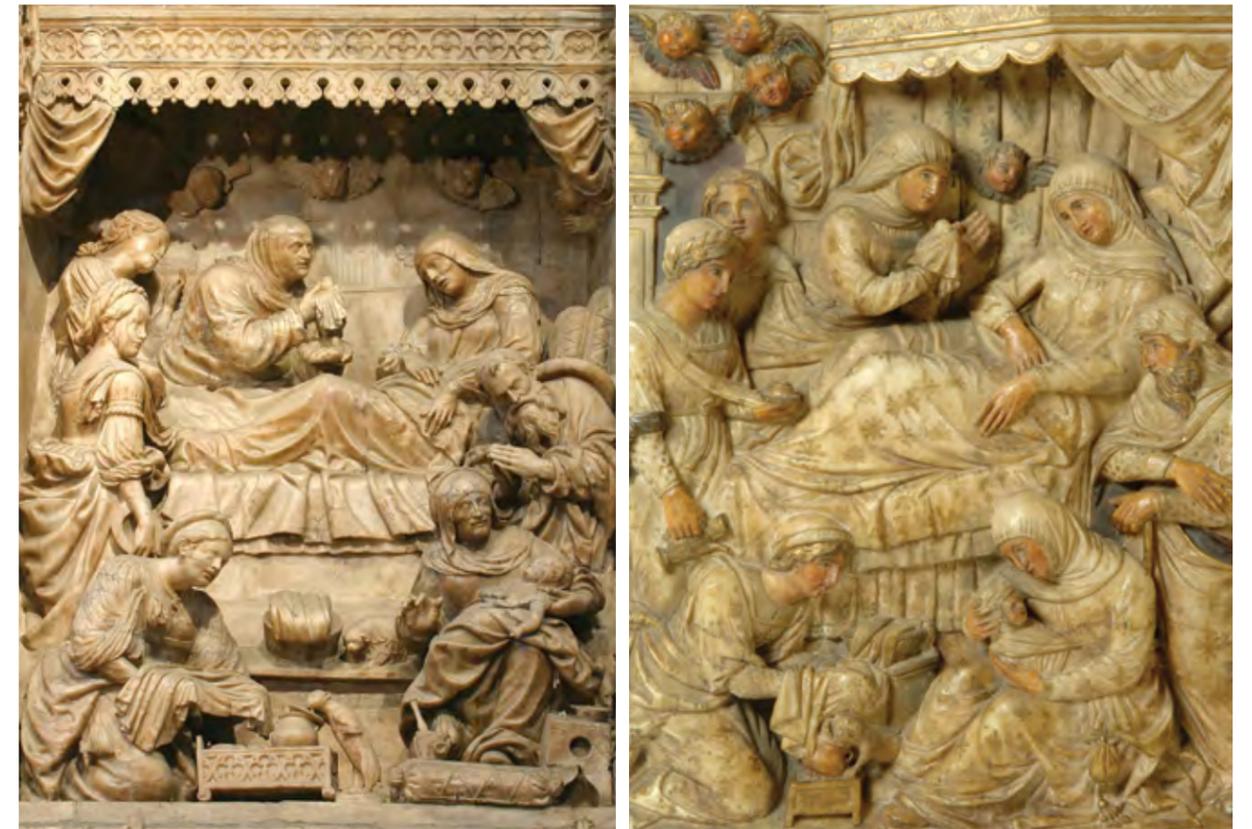


Fig. 5

*Nacimiento de la Virgen*, alabastro, retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza (izquierda) y relieve del Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

13

The author would like to acknowledge the use of Servicio General de Apoyo a la Investigación-SAI, Universidad de Zaragoza.

Juan de Coloma (+1517) y realizó su profesión concepcionista el 13 de enero de 1548, a donde llegó procedente del convento de Santa María de Jerusalén de Zaragoza<sup>10</sup>. La procedencia del relieve de Tarazona y que en 1931 ya se atribuyera al taller de Forment, hicieron que admitiera esta adscripción, pero con cierta reticencia<sup>11</sup>. Al poder hacer ahora un estudio pormenorizado de la obra, creo que la ejecución no corresponde al siglo XVI; ni el trabajo del reverso del relieve lo hemos encontrado en piezas de ese siglo y tampoco la policromía, porque algunos de los pigmentos no se emplearon con anterioridad al siglo XIX<sup>12</sup>. Además, contamos con otro dato proporcionado por la caracterización analítica del alabastro, que incrementa esta nueva propuesta. Este material no procede de las canteras aragonesas, que es el habitual usado en la escultura de este territorio en el siglo XVI por su translucidez y calidad, extraído de las «pedreras» situadas en la Comarca Ribera Baja del Ebro (Gelsa, Escatrón o Sástago) o en las de Fuentes de Jiloca cercanas a Calatayud (Zaragoza). Si el relieve se hubiera realizado en Tarazona, posiblemente el material se habría sacado de las canteras próximas, ubicadas en la zona de Borja-Ablitas, esta última localidad perteneciente ya a Navarra. La descripción petrográfica del alabastro ha dado como resultado que procede de los yacimientos de Sarra (Tarragona)<sup>13</sup>, dinamizados por Damián Forment en 1527 con motivo del retablo mayor del Real Monasterio de Santa María de Poblet.



El relieve del *Nacimiento de la Virgen* del MAN se debió hacer en las últimas décadas del siglo XIX, cuando comenzó a interesar la producción de Forment y está en auge el coleccionismo privado en Cataluña. Precisamente, Matías Muntadas inició su colección en 1894 y desconocemos donde adquirió el relieve hoy propiedad del MNAC, que puede ser de la misma cronología que el del MAN y hecho con el mismo alabastro, perteneciente a las citadas canteras de la comarca catalana de la Cuenca de Barberá. ¿Acaso son réplicas de un original del siglo XVI no localizado? Queda por saber cómo llegó la obra del Museo Arqueológico al convento de la Purísima Concepción de Tarazona, y también tenemos pendiente investigar en su archivo, que en la actualidad se encuentra en el convento de Madres Franciscanas Concep-

Fig. 6  
Conjunto de esculturas de un retablo dedicado a *Nuestra Señora con el Niño y san Agustín*, alabastro, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Fig. 7

Barbastro (Huesca). Banco del Retablo mayor de la catedral, relieves de alabastro policromado de Damian Forment (Resurrección, anterior a 1540) y de Juan de Liceire (Prendimiento y Ecce homo, 1558).



14

Juan García de Oliván, personalidad interesante, forma parte del grupo de preladados aragoneses implicados en la política y con interés por poseer libros y obras de arte, esencialmente tapices y pinturas. El haber sido capellán de Carlos V justifican que en su vivienda hubiera retratos de la familia imperial.

15

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, expediente 1870/29, n.ºs inv. 50286 a 50291; toda la información en MORTE, 2015: 653-666.

cionistas, de Peñaranda de Duero (Burgos), desde que la comunidad de monjas se trasladó a esta localidad burgalesa al clausurarse en 2001 el cenobio aragonés.

La segunda obra conservada en el Museo Arqueológico Nacional que manifiesta las huellas de Forment es un conjunto de seis esculturas de alabastro policromado, restos de un retablo dedicado a *Nuestra Señora con el Niño y San Agustín* con la siguiente iconografía: el Nacimiento de la Virgen, el de san Juan Bautista, el de Nuestro Señor, la Virgen con el Niño, además de las imágenes de san Jerónimo y de san Agustín. El proyecto fue encargado el 28 de junio de 1551, al imaginero Juan de Liceire por el licenciado Juan García de Oliván, abad del monasterio oscense de Nuestra Señora de Alaón en Sopeira (Huesca), comisario apostólico, canciller de Aragón y obispo de Urgel,<sup>14</sup> que lo destinaba a su capilla en la iglesia del convento de San Agustín de Zaragoza. El edificio fue muy destruido durante los Sitios de Zaragoza (1808-1809) y extinguido en 1835. Estas esculturas fueron a parar al convento femenino de Santa Mónica de la misma ciudad, de donde ingresaron en el Museo en 1871 y a cambio se dieron a sus propietarias «imágenes modernas de las que mutiladas y del peor gusto barroco que se conservan almacenadas en el Museo»<sup>15</sup>.

En este retablo de Nuestra Señora se cumplen dos aspectos en relación a la difusión de los modelos de Damian Forment. El primero es sobre la estructura arquitectónica, porque en el contrato de 1551 se exige a Liceire lo haga de acuerdo a una traza dibujada por el fallecido Damian Forment y que estaba signada por la difunta madre del prelado. La segunda huella del escultor está en las similitudes tipológicas de estas imágenes del MAN con las suyas. No en vano, Liceire, en mayo de 1531 había entrado en el obrador de Forment en Zaragoza a la edad de quince

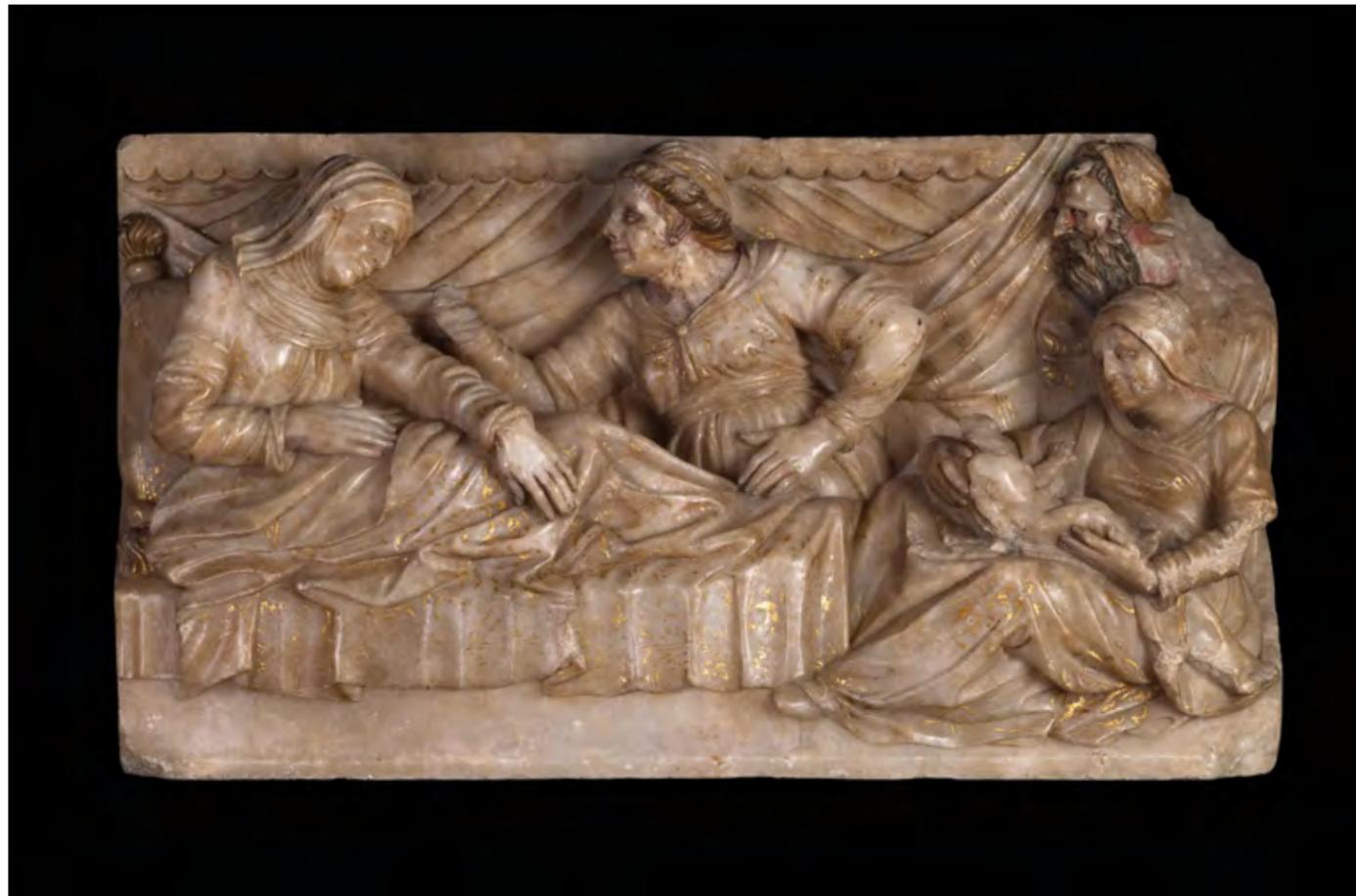


Fig. 8  
*Nacimiento de san Juan*, alabastro,  
Museo Arqueológico Nacional,  
Madrid.

años y por un tiempo de seis. En el período de formación del joven, el escultor estaba empeñado en destacadas obras realizadas en alabastro, incluso debió seguir vinculado a su maestro una vez terminado el período de aprendizaje. También es posible que las referencias se deban además a que Liceire comprara dibujos a las hijas de su maestro. De hecho, Isabel Forment lo nombraba apoderado en 1558 para vender al concejo de Barbastro (Huesca) el «pie» de un retablo procedente de la herencia paterna.

La composición del relieve del *Nacimiento de san Juan Bautista* parte de la escena del Nacimiento de María del mencionado retablo zaragozano de Nuestra Señora del Pilar y es posible que el maestro Damían ideara otra composición perdida, porque la misma estructura de la obra del Arqueológico la realiza Juan de Salas, otro discípulo de Forment, en el retablo mayor de la iglesia parroquial de la localidad de Tauste (Zaragoza) y en la tribuna del trascoro de la catedral de Palma de Mallorca. La labra de los diferentes relieves de este desmantelado retablo sigue la técnica del taller de Forment y el alabastro procede de las mencionadas canteras aragonesas del valle medio del Ebro, muy valorado por su «blancura y transparencia».

El taller de Liceire a mediados del siglo XVI será uno de los más destacados en

Fig. 9

Detalles en alabastro:  
a) *Nacimiento de la Virgen*, retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza. b y c) *Nacimiento de san Juan Bautista*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid. d) *Nacimiento de la Virgen*, capilla de san Bernardo, La Seo de Zaragoza.



Fig. 10

Detalles en alabastro del *Nacimiento de la Virgen*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid (arriba); y de la capilla de san Bernardo, La Seo de Zaragoza (abajo).



el mercado artístico de Aragón y una de sus obras más significativas fue el encargo del arzobispo Hernando de Aragón (nieto de Fernando el Católico), del sepulcro en alabastro de la madre del prelado, destinado a su capilla funeraria en la Seo de Zaragoza. Al ser este proyecto simultáneo con el del Museo Arqueológico, mantienen rasgos comunes. La Virgen y el Niño es la escultura más conseguida del conjunto y se aleja de los modelos de Forment; es de formas más rotundas e incluso de canon algo más esbelto que el empleado por su maestro. Se asemeja a la imagen de Santa Coloma de Agostina (Álava), atribuida a Arnao de Bruselas.

La policromía de estas esculturas se encargaba el 28 de febrero de 1575 al pintor Juan de Ribera *mayor*, que la debía hacer de oro fino mate y las carnaciones al óleo. Los motivos ornamentales imitan brocados de los tejidos reales y de este modo la transparencia del alabastro se realza con el oro, consiguiendo las piezas una apariencia de riqueza y luminosidad. Liceire cobró 2750 sueldos jaqueses y Ribera 2600 de la misma moneda de curso legal en Aragón. Era un destacado profesional en estas labores y ya en 1569 Gabriel Zaporta le había encargado la policromía del suntuoso retablo de la capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza.

## Bibliografía

- ABIZANDA Y BROTO, M. (1915 y 1917): *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Siglo XVI*. Tomos I y II. Zaragoza: La Editorial.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1988): «Forment, Bigarny y Gregorio Pardo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 34, pp. 167-172.
- CARRETERO CALVO, R. (2018): «María de Coloma y la fundación del convento de la Concepción de Nuestra Señora de Tarazona (Zaragoza)», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LXI, pp. 153-173.
- CRUZ YÁBAR, J. M.<sup>a</sup> (2009): «Nacimiento de la Virgen», *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI: colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. VV. AA. Segovia: Ministerio de Cultura, pp. 250-251.
- DURÁN GUDIOL, A. (1992): *Proceso criminal a Maestre Sebastián Ximénez, escultor (1548)*. Huesca: IEA.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1991): «Datos para la biografía de Juan de Juni», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA), LVII, pp. 333-340.
- LALINDE POYO, L. (2010): *Las Concepcionistas en Tarazona 1546-2001*. Burgos: Monte Carmelo.
- LIAÑO MARTÍNEZ, E. (2007): *Poblet. El retablo de Damián Forment*. León: Edileisa.
- MARTÍNEZ, J. (1673-1675): *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia. Con los exemplares de obras insignes de Artífices Ilustres*, publicarla la Real Academia de San Fernando, 1866, Madrid: Imprenta de Manuel Tello.
- MORTE GARCÍA, C. (2009): *Damián Forment escultor del Renacimiento*. Zaragoza: CAI.
- (2015): «Un discípulo de Damián Forment en el Museo Arqueológico Nacional: el retablo de Juan de Liceire del convento de San Agustín de Zaragoza (1551-1552)», *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 653-666.
- MOYA VALGAÑÓN, J. G. (1986): *Documentos para la historia del arte del archivo catedral de Santo Domingo de la Calzada: 1443-1563*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- PARRADO DEL OLMO, J. (2002): *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León: arte como idea, arte como empresa comercial*. Valladolid: Ámbito.
- SANMARTÍ ROSET, M. y JANÉ ORPÍ, N. (2007): «Apéndice documental», *Poblet. El retablo de Damián Forment*. León: Edileisa, pp. 205-247.
- SERRANO GARCÍA, R. *et alii* (1992): *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- SIGÜENZA, FR. J. (1600-1605): *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Tomo II, 2.<sup>a</sup> ed. 1909, Madrid: Bailly/Baillière é Hijos Editores.
- SOUTO SILVA, A. I. (1993): «Nuevas aportaciones documentales sobre el origen de Damián Forment. Su vinculación familiar con el Bajo Aragón y posibles circunstancias de su traslado de Valencia a Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LI, pp. 5-132.
- (1995): «Biografía del escultor Damián Forment», *El retablo mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. XVII-LVI.
- TORRES, FR. F. (1620): *Consuelo de los devotos de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima*. Zaragoza: Pedro Cabarte.
- VASARI, G. (1998): *Las vidas de los mas excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. Estudio M. T. Méndez Baiges y J. M. Montijano García. Madrid: Tecnos.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L. (1932): «Adquisiciones en 1931. Relieve de alabastro del taller de Forment». *Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- YEGUAS, J. (1999): *L'escultor Damià Forment a Catalunya*. Lleida: Universitat de Lleida.

Fig. 11

Oro aplicado al alabastro en la imagen de la Virgen con el Niño, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.





## Notas sobre escultura exenta de plata en España (siglo XVI)

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS  
Universidad Complutense de Madrid  
josemanuelcruzvaldovinos@ghis.ucm.es

Some notes about freestanding sculptures made in silver in Spain (16th century)

Palabras clave: Plata. Custodia de asiento. Juan de Arfe. Busto-relicario. Don Fernando de Lerín. Cristo crucificado. Guglielmo della Porta.

Keywords: Silver. Processional monstrance. Juan de Arfe. Reliquary bust. Don Fernando de Lerín. Crucified Christ. Guglielmo della Porta.

La jornada de estudios en el Museo Arqueológico, en que participamos en su día y que da origen a este trabajo, tuvo un planteamiento fundamentado en el análisis de piezas conservadas en el Museo, enmarcándolas en una consideración más general, aunque especializada. En nuestro caso, nos tocó desarrollar el asunto enunciado a partir de dos piezas significativas que posee el Museo.

De acuerdo con el adjetivo que hemos empleado, queda excluida la consideración particular de las estatuillas y relieves figurados que aparecen en las custodias de asiento, si bien su importante número aconseja que mencionemos, aunque con brevedad, las principales labradas en el siglo XVI donde se hallan estas esculturas. Tales figuras, así como las que aparecían en bufetes, sillones de montar o urnas relicario, tienen calidad en muchas ocasiones absolutamente magistral, pero requerirían un estudio monográfico cada una de ellas que no cabe en este trabajo por motivos obvios y por no estar disponible un repertorio completo de imágenes.

En una segunda nota nos referimos a un interesante pleito que mantuvo Juan de Arfe frente a los plateros de Burgos, que viene al caso de la figuración esculpida en plata.

Por último, nos ocupamos de las dos concretas piezas del Museo que constituyen el punto de partida de la conferencia, en torno a las cuales elaboramos sendos estudios que comprenden un importante número de piezas relacionadas con ambas.

### I

A partir de Enrique de Arfe († 1545) y de sus custodias para la catedral de León, (desde 1501, no conservada), monasterio benedictino de Sahagún (antes de 1510), catedral de Córdoba (1516-1518) y catedral de Toledo (1520-1524), de estructura gótica pero con lenguaje al romano en la figuración de la última citada, se desarrolló con florecimiento la platería escultórica en las grandes custodias. Juan Ruiz el Vandalino (h. 1495-post 1550) hizo las de las catedrales de Jaén (1533, destruida), de Santo Domingo de América (estrenada en el Corpus de 1542) y la de Fuenteovejuna (1550). Francisco Becerril (1494-1572) hizo las de la catedral de Cuenca (1527-1546) de la que se conservan cinco figuras –dos soldados, san Jorge, san Cristóbal y un obispo que identificamos hace tiempo– en el Victoria and Albert Museum de Londres, de Villaescusa de Haro (1529-1537) y de Iniesta (1556). Ambos artífices trabajaron juntos, también con el alemán Enrique Belcove, primo de Enrique de Arfe. El hijo de este, Antonio (h. 1505-1575/1576), labró la de la catedral de Santiago de Compostela (1539-1542) y luego su basamento (1571-1572), y la de Medina de Rioseco (1554). Todas las obras citadas se ubican en la Corona de Castilla. No alcanzó el mismo desarrollo el encargo de custodias de asiento en la

Fig. 1

Francisco Álvarez, *Custodia del Ayuntamiento de Madrid* (detalle). Madrid, 1565-1574. Madrid, Ayuntamiento.

Corona de Aragón, pero es excepción, por su calidad y lo temprano de su hechura, la de la Seo de Zaragoza (1537-1541), de Pedro Lamaison (1503-1544), que muestra parentesco con lo labrado por Becerril, al que seguramente conoció. Parecida observación cabe hacer de la destruida custodia de la colegiata de Gandía (1548), que hizo fray Antonino Sancho para su monasterio jerónimo de Cotalba. Volviendo a territorios castellanos, destacaron grandes artífices en el lenguaje manierista. Francisco Álvarez (h. 1520-1576), platero de las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria, labró las andas (1565-1568) y la custodia (1573-1574) del Concejo madrileño. Gaspar de Guzmán (documentado 1560-1584) hizo para una sede ignorada la gran custodia portátil que se halla desde el siglo XIX en la catedral de Sigüenza (antes de 1577) y la similar de El Casar de Talamanca (1576-1580), de la que se conservan 18 figuritas en dos colecciones privadas madrileñas. Aunque Juan de Arfe (1535-1603) abrió muchos caminos hacia un estilo más arquitectónico, no faltaron en su obra estatuas y relieves escultóricos. Así sucede en sus custodias de las catedrales de Ávila (1564-1571), Sevilla (1580-1587), Valladolid (1588-1589), Burgos (1589-1592, de la que solo se conserva el relicario portátil), convento del Carmen extramuros de Valladolid (1592, Museo de Santa Cruz de Toledo) y otras no conservadas.

## II

Es inevitable, al tratar de escultura en plata, hacer referencia al pleito que inició la cofradía de plateros burgaleses el 11 de mayo de 1593 contra Juan de Arfe, que no acabó hasta dos años después tras sentencias del teniente de corregidor de Burgos y de vista y revista de la Chancillería de Valladolid, todas favorables a Arfe, aunque la última con importantes restricciones. Resumimos lo que escribimos hace años y que confirmó Barrón añadiendo algunos matices, en contra de lo que se ha venido afirmando por la mayoría de los autores, aunque en la actualidad parece que no se discrepa ya de nuestra opinión (Cruz, 1983: 3-22; 1999: 540-582; Barrón, 1998: 45-47).

Los plateros de Burgos, al parecer, estaban molestos porque tras el ofrecimiento de Arfe, en 1588, el cabildo catedralicio le había encargado la custodia de asiento a Juan de Arfe, y piensa Barrón que temerían su competencia ya que desde marzo de 1593 –terminada la custodia del Carmen vallisoletano y la reforma de la cruz catedralicia– estaba desocupado, como puso de manifiesto su memorial al rey mostrándose disponible; el dato permite a la vez pensar que no deseaba permanecer más tiempo en Burgos. Sea como fuere, los burgaleses acordaron en cabildo que Arfe llevara el pendón de la cofradía de San Eloy en la procesión del Corpus, y el leonés se negó. Entonces, el prior de la cofradía compareció ante el teniente de corregidor solicitando que le obligara a ello, pues había sido elegido según la costumbre por ser el más antiguo platero casado que no había llevado aún el pendón. Alegó Arfe que no era cofrade ni vecino de Burgos, por lo que no estaba sujeto a las cargas de la cofradía; el 21 de julio el teniente le declaró libre de la obligación. Apelaron los plateros diciendo que el artífice era residente con obrador abierto, y, aunque vecino de Valladolid, se había titulado vecino de Burgos en un par de documentos de 1592. Se reiteró el procurador del platero en sus argumentos y añadió que Arfe no era vecino y que los plateros burgaleses querían que se fuera porque les hacía daño su actividad,

y que llevar el pendón no era una obligación que figurara en las ordenanzas, de modo que los plateros ricos pagaban a plateros pobres para que les sustituyeran cuando les tocaba llevarlo. Pero, además, que no era platero, «sino escultor de oro e plata e arquitecto que son y eran oficios muy distintos del oficio de platero». Opinamos que esta línea de defensa se le ocurrió al procurador y no al platero, pero dio resultado, pues el 7 de marzo de 1595, tras dos años de controversia, la Chancillería de Valladolid confirmó la sentencia del teniente de corregidor.

Suplicaron la sentencia los plateros burgaleses señalando que era honor llevar el pendón de su cofradía que precedía a las demás corporaciones, que lo habían llevado plateros ricos e hijosdalgos y que Arfe se había titulado platero en todos los contratos –lo ha confirmado Barrón, que solo ha localizado el título de escultor de plata y oro en una tasación de 1589– y en el Quilatador (1572). En especial les había irritado este punto. Afirmaban que «quererse llamar escultor de plata era nobedad, porque escultor era propiamente el que labraba en madera o piedra e platero se dezía el que labraba cualquiera cosa en oro o plata, aunque fuesen figuras e molduras e cosas semexantes, e porque el oficio de escultor de plata qualquier buen platero lo era e debaxo del dicho nombre de platero se incluía, e porque llamarse platero no era porque iciesen platos, sino porque labraban en plata custodias, cruces e otras figuras semexantes e mayores en toda perfección». El procurador solicitó la confirmación de la sentencia de la Chancillería y volvió a afirmar que Arfe era escultor de oro y plata y ensayador mayor y que no era vecino de Burgos. El 28 de abril de 1595 se dictó por la Chancillería la sentencia definitiva en revista, favorable al leonés, si bien decretaba que sería obligado a llevar el pendón si tenía tienda abierta de platero o residía en la ciudad el tiempo exigido para adquirir la vecindad, que era de ocho años. El 30 de diciembre de 1595 tomaba Arfe posesión del oficio de ensayador mayor de la Casa de la Moneda de Segovia y no hubo lugar a más acontecimientos relacionados con este pleito.

Ahondamos sobre la cuestión. Arfe se tituló siempre platero, excepto en la tasación citada, que parece insignificante, y en la portada del *De varia commensuracion* (1585 y 1587) que completa su título precisando que es «para la esculptura y arquitectura», si bien la licencia real le denomina platero. Sobre todo hay que resaltar lo siguiente: Arfe dirige la obra a los plateros, «a los quales deseamos aprovechar con nuestro trabajo», según indica en el prólogo; en este mismo lugar afirma que «antiguamente no avía diferéncia de los Artífices q ahora llamamos Escultores y Architectos a los q ahora son Plateros», que, en su tiempo, los escultores y arquitectos se contentaban con saber unas pocas cosas, por lo que «con más justo título podrían los Plateros que an de imitar todas las cosas llamarse Sculptores y Architectos». Menciona a continuación los distintos saberes que convienen a los plateros, explicando la utilidad de cada uno: aritmética, geometría, astrología (que llamaríamos ahora astronomía), grafidia (diseño), anatomía, arquitectura, perspectiva, pintura «y finalmente a de tener noticia de todas las artes y oficios que adornan vna republica». Concluye el prólogo ofreciendo el libro «a la vtilidad de todos los artífices de mi profession».

Esta extensa exposición la consideramos necesaria para desechar la idea, tanto tiempo vigente, de la existencia de artes mayores y menores, entre las que estaría la platería. Pero de la calificación se libraría Arfe por proclamarse escultor, y así lo

entendió muy bien su procurador, avezado en las triquiñuelas del foro, pues es claro que el leonés defendía la platería como arte liberal, un concepto que iba calando y difundiéndose entre muchos artífices en España.

### III

El Museo Arqueológico Nacional conserva dos obras que corresponden al título de este trabajo. La más antigua es pieza singular de toda la platería del siglo XVI, el busto del abad cisterciense del monasterio de Poblet don Fernando de Lerín, fechado en 1545, que estudiamos en 1982 en el catálogo de platería del Museo (Cruz, 1982: n.º 28), aunque ahora podemos añadir más noticias y una propuesta sobre su autor.

Sin embargo, de seguir formalmente el tipo de bustos relicarios –tan abundantes en la Corona de Aragón y todavía conservados en un buen número– se trata de un retrato más o menos idealizado, sin carácter religioso. En plata dorada, mide 92 cm de altura, superior a la empleada en los bustos relicarios. Lleva una pluma en la mano y finge haber escrito en un rollo que lleva la siguiente inscripción: *MONACHIS/ MONASTERII/POBLET/D.FERDINANDUS/A LERIN/ANNO 1545/B/M/G*, simulando la cabecera de un escrito del abad a los monjes de su monasterio. Fernando de Lerín, de familia de infanzones de origen navarro residentes en Aragón, tomó el hábito en Poblet bajo el abad Domingo Porta (1502-1526). Su sucesor, Pedro Quexal, fue juzgado como relajador de la observancia de las reglas de la orden y disipador de los bienes del monasterio y el 15 de noviembre 1531 fue condenado a privación de su abadía y reclusión perpetua, que aceptó con humildad y prestó obediencia a Lerín, nuevo abad elegido al día siguiente con uniformidad «en quien las letras se ladeaban bien con la virtud y cuya prudencia sabía templar con discreción el fervoroso celo de la observancia». La elección era para tres años con posibilidad de reelección, pues de este modo se consideraba que se podían evitar riesgos como los sucedidos con su predecesor. Pero, al año siguiente, las virtudes de Lerín hicieron que el propio capítulo decidiera plantear al emperador la calidad de perpetuo del cargo, y así lo acordó Clemente VII. Viajó fuera del monasterio en muchas ocasiones para cumplir con el real servicio, así al reino de Navarra en 1533, lo que le impidió asistir a Cortes, y como visitador de los monasterios cistercienses. Promovió la estricta observancia y varios obispos y el nuncio Poggio en 1543 le concedieron indulgencias para los altares del monasterio.

