

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XIV



C. S. I. C.
1977
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XIV



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1977

SUMARIO

Páginas

EL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1976, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	9
---	---

ESTUDIOS

Del Fuero de Madrid, por <i>Florentino-Agustín Díez</i>	17
Historia del abastecimiento de aguas a Madrid. El papel de las aguas subterráneas, por <i>Pedro Emilio Martínez Alfaro</i>	29
José de la Torre, en la Real Cartuja de Santa María del Paular, por <i>Virginia Tovar Martín</i>	53
El Arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional (Continuación), por <i>Mercedes Agulló y Cobo</i>	69
El convento del Carmen de Madrid en la primera fase de su historia, por <i>Fray Balbino Velasco, O. Carm.</i>	89
El Oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares (1694-1729), por <i>Ángel Alba</i> ...	123
Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro: II: 1616-1625, por <i>José Simón Díaz</i>	197
Felipe IV y el Real Monasterio de la Encarnación, por <i>José del Corral</i>	203
Plazas de toros de madera de la Puerta de Alcalá (1741-1748), por <i>Francisco López Izquierdo</i>	241
Notas geográfico-históricas de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el siglo XVIII (Continuación), por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	261
Un madrileño olvidado: Carlos Pablo de Amallo y Manget, por <i>Maximino Marcos Álvarez</i>	287
Registro de audiencias de Isabel II (1857-1867), por <i>Enrique Pardo Canalis</i>	313
Las elecciones a Cortes en el Madrid de 1876: fraude y plebiscito fracasados, por <i>Ángel Bahamonde Magro y Julián Toro Mérida</i>	317
La publicidad en las calles madrileñas durante el siglo XIX, por <i>María del Carmen Simón Palmer</i>	339

	<u>Páginas</u>
El trazado de la Gran Vía como transformación de un paisaje urbano, por <i>María Eulalia Ruiz Palomeque</i>	347
En torno a algunos edificios oficiales de nuestra capital y a las obras artísticas que albergan, por <i>Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i>	359
El Presupuesto general ordinario de gastos del Ayuntamiento de Madrid y sus dotaciones para Enseñanza, Cultura, Deportes, Fiestas y Turismo, por <i>Antonio Aparisi</i>	381
El equipamiento telefónico de Madrid, por <i>Aurora García Ballesteros</i>	401
Notas para un estudio económico de la exhibición cinematográfica madrileña, por <i>Angel Luis Hueso Montón</i>	419
«Azorín» en dos ocasiones. (En torno a unas consideraciones sobre Moratín), por <i>Mariano Sánchez de Palacios</i>	435
El turismo en la vida madrileña: sus corrientes de afluencia y sus implicaciones socioeconómicas, por <i>Manuel García Gallardo</i>	439
Vicente Aleixandre, Premio Nobel, por <i>José García Nieto</i>	463

JOSE DE LA TORRE, EN LA REAL CARTUJA DE SANTA MARIA DEL PAULAR

Por VIRGINIA TOVAR MARTÍN

Al nordeste de la provincia de Madrid, y en uno de los lugares más afortunados de la sierra, se encuentra la soberbia Cartuja del Paular, que fue obra y enriquecimiento de los Trastamara. Comenzó la construcción Juan I y prestó gran atención a su obra Enrique III; sin embargo, la mayoría de los monarcas españoles que fueron sucediéndose mostraron también interés por este Monasterio, favoreciéndole con numerosos privilegios. Como consecuencia de esta protección real a través de distintas épocas surgió este maravilloso conjunto artístico, donde se armonizan tres estilos magníficamente representados: el gótico flamígero, el renacimiento, y el barroco, dando a su silueta exterior un tono armónico y característico. En su interior, las bóvedas de caprichosos nervios que cubren el claustro y el soberbio retablo de alabastro, la renacentista reja que separa a los monjes de los fieles seglares o la colosal capilla ochavada de nuestro más exaltado barroco, son bellísimas muestras del arte de cada una de estas épocas, que pese a los incendios y a las revoluciones es conservada en la actualidad con inteligencia y celo por los monjes benedictinos.

Este convento, que es hoy sin duda uno de los edificios más representativos de la provincia de Madrid (antes perteneció a Segovia), no ha podido escapar a la curiosidad de los investigadores. Todos los trabajos son sustancialmente útiles, acumulando en ellos cuanta información gráfica y literaria ha sido posible hallar al respecto; sin embargo, el Monasterio del Paular necesita para su completo estudio de una revisión más a fondo de documentos para facilitar el conocimiento de las etapas de su construcción y la identidad de sus artífices, tarea que merece la pena por tratarse de tan destacado monumento. Una búsqueda en los archivos madrileños nos ha dado por fru-

to una documentación inédita sobre el Paular, a cuya presentación dedicamos este breve trabajo.

Precisamente nuestros documentos vienen a corroborar la gran representatividad que allí tiene nuestro barroco, no sólo las magistrales realizaciones, mitad naturalismo y mitad abstracción, de Hurtado Izquierdo, sino también las otras fórmulas, mucho más mesuradas, de nuestro peculiar barroco madrileño.

El retablo de la Sala Capitular

El 23 de julio del año 1701, el Padre Fray Lucas Sanz, procurador general del Monasterio y en virtud del poder que el convento le otorgó el 19 de febrero de 1700 para sustituir en el mandato al Prior Don Basilio Bravo, compareció ante el escribano Isidro Francisco Altamirano para proceder al convenio y ajuste de la obra del retablo de la Sala Capitular encomendada al arquitecto y ensamblador madrileño José de la Torre¹. El contrato especifica que se quería «renovar el retablo de Nuestro Padre San Bruno que está en la Sala Capitular de dh Real Cartuja y ha pasado el dh Padre Lucas Sanz a capitular con el dh Joseph de la Torre para que haga y ejecute la obra que a de hacer para la perfección de dh retablo»².

La formalización del contrato se lleva a cabo, consignándose a José de la Torre como principal obligado y a Agustín Cabezudo, maestro portaventanero, como su fiador principal y «llano pagador», estipulando en dicho convenio las calidades y condiciones para la obra.

La Sala Capitular está situada a la derecha del templo y su nave rectangular corre paralela a la nave de la iglesia. Está cubierta con bóveda de cañón con lunetos reforzada por breves arcos perpiaños que descansan en el entablamento. Este se ciñe a todo lo largo de los paños y presenta breves resaltos bajo los cuales se han dispuesto pareados festones y cabezas de ángeles. El retablo ocupa el testero del fondo de dicha estancia, incluyendo en la composición del sotabanco dos puertas que comunican con la sacristía.

Por la lectura de los documentos deducimos que en el mismo lugar existió un retablo antiguo del que se aprovecharon los materiales a juzgar por el precio que se establece con el arquitecto. No sabemos con seguridad de qué época pueda ser esta obra anterior, sin embargo, y puesto que José Rátés trabajaba en la Cartuja cincuenta años antes, pudiera ser que este reta-

¹ A.P.M. Protocolo n.º 11959, f. 334.

