

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XVII



C. S. I. C.
1980
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XVII



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
MADRID, 1980

S U M A R I O

Páginas

EL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

| | |
|---|---|
| Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1979, por <i>Francisco Arquero Soria</i> | 9 |
|---|---|

ESTUDIOS

| | |
|---|-----|
| Las fortalezas islámicas de Ribas de Jarama y Cervera (Madrid), por <i>Basilio Pavón Maldonado</i> | 19 |
| Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XIV según el «Libro de la Montería» de Alfonso XI, por <i>Gregorio de Andrés</i> | 25 |
| Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños de la primera mitad del siglo XVI, por <i>Margarita Estella</i> | 41 |
| Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio, por <i>José Manuel Cruz Valdovinos</i> | 67 |
| El Colegio de Santiago o de los Manriques, de Alcalá de Henares, por <i>Carmen Román Pastor</i> | 73 |
| Arquitectos y alarifes en la iglesia parroquial de Vicálvaro, por <i>M.^a Pilar Corella Suárez</i> | 85 |
| Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta, por <i>Antonio Matilla Tascón</i> | 103 |
| Pintores de los siglos XVI y XVII, que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián, por <i>Matías Fernández García</i> | 109 |
| Las escuelas de gramática del Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII, por <i>Bernabé Bartolomé Martínez</i> | 137 |
| La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626, por <i>José Simón Díaz</i> | 159 |
| El IV Centenario de Paravicino y la predicación, por <i>Almudena Fradejas Rueda</i> ... | 215 |
| La alfabetización de los madrileños en 1650, por <i>C. Larquié</i> | 223 |
| El monasterio de la Inmaculada de Chinchón y Nicolás de Vergara el Mozo. El castillo de Villaviciosa de Odón y los arquitectos reales, por <i>Fernando Marias</i> . | 253 |
| El convento de Carmelitas de la Baronesa, de Madrid, por <i>Balbino Velasco, O. Carm.</i> | 277 |
| El arquitecto madrileño José de Arroyo autor de «Festejo y loa en honor de Mariana de Neoburg», por <i>Virginia Tovar Martín</i> | 285 |

| | <u>Páginas</u> |
|--|----------------|
| Apunte geográfico-económico de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el año 1752, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i> | 299 |
| Mengs en la corte de Madrid. Notas y documentos, por <i>Juan J. Luna</i> | 321 |
| Don Miguel de Azanza, maestro de política antirreligiosa y consejero del rey intruso José Bonaparte, por <i>Angel Benito Durán</i> | 339 |
| Alineaciones viarias de Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX, por <i>M.ª Eulalia Ruiz Palomeque</i> | 359 |
| Apuntes sobre el problema de la vivienda obrera en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX, por <i>Clementina Díez de Baldeón</i> | 391 |
| El hecho geográfico del agua en el proceso de industrialización de Madrid, por <i>José M.ª Sanz García</i> y <i>Jesús Muñoz Muñoz</i> | 409 |
| El mausoleo de los héroes de Cuba y Filipinas, en el cementerio de la Almudena, por <i>Enrique Pardo Canalís</i> | 429 |
| Historia de los Estudios de rodaje madrileños, por <i>Angel Luis Hueso</i> | 435 |

SEMBLANZAS DE MADRILEÑISTAS ILUSTRES

| | |
|--|-----|
| Un historiador madrileñista: Ricardo Martorell, por <i>Ramón Ezquerro Abadía</i> | 453 |
| Tres escritores contemporáneos: Alberto Insúa, José Ortiz de Pinedo y Francisco Serrano Anguita, por <i>Mariano Sánchez de Palacios</i> | 459 |

**LOS ARTISTAS DE LAS OBRAS REALIZADAS EN SANTO DOMINGO
EL REAL Y OTROS MONUMENTOS MADRILEÑOS DE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI**

Por MARGARITA ESTELLA

En un artículo publicado hace unos meses sobre este Convento¹, se sugirieron ciertas atribuciones artísticas de piezas escultóricas cuya comprobación documental se ha conseguido ahora, así como se ha logrado localizar una serie de datos inéditos de gran interés para la historia del arte que completan y en parte rectifican los que entonces se dieron.

En su conjunto, el estudio de los documentos que se dan a conocer proporcionan una visión bastante clara del poco conocido ambiente artístico de Madrid hacia mediados del siglo XVI que debió gozar de un momento de gran esplendor que desemboca, pues su contratación fue posterior, en las obras de la reforma del Alcázar de Madrid, sin olvidar su conexión con las cercanas, coetáneas y numerosas empresas artísticas de la Imperial Toledo. Los nombres de los artistas que en aquéllos se mencionan saltan a la vista de las áridas páginas de difícil lectura de los protocolos madrileños con la aureola que rodeó a personalidades como Luis de Vega, Alonso de Covarrubias, Felipe Vigarny, su hijo Gregorio Vigarny, el Maestre Farmete, casi sin lugar a dudas el inquieto escultor Jamete, el famoso vidriero salmantino Nicolás de Holanda o el conocido maestro rejero Chapavera, así como otra pléyade de nombres conocidos en la más reducida área madrileña, sea el del escultor Francisco Hernández o los de los maestros Antonio y Antonio Sillero, ayudan a desvelar algunas de las incógnitas que planteó el estudio de sus biografías o de sus obras.

Desde otro punto de vista más concreto, puesto que reducido a un solo

¹ MARGARITA ESTELLA, «El convento de Santo Domingo el Real de Madrid», *Villa de Madrid*, XVI, 1976, II, págs. 59-67.

monumento, aunque fuera de la importancia de la de este convento, destaca el interés del mecenazgo artístico de Don Alonso de Castilla, Obispo de Calahorra y La Calzada, comparable y contemporáneo al que ejerció Don Gu-tierre de Carvajal, Obispo de Plasencia en su famosa capilla de San Andrés, cuya actividad como protector de las artes tiene muchos puntos de contacto con la que desarrolló Don Alonso, como por ejemplo en la selección, en ca-sos, de los mismos artistas. Las biografías en relación al arte, de estos per-sonajes, a las que habría que añadir las de Francisco Ramírez el Artillero y su esposa Beatriz Galindo² o las que aún no se han emprendido del Teso-rero Alonso Gutiérrez y su mujer María de Pisa, y las de otros promotores menos conocidos, dan una idea aproximada de cómo y en qué campos se desarrolló en Madrid la protección artística por personajes de secundaria importancia en la vida general de España pero que consiguieron erigir, con la fundación de sus capillas funerarias, hermosos conjuntos artísticos en numerosas iglesias españolas.

Por desgracia, de por aquellos años quedan en Madrid muy pocos restos artísticos debido en parte a las continuas reformas de los edificios o a la acción demoledora de otros móviles extra-artísticos, pero precisamente se ha conservado casi intacta la en parte estudiada capilla del Obispo de Plasencia y algunos restos escultóricos de la que fundó Alonso Gutiérrez y de la del Obispo de Calahorra en Santo Domingo; de los procedentes de este último se dio nota en el trabajo citado y en ellos se insistirá para aclarar en lo posible los puntos oscuros que no pudieron ser esclarecidos.

Por no repetir lo ya sabido sobre la importancia de este convento madri-leño y su primitiva construcción, este trabajo se ocupará únicamente de los nuevos documentos inéditos que se han localizado sobre obras artísticas rea-lizadas en él durante los primeros cincuenta años del siglo XVI, primordial-mente de las labores que encargó Don Alonso de Castilla para su capilla y algunos otros datos en relación con ellas.

Los documentos fueron localizados en su mayoría en los protocolos del escribano Juan Román, de los años de 1504 a 1554, al que aludían los legajos y libros de la Sección de Clero del Archivo Histórico Nacional consultados con anterioridad. En su lectura se ha podido seguir casi año a año el des-arrollo de la vida económica y artística de la comunidad femenina que rigió los destinos del Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid³.

² MERCEDES AGULLÓ, «El hospital y convento de la Concepción de Nuestra Señora (La Latina)», *Villa de Madrid*, XIII, 1975, y XIV, 1976. Proporciona muchos datos sobre el ma-trimonio.

³ A.P.M. Juan Román. Protocolos núms. 1 al 15 inclusive (años 1504-1554). Muchos sin foliar y algunos desordenados y rotos, por lo que las citas documentales se darán con

Aparte de un testamento fechado en 1514 de Pedro Hurtado, mayordomo del Convento al que nombra como su heredero a más de una manda para reparar el bulto sepulcral del Rey Don Pedro de Castilla⁴, las primeras noticias de interés son del año 1521, una relativa a un desaparecido retablo de Juan de Borgoña para el convento conteniendo la segunda los antecedentes de la fundación de la Capilla que años más tarde se traspasa al Obispo de Calahorra, Alonso de Castilla.

El año de 1521, en el Monasterio de Santo Domingo el Real, extramuros de Madrid, Juan de Trujillo, entallador, se obliga de mancomún con Juan de Borgoña, del que tiene un poder firmado en Toledo, para hacer al convento un retablo de «talla e pintura» de acuerdo a las condiciones que se acompañan, por encargo de Gonzalo Hurtado, albacea testamentario de su hermano Pedro, el citado mayordomo del Convento de acuerdo a una de las cláusulas de su nuevo testamento de 21 de noviembre de 1518.

Ceñidos al estricto campo madrileño, posiblemente es la primera vez que el gran pintor toledano trabaja para una obra en estas tierras, ya que el retablo de Parla se contrató en 1524 y el de la capilla de los Vozmediano en 1525, donde también aparece Trujillo, que puede ser el artista, si fue correcta la transcripción del nombre, que en 1527 se encarga de asentar los retablos de la iglesia de Pinto, donde se conserva un lienzo de la Asunción, posible copia de una primitiva pintura que podría fecharse por esos años. No se sabe donde estuvo colocado este retablo ni su destino, pero el dato interesa para completar la biografía del pintor del que no se hablará ya más, puesto que no vuelve a aparecer citado en el resto de los documentos sobre Santo Domingo, entre otras cosas porque son posteriores a la fecha de su muerte acaecida hacia 1535⁵.

