

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

LVIII

CICLO DE CONFERENCIAS

IV CENTENARIO DE LA
CANONIZACIÓN DE
SAN ISIDRO LABRADOR



FRANCISCO GONZÁLEZ DE POSADA - JUAN CRUZ YABAR
JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS - CARMEN CAYETANO MARTÍN
CRISTINA TARRERO ALCÓN - PEDRO CARRERO ERAS - JULIA LABRADOR BEN
M^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA - JOSÉ MARÍA SANZ HERMIDA
LUIS MANUEL VELASCO SÁINZ - CARLOS DORADO FERNÁNDEZ
L. REGINO MATEO DEL PERAL - RAQUEL FERNÁNDEZ-BURGOS PRESA
ALFONSO V. CARRASCOSA SANTIAGO

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
C. S. I. C.

Créditos:

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Centro de Ciencias Humanas y Sociales

La responsabilidad del texto y de las ilustraciones insertadas
corresponde al autor de la conferencia.

Imagen de cubierta:

San Isidro Labrador y el milagro de la fuente.
Óleo sobre lienzo. Anónimo. Hacia 1665-1675.
Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid

©2022 Instituto de Estudios Madrileños

©2022 Los autores de las conferencias

ISBN: 978-84-935195-6-8

Depósito Legal: M-31147-2022

Diseño Gráfico: Francisco Martínez Canales

Impresión: Service Point

Impreso en España

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Introducción</i>	9
<i>Iglesia y mundo en los entornos de las fechas significativas de san Isidro Labrador: 1079, 1172, 1622</i> FRANCISCO GONZÁLEZ DE POSADA.....	13
<i>Arquitectura y retablos madrileños relacionados con san Isidro (siglo XVII)</i> JUAN CRUZ YÁBAR.....	27
<i>Platería madrileña del siglo XVII alrededor de san Isidro.</i> JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS.....	105
<i>San Isidro en América</i> CARMEN CAYETANO MARTÍN.....	127
<i>Las Huellas de san Isidro en la Catedral de la Almudena</i> CRISTINA TARRERO ALCÓN.....	151
<i>La festividad de san Isidro en la obra de don Ramón de la Cruz y de Carlos Arniches</i> PEDRO CARRERO ERAS.....	173
<i>San Isidro Labrador, personaje teatral y cinematográfico</i> JULIA LABRADOR BEN.....	209

La Canonización de san Isidro Labrador, 1622
M^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA.....239

San Isidro como fuente de producción literaria popular
JOSÉ MARÍA SANZ HERMIDA.....273

*Hagiografía de san Isidro Labrador. Un madrileño medieval
que sigue evangelizando en el mundo, uniendo lo religioso y lo profano.*
LUIS MANUEL VELASCO SÁINZ.....313

ARTÍCULOS ENVIADOS POR MIEMBROS DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Emilia Pardo Bazán habla de san Isidro
CARLOS DORADO FERNÁNDEZ.....341

*La celebración de la festividad de san Isidro, patrón de Madrid,
en la Pradera y otros lugares de la Villa*
L. REGINO MATEO DEL PERAL.....359

Lo que da la tierra. San Isidro labrador
RAQUEL FERNÁNDEZ-BURGOS PRESA.....397

*Ciencia madrileña en 1622:
El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*
ALFONSO V. CARRASCOSA SANTIAGO.....405

LA CAPILLA MADRILEÑA DE SAN ISIDRO Y SU PROYECTO DEFINITIVO¹

THE MADRID CHAPEL OF SAN ISIDRO AND ITS FINAL PROJECT

Por Juan María CRUZ YÁBAR
Museo Arqueológico Nacional

Conferencia pronunciada el 21 de abril de 2022
en la Sala de Conferencias del Museo de
San Isidro. Los Orígenes de Madrid

RESUMEN:

Analizamos la documentación relativa al proyecto definitivo de la capilla de San Isidro en la iglesia parroquial de San Andrés de Madrid (1657-1669). Aportamos novedades en la interpretación de su arquitectura exterior e interior, mármoles, jaspes y bronce, retablos, escultura, yeserías, pintura y dorado y otras especialidades artísticas, en cuanto a autorías, iconografía y estilo.

ABSTRACT:

We analyze the documentation relative to the final project of the St. Isidro chapel in the parish church of St. Andrew in Madrid (1657-1669). We contribute new interpretations in terms of external and internal architecture, marbles, jaspers and bronzes, altarpieces, plasterwork, painting and gilding and other artistic specialties, in respect of authorships, iconography and style.

PALABRAS CLAVE: José de Villarreal. Juan de Lobera. Manuel Pereira. Francisco Caro. Juan Cantón de Salazar. Francisco de la Viña. Francisco Rizzi. Juan Carreño de Miranda.

KEY WORDS: José de Villarreal. Juan de Lobera. Manuel Pereira. Francisco Caro. Juan Cantón de Salazar. Francisco de la Viña. Francisco Rizzi. Juan Carreño de Miranda.

¹ Este trabajo y el citado en la nota a continuación constituyeron el grueso de la conferencia pronunciada el 21 de abril de 2022 en el Museo de San Isidro de Madrid “Arquitectura y retablos madrileños relacionados con san Isidro (siglo XVII)” dentro del ciclo dedicado a san Isidro por el Instituto de Estudios Madrileños. Mi agradecimiento a las dos instituciones y especialmente a la presidenta del I.E.M. María Teresa Fernández Talaya y al director del Museo Eduardo Salas Vázquez.

En 2015 dedicamos un estudio a los cinco proyectos previos al definitivo de 1657 para la capilla real de San Isidro en la parroquial madrileña de San Andrés². Corregimos aspectos equivocados por la historiografía y aportamos novedades derivadas de la documentación, de complicada lectura y aún más difícil interpretación que, tal vez por esos motivos, había sido obviada. Ahora nos ocuparemos del proyecto definitivo de la capilla, realizado entre 1657 y 1669.

La documentación esencial sobre la capilla se encuentra en el Archivo de Villa de Madrid³. El exterior de la capilla se ha conservado en su práctica totalidad pero, para conocer el interior, reconstruido tras la guerra Civil, hay que recurrir a grabados y, sobre todo, fotografías antiguas conservadas en el Instituto de Patrimonio Cultural de España⁴, muy difundidas, y a las del arquitecto Juan Moya Idígoras, custodiadas en la Biblioteca Regional Joaquín Leguina de Madrid⁵. En cuanto a las fuentes bibliográficas tenemos algunas noticias de obras y sus autores en fuentes históricas hasta un siglo anteriores⁶, que fueron interpretadas por autores más recientes de forma general⁷ y en

2 CRUZ YÁBAR, Juan María, «La capilla madrileña de San Isidro y sus proyectos previos», *Anales de Historia del Arte*, 25 (2015), pp. 163-187. Con posterioridad, Cotillo Torrejón ha tratado estas cuestiones en su tesis doctoral, leída en sesión pública el 20 de enero de 2016 y publicada después en ese mismo año 2016 en la revista Cuadernos de Arte e Iconografía. Resulta extraño que carezca de análisis en la arquitectura salvo en este capítulo, si bien con errores de interpretación y de lectura de la documentación. Solamente nos parecen correctas algunas ideas, conclusiones e incluso expresiones que, curiosamente, coinciden con las de nuestro texto, pero al ser el nuestro anterior nos evita tener que comentarlas.

3 Archivo de Villa (A.V.), Libro de Juntas; Leg. 2-283-10 (condiciones, obligaciones, autos y otras escrituras recogidas por el secretario del Ayuntamiento José Martínez) y Leg. 2-284-8 (papeles con nóminas semanales y otros apuntes de Francisco Méndez Testa, veedor y contador de la obra y secretario mayor del Ayuntamiento, y cuentas de Juan Bautista de Benavente, tesorero del consejo de cámara y de las órdenes y también de la capilla).

4 I.P.C.E. Fondos de los Archivos Laurent, Loty, Moreno, Polentinos y Passaporte.

5 Publicadas en RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, y GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl, «Una capilla para san Isidro», *Ars Magazine*, 52 (2021), pp. 76-84. https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?control=BDCM20160017250 Agradezco la referencia a Raúl Gómez Escribano.

6 PALOMINO Y VELASCO, Antonio Acisclo, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid: José Antonio de Bedmar, 1715-1724 (ed. Aguilar, 1947). PONZ, Antonio, *Viage de España, t. VI*, Madrid: Ibarra, 1776. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800. LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio de, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid: Imprenta Real, 1829. FABRE, Francisco, «Capilla de S. Isidro en la iglesia parroquial de S. Andrés», *Semanario Pintoresco Español*, 35 (1 septiembre 1839), pp. 276-277. CIRIA Y NASARRE, Higinio, «San Isidro Labrador», *Semanario Católico* (mayo-junio 1897), pp. 558-690. MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVI (1918), pp. 215-222.

7 TORMO Y MONZÓ, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid, t. I*, Madrid: A. Marzo, 1927. VELLÉS, Javier, *Plan Director del Conjunto Monumental de la Iglesia de San Andrés, con la Capilla de San Isidro y la Capilla del Obispo*, Madrid: 1994. FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa, «La capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés», en *San Isidro y Madrid*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2011, pp. 141-166.

aspectos concretos como la arquitectura⁸, la escultura de Manuel Pereira y la pintura de Francisco Rizi y Juan Carreño.

El trabajo de referencia, por ser de carácter global, es la tesis de Cotillo Torrejón⁹. Se trata de un exhaustivo análisis de la documentación de la capilla conservada en el Archivo de Villa. Sin embargo, su estructura complica la comprensión del discurso¹⁰. El contenido es muy completo en cuanto a los datos, pero atiende excesivamente a cuestiones secundarias desde un punto de vista artístico, mientras los comentarios a las obras más relevantes reproducen contratos y condiciones¹¹ pero no se analizan en sí mismas ni se comparan con otras de la época para ponerlas en contexto. Solamente se presentan algunas hipótesis que, como explicaremos, resultan ser incorrectas.

1. EL ESPACIO Y LAS TRAZAS

1.1. DERRIBOS PARCIALES DE CASAS Y DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

La capilla de San Isidro fue patrocinada por Felipe IV y la Villa de Madrid y financiada por medio de contribuciones del pueblo de Madrid, provincias españolas y posesiones de la monarquía hispánica, además de limosnas particulares. El monarca designó como protector o superintendente de la obra a don Antonio de Contreras, a quien había encomendado ya antes obras en monasterios que eran patronato de la Corona.

Se aprovechó que, a comienzos de noviembre de 1656, unas fuertes lluvias habían provocado el desplome de parte de las cubiertas de la iglesia parroquial de San Andrés, para reconstruirla y hacer la capilla en un nuevo emplazamiento. En este caso, frente a los proyectos previos de 1629 a 1643 en que se quiso situar la capilla en paralelo a la iglesia o en la plaza de la Cebada, se contraorientó la iglesia para poder hacer la capilla y su antecapilla yuxtapuestas a la nueva cabecera de la iglesia que antes había sido el coro¹².

8 SCHUBERT, Otto, *Historia del barroco en España*, Madrid: Saturnino Calleja, 1924. WETHEY, Harold E., «Sebastián de Herrera Barnuevo», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 11 (1958), pp. 13-41. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975. BONET CORREA, Antonio, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

9 COTILLO TORREJÓN, Esteban Ángel, «La Real Capilla de San Isidro. Biografía documentada histórico artística hasta 1670», *Cuadernos de arte e iconografía*, 49-50 (2016), pp. 1-570. Como citaremos a este autor de forma reiterada, resumimos su cita como COTILLO con las páginas correspondientes.

10 Aunque se sigue un orden espacial y cronológico, al hacerse a través de los autos, libranzas y pagos se producen saltos de unas especialidades a otras y solo se engloban los datos en pequeños capítulos en labores importantes. La lectura se entorpece también al abusar de las citas literales de los documentos, emplear expresiones incorrectas y anotarse la coincidencia o no de libranzas en las distintas cuentas.

11 Se reproducen los nombres de los testigos pese a no tener casi nunca interés por tratarse de escribanos, sus oficiales o particulares.

12 TORMO Y MONZÓ, Elías, *Las iglesias...*, p. 43.

Paso necesario para conformar el nuevo espacio fue la venta y derribo de varios aposentos de dos palacios así como partes de la iglesia de San Andrés¹³. Las demoliciones se pregonaron en subasta pública.

El 19 de enero se remató el derribo de las casas del duque de Béjar, situadas en la plazuela de San Andrés, en Andrés Semería por 4100 reales. Este cantero y marmolista se asoció con el maestro de obras Francisco del Campo. El 9 de febrero se adjudicó el derribo de una parte de las casas de don Fadrique Enríquez, la que iba desde las del duque de Béjar hasta la muralla, así como la vivienda del cura de San Andrés, en el maestro de obras José Maestro Cancelada por 2200 reales¹⁴.

El 21 de febrero se remató en el maestro de obras Francisco de Mena la demolición de algunas partes de la iglesia de San Andrés por 3200 reales. Concretamente había que derribar el coro, el segundo arco que caía a plomo de su macho, el macho y pared contiguos a la vivienda del cura y la pared correspondiente que salía a la calle. Las puertas y sillares quedarían para la fábrica de la capilla y los despojos de madera y tirantes para el maestro¹⁵.

1.2. LA TRAZA Y LOS MODELOS

Tras la propuesta por parte de los historiadores de diferentes nombres como tracistas de la capilla¹⁶, Wethey apuntó la importancia de José de Villarreal y Juan de Lobera por ser los dos directores de las obras, y Tovar Martín les identificó como los tracistas de la arquitectura y la decoración, respectivamente. Esta interpretación ha sido la más seguida por los autores posteriores, pero Cotillo Torrejón¹⁷ ha presentado una nueva teoría, según la cual “las trazas estuvieron basadas en otras anteriores –de Juan Gómez de Mora- que conformarían el nuevo bosquejo que realizaría don Antonio de Contreras, y que remodelaría y plasmaría para su realización el maestro mayor de la obra y fábrica José de Villarreal”. Para sostenerla aporta cinco razonamientos, hechos en realidad, que nada tienen que ver con las trazas finales, salvo el quinto¹⁸. Éste se apoya en un escrito de 1668 que

13 A.V., leg. 2-283-9; TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 133. Se reproducen los autos en COTILLO, pp. 207-214.

14 Cotillo Torrejón le llama alternativamente José, maestro Cancelada y el maestro Cancelada, pero Maestro era su primer apellido, no un título.

15 A comienzos de marzo de 1657 contrató el maestro de obras Pedro Llorente, con Pedro de Herrera como fiador, un taller para acopio y labra de materiales en la plaza de la Cebada, con puerta de entrada y otra de salida para los carros que los trajeran.

16 Véase un resumen en COTILLO, pp. 235-237.

17 COTILLO, pp. 238-240.

18 El primero descarta que se siguiera el proyecto de Pedro de la Torre de 1642, en lo que estamos de acuerdo. El segundo recuerda que el siguiente y último diseño fue de Gómez de Mora en 1643 para un templo en la plaza de la Cebada, que pudo ser el germen del definitivo de 1657, pero reconoce que eso cae en especulación. El tercero expone que Gómez de Mora recuperó toda su influencia el mismo 1643 al caer el conde-duque de Olivares y que provocó que se abandonara entonces el proyecto de Pedro de la Torre. El cuarto que Gómez de Mora consiguiera, a su muerte en 1648, que su discípulo Villarreal fuera su sucesor como maestro mayor de las obras de la Villa.

dice "...Y para empear se hicieron diferentes plantas que remitidas a su magestad se las volvió diciendo que escogiese la que le pareciere mejor. Don Antonio trabajó un papel que contenía toda la fábrica, del modo con que oy está echa...". Cotillo Torrejón dedujo de este texto que "se realizaron diferentes plantas, serían éstas las existentes con anterioridad, sin desechar alguna nueva que desconocemos"; don Antonio las remitió al rey y éste delegó la decisión en aquel. Entonces Contreras, a la vista de las trazas existentes, decidió trabajar el papel mencionado.

En primer lugar, Cotillo Torrejón deduce que las plantas o trazas eran ya existentes, pero se dice que "se hicieron", lo que demuestra todo lo contrario, que fueron nuevas. Esto es lógico, porque es impensable que, para una obra de tanta importancia, se recurriera a diseños hechos 15 años antes. En segundo término, don Antonio de Contreras no "trabajó" ningún papel. El término es "trajo" a Felipe IV, es decir que, según la orden del soberano, escogió una de las plantas, se la mostró y esa fue la que se siguió.

Por otra parte, supone falta de comprensión acerca de las cuestiones esenciales relacionadas con los proyectos previos, porque Gómez de Mora propuso postulados muy diferentes al diseño definitivo: el espacio no tiene nada que ver, el alzado tampoco porque siempre quiso el orden dórico en vez del compuesto final, pretendió emplear mármoles pero no jaspes ni bronces, ni tampoco previó los múltiples adornos dispuestos por Lobera, entre otras muchas diferencias derivadas del paso del tiempo y del cambio de las modas.

En nuestra opinión, no hay ninguna duda de que el tracista de la arquitectura exterior e interior del edificio fue José de Villarreal. Era el maestro mayor de la Villa, lo que le daba la preeminencia en la elección¹⁹. Don Antonio de Contreras le conocía bien porque era aparejador mayor de las obras reales y habían coincidido en algunas de las que había supervisado. Firmó múltiples condiciones: en 1657 para el modo de labrar la piedra, para el revestimiento interior de mármoles y jaspes y las de la fabricación del ladrillo, en 1658 para fundir las basas de bronce de las columnas de mármol del interior de la capilla y traer los jaspes de Cehegín, en 1659 eligió la traza para el retablo mayor de la parroquial de San Andrés, en 1660 redactó las condiciones para el suministro de madera y unas nuevas para la albañilería y en 1661 las del plomo y la pizarra. Podría aducirse que estas tareas y otras muchas de menor importancia²⁰ son propias solamente de un aparejador de la obra, pero está demostrado documentalmente que su papel fue más importante, el de maestro mayor o director de las obras de la capilla hasta su muerte en 1662, y recibió ayudas de costa en las que se expresa ese concepto²¹.

19 Por jerarquía, solamente estaba por encima de él el maestro mayor de las obras reales Alonso Carbonel, pero tenía ya 74 años y realizaba pocas labores, y su estilo de raíces manieristas estaba superado a estas alturas. No figura su nombre en ningún documento ni fuente histórica. De hecho, a su muerte en 1660 le sucedió Villarreal, no solo por ser su aparejador, sino también por su prestigio como tracista y director de la capilla de San Isidro.

20 Expuestas en COTILLO, pp. 243-248.

21 Recibió las ayudas de costa el 7 de enero de 1659 de 200 ducados por su ocupación en asistir a la fábrica, otros tantos el 9 de septiembre por medir los jaspes, recibir materiales y hacer nóminas. El 30 de

El documento que demuestra la autoría de Villarreal en las trazas es la ayuda de costa de 3000 reales que don Antonio de Contreras ordenó librar el 20 de diciembre de 1657 en favor de José de Villarreal y Sebastián de Herrera Barnuevo, por su asistencia a la obra, 2200 para el primero y 800 para el segundo. Aunque los distintos investigadores se han preguntado sobre la razón de estos pagos, es claro que a Villarreal se le pagó por las trazas de la capilla y a Herrera Barnuevo por las del tabernáculo –el dibujo que se conserva en la Biblioteca Nacional²²-, porque eran precios habituales para trazas de gran importancia y Herrera no vuelve a aparecer en relación con la capilla.

Prosigue el mencionado texto de 1668 “...y por este papel se hizo un modelo en el combento de la Paciencia por fray Diego de Madrid, Juan de Lobera y otros oficiales, que remitida a su magestad (que está en el cielo) le alabó y pareció excelentemente, calificando que si aquella obra se hacía como estaba en el modelo, era menester diez años y de dinero 500000 ducados. Empeçose la obra con arto aplauso de todos...”. Cotillo Torrejón analizó las libranzas y llegó a la conclusión de que hubo dos maquetas, una realizada en 1657 por el capuchino fray Diego de Madrid por 3800 reales²³ y otra por Juan de Lobera en 1658 por 1150 reales, que incluía un capitel²⁴. Estamos de acuerdo con su conclusión de que se había hecho uno nuevo para reflejar las modificaciones de la decoración interior de la capilla, pero sería solo de esta parte, porque el precio de una y otra maqueta es muy diferente. Avanzamos en este sentido que el modelo de fray Diego se acabó de hacer y pagar antes de que se contrataran los paramentos y bóvedas interiores de mármoles y jaspes, esculturas y pinturas, en los que hubo cambios justo antes de que Lobera hiciera su maqueta. En cuanto al capitel, es posible que fuera el modelo para los capiteles de las pilastras exteriores, donde se aumentó su adorno con dos tarjetillas, ovas, cuentas y un festón.

Juan de Lobera fue el maestro mayor de la obra tras la muerte de Villarreal en 1662 hasta su conclusión en 1669. Advertimos que la doble condición de Lobera como maestro marmolista y ensamblador le permitió abrirse paso hasta ser responsable de la traza de todo el ornato y dar así un vuelco a su carrera²⁵. Cotillo ha enumerado algunos hitos de su dirección²⁶ que ahora ampliamos. En 1657

agosto de 1661 obtuvo cien ducados más por medir y recibir la piedra. El 10 de enero de 1662 acababa de morir y se mandó despachar libranza de 200 ducados en favor de su viuda doña Andrea de Figueroa por su asistencia como maestro mayor (WETHEY, Harold E., «Sebastián de Herrera...», pp. 15 y 32).

22 A esta conclusión llegó WETHEY, Harold E., «Sebastián de Herrera...», pp. 16-17 y 31-32.

23 Recibió libranzas el 4 de febrero de 1657 de 800 reales por el modelo de la capilla y fábrica de San Isidro, y el 6 de agosto de 3000 reales “por cuenta de lo que gastó en el modelo de la fábrica y coste del” (referencia sin referencia documental en LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias...*, p. 54; transcrito en COTILLO, pp. 240-241).

24 Libranzas del 1 de agosto de 1658 de 550 reales “por cuenta del modelo y capitel que está haciendo para la dicha capilla” y otra del 17 de octubre para pagar al dorador, pintor y escultor que habían trabajado “en el modelo para que vayan continuando con lo que se va reformando en el que nuevamente se a echo” (COTILLO, pp. 241-242).

25 Agradecido al Santo, llamó Isidro a uno de sus hijos.

26 COTILLO, pp. 250-255.

encabezó un grupo de maestros que se hizo con la labor de mármoles y jaspes del interior de la capilla, terminada en 1667. En 1658 contrató los modelos de madera dorada y pintura de la capilla y del capitel. También hizo una columna a tamaño natural de madera con su basa y trozo de entablamento que serviría de modelo para las columnas de mármol de la capilla²⁷. En 1659 contrató el retablo mayor de la parroquial de San Andrés en compañía de Juan de Ocaña, y con traza seguramente de ambos, aunque no finalizaron hasta 1667. En 1660 Lobera se obligó a hacer el tabernáculo o cuerpo de en medio, nuevamente por su diseño, con pedestal y parte del primer cuerpo de mármol y jaspe y la otra parte y el remate de madera, que haría su compañero el ensamblador Juan González; se acabó en 1668²⁸. En 1662 Lobera pasó a ser maestro mayor de la capilla²⁹. Ese año se encargó de los 14 capiteles de madera dorada para las columnas de mármol de la capilla, y seguramente del diseño de las yeserías de paredes y cubiertas de capilla y antecapilla junto con su realizador, el flamenco Francisco de la Viña. En 1663 trazó y contrató las portadas de la capilla, y sin duda también la de la parroquial de San Andrés y las de la antecapilla; las acabó en 1668. El año anterior se ocupó de los cuatro marcos para los lienzos de la vida de San Isidro en los retablos de la antecapilla y trazó las puertas para las cinco portadas. Aún en 1668 realizó el púlpito y en los dos años sucesivos se ocupó de otras labores de tipo más rutinario.

2. LA ARQUITECTURA

2.1. CIMIENTOS Y DERRIBOS DE LA MURALLA DE MADRID

El 12 de abril de 1657 se puso con gran fasto la primera piedra³⁰ y el 2 de mayo de 1657 firmó y fechó José de Villarreal las condiciones habituales para hacer los cimientos, incluidas las bóvedas para enterramientos. El día 29 se obligó el maestro de obras Marcos López a hacerlos, aunque ya había cobrado cantidades antes junto con su compañero Antonio de Vega³¹.

Para rellenar de piedra los cimientos de la capilla se demolieron varios trozos de la muralla medieval de Madrid³². El 16 de abril de 1657 se pregonó el derribo de tres trozos³³ e hicieron postura el maestro de obras Juan de Elorriaga y el

27 El capitel de madera lo realizaría el escultor José Ratés, aunque el encargo se haría a Lobera y la traza sería de Villarreal. Obtuvo por la columna libranzas de 500 reales el 11 de diciembre de 1658, 400 el 22 de enero de 1659 y 200 reales el 22 de febrero, los 100 ducados concertados (COTILLO, pp. 251-252).

28 Más tarde daría la traza para los adornos de bronce del tabernáculo. También trazó ese año de 1662 las cruces y veletas para las medias naranjas de la capilla y de la capilla mayor de San Andrés.

29 El 27 de mayo de 1662 recibió una ayuda de costa por importe de mil reales por la asistencia en la fábrica y el 2 de enero de 1664 otros tantos.

30 COTILLO, pp. 231-235.

31 COTILLO, pp. 266-268.

32 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, pp. 133-134. COTILLO, pp. 215-224.

33 Uno estaba en la Puerta de Moros frente a la iglesia de San Andrés y los otros dos en las Vistillas de San Francisco, junto al corral de Bernabé Fernández y frente a las caballerizas del duque de Fernandina.

cantero Juan de Bona, que ofrecieron por su fiador al arquitecto y ensamblador de retablos Pedro de la Torre³⁴.

Además se remató el derribo de otra parte de la muralla³⁵ en el maestro de obras Juan de Mena el 30 de mayo, asociado con su padre y fiador Francisco de Mena, y tres torreones³⁶, en el maestro de obras Bernabé Fernández el 6 de agosto, mancomunado con Juan de Arroyo y Miguel del Villar.

2.2. CANTERÍA

El 1 de junio de 1657 están fechadas unas condiciones para la cantería de piedra berroqueña de la capilla e iglesia. Aunque no está firmada, ha de ser lógicamente del tracista y maestro mayor de la obra, José de Villarreal, como dijo Tovar Martín³⁷. En la cláusula relativa a las portadas se declara que “la intención de toda esta obra es que sea la mejor del mundo” y para la ejecución de todo el interior y exterior y obra se harían trazas, dibujos y modelos y todo lo necesario “para que sea la más perfecta que sea posible”. Los maestros la harían por las órdenes del maestro mayor y los cortes, alzados, plantas y ornatos de talla y arquitectura que se les diese. Estos se elegirían con todo cuidado “por ser toda esta dicha obra primorosa y de la arquitectura corintia compuesta y ser menester muy grandes maestros y oficiales para su ejecución, y que quede perfecta, bien echa y acabada... así en los preceptos de la arquitectura como en el buen gusto y disposición de lo que se dibujare y compusiere sobre dicha orden”.

Sobre las losas de elección de un pie de grueso vendrían los paramentos y se trazarían los machos y resaltos “conforme a los preceptos de la buena arquitectura romana”, a la traza elegida por don Antonio de Contreras y la Junta y las medidas y perfiles que ordenara el maestro mayor. Los zócalos serían de piezas de dos pies de altura y sobre ellos irían los pedestales con sus netos y cornisas con sus bocelos curvos. Encima estarían las basas molduradas de pilastras, muros y fajas. Las pilastras serían de orden corintio compuesto “conforme a buena arquitectura romana”, sus capiteles con hojas arpadas y demás talla según los dibujos y modelos que se proporcionaran. Sobre la albañilería habría una faja de cantería de pie y cuarto de ancho y cuatro dedos de relieve, y sobre ella el entablamento con arquitrabe, friso y cornisa de orden corintio compuesto, según los moldes que se diesen, con sus contarios, hojas, gallones, modillones,

34 Se denomina a este maestro arquitecto y Cotillo Torrejón lo considera un error, porque en su opinión se trataba de un regidor de la sisa de las fuentes. El mismo día presentó un escrito Pedro de la Torre confirmando la fianza y la prestó en la escritura de obligación otorgada dos días más tarde. Hemos comprobado las firmas y no se trata de un regidor sino del famoso arquitecto que había vencido en el concurso de 1642.