² A.P.M. Protocolo n.º 11959, f. 334v.

blo fuese obra suya, y que incluso en la renovación que va a realizar José de la Torre, más de acuerdo con la moda del tiempo, quedase la huella de Ratés en el conjunto y que incluso alguno de sus elementos, no sustanciales, se respetasen. A esto hemos de añadir que el nuevo retablo realizado por José de la Torre sigue conservando algunos elementos en relación directa con el arte retablístico madrileño de la mitad de la centuria, de la que José Ratés y Pedro de la Torre fueron maestros muy destacados, lo cual evidencia la trascendente huella de estos artífices, perdurable aún en el comienzo del siglo XVIII.

Pese al supuesto aprovechamiento de los materiales, el nuevo retablo de la Sala Capitular se establece que se llevaría a cabo por José de la Torre «en blanco, según Arte y en toda perfección», corriendo por su cuenta desarmar el antiguo, armar el nuevo y colocarlo en su lugar.

Parece ser que la nueva traza se ajustaba al esquema del retablo anterior, determinación bastante lógica debido a que la composición que mantiene era frecuente en la época (sotabanco, pedestal, un cuerpo de columnas y ático) y también porque la obra ocuparía el mismo testero de la estancia, con lo cual se disponía para su ejecución de idénticas proporciones. No obstante, José de la Torre conviene en el contrato algunas modificaciones en cuanto a éstas, por ejemplo insiste en que «a de ensanchar la caja del segundo cuerpo un pie, que es donde está el Santísimo Cristo, y ensanchar la caja del primer cuerpo tres cuartos de pie, que éste es el nicho de Nuestro Padre San Bruno».

El nuevo sotabanco, realizado por el maestro marmolista madrileño Juan de Rivera³, quien como veremos después llevará a cabo también otras mejoras en la Sala Capitular, quedó en definitiva muy reducido en su altura, cobrando mayor énfasis en su elevación el pedestal y cada uno de los dos cuerpos a él superpuestos. Quizás con esta modificación José de la Torre intentaba que a la mayor expansión de los nichos centrales de los dos cuerpos correspondiese una mayor elevación de los miembros verticales, logrando así una composición más armónica. Esto significa que el nuevo retablo, aun dentro del mismo diseño estructural, cobrara en su conjunto mayor monumentalidad y mayor ímpetu ascendente. La preocupación de José de la Torre es tal, respecto a que el retablo fuese una obra llena de conmesurabilidad en cada uno de sus miembros y de cada uno respecto al conjunto que también en una cláusula hace constar «que las cornisas principales donde cortan la cornisa de albañilería se ha de hacer un pedrón en cada lado para que cor-

³ A.P.M. Protocolo n.º 11959, f. 615.

te la cornisa de albañilería contra él y respecto de que la cornisa del altar está una vara y quatro dedos más levantada que la de albañilería a de quedar casi igual», detalles que quedaron así realizados en la composición definitiva.

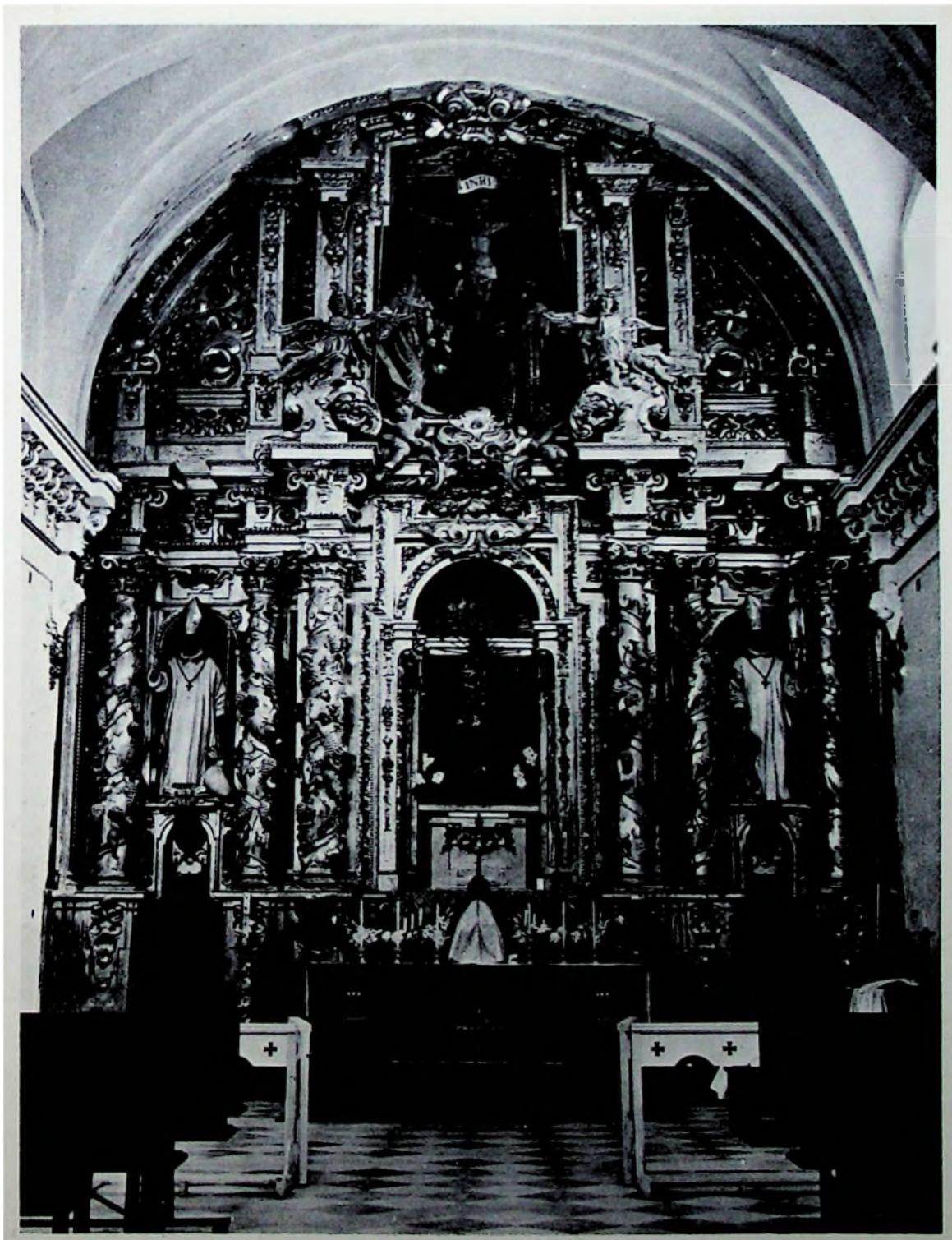
Respecto a la escultura deducimos que fueron incorporados a la nueva traza arquitectónica las esculturas de San Bruno y el Calvario. Son de su mano, según se desprende de los documentos, los dos Santos, y los dos manecillos colocados sobre repisas a plomo de las columnas centrales, «que éstos son los dos ángeles que están con la lanza y la esponja», imágenes por cierto bellísimas, de alas desplegadas y airoas actitudes, que derivan de los que Herrera Barnuevo creó para el baldaquino de San Isidro y que también prodigaron en sus retablos los Churriguera⁴.