Más interés tiene para la comprensión del desarrollo de los acontecimientos posteriores en torno a la capilla del Obispo de Calahorra, el documento suscrito con el convento este mismo año de 1521 con D.^a Nufra de Toledo, hija de D. Francisco Núñez de Toledo y su mujer D.^a Leonor Alvarez. D.^a Nufra explica que sus padres «avian fundado... e (dado) a hedificar una capilla

la fecha exacta para facilitar su comprobación; Méndez, núms. 24 y 36; Gaspar Dávila, n.º 46; Rojas, n.º 85; Monzón, núms. 187 y otros, citados junto con los documentos consultados en el A.H.N. de Madrid, en ESTELLA, *op. cit.*

⁴ A.P.M. Román, n.º 4: 24-II-1514.

⁵ A.P.M. Román, n.º 2: febrero 1521; n.º 1, ff. 560-563, 21-XI-1518; VERARDO GARCÍA REY, «Obras de artistas extranjeros en Madrid y su provincia», *R.B.A.M.Ayt.*, Madrid, 1929; JOSÉ GÓMEZ-MENOR, «Algunos documentos inéditos de Juan de Borgoña», *An. Tol.*, II, 1968; MARGARITA ESTELLA, «La iglesia parroquial de Pinto...», *A.I.E.M.*, XVI, 1979, págs. 1-39; DIEGO ANGULO INIGUEZ, *Juan de Borgoña*, Madrid, Col. Artes y Artistas; MERCEDES AGULLÓ, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978. Da noticias de Juan de Trujillo (1517), pero no de Juan de Borgoña.

en el dicho monasterio que es la primera como se entra por la puerta de la iglesia del monasterio» a la que dotaron de 5.000 maravedises de juro a cambio de ciertas obligaciones de misas, aniversarios y provisión de ornamentos y otros útiles para el servicio litúrgico, las cuales, al parecer, las monjas no cumplían porque alegaban no podrían subvenir a todas ellas con la renta asignada. Por «zanjar reyertas» se avienen las partes, quedando D.^a Nufra como patrona de la dicha capilla y con el derecho «al sytio e suelo» de ella con la excepción de que este derecho a sepultarse en la capilla no incluya la pared que da al arco principal de la iglesia, reduciendo las monjas las obligaciones contraídas con sus padres.

Años más tarde, en mayo de 1538, las monjas, con licencia del principal de la Orden, el burgalés Bernardo Manrique, y el consentimiento de sus patronos, una nieta de D. Francisco Núñez de Toledo y su mujer, D.^a Margarita de Toledo y su marido D. Pedro de la Barreda, traspasan la capilla a D. Alonso de Castilla, Obispo de Calahorra, por un aumento sustancial de la renta y en agradecimiento de ciertas obras que su señoría había hecho y pensaba seguir haciendo en la iglesia del convento. Los documentos dejaron algún cabo suelto, pues al pasar los años surge el clásico e interminable pleito entre el convento y Pedro de la Barreda, que debió agriarse a juzgar por las numerosas referencias documentales, algunas de franco sabor violento, pero ello no impidió que se comenzara la magna obra de la capilla y su ornato, llevados a cabo en el corto lapso de tres años, es decir a partir de 1538 y hasta la muerte del Obispo, que dictó testamento en febrero de 1541, aunque no se conoce con certeza documental en qué punto quedaron los trabajos emprendidos ⁶.

Este mismo año de 1538 la actividad desplegada por el Obispo es sorprendente. Quizás presintiendo la muerte acelera al máximo las diligencias para poner en marcha la obra encargando los materiales más precisos para su iniciación, como la cal por ejemplo, y firmando en un solo mes, mayo de 1538, los contratos con los distintos artífices de la obra de la portada de la iglesia, la realización de su bulto sepulcral, la ejecución de la talla y pintura del retablo para su capilla, la labor de carpintería y albañilería, la obra de la tribuna y hasta la de las rejas.

⁶ A.P.M. Román, n.º 7: 16-XII-1521; n.º 10: 22-V-1538; n.º 11 (con documentos trasapelados entre los de 1539, con números de folios duplicados): f. 422, 25-III-1538; n.º 14: 6-XI-1542 (D. Juan de Castilla y D.^a Ana de Osorio de Castilla, Priora, poder a D. Felipe de Castilla, que incluye el entender en el pleito que está pendiente en Valladolid); Castellanos, n.º 2.514: 9-IX-1561 (protesta de Pedro de la Barreda). Dio noticia de la fecha del testamento no localizado: GIL GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro eclesiástico de las iglesias... de las dos Castillas*, t. II, Madrid, 1647.

Al año siguiente, en 1539, inquieto sin duda por la mejor marcha de los encargos, nombra nuevos maestros para la ejecución de su bulto sepulcral y los de sus padres, la de una imagen de Nuestra Señora para la portada de la iglesia, la tracería «*e casco*» de la capilla y la reforma de la portada. En 1540 debían estar adelantadas las obras, pues de nuevo suscribe conciertos para agrandar el retablo, determina la realización de nuevas imágenes o cambios de lugar de las realizadas, decide la reforma de los enterramientos de sus padres, contratando por último las vidrieras para los huecos de las ventanas, lo que indica el avanzado estado de los encargos⁷.

Las obras fueron de gran envergadura a juzgar por los maestros que se hicieron cargo de ellas, pero los documentos no aclaran si se acabaron de hacer todas ellas. Una carta de pago del maestro de la obra de la capilla y la cita de Ponz sobre la inscripción que en el Pórtico de Santo Domingo conmemoraba el mecenazgo del Obispo de Calahorra, confirman la terminación de la obra arquitectónica, así como unos restos escultóricos del Museo Arqueológico Nacional permiten pensar que también se llevó a cabo la realización de los bultos sepulcrales y algunas de las imágenes, por lo cual es lógico que también se terminara el retablo y el resto de las obras⁸.

Los datos que aportan otros documentos, como la pretensión de Pedro de la Barreda en 1561 de enterrar un cuerpo en esta capilla, a lo que no acceden las monjas, la referencia en 1613 del cronista Fray Hernando de Castilla sobre la capilla de Santo Domingo o de los Castilla y el testamento, localizado en el Archivo Histórico Nacional, fechado en 1635, de Francisco Fernández de Córdoba que a más de algunas mandas de la categoría de dos originales del Caravaggio, un San Jerónimo y un San Juan Evangelista, legados a dos personajes españoles, funda varias capellanías en la capilla de los Córdoba, «*que llaman de los Castilla*», corroboran la práctica terminación de todos los encargos del Obispo de Calahorra, posiblemente antes de su muerte, ya que los documentos localizados de sus albaceas testamentarios, su hermano Don Juan de Castilla y D.^a María Osorio, priora del convento, no vuelven a referirse a obras en la capilla y sí al pleito que el convento tuvo que entablar con D.^a Margarita de Toledo y su marido Pedro de la Barreda, sucesores de los antiguos patronos y fundadores de aquella⁹.

⁷ A.P.M. Román, n.º 10, sin foliar (años 1537-1538). Escrituras seguidas del 11 al 31 de mayo, junio y octubre del año 1538); n.º 11, sin foliar en parte y en muy mal estado (años 1539-1540). Se darán las fechas al describir las noticias concretas.

⁸ ESTELLA, *El convento de Santo Domingo...*, *op. cit.*; A.P.M. Román, n.º 11: 5?-VI-1539.

⁹ A.P.M. Castellanos, n.º 2514, *cit.*; ESTELLA, *El convento de Santo Domingo...*, *op. cit.*; A.H.N. Madrid. Clero. Madrid. Legajo 3.908: transcripción del testamento de Francisco Fernández de Córdoba, Virrey de Sicilia, dictado en Palermo en 1635, que incluye otras

Obras arquitectónicas

El maestro de la obra de la capilla, con la supervisión del maestro de las obras reales Luis de Vega, fue Fernán Pérez de Alviz, personalidad artística cuya actividad en Madrid debió ser de importancia a juzgar por las notas reunidas en la mera revisión de unos cuantos protocolos.

Se le cita por primera vez el año de 1524 en un documento sin interés artístico y ya en su oficio de entallador y cantero contrata en 1537, con su hijo Pedro de Alviz, la realización de la portada y una ventana para una casa de esta ciudad, en cuyas condiciones se lee entre líneas su conocimiento del arte de labrar la piedra «a lo romano». Puede ser el Hernando Pérez, entallador, al que da un poder el pintor Pedro de Ampuero en 1533.

El 11 de mayo de 1538, en las casas de D. Juan de Castilla, se contrata con el Obispo de Calahorra, del Consejo de su Magestad, para hacer la «Portada y Arco perpiaño» que su señoría «mando haser» para Santo Domingo. Las condiciones que se ajustarán a una traza ya convenida anteriormente, quizás con Luis de Vega, prevén entre otras cosas una puerta de nueve pies y medio de hueco, con jamba, pies derechos, de piedra berroqueña de buen gran menudo, con arco, columnas, escudos, etc., todo «a contento del señor Luis de Vega», nombrando, meses más tarde, fiadores de esta obligación a Pedro Gaytán y Juan de Perea, pedreros.

En mayo de 1539 vuelven a firmarse nuevas condiciones para esta obra en las que se especifica que la portada tendrá un entablamento y letrero, sin duda el que leyó Ponz, y cuyo estilo decidió a Polentinos a atribuir la obra precisamente a Luis de Vega, preveyéndose un nicho para una imagen de alabastro que, como se dirá, se pensó fuera la de la Asunción trasladada a la sacristía para ser sustituida por un Santo Domingo. El arco de la capilla habría de ser de piedra berroqueña y la obra, una vez acabada, sería tasada por Luis de Vega, a cuyo precio se avenía Fernán Pérez.