Hizo varias construcciones en Poblet: pórtico de la primera puerta, abrevadero en la parte de afuera con tres pilas y tres caños y almacén de granos; encargó cortinas para cubrir los retablos en tiempo de Cuaresma. Falleció el 24 de noviembre de 1545, siendo enterrado en el aula capitular, bajo una lápida sepulcral en piedra arenisca con su efigie en alto relieve con cogulla y báculo abacial y sus armas, que son un jarro de azucenas atravesado por el báculo. Llevaba una inscripción referida a la resurrección datada en 1545<sup>1</sup>.

La pieza no lleva marcas, pero es posible que las tres últimas letras de la inscripción (B/M/G) correspondan al nombre del artífice barcelonés Matías Gener

<sup>1</sup> Todos estos datos proceden de FINESTRES Y DE MONSALVO, 1756: 116-126.



Fig. 2  
*El abad don Fernando de Lerín. Poblet, 1545. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

(Barcinonis Matias Gener), documentado como autor de estatuas para varias ciudades entre 1549 y 1562<sup>2</sup>. La fecha que consta en la inscripción es la de la muerte del abad que, puesto que se produjo a fines de 1545, no es probable que esta pieza se hiciera en ese mismo año, sino algunos después, aunque no demasiados, pues la decisión de hacer un enterramiento con su retrato en piedra y este busto en plata debió ser muy cercana a su muerte.

En la obra del Museo, Lerín, con los ojos bajos mirando lo que escribe, está barbado y porta mitra, que se adorna con relieve de grutescos simétricos por anverso y reverso: tallos, monstruos a veces alados, cabezas leoninas y trofeos. La capa pluvial tiene roleos con leones, pavos reales y pájaros, todo grabado y relevado, y el broche, cuadrilobulado, lleva un querubín. Las cenefas de la capa y de la casulla, que es visible por delante, se decoran como la mitra y, además, con medias figuras de san Pedro y san Pablo en la parte superior delantera de la capa; en el cuello un busto de Cristo barbado en un tondo que flanquean ángeles. En el capillo, en contorno heráldico, la Adoración de los Magos; dos de ellos aparecen coronados y el tercero con turbante, el Niño sobre un gran lecho de pajas y visibles las cabezas de la mula y el buey, pero sin san José; el marco se adorna como la mitra.

La importancia de un retrato de busto que recoge los rasgos del abad, entre ellos la barba, y el realismo que representa su mirada hacia lo escrito, es notable, y se acrecienta aún por sus características formales. Dada la persistencia de estructuras y ornatos tardogóticos en la platería catalana, la pieza destaca por el repertorio de grutescos, que recoge prácticamente todo tipo de elementos ornamentales usados en los inicios del nuevo lenguaje que llamamos renacentista: querubines, cabezas humanas y máscaras, calaveras, seres monstruosos, aves y otros animales, frutos, vegetales y trofeos. También hay que resaltar la técnica utilizada, con planitud y con relieve.

#### IV

La ocasión de la presencia de la escultura del abad Lerín en el Museo nos conduce a hacer un breve recorrido por los bustos relicarios, que fueron producción abundante de la platería del siglo XVI, sobre todo en los centros aragoneses, donde aún se conserva un número significativo, varias decenas. Es frecuente que este tipo de obras esté documentado y conozcamos el nombre de los artífices que las hicieron.

Se considera que el desarrollo de los bustos relicarios en Zaragoza y otros centros aragoneses tiene su origen en los tres ejemplares de *San Valero*, *San Lorenzo* y *San Vicente* que en 1397 donó a la seo el papa Benedicto XIII Luna. Algunos ejemplares del paso del gótico al estilo moderno no son relicarios, sino imágenes sagradas de busto. Singular es el grupo de *Santa Ana*, *la Virgen y el Niño* del Pilar, que todavía puede datarse a fines del siglo XV. De inicios del siglo XVI es el *San Valero* de San Pablo de Zaragoza, anónimo, que responde en el realismo del rostro y en la decoración al llamado estilo de los Reyes Católicos. De fecha temprana, seguramente del segundo decenio del siglo, es el busto de *Santa Úrsula* del Pilar, con motivos ornamentales góticos. De 1516, obra de Francisco de Tapias, es el busto relicario de *San Andrés*, procedente de la iglesia zaragozana de su nombre, ahora en San Gil; rostro y cuello son realistas y la estructura triangular muestra la persistencia de maneras precedentes.

2

Se conoce también esta habilidad en el platero tarraconense Pere Farrer o Ferrer, que intervino y firmó el busto relicario de *San Eulalio* en la catedral de Tortosa, en 1551, pero no observamos la adecuación de las iniciales que existe en el caso de Matías Gener.

El ya citado Pedro Lamaison, zaragozano hijo de un herrero francés homónimo, hizo la custodia de asiento de la seo, como indicamos, para lo que solicitó al escultor Damián Forment modelos de cuarenta figuras, lo que le hace su fundidor. Labró los bustos relicarios de dos de las llamadas once mil vírgenes compañeras de santa Úrsula. Las reliquias de ambas santas habían sido traídas desde Colonia –donde las Once mil vírgenes reciben culto especial– por don Juan Bueso, capellán de honor del emperador, cuyas armas figuran en sus bases. Una de ellas es *Santa Ana*, que el Concejo de Cariñena encargó a Sever Pelegrín de Tapia, al que se entregó dinero para la obra en 1539-1540, pero poco o nada debió de hacer, pasando el encargo a Lamaison en 1542. Se le indicaba que cabeza, cara, cabellos y cuello habían de hacerse a la manera de la cabeza de plata de *Santa Engracia* de Zaragoza –fundida en 1810– y el cuerpo como la de *Santa Bárbara* del Carmen zaragozano, sin manto y sin brazos (Sanvicente, 1991: 356-357). Su pareja, *Santa Pantaria* (La Almunia de Doña Godina) es de 1542-1544, semejante a la de Cariñena hasta la confusión; se ha escrito que parecen hermanas gemelas. El sencillo hieratismo de los rostros se ha calificado de gótico. La moda del vestido responde a la época y el adorno de grutescos de las cenefas y del basamento son similares a los del busto de Lerín, con gran fantasía en las cabezas que rematan los tallos vegetales.

Una veintena de años más tarde se hicieron otros dos bustos con modelos del pintor Jerónimo Cósida. Uno de ellos es el relicario de *San Blas* (San Pablo de Zaragoza) que hizo Andrés Marcuello, vecino de Tarazona, en 1559-1561. El contrato especifica con mucho detalle cómo ha de ser y vestir el obispo. El rostro ha de ajustarse al de barro «mejorando y afinando todas las proporciones» (Sanvicente, 1991b: 353). La figura, con redondeada barba, lleva mitra y capa pluvial que se adorna con las imágenes de cuerpo entero de san Pedro y san Pablo en hornacinas aveneradas y con bustos de apóstoles en tondos; en el capillo se representan el martirio del santo con Dios Padre en la gloria. La capa se cierra con un broche relicario. La mitra con las ínfulas lleva perlas y piedras que los devotos entregaron al platero, quien hizo los correspondientes engastes. El otro es el busto de *Santa Úrsula* (Pilar), obra de Juan Vela en 1567, costado por Jerónimo Carnicer, cuyo escudo de armas se colocó en los lados. Peina cabello largo y ondulado con raya en medio, de gran finura. La fisonomía, idealizada, resulta empero muy humana. Dos casos más en que queda establecida la presencia de modelos dados por un pintor, diferentes pues las figuras eran una de varón y otra de mujer.

Sin embargo de la proximidad geográfica y de que se haya señalado la cercanía a las obras citadas de Lamaison, nos parece que no existe el pretendido parecido en el busto relicario de *Santa Úrsula* (catedral de Pamplona) que marcó Juan de Ochovi<sup>3</sup>. Recibió el encargo en 1538 del obispo Juan Rena, que murió al año siguiente; aunque parece que la obra todavía la reclamaba el cabildo en 1548, como el artífice la marcó y falleció en 1540, parece lógico que estuviera concluida para este último año. Lleva un vestido riquísimo con mangas abullonadas de varios cuerpos, cerrado al cuello y en las muñecas, pues a diferencia de las piezas aragonesas, tiene manos, la derecha extendida sobre el pecho en el que se coloca un relicario circular y la otra recogiendo el manto liso de grandes plegados. Del rostro emana leve tristeza y el cabello se recoge enmadejado en los extremos.

3

ORBEY SIVATTE, 2000: 77, 204, 205 y 247-248. Basamento, diadema y palma fueron añadidos por el platero José Yábar en el tercer cuarto del siglo XVIII.



Fig. 3  
Juan de Arfe, Busto relicario  
de Santa Marta. Madrid,  
1597-1599.

En otros territorios también se conservan bustos relicarios, aunque en mucho menor número que los aragoneses. Los de los *Santos Emeterio y Celedonio*, patronos de Santander, en cuya catedral se conservan, fueron llevados en 1536 desde Burgos, donde hubieron de hacerse. El motivo fue que en 1533 se habían encontrado reliquias en la cripta del templo. El tratamiento de los cabellos, con ondulaciones a los lados y su fuerte realismo los acercan al *San Andrés* zaragozano de 1516, pero, a diferencia de los hasta ahora mencionados, apenas hay desarrollo del cuerpo bajo la cabeza. No se conoce otro ejemplar de busto relicario en Burgos y su zona de influencia hasta el de *Santa Casilda* de la catedral, que Barrón ha datado hacia 1590 (Barrón, 1998: 192-193); piensa que ha de proceder de la ermita con la advocación de la santa que se halla cerca de Briviesca. El desarrollo de los hombros no es mucho mayor que en

los ejemplares santanderinos, pero el esbelto cuello –muy reducido en los otros dos y tapado por la barba– ofrece una visión más prolongada. Los ojos tienen grabada la pupila, el caballo rizado cubre todo el cuello por detrás y deja libre la parte superior de la cabeza, para la apertura del hueco de la reliquia, que se adorna en esa zona y en la de los hombros con un rico y cuidado adorno de tornapuntas típico de la época.

Del mismo tipo son algunos bustos relicarios gallegos. En la catedral de Tuy hay cuatro piezas semejantes, incluso en las medidas, aunque lo que se aprecia de sus vestidos ofrece diferencias de adorno. El de *San Binardo* está inventariado en el espolio del obispo don Diego de Torquemada en 1586: «Yten la cabeza de Sanct Binardo mártir, guarnecida en plata con sus hombros de lo mismo» (Sáez, 2001: 49-52). La reliquia de cabeza de uno de los Diez mil mártires de Alejandría la trajo de Alemania don Gaspar de Ávalos, cardenal arzobispo de Santiago, que formaba parte del séquito del emperador Carlos V, a quien se la había donado el arzobispo de Colonia y la entregó al obispo don Miguel Muñoz, que la dio a su vez a la catedral tudense, donde figura ya en 1548. La figura del relicario es juvenil, con bigote, perilla, cabeza muy rapada y solo presenta el inicio de los hombros. Los otros tres bustos relicarios que existen en esta sede no están documentados, pero parece que son de la misma mano. El de *San Valerio* es semejante al anterior hasta en la indumentaria y en la botonadura hasta el cuello, aunque tiene la mirada más alta. Muy parecido es el de *San Abundio*, también con los ojos grabados, rapado e imberbe, orejas pegadas y amplia frente. Algunas diferencias presenta el de *San Antimio*, menos juvenil, con más pelo, bigote y algo de barba y distintos adornos en el vestido. Las tres cabezas fueron regalo procedente de Roma, del canónigo de Sigüenza don Lope Vázquez de Figueroa, que hizo un importante legado a la catedral de Tuy en 1612. Se suele considerar que se realizaron a comienzos del siglo XVII; aunque así fuere, parece que, o los hizo el mismo artífice o el más moderno imitó al más antiguo.

En la capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago se hallan dos bustos relicarios obra de los plateros de nombre Jorge Cedeira, padre e hijo. Trajo las reliquias de Colonia el arzobispo cardenal de Santiago, el ya citado don Gaspar de Ávalos, en 1543, con las mismas circunstancias ya comentadas para la reliquia entregada por el mismo arzobispo a la catedral de Tuy. Jorge Cedeira el Mayor († 1562), nacido en Guimaraes, hizo el de *Santa Paulina* en 1553. En la basa aparecen ángeles trompeteros, animales, amorcillos, músicos, flores y frutos y tres medallas con joven guerrero entre pavos reales, mujer de perfil y palma. Su hijo († 1613) hizo el de *Santa Florina* en 1594. Lleva cara y cuello encarnados y cabellos que caen ondulados hasta el pecho y tiene los hombros algo prolongados. Domina en toda la pieza una simetría absoluta y el adorno es geométrico.

Mencionaremos por último un busto relicario de *San Juan Bautista* que se conserva en la catedral de Toledo, obra marcada por el gran artífice Diego de Valdívieso (documentado 1573-1603). De mayor tamaño que los mencionados anteriormente (97 x 73 cm) es de medio cuerpo con basamento octogonal. Fue realizado en 1581-1585. En el pecho está colocado un medallón ovalado y dentro una ampolla de vidrio con sangre y en el hueco de la cabeza un fragmento de cráneo como reliquia. Lleva el cabello muy largo que cae a los lados, grandes bigotes y barba, rostro y cuello encarnados. Viste una túnica que finge piel y manto de grandes planos

con adornos. La boca aparece entreabierta, en actitud de proclamar su frase sobre el cordero de Dios, que aparece sobre el basamento con una cruz y al que señala con la mano derecha a la altura del pecho posando la otra mano sobre él. El basamento es de plata sobre madera. Va cubierto por relieves con asuntos evangélicos de la historia del santo: predicación, bautismo de Jesús, señalando a Cristo, en la cárcel y danza de Salomé, degollación y presentación de la cabeza; además, dos relieves representan la Descensión o imposición de la casulla a san Ildefonso; los relieves han sido desordenados en alguna ocasión. Su calidad es sobresaliente, con figuras de canon muy alargado, variedad de actitudes y sentido dramático de la narración.

No nos ocupamos de los bustos relicarios que hicieron y marcaron Juan de Arfe y su yerno Lesmes Fernández del Moral a fines del siglo XVI para el monasterio de San Lorenzo del Escorial<sup>4</sup> porque, más allá de lo que hemos publicado en varias ocasiones, el doctor Francisco Javier Montalvo Martín tiene en prensa una amplia comunicación sobre ellos que presentó en el congreso de Crevillente en octubre de 2018<sup>5</sup>.

## V

La segunda pieza del siglo XVI que se conserva en el Museo es una figura de *Cristo crucificado* de plata en su color clavado en una cruz de madera; mide 36 x 36 cm. Fue adquirida a José Ignacio Miró en 1882 y se ignora su procedencia (Cruz, 1982: n.º 22).

Es obligado copiar lo que escribió el pintor y tratadista Francisco Pacheco: «Micael Ángel, clarísima luz de la pintura y escultura, hizo para modelo un Crucifijo de una tercia, con cuatro clavos, que gozamos hoy; el cual traxo a esta Ciudad vaciado de bronce, Juan Baptista Franconio, valiente platero, el año de 1597; y, después de haber enriquecido con él a todos los pintores y escultores dio el original a Pablo de Céspedes, racionero de la Santa Iglesia de Córdoba que, con mucha estimación, lo traía al cuello»<sup>6</sup>. En otro texto precedente, indicó que Franconio lo trajo de Roma y que el mismo Pacheco lo pintó de mate el 17 de enero de 1600 (Pacheco, 1649 (1990): 497). Señalamos de paso que no consta que se haya identificado al platero, que sería un Hans procedente de Franconia con apellido bávaro de difícil pronunciación. Señala Bassegoda que se relacionó con Miguel Ángel una serie de ejemplares de Crucificados con cuatro clavos y piernas cruzadas, atribuyéndolos a Jacopo Del Duca (1520-1604), asistente de Miguel Ángel en obras arquitectónicas. El ejemplar originario –a pesar de sus mayores dimensiones y del número de clavos– debería de ser el de la sacristía de la iglesia agustina de Santo Spirito de Florencia (1493), que estuvo depositado en la Casa Buonarroti hasta 2000, entregado en correspondencia al permiso para estudiar anatomía a través de cadáveres procedentes del hospital anejo. Es de tres clavos y cruza los pies con el derecho por encima; la cabeza permanece casi vertical y los brazos horizontales; lo talló desnudo. Los ejemplares atribuidos a Jacopo Del Duca no cumplen exactamente tales características. El prestigio del conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, acompañado de las figuras de los dos ladrones, de bronce (27,3 cm), con brazos en ángulo, cuatro clavos y la pierna izquierda sobre la derecha, fue determinante. Pero hace ya unos años que el Museo retiró la atribución a Del Duca y presenta las obras como anónimas. En territorios de Galicia, León, Castilla, pero incluso en Valencia y Andalucía (Brasas, 1990:

4

Están hechos en cobre, metal cuya labor también tocaba a los plateros.

5

Agradezco la fotografía del busto relicario de *Santa Marta* al doctor Javier Montalvo, quien ha obtenido la plena colaboración de Patrimonio Nacional, sin cuya ayuda no hubiera sido posible estudiar estas obras.

6

PACHECO, 1649 (1990): 725. El párrafo figura en la respuesta a Francisco de Rioja acerca de la figura del Crucificado de cuatro clavos.



Fig. 4  
Guglielmo della Porta (atr.),  
*Crucificado*. Roma, tercer  
cuarto del siglo XVI.

185-186), y en reciente subasta madrileña, se han inventariado más de una veintena de ejemplares que miden 22-23 cm, en bronce y en plata, algunos policromados –catedral de Cuenca, colegiata de Gandía– que coinciden en la desnudez, a veces con paño añadido, cabeza inclinada al frente, brazos en ángulo y pie izquierdo sobre el derecho con clavos separados. Por la abundancia de obras semejantes en España se ha pensado que pueden derivar del que trajo el platero Franconio y que se fundirían muchos, como Pacheco dice. Opinamos que así ha de ser, aunque no vemos motivo suficiente para pensar que el Crucificado que trajo era hecho o copiado de Del Duca y tampoco se conoce un posible modelo de Miguel Ángel. No nos parece que el ejemplar del Museo tenga que ver con este tipo de ejemplares.

La figura del Crucificado la pusimos en relación con otro modelo, que se dice miguelangelesco, mencionándose a Guglielmo della Porta (h. 1500-1577). Existe un ejemplar como el del Museo en el convento de Porta Coeli de Valladolid, que mide 35 cm. Hay repartidos por distintos territorios de la península varios más que ofrecen algunas diferencias, como las piernas menos ladeadas y menor tamaño, pues apenas superan el palmo (21 cm) (Brasas, 1990: 185-189). Se ha afirmado que el modelo deriva de la figura del Crucificado que pintó Miguel Ángel para Vittoria Colonna en 1545, desaparecido pero conocido a través de copias y de una estampa. Pero el dibujo original del maestro, que se conserva en el British Museum, no coincide en los brazos, que se muestran en horizontal, ni en la cabeza, que se vuelca hacia el otro lado, aunque es semejante la posición de las piernas, con el pie derecho sobre el izquierdo. En cambio, la dependencia de este Crucificado es bastante mayor respecto de otro dibujo miguelangelesco datado entre 1555 y 1564 del British que representa un Calvario, donde la figura de Cristo responde al modelo de los que hemos citado, no obstante que aparezca menos colgante y con más verticalidad en las piernas. Se ignora si hubo pintura o escultura derivada de dicho dibujo.

Hay varios ejemplares atribuidos a Guglielmo della Porta. Conocemos uno en la galería del Ospedale degli Innocenti de Florencia, dorado, con corona de espinas y cabeza menos inclinada. Otro, en el Milwaukee Art Museum, tiene la cabeza como la del Arqueológico y las piernas cerrando el ángulo al desplazar algo más la rodilla. Si hacemos caso de tales atribuciones, habría que incluir el del Museo madrileño en el grupo del escultor italiano y datarlo, como hicimos ya en 1982, a fines del siglo XVI. No queremos dejar de señalar que el ejemplar de Bernini que pertenece al Patrimonio Nacional de España y es de bronce dorado, datado en 1654-1656, es semejante, con la diferencia de que el nudo del perizoma está al lado contrario, lo que puede demostrar la persistencia del modelo.

## Bibliografía

BARRÓN GARCÍA, A. A. (1998): *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600. Vol. II*. Burgos: Diputación.

BRASAS EGIDO, J. C. (1990): *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Diputación.

CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1982): *Catálogo de la Platería del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.

(1983): «El platero Juan de Arfe y Villafañe», *Iberjoya*, n.º extra, pp. 3-22.

(1999): «Platería», *Las artes decorativas en España. II, Summa Artis, XLV*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 511-610.

FINESTRES Y DE MONSALVO, J. (1756): *Historia de el Real Monasterio de Poblet*. Cervera: Manuel Ibarra.

ORBE Y SIVATTE, A. de (2000): *Platería en el Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

PACHECO, F. (1649): *Arte de la Pintura*. Sevilla: Simón Fajardo. Edición de B. Bassegoda. Madrid, 1990.

SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2001): *La platería en la diócesis de Tui*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

SANVICENTE PINO, Á. (1991): «Busto relicario de Santa Ana, virgen y mártir», *El espejo de nuestra historia*. Coordinado por M.ª del M. Agudo Romeo. Zaragoza: Arzobispado, Ayuntamiento y CAI, pp. 356-357.

(1991b): «Busto relicario de San Blas», *El espejo de nuestra historia*. Coordinado por M.ª del M. Agudo Romeo. Zaragoza: Arzobispado, Ayuntamiento y CAI, p. 353.



## Idea y proyecto. Giovanni Battista Crescenzi y la maqueta del Alcázar de Madrid

JUAN LUIS BLANCO MOZO  
Universidad Autónoma de Madrid  
juanluis.blanco@uam.es

Idea and Project. Giovanni Battista Crescenzi and the Model of the Royal Alcázar of Madrid

Keywords: Model. Royal Alcázar of Madrid. King Philip IV. Giovanni Battista Crescenzi. Juan Gómez de Mora.

Palabras clave: Maqueta. Alcázar de Madrid. Felipe IV. Giovanni Battista Crescenzi. Juan Gómez de Mora.

I  
BRIGGS, 1929: 174-183;  
GOLDTHWAITE, 1980: 372-375;  
PACCIANI, 1987: 6-19; PUPPI, 1987: 20-28; SCOLARI, 1988: 16-39; CONTARDI, 1991: 19-73; RINASCIMENTO, 1994;  
TRIONFI, 1999; SMITH, 2004. Para el caso español, necesitado todavía de un estudio global, ver GENTIL, 1998: 113-176.

El modelo del Alcázar de Madrid es una pieza excepcional de la historia de la arquitectura áulica española. Si fuera cierta la hipótesis sobre su origen, planteada en este trabajo que ahora se inicia, atesoraría una antigüedad de casi cuatrocientos años. Nació con una finalidad puntual que pronto quedó satisfecha, asumiendo con el paso del tiempo otras valoraciones que le permitieron existir en contextos diferentes y cambiantes. Es además uno de los escasos artefactos de esta naturaleza que ha llegado a nuestros días, en este caso, en un estado de conservación aceptable. Ello a pesar de que las noticias sobre la fabricación de modelos o maquetas de arquitectura, escultura o platería, dentro o fuera de las Obras Reales, son relativamente abundantes a lo largo de la Edad Moderna.

Este estudio nace con la vocación de contextualizar la maqueta del Alcázar en la historia constructiva del palacio de los Austrias, desaparecido para siempre en aquella lejana Nochebuena de 1734. Como tantos aspectos referidos a este edificio, esta destrucción inesperada ha dificultado las investigaciones sobre su materialidad, en especial, las relacionadas con su arquitectura. Conocer en qué punto de su historia constructiva fue fabricada la maqueta que hoy se conserva en el Museo de Historia de Madrid, como depósito del Museo Arqueológico Nacional, nos ayudará a discriminar su tipología y usos originales, teniendo en cuenta que a lo largo de estos cuatro siglos de historia han podido sufrir mutaciones que han difuminado su propia naturaleza<sup>1</sup>.

### Su origen

La primera mención conocida a una maqueta del Alcázar se halla en el inventario real de 1636. Un objeto de esta naturaleza fue descrito en la biblioteca de Felipe IV, situada en la parte alta de la torre Dorada del Alcázar:

«Otro cajón de euano que tiene de largo dos pies poco más y de alto media vara, con cinco christales grandes, tres delante y dos a los testeros y dos pedaços, y está hecho dentro de çera, cartón y colores, la delantera de este palacio de Madrid con las dos torres acabadas y el escudo de armas de bronce y en el suelo de la plaça muchas figuras de hombres y coches y se demuestran los jardines a la parte de mediodía» (Martínez, y Rodríguez, 2007: 94-95).

En principio, hay dos datos discordantes para identificar este objeto con la maqueta del Museo: que las medidas del «cajón» eran, según nuestra escala métrica, de 55,6 cm de largo por 41,8 de alto, algo lejos de los 86 por 25 cm de la susodicha; y que esta no posee ningún escudo de bronce coronando su pórtico principal. La diferencia de longitud del lado largo podría venir dada por una imprecisión del encargado de realizar la medición del inventario o por haber considerado solamente la longitud del edificio (c. 71 cm), sin la plataforma que le sirve de base.

«Detalle del Alcázar», en Pedro Teixeira, *Topographia de la villa de Madrid*, 1656 (detalle).

En cuanto al escudo, el que campea en la maqueta no parece que sea metálico. Tampoco muestra las armas del rey Felipe IV, sino los cuarteles de Castilla y León y la granada en el entado. No se corresponde pues con el escudo del rey, tallado en piedra, que coronaba la portada del Alcázar. Esta diferencia puede deberse a varias causas: que el autor del inventario no acertara con el material del escudo, al ser descrito a través de los cristales que protegían la maqueta; que el citado escudo no sea el original y haya sido sustituido por otro, el actual; o, simplemente, que al autor de la maqueta lo simplificara por la dificultad de reproducir su recargado diseño.

En cuanto a las figuras que decoraban la plaza de palacio, dada su fragilidad, se debieron de perder, como ha sucedido con las copas de los árboles que salpicaban el jardín de los Emperadores, «los jardines a la parte del mediodía» de la descripción de 1636, de los que apenas restan unos troncos pelados en la maqueta actual. También han desaparecido los cinco vidrios que delimitaban y protegían esta suerte de cajón, que debió de ser lo más parecido a una urna. Según la descripción del inventario, tres protegían «delante» y dos más los «testeros», disposición que encajaría con la maqueta actual, cuyos laterales están perfectamente trabajados. No así su parte trasera, que fue diseñada para estar apoyada sobre otra superficie que la resguardara.

Que estuviera en la biblioteca de Felipe IV<sup>2</sup>, como si fuera un objeto de deleite personal, invitaría a pensar que la maqueta guardaba una relación directa con su propietario, en concreto, con los cambios producidos en el Alcázar durante su reinado; y que, por lo tanto, no tuviese relación con sus antepasados, en cuyos inventarios no se ha detectado la presencia de un objeto con estas características.

Hay que esperar hasta 1700 para tener nuevas noticias sobre esta pieza. En el inventario del guardajoyas de la testamentaria del rey Carlos II se cita un «modelo de

2

CARDUCHO, 1977: 432-433;  
SANTIAGO, 1994: 329; 1996; BOUZA,  
2005: 49-50.

Fig. 1

Giovanni Battista Crescenzi,  
*Maqueta del Alcázar de Madrid*,  
c. 1630, Museo Arqueológico  
Nacional (Depósito en Museo  
de Historia de Madrid).



3

La maqueta del Alcázar no ha podido ser localizada en los diferentes inventarios de las testamentarias de Felipe V y Carlos III, ni tan siquiera en los listados de objetos que se salvaron del incendio del Alcázar, en FERNÁNDEZ-MIRANDA, 1988-1989; ATERIDO, 2004.

4

Archivo General de Palacio (AGP),  
Administrativa leg. 775, transcrito  
por APARISI, 2001: 41.

5

Sobre el Real Gabinete Topográfico  
y su director León Gil de Palacio,  
ver DE CARLOS, 1979: 25-28; QUIRÓS,  
1994: 203-224; MOLEÓN, 1999:  
35-47; ÁLVAREZ, 2017: 227-236.

6

AGP, Administrativa leg. 773,  
exp. 30 (18-1-1841).

la fachada del Palacio de Madrid» en el interior de un escritorio de ébano (Fernández Baytón, 1975, t. I: 220). Por desgracia, el documento no aporta más detalles que su valoración en 400 ducados (4400 reales), una cantidad realmente estimable.

A partir de entonces los documentos reales callan<sup>3</sup>, hasta que un modelo del Alcázar aflora en un inventario y tasación de los objetos del Real Gabinete Topográfico, redactado por su director León Gil de Palacio (1778-1849) el 29 enero de 1834<sup>4</sup>. Si se tratara del mismo objeto, debió de ingresar en esta institución desde las colecciones reales, poco tiempo después de su creación en 1832<sup>5</sup>. Según otro inventario de 1841, la colección de maquetas y de otros objetos singulares se distribuía en las tres salas encadenadas de la planta noble del edificio del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro<sup>6</sup>. En la segunda sala se exhibía el modelo del desaparecido palacio de los Austrias junto a los del Gabinete de Historia Natural de Juan de Villanueva, en aquel entonces Museo de Pintura y Escultura; la Casa de Correos de Madrid, obra de Jaime Marquet; el monasterio de San Lorenzo de El Escorial; la torre de Hércules de La Coruña; el palacio real construido por Sachetti; y las maquetas de las ciudades de Madrid y Valladolid realizadas por Gil de Palacio. La tercera sala estaba ocupada en su totalidad por la maqueta del proyecto de palacio real diseñado por Filippo Juvarra, separada de las anteriores por sus grandes dimensiones. Aunque no existan referencias al itinerario expositivo planteado en esta colección, parece cierto que su director buscaba recrear los edificios más relevantes del patrimonio real tal vez con algunas valoraciones específicas que se nos escapan.