El coste de la obra se elevó a 9.000 reales de vellón, entregándosele 3.000 al contado a la hora de firmar el contrato en monedas de oro, plata y vellón de manos del procurador Fray Lucas Sanz. La Real Cartuja quedaba obligada a que independientemente de la cantidad en que se ajustó la obra se le daría toda la madera necesaria para los andamios «y la costa de llevar y traer así los oficiales como las herramientas, previniéndose que para bolber a traer desta corte los oficiales y herramientas a de ser fenecida la obra y no antes»⁵. También se obligó el convento a dar «a Joseph de la Torre y sus oficiales todos los biveres que para su alimento hubieren menester que a de ser el precio que al presente se da al librero de dh Real Cartuja y la cantidad de su precio se le a de bajar y descontar del dh precio en que está ajustada la dh obra». Los 6.000 reales de vellón que a la hora de la firma de la escritura se le quedaban debiendo se le darían en una sola paga, bien en el convento o bien en la Corte, a elección de dicho artífice. Se conviene también que el arquitecto daría por terminada la obra para fin de septiembre del mismo año «a satisfacción de los arquitectos nombrados por cada parte el suyo y así de la declaración que éstos hiciesen acabada según arte y puesta en perfección a costa del dh Joseph de la Torre».

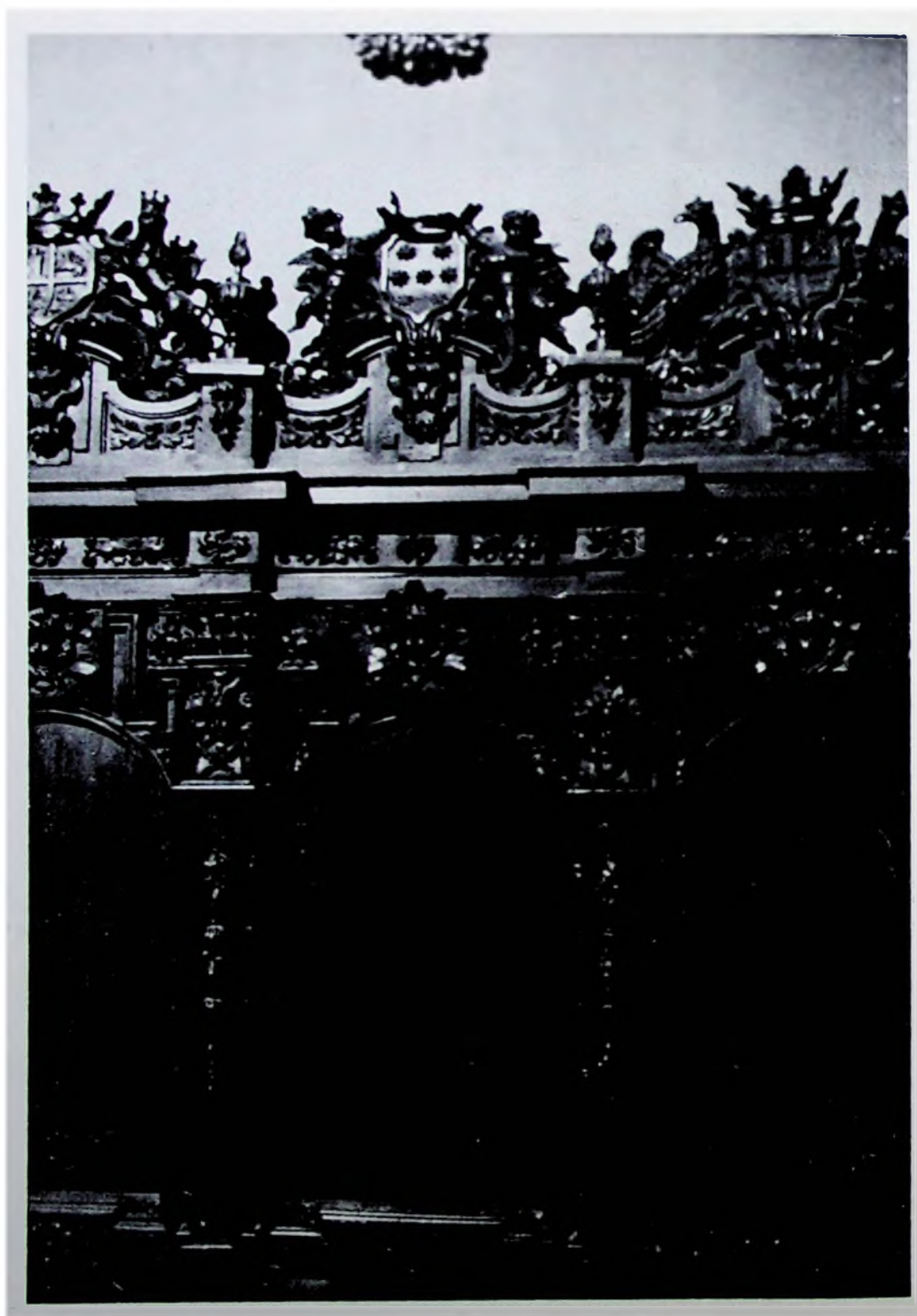
El retablo se ha conservado intacto emplazado en su mismo lugar y es una de las obras que ofrece evidentemente las características peculiares de la escuela retablística barroca madrileña. A pesar de la profusa ornamentación quedan definidas sus líneas arquitectónicas. Columnas salomónicas y sus respectivos entablamentos se sitúan en distintos planos de profundidad, sobresaliendo las centrales y hundiéndose en el plano del fondo las termi-

⁴ José Benito Churriguera los emplea en su retablo de San Esteban de Salamanca en 1692 y en el Tabernáculo para el retablo de la parroquia de Dos Barrios (Toledo).

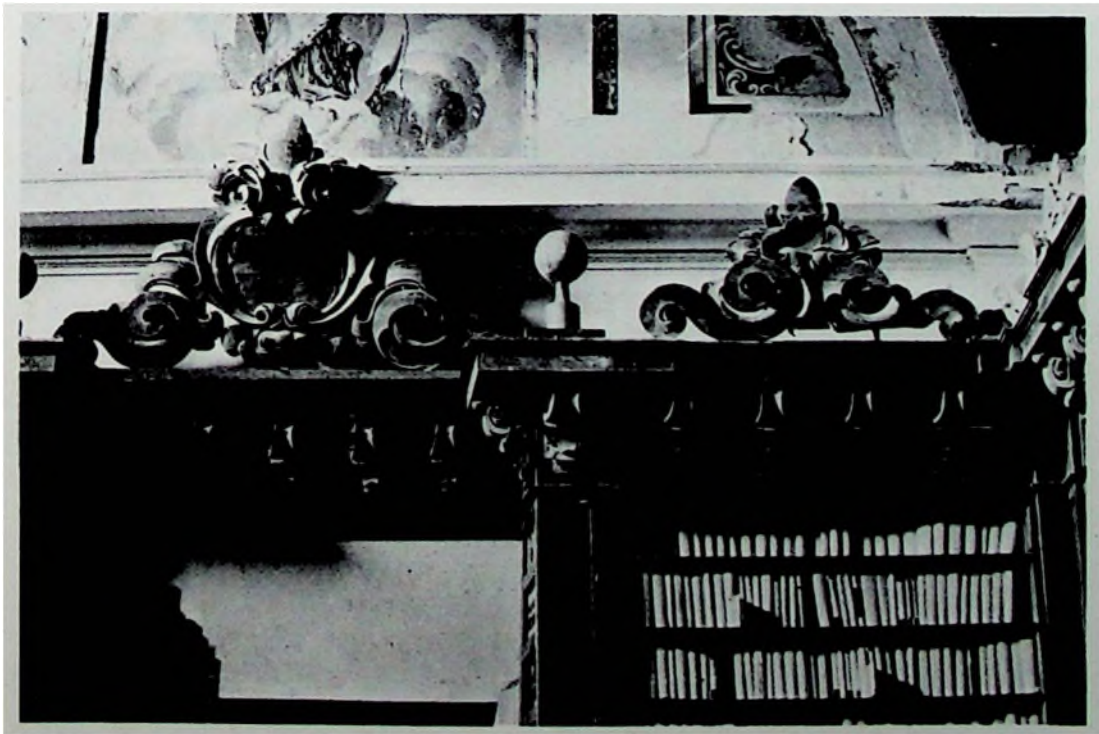
⁵ A.P.M. Protocolo n.º 11959, f. 335v.