Antes, en abril de 1539, había contratado también la «trazeria e muestra de la capilla del obispo», entre cuyas condiciones se exige que las molduras han de ser como las de la capilla mayor de San Jerónimo o las de la capilla del Obispo de Plasencia, que la capilla tendría cimborrio, preveyendo, para la seguridad del edificio, la construcción de estribos, empleando en la cons-

noticias de interés para la historia de la pintura, según nos indicó amablemente el profesor Pérez Sánchez, a quien se consultó sobre ello; A.P.M. Román, n.º 13, año 1544, f. 184 (D. Juan de Castilla termina de pagar al convento los 12.000 maravedises de juro que el Obispo asignó al convento), f. 185 (D.ª Ana Osorio, Priora de Santo Domingo, da un poder para entender en el pleito con Pedro de la Barreda).

trucción, piedra, ladrillo y mampostería, dando por fiadores de esta obra al cantero Juan de Perea y a su propio hijo Pedro de Alviz, al que en otras ocasiones le hará él igual servicio.

El 20 de febrero de 1540, el maestro Antonio y Antonio Sillero, que desde 1538 se ocupaban de la labor de albañilería y carpintería de la capilla y de la obra de la tribuna, confirman que se sujetan a las directrices de Fernán Pérez en la conclusión de su trabajo y es curioso observar que en un documento de 1549 este maestro, si se leyó bien el nombre, fue fiador, con el Maestro Antonio, de Juan Francés en la obra de Getafe, como se dirá más adelante.

En otros documentos aparece como fiador de su hijo o de otros artistas trabajando en Santo Domingo y en 1539 los canteros Juan de Perea y Diego Ortuño se obligan con Fernán Pérez a entregarle ciertas piezas ya labradas (columnas, pilares, etc.) en piedra de Alpedrete o de Becerril ¹⁰.

Los nombres de los artistas que aparecen en situación de subordinados a Fernán Pérez, si se exceptúa el de Luis de Vega, dan idea de la importancia que debió tener este maestro cantero en las obras madrileñas de estos años, ya que la mayoría de los citados son nombres conocidos en esta área artística y muchos de ellos colaborarán con el equipo constructor de la reforma del Alcázar madrileño a las órdenes de Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, obra contratada dos años más tarde que la de Santo Domingo, ya que según Cervera Vera las primeras escrituras que se otorgaron fueron de octubre de 1540, cuando prácticamente debía estar acabada la obra de la capilla del Obispo de Calahorra ¹¹.

A algunos se les conocía de antes como al discutido Maestre Antonio, posiblemente el que se cita en la obra de la iglesia de Pinto de 1515 y que como se dirá trabaja luego en el Alcázar, o Pedro de Alviz, quizás el citado en Cuenca con su hermano Juan de Alviz desde 1524 y que aparece en Madrid al menos desde 1533 en relación con el retablo de la capilla del Obispo de Plasencia. Sin intentar ni siquiera esbozar la posible actividad de cada

¹⁰ Sobre Fernán Pérez de Alviz (en los últimos documentos sólo firma con su primer apellido, transcribiendo el Alviz con la «v» de su firma y de la de su hijo, aunque el escribano lo hace con «b»): Documentos en el orden que se citan en el texto con su fecha, y en su caso, con el número de folio: A.P.M. Román, n.º 8: 13-XI-1524; n.º 10: 5.º f. al empezar, 8-I? ó XI?-1536? ó 1537?; 11-V-1538; 13-X-1538; n.º 11: f. 70 v.º, 26-V-1539, 14-IV-1539; f. 243, 31-V-1539; 20-II-1540; n.º 14, ff. 729 a 731, 12-II-1549; n.º 11: 28-V-1539; ALEJANDRO MARTÍN ORTEGA, «Papeletas sobre Pintores», *B.S.A.A.Vall.*, 1966, págs. 430-432. Poder de Pedro de Ampuero para cobrar el retablo de Camarma en 1533; CONDE DE POLENTINOS, «Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos», *B.S.E.E.*, 1945, págs. 63-78.

¹¹ CERVERA VERA, «Carlos V mejora el Alcázar de Madrid», *R.B.A.M.Ayt.*, Madrid, 1979, páginas 59-150.

uno en Madrid, se dan a conocer en extracto las noticias que sobre ellos se han encontrado en la preparación de este estudio ¹².

La actividad de Pedro Alviz en el convento de Santo Domingo debió reducirse a la colaboración con su padre, pues el encargo que se le hizo, con Martín de Ibarra, del bulto sepulcral del Obispo, se traspasó un año más tarde a Gregorio Vigarny, prosiguiendo en su profesión más de cantero que de entallador en la obra del Alcázar de 1540 o en relación con las emprendidas por el Concejo madrileño, en 1543, siendo citado, de nuevo con Martín de Ibarra, en la obra de las casas de Francisco Román en 1544 ¹³.

Maestre Antonio y Antonio Sillero debieron trabajar en contrato de compañía al menos en la obra de Santo Domingo. Son muy interesantes las noticias conocidas ahora sobre Maestre Antonio, que se han podido unificar por sus firmas en las escrituras otorgadas y que permiten vislumbrar un maestro de primeros de siglo hábil en las labores de albañilería y carpintería.

En un artículo recientemente publicado se discutió la personalidad de un Maestre Antonio que en 1515, junto a Cristóbal de Adonza, dictamina sobre el derribo de la antigua sacristía de la iglesia de Pinto construida por Juan de Madrid y donde también trabaja como albañil y carpintero un Maestro Francisco. No se incluyó entonces las noticias proporcionadas por Mercedes Agulló sobre los Maestros «Francisco y Antonio de Madrid», que en 1511 tasan las casas de Beatriz Galindo y que entre otras cosas, en 1518, son mencionados como «maestre Francisco de Madrid y Maestre Antonio, maestros mayores de la villa», sin que aparezca claro si el «Madrid» que sigue o no, según los casos, a estos dos nombres propios, es apellido o mero indicativo toponímico.

Resumiendo las noticias es muy posible que el Maestro Antonio, de Pinto, sea el maestro que tasa las casas de la Galindo y muy probablemente el Maestre Antonio que con idéntica firma aparece en las diversas escrituras que se citarán a continuación; por otra parte tendría que estudiarse más a fondo su problemática identificación sugerida en el trabajo sobre la iglesia de Pinto, con un maestre Antonio que trabaja en Cuenca, para algunos el entallador Antonio Flórez que interviene con Juan de Alviz y Francisco

¹² MARGARITA ESTELLA, *La iglesia parroquial de Pinto, op. cit.*; M.^o LUZ ROKISKY, «La capilla del Chantre o de los Apóstoles en la Catedral de Cuenca», *A.E.A.*, n.º 194, 1976, páginas 161-173. Conviene advertir que también menciona a Pedro de Alviz en Cuenca el año 1533; ALEJANDRO MARTÍN ORTEGA, «Datos sobre Francisco Hernández y Francisco Giralte en Madrid», *B.S.A.A.Vall.*, 1957, págs. 65-76.

¹³ A.P.M. Román, n.º 10: 5.º f. al empezar 8-I?-1537?; 13-X-1538; n.º 11: 15-IV-1539; CERVERA VERA, *Carlos V...*, *op. cit.*; A.P.M. Dávila, n.º 46: f. 559, 2-X-1543; A.P.M. Román, n.º 14: f. 134, 21-XI-1544.

de Luna en la capilla de los Apóstoles de la catedral conquense, pues no hay que olvidar que los problemas que presenta el estudio de las personalidades artísticas de esta primera mitad del siglo XVI es su extraordinaria movilidad en el ámbito geográfico y la poca precisión en la transcripción de sus nombres, que se agudiza cuando alcanzan cierta categoría o no tienen ninguna.

El Maestre Antonio, que firma con fina letra casi gótica, similar aunque algo menos evolucionada que la transcrita por Cervera Vera, aparece con Maestre Francisco como testigo de una obligación contraída por el albañil Juan de Villafuerte en 1518 y se obliga en 1520 de mancomún con su hijo Francisco y Maestre Francisco, todos albañiles, a hacer una obra en Illescas, dando un poder ese mismo año para cobrar, parece leerse, que como maestro mayor de los Alcázares. En 1526 Miguel de Hita le nombra tasador de su obra de la torre de Fresno de Torote y en 1538 se obliga con Antonio Sillero para la obra de albañilería de la capilla del Obispo de Calahorra, tomando ambos en 1539 la de la tribuna; en 1540 declaran que la realización de las tapias de la capilla se ajustará a las directrices de Fernán Pérez de Alviz. A finales de este año el Maestre Antonio, albañil y vecino de Madrid, se compromete a construir la escalera del Alcázar, apareciendo en Getafe, junto a Fernán Pérez, como fiador de Juan Francés, ya claramente como «maestro mayor de los alcázares», en 1549¹⁴.

El nombre del carpintero y alarife Antonio Sillero es bastante conocido en las obras de Madrid, si bien en ocasiones puede confundirse con el de su hijo, activo la segunda mitad de esta centuria con el mismo nombre e igual profesión que su padre, al que en ocasiones sustituye, como cuando se compromete en 1553, en nombre de Juan de Villafuerte, para hacer la armadura y cubrición de la iglesia de San Sebastián de Carabanchel de Abajo, que había sido encomendada a su padre. En Santo Domingo trabaja con Maestre Antonio, en una de cuyas escrituras les sirve de fiador otro probable miembro de la familia, Luis Sillero, que aparece asimismo en las obras encargadas por Beatriz Galindo del Hospital de la Concepción, y en la del Obispo de Plasencia, sin que se conozca la relación, también probable, con el Alonso Sillero que hasta 1537 intervino en la construcción de la iglesia de Chiloeches¹⁵.