En ese año de 1841 se decidió el traslado del Museo de Artillería, por aquel entonces alojado en el madrileño palacio de Buenavista, al citado edificio del Salón de Reinos. Ello provocaría a su vez que el Real Gabinete Topográfico se reubicara

Fig. 2

Detalle del lateral izquierdo de  
la maqueta del Alcázar (oeste).

Fig. 3

Detalle del lateral derecho  
de la maqueta del Alcázar (este).





Fig. 4  
Eusebio de Letre,  
*Antiguo Alcázar de Madrid*, en  
Amador de los Ríos, J. (1863):  
*Historia de la Villa y Corte de  
Madrid*. Madrid, tomo III.

en el cercano Casón del Buen Retiro, donde fue descrito por Mesonero Romanos<sup>7</sup>. La maqueta del Alcázar permaneció en este lugar hasta la extinción definitiva del Gabinete en 1854, pasando a formar parte de los fondos del Real Museo de Pintura y Escultura<sup>8</sup>. En este corto viaje la acompañaron otras maquetas de arquitectura, como la mencionada del palacio real de Juarra<sup>9</sup>.

Estando en la pinacoteca madrileña fue litografiada por Eusebio de Letre con el fin de ilustrar la *Historia de la Villa y Corte de Madrid* de José Amador de los Ríos<sup>10</sup>. Quiso el dibujante dotarla de vida, rodeada de árboles bajo un cielo abierto, como si aún formara parte del paisaje urbano de la capital de la Monarquía Hispánica. El punto de vista elegido, notablemente sesgado desde el sudeste, dejando ver en primer plano la torre de la reina y detrás de esta la torre Bahona, intensificaba la falsa sensación de que el dibujo había sido tomado del natural, como si su autor hubiera viajado en una cápsula del tiempo hasta alguna fecha desconocida anterior al incendio del Alcázar.

Fue la primera vez –que nos conste– que la maqueta fue considerada como un documento dentro de un discurso histórico sobre el Alcázar de los Austrias, al ser relacionada con una «restauración de Cobarrubias», una alusión imprecisa a un proyecto de la fachada atribuido sin fundamento al arquitecto real nacido en Torrijos (1488-1570).

La etapa en la pinacoteca madrileña finalizó en 1873. El 23 de diciembre de este año, en virtud de una orden del gobierno de la República del día 5 de ese mismo mes, la maqueta ingresó en el Museo Arqueológico Nacional<sup>11</sup>. En la actualidad se exhibe en el Museo de Historia de Madrid (inv. 3133), como depósito del Museo Arqueológico Nacional.

7

MESONERO, 1844: 199 y 274-275;  
MADOZ, 1848: 332-333.  
Ver además, AGP, Administrativa,  
leg. 770 (28-9-1849).

8

Archivo del Museo Nacional del  
Prado (AMNP), Caja 1367, leg.  
114.01, exp. 6 (18-11-1854); AGP,  
Administraciones patrimoniales,  
Caja 11.796, exp. 23 (18-11-1854).  
La liquidación efectiva del Real  
Gabinete Topográfico se produjo  
un año después, en AGP, 11796,  
exp. 23 (5-6-1855).

9

MAIRAL, 2012: 48-52.

Fig. 5

Detalle de la torre del Rey  
y del Jardín de los Emperadores.

### En su contexto

Así pues, la trayectoria de la maqueta desde 1834 hasta la actualidad está perfectamente documentada. La hipótesis de que sea el mismo objeto inventariado en 1636 y 1700 pasa por el estudio de su arquitectura en relación con la evolución constructiva del Alcázar a lo largo del siglo XVII, que ha de ser seguida con la ayuda de la documentación escrita y gráfica que ha llegado a nuestros días.

Antes de comenzar con este acercamiento a su contexto original, conviene incidir en una posibilidad que habría que descartar. No hay ninguna noticia que avale la construcción de esta maqueta por León



Gil de Palacio, especialista en el diseño y ejecución de esta clase de objetos. Recordemos que este ingeniero militar fue el autor de las maquetas urbanas de Valladolid (1827) y Madrid (1828-1830)<sup>12</sup> y que además llevó a cabo el proyecto de reproducir a pequeña escala los sitios reales de San Lorenzo de El Escorial (1831), la Casa de Campo (1831), Aranjuez (1832-1834) y, con toda probabilidad, el Palacio

Real de Madrid. Siendo un tema bien conocido y documentado, no ha llegado ninguna noticia sobre la manufactura de un modelo del desaparecido Alcázar de Madrid. Tampoco habría un motivo para ello, pues al parecer la iniciativa contemplaba la reproducción de las residencias reales que existían en aquel entonces. Pero en el caso de que así fuera y el militar barcelonés hubiera realizado esta maqueta del Alcázar, resultaría muy difícil de entender que hubiera elegido una disposición de su fachada que remite a una cronología tan anterior a la destrucción del edificio, como a partir de ahora se señalará.

La representación del jardín de los Emperadores, a los pies del cuarto del rey, y el arranque de la crujía de las tiendas de los buhoneros que lo delimitaba y se prolongaba a través de un pasadizo hasta las cocheras y las caballerizas, nos ofrece un primer jalón cronológico *ante quem* ya que estas estructuras fueron demolidas en torno a 1675, cuando se regularizó la plaza de palacio (Barbeito, 1992: 183-188).

Ajustando aún más la cronología constructiva del Alcázar, en la maqueta no figuran los dos balcones que en 1646 se abrieron en el lado oeste de su fachada principal para dotar de iluminación a la escalera que daba servicio a la famosa Pieza Ochavada, remodelada por aquellos años (Barbeito, 2007: 395). Sí aparece, en cambio, el pórtico de palacio, rematado con el escudo de piedra colocado en 1622 (Barbeito, 1992: 101-102; Blanco Mozo, 2007: 97-99) y que se puede apreciar con todas sus divisiones en la estampa de la entrada del príncipe de Gales (marzo 1623), abierta por Juan Schorquens (1595-*ca.* 1630)<sup>13</sup>. No sucede lo mismo con una versión de esta última, muy conocida en la historiografía de Madrid, en la que se simplificó el diseño del citado escudo, además de introducirse alteraciones y distorsiones en la fachada del Alcázar que le restaron verosimilitud<sup>14</sup>.

10

Al pie de la litografía se anotó lo siguiente: «Antiguo Alcázar de Madrid. Copia del modelo que existe en el Real Museo de Escultura, conforme a la restauración de Cobarrubias», en AMADOR DE LOS RÍOS, 1860: t. III, 197. Sobre Eusebio Letre, *vid.* OSSORIO Y BERNARD, 1868: t. I, 359.

11

AMNP, Caja 81, leg. 11504,  
exp. 16 (5 y 23-12-1873).

12

Sobre la maqueta de Madrid,  
conservada en el Museo de  
Historia de Madrid, *ver* MARÍN,  
y ORTEGA, 2006: 12-25; ÁLVAREZ,  
2017: 236-245.

Fig. 6

Alexis-Hubert Jaillot, *Plano de Madrid*, 1660. (Biblioteca Nacional de París).

13

El único ejemplar conocido, se conserva en el Rijksmuseum de Amsterdam, RP-P-1964-470, identificado por Ceballos-Escalera y Gila (2016: XLV-XLVII), quien cree que la estampa fue destinada a ilustrar la entrada en Madrid del príncipe de Gales de González, (1623b). A pesar de sus medidas, (34 x 41 cm) no habría que descartar que la estampa no hubiera llegado a tiempo para completar el *Teatro de las grandezas de Madrid*, para el que Schorquens realizó algunos de sus retratos, en González (1623a). En el pie de la estampa se puede leer: «SERENISSIMO CAROLO MAGNE BRITANIE PRINCIPI. En Princeps inclite de FELICISSIMO Vro introitu in Supremā Regis Catholici curiā verissimum testimonium, et tanti Regis, suorumq; era celsitudinem vrām Benevolentiae insigne monumentum. D XXVI Marty A. MDC. XXIII». Sobre Juan Schorquens o Jean Schorkens en Madrid (1617-1630), ver CEÁN, 1800: IV, 357-358; BLAS; DE CARLOS, y MATILLA, 2011: 25, 247-292 y 692-693; CEBALLOS-ESCALERA y GILA, 2016: XLIV-LI. Participó en la manufactura de las estampas que ilustraron las ediciones castellana y portuguesa de la *Jornada de Felipe III a Portugal*, en Labanha, 1622. Sería el «Juan Scoteño» o «Escoteño» a quien la villa de Madrid le encomendó en 1621 «una pintura de la Villa en el estado que hoy está en una lámina de bronce», de la que nada se sabe, en PÉREZ, 1907: III, 158; MUÑOZ DE LA NAVA, 2005: 65; 2006: 194.

14

Ha sido conocida por formar parte de los *Anales* de Khevenhüller, aunque conviene corregir. En realidad, se trata de una versión de peor calidad de la estampa abierta por Schorquens, también de menor tamaño (22 x 29 cm), realizada como continuación de la serie *Sucesos de Europa* (1535-1610), que por su estilo y disposición se podría relacionar con los seguidores del taller del grabador Franz Hogenberg (1538-ca. 1590). El grabado en cuestión se titula «Einzug des Printzen van Engellandt, so den 23. Martij Anno 1623 zu MADRILL in Spanien geschehen». Cuenta además con textos explicativos que salpican la representación y un pie escrito a cuatro columnas. Se conservan ejemplares en el Museo de Historia de Madrid (inv. 2683), Rijksmuseum de Amsterdam (RP-P-OB-78.785-387), Royal Collection Trust (RCIN 750054) y en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (HB 138). Una tercera versión de peor calidad, inspirada en la anterior y bajo el título «Einzug des Printzen von Engelland Madrit des 23 Marti Anno 1623», sirvió de ilustración para el tomo X (1724) de la segunda edición de los *Annalium Ferdinandeorum* (Leipzig, 1721-1726), escritos por Franz Christoph Khevenhüller (1588-1650) quien, como su tío Hans (1538-1606), fue embajador en Madrid (1617-1631) del Imperio. En la primera edición de esta obra (1640-46) no se incluyó la citada estampa.





Fig. 7

Juan Schorquens,  
*Entrada del príncipe de Gales en Madrid (1623)*, ca. 1623,  
Rijksmuseum de Amsterdam  
(RP-P-1964-470).

La realidad material de la maqueta, cotejada con la historia constructiva del edificio, nos llevaría pues a situarla en un arco cronológico que iría aproximadamente entre 1622 y 1646, siempre y cuando obviáramos ciertas anomalías que se manifiestan en ella. Las dos primeras servirían para desvelar la verdadera naturaleza de este artefacto como proyecto de arquitectura de la fachada del Alcázar. El autor del inventario de 1636, en primer lugar, dio importancia al hecho de que las dos torres del modelo estuvieran «acabadas» (Martínez, y Rodríguez, 2007: 94-95), señal inequívoca de que alguna de ellas –de las reales– no lo estaba cuando escribía esta anotación. Un hecho fácil de constatar históricamente, ya que en aquel año la torre de la Reina se cubría con un sencillo tejado a dos aguas, como se puede apreciar en la silueta del Alcázar representado en el fondo del lienzo *San Isidro en oración* (1622), pintado por Bartolomé González, que se conserva en el Museo de Historia de Madrid (inv. 4142); o en la citada estampa que describe la entrada del príncipe de Gales (1623). Habría que esperar hasta 1675 para que se rematara con un chapitel semejante al de la torre del Rey (Barbeito, 1992: 178). En segundo lugar, en la maqueta no queda rastro de las torres centrales de la fachada, las medievales que comúnmente se atribuyen a la dinastía Trastámara: la del Sumiller,



Fig. 8

Anónimo,  
*Entrada del príncipe de Gales en Madrid (1623)*, ca. 1623-25,  
Museo de Historia de Madrid  
(inv. 2683).

15

MARTÍNEZ, Y RODRÍGUEZ,  
2007: 94-95.

que se levantaba a la izquierda (oeste) del zaguán principal; y la del Bastimento, justo en el otro lado (este).

Dos circunstancias más tendrían que ser destacadas. En el modelo del Museo de Historia de Madrid no se representaron los dos patios del Alcázar ni la crujía que los separaba. Como si fuese una misma unidad, se cosieron la fachada principal del edificio, la que mira al sur, y las cubiertas del frente norte cuya cara exterior no fue trabajada. Lo que significa que fue concebida para ser vista con un punto de vista frontal, situado al sur, posiblemente desde el otro lado de la plaza de palacio; y bajo, con una inclinación entre los 10° (vista caballera) y 30° (vista oblicua). Un punto de vista similar, aunque notablemente más bajo, al adoptado en las planimetrías de Madrid de Pedro Texeira y Frederick de Wit.

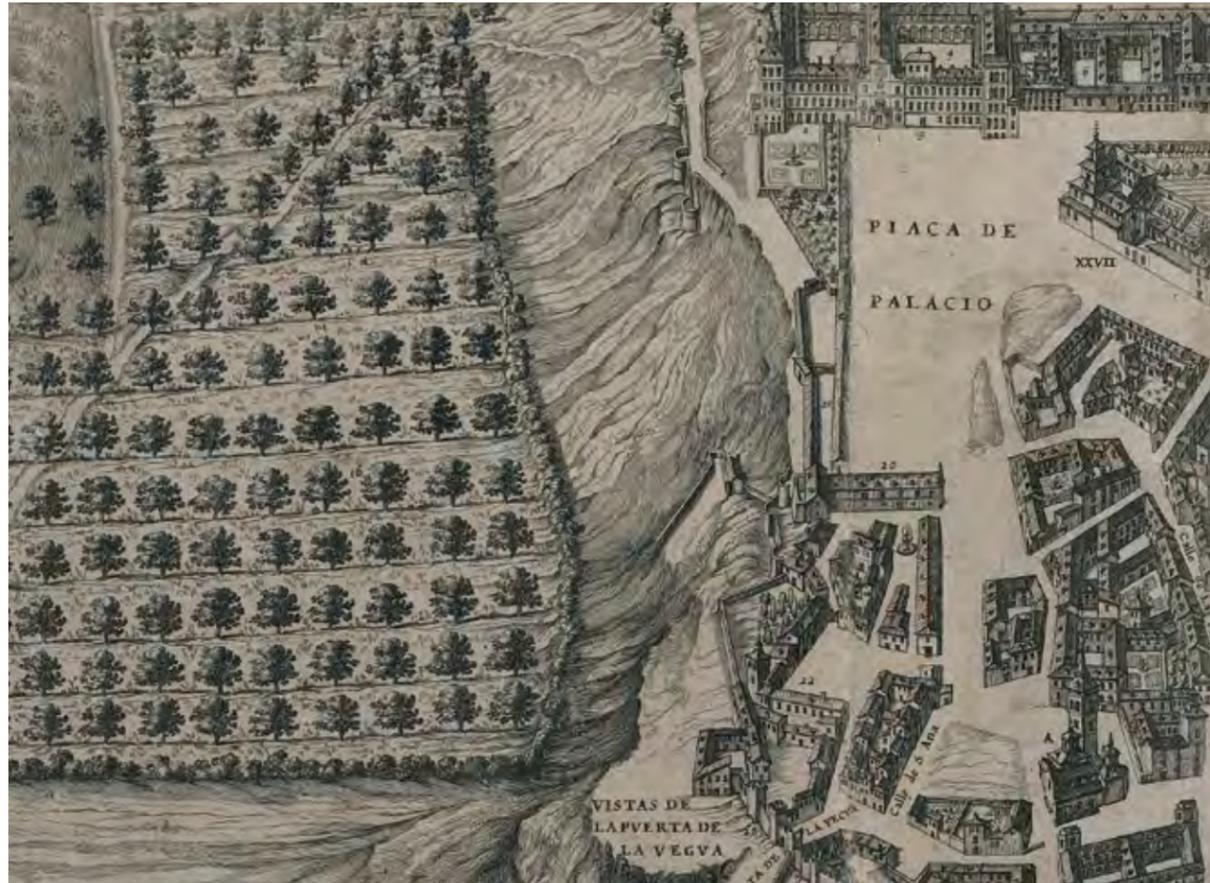
Finalmente, conviene situar otra anomalía de difícil explicación. La maqueta posee 10 tramos verticales de vanos (intervanos) a cada uno de los lados del pórtico, en lugar de los 12 que realmente tenía en aquel tiempo la fachada del palacio de Felipe IV. Una alteración que se repite en la imagen de la entrada del príncipe de Gales, en la que se representaron 17 tramos a cada lado<sup>15</sup>, y en el plano de Texeira, con 9 a la izquierda y 10 a la derecha.

En lo puramente histórico, esta evidente relación entre la maqueta y la fachada del desaparecido Alcázar no ha sido fácil de conciliar, en concreto, por la dificultad que implicaba la datación de la materialidad de la primera y por la carencia de estudios científicos sobre la arquitectura de la segunda. Sin entrar en estas cuestiones, por ahora, José Amador de los Ríos, como ya se ha citado, abrió el camino de la atribución de la maqueta vinculándola sin fundamento al arquitecto Alonso de Covarrubias. Años después, en la *Exposición del Antigo Madrid* (1926), de forma igualmente imprecisa se dató el modelo en el siglo XVIII y se distinguió a Juan Gómez de Mora (1586-1648) como el autor del frente principal del Alcázar (Exposición, 1926: 40-41). A Francisco Íñiguez Almech se le debe el primer estudio histórico de la maqueta, que le sirvió para datarla en el siglo XVII y atribuirla al citado arquitecto, como autor también de la nueva fachada del Alcázar (Íñiguez, 1952: 71-72).

La atribución se mantuvo con firmeza en los años siguientes, al mismo tiempo que la figura de Juan Gómez de Mora se encumbraba como uno de los arquitectos más relevantes de la arquitectura áulica de la primera mitad del siglo XVII (Kubler, 1957: 57; Tovar, 1983: 47; 1986: 47-48; Checa, 1994: 32-33). La revisión del proceso

Fig. 9

«Detalle del Alcázar», en Pedro Texeira, *Topographia de la villa de Madrid*, 1656.



constructivo de la fachada del Alcázar desligó la maqueta del proyecto del arquitecto mayor y la relacionó con los cambios introducidos a partir de 1630 (Barbeito, 1992: 158-159; Díez del Corral, 1994: 152); hasta que con mayor claridad se atribuyó la idea de este novedoso planteamiento a Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), a falta de definir el papel de Alonso Carbonel (1583-1660) en esta empresa y de conocer el nombre del artífice que la fabricó<sup>16</sup>.

### El debate sobre la fachada del Alcázar

Señaladas estas circunstancias, no cabe más que relacionar la maqueta del Alcázar con su historia constructiva, en concreto con el proyecto de regularización de la fachada principal atribuido a Giovanni Battista Crescenzi. Que el modelo inventariado en 1636 se encontrara en la biblioteca del rey indicaría su vigencia y validez, como proyecto definitivo que había comenzado a materializarse pocos años antes, aunque no se vería culminado hasta finales del siglo XVII.

Antes de seguir adelante conviene recordar que el problema de la transformación de la fachada del viejo Alcázar venía de lejos. Durante el reinado de Felipe III,

16

BLANCO, 2007: 168-169; 2013: 195-196; BARBEITO, 2007: 395. Entre dudas, se plantea que la maqueta fuera del siglo XVIII, en VAL, 2016, t. I: 462.

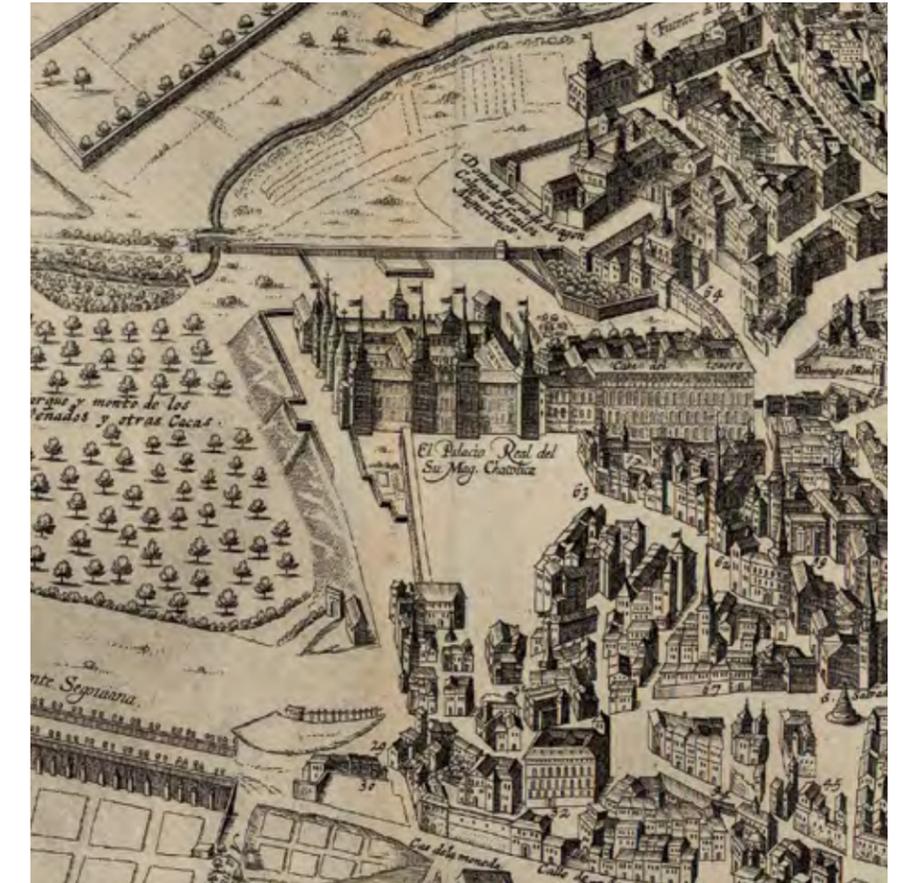


Fig. 10

Frederick de Wit, *La Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, 1657.

se habían planteado dos proyectos que, aunque diferentes, apostaban por el mantenimiento de las dos torres centrales que flanqueaban la entrada principal del palacio. La primera alternativa fue firmada por Francisco de Mora, quien había previsto unir a través de unos corredores abiertos y sostenidos por columnas las dos torres centrales (Sumiller y del Bastimento) con la torre del Rey o Dorada, construida en tiempos de Felipe II, y con la que se levantaría en el ángulo sudeste del edificio, sobre el cuarto de la reina. La imagen de los *Passetemps* (1596) de Jean L'Hermite permite comprobar cómo había avanzado la obra antes de finalizar el siglo sin quizás resolver el problema de la presencia tan notable como preeminente de las torres medievales.

La muerte de Francisco de Mora en 1610 facilitó la adopción de un proyecto nuevo, más ambicioso, firmado por su sobrino y sucesor en la maestría mayor de las Obras Reales, Juan Gómez de Mora, y aprobado en marzo de 1612 por el ayuntamiento de Madrid, promotor de la obra<sup>17</sup>. La nueva fachada sería regularizada con un muro continuo, ligeramente adelantado y articulado a base de pilastras y balcones, que se extendería desde las torres de esquina hasta las centrales.

En términos arquitectónicos, la imagen monumental y simbólica de la residencia principal de la Monarquía en tiempos de Felipe III se había visto mediatizada por la presencia de las viejas torres medievales. Si el primero de los Mora había optado por conservarlas poniendo en valor sus rotundos volúmenes, la propuesta de su sobrino pasaba por su integración en una concepción de fachada relativamente novedosa, que venía determinada por el orden y la regularidad de los elementos que conformaban sus alzados. Sin embargo, y es algo que se aprecia en la imagen de la entrada del príncipe de Gales, el tamaño y la anchura de estas torres ponían en entredicho el equilibrio del conjunto, al potenciar de forma exagerada un eje central muy vertical que constreñía el pórtico de acceso y relativizaba el volumen de las torres de las esquinas. Una sensación que sin duda se hubiera visto acrecentada con los chapiteles previstos para su remate que, de haberse construido, habrían sido los mayores de Madrid y sus Sitios Reales<sup>18</sup>.

La ejecución del proyecto de Gómez de Mora estaba muy adelantada en 1623. Se había igualado todo el frente de la fachada, se trabajaba en el cerramiento y regularización de la torre del Sumiller, a falta de hacer lo mismo con la del Bastimento y de construir el chapitel de la torre de la Reina. Sin embargo, poco tiempo después las obras se detuvieron, abriéndose un debate en el seno de las Obras Reales sobre el signo de esta intervención. A pesar de algún intento documentado en 1623, la segunda torre medieval nunca fue remozada y, más aún, su compañera del Sumiller quedó a la intemperie hasta 1629, cuando se decidió guarnecerla con un tejado «de prestado», provisional, casi al mismo tiempo que se mandaba desmontar la grúa que había facilitado su remodelación<sup>19</sup>. Para entonces el proyecto de Gómez de Mora, el de las cuatro torres, estaba condenado al fracaso. Pero paradójicamente tendría una segunda vida, en este caso, gráfica. Quedó inmortalizado en una serie de imágenes cuyos eslabones intermedios o finales fueron las estampas de las vistas de Madrid de Frederick de Wit, tal vez basada en el desconocido plano (1613-1622) de Antonio Mancelli, y de Alexis-Hubert Jaillot, impreso en 1660, que reproducen el Alcázar nunca construido con cuatro torres chapiteladas en la fachada<sup>20</sup>.

17

Archivo Villa de Madrid (AVM), Libro de acuerdos t. XXX, f. 594r (20-3-1612), citado por GÉRARD, 1978: 244; y AVM, Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (ASA), I-160-37 (20-3-1612), citado por BARBEITO, 1992: 94-95.

18

La propuesta de Gómez de Mora, con chapiteles sobre las torres centrales, ha sido proyectada en BARBEITO, 1992: 103; 2013: 115-116. Se ha puesto en entredicho que esta fuera la solución planteada por el maestro mayor en MARIAS, 2017: 135-135, sin tener en cuenta la documentación que atestigua el desmontaje de la torre del Sumiller y cuestionando la validez de las fuentes gráficas ya mencionadas (Wit y Jaillot).

19

Sobre la construcción de la cubierta de prestado de la torre del Sumiller o «torre nueva» y el desmontaje de su grúa, vid. AVM, ASA I-161-14 (27-11-1623), citado por BARBEITO, 1992: 105; ASA 4-334-6 (1-12-1623); ASA I-161-31 (14-12-1627, 25-5-1628, 9 y 14-6-1628, 9-1-1629 y 15 y 16-2-1629), citado en BLANCO, 2007: 164-165.

20

En torno a la planimetría de Madrid de Frederick de Wit se ha suscitado un animado debate historiográfico sobre su identificación, o no, con la imagen de la capital encargada por la villa al italiano Antonio Mancelli, de la que no se ha conservado ningún ejemplar. Se defiende que sea la misma, en MUÑOZ DE LA NAVA, 2005 y 2006. Sobre la vista de Madrid de Jaillot, ver BLANCO, 2013: 184-187.



Fig. 11  
«Detalle del Alcázar», en Alexis-Hubert Jaillot, *Plano de Madrid*, 1660. (Biblioteca Nacional de París).

21

Sobre la naturaleza del cargo nítidamente establecida en la cédula real de su nombramiento, véase BLANCO, 2007: 154-158.

La paralización de esta reforma coincidió con los problemas judiciales del maestro mayor, acusado junto a varios contratistas de supuestos fraudes cometidos en las obras efectuadas en la torre Bahona, en el jardín de los Emperadores, ambas en el Alcázar, y en las casas del secretario Alosa. Un farragoso proceso judicial que a partir del mes de enero de 1627 se extendería a los trabajos de la fachada del Alcázar (Simón, 1945: 347-359; Blanco, 2007: 128-131).

### La propuesta de Crescenzi

La delicada situación de Gómez de Mora coincidió con el reforzamiento de la autoridad en las Obras Reales del caballero italiano Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre, y de su colaborador más cercano, el aparejador Alonso Carbonel. El primero fue nombrado el 14 de octubre de 1630 miembro de la Junta de Obras y Bosques y superintendente de las Obras Reales<sup>21</sup>. Poco tiempo después la citada Junta le encomendó revisar las últimas obras realizadas en el

Alcázar e informar sobre «la bondad firmeza y estabilidad que tienen y lo que han costado legítimamente para que se propusiese a Su Majestad lo acordado y que nuevamente pareciese»<sup>22</sup>. Toda una declaración de intenciones que precedió a las primeras actuaciones para deshacer lo hecho en el Alcázar, esto es, para demoler el coronamiento de la torre del Sumiller<sup>23</sup>.

En el mes de mayo de 1631, ya se había construido un andamio y un ingenio de elevación; y un año después se contrataba con los canteros Juan Francisco de Sormano y Juan Guillén de Bona la obra del derribo de la torre, cuyo frente sur había sido remodelado no hacía muchos años por Gómez de Mora<sup>24</sup>. La última noticia sobre esta intervención data de marzo de 1634, cuando los canteros Francisco del Río y Miguel de Collado recibieron de manos de Cristóbal de Medina 800 reales por la medición y tasación de los materiales desbaratados de la torre nueva del Sumiller<sup>25</sup>.

Esta intervención puntual supuso un cambio radical e irreversible en la concepción de la fachada del Alcázar, pues de un plumazo desaparecía uno de los elementos que había condicionado el proyecto de Juan Gómez de Mora y tiempo atrás el de su tío Francisco de Mora. Delata además la existencia de una nueva idea que pasaba por demoler la segunda torre central, la del Bastimento, y por privilegiar una simetría más limitada y compensada, regulada por la presencia de un pórtico central y las torres de esquina. Una elección estética, sin duda, que apostaba por dotar de una renovada horizontalidad a la fachada.

Las noticias documentales expuestas y la notable ausencia del maestro mayor, sumido en el laberinto de sus problemas judiciales, invitan a pensar que el autor de esta nueva idea fuera el mismo que hizo construir la maqueta del Alcázar que se conserva en el Museo de Historia de Madrid, Giovanni Battista Crescenzi o, en menor medida, su mano derecha en las Obras Reales, el arquitecto Alonso Carbonel.