35 Cuatro cubos situados en la Cava baja de San Francisco.

36 Uno estaba en la Cava baja de San Miguel, otro en el corral grande de las Vistillas de San Francisco y el último en la calle de los Tintes.

37 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, pp. 133-134. Transcripción de las condiciones en COTILLO, pp. 270-279.

dentellones y tarjetas en el friso, y todos estos adornos se harían por los dibujos que se elaboraran y las órdenes del maestro mayor. Sobre este cornisamento irían, a plomo de las pilastras, pedestales con sus basas, cornisas y collarinos, y entre estos pedestales balaústres de sección circular o cuadrada. Encima de los pedestales habría estatuas que tendría que subir el contratista con tiros, cabrillas o tornos y fijarlas con seguridad. Sobre los machos torales se harían cuatro pedestales grandes, mayores que los anteriores, y sobre ellos cuatro pirámides de la mayor altura posible y con remate de bola o de otro tipo, guiándose por los dibujos, medidas y órdenes del maestro mayor. Sobre los arcos torales y las pechinas se haría un entablamento circular con arquitrabe, friso y cornisa, de orden compuesto como las pilastras pareadas sobre pedestales del cimborrio y entre ellas ventanas con su guarnición, y los espacios intermedios de albañilería de ladrillo al exterior y al interior. Se determinaría más adelante la forma, dibujo y materia de la media naranja recubierta de un faldón de pizarra o plomo. La linterna tendría zócalo y cornisas.

Las portadas se mostraban en la planta y en el modelo y eran de muy buena arquitectura, orden compuesto y tendrían todo el ornato posible “procurando sea todo con diferente forma de la que asta oy se a echo en las portadas que están puestas en obra en diferentes partes de España”. En la iglesia de San Andrés se reedificaría lo derribado y se harían los zócalos de la capilla mayor y de la nave de granito por la traza que se ordenase. Cualquier cuestión no especificada en las condiciones tendrían que hacerla los maestros sin pedir demasías, y si faltase el precio de algún género de cantería tendría que concertarse o tasarse.

Siguen unas condiciones técnicas para la correcta fabricación, transporte y colocación de las piedras, su traída, las características de los talleres³⁸ y otras cuestiones de tipo administrativo. La obra se concertaría de manos, herramientas mayores y menores, andamios y cimbras con sus tiros de cabrillas, tornos y órganos, y las maromas, trócolas, cabrestantes, sogas y lías para subir y colocar las piedras. Se daría a los contratistas la madera para esos andamios³⁹, la piedra puesta en los talleres y colgadizos –que también se les darían hechos-, y la arena y la cal, aunque esta tendrían que mezclarla ellos.

El cantero Alonso García de Dueñas, en su nombre y el de sus compañeros, hizo el 10 de octubre postura en todos los elementos citados, incluidos frontispicios si los hubiese, y en las portadas mencionó pedestales, basas, columnas, capiteles, arcos, enjutas, arquitrabes, frisos, cornisas, frontispicios y remates, por precio de 15 reales el pie superficial y la talla a tasación. El día 16 compareció nuevamente, esta vez con sus compañeros Jerónimo del Hornedal y Juan Marroquín, asimismo prestigiosos canteros, y dejó la oferta en 13 reales

38 El colgadizo de la plaza de la Cebada para la cantería se adjudicó al maestro de obras Bernabé Fernández el 11 de octubre de 1657 (COTILLO, pp. 228-230).

39 El 20 de septiembre se compró a la Corona, por medio de Diego Velázquez, la madera de los andamios y clavazón que habían servido en la pintura del techo del Salón de los Espejos del Alcázar para hacer las cimbras para los arcos torales y andamios (COTILLO, p. 283).

menos cuartillo, midiéndose la obra cada medio año y dándoseles 4000 reales al contado para adquirir herramientas.

El 22 de octubre el maestro de obras Agustín de Vita Palomar, aparejador de la fábrica de la capilla de San Isidro⁴⁰, mejoró las posturas antecedentes dejando el precio en 11 reales por pie sin recibir dinero adelantado en ningún momento, solamente los pagos semanales y, como prometido para que se le admitiera la baja adujo que, si al acabar resultase la fábrica deudora, perdonaría la mitad. Además pedía que se le reservara la primera postura para la albañilería y la de la yesería. Para evitar pleitos con los maestros que estaban haciendo ya la cantería hizo baja de dos reales menos, nueve por tanto, en lo ya realizado.

El 25 de octubre se remató la obra de cantería en Agustín de Vita con Juan de Lobera y el maestro de obras Juan Veloso⁴¹ como testigos. Al día siguiente se obligó ante escribano y el 3 de noviembre percibió su primera nómina. El 2 de enero de 1659 ordenó don Antonio de Contreras librar 100 ducados en favor de Vita y el 27 de febrero de 1660 otros tantos; no conocemos las demás cantidades. El 23 de marzo de 1661 declaró el cantero que se había ajustado con Contreras en dar por cancelada la obligación y estar satisfecho con lo recibido por ser difícil medir la piedra labrada y asentada. El 28 lo aprobó el protector⁴².

2.3. ALBAÑILERÍA

Los precios para la albañilería de la capilla están fechados el 26 de junio de 1658⁴³. Debió ser su autor José de Villarreal, quien asistió al concierto de los tres primeros maestros que hicieron postura. Cada pie cúbico de mampostería costaría 8 maravedís, el de albañilería de paredes, cuerpo alto del cimborrio y linterna con pilastras 16, cada pie lineal de cornisa del entablamento principal interior 18 maravedís y las cornisas menores en proporción, los pies cuadrados de medias naranjas y bóvedas de medio punto tabicadas de ladrillo en 38 maravedís, los de cinchos rematados de yeso negro y chapado de ladrillo en bóvedas a medio real, cada pie lineal de fajas rematadas de yeso negro y en las medias naranjas 15 maravedís, el pie cuadrado de jaharros de yeso negro en bóvedas 8 maravedís y los de pies derechos 7, el pie de blanqueo de bóvedas, medias naranjas, arcos y otras partes 3 maravedís, el de los cielos rasos forjados con madera y yeso negro 17 maravedís, las bóvedas encamonadas con sus camones de madera y rematado de yeso negro 20 y las tejas a 3.

Se daría a los maestros a pie de obra los materiales (cal, ladrillo⁴⁴, yeso,

40 Hasta entonces se había ocupado de recibir la piedra berroqueña procedente de la Sierra madrileña.

41 Sobre el papel de éste, véase COTILLO, pp. 248-249.

42 COTILLO, pp. 255-259. Vita no apareció más en la obra y le sucedió en 1661 como aparejador de la misma el maestro de obras Manuel del Olmo.

43 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, pp. 133-134.

44 El 13 de noviembre de 1657 Villarreal redactó las condiciones para la fabricación del ladrillo. El 14 de enero de 1658 se remató en el maestro de obras Francisco de Mena con la aceptación de don Antonio de Contreras del 9 de marzo.

piedra, madera para andamios y cimbras y para armar los tiros), y estos harían los andamios mayores y menores y cimbras y aportarían los clavos, lías, maromas y garruchas para los tiros, cubos, agua para la cal, zarandas, arneros, cribas, espuestas y herramientas. A los oficiales y peones se les pagaría por semanas y a los maestros 12 reales diarios como a canteros y marmolistas. Para comprar herramientas recibirían 1500 reales primeros. Firmaron el concierto Juan Barbero, Juan García y Agustín de Vita, al que se había reservado la primera postura tal como exigió en su obligación para la cantería.

El 4 de julio Julián de Arteaga, Marcos López y Gabriel de la Fuente hicieron baja de dos maravedís menos en todas las especialidades y uno menos en el jaharro de pies derechos, el blanqueo y las tejas. El mismo día admitió la baja don Antonio de Contreras y la mandó pregonar, como se hizo desde el día siguiente. El 13 de julio otorgó Marcos López la obligación⁴⁵.

El 18 de marzo de 1660 José de Villarreal elaboró nuevas condiciones para la albañilería que faltaba por hacer en la capilla e iglesia, sin que se explique el motivo de la renovación. Faltaba elevar las paredes de albañilería de la capilla y de la iglesia a la par que la cantería, con los resaltos, ventanas y puertas con sus arcos hasta la altura demostrada en el modelo de la obra. Esta era el entablamento principal al exterior y en los arcos torales había que elegir los machos del cuerpo de la cúpula o cimborrio hasta llegar a la altura donde se debían asentar los nudillos y solero, fundamento de la armadura de la media naranja y linterna. Ésta se haría de albañilería y cantería como en la maqueta, y si se determinase que las cornisas y pilastras fueran de ladrillo, sardineles y tejaroques, lo haría el contratista según un precio u otro, sin dejarse nada a tasación, y si se tasase sería a los precios de lo ya realizado.

Correría por cuenta del maestro hacer los andamios y cimbras para los arcos, poniendo clavos, lías, sogas, tiros, cubos, espuestas y demás herramientas, y la fábrica daría a pie de obra los materiales como la madera, tabla, cal, yeso⁴⁶, ladrillo, piedra, agua, arena y madera para andamios y cimbras. Se mediría cada dos meses y se ajustaría lo realizado semanalmente cada sábado. Se pregonó la obra hasta el 6 de abril sin que conozcamos en quién se remató.

2.4. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

La capilla mayor de la iglesia de San Andrés, la antecapilla y capilla de San Isidro forman tres espacios yuxtapuestos de similares dimensiones, cuadrados en planta, si bien la capilla tiene al interior los cuatro ángulos achaflanados. Al exterior (Fig. 1) la capilla y la antecapilla tienen un cuerpo principal de gran altura, hecho de ladrillo con elementos de piedra berroqueña o granito: el alto

45 WETHEY, Harold E., «Sebastián de Herrera...», p. 15.

46 El 21 de mayo de 1661 se obligaron Ventura Riberano, tratante en yeso, con su mujer y un zapatero como fiador, a dar el yeso necesario para la capilla e iglesia por precio de 14 reales el cahíz, libre de alcala, uno por ciento y otros derechos. Se les pagaría con nóminas semanales y 2000 reales adelantados.



Fig. 1. Capilla de San Isidro. Exterior.

basamento, interrumpido solamente por las cuatro portadas, las tres ventanas de cada lado de la capilla con sus ménsulas y marcos de codillos; en cada una de las dos esquinas hay dos parejas de dobles pilastras y otra pareja de separación entre capilla y antecapilla. Estas pilastras dobles están unidas por pedestales conjuntos. Son pilastras extraordinariamente alargadas para poder cubrir la altura hasta el entablamento. Su orden es compuesto con tarjetilla en el ábaco y debajo ovas, cuentas, tarjeta y festón colgante de las volutas. El entablamento tiene una faja debajo que enlaza con el arquitrabe. El friso tiene cartelas o modillones pareados adornados con frutos, dentellones y ovas, y la cornisa moldura.

Sobre el entablamento hay ocho pirámides situadas por parejas en las esquinas, facetadas y sobre pedestales con placas en los vaciados, una barandilla con roleos divididos por pedestalillos similares a los de las pirámides⁴⁷. A partir de aquí domina el ladrillo; cimborrio ochavado con machones simples rematados con jarrones⁴⁸, nichos para esculturas con placas recortadas encima, placas centrales sobre las ocho ventanas con marcos moldurados, entablamento, pedestal con placas, media naranja de pizarra, linterna de ladrillo con ocho vanos separados por machones y pequeño chapitel de pizarra. La antecapilla tenía

⁴⁷ Estos pequeños pedestales contuvieron jarrones, hoy desaparecidos.

⁴⁸ Véase la nota anterior.

bóveda de crucería y la capilla mayor de la iglesia un chapitel mucho menor que la cúpula de la capilla, hoy desaparecido, y al lado la torre.

Las premisas para hacer de esta obra “la mejor del mundo” consistían, a nuestro entender, en tres, desde luego excepcionales en la Corte y aún en España. En primer lugar su gran tamaño, ciertamente monumental para una capilla, la profusión del adorno, visible en el orden compuesto del exterior y del interior, y el empleo de materiales lujosos como mármoles, jaspes y bronces. Otro criterio es el de novedad, pero en el exterior solo lo son las enormes pilastras exteriores, sus capiteles y las portadas; tampoco el interior es muy avanzado salvo la decoración de yeserías. El espacio fue el que hubo disponible, mucho mayor que en los proyectos previos gracias a la adquisición y derribo de edificaciones. La planta con los tres cubos de capilla, antecapilla y espacio de la iglesia no era infrecuente. La impresión que da la capilla sin su antecapilla es la de una enorme custodia de retablo con su basamento, cuerpo principal con soportes, barandilla, cimborrio octogonal y remate⁴⁹.

Desde el entablamento hubo un cambio en la traza realizado por el propio Villarreal hacia 1660. No se hicieron cuatro pirámides en las esquinas sino ocho, y en lugar de la balaustrada se puso un antepecho o baranda con roleos en vez de balaústres⁵⁰; sobre los pedestales de ésta no se pusieron estatuas sino jarrones, y en el cimborrio, hecho finalmente todo de ladrillo para abaratar, en vez de pilastras pareadas se dispusieron machones simples con interesantes remates similares a capiteles con lados irregulares, lo cual dejó sitio para nichos con estatuas.

Se ve algo del exterior de la iglesia de San Andrés con los chapiteles de su torre y crucero en dos fotografías de Laurent y del interior en la conocida composición de Jenaro Pérez-Villaamil y las fotografías de Moreno, Loty y conde de Polentinos, con sus originales machones moldurados, entablamento liso, arcos cajeados, pechinas y cúpula con fajas dobles y el arranque de la nave con su bóveda de cañón.

3. EL REVESTIMIENTO INTERIOR

3.1. LOS MÁRMOLES Y JASPES

El 10 de octubre de 1657 fechó y firmó José de Villarreal las condiciones para los mármoles de San Pablo y jaspes de la capilla de San Isidro (Fig. 2)⁵¹. Se daría la traza a los contratistas por orden de don Antonio de Contreras y de Villarreal.

49 Por ejemplo, las custodias de los retablos de la capilla de San José de la parroquial de Aldeavieja (1660, Sebastián de Benavente) y la del retablo mayor de la parroquial de San Miguel de Segovia (1664, del propio Lobera).

50 Cotillo Torrejón (COTILLO, pp. 273-274) advirtió el cambio de las pirámides y el antepecho de balaústres a roleos.

51 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, pp. 134-135.



Fig. 2. Capilla y antecapilla de San Isidro. Interior. I.P.C.E., Archivo Moreno.

La obra se haría perfecta como la portada y escalera del Panteón del monasterio de El Escorial, realizadas pocos años antes. Se citan elementos como sotabasas, pedestales, columnas, pilastras, capiteles, impostas, arquivadas, frisos, cornisas y molduras. Los maestros utilizarían piezas del mayor tamaño posible, pulidas en toda perfección, de colores iguales y sin que se vieran las juntas entre ellas. Se prosigue con unas condiciones muy técnicas respecto a la cal, grapas, embutidos y modo de las mediciones. Se les daría toda la piedra al pie de la obra⁵², y eso

52 El 18 de junio de 1658 redactó José de Villarreal las condiciones para traer jaspe desde Cehegín (COTILLO, p. 245). Villarreal escribió el 2 de noviembre de 1658 que tenía orden de don Antonio de Contreras para que se librasen 300 ducados a los portadores de mármol de San Pablo para entregar ocho columnas en el plazo de medio año y las seis restantes en otros cuatro meses, en total 42 piedras de

y cal mezclada, madera para andamios y obrador⁵³. Los maestros pondrían las sierras, piedra pómez y demás herramientas, tiros de cáñamo, hierro, plomo, betún, arena y otros materiales. Si hubiera molduras de bronce a cargo de algún platero se ajustarían con tornillos y tuercas.

El mismo día 10 don Antonio de Contreras y el corregidor madrileño don Álvaro Queipo de Llano y Valdés mandaron pregonar las condiciones para recibir las ofertas, como se hizo en los siguientes días. El 14 hicieron postura los marmolistas Juan de Lobera, Antonio Sormano⁵⁴, Miguel de Tapia y Gaspar de Olaza en 38 reales por cada pie superficial solo de manos, porque se les daría, tal como decían las condiciones, el jaspe y el mármol a pie de obra, los talleres hechos, la cal mezclada con el agua y la madera para los andamios. Añadieron a las condiciones que se les dieran seis losas de granito de 1,68 m de largo y 0,84 de ancho y 28 cm de grosor para ajustar y acoplar las piezas en los talleres, nóminas semanales para los oficiales y que se midiera la obra cada medio año. Para comprar las herramientas pedían 6000 reales anticipados. Contreras y Queipo de Llano ordenaron al día siguiente que se pregonara la postura y se rematara en la plazuela de San Andrés el 18⁵⁵.

El 20 de octubre otorgaron la obligación Lobera, Sormano, Olaza y Tapia con sus respectivas mujeres⁵⁶. Los tres últimos consintieron que las libranzas se despacharan en favor de Lobera para que las cobrara en nombre de todos⁵⁷. El superintendente y el corregidor aceptaron a continuación la escritura. Al día siguiente dictó testamento Miguel de Tapia y declaró que se había obligado a hacer la obra junto con Lobera, Sormano y Agustín Carrasco⁵⁸. Tapia debió enfermar repentinamente y de ahí que dijera que, en caso de fallecer, le sustituyera en la obra su padre Pedro de Tapia; afortunadamente sobrevivió muchos años. El 23 de octubre obtuvo Lobera la libranza de los 6000 reales exigida en su postura⁵⁹. El 10 de noviembre comenzaron las nóminas semanales a los cuatro asociados⁶⁰.

56 cm cuadrados, grosor mínimo de 28 cm y la longitud expresada en las condiciones de la obligación que llevaron a cabo cuatro días más tarde (TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 134).

53 El colgadizo de la plaza de la Cebada para la cantería se adjudicó al maestro de obras Bernabé Fernández el 11 de octubre de 1657 (COTILLO, pp. 228-230).

54 Se ha denominado erróneamente a este maestro Antonio Germán por constar así en la documentación, pero la firma en la obligación muestra que se trata de este miembro de la conocida familia de marmolistas italianos. Se trata de una castellanización del nombre.

55 Fue testigo del remate don Sebastián de Herrera Barnuevo.

56 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 134.

57 Fueron testigos de conocimiento el maestro de obras Marcos López y el ensamblador Juan Cuervo, relacionados con Lobera.

58 AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2005, p. 303. Carrasco era socio habitual de Gaspar de Olaza y sin duda intervino en la empresa, de ahí el cambio de nombre.

59 Como hemos visto, entre el 11 de diciembre de 1658 y el 22 de febrero de 1659 Juan de Lobera recibió 1100 reales por el modelo de madera de columna estriada, basa y trozo de cornisa, y José Ratés hacía el del capitel.

60 COTILLO, pp. 250-251. Señala cómo a partir de 1660 ya no figura Lobera como receptor sino Olaza, porque estaba inmerso en la obra del tabernáculo.

El 5 de junio de 1658 comparecieron ante escribano los cuatro maestros porque habían tenido noticia de que los marmolistas Vicente Semería, Miguel y Juan Sombigo y otros habían intentado hacer baja en la obra por molestarles –en realidad por quedarse con la importantísima labor-. Como tenían hecha ya una cuarta parte y por servir a san Isidro, consintieron que del precio final de la obra se les rebajaran 2000 ducados. La reacción dio resultado porque recibieron nueva libranza el 30 de diciembre de aquel año. El 11 de marzo de 1659 se dijo que la obra iba muy retrasada por culpa de los contratistas y que debían dar nuevas fianzas.

El 16 de enero de 1660 se concertaron con Juan de Lobera cuatro oficiales marmolistas flamencos, con nombres castellanizados como Nicolás de los Helaros, Miguel de Herbe, Pedro de Escorit y Nicolás de Puertos⁶¹, para labrar las 24 estrías de cada una de 11 columnas de mármol de San Pablo, a 60 reales por estría y 9 reales de jornal diario para cada uno. Lobera les daría además un aprendiz para que llevara las herramientas a la fragua para molerlas. Además, el 13 de mayo cuatro pulidores, Juan de Aya, Pedro Recuenco, Gaspar de Villacorta y Gregorio Vázquez, declararon que habían concertado con Juan de Lobera y Gaspar de Olaza pulir cada columna de mármol por 900 reales. Tenían pulida una columna y raspadas otras cuatro para poder su pulimiento, y pedían que se ajustara la cuenta⁶².

El 18 de julio de 1662 hubo una junta y se encomendó al regidor don José de Ochoa cuidar de la obra de mármoles y jaspes. El 28 de marzo de 1663 tuvo lugar otra junta y esta vez se encargó al secretario José Martínez que hiciera inventario de los mármoles y jaspes que hubiera en el taller. El 3 y 30 de abril se protocolizó el inventario en presencia de Martínez, Lobera y Olaza. Se diferenció entre piedras en bruto y labradas y mármol de San Pablo y jaspe de Cehegín⁶³.

El 9 de febrero de 1664 se ajustó la cuenta porque coincidió con una decisión de don Antonio de Contreras en relación con la obra del tabernáculo, en que se dejó de pagar a destajo y comenzó a pagarse a jornal. Hasta ese momento habían cobrado 335953 reales. Prosiguieron las nóminas semanales hasta finalizar el 30 de octubre de 1666 por importe de 114609 reales; en total cobraron 450562 reales. En 1667 habían fallecido Olaza y Sormano y se asentaron las 14 columnas de mármol.

61 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...*, p. 170.

62 El tesorero y escribano Francisco Méndez Testa propuso que se les diera 400 reales a cuenta como ordenó don Antonio de Contreras al día siguiente (COTILLO, p. 284. Algunos pagos por el estriado y el pulido en COTILLO, pp. 252-253).

63 Destacamos algunas de ellas. Entre las piedras labradas estaban las 14 columnas de mármol ya estriadas y cinceladas a falta de su raspado y pulimento. El 30 de abril se enumeraron otras piedras como 27 piezas para las dovelas de las entradas de las puertas, cada una de nueve pies superficiales, y otras tantas para las roscas de los arcos, cada una de seis pies superficiales. Otras 18 piezas sirvieron para jambas de los arcos de las puertas, cuatro piezas grandes sin pulir de sus dinteles, seis piezas de cornisas grandes para poner sobre los dinteles, 16 piezas para las jambas de las portadas, otras 20 para jambas y 30 de dovelas y 10 de respaldos de los nichos de los santos.



Fig. 3. Antecapilla de San Isidro. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras.

La traza de este interior era, sin duda, de José de Villarreal, a excepción, tal vez, de las portadas. La antecapilla (Fig. 3) tenía mármol con embutidos de jaspe en los vaciados de los pedestales de los cuatro altares, los nichos y frontispicios de las portadas, de los dobles machones y de los machones esquinados y simples de los lados cortos. Los machones dobles tenían unos interesantes adornos en vez de capiteles: unos rehundidos con mensulillas y dentro una placa recortada doble con secciones de círculo recortados en la parte baja. Los entrepaños de los lados cortos mostraban un rehundido similar de perfiles curvos, igualmente muy original. En la parte baja estaban los lucillos con largas inscripciones del patronazgo⁶⁴. El entablamento, el pedestal de encima y las dos ventanas tendrían mármol y jaspe.

La capilla (Fig. 4) tenía los mismos embutidos de jaspe en los vaciados de los pedestales de las columnas y los netos del basamento. Los fustes estriados de las columnas eran de mármol y sus traspilastras de mármol con cajeados de jaspe; también eran de mármol los nichos con orejetas para esculturas y las portadas con sus codillos y frontones partidos⁶⁵. Ambos tipos de piedra estaban

64 Ponz (PONZ, Antonio, *Viage...*, pp. 114-115) explica que se referían al “empeño y gasto con que se empezó esta capilla en tiempo de Felipe IV y las fiestas que se hicieron en la menor edad de Carlos II, gobernando la reina doña María de Austria, que es cuando se acabó”.

65 Entre estos había tarjetas que parecen de madera dorada, y también entre los nichos para esculturas y marcos de pinturas.



Fig. 4. Capilla de San Isidro. I.P.C.E., Donación Conde de Polentinos.

en el entablamento y los marcos de codillos, frontispicios de las tres ventanas y sus enjutas, arcos torales y pechinas y entablamento del anillo.

Aunque los materiales –mármol, jaspe y bronce dorado- son similares a los del Panteón de El Escorial de Giovanni Battista Crescenzi y Alonso Carbonel y el ochavo de la catedral de Toledo de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, poco tienen que ver en lo arquitectónico por la distinta función y planta de los recintos y el estilo diverso de estos maestros.

3.2. LAS BASAS DE BRONCE DORADO DE LAS COLUMNAS

El 12 de junio de 1658 dirigió un escrito Pedro de la Sota, maestro mayor de fundir campanas, a don Antonio de Contreras, en que le proponía hacer 14 basas

para las columnas de la capilla principal por 300 ducados cada una, incluido el vaciado, reparado y dorado, y las basas de las pilastras a 2400 reales cada una. Trabajaría a satisfacción de Villarreal y del hermano jesuita Francisco Bautista. Se le daría el cobre y el latón necesarios y se obligaría con su mujer. Como fianzas hipotecaría sus casas en la Puerta Cerrada, valoradas en más de 5000 ducados y sujetas a un censo de 700, y la casa y obrador que tenían en la calle del Peso de la Harina⁶⁶, cuyo precio se estimaba en 2500 ducados. Si falleciera antes de terminar, su mujer quedaría libre de la obligación.

Don Antonio admitió la postura y ordenó a José de Villarreal redactar las condiciones. Este las entregó al día siguiente. Se debían hacer 14 basas circulares de 56 cm de diámetro por la parte alta del imoscapo de la columna con ayuda del molde que facilitara Villarreal⁶⁷, vaciarlas en bronce, dorarlas y asentarlas. Para sus traspilastras se harían otras 22 basas o más con los mismos requisitos, todo a su satisfacción y del padre Bautista. No se daría dinero adelantado pero sí mil reales para ayudar a fabricar el taller o colgadizo, y además el cobre y el latón. Cada dos meses se mediría lo realizado y se pagaría. Sota acabaría en ocho meses e hipotecaría las casas ofrecidas en la petición.

Al día siguiente otorgaron la obligación Pedro de la Sota y su mujer doña Antonia Borega en conformidad de la postura y las condiciones. El 17 de junio se libraron los mil reales para hacer el taller y unos días más tarde Sota explicó que había comprado 166 arrobas de cobre por 12516 reales y mil libras de latón por 5000. Pedía a don Antonio de Contreras que se pagara a los proveedores los 17516 reales, y este ordenó librar la cantidad el 22 de junio. El 27 de marzo de 1659 propuso Villarreal a Contreras que se librasen 1000 reales a Sota, que solo había recibido el metal, y especifica que las basas eran 40, 14 para las columnas -ya vaciadas- y 26 para las basas. Efectivamente, entre el 27 de marzo y el 24 de julio de 1660 Sota recibió nóminas semanales, casi todas por importe de 500 reales, para un total de 44016 reales.

Poco antes del 1 de junio de 1662 debió fallecer Pedro de la Sota sin finalizar el encargo, porque en presencia del sobrestante y tenedor de materiales de la obra de la capilla e iglesia, don Francisco Ramírez, se pesaron nueve basas y once plintos de bronce para las columnas de mármol en 53 arrobas y 18 libras⁶⁸. Ramírez lo certificó el 16 de mayo de 1663 y aclaró que Juan de Lobera, como maestro mayor de la obra, debía ajustar la cuenta de metal y manufactura. Lobera hizo la tasación el mismo día y declaró que solo servían seis basas y que las otras tres había que fundirlas de nuevo. Tres de ellas tenían plintos y solo

66 En la obligación se especifica que esta casa estaba en la calle de la Cava Baja de San Francisco más abajo de la casa del Pósito.

67 Recordemos que Juan de Lobera hizo el modelo de madera de la basa a fines de 1658, sin duda por la traza de Villarreal.

68 Cotillo Torrejón (COTILLO, p. 309) opina que la declaración de 1659 de Villarreal de que Sota tenía vaciadas las 14 basas para las columnas “no se ajustaba a la realidad” porque al pesarse en 1662 solo eran nueve. Pensamos que se descartaron cinco por no haber sido satisfactorio el resultado, como luego hizo el propio Lobera con otras tres.

faltaba bruñirlas con piedra pómez; las valoró en 750 reales cada una. Las otras tres que no tenían plintos las dejó en 550 reales cada una. Siete basas pequeñas que se volvieron a fundir las vio y tasó Lobera a 500 reales cada una de manos. Aumentó el precio de las 53 arrobas y 18 libras a cinco reales la libra porque el latón empleado era caro.