¹⁴ ESTELLA, *La iglesia parroquial de Pinto...*, *op. cit.*; AGULLÓ, *El hospital y convento de la Concepción...*, *op. cit.*; CERVERA VERA, *Carlos V...*, *op. cit.*; A.P.M. Román, n.º 1: f. 438, 1518; n.º 2: f. 206, 19-II-1520; f. 254; n.º 8: 3-VI-1526; n.º 10: 14-V-1538; n.º 11: f. 416, 22-X-1538, y f. 420 (traspapelado, con foliación repetida entre documentos de 1539), 18-IV-1539 y 20-II-1540; n.º 14: ff. 729-731, 9-II-1549.

¹⁵ A.P.M. Méndez, n.º 24: f. 56, 19-XII-1553, y f. 553 (tasación con Miguel de Hita); A.P.M.

El cantero, también llamado pedrero, Juan de Perea, debió ser hábil en la talla de la piedra y como otras veces se ha dicho, en ocupación similar a los «picapietra» genoveses que enviaban, como éste lo hace, las piezas más nobles de la construcción ya labradas desde las canteras. En Madrid, en 1525, se compromete a realizar un pilar para la iglesia de San Salvador de Madrid, apareciendo en 1526 como fiador de Miguel de Hita en la obra de la torre para la iglesia de Fresno de Torote. Ya se ha indicado que en mayo de 1538 se obliga con Diego Ortuño, también cantero, a entregar a Fernán Pérez de Alviz una serie de piezas labradas en piedra de las canteras de Alpedrete o de Becerril, de las que se dan muy minuciosamente sus formas y medidas, apareciendo de nuevo en una obra de importancia en el Alcázar, la arquería del patio grande cuyas condiciones redactó Alonso de Covarrubias y Luis de Vega, suscribiendo la obligación en 1540 junto a Martín de Ibarra y Pedro de Alviz, dos artistas procedentes asimismo de la obra de Santo Domingo ¹⁶.

Todas estas noticias sobre la obra de piedra y albañilería de la capilla del Obispo de Calahorra en Santo Domingo el Real nos llevan a la conclusión de que en contra de lo que a veces se ha dicho y al menos en estos años, el trabajo se encomendaba a especialistas en la profesión, apareciendo unidos en muchos casos las de carpintero-albañil, dado el tipo de la tradicional construcción madrileña en ladrillo y mampostería, frecuentemente con cubiertas de madera, y la de entallador-cantero precisa no sólo para asentar las piezas de piedra que requería la obra, sino para entregarlas trabajadas incluso con decoración escultórica, en el momento del auge del plateresco que exige la labra minuciosa del material por ejemplo en las portadas, enmarques de ventanas o patios, etc., por lo que no es raro que a estos entalladores-canteros se les encargue, como se verá, obras en piedra propiamente escultóricas. Esto no quiere decir que en el caso de los grandes maestros su actividad fuera polifacética, quizás porque a todos ellos, en la cúspide de la profesión, se les llama para consulta en obras de todo tipo, decidiendo a veces en su calidad de trazadores de las obras, o «debuxadores» como se llama por ejemplo al escultor Hernández, el cambio de oficio cuando la obra les interesaba si su misión en esos casos no precisaba la aplicación concreta de conocimientos técnicos muy específicos.

Román, núms. 10 y 11 (vid. nota 14); MARGARITA ESTELLA, «Noticias documentales sobre la construcción de la iglesia de Chiloeches (Guadalajara) en el siglo XVI y algunas otras», *Wad-Al-Hayara*, n.º 7, 1980, págs. 305-311.

¹⁶ A.P.M. Román, n.º 8: 11-VIII-1525, 3-VI-1526; n.º 11: 28-V-1539; CERVERA VERA, *Carlos V...*, *op. cit.*

Los enterramientos

Precisamente el encargo de los bultos sepulcrales del Obispo Don Pedro y el del Obispo de Calahorra, Don Alonso de Castilla, se hizo en un primer momento a los entalladores-canteros Pedro de Alviz y Martín de Ibarra, artista también conocido por su obra en la portada de la capilla de la torre de la catedral de Toledo, en la que trabajó junto a Esteban Jamete y Gregorio Vigarny, entre otros; aunque no vuelve a mencionársele directamente, debió seguir trabajando para la capilla en su profesión, ya que a Gregorio Vigarny se le encargan unas columnas similares «a las que hace Ibarra», el cual, por otra parte, asociado de nuevo con Pedro de Alviz, se contratará para la obra del patio nuevo del Alcázar en 1540 y años más tarde, en 1544, a proporcionar a Francisco Medina, albañil, las piezas labradas en piedra precisas para la obra de la casa de Francisco Román¹⁷.

El documento suscrito por Alviz e Ibarra proporciona los nombres de los supervisores de las obras de escultura a realizar en la capilla del Obispo de Calahorra, Maestro Felipe Vigarny y Maestre «Farmete», según parece leerse, que como se aclarará, tiene que ser el escultor Esteban Jamete.

En 11 de mayo de 1538 se capituló entre el ilustre D. Alonso de Castilla, «Obispo de Calahorra, del Consejo de su majestad, de una parte y de la otra Martín de Ibarra y Pedro de Alviz, maestros de cantería» estantes en Madrid, las condiciones bajo las que éstos harán el bulto del señor Obispo Don Pedro, que se colocaría entre la capilla del Obispo de Calahorra y la del Infante Don Juan, con el arco y la imaginería y moldura, todo de alabastro y conforme a la muestra firmada por el Obispo y estos artistas. También se comprometen a realizar el otro bulto de D. Alonso «en medio de la capilla, puesto de pontifical conforme a la traça» y que tanto los «bultos, sepulturas con el arco e molduras e ymagineria» serían de «alabastro muy blanco, limpio y sin pelo». Se conviene el precio de 600 ducados de oro a pagar en plazos hasta el año y medio de término que se da para entregar la obra, pasado el cual los dos artistas podrían aspirar a un aumento de otros 100 ducados si «el maestre Felipe o el maestre Farmete a qualesquier dellos que su señoría enviare así lo fallaren o declararen que (lo) mereçen».

Martín de Ibarra y Pedro de Alviz se comprometen de mancomún a hacer la obra en estas condiciones y dan por fiador de la obligación a Fernán Pérez de Alviz, entallador y cantero, firmándose la escritura en las casas de

¹⁷ Sobre Ibarra, aparte de la documentación localizada ahora sobre su actividad en Santo Domingo, de la que se hablará: SIXTO PARRO, *Toledo en la mano*, I, Toledo, 1857; ESTELLA, *La iglesia parroquial de Pinto...*, op. cit.; A.P.M. Román, n.º 14: f. 134, 21-XI-1544.

Don Juan de Castilla, de lo que fueron testigos, entre otros, Cristóbal de Ampuero, ¿paje? del Obispo, y Luis de Vega¹⁸.

Se ha redactado el contenido del documento con cierta minuciosidad aún a pesar de que el contrato no llegó a cumplirse, pues puede servir de modelo al resto de las escrituras que se firmaron con los distintos artistas de las obras emprendidas por el Obispo de Calahorra y sobre todo porque en él se citan los tres nombres de los artistas que si no proporcionaron las trazas de las obras tanto arquitectónicas como escultóricas, sí debieron controlarlas muy de cerca.

Este maestro Felipe es sin duda Felipe Vigarny, pues puede comprobarse en el documento del traspaso de la obra de los bultos sepulcrales a Gregorio Vigarny, «hijo de maestro Felipe de Burgos», cuya realización supervisaría este maestro y el Maestro «Farmete».

El maestro Farmete, Famete o Formete, que aparece en éste y otros documentos referentes a la capilla, se identifica con Esteban Jamete casi con seguridad por saberse, gracias a sus propias declaraciones en el proceso inquisitorial que se le siguió en 1557, que trabajó en la obra de la capilla del Obispo de Calahorra en Madrid por esos años y cómo en los documentos vistos sobre ella no aparece el nombre en su exacta denominación y el de Farmete se le asemeja mucho, salvo la primera letra, es casi seguro que el amanuense transcribiera así su apellido francés de difícil interpretación fonética para un español. Su calidad de supervisor de la obra junto al maestro Felipe, apoya la identificación que se acepta en este estudio.

Desde otro punto de vista hay que advertir que si bien el control de las obras arquitectónicas por Luis de Vega es en cierto modo normal por el prestigio del arquitecto madrileño, aunque aún no le citan como «maestro de las obras reales», no lo es tanto que el Obispo pensara en el gran escultor burgalés, cuya labor en Madrid se desconocía, y menos que igualara a su categoría, la de Esteban Jamete, el Farmete de los documentos.

Felipe Vigarny había trabajado en Toledo de 1524 a 1527 y precisamente en 1535, en Burgos, trabaja con Jamete, recién llegado a España, en el modelo para la sillería del Coro de la catedral toledana, cuyo contrato, que excluye al de Orleans, se firma en 1539, por lo que puede pensarse que el Obispo procedente de tierras riojanas, donde Felipe había trabajado de 1513 a 1519, recordara el nombre del gran escultor y lo asociara al de Jamete, bien por noticias de Burgos o de Toledo, donde este último estaba trabajando hacia el año de 1537 en la portada de la Torre cuando se planeaba la gran

¹⁸ A.P.M. Román, n.º 10: 11-V-1538.

obra del coro en la que ya había colaborado. Lo cierto es que en el proceso que se le sigue, Jamete asegura que después de esta obra del pórtico toledano, estuvo «en Madrid al pie de un año e fizo una sepultura de alabastro para el Obispo de Calahorra e trabajó en ella. E de ay se bolvio a Toledo», donde estuvo otros «ocho meses labrando en las sillas de la iglesia mayor e tambien labraba en alabastro»¹⁹.