1.—Retablo de la Sala Capitular del Monasterio del Paular (Madrid).



2.—Detalle de la sillería del coro de la Sala Capitular del Monasterio del Paular (se conserva en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid).



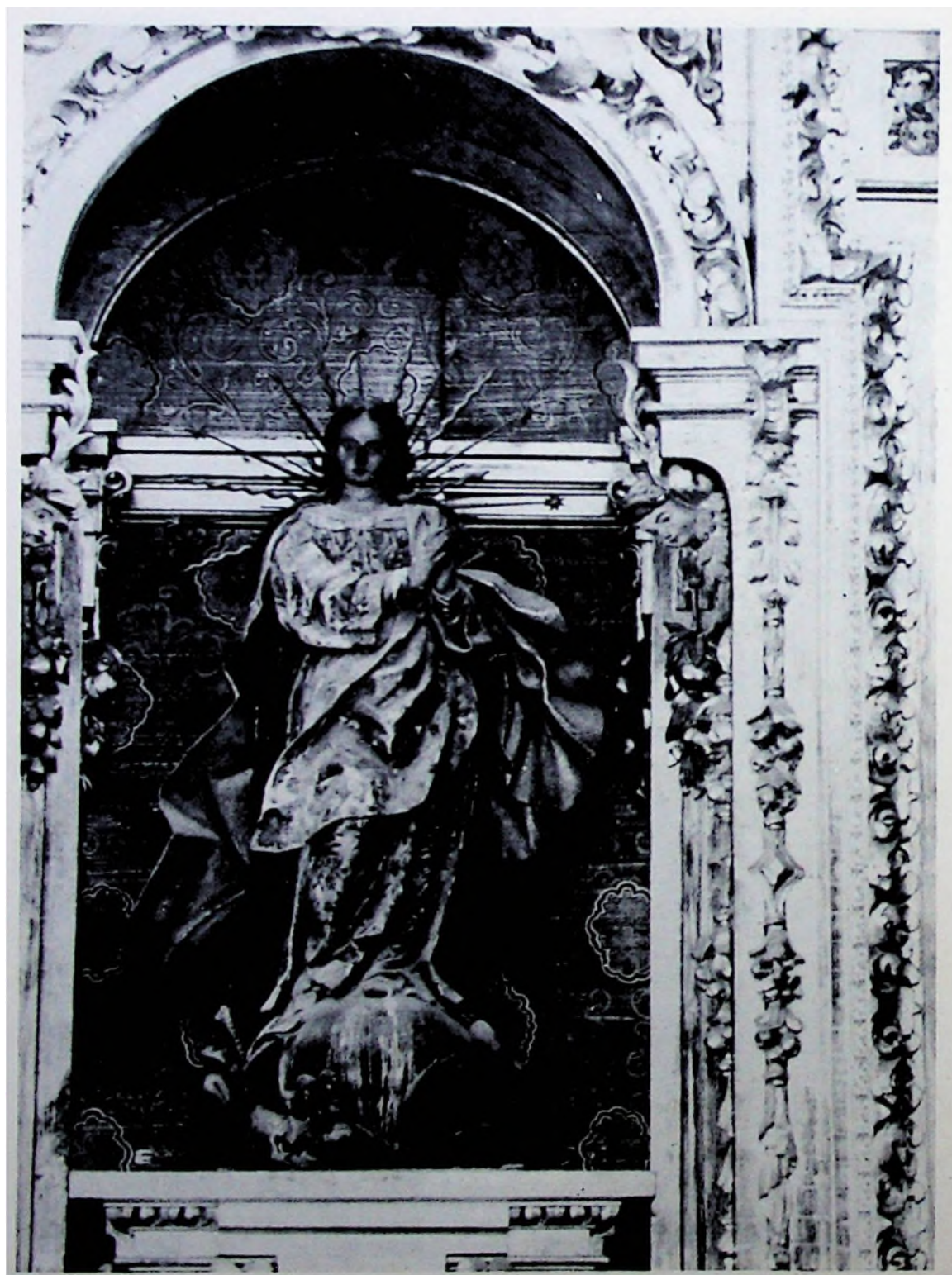
3.—Detalles de la librería del Monasterio del Pualar (Madrid).

nales, acentuándose aún más este aspecto perspectivo de la estructura al crear una hornacina profunda en la calle principal.

Su composición consta de un banco sobre corto zócalo de mármol, cuerpo principal de seis columnas salomónicas de cinco espiras que determinan tres calles, la central más ancha y un segundo cuerpo o ático con amplia caja central para el Calvario entre machones que se rematan en segmentos de arco y que se ciñen como remate final al semicírculo de la bóveda de la sala. El banco es de esbeltas proporciones, herencia sin duda de las obras más singulares de Pedro de la Torre; consta de seis pedestales, presentando entre los dos extremos dos puertas, una real y otra ficticia, coronadas por calada y bien ornamentada repisa. En el primer cuerpo destaca la gran hornacina encuadrada por dos columnas salomónicas de capiteles compuestos, muy adelantadas respecto al plano del fondo; dicha hornacina se cierra en arco de medio punto y se acompaña de molduras quebradas que invaden el entablamento. Lateralmente otras dos columnas, también de orden salomónico, determinan las entrecalles donde descansan sobre repisas las estatuas de dos santos de la orden cartuja, San Hugo de Lincoln y San Anselmo, todo ello coronado con entablamento muy quebrado conforme al ritmo perspectivo que marcan los soportes principales. El ático presenta una amplia hornacina central, de moldura muy quebrada y cuatro machones que son prolongación de los miembros del primer cuerpo, completándose el semicírculo del remate con dos arbotantes a los lados y segmentos de arco.