Al haber cobrado Pedro de la Sota 44016 reales y haber apreciado su trabajo Lobera en solo 14115, el secretario don Francisco Méndez Testa advirtió que los herederos de Sota tenían que pagar a la fábrica 29901 reales⁶⁹. El 3 de septiembre de 1666 escribió el capuchino fray Lucas de Guadalajara a don Antonio de Contreras, quien le había encomendado que ajustara con la viuda de Pedro de la Sota la manera en que podía devolver el dinero –ahora se dice que eran 30555 reales-, puesto que había quedado muy desamparada. Se llegó a un acuerdo⁷⁰ y el día 6 determinó don Antonio que era útil porque permitía a la fábrica cobrar la deuda y hacer frente a sus acreedores.

Antes del 17 de junio de 1662 ya se había encontrado sucesor en el encargo de Pedro de la Sota: Pedro el Alto Sota, su sobrino⁷¹. Ese día se obligó fiado por Mateo de Orcasitas⁷². Haría nueve basas de bronce para las columnas como las que hizo su tío, lo que quiere decir que finalmente solo se utilizaron cinco de éste. Tendrían sus plintos y los daría en blanco, cada una por 850 reales⁷³. Se le daría el metal y el taller y para comenzar cada basa se anticiparían 350 reales para materiales y el resto al acabarla.

Entre el 31 de julio y el 27 de octubre de 1663 percibió 3350 reales. El 22 de marzo de 1664 declaró que había vaciado las nueve basas con sus plintos tras recibir bronce y dinero, y pidió que se ajustara la obra. El mismo día ordenó Contreras que Lobera y fray Lucas informaran al respecto. Al día siguiente presentó el fraile un escrito en su nombre y el del arquitecto, que había tenido que irse a Segovia no sin antes haber ajustado la cuenta⁷⁴. Pedro el Alto había vaciado ocho basas con sus plintos, para lo cual se le dieron 99

69 Cotillo Torrejón (COTILLO, p. 309) piensa que hubo un error en la cuenta y que se incluyeron los mil reales para construir el taller, que considera que fue dinero dado “a fondo perdido”. No hubo tal error, no figuran los mil reales en la cuenta, que es correcta y no se dieron a fondo perdido puesto que se utilizaron para fabricar el colgadizo.

70 Doña Antonia impondría un censo de mil ducados sobre su casa del Peso de la Harina –no le quedaban más bienes- y Pedro el Alto Sota, que había finalizado la tarea de vaciado y fundición dejada por su tío Pedro de la Sota, perdonó los 9300 reales que se le adeudaban por las basas de bronce del tabernáculo de mármol en favor de su tía. De este modo pagaría 20300 reales y fray Lucas instó a don Antonio de Contreras a perdonar el resto, 9755 reales.

71 En la junta del 18 de julio de 1662 se designó al regidor don Rodrigo Gómez de Rozas para que cuidara de la obra de las basas de bronce de las columnas, y al corregidor don Martín de Arrese y Girón y a su teniente don Frutos Delgado para cobrar las deudas de los diferentes maestros de la obra a la fábrica, especialmente de lo que debía Pedro de la Sota.

72 Proveedor de la casa de la reina y conocido por haber sido propietario de algunas pinturas de Alonso Cano.

73 El menor precio respecto a Pedro de la Sota se debe a que éste se obligó a dorar las basas.

74 Sobre la obra de Lobera en Segovia, véase COLLAR DE CÁCERES, Fernando, «Juan de Lobera en Segovia», *Estudios Segovianos*, 94 (1996), pp. 171-198.

arobas menos una libra de bronce, pero no había utilizado 31 arrobas menos dos libras. También había torneado una basa de las que hizo Pedro de la Sota por demasía ajustada por Lobera y con intervención de fray Lucas en 650 reales⁷⁵.

Ya en la junta del 28 de marzo de 1663 se había encomendado al regidor don Juan de Cabrera el pregón del dorado de oro de remolido de las basas, que se recibieran las posturas y bajas y se diera cuenta a don Antonio de Contreras para que mandara rematarlo. Sin embargo, no fue hasta el 16 de marzo de 1666 que se obligaron los doradores de fuego Antonio de Soto, Marcos Varas, Felipe de Güeba y Juan de Urquizu a dorar a cuatro hojas de oro las catorce basas “que son las que pisan los pedestales de la media naranja que tienen y aze en cuadrado”, cada una por 2000 reales⁷⁶. Recibieron pagos de 2000 reales hasta los 28000 pactados entre el 26 de marzo de aquel año y el 22 de enero de 1667 (Fig. 5)⁷⁷.

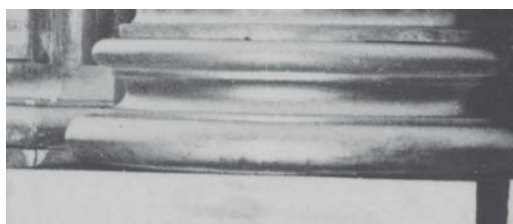


Fig. 5. Basa de la capilla de San Isidro. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras (detalle).

3.3. LOS CAPITELAS DE MADERA DORADA DE LAS COLUMNAS

Según Cotillo Torrejón, el modelo de madera del capitel para las 14 columnas de la capilla que habían hecho Lobera y Ratés en 1658-1659 debía servir de guía para realizar los capiteles en mármol, pero se cambió a madera dorada por abaratar⁷⁸. Es posible, aunque no se aclara en los pagos por ese modelo ni en la obligación del mármol y jaspe si los capiteles iban a ser de mármol o de bronce o madera dorados. Un indicio lo tenemos en las basas, cuyo modelo de madera hizo Lobera e inmediatamente empezó a fundir en bronce para su posterior dorado Pedro de la Sota.

75 Por esta certificación se ajustó la cuenta. Debía cobrar Pedro el Alto 6800 reales por las ocho basas con sus plintos, a 850 cada una, más 650 reales por reparar la basa de su tío y tres plintos, en total 7450 reales. Como había recibido 3350 reales más las 31 arrobas menos dos libras de metal, que a cinco reales la libra ascendía a 3865 reales, en total 7215 reales, se le debían 235 reales que se le abonaron en nómina del 29 de marzo de 1664.

76 La diferencia de precio con Pedro el Alto se debe a que el precio incluía el oro.

77 Únicamente el 15 de abril de 1666 recibieron 4000 reales en vez de los 2000 acostumbrados. Los datos sobre las basas de Pedro de la Sota y Pedro el Alto y su dorado en COTILLO, pp. 304-313.

78 COTILLO, p. 255.

En la junta del 18 de julio de 1662 se decidió que el secretario José Martínez supervisara los capiteles que debía dorar don Juan de Villegas y los modelos que hacía Juan de Lobera⁷⁹. El 17 de agosto se informó a don Antonio de Contreras de que Lobera iba a otorgar escritura para hacer los capiteles de las columnas de mármol por 800 reales cada uno, y que pretendía, contradiciendo lo acordado en la junta anterior, que se le debían dar 2000 reales adelantados para poder pagar a los artífices que habían trabajado en ellos, por estar ya aparejados, y para poder comprar madera para los cimacios y tarjetas. Además quería que se le librasen 300 reales en cada nómina semanal. El protector contestó que se conformaba con darle 2000 reales anticipados pero que se le librasen únicamente 200 reales semanales y durante seis meses.

El mismo día Lobera otorgó la obligación para hacer los 14 capiteles de madera en blanco, conforme a uno que tenía ya hecho y entregado en el taller de la obra⁸⁰, e hizo referencia al mencionado decreto de don Antonio de Contreras. Tenía medio año para acabar y cuando dejara los capiteles en el taller se le pagaría el resto. Ese día se librarón los 2000 reales adelantados.

Juan de Lobera subcontrató la hechura de los 13 capiteles al ensamblador Ignacio Fox⁸¹. Se obligó el 21 de agosto, cuatro días después de Lobera. Los haría en blanco, compuesta cada hoja de tres pencas y el cimacio tendría cuatro tarjetas, como aún se aprecia con claridad en una fotografía de Moya Idígoras (Fig. 6)⁸². Por cada capitel cobraría 565 reales, así que Lobera se embolsaría 235 reales por cada uno. Recibió de Lobera mil reales adelantados y cada semana obtendría 150 reales, por tanto los otros 50 serían para el arquitecto. Fox pondría la madera de cimacios, caulículos y tarjetas; la talla de los capiteles iría escofinada y lijada, y en el medio de cada capitel habría un peinado para mayor fortaleza, puesto que tenían que soportar un peso mayor del normal, el entablamento de mármol y jaspe.

Los pagos semanales fueron de 200 reales según lo acordado en el concierto. Lobera tenía que cobrar 11200 reales y se diferenciaron dos cuentas. En la primera, fechada entre el 7 de agosto de 1662 y el 3 de marzo de 1663, se abonaron los 2000 reales primeros más 5400 reales más en nóminas semanales. Se cumplía así el medio año estipulado en que Lobera cumplió con su obligación. Entre el 10 de marzo y el 25 de agosto de 1663 se pagaron hasta 5000 reales más, para un total de 12400 reales, 1200 reales más de lo acordado, que serían por demasías.

Prueba de que Lobera había finalizado los capiteles de las columnas en marzo de 1663, el plazo previsto, es que redactara las condiciones para su dorado –incluido el de los capiteles de las pilastras– el 4 de abril siguiente⁸³. Las

79 Parece un modelo nuevo, traza de Lobera, respecto al que hizo José Ratés en 1658 por probable diseño de Villarreal.

80 Véase la nota anterior.

81 A.H.P.M. 8.524, fol. 356-356v.

82 También tenían ovas y grupos de tres cuentas separados por baquetoncillos.

83 En la junta del 28 de marzo de 1663 se determinó que el regidor don Juan de Cabrera se ocupara de que se pregonara el dorado de los capiteles que se habían de dorar conforme a la muestra vista en la junta.



Fig. 6. Capitel de la capilla de San Isidro. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras (detalle).

cláusulas técnicas son habituales y se refieren a los aparejos, escofinado y lijado, embolado y bruñido. El oro sería de la máxima ley, 23 quilates y tres granos y el regidor comisario encargado podría acudir con 20 o 30 panes de oro al contraste de Corte para comprobarla. Se exigió que “lo que quedare mate no a de ser al ólio sino como quedare dorado de la primera vez, de manera que ymite a bronce dorado de molido, según y como está echa una muestra de una esquina de un capitel pequeña, la qual se les a de enseñar”.

El 2 de mayo se obligó a hacer el dorado don Juan de Villegas fiado por el también dorador Francisco de Haro⁸⁴, señal de que iban en compañía. En la junta del 28 de abril anterior habían ofrecido dorar cada uno de los 14 capiteles de columnas –no se alude a los de pilastras- por 700 reales, para un total de 9800. La oferta se admitió y se acordó librarles 200 ducados para comenzar. El oro y los oficiales corrían por cuenta de los maestros. Acabarían a fin de año y trabajarían conforme a la muestra que obraba en poder de don Antonio de Contreras. Este dio orden de que se librasen los primeros 2200 reales, como así se hizo el mismo día⁸⁵.

Francisco de Haro obtuvo nóminas desde el 30 de octubre hasta el 18 de diciembre de 1666 de 800 reales por cuatro capiteles grandes y tres marcos de la vida de la Virgen que había entregado y por otros tres capiteles grandes que estaba dorando por 2700 reales. Después recibió pagos de 100 reales el 24 y

84 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 135.

85 COTILLO, p. 315.

30 de diciembre, y en 1667 por esa suma el 8, 15, 22 y 27 de enero y el 5 y 9 de febrero. Se dice que se le acabó de pagar y que se incluían cuatro marcos grandes, los de los retablos de la antecapilla que veremos luego⁸⁶.

Don Juan de Villegas recibió 5650 reales el 2 de diciembre de 1666, con los que se acabaron de pagar los siete capiteles dorados que entregó y los siete que dio Francisco de Haro. El 13 de diciembre recordó fray Lucas de Guadalajara que don Antonio de Contreras había accedido a la demanda de los doradores de subir el precio de cada capitel de 700 a 900 reales debido a la subida del valor del oro desde el tiempo del concierto⁸⁷. Pedía que el tesorero librara el dinero adicional respecto a la obligación de 1663. De este modo, tenemos noticia de libranzas por valor de 7900 reales y 1600 más de Haro que incluían tres marcos, y la cantidad total final fue de 12600 reales, ligeramente superior a lo dado por la madera.

4. LA IMAGINERÍA DE LOS PARAMENTOS

4.1. LAS ESCULTURAS DE SANTOS LABRADORES Y OTRAS NO REALIZADAS

Palomino señaló la autoría de Manuel Pereira en los santos labradores de la capilla de San Isidro; "...y los Labradores Santos, que circundan el Tabernáculo, en que se venera el Sagrado Cuerpo de San Isidro".

El 27 de enero de 1658 escribió Francisco Méndez Testa que Manuel Pereira debía hacer diez estatuas de santos en la forma que ordenase don Antonio de Contreras, de siete pies de altura sin contar la peana, doradas, encarnados los cuerpos y estofadas las vestimentas que tocase a cada uno, con sus insignias o atributos y huecas por dentro, y en la cabeza diademas o arcos de metal dorado. Percibiría 2500 ducados, 300 a cuenta y el resto como fuera trabajando. El 30 de enero se obligó Pereira en esas condiciones y en la forma que le ordenase don Antonio⁸⁸. Acabaría en un año.

El mismo día 30 se libraron los 300 ducados, el 8 de marzo Pereira pidió 400 pero Contreras dispuso que fueran 200, lo que se hizo efectivo al día siguiente. El 13 de junio se despachó libranza de 1100 reales. El 2 de agosto afirmó el imaginero que estaban las diez estatuas muy avanzadas y algunas incluso acabadas; solo había recibido 600 ducados y pedía otros 500. Contreras dispuso que se le librasen 300 ducados, como se hizo el día 22. Ya en 1659, el 4 de julio ordenó el protector que se librasen 1100 reales, para un total de mil ducados hasta ahora, justo el precio de cuatro esculturas. Pese a que había pasado medio año más del año previsto para la entrega en la obligación, no era responsabilidad suya sino de la fábrica, que aún tenía que pagar 16500 reales.

86 A.V., leg. 2-284-8.

87 COTILLO, p. 316.

88 MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 219. SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, «El escultor Manuel Pereira 1588-1683», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 33 (2008), pp. 6-223, espec. 162; este autor dice 13 pies en vez de 7 por error; figura de manera correcta en COTILLO, pp. 321-322.

Entre 1660 y 1662 cobró Manuel Pereira por las siete esculturas de santos para el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Andrés, pero el 6 de agosto del último año ya estaba percibiendo de nuevo cantidades por los diez santos labradores, obra a la que volvió dejando en suspenso la del retablo⁸⁹. Aquel día se libraron 200 ducados. En 1663 se abonaron pagos por importe de 2000 reales el 21 de marzo, 3000 reales el 30 de abril, 2000 el 25 de junio y 1000 el 22 de diciembre. El 7 de octubre de 1664 hubo otro pago de 1500 reales, para un total de 11700 reales, equivalentes a cuatro santos más 700 reales sobrantes.

Pereira no volvió a recibir más cantidades hasta mayo de 1666, en que retomó las esculturas del retablo parroquial y empezó las dos de las portadas de la capilla. El 6 de diciembre de 1666 recibió 2000 reales más⁹⁰, que eran por 17 estatuas de santos que hacía para la capilla, que serían las 10 de santos labradores y las 7 de santos del retablo, y se repartirían por mitad para ambos conceptos. Los mil reales y los 700 sobrantes anteriores no eran ni siquiera el precio del noveno santo; en total había cobrado 23700 reales y faltaban 3800 por pagar. Hay tres pagos más por importe de 7300 reales en 1667 y 1668 en las que no se aclara su concepto⁹¹, si eran por estas imágenes, las del retablo o las de las portadas.

Un marmolista de nombre Alejandro, probablemente italiano, hizo los diez pedestales para los santos labradores que concertó en 12500 reales. Recibió entre el 11 de julio de 1665 hasta el 18 de diciembre de 1666 11523 reales, 150 reales el 24 de diciembre, otros tantos el 30 de ese mes, la misma cantidad el 8 de enero de 1667 y 120 reales el 15 de enero. Faltaban 407 reales por pagar. Tenían letreros con noticias biográficas de cada santo.

Poco se ha dicho de estos santos salvo que se trataba de una iconografía excepcional. Todos tenían vestimentas y atributos de labradores, analizados por Sánchez Guzmán⁹², lo que ha hecho que se les identificara como tales. Sin embargo, se trata de santos que en algún momento de su vida practicaron la agricultura, pero solo dos fueron labradores de profesión: San Galderico, patrón de los campesinos catalanes, y San Lamberto, de los aragoneses, siervo agricultor que murió mártir por no abjurar de su fe cristiana; no tenía atributo de labrador sino la cabeza entre las manos. Simeón era el patrón de los labradores navarros y en realidad un ermitaño, como San Emeterio de Barcelona –conocido también como san Magín de Tarragona-, que asimismo murió decapitado y por eso tenía

89 Según Sánchez Guzmán se pudo deber el retraso a los achaques del maestro. En la junta del 18 de julio de 1662 se encargó a don Andrés Cuello que cuidara de las estatuas que hacía Manuel Pereira y ajustara lo que había recibido. En la del 28 de marzo de 1663 se encomendó esta tarea al regidor don Fernando de Madrid.

90 Estos pagos y libranzas los cita Sánchez Guzmán, salvo los del 13 de junio de 1658 y el 22 de diciembre de 1663, que sí aparecen en COTILLO, pp. 322-324.

91 100 ducados el 20 de agosto de 1667, 200 ducados el 7 de diciembre, y 4000 reales el 11 de junio de 1668.

92 SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, «El escultor...», pp. 162-165. Azadas, aguijadas, arado, yugo, hoz, espiga de trigo y cesta.

una espada en las manos. Hay dos santos del Antiguo Testamento: Adán tuvo que trabajar la tierra tras ser expulsado del Paraíso y Eliseo era labrador antes de conocer al profeta Elías. San Orencio y su padre homónimo, nacidos en Huesca, fueron agricultores en Tarbes antes de que el santo fuera elegido obispo de Auch. San Eustaquio fue un general romano que se convirtió al ver a un ciervo con un crucifijo entre sus cuernos en una cacería, de ahí que se le representara con un perro, y luego se dedicó a labrar los campos. No hemos hallado la relación de los santos Esteban y Alejandro con la agricultura.

Poco después se encargaron a José Ratés otras seis esculturas de santos⁹³. Vivía en la calle del mediodía de la plaza de la Cebada en casas de doña María Vázquez. Cobraría 250 ducados por cada imagen, y se dice expresamente que era el mismo precio que percibiría Manuel Pereira y que debía hacerlas con las mismas calidades y forma. Acabaría en ocho meses y recibiría 300 ducados al contado.

Según la memoria, los santos serían San Melquíades papa con ornamentos pontificales rojos, tiara, libro en una mano y palma en la otra y cadenas y esposas rotas a los pies, en alusión a la prisión que sufrió durante las persecuciones de tiempos de Diocleciano; similar en efigie sería el papa San Dámaso con ornamentos blancos y cargando con él el diácono Ursacio, que trató de arrebatarle el papado sin éxito, y el obispo cismático Valente, al que condenó por arriano. San Elpidio obispo y mártir llevaría ornamentos pontificales rojos, libro y báculo pastoral en las manos, en el pecho una palma y llamas bajo los pies. San Marcelo Eugenio, tendría una efigie parecida a la de San Elpidio pero su rostro más avejentado, con un cuchillo en la mano. Finalmente se haría una pareja de arzobispos toledanos, San Eugenio con mitra y ornamentos blancos, báculo y libro en las manos, y San Ildefonso con efigie igual aunque el rostro menos anciano, y a los pies dos herejes.

No se ha indagado sobre la razón de la elección de estos santos para la capilla. La explicación reside en su relación con Madrid según Jerónimo de la Quintana. La presencia de san Eugenio y san Ildefonso es lógica por pertenecer Madrid a la diócesis de Toledo, pero Quintana difundió la tradición legendaria de san Elpidio y san Marcelo Eugenio como primeros obispos de Toledo, y de san Melquíades y san Dámaso como oriundos de Madrid⁹⁴.

El 16 de junio de 1658 se ordenó que se hiciera la escritura con esas premisas. Al día siguiente se preparó la obligación para protocolizarla, previéndose como testigos a Juan de Lobera y Miguel de Tapia, que estaban haciendo el mármol y jaspe de la capilla. Un día más tarde se libraron 300 ducados. Sin embargo, como ha señalado Cotillo Torrejón, no tuvo efecto este encargo. Pensamos

93 MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», pp. 220-221.

94 QUINTANA, Jerónimo de la, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Madrid: Imprenta del Reino, 1629, pp. 36-38 (Marcelo Eugenio), 38-40 (Elpidio), 103-105 (Melquíades) y 108-110 (Dámaso). Cita Quintana como fuente el falso cronicón de Lucio Dextro, en realidad de Jerónimo Román de la Higuera.

que su destino eran los seis nichos de la antecapilla, siguiendo el esquema de Manuel Pereira en la capilla. Sin embargo, nunca se llegaron a contratar porque se hicieron las dos portadas en los nichos centrales para una mejor circulación de los fieles y en los nichos laterales retablos con las pinturas de Rizi y Carreño.

4.2. LAS PINTURAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN Y OTRAS NO REALIZADAS

Palomino dio noticia de que en 1658 Francisco Caro tenía apalabrado hacer toda la pintura de la capilla de San Isidro con diferentes episodios de la vida del Santo. Sin embargo, después se decidió que hiciera la vida de la Virgen, que pintó muy bien según la escuela de Alonso Cano⁹⁵.

Según la documentación de la capilla⁹⁶, Caro ofreció hacer medio centenar de pinturas enumeradas en una memoria y condiciones que firmó y fechó el 8 de mayo de 1658. Diez lienzos de la vida de la Virgen medirían 182 x 112 cm, lo que demuestra que se pensaron desde el principio, contra lo que escribió Palomino. Cada uno costaría 600 reales. Serían el Abrazo ante la Puerta Dorada, la Natividad, la Purificación, los Desposorios, la Visitación, el Nacimiento, la Presentación del Niño en el Templo y la Circuncisión, la Adoración de los Magos y la Encarnación⁹⁷. Estos se hicieron y se colocaron sobre los santos labradores de Manuel Pereira.

Otros cuatro lienzos eran iguales en anchura, 112 cm, pero casi el doble de alto (336 cm). Pudieron tener por eso un destino similar, que serían los cuatro huecos de los pequeños muros de separación de la antecapilla con la capilla, por un lado, y con la capilla mayor de la iglesia de San Andrés, por otro. En ese lugar se pusieron luego lucillos y yeserías. Contenían santos franciscanos de devoción personal de don Antonio de Contreras, lo que explica que se descartaran: San Francisco, San Antonio y San Diego, y el fundador de la rama de los capuchinos protegida por el superintendente⁹⁸, San Félix. Iba a costar cada uno 300 reales.

Un grupo de seis lienzos medía 280 x 168 cm, cada uno costaba mil reales y representaban milagros del Santo: Los ángeles arando, el milagro del agua, las aves llegando a las manos del Santo, el niño salvado del pozo, Santa María de la Cabeza pasando el río e Isidro sanando a una enferma. Es posible que se pensaran para los seis nichos de la antecapilla. Pensamos que no se hicieron por un cambio de planes, que deducimos de la obligación que iba a otorgar

95 "...tuvo ajustado el hacer toda la pintura de la Real Capilla del glorioso San Isidro, repartida en diferentes cosas de la vida del santo Patrón de esta villa de Madrid, la cual se estaba ejecutando entonces, por el año de 1658, indicio claro de su gran crédito; aunque después se determinó fuese la Vida de la Virgen en el recinto del Tabernáculo...y nuestro Don Francisco tomó a su cargo la Vida de la Virgen, en que desempeñó con gran magisterio, y se conoce bien la Escuela de Alonso, y así adelantó mucho su crédito".

96 CIRIA, Higinio, «San Isidro...», p. 614. MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», pp. 219-220.

97 Estos dos últimos no aparecen en su orden correcto.

98 Era el patrón del monasterio de capuchinos de Segovia, encargó en 1657 el modelo de la capilla al capuchino fray Diego de Madrid y en 1664 puso como supervisor de la obra a fray Lucas de Guadalupe, de la misma orden.

José Ratés cinco semanas después para hacer seis esculturas con las mismas características y precio que las de Manuel Pereira, y por tanto similar ubicación.

En el caso de otra serie de ocho lienzos se dice que estaban destinados a la media naranja de la capilla. Tendrían 280 x 168 cm y costaría mil reales cada uno. Se habían decidido tres asuntos, la Resurrección, la Ascensión y la Coronación de la Virgen, y los otros cinco los tenía que elegir don Antonio de Contreras. Las mismas medidas tenían cuatro lienzos con los Doctores de la Iglesia Latina, cada uno a 600 reales por ser una sola figura. Pudieron pensarse para las pechinas entre los arcos torales. Se abandonó el proyecto y en 1662 Francisco de la Viña contrató yeserías para estos lugares.

Otros doce lienzos parecen también para una media naranja con pechinas, pero de menor tamaño. Medía un grupo de ocho 224 x 112 cm, a 400 reales cada lienzo, con la Concepción, San Pedro y San Pablo y cinco asuntos adicionales que escogería de don Antonio de Contreras. El otro conjunto constaba de cuatro lienzos circulares de 168 cm de diámetro, igualmente a 400 reales cada uno, con los cuatro Evangelistas. Pudieron ser unos y otros para la cúpula y pechinas de la iglesia parroquial, menores en tamaño que las de la capilla, porque coinciden con siete esculturas del retablo mayor de San Andrés, seis de las cuales se encargaron en 1660 a Manuel Pereira (Santos Pedro y Pablo y los Evangelistas). Al desecharse las pinturas para el adorno de un lugar que estaba obligada a costear la fábrica de la capilla, se trasladó la iconografía a las imágenes del retablo.

Es más difícil imaginar la ubicación de las seis pinturas restantes. Eran las mayores de todas, 394 x 168 cm, cada una por mil reales, con asuntos variados: el Sacrificio de Abraham, San José y el Niño, el Bautismo de san Juan, los Desposorios de santa Catalina, San Juan Bautista y el Tránsito de san Francisco. Tal vez fueran para la parroquia, por ejemplo su sacristía. No se hicieron por no ser imprescindibles.

En total costaban los 50 lienzos 34400 reales. Caro pedía 400 ducados adelantados según los fuera entregando. Si las medidas de las pinturas no fueran correctas, las daría José de Villarreal y no cobraría más por ellas. Antes de empezar las supervisaría don Antonio de Contreras y vería si necesitaban algún añadido. Daría por fiador a don Jerónimo Federigui, caballero de Santiago. Don Antonio admitió la propuesta pero solo consintió que fueran 400 ducados anticipados, los restantes serían pagos de 200 ducados.

El 11 de mayo se obligó Francisco Caro a hacer las pinturas conforme a su memoria y la orden de Contreras. Federigui era procurador de cortes en Sevilla y se hizo responsable de las pagas que recibiera el pintor sin hacer obra. Dos días más tarde se libraron los primeros 400 ducados. El 23 de diciembre se despachó libramiento de 200 ducados y el primero de abril de 1659 solicitó Caro otra tanta cantidad, lo que concedió don Antonio y se hizo ese mismo día. En total recibió por tanto 800 ducados⁹⁹.

99 Estos datos, en COTILLO, pp. 327-329.

Palomino enumeró otras pinturas en la capilla, estas de Alonso del Arco: “Pero sobre todo, las dos Historiejas, que tiene en la Capilla de San Isidro, detrás del Tabernaculo, que la vna es de los zelos de San Isidro; y la otra del Nacimiento de la Virgen; y á los lados de esta San Joachin, y Santa Ana, que son de lo mejor, que he visto suyo”. Antonio Ponz se apoyó en Palomino: “todavía se conservan trece pinturas que representan la vida de la Virgen, ejecutadas por Francisco Caro, a excepción de tres o cuatro, de Alonso del Arco”¹⁰⁰. A partir de esta afirmación, se ha pensado que el grueso de las pinturas lo hizo Caro y que Arco completó la serie.