Las ya citadas intervenciones de Jamete en la Portada de la Torre junto a Ibarra y Gregorio Vigarny y en la sillería del coro toledano, noticia que puede dar de sí más de lo que se supone en relación a la parte labrada en alabastro, ayudan a comprender que al encargársele una función supervisora influyera para dar la obra de los bultos sepulcrales a Ibarra y Alviz y más tarde en la decisión de su traspaso al hijo del maestro Felipe. Por otra parte estos datos han aclarado algunos de los muchos problemas que ha presentado el estudio del bulto sepulcral de un Obispo de la familia de los Castilla en el Museo Arqueológico Nacional, apoyando su identificación con el de Don Alonso de Castilla.

En 20 de marzo del año 1539, Gregorio Vigarny, oficial de escultor estante en Madrid, se obliga a hacer los bultos en alabastro del Obispo Don Pedro y del señor Obispo de Calahorra que se habían encargado a Martín de Ibarra y a Pedro de Alviz, y que los hará «por su propia mano sin que ningún otro maestro entienda en ellos». Don Alonso aparecerá con «su ropa de pontifical e con su mitra e váculo que sera fecho al propio del dcho señor obispo» con todo muy bien pulido «conforme a un bulto questa fecho en una muestra e traça que tiene el dcho señor obispo de calahorra pa(r)a este mismo bulto». También hará el del Obispo Don Pedro, ¿el abuelo de D. Alonso, el famoso Obispo de Palencia?, echado y con vestiduras de pontifical y mitra. Se compromete a labrar un libro para un sitial que tendrá delante la estatua del Obispo, lo que presupone su posición de rodillas y también se obliga a hacer una «Nra. Señora de la Asuncion sobre la portada de la puerta de la yglesia del dcho monesterio la que ha de ser fecha de alabastro de tamaño que cupiere en el tabernaculo que le dara fecho para ella la qual ymagen ha de ser polyda con los angeles... quatro o seys si cupieran e una luna conforme a la muestra que esta —roto el protocolo— su padre del dicho Greg.º Vigarni». Contrata la obra de los bultos y la imagen en 250 ducados de oro, pagaderos en plazos hasta cumplir ocho meses y da por su fiador a Luis de

¹⁹ JOSÉ M.º AZCÁRATE, «Escultura del siglo XVI», Madrid, 1958 (*Ars Hispaniae*, XIII); GONZÁLEZ DÁVILA, *op. cit.*, t. II, pág. 367. Sobre el Obispo de Calahorra, no da su fecha de llegada a Madrid; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, 1933.

Vega, siendo testigos a la firma, entre otros, Francisco Hernández, entallador, al que se le encargará la obra del retablo de esta misma capilla ²⁰.

En abril del mismo año, Pedro de Alviz y Martín de Ibarra aclaran que por cuanto los bultos sepulcrales «*e otras cosas*» que tenían encomendados, el Obispo de Calahorra «*quiso e ovo por bien de dar a haser a Gregorio Vigarri, hijo de maestro Felipe de Burgos*», decidiendo «*que no se faga el bulto del capellan ni de los cuatro doctores de la yglesia*», ellos consienten en este traspaso, previo pago de lo que ya habían hecho según tasación de «*Maestre Felipe e Maestre Farmete que para ello estan puestos e nombrados*», siendo testigos de la escritura Antonio Sillero y Andrés de Nieva, suegro precisamente de Hernández ²¹.

En mayo de este año de 1539, Gregorio Vigarri se obliga a una nueva obra para la capilla del Obispo D. Alonso de Castilla, consistente en la realización de los bultos echados de los padres del Obispo, el del padre, del mismo nombre que el del obispo, armado, con el ropón, y el de su madre D.^a Juana de Zúñiga con hábito de viuda ¿?, dentro de un arco en el hueco de la pared, que tendría un nicho para una imagen de San Juan Evangelista.

Describen la decoración al «romano» que habría de llevar el monumento, con pedestal, tondos, medallas, etc., que recuerda la típica toledana del momento, dando las medidas que habría de tener. El precio se fija en 450 ducados, casi el doble de lo estipulado para la obra anterior, nombrando también a Luis de Vega fiador de la obligación ²².

A los pocos días, Gregorio Vigarri se obliga como ya se dijo, a labrar columnas para la capilla como las que estaba haciendo Martín de Ibarra, en lo que debió trabajar poco tiempo, pues hasta el año siguiente, en 6 de mayo de 1540, no vuelve a ser citado en las obras de Santo Domingo. Este año, Gregorio Vigarri, «*maestro de ymagineria estante al presente en Madrid*», lo que sugiere su residencia habitual en Toledo, se obliga a reformar la obra de los enterramientos de los padres del Obispo, haciendo un arco doble en lugar del simple previsto en la anterior escritura, aumentando por ello el precio que se había estipulado. Además de este segundo arco que habría de ser igual al que tenía por hacer, se obliga a hacer un «tondo» para la sacristía en el que se ponga «*la ymagen de nuestra señora que su señoría*

²⁰ A.P.M. Román, n.º 11: 20-III-1539 (sólo se lee el año por estar roto el protocolo, pero en documento posterior se cita esta escritura con su fecha completa. El artista firma con clara y dibujada letra su nombre en abreviatura y su apellido acabado en «i» latina: G.^{no} Vigarri. No se le menciona nunca como Gregorio Pardo, apellido de su madre que utiliza en otros documentos sobre otras obras).

²¹ A.P.M. Román, n.º 11: 15-IV-1539.

²² A.P.M. Román, n.º 11: 20-V-1539.

tiene fecha e labrada de mano del dcho Gregorio Vigarny» y que se adornará con un remate de sus armas, dos figuras y otros detalles, todo ello en alabastro. Esta obligación la firman como testigos, Alonso de Covarrubias, vecino de Toledo y estante al presente en Madrid, y Maestre Antonio, maestro de albañilería y carpintería, vecino de Madrid.

Por último, y ya en diciembre de 1540, el obispo dictó testamento en febrero de 1541, Gregorio Vigarny se compromete a hacer en alabastro la antes citada extraña figura, de significado desconocido, de un capellán «*queste de rodillas a las espaldas de su sacristía*» de cabello cortado sin bonete, vestido con ropa de clérigo con sobrepelliz, de rostro algo grave y que sea «*dos palmos y medio más largo que lo más alto de la mitra del bulto de su señoría*». También se obliga a limpiar el bulto del Infante Don Juan, asentar en el arco el enterramiento que Don Alonso mandó hacer en memoria del Obispo D. Pedro y de este Infante y acabar el sitial del que se habló, con una almohada en la que reposar el libro abierto, estipulando el precio que había de recibir parte en dinero y parte en especies, ya que se le dará por la obra además del dinero convenido ¡un armario y dos docenas de ¿guantes?! Los testigos de la obligación fueron el maestre Nicolás, vidriero, y Alonso de Covarrubias²¹.

La labor directora de Felipe Vigarny y Esteban Jamete parece diluirse cuando entra en escena Gregorio Vigarny, pero ello es más aparente que real si se leen atentamente los documentos, muy necesario en lo relativo a los enterramientos y la imagen de Nuestra Señora, las únicas obras de las que han quedado restos, cuya clasificación a pesar de las escrituras ha planteado muchos problemas.

Respecto a la imagen de la Asunción (fig. 4), queda perfectamente documentada su realización por Gregorio Vigarny, pero la frase que no se ha podido leer entera por estar roto el protocolo, permite suponer que el modelo lo dio su padre, según se transcribió antes. La imagen se ha conservado tras diversos avatares en el Museo Arqueológico Nacional y su llegada a esta institución quedó suficientemente explicada en el artículo citado sobre este convento en el cual se sugirió precisamente su atribución a este escultor.

En este mismo trabajo se estudió el bulto sepulcral de un Obispo conservado en el mismo museo, vestido de pontifical con mitra, que por presentar al dorso el escudo de los Castilla se identificó con el del Obispo de Calahorra, D. Alonso de Castilla, descartando así su tradicional identifica-

²¹ A.P.M. Román, n.º 11: 26-V-1539; 6-V-1540; 7-XII-1540.

ción con Fray Antonio de Luján, Obispo de Mondoñedo (figs. 1, 2 y 3). El problema que se trató entonces, el motivo de encontrarse esta escultura en la iglesia de San Pedro, si es que procede de allí, no se ha aclarado y aunque los documentos transcritos ahora sobre la forma que había de tener la figura del Obispo de Calahorra apoya lo que entonces se dijo, persisten aún muchos problemas.

Revisando de nuevo la bibliografía y a la vista de los documentos, sólo puede decirse que esta estatua es muy probablemente la de Don Alonso de Castilla que en su testamento, no localizado a pesar de conocerse su fecha, manda enterrarse en Santo Domingo. Las fuentes más o menos contemporáneas, como Fray Hernando de Castilla (1613), Quintana (1629) o González Dávila (1647) no describieron el bulto sepulcral del Obispo de Calahorra en Santo Domingo, pero tampoco los dos últimos lo hicieron al historiar la vida de Fray Antonio de Luján, del que sólo mencionan el epitafio que en su memoria se leía en la iglesia de San Pedro; las fuentes del siglo XVIII y posteriores como Ponz (1771), Alvarez Baena (1789) o Madoz (1847) tampoco describieron el enterramiento del Obispo en Santo Domingo y sí la estatua orante ante un reclinatorio de un Obispo que identificaron con Fray Antonio Luján en San Pedro, por lo que puede sugerirse que por causas desconocidas, quizás el pleito de Pedro de la Barreda con las monjas sobre la posesión de la capilla, más que la que se apuntó equivocadamente en el trabajo anterior, del desalojo de la capilla para otros menesteres, el bulto sepulcral del Obispo, sí es el que se estudia, debió ser trasladado a partir de la mitad del siglo XVII a la iglesia de San Pedro donde, según testimonio oral del actual sacristán, estuvo hasta hace algunos años de donde se trasladó al Museo Arqueológico.