En cuanto a la ornamentación repite con prodigalidad los motivos que había consagrado ya como elementos característicos de su obra Pedro de la Torre y que repitieron todos los maestros suyos contemporáneos, tanto los festones y tarjetas sobre placas recortadas de hojas carnosas y motivos naturalistas llevados a los pedestales y a los puntos de mayor incidencia visual del conjunto, como las cabecillas de ángeles de alas muy replegadas y el muy típico entablamento de modillones y metopas de cogollos, cuyo ensayo inicial lo había ejecutado también Pedro de la Torre el año 1637 en el retablo mayor de la parroquial de Pinto. También tienen el mismo origen las molduras de pequeñas tarjetas, la abultada decoración de cogollos sobre los arbotantes y sobre todo la ornamentación que se ciñe a los fustes helicoidales de las columnas compuestas de angelillos, pámpanos y racimos de uvas, muy vinculadas en su disposición a las que el mismo de la Torre realizó en el retablo mayor del Hospital del Buen Suceso hacia la fecha temprana de 1636 y que conocemos por descripciones literarias⁶. Son

⁶ V. TOVAR MARTÍN: *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*. A.E.A., 1973.



4.—Hornacina central del retablo de la Sala Capitular.

elementos muy personales ya de Joseph de la Torre, y en consonancia con el momento artístico de su tiempo, las grandes peanas para el asiento de los dos mancebos sobre las columnas principales, elementos ciertamente nuevos en los que se entremezcla la forma naturalista y ciertas búsquedas de asimetría y abstracción, elementos que van colocados en puntos bastante determinantes de la visión del conjunto. Sirven de asiento a dos ángeles que adoptan una disposición análoga a los ejecutados por Joaquín de Churriguera en el convento de Santa Clara de Salamanca⁷. También en lo estructural, el retablo de José de la Torre presenta grandes analogías con esta obra. Hemos de señalar también como elemento personal del arquitecto, la gran tarja sobre la hornacina central de labor menuda y quebrada, de aspecto más metálico, impreciso y nervioso, y los motivos de ángeles ceñidos a las repisas de las calles laterales sobre las puertas en esa manera singular de duplicar el cruzamiento de las alas del ángel, con extrañas hojas sobre la cabeza y un remate de motivos convexos sobre la cornisa en la que recuerda también el arte de los Churriguera. En estos elementos, en los festones de la calle central dispuestos de modo abalaustrado y muy estilizado y en los pequeños rectángulos en resalto bajo los arbotantes con decoración pintada menuda y en torno a un eje central de simetría, es evidente que José de la Torre se deja también influir del movimiento neoplatinesco que sin duda rehabilitaron con gran talento los Churriguera, artífices en estos momentos clasificados como rectores del movimiento retablístico castellano. José de la Torre, artista mucho más viejo que estos maestros (al menos su actividad comenzó bastantes años antes), vemos que estaba influido, por un lado, por quienes fueron sin duda sus maestros, los artistas de la mitad de la centuria, y también abierto al reconocimiento y asimilación de las nuevas corrientes. Toda la decoración es de gran calidad en esta obra para la Cartuja del Paular, lo cual indica un trabajo bastante directo sin mediación de colaboradores, tanto el ornato vegetal de racimos de uvas o festones de frutas, como los motivos de carácter orgánico de materia blanda y cartilaginosa. La clave del arco del cascarón se cierra con un enorme golpe de hojarasca como es habitual en la época.

Al efecto espléndido de la trama arquitectónica y a su plasticidad y relieve se une también el dorado y la labor de pintura que se llevó a cabo en fecha inmediata. El día 8 de agosto del mismo año 1701 el Padre Fray Lucas Sanz, nuevamente otorgó escritura contratando a Francisco de Aroca, «del arte de Pintor, dorador y estofador», para el dorado y pintura «del nuevo

⁷ ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *Los Churriguera*. Col. Artes y Artistas. C.S.I.C., Madrid, 1971.

retablo de Nuestro Padre San Bruno questá en la sala Capitular»⁸, actuando en dicho convenio como fiador del artista Manuel Blanco, batidor de oro.

Se establece que el oro con destino a dicho retablo ha de ser de 23 quilates y tres granos conforme a la ley «de buen cuerpo y color». Como operación previa se había de dar a todo el retablo una mano de agua-cola picando los nudos y untándolos de ajo, dando a continuación sobre él cuatro manos de yeso grueso, «escofinando todo el repelo y granos que tuviere y plasteando oyos y rendijas». También se complementaría la anterior operación con cinco manos de yeso mate delgado, sin tapar miembros ni arpaduras y otras cinco manos de «valdellames» bien cubiertos para que el oro pudiese sentar mejor y aparentar con más lustre. Se insiste en que la obra se haría en oro limpio y se especifica también que «todos los baziados de la caja y empilastrado sean de azer unos subientes de cogollos de punta de pinzel y los respaldos de los Santos sobre oro echos unos brocados». Los Santos y mancebos también habían de ser dorados y estofados los ropajes, «hechas unas telas de oro y sus orillas de cogollos y las carnes conforme les toca». De igual manera se encarnarían todos los niños y cabezas de serafines que tuviere «con las alas estofadas y plumeadas de oro». Se conviene también que Francisco de Aroca ejecutará un lienzo con una Jerusalén para el respaldo de la caja del Santísimo Cristo.

La obra, bien detallada en cuanto a calidades y precios en la escritura, también se ejecutaría «según Arte y en toda perfección por cuenta de dh maestro dorador y acabada y fenezida para de la fecha desta escritura en zinco meses que se cumplirán el día 7 de enero del año próximo que viene de mil settecientos y dos en precio de veynte y siete mil reales de vellón que han de ser satisfechos a los plazos según está capitulado». Francisco de Aroca recibió de contado seis mil reales de vellón para el comienzo de la obra en diferentes monedas de oro, plata y algunas de vellón, por cuya cantidad emitió la correspondiente carta de pago. La Real Cartuja del Paular se comprometía a que independientemente de la cantidad estipulada por el total de la obra, correrían por su cuenta las caballerías necesarias para llevar y traer oficiales y herramientas, previniendo cómo en el ajuste con el arquitecto José de la Torre «de que para volver a traer a esta corte los oficiales y herramientas a de ser fenezida que sea la dh obra y no antes». También se compromete el Procurador del Convento a dar a Francisco de Aroca y sus oficiales todos los víveres que para su alimento hubieren menester «que a de ser al precio que al presente se dan a José de la Torre, arquitecto, por

⁸ A.P.M. Protocolo n.º 11959, f. 391.

hallarse en el convento ejecutando la obra en blanco de dicho retablo y la cantidad que importaren dhs víveres se a de baxar y descontar de los veinte y un mil reales del resto del precio de dha obra». A la conclusión del dorado y estofado del retablo también se especifica en la escritura de ajuste que se habían de nombrar dos maestros «de pintor dorador y estofador» por ambas partes para la valoración del trabajo ejecutado, «acabado según Arte». Tanto Francisco de Aroca como su fiador se obligan al cumplimiento de todas las cláusulas del contrato con sus personas, bienes muebles y raíces, derechos y acciones, y la Cartuja con sus bienes propios y rentas espirituales y temporales.

El retablo conserva en buen estado también la labor de dorado, estofado y pintura. Los cogollos y subientes pintados de la caja central, hornacinas laterales y parte superior de la caja del Calvario conservan intacta su policromía y su buena calidad denota la capacidad de Aroca como dibujante, digna de tenerse en cuenta.

El retablo en su conjunto es una obra importante que añadir al numeroso grupo de nuestro pujante barroco y supone el punto quizás más álgido de insumisión arquitectónica y de la mayor exaltación decorativa.