El modelo del Alcázar mostraba la regularidad y simetría de una fachada sin las torres centrales y con la torre de la Reina coronada por un chapitel. Quizás en un intento de mejorar la proporcionalidad de sus partes, el responsable de la idea –como ya se adelantó– prescindió de dos tramos verticales de ventanas en cada lado, situando diez en vez de los doce que realmente tenía. Este podía ser uno de los puntos débiles del proyecto planteado en la maqueta: el eje horizontal, dada su longitud, prevalecería en demasía sobre la vertical del central y, sobre todo, al ser más estrechas las torres, sobre los extremos. Además, se puede extraer una intención añadida observando la posición solapada sobre la fachada principal de las elevaciones que sobresalían en el lado norte del Alcázar. El autor de la maqueta deseaba reconocer la altura alcanzada por los citados ejes verticales con respecto a los volúmenes traseros que descollaban de la silueta del edificio; esto es, se trataba de ver cómo quedaría la fachada desde un punto visual frontal y lejano, en perspectiva, tal vez desde las caballerizas reales, al otro lado de la plaza de palacio.

Dicho esto, hay que remarcar que esta propuesta de fachada del Alcázar, con dos torres en las esquinas culminadas con sendos chapiteles, poco o nada tiene que ver con la evolución de la arquitectura palaciega italiana y, menos aún con la romana. Los palacios italianos del clasicismo presentaban un volumen cerrado y rotundo domi-

22

AGP, Registro, libro 25, f. 240v (12-1-1631).

23

Los primeros movimientos se detectan el 2 de diciembre de 1630, cuando se compraron al maestro de obras Tomás de San Martín 191 pies de tablonos para construir un andamio que iba a servir para derribar «la torre nueva de piedra berroqueña que es la que llaman del sumiller que está en la fachada de palacio», en AGP, Sección Administrativa (SA), leg. 5208, pliego 54 (2-12-1630). Más gastos para construir el andamio y un ingenio de madera para bajar la piedra de la torre, en AGP, El Pardo, C<sup>a</sup> 9391, exp. 7 (4-12-1630); AGP, SA, leg. 5208, pliegos 55 (17-12-1630) y 56 (18-3-1631); y AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 573 (9-12-1630); y pliego 592 (6-5-1631), citado en BLANCO, 2007: 165-166.

24

Las condiciones se basaron en un sencillo acuerdo: los maestros se quedarían con una sexta parte de la piedra bajada a la plaza del Alcázar y el rey con el resto, además de todas las cornisas y ventanas desmontadas. Los contratistas se comprometían a almacenar estos materiales en la munición de palacio y a depositar en el parque toda la broza procedente del derribo. Las condiciones previas del primer pregón fueron firmadas por Alonso Carbonel, mientras que todas las órdenes para proceder a los pregones, aceptar posturas y rematar la obra provinieron del marqués de la Torre, quien personalmente firmó todos los autos, en AGP, SA, leg. 71 bis (2-5-1632); y Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPM), pr. 5283, ff. 163-175r (2-5-1632), citado en BLANCO, 2007: 166.

25

AHPM, pr. 5809, f. 151r (13-3-1634).

26

El mejor estudio sobre su actividad en Roma, al servicio de las obras de Paolo V, en VAL, 2016, t. I: 139-166.

27

Para las maquetas del panteón seguimos las nuevas noticias aportadas, por VAL, 2016, t. I: 272-282. Ver además MARTÍN, 1958: 127 y 129; BUSTAMANTE, 1992: 172-173.

28

CARDUCHO, 1979: 421. Pudo ser el mismo objeto que se describe en el inventario de bienes de Juan Bautista Forno, otrora criado de Crescenzi, en CHERRY, 1999: 515, y que acabó en manos del pintor Francisco Palacios, en CRUZ, 2013: 84 y 288.

nado por el eje horizontal, en el que no era habitual que sobresalieran de su perfil elementos verticales. Pero además la verticalidad de las torres medievales se veía incrementada por los chapiteles, una construcción clásica donde las haya, que paradójicamente había contaminado la arquitectura clasicista del foco áulico, siempre de la mano de arquitectos como Francisco de Mora o Juan Gómez de Mora. El mantenimiento de las torres con chapiteles ha de interpretarse como una herencia recibida, casi inexcusable en el contexto arquitectónico madrileño, pero que, a los ojos de un arquitecto italiano, ortodoxo o no de la norma vitruviana, debió de producir muchas dudas y contradicciones.

La relación de la maqueta del Alcázar con Crescenzi no parece una hipótesis descabellada si se atiende a la actividad desarrollada por el italiano en Roma, al servicio de Paolo V Borghese, y en Madrid, a donde llegó en el otoño de 1617<sup>26</sup>. Como superintendente de la obra de la capilla paolina de Santa María la Mayor, coordinó el trabajo de elaboración de un modelo para su altar mayor, trazado por el arquitecto Girolamo Rainaldi y ejecutado por el carpintero Vittorio Roncone (Val, 2016, t. I: 142-151).

Su presencia en la corte española coincide con la elaboración de dos juegos de modelos que debían ilustrar las diferentes propuestas para la portada principal del Alcázar de Madrid y para el panteón del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Aunque es una cuestión no resuelta satisfactoriamente por la historiografía y susceptible de ser matizada hasta la saciedad, parece que nacieron para plantear las ideas divergentes de Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las Obras Reales, y del caballero italiano, cuyos conocimientos en materia artística fueron muy valorados por Felipe III.

En ambos casos parece que se fabricaron maquetas generales de las citadas propuestas, que se acompañaron con prototipos parciales a mayor escala que presentaban soluciones diferentes para sus alzados. En lo que respecta al modelo de la portada del Alcázar, no cabe la menor duda sobre su autoría intelectual, ya que Crescenzi fue gratificado generosamente por ello en los primeros meses de 1619 (Marías, 1991: 83; Blanco, 2007: 163; Val, 2016, t. I: 193-194). Poco antes se abonaron los gastos de ejecución de otros dos modelos de la misma portada que presentaban una solución de su alzado basada en columnas y otra en pilastras. A falta de más noticias, parece lógico atribuir su diseño al italiano.

Más difícil resulta endosar la autoría de tres maquetas, por lo menos, del panteón escurialense que se fabricaron en 1618 en las mismas coordenadas vistas en el ejemplo anterior, que podrían materializar también las propuestas alternativas defendidas por Gómez de Mora y por Crescenzi<sup>27</sup>.

Por si fuera poco, entre los bienes dejados por el italiano a su muerte en 1635 se encontraron lo que podrían ser dos maquetas de arquitectura: «un dibujo de una portada que es de madera y está fundada en una tabla de vara de largo» y otro del mismo material «que es en forma de una capilla de media vara poco más» (Jordan, y Cherry, 1995: 192; Blanco, 1998: 194-197; 2007: 181-185; 2010: 173-177). Esta última pudo ser la del panteón que Vicente Carducho describió elogiosamente en casa del italiano<sup>28</sup>.

### La maqueta como expresión arquitectónica

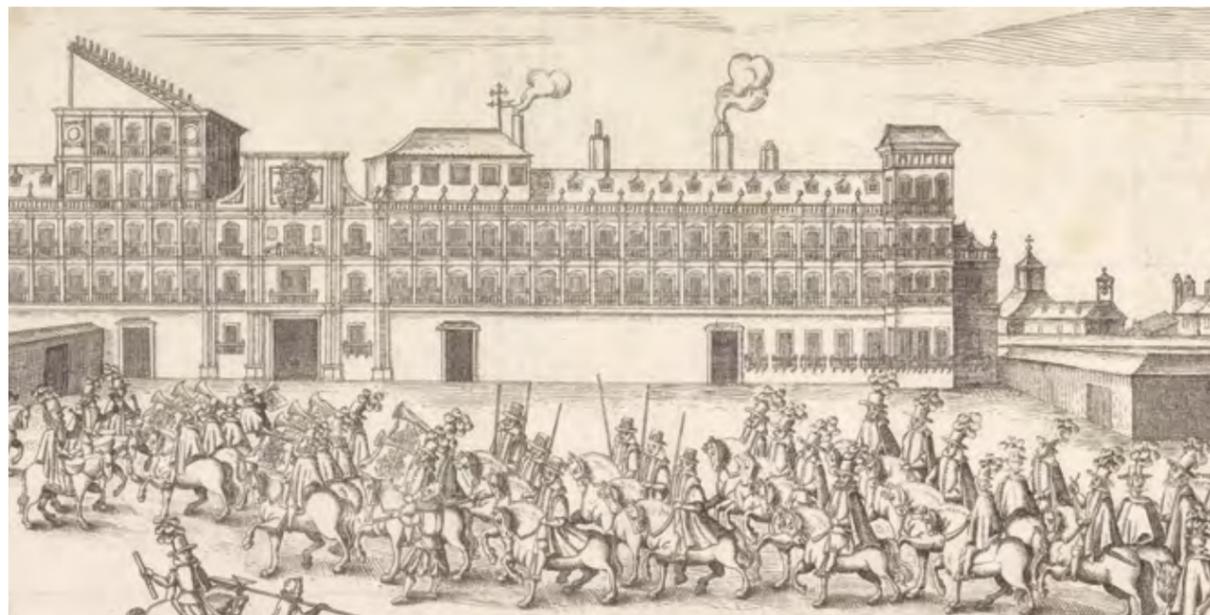
El modelo del altar de la capilla papal Santa María la Mayor de Roma se pintó con precisión para expresar el posicionamiento de los diferentes tipos de piedra que se querían combinar en su construcción. El color fue también un componente básico de las maquetas fabricadas para la portada del Alcázar y para el panteón escurialense, según atestiguan las cuentas pagadas para su ejecución. En el primer caso el trabajo de madera del escultor Antonio de Herrera y del ensamblador Lorenzo de Salazar precedió a la policromía aplicada por Francisco Esteban y Lorenzo de Viana, pintores que habitualmente trabajaban para las OO. RR. En la policromía de las maquetas del panteón Lorenzo de Viana fue sustituido por Julio César Semín (Val, 2016, t. I: 192-193).

La policromía es también una característica esencial de la maqueta del Alcázar del Museo de Historia de Madrid. Cada material de su fachada está pintado en su color natural: el muro de piedra en un gris verdoso con un despiece de cantería de línea negra, que imitaría la sillería barroqueña; los paramentos de albañilería de las torres en rojo con finas líneas de albayalde, que simulan hiladas de ladrillo; los tejados, encarnados; los chapiteles y las cubiertas de pizarra, en negro; los antepechos metálicos de los balcones, en un tono gris azulado; las bolas de bronce que los decoran, en amarillo; las pilastras que segmentan la fachada en una tonalidad ocre, que se extiende a los antepechos de piedra que la coronan; en marrón las puertas y contraventanas de madera; y el verde más intenso para los setos que conforman los parterres ornamentales del jardín de los Emperadores.

Esta estudiada policromía es una de las características más destacables de la maqueta, que la dota de una mayor verosimilitud a los ojos del espectador, facilitando la comprensión del profano, además de intensificar su carácter artístico. Es por esto

Fig. 12

Juan Schorquens,  
*Entrada del príncipe de Gales  
en Madrid* (1623), ca. 1623,  
Rijksmuseum de Amsterdam  
(RP-P-1964-470) (detalle).



último que, una vez cumplido su papel comunicativo de mostrar una opción arquitectónica, se convirtió en un objeto decorativo de cierta estimación a tenor de su destacada posición en la biblioteca de Felipe IV. Los modelos de la portada corrieron una suerte parecida. Durante un corto espacio de tiempo se situaron en la galería del Cierzo hasta que en 1621 se fabricaron unos pedestales de madera para que fueran exhibidos en un pasadizo del Alcázar sin identificar<sup>29</sup>.

No queda más que atribuir este supuesto resurgimiento de las maquetas en las Obras Reales a la novedosa presencia de Crescenzi en la corte. Se convirtió en una esmerada forma de expresión para materializar en pequeña escala tridimensional un proyecto o una idea que se deseaba enseñar al comitente para su aprobación, un recurso, ya conocido en España y muy utilizado por los arquitectos de Felipe II (Gentil, 199: 124-133), que hunde sus raíces en el tratado de Filarete (Millon, 1994: 32 y 70). Aportaba volumen al edificio proyectado, aunque fuera a pequeña escala; cierto dramatismo con la presencia de las sombras; buenas dosis de realismo gracias al empleo de la policromía y la posibilidad de ser comprendido, como objeto tridimensional, en el espacio circundante. Ventajas que no ofrecía la gráfica tradicional de los proyectos arquitectónicos trazados sobre el papel, aunque fueran dotados de cierta plasticidad con el uso de las acuarelas. Más aún, cuando la policromía de algunos de estos dibujos era puramente convencional, elegida de forma aleatoria para discriminar partes y materiales del edificio proyectado.

¿Pudo haber afectado esta recuperación de los modelos pintados al dibujo arquitectónico sobre papel? Es muy probable, aunque con anterioridad a la llegada del italiano a la corte española, arquitectos como Juan Gómez de Mora ya habían empleado la policromía en el diseño de retablos y de revestimientos murales de piedras de diferente naturaleza, como los que dibujó para las tumbas reales de la iglesia del monasterio de Guadalupe. Pero hay que reconocer, teniendo en cuenta los escasos testimonios que han llegado a nuestros días, que por lo general la gráfica arquitectónica empleada por los profesionales formados a la sombra del fenómeno escurialense fue bastante anodina, casi siempre subyugada a la geometría de los métodos de representación empleados. Por todo ello, llama la atención que en 1635 Juan Gómez de Mora usara la policromía de forma intensiva en los dibujos que ilustraron su proyecto para el palacete de la Zarzuela, con el fin de discriminar los materiales de su arquitectura, pero también de incrementar el volumen de sus diferentes elementos –por ejemplo, de las buhardillas del tejado que proyectan sus sombras matizadas– y, en definitiva, de dotar de mayor realismo a un edificio dibujado de cuyas chimeneas salía humo.

Por último, cabe preguntarse cuál fue el procedimiento creativo de la maqueta del Alcázar seguido por su supuesto responsable intelectual o, dicho de otro modo, si el italiano fue también el autor de los primeros bocetos (*schizzo*) que prefiguraron su idea sobre la fachada y de los proyectos definitivos (*disegno in pulito*) realizados sobre el papel. Si no fuera el autor de los mismos, habría que considerar el papel desempeñado por Alonso Carbonel, aparejador de las Obras Reales y arquitecto llamado a tener un rol muy relevante en la edificación áulica de los años treinta, cuando la estrella del maestro mayor había empezado a declinar en el firmamento cortesano.

29

Noticia recogida en VAL 2016, t. I: 194. En ningún caso, han de ser confundidos con la maqueta del Alcázar que se conserva en el Museo de Historia de Madrid.

## Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2017): «La maqueta de Madrid (1830) de León Gil de Palacio y el Real Gabinete Topográfico: nación, memoria y urbanismo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 23, pp. 215-248.

AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1860-64): *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. Madrid.

APARISI LAPORTA, L. M. (2001): «Reales Gabinetes de Máquinas y Topógrafo en el Buen Retiro. De Agustín de Betancourt a León Gil de Palacio», *Madrid en sus planos 1621-2001*. Madrid: Ayuntamiento, pp. 33-43.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Á. (2004): *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

BARBEITO, J. M. (1992): *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Comisión de Cultura, Colegio Oficial de Arquitectos.

(2007): «La maqueta de la fachada del Alcázar», *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 394-395.

(2013): «Juan Gómez de Mora, Antonio Mancelli y Cassiano dal Pozzo», *Archivo Español de Arte*, n.º 342, pp. 107-122.

BLANCO MOZO, J. L. (1998): «Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi», *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actas del XI Congreso del CEHA (Valencia, 1996). Valencia: CEHA, pp. 194-197.

(2007): *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

(2010): «Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi», *Il mercato del credito in età moderna. Reti e operatori finanziari nello spazio europeo*. Edición de M.ª Elena García Guerra y G. de Luca. Milán: Franco Angeli, pp. 163-180.

(2013): «Imagen y representación del Alcázar de Madrid: de Juan Gómez de Mora a Giovanni Battista Crescenzi», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 53, pp. 177-200.

BLAS, J.; DE CARLOS VARONA, M. C., y MATILLA, J. M. (2011): *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional de España y Centro de Estudios Europa Hispánica.

BOUZA, F. (2005): *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la torre alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

BRIGGS, M. S. (1929): «Architectural Models», *Burlington Magazine*, n.º 313, pp. 174-183; y n.º 314, pp. 245-252.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1992): «El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VI, pp. 161-215.

CARDUCHO, V. (1979): *Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de F. Calvo Serraller. Madrid: Turner.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid.

CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. (2016): «La jornada real de Felipe III a Portugal en 1619. Estudio introductorio», *La Jornada Real de Felipe III a Portugal en 1619*. J. B. Labanha. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, pp. XIII-LXIX.

CHECA CREMADES, F. (1994): «El Real Alcázar de Madrid», *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Dirigido por Fernando Checa. Madrid: Comunidad de Madrid y Nerea, pp. 16-35.

CHERRY, P. (1999): *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Aranjuez: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico.

CONTARDI, B. (1991): «I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750», *In urbe architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*. A cura di Bruno Contardi e Giovanna Curcio. Roma: Argos.

CRUZ YÁBAR, J. M.ª (2013): *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, UCM (tesis doctoral inédita).

DE CARLOS, A. (1979): «León Gil de Palacio: una vida azarosa», *Villa de Madrid*, n.º 64, pp. 25-28.

DÍEZ DEL CORRAL, R. (1994): «El Alcázar de Juan Gómez de Mora», *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Dirigido por Fernando Checa. Madrid: Comunidad de Madrid y Nerea, pp. 152-158.

ESCOBAR, J. (2005): «Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623) in the British Library», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18, pp. 33-38.

*Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926

FERNÁNDEZ BAYTON, G. (1975-1985): *Inventarios reales. Testamentaria del Rey Carlos II. 1700-1703*. Madrid: Museo del Prado.

FERNÁNDEZ-MIRANDA, F. (1988-1989): *Inventarios reales. Carlos III. 1789-1790*. Madrid: Patrimonio Nacional.

GENTIL BALDRICH, J. M. (1998): *Traza y modelo en el Renacimiento*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.

GÉRARD, V. (1978): «La fachada del Alcázar de Madrid (1608-1630)», *Cuadernos de Investigación Histórica*, n.º 2, pp. 237-258.

GOLDTHWAITE, R. A. (1980): *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

GONZÁLEZ DÁVILA, G. (1623a): *Teatro de las grandezas de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*. Madrid: Thomas Junti.

(1623b): *Entrada que hizo en la Corte del Rey de las Españas D. Filipe Quarto el Serenissimo don Carlos Príncipe de Gales, jurado Rey de Escocia*. Madrid.

ÍÑIGUEZ ALMECH, F. (1952): *Casas reales y jardines de Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

JORDAN, W. B., y CHERRY, P. (1995): *Spanish Still life from Velázquez to Goya*. London: National Gallery.

KUBLER, G. (1957): *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Plus Ultra. (*Ars Hispaniae*, t. XIV).

LABANHA, J. B. (1622): *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III N. S. al reino de Portugal*. Madrid: Thomas Junti.

MADOZ, P. (1848): *Madrid, audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*. Madrid.

MAIRAL DOMÍNGUEZ, M. (2012): «Nuevos documentos sobre el Modelo de Palacio de Filippo Juvarra», *Reales Sitios*, n.º 193, pp. 34-53.

MARÍAS FRANCO, F. (1991): «De pintores y arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid», *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: Alpuerto, pp. 81-89.

(2017): «Madrid: entre Antonio Manzelli y Pedro Texeira, 1622-1656», *Historia de la cartografía urbana en España: modelos y realizaciones*. Edición de Luis Urteaga y Francesc Nadal. Madrid: Centro Nacional de Información Geográfica, pp. 135-164.

MARÍN PERELLÓN, F. J., y ORTEGA VIDAL, J. (2006): «La Maqueta de Madrid de León Gil de Palacio (1830) como documento cartográfico», *Madrid 1830. La maqueta de León Gil de Palacio y su época*. Madrid: Museo Municipal.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1958): «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», *Archivo Español de Arte*, n.º 122, pp. 135-143.

Frederick de Wit, *La Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, 1657.

MARTÍNEZ LEIVA, G., y RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (2007): *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

MESONERO ROMANOS, R. (1844): *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Madrid.

MILLON, H. (1994): «I modelli architettonici nel Rinascimento», *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. A cura di Henry Millon y Vittorio Magnano. Milán: Bompiani, pp. 19-73.

MOLEÓN GAVILANES, P. (1999): «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854)», *Reales Sitios*, n.º 140, pp. 35-47.

MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2005): «Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)», *Torre de los Lujanes*, 57, pp. 45-84.

(2006): «Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)», *Torre de los Lujanes*, 58, pp. 165-220.

OSSORIO Y BERNARD, M. (1868): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid.

PACCIANI, R. (1987): «I modelli lignei nella progettazione rinascimentale», *Rassegna*, 32, pp. 6-19.

PÉREZ PASTOR, C. (1891-1907): *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*. Madrid: Revista de Archivos, Biblioteca y Museos.

PUPPI, L. (1987): «Modelli di Palladio, modelli palladiani», *Rassegna*, 32, pp. 20-28.

QUIRÓS LINARES, F. (1994): «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación», *Eria*, n.º 35, pp. 203-224.

*Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. A cura di Henry Millon y Vittorio Magnano. Milán: Bompiani, 1994.

SANTIAGO PÁEZ, E. (1994): «Las bibliotecas del Alcázar en tiempos de los Austrias», *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Dirigido por Fernando Checa. Madrid: Comunidad de Madrid y Nerea, pp. 318-343.

(1996): «Animi medicamentum. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar», *El libro antiguo español. III. El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia, pp. 285-314.

SCOLARI, M. (1988): «L'idea del modello», *Eidos*, 2, pp. 16-39.

SIMÓN DÍAZ, J. (1945): «Fraudes en la construcción del antiguo Alcázar madrileño», *Archivo Español de Arte*, n.º 72, pp. 347-359.

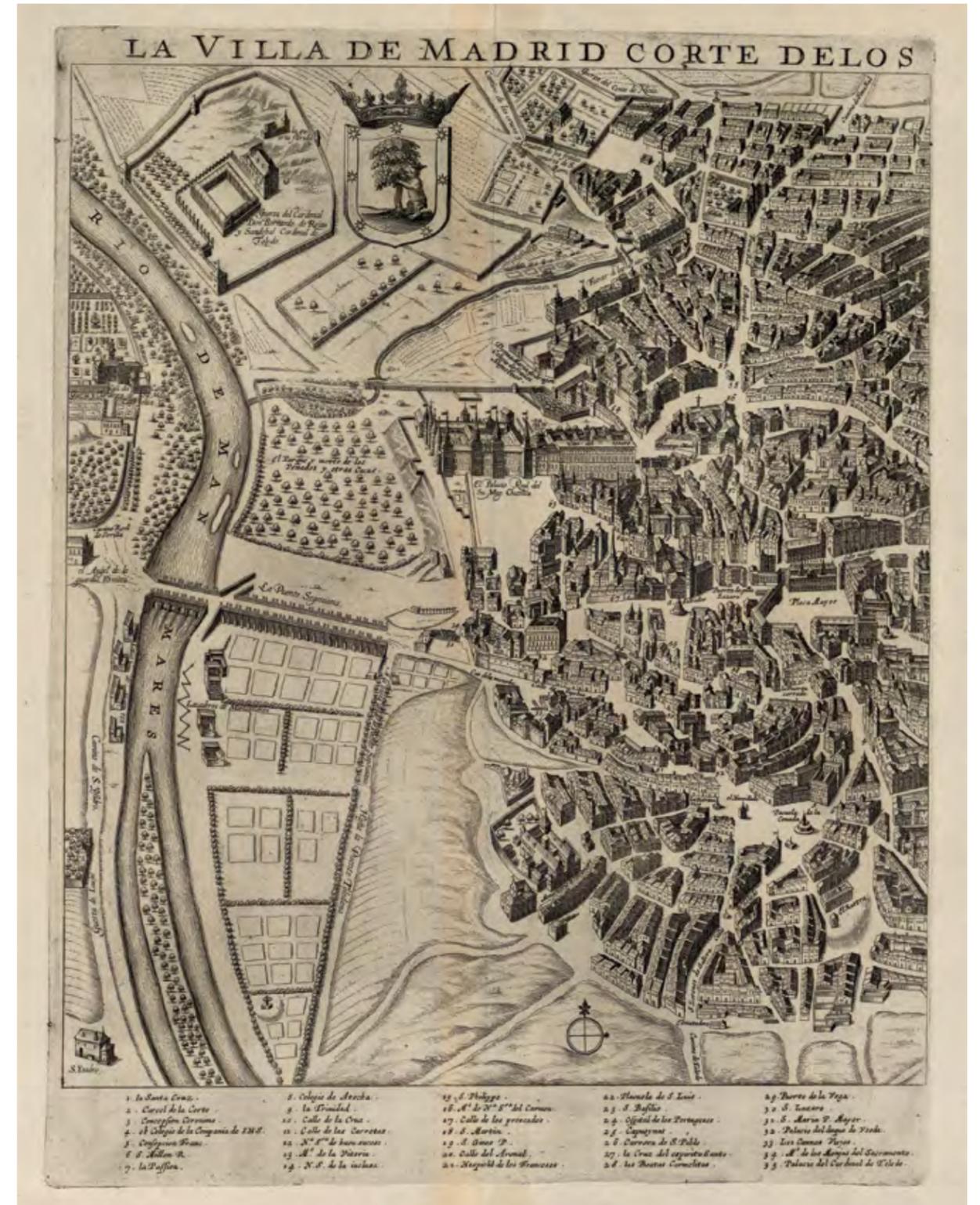
SMITH, A. C. (2004): *Architectural Model as Machine. A New View of Models from Antiquity to the Present Day*. Londres: Elsevier.

TOVAR MARTÍN, V. (1983): *Arquitectura madrileña del s. XVII (datos para su estudio)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

(1986): *Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento.

*I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. A cura di Henry A. Millon. Milán: Bompiani, 1999.

VAL MORENO, G. DEL (2016): *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral inédita).





## La escultura cortesana para fachadas y portadas en el siglo XVII<sup>1</sup>

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR  
Museo Arqueológico Nacional  
juan.cruz@cultura.gob.es

**The court sculpture for facades and main entrances in the 17th century**

Palabras clave: Madrid. Imagen. Relieve. Escudo de armas. Piedra de Tamajón. Mármol de Génova. Iconografía religiosa.

Keywords: Madrid. Image. Relief. Coat of arms. Stone of Tamajón. Genoese marble. Religious iconography.

1

La conferencia que dio pie a esta publicación tuvo por título «Un *San Agustín* de Manuel Pereira en el MAN: La escultura en las fachadas madrileñas del siglo XVII».

2

También para dos ermitas del palacio y jardines del Buen Retiro, y hospitales como el de San Antonio de los Portugueses o el de Antón Martín.

Domingo de Rioja (atr.), *Virgen del Carmen dando el escapulario a san Simón Stock*. Madrid, monasterio del Carmen calzado (actual iglesia del Carmen y san Luis Obispo) (detalle).

### Introducción

Es por desgracia poca la talla de carácter escultórico conservada, o de cuya imagen ha pervivido algún testimonio, que tuvo por destino portadas y fachadas encargadas en la corte a lo largo del siglo XVII, tiempo de los tres Austrias llamados menores. No obstante, es suficiente para poder proporcionar una visión de conjunto, si sumamos otra desaparecida de la que han dejado rastro las fuentes. Salvo que indiquemos lo contrario, nos referiremos a ejemplares realizados por escultores que trabajaron en el ámbito cortesano, por tanto casi siempre para Madrid, porque hacerlas para otros lugares aumentaba el coste del transporte al dificultarlo el peso, y más aún si el maestro o sus oficiales se tenían que desplazar. No obstante llegaron también peticiones para los alrededores de Madrid e incluso Toledo. Hubo algunos relieves y fundamentalmente estatuas, que se colocaban sobre el segundo cuerpo de las portadas, pero también en otros sitios de las fachadas. Ahí iban asimismo escudos que hacían los escultores o bien canteros si su adorno no era muy complicado. La autoría es conocida en la mayoría de los casos, si bien nos detendremos en alguna que otra pieza anónima.

Prendemos dar una idea general, porque el espacio limitado de este estudio impide abordar el estilo individual de cada escultor, que habría que poner en relación con otras obras de piedra y de madera. El de esta materia es similar pero menos parco que aquella, que exigía mayor esfuerzo en la labra y por consiguiente un mayor desembolso económico para el cliente. Algunos maestros subcontrataron esculturas a otros por no ser especialistas en piedra, supervisando el desarrollo de la obra y a veces dando modelos. Como es obvio, el marco arquitectónico —principalmente el nicho— determinaba no solo las medidas de la pieza, sino en algunos casos las proporciones de las figuras, como en el relieve de las Trinitarias descalzas de San Ildefonso, o la forma del mismo, elíptica en la *Invencción de la santa Cruz* para su parroquial.

La iconografía es esencialmente religiosa por destinarse la mayor parte de las tallas a monasterios y parroquias<sup>2</sup>, pagadas por sus fábricas o importantes personajes fundadores y patronos de los recintos. Sobresalió la generosidad de Felipe IV, y en menor medida la de las reinas Margarita de Austria, Isabel de Borbón y Mariana de Austria. Encontramos asimismo algún eclesiástico como el cardenal don Bernardo de Sandoval, y sobre todo nobles: el duque de Lerma y el conde-duque de Olivares, la condesa de Castellar, el barón Jorge de Paz o los marqueses de la Laguna, amén de algunos servidores en la administración real (Juan de Mora Zayas, Manuel Cortizos).

Siempre se colocaba en el punto principal al titular del recinto, normalmente la Virgen —en sus diferentes advocaciones— o santos, y a veces se acompañaba a los lados por otros como los fundadores de las órdenes en los conventos, que también

presidían portadas secundarias. Los relieves permitían presentar escenas o historias sagradas complejas, como las de las Carboneras o la citada de Santa Cruz. El carácter religioso o moralizante de las representaciones alcanzó incluso a la cárcel de Corte, y solo encontramos mitología en las puertas de Alcalá y del Retiro con ocasión de entradas de reinas. Felipe III y Carlos II patrocinaron empresas civiles con la colaboración pecuniaria del Ayuntamiento. Los escudos tenían como fin aclarar al visitante quién ostentaba el patronazgo en una institución religiosa o la propiedad de un palacio.

