

Sepan quantos

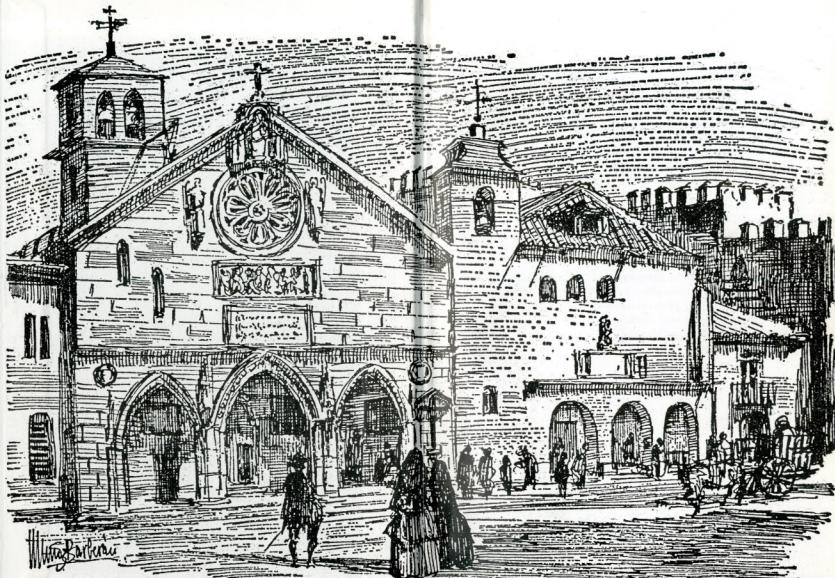
(Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)



Manuel Muñoz Barberán



Ediciones Almodí



"TEMPLOS DE LA ARRIXACA Y SAN SEBASTIÁN" SEGUN RECONSTRUCCION IDEAL Y POCO PROBABLE

Dedicatoria

*A la Noble y Leal ciudad murciana.
A sus alcaldes y sus regidores.
A los bravos guerreros y señores
de adelanto en frontera castellana.*

*A la tropa tranquila y ciudadana
de arquitectos, canteros, escultores,
artistas y poetas, escritores,
sederos, menestrales, gente llana...*

*A sus mujeres, sin las cuales, dura
fuera aquella andadura del pasado.
A su huerta, a la rauda linfa pura,
que cantara Cascales del Segura...
De un humilde cronista enamorado,
por Murcia a estas tareas señalado.*



© de la edición

Ayuntamiento de Murcia

© de los textos

Manuel Muñoz Barberán

Ediciones Almud



Manuel Muñoz Barberán

(Vida artística murciana en los siglos XVI-XVII)

Sepan quantos

Indice

Presentación	11
Introducción	13

MISCELÁNEA BIOGRÁFICA DE ARTISTAS

"Artistas murcianos de los siglos XVI y XVII"	23
"Nuestros artistas y artesanos de ayer"	27
"Noticias de viejos maestros"	30
"Los artistas del XVI-XVII"	34
"Nueva documentación de artistas del siglo XVI-XVII"	39
"Artistas murcianos que no conocía nadie"	43

ARQUITECTOS, MAESTROS MAYORES, CANTEROS Y ALBAÑILES

"Martín de Barinca, maestro de cantería"	51
"Pedro Milanés, cantero"	54
"Milanés y otros maestros canteros"	57
"Pedro Monte, maestro mayor"	61
"Los bienes del maestro mayor"	66
"Canteros y albañiles"	71
"Claustro de la Universidad: obra clásica de las mejores conservadas"	75
"Trazas pintadas por Pedro Monte para el claustro de la Universidad"	84
"Los maestros de cantería"	91
"Un gran maestro casi desconocido"	96
"Los maestros Francisco del Castillo y Jerónimo Quijano"	100
"Más sobre Francisco del Castillo, Jaén y Murcia"	102
"La vaguedad de las atribuciones"	105
"Vandelvira, Quijano y Francisco del Castillo"	107

ESCULTORES

"Un escultor desconocido"	113
"Juan Pérez de Artá, escultor"	116
"Mas datos del escultor Cristóbal de Salazar"	121
"¿Copió Salzillo su San Agustín de un grabado de San Jerónimo?"	126

PINTORES

"Los pintores Llanos: Andrés y Hernando"	133
"El pintor Andrés de Llanos, enterrado en Santa Catalina"	138
"Un contrato de Artus Tizón"	143
"Noticia de dos importantes trabajos de Artus Brant"	148
"Las entrañas"	152
"Trabajos menores"	157
"Alonso de Monreal, pintor"	161
"Monreal y otros artistas"	165
"Noticias de Pedro Orrente"	170
"Los Villacis"	175

BORDADORES

"Los maestros bordadores (I)"	181
"Los maestros bordadores (II)"	184

IGLESIAS. EDIFICIOS CIVILES. CALLES

"La iglesia parroquial de San Pedro de Murcia"	191
"San Bartolomé de Murcia. Los cofrades de Santa Lucía."	196
"La techumbre de San Bartolomé"	199
"Agustinos y cofrades de San Sebastián"	204
"Los Carmelitas y el Carmen murciano"	208
"El Carmen murciano (I)"	211
"El Carmen murciano (II)"	216
"Diversidad de estilos"	220
"La iglesia parroquial de Cehégín"	223

"Fundaciones y sepulturas"	228
"El viejo Almudí murciano"	232
"La torre del reloj"	238
"Contraste y Sala de Armas"	242
"Los cuatro cantones"	246
"La calle del Pilar vuelve a ser lo que era"	250
Índice analítico	255
Relación cronológica de artículos	275

Presentación

Me pregunto qué cosa podré decir nueva acerca de un personaje que —en plan colofón, como si dijéramos, de un largo y fructífero quehacer— le tiene dado su nombre en vida a una calle en Sangonera la Seca y a un colegio en Lorca. Encima es cronista oficial del municipio de Murcia, lo conoce todo dios como pintor e investigador, escribe en diarios y revistas, publica libros, ha recibido premios y homenajes de toda índole, y cuelga sus cuadros en los muscos y —lo que es aún mejor— en la salita de estar de numerosos murcianos.

Yo lo tengo por un renacentista, como *Leonardo*, por las muchas cosas que toca y lo bien que las toca todas. No diré que, como aquel, bebe los vientos por un doncel hermoso, al que dibuja en cueretes, pues nunca se le conocieron inclinaciones de esta clase (antes bien, hizo siempre gala de las contrarias). Lo que quiero significar es que le da con mesurado garbo a muy diversas artes, pues incluso modela el barro cuando se tercia.

El curriculum de *Muñoz Barberán* ocupa ya demasiadas páginas como para pretender añadir algo novedoso. Ni siquiera este libro, tan reciente, supone novedad en sí misma. Es la recopilación (necesaria para que no se pierda en las hemerotecas) de una serie de artículos ilustrados que aparecieron en *La verdad*. Tal como nos tiene acostumbrados, el autor investiga primero y recompone después. De ese modo nos trae, junto al rigor de los datos, la versión amena (periodística) y didáctica (cultural) de la Historia (en especial la de Murcia). Es aquello de enseñar deleitando, facultad que adorna a sólo unos pocos elegidos.

Queda otra faceta, menos conocida, como es la que afecta a lo personal. Aludo a lo que se desprende del trato —en directo, que se dice— con el personaje. Ese cara a cara al que sólo acceden familiares y amigos. Muñoz Barberán posee, además de la erudición, un sentido del humor muy suyo. El mero conversar con él ya supone distracción gustosa. Pero, claro, yo esto no debería proclamarlo. El artista se siente bien y con ánimos, pero tampoco es cuestión de que nos acerquemos todos a su

casa para que nos predique, como si fuera *San Vicente Ferrer*. Tendremos que conformarnos, como hasta ahora, con ver su pintura y leer sus escritos.

Yo comprendo que el lector le exija al prologuista noticias no dichas hasta ahora sobre el autor. Pero, claro, *Muñoz Barberán* es ya tan de todos (tan de dominio murciano), que apenas queda algo por añadir. Y nada en verdad quedaría, si no fuera porque uno, precavido, observa y guarda. Eso es lo que me permite poder proclamar ahora algo nunca sabido: la buena maña que se da el pintor para confeccionar, cuando le viene bien, una riquísima ensaladilla rusa.

Sepan cuantos dudar pudieran que yo mismo la he probado —tan gustosa con el agorrcillo del pepinillo— y puedo dar testimonio de su calidad.

García Martínez

Introducción

Atiendan ustedes a la estampa que les describiré porque seguro que les va a parecer sugerente. La cosa comienza por una cama, de esas de sanatorio con su manivela y todo, y mi padre con un ataque de ciática ya varios meses sobre ella. Alrededor, una casa gobernada por mi madre —que no sé todavía cómo pudo—, una patulea de chiquillos —“¡Nene! Deja la manivela, por el amor de Dios”—, una ventana por la que se ven las barriadas que ponen fin a Alcantarilla y un constante goteo de visitas que se acercan para consolar y ayudar al “inválido”(?). A dos personas recuerdo especialmente de aquellas tardes en penumbra: García Martínez, que llegó a hacerse un hueco en la mismísima cama, y Juan Guirao —éste, más pudoroso, sentado en una silla— que traía siempre noticias de extraños personajes circunscritos a un mundo lejano y exótico de artistas y escritores. Entre ellos, un tal Ginés Pérez parecía por momentos tomar forma, materializarse, estar a punto de llamar por teléfono o aparecer sin previo aviso. Todos estábamos seguros de que alguna locuciería rondaba la cabeza de nuestro padre, y, por cierto, no era el momento más propicio.

La enfermedad, después de momentos algo angustiosos, pasó, pero la cabeza de mi padre no quedó buena —mi madre insiste en que ya era así cuando lo conoció—. Las conversaciones con el Guirao eran cada vez más largas y enrevesadas y los descreimientos del García, en consonancia, más disparatados —“Que estáis “chalaos”. Que no; que ese tío os lo habéis “inventao” entre el de Lorca y tú”; otras veces, en las noches de verano: “Manolo: y si convocamos al espíritu de Ginés, que nos cuente”—. Desde aquellos años —comienzos de los 70— la imagen que tenía de mi padre se ha ido enriqueciendo con una nueva faceta de hombre asiduo visitante de archivos y, por ende, aficionado a la lectura de duras paleografías que lo llegaban a desesperar. Sólo más tarde supe que, en el fondo de todo aquello, estaba la enseñanza de Espín Rael. Las largas conversaciones mantenidas en su juventud, tras un mirador de la Corredera lorquina, iban dando lentamente su fruto.

De los archivos ha ido extrayendo mi padre todo lo que le hizo falta para su principal interés: dejar en pie la biografía, la obra y sus observaciones más personales referidas a Ginés Pérez de Hita, un personaje trascendente para la literatura internacional. Al hilo, las vidas de librerías, escritores, artistas de la más variada condición y personajes curiosos han ido cayendo en sus manos, convirtiéndose en objeto de un profundo estudio propio de la insaciable curiosidad que padece. La Murcia de los siglos XVI y XVII se desplegaba en cada nueva hoja de protocolo notarial o de relación concejil, ampliándose el horizonte de su búsqueda más allá de los objetivos que la habían iniciado. Ya no se trataba de perseguir a un escritor, sino de averiguar qué pasó con aquél encargo de retablo para una capilla, cómo quedó el asunto de la viuda, qué se conocía realmente de tal o cual pintor, en qué había parado el alboroto con heridas de muerte o qué se sabía de la construcción de los principales monumentos murcianos. Gran parte de la vida pasada podía resucitarse, y en ello ha empleado mi padre la tenacidad que le caracteriza y un poderoso "pensamiento plástico" que le permite visionar, con gran facilidad, cualquier descripción por escueta que parezca. Para él, acudir a un archivo es como asistir a una sesión de diapositivas de viaje de los más remotos años. Una sugerencia tras otra que le entusiasman. Y así, tras de su enfermedad y de no más de dos o tres años de registrar archivos, puso en marcha una amplia labor divulgadora de antiguas noticias encaminada a alimentar, verazmente, el conocimiento que los murcianos teníamos de nuestro entorno artístico, y también a proporcionar datos a los estudiosos con los que podrían calibrar más justamente las apreciaciones vertidas en sus trabajos. Vean, si no, la siguiente frase sacada de uno de aquellos artículos y que define perfectamente esa intención:

"Cada vez que un investigador, o simplemente un interesado por la historia, se acerca a nuestros riquísimos archivos ha de salir con las manos llenas de noticias que aumentan el acervo histórico de nuestra tierra. En mi artículo de hoy quiero recoger algunas notas desperdigadas por mis ficheros y que posiblemente

han de servir para ayudar a aquellos que un día se decidan seriamente a componer todo este extenso puzzle de pequeñas piececitas que acopladas nos darán el panorama de nuestros siglos dieciséis y diecisiete. Ya sea solamente en su aspecto artístico al que otros allegarán el social, el económico, el político, etcétera."

Las colaboraciones en prensa de mi padre, relativas a aspectos artísticos del pasado murciano, son casi una constante en su vida. He leído algunas de ellas fechadas a finales de los años 40, y no descarto que un día de estos vuelva ocupar alguna página dominical con nuevas aportaciones. Pero de modo más continuado, y también por preferencias de mi gusto, recuerdo más la serie de artículos que, durante algo más de diez años, fueron apareciendo en "La Verdad" bajo diferentes títulos. Por ejemplo, "La Catedral piedra a piedra", "Sepan Quantos...", "Espejo del Pasado" o "Camino Viejo". En ellas se iban desgranando sus abundantes ficheros de referencias documentales, de los que seleccionaba aquellas "noticias" que podrían interesar más al común de los lectores del diario y a veces a los especialistas más entendidos. En lo que iba escribiendo deslizaba, de vez en vez, avisos, advertencias o justificaciones como la que transcribo:

"Insisto en esto de "mis notas" frecuentemente porque, como ya advertí a mis lectores cierta vez, sólo hago referencia a los documentos que yo encuentro y verifico prescindiendo de los hallazgos ajenos; no por desprecio —como es de suponer—, sino por pretender que el propio lector una mis notas a las de los demás y componga su propia pequeña historia de la ciudad o del desenvolvimiento de las artes en ella. Igualmente, yo siempre considero hallazgo propio mío el de cualquier documento que encuentro con mi esfuerzo, no importándome que otra persona o varias lo hallan encontrado y dado a conocer anteriormente. Si encuentro algo interesante, no voy a devanarme los sesos o cansarme inútilmente buscando aquí y allá el libro, revista o diario donde se publicara anteriormente el documento. Los documentos

son propiedad del que los encuentra ahora y del que los va a encontrar después y del que averigua que el documento existe y lo va a buscar. La indignación de los eruditos cuando ven escrita una noticia que por haber sido hallada por ellos creen de su propiedad, es infantil. Además, quien encuentra un documento que es útil a los que se ocupan de historiar el arte o la economía o la política de su ciudad, quienes reservan esos documentos y los ocultan como tesoro que fue encontrado para disfrute propio, obran mal y se exponen a que alguien, por fortuna, averigüe su secreto, "les descubra el nido" y salga con la gloria de haber encontrado él ese documento. A este propósito recuerdo que los datos que yo recojo están siempre a la disposición de quienes quieran trabajar en ellos, hagan o no referencia a que yo les proporcioné el dato preciso, que eso importa bien poco. Quizá documentos a los que yo no puedo sacar todo su provecho sean utilizados por personas mejor preparadas que yo, que puedan arrancarles todo su pleno significado. Desde luego, en el caso de conocer un documento ya publicado, es lógico que se haga referencia a quien lo encontró y comentó. Es de justicia."

Recuerdo bien que en frases como esta tuvo algo que ver la desesperación, el enfado y menosprecio, a veces, que de lo escrito hacían algunos investigadores que no daban con el documento preciso —quizá no lo buscaron bien o no suficientemente— o que realizaban investigaciones de más largas miras y que veían cómo las noticias inéditas se divulgaban, por un "profano en la materia", en la prensa periódica, lo que se consideraba un medio nada apropiado y una manera de "malgastar" el hallazgo. He de manifestar que alguna vez estuve convencido de esto, ya que por entonces cursaba la especialidad de Historia del Arte. Nada de lo que estudiaba y memorizaba tenía que ver con los escritos de mi padre, que pudieron llegar a resultarme excesivamente llanos, sin enjundia, sin un entramado sólido, con una falta de proyección general. Y una y otra vez las historiejas de quién ha descubierto el dato o quién lo ha publicado antes:

“Andrés de Llanos muere en 1552. Si conocíamos la existencia de su testamento —descubierto por el infatigable don José Crisanto López, que dio muchísimas veces noticia de él—, no conocíamos las referencias de libro y notario, siempre ocultadas celosamente por el ilustre erudito que había llegado a tener sus razones para ello. Tampoco sabíamos mucho de su contenido que no dio a la publicidad en artículos asequibles, al menos. Confieso que por mi parte la ocultación de esas referencias va a continuar hasta la publicación de un próximo libro mío sobre las gentes y sus actividades en los siglos XVI y XVII. El trabajo constante en los protocolos de escribanos, lleva a la localización de muchos documentos que ya son conocidos y de otros que no. Por ejemplo, el desconocido inventario de los bienes de Andrés de Llanos.”

Este párrafo, que manifiesta, ya a última hora, una intención poco conciliadora de mi padre con aquellos investigadores, tenía que ver también con el descontento de advertir cómo el trabajo de muchos años y la tarea de darlo a conocer, hasta entonces con las firmas correspondientes, le era escamoteada sistemáticamente al articulista en favor de no se sabía bien qué cientifismo. Él, por su palabras citadas anteriormente, no debería de haberse sentido molesto, pero por dimes y diretes algunas de sus relaciones personales llegaron a hacerse algo ásperas en ocasiones. Y la cosa no fue más allá por la sensatez de los que andaban en liza y porque por esos años cesaron las colaboraciones de carácter histórico-artístico, comenzando las de opinión, una extensa serie que contiene el mundo interior de un artista y su relación con lo más cotidiano.

Hasta ese momento, los artículos aparecidos fueron un centenar largo abarcando los más variados aspectos. Los diferentes títulos bajo los que aparecían (“Sepan Quantos...”, “Espejo del Pasado”, etc), que a veces llegaron a superponerse, no respondían a la intención de que cada serie recogiera una temática diferente. Así se observa en líneas generales y así lo confiesa su autor. Únicamente se perseguía dar un título a una sección del dominical del periódico en que aparecían para que

el lector supiera identificar rápidamente el contenido del artículo una vez que hubiera visto la cabecera unas cuantas veces y hubiera ojeado alguno de los trabajos. Independientemente del nombre, la motivación primera de crear un espacio para la difusión histórica, esa no desapareció jamás. De manera directa está inspirada, casi con toda certeza, en nuestra mejor tradición periodística. Bastaría que viésemos más o menos detenidamente la prensa regional de los años 40 y 50 de nuestro siglo para darnos cuenta enseguida de la abundante literatura de divulgación histórica aparecida en prensa, que se nutría de lo escrito por un numeroso grupo de eruditos, archiveros, cronistas e historiadores. Una extensísima nómina podría ser exhibida, pero a modo de muestra citemos a Federico Casal, Nicolás Ortega, Espín Rael, Escobar Barberán, José María Ibáñez, Sánchez Moreno, Torres Fontes, José Ballester o López Jiménez. Los nombres de los que colaboran más recientemente en prensa con este tipo de artículos están en las mentes de todos.