Una nueva teoría es la expuesta por Cotillo Torrejón¹⁰¹. Encontró un pago de 500 reales efectuado a Andrés Deleito el 15 de septiembre de 1660 “por las pinturas que va haciendo para la capilla”¹⁰². A partir del mismo, dedujo que Francisco Caro hizo al menos diez pinturas, Deleito la undécima empezada por Caro, que denomina -erróneamente, como veremos- los Celos de san José, y tal vez Alonso del Arco las dos últimas de San Joaquín y Santa Ana.

Por su parte, Rodríguez Rebollo y Gómez Escribano¹⁰³, afirman que Francisco Caro se hizo cargo de todas las pinturas pero que solo entregó diez. Deducen por Palomino que Alonso del Arco acabó la serie con los Celos de san Isidro, el Nacimiento de la Virgen y San Joaquín y santa Ana, que funden en una sola pintura como el Abrazo ante la Puerta Dorada. Con ayuda de las fotografías de Moya Idígoras identifican cinco asuntos con seguridad¹⁰⁴, y por medio de las fotografías de Moreno y Polentinos otras siete, dejando solo una sin reconocer.

Trataremos de esclarecer algunos aspectos oscuros de la cuestión. Según la documentación, Francisco Caro hizo como máximo 13 pinturas del medio centenar previstas en su memoria. Fueron las que contuvieron asuntos de la vida de la Virgen. En la memoria figuraban solo diez con medidas de seis pies y medio de altura y cuatro pies de anchura (182 x 112 cm). Caro cobró 8800 reales y, según el precio previsto de 600 reales para cada una de las diez pinturas, tenía que haberse embolsado 2800 reales menos. No se aclara la razón de la diferencia, si al aumento del número de pinturas, del precio o de ambas cosas. En nuestra opinión, se elevó el precio, pero no por tasación o demasías, sino por agrandarse el tamaño de los lienzos. Las medidas de la memoria no bastaban para rellenar los huecos sobre los nichos de las esculturas. Estas, según la obligación de Manuel Pereira, tenían 7 pies de altura sin contar sus peanas;

100 PONZ, Antonio, *Viaje...*, p. 115.

101 COTILLO, pp. 331-337.

102 Explica Cotillo Torrejón (COTILLO, p. 336) que en la junta del 18 de julio de 1662 se decidió que el regidor don Diego de la Torre cuidara de las pinturas del cuerpo de la capilla del Santo, y afirma de modo correcto que las pinturas ya estarían acabadas - el último pago conocido es el de Deleito del 15 de septiembre de 1660- y sería solo porque se hacían las yeserías y, una vez acabadas, se colocarían las pinturas.

103 RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, y GARCÍA ESCRIBANO, Raúl, «Una capilla...», pp. 80-81.

104 Inmaculada Concepción, Nacimiento de la Virgen, Desposorios de la Virgen, Huida a Egipto y Coronación de la Virgen. En nuestra opinión, los Desposorios de la Virgen es en realidad la Circuncisión.

con ellas tendrían una altura de unos 230 cm, que coincide con los cálculos de Rodríguez Rebollo y García Escribano, que dan una anchura aproximada de 125 cm. Las diez pinturas estaban situadas cuatro en los chaflanes y seis en las tres parejas de entrepaños que flanqueaban las portadas. Sobre estas había otras tres pinturas de dimensiones menores, de unos 110 x 160 cm a decir de estos autores.

Examinamos ahora los tratados antiguos. Palomino informó de que había en la capilla, además de las pinturas de Francisco Caro, otras de Alonso del Arco. Ponz unió los dos pasajes de Palomino relativos a Caro y Arco en uno solo. Aquí tiene origen la confusión, nunca advertida, porque Palomino no afirmó que los lienzos de Alonso del Arco fueran parte de la serie de la Virgen ni que estuvieran colgados en lo alto de las paredes. Simplemente escribió que estaban “detrás del tabernáculo”, lo que ubica las pinturas en un mismo sitio. Según el orden cronológico de episodios marianos de la reconstrucción de Rodríguez Rebollo y García Escribano tendría que ser el muro del Este, pero en él estaba la Natividad y no la Puerta Dorada y, además, “detrás del tabernáculo” ha de referirse al muro sur, donde no estaban ninguna de las dos.

Recurrimos a unas noticias nunca utilizadas en relación con esta cuestión¹⁰⁵. En 1694 Palomino declaró como perito junto con Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia en una información abierta para probar el culto inmemorial a María de la Cabeza, mujer de san Isidro, de cara a su futura beatificación y canonización, mediante la demostración de la gran antigüedad de algunas imágenes suyas conservadas en Madrid. El 15 de marzo Palomino reconoció una pintura de la futura Santa en la capilla de San Isidro: “una pintura en lienzo...que esta en un quadro de una vara de largo y una tercia de alto...que esta...detrás del Santuario donde se guarda y venera el cuerpo del glorioso san Isidro...y viene a estar comprendida entre unos adornos de talla dorados, sobre los cuales se assienta en un trono una ymagen de talla de la Virgen Santísima de la Concepción, y en la parte inferior inmediata a unos caxones, que sirven de basa, hay tres pinturas, que la de en medio es de la Natividad de la Reyna de los Angeles, y las de los lados son, la una del patriarcha San Joachín y la otra de la señora Santa Ana..., y la pintura de la dicha Sierva de Dios está executada en el tamaño proporcionado a la altura del quadro...y en el término principal está san Ysidro arrodillado, mirando con admiración el sucesso milagroso, y en lo restante del terreno hay bosque y país, en cuyo lexos está una hermita, y lo demás es montaña y cielo”. Palomino señaló fecha y autor: “dixo conoce al artífice que la pintó, que se llama Alonso del Arco...y le parece tiene de antigüedad veinte y seis años...lo qual conoce ser así por lo que tiene tratado y comunicado al dicho Alonso del Arco y observada su manera de pintar en diferentes obras que tiene executadas en esta Corte, y el afirmar dicha antigüedad lo infiere de haber pintado dicho auctor hará treinta años”.

105 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «Noticias de arte en una información inédita de Palomino y Ruiz de la Iglesia», *Archivo Español de Arte*, 127 (1959), pp. 229-246, esp. 242.

Esta declaración confirma la seguridad de Palomino en la atribución a Alonso del Arco, y fecha el conjunto entre 1664 y 1668, en el tiempo de construcción de la capilla. Al no aparecer en la documentación pago alguno, suponemos que la obra fue costeada por la parroquia o por algún benefactor particular o cofradía. Se trataba, a nuestro entender, de un ornato inscrito en la portada del muro cegado del Sur, compuesto por unos cajones a modo de zócalo con una pintura central de la Natividad y dos laterales de San Joaquín y Santa Ana. Encima estaba el lienzo de 28 x 84 cm con los Celos de san Isidro, es decir, san Isidro de rodillas contemplando a María de la Cabeza cruzando milagrosamente el río¹⁰⁶, todo dentro de un paisaje con un bosque, ermita, montaña y celaje. Esta pintura estaba rodeada por adornos de talla dorados sobre los que asentaba una escultura de la Concepción con su trono.

El culto a María de la Cabeza no se autorizó hasta 1697, de ahí que no pudiera venerarse en un altar propio. Para ver su imagen y el milagro hubo que incluirla en un lienzo con su marido san Isidro dentro de un adorno dedicado a la Virgen. Es posible que en este sitio se pusiera la urna con los restos de María de la Cabeza, próxima al tabernáculo con el arca del cuerpo de san Isidro¹⁰⁷. El 3 de enero de 1668 se acabó de pagar a los ensambladores Pedro de Landa y Juan González 300 ducados por una tarjeta que hicieron de madera para Santa María de la Cabeza, tal vez los adornos de talla dorados de los que hablaba Palomino¹⁰⁸.

Una vez descartada la participación de Alonso del Arco en la serie de la vida de la Virgen, quedaría por dilucidar quién fue el autor de la misma. No es posible hacerlo con seguridad con los datos de que disponemos, pero parece que Francisco Caro hizo al menos diez, en cuyo caso habría cobrado 880 reales por cada uno. No parece que en 1658, cuando se obligó, estuviera previsto aún poner tres lienzos sobre las portadas, pero los nuevos asuntos no incluidos en la memoria –Concepción, Huida a Egipto y Coronación- no están en las portadas, lo que indica que los pudo hacer Caro. Es posible que la labor de Andrés Deleito fuera terminar alguno, porque solo cobró 500 reales¹⁰⁹.

Por nuestra parte solo identificamos con seguridad cinco pinturas en las fotografías de Moya Idígoras (Fig. 7) y algunas más en las del Archivo Moreno. Deducimos que en el arco del muro del Este estuvo a la izquierda la Concepción,

106 Se conoce este pasaje como los celos de san Isidro por haberle contado el diablo, en forma humana, que su mujer cruzaba la ribera para juntarse con los pastores del otro lado (QUINTANA, Jerónimo de la, *A la muy antigua...*, pp. 136-137). De ahí la habitual iconografía de santa María de la Cabeza con un tizón encendido. La ayuda de la Virgen hizo que pudiera cruzar el río.

107 Felipe IV hizo llevar las reliquias de María de la Cabeza del convento franciscano de Torrelaguna a Madrid en 1654.

108 Posiblemente por 1752, cuando el Papa concedió misa y oficio propio a María de la Cabeza, se encargó a Juan Pascual de Mena una imagen de talla con su retablo colateral al mayor de San Andrés, y se trasladaría entonces el altar de la Concepción a la portada de la antecapilla que daba a la Costanilla de San Andrés, que se tapió, como se puede apreciar en una de las fotografías de Moya Idígoras.

109 Francisco de Haro cobró entre el 30 de octubre de 1666 y el 9 de febrero de 1667 el dorado de cuatro capiteles grandes y tres marcos de la historia de Nuestra Señora, pero no sabemos si se trata del grupo de las portadas.



Fig. 7. Pinturas de la capilla de San Isidro. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras (detalles).

sobre la portada la Natividad y a la derecha probablemente la Purificación. En el chafán iban los Desposorios y en el arco del muro del Sur estaban la Encarnación a la izquierda, sobre la portada la Visitación y en la derecha el Nacimiento o la Adoración de los Magos. En el ángulo iba la Circuncisión y seguiría la Presentación en el Templo. A la derecha de la portada del muro del Oeste estaba la Huida a Egipto y en el chafán la Coronación. Según la memoria, se haría también el Abrazo ante la Puerta Dorada. Es posible que se sustituyera algún asunto de la misma o que no se colocara en el orden correcto.

5. LAS CUBIERTAS

5.1. EL ENCAMONADO DE LA MEDIA NARANJA DE LA CAPILLA

El 11 de enero de 1660 Villarreal presentó las condiciones para los diferentes tipos de madera necesarios para la capilla y la iglesia, así como los precios acordados con don Ignacio de Lanuza¹¹⁰. Se encargaron 410 vigas, la mayor parte de 25 metros de largo, y 300 maderos. El transporte desde Segovia corría por cuenta de Lanuza, que empezaría a entregarla a principio del mes de junio. Se darían al contado 1500 ducados, otros 500 al comenzar la entrega y después 500 ducados mensuales según se fuera trayendo la madera. La escritura de obligación la otorgó la madre de don Ignacio, Isabel Núñez, el 16 de enero. Los pagos se extienden hasta 1663¹¹¹, y se especifica en ocasiones que la madera era para la media naranja¹¹², por tanto, para su encamonado¹¹³.

El 25 de agosto de 1662 el maestro de obras y carpintero Simón de la Vega, que vivía en la Calle de la Cuadra junto al convento de Premonstratenses, se obligó a hacer el encamonado interior y exterior de la media naranja de la capilla en blanco¹¹⁴. La haría conforme a la planta y traza que se le entregaría por 12000 reales, 3000 que obtendría para comenzar, otros tantos a mitad, 3000 más próximo a acabar y la misma cantidad tras haber terminado, que sería en seis meses desde que se le entregara la madera a pie obra. Se obligaba a hacerla de manos y a su asiento. El mismo día se libraron los primeros 3000 reales por orden del superintendente.

El 29 de diciembre de 1662 Vega pidió nueva libranza de 3000 reales a Contreras porque ya había hecho más de la mitad de la obra, lo que concedió y se hizo al día siguiente. El 18 de abril de 1663 solicitó 3000 reales más para poder asentar la media naranja. Estaba asentando los pies derechos hasta la linterna pero no podía proseguir. Juan de Lobera confirmó la necesidad de librar dinero y don Antonio mandó que informara Méndez Testa. Este confirmó las dos libranzas anteriores el día 21 y el 23 ordenó Contreras que se librasen 2000 reales. El 31 de agosto declaró Lobera que había terminado su labor y que se le pagaran los 4000 reales finales, pero el protector dispuso el 3 de septiembre que fueran 3000, y el 16 de este mes se pagaron 1500 reales, 500 más de lo acordado¹¹⁵. Puede verse la armadura en una fotografía de Moya Idígoras.

110 TOVAR MARTÍN, *Arquitectos...*, p. 135.

111 Algunos de ellos en COTILLO, pp. 295-297.

112 El 5 de octubre y el 24 de noviembre de 1662 se pagaron 3000 y 2200 reales, respectivamente, a Isabel Núñez por la madera para el encamonado (COTILLO, pp.295-296).

113 Sin duda sirvió para otras bóvedas, además de la construcción de andamios y talleres. El 29 de abril de 1660 se dio madera para construir el taller para labrar la madera (COTILLO, pp. 230-231).

114 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 135.

115 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 135.

5.2. LAS VIDRIERAS

Un herrero, cuyo nombre no se proporciona, cobró por las redes para las vidrieras 750 reales entre el 13 de octubre y 17 de noviembre de 1663 y 458 reales más tarde. El herrero Juan Fernández percibió 727 reales por las barras de las vidrieras el 13 de mayo de 1664. Las vidrieras serían las de los ocho vanos del cimborrio. Por este tiempo se dieron a Francisco Gil, sin duda también herrero, 744 reales por las redes de la linterna¹¹⁶. Las vidrieras mismas las haría Pedro del Sol, que trabajó en el empizarrado y emplomado de la antecapilla pese a no ser su especialidad.

5.3. EL EMPIZARRADO Y EMPLOMADO

El 20 de junio de 1661 firmó y fechó José de Villarreal los precios y condiciones ajustados con Juan García Barruelos¹¹⁷ para que cubriera de pizarra y plomo las cubiertas de la capilla y la iglesia. Cada pie cuadrado superficial de pizarra lo haría y asentaría por tres reales y doce maravedís y cada libra de plomo a real y cuartillo, comprendidos los garabatos de hierro. Las grapas de hierro para el vuelo de las cornisas se pagarían a tasación por no saberse aún su tamaño. Se darían hechos los andamios para el asiento y un aposento para guardar los materiales y las herramientas. Recibiría 500 ducados al contado y hasta fin de julio otros 500 con los que haría obra hasta 1500 ducados; después se le darían otros mil ducados y así sucesivamente. No tendría que dar fianzas pero hipotecaría la casa que tenía enfrente del Noviciado jesuita. Dos días después García Barruelos, plomero y pizarrero del rey¹¹⁸, otorgó la escritura de obligación y se libraron los 500 ducados primeros¹¹⁹.

El 11 de febrero de 1662 obtuvo García Barruelos 3324 reales por el plomo y la pizarra que había puesto en las cubiertas de la capilla y la iglesia y en la torre de esta¹²⁰. El 17 de abril de 1664 Lobera y fray Lucas certificaron que desde el 12 de septiembre de 1662 hasta el 25 de octubre de 1663 García Barruelos había recibido 662 arrobas de plomo que había puesto en la media naranja grande y en la pequeña y la aguja de la media naranja, en total 20687 reales. También había asentado 44 grapas y 20 garabatos de hierro en esos emplomados por 219 reales. Había aplicado sobre el plomo 4866 pies de pizarra cuadrados superficiales

116 En 1666 se hicieron las vidrieras de los vanos de la capilla, porque se pagó al herrero Juan de Rubiños por entregar hierro para las vidrieras del cuerpo de la capilla el 16 de agosto y al vidriero Claudio Grillo por el plomo el día 23.

117 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 135. COTILLO, pp. 296-297.

118 Se dice que la casa estaba, lógicamente, en la calle ancha de la puerta de Fuencarral. Costaban 8000 ducados y estaban sujetas a un censo de 1500.

119 Las libranzas y pagos a García Barruelos aparecen diseminados en COTILLO, pp. 286-300.

120 COTILLO, p. 290. Prueba de que se había acabado el cierre de la iglesia es que Pedro de Landa hizo el florón de madera y don Juan de Villegas su dorado, por el que cobraron 450 y 400 reales, respectivamente, el 28 de febrero de 1662.

medidos por Lobera, 16315 reales al precio convenido. El total ascendía a 37221 reales¹²¹. Puede apreciarse todavía su trabajo en la cúpula de la capilla.

Tal vez por haber fallecido García Barruelos, el 12 de junio de 1668 el vidriero Pedro del Sol recibió 200 ducados por empizarrar el cuerpo de la capilla –la antecapilla–, y el 10 de octubre 10673 reales el 10 de octubre por 2050 pies de pizarra a tres reales y medio y 71 arrobas y 10 libras de plomo a dos reales, y otras 20 libras de plomo y algunos pies de pizarra para el transparente; en total 12873 reales.

5.4. LAS BOLAS, VELETAS Y CRUCES

El 9 de septiembre de 1660 el rejero y cerrajero Lorenzo Hernández de Medina se obligó a hacer dos cruces con sus veletas para las medias naranjas de la iglesia y la capilla, la primera en 15 días y la segunda en 30. Se guiaría por la planta y traza realizada por Juan de Lobera que le habían dado y cobraría cada libra de hierro labrado a tres reales. Si le dieran mil reales para empezar ofrecía dar de limosna a la fábrica 300 reales del valor final. Al acabar las cruces recibiría el resto y, si tras asentarlas quedara alguna torcida o ladeada, la enderezaría. Cuatro días después obtuvo la libranza estipulada de mil reales.

El 4 de octubre de 1660 se abonaron 400 reales al calderero José Jarrete o Janete a cuenta de las bolas de cobre que hacía para las veletas, a seis reales y medio la libra. La bola primera para la cruz y veleta del chapitel de la parroquia pesó cinco arrobas y siete libras y montó 858 reales, así que faltaban por pagar 458 reales que se libraron el 14 de junio de 1661.

En 1663 vuelven las noticias relativas a la cruz de la media naranja de la capilla que hacía Hernández de Medina con la bola de Jarrete. El 3 de mayo se ordenó librar 1500 reales más otros 500 al calderero, lo que tuvo efecto al día siguiente¹²². El 14 de julio Contreras mandó que se libraran 500 reales más al rejero, que el 29 de agosto pidió que se le ajustara la cuenta¹²³. Se deduce que no hizo en 1660 esta cruz por no estar aún acabados la pizarra y el plomo como explicó Cotillo Torrejón, al contrario que en la media naranja de la iglesia.

El 23 de junio de 1663 Juan de Lobera informó a don Antonio de Contreras de que el dorador Pedro Pérez precisaba 600 reales para el dorado de la bola y cruz de la media naranja de la capilla. Se libraron dos días más tarde, 500 reales más el 13 de agosto y 600 el 30 de ese mes por la bola y cruz y las ocho bolas

121 Había cobrado 26800 en diez partidas desde el 26 de mayo de 1662 hasta el 16 de octubre de 1663 y faltaban por pagar 10421 reales. No se incluían el plomo y pizarra entregados entre el 8 de julio de 1661 y el 8 de octubre de 1662 porque se había ajustado la cuenta como aparecía en los libros del secretario Méndez Testa

122 Se pesó la bola de la capilla y resultó tener diez arrobas y una libra, a ocho reales y medio ascendió a 2138 reales, y se le pagó el resto, 1638 reales, el 16 de junio.

123 Méndez Testa hizo referencia a los 2000 reales que había cobrado ya en ese año y que se había concertado en 4430 reales, por lo que faltaban 2430 por pagar que se mandaron librar el mismo día.

de la linterna en la cúpula¹²⁴. El 6 de septiembre de 1663 se despachó libranza de 1096 reales a Jarrete por las ocho bolas que puso alrededor de la cúpula. Se observan estas bolas en su lugar original.

6. YESERÍAS Y ESCULTURAS DE LAS CUBIERTAS

6.1. LOS ADORNOS DE YESO

El escultor flamenco Francisco de la Viña, en su obligación –que no está fechada-, declaró que por orden de don Antonio de Contreras le fueron encargados los adornos de la capilla y que comenzó el 1 de mayo “del presente año”¹²⁵. Acordaron que se hiciera a tasación, descontado lo que hubiera recibido durante la obra. En las cuentas consta un primer pago de 240 reales en fecha indeterminada y el 27 de marzo de 1662 de otros 150, lo que indica que la obligación databa de este año, aunque no empezara a trabajar hasta el 1 de mayo. A partir del 3 de junio comenzó a recibir sumas semanales con algunas excepciones. El 2 de septiembre se despachó libranza de 150 reales y se dice que era por el entablamento, que fue por donde empezó¹²⁶. El 11 de septiembre de 1662 pidió, según lo que informó Lobera, 2500 reales porque solo recibía una cantidad semanal. Don Antonio mandó que se le librasen solo 2000 reales y así se efectuó al día siguiente.

Siguieron las nóminas semanales desde el 23 de septiembre de 1662 hasta el 27 de febrero de 1666, en general de 100 reales con algunas excepciones¹²⁷. El 16 de marzo del último año tasaron Juan Sánchez Barba y Manuel Pereira los adornos de yesería de capilla y antecapilla de manos, sin contar los materiales, en 5229 ducados¹²⁸. El 9 de abril certificaron Lobera y fray Lucas de Guadalajara que Viña había recibido 24946 reales y sus tres ayudantes 14928, en total 39874 reales. Restada esta cantidad de los 57520 de la tasación, tenía que abonarle la fábrica 17646 reales¹²⁹. Desde el 8 de mayo hasta el 6 de noviembre volvieron

124 Todas estos datos en COTILLO, pp. 286-299.

125 COTILLO, p. 317, piensa que la fecha de comienzo fue mayo de 1659, porque en la escritura de obligación se dice que comenzó en mayo –del presente año, no del año anterior como dice este investigador- y al final hay una anotación que lee como “A diez de febrero de 1660, ditado a Francisco de la Viña en sello segundo, doy fe”. La lectura correcta es: “A diez de febrero de 1666 di traslado a Francisco de la Viña en sello segundo, doy fe”. Se trata de una acción habitual al acabarse el trabajo y por tanto la obligación, febrero de 1666, de cara a la tasación que tuvo lugar el 16 de marzo siguiente.

126 COTILLO, p. 345, transcribe “al flamenco que está tallando la cornisa principal de la iglesia”, no identifica al escultor y piensa que se refiere a la cornisa exterior y que se estaba acabando la decoración exterior del edificio; lo relaciona con los pagos que veremos a continuación hechos a Juan Cantón de Salazar.

127 Cotillo Torrejón desconoce la documentación de estas nóminas, solamente cita algunas libranzas coincidentes y destacadas por darse más dinero de lo normal.

128 MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 222. Transcrito en COTILLO, p. 318.

129 COTILLO, p. 319, afirma que Lobera y fray Lucas valoraron la tasación de 5229 ducados en 57520 reales; se trata en realidad de la equivalencia de ducados a reales. Deduce que hubo un error en la

las nóminas semanales de 100 reales. El 10 de noviembre declararon Lobera y fray Lucas que ajustaron el débito en 16000 reales, y desde el 17 de julio hasta el 23 de octubre había recibido 15 pagos de 100 reales. De este modo faltaban 14500 reales para satisfacer la cuenta, lo que dispuso Contreras ese mismo día. El 16 de noviembre otorgó Viña carta de pago de los 14500 reales y finiquito.

Estas yaserías no han sido objeto de análisis más allá de advertir la similitud de los roleos de la media naranja de la capilla con la bóveda del Panteón de El Escorial de Crescenzi y Carbonel¹³⁰. En nuestra opinión, el tipo de adornos, habituales en Madrid aunque con algunas novedades, fueron diseñados por Juan de Lobera de acuerdo con Francisco de la Viña. Desconocemos cómo éste pudo acceder a tan importante encargo, porque no está documentado antes en Madrid.

En la antecapilla (véase Figs. 2 y 3) se hicieron los siguientes adornos: en las paredes largas, en los nichos centrales, sobre ambas puertas se pusieron unos roleos con ángeles sosteniendo medallones con el busto de Cristo y la Virgen y encima unos bustos de filósofos entre volutas; este conjunto pudo hacerse con posterioridad. Sobre los arcos de las portadas¹³¹ había un gran tarjetón con mascarón avenerado y guirnalda en su centro, dos festones saliendo por las volutas y acabadas en cabezas de querubines, debajo tres festones, dos laterales y uno central doble, y dos ángeles sosteniendo cornucopias, un motivo poco utilizado en la arquitectura religiosa y retablos pero que a partir de ahora se empleará más. Los machones que separaban estos dos nichos centrales de los cuatro laterales que albergaban los retablos tenían en lo alto pebeteros con festones y debajo dos florones y cabezas femeninas entre ramas, una gran hoja y dos volutas con molduras de perfiles curvos sin adorno, y dos trapos de los que colgaban sendos fruteros con un angelote que parecía sostener todo entre ambos fustes planos vaciados. En este caso la novedad está en el perfil de las volutas. Sobre los retablos había otro gran adorno con una venera sobre un círculo con espejo y moldura de cuentas, flanqueado por dos bichas o arpías de torso desnudo con cuatro festones, cuyas extremidades son hojarasca y dos grandes volutas sobre las enjutas del arco. Estos arbotantes tenían florones, cuentas y encima dos jarrones con frutas. Es llamativo el tipo de arbotantes y la terminación vegetal de su rosca.

En los pequeños muros de división entre la antecapilla con la iglesia y la capilla, sobre los lucillos y escudos de la monarquía entre leones y con águilas bicéfalas, había una tarjeta, dos putti agarrando una guirnalda con un espejo en su interior, de nuevo trapos con festones que acababan en una gran venera, sostenido todo por dos adornos y un festón. El motivo de los angelillos cogiendo una guirnalda se verá a partir de ahora en las calles laterales de los cuerpos

suma de 39874 reales de lo pagado a Viña y a los oficiales (24096 y 14928 reales); la primera cifra está mal leída, es 24946 reales, y por tanto no hay error.

130 BONET CORREA, Antonio, *Iglesias...*, p. 38.

131 En algún momento posterior a la construcción de la capilla se tapió la puerta que da a la Costanilla de San Andrés y se puso un altar en ella.

principales de los retablos y Lobera pudo inspirarse en los angelotes con estas coronas que hay en el dibujo para el tabernáculo de Herrera Barnuevo. Los machones esquinados que separaban estos muros de los nichos de los retablos tenían una cabeza de serafín del que pendía un largo festón con hojas, frutos y de nuevo hojas. El otro machón que flanqueaba el gran adorno de estos muros tenían un festón similar pero con festones sobre placa recortada en vez de la cabeza de serafín. Las cabezas de serafín alternarán ahora con las de querubín en los retablos.

El friso del entablamento contenía un festón que lo recorría pasando por los diferentes adornos. Sobre los nichos centrales había una tarjeta de complicados perfiles con espejo interior que en la parte baja tenía dos niños cuyas piernas acababan en roleos. Sobre los machones se veían dobles cartelas que llaman mucho la atención por su diseño novedoso, con lo que parecen cabezas en lo alto, divididas en la mitad inferior por guirnalda y cuentas y acabadas en dos de garras de león. Sobre los nichos laterales había otras tarjetas con perfiles sinuosos que encerraban espejos y tenían conchas arriba y en los lados. Las cartelas sobre los machones esquinados eran similares a las otras pero con venera encima. Sobre los muros laterales había niños que sostienen jarrones y están delante de tarjetas.

La bóveda de la antecapilla (Fig. 8) estaba dividida en ocho espacios por marcos de haces de espigas, cuatro velas y sus cuatro espacios intermedios en cruz aspada cuyo centro tenía un recuadro, la clave del techo. Dos velas arrancaban de las ventanas. Estas mostraban marcos con hojas y grupos de tres frutos, y estaban flanqueadas por muchachos con piernas de roleos que sostienen jarrones con festones y frutos, y a su lado niños cabalgando sobre delfines. Las otras dos velas daban a los arcos de entrada. Las cuatro tienen una venera arriba, tarjeta con festones y florones que acaba en dos roleos y que encierra escudos de la Villa entre ramas. Los cuatro espacios intermedios tenían seis grandes roleos que nacen de flores y en su centro un festón con concha y cabeza de serafín en su arranque. El recuadro central tenía marco de espigas con dos codillos en los lados que daban a las ventanas y encerraba en su interior un círculo moldurado con conchas en las cuatro esquinas y dentro el escudo real flanqueado por dos leones¹³². Los marcos de espigas van a popularizarse ahora en el retablo cortesano.