El proceso de realización de la obra comenzaba con la elaboración de modelos para aprobación del comitente, pequeños en barro o cera, o en yeso de detalles relevantes de la pieza del tamaño que iba a tener. De manera excepcional se hace mención de un dibujo o traza, como el de Riera para el *Santiago* de su parroquia madrileña, cuya función era que se pudiera observar el contraste del color de los diferentes materiales. Los precios oscilaban entre 2000 y 4000 reales en estatuas y relieves, aunque Carbonel iba a cobrar 8000 –y tras la tasación casi 11 000– por el relieve del convento de la Encarnación, y Pietro di Martino Veese 16 500 por su escultura de la *Fortuna* para la entrada de María Luisa de Orleans. El exorbitado precio no se explica por su medida, solo algo mayor de lo habitual. El tamaño solía ser el natural del cuerpo humano, considerado entonces dos varas (1,67 m), aunque en ocasiones se superaba. Descomunal fue el escudo real del Alcázar madrileño para que se pudiera ver bien desde el suelo.

La piedra más utilizada fue la de Tamajón (Guadalajara), que no llegaba a la blancura del mármol de Génova, también de uso frecuente. Menos se pidió la piedra berroqueña o granito de la sierra de Guadarrama por su color grisáceo; en una ocasión se exigió mármol gris oscuro de San Pablo en los montes de Toledo y en otra alabastro de Aleas, asimismo en Guadalajara. Las piedras se mezclaron a veces, una idea presente desde la Antigüedad clásica y rescatada en el Renacimiento, aunque en España se buscaba con esta medida no solo el efecto estético, sino también abaratar el precio, reservando los materiales más nobles para los componentes más importantes. Lujoso era el empleo de bronce para las insignias, aunque una alternativa más económica era el cobre o el hierro, con la que no se apreciaba la diferencia porque los metales se doraban. En dos portadas hechas para entradas de reinas aparece el yeso, y aunque la intención fue que perdurara, lo impidieron las inclemencias del tiempo, como ocurrió con las esculturas de madera de la portada del Retiro para la de Mariana de Austria<sup>3</sup>.

Durante el siglo xvi es raro encontrar un encargo de esculturas para fachadas a escultores de la Villa, incluso después de 1561 en que Pompeo Leoni se instaló en Madrid con la corte. Se prefirió por lo general a artífices activos en Toledo, como Gregorio Vigarny en la portada del Alcázar madrileño (Estella, 1980). Por orden de Juan de Herrera realizó Juan Bautista Monegro en El Escorial las gigantescas tallas para las fachadas, los seis *Reyes del Antiguo Testamento* de la basílica (1580-1582) y el *San Lorenzo* titular, más el escudo de armas reales del monasterio (1582-1583)<sup>4</sup>. Utilizó piedra berroqueña de la cercana cantera de La Alberquilla para los cuerpos, mármol de Génova en las cabezas, pies y manos y bronce dorado en coronas y atributos. Aún en el siglo xvii recurrió Francisco de Mora a otro cántabro vecindado en Toledo, Luis Venero, para el *San Agustín* de la portada de la iglesia del monasterio de doña María de Aragón (Olmo; Sánchez, y Montilla, 1986: 113), o a otro maestro

3

Extrañamente, las de Manuel Pereira para la fachada de un convento, el de la Trinidad de Toledo, también fueron de madera.

4

Vid. VICENTE, 1994.

5

Vid. BLANCO, 2007: 76.

6

Fue testigo Jerónimo Cárcamo, escultor en cera.

afincado en la Ciudad Imperial, el ultrayectino Giraldo de Merlo, para el *San José con el Niño* en mármol de las carmelitas descalzas de Ávila (1608) (Valdivieso; Otero, y Urrea, 1980: 103-104).

Aunque no haya prácticamente documentación que lo demuestre, es evidente que en esta centuria también se echó mano de maestros residentes en Madrid, como en el hospital de la Misericordia, donde Ponz vio sobre ella un bajorrelieve que hacía referencia a la advocación, la Virgen con el manto extendido que cubría a hombres arrodillados con diferentes trajes. El erudito atribuyó la obra a Gaspar Becerra, pero como sabía que había fallecido cuando se empezó el edificio, rectificó por algún discípulo suyo adelantado (Ponz, 1776: 224). También serían madrileñas las tallas de la fachada del hospital del Buen Suceso. En la primitiva puerta de Alcalá hicieron Juan de Porres y Alonso López Maldonado para la entrada de la nueva reina Margarita de Austria en 1599 dos esculturas de yeso de la campesina *Manto* y su hijo el rey *Ocho*, fundador mítico de Mantua Carpetana (Madrid) (Pérez, 1914: 79-80). Las repararon en 1615, con motivo de otra entrada, la de la princesa Isabel de Borbón, Antonio de Herrera y Alonso Carbonel, además de hacer otra nueva<sup>5</sup>.

Herrera y Carbonel fueron dueños de algunas obras que traspasaron al catalán Antonio Riera, el gran dominador de la escultura para fachadas y portadas en el primer cuarto del siglo xvii. Cogió el testigo para los dos siguientes el portugués Manuel Pereira, con algunos paréntesis en los que intervinieron otros escultores, algunos alumnos suyos. El panorama del último cuarto del siglo fue más variado, sin un especialista que predominara sobre los demás.

### El primer cuarto del siglo xvii: Antonio Riera (1578-1638)

#### *Relieves para templos reales*

El 8 de agosto de 1611 Alonso Carbonel, fiado por el albañil Miguel de Pallarés, se obligó a hacer dos escudos de armas y una imagen de la *Encarnación* para la fachada del monasterio real de agustinas recoletas de esta advocación (Bustamante, 1975: 372 y 385). Los escudos debían ser del tamaño de una montea y conforme a una traza en grande que se le daría. La escena incluiría a la Virgen y el ángel y en el frontispicio Dios Padre y el Espíritu Santo, y se haría según un modelo de cera que daría el contratista a satisfacción del padre fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del monasterio. Sería todo de mármol, que se pondría en su casa sin que tuviera que pagar por él; tampoco el asiento correría por su cuenta pero tendría que estar presente en el mismo para reparar los posibles desperfectos. Tenía que acabar la obra de modo que se juzgara ser digna del lugar al que iba destinada y que la tasación arrojara un tercio más de valor del precio que se le daría, 800 ducados. Finalizaría los escudos en seis meses y la imagen en año y medio desde el otorgamiento de la escritura. Cobró adelantados 50 ducados de mano de Pedro de Solórzano, pagador de la obra. Si no acabara a tiempo se darían las esculturas a otro maestro.

Carbonel cobró de Solórzano a cuenta de los 800 ducados 1100 reales el 26 de abril de 1612, y después pagas de 50 ducados o 550 reales el 6 de junio, el 20 de julio, y ya en 1613 el 29 de julio, el 2 de septiembre<sup>6</sup> y el 1 de octubre; en 1614

percibió igual cantidad el 22 de agosto (Blanco, 2007: 48). No se conocen más pagos, y si verdaderamente no los hubo significaría que en tres años, el doble del tiempo previsto, había percibido poco más de la mitad del dinero.

El 5 de mayo de 1617 apareció repentinamente Antonio Riera y se obligó a acabar la historia del misterio de la *Encarnación* de mármol que había ido haciendo conforme al modelo de cera que él mismo había elaborado<sup>7</sup>. Lo daría terminado a partir del estado en que se encontraba y después lo asentaría en el marco de madera ya hecho con ese fin, muy bien fijado con hierro y ajustado de modo que se pudiera llevar sin peligro para asentarlos en la portada. El asiento seguía siendo por cuenta del convento. Finalizaría el 2 de julio, fiesta de la Visitación, por 3564 reales, 2564 ya recibidos por mano del mayordomo del monasterio, Francisco de Ribero. Aparte quedaba otra carta de pago dada por Riera en favor de Ribero de 400 ducados. Los mil reales restantes los cobraría al entregar la obra. La cláusula de penalización fue la misma que Carbonel, la habitual en este tipo de contratos.

Riera había cobrado por tanto 6964 reales y recibiría otros mil, un total de 7964 reales, casi la cifra redonda de 8000; los 836 restantes de la cantidad pactada con Carbonel los pudo recibir este. Los escudos no se mencionan en el contrato de Riera, por lo que Carbonel los pudo reservar para sí con los 836 reales y 2934 más que era el tercio que tenía que cobrar tras la tasación<sup>8</sup>. El manchego declaró en un memorial de 1619 que se ocupó en obras y trazas que la difunta reina Margarita de Austria requirió para su fundación (Martín, 1959: 125-126). A su vez, el entallador Juan de la Torre afirmó en otro memorial del año siguiente que acabó los escudos de la Encarnación que dieron a hacer a otro<sup>9</sup>. Blanco Mozo (2007: 47-49) aclaró que Carbonel había subcontratado la obra a Riera y no había cumplido con su obligación ni con terminar los escudos por haber huido de Madrid en marzo de 1616 tras matar a su primera mujer en enero.

Ponz (1776: 173-174) mencionó la portada y su relieve y le pareció una labor seria. El relieve es muy interesante por la finura de las tres figuras principales, aunque los rostros de la Virgen y del Arcángel están algo deteriorados por el paso del tiempo, así como las manos, que Gabriel ha perdido incluso. Sus alas tienen las plumas detalladas, los pies están bien resueltos y los mantos muy pulidos con pliegues de gran naturalidad. La composición algo esquemática y simétrica, con la Virgen arrodillada ante un sitial y con un libro, es la habitual en los grabados y la pintura de este momento. El jarro de azucenas queda en la mitad y una arquitectura muy bien resuelta, de pilastras laterales que dan paso a un testero de capilla, enlaza la parte inferior con la superior. Una primera franja tiene a la paloma del Espíritu Santo que se deja caer en picado hacia la Virgen, y a los lados dos parejas de ángeles que agarran sus escasos vestidos en complicados escorzos. Hasta aquí empleó Riera tres bloques, uno central grande y dos franjas laterales para las pilastras que, como el último en forma de arco para el remate, coinciden con las jambas y el medio punto de piedra berroqueña del nicho. El Padre Eterno bendice la escena, su manto ondea al viento por detrás y está acompañado por otros dos ángeles niños, aunque de mayor tamaño que los anteriores y totalmente vestidos, y dos cabezas de serafines. Los escudos de la reina fundadora no tienen adorno ninguno.

7

AGULLÓ, 1973: 68 y 73. Pudo hacerlo con la ayuda de Cárcamo.

8

3770 reales en total, cercanos a otra cantidad redonda, 3850 reales o 350 ducados, 175 por cada escudo, prácticamente la cuarta parte del relieve.

9

Vid. nota 15.

10

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.) prot. 2017, ff. 588v-591r.

11

Más normal el de Estremoz (Alentejo, Portugal) y menos el de la sierra de Filabres en Macael (Almería), sobre todo en el siglo XVII.

12

LOPEZOSA, 1998: 463. Fueron testigos de conocimiento el cerrajero Torbio Vélez y su amigo Alberto Ribero, al que hemos visto como su fiador en Santiago.

La siguiente obra de Riera fue para la portada de la parroquia real de Santiago. El 21 de enero de 1615 informó sobre la figura e historia de *Santiago ecuestre* por orden del arzobispado de Toledo (Gutiérrez García-Brazales, 1982: 210) y el 9 de febrero (Saltillo, 1948a: 11-12) la concertó, fiado por el ensamblador Alberto Ribero, con Martín de Villarroel, cura de la iglesia, y el mayordomo Simón Núñez Varela. La licencia del consejo de gobernación del arzobispado del 4 anterior expresaba las condiciones con que se debía hacer y se incorporaron en el documento. Especificaban que se seguiría una traza o dibujo pintado en un pliego de papel firmado por el obispo de Sidonia, el cura, el mayordomo y el notario de Toledo. Sería de mármol blanco de Filabres o de Estremoz, de más de medio relieve; las riendas, frenos o bocados, estribos y espuelas del caballo de bronce de dorado cortado a fuego, así como la guarnición de la espada, cuya hoja sería plateada y barnizada; la bandera sería de bronce y la vara y cruz de hierro dorados. Tendría siete pies de altura y cinco de ancho o más si fuera conveniente, y si el nicho que había que hacer no dejase tanto espacio, no se consideraría falta suya. Riera traería la piedra y daría asentada la obra para el día de Santiago del mismo año, a satisfacción y parecer de los plateros Gaspar de Ledesma y Diego Martínez. Cobraría como máximo tres mil reales, 750 en el momento y otros tres pagos por el mismo importe, el primero a mitad de mayo, el siguiente a mitad de la obra y el último al acabar previa declaración de los plateros. El 10 de febrero fió igualmente a Riera el albañil Juan de Echavarría<sup>10</sup>.

Ponz (1776: 159-160) tildó la escultura de «mezquina» pese a ser del mejor escultor cortesano en piedra de su época, de mármol<sup>11</sup> y con gran e inusual cantidad de bronce dorado en los atributos. Los responsables parroquianos requirieron de Riera no el modelo acostumbrado, sino una traza en la que se pudiera ver el efecto policromo. La petición del bronce, que haría un platero, y que dos plateros renombrados tuvieran que dar el visto bueno, en vez de los habituales escultores, se debe a que el cura don Martín de Villarroel era pariente de Andrés de Villarroel, que llegaría a ser platero de oro del rey. Aunque se piensa que el relieve se conserva *in situ*, es de factura decimonónica y el de Riera ha desaparecido.

#### Obras para el duque de Lerma

A continuación trabajó Riera para el duque de Lerma, valido de Felipe III. El 5 de febrero de 1616 cobró del tesorero del duque 4000 reales por el escudo de mármol con sus armas que había hecho para la puerta principal de su palacio en el Prado de San Jerónimo, incluidos hierro y plomo que fueron precisos para asentarlos<sup>12</sup>.



Fig. 1

Antonio Riera, *Encarnación*, 1611-1617. Madrid, monasterio real de la Encarnación.

El 17 de agosto del mismo año obtuvo 3500 reales de resto de 4200 por otros dos escudos para el monasterio de franciscanas descalzas de la Encarnación de Valdemoro, fundación del duque de Lerma<sup>13</sup>. Los escudos se conservan y son de los fundadores, el duque y su mujer la duquesa doña Catalina de la Cerda. Pensamos, por su buen hacer y el parecido del rostro con el de la Virgen del convento de la Encarnación, que la *Santa Clara* titular de la hornacina puede ser suya igualmente.

Cabe asimismo la posibilidad, habida cuenta de sus trabajos para el duque, que hiciera los escudos de mármol con armas del duque de Uceda, hijo de aquel y su sucesor en el valimiento, para su palacio madrileño, realizado en la década de 1610. Quedan hoy las parejas de leones rampantes que los sostienen y las coronas, aunque sin los cuarteles de Sandoval y Padilla ni el adorno de follaje que vio Ponz<sup>14</sup>, sustituidas por modernas armas de la realeza española.

#### *El escudo del Alcázar*

La labor de Riera en los escudos culminó en el más relevante de ellos, el de armas reales del remate de la portada del Alcázar de Madrid. El 6 de diciembre de 1619 se vio en el Ayuntamiento de Madrid una petición de Juan de Porres y Alonso Carbonel (Gérard, 1978: 246; Barbeito, 1992: 101-102). Habían tenido noticia de que el escudo y restante talla de la portada se querían dar sin pregonar, y solicitaban del corregidor que declarara el precio en caso de estar adjudicado o dado a tasación, puesto que querían bajar mil ducados. Añadían que debían ser escuchados por ser «de los mejores oficiales desta Corte y que ninguno le a de hacer mejor». El concejo resolvió que informaran primero el veedor y el maestro mayor de las obras reales, que eran Sebastián Hurtado y Juan Gómez de Mora, respectivamente.

El 7 de julio de 1620, o poco antes, ofreció el entallador Juan de la Torre realizar la obra en cualquier tipo de piedra, hizo para ello dibujos parciales y pidió que se le diera traslado si hubiera posturas, para así poder hacer baja. El mismo día se exigió de nuevo el informe a Hurtado y Gómez de Mora y que hicieran modelo para pregonarlo. El corregidor don Francisco de Villacís y el comisario de la obra, el regidor Pedro Álvarez, repitieron el 26 la orden a Gómez de Mora de traer el modelo y las condiciones y que hasta entonces no se debía hacer obra, y si estuviera empezada debía detenerse<sup>15</sup>. Siguió el 4 de septiembre nueva protesta de Porres, esta vez elevada al rey, por no traerse la obra a pregón, sino darse a tasación a personas no suficientes en el arte, y porque Juan de la Torre había ganado decreto de su alteza para pregonarse; pedía que se subastara y si no haría baja de una cuarta parte de la tasación y así ahorraría 2000 ducados, lo que se consintió el 7. Insistió luego en otro memorial en que el consistorio había admitido su baja por lo que debía hacer el trabajo según los modelos y trazas que se le diesen. Se le dio la razón en un auto del 16 de septiembre y se comunicó al día siguiente a Hurtado y al alcaide de la cárcel de la Villa Cristóbal de Medina como receptor de las obras reales de cantería, quien dijo que se debía transmitir a Gómez de Mora porque era quien pagaba las libranzas. Porres, al ver que sus acciones daban el fruto deseado, pidió una vez más que se apremiara al maestro mayor con prisión u otra pena por no haber entregado los modelos y las condiciones, lo que se notificó a este el 24 de septiembre. Cuatro días más tarde

13

CERVERA, 1954: 64-65. Pagó un secretario del duque de Lerma; este había firmado una libranza el 4 de agosto anterior.

14

PONZ, 1776: 151-152. Aportó un grabado donde se ven los escudos con las armas originales.

15

El 17 de agosto se le notificó el auto y también a Hurtado.

contestó el veedor que quería cumplir lo mandado por el corregidor, pero que Felipe III aún no había escogido entre las trazas y modelos si el escudo debía ser de armas reales o imperiales.

El 6 de noviembre de 1620 se atendió positivamente una quinta reclamación de Porres en que hacía síntesis de los hechos de los últimos meses, y añadía que se había apercibido al veedor y al maestro mayor con devolver el importe de lo realizado tras la prohibición de proseguir. Sin embargo, continuaban trabajando Antonio de Herrera, Juan de la Torre y otras personas por su orden, y debían comunicárseles los autos para que cesaran, bajo amenaza de no pagarles y de otras penas. El 24 tuvo lugar la notificación a Herrera, que lo oyó, y al día siguiente a Gómez de Mora, quien aseguró que no se había empezado la obra ni lo haría hasta dentro de año y medio.

Antonio de Herrera, en un memorial del 6 de mayo de 1622, aseguró haber hecho los «modelos del pórtico y puerta principal del Alcázar de Madrid y la talla que en él se ha hecho». Gómez de Mora en un alegato publicado en 1630 para defenderse de las acusaciones de fraude en la obra de la fachada, mencionó que Herrera había hecho el adorno y frutas sobre la portada de palacio (Martín, 1959: 129). Se deduce que el maestro mayor consideraba que lo único que se debía pregonar era el escudo, tal vez porque Herrera, Torre y otros habían hecho ya los festones dobles de frutas sobre la puerta y la ventana del segundo cuerpo. Así se explica que dijera que faltaba año y medio para empezar, porque aún no se había construido lo alto de la portada, y que un año después (medio año menos de lo que preveía) diera las condiciones, firmadas por Hurtado y por él.

El 4 de noviembre de 1621 dio por fin Gómez de Mora las condiciones, que entregaría junto con la traza. El escudo se haría de piedra berroqueña y 17 pies de alto y 15 de ancho (4,75 x 4,20 m). Las armas serían de medio relieve y el toisón y la corona sobresaldrían aún más, esta con todo su vuelo y circunferencia. Tendría 15 piezas que daría la Villa al adjudicatario, desbastadas y con el tamaño y forma de los despieces del taller de la plaza de Palacio. El maestro pondría solamente la manufactura, oficiales y herramientas y trabajaría en ese taller. Acabaría en tres meses desde el remate con una cuarta parte del precio al contado, las dos siguientes cuartas partes en el discurso de la obra y la última con certificado de los oficiales reales de estar a satisfacción.

Así pudo comenzar el 8 de noviembre la subasta por el escudo, con pregones en la plaza Mayor hasta el 23 de noviembre. Ese día hizo Juan de la Torre sobre su postura anterior otra en la que puso unas condiciones que precisaban y completaban las de Gómez de Mora: haría un modelo reducido a la tercera parte de la medida real del escudo y si no se rematara la obra en él, lo tendría que hacer quien se la quitara. El escudo tendría media vara de relieve, incluido el toisón, cuyos eslabones y pedernales serían de medio pie. Las armas con sus castillos y leones y otras cosas destacarían frente al campo, rehundido medio pie. La corona saldría del plano tres pies, sería calada y tendría un bonito follaje y adorno de piedras y perlas.

Continuaron los pregones hasta el 1 de diciembre, en que se reunieron en la sala del ayuntamiento el corregidor conde de Peñaflores, el regidor y comisario Francisco Enríquez de Villacorta, Gómez de Mora, Hurtado y muchos escultores y canteros. Juan de Porres puso la obra en 30 000 reales para acto seguido rebajarla

a 2000 ducados, y Juan de la Torre a 1800 ducados. Se volvió a pregonar hasta el remate del día 6, en que el maestro de cantería Miguel del Valle dejó el escudo en mil ducados, Riera en 800, y luego hubo bajas de 50 ducados entre Antonio de Herrera y el cantero Francisco del Valle hasta rematarse en este en 600 ducados, de lo cual fueron testigos Herrera mismo, Riera y el alarife Juan Lázaro, lo que significa que estaban de acuerdo con los Valle, que hacían la cantería de la portada, y que su aparente competición tenía como fin asegurarse el remate.

El 7 de diciembre otorgó escritura de obligación Francisco del Valle con Juan de la Torre como fiador y se unieron las condiciones de este con las de Gómez de Mora. Sin embargo, el 22 de diciembre se oyó una baja de Juan de Porres que dejó la labor en 6000 reales, con tal de que se le pagaran en una sola vez. Dijo que el compañero de Francisco del Valle era ahora Herrera. Ofrecía hacer el modelo si se lo pagara otro maestro que hiciera baja y se le rematara, y el escudo siempre que no se aumentara de tamaño o se hiciera de otra piedra que no fuera la berroqueña; si hubiera demasías se le abonarían<sup>16</sup>. Jerónimo Cárcamo, que no debía tener noticia de la baja de Porres, bajó 200 ducados sobre los 600 de Valle, pero como Porres había establecido la condición del pago del modelo, lo dejó en 500 ducados, postura consentida el 11 de enero de 1622.

Al día siguiente explicó Riera que tenía hecho un modelo de cera de una vara de alto para el escudo y otros de yeso de las partes principales –leones, flores de la corona, águilas de Sicilia y vellocino y un pedazo de la cadena del toisón– del mismo tamaño que debían tener, y para no perder el trabajo dejaba el precio en 5000 reales librados en una paga; si no acabara en dos meses cobraría solo 3000. Si algún escultor viniera con modelos de cera o yeso mejores que los suyos se los tendría que pagar por el precio que se tasasen. Se ordenó que hiciera la obra y cerró el concierto definitivo el 13 de enero con estas nuevas condiciones más las de Gómez de Mora y Juan de la Torre, pese a un último intento y a la desesperada de Jerónimo Cárcamo, quien bajó 600 reales el día 14. Aunque en un principio se admitió, se debió reconocer que no tenía sentido hacer la obra por menos precio del de Riera, un maestro suficientemente acreditado por su labor en cera y en piedra. Riera siguió adelante y el 23 de julio de 1622 otorgó finiquito de 4900 reales en favor de Cristóbal de Medina, receptor de la Villa del dinero asignado para la obra de la galería y torre nueva para la reina en el Alcázar, que se sumaban a mil reales por los que tenía libranza el 9 de marzo, del total de los 5000 concertados y 900 de demasías que hizo de orden del corregidor don Juan de Castro y Castilla, según expresaba la libranza del 20 de julio anterior, firmada por este, Hurtado y Gómez de Mora.

Como explicó Blanco Mozo (2007: 97-98), estos hechos se inscriben en la enemistad entre Antonio de Herrera y Alonso Carbonel. Herrera se asoció con Torre y Riera, y Carbonel con Porres y Cárcamo, y aunque no tenían posibilidades por el apoyo de Gómez de Mora y los maestros de obras y canteros que hacían la fachada al primer grupo, al menos consiguieron rebajar ostensiblemente el precio del escudo. Este se puede ver en diversas pinturas y grabados, principalmente en la estampa de Louis Meunier de la Biblioteca Nacional de España. No sabemos si Riera tenía hecho el modelo desde 1619 o si lo labró tras el contrato de diciembre de 1621 de Francisco del Valle, lo que parece más probable, pues Gómez de Mora no había entregado hasta noviembre de ese año la traza<sup>17</sup>.

16

Se le notificó el auto el 24.

17

Riera se volvió en 1629 a su tierra natal, Cataluña.

### Los dos cuartos centrales del siglo: Manuel Pereira (1588-1683)

#### *Imágenes en Alcalá de Henares*

Palomino escribió que Pereira hizo esculturas para el convento de las bernardas y el colegio de los jesuitas en Alcalá de Henares (Palomino, 1715-1724: 945). Ceán (1800, t. IV: 71) fue más explícito en cuanto a su labor: las estatuas colegiales fueron para la fachada, y se le atribuía el *San Bernardo* sobre la portada del monasterio, pero prefería como autor a Monegro por haber dirigido la obra arquitectónica, acabada en 1618, cuando aún «no estaba Pereyra en estado de ejecutarla».

Los autores posteriores aceptaron la hipótesis de Ceán o no se decantaron por una u otra autoría, pero Urrea (1977: 259) volvió a la antigua atribución a Pereira, una afirmación seguida casi sin excepción hasta hoy. Fechó la estatua hacia 1626, cuando Sebastián de la Plaza terminó el edificio trazado por Gómez de Mora. El santo porta en la mano derecha el báculo abacial y sostiene con la izquierda un libro que lee, en alusión a su doctrina. La forma del hábito, no tanto en sus pliegues rectos, sino las amplias mangas colgantes, es un signo distintivo de Pereira. La imagen presenta pérdidas como la punta de la nariz, los dedos de la diestra y dos de la siniestra y la esquina del libro. Llama la atención el magnífico trono compuesto por gallones y marco superior de tarjetillas sobre el que posa el santo, en vez de la habitual y simple peana. Tiene el escudo del cardenal Sandoval, que aparece otras cinco veces en la fachada, tres grandes dentro de marco gallonado y otros dos menores. Podrían ser también del imaginero o mejor de algún cantero u escultor al servicio de Plaza.

En cuanto a las tallas de la fachada jesuita, en una de las cuales se leyó la fecha de 1624, en el siglo XIX desapareció la *Virgen* titular que estaba sobre la puerta, y quedan los santos *Pedro* (descabezado justo antes de la Guerra Civil) y *Pablo* en los nichos entre los intercolumnios del primer cuerpo, e *Ignacio* y *Francisco Javier* a plomo en el segundo. Sánchez Guzmán (2008: 80-81) ha estudiado las figuras, los apóstoles con túnicas y mantos que crean pliegues angulosos, los atributos (libros que se refieren a su magisterio, llave y espada desaparecida) y las posturas contrapuestas, que le recuerdan a Platón y Aristóteles de la Escuela de Atenas de Rafael que vería el escultor en el grabado de Raimondi. En cuanto a los jesuitas, se repiten las posturas, pero las rodillas flexionadas son las contrarias a *San Pedro* y *San Pablo*, y entre *San Ignacio* y *San Francisco Javier* las capas y sus pliegues menos pronunciados son similares. Aquel tiene el resplandor con el IHS sostenido por un mango y a este le falta la mano izquierda donde tenía probablemente un crucifijo. El estilo es recio y aplomado, castellano de la primera época de Pereira, como señaló Martín González<sup>18</sup>.

#### *Las estatuas de la cárcel de Corte*

Palomino, en la vida de don Sebastián de Herrera Barnuevo, se refirió brevemente a su padre, Antonio de Herrera, al que calificó de excelente escultor como demostraban el Ángel, las otras figuras y el escudo real que coronaban la portada de la cárcel de Corte madrileña (Palomino, 1715-1724: 968). Ponz (1776: 80) se hizo eco de la atribución y precisó que en el frontispicio del segundo cuerpo de la fachada había cuatro *Virtudes Cardinales* y en medio un *Ángel* con espada en la mano, y debajo el escudo de armas

18

MARTÍN, 1983: 258. Los dos escudos de los laterales del cuerpo bajo serán del cantero de la fachada.

reales. Manifestó Herrera su particular mérito aunque las Virtudes estuvieran tomadas de figuras antiguas. El Ángel se había caído y había sido repuesto por otro.

No obstante, Agulló publicó y transcribió de manera parcial tres documentos por los que supuso que Manuel Pereira hizo alguna de las esculturas, aunque con seguridad no la del Ángel, que pensó que subsistía y que era de Herrera (Agulló, 1978b: 259). Tovar (1980: 22) precisó el número de tallas hechas por Pereira a dos, seguido por Sánchez Guzmán (2008: 142-143), que adjudicó las otras tres a Herrera, más el escudo. Agulló comentó que Pereira había encargado a varios carreteros la traída de piedras a Madrid desde las canteras de Tamajón y Sánchez Guzmán señaló que el primer carretero no cumplió y dejó en el camino su piedra, lo que provocó que otros dos tuvieran que traerla además de otra; otro carretero fue detenido y liberado después a petición de Pereira.

Por nuestra parte interpretamos los hechos de manera diferente y llegamos a otra conclusión en cuanto a la autoría del conjunto. Manuel Pereira concertó el 1 de agosto de 1636 con el carretero Isidro Ruiz, vecino de Galapagar, que fuera a Tamajón y trajera a Madrid las piedras –ya sacadas de las canteras– que pudiera en un viaje para «las figuras que se han de hacer para la portada de la cárcel real desta corte» en una carreta con tres pares de bueyes conducida por dos criados. Debían dejarlas en la propia cárcel y el escultor pagaría 39 reales por cada día que durase el viaje<sup>19</sup>.

El 29 de agosto hizo nuevo concierto Pereira con los carreteros Francisco Larrubia y Juan López, vecinos de Becerril en el real de Manzanares, por el que traerían «dos piedras para dos figuras para la cárcel real desta Corte», una de ellas ya sacada en la cantera, y la otra que estaba entre dos ventas a legua y media de la villa de Tamajón. Lo harían con un carro y sus bueyes en veinte días y el escultor tenía que darles otro carro en seis días en Becerril. Por el porte de las piedras y de otra que ya le habían entregado les pagaría 150 ducados menos 104 reales ya recibidos. Fueron testigos de conocimiento los escultores Manuel Correa y Pedro Gómez<sup>20</sup>.