Los artículos de periódico de todas las personas citadas no tenían, o por lo menos así me lo parece, la intención de ser fuentes del conocimiento científico. Trataban, simplemente, de rebatir ligeramente algunas teorías expuestas por colegas en las mismas páginas, con ánimo sólo de puntualizar, o bien de dar a conocer a los ciudadanos aspectos novedosos u olvidados del entorno urbano en que se desenvuelven. Creo que la meta que se proponían era elevar, de algún modo, el conocimiento general y especialmente el de carácter histórico. Sin más pretensiones. Lo cierto es que, con el paso del tiempo, aquellos artículos de periódico, así como los de revistas de fiestas y de diversas instituciones, han pasado a convertirse en "piezas raras" buscadas afanosamente por los documentalistas para satisfacer las demandas más exigentes de los investigadores. De pronto, lo que fue concebido con afán de entretener e ilustrar, cobra un valor añadido al advertir un trabajo riguroso que no tuvo entonces otra difusión en canales especializados. Comprobada la veracidad de la información y la validez de las conclusiones, estos trabajos engrosan hoy las bibliografías de tesis doctorales sin ningún menoscabo de las mismas. Se ha producido, pues, un cambio de consideración en el que el factor tiem-

po y la poca atención prestada en general a las publicaciones hemerográficas han jugado un papel esencial.

Durante estos últimos años también ha cambiado sustancialmente la concepción de la Historia del Arte. En los trabajos publicados últimamente en nuestra región, subyace una muy completa investigación de archivo que debería de ser suficiente como para que, de ahora en adelante, no se fabule más sobre las biografías de artistas y no se especule con conceptos extrapolados e ideas estéticas que nunca pudieron estar presentes en el ámbito de estudio, por poner algunos ejemplos. Aunque queda mucho por hacer, lo esencial es conocido. Ya no es extremadamente interesante el dato puntual —aunque sigue siendo necesario conocerlo—, sino más bien la secuencia histórica. De ella surge una más completa visión de la historia que puede ser enriquecida entonces con las aportaciones procedentes de otros lugares. En este contexto, esos trabajos periodísticos a los que me vengo refiriendo no vendrían a ser más que parte de un engranaje mayor que permite elaborar nuevas teorías sobre cómo se desarrollaron las Bellas Artes en nuestra región. Pienso que ese es el valor que hay que reconocerles, constituyendo una virtud añadida el que estén escritos con un cierto estilo que los haga accesibles y fáciles de leer para todo el mundo. Si encima van ilustrados de manera conveniente o de forma artística, miel sobre hojuelas. Si, además, tienen aún vigencia, el hecho de reunirlos y publicarlos en un solo volumen queda plenamente justificado.

La gran mayoría de los artículos de mi padre reúnen estas condiciones. Pero para la ocasión se han seleccionado solamente cincuenta y tres, porque son estos los que directamente hacen referencia al pasado artístico murciano. Aún así, en otros trabajos dedicados al teatro, a la literatura o a otros oficios, es posible localizar algunas noticias artísticas, aunque pueden considerarse de menos entidad. Aparecieron publicados entre 1974 y 1982 —años de un intenso trabajo de mi padre en los archivos murcianos—, formando parte preferentemente de las series “Espejo del Pasado” y “Camino Viejo”. Unos pocos aparecieron en “Sepan Quantos...” y “Ventana al Ayer”, no teniendo otros ningún tipo de encabezamiento. En su traslado a estas páginas se ha puesto el lógico

cuidado en no variar el texto original, corrigiendo sólo los fallos que ya se advirtieron entonces (signos diacríticos, faltas de texto, palabras incorrectas, etc).

Varios factores confluyen para que aún estos escritos conserven buena parte de la frescura y la novedad que tuvieron en su día: ese escaso interés por lo publicado en prensa del que antes hablaba, lo que ha hecho que apenas sean citados y mucho menos conocidos en su totalidad; la utilización de documentos inéditos hasta la fecha en que aparecieron los respectivos artículos, documentos, por otra parte, sobre los que rara vez ha vuelto la investigación histórica que ha escaseado extraordinariamente en nuestra región por lo que se refiere a pintura, escultura y artes menores del siglo XVI; y por último, el lenguaje empleado —en un tono periodístico directo y llano— que los hace de liviana lectura para cualquiera.

Por la propia estructura de los artículos y su intención divulgativa, no ha resultado fácil ordenarlos temáticamente para ofrecerlos al lector agrupados bajo apartados genéricos. Siguiendo diferentes criterios, han quedado al final tal y como muestra el índice. Para corregir las deficiencias de estas entradas generales, insuficientes para abordar de modo eficaz los diversos temas tratados en un mismo artículo, se ha confeccionado un índice onomástico y topográfico que permita localizar con comodidad cualquier asunto de interés. En la confección del índice se han seguido las pautas generalmente seguidas y algunas otras, tales como, por ejemplo, no recoger las constantes citas a Murcia y al Concejo murciano, ya que resulta innecesario por tratarse de una serie de artículos sobre la localidad; no reflejar las citas de ciudades, lugares y personas en las que no se diga algo que resulte de interés; o matizar las entradas precedidas de un genérico, cuando se hace preciso, con una determinación de lugar para evitar así confusiones. Además, para aquellos que quieran localizar los originales impresos, se facilita también un listado cronológico que permitirá su localización inmediata en las hemerotecas.

Manuel Muñoz Clares



Miscelánea biográfica de artistas

Artistas murcianos de los siglos XVI y XVII

Al paso y repaso de los viejos folios, nombres de artistas desconocidos van apareciendo. Alguna vez, los nombres encontrados son los de quienes dedicaron su esfuerzo a la pintura, la escultura o el bordado —o a cualquier otro arte— y que, sin embargo, el paso del tiempo ha hecho desaparecer su obra y ha dejado el recuerdo sólo del nombre que ya, casi, no nos dice cosa alguna. Otras veces, surge el contrato de una obra conocida, que aún perdura. De Artus Tizón, por ejemplo, tengo en mis notas largos contratos por leer que no me cabe duda alguna ofrecerán documentación clara a obras aún conservadas. Pero tendría que dedicar todo mi tiempo a descifrar esos contrato, y ciertamente prefiero dejar este esfuerzo para quien, más adelante, lo tome gustoso. Tan sólo he podido adivinar, en las prolijas descripciones del escrito notarial aquél, la multitud de pinturas, grandes y pequeñas. En aquel otro, la exigencia del tiempo. En éste, lo que costará el pan de oro con que se ornamentará el conjunto. Hay que situar el encargo, su tamaño, el coste. Todo está ahí, buscado, encontrado, dispuesto para quienes quieran estudiarlo. A mi sencillo quehacer, le basta con la breve noticia para el semanario, la nota curiosa, la llamada de atención.

No hace mucho tiempo, di noticia de un escultor que trabajaba en Murcia por los años finales del XVI: Fernando de Torquemada. Hoy tengo otra noticia de sus trabajos en nuestra tierra, si es que no era murciano, que parece no serlo. El escultor y Ginés Fernández de Moratalla, vecino de Mula, se conciertan en los siguientes términos: "Que Fernando de Torquemada hará para la ermita de la Magdalena de la dicha villa —Mula— una figura de la bendita Magdalena, hecha de madera, de altura de siete palmos menos dos dedos con su peana que se incorpore con los dichos palmos y la dicha peana y la imagen han de tener una hechura de alta". Como el lector puede apreciar, aparte de que puntos, comas y demás signos ortográficos son suprimidos y ha de adivinarlos el interesado lector, los contratantes repiten términos y especificaciones arbitrariamente, con tal de que su contrato quede bien claro, según su



entender. No deja de extrañarnos algo esa medida limitada por los dedos exactamente. Ha de dar su trabajo terminado y perfeccionado “de todo lo tocante a su oficio y arte de escultor para el último día del mes de noviembre deste presente año” y tomará por su trabajo quince ducados. Los seis primeros, de adelanto “hoy por todo el día” y los nueve restantes “a mediados del mes de agosto del año de noventa y seis”. La escritura se firma en veintiuno de septiembre de mil quinientos noventa y cinco. Aparece en el folio 492 de la signatura 401. En cuanto se refiere a la ermita de la Magdalena, en Mula, parece ser que desapareció hace mucho tiempo. Así me lo comunica el cronista de la antigua Villa del marquesado de los Vélez, don Antonio Sánchez Maurandi. La imagen, si existía antes del 36, que es dudoso, desapareció en aquellas fechas.

Un encargo escultórico muy interesante, pendiente también de estudio, es el que el año de mil quinientos noventa y nueve se hace a Juan Pérez de Artá. Se trata de un altorrelieve, en piedra, de seis palmos de

altura por otros tantos de anchura, cuyo asunto ha de ser la "Imposición de la casulla a San Ildefonso por Nuestra Señora". Aumenta el interés del encargo el que ese relieve esté destinado, precisamente, para la llamada "Torre de las Lavanderas". Como todos los aficionados a nuestra historia recordarán, esa Torre de las Lavanderas fue escenario, algunos años después, de un legendario episodio del que se pudiera haber hecho una novela truculenta al caer el asunto en manos o conocimiento de algún don Manuel Fernández y González. El hecho, relatado muchas veces ya, y por don José Ballester en este mismo diario, hace memoria de cierta mano negra que dio en salir por humeante ventana de la torre. Acudieron en devota procesión los asustados murcianos, y aquella mano hizo señas de que entrara al casón cierto prior. Con muchas prevenciones de rezos, reliquias y exorcismos, atendió la llamada oscura un respetable superior de no recuerdo qué convento. Cuando, pasado cierto tiempo, salió de allí, sus cabellos estaban blancos, su aspecto envejecido y triste. No creo que haya que asustarse ahora, porque quizá todo aquello fue nadería e invención de "gentes amigas de novedades". La tradición se ha conservado, de invierno a invierno, como cuento de junto al fuego.

Ahora puede uno preguntarse, al dar con la noticia de este encargo: ¿Se conservará este altorrelieve? Alguno de mis lectores, ¿recuerda haber visto esa escultura en cualquier lugar, en algún templo? Me parece que prestaría un servicio al arte murciano el aviso de su encuentro. El documento en que se hace el encargo aparece en la signatura 468, sin número de folio.

Ahora, otra noticia, y esta de un maestro bordador murciano, hasta ahora no documentado, que yo sepa. Se trata del ¡maestro Juan de Avila! No se extrañen del sonoro nombre, perteneciente a nuestra mística. Recuerden que el Greco retrató a otro Juan de Avila que tampoco era el místico, sino más bien un sencillo sacerdote toledano que llevaba el mismo nombre. Pues bien: en Murcia había un maestro bordador que se llamó también así, Juan de Avila. Vivía en San Lorenzo, y por los años de mil seiscientos seis cayó por su taller un francés llamado Martín Bruncio(?), (parece decir Bruncio en la escritura), que también era bor-

dador. Sería uno de tantos "ventureros" que, practicando su arte, viajaban, conocían mundo y, a veces, quedaban maridados en cualquier lugar y ya no salían de él. Pues este francés bordador, ayudó a Juan de Avila a realizar algunos encargos, viviendo en su casa, comiendo y siendo vestido. Además, el Avila había pagado algunas deudas contraídas por el francés. Así que, cuando el dieciocho de abril de mil y seiscientos seis ajustan cuentas, por razón de que el galo se ha cansado de colaborar con el murciano, lo que éste ha de darle no monta más de setenta y cuatro reales, cosa a que se avienen ambos. En la signatura 1.403, puede leerse esta escritura curiosa.

Y la última noticia de hoy, es la de que fue Artus Tizón el encargado de policromar, dorar y estofar el gran retablo de la iglesia de Santiago de Jumilla, porque "su señoría del señor obispo deste obispado entre otras personas lo ha encargado a mi el dicho Brant". Pero lo notable de este documento es que va el pintor avalado, recomendado o como se quiera interpretar la actividad de "principal pagador", por el escultor Cristóbal de Salazar y Salavieja. Como Artus Tizón y Salazar realizan algunos retablos en colaboración —el de Yeste, por ejemplo—, cabe pensar si una vez terminado el retablo de Jumilla, uno de los escultores colaboradores en él recomendaba al pintor para su policromía; o quizá el escultor salía a responder del pintor como amigo sencillamente. De todas maneras, habrá que tener en cuenta este documento y considerar qué encuentros documentales anteriores han hecho atribuir ese retablo a otros artistas. O bien si ese trabajo pudo ser hecho en colaboración por varios. En la signatura 123, folio 1.773, se halla esta escritura interesante. Fecha, 14 de octubre de 1599.

El retablo de Jumilla, aparte estar falto de algunas figuras importantes, robadas o destruidas durante la época 36-39 de nuestra guerra civil, es de los mejor conservados de nuestra provincia. Es también de los más hermosos. Acaso la muestra más bella de los retablos renacentistas de esta región. Su policromía se conserva sin repintes y tal como se dejó hecha hace cerca de cuatro siglos. Para el estudio del talento artístico de Artus Tizón, es prueba interesante, ya sea esto de policromar un retablo un arte menor.

Muy dignos de tener en cuenta serán, en adelante, los contratos de un retablo para Jorquera, en el que Artus Tizón hará lo referente a pintura, y otro retablo o pinturas para la Concepción de Alhama. Estudiados estos contratos, merecerán una noticia aparte.

Nuestros artistas y artesanos de ayer

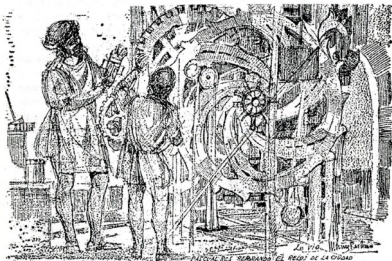
Cada vez que un investigador o simplemente un interesado por la historia se acerca a nuestros riquísimos archivos ha de salir con las manos llenas de noticias que aumentan el acervo histórico de nuestra tierra. En mi artículo de hoy quiero recoger algunas notas desperdigadas por mis ficheros y que posiblemente han de servir para ayudar a aquellos que un día se decidan seriamente a componer todo este extenso puzzle de pequeñas piececitas que acopladas nos darán el panorama de nuestros siglos dieciséis y diecisiete. Ya sea solamente en su aspecto artístico al que otros allegarán el social, el económico, el político, etcétera.

Por una publicación de don Juan Torres Fontes se conoce el arreglo que en los años de 1587-88 hizo el pintor Artus Tizón en el sepulcro de las entrañas del rey don Alfonso el Sabio. Este arreglo se debió prolongar cansadamente hasta que un corregidor dio por acabados esos dorados y pinturas y mandó pagar al pintor. Encuentro una data o carta de pago que dice así: "Pagó por mandato desta ciudad a Artus Tizón veinte mil y cuatrocientos y cuarenta maravedíes de resto de las obras que hizo en el sepulcro de las entrañas del rey don Alfonso. Entregó libranza y carta de pago. Año 1589". A espaldas de esta orden de pago, o junto a ella, hay una carta autógrafa de Artus en la que dice al corregidor que él ha puesto toda su hacienda en aquella obra y que está necesitado de que le paguen. (Esto de mendigar y alegar pobreza era frecuente). Además, dice que él deja interrumpida la obra porque así se lo mandó su Señoría, y que ha hecho todo lo que creía preciso trabajando en ella mucho tiempo. (Cuentas de propios de 1589).

En este mismo año de 1589, el concejo encarga a Pedro Monte, maestro mayor del obispado, la traza de dos fuentes para la ciudad. Por estos dibujos se le dan "veinte mil e setenta maravedies", si bien se hace constar que hizo otras cosas pequeñas o de menor monta.

Al Artus Tizón, en total, por "lo de las entrañas" se le dieron treinta y cinco mil y cuatrocientos maravedies.

Un año antes, en 1588, encuentro otra orden del Concejo mandando hacer un pago a Pedro de Oviedo, platero. Pero es curioso el mote porque en él se dice que el tal Pedro ha hecho un sello para la ciudad y una campanilla de plata "con las armas", esto es, con el escudo de las seis coronas. El Concejo examina el recibo o la petición presentados por Pedro de Oviedo y hace escribir debajo: "El sello no se le ha encargado. Se le paguen los cuatro reales de aderezar la campanilla".



Antón Rogel, que es el encargado del reloj de Santa Catalina, dice al Concejo que la máquina de este reloj anda muy mal y que es necesario su arreglo. Efectivamente, visto y examinado por Pascual Ros, encuentra que se han gastado algunas piezas y hay que poner cuerdas nuevas. A continuación, y en el mismo cuadernillo, se precisan todos los trabajos de esta restauración de reloj tan necesario y allí puede verse hasta el último clavo o ruedecita que se han puesto. El reloj está listo y se cobra su arreglo en 7 de febrero de 1589.

Por los libros de vecindad de aquellos años podemos saber que una parte importante de los comerciantes de entonces vienen a Murcia a establecerse casi seguidamente. Por ejemplo, Bernardino Briñas, genovés, pide vecindad en 18 de febrero de 1587 y su fiador es otro genovés comerciante, Luis Romano. Esteban de las Casas viene en 23 de enero de 1588. Gaspar de Hita, uno de los comerciantes de más empuje, lo hace en 29 de agosto de 1590.

Los escultores Juan Pérez de Artá y Cristóbal de Salazar lo hacen, respectivamente, en 1º de enero de 1595 y 1º de mayo de ese mismo año... Es muy raro que no haya podido encontrar hasta ahora las vecindades de Ginés Pérez de Hita, el escritor, que todavía era vecino de Cartagena en 1591, y la de Artus Tizón que debió establecerse en Murcia mucho antes que todos estos que reseño.

Con mucha posterioridad vienen a la ciudad Sinibaldo Interiano Labaxi, en 6 de febrero de 1601, y Lorenzo del Buho, 6 de abril de 1602. Hay que advertir que casi todos vienen desde Cartagena. Es decir, que desde su tierra de origen, Génova, vienen a Cartagena y muchos de ellos trasladan su comercio a Murcia desde allí. Es cierto que antes de venir a establecerse en Murcia su trato con los mercaderes murcianos es frecuente e importantísimo, como se ha podido ver en algún artículo anteriormente publicado por mí en esta sección.

En 1611 todavía trabaja en nuestra ciudad Cristóbal de Salazar, como se puede ver por unas cuentas del túmulo funeral de la reina doña Margarita en que se puede leer: "A Cristóbal de Salazar escultor por el cuidado y trabajo que ha puesto en sacar algunos modelos y trazas para aver de hacer el túmulo que se ha de poner en la iglesia mayor desta ciu-

dad para las onrras de la Rna. Ntra. Señora, se le dé libranza de cien reales”.

Para las honras fúnebres de don Felipe Segundo, fue Juan Pérez de Artá quien intervino, según el siguiente documento: “Digo yo Juan Arta que receví del señor Diego Pellicer y Barrionuevo mayordomo desta ciudad dieciséis ducados que se me libraron de unas mazas para los porteros que han de acompañar en las onrras rreales y por la ciudad y por la verdad lo firmé en Murcia a nueve de octubre de 1589. Juan Pérez de Artá”.

Los pintores Gerónimo de Córdova y Juan de Alvarado reciben diversas cantidades de maravedíes por colaborar en el túmulo de don Felipe con los siguientes trabajos: doscientos reales por pintura del túmulo en general; más doscientos reales por diversos emblemas; más otros trescientos reales “de lo que han pintado para el túmulo”; mas “mil seiscientos ochenta y seis reales de escudos de armas de pliego y de a medio pliego y de a dos pliegos de armas del turco y de los reinos, todos pintados y dorados”. Además, se dio a estos pintores otros cuarenta reales de una historia que pintaron, del nuevo rey don Felipe III, que se puso en la calle de la Trapería el día de la proclamación o alza de pendones.

Los pintores que en 1612 cobran sus trabajos en el túmulo de la reina Margarita son Jerónimo Ballester, o Ballesteros, y Jerónimo de Espinosa. Y es el incansable y siempre en acción Gonzalo de Espadaña el carpintero que levanta este túmulo, como vimos según los trazados y modelos de Cristóbal de Salazar, escultor.

Notas todas, como puede apreciarse, muy interesantes para nuestra historia de los artistas murcianos o que trabajaron en Murcia.

Noticias de viejos maestros

El 14 de noviembre de 1592 pide carta de vecindad en Murcia un maestro de cantería llamado Damián Planes. Es natural de Onteniente

ARTÁ Y PLANES ELIGIENDO ROPA

-NO DIGA ESO, HASE ARTÁ, REFINO DE SEGOVIA, REFINO.