Expuesta la duda que pende sobre esta identificación, se dejará de lado en este trabajo basados en el argumento del escudo de los Castilla que presenta la escultura y que excluye sin lugar a dudas que el Obispo representado sea Antonio Luján, apoyando muy convincentemente que en realidad sea Don Alonso de Castilla, Obispo de Calahorra, a lo que ahora se añade la coincidencia de sus caracteres formales con los propuestos a Vigarny para la ejecución de la obra, a más del estilo que refleja la escultura, aunque este es un aspecto que plantea un nuevo problema²⁴.

En efecto, en el trabajo que se publicó sobre este Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, se atribuyó esta escultura funeraria del Museo

²⁴ ESTELLA, *El convento de Santo Domingo...*, *op. cit.* Recoge la bibliografía citada y plantea el problema, con algún error de interpretación que se ha rectificado en lo posible.

Arqueológico Nacional, identificada como la del Obispo de Calahorra, a Esteban Jamete en base a la propia declaración de este artista y a sus caracteres estilísticos que una nueva y más detenida comprobación no desmiente lo dicho de forma categórica.

Con los documentos en la mano y a la vista de su estilo, sigue siendo un problema su exacta clasificación, si bien puede sugerirse una hipótesis apoyada tanto en unos como en el otro.

Al describir la estatua, se destacaban los detalles que se acordaban con la manera de hacer de Jamete, la factura del relieve en graduación leve, como los de su documentado retablo de Santa Elena en la catedral de Cuenca, la específica configuración de las cabezas, en contraste con las figuras algo desmedradas de los cuerpos, la contextura nervuda de los brazos y la posición forzada de las piernas. Sobre ello no puede rectificarse apenas nada, pues son caracteres que no aparecen en las dulces, algo feminoides esculturas de Gregorio Vigarny, sea en el relieve de la silla arzobispal de la catedral de Toledo, donde únicamente la cabeza de cráneo deprimido de San Ildefonso recuerda las de los apóstoles en la cenefa de la capa del Obispo de Calahorra, sea en los tableros del antiguo retablo de la Merced de Burgos, que con más representaciones masculinas da margen más amplio a la comparación y aunque en ellos se diluye algo el estilo propio de Gregorio Vigarny, que residente en Toledo debió dejar la obra en manos de sus oficiales del taller de Burgos ²⁵.

Las figuras en relieve de la estatua de Don Alonso tienen más fuerza que lo propio de Gregorio Vigarny, pero sin embargo la forma de plegar menuda, en grandes y pesadas masas, de la túnica bajo la capa de esta escultura, es propia de este artista, lo que ya se advirtió anteriormente cuando se dijo que Jamete afilaba más los pliegues, pegándolos al cuerpo. Respecto a la factura del cabello no se ve claro a cuál de los dos artistas puede atribuirse, pues los relieves de Burgos no son definitivos para la comparación y en el resto de las obras documentadas de Vigarny dominan los personajes femeninos o muy jóvenes, con cabelleras de otro estilo.

La hipótesis sería que si Jamete dice de forma contundente que trabajó en el bulto sepulcral del Obispo de Calahorra, debió hacerlo, pero como se sabe documentalmente que su realización se encomendó a Gregorio Vigarny, es muy probable que *«el bulto questa fecho en una muestra e traça que tiene el dcho señor obispo para este bulto»*, el que se encarga a Gregorio Vigarny, fuese realizado por Esteban Jamete, modelo al que tuvo que atenerse

²⁵ MARGARITA ESTELLA, «Obras escultóricas del siglo XVI en los conventos de la Trinidad y de la Merced en Burgos», *A.E.A.*, n.º 205, 1979, págs. 55-73.

aquél, ya que como se estipulaba en el primer contrato de esta obra suscrito por Ibarra y Alviz, la escultura habría de ser supervisada por Jamete o Felipe Vigarny. Aunque Jamete parece ser que sólo estuvo en Madrid el año 1538, al decir que viene a esta ciudad después de la obra de la Portada de la Torre de la catedral toledana de hacia 1537, volviéndose a Toledo a trabajar en la sillería del coro encomendada a Felipe Vigarny y a Alonso Berruguete, era fácil que además del modelo pudiera controlar la realización del bulto sepulcral por el trasiego constante y documentado de artistas entre ciudades tan próximas, lo que también explicaría la forzada posición de las piernas de los apóstoles en la cenefa de la capa del obispo, quizás como reflejo del arte de Berruguete en el escultor de Orleáns.

La estatua sepulcral de Don Alonso de Castilla responde en general a este posible modelo de Jamete y a su probable control, pero el cuidadoso tratamiento de la superficie alabastrina, el blando modelado del rostro del Obispo y la factura de los pliegues de las vestiduras refleja el arte suave de Gregorio Vigarny que quizás aprende de Jamete, bajo su específico temperamento, ese afrancesamiento que tantos autores han destacado en su quehacer y que lo separa profundamente del estilo de su padre no obstante haber sido tantas veces continuador de sus obras.

El retablo y otras obras escultóricas

La segunda obra importante de este género que decidió el Obispo fue la de un gran retablo que encomendó al escultor Francisco Hernández. Hace unos años Martín Ortega dio a conocer el nombre de este artista, destacando su importancia a pesar del desconocimiento de sus obras, pues las que localizó el autor o habían desaparecido o como la del retablo de la capilla del Obispo de Plasencia, D. Gutierre de Carvajal, se encomendó posteriormente a Francisco Giralte²⁶.

Los datos inéditos sobre el artista localizados ahora corroboran la importancia que le diera el ilustre historiador, pues en cierto modo aglutina en su entorno al resto de los artistas que trabajan en Santo Domingo, incluidos los venidos de fuera, citándose su nombre con frecuencia en escrituras sin relación con su oficio.

Martín Ortega proporcionó los escasos datos que se conocen sobre su vida, como su edad aproximada, menor de 25 años en 1535, su llegada de fuera de Madrid, su matrimonio con una hija de Andrés de Nieva, familiar

²⁶ MARTÍN ORTEGA, *Datos sobre Francisco Hernández...*, *op. cit.*

quizás del Cristóbal de Nieva que trabaja en el Alcázar con Juste de Vega. También dio noticia de los encargos que se le hicieron de un retablo en 1538 para la iglesia de San Justo y de otro en 1539 para el Deán de Panamá, donde se destaca que la traza fue «debuxada» por el propio Hernández.

Los datos de ahora completan los anteriores y nos lo presentan como un hombre joven que pronto cimentó su fama como «entallador e debuxador», apelativo el segundo muy poco común entre los escultores de esos años, y posiblemente con un taller de importancia, pues en 1538 recibe como aprendiz a Tomás de Miera²⁷.

En mayo de 1538 se capitulan las condiciones para hacer el gran retablo de la capilla del Obispo de Calahorra que constará de cinco órdenes, el principal de bultos y los otros de pincel, con dos órdenes de entrecalles, guardapolvos, sotabanco y banco. Se prevén dos columnas gruesas a los lados de la orden de en medio y «ocho columnas en que van las entrecalles». En el banco se representará la «Quinta Angustia» del lado del evangelio y el «Entierro de Cristo» en el de la epístola, los «Doce Apóstoles» en las doce cajas de las entrecalles y en el remate dos tondos apoyados en «dos bestias a manera de grifos» y el «Calvario» en el centro, dejando a elección posterior del Obispo los temas del resto de las historias. La decoración será «de follaje al romano», conviniéndose el precio de 81.000 maravedises pagaderos en plazos.

Francisco Hernández cumplirá las condiciones «a vista de m.^e Felipe o de m.^e Farmete» que en su caso podrán deshechar las piezas mal labradas. Da como fiador a Juan Truxeque y firman la escritura como testigos, entre otros, Cristóbal de Ampuero y Diego de Madrid, pintores, y Pedro de Alviz y Martín de Ibarra, entalladores canteros²⁸.

Un día antes, Diego de Madrid con Francisco Hernández aclara que el dicho Diego y Melchor de la Vega están obligados con García de Ampuero que ha de pintar el retablo de la capilla del Obispo de Calahorra y en 13 de mayo de 1538 se capitulan las condiciones, muy minuciosas, bajo las cuales se ha de pintar, dorar y estofar esta obra. García de Ampuero se obliga a su cumplimiento en 12 meses por precio de 100.000 maravedises y previo visto bueno del «m.^e Felipe o m.^e Farmete», dando por sus fiadores a Diego de Madrid, pintor que se localiza en Sigüenza en 1532, y Melchor de Vega, boticario, firmando el documento los otros testigos que firmaron el contrato con Hernández y Juan Truxeque²⁹.

²⁷ A.P.M. Román, n.º 10: 24-X-1538, «pongo po(r) apre(n)diz co(n) vos F.^{co} Fndz. entallador e debuxador»; firma como siempre: Fran.^{co} Hernández, con letra muy clara.

²⁸ A.P.M. Román, n.º 10: 13-V-1538.

²⁹ A.P.M. Román, n.º 10: 12-V-1538 y 13-V-1538. ANA AVILA, «Juan de Soreda», A.E.A., n.º 207, 1979 (sobre Diego de Madrid).

Como se dirá el retablo se modificará, pero en el entretanto Francisco Hernández contrató otras obras de gran interés que nos muestran otra faceta de su hacer como escultor en piedra, de las que se da noticia en un trabajo aparte³⁰. La cita documental que en éste se recoge sobre la realización por el artista de una *Virgen con el Niño*, de alabastro, podría referirse a una escultura de este material y aquella advocación que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 5). Sin plantearse ahora la posibilidad, lo que sí puede decirse es que el estilo que refleja la obra es de por los años que Hernández firma la obligación, 1538, siendo muy interesante su comparación con la Asunción de Gregorio Vigarny.