El 10 de febrero de 1637 explicó Pereira que el carretero de bueyes Juan Martín estaba preso en la cárcel de Corte a petición suya por una deuda de 200 reales. Consentía en que saliera libre porque Juan del Río había pagado 30 reales y él perdonaba el resto. Usaría de esa libertad como le conviniese contra Juan de la Orden y Juan de Aibón, compañeros de Martín, contra quienes también era el mandato de prisión.

Pereira no parecía tener muy claro cuántas piedras podría traer Isidro Ruiz con dos criados en una carreta con seis bueyes, en cuánto tiempo ni por qué precio total –pagaría 39 reales diarios–. Estas dudas parecen despejarse en el concierto con Francisco Larrubia y Juan López, que traerían dos bloques en dos carretas con sus bueyes en veinte días. Cobrarían 1650 reales, que incluían el porte de otra piedra que ya había recibido. De estos datos deducimos que Ruiz trajo en unas tres semanas una piedra en un carro, y que intentó traer otra pero los bueyes no pudieron y tuvo que dejarla en el campo junto al camino; para encontrarla dio indicación a Pereira de que estaba a unos 6 km de Tamajón entre dos ventas. A 39 reales diarios por las dos piedras hubiera cobrado en 26 días, los mismos de Larrubia y López, 1014 reales, y efectivamente, estos cobraron 550 reales de media por cada una de sus tres piedras. El imaginero parecía tener prisa pero Ruiz no pudo cargar tanto, y por eso sus dos

19

Si entraran en Madrid por la mañana les pagaría medio día, y si fuera por la tarde el día entero. Si no pagase se le podría ejecutar, y a su vez el portugués podría buscar otros transportistas en caso de incumplimiento. Fue testigo Cristóbal de Medina, quien sería pagador de la obra de la Cárcel por parte de la Villa.

20

Los canteros de Tamajón les ayudarían a cargar las piedras en los carros. Si 24 horas después de la entrega y habiendo requerido a Pereira éste no pagase, le podrían ejecutar y tendría que abonar doce reales de salario por cada día de dilación. Si los carreteros no entregaran las piedras a tiempo podría apremiarles con prisión y buscar otros.

colegas, que ya habían traído una piedra, tuvieron que llevar la que dejó Ruiz y una nueva, cada una en un carro. Para fines de septiembre tendría ya cuatro bloques por tanto. A continuación encargaría el último viaje a Juan Martín y sus dos criados, de la Orden y Aibón. Al llegar a Madrid –sería a fines de octubre– les interpuso demanda y obtuvo mandato de prisión por deudas, 200 reales en el caso de Martín, al que soltó el 10 de febrero de 1637 por haber cobrado 30 de mano de Juan del Río y perdonar el resto. Los dos criados tenían que pagar aún, y si era la misma cantidad serían en total 600 reales, que serían por una sola piedra que pudo llegar deteriorada. Sería raro que hubieran llegado a Madrid con las manos vacías y que no trajeran al menos otra, a la vista de las consecuencias.

De este modo habría cinco piedras, justo las de las figuras, y no sabemos si algunas más para el escudo. En el primer concierto, como no se sabía cuántas piedras vendrían, apuntó el escribano «las figuras» de la portada, es decir, que Pereira hacía todas, pues si no, habría anotado «algunas». Y sabemos que cada piedra era para una figura, como dice de las dos del segundo concierto. De este modo, Manuel Pereira haría el conjunto completo, ayudado sin duda por Manuel Correa y Pedro Gómez, que harían probablemente cada uno una pareja de *Virtudes*, y se reservaría las piezas de mayor tamaño y complicación, el escudo y el *Ángel de la Guarda*.

Ahora bien, la aseveración de Palomino respecto a Antonio de Herrera y otras referencias aportadas por Tovar (1980: 17-18 y 21) que precisamos y ampliamos, nos hacen matizar esta hipótesis. El 24 de diciembre de 1636 se obligaron el citado Juan del Río y su compañero en la hechura de la portada, Bartolomé Díaz Arias, por auto del 22 anterior a colocar las seis tallas según se fueran acabando por 600 ducados, la mitad una vez subidos el escudo y dos de las figuras y la otra mitad una vez asentadas las tres restantes. Río y Díaz Arias explicaron el 4 de mayo de 1637 que habían puesto el escudo y las dos primeras figuras, y que las tres últimas estaban próximas a subirse. Habían recibido ya 200 ducados y pedían otros tantos para esta segunda operación. Se pidió informe ese día, que fue positivo por un auto del 8 que ordenó darles libranza, lo que se hizo el 14 y cobraron al día siguiente. Por tanto Pereira y sus ayudantes habían hecho ya el escudo y las dos *Virtudes* que estaban al nivel de este en la parte baja, pero las otras dos y el *Ángel* del frontispicio estaban aún sin acabar, tal vez por el retraso provocado por el incumplimiento de los carreteros; y por el interés en cumplir su obligación adelantó del Río 30 reales a uno de ellos en febrero de 1637. El 18 de septiembre hubo otra carta de pago de este y su compañero por importe de cien ducados por las cinco figuras ya puestas y acabadas. Otra prueba de que estaban acabadas las estatuas es que justo el 13 de agosto habían recibido libranza, con pago del 14, los plateros Juan de Nápoles Mudarra y Jerónimo del Vado de 600 reales a cuenta de las alas de cobre y la espada que hacían para el *Ángel de la Guarda*, a lo que siguió nueva libranza y pago el 5 de septiembre de 400 reales, y otros de 500 y 250 –este solo por la espada– a fines de ese año. En ese momento se pagó a dos canteros que había traído Antonio de Herrera para hacer los agujeros de las alas del ángel y el andamio para ponerlas.

Según una cuenta de uno de los pagadores, durante todo ese año de 1637 había recibido Manuel Pereira 7 libranzas por importe de 2450 reales y Antonio de



Herrera 24 por 10 050 reales. En una cuenta de otro pagador de medio año que iba del junio a noviembre de 1639 figura que Herrera había obtenido cinco libranzas por 1792 reales. Las libranzas se conservan con fechas y se dice que eran por una libranza del 18 de febrero de 1639 de 3927 reales últimos por el precio de una obligación que tenía hecha el 18 de febrero de 1639 por el escudo y sus demasías<sup>21</sup>. Aún anotó el pagador en la siguiente cuenta de diciembre de 1639 y enero y febrero de 1640 la cantidad de 3927 reales, aunque el escudo estaba acabado de pagar como demuestra que empezaran a librarse cantidades por el retablo de la capilla<sup>22</sup>. Todavía el 14 de agosto de 1640 otorgaron libranza última los plateros Vado y Nápoles Mudarra de 480 reales por las alas y espada del *Ángel*.

De todos estos datos se deduce que, como dijo Palomino, Herrera fue el responsable contractual de las seis tallas —sin duda por su condición de escultor real— y lo sería también de sus modelos, aunque luego las subcontratara a Pereira

21

El 10 de junio se le libraron 500 reales (pago del 11), el 14 de julio otro tanto, 300 el 14 de agosto, 200 el 12 de octubre y 292 el 13 de noviembre.

22

Las sumas de esta cuenta por el retablo coinciden lógicamente con las conservadas: 1000 reales en tres de 400, 300 y 300 el 10, 14 y 17 de diciembre de 1639 y 500 el 11 de febrero de 1640; hay otra libranza de marzo de 1640 de 300 reales, lo que hacen 1800 reales, que debían ser la mitad del precio, porque en otra cuenta del pagador, de julio de 1640 al 10 de enero de 1641, aparecen libranzas para Herrera por otros 1800 reales; también conservadas, se desglosan en 500 reales el 18 de septiembre de 1640, 100 el 12 de octubre, 300 el 14 de noviembre, 500 el 14 de diciembre y 400 el 13 de enero de 1641. En la cuenta citada hay anotada una primera libranza de 1250 reales, que es la primera cantidad que se le libró a cuenta de 6000 reales el 27 de julio de 1640 por la estatua de Felipe IV. Otras libranzas a Herrera no especifican fecha ni concepto: 500, 550 y 1450 reales para un total de 2450 reales, cifra coincidente con la de Manuel Pereira de 1637.

Fig. 2

Antonio de Herrera y Manuel Pereira, *Escudo real (armas de Carlos IV)*, 1636-1637. Madrid, cárcel de Corte (actual palacio de Santa Cruz).

23

Las grandes cantidades percibidas por Herrera tuvieron que ser por las seis tallas.

24

El diseño coincide con el broche de la capa pluvial del *San Agustín* del MAN, que analizamos a continuación. Es posible que los 2450 reales que cobró Pereira fueran por este concepto.

por no ser especialista en piedra; algo similar ocurrió en la portada del Alcázar, donde estaba previsto que contratara la obra, pero fue Riera quien hizo el escudo y probablemente Juan de la Torre los festones. Aunque no sabemos lo que cobró Pereira desde el concierto, que debió de celebrarse a comienzos de agosto de 1636, cuando empezó a contratar la traída de piedra desde las canteras de Tamajón, solo obtuvo una cuarta parte respecto a Herrera en 1637, quien además cobró posteriormente casi 4000 reales más por el escudo y sus demasías<sup>23</sup>. Otras pruebas de que Herrera fue el contratista son que hiciera contrato para acabar de cobrar por el escudo y sus demasías, que este se fabricara a la par que las estatuas como muestra la obligación de subirlos de Río y Díaz Arias, o que escogiera a los canteros para trabajar en el *Ángel*. Toda la obra se hizo entre agosto de 1636 y abril de 1637. Las dos tarjetas bajas de los intercolumnios las hizo tal vez Pereira<sup>24</sup>, en todo caso por diseño del tracista de la portada, que hemos atribuido a Giovanni Battista Crescenzi (Cruz, 2011: 132-133).

El arquitecto Juan de Villanueva restauró la cárcel tras el incendio de 1791 y se aprovechó, aunque no se haya señalado, para quitar las armas de Felipe IV y poner las de Carlos IV, dejando la corona y el toisón. También se cambió la inscripción respecto a la original reproducida por Ponz. Existen diversos testimonios pictóricos y gráficos del aspecto de las estatuas, y por sus atributos se reconoce que iban, de



Fig. 3

Manuel Pereira (Izq.) *San Bernardo*, h. 1626. Alcalá de Henares, monasterio de bernardas de la Asunción. (Der.) *San Agustín*, 1638. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

izquierda a derecha, debajo la *Fortaleza* y la *Templanza*, y encima la *Prudencia* y la *Justicia*. Los modelos antiguos que, según Ponz, usó Herrera están extraídos probablemente de la serie de estampas de las Siete Virtudes de Hans Burgkmair.

#### Obras para San Felipe el real

Saltillo (1953: 144) dio referencia de un pago a Pereira de cien ducados, últimos de 300, el 23 de septiembre de 1638 por un *San Agustín* de piedra con báculo de bronce dorado. Lo había hecho para el nicho de la portada principal del convento de San Felipe el real, y fue costeadado por Juan de Mora Zayas, criado de la reina Isabel de Borbón. También había hecho el escultor un letrero alrededor de la hornacina que aludía a la acción devota de Mora.

Ponz (1776: 282-283) citó el *San Agustín* en el segundo cuerpo de la portada de los pies de la iglesia; nosotros hemos hallado esta escultura en el Museo Arqueológico Nacional (n.º inv. 1878/3/1). Entró en él en 1878 y el expediente aclara que procedía de la Escuela de Artes y Oficios del Ministerio de Fomento, que compartía local con el Museo de la Trinidad. Allí habría recalado desde algún convento agustino desamortizado de Madrid o sus cercanías. Las fuentes citan otras estatuas de piedra de *San Agustín*



Fig. 4  
(Arriba) Giovanni Battista Crescenzi y Manuel Pereira (atr.), *Tarjeta*, 1637. Madrid, cárcel de Corte (actual palacio de Santa Cruz). (Abajo) Manuel Pereira, *San Agustín* (detalle del broche), 1638. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 5

Manuel Pereira, *Escudo de Isabel de Borbón*, antes de 1638. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



25

Los titulares de Luis Venero para el colegio de doña María de Aragón y algún escultor de su círculo en el convento de Madrigal (esta conservada), y de Manuel Gutiérrez en el monasterio de San Agustín de Toledo.

26

La postura, mangas y pliegues son prácticamente idénticos al *San Benito* de una de las portadas del convento de San Plácido, al que nos referiremos más adelante.

y sus autores de portadas agustinas de Madrid, Toledo o Madrigal de las Altas Torres, y cuyo estilo no se corresponde con este<sup>25</sup>, y el *Viage de España* de Ponz no reseña más esculturas de este santo en fachadas de la orden en estos y otros lugares próximos.

En cambio, los rasgos de este *San Agustín* remiten a Pereira en la figura monumental, los pliegues rectos y amplias mangas del hábito, similares al *San Bernardo* de Alcalá<sup>26</sup>, o la grave expresión, nariz abultada y rizos de la barba relacionados con el *San Pablo* de los jesuitas complutenses. El broche en forma de tarjeta de la capa pluvial recuerda a las de la cárcel de Corte, en cuya fachada había trabajado justo antes. Mide 2,10 m (con peana 2,30 m), que casan bien con el precio de 300 ducados, cien más que el *San Felipe* de dos varas (1,68 m) que hizo para la otra portada, menor que esta, ocho años más tarde. La mano izquierda sostiene el modelo de templo alusivo a su condición de doctor o padre de la Iglesia y la derecha tenía el báculo, desaparecido, signo de su condición de obispo al igual que la mitra. Esta está decorada simulando pedrería y la maqueta de la iglesia es un cuadrado con tres lados de ladrillos, fachada principal con vano de jambas y arco, óculo en el frontispicio triangular y chapitel sobre el crucero, en parte roto. El santo lleva un cinturón y dirige la mirada hacia los fieles que entraban por la puerta.

Otro argumento a favor de la atribución supone la llegada al Museo en el mismo momento de un escudo de armas reales (n.º inv. 1878/3/2-3) que, pese a su deterioro y estar partido en dos, reconocemos como de Isabel de Borbón. Ponz anotó que la puerta del convento, situada a la derecha de la principal en la que estaba el *San Agustín*, tenía, según se ve en un conocido grabado, armas reales. Mora Zayas era criado de Isabel de Borbón, quien sería especial protectora del cenobio real, y movido de su ejemplo costó el bulto del santo. Es posible que Pereira hiciera justo antes o después este escudo, porque está inscrito en una tarjeta cuyos perfiles recuerdan los de las tarjetas de la cárcel de Corte. Está dividido en tres piezas, con corona y toisón.

Ponz (1776: 282-283) proporcionó noticia de otra obra de Manuel Pereira para el monasterio, el *San Felipe* titular que estaba en el nicho de la portadita del costado. Ceán (1800, t. IV: 69) dio los detalles de la escritura de concierto, que tuvo lugar entre el escultor y el prior agustino, fray Juan Palomeque, el 1 de mayo de 1646. El portugués tenía que hacer el *San Felipe* en piedra de dos varas de alto por precio de 200 ducados. Disponía de un año para hacerla, tiempo sobrado, y efectivamente, la colocó para el día del santo (3 de mayo), por lo que fue gratificado por la comunidad. Es posible que la imagen fuera similar al *San Andrés* que hizo más tarde para su parroquia madrileña, con la cruz detrás como apoyo.

#### *Tallas para otros conventos pagadas por órdenes y nobles*

Felipe de Castro<sup>27</sup> atribuyó al portugués la estatua titular de piedra del convento de mercedarias descalzas de Santa Bárbara. Ponz dijo que la imagen era de regular arte, lo que indica que era de la primera mitad del siglo XVII. Nada sabemos en torno a este encargo ni de la obra, desaparecida en el siglo XIX, ni resulta sencillo dar una fecha aproximada debido al dilatado tiempo de actividad de Pereira, aunque no debió de ser lejana a la pintura de Vicente Carducho en los retablos de la iglesia, hecha antes de 1638, fecha de su muerte.

Blanco Mozo documentó la hechura por el cantero Miguel Collado de los dos escudos que lucen aún en la fachada del convento de dominicas recoletas de la Concepción de Loeches, fundación del conde-duque de Olivares, trazado por Alonso Carbonel. El 27 de abril de 1639 se obligó Collado en favor de la condesa-duquesa de Olivares a hacer ambos escudos con armas del valido, sobre cuyas coronas irían dos piezas con letreros, y también se habla de dos leones. Acabaría a lo largo del mes de julio y percibiría 700 ducados, 2000 reales de contado, otros tantos una vez desbastados y labrados en tosco los escudos, otros más para asentar y los 1500 reales restantes un año después de la finalización. Tenía que llevar oficiales y marmolistas a Loeches.

El mismo autor (Blanco, 2007: 293-294) halló la obligación del 26 de septiembre de 1640 de Manuel Pereira, fiado por su amigo el ensamblador Juan Bautista Garrido, para hacer un *Santo Domingo* con el perro y una *Santa Catalina de Siena* con corona de espinas, según los modelos de barro que tenía que hacer. Ambos llevarían cruces de hierro dorado. Serían de piedra de Tamajón sin manchas ni pelos, redondas y acabadas por detrás, cada una de siete pies y medio de alto incluida la peana, de no más de cinco dedos de alto. Acabaría para Pascua

27

Vid. BÉDAT, 1968: f. 53.

28

AGULLÓ, 1978b: 261. Los recibió de mano de Antonio de Valladolid Peredo por orden de José González del 12 anterior.

29

Encontramos un ejemplo anterior en el *San Bernardino* del Greco para su colegio toledano, sustituido a los pocos años.

de Navidad del mismo año, a satisfacción de la condesa de Olivares y de quien nombrara esta y su hombre de confianza José González, del consejo y cámara real y del de la Inquisición. Se le pagarían 700 ducados sin opción a cobrar mejoras, 200 en el acto, otros tantos cuando tuviera la piedra de ambas figuras en Loeches y los 300 restantes al terminar y asentar.

El 19 de febrero de 1646 otorgó Pereira carta de pago por importe de 1400 reales que le dio la condesa a cuenta de 118 200 maravedís que se le restaban por los dos santos<sup>28</sup>; esto quiere decir que había cobrado, además de esta cantidad, los 2200 iniciales y 625 más, y que había finalizado porque le quedaba por percibir 3475 reales, solo algo más de los 300 ducados finales. Llama la atención que Collado fuera a cobrar el mismo precio que el imaginero, seguramente por los leones y letreros, que tal vez no se llegaron a hacer, por lo que no se ven actualmente, solamente una filacteria con la leyenda «PHILIPPI IIII MVNIFICENTIA». Tienen una orla de óvalos tomados de los entablamentos. En el centro estaría la *Concepción* titular, hecha por Pereira u otro escultor.

Ponz (1772: 198-199) dio noticia de las esculturas, actualmente desaparecidas, que adornaban la fachada de la iglesia del convento de la Trinidad calzada de Toledo, aún subsistente. En la hornacina central había, de autor ignoto, un ángel con dos esclavos, a los que sin duda liberaba en referencia a la actividad de la orden trinitaria. En las hornacinas laterales estaban los fundadores trinitarios *San Juan de Mata* y *San Félix de Valois*, pero por ser de madera los habían quitado y puesto dentro de la iglesia, para evitar su deterioro. El empleo de madera enyesada para el exterior es una determinación extraña, barata pero poco duradera<sup>29</sup>. Según Ponz, se juzgaban obra de Manuel Pereira. Esta intervención se confirma porque los arquitectos Pedro de la Torre y Juan Bautista Garrido tasaron la sillería de coro de la iglesia en 1640 y 1641 (Suárez, 1988: 137-138), y Pereira fue socio de Garrido, lo que nos da además una fecha aproximada para estas tallas.

Damos un leve salto en el tiempo, hasta 1652, para cerrar este apartado. Palomino (1715-1724: 945) dijo que el *San Bruno* de piedra para la portada de la hospedería de la Cartuja del Paular en Madrid era de Pereira, y adornó la información con una anécdota: «que fue tan de la aprobación del Señor Phelipe Quarto, que tenía mandado a su Cochero del Tronco, que en passando por la calle de Alcalá, y llegando a el sitio de la Hospedería de la Cartuja, parase, fingiendo, que se le avia descompuesto alguna hebilla, o correa, para dar lugar a que su Magestad le viesse». Ponz (1776: 271) la encontró «muy apreciable y acreditada» y Ceán (1800, t. IV: 69-70) «que puede competir con las de los grandes escultores del siglo XVI, por la sencillez de su actitud, por la expresión y buenos partidos de paños».

Agulló (1977: 80) documentó varios pagos a Pereira por este *San Bruno* y otro de madera para la cartuja del Paular. El concierto tuvo lugar en marzo de 1652 porque recibió 2000 reales a cuenta de mano del cartujo con quien concertó la obra. El padre Bruno de Valenzuela le dio el 19 de noviembre 600 reales, el 15 de enero de 1653 hubo 150 más, el 27 de febrero 300, 500 el 21 de marzo, otros tantos luego, un tal Mateo Sánchez dio 2500 reales, y el 21 de mayo se pagaron los 550 reales últimos, que demuestran que el doble encargo estaba acabado, por un total de 6600 reales.

La imagen se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Muestra un canon estilizado y una postura en *contrapposto* pese a la aparente quietud reflexiva del santo. Los pliegues son escasos y los rasgos del rostro muy realistas. A los pies queda la mitra del arzobispado de Reggio Calabria que el papa Urbano II ofreció a san Bruno y que rechazó en favor de la vida eremítica y contemplativa, como muestran sus reflexiones ante la calavera.

Según noticia de Román, el 20 de mayo tasaron Manuel Pereira y Bernabé de Contreras dos piedras de mármol de Génova, una destinada al escudo del barón Jorge de Paz y Silveira, asentista portugués, y de su mujer la baronesa doña Beatriz de Silveira, patronos del convento de Santa Clara de Alcalá de Henares, y la otra para un letrero. Pereira las llevó a su obrador para perfeccionarlas. El escudo era para la puerta principal de ingreso al convento y la inscripción alusiva a la fundación en el lado del evangelio del presbiterio de la iglesia, donde se conservan (Román, 1988: 196).

La noticia es poco clara, porque parece extraño que los dos escultores tuvieran que tasar dos bloques sin desbatar que habían venido de Génova, donde ya se habrían pagado. Tal vez hubieran sido labrados en Italia y Pereira tuviera que tallar el letrero y las armas, pulirlas o añadir adornos. El escudo tiene las tres bandas de las armas de los Silveira, apellido que compartía el matrimonio, inscrito en una tarjeta con cruz de Santiago de don Jorge, corona de barón decorada con dobles cuentas y pequeños baquetones, cinta encima y dos festones en la zona baja.

#### *Imágenes y escudos para templos reales*

El 31 de diciembre de 1644 cobró Pereira del regidor de Segura de León, Francisco López de Buenavista, 200 ducados por libranza del 20 anterior de don Antonio de Contreras, caballero de Calatrava y del Consejo Real, superintendente de la obra del convento real de carmelitas de las Maravillas. El portugués tenía que hacer la imagen de la *Virgen* y los escudos de armas reales y de la orden del Carmen en piedra para la portada (Baratech, 1972: 539-543).

No se sabe nada más de la obra hasta que en 1662 dictó el escultor un testamento, publicado por Agulló (1978b: 263), y en una cláusula declaró que tenía hechos por mandato de Contreras para las Maravillas, en mármol, seis escudos pequeños de armas del Carmen con sus coronas y otro grande de armas reales con corona, toisón y vellocino, más una *Virgen con el Niño* en los brazos de siete pies de alto, con las manos, cabeza y el Niño de mármol y el cuerpo de piedra de Tamajón. Había recibido diferentes cantidades y pedía acabar lo que faltara de las piezas y cobrar lo que se le adeudara. Parece claro que la obra se alargó tanto en el tiempo por no dar dinero la hacienda real, y no por incumplimiento del portugués.

La portada no muestra ninguno de estos adornos porque sería despojada de ellos en el siglo XVIII. La *Virgen con el Niño*, en referencia a la titular de las Maravillas, estaba hecha de piedras blancas que no buscaban el contraste sino abaratar el cuerpo, la superficie de mayor tamaño, sin desmerecer los componentes más nobles. Iría sobre la portada, a los lados los escudos carmelitas y el escudo real en el frontispicio.

Por noticia publicada por Agulló (1978b: 261) sabemos que Pereira hizo varios escudos de armas reales de mármol para el convento de capuchinos de la

30

Fue testigo Manuel Correa, quien le estaría ayudando en la empresa.

31

Se conserva en el hospital, propiedad de la Hermandad del Refugio.

32

Las puertas las hizo el portaventanero Manuel Osorio y los herrajes el cerrajero José Pico Fernández.

Paciencia, fundación de la difunta reina Isabel de Borbón. El 18 de marzo de 1646 cobró del regidor de Toledo Garci González de Lara 200 ducados a cuenta, que debía pagarle de la recaudación de millones y repartimiento de esta ciudad y su provincia por libranza de don Antonio de Contreras, a quien había encomendado el rey también esta fábrica<sup>30</sup>. Al menos uno estaría destinado a la portada principal de la iglesia, pero un grabado antiguo deja ver un escudo coronado con armas que no parecen reales ni por tanto de Pereira, que se habría sustituido. Sánchez Guzmán (2008: 149-150) piensa que los escudos fueron para el interior de la capilla mayor, lo que es posible, aunque entonces se habrían hecho en alabastro o madera. Seguramente al menos uno fue para la portada del monasterio.

Palomino (1715-1724: 945) escribió que la estatua de *San Antonio* sobre la puerta de su hospital de San Antonio de los Portugueses era de Pereira. Agulló (1978b: 261) halló una carta de pago del portugués del 8 de junio de 1647 por importe de 2400 reales por la pieza de piedra que había asentado de orden de la mesa del hospital. El santo muestra el hábito franciscano atado por el cordón y venera al Niño en actitud respetuosa, porque no lo coge como es habitual, sino que lo sostiene con el libro que apoya en su muslo izquierdo. La diferencia principal con el *San Antonio* que hizo para el retablo mayor de la iglesia es que la mano derecha la lleva al pecho en signo de devoción y en la interior tiene unas azucenas.

Gutiérrez Pastor y Arranz (1999: 243) advirtieron que la traza del exterior de la iglesia hospitalaria, realizada por el hermano jesuita Pedro Sánchez en 1624<sup>31</sup>, tiene pegado un dibujo con la estatua de *San Antonio* en el nicho de la portada, acaso contemporáneo del bulto de piedra de Pereira. Sánchez Guzmán (2008: 105) se mostró en desacuerdo con esta idea porque la imagen dibujada tenía mayor parecido con la del retablo que la de la fachada. En nuestra opinión puede pensarse en otra opción: al no copiar la escultura exterior actual, sino ser un tipo diferente, puede tratarse de un pequeño dibujo que pudo proporcionar Pereira, sacado de un modelo de barro o cera, para que los clientes contemplaran mejor el efecto en la portada. El mayor parecido con la escultura del interior puede indicar que se hizo al mismo tiempo, 1631, que es justo cuando se acabó el edificio. La nueva obra de Pereira tuvo que esperar quince años por no haber posibles, y cuando llegó el momento hizo nuevo modelo por haber evolucionado su estilo.

#### *Relieves y bultos para los benedictinos*

El 16 de junio de 1658 se obligaron los canteros Alonso García de Dueñas el Viejo y su hijo homónimo a favor del vicario del convento de San Plácido, fray Manuel de Porras, a hacer tres portadas para el convento. Una era la principal de la iglesia y tendría en el nicho el misterio de la *Encarnación* con la Virgen, el ángel y la paloma de medio relieve como en la primera traza que hizo García de Dueñas el Viejo, y las otras eran dos portadas menores, de once pies de alto y dos varas de ancho. Fray Manuel pagaría los portes de la piedra de Tamajón<sup>32</sup>.

En el margen de la escritura se anotó que el 30 de marzo de 1659 se canceló; Agulló dudó si se refería a la anulación del contrato o a su cumplimiento, aunque se decantó por esto último porque la imagen de la portada grande y de una de las

pequeñas, que dan a la calle de San Roque y se han conservado, se correspondía con lo contratado. Sistiaga (1985: 143) encontró en las cuentas del convento entre 1658 y 1661 que Pereira había cobrado por los cuatro santos de madera del crucero, los misterios de las dos puertas y el *San Benito* de la pequeña 1400 ducados. De este modo desveló la autoría de las tres tallas de piedra, atribuidas antes a los García de Dueñas. Antigüedad, en una publicación aparecida un año más tarde, aportó idénticos datos y añadió que Pereira no cobró de los canteros sino del convento, y dudó de que hubiera seguido su traza (Antigüedad, 1986).

Ponz (1776: 229) vio sobre las dos puertas de la iglesia los dos medios relieves<sup>33</sup>, que representaban la *Anunciación* y que tenían mérito. La portada de los pies de la iglesia que daba a la calle del Pez fue derribada a comienzos del siglo xx, aunque quedan reproducciones lejanas con las que reconocemos que ambos relieves eran prácticamente iguales. Así deducimos que los García de Dueñas habían hecho la portada de los pies poco antes de 1658, para la que habían dado una traza que incluía el primer relieve de la Encarnación, desaparecido, y que fue la que presentaron para la portada lateral, y aunque se les pidió un diseño diferente, como se ve al comparar ambas portadas, se mantuvo la forma de la escena escultórica del primer proyecto, que también hizo Pereira. La escultura fue responsabilidad de los canteros aunque la pagó el convento.

Sánchez Guzmán ha buscado precedentes en grabados (Wierix) y pinturas (Eugenio Cajés) para la composición (Sánchez Guzmán, 2008: 124-126), si bien es posible que la que inspirara a García de Dueñas –por probable propuesta de Pereira– fuera el relieve de la *Encarnación* de Riera, pese a las lógicas diferencias debidas al paso del tiempo y que Pereira no incluyera arquitectura; en todo caso es tradicional para esta época. Es extraño que se pidiera el mismo asunto para las dos portadas de la iglesia, en vez de poner, por ejemplo, a san Plácido, advocación con la que se denomina popular –y tradicionalmente– al convento.

Los escudos a los lados de la medalla son del fundador, el protonotario don Jerónimo de Villanueva, y los harían los García de Dueñas. De las dos pequeñas portadas queda una, aunque como se ha advertido, la puerta ha quedado en ventana, y el *San Benito* que tiene es una copia por haberse dejado el original dentro de la clausura. Este muestra la misma postura y mangas que el *San Agustín* del MAN, pese a la diferente vestimenta y tener un libro en la mano izquierda y no el modelo de iglesia. Ambos coinciden incluso en que sostenían un báculo en la derecha que ha desaparecido, al igual que la mano.