Artá
Refino

y en su carta de petición dice vivir en Murcia más de dos años. Este maestro, en los documentos que extiende, se firma unas veces Damián Pla y otras Plan. Sólo en esta carta del Ayuntamiento se dice Planes. Sabemos que los tres modos responden a un mismo apellido y por entonces la libertad para escribir nombres, apellidos y todo lo demás, era total. Para los murcianos es más importante que aquel Damián Pla fuera Planes, aunque entre el gran escultor de nuestros tiempos y aquel excelente maestro sólo haya esa coincidencia de apellido y nada más. De todas maneras, resulta frecuente en nuestra tierra la permanencia de un apellido durante siglos en un mismo lugar, incluso en una misma calle.

Era normal entonces pedir la carta de vecindad cuando ya se llevara habitando en la ciudad varios años. Algunos artistas o escritores no parece que llegaran a pedirla nunca, por ejemplo, Hernando de Torquemada, escultor, y Ginés Pérez de Hita, zapatero y escritor. La petición de vecindad de Juan Pérez de Artá se produce en 1595. Da por

fiador a Iñigo de Ayala. Es lamentable que no se haga constar en algunas de estas peticiones la procedencia del que la hace. En otras sí, como en la del comerciante Juan de Arellano, al pie de la cual se hace un cumplido informe y se dice que viene de Toledo, que es comerciante de sedas, para comprarlas, elaborarlas y venderlas, y que es hombre útil a la ciudad, etcétera. Tampoco he encontrado la petición de vecindad de Juan Dorado, que se debió producir por los años de 1595-96, procediendo de Alcalá de Henares. Juan Pérez de Artá casa con una al parecer murciana, Luisa de Palma, y el 17 de agosto de 1594 bautizan un hijo, Salvador, en la parroquia de San Pedro. Pérez de Artá debió vivir y tener su taller de escultor muy cerca del Almudí, en la plaza de Santa Catalina o en alguna de las calles que desembocan en ella. Quizá en la que hoy se llama de Pascual. La razón, porque cuando en el Almudí había que firmar por cualquier hombre que no sabía hacerlo, firmaba frecuentemente Juan Pérez de Artá. Y con los escribanos ocurría lo mismo. Muchas firmas de Pérez de Artá están puestas en un documento porque el que lo hacía extender no sabía firmar.

Una noticia curiosa que creo haber dado ya a los lectores es el contrato que en el año de 1594 hace Fernando de Torquemada con Leonor Alegre para que le críe a un niño de siete meses. El escultor Torquemada, del que tampoco existe carta de vecindad, estaba en Murcia el año, al menos, de 1575, puesto que en este año comienza a trabajar el escudo de la Caridad Murciana del Almudí. Después de la petición de vecindad de Pérez de Artá, se produce la de Cristóbal de Salazar, en mayo de 1595. Sus fiadores son Andrés y Juan Bernal. A través de los documentos, se deja ver el establecimiento de una amistad estrecha entre Damián Plan, o Planes, y Juan Pérez de Artá. Acaso su primera colaboración es la de cuatro columnas de mármol de la sierra de los Filabres, "con sus basas y capiteles, bien acabadas y labradas", que han de entregar al doctor Alonso de Espejo. Este trato es de 4 de abril de 1595. Han de entregar las columnas puestas en su lugar —un patio— el día de Todos los Santos.

Los encargos, más o menos importantes, a los artistas y maestros de cantería, se suceden. Fernando de Torquemada acepta el de una figura

de la Magdalena para la villa de Mula, en 21 de septiembre de 1595. Pedro Milanés, el mismo año, contrata con don Diego de Riquelme un partididor de aguas en Seca y, dos meses después, firma el compromiso de terminar su capilla en San Miguel a Alonso Díez Navarro.

Es en 1596 cuando sale a concurso la portada del colegio de los jesuitas dibujada por Pedro Monte. Hay que suponer que si la portada —hoy existente— es de traza del maestro mayor de la diócesis, de él sea también el resto del edificio. A este concurso hace postura el maestro de cantería Diego Miñarro. A Juan Pérez de Artá le corresponde el encargo de un San José con el Niño que le hace la cofradía de carpinteros por medio de Gonzalo de Espadaña, y al mismo Juan Pérez de Artá los cofrades del Rosario de Fuente Alamo de Cartagena le encargan la hechura de Cristo con cruz, manzana y vara, esto es parroquial, de tres palmos de alta la escultura del Cristo con lo que le correspondiera de la cruz.

En la signatura 215 de Luis de Molina, en 30 de julio de 1596, encuentro un encargo raro por estas tierras: un San Nicolás, vestido de obispo y con una perdiz encima de un libro. Como San Nicolás de Bari tiene tantos símbolos para su representación, siendo el más frecuente el de las tres bolas de oro, recuerdo de las que dio a tres doncellas faltas de dote a quienes su propia madre quería prostituir, no me extrañó este símbolo de la perdiz. Después, pensé que podría ser el encargo de un San Nicolás de Tolentino y, efectivamente, el padre Interián de Ayala, el canario ilustre que escribió acerca de la iconografía de los santos, me sacó de la duda puesto que en su docta obra nos aclara que este San Nicolás de Tolentino era hombre que jamás comía cosas que fueran de regalo. Estando enfermo, sus familiares le llevaron una perdiz asada. El santo no quería comerla pero ante la insistencia de todos y venciendo su repugnancia, decidió comerla. Al bendecirla, la perdiz salió volando dando así una lección a quienes se empeñan en que los ascetas vayan por caminos distintos a los que ellos eligieron. Esto dice el padre Interián de Ayala. Diré que este encargo de este San Nicolás de Tolentino le fue hecho a Pérez de Artá por el propio escribano Luis de Molina.

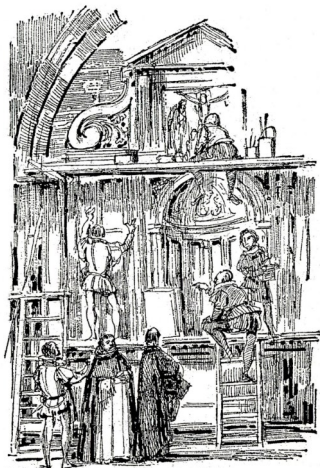
Ya sabemos que por estos años la cofradía murciana del Rosario edifica su capilla. Para esta edificación, celebra alguna corrida de toros en

la plaza de Santo Domingo, como vimos en anteriores fechas, pidiendo permiso al Concejo y explicando los motivos. Esta cofradía del Rosario, en 1 de agosto de 1596 compra a los dominicos cierto terreno, al cierzo, de treinta y siete palmos de ancho y sesenta y cuatro de largo para edificar la sacristía de dicha capilla. Aparte pagar este terreno a los frailes, harán pago también del agua que tomarán de la acequia de Caravija. Este curioso documento se puede encontrar en 571 de Alonso Sánchez.

En 1598 Juan Pérez de Artá contrata con las monjas verónicas el trabajo de las columnas, también de mármol de los Filabres. Este contrato lo hace en compañía de Damián Plan. Ya vimos que colaboran en otras anteriores columnas. Pero es que no solamente contratan trabajos sino que las cosas necesarias las compran en compañía, por ejemplo dos pares de greguescos de paño y dos sayos también de paño que ambos compran al comerciante Melchor Carrasco el 12 de diciembre de ese mismo año de 98. ¿Saben por qué se ponen ambos tan de nuevo? Porque unos días después, el 18 de diciembre, van a bautizar a Lucía, la hija de Juan Pérez de Artá. Y decididamente las mujeres han dicho: "¿Tendréis cara para ir a bautizar a la niña con esos sayos que lleváis que no se sabe el color que tuvieron? Andad a casa de Carrasco y compráos sayo y greguesco, que ya los pagaréis cuando estén las columnas". Pero a Juan Pérez de Artá, con la niña le viene el pan que suelen traer debajo del brazo y antes de que haya de pagar sayo y greguesco le encargan el relieve de la Torre de las Lavanderas, aquel de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso. Mientras, Cristóbal de Salazar, que también trabaja la madera y la piedra, hace el dibujo del retablo de Yeste para presentarse a este concurso en compañía de Artus Tizón.

Los artistas del XVI-XVII

Alguna vez, cuando se pueda escribir la historia documentada de las bellas artes en nuestra región, estas pequeñas notas que voy publicando



ARTISTAS COLOCANDO UN RETABLO NECESARIO
PARA UN ARTÍCULO DE LA SEMANA PRÓXIMA- Los mo. *W. Barba*

ayudarán, en parte, a su elaboración, sin duda alguna. Hay que tener en cuenta que estos dos siglos XVI y XVII, son los más olvidados de nuestra investigación, que dedicó sus esfuerzos mayores a las actividades de Salzillo, Bussi y Villacis. Hoy se trabaja intensamente en la busca de documentos, y los hallazgos son interesantísimos, y vienen a destruir convicciones antiguas que no estaban basadas en contratos ni recibos fehacientes. Así casi todos los libros de investigación artística de hace unos años, ya no se podrían reeditar sin adiciones innumerables, sin correcciones o, tal como se escribieron, pero advirtiendo al lector que van plagados de errores.

Lo malo es que, para tratar de una región, los eruditos acuden a lo publicado en esa región, lo copian o toman los datos falsos y la gran bola va creciendo o deformándose hasta llegar a las aberraciones que no es extraño encontrar en libros de gran porte donde los pies de las fotografías están cambiados, en los que aparece adjudicada una catedral a ciudad que no la tiene y en que las atribuciones a pintores, orfebres y escultores, son tan disparatadas como gratuitas. Estos errores los advertimos quienes vivimos en la región aludida, pero no llegamos a saber los disparates escritos sobre otras regiones por la sencilla razón de que las desconocemos y no tenemos elementos de juicio para discernirlos.

Como ejemplo de lo que digo, traigo a la consideración "el Velázquez" de Orihuela, lienzo hermosísimo que representa a Santo Tomás de Aquino rechazando una tentación diabólica y consolado por los ángeles. Don Elías Tormo vio este lienzo y su contemplación le trajo a la memoria la manera de Velázquez. Lá escuela. Entonces, decide o aventura que el cuadro puede ser obra de Nicolás de Villacis que fue discípulo de Velázquez. Y por de Villacis se tuvo gracias a la alta paternidad de atribución. Observadores posteriores no dudaron en atribuirlo a Velázquez y hoy no queda biografía importante que omita el cuadro dándolo como del gran pintor cortesano. Sin embargo ese lienzo pudo estar pintado por Alonso Cano. Porque Alonso Cano pintaba como quería, con gran facilidad de apropiación de las maneras ajenas y, por ejemplo, los reyes godos sentados que pintó para el Salón de los Reinos del Buen Retiro pudieran pasar como de Velázquez. Porque, además, Alonso Cano anduvo por la

región valenciana desterrado, pintando, modelando y trazando arquitecturas. Por último, porque el lienzo tiene en algunas partes elementos arquitectónicos que están en el convento de Santo Domingo de Orihuela, para donde fue pintado, y esto puede indicar que el lienzo fue pintado allí mismo. Además, es sospechosísimo que nadie dejara escrito que este cuadro fue pintado por el gran maestro Velázquez, ni siquiera su suegro que enumeró escrupulosamente toda la obra del yerno, ni los demás biógrafos contemporáneos. No cabe duda que la contemplación del cuadro sugiere el nombre de Velázquez. Es muy posible que sea de su mano, pero mientras no aparezca un documento claro que afirme esa paternidad, el cuadro no tiene autor decidido.

No hay cosa más frecuente que la invitación a ver cuadros de Ribera, al menos en nuestra región. ¿Quiere usted ver un Ribera? se dice casi a diario. Uno sabe o cree saber que los Ribera de la provincia están contados y son excepcionales; por ejemplo, el San Francisco de Caravaca, la Magdalena penitente de la colección González Conde, un Filósofo que había en el Museo Provincial y alguno más. Ribera fue imitado hasta el aburrimiento. Ribera tuvo un estilo inconfundible que llevó a Tormo a asegurar que unos cuantos centímetros de lienzo pintados por Ribera identificaban su estilo. No obstante esto, los Ribera se multiplican en línea paralela a la proliferación de los Stradivarius, que no hay pueblo donde no aparezca un Stradivarius cada mes. Y cuesta disgustos el negar una atribución hecha alegremente, con firma y todo. Por lo que a mí respecta, he renunciado a ver Riberas y si los veo y no me parecen Riberas, me lo callo y no discuto en absoluto. Si hay un Ribera por ahí, doctores tiene el arte y esos doctores están en Madrid, creo.

Pero nada de esto quería decir hoy. Mi propósito era dar algunas notas de las que voy encontrando en esos archivos. Miren por donde, he ido a parar en los Riberas y en los Velázquez. Pues, yendo a lo que iba, digo que en esto de historias de las bellas artes y otras, yo he adquirido una gran dureza de fe, es decir, que casi la he perdido gracias a las afirmaciones gratuitas. Y a las historias cómodas escritas con un mapa y un libro de viajes, sin salir de un despacho. Entonces, como estas historias

resultan tan divertidas como las de Verne, pero tan falsas como un viaje a la luna del mismo, yo decidí no escribir viajes a los satélites si no se había hecho y experimentado. Quiero decir que casi, casi la única historia que creo es la que yo tomo de los archivos y que me perdonen todos los historiadores verdaderos. Yo vi que muchas afirmaciones que leía resultaban mentiras estupendas y entonces tomé unas libretas de esas de asentar la paja, las numeré por años y decidí: "En estas hojas iré apuntando lo que copie de documentos que yo encuentre o lea. Todo lo que aquí se anote será verdad". Con todo, ni de mí mismo me fío. Alguna vez, por equivocación, he anotado una fecha falsa. Un nombre que no era. He leído mal un documento. Entonces, ya, ni mi propia historia creo, y me limito a decir: "Señores: creo haber leído esto y esto. Me parece que en aquel documento decía tal cosa, pero Ud. no se fie de lo que yo digo. Vaya al documento y cerciórese".

A título de anécdota y sin querer molestar a nadie, voy a contar algo regocijante que bien pudo ocurrirme a mí. Hace unos días, volví a repasar un libro donde había cierto documento cuya fecha yo no había sabido leer bien. Al abrir el libro, veo un sedal puesto en un folio. Por curiosidad, miro lo que aquella señal señalaba y leo: "Testamento de un relojero". Como yo jamás he encontrado el testamento de un relojero me alegré y sin querer arrebatarse su hallazgo a nadie, me puse a leer ese curioso testamento, y veo: "Testamento de Nicolás Garri, relojero de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena". Aquí sí que me sorprendí. Este canónigo hijo, según creo, del célebre Nicolás Garri de Cartagena (el que tenía en el mejor muro de su casa el retrato del marqués don Luis), no se había dedicado jamás a la relojería. Pero volví al epígrafe y allí decía "relojero". Consideren Uds.: yo había leído ya otro testamento de este canónigo, que redactó dos o tres. Yo sabía que era tesorero de la Santa Iglesia. Pero fue tal la fuerza de aquel "relojero" traducido por el anónimo investigador, que llegó a CEGARME y a ver que allí no decía otra cosa que "relojero". Riéndome todo lo que me permitía la soledad, que uno ríe menos, escribí al pie de la nota: "Tesorero, rey mío, tesorero". Ahora bien: ¿A quién escribía yo la advertencia? ¿No sería a mí mismo? ¿No sería que hace unos años yo leí relojero y así lo escribí y así lo señalé?

Porque me han ocurrido cosas más gordas. Por eso digo que no quiero ofender a nadie ni reírme de nadie. Que yo sé a lo que nos exponemos los que sin preparación y alegremente nos metemos en camisas de más de once varas.

Bueno, yo lo que quería hoy era decir algo de ciertos documentos que encuentro últimamente y que se refieren a obras de pintura y de escultura. Pero se me ha ido el santo al cielo y ahora no queda espacio. Además, no sé cómo voy a ilustrar este artículo que no tiene ilustración posible. Uds. vayan perdonando.

Nueva documentación de artistas del siglo XVI-XVII

Debería hacer yo lo que es obligado y resulta propio: escribir el título de cada artículo —o lo que sean— luego de escrito el dicho artículo. Titular una cosa antes de hacerla es acusar el propósito de realizarla; después de hecha puede muy bien no merecer aquél título. La semana pasada ya lo pudieron observar quienes me leyeran: el anuncio nada tenía que ver con el cuerpo de lo escrito. Se me fue el santo al cielo, que se suele decir. Sin embargo, del escarmiento anterior, hoy cuando ya llevo escritos algunos renglones que amenazan con desentonar de la titulación, ésta ya está escrita con letras grandes. ¿Y si luego me extiendo en consideraciones y no digo nada de los artistas del XVI y XVII? O bien: ¿y si esa documentación que yo pregonó como nueva no lo es y mis hallazgos resulta que ya están publicados y son archiconocidos en todo el universo “e in altri siti”? (Cita del Dulcamara, “Elisir d'amore”). Pues si resultare así, Dios con todos, que los legajos no son América y aún ésta la descubrió Colón y la bautizó Américo Castro, digo Vespuccio.

Por obviar en lo posible los tropiezos con otros hallazgos, doy comienzo a mi relación de hoy con la noticia referida a un escultor que antes que yo nadie había puesto en letras de molde en Murcia. Me refie-

HERNANDO DE TORQUEMADA ENTREGA AL BENEFICARIO DE SANTA CATALINA SU ENCARGO
DE LA CONCEPCION. ASI LO VIO Alonso Portocarrero



ro a Fernando o Hernando de Torquemada. A éste la vida se la voy escribiendo poco a poco, aunque no dudo que sus documentos estarían ya en los bolsillos de infinitos buscadores de papeles que guardarían este personaje para posteriores publicaciones. Y este escultor, cuya principal obra podemos conocer aunque deteriorada por los años y los elementos —me refiero al escudo de la Caridad Murciana, del Almudí— va apareciendo retratado en escritos varios que reflejan obras hechas y desaparecidas casi con toda seguridad, obras que no podremos conocer nunca. Pero ese escudo deteriorado, maltratado, recubierto de cementos en algunas partes, nos basta para hacernos una idea de la gran calidad de aquel escultor que aparece en Murcia por los años de 1570 y desaparece alrededor de 1610, puesto que en 1609 aún firma como testigo en un testamento y se dice escultor. No se puede, pues, confundir con otro de igual nombre y apellido. Estas fechas nos dan un tiempo largo de residencia en Murcia que alcanza los treinta o quizás cuarenta años, con toda seguridad. Documentos posteriores podrán poner o quitar, acusar salidas a otras tierras, etcétera.

Pues Hernando de Torquemada en diecinueve de diciembre de mil quinientos ochenta y nueve, recibe el encargo de una "Concepción" para la iglesia de Santa Catalina. La encarga el beneficiado Luis de Guevara y la condición es que la imagen, que hará en madera el escultor, sin pintarla, será copia fiel de otra imagen de la Concepción que hay en la iglesia de esa advocación, extramuros. Puede suponerse que esta iglesia a que el documento se refiere sea la franciscana. No se indica el tamaño, puesto que ha de ser copia exacta. La obra se contrata en quince ducados, de los cuales se adelantarán cuatro. La escultura estará acabada en perfección y entregada antes de Pascua, que se entiende de Resurrección, lógicamente. En aquellos tiempos decir Pascua era referirse a la pascua principal de la Iglesia que es la de Resurrección.

Si no conociéramos la obra en piedra de Torquemada, viendo esta exigencia de que copie otra imagen, sospecharíamos que el escultor era bastante mediano. No podemos hacerlo así. ¿Entonces, no será casualidad que dos, al menos, de los encargos que conocemos hechos a Torquemada son copias? Me refiero al Cristo Resucitado que le encargó

el licenciado Huarte en mil quinientos ochenta y seis y a esta Concepción de ahora. El Resucitado había de ser copia fiel de uno que había en la Trinidad. Podría tratarse, es verdad, de repeticiones de obras propias del escultor y que hubieran gustado a todos. Para conocer los documentos originales más extensamente los interesados pueden ir a las signaturas 581 y 616 de nuestro Archivo Histórico. Es lamentable que no tengan número de folio los documentos, algunos por imposibilidad o por haber desaparecido sus márgenes anteriormente a su mejor custodia y conservación actual.