La capilla¹³³ (véase Figs. 2 y 4) no tenía yeserías en las paredes, sino que empezaban directamente en el friso del entablamento. Los tres espacios centrales sobre las dos puertas laterales y la falsa puerta de en medio tenían una tarjeta con festones y largas estribaciones de roleos, espejo interior, agarradas por angelotes y con festones. Estaban flanqueadas por dos tarjetas parecidas, algo menores

132 Como dijo correctamente Cotillo Torrejón (COTILLO, p. 347), las coronas de los cinco escudos de Felipe IV y de la Villa las hizo en madera Ignacio Fox, quien el 2 de julio de 1664 recibió libranza de 700 reales.

133 En los muretes con dobles machones de paso desde la antecapilla a la capilla terminaba el largo festón cogido por un ángel recostado sobre una voluta.



Fig. 8. Bóveda de la antecapilla de San Isidro. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras.

pero con jarrones, cabezas de serafines y festones en la mitad. Los fragmentos del friso en los ángulos achaflanados contenían grandes veneras con grupos de tres cuentas y de ellas salían festones, y junto a ellas un roleo.

Los arcos torales tenían otras tres ventanas sobre las puertas. Arrancaba de los extremos de sus frontispicios hacia cada lado un festón lateral colgante que se recogía en el cerchón en un florón y caía de nuevo en otro festón, lo que supone otra innovación. En el medio del frontis había un jarrón con frutos, doble festón y cartela como las comentadas en la antecapilla. Los vanos estaban enmarcados con haces de espigas, grupos de cuentas y codillos altos que se curvaban de manera novedosa en su parte inferior. A los lados había ramas y arbotantes. Del centro de las volutas de estos salía un festón que enlazaba con los niños montados sobre leones entre roleos de las enjutas de las ventanas, y de ahí salían unos vástagos con racimos de vid. Las cuatro pechinas estaban

enmarcadas por cuentas y hojas. En la parte alta había dos niños con los brazos elevados simulando sostener la cúpula y una decoración vegetal con mascarón en medio. En el medio, entre dos tallos con rosas, había un círculo con marco como de espigas y en el interior de cada una un niño, de los cuales había uno con una guirnalda y otro con una azada en alusión a san Isidro. La parte inferior tenía un círculo menor con venera y una cabeza femenina entre ramaje.

La media naranja (Fig. 9) mostraba en el friso de su anillo ocho grupos de dos putti con extremidades acabadas en roleos y ramas que sostenían jarrones con frutos, y el arquitrabe espigas y 16 volutas con flores en su centro sobre esos jarrones y con cabecitas femeninas sobre los enlaces de los roleos inferiores.



Fig. 9. Cúpula de la capilla de San Isidro. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras.

El tambor y su anillo superior tenía ocho ventanas con tarjetas en el anillo y debajo dos niños y una tarjeta en los trozos de frontón; debajo otros dos adornos y en el interior de la ventana un florón y dos flores parecidas a tulipanes. Justo

encima había un doble festón que llegaba a los arbotantes y ramas laterales. En la parte baja había una tarjeta calada con centro circular de espigas y hojas en su interior, y laterales de volutas. Las ventanas estaban divididas por dobles machones entre los cuales había, como en la antecapilla, niños que parecían sostener los adornos de encima hasta el anillo, y debajo un frutero o festón del cual salían otros dos laterales que enlazaban con los de las ventanas. Los pedestales de los machones se adornaban con tarjetas de espejos. Los ocho gajos de la cúpula estaban decorados cada uno con una figura vestida y hacia lo alto dos tallos. El anillo siguiente y la linterna tenían más adornos de tarjetas.

Hemos llamado la atención sobre algunos elementos que comenzaban a ser novedad en la Corte, aunque tenían raíces clásicas y eran conocidos. Posiblemente los popularizaron los pintores boloñeses que vinieron a pintar muros y techos de los palacios e iglesias madrileñas en la segunda mitad de la década de 1650: Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna, Dionisio Mantuano y José Román. Vemos en sus composiciones los mismos marcos con haces de espigas, arbotantes, tarjetas circulares, jarrones, cartelas, festones dobles y colgantes, perfiles curvilíneos y ángeles sosteniendo guirnaldas y tarjetas que se incorporan en forma tridimensional al repertorio vegetal del retablo y el adorno cortesano.

6.2. LAS ESCULTURAS DEL APOSTOLADO Y LOS DOCTORES Y LOS JARRONES

En la junta del 18 de julio de 1662 se determinó que el secretario don Francisco Méndez Testa cuidara de que se hicieran los modelos de barro cocido para las estatuas y concertarlas¹³⁴. Cotillo Torrejón relacionó correctamente esta noticia con las figuras que hizo Juan Cantón de Salazar. Éste concertó la hechura de las estatuas de santos de la media naranja, incluido sacar y transportar la piedra, por 2200 reales cada una¹³⁵. Debió ser poco antes del 29 de agosto, cuando don Antonio de Contreras ordenó librar 500 reales a Juan de Lobera para que un escultor y un oficial de cantería fueran a las canteras de Tamajón a sacar y desbastar una piedra de ocho pies de largo y traerla para hacer una de las figuras para el exterior de la capilla, que estaban encargadas a Lobera. El 25 de septiembre pidió mil reales más y don Antonio lo concedió¹³⁶. El 30 de octubre le dieron otros 500 reales y se dice que la piedra era para el ochavo, es decir, el cimborrio. Estas tres libranzas se anotaron en la cuenta de Cantón de Salazar, como otras de diciembre para pagar a los porteadores de piedra de Tamajón.

A estos se refiere la siguiente noticia. El 3 de diciembre en la ciudad de Guadalajara el maestro de obras vecino de la misma Juan Coronado y el

134 MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 222.

135 MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 222.

136 Entre el 25 de septiembre y el 30 de octubre recibió Juan Cantón de Salazar sus dos primeras nóminas de 144 reales y una tercera de 100.

carretero Andrés Ortego, vecino de la villa de San Leonardo, se concertaron con Fernando Tirado, enviado por don Antonio de Contreras, para llevar a Madrid 24 de figuras desde la villa de Tamajón¹³⁷. Coronado y Ortego se obligaron a dejarlas al pie de la obra durante todo el mes de abril de 1663. Se les darían 500 reales en el momento –aunque Ortego recibió solamente 300 de Tirado- y 400 más por cada carreta.

El 22 de diciembre mandó el protector despachar libranza a Coronado de 2600 reales, 2400 por seis figuras de Apóstoles para la capilla, a 400 reales cada una, y los otros 200 que dio a Fernando Tirado para los gastos de transporte. Los 2400 reales se pasaron a la cuenta de Cantón como cobrados ese día por el porte de las figuras y los 200 al cargo de Tirado.

El 29 de diciembre¹³⁸ Francisco de Valdovinos, vecino de Tamajón, fiado por Cantón de Salazar, que vivía en la calle de los Ministriles de Madrid, se obligó a sacar de la cantera 15 bloques para estatuas de la capilla por 220 reales cada una, en total 3300 reales. Había entregado ya seis –las de Coronado y Ortego- y quedaban nueve en Tamajón. Don Antonio de Contreras mandó que se les librasen 3000 reales para traer las nueve estatuas y dejar los 300 últimos en resguardo hasta haber cumplido; al día siguiente percibió esa cantidad.

En 1663¹³⁹ siguieron las nóminas semanales de Cantón de Salazar hasta el 4 de octubre de 1664. Algunas se incluyeron en la cuenta de Cantón aunque las cobraron Ortego o Valdovinos, y comprendían no solo las estatuas sino también unos jarrones y unas llamas¹⁴⁰. En total son 15 figuras traídas por Ortego a Madrid por 300 reales –no los 400 previstos inicialmente- más la de muestra encargada a Lobera. Valdovinos cobró por cada bloque de piedra sacado de su cantera 220 reales¹⁴¹. Ortego trajo al menos diez jarrones grandes, cada uno por 150 reales, cuatro llamas por 50; Valdovinos había sacado ocho de esos jarrones por 70 reales y seis llamas.

137 Cotillo Torrejón (COTILLO, p. 301) dice extrañamente que eran 15 las figuras que tenían que sacar y traer.

138 Cotillo Torrejón (COTILLO, p. 301) proporciona la fecha errónea del 9 de diciembre para esta obligación.

139 Cotillo Torrejón se extrañó, lógicamente, de que en la junta del 28 de marzo de 1663 se decidiera que don Francisco Méndez Testa cuidara de que las estatuas de los santos de piedra de Tamajón para la capilla se pregonaran, recibiendo las posturas y bajas, y se diera cuenta a don Antonio de Contreras para que mandara rematarlas, cuando ya las estaba haciendo Cantón de Salazar desde hacía más de medio año. Pensamos que se trataba de una formalidad ineludible por la que Cantón podría perder el encargo, cosa que no sucedió.

140 El 17 de marzo de 1663 mandó Contreras que se despachara libranza de 600 reales a favor de Andrés de Ortego, 300 por dos jarras grandes de piedra y 300 por una estatua de piedra de un Apóstol para la capilla. El 18 de abril fueron 750 reales, 300 por otro Apóstol y 450 por tres jarrones, a 150 cada uno. El 21 de mayo recibió 1550 reales Cantón para dar a Coronado por cinco estatuas y una sexta quebrada, aunque la libranza era de 2000 reales porque 450 se dieron a Ortego por tres jarrones; se dice que la cantera era de Juan de Valdovinos. El 7 de junio hubo 560 reales para Francisco y Juan Valdovinos por sacar ocho jarrones con seis llamas y el día 9 650 para Ortego, 300 de ellos por la estatua de un santo 300 por dos jarrones y 50 por cuatro llamas. Andrés de Ortego cobró 600 reales el 19 de octubre; no se dice si era por figuras, jarras o llamas.

141 Datos en COTILLO, pp. 300-303.

Parece claro que Cantón de Salazar acabó su tarea en octubre de 1664, porque ya no cobró más cantidades hasta el 16 de noviembre de 1666, en que hubo un pago último de 5000 reales por las 16 estatuas de piedra que había hecho, y el imaginero otorgó finiquito ocho días más tarde¹⁴². En total, incluida la saca y porte de la piedra, cobró 29300 reales. Sin embargo, según el precio pactado tendría que haber percibido 35200 reales, 5900 más.

En la obligación de Coronado y Ortego del 3 de diciembre de 1662 se había previsto traer 24 esculturas, pero ya en la del 29 de ese mismo mes de Valdovinos averiguamos que tenían que traer ya solo 15, a la que hay que añadir la de Lobera. Sabemos que 16 es el número de tallas que hizo Cantón de Salazar para los nichos del cimborrio. Como en el último pago de Lobera se dice que la piedra de Tamajón era para el cimborrio, pensamos que las otras ocho estatuas se quisieron poner encima de los machones del mismo, sobre las otras 16. Recordemos que en 1658 José Ratés había contratado seis esculturas de santos relacionados con Madrid para el interior de la antecapilla, y posiblemente ahora se quisiera esta serie al exterior. Desconocemos el motivo por el que se desecharon.

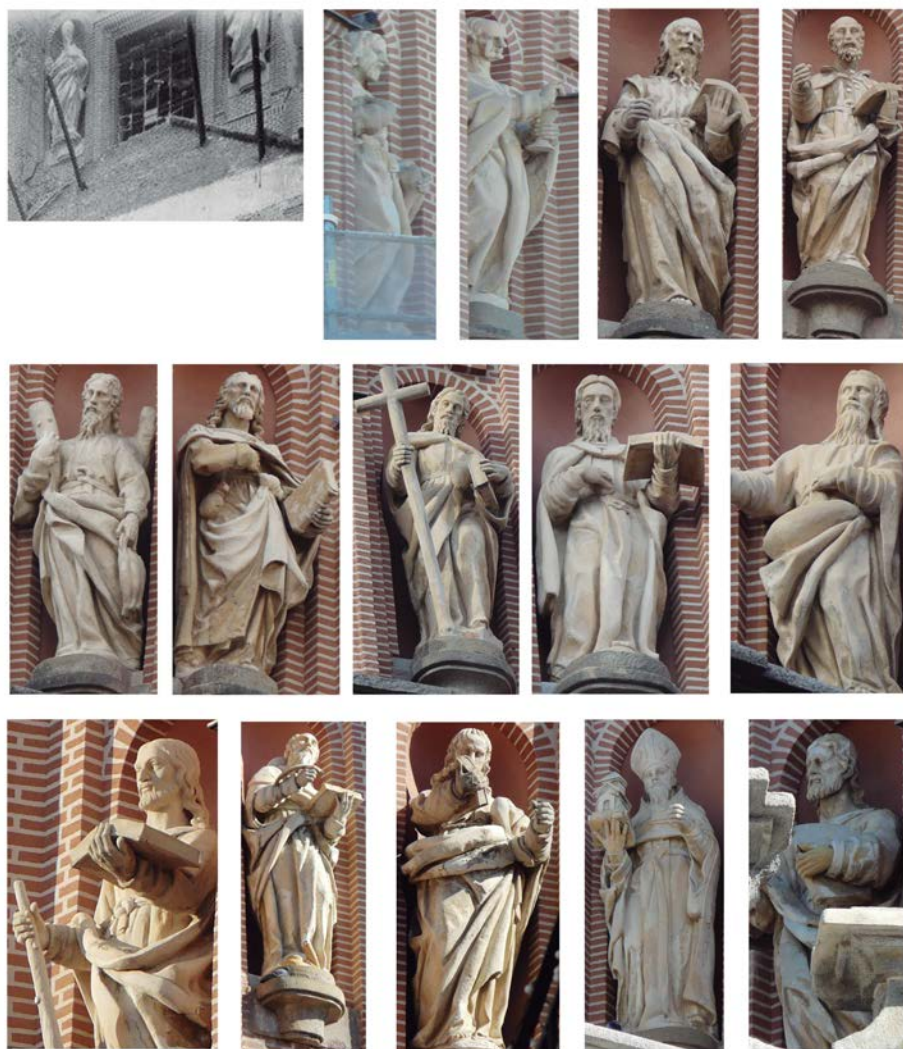
Cotillo Torrejón piensa que los jarrones pudieron estar destinados a las esquinas donde luego se pusieron las pirámides¹⁴³, pero se trajeron al menos diez jarras, lo que no encaja con el número de las ocho pirámides. Encontramos la clave de la ubicación que tuvieron estos jarrones, desaparecidos, en el texto de Antonio Ponz. Describió el antepecho o baranda sobre el entablamento como coronado por jarrones¹⁴⁴. Los jarrones en los remates de los pedestales de separación de las balaustradas (aquí finalmente con roleos) eran un elemento de decoración habitual en las custodias de retablos. También había ocho jarrones sobre los machones del cimborrio, y eran 26 en total, como se deduce de una fotografía de Laurent, aunque no parecen los pebeteros del siglo XVII, sino floreros con guirnaldas de fines del XVIII.

Las 16 figuras del Apostolado y los Doctores de la Iglesia han pervivido con sus peanas en su lugar original (Fig. 10). Según la obligación de Lobera para traer la primera piedra de Tamajón, miden unos 225 cm de altura sin contar la peana. Las figuras son hieráticas y algo achaparradas pero parece causa de los estrechos nichos en los que están, y en cambio tienen algún movimiento en los pliegues y expresión, además de rasgos faciales y cabellos que los distingue. No hay mucho detalle debido a la gran altura a la que están situados. No es sencillo reconocer la identidad de cada uno de los Apóstoles por la distancia del suelo y haberse perdido atributos -la mayoría tiene un libro-. Además dos figuras no se pueden ver desde la calle por taparlos la iglesia de San Andrés y la capilla del Obispo. En una fotografía del Archivo Moreno posterior a la Guerra Civil se puede intuir una al menos, que debe ser San Gregorio papa con tiara papal, y parte de otro personaje; por descarte sería San Ambrosio. Al

142 A.H.P.M., prot. 11.081, ff. 259-259v.

143 COTILLO, pp. 345-346.

144 PONZ, Antonio, *Viage...*, p. 116.



*Fig. 10. Dos Doctores y Apostolado de la capilla de San Isidro. 1ª fotografía:
I.P.C.E., Archivo Moreno.*

lado, en la parte que da a la parroquia, hay una pareja de Apóstoles, uno con un objeto que parece una escuadra, así que sería Santo Tomás, y el otro San Juan Evangelista con el cáliz. Sigue una pareja que podrían ser San Pedro y San Pablo por sus rasgos avejentados, tener libros en la izquierda y en la derecha las llaves y la espada, desaparecidas. En esa misma cara que da a las portadas de la plaza de San Andrés están precisamente San Andrés con la cruz aspada y los peces y Santiago el Mayor con cantimplora y libro. El lado que da de frente a la plaza de los Carros tiene a San Felipe mostrando la cruz y otro Apóstol

igualmente con libro. En la parte que da a la costanilla de San Andrés hay un Apóstol que empuñaba algún objeto alargado, y el otro con maza y libro será Santiago el Menor. La otra pareja tiene a un personaje escribiendo en un libro, mirando al cielo en busca de inspiración, y con capelo cardenalicio colgado del cuello, que es San Jerónimo, doctor mezclado con el Apostolado probablemente como consecuencia de alguna restauración. Su pareja sujeta un libro y tenía algo alargado en la mano. En la última cara está San Agustín obispo, con modelo de iglesia en la derecha y le falta el báculo en la izquierda, y su pareja es un Apóstol con libro que estuvo en el lugar que hoy ocupa San Jerónimo. Faltan por identificar cuatro de las figuras, San Bartolomé, San Mateo, San Judas Tadeo y San Simón.

7. LAS PORTADAS

7.1. LA ARQUITECTURA

La estructura arquitectónica de las dos portadas de la capilla, las dos de la antecapilla y la de San Andrés, se hizo en piedra berroqueña. Desde el 3 de julio de 1663 hasta el 29 de julio de 1667 hay noticias de la saca y el porte de piedra desde Becerril de la Sierra para las portadas de la capilla: dos dinteles, dos zócalos y otro grande, un pedestal, cuatro columnas y siete pilastras, cuatro piedras grandes para las cornisas¹⁴⁵, otras piedras para estas, pedestales, basas, una clave, un capitel y dos jambas grandes, entre los elementos que se identifican en las cantidades libradas¹⁴⁶.

Las imágenes, escudos y adornos de las cuatro portadas se hicieron en piedra de Tamajón. Francisco Valdovinos y Andrés Ortego percibieron 1150 reales el 1 de diciembre de 1663 por dos escudos y dos coronas imperiales para las portadas de la capilla, 850 por sacarlas de la cantera de Tamajón y 300 por traerlas¹⁴⁷. Los adornos los hicieron Juan Cantón de Salazar y Pedro de Landa. Este hizo florones para los frontispicios, que costaron 200 reales y recibió por mitad en dos pagos del 5 y 12 de marzo de 1666. Cantón se ocupó de los demás adornos de piedra de Tamajón por 2200 reales y hay 15 nóminas de 100 reales que comienzan igualmente el 5 de marzo de ese año y finalizan el 16 de julio¹⁴⁸.

La portada de la iglesia parroquial de San Andrés, desaparecida pero conocida por fotografías (Fig. 11), tenía la puerta enmarcada por cuatro molduras acabadas en codillos laterales que inscribirían posiblemente una tarjeta, y

145 El 4 de septiembre de 1665 fray Lucas de Guadalajara y Juan de Lobera informaron a don Antonio de Contreras de que habían llegado por la mañana las cuatro piedras en otros tantos carros que servirían para las cornisas de la portada que se estaba haciendo. Lobera las había medido y había ajustado su transporte. Dos piedras medían casi 12 metros, otra diez y dos unos seis metros. Costaron 1286 reales y don Antonio dispuso que se abonaran.

146 COTILLO, pp. 348-351.

147 COTILLO, pp. 345-346.

148 COTILLO, p. 351.



Fig. 11. Portadas de la parroquia de San Andrés, antecapilla y capilla de San Isidro. I.P.C.E., Archivo Moreno.

tenía machones doblados en los lados. Un entablamento sin adornos daba al pedestal del segundo cuerpo, con tambanillo central y retranqueamiento del medio hacia los extremos. Sobre estos había dos grandes volutas con jarrones. Dos machones con dobles placas recortadas verticales sostenían el frontispicio curvo y en el interior estaba el nicho con jambas y arco.

Las portadas de la antecapilla son bastante simples (Figs. 11 y 12). Consisten en un marco con codillos laterales en lo alto para enmarcar la puerta, cornisa, y un pedestal doblado de remate con placa recortada que tendría una tarjeta hoy perdida. En piedra de Tamajón hay dos jarrones con frutos laterales y dos bichas con corona encima, un motivo extraño que parece un resto del remate original.

En las portadas de la capilla (Figs. 11 y 13) los laterales se adelantan con dos pares de columnas con traspilastras vaciadas y con festones de piedra de Tamajón entre ellos, colocadas sobre pedestales con placas recortadas. El centro queda en un plano más retrasado con la puerta compuesta por un cornisamento con corona moldurada, friso liso y arquitrabe con ovas y flechas, y debajo volutas y largos festones de Tamajón, como un relieve con la escena del Milagro del pozo –la otra portada tiene el Milagro de la fuente- más el arco de descarga. El entablamento principal alterna placas con florones blancos en una portada y tarjetillas con cabezas blancas en la otra con festones, encima hay dentellones y óvalos y la cornisa moldurada. El ático muestra un zócalo



*Fig. 12. Portada de la antecapilla de San Isidro.
Derecha. Fig. 13. Portada de la capilla de San Isidro.*

con seis pedestales con otras tantas placas recortadas dobles en sus tres caras, y cuatro placas similares en los netos. Los laterales se adornan con dos parejas de pirámides con bolas, arbotantes con festones de piedra de Tamajón –con niños en una de las portadas- y acabados en grandes volutas. La parte central tiene machones con dobles placas recortadas verticales en sus tres caras, nicho con sus jambas, arco y florones en las enjutas, cornisamento con friso liso y cornisa moldurada, frontón curvo con tarjeta –en una de las portadas con cabeza de león blanca- y tres jarrones en lo alto.

No hay documentación relativa a la portada de la iglesia de San Andrés, seguramente porque corrió a cargo de los fondos parroquiales. La traza de las cinco portadas la atribuyó Wethey a Juan de Lobera, en lo que estamos de acuerdo por la fecha de comienzo de las mismas, 1663, en que ya era maestro mayor de la fábrica, y porque el adorno fue responsabilidad suya. El proyecto original de José de Villarreal tenía portadas cuyos elementos se enumeran en una postura para hacer la cantería, pero Lobera las modificaría.

En esas condiciones Villarreal escribió que las portadas serían de muy buena arquitectura, orden compuesto y tendrían todo el ornato posible, “procurando sea todo con diferente forma de la que asta oy se se echo en las portadas que están puestas en obra en diferentes partes de España”. Efectivamente, son novedosas porque imitan la forma de un retablo de este mismo momento, con estructura de dobles columnas a los lados, entablamento, arbotantes, machones

y frontispicio curvo, y adornos de tarjetas, cartelas, festones, placas recortadas, etc.¹⁴⁹. Hay alguna cuestión menos lograda, como es la repetición excesiva de las placas recortadas en vez de otros motivos; se echa en falta la inventiva de las yeserías¹⁵⁰.

El hecho de que se hiciera una portada primero y la otra después hizo que hubiera ligeras diferencias entre una y otra que ya hemos señalado. Destaca la bicromía de granito gris y piedra de Tamajón, lo que era habitual en la escultura que se hacía de esta piedra clara, pero no en los adornos, las dos tarjetas de los remates que hizo Landa –aunque una es de granito- y flores, cabezas y festones de Cantón, jarrones y bichas en las portadas de la antecapilla. Por otra parte, al menos el relieve del Milagro de la fuente no parece original, como algunos adornos de estas portadas. Los escudos coronados debieron de ponerse sobre las puertas de la antecapilla, como en el dibujo de Lobera para la portada del real Pósito madrileño¹⁵¹.

7.2. LAS ESCULTURAS DE SAN ANDRÉS, LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN ISIDRO

Palomino desveló la autoría de Manuel Pereira en las esculturas de las dos portadas de la capilla y de la iglesia de San Andrés,: “El San Isidro, también de piedra, que está sobre la de su Capilla: y el San Andrés, que está en la de la Parrochial de dicho santo; y vna Imagen de Nuestra Señora, en la otra puerta de dicha Capilla” (Fig. 14).

El 28 de mayo de 1666 Manuel Pereira recibió 2000 reales por las dos estatuas de piedra de la capilla –las de las portadas- y las siete de madera del retablo; serían mil reales por cada concepto¹⁵². El 16 de mayo de 1667 hubo un decreto de don Antonio de Contreras para librar a Juan de Lobera cien ducados, que le dio fray Lucas de Guadalajara, para ir a Tamajón por piedra para la figura de San Isidro. Además de estos 2100 reales, hubo otros pagos en que no se especificó el destino del importe: el 20 de agosto siguiente fray Lucas dio a Manuel Pereira cien ducados, el 7 de septiembre recibió este 200 más y el 11 de junio de 1668 4000 reales¹⁵³. Parte de estos 7300 reales estuvieron sin duda destinados al pago de las dos estatuas de las portadas además de los 2100 reales mencionados.

149 BONET CORREA, Antonio, *Las iglesias...*, p. 39, consideró que era la primera portada-retablo de Madrid, pero hay muchos ejemplos anteriores de portadas que imitaban los retablos de cada momento.

150 Otra portada del año anterior (1662) es igualmente innovadora aunque en otros aspectos como ya explicamos, la del monasterio de Santa María de Jesús o de San Diego en Alcalá de Henares, trazada por Sebastián de Benavente.

151 Véase CRUZ YÁBAR, Juan María, «Juan de Lobera...», *Diccionario de Artífices del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2020. [https://institutoestudios-madrileños.es/portfolio_page/1-2-juan-de-lobera/\(xn--institutoestudiosmadrileños-4rc.es\)](https://institutoestudios-madrileños.es/portfolio_page/1-2-juan-de-lobera/(xn--institutoestudiosmadrileños-4rc.es))

152 SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, «El escultor...», p. 129.

153 COTILLO, p. 350.



Fig. 14. Esculturas de las portadas de la capilla de San Isidro.

Se desconoce la fecha de realización de la talla de San Andrés por no figurar en la documentación, por lo que se debió pagar con fondos parroquiales. Sánchez Guzmán la comparó con el San Andrés del retablo mayor parroquial que hizo Pereira y lo calificó de variante simplificada¹⁵⁴. La mayor diferencia está en la actitud de ambas figuras, porque la de madera abraza la cruz con la izquierda y sostiene el libro con la derecha, en tanto que la de piedra apoya el codo izquierdo sobre la cruz y la mano en la mejilla en ademán pensativo y agarra el manto con la derecha. En la guerra Civil perdió la cabeza y los dos brazos, que se han repuesto modernamente.

La Virgen con el Niño y San Isidro las ha fechado Sánchez Guzmán en 1666, porque en la libranza de ese año se citan las esculturas de las dos portadas y después no se vuelven a mencionar¹⁵⁵; este razonamiento puede ser válido para la Virgen pero desconoce el libramiento del año siguiente para el San Isidro. En 1666 estaba Pereira ocupado de nuevo en las esculturas del retablo y es más probable que hiciera las esculturas de las portadas entre 1667 y 1668. La Virgen apoya en un trono de cabezas de querubines y nubes y presenta al Niño; se suele señalar su parecido con la Virgen de la Oliva de Lebrija de Alonso Cano. San Isidro, perdido en 1936, presentaba la iconografía habitual; vestimenta de labrador y agujjada¹⁵⁶.

154 SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, «El escultor...», p. 128.

155 SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, «El escultor...», pp. 129-130.

156 SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, «El escultor...», pp. 171-172.

7.3. LAS PUERTAS Y SUS HERRAJES

Juan de Lobera y fray Lucas de Guadalajara redactaron las condiciones para hacer las cuatro puertas de la capilla de San Isidro y la puerta de la parroquial de San Andrés el 11 de febrero de 1667. La traza estaba firmada por ambos, así que serían sus autores, y los maestros que las realizarían fueron los portaventaneros Jacinto de Herrera, Francisco Carretero y José Gómez. Serían de madera de pino de Valsain y tendrían, como es habitual, molduras y tableros de nogal en recuadros al exterior, y al interior otros tantos más dos frisos de nogal –en la puerta de San Andrés solamente había filete y talón-. El precio de las puertas de la capilla sería de seis ducados por pie cuadrado y la de la parroquia de cinco ducados. Herrera haría las dos puertas de la capilla que daban a las casas del conde de Paredes y Carretero y Gómez las dos que caían a las casas del duque del Infantado. Un cantero, puesto por la fábrica, rozaría la piedra y las escuadras. Terminarían en un año y recibirían, para comprar madera, mil ducados Herrera y otros tantos Carretero y Gómez. El 1 de julio les darían otra tanta cantidad y el resto al asentar las puertas.