Baratech (1998: 93) dio referencia de que el 14 de diciembre de 1660 concertaron el padre general de la orden benedictina y el cantero Jerónimo del Hornedal que este hiciera una portada de piedra berroqueña en la puerta de la iglesia del convento y parroquia madrileños de San Martín, que salía a la plazuela donde estaba la cruz de piedra. Hornedal había hecho la planta, acabaría el 31 de julio de 1661 y cobraría dos mil ducados. Acto seguido fue el portaventanero Manuel Osorio quien se concertó en la misma manera para hacer las puertas de la misma forma que las que hizo para el convento de San Plácido; el herraje lo haría un cerrajero (Díaz Moreno, 2000: 508). Acabaría el 1 de marzo de 1661 y se le abonarían diez mil reales.

33

Confundió la piedra de Tamajón con mármol.

34

Sánchez Guzmán (2008: 200) pensó que el *San Martín* era un relieve, pero Ponz lo calificó de estatuíta, bulto redondo por tanto, como el *Santiago* de Antonio Riera.

35

Recuerda el de Duquesnoy del Vaticano, del que hizo grabado Giovanni Battista Bracelli.

36

Aún contrató Manuel Pereira una obra en la década de 1670, el *San Juan de Dios* para su convento y hospital, del que hablaremos más adelante por haberlo realizado Manuel Delgado.

En ambas escrituras actuó como uno de los monjes otorgantes fray Manuel de Porras, el vicario de San Plácido, convento que dependía del de San Martín, lo que explica que se pidiera a Osorio las mismas puertas y cancel para aquí. A su vez confirma la atribución a Manuel Pereira, que había hecho las esculturas de las portadas de San Plácido, de las de San Martín. Palomino le adjudicó el *San Benito* de la portada lateral y Ponz (1776: 209) añadió al santo titular de mármol de la principal. Este aparecía partiendo la capa al pobre, Cristo en realidad<sup>34</sup>. Existe un grabado antiguo de la fachada principal que no refleja talla alguna. Los monjes pagarían las esculturas de ambas portadas, pues tendrían mayores caudales que la parroquia.

### *La parroquia de San Andrés y su capilla de San Isidro*

Nuevamente Palomino nos informa de que en la parroquial de San Andrés y su capilla de San Isidro, que albergaba el cuerpo del santo, hizo Pereira las tres estatuas para las hornacinas de las portadas, los titulares *San Andrés* y *San Isidro*, y la *Virgen con el Niño* (Palomino, 1715-1724: 945). Pereira obtuvo libranza de don Antonio de Contreras el 8 de mayo de 1666 a cuenta de lo que montaran nueve estatuas, siete de madera para el retablo mayor parroquial y las dos de piedra de la capilla (Sánchez Guzmán, 2008: 129 y 166-168). El *San Andrés* se tuvo que hacer poco antes de estas fechas.

A Ponz le gustó el *San Andrés* y aclaró que el *San Isidro* se había puesto en la fachada del antiguo Colegio Imperial de los jesuitas por haber pasado a ser real iglesia de San Isidro tras su expulsión en 1767 (Ponz, 1776: 109 y 112-113), si bien Ceán lo vio de nuevo en su emplazamiento original. Gómez-Moreno (1963: 110) dijo que había desaparecido en los desmanes anteriores a la Guerra Civil, como la cabeza del apóstol –hoy luce una nueva– y destacó el aire canesco de la Virgen; está sobre el habitual trono formado por nubes y cabezas de serafines. Sánchez Guzmán indicó que el *San Andrés* había sufrido otros desperfectos y que seguía el modelo del de madera para el retablo, si bien este presenta importantes diferencias: con el brazo derecho coge un libro y no el manto, y con la izquierda abraza la cruz<sup>35</sup>, no la lleva a la cabeza en gesto de meditación. El *San Isidro* remite al modelo de su amigo el pintor José Leonardo (Museo de Historia de Madrid)<sup>36</sup>.

### **Los dos cuartos centrales del siglo: otros maestros**

#### *El relieve anónimo de las Carboneras*

Barrio Moya atribuyó el relieve de la portada del monasterio de las jerónimas del Corpus Christi, conocido como las Carboneras, a algún italiano como Rutilio Gacci o Giovanni Ambrogio Ferrari, colaborador de Leoni en el retablo de El Escorial, y lo fechó entre 1615 y 1625 (Barrio, 1981: 90). Se desconoce el estilo de estos maestros, pero por su nacionalidad les presuponemos una mayor calidad, porque la composición es excesivamente simétrica, las proporciones poco esbeltas y las manos toscas. Este investigador hizo un correcto análisis de la iconografía, a nuestro entender lo más interesante junto con el tratamiento de los pliegues: en un plano inferior aparecen san Jerónimo, fundador de la orden, con capelo y el león en el suelo, y

santa Paula, su seguidora y cofundadora, presente por ser un cenobio de monjas. Coge el rosario y ambos están arrodillados ante un altar con su frontal que imita flecos. Adoran el cuerpo de Cristo, advocación del recinto, contenido en una custodia portátil dentro de una de asiento compuesta por dos pilastras, entablamento y cúpula fajada, y sostenida por dos ángeles en la parte superior. Los escudos son los de la condesa de Castellar, fundadora del convento. Están inscritos en tarjetas decoradas con pequeños círculos de raigambre clásica.

*Giovanni Antonio Ceroni (h. 1579-h. 1640)*

El milanés Giovanni Antonio Ceroni, castellanizado Juan Antonio Ceronio, es conocido sobre todo por haber trabajado en los ángeles del Panteón de El Escorial. Caturla y Azcárate (Caturla, 1947: 38; Azcárate, 1966: 110) dieron noticia de libranzas hechas a este maestro el 12 de enero y el 30 de marzo de 1633 por un *San Pablo ermitaño* de piedra de Tamajón para la ermita de este santo en el Buen Retiro. Recibió otras tres el 21 de mayo, 21 de junio y 5 de julio del mismo año por el mismo concepto, más un *San Juan* para su ermita y lo hecho en los retablos de ambas.

Taylor (1979: 99) pensó que las esculturas tuvieron por destino las fachadas de ambas ermitas, y Blanco Mozo (2007: 342) el retablo para el *San Pablo*, por no encajar un santo con la decoración profana de la fachada. Sin embargo, como este mismo autor advirtió, el ornato pintado se hizo a fines de la década de 1650. Los dos bultos de Ceroni eran para las portadas por la materia, piedra de Tamajón, típica en exteriores y demasiado pesada para un retablo de madera. Además, el pago diferencia ambas imágenes de lo hecho en los retablos. Podemos hacernos una idea de estas piezas desaparecidas por el relieve del *Martirio de san Esteban* para la fachada de la iglesia del convento de dominicos de San Esteban de Salamanca (Palomino, 1715-1724: 856), firmado y fechado por Ceroni en 1610.

*Pedro Gómez de la Cruz (act. 1617-†1659)*

Ceán (1800, t. VI: 69) descubrió la autoría de Pedro Gómez en la imagen de piedra de la puerta lateral de la iglesia conventual de la Victoria de Madrid, la *Virgen con el Niño* en los brazos y plantada sobre un trono de ángeles. En esta peana había un letrero grabado que contenía una inscripción con el nombre de su autor y la fecha de 1634, que también reprodujo. Gustó al erudito la «graciosa estatua» y calificó por eso a Gómez de escultor de mérito en Madrid a principios del siglo XVII.

De hecho pensaba, a la vista de esta obra, que era muy posible que hubiera realizado muchas de algunos templos madrileños parecidas en el estilo y sencillez, y podemos corroborarlo por las *Virtudes* de la cárcel de Corte, aunque como colaborador, no dueño de la obra.

*Francisco de Valcárcel (act. 1643-1657)*

Escultor casi desconocido que hizo la escultura de la portada de madera que adornó el patio de los Oficios del Buen Retiro para la entrada de la reina Mariana de Austria. El 30 de julio de 1649 mandaron pregonar su hechura el superintendente del acto, don Lorenzo Ramírez de Prado, el corregidor vizconde de Laguna de Contreras y los



Fig. 6

Anónimo, *San Jerónimo y Santa Paula adorando el Sacramento*, h. 1620. Madrid, convento de las Carboneras.

comisarios de esta obra los regidores don Luis López del Castillo y don Íñigo López de Zárate, según la traza del maestro mayor de las obras reales Alonso Carbonel y las condiciones redactadas por José de Villarreal, maestro mayor de la Villa. El 2 de agosto hicieron postura el escultor Francisco Valcárcel, el ensamblador Juan Bautista de San Agustín y el pintor Bartolomé Sanz en 18 500 reales, una tercia parte al contado, otra cuando constase por declaración de Carbonel haber hecho dos tercias partes, y la última al asentar y finalizar el 10 de septiembre. El 4 de agosto bajó Juan de Caramanchel 500 reales, y a continuación la compañía mencionada otros 300, por lo que se obtuvo el remate con las mismas premisas de la primera oferta. El 7 se obligaron fiados por sus mujeres e hipotecaron Sanz y San Agustín sus casas, con la obligación de acabar el 10 de octubre y recibieron sin duda justo después el primer pago estipulado.

Las condiciones, firmadas por Villarreal el 3 de agosto, incluían en el segundo cuerpo final dos estatuas de la *Esperanza* y la *Felicidad* con sus insignias, de la medida reflejada en la traza, y sobre el frontispicio a modo de remate no el Felipe IV ecuestre de la traza sino la *Seguridad* sentada con el brazo derecho sobre un tronco verde con la mano que llegaba a la mejilla, y la izquierda tendría unos adornos de la forma de la Pieza Ochavada del Alcázar; las esculturas se pintarían al óleo.

El 24 de septiembre, previo informe de Villarreal, se les dieron los 6000 reales de la segunda paga y cien ducados más (Agulló, 2005: 341-342). El 20 de noviembre reclamó Valcárcel demasías por las estatuas, que se le pagaron con 500 reales de ayuda de costa en enero de 1650; para hacerlas se guió por Ripa, porque la *Esperanza* tenía un ancla y un trébol en cada mano y la *Felicidad* frutos y flores (Zapata, 2016: 113-119). Si se hubiera hecho el Felipe IV ecuestre, sin duda habría copiado Valcárcel en madera el de Pietro Tacca que estaba en el propio Buen Retiro.

### *Domingo de Rioja (act. 1630-†1654)*

El famoso escultor Domingo de Rioja dictó testamento el 2 de marzo de 1654, y el escribano incorporó a su protocolo otro idéntico el 21, aunque esta vez incluía una memoria de deudas. En ella había una partida por la cual Rioja tenía hecho concierto con fray Juan Ruiz, padre carmelita (Barrio, 1989: 46). Este le había encargado una imagen de piedra para Valdemoro, donde los calzados tenían un convento, desaparecido actualmente. El precio era de 2500 reales y había recibido solo 1000, que serían a cuenta, por lo que la obligación sería poco tiempo anterior. Corría por cuenta de fray Juan el transporte a la mencionada localidad, pero el asiento en el nicho estaba a cargo de Rioja por 50 reales. El imaginero cayó enfermo cuando estaba haciendo la talla y no pudo acabarla pues falleció muy poco después. Sería seguramente una *Virgen del Carmen*.

En el testamento declaró asimismo Rioja que el carmelita calzado fray Gregorio de San Agustín le debía cinco reales de a ocho por la figura del rey que había hecho cuando se trasladó el Santísimo Sacramento de San Ginés (Cruz, 2013, t. II: 633). Esta relación con la orden del Carmen calzado abre la posibilidad de que hiciera para el importante convento madrileño el grupo de la portada lateral de la *Virgen del Carmen dando el escapulario a san Simón Stock*<sup>37</sup>. La Virgen, sobre un trono de serafines, mira al fiel que entra por la puerta, mientras da el hábito carmelita al santo arrodillado. El rostro mariano es fino y variados los pliegues de san Simón. La composición es habitual, por lo que muestra similitudes con el mismo grupo que hizo Juan Sánchez Barba de madera para el retablo mayor de la iglesia conventual en 1657, pero este contó con un sitio más desahogado y por eso está la Virgen rodeada de ángeles que cogen su manto, y el santo queda más visible y separado.

### *Martín Le Maire (act. 1646-1655)*

Le Maire fue un maestro flamenco que trabajó en Roma antes de su llegada a Madrid, donde, por su condición de criado real como archero de la guardia de corps, hizo algunas tallas para templos reales<sup>38</sup>. El 1 de abril de 1650 se obligó a hacer para el monasterio real de capuchinos del Pardo dos pares de armas reales<sup>39</sup>, de piedra de Tamajón, uno de siete pies de alto y cuatro de ancho y el otro de cinco por tres pies, incluidos cruz y toisón, para un total de dos escudos. Los haría a satisfacción de imagineros nombrados por el convento, y para asentarlos se le darían los peones e instrumentos necesarios. Tendría que asentarlos metiéndolos en la pared por debajo tres cuartos de pie. Si hubiese algún daño antes serían por su cuenta y riesgo y acabaría en agosto de ese año. Cobraría 6000 reales, 2000 al contado de mano de don Diego de Pastrana y Cabrera, depositario de los efectos que beneficiaba el conde de Castrillo para el servicio real, otros tantos a la mitad con declaración de la persona que nombrase el conde, y los 2000 últimos tras asentar por informe de la misma persona<sup>40</sup>. Existe una fotografía antigua de la fachada de la iglesia que muestra uno de los escudos, el otro sería para la portada del monasterio.

Otra escultura de un cenobio real de Le Maire fue para la fachada del monasterio de dominicos de Atocha, en la que se hacía su último cuerpo, compuesto por

37

Cabe también pensar en Pedro Gómez, quien había hecho en 1634 la escultura para la portada del cercano convento de la Victoria, como hemos visto.

38

Le Maire hizo otra obra de piedra, aunque interior, también desconocida. García Cueto (2010: 1861) documentó la traza del jesuita Francisco Bautista de un monumento funerario de mármol en el Colegio Imperial madrileño, conservado en parte, y que encargó el nuncio Giulio Rospigliosi para honrar la memoria de su sobrino Girolamo. En la correspondencia se dice que lo realizaron un genovés y un flamenco que habían estado en Roma, y el citado autor aventuró que este último pudiera ser Jérôme Duquesnoy. Sin embargo, aunque hay indicios de la estancia de este maestro en Madrid, no se han podido comprobar. En cambio, por las fechas (1647-48) y nacionalidad, preferimos identificarlo con Le Maire, quien hizo en mármol blanco —sería de Génova— dos ángeles, el retrato del difunto, un escudo y adornos. El genovés sería Vicente Semería, pues esta familia de marmolistas provenía de esta ciudad, y haría lo que hoy se puede contemplar: un recuadro adornado por codillos y tarjeta para el letrero, con letras de bronce hechas probablemente por algún platero.

39

BARATECH, 1998: 66. Solo dio la referencia y apuntó el nombre como un inexistente Martín Lomay.

Fig. 7

Domingo de Rioja (atr.), *Virgen del Carmen dando el escapulario a san Simón Stock*. Madrid, monasterio del Carmen calzado (actual iglesia del Carmen y san Luis Obispo).





Fig. 8

Martin Le Maire, *Virgen y Santo Domingo (desaparecidos)*, 1652. Madrid, monasterio real de Nuestra Señora de Atocha.

40

El mismo día se obligó el portaventanero Félix Díaz a hacer catorce ventanas de nueve pies de alto y cuatro y medio de ancho (A.H.P.M. prot. 8846, ff. 134-135v).

41

AGULLÓ, 1997: 33-34. Fueron fiados por el maestro de obras Lorenzo Indiano.

pedestales que sujetaban bolas, pirámides y leones, trazado por Pedro de la Torre y concertado por el cantero Juan Labad y el maestro de obras Bernardino Sánchez con el convento el 4 de junio de 1652<sup>41</sup>.

El 2 de julio de 1652 concertó igualmente en el monasterio el prior con Martín Le Maire y su fiador Juan Labad la hechura de un *Santo Domingo* (Agulló, 2005: 160) sin peana de seis pies de alto, de mármol blanco de Génova el cuerpo visible, cabeza y manos, y de mármol oscuro de San Pablo la capa y capilla. De ambos mármoles serían un libro grande abierto que tendría en la mano izquierda y el perro grande manchado a ese lado. Tendría en la boca un hacha de mármol genovés, y el santo en su mano derecha cerrada en puño un agujero por donde entraría una vara de bronce o de hierro dorado. Lo pondría en la fachada para el 30 de septiembre del mismo año. El prior le daría el mármol de San Pablo pero el de Génova lo pondría él, todo por 3850 reales, 1100 en el momento, otros tantos a mitad de la obra, y los 1650 restantes al acabar.

Ponz (1776: 22) solo encontró notable en la fachada la estatua y el escudo real, y mencionó también una escultura de la *Virgen* sobre el pilar de la verja de entrada. Quedan conocidas fotografías anteriores a la destrucción del templo en 1936. Rodríguez

Peñas (2005), que no pudo conocer el documento publicado por Agulló por coincidir en el tiempo con su trabajo, señaló la existencia del *Santo Domingo* (alt. 154 cm) y la *Virgen* (alt. 162 cm) —esta no del pilar de la verja, sino de la fachada—, y los dos escudos bajos con armas de la Villa y de la orden dominica, pero sin sus adornos ni el escudo de armas reales que estaba en alto, en el jardín del moderno templo de Atocha. Desgraciadamente las esculturas, hoy en el adyacente jardín del Panteón de Hombres Ilustres, carecen de cabezas y manos, el Niño, el trono con adorno de tarjeta y el perro, y están en un estado de abandono lamentable.

Relacionamos por primera estas piezas con la documentación para atribuir a Le Maire las cuatro tallas, pero no el escudo de armas reales, hecho antes de 1614. No se empleó finalmente mármol de San Pablo, porque *Santo Domingo* parece solo de mármol genovés, aunque su deterioro lo hace parecer granito. Supone una idea innovadora la imitación del color blanco y negro por medio de ambos mármoles en el hábito dominico, el libro de tapa negra y hojas blancas o el perro moteado, aunque su alto precio provocaría un cambio de planes. Los escudos menores tienen una decoración que recuerda a los del monasterio de don Juan de Alarcón que veremos a continuación.

Se conoce por Agulló (2005: 160-163) que Martín Le Maire concertó el 23 de febrero de 1654 con don Sebastián Cortizos, calatravo y miembro del Consejo Real de hacienda, hacer para la iglesia del monasterio de mercedarias descalzas de Nuestra Señora de la Concepción, vulgo de don Juan de Alarcón, un sepulcro con el bulto de Manuel Cortizos, su padre difunto, también caballero de Calatrava y del Consejo de Hacienda, patrón anterior con su mujer doña Luisa Hierro de Castro. También haría una imagen de la *Concepción* de piedra de Tamajón con dos escudos a los lados de igual materia, de una pieza cada uno y otra para las celadas, para la portada de la iglesia de la calle Valverde, así como otro escudo de esa piedra, mayor, de tres varas de alto. Toda la obra sería «de la mejor escultura, mármol y piedra y demás material de quantas ay y huviere hecha en esta Corte con toda perfección y ermosura», y conforme a la traza hecha y firmada de don Sebastián, a su satisfacción y de peritos elegidos por él. Le Maire acabaría y asentaría las obras para fin de septiembre de 1654, pena de mil ducados en caso de incumplimiento.

Cobraría, sin poder pedir demasías, tres mil ducados, 500 de contado, e idénticas pagas para fin de abril y fin de junio y al finalizar, y 1000 ducados una vez asentada a satisfacción. Recibió pagos en 1654: el 28 de abril 3000 reales, el 9 de junio 2500, el 6 de agosto 500 ducados del plazo de fin de junio, el 6 de octubre otros 5500 reales, el 23 de noviembre 2000, y ya en 1655 el 26 de junio 4500 y el 16 de febrero de 1656 3000 reales. Faltan por tanto cartas de pago por importe de 7000 reales.

Ponz citó la *Concepción* sin comentario (1776: 236). Gómez-Moreno (1963: 110), quien la llegaría a ver, advirtió que fue destruida en los disturbios anteriores a la Guerra Civil y que se puso una copia, lo que confirman detalles como la orla del manto o las cabezas de los serafines. Si verdaderamente refleja el original, sería una pieza estimable. Los dos pequeños escudos que han pervivido son los de los Cortizos y están coronados, inscritos en una tarjeta, y tienen un festón colgante. El grande iría sobre la puerta principal de los pies.

**Manuel Correa (h. 1600-1667)**

Suárez Quevedo (1988: 163-165) desveló la documentación relativa a la portada de la iglesia del convento de la Concepción o benitas recoletas de Toledo y su escultura. El 23 de mayo de 1655 contrataron la portada los canteros Gaspar de Olaza, Agustín Carrasco y Francisco Solano por traza de José de Ortega. El nicho debía ser «de forma que tenga de fondo más de medio punto de manera que el cuerpo de nuestra Señora quede dentro de él y la dicha portada de piedra berroqueña».

El 6 de julio concertó Manuel Correa, escultor de madera y piedra avecinado en Madrid, fiado por el pintor y dorador de Toledo Antonio Gómez, la hechura de una *Concepción* de piedra de Tamajón «como la que está enzima de la portada del monasterio de Santa Catalina de esta ciudad», aunque con la piedra más blanca, sin pelos ni vetas, de un pedazo que estaba ya en Toledo. La imagen tendría un dragón a los pies según un modelo que harían, como la escultura, a satisfacción de las religiosas y del licenciado Manuel de Vega y Cuadros, racionero de la catedral primada, y de peritos. La ajustarían al nicho y acabarían a lo largo de octubre por 2475 reales, 550 al contado, 412 reales en un mes, 413 más para fin de septiembre y los 1100 restantes al finalizar. Correa dio carta de pago y finiquito el 20 febrero de 1658.

Por fortuna, la *Concepción* ha pervivido en el tiempo. Tiene efectivamente el dragón a los pies, las manos juntas, manto que cruza por la parte frontal y corona metálica. Es posible que la Santa Catalina que le exigieron como modelo fuera suya. El tipo recuerda a las Inmaculadas de Alonso Cano, cuyo estilo imitó igualmente, aunque una década más tarde, Manuel Pereira, el maestro de Correa, en la Virgen para la capilla de San Isidro.

Correa murió antes de poder hacer un conjunto de escudos para el convento de las agustinas recoletas de Colmenar de Oreja. En su testamento de 1667 declaró que había concertado siete escudos de alabastro grandes y pequeños con el capitán Diego Ruiz de Sicilia, en Colmenar Viejo. Hubo aquí un lapsus, bien de Correa por la gravedad de su enfermedad, o del escribano, porque el Colmenar al que se refería era en realidad el de Oreja<sup>42</sup>. Ruiz de Sicilia fue quien se ocupó de la obra del convento de esta localidad, fundación de don Diego de Cárdenas y Velasco, desde 1640<sup>43</sup>. Correa recibiría por hacerlos 700 reales mensuales y se le dio casa en Colmenar, pero solo había recibido 2000 reales para sacar la piedra. Una vez extraída debían ir desde la villa colmenareta y traerla, pero no fue nadie a recogerla y se quedó en el campo dos años hasta perderse. Correa dio poder que se llevó a Aleas, donde estaba la cantera, para dejar testimonio ante el escribano de esa villa.

Estella (1994: 406) destacó la relación entre el relieve de la *Encarnación* sobre la portada y el de Riera para la Encarnación madrileña, y pensó en este escultor como autor por la presencia de su colaborador el ensamblador Alonso Vallejo en el retablo mayor de la parroquial de Colmenar de Oreja. El razonamiento tiene sentido, más aún si tenemos en cuenta que el convento de Colmenar estaba relacionado con el de Madrid. Sin embargo, Riera estaba en Cataluña al fundarse el convento, y el relieve y los dos escudos de la fachada que se pueden contemplar actualmente son posteriores a la Guerra Civil; el primero copia la parte inferior de la composición de Riera. Hay

42

Correa o el escribano pudieron confundir la localidad por haber canteras de piedra en Colmenar Viejo, aunque estas las tenía que hacer de alabastro de Aleas.

43

Vid. GÓMEZ, 2010: 215-216.

Fig. 9

Manuel Correa, *Concepción*, 1657. Toledo, monasterio de la Concepción benedictina.

Fig. 10

Juan Cantón de Salazar o Manuel Delgado (atr.), *Escudo de don Diego de Cárdenas*, h. 1667. Colmenar de Oreja, monasterio de la Encarnación.

44

Sobre los escudos, GÓMEZ, 2010: 224-225.



una fotografía antigua que muestra el relieve original y el escudo derecho, ambos deteriorados y el izquierdo incluso desaparecido.

No sabemos qué escultor se ocupó de la labor tras el fallecimiento de Manuel Correa, pero sería Juan Cantón de Salazar o bien Manuel Delgado, los dos especialistas en piedra que había entonces en la corte a falta de Manuel Pereira, ocupado en las obras de la capilla de San Isidro. No puede descartarse que Correa hubiera hecho el relieve, que además sigue el de su maestro Manuel Pereira para San Plácido de Madrid. Los escudos, que con seguridad no son suyos, tenían las armas de los Cárdenas por el fundador y los Ponce por su mujer, doña Catalina Ponce de León. El de la fachada dejaba ver que eran de gran relieve, con corona condal, festones alrededor y fruto colgante. La pareja de escudos con sus adornos y armas se repite en menor tamaño en otra conservada, que está en las alas laterales del pórtico, sobre las puertas que dan al cuarto de los patronos (izquierda) y el convento (derecha). Había otros dos escudos similares en el interior de la iglesia, sobre las capillas colaterales. El séptimo sería para la capilla mayor pero no tenemos constancia de que se hiciera. Las siete tallas<sup>44</sup> eran de alabastro, lo que es extraño, pues lo usual era piedra de Tamajón.

**Don Juan de Revenga (h. 1614-1684)**

Revenga era un caballero zaragozano que, según Palomino (1715-1724: 1014-1015), hacía obritas en cera por afición para regalar a particulares y amigos. Algunos pensaban que no hacía obras públicas por falta de ánimo y otros por falta de inteligencia, y le instaron y retaron a hacer una. Así «se resolvió, para complacer a unos, y desengañar a otros, a ejecutar la celeberrima Estatua de Nuestra Señora, que está

sobre la Portada de la Lonja del Convento de los Angeles de Religiosas Franciscas, de esta Corte; la qual executò con tan superior gusto, è inteligencia, que es una de las mas Eminentes Estatuas, que se admiran en ella; y por esta sola Efigie merece nombre inmortal; pues ella sola acredita otras muchas, que sin duda, ejecutaría con igual acierto: porque para llegar à la Eminencia de vna Obra sublime, no se consigue de vn acto solo, sino con la repetición de muchos».

Ponz (1776: 199), frente al entusiasmo de Palomino, no quiso valorar la calidad de la imagen, pero en cambio la describió. Se trataba de una *Virgen con el Niño* en brazos y coronada por dos ángeles, en referencia a la advocación mariana. Agulló (2005: 262) encontró un documento que, aunque no puso en relación con el comentario del tratadista, sirve para confirmar lo que contó y fechar la escultura en 1658. El 14 de octubre de ese año dio Revenga poder para pleitos por esta imagen contra el maestro de obras Juan Ruiz, que estaría haciendo la fachada. Se deduce que quien le contrató para hacer la estatua no fue el convento sino Ruiz, que sería el responsable de toda la obra.

No sabemos por qué litigaban uno y otro ni cómo acabó el asunto. Sería posible que Revenga saliera mal parado y no se le llamara más para este tipo de empresas o él mismo se apartara desencantado.

#### *Eugenio Guerra (act. 1658-†1666)*

Se conocen muy pocas noticias de este escultor, y las únicas obras que se conservan proceden del convento complutense de Santa María de Jesús, también llamado de San Diego. El 5 de julio de 1662 concertaron los maestros marmolistas Miguel y Pedro de Tapia y Miguel Sombigo la hechura de la portada (Barrio, 1988). La reina doña Mariana de Austria había dado una importantísima limosna para que se hiciera en su real nombre, y había encargado la traza a Sebastián de Benavente. El escultor de las imágenes que contendría sería el que eligieran las partes. El 12 de noviembre de 1662 comparecieron Miguel de Tapia y el procurador conventual fray Juan de San Francisco ante escribano para declarar el primero, en su nombre y de sus dos compañeros, que habían escogido, según la condición del contrato que dejaba a su elección el maestro escultor, a Eugenio Guerra. Era «persona ávil y suficiente, de quien tienen [...] noticia de su ingenio y habilidad en el dicho arte y en quien concurre todo lo que es necesario para el cumplimiento de hacer la dicha obra» (Cruz, 2013, t. I: 344-348). Los canteros otorgaron finiquito el 25 de febrero de 1666, más de año y medio más tarde del tiempo previsto para la finalización.

Las detalladas condiciones del contrato y un dibujo de Valentín Carderera del Museo Lázaro Galdiano (Sánchez Moltó, 2013: 299) permiten conocer el aspecto de la portada desaparecida. Solo se han conservado sus tres esculturas<sup>45</sup>, actualmente en el pórtico o atrio del convento de San Juan de la Esperanza, vulgo Juanas, cuyo edificio estuvo ocupado anteriormente por el colegio de San Nicolás de Tolentino. Son *San Francisco*, fundador de la orden, y *San Diego*, que fue monje en el convento y cuyo cuerpo se custodiaba en él, que estuvieron en los nichos de las entrecalles del primer cuerpo. Según el contrato tendrían seis pies de alto, aunque se hicieron finalmente de 1,90 m, y tal como especifica este, los cuerpos son de piedra berroqueña y las

45

Quedan asimismo los nichos en su emplazamiento original.



Fig. 11

Eugenio Guerra. (Izq.) *San Francisco* (der.) *San Diego*, 1662-1663. Alcalá de Henares, monasterio de San Juan de la Penitencia.

cabezas y manos de mármol blanco de Génova. Muestran un hacer interesante en cuanto a las expresiones graves y un cierto movimiento, aunque las manos son poco finas. Tenían las insignias, calavera en san Francisco y tal vez cruz, desaparecida, en san Diego, quien parece sujetar su hábito en referencia al milagro de las rosas.

Igual mezcla de piedras se previó en la imagen de la *Concepción* para el nicho que centraba el segundo cuerpo, de medio relieve y siete pies de alto, que comenzaría con una peana de piedra berroqueña y encima tendría un trono con cabezas de serafines de mármol blanco. Mide 2,20 m, más de los 7 pies previstos, pero también *San Francisco* y *San Diego* aumentaron su altura en la misma proporción. Como exigía el concierto de la portada, es de medio relieve y tiene restos de un trono de serafines, si bien no se observa la mezcla de mármol genovés y piedra berroqueña. En el dibujo de Carderera aparece inscrita en un arco de rayos. Se corresponde perfectamente con las Concepciones que se hacían de pintura en este momento, especialmente las de Carreño, pero contrasta con el modelo canesco de Manuel Correa en Toledo, solo cinco años anterior.