La sillería de la Sala Capitular

La actividad del arquitecto José de la Torre en la Real Cartuja de Santa María del Paular no se concretó sólo a la ejecución del retablo descrito. Los monjes debieron quedar muy satisfechos con el trabajo realizado por este artífice ya que a continuación nuevamente se emprendieron con él negociaciones para ejecutar otra obra. El Padre Fray Lucas Sanz se expresa así en el contrato que entre ambas partes llevan a cabo, «desando el dh Real convento el que la Sala Capitular de él, donde está el retablo de Nuestro Padre San Bruno esté con aquella decencia posible an resuelto el Rmo. Prior y Monjes de aquel Real Monasterio a que se haga y ejecute una sillería». Se lleva a cabo la escritura el 23 de febrero de 1702 y comparecen en ella por parte del convento el Procurador, y de la otra José de la Torre y su mujer doña María Cabezudo, como principales, y doña María Nieto, viuda de don Andrés Cabezudo, Manuel, Agustín y Andrés Cabezudo, y Francisca de Cabezudo, madre y hermanos de la esposa del arquitecto, los cuales confesaron ser todos mayores de 25 años⁹.

⁹ A.P.M. Protocolo n.º 11960, f. 834.

Se hace notar que José de la Torre «hará la dh sillería y toda ella se ha de componer y tener zinquenta y seis sillas, una más o menos, siendo como a de ser de nogal con parte de pino». Los escudos de la coronación se harían unos con el tema de la religión con niños y otros de armas reales con águilas y leones, «conforme arte y hermosura». Cada una de las sillas había de tener «seis dedos más de ancho que la que el dh Joseph de la Torre ha ejecutado para muestra y asimismo ha de tener más alto más de medio pie que la dh muestra», con todo lo cual se obliga al arquitecto a ejecutar la sillería compuesta de 56 piezas con la máxima perfección. El precio en que se contrata la obra es de setecientos reales de vellón por cada silla, quedando por cuenta del arquitecto costear «manos, madera de nogal y pino tanta como fuere necesaria y sentar en su lugar la sillería. La Cartuja por su parte y como en los casos anteriores se hace cargo de los gastos ocasionados por traer y llevar oficiales y herramientas, proporcionar las caballerías, dar a los oficiales las camas necesarias y el bagaje para hacer llegar hasta la Cartuja las piezas de la Sillería una vez labrada en los talleres madrileños del maestro».

José de la Torre se compromete por su parte a darla por terminada y asentada para mediados de septiembre del año 1702 y de no tenerla entregada para dicha fecha pagaría a la Cartuja de indemnización cuatro mil reales. A la hora de la firma se le entregan al artista once mil reales de vellón en varios plazos, mil reales que ya tenía percibidos, seguramente al apalabrar con los monjes el trabajo en fecha anterior, entrega que le hizo el Prior Dom Basilio Bravo, y diez mil al contado en la fecha de la firma de la escritura, en monedas de oro y plata y algunas de vellón, quedando satisfecho el artista. El resto se promete que se haría abonando 2.000 reales de vellón a principio de cada mes, comenzándose a contar desde primero de marzo a cambio de ir entregando el artista ocho sillas «o al menos seis acabadas en toda forma». Lo que restase, después de entregar la totalidad de las cincuenta y seis sillas se haría cuando estuviese definitivamente asentada en su lugar y por supuesto después de llamar a dos maestros «del dh Arte de arquitectura nombrados por cada parte el suyo para que declarasen y si la declaración que éstos hiziesen resultase el no estar acabada según Arte se a de poner a toda perfección a costa de dh Joseph de la Torre, quien se obliga de cumplirlo sin dilación y de pagar las costas, daños y perjuicios». Ambas partes se obligan como es habitual, con sus bienes, hipotecando para ello doña María Nieto, suegra del arquitecto, unas casas de ella y sus hijos

compradas a Juan Muñoz, maestro de hacer coches, en la calle del Soldado, parroquia de San Ginés, seguido de todas las declaraciones legales ¹⁰.

La obra de la Sillería de la Sala Capitular se llevó a feliz ejecución y además ha llegado hasta nosotros en estado apreciable. Actualmente se encuentra en la antesacristía de la iglesia madrileña de San Francisco el Grande en unión de la Sillería procedente también de la misma Cartuja, pero de época plateresca. Parte de ella ha sido aprovechada para complementar la serie de cajonerías que guardan los ornamentos litúrgicos en la Sacristía de la misma basílica.

Cada sitial está formado por el asiento y una crestería que descansa sobre soportes-estípites y entablamento. El asiento es continuo, sin brazales, y el espaldar de cada sitial está formado por una zona rectangular decorada en su parte superior por arco de medio punto, molduras quebradas y pequeños elementos vegetales en las enjutas; sobre la clave del arco aparece también el motivo ornamental de la cabeza del ángel con las alas cruzadas sobre una especie de venera muy hondulada a modo de remate. Los soportes laterales son estípites compuestos de un fuste cajeadado sobre el que pende un festón de la misma composición que los que enmarcan la hornacina principal del retablo descrito, coronado por doble capitel, el primero integrado por tres cabecillas de ángeles, una de frente y dos de perfil, también con las alas cruzadas, de fina ejecución y bellísimas expresiones. El capitel superior está compuesto por dos bandas de hojas de acanto y doble moldura a modo de ábaco. El entablamento que sirve de coronamiento al orden de estípites está compuesto por arquitrabe plano, friso con motivos vegetales espaciados y volada cornisa, presentando también un acentuado resalte sobre el eje de los estípites. En la crestería que sirve de remate a cada sitial se desarrollan tres motivos diferentes que responden a la descripción que José de la Torre hace de ellos en la escritura. El tema de la religión está representado por siete estrellas sobre un escudo realizado sobre cartela y corona real. Lo sostienen dos ángeles de alas desplegadas y agitadas actitudes; parecen cabalgar sobre las hojas extendidas y entre paños arrebolados con gracia y desenvoltura. El conjunto se alza sobre zócalo de curvas contrapuestas en cuya parte central una gran placa recortada, de pura ascendencia madrileña, sirve de asiento a la cartela. Encuadran la composición dos pedestales con cartela amensulada en sus frentes y perfiles y remate de jarrones. El tema del escudo real se repite a ambos lados, en uno sostenido por águilas y en otro por leones como especifica el contrato.

¹⁰ A.P.M. Protocolo n.º 11960, f. 838v.

Se repiten los mismos motivos de follajes, siendo sus elementos y disposición idénticos a los realizados el año anterior en el retablo del mismo aposento. La separación de cada silla está determinada también en la parte inferior de cada asiento por estrechas ménsulas de talla poco realzada y bien ejecutada. El conjunto es elegante y sencillo, de cuidada ejecución, y la interpretación barroca de los elementos llevada a cabo con gran mesura.

La adopción del estípite por parte del arquitecto representa su incorporación a la temática progresista de su momento, ya que en este tiempo tan sólo se habían hecho ensayos muy esporádicos de tal elemento bajo su configuración barroca y éstos en experiencias retablísticas y con valores de segundo término. En adelante el estípite pasará a ser soporte sustancial de las composiciones arquitectónicas.