El mismo día otorgaron los tres maestros la escritura de obligación. Francisco Carretero y José Gómez presentaron dos fiadores que hipotecaron dos casas estimadas en 3000 ducados y un tejar con dos fanegas de tierra en 2000, respectivamente. A Jacinto de Herrera no le fue requerido fiador porque era un maestro de prestigio cuyos bienes serían suficientes para responder en caso de incumplimiento. Concretamente hipotecó su casa en la calle de Hortaleza, valorada en 2000 ducados y sujeta a un censo de mil. Se aclara que Herrera haría también la puerta de San Andrés. El 12 de febrero ordenó don Antonio de Contreras despachar la libranza de 2000 ducados, como se hizo el día 15¹⁵⁷.

El cerrajero Domingo Salgado hizo los herrajes de las cinco puertas. Dos, seguramente los de las puertas de la capilla por ser más costosos, tenían que ser dorados y pavonados como los de la puerta de la capilla de la Virgen de Atocha en su monasterio dominico, concertados a 200 ducados cada uno, y los otros tres, los de las puertas de la antecapilla y parroquial, serían como los de la iglesia madrileña de San Miguel, a 1400 reales cada uno. En total ascendía todo a 8600 reales¹⁵⁸ y finalizaría el 1 de abril de 1668¹⁵⁹. Las puertas no se han conservado pero García y Bellido reprodujo los herrajes¹⁶⁰.

157 El 16 de julio y 16 de noviembre se despacharon sendas libranzas de mil ducados, la primera según lo previsto para Herrera o bien Carretero y Gómez, y la segunda con cuatro meses de retraso sin que mencione la causa. El 27 de julio, posiblemente de 1668, se libraron 4000 reales a Herrera por la medida que hicieron Lobera y fray Lucas de sus tres puertas.

158 Además haría los herrajes para dos cajones de la sacristía, como veremos.

159 El 19 de diciembre obtuvo libranza de 500 ducados y el 23 de julio de 1668 de 4200 reales. En total eran por tanto 9700 reales, 1100 más de lo acordado por los herrajes de las puertas, que eran por demasías.

160 GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, «Cerrajas artísticas de la escuela de Madrid en las iglesias madrileñas», *Arte Español*, 6 (1925), pp. 225-237 (citado por COTILLO, pp. 362-366).

8. EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

8.1. EL ENSAMBLAJE Y LA TALLA

El 17 de septiembre de 1659 elaboraron Juan de Lobera y el arquitecto de retablos Juan de Ocaña una memoria con las condiciones para hacer el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Andrés¹⁶¹. El retablo y su sagrario se harían conforme a la planta firmada por don Antonio de Contreras y elegida por José de Villarreal. El pedestal tendría molduras talladas en los tímpanos. Debajo de las columnas habría seis cartelas¹⁶², incluidas las de las columnas robadas aunque no se mostraran en la traza. Las seis columnas serían huecas, estriadas y sus capiteles corintios compuestos; tendrían ocho traspilastras con sus molduras talladas, basas y capiteles como los de las columnas. Los ocho muros irían tallados y encapitelados como las columnas y sus pilastras. Los intercolumnios tendrían vaciados y atarían los basamentos, collarinos y cimacios. Las cajas de las esculturas de San Andrés, en el centro del primer cuerpo, y las de San Pedro y San Pablo, en los laterales, tendrían molduras talladas al exterior y al interior, todas con una tarjeta en la rosca del arco y con una repisa tallada para que apoyaran las imágenes. En los nichos de los santos Pedro y Pablo habría unas molduras talladas con hojas que significarían esos nichos. El entablamento principal tendría en el arquitrabe óvalos y cuentas, el friso cogollos y “cartochas” bajo los modillones, estos tallados con riqueza, óvalos, dentellones y cuentas y en la corona de la cornisa habría una moldura tallada.

El segundo cuerpo comenzaría por un pedestal con molduras y tímpanos tallados. La caja central con la talla de la Concepción tendría sus molduras, jambas, imposta y rosca del arco talladas, y en las enjutas habría unos cogollos de talla como la moldura que los guarnecería. Los cuatro machones alrededor de la caja tendrían sus molduras talladas, basas y encapitelados y los trozos de cornisamento con sus adornos; tendrían modillones, “cartochas” y fruteros (festones) pendientes de estas. Entre los machones habría unos tableros vaciados con molduras talladas para atar los basamentos de esos machones. A los lados de estos, en los extremos del segundo cuerpo, irían unos arbotantes con vaciados y fruteros, y detrás los tableros de las enjutas con sus molduras (roleos). El frontispicio curvo de cierre tendría óvalos, modillones, hojas y tarjetas, y en el tímpano junto al tarjetón principal habría unos cogollos de relieve; esta gran tarjeta tendría su tambanillo con moldura que ataría con la cornisa.

161 Citado por primera vez por CIRIA. Higinio, «San Isidro...», p. 614 y con algunos datos en MA-CHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 221. Fue transcrito por WETHEY, Harold E., «Sebastián de Herrera...», pp. 37-40.

162 COTILLO, p. 377, piensa que estas cartelas tenían por finalidad servir de repisas para estatuas, pero no es así, hacían de apoyo de las columnas.

Lobera y Ocaña acabarían en un año y medio y harían el retablo de madera en blanco, salvo la escultura, por valor de 8000 ducados. El 5 de octubre añadieron más condiciones con don Antonio de Contreras: si hubiera modificaciones o añadidos sobre la traza tendrían que concertarse primero porque si no, no se les pagarían las demasías, y si supusieran quitar obra, se les descontaría del precio pactado. Si faltase algo en las condiciones o en la traza, se haría por disposición de la persona que decidiera don Antonio y en ningún caso se haría tasación. La traza original quedó en poder del protector y se exigió un perfil del medio del retablo para poder reconocer los fondos de las cajas y vuelos de columnas y cornisas. La cantidad acordada finalmente fue de 5000 ducados, con un primer plazo de 500 ducados para madera y 1500 ducados en dinero pagados en tres tercios, uno para cada mes hasta el día de Navidad. La segunda paga sería para fin de junio de 1660 con 300 ducados en madera y 1000 en dinero, y los 1700 ducados últimos al acabar la obra.

El 8 de octubre presentaron Lobera y Ocaña una memoria de la madera que precisaban; el total ascendía a 6760 reales¹⁶³. El 12 de octubre reconocieron haber recibido gran parte de esa madera por 6570 reales¹⁶⁴. El precio era el previsto, aunque cogieron algunas vigas y tablas más de las previstas y en cambio muchas menos alfarjías¹⁶⁵.

El 17 de octubre de 1659 se obligaron ambos ensambladores según la traza y las condiciones referidas. Ese mismo día se despachó libramiento de 250 ducados. El 31 de diciembre recibieron 300 ducados¹⁶⁶. El 14 de abril de 1660 llegó un nuevo pago de 1000 reales, el 6 de marzo de 1662 4000 reales, el 30 de abril de 1663 200 ducados¹⁶⁷ y el 15 de diciembre de ese año 800 reales. Hasta ese momento habían recibido 14050 reales sin contar la madera, por lo que faltaban más de 40000 reales por pagar. Por ese precio acabarían el pedestal y la custodia, y entre 1664 y 1666 no cobraron nada más. El 8 de

163 10 vigas de 8,40 m de longitud, 42 cm de anchura y 28 cm de grosor, a siete reales menos cuartillo el pie, en total 2025 reales; 6 vigas de la misma longitud pero de 28 cm de ancho y 21 de grueso, a cuatro reales y medio el pie, 810 reales; otras 10 vigas iguales a estas pero a tres reales menos cuartillo el pie 825 reales; cien cuarterones a 13 reales y cuartillo (1325 reales), un centenar de alfarjías de 2,50 m a cinco reales (500 reales) y otras tantas de 3,35 m a seis reales y cuartillo (625), y finalmente 50 tablas de a 14 a ocho reales (400) y otras tantas de a 9 a cinco reales (250).

164 Recibieron siete de las vigas de 42 cm de 243 pies totales (1640 reales y cuartillo), nueve de las vigas de cuatro reales y medio, de 351 pies (1417 reales y medio), 19 de las vigas de tres reales menos cuartillo, de 544 pies (1496 reales), 97 cuarterones de a ocho (1285 reales y cuartillo), diez alfarjías de a 12 a seis reales y cuartillo (62 reales y medio), 73 tablas de a 14 (584 reales) y 17 tablas de a 9 (85 reales).

165 La madera era pino de Valsaín que vendió doña Isabel Núñez, la viuda de don Carlos de Lanuza que suministró con su hijo don Ignacio la madera para las techumbres; recibió libranza el 3 de abril de 1662 prácticamente por el mismo importe.

166 Los pagó Tomás Reglero, un sujeto que había matado a un tal Miguel de Cárdenas y que con esta compensación económica se le otorgaba el perdón. COTILLO, p. 381, fecha el pago a 23 de diciembre, pero dice “postrero de diciembre”, entre otros fallos de transcripción.

167 En la junta del 28 de marzo de 1663 se determinó que el regidor don Alonso González cuidara de esta obra, y que el también regidor don Manuel de Alcedo junto con el corregidor don Martín de Arrese y Girón se encargara de reconocer cómo se podría ensanchar el altar mayor de la iglesia parroquial.

enero de 1667 se abonaron mil ducados a Lobera y otros tantos a Ocaña. Con ellos acabarían el retablo, porque el 21 de junio se concertó su dorado. Desde entonces hasta el 30 de octubre de 1668 se acabó de pagar la obra¹⁶⁸.

Prácticamente nada se ha comentado de este retablo (Fig. 15) más allá de algunos aspectos comunes a otros de la época. El precio del retablo fue muy módico si tenemos en cuenta su gran tamaño y cantidad de adorno y lo comparamos con los emolumentos de otros maestros insignes del momento, como Pedro de la Torre y Sebastián de Benavente. Lobera debía haber hecho



Fig. 15. Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Andrés. I.P.C.E., Archivo Moreno.

168 Desde el 16 de julio hasta el 26 de noviembre hubo nóminas semanales de 400 reales, 200 para cada uno de los maestros y en total 8000 reales. El 7 de enero de 1668 se dieron además 2000 reales a ambos. Desde el 21 de julio hasta el 18 de agosto hubo otras sumas para Lobera y Ocaña por separado (1100 reales), el 24 de agosto mil reales a Ocaña, el 20 de octubre y el 27 de octubre 200 a cada uno, el 30 de octubre 946 reales a Ocaña y 1472 a Lobera, con lo cual se dice que se acabaron de pagar los 5000 ducados. Sin embargo, contamos 57938, así que sobran 2938 reales que sería el valor de las demasías pactadas (Todos los pagos del retablo en COTILLO, pp. 377-382).

algunos retablos antes pero éste es el primero documentado, por lo que no podemos establecer comparación alguna con su obra anterior. En cuanto a Juan de Ocaña, si bien era algo más experimentado, solo se conserva la reforma que hizo del retablo del Greco y su hijo Jorge Manuel para el altar mayor de la iglesia del hospital de Tavera en Toledo (1657)¹⁶⁹, a su vez modificado en los siglos posteriores. Sin duda la traza fue de Lobera, como ya propuso Wethey, con la asistencia de Ocaña, como demuestra la condición que alude al sagrario, que harían “conforme a la traza y planta que tenemos dada”¹⁷⁰. Este estudioso vio similitudes con el retablo mayor de la parroquial de Navalcarnero de Lobera, lo que es indudable por la coincidente autoría, las seis columnas del retablo principal y el diseño de los tarjetones que sirven de repisas a las esculturas y las columnas.

Sin embargo, la obra de Lobera más adecuada para la comparación es el trascoro de la catedral de Sigüenza. La estructura del primer cuerpo, una de las grandes aportaciones de San Andrés, se repite en el trascoro: la solución para la gran profundidad del nicho del presbiterio parroquial es escalonarlo desde los extremos hacia el centro donde están los titulares (San Andrés y Santa María la Mayor en Sigüenza), de modo inverso a lo que era habitual en un testero plano y profundo; este movimiento fue destacado por Tovar Martín. Así lo hicieron en este mismo año de 1659 Pedro y José de la Torre en el retablo de la Concepción de la parroquial de Navalcarnero, y seguro que se hizo antes, pero no quedan ejemplos conservados. Esta estructura se complica igualmente en el segundo cuerpo de San Andrés. Aquí la gran novedad son los machones que se duplican para formar un cubículo para la Concepción, siguiendo el movimiento de las cuatro columnas del centro del primer cuerpo.

En cuanto al adorno, destaca sobremanera su acumulación. Aunque no se ven en las fotografías antiguas las cartelas bajo las columnas estipuladas en las condiciones de la madera y del dorado, sí están las previstas para los santos Pablo y Pedro en los intercolumnios. Finalmente no se les hicieron cajas, sino solamente unas molduras detrás a modo de nichos, como en el retablo mayor de Navalcarnero. Encima de ambas imágenes y hasta el arquitrabe se pusieron dos tarjetas, la inferior sobre placa, y dos festones, para cubrir todo el espacio; estos elementos no se citan en la obligación. El entablamento es de gran efecto visual gracias al pronunciado relieve de los adornos. Destacan los modillones, que son dobles en el centro para destacar a San Andrés debajo. El segundo cuerpo o ático varió algo respecto a lo previsto en las condiciones. En este caso resalta el frontispicio por su mucho ornato. Sin ser un retablo con elementos

169 AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid: Universidad, 1978, p. 118. DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José, «El retablo mayor de la iglesia del hospital de San Juan Bautista de Toledo, obra barroca del madrileño Juan de Ocaña (1657), no de los Theotocopuli», *Anales Toledanos*, 43 (2007), pp. 135-150.

170 La traza estaba firmada por don Antonio de Contreras y fue elegida por José de Villarreal. Supone COTILLO, p. 376, que se pudo presentar algún otro diseño, lo que es posible.

revolucionarios en el adorno, sí que utiliza todos los recursos habituales del momento con gran profusión, lo que en la época equivalía a mejorar una obra y la encarecía, como hemos explicado en relación con la arquitectura de la capilla.

8.2. LAS DIEZ ESCULTURAS DE LA CONCEPCIÓN Y SANTOS

El 13 de mayo de 1660 se pagaron 300 ducados a Manuel Pereira¹⁷¹ a cuenta de las siete estatuas para el retablo mayor de San Andrés. El 17 de mayo de 1661 fueron 2200 reales y el 13 de enero de 1662 otros tantos. Tras estos 7700 reales no volvió a haber pagos hasta casi cuatro años y medio más tarde, cuando se reanudó la hechura del retablo. El 28 de mayo de 1666 recibió 2000 reales, aunque aquí estaban comprendidas, además de las siete tallas de madera, las dos de piedra de las portadas, por lo que mil reales irían destinados a este concepto. El 6 de diciembre de aquel año se despachó nueva suma de 2000 reales que igualmente serían por mitad, mil para las siete imágenes del retablo y los otros mil para los diez santos labradores de los nichos, porque se citan 17 estatuas de santos que hacía para la capilla. Tendríamos hasta ahora 9700 reales, y después hay documentados otros tres pagos, en los que no se distingue si eran para estas imágenes, las de los santos labradores o las de las portadas¹⁷²; en la última se concreta que era el pago final por toda la escultura que había hecho para la capilla¹⁷³.

Aunque fueran de madera como las esculturas que hizo Pereira de los santos labradores, no debieron costar lo mismo, porque las del retablo no tenía que darlas policromadas, lo que disminuiría el precio de 250 ducados a unos 150, para un total de 1050 ducados o 11550 reales. Sabemos con certeza que había recibido 1385 por escultura, así que faltarían en torno a 265 reales por cada una y en total 1850 reales por todas.

La historiografía ha tratado de identificar las siete esculturas que hizo Manuel Pereira para el retablo, ya que en las fotografías antiguas aparecen diez. Estamos de acuerdo con Sánchez Guzmán y Cotillo Torrejón en que la Concepción del remate debía ser anterior y que pertenecería a la parroquia. En cuanto a las nueve restantes, se atribuyen el San Andrés y los cuatro Evangelistas a Manuel Pereira, en lo que coincidimos. Sin embargo, en la pareja restante, los autores se han decantado, por razones de estilo, por Santa Teresa y San Pedro de Alcántara como la realizada por el portugués, en detrimento de los santos Pedro y Pablo¹⁷⁴.

171 Noticia de la autoría de Manuel Pereira en MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 222, y WETHEY, Harold E., «Sebastián de Herrera...», p. 19.

172 100 ducados el 20 de agosto de 1667, 200 ducados el 7 de diciembre, y 4000 reales el 11 de junio de 1668.

173 La tercera, cuarta y quinta libranza fueron documentadas por SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, «El escultor...», p. 167; las restantes en COTILLO, p. 383-385.

174 TORMO, Elías, *Las iglesias...*, p. 45. URREA, Jesús, «Manuel Pereira: Introducción a la escultura barroca madrileña», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43 (1977), pp. 253-268, esp. 264. SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén, «El escultor...», p. 167. COTILLO, p. 386.

Contrariamente a la opinión general, pensamos que Manuel Pereira fue el autor de los santos Apóstoles y que estaban entre las siete tallas que contrató hacia 1660. En primer lugar, es lógico por la posición que ocupan en el retablo, de manera frontal en los intercolumnios del primer cuerpo, frente a la que tienen Santa Teresa y San Pedro de Alcántara, encajados de manera forzada entre las columnas centrales, quedando de perfil y por tanto menos visibles. Muestra de que se añadieron con posterioridad es el tipo de cartelas a modo de repisas que les sostienen, de un estilo más avanzado que las de los otros dos santos, de trazo nervioso y formato vertical. En segundo lugar, la iconografía apoya igualmente nuestra postura: san Pedro y san Pablo son dos figuras habituales en los retablos mayores parroquiales, y en este caso más aún porque flanquean a san Andrés, que era hermano del primero. En cambio, la presencia de Teresa y Pedro de Alcántara en un retablo principal de parroquia es totalmente infrecuente y e injustificada desde un punto de vista doctrinal. Sería lógica en un retablo conventual de descalzos franciscanos o carmelitas, pero aquí solo se puede entender por la fecha en que se harían. No se ha tenido en cuenta que el beato Pedro de Alcántara fue canonizado en 1669, justo al acabarse las obras de la capilla e iglesia. Seguramente algún responsable de la parroquia, llevado del fervor por la devoción al nuevo santo, dispuso que se añadiera la imagen del reformador de la orden franciscana y de santa Teresa, en un emparejamiento típico por haber seguido Pedro de Alcántara la espiritualidad de la abulense. Otra prueba de lo que decimos aparece en el contrato para el dorado del retablo de 1667 que analizaremos a continuación, en que se exigió estofar y encarnar los cuatro Evangelistas, San Andrés, San Pedro y San Pablo, justo el número de siete esculturas que había contratado Pereira, más la Concepción, pero no se mencionan las otras dos figuras. Sánchez Guzmán ha tratado de adjudicar los Apóstoles a Juan Cantón de Salazar, fiador de los doradores, pero no hay noticia documental de su participación en la escultura del retablo. Es muy difícil juzgar por fotografías antiguas la autoría de las esculturas, pero el estilo de Santa Teresa y San Pedro de Alcántara nos recuerda el de Pedro Alonso de los Ríos, que hacía precisamente en 1668 con su discípulo Manuel Gutiérrez cuatro ángeles para el tabernáculo de la capilla.

Los santos Pedro y Pablo están algo ladeados y sostienen sus atributos (llave y espada), además de libro. En cuanto a las demás esculturas, se considera a San Andrés la mejor de todas, si bien sigue una iconografía habitual de abrazar la cruz aspada con la izquierda, y tiene con la derecha el libro. Se ha considerado la presencia de los cuatro Evangelistas en el ático del retablo como un recurso típico de Lobera (Sánchez Guzmán) y un rasgo poco habitual (Cotillo Torrejón). No estamos de acuerdo con esas afirmaciones, porque en esta época se solía colocar a los Doctores de la Iglesia o a los Evangelistas en los remates de los retablos parroquiales, y hay ejemplos variados en retablos de otros ensambladores. Sus atributos permiten reconocer, de izquierda a derecha, a Mateo, Juan, Marcos y Lucas, como advirtieron los dos autores citados. En cuanto a Teresa, aparece

con cruz y libro y Pedro de Alcántara con el libro en la izquierda y elevando la pluma en búsqueda de inspiración divina, en otras disposiciones iconográficas frecuentes. Todas estas imágenes medían casi dos metros de altura, como averiguamos por la obligación del dorado.

8.3. EL DORADO, ESTOFADO Y ENCARNADO

El 21 de junio de 1667 se obligaron los doradores Francisco de Haro, Eugenio de Ledesma y Antonio de Quirós, fiados por Juan Cantón de Salazar y Juan de Lobera, a hacer el dorado del retablo y custodia del altar mayor de San Andrés y sus ocho figuras. Las condiciones estaban ajustadas por fray Lucas de Guadalajara por orden de don Antonio de Contreras¹⁷⁵. Acabarían el 31 de diciembre. El oro sería de la mayor calidad como en el tabernáculo de la capilla. Se doraría y estofaría la custodia de 14 pies de altura, que tenía un pedestal “muy cresco”, ocho columnas, 16 pilastras, cuatro arcos y cuatro tramos de cornisa, corredor, media naranja y linterna, con adornos de cartelas, tarjetas y remates. En el retablo, los vaciados de pedestal, pilastras, entrecalles y cajas se estofarían con bellos grutescos y cogollos sobre oro. La talla de cartelas que recibían las columnas, capiteles, adornos del entablamento, enjutas, festones y tarjetas se harían de lindos colores sobre oro y con sus graños y labores variadas.

En lo tocante a las ocho esculturas, la Concepción en trono de ángeles del cuerpo alto se estofaría sobre oro con su color correspondiente. Los cuatro Evangelistas de ese mismo cuerpo, de siete pies de altura y que cargaban sobre los macizos de cuatro columnas, se estofarían igualmente sobre oro, con brocados y telas, orillas y revestidos de cogollos. Lo mismo se haría con San Andrés, San Pedro y San Pablo de siete pies de alto del primer cuerpo, que iba el primero en la caja central y los otros dos entre las columnas. Las encarnaciones de todas las figuras se darían de mate sobre pulimento. Toda la talla y punta de pincel de las esculturas, retablo y custodia se barnizarían dos veces para que los colores brillaran y no se oscurecieran.

Cobrarían 5000 ducados, como los ensambladores. 2000 ducados los recibieron al contado en una libranza de Contreras en don Pablo de Salazar, obligado del aceite de la Villa, en dos meses –fin de agosto- una primera paga de 500 ducados y así consecutivamente cada mes hasta estar pagados. Tras acabar recibirían los mil ducados de las dos últimas pagas en caso de haber cumplido. No podrían pedir demasías salvo que se pactaran¹⁷⁶. En total fueron por tanto 5500 ducados¹⁷⁷, 500 más de lo previsto que abonarían los añadidos.

175 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 273. AGULLÓ, Mercedes, *Documentos...*, p. 36. En COTILLO, p. 383, se da por perdida la escritura de obligación.

176 Lobera fió a Eugenio de Ledesma en su parte, Cantón a Francisco de Haro en la suya, y Ledesma y Haro a Antonio de Quirós en su tercera y última parte

177 El 2 de julio recibieron el pago de 2000 ducados, el 27 de septiembre 5500 reales, el 24 de abril de 1668 otros tantos, el 1 de julio la misma cantidad, luego 1100 reales en dos veces y el 24 de julio los 20900 reales últimos con intervención de fray Lucas (COTILLO, p. 383).

8.4. LAS PINTURAS DE LA CUSTODIA

Antonio van de Pere cobró el 1 de abril de 1669 250 reales por cuatro tablas de pintura y se dice que fueron para los dos sagrarios de la iglesia de San Andrés¹⁷⁸. Cotillo Torrejón argumenta que serían para la parroquia porque en la capilla no había sagrario, pero había al menos uno¹⁷⁹, y no explica nada sobre su ubicación. El pago sitúa los dos sagrarios en la parroquia. Tres de las pinturas irían en la puerta principal y las dos puertas laterales de la custodia grande del retablo mayor parroquial, y la cuarta pintura en la puerta de su pequeño sagrario. La custodia de Lobera se describe en la obligación del dorado como de cuatro metros de alto, con pedestal, cuerpo principal con dos columnas en cada uno de los cuatro ángulos, cada una con dos traspilastras, cuatro arcos y entablamento en sus cuatro caras; el segundo cuerpo tenía balaustrada y cúpula con linterna, todo adornado con cartelas y tarjetas.

9. EL TABERNÁCULO O CUERPO DE EN MEDIO

9.1. LA PARTE INFERIOR DE MÁRMOL Y JASPE Y LA SUPERIOR DE ENSAMBLAJE

El 20 de diciembre de 1657 don Antonio de Contreras ordenó librar 3000 reales de ayuda de costa en favor de José de Villarreal y Sebastián de Herrera Barnuevo por lo que habían asistido a la obra, 2200 para Villarreal y 800 para Herrera. Estos últimos serían por el dibujo del tabernáculo, conservado en la Biblioteca Nacional.

Las trazas de Villarreal se siguieron, pero las de Herrera Barnuevo fueron sustituidas por las de Juan de Lobera (Fig. 16), responsable del adorno de la capilla, dos años y medio más tarde. El 28 de mayo de 1660 Lobera fechó y firmó las condiciones para hacer el cuerpo de fábrica o custodia para el centro de la capilla para el arca de plata con el cuerpo de san Isidro. Se haría según la traza hecha y firmada por él mismo. Frontales de altar, gradas y pedestal y todo lo demás hasta los collarinos de columnas y machos de pilastras y entablamento serían de mármoles y jaspes, incluidos las tarjetas y adornos del primer banco y el pedestal de las columnas, que serían de bronce por estar a la altura del público y poder tocarse con las manos. En cambio los restantes adornos de talla del primer cuerpo serían de madera dorada imitando bronce, como los ángeles y figuras. Las columnas, de orden salomónico en la traza, las tendría que hacer finalmente estriadas por ser demasiado caro su revestimiento de bronce –vástagos, hojas de parra y racimos de vid- pero, si al comenzar a ejecutarlas decidiera don Antonio de Contreras que el bronce

178 COTILLO, pp. 371-372.

179 Uno era con seguridad la custodia del cuerpo de en medio, aunque sus tres puertas se hicieron en bronce, como veremos a continuación. Los cuatro retablos de la antecapilla pudieron tener altares con sagrarios, pero no se ven en las fotografías antiguas.



Fig. 16. Tabernáculos de San Isidro de Sebastián de Herrera Barnuevo y Juan de Lobera. B.N.E. (dibujo) e I.P.C.E., Archivo Moreno (fotografía, detalle).

fuera por cuenta de la fábrica, las haría salomónicas en blanco sin adornos de bronce ni de madera. No se le rebajaría nada del precio en ese caso.

Desde el entablamento hasta la cúspide se haría de madera dorada, bruñida y pintada a imitación de bronce, jaspes y mármoles como los del primer cuerpo. Tendría capiteles, cornisas y el pabellón de madera, como las 33 figuras escultóricas que tendría toda la obra, incluida la Fe del remate. La talla sería calada en las enjutas de los arcos. Para asentar el tabernáculo, Lobera recibiría hechos los cimientos y puestas las losas de elección de piedra berroqueña, así como toda la madera para la obra.

Cobraría 14000 ducados, 2000 reales la primera semana y la segunda para conseguir tornos, bancos, taladros, sierras y más herramientas por tener la custodia muchas labores y embutidos de jaspes y mármoles, y las siguientes semanas nóminas de 1500 reales. Se le darían 4000 reales más para la madera del ensamblaje, talla y escultura, puesta en la iglesia de San Andrés como el mármol y el jaspe. Haría la obra, incluido el dorado y estofado de talla y escultura y asiento en un año y medio. Cada medio año se ajustaría la tarea realizada por el maestro que escogiera don Antonio, no pudiendo ser José de Villarreal “porque

no tendrá fin la obra, y lo otro que corriendo por su mano no podré executar como requiere” y de lo resultante se le socorrería con ayuda de costa para sus oficiales, y asimismo a los pintores, doradores y escultores por ser “gente que no se sujeta a jornal si no es por un tanto”.