Otro encargo interesante hecho a Hernando de Torquemada es el posterior en fecha de un Cristo Crucificado de cuatro palmos y medio de altura. Este encargo se le hace pero en compañía de Jerónimo de la Lanza; el pintor para policromar y el escultor para realizar la talla. El documento es un solo contrato con ambos. Tiene fecha de trece de septiembre de mil seiscientos (signatura 2021). La medida de los cuatro palmos y medio se entiende la figura de Cristo sin la cruz; así, podrá interpretarse que el conjunto alcanzaría unos siete palmos de altura. El encargo procede de Librilla y la entrega se hará totalmente acabada la imagen, en los días últimos de enero de mil seiscientos uno. Muy difícilmente podrán hallarse hoy en sus iglesias estos encargos hechos hace cuatro siglos. Como otros tantos trabajos de esa época desaparecerían o serían destruidos. En el mismo año de mil seiscientos, consta que desde Alhama se hizo un encargo importante a Jerónimo de la Lanza, pintor, y Diego de Navas, entallador y ensamblador. Se trata del retablo del altar mayor de la iglesia de la villa. Seguramente y aunque no se especifica en el contrato, todo el conjunto respondería a la vida y emblemas del santo titular, patrón San Lázaro, o de Nuestra Señora del Rosario. Lo importante en este retablo es que Diego de Navas hace constar que dicho retablo responderá en todo al dibujo o traza que a él le ha entregado Pedro Monte de Isla, maestro mayor de las obras de este obispado. Importa y mucho este detalle porque nos indica la intervención directa de Pedro Monte en muchas obras de arquitectura y escultura en la región, así como la de otros maestros mayores anteriores y posteriores. Este documento, por causa extraña, no puede encontrarse en nuestro

Archivo Histórico de Protocolos, como los anteriores, sino en el Archivo Histórico Municipal de Murcia, donde está este tomo de escrituras, hechas por Pedro Cano de Santayana, separado de sus compañeros por no se sabe qué motivo antiguo. Se trata de la signatura 2342. Quizá en la iglesia parroquial de Alhama se conserve alguna tabla procedente de este viejo retablo. Si fuera así, el conocimiento del arte de Jerónimo de la Lanza nos sería fácil. Si no, habremos de esperar que aparezca la documentación de cualquier retablo que por maravilla se conserve.

Es interesante observar cómo los artistas trabajan frecuentemente unidos. Por ejemplo, Cristóbal de Salazar, escultor, trabaja con el pintor Artus de Brant, firmando unas veces uno, otras otro, los contratos de obras. Jerónimo de la Lanza trabajaba con Diego de Navas, entallador, como vemos ahora y como pudimos ver en anterior artículo, en el encargo de mil seiscientos uno, de un retablo para la iglesia de Santa Catalina. Cuando Artus de Brant tiene que hacer un retablo, la talla y el retablo entero los encarga a Pedro Chacón. Juan Pérez de Artá, en sus encargos de piedra, colabora con Damián Pla, o Plan, o Planes, que de todas maneras se firma el mismo cantero. Para los encargos de escultura pintada, vemos que la colaboración buscada por Hernando de Torquemada es la de Jerónimo de la Lanza. Quizá una razón de amistad o vecindad regularía estas uniones de artistas. Pero hasta hoy, nunca en ningún documento que yo conozca, hay colaboración entre Diego de Navas y Artus o entre Cristóbal de Salazar y Jerónimo de Espinosa. Este último pintor, así como Artus de Brant, no vacilaban en aceptar la pintura de unas tablillas para el mercado o el Contraste o de preparar esas tablas con "maravillosos" barnices de su invención, al parecer.

Artistas murcianos que no conocía nadie

Falto de tiempo para buscar entre mis apuntes una historieta antigua interesante, dedico hoy mi entretenimiento dominical —si, efectiva-



mente, resulta entretenimiento para el lector— a reseñar algunas notas que son interesantes para el conocimiento de la vida artística de los primeros años del siglo XVI, y para constancia de algunas referencias de artistas de aquellos lejanos años. En fin, noticias sueltas que yo creo interesantes para la pequeña historia de Murcia y de la región murciana, ya que los hechos que se producían aquí repercutían en villas y ciudades de la extensa tierra cuya cabeza era Murcia. Vaya, pues, por ellos, por estos maestros, algunos desconocidos hasta hoy.

Ginés de León es reseñado por Baquero en su libro conocidísimo “Los Profesores de las Bellas Artes murcianos”. Se refiere a él y le señala como partícipe, con su trabajo, en la obra de las hermosas cajonerías de nuestra catedral. No nos dice mucho más Baquero. Yo, en mis apuntes, encuentro algo interesante sobre este tallista en madera: quién fue su maestro. Ginés de León —el viejo— era carpintero en Murcia por los primeros años de 1500. Seguramente ebanista ducho en labrar la madera y en hacer algunos adornos. Vio en su hijo Ginés, de once o doce años, mejores perspectivas artísticas que las suyas propias y decidió buscarle maestro con el que pudiera adelantar en las artes escultóricas. Ese maestro no podía ser otro que mastre Gutierre, venido, no sabemos de qué tierras, a Murcia para trabajar en la catedral. Era el año 1504. A mastre Gutierre acude Ginés de León con su hijo, al que hemos de suponer adiestrado en el manejo de las gubias bajo la dirección de su padre. Mastre Gutierre examina al muchacho, le agrada la habilidad y lo acepta como discípulo. Mastre Gutierre se dice “imaginario e carpintero”; así, era escultor, en madera, de imágenes y como tal laboraba en el primer templo de la diócesis, o para dicho templo en su taller. La escritura se redacta en términos parecidos a estos: el muchacho servirá a mastre Gutierre durante cuatro años “bien y lealmente en todos recaudos que vos le mandéredes, así de noche como de día, y tenéis vos, mastre Gutierre, obligación de le dar de comer e beber e vestir e calzar e vida razonable e de lo tener enfermo e sano e al fin de ese tiempo seréis obligado de le vestir de ropa nueva de paño común según costumbre de oficiales...”. Mastre Gutierre se obliga a enseñarle o avezarle en su oficio todo lo que el muchacho fuera capaz de aprender. Esta escritura se hace

el cuatro de junio de 1504. Si dije que mastre Gutierre no era murciano es porque en el documento se le dice "estante en la ciudad", aclaración que no se hacía con los naturales de ella.

Por estos años, en Murcia había algunos artistas destacados —quizá muchos— en el arte de la talla en madera y de la escultura en piedra. Se trabajaba en la gran Capilla de los Vélez y recordemos que mastre Andrés de Bustamante firmará, unos años más tarde, el contrato del retablo de la iglesia de Caravaca en el que se incluyen las pinturas de la Aparición de la Santa Cruz, tablas que no podía hacer Andrés de Bustamante puesto que él solamente era "maestro de imaginería de retablos" y no "pintor imaginario" como se solían titular los artistas pintores. Maestro de imaginería de retablos se dice en un documento de 1509. Por lo tanto hemos de suponer que Bustamante trabajó largamente en Murcia, al tiempo que Ginés de León el mozo y su maestro Gutierre. Quizá perteneciera a la familia de Ginés de León, maestro bordador que aparece también por estos años.

Otro maestro entallador desconocido hasta ahora es mastre Jorge. A este "entallador e carpintero" se le hace el encargo, en 1514, de un gran retablo para la villa de Pliego, "dorado e pintado al olio". Constará de seis historias con sus arquetres cada una. Ocupará el lugar central la figura de Santiago y entre las tablas principales, pintadas, y las del banco del altar, estarán: Santiago, San Pablo, San Andrés y San Juan Evangelista. Arriba, la Crucifixión con San Juan y Nuestra Señora. Más abajo, la Coronación de Nuestra Señora. En los laterales, Nacimiento de Cristo, Presentación en el templo, Adoración de los Santos Reyes y la Salutación del Angel. Bajo de cada arco, San Juan Bautista, San Sebastián, Santa Catalina y Santa Bárbara. En las calles que llamaban "polsera", San Cosme y San Damián, San Cristóbal y San Francisco, otros dos santos ilegibles y en el tímpano Dios Padre. Como se puede apreciar, un retablo de iconografía abundantísima. La altura total de este retablo alcanzaría unos aproximados veinticinco palmos por catorce de anchura, quizá algo más. En el documento se dan las medidas arbitrariamente. El pintor que firma el contrato con mastre Jorge es Ginés de Jumilla, artista que también resulta desconocido para nuestros his-

toriadores hasta el día presente. Por cierto que la imagen de Santiago sería antigua ya, puesto que no se hace referencia a ella. Sin embargo, años después —bastantes—, una imagen nueva del santo se encarga por los alcaldes de la villa a Francisco de Ayala haciendo constar que es para este retablo.

El florecimiento de las artes en Murcia en estos años llega a su mayor altura con la venida a la ciudad del célebre Hernando de Llanos y de su hermano y colaborador Andrés de Llanos. Aquí, sin duda, trabajan con él Jerónimo de la Lanza —el primero de este nombre—, Juan de Vitoria, al que se ha supuesto —creo que gratuitamente— hermano o pariente de los de la Lanza, y quizá el joven Ginés de Escobar, artista que más tarde colaboraría intensamente con Andrés de Llanos hasta la muerte de éste. Juan de Vitoria sí fue cuñado de Jerónimo de la Lanza. No pariente sanguíneo.

En cuanto a los Vitoria hay que señalar la presencia en Murcia de un platero llamado Francisco de Vitoria que muere en 1538. Entre sus hijos hay un Juan de Vitoria que seguirá apareciendo en documentos, no interesantes, algunos años después y que quizá nada tiene que ver con el pintor. Quiero decir que el apellido Vitoria era muy frecuente en Murcia, al menos es en dos o tres familias, alguna de ellas ilustre. Ya a principios de siglo, en 1504, el platero Vitoria aparece con una actividad grande. La amistad de Andrés de Llanos y de Juan de Vitoria, el pintor, era estrecha y acaso la colaboración. Lógicamente, estos discípulos jóvenes de Hernando de Llanos no tenían por qué aparecer en documento alguno del gran artista discípulo de Leonardo; más, siendo tan escasos en Murcia, o casi nulos, los datos a él referidos. Sólo su obra conocida en nuestra catedral nos asegura que, desde 1516 hasta su muerte en 1528, trabajó aquí llevando su influencia incluso a los relieves de la preciosa capilla de la Encarnación, enterramiento de mastre Jacobo de las Leyes.



**Arquitectos,
maestros mayores, canteros
y albañiles**



Martín de Barinca, maestro de cantería



En nuestro Archivo Histórico de Murcia, en el legajo 1807, al folio 736, aparece una escritura protocolaria con el siguiente encabezamiento: "Escritura de la iglesia de la villa de Jumilla". En realidad se trata de dos escrituras consecutivas de las que se desprende que el doctor Francisco de Salcedo, provisor y vicario de este obispado, contrata con Martín de Barinca, avecindado en Elche, la terminación de ciertas obras en la iglesia parroquial de Santiago de la villa de Jumilla. Varias ciudades de la región tenían sólo el título de villas, entre ellas Caravaca, Cehegín, Yecla y Jumilla, aunque quizá por entonces, y relativamente, tuvieran la misma importancia que hoy comparadas con poblaciones que ya tenían título de ciudad. (A este respecto hay que recordar cómo la capital de España, sigue conservando su nombre de villa). Al consignarse en la escritura "la iglesia de la villa de Jumilla" se puede entender que solamente habría, en dicha población, una sola parroquia, la de Santiago, aunque hubiera otras iglesias no parroquiales.

El primer documento expresa autorización del maestro de cantería Pedro Ladrón de Ocáriz, residente en la villa de Almansa, al maestro también de cantería Martín de Barinca para que éste, en puesto de él, haga la obra de Jumilla. Se deja entender que la primera proposición de trabajo se hizo al maestro Ladrón de Ocáriz. Ocupado éste en obras acaso importantes en la ciudad de Almansa, cedería el contrato a Martín de Barinca y lo respalda en todo.

La obra que había que realizar en la villa de Jumilla era la de terminación de la torre, ya comenzada, continuación y remate, asimismo, de la extensa solería del atrio y realización de una sacristía. Lógicamente, no se puede hacer aseveración alguna acerca del trabajo llevado a cabo por este Barinca, sino dar constancia del documento y creer que se llevarían a cabo las obras contratadas por él. Ahora bien, había que ver también esas obras y, al efecto, aproveché una de mis frecuentes visitas a la espléndida antigua villa para reconocer los trabajos consignados al maestro cantero Barinca. La consecuencia es la siguiente: como el contrato es del día cinco de abril de 1604, se deduce que la obra de la torre, comenzada con dibujo renacentista un tanto decadente, no puro sino con formas aproximadas a un barroquismo próximo, sí

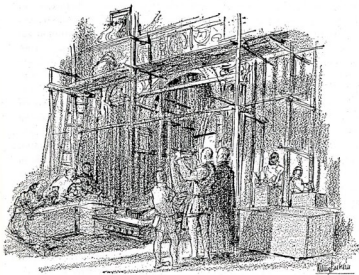
puede ser obra de Barinca o de un maestro de aquellas fecha. La solería de los atrios, conservada hasta hoy en su primitiva forma, es también propia de la fecha señalada. En cambio, la actual sacristía, en su trazado exterior e interior, se aleja cerca de dos siglos del estilo de principios del XVII. La sacristía a que me refiero, la que hoy es sacristía —insisto— es obra de mediados del XVIII. Y por cierto, una de las más conseguidas de toda la región en su encantadora mezcla de elementos clásicos y adornos rococó esculpidos a los que se añade un preciosista estucado de paredes irremplazable en este estilo. (Frecuentemente se comete el atentado de descubrir la piedra de la construcción creyendo dejar al descubierto una belleza cuando lo que se hace es traicionar el determinado fin de utilizar yeso y piedra, mezclados, cosa natural en todo el barroco). Pues bien, esta sacristía no es la incluida en el contrato de Barinca. Sí lo pudiera ser el pequeño recinto octogonal situado debajo de la torre, dentro de su mismo cuerpo y que, al hacer la recepción del trabajo Barinca, ya estaría comenzada y, desde luego, trazada posiblemente por el maestro mayor del obispado, Pedro Monte, algunos años antes. El recinto éste es renacentista y hoy aparece con el extraño título de Museo Parroquial del Santo Sepulcro, según creo recordar. Sea el título así o de diferente manera, es invención de los años treinta, de un párroco que intentó recoger allí muestras artísticas del viejo templo. El letrero gótico sobre la puerta de ingreso debería ser borrado ya, por las confusiones a que se presta. Indudablemente, la estancia, de líneas elegantísimas y uno de los recintos más conseguidos arquitectónicamente en todo el templo, sirvió de sacristía durante siglo y medio o más hasta la realización de la nueva sacristía.

En el documento a que hoy me refiero, se especifica que Barinca se dedicará exclusivamente a este trabajo y no lo dejará por otro alguno. Cualquier cosa mal hecha, si la hubiere, será rectificadada por Ladrón de Ocáriz que vendrá desde Almansa, y los materiales que se dieren al Barinca no podrán ser distraídos de tal obra en manera alguna sino empleados rigurosamente en ella. Los documentos entonces se hacían con estas aseveraciones y garantías. Muy posiblemente, toda la obra de la torre, que encontraría Barinca comenzada solamente, la haría él

hasta los pedestales del último cuerpo que aparecen como de la misma piedra y trabajo que los cuerpos inferiores. Posteriormente, acaso a finales del XVIII, se remató esta torre, desde esos pedestales de piedra, con ladrillo rojizo enyesado, pretendiendo seguir el estilo antiguo o acaso siguiendo las líneas del dibujo original si se conservaba.

De los estilos de este templo y de sus características, aunque sea someramente, me ocuparé en artículo próximo.

Pedro Milanés, cantero



Si pronunciamos ciertos nombres, como acertijo, y preguntamos su profesión, añadiendo los elementos con que trabajaron; quiero decir que si yo ahora digo Pedro Milanés y lo relaciono con la piedra, ¿no surgirá la idea de que fue un escultor? Como si, igualmente, digo Francisco de Módena y lo relaciono con las tablas, la respuesta, quizá, es "pintor". Obra la fuerza de algunos apellidos sonoros o prestigiados por su resonancia en el mundo de las artes. Por el contrario, cada día, en la investigación de viejos documentos, se suele tropezar con firmas, repetidísimas, de hombres que venden una tierra, que compran unas casas, que se someten a un censo, que arriendan sus morerales, y de estos hombres no podemos sospechar que sean escritores o artistas. Hasta que, de pronto, nos sale al paso una carta de venta de una obra teatral y resulta de ella que Damián Salucio del Poyo o el licenciado Francisco Cascales, son escritores, fundamentalmente hombres del teatro o de la didáctica literaria, de la historia o de la poesía. De Ginés Pérez de Hita, por referirme sólo a hombres de una misma edad, nadie sabría que era un escritor si el observador tuviera en sus manos sólo aquellos documentos en que aparece como un vulgar zapatero de obra prima. Aclaran su vocación verdadera unos escasos contratos reveladores.

Francisco de Módena, es un carpintero murciano avecindado en Santa María. Pedro Milanés, es un maestro cantero que trabaja en Murcia durante muchos años de los últimos del XVI y primeros del XVII. Pero yo estoy seguro de que no era un cantero normal, es decir, un trabajador sencillo que alisaba cantos y tendía plintos y molduras en los bloques de piedra. Debió ser hombre conocedor de los estilos, capaz de realizar una escultura de adorno, un escudo, unas grecas... No fue, sin duda, un gran artista o los contratos importantes de este hombre están por hallar. Don Andrés Baquero no recoge su nombre entre los artistas murcianos. Espín Rael sí lo reseña pero como maestro cantero que va a Lorca para realizar el primer intento de pantano hecho en la ciudad murciana, obra que hará con muro de "almendrolón". Esto era por los años de 1590. Los nombres de estos esforzados trabajadores de la piedra deben constar en la historia de una ciudad porque ellos levan-

taron gran parte de ella; aunque todo, ya, haya desaparecido o casi todo lo que estos medio artistas hicieron.

Uno de los trabajos más importantes de este Pedro Milanés sería el que concierne con los jurados del Concejo en los últimos años del XVI y que consiste en abrir una puerta para carros en "Vedrieros". Se entiende que la puerta en la muralla sería insuficiente o penosa para la entrada de los carros más grandes y el Concejo quiere ampliarla haciendo el encargo a Milanés (Legajo 383 A.H.M.). Posiblemente a este documento responda el mote consignado en los capitulares del Ayuntamiento de 3 de octubre de 1598 en que se dice: "Acordóse que a Pedro Milanés se le pague de la obra que ha hecho".

Otro trabajo interesante de Pedro Milanés (sig. 2.024 A.H.M.) es el que se obliga a realizar por encargo de Juan Gómez, de cuatro columnas "de piedra caracolera" hechas de la forma y traza de la que está frente de las casas de Pedro Hernández en el mercado (plaza de Santo Domingo) "y se las ha de dar puestas y asentadas delante de las puertas de las casas de su morada en el dicho mercado y han de ser de cuatro varas de altura con basa y capitel toscano y se las ha de dar hechas y puestas y acabadas a contento del maestro mayor". Aquí se ve la superedificación del maestro cantero a quien ha trazado las columnas que es, sin duda, Pedro Monte por la razón de que firma como testigo. Es interesante pensar en estas columnas de piedra caracolera, de cuatro varas de altura ya puestas en la plaza del mercado en la que, junto a los porches de los comerciantes, estaban la Cárcel de Caballeros, con su torre, y el palacio de los Castilla (Véase la descripción en las "Exequias reales en Murcia" publicación de la Academia de Alfonso X el Sabio), además de la capilla del Rosario e iglesia de Santo Domingo en su vieja estructura.