Por último y paralelamente a las obras de los anteriores maestros, los monjes que quisieron embellecer hasta el máximo el recinto de la Sala Capitular decidieron poner de piedra de mármol todo el pavimento. Se ajustó la obra con el maestro de cantería y marmolista madrileño Juan de Rivera, firmándose el contrato el 27 de octubre de 1701¹¹. Por parte de este maestro salió por fiador Juan Cabaña, junto a Francisco de Aguila, maestro ebamista y entallador.

El contrato establece en primer lugar que «puesto que la Sala Capitular donde está el retablo de Nuestro Padre San Bruno desea el convento que esté con aquella decencia posible, ha resuelto el prior y monjes se suele de piedra blanca y negra de mármol y lo que del mismo material se ha de ejecutar en la Sacristía de aquella Casa ha pasado el Padre Fray Juan Sanz a ajustar con el maestro Juan de Rivera para que haga la obra de solado de dh piedra que se reduce al labrado, raspado y sentado de dh piedras y costeadado todo ello por cuenta suya en precio de 14 reales el pie con Arte como están puestas en la iglesia de dh Monasterio».

La Cartuja, agrega el contrato, dará la piedra a Juan de Ribera «sacada de la cantera y desvastada de pica como se acostumbra, con buena mezcla de cal y arena y aguzadas las herramientas». Se especifica que cada piedra ha de tener «pie y cuarto de ancho y dos y medio de largo, previniendo que las piedras blancas habían de tener la misma conformación que las negras». La Cartuja también debería proveer a Ribera, como en los contratos anteriores, caballerías para el traslado de ida y vuelta de oficiales y herramientas y los víveres necesarios «al mismo precio que se le dieron al mismo tiempo que hizo el pedestal del retablo de dh Sala Capitular que consiste

¹¹ A.P.M. Protocolo n.º 11959, f. 615.

cada tres panecillos en un real, libra y media de carnero por diez quartos y el vino conforme se vendiere en la bodega y las demás cosas que llevare se le a de dar dos maravedís menos que en el dh lugar de Rascafría». También se dice que la obra deberá estar terminada para fin de julio de 1702. La forma de pago viene siendo la habitual en las demás obras de los maestros madrileños que trabajan allí al mismo tiempo, 2.000 reales de vellón de moneda de plata y alguna de vellón a la hora de la firma de la escritura, 22.000 reales para fin de diciembre, 2.200 reales en el mes de febrero de 1702, 2.200 reales en el mes de abril y el resto al concluir toda la obra. Por auto llevado a cabo por el Excmo. Alcalde don Francisco Alvarez Guerrero el 27 de marzo de 1703 ante Francisco de Quiñones, sabemos que Juan de Ribera y consortes cumplieron lo pactado. El pavimento de mármol realizado por Juan de Rivera en ambas estancias del Monasterio, Sala Capitular y Sacristía sólo se conserva de modo muy fragmentario. La restauración, en este caso respetuosa con el pasado, renovó las losas de la mayor parte de la estancia, quedando un pequeño fragmento junto al presbiterio y parte de la sacristía que data de la época en que se inicia.

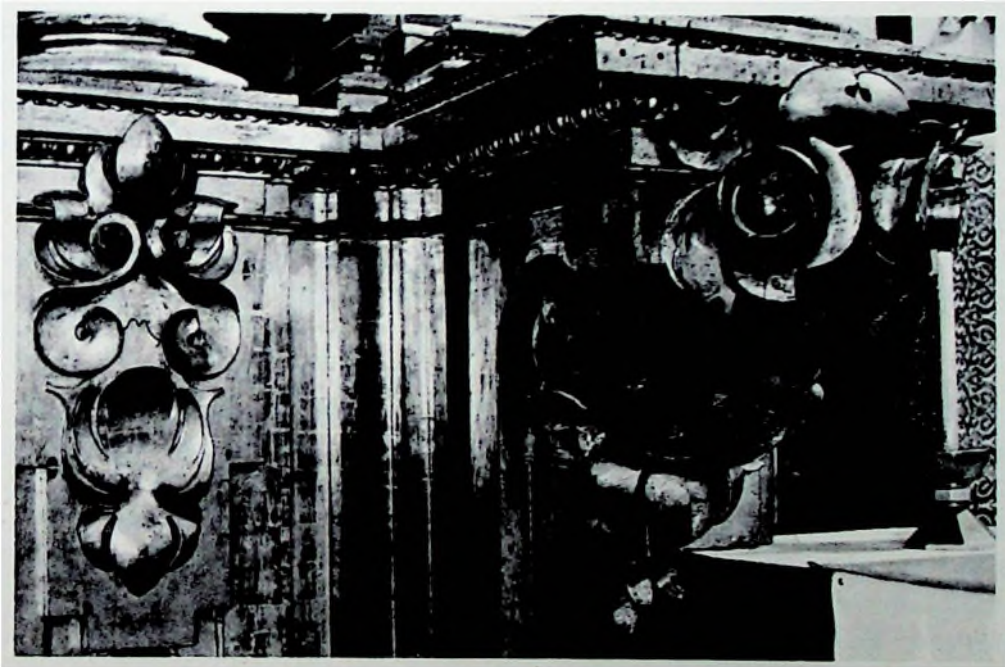
Del maestro de cantería y marmolista Juan de Ribera tenemos escasas noticias. Sólo hemos documentado que el día 4 de marzo de 1707 otorgaba un poder para testar en el que dice ser hijo de Juan de Marcos de Ribera, natural de Loeches, y de Isabel de Moreno, vecina de Mondéjar. Estuvo casado con doña Antonia Aguila y vivió el matrimonio, sin hijos, en la calle de la Gorguera ¹². Murió el día 26 de marzo del mismo año 1707 y fue enterrado en la parroquia de San Sebastián ¹³.

Algunos datos más sin embargo poseemos de la figura de José de la Torre, maestro que sin duda ocupa un destacado lugar en la actividad retabística madrileña.

No hemos podido averiguar hasta el momento su procedencia, pues aunque hemos andado los caminos normales de dar con los registros eclesiásticos o civiles de él y su familia, todo ha sido inútil debido a que corre la suerte de todos los artistas que vivieron en torno al barrio de Barquillo, calle Alcalá, Soldado, etc., que fueron feligreses de San Ginés o de San Luis. La zona E. de todo este distrito fue inscrita en San Luis, anejo de San Ginés, y todo el archivo de aquella parroquia fue destruido en 1936. Algunos papeles por azar fueron pasados a San Ginés, pero desgraciadamente ni los De la Torre ni los Cabecero se encuentran entre ellos.

¹² A.P.M. Protocolo n.º 14098, f. 8.

¹³ Parroquia de San Sebastián. Libro de difuntos de 1707.



5.—Detalle del retablo de la Sala Capitular. Monasterio del Paular (Madrid).