El 31 de mayo Contreras dió el visto bueno para que se otorgara la obligación, lo que hizo Lobera al día siguiente en la casa de don Martín Flores de Monteagudo. Se tuvieron en cuenta todas las condiciones, aunque en la cláusula que suprimía a Villarreal para hacer los ajustes se omitió la explicación¹⁸⁰. El mismo día 1 de junio Lobera declaró que tenía compañía con Juan González para la obra y que las cantidades que recibiera éste serían igualmente para él. González era ensamblador de retablos, de lo que deducimos que Lobera le encomendó el ensamblaje de la madera del segundo cuerpo, en tanto que él se reservó el mármol y jaspe del primero.

El 5 de junio se pagaron a Juan González mil reales, y el 12 y el 19 dos pagos de 2000 reales, y desde entonces fueron de 1500 reales, tal como había pactado Lobera. Sin embargo, el hecho de que González recibiera el dinero desde el primer momento parece indicar que ambos maestros habían decidido que se hiciera primero la parte superior del cuerpo principal y el remate de madera, seguramente por estar Lobera ocupado en otros menesteres¹⁸¹. El 22 de septiembre de 1661 se dió a Lobera libranza de 500 ducados, lo que sin duda es indicio de que iba a comenzar el mármol. Siguiéron nóminas a nombre de Juan González por valor de unos 300 reales desde el 24 de septiembre hasta el 17 de diciembre más otras tres hasta el 7 de enero de 1662, que son las últimas a su nombre, por lo que habría acabado su parte. En total había recibido, si nuestros cálculos no son erróneos, 48249 reales.

El 23 de diciembre de 1661 hubo un nuevo pago de 500 ducados a Lobera, y otro tanto el 9 de enero de 1662, dos días después de finalizar los pagos a Juan González. A partir de este momento las nóminas se despacharon solamente a nombre de Lobera, que hacía el mármol y jaspe. Los pagos fueron de 300 a 400 reales de media desde el 14 de enero de 1662 hasta el 26 de mayo de 1663¹⁸².

180 Fueron testigos el propio Flores de Monteagudo y el cantero Agustín de Vita. MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 221. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, pp. 135 y 273.

181 Desde el 26 de junio hasta el 28 de agosto se dieron a González nóminas semanales por importe de 1500 reales, y desde el 4 de septiembre de 700, lo que demuestra que la fábrica tenía que afrontar el pago de otras obras, lo que se ratifica por las siguientes libranzas de menor cantidad, algo más de 200 reales cada vez, hasta el 17 de septiembre de 1661.

182 En la junta del 28 de marzo de 1663 se decidió que el secretario don José Martínez cuidara de esta obra, y que el corregidor madrileño, don Martín de Arrese Girón, caballero de Calatrava y marqués de Casares, se ocupara de los mármoles blancos de Génova que estaban en Málaga para que se trajeran y Juan de Lobera diera los modelos para ello. No parece sin embargo que este incorporara la piedra blanca al mármol oscuro y jaspe rojizo. En el inventario de piedra hecho en abril había las siguientes piezas: De mármol una pieza de 14 pies y otra de 12 sirvieron para hacer frontispicios, y otra de 16 pies se cogió para las pilastras del cuerpo de en medio o tabernáculo; otras de 15 y 13 pies y medio, respectivamente, fueron para este cuerpo. Para este se empleó igualmente el jaspe, como una pieza de 12 pies y medio cúbicos.

Desde el 2 de junio se pagaron 600 a 700 reales de media hasta fin de año. En total recibió hasta el 7 de febrero de 1664 en torno a 61719 reales.

El 9 de febrero de 1664 don Antonio de Contreras decidió que finalizaran los pagos a destajo y se empezara a pagar a jornal “por las razones que vuestra señoría sabe” según dijo Lobera, que sería para pagar a entalladores, doradores, pintores y escultores. Se puso al capuchino fray Lucas de Guadalajara como asistente. Hasta ese momento se dice que Lobera había cobrado 105286 reales¹⁸³.

Como había que pagar también a estos maestros, las cantidades recibidas por Lobera oscilan mucho en 1664 y en 1665 bajan excepcionalmente a unos cien reales de media. La tónica continuó hasta el 6 de febrero de 1666 y luego se produce una cesura en las nóminas no explicada hasta que se retoman el 9 de octubre hasta el 20 de noviembre en cantidad de 200 reales. Después se produce un paréntesis menor hasta proseguir el 8 de enero de 1667. Nuevamente encontramos cantidades irregulares en los pagos y en 1668 bajan a 50 reales de media para acabar el 23 de junio; en total fueron unos 45935 reales. El total por el mármol, jaspe y madera fueron, según nuestras estimaciones, 155901 reales, poco más de los 154000 de la obligación.

Los frontales de los altares en las cuatro caras del tabernáculo estaban previstos en la obligación de Lobera de 1660, pero los hizo el marmolista Alejandro, al que hemos visto antes haciendo entre mitad de 1665 y fin de 1666 las diez peanas para los santos labradores de Manuel Pereira. Desde el 22 de enero hasta el 31 de marzo de 1667 hubo nóminas de cien reales para un total de 8500 reales.

9.2. LAS TARJETAS Y BASAS DE BRONCE DORADO DE LA PARTE INFERIOR

Las labores de bronce para el pedestal del cuerpo de en medio –no en madera, para que no se pudieran romper– no entraban dentro de la obligación de Lobera. Dos plateros de plata hicieron adornos de bronce dorado aunque en 1660 se previeron de jaspe. El 12 de abril de 1663 el flamenco Erasmo van Hoorenbeeg firmó junto con Juan de Lobera las condiciones para hacer ocho tarjetas en los pedestales bajo las columnas del cuerpo de en medio conforme al modelo o dibujo que diera Lobera, sin duda su tracista¹⁸⁴; las hizo en 1666. Felipe de Pedraza hizo, sin duda para el pedestal, cuatro tarjetas grandes y 48 menores en 1664, ocho capiteles y ocho basas para la custodia en 1667 y las tres puertas de la misma y una tarjeta grande en 1668¹⁸⁵.

El 24 de marzo de 1664 fray Lucas de Guadalajara informó de que Lobera y él habían ajustado el vaciado de cada basa con su plinto para el cuerpo de en medio con Pedro el Alto –que había hecho las basas y plintos de las columnas de

183 Según nuestras cuentas, incluidas las libranzas de Juan González, daban una cifra superior: 109968 reales.

184 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 135. COTILLO, p. 411.

185 COTILLO, p. 411-413.

la capilla- en 550 reales, y se le darían cien reales semanales. Las basas con sus plintos eran ocho, así que el total sería de 4400 reales¹⁸⁶.

Los doradores de fuego Antonio de Soto, Marcos Varas, Felipe de Güeba y Juan de Urquizu, que ya habían dorado las basas de las columnas de la capilla en 1666, doraron en 1667 cuatro cantoneras de bronce, a 4 reales cada una, que se pagaron el 22 de enero de este año. Después se ocuparon de las basas y plintos del cuerpo de en medio, a 706 reales cada una de las ocho, en total 5648 reales¹⁸⁷. Además doraron ese año de 1667 seis tarjetas a 200 reales y 30 florones y se acabó de pagar todo el 10 de mayo de 1668.

Por último, el platero de plata Rafael González dio una costosísima cruz de plata para adorno del tabernáculo¹⁸⁸. No podía faltar la cruz en el altar y se hizo de un material noble¹⁸⁹.

9.3. LA TALLA DE MADERA DE LA PARTE SUPERIOR, SU DORADO Y PINTURA FINGIDA

Otros elementos del cuerpo de en medio incluidos en la obligación de Lobera se hicieron desde 1664: talla, dorado, pintura y escultura. Lobera era su contratista pero no su realizador, por eso las cantidades las cobraron los artífices, aunque se incluyeran en las cuentas del arquitecto. Con los 14000 ducados pactados solo pudo hacer el trabajo de manos del mármol, jaspe y ensamblaje, entregando las piezas a destajo, pero las demás especialidades se pagaron a jornal. No fue hasta el 5 de septiembre de 1668 que don Antonio de Contreras dio por cumplida la obligación de Lobera a petición del propio maestro.

Comenzó la tarea por los capiteles de columnas y pilastras del cuerpo principal del tabernáculo. Ignacio Fox, al que hemos visto anteriormente haciendo para Lobera los capiteles de las columnas de la capilla, se encargó el 15 de marzo de 1664, o muy poco antes, de tallar en madera los ocho capiteles de las columnas y los ocho capiteles completos de las pilastras del tabernáculo según la muestra que se había dado. Los primeros costarían 400 reales y los otros 150, 4400 reales en total. Acabaría para fin de mayo, por lo que dispondría de unos dos meses y medio de plazo. Desde el 15 de marzo hasta el 9 de agosto hubo nóminas semanales de 200 reales que llegaron a 2400 reales, por lo que faltaban 2000 reales por pagar. En realidad se pagaron solamente los capiteles de columnas como veremos, aunque faltaban 800 reales.

El 15 de marzo de 1664, el mismo día en que recibió su primera libranza Fox, lo hizo el dorador Antonio de Quirós por el dorado de los capiteles, que serían los grandes porque cada uno costaría 450 reales, 50 más que el ensamblador.

186 Hubo 45 libranzas de 100 reales desde el 19 de abril de 1664 hasta el 14 de agosto de 1665, 100 reales de lo previsto.

187 Entre febrero y julio recibieron unas sumas mensuales, en total unos 8400 reales incluida una última del 5 de mayo de 1668.

188 COTILLO, p. 360.

189 Véase para todas estas obras realizadas por plateros el artículo de José Manuel Cruz Valdovinos en esta misma publicación.

Desde ese día 15 de marzo hasta el 24 de octubre recibió pagos semanales de 100 reales para un total de 2844 reales; faltaban 766 reales para completar el precio.

El pintor Juan de Pareja recibió una nómina de cien reales el 15 de marzo de 1664, el mismo día en que comenzaron a percibir cantidades Fox y Quirós, y se dice que “asta que se elija la muestra no está ajustado”. Sería para pintar sobre el oro los capiteles grandes fingiéndolos de bronce. El día 22 recibió otra suma de cien reales y dos días más tarde fray Lucas de Guadalajara escribió que se había ajustado con Pareja en darle cien reales en cada nómina semanal, lo que gustó a don Antonio de Contreras “porque estábamos persuadidos a que avía de querer mucho más”. El 29 de marzo y el 5 de abril hubo 200 reales más. Debieron ser para comprar colores, porque no hubo más pagos hasta el 2 de mayo; recordemos que Fox tenía que acabar los capiteles a fin de mayo. Pareja recibió desde el 2 de mayo hasta el 16 de agosto 1648 reales, en total 2048.

A continuación se hicieron los capiteles de pilastras. El 23 de agosto siguieron las sumas de 200 reales para Ignacio Fox, y se aclara que se trataba de una nueva cuenta, porque ahora los capiteles de pilastras eran 26, a 360 reales cada uno, para un total de 8960 reales. Serían en este caso los ocho capiteles anteriores y los restantes de los machones que quedaban bajo la balaustrada. Hasta el 4 de octubre obtuvo 1400 reales. Se interrumpieron las nóminas durante año y medio, hasta el 14 de marzo de 1665. Prosiguieron desde ese día hasta el 5 de diciembre con 7300 reales más. Habían costado 8700 reales, de modo que faltaban solo 260.

El dorador Eugenio de Ledesma recibió 100 reales justo el 4 de octubre de 1664, el día que dejó de cobrar por un tiempo Fox por los capiteles de pilastras. A su vez Antonio de Quirós obtuvo otros tantos reales el 22 de noviembre, y desde el 29 de ese mes, hubo nóminas semanales en favor de Ledesma y Quirós por los mismos importes –en general de 100 reales–, lo que demuestra que habían contratado la misma obra, que sería dorar los capiteles de las pilastras. Finalizaron las nóminas el 5 de diciembre de 1665, al igual que Fox, y percibieron 5000 reales cada uno. Las últimas seis semanas tuvieron ayuda de Francisco de Haro, que cobró 600 reales, así que costaron todos los capiteles 10600.

El pintor Pedro de Noriega comenzó a recibir cantidades el 5 de julio de 1664 hasta el 30 de agosto de ese año por 988 reales¹⁹⁰. Domingo Truchado, que debía ser amigo de Noriega¹⁹¹, comenzó a recibir cantidades como él el 5 de julio de 1664 hasta el 5 de diciembre de 1665, la misma fecha que Fox y los tres doradores, en total 9208 reales. Su tarea sería imitar los capiteles de pilastras de bronce sobre el dorado.

Se acabó de pagar la talla y el dorado de otros elementos del retablo con pagos a Ignacio Fox el 9 y 16 de julio de 1666, cada uno de 200 reales, y a

190 Además, un tal Luis de Rojas obtuvo 50 reales el 2 de agosto del mismo año.

191 En el citado testamento del marmolista Miguel de Tapia de 1657, declaró que le debía Pedro de Noriega ocho reales de plata y Domingo Truchado 140 reales que les había prestado, y le habían dejado pinturas en prenda.

Eugenio de Ledesma y Antonio de Quirós a fin de ese año. Aquí se especifica en qué consistió su tarea: dorar ocho capiteles, ocho basas y diez murillos del tabernáculo, todo concertado en 1700 reales, que cobraron a mitad desde el 27 de noviembre hasta el 30 de diciembre.

En 1667 se hizo la talla, dorado y pintura del remate del cuerpo de en medio desde el entablamento, con este incluido a pesar de que en 1660 se previó hacerlo en mármol y jaspe. El 28 de febrero de 1667 Ignacio Fox recibió un pago de 200 ducados por otra obra, unos adornos de madera para el retablo del cuerpo de en medio ajustados en 700 ducados, seguramente las tarjetas de los arbotantes porque en un pago se aclara que eran para los remates¹⁹².

El 19 de abril del mismo año de 1667 se abonaron otros 26 adornos tallados a Diego de Cárcamo y Juan González, que había hecho la madera del tabernáculo entre 1660 y 1661 como compañero de Lobera, por 1180 reales, que incluían su dorado hecho por Eugenio de Ledesma y Antonio Quirós. Serían los adornos del remate sobre los arbotantes del cuerpo de en medio. Por ese tiempo cobraron el propio Juan González y Pedro de Landa –al que habíamos visto en las tarjetas de remate de las portadas- las gradillas de madera del cuerpo de en medio; fueron 2000 reales. Se recogen también pagos a Landa desde el 18 de noviembre hasta el 31 de diciembre de 1667 por importe de 903 reales, sin que se diga el concepto.

El 15 de enero de ese año se dice que Eugenio de Ledesma, Antonio Quirós y un compañero –Francisco de Haro, como veremos- recibieron mil reales a cuenta del dorado del cuerpo de en medio. El 28 de enero de 1667 se dieron cien ducados por dorar la cuarta parte del entablamento del tabernáculo. El 4 de abril los tres maestros formalizaron la obligación para dorar del tabernáculo, es decir, la madera desde el entablamento¹⁹³. Habían ajustado con fray Lucas de Guadalajara la obligación y se debía hacer el dorado según su disposición. Acabarían a fin de octubre el dorado de la madera tallada según la traza del retablo que estaba en poder del capuchino, excluidos los ángeles y figuras de escultura que corrían por otra cuenta. Lo harían según la muestra dorada que estaba en un tramo del entablamento –la cuarta parte antes aludida-. El oro sería de 23 quilates y medio y pondrían el oro y manos. Cobrarían 3500 ducados sin opción a demasías. Para comenzar recibirían 20400 reales, 3900 reales que habían recibido en nóminas anteriores y 1500 ducados que recibían en ese momento. El resto se les daría como fueran trabajando¹⁹⁴.

192 Hasta el 14 de julio no recibió otros 200 ducados. A partir del día 16 de ese mes hasta el 16 de diciembre se pagaron 100 reales semanales, en total 2400 reales. El 22 de diciembre recibió los 900 reales finales.

193 TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos...*, p. 274. Les fiaron Juan Cantón de Salazar, como en el dorado del retablo mayor de San Andrés, pero esta vez no repitió Lobera sino que le sustituyó doña María de la Torre, viuda del dorador Pedro Martín de Ledesma, padres de Eugenio de Ledesma.

194 Doña María de la Torre fió a su hijo Eugenio en la tercera parte del retablo que le tocaba hipotecando su casa de la calle de la Libertad valorada en 5000 ducados. Juan Cantón fió a Francisco de Haro en su tercera parte. Quirós no precisó fianza. El 13 de septiembre de 1667 se libraron 5500 reales, el 13 de febrero de 1668 otros tantos y el 27 de febrero los últimos 7100 reales.

Domingo Truchado, por fingir de mármoles y jaspes el cuerpo de en medio –desde el entablamento hasta lo alto-, recibió mil ducados. Cobró 500 reales adelantados y el 26 de mayo de 1667, 2000 más¹⁹⁵.

9.4. LAS ESCULTURAS DE VIRTUDES Y ÁNGELES DE LA PARTE SUPERIOR

El 27 y 28 de febrero de 1664 se obligaron cuatro escultores a hacer en seis meses las figuras de ángeles y virtudes de madera estofados, encarnados y dorados para el tabernáculo¹⁹⁶, conforme a la traza realizada por Juan de Lobera.

El 27 de febrero se obligó Juan Sánchez Barba a hacer ocho Virtudes, cada una por 150 ducados. Los 9900 reales se abonarían en cuatro pagas, con 200 ducados para dar comienzo. El mismo día el escultor Eugenio Guerra, que residía en su casa en la calle del Gobernador junto al hospital de los Desamparados, se obligó a hacer cuatro ángeles de 112 cm de altura para las cuatro esquinas del corredor o balaustrada del cuerpo de en medio, cada uno por 1400 reales. Además haría el grupo de la Fe, el globo y cuatro ángeles que lo sostendrían en 2900 reales; en total serían 8500 reales. Se le darían al contado 200 ducados para comenzar.

Asimismo el 27 de febrero Asensio de Castro, que vivía en sus casas en el barrio del Avapiés, otorgó que haría seis ángeles de 84 cm de alto, cuatro sentados sobre la cornisa del globo de la Fe y los otros dos debajo de ellos. Se le pagarían cien ducados por cada ángel (6600 reales en total) en cuatro pagas, con cien ducados para empezar. Ya el día 28 compareció Juan Cantón de Salazar, que vivía en sus casas de la calle de los Ministriles, para obligarse a hacer seis ángeles para debajo del grupo de la Fe, cada uno de 84 cm y por cien ducados. Se satisfarían en cuatro pagas con cien ducados adelantados.

El mismo día 28 de febrero, don Antonio de Contreras ordenó que se despachara la libranza de cien ducados a Castro y a Cantón y 200 a Guerra y a Sánchez Barba. Todos debieron acabar su encargo a tiempo, como muestra una segunda libranza que se les dio entre mayo y junio de aquel año, pero no volvieron a obtener libramientos hasta 1666 y acabaron de cobrar en 1667.

Juan Sánchez Barba recibió su primera libranza de 2200 reales el 6 de marzo, y el 26 de mayo la misma suma. No se despachó libranza hasta 1667; el 8 de enero 4400 reales y el 7 de septiembre hubo otros tantos. El precio librado asciende a 13200 reales en vez de los 9900 acordados. Se dice que fray Lucas de Guadalajara certificó que había entregado la obra en toda perfección, y es posible que, debido a su alta calidad, se decidiera aumentar tanto el precio.

Eugenio Guerra recibió el pago de 200 ducados el 28 de febrero de 1664 y la misma cantidad el 2 de junio. Sin embargo, no hubo dinero hasta 1666, el año en que falleció. Se buscó un sucesor, que fue Juan de los Reyes, posiblemente

195 Desde el 9 de julio hubo para él nóminas semanales hasta el 27 de febrero de 1668, casi todas de cien reales, con que se acabaron de pagar con 1800 reales últimos.

196 MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 221.

discípulo de Guerra. Se concertó con Reyes acabar el encargo por 5990 reales lo que, sumado a los 4400 que había recibido Guerra, hacen 10390 reales, 2890 más de lo acordado con éste, al igual que en el caso de Sánchez Barba, porque entrañaban mayor complejidad que las otras tallas. Entre el 17 de julio y el 11 de diciembre Reyes recibió 2200 reales. El 18 y el 24 de diciembre le dieron 100 reales y el 8 de enero de 1667 300 ducados. Faltarían únicamente 290 reales por abonar.

Asensio de Castro obtuvo el pago de cien ducados del 28 de febrero de 1664 y el 10 de junio otro tanto, aunque compartido con Cantón de Salazar. No se volvió a pagar hasta 1666, en que se sucedieron las nóminas semanales de 100 reales desde el 24 de enero hasta el 24 de diciembre, en total 3100 reales. El 8 de enero de 1667 hubo cien ducados y el 11 de mayo 300 reales con que se acabó de pagar. Sin embargo, solo contamos 6150 reales, por lo que faltan 450 por justificar.

El 28 de febrero de 1664 se pagaron a Cantón de Salazar los cien ducados estipulados y el 10 de junio otros tantos, los divididos con Asensio de Castro, así que solo recibió 150 ducados hasta este momento. Los demás pagos fueron idénticos a las de Castro, con sumas de cien reales entre el 24 de enero y el 24 de diciembre de 1666 para 3100 reales. El 8 de enero de 1667 se abonaron 1100 reales más y el 2 de julio 274 reales. En total había recibido 6124 reales, así que faltan 476¹⁹⁷.

Finalmente se encargaron ocho ángeles más. Juan Cantón debía hacer cuatro por 3520 reales, 880 reales por cada uno. El 8 de febrero de 1668 recibió 2000 reales y el 27 2200. Esto superaba en 680 reales el montante previsto y se dejó debiendo esta diferencia para otras cosas que estaba haciendo¹⁹⁸. Los otros cuatro ángeles los hicieron Pedro Alonso de los Ríos y Manuel Gutiérrez por 3200 reales, a 800 reales cada uno. Se dieron cantidades el 21 de febrero y el 23 de mayo de 1668, que es cuando parece que se acabaron de pagar¹⁹⁹.

No se ha intentado determinar la ubicación de estas esculturas en el tabernáculo, más allá de la Fe con el globo de Eugenio Guerra en lo alto y las ocho Virtudes de Sánchez Barba en el primer cuerpo. Con ayuda de la documentación y de las fotografías de Moya Idígoras podemos ahora precisar esas ubicaciones y autorías. Hay que tener en cuenta que Juan de Lobera, en su obligación para hacer el tabernáculo de 1660, habló de 33 esculturas, que son las que muestran las fotografías. Sin embargo, los cuatro escultores de 1664 contrataron solamente 29, y ya en 1668 hubo dos nuevos grupos de cuatro, para un total de 37. Como veremos, es posible que el último conjunto de Pedro Alonso y Manuel Gutiérrez se colocara en el primer cuerpo.

De arriba abajo (Fig. 17), estaba primero la Fe blandiendo el cáliz con la sagrada forma, sentada sobre el globo del mundo, sostenido por cuatro angelotes en diferentes actitudes. Este grupo era de Eugenio Guerra y Juan de los Reyes, pactado en 2900 reales, aunque finalmente fue más. Ciertamente la Fe era una figura monumental y las actitudes de esfuerzo de los niños adecuadas.

197 Estos datos en COTILLO, pp. 397-402.

198 A.V., leg. 2-284-8.

199 COTILLO, p. 416.

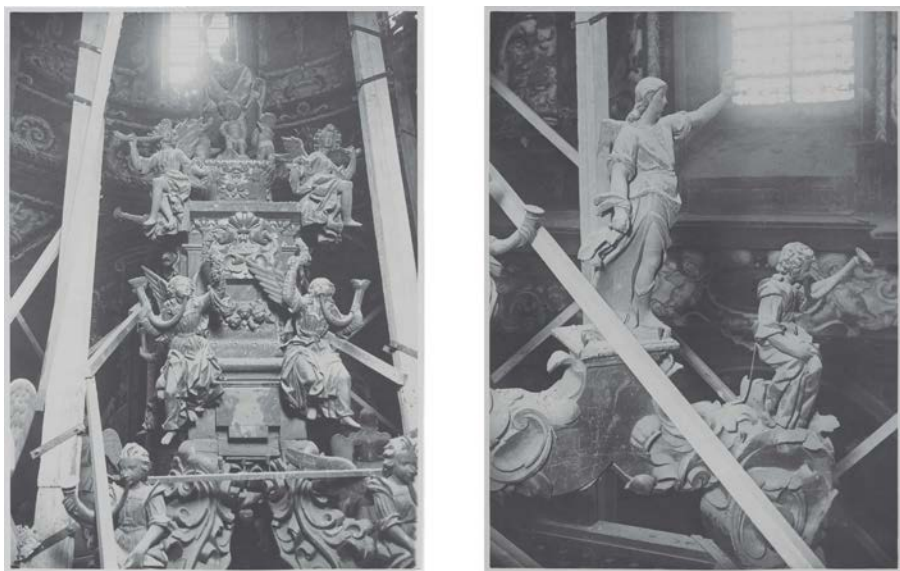


Fig. 17. Fe y ángeles del tabernáculo de San Isidro. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras.

Los cuatro ángeles trompeteros que había debajo eran de Asensio de Castro. Estaban sentados, con una mano soplaban las cornetas y con la otra agarraban sus túnicas. Costaron 1100 reales cada uno, como otra pareja que hizo Castro para el siguiente grupo de cuatro ángeles que estaba debajo. Tenían también instrumentos musicales de viento, en este caso son cornetas tuertas o encorvadas. Aunque estaban sentados parecían suspendidos en el aire y se sujetaban a unos festones. La otra pareja la hizo Juan Cantón de Salazar. El propio Cantón se ocupó del conjunto de cuatro ángeles, sentado sobre los arbotantes. Tenían también cornetas tuertas y costaron igualmente 1100 reales cada uno; Castro y Cantón se repartieron estos tres grupos de figuras similares, 84 cm de altura e idénticos precios. Nos parecen más toscos que los de Guerra y Sánchez Barba.

A mitad de los arbotantes, sobre pedestales, había cuatro ángeles de pie con filacterias ya desaparecidas cuando se hicieron las fotografías antiguas. Por la disposición parecen ser los ángeles que contrató Eugenio Guerra, porque medían 112 cm, más que los de Castro y Cantón, y por tanto costaban más, 1400 cada uno. En su obligación se dice que estarían sobre las cuatro esquinas del corredor, pero es posible que se pusieran finalmente ahí, y en el final de los arbotantes, sobre esas esquinas, los cuatro ángeles de nuevo sentados y con cornetas encorvadas, que serán los que acordó Cantón en 1668 por 880 reales cada uno.

Las ocho Virtudes de Sánchez Barba (Fig. 18) serían, como dice Cotillo Torrejón, las cuatro Teologales, la Esperanza y la Caridad –la Fe estaba en el remate– y dos más que caracterizaran a san Isidro. Eran figuras típicas de



Fig. 18. Esculturas del tabernáculo de San Isidro. 1ª fotografía: I.P.C.E., Archivo Moreno. 2ª y 3ª fotografías: Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras (detalles de las Virtudes).

este imaginero, de amplio volumen y movidos pliegues. Los cuatro angelotes de Pedro Alonso y Manuel Gutiérrez pudieron colocarse junto al arca de San Isidro²⁰⁰, lo que explicaría su traslado o desaparición.

9.5. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

El tabernáculo (Fig. 19) tenía una grada de granito en cada cara y otros cuatro altares. Los frontales de los mismos, que hizo en piedra el italiano Alessandro, no son traza de Lobera porque muestran un estilo a base de roleos que parece siciliano. En la cara que da a la antecapilla había una custodia que sería de mármol y jaspe, de la que se aprecia en las fotografías antiguas solamente el cuerpo principal porque el superior se quitaría en algún momento. Repetía la forma del tabernáculo grande, con basamento de pedestales para las ocho columnas con basas y capiteles de bronce dorado y sus traspilastras de madera dorada, y entre ellas puertas de bronce dorado con arcos. En medio del tabernáculo había un cuerpo cuadrado de mármol y jaspe dividido en zócalo y base para exhibir en alto la urna de plata con el cuerpo de san Isidro. Estaba compuesta por cuatro lados decorados con dobles placas recortadas, piedras que también se repetían con festoncillos en los machones de las esquinas. Sobre la urna caería probablemente un dosel de tejido rico.