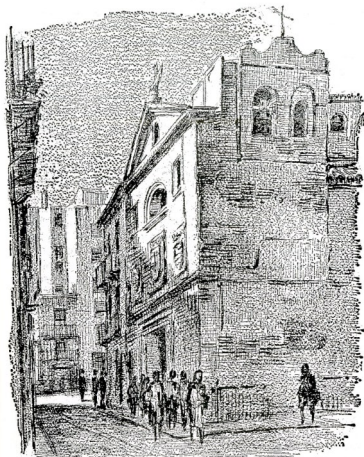
A Pedro Milanés le ocurre algo parecido a lo de Diego de Villabona. Este maestro de cantería trabaja en la portada del Colegio de Jesuitas, que aún existe, y lo hace con dibujo o "traza" de Pedro Monte, maestro mayor del Obispado y no sé si también del Concejo. Pero, no obstante, ellos saben los órdenes de arquitectura, conocen los secretos de la ornamentación y son algo escultores. Lo prueba el estilo de sus obras, las que se han conservado. Lo prueba el que, al tiempo que Villabona trabaja-

ba en la portada del Colegio de Jesuitas, Pedro Milanés lo hacía en la frontera iglesia de San Miguel, en la cual realizaba una capilla para Alonso Díez Navarro. En la escritura en que se trata la terminación de esta capilla, con bóveda de enterramiento, todo de cantería, se dice que "ha hecho la portada de la dicha capilla con su escudo". Posiblemente este escudo, la única nota artística dentro de la noble traza general, sería el punto en que Pedro Milanés dejaría su máximo esfuerzo, donde acentuaría su recreo de artista pensando que en esos pequeños detalles ponía la muestra de su saber hacer. (Sig. 455 folio 756, año 1595 A.H.M.)

Milanés y otros maestros canteros

En los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII, se registra en Murcia una gran actividad artística en todo lo que se refiere a escultura y arquitectura. El motor principal de este movimiento se centra en Pedro Monte, maestro mayor del Obispado de Cartagena, que, al parecer, es el tracista de casi todas las obras que se realizan en la región, civiles y religiosas. Escultores, el principal, casi sin duda, es Torquemada de cuyas manos podemos todavía apreciar el célebre escudo de la Caridad Murciana. Este escudo, en su composición, es de clara filiación al estilo de Torrigiano, como puede verse comparándolo con el esculpido por el escultor italiano para la portada del Hospital de la Caridad de Sevilla. Esta obra de Torquemada en Murcia acusa un acento barroco, ya perdida la línea sencilla y noble de las producciones anteriores en algunos años.

Cristóbal de Salazar hasta ahora no puede ser apreciado sino por dos conjuntos menores: los escudos del actual Almudí, uno grande del Rey y dos más pequeños de la ciudad, y otro conjunto de escudos procedentes de la Puerta de Vidrieros, hoy sobre la portada de la iglesia del Pilar. Otra obra en piedra de este escultor, debidamente documentada, no la hay en Murcia. Los dos grupos de escudos señalados responden a



IGLESIA DE SAN JUAN - AQUÍ ESTOY LA PUERTA DE VIDRIEROS -
"PUERTA LA BRINTA ASÍ LA VE" *Mamé Muñoz*

una misma mano y consta que fueron labrados por el mismo escultor. Sería largo, ahora, entrar en detalles más minuciosos.

Las obras de los escultores y los maestros de la piedra o canteros, se van produciendo a un tiempo perfectamente acordadas. Vemos que las gárgolas del Contraste son traídas de la cantera ya cortadas a la medida definitiva, que aquí son vaciadas por los oficiales hasta dejarlas a falta de la obra escultórica y que ésta se realiza, lógicamente, después de todos estos trabajos preparatorios. No puede trabajar el escultor sin el cantero y ninguno de estos sin el tracista, maestro mayor o arquitecto, aunque este título no lo tuviera Pedro Monte o no se usara entonces.

Pero así como un maestro del Obispado fue un gran tracista o arquitecto, y fue un excepcional escultor —me refiero a Jerónimo Quijano, hombre que dejó una impronta altísima en toda la región y especialmente en Murcia ciudad—, digo que así como este maestro fue activo en todas las artes, otros maestros fueron limitados al dibujo y a poco más. Milanés, que era un experto cantero, realizaba los dibujos de Pedro Monte y Salazar, escultor igualmente.

Algunas de las actividades de estos maestros menores se pueden seguir gracias a la documentación extensa de nuestro Archivo Municipal. Y por esta documentación podemos apreciar la modestia de tales obras. Pedro Monte vemos que, en 1602, no tiene inconveniente en hacerse cargo de un cometido bastante sencillo: comprar, en trescientos reales, una piedra de mármol y grabarla con una leyenda. Veamos este recibo o data: "A Pedro Monte, maestro mayor, de un piedra de mármol que la compró para la Torre del Pinatar, la bruñió y grabó en ella unas letras que ordenó el Concejo y les dio barniz negro al olio. 17 de noviembre de 1602". Esta torre del Pinatar la realiza un maestro llamado Cacholo a quien en uno de los varios recibos se da a cuenta quinientos ducados, también en este año de 1602.

En 1599 Pedro Milanés trabaja en una esquina de la Lonja, edificio que estaba situado en la manzana de casas a la derecha, separado de la iglesia de Santa Catalina, o sea, en la que hoy es casa de la familia Palarea, frente al lugar donde estuvo situado el Contraste.

En 1597 Pedro Milanés se había quedado en remate con la cons-

trucción de un "cortijo y rebellón" en la torre del Estacio, para guarda de la pesquera.

Uno de los trabajos más importantes de Pedro Milanés había sido, anteriormente, la obra de la puerta para carros en Vidrieros. El contrato de esta obra es interesante porque el constructor no cobra en dineros al Concejo, sino que hace su trabajo a cambio de propiedades en la muralla y junto a ella. Él pagará la piedra, la escultura, la mano de obra, pero a cambio el Concejo le dará: "suelo y torre y alto y bajo de la puerta que al presente hay con más el largo de la muralla y una torrecilla vieja que está a la parte de San Nicolás y el largo y muralla que hay a la parte del cerrajero con la torre que enfrenta con las casas de los herederos de Miguel Romero (?) o Romeo (?) Navarro para que en todo lo susodicho lo aproveche y haga los edificios que le pareciere para él y sus herederos...". Eso sí, él y sus herederos se han de obligar a cuidar de la puerta y muralla para siempre jamás y hacer "los reparos que se ofrecieren en las dichas muralla y puerta". De todas maneras, el negocio no era malo para Pedro Milanés cuyos descendientes han vivido, al parecer, en el mismo lugar hasta no hace muchos años. El contrato se hace en 30 de marzo de 1596 y se legaliza ante notario (Legajo 3071).

Esta puerta para carros en "Vidrieros" se había de hacer "entre las casas del cerrajero y la puerta que al presente hay". "Con el escudo de las armas del Rey don Felipe, nuestro Señor y otros dos escudos a los lados de las armas desta ciudad...". (Estos escudos son los que al ser destruida la puerta en el siglo pasado fueron destinados a adornar la fachada del templo del Pilar). Para todo este trabajo, Pedro Milanés muestra al Concejo una traza a la que se ha de someter.

Muy anteriormente, en 1586 (legajo 2383), Pedro Milanés hace un arreglo a fondo en la puerta del Azoque que era la inmediata a la de Vidrieros, puesto que estaba situada en el comienzo de la actual calle de Santa Teresa. El arreglo consiste en "hacer una puente frente a la misma en el callejón que va orilla de la muralla y arrancar los cimientos y hacer bóveda nueva en la dicha puerta del Azoque...". El sobrestante de esta obra es Alonso de Córdoba. Es curioso que en algunos de los reci-

bos de este trabajo hay dibujados con mano segura unos perfiles de molduras renacentistas no muy complicados.

Este mismo año Juan Moliner acepta el encargo de renovar el pedestal de la cruz "que está de frente a San Antón, camino de Castilla...". Cobra por este trabajo trece ducados. Al mismo tiempo, Milanés renueva el pedestal de la cruz situada en San Benito, cobrando solamente seis ducados. La diferencia está en que el pedestal que hace nuevo Milanés era sencillo y el de Juan Moliner en la Puerta de Castilla tenía unas gradas.

Por el interés que tiene y aunque no se trate de una obra siquiera de mediana importancia, copio un recibo de 27 de octubre de 1598, de un maestro estañero: "Digo yo, Antón Martínez, estañero vecino desta ciudad, que recibí del señor Diego Pellicer y Barrionuevo, mayordomo desta dicha ciudad, quince reales, los doce de una lanterna de hoja de llata para poner en la Puerta de Porcel y los tres (reales) de un can y carruchilla y de una lámpara y mechero y cordel para la lanterna. Y por la verdad lo firmé...". Si dejamos correr nuestra imaginación podemos ver cómo se pone este can de hierro, la carruchilla y el cordel y cómo sube a su lugar la linterna con su mechero y hasta podemos verla encendida junto a alguna imagen devota a la hora del atardecer cuando ya las mujerucas han sacado su mantón prieto para guardarse del viento fresco del otoño, cuando los hombres retornan de las afueras y se está a punto de cerrar las gruesas maderas...

Pedro Monte, maestro mayor

Quiero dedicar al menos dos artículos consecutivos a un personaje importante en la vida artística de la región murciana durante los últimos años del XVI y primeros del XVII. El Renacimiento actuaba todavía si bien torciendo sus líneas hacia el Barroco inmediato. Lo que después se llamó plateresco se había acabado. Pero en las normas de todo artista

PEDRO MONTE DE ISLA, MAESTRO MAYOR DESTE
OBISPADO DE CARTAGENA



vivía el precepto renacentista. Como cabezas rectoras de los movimientos artísticos regionales estaban estos maestros mayores de los obispados. Treinta años de ese rectorado, sea algo más o menos, los ostentó por aquí un hombre llamado Pedro Monte de Isla. Maestro mayor del Obispado y Diócesis de Cartagena era su titulación obligada en todos los documentos, y su nombre no fue siempre Pedro Monte, sino que durante algunos años se apellidó, caprichosamente al parecer, Pedro de Alcalá. Tan caprichosamente como tomaban tantos el nombre de la ciudad en que nacieron para llamarse de Lorea, de Mula o de Madrid.

Pedro Monte llevó su manera de concebir los conjuntos monumentales a todos los rincones de lo que entonces era la Diócesis de Cartagena. Todo cuanto se dibujaba, todas las trazas y proyectos, llevaban su modificación, su consejo, su aprobación, su dibujo total en muchos casos. Ya vimos cómo un retablo que se hace para Alhama es trazado por él y Diego de Navas se compromete a respetar esa traza del maestro. Vimos cómo al salir a concurso la portada del Colegio de los Jesuitas en Murcia, el dibujo es suyo. Cómo al alzarse el altar mayor de las monjas Isabelas, él es el encargado de dibujar lo que será ese presbiterio. Y sabemos que parte de las cosas bellas que aún se mantienen en pie en nuestra región son suyas. Partes de nuestra catedral; los restos del que fue edificio del Contraste de la Seda y conjuntos que conocemos y no sabemos que son propios de él.

Pero el desconocimiento de la personalidad de Pedro Monte es casi total. Ya nos dijo Baquero Almansa que son suyas las estatuas de profetas y sibilas de la capilla de los Junterones. Pero, como bien aseguró o indicó don José Crisanto López, bien pudiera ser que esas estatuas fueran contratadas por el maestro mayor y no realizadas por él, cosa muy frecuente. Repito que si acudimos a los libros especializados en nuestro arte, no encontraremos sino noticias vagas y contradictorias. Nuevos documentos encontrados ahora podrán, ya, darnos un haz de luz que nos ayude a iluminar y ver mucho mejor esta figura importantísima en nuestro pasado.

Espín Rael, el historiador lorquino, al escribir de Pedro Monte en su obra "Artistas y Artífices Levantinos", nos dice que Pedro Monte

es propuesto al concejo de Lorca como maestro conocedor de la arquitectura, que viene de Madrid. Se llama Pedro de Alcalá Monte. Sirve al Concejo y al cabildo colegial durante unos años y viene a Murcia desde donde había ido recomendado. En Lorca hace una bella fuente en la Plaza de Afuera, fuente que nos describe el padre Morote, y alguna obra de tipo práctico más que ornamental. Lo importante es que ese nombre de Pedro de Alcalá Monte desaparece enseguida y Espín lo vuelve a historiar como Pedro Monte sospechando que ambos nombres correspondieran al mismo y único personaje. Así era, como se puede ahora sospechar con todas las posibilidades de estar en lo cierto. Pedro Monte había nacido dentro de la jurisdicción de Alcalá la Real, en Jaén, casi seguramente en el pueblecito de Alcaudete. Allí, como veremos, tenía sus propiedades y de allí provenía. Recordemos que el maestro Quijano, el gran artista creador de tantas obras bellas en Murcia y su región, había pasado a Jaén desde aquí y allí siguió trabajando en obras excelentes. De entre sus muchos discípulos quizá escogió y recomendó a este para el puesto que él había dejado de maestro mayor.

Al referirse Baquero Almansa a Pedro Monte, trae una nota con citas de Díaz Cassou y deja ver que éste conoció a Pedro Monte por la lectura de los estudios del mismo Baquero y apunta varias ideas erróneas de Cassou con respecto al maestro Monte, con la ironía ácida que tanto gustaba al más importante investigador de nuestro arte. Pero lo cierto era que Díaz Cassou apuntaba una cosa que Baquero ignoraba y que Cassou tomaría de algún viejo documento. Que Monte había tomado por esposa a la hija del Maestro Jerónimo. Decir maestro Jerónimo entonces era referirse al Maestro Mayor Quijano. No tenían en cuenta que ya este maestro mayor había desaparecido de Murcia y que al indicar ese nombre podían referirse a otro maestro Jerónimo: el pintor Gerónimo de Córdova. Pero es que Gerónimo de Córdova también es conocimiento reciente que ellos ni sospecharon, al menos Baquero Almansa. Por esta causa, Baquero da una reprimenda a Cassou y deja ver que ese maestro Jerónimo sería uno muy otro. De paso se burla, con razón, de la idea de Cassou de que Pedro

Monte fuera un tal italiano Pede di Monte. Un auténtico barullo histórico-artístico.

Lo cierto es que Pedro Monte casó en segundas nupcias con una hija de este pintor de cierta buena nota en Murcia, que se llamó Gerónimo de Córdoba, al que hemos visto colaborar en solemnidades murcianas encargándose de pintar y dorar escudos y en otros trabajos más o menos importantes. Suegro y yerno, colaboran eficazmente en el túmulo de las honras fúnebres de don Felipe II y se puede asegurar que la situación económica de Gerónimo de Córdoba era bastante buena si se juzga por el ajuar que da a su hija y que veremos aunque sólo sea en parte. Esta hija se llamó doña Marina de Córdoba y al casar con Pedro Monte era doncella, posiblemente joven, mientras que Pedro Monte tenía ya un hijo abogado al que había comprado y regalado una espléndida librería de textos de leyes. Dada la brevedad de estos artículos, comenzaré ya a dar algunos párrafos, los más interesantes, de la carta dotal de Pedro Monte, efectuada días después de redactar la de doña Marina, su segunda esposa: "Cinco días de abril de mil quinientos ochenta y nueve, ante mí el escribano... parecieron... Pedro Monte Maestro Mayor de las obras de este obispado de Cartagena y dijo que por cuanto él es casado en segunda nupcias con doña Marina de Córdoba su mujer y para que haya claridad y razón de los bienes que el dicho Pedro Monte trae al matrimonio... hacía e hizo inventario de los dichos sus bienes... en los precios y en forma siguientes: Primero, cuatro sillas grandes de nogal, nuevas, a ducado y medio cada una. Un bufete de nogal, en seis ducados. Una artesa nueva, en veinte reales. Un banco mediano, en seis reales. Una tabla de horno con un cedazo, seis reales. Tres camas de... y madera en cuarenta reales. Tres cofres herrados, los dos grandes y nuevos y otro negro, en veinte ducados. Un bastidor de madera, en dos reales. Dos arcas blancas de madera, en quince reales la una y la otra en cinco. Un sillón de camino para mujer, quince reales. Una escopeta de rueda con su frasco, en seis reales. Unas devanaderas, en dos reales. Una colcha blanca, en seis ducados. Una manta blanca grande, en cuatro ducados. Seis colchones de lana, en cinco ducados cada uno, que valen treinta. Otras dos mantas de cama

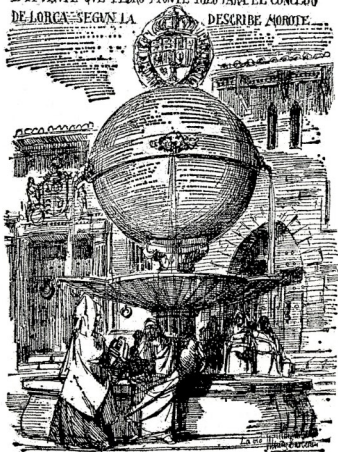
traídas, en cuatro ducados. Una sábana de lino franjada delgada, en dos ducados. Seis sábanas de atramado de cáñamo y lino, en seis y medio ducados. Cuatro almohadas labradas (bordadas) las dos de colorado y las otras dos de negro, en cuatro ducados, por ser viejas. Una delantera de red vieja en quince reales”.

Los bienes del maestro mayor

Continúo hoy con la enumeración de los enseres que poseía Pedro Monte, maestro mayor del Obispado de Cartagena, porque me parece interesante todo cuanto se refiere a este personaje que ejerció durante años la hegemonía artística en nuestra región. Y porque esta relación, junto con otros documentos, hasta ahora me parece que desconocidos, pueden dar mucha luz sobre las costumbres de aquella época gloriosa para nuestras bellas artes. Así pues, con lo ya reseñado, tenía este hombre en su hogar:

“Una pieza de lienzo casero de cinco varas, en quince reales.— Cuatro camisones nuevos, en (...).— Tres varas (...) de lino en ocho reales.— Tres varas y media de estopa en pieza a real y medio la vara (...). — Ocho pañizuelos de mesa traídos (usados), en ocho reales.— Cuatro tablas de manteles de mesa de (...) atramado, en cuatro ducados.— Dos candeleros de cobre y otro pequeño de azófar, en treinta reales.— Dos hachoneras (?) traídas en siete ducados.— Un plato de azófar grande, en diez reales.— Cuatro almohadas de asiento de alfombra, en tres ducados.— Una sobremesa pequeña y dos tendidos de lana, en veinticuatro reales y la sobremesa en ocho reales.— Un garambel de Orán de pared, en tres ducados.— Cuatro asadores y una sartén, en ocho reales.— Tres candiles y un rallo y una rasera y dos cucharas y un peso de hierro y sus balanzas, en diez reales

LA FVENTE QUE PEDRO MONTE HIZO PARA EL CONCEJO
DE LORCA SEGUN LA DESCRIBE MOROTE.



todo.— Unas llaves y dos pares de trébedes, en doce reales.— Una caldera grande, en treinta reales.— Dos calderas la una nueva y la otra vieja, en dos ducados.— Dos tinajas de tener agua y una cetra, en doce reales.— Un cortinaje de cama de lienzo con tiras de red, en 16 ducados.— Una saya de paño de mezcla verde guarnecida de terciopelo morado, en cinco ducados.— Una gallerilla y un corpiño de raja azulada nueva con sus alamares guarnescida con terciopelo azul, en ciento treinta y cinco reales.— Unas mangas de tafetán verde nuevas, en quince reales.— Un manto de escote nuevo, en cuarenta reales.— Un ferreruelo de gorgorán enforrado en tafetán negro, en ciento veinte reales.— Una ropilla Y greguescos de lanilla nuevos aforrados, en cien reales.—

Item declaró el dicho Pedro Monte haber traído al matrimonio seiscientos reales en dineros cuando se efectuó el dicho matrimonio con la doña Marina de Córdova su mujer.