Pertenece a la familia de Pedro de la Torre, figura brillante en el desarrollo barroco madrileño, y de quien hemos visto que depende sustancialmente su estilo. Fue hijo de José de la Torre, arquitecto del siglo XVII, hermano de Pedro¹⁴, y que trabajaron simultáneamente y a veces conjuntamente en la Corte, pero José no rebasó la década del sesenta. Realizó los retablos laterales de las monjas carmelitas descalzas de Toledo¹⁵ y otras obras. Debió morir en torno a 1660, ya que el año 1661 en los pagos efectuados por obras en el Palacio del Buen Retiro se registra, «en la labor de arquitectura constan los pagos efectuados a los herederos de José de la Torre, maestro arquitecto, escultor y ensamblador por obras en el patio, en la ermita, además de un balcón de vidrieras y lámpara que importan 20.887 reales»¹⁶. La firma de este artífice en las obras citadas no coincide con la de nuestro arquitecto del Paular, con lo cual sabemos con seguridad que éste no realizó las anteriores obras; por cierto que ambos, aunque en los contratos se les menciona como Joseph, ellos al firmar se llaman Juseppe de la Torre.

José de la Torre, «hijo», comienza a desarrollar su actividad a raíz de la muerte de su progenitor. De 1664 es la fábrica y del retablo y Custodia para la capilla de Nuestra Señora de la Soledad¹⁷. A propósito de esta obra se dijo «que fue ejecutada por uno de los mayores artífices desta corte llamado Joseph de la Torre, que en esta ocasión parece que se excedió a sí mismo para excederlos a todos haciendo la obra más perfecta que hasta el día de hoy se ha ejecutado». En 1672 realiza el retablo mayor del Monasterio de padres agustinos de Burgos¹⁸, obra que por desgracia ha desaparecido. Hacia el año 1674 su fama debe estar ya bien cimentada, ya que toma parte en el concurso para las trazas y ejecución del retablo mayor del Hospital de Montserrat de la Corte junto a Francisco Herrera el Mozo y otros importantes maestros¹⁹. Asimismo se demuestra su participación en obras reales cuando interviene en el túmulo que se levanta en la Capilla de Pa-

¹⁴ M. AGULLÓ Y COBO: *Tres arquitectos de retablos del siglo XVII, Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García*. A.E.A., 1974. José de la Torre fue hermano de Pedro de la Torre y tuvo por hijos a Francisco y a José, ambos arquitectos y ensambladores de retablos; V. TOVAR MARTÍN: *Ob. cit.*

¹⁵ V. TOVAR MARTÍN: *Ob. cit.*

¹⁶ J. M. AZCÁRATE: *Anales de la construcción del Buen Retiro*, en ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS, t. I, pág. 99.

¹⁷ SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1933, página 493. Por esta misma fecha realiza el retablo de la capilla de la Concepción en la parroquia de Navalcarnero (Madrid). (M. AGULLÓ Y COBO: *Ob. cit.*)

¹⁸ V. TOVAR MARTÍN: *Ob. cit.*

¹⁹ GARCÍA BELLIDO: *Estudios del barroco español*. R. A. y A., 1930.

lacio en 1773 con motivo de las honras de la Emperatriz de Alemania²⁰, conjuntamente con Francisco de Herrera, Antonio Van de Pere, Juan Fernández de Laredo, etc. El año 1679 formaba parte también de la comisión de arquitectos que llevaron a cabo la serie de arcos conmemorativos para la entrada en Madrid de la Reina María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II²¹.

A propósito también de la obra de la iglesia de las Calatravas se cita igualmente a José de la Torre, por la entrega de diferentes cantidades «por la obra que tocante a su oficio había hecho y estaba haciendo en la fábrica de dicho convento, 2.000 reales en 1686 (18 de diciembre) de lo que se le estaba debiendo de la Custodia y guardador de la obra nueva del convento, 2.000 más del marco a cuenta de los 300 ducados para la pintura del altar mayor en 11 de enero de 1688, 885 reales por libramiento de 26 de octubre de 1688 por desarmar la Custodia, altar y volver a poner la Custodia y altar de piedra, solarle y hacer puertas portátiles de aras de dh altar, hacer nuevo torno para la tramoya, armar los andamios dejándolo perfeccionado, seis cornucopias y remate para la Custodia»²².

Intervenía también por estas fechas en la tasación de un retablo que en años anteriores había hecho José Ratés para la iglesia de Valdemoro²³ y cuyo concierto se llevó a cabo entre este artista y Fernando de la Peña el 17 de febrero de 1672.

Su arte en las obras del Paular, retablo y sillería, está fuertemente arraigado en el barroco madrileño como ya dijimos. Este estilo caló hondamente en el ambiente artístico de la época, pues iniciado en la mitad de la centuria con Herrera Barnuevo, el Hermano Bautista, Pedro de la Torre y otros muchos maestros, llegó su eco incluso a los tres hermanos Churriguera, cuya obra está llena de incidencias estilísticas anteriores, que se manifestaron por vez primera en aquel grupo de maestros. Por supuesto que gracias a la inventiva y al talento de los Churriguera se abrieron también nuevas posibilidades en el arte retablístico español del siglo XVIII. José de la Torre cuando realiza las obras del Paular debe tener alrededor de 60 años, lo cual es suficiente motivo para que su adaptación a las nuevas corrientes se realice de manera discreta y en él sea más perdurable la conformación y los motivos anteriores. Por esto impera sobre todo en el retablo de San Bruno de la Cartuja

²⁰ A. P. Sección histórica. Caja 79, leg. n.º 5.

²¹ MARQUÉS DE SALTILLO: *Previsiones artísticas...* B.R.A.H., 1947, pág. 383.

²² J. SINUÉS Y URBIOLA: *Noticias documentales acerca de la iglesia de la Concepción Real de Calatrava*. B.S.E.Ex., 1919, pág. 191.

²³ MARQUÉS DE SALTILLO: *Los Churriguera*. A.E., 1915, pág. 86.

del Paular cierto equilibrio en planta y también cierta medida en los motivos decorativos; el uso del estípite con sentido estructural como ya lo había realizado José Benito Churriguera en el retablo mayor de San Esteban de Salamanca, nos demuestra también su incorporación a las tendencias nuevas.

Hicimos mención al revisar el contrato del retablo de la Sala Capitular «al librero» que al parecer trabajaba por estos años en el convento. Efectivamente, en el Monasterio existe una hermosísima librería barroca que amablemente nos mostraron los monjes y que fue sin duda realizada para la misma sala donde se encuentra hoy emplazada debido a la perfecta acomodación de todos sus paños a la estructura de la estancia que es una nave rectangular cubierta con bóveda de cañón con lunetos reforzada con breves arcos fajones. Está decorada con follajes y óvalos, algunos de buena factura, y en la parte superior de los muros del rectángulo hay pintados también en recuadros diferentes escenas de Santos cartujos en actitudes muy zurbaranescas.

Las tallas de cada uno de los estantes son de calidad excepcional y las encontramos vinculadas estilísticamente al modo de José de la Torre. Son motivos de hojas muy carnosas, cogollos y triglifos en ménsula de fina ejecución. Todo el conjunto se halla en madera en blanco, y el artista que se encontraba realizándola al mismo tiempo que José de la Torre llevaba a cabo el retablo y sillería, fue sin duda un maestro de la escuela madrileña, tal vez un discípulo aventajado de este arquitecto, que aún conservaba las fórmulas de los pintores-decoradores de la segunda mitad del siglo xvii. También en la estancia sacristía contigua a la Sala Capitular, que se pavimentó al mismo tiempo que ésta, se encuentra un hermoso retablo de la misma época y cuyos elementos ornamentales repiten fielmente los temas vegetales empleados en el de San Bruno.