El basamento del tabernáculo era doble, el bajo probablemente de piedra berroqueña fingida de mármol y jaspe con pintura, y el alto de mármol y jaspe

²⁰⁰ Así se ve en la estampa de Asselineau y Bayot en PÉREZ VILLAAMIL, Jenaro, *España Artística y Monumental*, vol. I, Madrid-Barcelona: José Ribet-Emilio Font, 1865, realizada a partir del lienzo de Pérez Villaamil del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

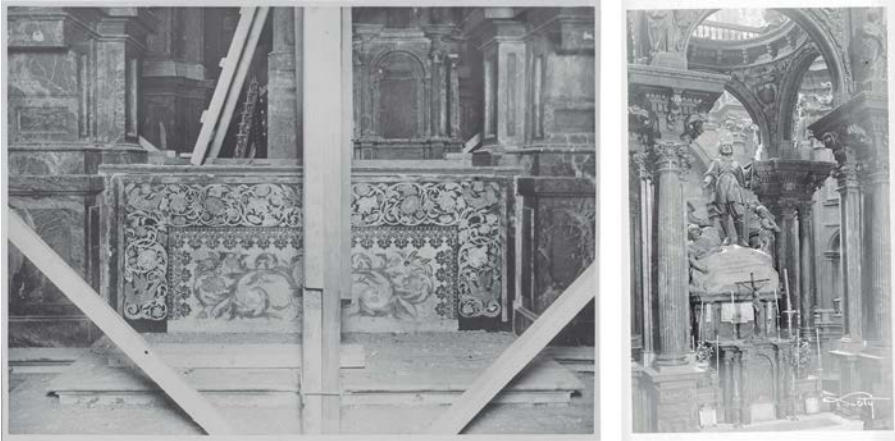


Fig. 19. Detalles del tabernáculo de San Isidro. Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras.

real. Se componían de pedestales de mármol con rehundidos de jaspe que sostenían el cuerpo principal con las ocho columnas estriadas compuestas de mármol y sus traspilastras, pilastras interiores y pilastras robadas esquinadas de mármol con vaciados embutidos de jaspe. Las basas de las columnas se hicieron de bronce dorado y los capiteles de columnas y pilastras de madera dorada imitada de bronce con pintura, con tarjetillas en el ábaco y mismo diseño que los grandes de la capilla.

Desde aquí el tabernáculo era de madera dorada y pintada fingiendo mármoles y jaspes en la estructura y bronce dorado en los adornos (véase Figs. 17 y 18). Sobre las columnas y pilastras había trozos de entablamento. El arquitrabe remataba en moldura de hojas. El friso tenía ovas, cuentas, dentellones, hojas cartelas con fruto sobre las columnas y tarjetas sobre las pilastras. La cornisa remataba con moldura de tarjetillas. Los cuatro arcos torales estaban recorridos por tarjetillas y tenían cogollos en las enjutas. Las pechinas tenían tarjetones expandidos por los lados y abajo para seguir la forma de las mismas. El anillo tenía arquitrabe con hojas, friso de ovas, cuentas y cartelas y cornisa con tarjetillas. Al exterior había machones que seguían la disposición de los soportes del cuerpo principal y tenían sus vaciados y arriba cartelas. Delante estaban las ocho esculturas de las Virtudes. Seguía el entablamento de nuevo con arquitrabe de hojas, friso con ovas, cuentas y tarjetas y cornisa con tarjetillas. Proseguía una balaustrada con pedestales en las esquinas. Sobre estos apoyaban los cuatro grandes arbotantes decorados con tarjetas, hojas y conchas, y sobre ellos ocho ángeles trompeteros y cuatro de pie. Los cuatro arbotantes sostenían el remate, compuesto por un triple cuerpo cuadrado, uno con placa recortada y cuentas en las cuatro caras, medio bocel, cuatro ángeles trompeteros asidos a festones que salían de los tarjetones sobre tambanillos y encima friso con ovas y cuentas y

cornisa. Sobre esta estaban sentados otros cuatro ángeles trompeteros y en el centro había otro pedestal cuadrado con tarjeta sobre placa recortada, cuentas y gallones, cuatro angelotes, el globo y la Fe.

El tabernáculo de Juan de Lobera se compara siempre, como es lógico, con el que proyectó antes Sebastián de Herrera Barnuevo para la capilla. Hemos fechado este dibujo, hoy en la Biblioteca Nacional, en 1657. Tiene aguadas verdes, rojas y azules que quieren significar piedra verde (mármol o jaspe), jaspe y lapislázuli, no sabemos si real o fingido con pintura. Lo caro e infrecuente del lapislázuli y la complejidad de los adornos parece indicar que se trata de madera policromada. Tiene una grada que se extiende en toda la anchura del tabernáculo y dos centrales menores que dan al altar, de piedra verde, que hay también en los vaciados de pedestales laterales, adornados con tarjetas, placas y festones. El centro del cuerpo principal tiene, dentro de cuatro arcos verdes con enjutas rojas con cogollos, una gran custodia con dos ángeles turiferarios, pedestal de jaspe rojizo, como el arco que cobija el sagrario con custodia de plata, marco de codillos y machones; a los lados ocho columnas compuestas de lapislázuli con traspilastras de jaspe, entablamiento con cartelas en el friso y tarjetón que enlaza con otra tarjeta entre orejetas y encima placa recortada y tarjeta en el centro del segundo cuerpo. Este tiene, hacia los laterales, muretes de jaspe vaciados y machones azules, más figuras de ángeles sobre pedestales. La media naranja alterna segmentos rojizos y azules, tiene cuatro figuras y remata en linterna con machones azules y entrepaños rojos, bola y cruz. El cuerpo principal del tabernáculo tiene ocho columnas rojizas compuestas con tarjetillas en el ábaco, de fuste salomónico con revestimiento de vástagos y hojas de parra. Detrás hay traspilastras y en medio machones rojizas con vaciados verdes y tarjetas en la parte alta.

El entablamiento, partido en el centro por un tarjetón con dos angelotes, muestra trozos de arquitrabe divididos por una moldura con algunas tarjetillas, encima friso con dentellones, ovas y cartelas con tarjetillas y roleos, y cornisa. Sobre esta hay grupos de dos y tres angelotes con coronas de guirnalda. La parte central tiene un podio y sobre este está la urna del cuerpo de san Isidro con su estatua también de plata, adornado con tarjetas añadidas por Herrera Barnuevo respecto a la obra original. En los extremos hay cuatro parejas de ángeles entre machones rojos y vaciados verdes, con placas verticales con tarjetillas. Rematan estos machones unos medios bocelos que hacen la vez de friso, y encima hay una cornisa. Sobre esta y detrás de un pedestal verde apoyan de nuevo grupos de dos y tres angelotes que parecen sostener las volutas de los arbotantes adornados con enormes tarjetas. Encima de estas hay cuatro parejas de ángeles trompeteros. Los arbotantes confluyen en un cuerpo con cuatro angelotes con brazos en alto y en medio una placa recortada verde con una tarjeta festón debajo y el dosel morado que simulan descender cuatro angelotes para que se pueda ver la urna. El cuerpo prosigue con placas recortadas rojas y tarjetas delante de las cuales hay angelotes que figuran sostener el medio bocel con seis ángeles trompeteros, el central con dos cornetas, y en el centro hay un pedestal con bocelos y cornisa en

que apoyan seis angelotes que sostienen el globo de lapislázuli y la Fe con cruz y custodia con la sagrada forma.

Se suele calificar el tabernáculo de Herrera Barnuevo como más imaginativo y el de Lobera de más austero. Esto tiene su explicación. Ambos iban a tener columnas salomónicas, y de hecho las de Lobera eran más complicadas porque suponía hacerlas en mármol, como hizo después en el trascoro de la catedral de Sigüenza. No obstante, el problema no estaba en la labra de la piedra, porque Lobera estaba dispuesto a hacerlas salomónicas según consta en su obligación, sino en el revestimiento de vástagos, hojas de parra y racimos de vid. Esta decoración habría que hacerla en bronce dorado y su complejidad aumentaría el coste exponencialmente. También se contempló la posibilidad de hacerlas de madera dorada con tono bronceo, pero se descartó por el mismo motivo que se hizo el pedestal, custodia y cuerpo principal de mármol y jaspe y adornos de bronce dorado. Como explicó Lobera, había que hacerlos de materiales nobles no tanto por estética sino por una cuestión práctica. Estos elementos estaban a la altura de los fieles, que sin duda los habrían roto al tocarlos en su fervor por acercarse al Santo. En cambio la parte alta estaba fuera del alcance del público y por eso se podía hacer en madera dorada, simulando ser de mármol, jaspe y bronce, y además permitía aligerar el peso e incluir muchos adornos y ángeles.

En nuestra opinión, Lobera no solo se inspiró en el diseño de Herrera Barnuevo, sino que lo conoció y, aunque introdujo algunas variantes significativas, imitó también otras sin rubor. No puede ser casualidad que Lobera aprovechara para formalizar la obligación del tabernáculo el 2 de mayo de 1660, para lo cual tuvo que elaborar la traza en el tiempo inmediatamente anterior. Éste coincide con el viaje de José de Villarreal, maestro mayor de obras de la capilla, a la jornada real de Fuenterrabía entre comienzos de abril y fines de junio. Es posible que Lobera temiera represalias por su maniobra por parte de Villarreal, que había encargado la traza del tabernáculo a Herrera Barnuevo en 1657, porque en su obligación excluyó expresamente al maestro mayor de la obra para ajustar cada medio año lo que hubiera realizado. Los motivos aducidos para que no interviniera Villarreal son muy extraños y su explicación es insuficiente: por un lado la obra no tendría fin, es decir, que la presencia de Villarreal impediría su finalización, y por otro que si la tarea recayera en él, Lobera no podría realizar la obra como hacía falta. Esto parece traslucir que don Antonio de Contreras estaba al tanto del movimiento de Lobera, que implicaba sustituir la traza de Herrera Barnuevo encargada por Villarreal a espaldas de éste con su consiguiente enfado. Desde luego don Antonio no tenía que dar ninguna cuenta de sus acciones al maestro mayor y vería lógico que el contratista hiciera nueva traza y no se siguiera otra tres años más antigua, y Lobera le convencería con un argumento de peso, como era que el arca de san Isidro tenía que estar en bajo y no en alto para su mejor veneración²⁰¹.

201 Aunque en octubre de 1659 el propio Villarreal había escogido la traza para el retablo mayor de San Andrés, que se atribuye con fundamento a Lobera, no se trataba de una obra directamente relacionada con la capilla y no le importaría que la hiciera.

Extraigamos las similitudes y diferencias entre los diseños de ambos maestros. La planta era algo diversa solamente en el espacio entre columnas, porque Herrera Barnuevo dejaba separado un machón en cada ángulo y además Lobera utiliza pilastras. La sotabasa y basa intercambian las tarjetas; en Herrera están en la primera y en Lobera en la segunda. Los soportes son similares hasta en los machones con boceles curvos y delante figuras grandes sobre el entablamento principal, aunque unas fueran ángeles y las otras virtudes. También lo son los arbotantes con volutas, tarjetas y ángeles trompeteros, pese a que hay algunos menos en Herrera Barnuevo, que en cambio dispone más angelotes²⁰². Incluso el remate con el cuerpo y angelotes sosteniendo el globo y la Fe son parecidos, si bien es más pesado y adornado el de Lobera.

La gran diferencia está en el centro del tabernáculo. Herrera Barnuevo siguió el estilo típico de las custodias de retablo de la década de 1650: cuerpo principal, entablamento corrido para un segundo cuerpo menor y remate con cúpula²⁰³. En cambio, Lobera emplea el nuevo modelo que impera en la década siguiente: cuerpo principal con arco central que entra en el pequeño segundo cuerpo rompiendo el entablamento y remate cupulado²⁰⁴. Este cambio entre ambos proyectos tiene también una razón práctica: Herrera Barnuevo aprovechó la cornisa corrida para situar encima la urna de san Isidro con su dosel pero Lobera, de acuerdo con don Antonio de Contreras, la colocó en la parte baja, para que pudiera ser vista y venerada con comodidad. En la parte alta, sobre el arco y entablamento, pudo poner una balaustrada como era típico en las custodias de retablo.

Se ha tratado mucho sobre este especial tipo de retablo, una custodia del mismo aumentada a escala gigante. Remitimos a nuestro estudio relativo a uno de ellos en que dividimos estos tabernáculos en tres tipos: todos tienen función eucarística, pero los hay que tienen ese uso exclusivo, otros que además albergan reliquias insignes como el de San Isidro, o el que tiene alguna imagen antigua, normalmente alguna Virgen²⁰⁵. Este ejemplar de Herrera Barnuevo, imitado por Lobera, es especial, porque en vez de rematar en cúpula, lo hace con cuatro arbotantes, inspirado sin duda en el baldaquino de Bernini.

202 Evidentemente las posturas de las figuras dibujadas por Herrera Barnuevo son más variadas que las que hicieron finalmente los escultores en madera.

203 Obsérvese por ejemplo en la propia custodia del dibujo del tabernáculo de Herrera Barnuevo, que reproduce el tabernáculo a escala mayor a excepción de esa cúpula, o la custodia del dibujo de Sebastián de Benavente para el retablo para la urna con el cuerpo de San Diego de Alcalá en su capilla del monasterio franciscano de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares (1653, Pierpont Morgan Library de Nueva York).

204 Véase, por ejemplo, las custodias del propio Lobera, Pedro de la Torre o Sebastián de Benavente de estos años.

205 CRUZ YÁBAR, Juan María, «Sebastián de Benavente y el VIII duque de Medinaceli, primer ministro de Carlos II», *Ars & Renovatio*, 10 (2022), pp. 118-140, esp. 129-130.

10. LOS RETABLOS DE LA ANTECAPILLA

10.1. LAS PINTURAS DE SAN ISIDRO

En la junta del 18 de julio de 1662 se decidió que el regidor don Diego de la Torre cuidara y concertara “las quatro pinturas que se an de acer para la cúpula de la capilla mayor del Santo las hagan Francisco Rice y Juan Carreño”. Estas pinturas se ubican en la cúpula de la capilla mayor, donde Francisco de la Viña hizo luego yeserías. Se puede pensar, como hace Cotillo Torrejón, que se quisieran encomendar a estos dos especialistas pinturas para la media naranja de la capilla, como se previó con Francisco Caro cuatro años antes. No obstante, lo descartamos porque el número de cuatro no encaja con los ocho gajos de la cúpula y porque no tiene sentido situar historias de San Isidro a esa altura, porque no se reconocerían con claridad.

No fue hasta el 2 de mayo de 1663 que se obligaron Rizi y Carreño a hacer las cuatro pinturas, y se dice que eran para los nichos de la capilla. Rizi pintaría los dos de “quando el santo san Ysidro en forma de labrador se le apareció al señor rey don Alonso en las batallas de Tolossa, y la otra el milagro de quando el Santo sacó el niño del pozo” y Carreño los dos de “quando el señor rey don Alonso bio al Santo y dijo hera el labrador que se le había parecido, y la otra quando Ybán de Bargas, su amo, llegó sediento y el glorioso Santo hizo el milagro de el agua dando con la quijada en la tierra”. Para comprar lienzo y empezar se les daría 300 ducados, la mitad para cada uno, y se les pagaría conforme fueran trabajando. Acabarían el 24 de junio de 1664 y se tasarían las pinturas y cobrarían entonces lo que se les restara debiendo.

El mismo día don Antonio de Contreras dictó un auto para despachar la libranza de 300 ducados. Sin embargo, no recibieron más dinero hasta 1666, lo que permite suponer que no dieron comienzo a las pinturas hasta entonces y se confirma porque alguno estaba firmado en ese año. El 28 de julio cobraron otros 300 ducados, 150 para cada uno de ellos. El 18 de mayo de 1668 se dieron 200 ducados más a Rizi y el 21 de agosto, por haber entregado las pinturas, Rizi recibió 700 ducados y Carreño 900 ducados²⁰⁶. Cada pintura se había tasado a 600 ducados, en total 26400 reales²⁰⁷.

Palomino escribió de Rizi: “Son también de su mano los dos célebres Quadros de la Capilla de San Isidro en esta Corte, al lado del Evangelio, el uno del Milagro del Pozo del Santo, y el otro de la Batalla de las Navas de Tolosa, quando San Isidro conduxo por aquellas Montañas al Rey Don Alonso el Octavo, para que lograse la Victoria, que uno, y otro Quadro son cosa maravillosa.

206 Han de fecharse por tanto estas cuatro pinturas entre 1666 y 1668, y con mayor certeza entre el primer año y 1667, porque en la obligación original se establecía un plazo de poco más de un año, y dos pintores avezados como Rizi y Carreño no precisarían más. Los pagos de 1668 serían para completar el precio, porque los 300 ducados de 1663 y los 300 de 1666 ya cubrían el gasto de lienzos y colores.

207 Los datos, en MACHO ORTEGA, Francisco, «La capilla...», p. 222, y COTILLO, pp. 340-342.

Como también otro del mismo Santo, con el Milagro referido del Niño en el Pozo, que está en la Parrochial de San Pedro en esta Corte, debaxo del Coro”²⁰⁸.

En cuanto a Carreño, refirió: “También lo son otros dos de la célebre Capilla de San Isidro Labrador, que están al lado de la Epístola: el uno del Milagro, que este Santo obró con su Amo Ivan de Bargas en aquellos Cerros de Manzanares, quando le pidió agua, e hizo brotar aquella Milagrosa Fuente, que oy permanece en gran beneficio de los devotos, que acuden a viar de sus raudales, para medicina de muchas dolencias. Y el otro, quando aviendole manifestado el Cuerpo del Santo al Rey Don Alonso el Octavo, conoció ser aquel el Pastor, que le avia guiado por las Montañas de las Navas de Tolosa, para el logro de aquella gran Victoria; a cuya vista enmudece toda alabanza, acogíendose a la admiración”²⁰⁹.

Aunque las pinturas han desaparecido, se conocen por las fotografías del Archivo Moreno (Fig. 20). Se conserva además en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el dibujo preparatorio de Carreño del Milagro de la fuente²¹⁰. Dos milagros se refieren a milagros realizados por el Santo en vida y relacionados con el agua y los otros dos a milagros de Isidro ya muerto y en que está implicado Alfonso VIII. Se ha destacado en Rizi la influencia de su maestro Carducho, de Rubens y Alonso Cano²¹¹, y en el lienzo del Milagro del pozo el edificio del fondo parece la parroquia real de Santa María de la Almudena, patrona de la Villa ligada por este milagro al Santo. En Carreño se ha reparado en el gran efecto de profundidad del templo en que Alfonso VIII vio el cuerpo de Isidro²¹²; esa perspectiva recuerda a otras composiciones suyas y el recinto al Colegio Imperial de los jesuitas madrileños.

10.2. LOS MARCOS Y SU DORADO

En la junta de julio de 1662 se escogió al regidor don Alonso de la Peña para supervisar y concertar los marcos de las pinturas de Rizi y Carreño con José Ratés –a quien hemos visto antes en las seis esculturas que no se hicieron y el modelo de capitel- y los modelos Juan de Lobera, lo cierto es que no se empezaron hasta 1666.

Rizi y Carreño llevaron a cabo las pinturas de la vida de San Isidro entre julio de 1666 y agosto de 1668 y Lobera no comenzó los cuatro marcos hasta diciembre de 1666, por precio total de 10000 reales, 2500 cada uno. Desde el día 11 hasta el 30 de abril de 1667 hubo nóminas semanales de 200 reales²¹³ para un

208 PALOMINO, Antonio, *Museo Pictórico...*, p. 1017.

209 PALOMINO, Antonio, *Museo Pictórico...*, p. 1027.

210 COTILLO, pp. 343-344.

211 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», *Archivo Español de Arte*, 122 (1958), pp. 111-112. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 73-74.

212 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera...*, pp. 40-41.

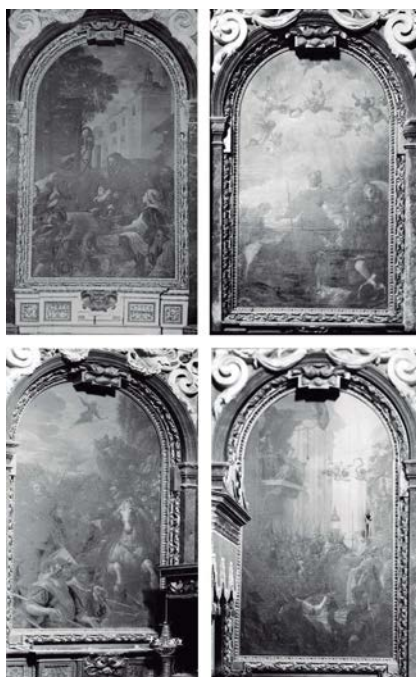
213 COTILLO, p. 344.

total de 4000 reales. Además, el 14 de marzo cobraron Ignacio Fox y Pedro de Landa 5000 reales por cuenta de Juan de Lobera por dos marcos que hicieron²¹⁴.

Del dorado y estofado de los cuatro marcos con sus pedestales corrió una pareja por cuenta de Eugenio de Ledesma y Antonio de Quirós, por un lado, y la otra por la de Francisco de Haro y Pedro Pérez. Se habían concertado a 1900 reales cada uno, 7600 en total, menos que la madera, como era habitual²¹⁵. El 28 de febrero de 1667 se abonaron 4000 reales, mil para cada dorador. El 28 de marzo Ledesma y Quirós entregaron su pareja, que sería la entregada dos semanas antes por Fox y Landa, y se les dio 3600 reales; eran 1800 más de lo acordado. El 2 de mayo fue el turno de Haro y Pérez con 1800 reales para la pareja que dos días antes había terminado de cobrar Lobera, y se dice que se acabaron de pagar los marcos²¹⁶. Estos 1800 serían por las demasías porque coincide con la diferencia de Ledesma y Quirós, de modo que al final costó más el dorado que la madera²¹⁷.

Los retablos de Lobera (véase Fig. 20) eran marcos con doble moldura de tarjetas y hojas inscritos dentro de los nichos, de poca profundidad, con un

*Fig. 20. Pinturas y marcos de la antecapilla.
1ª fotografía: Biblioteca Regional Joaquín Leguina, Fondo Moya Idigoras. 2ª, 3ª y 4ª fotografías: I.P.C.E., Archivo Moreno.*



214 A.V., leg. 2-284-8. El tiempo hizo que Ratés no se ocupara finalmente de su ejecución sino el propio Lobera, aunque la subcontratara a Fox y Landa. Faltan mil reales del precio total concertado por Lobera.

215 A.V., leg. 2-284-8.

216 COTILLO, p. 344.

217 Además se concertó con Marcos García, dorador de fuego, que dorara 20 candeleros y tres cruces de bronce para los cuatro altares por 190 reales. Los entregó y lo que faltaba tras las nóminas dadas el 26 de noviembre de 1668 quedaba pendiente de pago. Cotillo Torrejón pone correctamente esta noticia en relación con una libranza de 3412 reales efectuada en julio de 1668 al vaciador de bronce Francisco Carrasco por esas mismas piezas (COTILLO, pp. 369-370).

basamento de mármol y pedestal retranqueado con cuatro paneles con marcos de tarjetillas para avanzar hasta el centro, donde había un sagrario rematado por una tarjeta sobre piedra o placa recortada; la corona tenía contarios. El marco en sí tenía codillos en la parte baja y remataba en tarjeta. El esquema era similar a los cuatro retablos colaterales del monasterio real de Santa Isabel de Madrid de Sebastián de Benavente (1664), pero mucho más simples en Lobera. Debajo habría altares que se quitaron en algún momento.

11. LA REJERÍA Y EL MOBILIARIO

11.1. LAS REJAS ENTRE CAPILLA Y ANTECAPILLA, DE ENTRADA A LA CAPILLA Y DE LOS DOS COROS

Toda la rejería y el mobiliario de la capilla y la iglesia han desaparecido y no quedan ni siquiera testimonios grabados o fotográficos. El 16 de septiembre de 1667 se obligó al platero de plata Juan Ortiz de la Rivilla a hacer la reja o barandilla de bronce dorado que dividiría la capilla y antecapilla. Se acabó de pagar en 1668²¹⁸.

Lorenzo Hernández de Medina se ocupó de la restante rejería para la capilla y la iglesia por ser de hierro²¹⁹. Primero hizo los balaústres amazorcados con sus plantas y basas en los extremos para los dos coros bajos a los pies de la capilla y transparente de la iglesia conforme a la muestra que se le había dado. Pesaron 85 arrobas y 15 libras, a cuatro reales hacían 8560 reales. Siguió con las diez escuadras y diez tejos para las cinco puertas²²⁰, que pesaron 286 libras, que a dos reales la libra eran 572 reales. Hizo luego la reja del comulgatorio de 47 balaústres con sus plantas para el altar del Santo Cristo, que costó 1042 reales. Finalmente fabricó la reja grande de los pies de la capilla, que montó 17450 reales²²¹.

Recibió las siguientes cantidades: el 11 de octubre de 1667 4000 reales, ya en 1668 el 27 de febrero 11000, más tarde dio el cura 1100 más, el 18 de agosto hubo otro pago de 2000 reales y luego 8250 reales. El importe de lo que había realizado eran 27624 reales, se le habían dado 26350, de modo que se adeudaban 1274 reales; más adelante se dice que estaba todo pagado.

218 COTILLO, pp. 364-365. Véase para esta reja el artículo de José Manuel Cruz Valdovinos en esta misma publicación.

219 En la junta del 18 de julio de 1662 se encomendó al regidor don Alonso de la Peña que recabara información sobre una reja de hierro labrada que legó en su testamento Jorge de Obando, que murió en Liérganes (Cantabria).

220 COTILLO, p. 363. Este autor lee erróneamente “diez rejas para las cinco puertas”.

221 Hizo además la reja alrededor de donde estuvo enterrado el cuerpo de san Isidro por 1044 reales que recibió el 27 de noviembre de 1668 (COTILLO, p. 363).

11.2. PÚLPITO, CAJONES, BANCOS, LÁMPARAS Y ÓRGANO

Juan de Lobera cobró el 20 de noviembre de 1668 cien ducados por el púlpito de madera y sus adornos que había hecho para la capilla²²². Las cajonerías de la sacristía²²³ las realizaron el mencionado portaventanero Jacinto de Herrera, uno de nogal y caoba por el que se pagó 4000 reales el 16 de enero de 1668, y el ensamblador Francisco de Híjar, que recibió un pago de 1200 reales el 27 de febrero²²⁴. Como hemos visto, Domingo Salgado acordó acabar sus herrajes para el 1 de abril, aunque ya el 22 de marzo se terminaron de pagar²²⁵.

El ebanista Pedro López de la Cerida hizo 12 bancos de nogal con insignias de san Isidro, cantoneras y clavazón dorados, cada uno por 580 reales, en total 6960 reales. El día 2 de noviembre de 1668 fray Lucas suplicaba a Francisco Méndez Testa que se despacharan libranzas porque había poco tiempo para hacer los bancos y don Antonio de Contreras le urgía para estuvieran el día 20. Méndez Testa respondió que hacían falta ciertas seguridades, fray Lucas contestó que no eran necesarias porque López era “muy abonado y muy rico”, y que Testa se fiara de él porque ningún artífice con los que él se había concertado había dejado de cumplir²²⁶.

En 1669 Juan Ortiz de la Rivilla, autor de la reja que dividió capilla y antecapilla, hizo dos grandes lámparas de plata, que serían una para colgar de los centros de los techos de la capilla y de la antecapilla²²⁷. El 6 de septiembre de ese año se libraron 4200 reales al maestro de hacer órganos del rey, Gabriel de Ávila Salazar, que era el precio pactado por hacer el órgano realejo para la capilla²²⁸. Ya el 15 de mayo anterior se había trasladado en solemne procesión el cuerpo de san Isidro a su nueva capilla.

222 COTILLO, p. 370.

223 El 31 de agosto de 1669 se pagaron 2000 reales al citado Francisco de Híjar a cuenta de 14 cajones de nogal que hacía para los capellanes (COTILLO, p. 373).

224 COTILLO, p. 367.

225 Costaron 1473 reales.

226 Ese día 2 se despachó libranza de 3300 reales y el 27 de noviembre, se libró los restantes 3660 reales por haberlos entregado (COTILLO, pp. 369-370). El 17 de noviembre se dieron 726 reales al ensamblador Alonso de los Ríos y sus compañeros, últimos por otros bancos que habían hecho para la capilla (COTILLO, p. 370).

227 COTILLO, p. 373. Véase para estas dos lámparas el artículo de José Manuel Cruz Valdovinos en esta misma publicación.

228 COTILLO, p. 373.