Item declaró el dicho Pedro Monte que ha comprado para el licenciado Pedro Monte su hijo, abogado, la librería que tiene que son los libros siguientes y que montaron los maravedís y cantidades que irá declarado:

Un Derecho Civil en dos cuerpos, que costaron veinte ducados.— El Derecho Canónico en cuatro cuerpos, en quince ducados.— Unos Bártulos de leonsillo, en diez ducados.— Unos Abades en nueve cuerpos de libro, en otros diez ducados.— Unos Bartechinos en tres cuerpos, en seis ducados.— Primera y segunda parte de la Nueva Recopilación, en seis ducados.— Unos Balbos, en seis ducados.— Primera y segunda parte de la Nueva Recopilación, en seis ducados.— Las obras de Covarrubias en cinco cuerpos, en seis ducados.— Las Leyes de Partida, con la glosa de Gregorio López que costaron diecisiete ducados y otros libros de abogacía en cuerpos mayores y menores que todos costaron sesenta y cinco ducados los cuales junto con el demás valor de los demás libros arriba declarados montó todo ciento y cincuenta ducados.

Item declaró el dicho Pedro Monte tener otros libros suyos propios de su arte que son las obras de Moya y los libros de Uclides (Euclides) y Vitrubio Polión y Sebastiano Cerio (Serlio) y León Bautista (L. B. Alberti), todo en diez ducados”.

Para abreviar, y porque resulta menos interesante la redacción pasada del documento, se afirma que “todo vale ciento y dos mil y seiscientos y un maravedíes, demás de los ciento cincuenta ducados del valor de los libros”. Se dice, y se tacha, que estos libros se los llevó el licenciado en leyes, para corregir que “no se los llevó” sino que los tiene en la casa de Pedro Monte su padre y que ciertas prendas femeninas que se enumeran son de María Muñoz, sobrina de Pedro Monte y que él “se las ha dado de sus propios bienes para ayuda de su casamiento”.

Declara después “sus bienes raíces en la villa de Alcaudete, en el Andalucía” que son los siguientes: dos partes en unas casas principales en la calle de la Campiña, junto a las del barbero, y otras casas pequeñas en la calle del Licenciado y que estas partes las estima en cuatrocientos ducados. Un olivar, en la misma villa, cerca de los Morrones del Cerro, y una viña en la ciudad de (...) (comido sabiamente por la carcoma de los libros) en el Pago de Jubrena que será de mil vides y está entre dos caminos en el “cartagón de Jubrena”, que valdrá unos cien ducados.

Dice que esta declaración de bienes se hace por tener hijos del primer matrimonio y conste y se sepa.

No sabemos ahora, ni consta en sitio alguno, los hijos del primer matrimonio, salvo el abogado a quien se da tan espléndida librería. Si podemos saber los hijos del segundo matrimonio que vivían a la muerte de Pedro Monte: Baltasar, Jerónimo, Bernabé, Pedro, Martín, Ana y Paula que no son pocos. Estos muchachos piden curador en 1609, dos años después de morir su padre, por haber muerto también una tía, doña Clara de Córdoba, hermana de doña Marina y haberles dejado parte de su caudal. Ambas, la doña Marina y la doña Clara, eran hijas del pintor Gerónimo de Córdoba y doña Clara estaba casada con Juan de Alvarado, también pintor, que apareció muchas veces en estos artículos colaborando en el Almudí, Contraste y en las honras fúnebres de

Felipe Segundo, junto con su suegro y con su cuñado el maestro mayor. Una familia de artistas bastante completa.

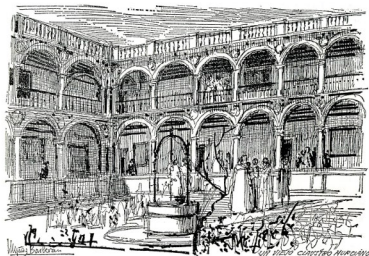
La doña Marina no fue sin dote al matrimonio, ni mucho menos. En el mismo libro (Signatura 25 de Luis de Balboa, año 1589) se hace relación de la dote de la esposa y resulta de un valor total de doscientos setenta y ocho mil cuatrocientos sesenta maravedíes. Tiene menos interés la relación de los bienes dotales de doña Marina. No obstante, destacaré: "Una esclava granadina, María, de treinta años. Cuatro tahúllas de morerales en el pago de Zairaiche. Sesenta ducados en dinero, en reales de contado". Multitud de sábanas, pañuelos, manteles, holandas, ajorcas y collares de oro, cucharas de plata, "un joyelico con una calcedonia", "un mondadientes de plata" y bastantes más que el curioso puede ver en el citado libro. Y todo esto se declara "por honra del matrimonio y de la virginidad de la dicha doña Marina de Córdoba". Hecha nueva cuenta al final del documento, los maravedíes pasan de los trescientos mil.

Precisamente esas tahúllas de morerales que se nombran en la dote de doña Marina, ésta las arrienda a Juan de Alvarado su cuñado, cuando en 1609, pedido el curador por los muchachos, Juan de Alvarado firma escrituras de obligación y se compromete a pagarles su parte en la herencia de su difunta esposa en diversas entregas. Todo esto se encuentra ya en la signatura 1.413 de Juan de Jumilla, año 1609.

Vistos estos documentos, parece quedar claro que Pedro Monte había nacido en Alcaudete, jurisdicción de Alcalá la Real, en Jaén. Que pudo ser discípulo de Jerónimo Quijano a quien, pasados los años, sucedió en el cargo de maestro mayor del Obispado de Cartagena. Trabajó en Murcia y su región desde 1573 (Espín Rael) y ya entonces se le llama "maestro de la iglesia de Murcia", aunque Espín confunde el primer apellido alguna vez y le llama Martínez de Isla. Son, pues, más de treinta años de trabajo aquí.

Canteros y albañiles

El Rosario / La Merced / San Antonio



El día nueve de septiembre de 1593 en el convento de San Antonio de la ciudad de Murcia se reúnen el maestro mayor del obispado Pedro Monte y el maestro de albañilería Salvador Ruíz. En este maestro último se ha rematado, por concurso seguramente, la obra de terminación del templo conventual de San Antonio. Precisamente, ese templo que ahora mismo está a punto de ser devorado por los avances de nuestra civilización. Dentro de unos pocos meses, de unos días quizá, este artículo ya se referirá al pasado de ese pequeño templo que tanto estorba. Un templo que no se puede restaurar porque ya se ha hecho cuanto

había que hacer para que sea irrestaurable. Pues bien, ese templo, ese mismo templo, estaba sin terminar en nueve de septiembre de mil quinientos noventa y tres, cuando, una mañana, se reunieron todas las monjas "a campana tañida y para cuidar de la gloria de Dios nuestro señor y bien deste convento". Ellas, dentro de la clausura, tras de las complicadas rejas de hierro puntiagudo; ellos, los dos maestros, en el locutorio o estrado, como se le solía llamar a ese lugar destinado a las visitas. También, naturalmente, concurrió el escribano público Alonso Sánchez que daría fe de todo lo tratado delante de él.

Y lo tratado fue que el llamado Salvador Ruíz, maestro de albañilería o alarife, cerraría la obra a medio hacer de la capilla mayor y colaterales del templo de San Antonio de Padua de esta ciudad; se entiende, la dicha capilla mayor y las capillas de la mano derecha que son dos aunque una dividida en una grande y dos pequeñas. Ha de terminar de obra todo esto y, además, lo ha de enlucir todo y ha de abrir una ventana oval y ha de hacer unas cartelas. El convento ha de dar toda la madera que se precise para los andamios y la que se haya de colocar en la obra y la ha de dar toda labrada y sentada; ha de dar, también, todos los materiales necesarios, puestos en pie de obra, y las calderas, capazos y maromas que se precisaren.

Como Pedro Monte es el encargado de hacer la traza de todas las obras del obispado, hay que suponer que su presencia allí no se limitaría a su actuación como testigo sino que, especialmente, iría como asesor de las monjas en este trato interesante y resumidísimo aquí. Él, casi seguramente, trazaría la iglesia y dirigiría las obras; como estaba comprometido a trazar y dirigir la capilla mayor de las monjas isabelas; como vemos que dibuja el retablo de la iglesia parroquial de Alhama y hace el trazado del Contraste, etcétera.

Es momento entonces en que las obras se suceden. Veremos a este maestro albañil, algo después, comprometiéndose a trabajar en la capilla del Rosario en la necesidad de situar un órgano y levantar ciertas paredes. Y podemos ver ahora, cómo Damián Plan, o Planes, o Pla, que de todas maneras se firmaba este maestro de cantería, hace un contrato con la Merced ciertamente interesante. Damián Pla, que en su petición

de vecindad murciana se dice natural de Onteniente, en este contrato se declara vecino de Olula del Río, y sería vecino de esa villa almeriense por la cercanía de la Sierra de los Filabres de donde se extraía y se extrae aún todo el mármol que se gasta en esta región y en otras. Bernabé de Pla sale por su fiador en este contrato en el que Damián se compromete a traer para el convento murciano ocho columnas labradas y pulidas y perfectamente terminadas, sin que tengan mancha ni hilo por donde quiebren, de mármol de la dicha sierra y hechas en la proporción que ordena el estilo dórico o, mejor dicho, hechas en la proporción que el arte requiere dentro de ese orden. Cuatro de esas columnas tendrán de fuste (esto es, sin capitel ni basa) cuatro varas. Las otras cuatro, tres varas, señalándose la anchura de cada una por su parte baja y por la alta que será: una tercia y un dedo por abajo y solo una tercia por arriba, las más altas, y las otras de una cuarta por abajo, aunque todo se somete, en definitiva, a las reglas del arte. Este encargo a Damián Plan es de 26 de noviembre de mil quinientos noventa y dos y se dará el trabajo hecho para fines de mayo del año siguiente de noventa y tres. ¿Qué quiere esto decir? Que en esa fecha se hacía un frontal de cinco arcos superpuestos, ya que los arranques de los primeros arcos suelen descansar sobre medias columnas labradas en la propia obra, no exentas, o bien se alzaba un patio de sólo arcos, cosa muy improbable, en el centro de cualquier cuadrado del convento. Digo que no es cosa probable ni fácilmente aceptable que se hiciera este patio por las pequeñas proporciones. Esta escritura también se extiende ante Alonso Sánchez.

Algunos años después, en nueve de agosto de mil quinientos noventa y siete, el maestro de cantería Pedro Milanés se compromete a realizar uno de los trabajos más delicados que hasta ahora he encontrado de él. Se trata de las gradas y balaustres de la capilla mayor del Rosario. Ya nada queda hoy de este delicado trabajo de Pedro Milanés, pero sí podemos hacernos una idea aproximada por los términos del contrato. Las gradas eran seis, hechas en piedra jabalina. Esta piedra dominaba en toda la construcción aunque iría embellecida con ciertas incrustaciones de jaspes de colores distintos. Pedestales, cornisas y basas serían de piedra jabalina. Los dieciséis balaustres serían de mármol blanco.

Antepecho y fronteras, piedra jabalina bruñida. En el contrato se dice que hay una traza y un modelo. No se dice de quién sean. Podemos poner que del maestro mayor del obispado, aunque no asegurarlo puesto que las órdenes religiosas procuraban huir de intervenciones episcopales en sus obras y de hecho huían aunque en muchos casos acudieran a un asalariado del obispo. Ocurría lo mismo, aunque de manera radical, desde luego, con las órdenes militares que en sus encargos artísticos obraban por su cuenta rigurosamente.

Tenemos, pues, tres obras importantes: dos de cantería y una de albañilería. La obra de Pedro Milanés en el Rosario ya no sabemos cómo pudo ser si no es que alguna vieja fotografía que ande por ahí pueda mostrarnos lo que fue aquella balaustrada con sus cornisas, basas y antepechos. Tenemos las ocho columnas del convento de la Merced. ¿Fueron utilizadas aquellas ocho columnas labradas por Damián Plan en este claustro que aún podemos disfrutar? No podemos saberlo. Quizá sí. En cuanto a la tercera obra, la de albañilería, no es seguro que se conserve. Lo que si es cierto es que la portada del convento de San Antonio tiene un acento renacentista que hace sospechar que sea el mismo que le dio la traza de Pedro Monte. Este maestro ha sido desgraciado: una de sus más importantes obras murcianas, la Sala de Armas y Contraste, fue derribada aunque en el Museo Provincial de la Trinidad se conserven debidamente montadas y cuidadas sus dos portadas principales. El lugar de estas dos puertas es el edificio completo y en su sitio de la plaza de Santa Catalina. La ciudad va siendo destruida y guardados —a veces no— algunos restos para que haya memoria de nuestro pasado. ¿Ocurrirá lo mismo con esa iglesia de San Antonio de Padua donde tantas familias murcianas quisieron enterrarse, donde se centró la piedad de tantas gentes? ¿Se privará a Murcia de ese rincón con rancio sabor de siglos, resto del arte de nuestros mayores?

Ánimo de destruir nos sobra a todos para limpiar la ciudad de cosas que ya nos parecen inservibles, esto es seguro. Si nuestro concepto moderno, y sin duda acertado, de lo que debe ser una ciudad se llevara a países más atrasados, es seguro que Londres, Roma, Florencia, Nimes,

Aix en Provence y tantas y tantas ciudades europeas quedarían convertidas en las colmenas más simpáticas y alegres del mundo. Todo, gracias a nuestra clara manera de ver la vida y a nuestro activo sentido práctico de ella.

En nuestra región parecen incompatibles el progreso y la belleza, la tradición y el respeto a nuestras obras y monumentos artísticos. Un dedo que señala, puede orientar a la pala destructora en dirección de un palacio, de una iglesia, de un edificio civil cualquiera que tenga belleza o represente una riqueza arquitectónica. Y en esto no tiene las manos limpias ni ésta ni aquella política, ni éste ni aquellos hombres. El dinero y el poder siempre ganan frente a unos hombrecillos tímidos que levantan sus voces ante la joven trituradora que avanza victoriosa. Y se ve a los mentecatos horadar los techos para producir la ruina de un edificio noble, y a unas pobres devotas incultas abandonar sus conventos a la rapiña. Y se puede ver y oír a gentes que pagan a necesitados sacristanes para que arruinen una capilla en beneficio de un futuro edificio de ocho plantas, estúpido y caro. Así va todo.

Claustro de la Universidad: obra clásica de las mejores conservadas

La casualidad

Hace no mucho tiempo, llegó a nuestra ciudad una persona interesada en hallar ciertos datos importantes para cierto trabajo histórico que preparaba. Cuando se acerca uno a las ciudades para buscar documentos, las sorpresas desagradables suelen ser muchas. Casi nunca se encuentra facilidad para investigar y cuando se encuentra, la cantidad de documentos es tal que necesitaríamos años para dar con lo que buscamos. Esto último ocurrió a la tal persona. Encontró todas las facilidades —en nuestra ciudad están abiertos, y pronto, todos los archivos—

pero comprendió a los pocos días que necesitaría dos años para hallar lo que le importaba. Alguien le recomendó que acudiera a mí, por si disponía yo de alguno de los datos interesantes para él. Así, un día tuve ante mí al extraño investigador que, luego de saludos calurosos y amables, me expuso su problema y su precisión de tales y tales datos. "Pues sí, -le respondí- tengo muchas de las referencias que Ud. necesita. Mañana se las daré".

Me pareció que no quedaba muy convencido, pero a otro día, cuando en tres o cuatro folios le entregué copiados los datos que precisaba y aún más de los que podía necesitar, su rostro exteriorizó algo del asombro que debió de sentir. "Supera cuanto podía imaginar -me dijo-; efectivamente, tendré que remodelar mi trabajo. Esto cambia todos los aspectos de la cuestión...". "Yo me alegro de que le sirvan. No me interesan esos documentos porque no estoy preparado para estudiarlos, pero los anoto por si, como a usted, pueden servir a alguien". "Hace pero que muy bien, muy bien...". Se me quedó mirando pensativamente y, de pronto, me soltó la siguiente estupidez: "Y estos documentos... ¿los encuentra Ud. por casualidad?". En puesto de explicarle que no, que no era enteramente por casualidad, me puse muy serio y le contesté: "Sí, señor". Me despedí de él, le deseé buena suerte en su trabajo y me vine a casa riendo. El lector podrá entender fácilmente que no todo era risa puesto que hay cierta amargura en comprobar cómo las gentes son dadas a empequeñecer el esfuerzo de quienes les hacen un gran favor. Todos somos así. Y en puesto de responder al peticionario con aquellas dos palabras, pude decirle: "Mire: la casualidad sólo ayuda a quien trabaja, a quien busca afanosamente encontrarse con esa casualidad. Yo, vengo al archivo y me propongo registrar, hoja por hoja, los infolios pertenecientes a tal año. Puesto ante un libro de estos, pienso que jamás los volveré a abrir seguramente, que hay que sacar de ellos el mayor provecho posible. Entonces, voy anotando datos que pueden no interesarme ahora, pero que pueden ser útiles después. Tardo dos o tres días en repasar un libro y un mes o dos en conocer un año del pasado, o

creer conocerlo. De pronto, aparece la casualidad y proporciona un dato espléndido”.

Pero no dije esto y es indiferente que lo dijese o no. Cuando ese señor desconocido haga su trabajo, ni siquiera recordará a quien le proporcionó tales datos importantes ahorrándole unos años de búsqueda. He dicho unos años.

Otra vez la casualidad

Todo esto viene a cuento porque esa casualidad maravillosa me ha llevado a veces a precisar arquitectos, escultores, pintores, escritores, autores de tales y tales obras. Esa casualidad me ha ayudado a encontrar partidas de bautismo, recibos de obras, contratos y demás datos que han ayudado a esclarecer rincones oscuros de nuestra historia. Y más de una vez historias enteras de personajes tenidos por fantasmas o desconocidos, que han recuperado su personalidad histórica. Ante mi asombro, tales datos han sido despreciados incluso a la hora de redactar de nuevo biografías que se han repetido lastimosamente como salieron de molde hace un siglo. Actitud parecida a la despreciativa del caballero investigador que achacaba a la casualidad los encuentros de aquellos datos. O peor. Desprecio absoluto de la verdad.

Me encuentro ahora ante un nuevo donativo gracioso de la casualidad. Toda la obra del hermoso claustro de nuestra Universidad, aparece ante mis ojos con sus autores: el tracista, el cantero mayor o maestro, el acarreador de piedra, el encargado de las columnas, las disposiciones para la construcción, incluso de dónde vino la madera y de dónde la piedra. Las fechas, todas, una a una. La división del trabajo en etapas y contratos diversos. Todo esto puesto en mis manos por la casualidad, a la que he buscado, he tropezado con ella y la he agarrado por los pelos de esa moña delantera con la que los antiguos pintaban a la ocasión.

Hace muy cerca de cuatro siglos, los que contemplaron el nacimiento de este claustro supieron el nombre del tracista, conocieron

al maestro cantero, a los canteros que le ayudaron, a los albañiles... Cuando pasaron unos años, esos nombres fueron olvidados. Hoy, los estudiantes y profesores de nuestro primer centro docente pueden pasear por las galerías de aquella maravilla sin saber a quién deben su construcción. Ni hace falta, desde luego, para disfrutarla. Pero sí es necesario para historiar nuestras bellas obras de este obispado de Cartagena y también la mejor obra de cantería de Pedro Milanés y acaso la realización única que se conserva en pie de estos dos grandes constructores de la vieja Murcia, la Murcia desaparecida.

Pedro Monte de Isla

De este maestro sabemos ya por anteriores averiguaciones: procedía de Alcalá la Real, en el reino de Jaén. Casó en Murcia en segundas nupcias con la hija de Gerónimo de Córdoba, doña Marina. Es maestro mayor de las obras de este obispado de Cartagena y sus principales creaciones documentadas al servicio de esta región son el trazado y dirección del Contraste y Sala de Armas, el dibujo de varias fuentes y adornos públicos, diseño de una nueva estructura para la iglesia de San Miguel (aún no divulgado), traza con alzado hasta sus últimos detalles del claustro de los mercedarios, hoy perteneciente a la Universidad. Este maestro muere en 1607 y había sucedido a Juan Rodríguez en el cargo de maestro mayor. Aparte estos trabajos, son suyos el dibujo de la conservada puerta del Colegio de la Compañía y muchos retablos distribuidos por la región. Su obra más importante, el Contraste de la Seda y Sala de Armas, fue destruida hace más de cuarenta años aunque se conservan sus dos portadas; la única obra que permanece en todo su esplendor es esta del claustro mercedario y universitario.