El óvalo redondeado, de finos rasgos, difiere de los típicos rostros de Vigarny con nariz seguida algo aguileña, pómulos altos y mentón pronunciado. La factura del cabello de la Virgen con el Niño es mucho menos natural que en la escultura procedente de Santo Domingo, pues si bien es idéntica la forma del peinado a ondas regularmente trazadas y separadas del óvalo, en Vigarny dejan ver los pabellones auriculares tendiendo a caer en rizos desperdigados sobre el cuello, desprendiéndose ya decididamente de su rigidez al hacer los ensortijados y revueltos rizos de los querubes que la rodean, de muy distinta forma al pelo del Niño que lleva la Virgen en sus brazos, el cual aparece recostado sobre el hombro derecho de su madre en actitud reposada, sin el movimiento contenido que reflejan los que rodean la Virgen, encargada por el Obispo de Calahorra. Pero donde más se advierte esta diferencia es en la concepción de la figura cubierta por el manto que en Vigarny se arrolla al cuerpo plegado en mil dobleces de elegante textura, mientras que en la Virgen con el Niño el ropaje se desentiende de las formas anatómicas, cayendo en pliegues que se van abriendo en forma cónica con dobleces acartonados de fuertes resabios goticistas y un lejano recuerdo de lo flamenco.

El artista que realizara esta Virgen con el Niño del Arqueológico, sea o no Hernández, conoce los avances renacentistas de nuestra escultura, piénsese en la Virgen del Torrigiano en el Museo de Sevilla con el Niño desnudo recostado hacia atrás en el halda de su madre, pero su formación pertenece a las normas españolas del primer tercio del siglo XVI en el que las influencias nórdicas se mezclan a las italianas, pues hasta la especie de aro que lleva como tocado en la cabeza fortalece esa lejana impresión de pequeña «malina» que produce, a pesar de su tamaño.

³⁰ MARGARITA ESTELLA, *Los sepulcros del Tesorero Alonso Gutiérrez y de su esposa María de Pisa actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid*. Comunicación breve enviada al Coloquio Internacional de Historia del Arte, Méjico, 1980.

Después de estas obras, Hernández contrató con el Obispo de Calahorra, en 26 de junio de 1539, otra imagen de alabastro de un «*Santo Domingo con todas sus ynsignias e que sea de la estatura de la ymagen que fiso Grego.º Vigarny pa(ra) la dcha portada*», por lo que cobrará 40 ducados, dando por fiadores de su obligación a los pintores madrileños Bartolomé de Robles y Lázaro Morales, personalidades artísticas muy citadas en documentos madrileños y a menudo en relación con este escultor. Es decir, la imagen de la Asunción, pasó, como se ha dicho, a la sacristía, siendo sustituida en la portada por este Santo Domingo³¹.

En enero de 1540, el Obispo, posiblemente a la vista de la capilla terminada o a punto de serlo, decidió agrandar el retablo para lo que capituló con Francisco Hernández las nuevas condiciones para el arreglo que al aumentar de 30 pies a 40 pies de alto y de 19 pies a 27 de ancho, exigía añadir otros «*dos órdenes de storias de bultos*» y los cambios precisos para equilibrar la estructura en su conjunto. En esta escritura el escultor presenta de fiador a Pierres de Chapavera, maestro de hacer rejas al que se le encargarán las de la capilla, firmando el documento García Ampuero y su hijo «*Cristóbal de Orbyna*», familia de pintores, pues García es hermano de Francisco de Ampuero y del escurialense Diego de Urbina y posible pariente de Pedro de Ampuero, activo en Pinto en 1515, que en 1517 contrata con el entallador Fernando Alonso un retablo para Torrelaguna y otro para Fuente del Saz, conociéndose también el encargo que recibe en 1523 para la iglesia de San Ginés además del de Camarma de 1533³².

Al mes siguiente, en febrero de este año de 1540, se decide que el cambio previsto de las columnas que enmarcaban las órdenes no se hiciera, manteniendo el criterio de hacerlas grandes como se estipuló en el primitivo contrato de la obra del retablo. El Obispo era algo indeciso o quizás quería ver perfectas las obras encargadas, pues ya se ha visto cómo también exigió a Gregorio Vigarny el cambio de estructura de los enterramientos de sus padres³³.

Esta reforma del retablo conlleva el nuevo contrato del pintor García de Ampuero para dorar y estofar los añadidos e incluir «*nuevos tableros de pinzel*», escritura de la que responden el pintor Alonso de Salamanca y Die-

³¹ A.P.M. Román, n.º 11: f. 87 v.º, 26-VI-1539.

³² A.P.M. Román, n.º 11: f. 218, 6-I-1540; ESTELLA, *La iglesia parroquial de Pinto...*, *op. cit.*; A.P.M. Román, n.º 4: 6-III-1517; n.º 7: 17-V-1523; MARTÍN ORTEGA, *Papeletas...*, *op. cit.*; A.P.M. Román, n.º 1: f. 334. Firma de testigo como criado del pintor Alonso Morillo; f. 553. Se compromete a pintar un Redentor; AGULLÓ, *Pintores...*, *op. cit.* Sobre el retablo de la capilla de los Peñalosa en San Salvador, 1517.

³³ A.P.M. Román, n.º 11: f. 244, 26-II-1540.

go de Treço, siendo testigos a su firma entre otros, su hijo Cristóbal de Urbina.

Tanto Ampuero como Hernández a partir de 1540 contratan obras de categoría para el Alcázar, siendo de gran interés saber que al escultor se le pide el modelo de los escudos que habrá de labrar Copín de Holanda³⁴.

Como se ha visto, Hernández debió gozar de un gran prestigio, pero no se ha podido localizar ninguna de sus obras documentadas salvo la dudosa Virgen con el Niño del Arqueológico y las que se estudian en el otro breve trabajo citado. Su personalidad artística merece investigarse en su polifacética actividad como escultor en piedra y madera y dibujante de trazas³⁵.

Las obras de ornato de la capilla y noticias de artistas que trabajan en Madrid y su provincia por estos años

Entre las obras subsiguientes a las arquitectónicas y escultóricas destaca el encargo en junio de 1538 al maestro Pierres Chapavera, rejero, para hacer ciertas rejas en la capilla del Obispo y la minuciosa carta de obligación que suscribe con el Obispo «*Maestre Nicolás de Olanda, vecino de Salamanca*», para hacer «*cuatro vidryeras*» en los entrepaños del muro «*y un espejo redondo dencima del arco*» para lo que su señoría suministrará el «*hierro de las barras labrado*». Representarán el escudo del Obispo y las «*ymagines que su señoría diere*» que «*han de ser de colores muy buenos...*», encargándose el maestro de su traslado a Madrid. En 6 de diciembre de 1540, Alonso de Covarrubias y Gregorio Vigarny suscribieron la obligación en ausencia del maestro Nicolás del que no obstante aparece la firma en la escritura³⁶.

Chapavera debe ser el maestro Antonio Pierres Hayavera que Navascués localizó como autor de las rejas de las ventanas en la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares por las fechas de 1531 a 1535 y que como se ha dicho aparece en otros documentos como fiador de los artistas ocupados en labores de la capilla³⁷.

Del maestro Nicolás de Holanda no se han encontrado otros datos en relación a Santo Domingo y por su categoría reconocida, como en el caso de Felipe Vigarny, Alonso de Covarrubias, Esteban Jamete o Luis de Vega,

³⁴ A.P.M. Román, n.º 11: f. 220, 11-I-1540; CERVERA VERA, *Carlos V...*, *op. cit.*

³⁵ *Expediente del Museo Arqueológico Nacional*, 1869, n.º 18. Lista de objetos procedentes de Santo Domingo el Real de Madrid.

³⁶ A.P.M. Román, n.º 10: 3-VI-1538; n.º 11: f. 401, 6-XII-1540.

³⁷ PEDRO NAVASCUÉS, «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá», *A.E.A.*, 1972, págs. 103-117.

sólo se dan las noticias que ahora se han encontrado en relación con las obras del Obispo de Calahorra, pues sería largo intentar encuadrarlas en el contexto de sus numerosas, importantes y ya estudiadas empresas artísticas.

Tiene interés la obra del reparo de la capilla del Rey Don Pedro en el Monasterio de Santo Domingo que contratan el año de 1550 los carpinteros y albañiles Luis y Pedro de Orduña, a tasar por el albañil y alarife del Concejo madrileño Juan de Villafuerte, pues su deterioro fue consecuencia de la obra realizada en la capilla del Obispo de Calahorra con la que lindaba, según se deduce de las condiciones con las que se suscribe la obligación. Pedro de Orduña en 1527 se había obligado con el Regidor de Madrid, Francisco de Vargas, padre del Obispo de Plasencia, a la entrega de una cantidad de vigas para las obras de su casa, apareciendo también su nombre en documentos de las obras del Alcázar ³⁸.

En relación con los artistas mencionados al estudiar esta obra de la capilla del Obispo de Calahorra, se han localizado otras noticias de otros artistas que de alguna manera tuvieron contacto con ellos, algunas ya citadas y otras, referentes en general a canteros y albañiles, de las que se da un pequeño resumen, pues pueden ayudar a comprender ese ambiente artístico de Madrid de mediados el siglo XVI; según se advierte en los documentos consultados, las relaciones profesionales se organizaban a base de equipos agrupados bajo una personalidad más o menos destacada y ocupados en un mismo lugar en una obra de importancia, que procuran alternar con otras que les surgen, quizás por su mera presencia, con un gran sentido de la economía del tiempo, cuando los desplazamientos, siendo mucho más frecuentes de los que la mentalidad contemporánea puede imaginar, eran por supuesto menos fáciles de lo que su capacidad de trabajo requería para estar ocupados los mejores años de su actividad profesional.

Las hay referentes a un grupo de alarifes que trabajan para el Concejo de la Villa, otras inéditas de artistas conocidos y un tercer grupo que documenta obras emprendidas en las regiones madrileñas por artistas secundarios.