Finalmente, el tercer cuerpo de la portada de Santa María de Jesús tenía sobre la ventana el escudo con las armas reales de piedra de Colmenar y, en una tarjeta, estaría compuesto por dos piezas y la corona por otra; sobresaldría del plano dos pies y medio frente al pie del resto del escudo. Se ve en el dibujo de Carderera y lo harían los canteros.



Fig. 12

Eugenio Guerra, *Inmaculada Concepción*, 1662-1663. Alcalá de Henares, monasterio de San Juan de la Penitencia.

### *Juan Cantón de Salazar (1608-1675)*

El 27 de marzo de 1673 se obligó el cantero y marmolista Juan de Bona a hacer la portada de la capilla de la Virgen de los Afligidos del convento premonstratense de San Joaquín de Madrid. Según un documento transcrito parcialmente por Agulló (2005: 66) Juan Cantón de Salazar contrató el mismo día para la portada tres estatuas de piedra de Tamajón. Una era la titular sobre un trono de serafines y que debía sostener al Niño Jesús en el brazo izquierdo y con el derecho sostener un ramo de azucenas. También haría un *San Norberto* y un *San José hermano* con sus insignias, todos de seis pies de alto. Para su forma seguiría la traza de Bona para la portada. Cantón acabaría a fin de octubre y cobraría 6000 reales, es decir, 2000 por cada una; 1000 al contado, otros tantos para cuando trajeran la piedra y el resto semanalmente y una vez acabado a satisfacción.

La Virgen tenía por destino el nicho central del segundo cuerpo de la portada, pero no se dice dónde iban los dos santos, pues extrañamente no se habla de nichos en el primer cuerpo, su lugar natural flanqueando el vano. La presencia de san Norberto es lógica, como fundador de la orden, y más rara la del presbítero Hermann (Germán) José de Steinfeld.

Tovar (1975: 307) dio referencia de cómo se obligaron el 3 de abril de 1669 los canteros y marmolistas Francisco García de Dueñas y Miguel de Tapia a hacer para Tomás Román, maestro de obras, la portada de la iglesia de San Lorenzo de Madrid, ayuda de la parroquia de San Sebastián. Agulló (1978a: 37) publicó el testamento de Juan Cantón de Salazar del 20 de marzo de 1675, en el que declaró que el doctor Soto, colector de la parroquia de San Sebastián, le debía 1050 reales de resto del *San Lorenzo* de piedra que de su orden había hecho para encima de la puerta de San Lorenzo, ayuda de la de San Sebastián.

No se ha advertido que de la portada y su escultura, aunque desaparecieron en la Guerra Civil, queda testimonio fotográfico en el Archivo Loty. Las condiciones descritas en el concierto de Dueñas y Tapia con Román se corresponden exactamente con la fotografía. La escultura de Cantón es estática salvo la pequeña inclinación de cabeza hacia el espectador y responde a la iconografía clásica del santo en vestimenta de diácono y parrilla.

### Último cuarto del siglo XVII: variedad de maestros

#### *Manuel Delgado (act. 1654-1697)*

Manuel Delgado trabajó en la segunda mitad del siglo XVII pero tuvo más relevancia en el último cuarto que en el tercero. Fue discípulo de Domingo de Rioja, como deducimos del testamento de este, porque Delgado era primo de Francisca Delgado, casada con Rioja. Sin embargo, cuenta Palomino (1715-1724: 945) de Manuel Pereira que «lo que excede todo encarecimiento, es, que estando casi ciego, (trabajo, que le sobrevino a lo último de su vida) executó el modelo de la Estatua de San Juan de Dios, que está en la Portada del Claustro de su Convento en esta Corte, (que llaman de Anton Martin) y aun dirigió la Estatua de piedra por el tacto, la cual executó Manuel Delgado; (Escultor de razonable habilidad, y Discipulo suyo) y cierto, que es vna bellissima figura».

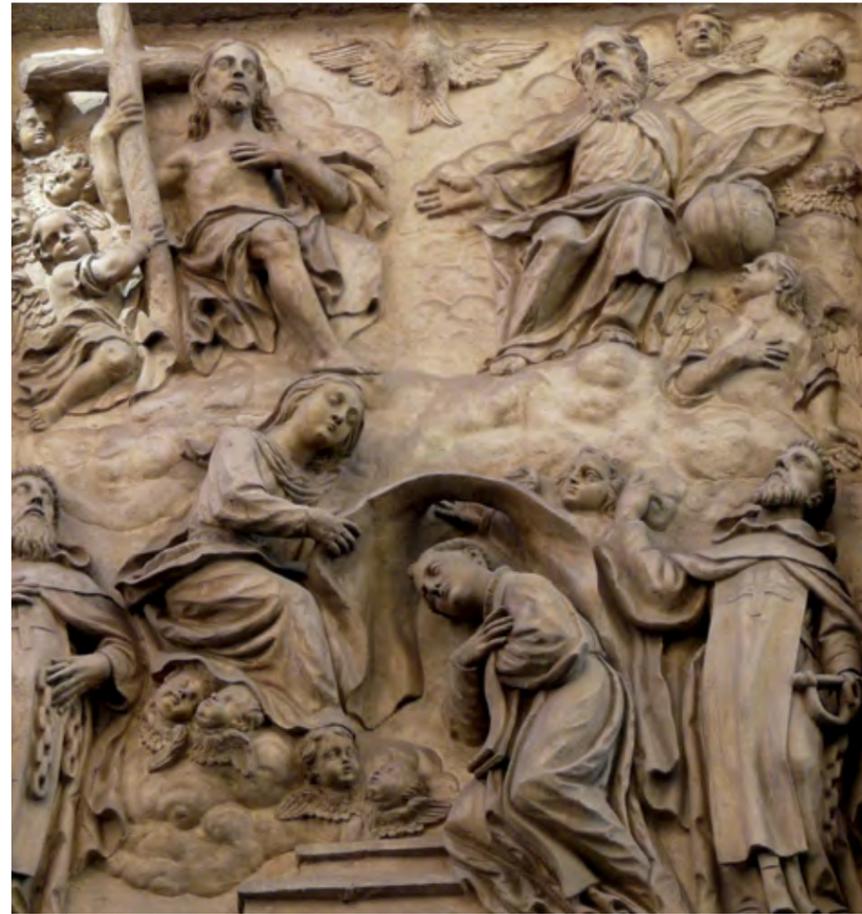


Fig. 13  
Manuel Delgado, *Imposición de la casulla a san Ildefonso ante la Trinidad*, 1696. Madrid, monasterio de las trinitarias descalzas de San Ildefonso.

Quedan algunas fotografías antiguas y poco nítidas (García Melero, 2016: 586-589) y un grabado de la escultura; se ha comparado con el *San Bruno* de Pereira de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Sánchez Guzmán, 2008: 173-174; Cruz, 2009: 98).

Tovar, en un estudio relativo al monasterio de trinitarias descalzas de San Ildefonso (Tovar, 1990: 412), extrajo del archivo del mismo datos sobre su construcción a fines del siglo XVII y de la primera mitad de la centuria siguiente, comentando algunos de ellos. No lo hizo sin embargo con varios pagos, uno de ellos de 1112 reales al escultor Manuel Delgado por «por la medalla, escudos y coronas de la Iglesia del Convento en piedra de Tamajón» y otro a Felipe Núñez de 1160 reales por traer la piedra para dicho escudo y medalla del frontispicio de la iglesia en los meses de abril y mayo de 1696.

Los pagos solo señalan que las obras eran para la iglesia conventual y su frontispicio, además de hablarse de escudos coronados y una medalla. Este término equivale a relieve, y, aunque no se diga que fueran para la fachada, han de serlo por su materia, piedra de Tamajón habitual en este tipo de obras. Como ya dijimos se trata del relieve y tres escudos de la fachada (Cruz, 2009: 98-99). La historia es de la *Imposición de la*

48

Pensamos que Martino Veese debió ser al menos el autor del pavimento estrellado, grada y altar con su frontal con embutidos de piedras al modo siciliano del transparente de la catedral de Toledo, conservado en el proyecto posterior de Narciso Tomé. Tampoco puede descartarse que hiciera esculturas como *Santa Leocadia* y *Santa Casilda*, porque las restantes son seguras de Tomé y sus ayudantes, y Nicolau (1996) ha aclarado que el cardenal Pascual de Aragón, promotor del primer proyecto, hizo labrar en Génova las tres *Virtudes teologales*, *San Eugenio* y *San Ildefonso*, que llegaron en 1677. Estamos ahora de acuerdo con Gutiérrez Pastor (2005) en que pudo hacer el relieve del escudo real con leones y ángeles de las Calatravas madrileñas.

49

Los tasadores no escatimaron elogios: «aviendo visto y con toda diligencia examinado el primor, trabajo y coste [...] que con esmerada perfección a hecho [...] con estudiosa diligencia y con la buena suerte de no aber salido endida [...]».

50

El 17 de enero de 1680 tasó el aparejador real José del Olmo la cadena de hierro que había hecho el cerrajero Domingo Tejerana en 230 reales, que cobró el 24.

*casulla a san Ildefonso*, ciertamente, como dijo Ponz<sup>46</sup>, poco interesante desde el punto de vista estilístico. La composición es demasiado esquemática, con una parte baja con la advocación del convento, san Ildefonso arrodillándose sobre dos gradas para recibir la casulla de la Virgen, entronizada sobre cabezas de serafines y nubes, y a los lados están san Juan de Mata y san Félix de Valois, fundadores trinitarios, con cadenas alusivas a la redención de cautivos que practicaba la orden. Una franja de nubes separa la parte alta, con la Trinidad –dedicación de la orden– y ángeles de cuerpo entero y cabezas de serafines<sup>47</sup>. Las figuras resultan algo achaparradas, aunque esto se debe también a lo abigarrado de la pequeña escena. Las posturas son movidas, aunque algo convencionales como los pliegues, y las facciones un tanto parcas.

Encima hay un escudo coronado cuyo interior tiene la cruz trinitaria, sostenido por dos angelotes y con una orla alrededor vegetal con frutos. Similares son los dos escudos mayores a los lados del relieve, aunque acaban con festón y fruto, no ángeles. Tienen las armas de los marqueses de la Laguna, segundos patronos del cenobio.

#### *Pietro di Martino Veese (act. 1678-1682) y Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702)*

Zapata ha aclarado las autorías y circunstancias de ejecución de la portada de piedra que se hizo en el Buen Retiro para la entrada de la reina María Luisa de Orleans en 1679 (Zapata, 2000: 75-79 y 249-251), por lo que solo haremos leves precisiones. La dirección de la misma, traza y adornos de talla (incluidos el escudo real –hoy de la Villa– y enjutas vegetales de piedra de Tamajón del arco del segundo cuerpo) fueron responsabilidad del entallador Pedro de Landa y la ejecución material de la estructura de Melchor de Bueras.

En el remate estaba la *Fortuna* que, con modelo tomado seguramente de Cartari, hizo el siciliano Pietro di Martino Veese, escultor del cardenal Portocarrero<sup>48</sup>. Tenía que ser de piedra de Tamajón y de nueve pies de altura. Se conocen pagos el 1 de diciembre (400 reales) y el 19 (600). Sin duda las ocupaciones que tenía para este y la falta de un obrador potente provocaron que no pudiera entregar la talla para la entrada del 13 de enero, y ya el 4 de diciembre anterior se decidiese que la hiciera en yeso para ese día. El 17 de septiembre de 1680 tasaron Francisco Rizi, pintor real, y José de Mora, escultor del rey, la de yeso en 2000 reales y la de Tamajón, que sí lució en la entrada de 1690 (aunque con alas de hierro dorado), en 16 500. El precio es exorbitado, más aún si tenemos en cuenta el retraso en la entrega, sin duda por conocerlo Rizi, pintor de la catedral de Toledo, y por el prestigio de trabajar por el cardenal, a la vista de las cantidades que, como hemos mencionado, se pagaban normalmente por estas obras<sup>49</sup>.

Pedro Alonso de los Ríos, el escultor de mayor valía en el último tercio del siglo XVII en la corte, obtuvo en la tasación de ambos peritos del 4 de marzo de 1680 solamente 400 ducados por cada una de las otras dos esculturas para los laterales del segundo cuerpo de la portada, pese a ser también redonda en piedra de Tamajón y parecido tamaño, siete pies. Se trataba de *Marte encadenado*<sup>50</sup>, visible en una litografía del siglo XIX (colección duquesa de Villahermosa), y seguramente *Minerva tejiendo*, como representaciones antiguas de los monarcas contrayentes y las esperanzas en su futuro reinado.

46

PONZ, 1776: 300. «En quanto a las Artes, lo mas notable que hay en la Iglesia (dexando por de poca importancia el baxo relieve de sobre la puerta)[...]».

47

BARRIO, 1981: 92. Este autor realizó un acertado análisis iconográfico.

*Manuel Gutiérrez (1652-1692)*

Interesante escultor que desafortunadamente murió joven y dejó poca obra, como el *San Agustín* de mármol para la portada de su convento de calzados en Toledo que señaló Palomino (1715-1724: 1040). Queda el cuerpo principal de esta, realizada en 1601 por Francisco del Valle con traza de Nicolás de Vergara el Mozo (Marías, 1983-1986, t. III: 70-71), pero no su remate ni su imagen. Algún escultor toledano haría la primera a comienzos del siglo XVII, que sería sustituida por la de Gutiérrez a fines del mismo.

La obra puede fecharse con cierta seguridad en 1689 o poco antes, como deducimos de una noticia hallada por Díaz Fernández (2001: 79), según la cual el 12 de noviembre de ese año se proponía como tasadores del escudo de armas del puente de San Martín a Manuel Gutiérrez y a Rodrigo Carrasco, estantes en la Ciudad Imperial.

*Pablo González Velázquez (1664-1727)*

Palomino (1715-1724: 1039) atribuyó al pintor y arquitecto José Jiménez Donoso las trazas de cinco obras madrileñas en piedra, entre ellas la portada de la parroquia de Santa Cruz de Madrid, pero han resultado no ser suyas. Recientemente hemos atribuido el diseño para esta portada a Rodrigo Carrasco<sup>51</sup>, con apoyo en la documentación (Agulló, 2015: 72-75). El 11 de julio de 1687 el cura de la parroquia madrileña de Santa Cruz, su mayordomo y los canteros Melchor de Bueras y Rodrigo Carrasco concertaron la nueva portada. Bueras había realizado planta y alzado y una primera postura, y tras varias bajas hechas por él mismo, Carrasco y su oponente, el maestro de obras Lucas Gutiérrez, se había adjudicado a los dos primeros. En la escritura se especificó que la portada se haría por «la traza que nuevamente se a hecho», que tenía que ser de Carrasco, el otro contratista, puesto que la de Bueras no se tendría en cuenta. Se haría de piedra berroqueña, salvo la medalla de bajorrelieve de la *Invencción de la santa Cruz* de Tamajón. Acabarían el 31 de agosto de 1688 y dieron por fiadores a los canteros Juan de la Peña y Juan Fernández Alonso. Estos fueron quienes ejecutaron la obra, según sabemos por su finiquito, para un total de 56 000 reales y 7000 de demasías (Saltillo, 1948b: 175).

La portada fue ofrecida al Museo en 1869 por el Ayuntamiento de Madrid, pero solo llegó el relieve que hallamos hace unos años (n.º inv. 1869/19/1) (Cruz, 2009-2010). Ponz (1776: 79) lo había atribuido a Pablo González Velázquez, lo que corroboramos al analizar su estilo. La composición es simétrica como en las Trinitarias, aunque se disimula mejor. Las figuras de Delgado son achaparradas y carecen de la grandeza de las de González Velázquez. Son novedad el gran altorrelieve y el dinamismo de pliegues y posturas. El medallón es ovalado, como especificaba la documentación, formato habitual desde finales del siglo XVII en Madrid. El fallecimiento de Juan de la Peña hacia 1689, una vez finalizada la obra, sitúa la realización de la medalla en torno a esas fechas, lo que constituiría, por tanto, una de las primeras obras de relevancia en la carrera de González Velázquez. Por desgracia, esta obra emblemática para Madrid sigue fragmentada y muy deteriorada.

51

CRUZ, 2018: 235.

52

Atribuido el colegio jesuita a Melchor de Bueras, su constructor, por Tovar (1975: 371-372), preferimos a Bautista como tracista porque el estilo del mismo, incluido el patio y las portadas, se corresponde con el suyo.



Martin Le Maire, *Virgen y Santo Domingo (desaparecidos)*, 1652. Madrid, monasterio real de Nuestra Señora de Atocha (detalle).

*Escudos para portadas trazadas por renombrados arquitectos*

Abordamos por último varios escudos pertenecientes a portadas proyectadas por arquitectos de fama y ejecutados seguramente por canteros. Es el caso de las portadas del Colegio Imperial, hoy Reales Estudios de San Isidro, de Francisco Bautista<sup>52</sup>. Tienen cada una un escudo con el águila bicéfala imperial por la fundadora, la emperatriz María de Austria, y el de las armas de Carlos II. También lo es el de la iglesia de Alpajés en Aranjuez, de Cristóbal Rodríguez de Jarama (1681), con el escudo de Carlos II en el centro, a los lados dos escudos con tarjetas y la S y el clavo de esclavitud de la Virgen de las Angustias, y otras dos similares con la inscripción conmemorativa del término de la iglesia en 1690. Otro ejemplo lo constituye la portada de la enfermería de la Venerable Orden Tercera en el convento de San Francisco de Madrid, de Rodrigo Carrasco, de 1683 (Tovar, 1975: 332). Tiene corona, tarjeta y recupera el recurso de la láurea, que enmarca el emblema de la orden franciscana.

Teodoro Ardemans diseñó las dos portadas del Ayuntamiento en 1691 (Llaguno, 1829: 74). En el centro, elevado y de mayor tamaño, está el escudo de Carlos II con corona cuajada de adornos vegetales, mascarón, tarjeta y toisón que la recorre, pero no en redondo como era tradicional, y acaba con cornucopias. Debajo y a los lados hay otros dos escudos con las mismas coronas, mascarón, tarjeta, festones y las armas de la Villa, en el de la izquierda la osa y el madroño y el de la derecha el grifo o dragón.

Hemos podido identificar a José de Churriguera como el tracista de la desaparecida portada del palacio del conde de Oñate en la calle Mayor de Madrid, realizada en 1692, que contiene un escudo de armas del conde (Cruz, 2015: 164-166). Por fortuna quedan algunas fotografías antiguas de esta portada que nos permiten recuperar el aspecto de este escudo, que tenía toisón y estaba inscrito en una tarjeta de complicados adornos.

## Bibliografía

AGULLÓ Y COBO, M. (1973): «Noticia de algunos artistas que trabajaron en el real monasterio de la Encarnación», *Villa de Madrid*, vol. 41, pp. 67-74.

(1977): «El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional. III. Escultura», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 14, pp. 69-121.

(1978a): *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid: Universidad.

(1978b): «Manuel Pereira, aportación documental», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 64, pp. 257-278.

(1997): «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 37, pp. 25-70.

(2005): *Documentos para la historia de la escultura española*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

(2015): *Documentos para la historia de la arquitectura española. Volumen I: de Abascal a Núñez*. Madrid y Boston: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico-Universidad de Massachusetts.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.<sup>a</sup> D. (1986): «Manuel Pereira en las Benedictinas de San Plácido, de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 52, pp. 441-446.

AZCÁRATE RISTORI, J. M. (1966): «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 1, pp. 99-135.

BARATECH ZALAMA, M. T. (1972): «Tres documentos para la historia del arte madrileño», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 8, pp. 539-543.

(1998): *Catálogo de documentos del Archivo de Protocolos de Madrid, vol I, siglos XVI y XVII*. Madrid.

BARBEITO, J. M. (1992): *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

BARRIO MOYA, J. L. (1981): «Relieves en los templos madrileños del siglo XVII», *Goya*, vols. 164-165, pp. 88-93.

(1988): «El arquitecto Sebastián de Benavente y la desaparecida portada de la iglesia del convento de San Diego de Alcalá», *Anales Complutenses*, vol. 2, pp. 21-30.

(1989): «El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 10, pp. 43-47.

BLANCO MOZO, J. L. (2007): *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1975): «Los artífices del real convento de la Encarnación, de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vols. 40-41, pp. 369-388.

BÉDAT, C. (1968): «Un manuscrito del escultor don Felipe de Castro. ¿Esbozo inédito de una parte del “Viaje de España” de don Antonio Ponz?», *Archivo Español de Arte*, vol. 162-163.

CATURLA, M.<sup>a</sup> L. (1947): *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*. Madrid: Revista de Occidente.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra.

CERVERA VERA, L. (1954): «El Señorío de Valdemoro y el convento de Franciscanas fundado por el Duque de Lerma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 58, pp. 27-87.

CRUZ YÁBAR, J. M.<sup>a</sup> (2009): «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. I. Inventario de sus bienes y otros aspectos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 49, pp. 97-116.

(2009-2010): «Hallazgo de una obra de Pablo González Velázquez en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vols. 27-28, pp. 173-182.

(2011): «El retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Espeja. Una vieja imagen y una nueva visión», *Archivo Español de Arte*, vol. 334, pp. 125-138.

(2013): *Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*. Madrid: Universidad Complutense.

(2015): «Algunas obras desconocidas de José Benito de Churriguera y su intervención en otras ajenas», *BSAA arte*, vol. 81, pp. 163-178.

(2018): «Las vidas paralelas del pintor Jiménez Donoso y del cantero Rodrigo Carrasco: su aprendizaje como maestros de arquitectura», *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Coordinado por F. Villaseñor Sebastián. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 223-236.

DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J. (2001): «El maestro de cantería Rodrigo Carrasco Gallego (c. 1690-1640) y su periodo toledano», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, vol. 14, pp. 73-88.

DÍAZ MORENO, F. (2000): «La iglesia y convento de San Plácido de Madrid. Proceso constructivo y destructivo», *Madrid*, vol. 3, pp. 479-512.

ESTELLA MARCOS, M. (1980): «Encargo a Gregorio Vigarni de la portada principal del antiguo Alcázar de Madrid», *Archivo Español de Arte*, vol. 209, pp. 124-125.

GARCÍA CUETO, D. (2010): «Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura», *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, vol. III. Coordinado por J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez. Madrid: Polifemo, pp. 1823-1890.

GARCÍA MELERO, L. (2016): *Antón Martín: historia y arte del madrileño Hospital de la Orden de San Juan de Dios*. Madrid: Universidad Complutense.

GÉRARD, V. (1978): «La fachada del Alcázar de Madrid», *Cuadernos de Investigación Histórica*, vol. 2, pp. 243-246.

GÓMEZ JARA, J. (2010-2011): «Origen y fundación del Convento de la Encarnación de Colmenar de Oreja (Madrid), MM. Agustinas Recoletas: Fundación (1636) de D. Diego de Cárdenas», *Recollectio*, vols. 33-34, pp. 191-282.

GÓMEZ-MORENO, M.<sup>a</sup> E. (1963): *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico. T. XVI. Escultura del siglo XVII*. Madrid: Plus ultra.

GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M. (1982): *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo: Obra cultural de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo.

GUTIÉRREZ PASTOR, I. (2005): «Una atribución a Pietro di Martino Veese: el escudo de armas de Carlos II entre ángeles tenantes de la iglesia de las Calatravas de Madrid y la influencia de Bernini en la decoración española del Barroco», *Archivo Español de Arte*, vol. 312, pp. 419-427.

GUTIÉRREZ PASTOR, I., y ARRANZ OTERO, J. L. (1999): «La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1702-1660)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI, pp. 211-249.

LLAGUNO Y AMÍROLA, E. (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*. T. IV. Madrid: Imprenta Real.

LOPEZOSA APARICIO, C. (1998): «La residencia del Duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, traza de Gómez de Mora», *Madrid*, vol. 1, pp. 457-486.

MARÍAS, F. (1983-1986): *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959): *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

(1983): *Escultura barroca en España*. Madrid: Cátedra.

MATILLA TASCÓN, A. (1993): *Iglesia y eclesiásticos en la documentación notarial de Madrid*. Madrid: Fundación Matritense del Notariado.

NICOLAU CASTRO, J. (1996): «Las esculturas italianas del Transparente de la Catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte*, vol. 273, pp. 97-106.

OLMO, M.<sup>a</sup> J. DEL; SÁNCHEZ ESTEBAN, N., y MONTILLA, J. (1986): «El colegio de doña María de Aragón. Historia y datación de su fábrica», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 23, pp. 105-119.

PALOMINO, A. (1715-1724): *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar (ed. Aguilar 1947).

PÉREZ PASTOR, C. (1914): «Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España», *Memorias de la Real Academia Española*, t. 11. Madrid: Real Academia.

Eugenio Guerra, *Inmaculada Concepción*, 1662-1663. Alcalá de Henares, monasterio de San Juan de la Penitencia (detalle).



PONZ, A. (1772): *Viage de España*. T. I. Madrid: Joaquín Ibarra.

(1776): *Viage de España*. T. V. Madrid: Joaquín Ibarra.

RODRÍGUEZ PEÑAS, M.<sup>a</sup> DEL C. (2005): «La antigua basílica de Atocha. Reconocimiento de su imagen física a través de elementos subsistentes: los restos escultóricos de la fachada y un cuadro de las Descalzas Reales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 45, pp. 209-229.

ROMÁN PASTOR, C. (1988): *Arquitectura conventual en Alcalá de Henares (siglos XVI-XIX)*. Madrid: Universidad Complutense.

SALTILLO, M. DE (1948a): «Efemérides Artísticas Madrileñas (1811-1603)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 52, pp. 8-41.

(1948b): «Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII (1615-1699)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 52, pp. 161-221.

(1953): «Artistas Madrileños (-1592 1859)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 57, pp. 137-243.

SÁNCHEZ GUZMÁN, R. (2008): «El escultor Manuel Pereira: 1683-1588», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 33, pp. 6-223.

SÁNCHEZ MOLTÓ, M. V. (2013): «La capilla real de San Diego de Alcalá», *El patrimonio perdido y expoliado de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses, pp. 267-302.

SISTIAGA HERNANDO, B. (1985): «Nuevos datos documentales sobre el convento de San Plácido de Madrid», *Archivo Español de Arte*, vol. 230, pp. 139-143.

SUÁREZ QUEVEDO, D. (1988): *Arquitectura Barroca en Toledo. Siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense.

TAYLOR, R. (1979): «Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)», *Academia*, vol. 48, pp. 61-126.

TOVAR MARTÍN, V. (1975): *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

(1979): «La Cárcel de Corte madrileña: revisión de su proceso constructivo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, vol. 6, pp. 7-24.

(1990): «El monasterio de las religiosas Trinitarias Descalzas de San Ildefonso de Madrid», *Archivo Español de Arte*, vol. 251, pp. 401-418.

URREA FERNÁNDEZ, J. (1977): «Manuel Pereira. Introducción a la escultura barroca madrileña», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 43, pp. 253-268.

VALDIVIESO, E.; OTERO, R., y URREA, J. (1980): *Historia del Arte Hispánico. Tomo IV. El Barroco y el Rococó*. Madrid: Alhambra.

VICENTE Y GARCÍA, A. (1994): «Juan Bautista Monegro y la escultura escorialense», *La escultura en el Monasterio del Escorial*. Coordinado por F. J. Campos y Fernández de Sevilla. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 189-214.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, M.<sup>a</sup> T. (2000): *La entrada en la corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

(2016): *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*. Valencia: Universidad.

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Fidel López

---

### FOTOGRAFÍAS

Fotografía de la portada: Raúl Fernández Ruiz.  
Archivo del Museo Arqueológico Nacional.

#### *Presentación*

Fotografía: Raúl Fernández Ruiz.  
Archivo del Museo Arqueológico Nacional.

#### *Artículo Manuel Arias*

Fotografías: Javier Muñoz y Paz Pastor.  
Museo Nacional de Escultura.

#### *Artículo Cruz Valdovinos*

Fig. 1. Fotografía: Tomás Alcalá García  
y Montserrat Zaráin Calderón.  
Fig. 2. Fotografía: Juan Carlos Quindós de la Fuente.  
Archivo del Museo Arqueológico Nacional.  
Fig. 3. Fotografía: Francisco Javier Montalvo Martín.  
Patrimonio Nacional.  
Fig. 4. Fotografía: Antonio Trigo Arnal. Archivo  
del Museo Arqueológico Nacional.

#### *Artículo Carmen Morte*

Fig. 1. Fotografía: archivo de la autora.  
Cortesía del Cabildo de la Catedral de Huesca.  
Figs. 2, 3, 5, 9, 10 (abajo) Fotografías: archivo  
de la autora. Cortesía del Cabildo Metropolitano  
de Zaragoza.  
Fig. 4. Fotografía: archivo de la autora.  
Fig. 5. (Izq.) Fotografía: archivo de la autora.  
Cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.  
(Der.) Fotografía: Ángel Martínez Levas.  
Archivo del Museo Arqueológico Nacional.  
Figs. 6, 8, 10 (arriba) y 11. Fotografías:  
Raúl Fernández Ruiz. Archivo del Museo  
Arqueológico Nacional.  
Fig. 7. Fotografía: archivo de la autora.  
Cortesía del Cabildo de la Catedral de Barbastro.  
Fig. 9. Fotografía: archivo de la autora. Cortesía  
del Cabildo Metropolitano de Zaragoza. (B y C)  
Fotografías: Raúl Fernández Ruiz. Archivo  
del Museo Arqueológico Nacional.

#### *Artículo Blanco Mozo*

Figs. 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10 y detalles sin numerar,  
p. 72 y p. 93. Fotografías: Juan Luis Blanco Mozo.  
Figs. 6, 11. Biblioteca Nacional de París.  
Figs. 7, 12. Rijksmuseum de Amsterdam  
(RP-P-1964-470).  
Fig. 8. Museo de Historia de Madrid (inv. 2683).  
Fig. 10. Colección particular. Fotografía:  
Juan Luis Blanco Mozo.

#### *Artículo Juan Cruz*

Figs. 1, 2, 3 (dcha.) y 4 a 12. Fotografía:  
Juan María Cruz Yábar  
Fig. 3. (Izq.) Fotografía: José Carlos Canalda.