Pedro Milanés

También sabemos de este ilustre maestro de cantería que acaparó

todos los trabajos importantes de su tiempo. Él hizo la puerta nueva para carros de los Vidrieros. Trabajó en las obras del nuevo Mercado en Santo Domingo, con la Cárcel de Caballeros. Realizó obras en Lorca documentadas por Espín Rael. Parece ser que trabajó en el puerto de Cartagena. Principalísima realización suya es, también, este claustro al que ahora me refiero. No parece que se emplease en escultura, como el mismo Pedro Monte que, pese a que se encargó de las sibilas y profetas de la capilla de Junterones, es casi seguro que no sean de su mano sino encargos pasados a otros artistas. Pedro Milanés era expertísimo en cantería, pero quizá no acertó a realizar ninguna obra de escultura, trabajos que solía dar a otros más hábiles. Cristóbal de Salazar y Juan Pérez de Artá eran los escultores de más frecuente colaboración.

El maestro Pedro Milanés, empleado constantemente en múltiples encargos del Concejo y particulares, religiosos o cívicos, aparece documentado en nuestra región, especialmente en Murcia, y me refiero sola y exclusivamente a mis notas, durante los años que van desde 1582 hasta 1616, activamente. En muchas otras obras le sucedieron sus hijos Pedro y Alonso. Este maestro casó en la iglesia de Santa Catalina con Ginesa de Metio (o Metró) y al parecer no era murciano de nacimiento, aunque esto podrá quedar en claro más adelante. De este matrimonio, celebrado en 1594, hubo varios hijos y puede deducirse que llegaron a mayores tres al menos.

La obra del claustro

Resultaría superfluo encarecer la belleza de esta construcción hermosísima que enriquece a la ciudad de Murcia y a toda nuestra región. Rigurosamente cuadrado, consta de dos superpuestas galerías, amplias, abiertas en gráciles arcadas hacia el patio central. Veintiocho arcos de medio punto adornados en sus enjutas con escudos de la orden mercedaria. Repetidos estos arcos en la parte superior, montan cincuenta y seis mantenidos sobre basamento corrido a todo lo largo de la obra salvo unas entradillas centrales en la parte

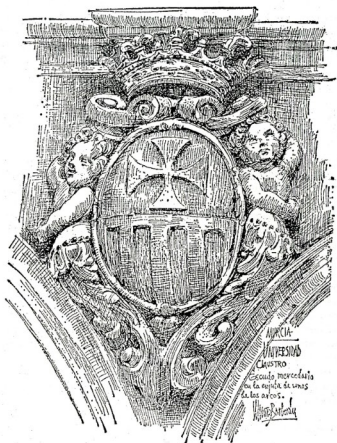
baja. Realza la belleza del conjunto el estar agrupadas tres columnas en los ángulos con lo que el arquitecto evitó el pilastrón esquinado, demasiado recio, y abrió dos verticales luminosas a estas esquinas añadiendo soltura y belleza a la construcción. Las aguas de lluvia son vertidas por gárgolas labradas primorosamente, sin que las labores escultóricas anulen en ningún modo la corrección del trazado puramente arquitectónico y su orden severo. Es obra de puro arquitecto ayudada por ciertos embellecimientos escultóricos sencillísimos. El canon elegido, el toscano, demuestra la intención de conseguir para él toda una sobriedad máxima.

En cuanto a los números, se podría decir que el total de columnas es de setenta y dos, de las cuales cada lado se reparte seis —veinticuatro cada galería— y un número igual a la mitad de ellas se agrupa en las esquinas —doce en cada galería— trabando los lados del cuadrado. Las gárgolas son veinticuatro y en los pliegos de condiciones se exigió a Pedro Milanés que la mitad fueran de cabezas de león y la otra mitad de cabezas de sierpes. En cuanto a los escudos se vaciló en su variedad o repetición continuada y, al fin, se decidió que fuera el padre comendador quien dijese la última palabra sobre la marcha del trabajo.

La decisión sería que todos los escudos representasen el emblema o armas de la orden mercedaria, sin interpolar símbolo alguno de nuestra región o ciudad, aunque sí ordenaría el comendador que los adornos de estos escudos fueran diferentes y así lo son. Es interesante observar que las cuatro barras catalanas de la Merced están mal interpretadas en casi todos los escudos, que unos ostentan cinco barras y otros sólo tres. Aunque no hay constancia del autor de estos adornos escultóricos, es casi seguro que sean obra de Cristóbal de Salazar. El documento aclaratorio no tardará en aparecer, seguramente.

Historial de la obra del claustro

En 1594 Juan Pérez de Artá, escultor, es testigo en un contrato de



importante obra de albañilería del convento de la Merced. Aún no es vecino de Murcia el artista. Trabaja en dirigir el claustro de las Verónicas e interviene en la traída de las columnas con Damián Pla, o Plan, vecino de Olula entonces. Es, pues, seguro que su intervención en esta obra de albañilería de la Merced presupone la siguiente de encargo de las columnas, algo posterior a toda esta obra preparatoria. Esto no ocurrió así.

Las relaciones de la Merced con el maestro Damián Plan eran más antiguas puesto que en 1592 el convento le hace encargo de ocho columnas dóricas, de mármol de los Filabres, sin fisuras ni manchas. No podemos saber ahora para qué patio o sala eran estas columnas de distinto tamaño cada grupo de cuatro.

En cambio, cuando en febrero de 1604 se hace el encargo de setenta y dos columnas toscanas con medidas precisas, al mismo Damián Plan, ya se hace constar que estas columnas son, efectivamente, para el claustro que se está construyendo. Y quien está trabajando ya un año o más en este claustro es Pedro Milanés; según una traza del maestro mayor Pedro Monte de Isla del que se dice, en varios documentos, tener firmado el dibujo con alzado y monte. Se le llama Pedro Monte de Isla. Sabemos que el arquitecto o maestro mayor, firmó casi siempre Pedro Monte, aunque en Lorca firmó Pedro de Alcalá Monte y al final de su vida, en Murcia, Pedro Monte de Isla. Desde hace muy poco tiempo, la personalidad de este maestro mayor está bastante clara e ilustrada por documentos interesantísimos.

De estas mismas fechas, tenemos un contrato de Pedro Milanés con Diego de Elgueta, maestro de cantería, para que este traiga ya desbastada la piedra y la ponga en el convento a disposición del maestro Milanés. Siempre se hace constar que es piedra destinada al claustro. Damián Plan, precisado en las fechas por los frailes de la Merced, acude a su vez a otro maestro para que le ayude en el trabajo de las columnas y este maestro es el cantero Bartolomé Sánchez que se obliga a darle hechas, labradas y bruñidas doce de las columnas del claustro. Se sobreentiende que Plan le traería las piezas de mármol ya cortadas y quizás desbastadas.

La obra camina con rapidez puesto que terminado su trabajo de un primer contrato de nueve arcadas del claustro bajo —algo más de un lado del conjunto—, Pedro Milanés se vuelve a comprometer con el convento para hacer la parte alta del claustro en un sector igual al ya terminado. Este contrato es de febrero de 1605.

En diciembre de 1604 Pedro González y Juan Navarro se comprometieron a traer piedra, toda la necesaria para la obra de este claustro. El contrato lo habían hecho con Pedro Milanés. Hay que advertir que el concierto hecho por Milanés y la Merced fue, en todos los escritos, de realizar la obra "a carne y cuero ques a toda costa". Es decir, que él tendrá que correr con todos los gastos menos con la ayuda de madera para andamios, que la dará el convento. En cuanto a la madera para las techumbres, el convento trata directamente con Francisco de Módena, carpintero, y éste contrata la traída con los madereros de Moratalla Juan Sánchez y Juan Sumerced, francés.

Los documentos referidos a esta obra importantísima son de gran interés. No puede tener cabida en este corto espacio su reproducción, que se hará más adelante, así como las referencias de firmas y escribanos para los que tengan intención de estudiar el curso de la obra con mayor detenimiento.

Estado actual del claustro

Es, sin duda, una de las obras clásicas murcianas mejor conservadas. A pesar del apuntalamiento que hoy sufre uno de los lados. Al adaptar el convento a Universidad, fue quitado el tejado que vertía las aguas sobre la línea de gárgolas. Fue convertida aquella vertiente de aguas en plano horizontal practicable —quiero decir paseable— y se hizo una pesada y horrible balaustrada de cemento que gravita desde entonces, física y estéticamente, sobre la grácil columnata que, indudablemente, se ha resentido y se resentirá más. Si el peso de esa balaustrada no hubiera ejercido ninguna fuerza, con el daño consiguiente, el peso estético es suficiente para aconsejar la supresión de esa masa de cemento salida del mismo molde de la que hasta hace poco

adornó el muro del río y que en su época de instalación horrorizó a todos los murcianos sensibles.

Para próxima semana —insisto— queda la publicación de muchas más noticias documentales, con referencias exactas, acerca de esta obra murcianísima.

Trazas pintadas por Pedro Monte para el Claustro de la Universidad

**Cómo se construyó la obra: desde la “candela encendida”
hasta el remate**

Anteriormente, y en diversas publicaciones, se había dado a este claustro, hoy universitario, unas fechas totalmente equivocadas. Se hacía arrancar su construcción del año 1598, cuando lo cierto es que, rigurosamente, la obra no se inicia hasta 1604. En esto los documentos hablan clarísimamente. El primero de ellos, que no alude para nada al claustro, es un contrato importante de madera de Moratalla hecho en 18 de enero de 1604 por el comendador del convento murciano y Juan Sumerced, francés, maderero establecido en nuestra región con otros franceses para el comercio especializado de la de pino. Las zonas más importantes de extracción de esta madera solían ser los montes ya dichos de Moratalla, los de Caravaca y Cehegín y La Puebla de Don Fadrique y Huéscar. La mayor parte de esa madera venía de Moratalla. Juan Sumerced es encargado, pues, en esa fecha de traer un contingente importantísimo de ripias, colañas y vigas con medidas precisas.

Exactamente un mes después, en la plaza de Santa Catalina se corre, a candela encendida, la adjudicación de la “obra del claustro”. En remate, es concedida a Pedro Milanés. Todos conocemos ya el sistema de la vela. A la puerta del escribano y sobre una mesita donde

estaban las condiciones escritas, seguramente en varias copias para que pudieran ser consultadas por los maestros concurrentes, se ponía a arder una vela de cera. Mientras se consumía, podían hacer postura los interesados, yendo en este caso a la baja. Consumida la llama, se daba la obra al mejor postor. Una parte de este interesante documento, la principal, dice así: "En dieciocho días del mes de febrero, en la Plaza de Santa Catalina, se corrió a vela encendida la hechura de un pretil para el claustro que se ha de hacer en Nuestra Señora de las Mercedes, en el lienzo como se entra desde la portería..." Tenemos un claustro "que se ha de hacer" y para el cual es el pretil que sale a concurso público. Son treinta y cuatro varas y media de pretil, a sesenta y tres reales la vara, traída la piedra, desbastada, labrada y asentada, todo por cuenta del rematante que fue como queda dicho el maestro Pedro Milanés. Como cosa curiosa está la frase ritual que solía decir el pregonero el cual, de vez en vez, decía los motivos de arder la vela, preludiado con un redoble de tambor, y que al término de la candela gritaba: "Pues no hay quien diga más, que buen provecho le haga". Hay que suponer recibiría monedas del postor afortunado o una invitación en cualquier taberna o pastelería cercana. El compromiso de Milanés con la Merced es acabar el pretil en el plazo máximo de cuatro meses y medio.

Naturalmente, esas varas de pretil no dan sino algo más de la cuarta parte del actual claustro. Seis días más tarde, el veinticuatro de febrero, el maestro Pedro hace convenio con Diego de Elgueta, también cantero importante de la ciudad, para que éste le traiga la piedra necesaria, ya desbastada y para asentar en su lugar. Milanés perfilaría y pondría en su último punto de perfección las líneas ornamentales y corregiría los fallos obligados. Estos dos documentos son como fechas de lo que pudiéramos llamar "primera piedra" del hermoso claustro.

La traza pintada

Algo importante en estos preliminares es la referencia que en algunos de los documentos se hace a la traza y monea hecha por Pedro

Monte, "maestro mayor desta ciudad". Esa traza se conservaba en el convento, firmada por el maestro mayor y por el comendador de la Merced. Pero lo más curioso e interesante es que se dice en el segundo contrato que la tal traza estaba pintada por Pedro Monte. Si esto hubiera ocurrido solamente esta vez, podríamos achacarlo a equivocación o ignorancia del escribano. Pero no: Pedro Monte pintaba sus trazas como podemos ver por otro documento, la publicación de las "Honras Fúnebres de Don Felipe Segundo". En ella se dice: "...cometiendo la traza y montea (del túmulo) al ingenioso y curioso arquitecto Pedro Monte, maestro mayor de las obras de la insigne y Santa Iglesia de Cartagena, en Murcia, el cual, dándolo con brevedad trazado e pintado, luego fue puesta la traza en manos de los carpinteros...". En el caso del túmulo podría atribuirse, acaso, esta pintura al suegro de Pedro Monte, Gerónimo de Córdoba, pero para las fechas del claustro este pintor estaba ya muerto, muy posiblemente. Si no lo estaba —ya había muerto en 1605— haría presumible una colaboración artística entre ambos, suegro y yerno. O Pedro Monte sabía pintar.

Encargo de las columnas

Otro documento, solamente fechado en el mes de febrero, sin día, es el de las condiciones para hacer las setenta y dos columnas de mármol de la sierra de los Filabres, escrito con letra clarísima y del cual entresaco lo principal: "Son menester para el dicho claustro setenta y dos columnas...", "...ha de haber en cada esquina tres columnas como lo muestra la traza", "...se han de hacer para los corredores bajos de ocho pies de largo y una tercia y de dos de grueso por la parte de abajo. Han de ser disminuidas como condiciona la dicha traza", "Ha de tener cada base de las dichas columnas dos pies menos dos dedos de cuadrado y tres cuartas de pie de grueso y lo mismo han de tener los capiteles", "...los capiteles y basas que han de estar en las esquinas han de ser de una sola pieza y allí se han de labrar las tres basas donde han de asentar las dichas tres columnas de cada esquina y lo mismo los capiteles porque la obra quede bien trabada...". En



esto se vuelve a insistir al final: que los capiteles y basas de las esquinas sean de una pieza "para que la obra quede atada". "Y en todo se ha de guardar la orden de la traza".

A este importante documento sigue el contrato de las setenta y dos columnas con Damián Pla, vecino de Olula según se dice, aunque anteriormente ya este maestro había pedido su vecindad en Murcia. El contrato con Damián Pla es de 25 de febrero; como se ve, sólo un día después de contratar el pretil con Pedro Milanés.

Comienzan los trabajos

Ambos maestros comienzan su trabajo y Damián, quizá apremiado por los frailes, da doce de las columnas a Bartolomé Sánchez para que él las acabe aquí en Murcia. Este contrato es del mes de junio de

1604, dentro del mismo año de comienzo de la obra. El cantero Sánchez se obliga a labrar estas columnas y bruñirlas. Vendían las piezas solamente en sus amplias y brutas medidas, sin desbatar, puesto que se indica a Sánchez que han de ser de orden toscano, sin apuntar ningunas medidas que se le darían sobre la marcha del trabajo. Aparte de que estas doce columnas son las necesarias para la primera parte del claustro bajo, que estaba trabajando Milanés, en el contrato se hace constar que son "para el claustro de la Merced", es decir, que no hay la menor duda a este respecto. Si hay algo que uno no se puede permitir en esta preciosa serie de documentos es dudar lo más mínimo.

Para el mes de septiembre Pedro Milanés ha terminado la obra del pretil y las columnas están dispuestas. (Las primeras doce). Se procede a extender un pliego de condiciones para realizar los arcos y cornisas y montarlo todo.

Arcos y cornisas

"Primeramente es condición que ha de asentar las doce columnas con sus capiteles y basas a su costa, hecha la mezcla del estuque en el asiento del capitel y la basa..."; "...he de hacer siete arcos cargados sobre las dichas columnas, bien asentados y retundidos y revocados..."; "...sobre cada columna en la enjuta del arco ha de poner un escudo de piedra con su tarjeta en la forma y manera que está hecha la que está labrada al día de hoy..."; "...si le pareciere al padre comendador que será bien diferenciar los escudos han de ser la mitad en la forma dicha y la mitad como le pareciere al padre comendador..."; "...por la parte de dentro en las mismas enjutas ha de llevar seis medallas con sus molduras alrededor que hinchán todo el claro y que han de ser o de seis santos o como mejor pareciere..."; "...ha de hacer otros dos arcos el uno que ensargue y entibe sobre el banco y sobre la pared que está arrimada a la escalera y que ha de meter una repisa en el arco de la pared de piedra franca que sea labrada de la misma moldura de los capiteles y el dicho arco ha de entibar en la pared que de nuevo ha de hacer el con-

vento metiendo en ella su repisa..."; "...sobre los dichos arcos ha de levantar su cornija (sic) con su friso y arquitrabe conforme la planta..."; "...sobre ella se han de asentar los pedestales del corredor alto...". La obra se contrata "a carne y cuero", esto es, sin dar el convento cosa alguna más que los dos mil y cuatrocientos y veinte reales. Para los andamios daría el convento la madera que en la casa hubiere, así como para las cimbras. "Ha de acabar la dicha obra de todo punto para el día de Navidad de este año de mil y seiscientos y cuatro". Ya vimos que la obra de madera es contratada aparte.

Pedro Milanés firma con letras ampulosas, de maestro cantero, y hace en la rúbrica como si unas cintas victoriosas se le ciñeran después de una airosa vuelta de cuerpo. Y da remate a esta primera parte de claustro para la Navidad, seguramente, puesto que hay otros dos contratos de diciembre, uno de Francisco de Módena, para que le traigan madera para la obra, y otro de Pedro Milanés comprometiendo a Pedro González y a Juan Navarro para que le dispongan toda la piedra que le será necesaria en el trabajo. Mientras, Damián Pla ha debido hacer más columnas, puesto que continúa la construcción.

El corredor alto

En febrero del año siguiente de mil seiscientos cinco, Pedro Milanés y el convento hacen la escritura del compromiso de la parte alta del claustro, o sea, de la cuarta parte del claustro realizada. Son condiciones parecidas, sólo que aquí se incluyen las gárgolas que serán mitad de cabezas de león y mitad de cabezas de sierpes. Esta obra se ajusta en "tres mil y novecientos reales de plata castellanos". Hay que calcular que, si esta segunda obra siguió el ritmo anterior, para mediados del año de 1605 estaría acabada. Y he escrito "hay que calcular", porque los documentos no continúan, digo, saliendo a la luz. Están ahí pero hay que encontrarlos. Hallar los anteriores costó repasar veinticinco libros de actas notariales. Estos veinticinco libros representan, unos con otros sumados sus folios, algo así como

doce mil hojas. Continuar con el año siguiente, ya que los buenos mercedarios no se estaban quietos en un escribano, representará otro espléndido atracón de folios. Los resultados serán, sin duda, tan óptimos como hasta el presente han sido. Pero... habrá que tener alguna paciencia.