Se han citado y aclarado algunos extremos referentes a Antonio Sillero, Miguel de Hita y Juan de Villafuerte, alarifes y carpinteros en relación con el Concejo de la Villa a cuyos nombres hay que añadir el de Gómez de Garibón cantero que en 1543 con Pedro de Alviz remata *«la obra de los pilares de piedra berroqueña que se han de hazer... en las paneras que la dcha villa*

³⁸ A.P.M. Román, n.º 14: f. 951, 11-II-1550; n.º 4: 4-XI?-1527; CERVERA VERA, Carlos V..., *op. cit.*

de Madrid hace», y el nombramiento ese mismo día y año de Alonso Pérez de Ayllón como obrero y mayordomo de las obras de la Villa, cuya obligación avala como fiador Juan de Carcasona y firma como testigo el propio Garibón³⁹.

Sobre el cantero Juan Francés se han encontrado documentos que sólo aclaran o completan noticias ya conocidas. El primero es un poder de 1541 dado a Covarrubias para entender en lo concerniente a la obra que él y Pedro de Velasco estaban obligados a hacer en las casas arzobispaes de Toledo; otro de 9 de febrero de 1549 aclara que se compromete con Bartolomé de Robles y Alonso de Salamanca, pintores, a hacer «*la obra de la capilla mayor, sacristía e capillas colaterales que se han de haser*» en la iglesia de Getafe conforme a las condiciones firmadas por Alonso de Covarrubias, documento que firma como testigo el posiblemente italiano Baltasar de Cárcamo. El día 12 del mismo mes, Juan Francés presenta como fiadores de esta obra a Maestre Antonio, «*maestro mayor de los Alcaçares*», a Francisco García y Juan de Medina, albañiles, y a Fernán Pérez ¿?, y Gómez ¿Garibón?, canteros, alguno de los cuales, si se han transcrito bien los nombres muy borrosos en el protocolo, trabajaron en Santo Domingo, firmando la escritura el hijo de Juan Francés, Gabriel Martín, al que avala en 1550, muerto ya su padre, el cantero activo en Madrid hasta 1571, Juan Vergara, en una cuestión de dineros con el albañil Gaspar de Torres.

El año de 1551 el cantero Juan Ugarte paga a la viuda de Juan Francés y a su hijo Gabriel Martín 50 ducados que les debía Cristóbal Díaz en relación con la obra del «portal de Santo Domingo», lo que sugiere que Juan Francés, aunque no aparece en los documentos consultados, pudo también trabajar en esta obra⁴⁰.

Sobre el carpintero Juste de Vega, que también aparece como testigo en los documentos de la reforma del Alcázar, se ha localizado un memorial de gastos valorados en 1562 por Luis de Vega y Francisco de Espinosa, relativos a la obra que Juste y Cristóbal de Nieva, muerto en 1557, se obligaron a «*hacer e labrar en los dichos alcaçares de su majestad en julio de 1547*»⁴¹.

Ya se ha hablado de algunas obras realizadas por artistas que de un modo u otro estuvieron en contacto con la de Santo Domingo, como las emprendidas por Fernán Pérez y su hijo Pedro Alviz, las del escultor Hernández,

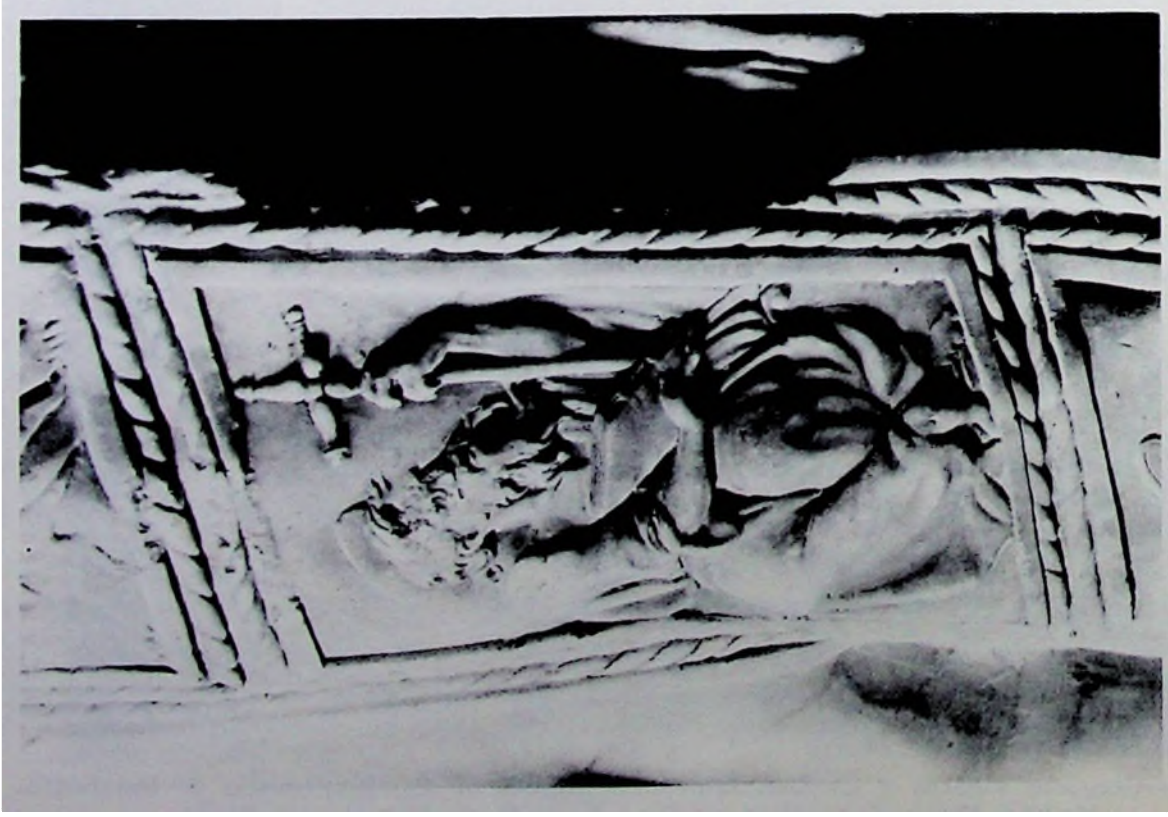
³⁹ A.P.M. Dávila, n.º 46: f. 559 v.º, 2-X-1543, y f. 560, 2-X-1543.

⁴⁰ A.P.M. Riaño, n.º 135: 19-III-1541; Román, n.º 14: ff. 729 a 731; 9 y 12-II-1549, y f. 970, 10-X-1550; n.º 15: f. 57?, 5-V-1551.

⁴¹ CERVERA VERA, *Carlos V...*, op. cit.; A.P.M. Astudillo, n.º 216, 2-V-1562; A.P.M. Monzón, n.º 187: f. 235 (censo con Luis de Vega y el carpintero Gaspar de Torres).



FIG. 1.—Gregorio Vigarny y Esteban Jamete. D. Alonso de Castilla, obispo de Calahorra. Madrid. Museo Arqueológico. (Procede de Santo Domingo el Real.)



Figs. 2 y 3.—Gregorio Vigarny y Esteban Jameie. Detalle de la estatua de D. Alonso de Castilla.



FIG. 4.—Gregorio Vignary. La Asunción. Madrid. Museo Arqueológico. (Procede de Santo Domingo el Real.)



FIG. 5.—¿Francisco Hernández? Nuestra Señora con el Niño. Madrid. Museo Arqueológico.

o las relativas a la capilla de los Vozmediano en Nuestra Señora de la Almudena cuyo retablo, ya se sabía, se encargó a Juan de Borgoña y Juan de Trujillo en 1525. Sobre la iglesia de San Ginés se ha dicho que Pedro Ampuero contrató el retablo de talla y pintura de la capilla del clérigo Alonso Ruiz, cuya labor de carpintería se encomienda en 1524 al maestro albañil y yesero Diego del Rincón?, así como la piedra precisa para la obra se encarga a Juan de Perea en 1526, habiéndose localizado las condiciones en las que se contrata en 1548 la obra de la portada de la iglesia por Martín de Segura. En San Salvador trabajó también Pedro Ampuero, donde el cantero Francisco de Robles se obliga a hacer ciertas obras en 1525 para la capilla de los Peñalosa y aparece asimismo el nombre de Juan de Perea y el de Pedro Orduña en 1529, sabiéndose del encargo de una obra en las casas de Pedro de Valdemoro, a los albañiles Miguel Sánchez y Bartolomé de Zarzal ⁴².

Por último se recuerdan las noticias dadas sobre la realización de obras artísticas en Carabanchel Bajo, Fuente del Saz, Getafe, Fresno de Torote y Torrelaguna a las que puede añadirse la relativa al encargo de una chimenea al yesero Cristóbal de Toledo, a imitación de la que hizo para el Alcázar, obligación que firma como fiador Pierres Chapavera ⁴³.

⁴² AGULLÓ, *Noticias sobre pintores...*, *op. cit.*, 1517. Ampuero, retablo de los Peñalosa; A.P.M. Román, n.º 8: 5-VIII-1524 y 15?-XI?-1526; n.º 14: f. 681, 1548; n.º 8: 11-VIII-1525 y 12-VIII-1525; n.º 2: 1-I-1529; n.º 10: 26-V-1537.

⁴³ A.P.M. Méndez, n.º 36: f. 383, 27-IV-1543.

SIGLAS EMPLEADAS: A.E.A. = *Archivo Español de Arte*.—A.H.N. = *Archivo Histórico Nacional de Madrid*.—An. T. = *Anales Toledanos*.—A.P.M. = *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*.—B.S.A.A.Vall. = *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*.—B.S.E.E. = *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*.—R.B.A.M.Ayt.º = *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*.

NOTA: La transcripción de los párrafos documentales no es estrictamente literal. Se completan las abreviaturas, se separan las palabras y en casos se corrigen de acuerdo a su actual fonética.