Después sabremos más

Hasta ahora, el problema de la autoría de este claustro no ha causado falta de sueño a nadie. Por mucha que haya sido la curiosidad despertada, no creo que se convierta en fiebre de saber. Aparte de que los libros de protocolos están ahí y cualquiera puede emprender la busca. Encontraríamos las salas del Archivo Provincial más divertidas que lo están por ahora. En todo caso, si a cualquier amigo interesado se le ocurriera acuciarme —¿cuándo se terminó el claustro?—, yo le recordaría un cuentecillo antiguo que nos decía la buena Nicolasa al amor de sus planchas de carbón. A unas monjas les robaron ciertos suntuosos candelabros, comprados en Valencia en los tiempos de doña Isabel de Castilla. No hallaban camino de encontrar a los ladrones todos los migueletes de la ciudad. En el convento se presentó el tonto del pueblo diciéndole a “do Manué”, el capellán, que él sí sabía quienes habían perpetrado el robo. “Do Manué” se lo dijo a las monjas pero... el tontucio pedía que le pusieran en el altar mayor, sentado en sillón abacial y bien desayunado y que las monjas, reunidas en el coro, a campana tañida, le preguntaran quién había robado los candelabros acompañadas de música de órgano cuatro o cinco veces. Accedieron las buenas monjas, con el afán de rescatar aquellos ricos candelabros del tiempo de doña Isabel de Castilla, y dieron buen desayuno al tonto y le pusieron el sillón, más o menos abacial, y le preguntaron cantando acompañadas de músicas estruendosas. Cuando el buen Pascual creyó que estaba bien preguntado, se levantó solemne y les canturreó a su vez: “Lo ladrone”. Algo así digo yo. Según traza de Pedro Monte, pintada por cierto, en 1604 lo comenzó Pedro Milanés en colaboración con Damián Pla, o Plan o Planes —que

de todas maneras se le solía llamar—, y trabajando con ellos Bartolomé Sánchez, Elgueta y aconsejando el padre comendador, cuyo nombre también diré cuando llegue el caso, por si se le quiere dedicar algún recuerdo.

Comprendo perfectamente que no es modo de terminar un artículo en el que sólo se ha escrito de cosas serias. Pero... después de doce mil y quinientos folios, uno tiene casi derecho a todo. Que llevan escritas las dos caras, no se olvide.

Los maestros de cantería

De la vida íntima de Diego de Elgueta / La parroquial de Moratalla /
El cuarto de baño del obispo Trejo



Los más destacados maestros de cantería que trabajaron en Murcia procedían generalmente de Vizcaya. Ejemplo importante de ello será la familia Elgueta. Este apellido solía escribirse arbitrariamente "Ergueta" aunque los maestros así llamados, al firmar lo hacían correctamente, Elgueta, toponímico del lugar de donde procedían que era la villa así llamada. La frecuencia de los canteros vizcaínos queda demostrada simplemente con la cita de algunos de los apellidos más frecuentes entre ellos: Albicuri, Escoriaza, que confesaba ser vizcaíno, Otazo, Ocáriz, etcétera. Los Elgueta, en muchos documentos, confiesan igualmente ser procedentes de Vizcaya, "de la villa de Elgueta".

Elgueta el viejo, Domingo, casado con Catalina García, no sabemos si vino a Murcia joven o soltero. Lo cierto es que en 1585, ya contrata con la iglesia de Beniaján doscientas carretadas de piedra, de la cantera de la Pedraja de Tabala. Como esta cantera, o alguna otra de la falda de Carrascoy, llegó a ser propiedad de la familia Elgueta, no sería raro —aunque no se puede afirmar— que ya este contrato lo hiciera no como trabajador de esa piedra sino como propietario de la cantera; como proveedor sencillamente.

Este Domingo de Elgueta trabaja en Murcia, al tiempo que Pedro Milanés y otros, en diversas obras de las que nos llegan documentos, no los más importantes desde luego: aderezar la puente de la Carretería, puente sencilla que pasaba sobre una acequia; hacer un brocal de pozo para el parador de la ciudad. Se sabe por otras investigaciones que trabajó en obras importantes. En el año de 1600 trabaja en Lorca en la obra de la Colegiata de San Patricio y allí hace, en ese año, su testamento. Por él sabemos que sus hijos son Diego y María de Elgueta, ésta casada con Diego de Villabona. El hijo Diego está casado con una sobrina de Catalina García llamada Lucía de Otazo. Diego de Elgueta había casado, pues, con una prima hermana suya. Tenía que conseguir un permiso especial de Roma. Muchos, en el mismo caso, pagaban a cualquier clérigo viajero a Italia para que le consiguiera ese permiso. Diego de Villabona prefirió ir a Roma él mismo y nos dirá luego en su testamento de 1606, que gastó en ello gran parte de su caudal. Pero podemos imaginar la curiosidad de este vizcaíno,

quizá nacido ya en Murcia, andando entre los maestros de cantería que trabajaban en las múltiples obras romanas y sobre todo en los talleres inmensos del Vaticano. La lección pudo ser magnífica y seguro que para él fue el viaje de verdadero estudio.

Así, la familia entera está dedicada al oficio de la cantería en el que serían auténticos maestros imprescindibles. Aunque aceptaran obras de gran sencillez, como el maestro Villabona que en 1588 acepta, muy gustosamente creemos, el encargo de poner losas a un horno de pan cocer propiedad de Antonio Bergoñoz, en la parroquia de Santa María, Catedral. O el caso del maestro mayor Pedro Monte que igualmente hace el trazado del claustro de la Merced o del Contraste, cómo acepta el encargo humilde de trabajar una lápida para la torre del Estacio o una losa para un enterramiento sin ninguna complicación escultórica o arquitectónica.

Catalina García o Catalina de Otazo, mujer de Domingo de Elgueta y madre de Diego y María de Elgueta, debió de morir en los últimos meses de 1588 o los primeros de 1599, pues, en mayo de este último año, Diego de Villabona y Diego de Elgueta se reparten lo cobrado por una casa que habían heredado de Catalina que debió valerles unos casi doscientos ducados puesto que repartieron a "ochenta ducados algo más".

Diego de Villabona no tuvo hijos de su mujer Lucía de Otazo. Pero sus esperanzas estaban, a lo que parece, alimentadas por señales de embarazo que hoy no podemos saber si eran reales o imaginadas por el matrimonio. Por ejemplo, cuando hace testamento en 1606, en Murcia, lega sus bienes a su esposa pero esto si el embarazo que imaginan no llegare a final feliz, ya que en tal caso el heredero sería lo que naciere. Como los testamentos no suelen ser señales ciertas de muerte, ni mucho menos, Diego de Elgueta siguió vivo para comprobar que no había tal embarazo o que éste fracasaba una vez más, suponemos, puesto que murió tiempo después sin descendencia.

En este mismo testamento, señala cómo su cuñado Diego de Villabona está trabajando en Lorca por esas fechas lo cual nos indica que Villabona sucedió, seguramente, a su suegro Domingo en la obra de la Colegiata. También nos habla de una pedrera "en la falda de

Carrascoy", a la que me refería antes. Sus padres están enterrados en San Francisco de Murcia; luego no murieron en Lorca, donde testa Domingo seis años antes, sino que dejan aquella tierra y vienen a morir en Murcia. Quizá para su trabajo en Lorca ni siquiera llevó allá la familia. Trabajando, se sintió enfermo y testó allí; volvió a Murcia y sus trabajos los continuó su yerno Villabona. Es lo fácilmente presumible. Ahora bien, datos fidedignos proporcionados por Espín Rael en su libro "Artistas y artífices levantinos", nos dicen que Villabona trabajó en Lorca, en San Patricio, desde 1593 hasta 1597, después en 1596 y en 1603 y 1606. Es decir que, sin duda ninguna, Villabona trabajó casi ininterrumpidamente en Lorca desde 1593 a 1606, o sea unos trece años. Como Espín no da el nombre de Domingo de Elgueta parece que lo indicado por mí anteriormente pudiera resultar completamente distinto y que quien llevara a Lorca a su suegro fuera el yerno, Villabona, y no un contrato con la Colegial. O que trabajasen ambos en colaboración amistosa y familiar. Lo cierto es que Elgueta testó en Lorca y trabajó allí.

Mis anotaciones llevan la vida de Diego de Elgueta hasta 1611, sin que haya razones para pensar que por entonces muriera. Diego de Villabona trabaja aún en 1614 puesto que contrata la continuación de las obras de la parroquial de Cieza en esas fechas. De su cuñado Diego de Elgueta, la última noticia recogida por mí es un codicilo a su testamento en el que hace constar que sus herederos habrán de cobrar setecientos cincuenta reales que ha llevado "de prometido" —de regalo por bajar una puja— en el pregón del azud del puente en el Segura. Estos "prometidos" se daban a los maestros que, comprometiéndose a llevar a cabo la obra en puja, conseguían que otro la alcanzase pero bajando su primer precio, que siempre comenzaba por una altura excesiva.

En 1609, Diego de Elgueta, ya fracasadas sus esperanzas de sucesión, extiende escritura a favor de su esposa Lucía de Otazo, donándole una casa que él tiene en San Antolín y la pedrera en Carrascoy ya dicha. Hemos de suponer que esos bienes no eran adquiridos después del matrimonio ya que la escritura no hubiera sido de donación

sino distinta. Quizá era la misma pedrera de donde se sacó aquella piedra para la iglesia de Beniaján, la Pedraja de Tabala, heredada de su padre. Antes de esta fecha, como ya sabemos por otros artículos en esta misma serie, Diego de Elgueta trabajó en la famosa Sala de Armas de la ciudad. Entre las obras presumibles de su cuñado Villabona, en Murcia, podemos señalar una fachada para San Bartolomé y la puerta, subsistente, del Colegio de los Jesuitas, frente a San Miguel.

Dejando ahora a esta familia de canteros, pasaremos a Damián Pla o Planes. Este, junto con Miguel de Madariaga, maestro también de cantería, había contratado la terminación, en 1623, de la iglesia parroquial de Moratalla, cuya construcción estaba interrumpida. No pudiendo llevarla a cabo, acaso por sus obras en Murcia para el obispo Trejo, Pla decide ceder esta obra a Madariaga, vecino de Caravaca, y a Cristóbal de Liébana, para que ambos puedan "proseguir, fenecer y acabar la dicha obra". Es este un dato importante que señala unas fechas aproximadas para la terminación de esa suntuosa parroquia: las del segundo cuarto del siglo XVII. Desde luego habrá que suponer que la traza de la obra y su comienzo es muy anterior, acaso de la misma fecha que la obra del Salvador de Caravaca y aproximadamente la misma de la iglesia de la Magdalena de Cehegín que por los años de 1623 quizá ya estaba acabada. Aunque no la de Caravaca que se dejó sin terminación definitiva quedando en algo más de su mitad.

Las obras que impedirían a Damián Planes o Pla la terminación de la iglesia de Moratalla, serían las dos puertas de ingreso al presbiterio de la Catedral, hechas, como se sabe, por orden de Trejo y posiblemente trazadas por el racionero Móstoles. Esta obra se contrata por escritura otorgada en 2 de mayo de 1623. En tal escritura se especifica que las trazas son dos, ambas de un mismo precio según tasación del maestro cantero, entre las cuales se elegirá por decisión, sobre todo, del señor obispo. Pero bastantes indicios en la escritura hacen pensar que estas sencillas y nobles puertas estuvieran dibujadas por el racionero Agustín de Móstoles, cosa a la que habrá que estar atentos por si otros documentos confirmaran que el tal racione-

ro era una especie de Alonso Cano, desde luego modesto en comparación con el célebre granadino, pero no despreciable. Como las cuentas del obispo franciscano Trejo pasan casi siempre ante el mismo escribano, hallar nuevos datos no será difícil en adelante. Por esas cuentas podemos saber que la modernidad de Trejo llegaba a ordenar en los primeros años de su episcopado que le hiciera un cuarto de baño que estuvo dispuesto a su vuelta de un viaje a Roma. Todos los trabajos de fontanería de ese cuarto quedan reseñados en las largas y especificadas cuentas del fontanero y otros trabajadores.

Un gran maestro casi desconocido

Las raíces familiares de Ginés Pérez de Hita, casi seguramente agarradas a Jaén, nos llevaron, no hace mucho, a tres investigadores de esta tierra hacia la capital del Santo Reino. Fue en los últimos días del mes de agosto, y ya sabíamos que los días del verano pueden no ser, precisamente, los más indicados para investigar puesto que los archivos suelen estar o cerrados totalmente o medio cerrados, quiero decir con horas de trabajo reducidas. No podíamos elegir, y lo hicimos así. Juan Guirao, José Luis Molina y el firmante de estas líneas, nos fuimos a Jaén para buscar a la familia del autor de "Las guerras civiles de Granada". A buscarlo a él mismo. En dos viajes consecutivos, próximos entre sí digo, nada encontramos de lo buscado aunque sí muchos indicios probables. El tercer viaje decidirá el encuentro definitivo ya preparado.

Pero sí encontramos, al azar, un testamento que la esforzada investigación jienense nunca pudo hallar, sencillamente porque el documento no estaba en su lugar exacto. Se trata del testamento de Francisco del Castillo, un hombre del XVI, maestro de cantería famoso, que carecía de datos biográficos y que aparecía anulado por la presencia espléndida de Andrés de Vandelvira. Francisco del Castillo había otorgado ese testamento en Granada, en quince de noviembre de mil quinientos ochenta y tres.



ta y seis. Cuando se traslada este documento, o una copia excelente, a Jaén, es en el momento de cumplir las cláusulas en él contenidas. Es decir, algunos años después de ser redactado y de haber muerto Francisco del Castillo. El escribano encargado de dar forma legal a esas cláusulas lo incorpora a sus protocolos y el escrito queda disimulado en un grueso infolio del que no forma parte, en absoluto. Es la casualidad la que hace que al abrir uno de aquellos libros voluminosos del tal escribano, un cuerpo añadido sin pretensión de unidad, suelto, sin coser, salga del libro y quede ante nosotros. ¿Qué es esto? Pues... nada menos que el testamento del maestro mayor de la Real Audiencia de Granada, Francisco del Castillo.

“¿Y quién es Francisco del Castillo? Buen encuentro cuando tenemos el tiempo justo para nuestro trabajo”. Pero hay que verlo. Y lo vemos. Y entendemos que estamos ante la biografía de Castillo que faltaba, ante una espléndida relación de obras hechas por él durante su vida, de todos los datos personales y familiares para situarlo claramente en una época y entre sus colaboradores y maestros contrincantes. Para saber qué pleitos sigue, qué cosas pretende y lo que posee. En qué lugar había nacido —Jaén, plaza de San Ildefonso—, cuáles templos había trazado y qué trabajos había dejado sin acabar, uno de ellos, digamos al paso, la reconstrucción del célebre puente romano de Mérida. Carecíamos de tiempo para estudiar un documento que más interesaba a los investigadores jienenses que a la curiosidad murciana. Pusimos en conocimiento del señor Barragán —director del Archivo Histórico de Jaén— el encuentro para que él lo comunicara al investigador Galera y a quienes pudieran interesarse por el encuentro feliz. Solicitamos fotocopias del documento principal —unas treinta hojas— y dejamos el estudio de todos los pleitos y consecuencias del testamento para aquellos que en Jaén están capacitados para un estudio serio de este complicado asunto. Naturalmente, en nombre de todo el grupo investigador, yo escribí dos artículos que se publicaron en “Ideal de Jaén” y cuya salida coincidió, también casualmente, con la clausura de la Universidad de Verano de Baeza en la que se había tratado del Arte del Renacimiento en el Reino de Jaén. Me parece que fue como un golpe de atención, a los estudiosos

reunidos, hacia una aparición esperada pero no sospechada en aquel momento. Después de publicados, sólo lamenté no conocer el espléndido libro de "Andrés de Vandelvira", de Chueca Goitia, que adquiriría dos días después y que me ilustraba, por un lado sobre el desconocimiento, natural y explicado, de la figura de Francisco del Castillo, y por otro de algunos datos desconocidos por mí y ya encontrados por Chueca Goitia y otros investigadores.

Tengo el propósito de establecer unas comparaciones entre el testamento de Jerónimo Quijano, maestro mayor de la Catedral murciana y el de este maestro mayor de la Real Audiencia de Granada. Jerónimo Quijano había nacido quizá veinticinco años antes que Francisco del Castillo. Era montañés, y quiere esto decir que provenía de tierras santanderinas. Francisco del Castillo era jienense. Pero ambos habían coincidido en la capital del Santo Reino. Francisco del Castillo había ostentado el cargo de maestro mayor de la Catedral de Jaén precisamente antes que lo alcanzara Andrés de Vandelvira, esto es, en los años en que Jerónimo Quijano trabaja allí e incluso contrae matrimonio con Isabel de Mercado cuyos parientes son abundantísimos en Jaén. Un llamado Jerónimo de Mercado ejerce en los primeros años del siglo XVII como abogado en Jaén y su firma es sorprendentemente parecida a la de Jerónimo Quijano el maestro —su tío sin duda— que trabajó en Murcia hasta más de mediado el XVI.

Un parecido que se establece a primera vista entre Jerónimo Quijano y Francisco del Castillo es su doble vocación de arquitectos y escultores. Andrés de Vandelvira —así lo sostiene razonadamente Chueca Goitia— no es un escultor sino un arquitecto. Castillo y Quijano son tanto una cosa como otra. Precisamente, Castillo, en codicilo a su testamento, dice tener adelantada una obra en Jaén que ha sido atribuida por todos a Vandelvira: la portada lateral de San Ildefonso. Pues esa puerta es toda escultura, salvo las líneas arquitectónicas generales. No hay un solo trozo que no esté cargado de preciosismos escultóricos, algunos desaparecidos o casi borrados por la acción del tiempo, sobre todo en las partes bajas de la preciosa obra. Otra muestra expresiva de Francisco del Castillo es su trabajo en la iglesia de Huelma, pero sobre todo en la fuente monu-

mental de Martos y en el edificio destinado en principio a cárcel y ahora Ayuntamiento de la ciudad. Los soberbios restos escultóricos de estas obras nos presentan a Castillo como uno de los más afortunados realizadores de su época. Y la traza de dicho Ayuntamiento y de la fuente que nos ha llegado de los dos monumentales que hizo, nos lo retratan como uno de los más italianizantes de su momento (R. Taylor: Comunicación al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, en Granada, 1973).

Tras el encuentro de tan capital documento, las consideraciones en torno a la escuela andaluza de arquitectos y escultores, seguramente dará un cambio importantísimo. Unos años más y el nombre de Castillo estará entre los de Vandelvira, Quijano y Siloé, con gran dignidad y por los merecimientos de su obra.

Los maestros Francisco del Castillo y Jerónimo Quijano



Francisco del Castillo, maestro de arquitectura y escultura jienense, hace su testamento en 1586. Su muerte acaece algo después. Es muy posible que naciera por los años 1510, no mucho más adelante. Era más joven que Jerónimo Quijano. Y resulta indudable que se conocieron e incluso trabajarían juntos en Jaén antes de que maestro Jerónimo fuera contratado, "captado", para la obra murciana de la sacristía y de la torre. Si aludo, y aludiré con frecuencia, a Quijano es solamente porque ejerce como un lazo de unión lejano de Castillo con la

región murciana. Si los comparo, porque ambos parece que tuvieron unas mismas vertientes de trabajo y trabajaron como arquitectos y escultores a un mismo tiempo. Nada más. No pretendo estudiar a Quijano ni desvelar grandes cosas acerca de él que no sean ya conocidas. Su testamento, por ejemplo, es sabido desde que don José Crisanto López lo descubrió y los que fuimos tras de él volvimos a encontrarlo al repasar los documentos de Lope del Castillo, escribano que López Jiménez no señaló nunca. De todas maneras, la gloria del descubrimiento es suya propia.

Por R. Taylor, estudioso de Del Castillo, sabemos que este maestro de Jaén trabajó en Villa Julia por los años de 1552. No sería muy larga su estancia en Roma. En 1557, con Andrés de Vandelvira, Luis Machuca, Pedro del Campo, Diego de Vergara y Miguel de Guaza, opina sobre las obras —que habían hecho “sentimiento”— de la capilla real de la Catedral de Sevilla. Antes, en 1540, había hecho proposiciones económicas para la continuación de la iglesia del Salvador de Ubeda (Chueca Goitia) desestimándose la baja en el presupuesto ante una contraoferta de Vandelvira y Alonso Ruíz. Por los años de 1560, está trabajando en Huelma con maese Domingo, el mismo que le acompañó en su oferta para El Salvador. Tasa las obras Andrés de Vandelvira (sigo a Chueca Goitia) y muy posiblemente las trazas del templo eran de este gran maestro alcarazeño. No obstante, veamos cómo en su testamento se refiere a esta obra: “Declaro que en la villa de Huelma he hecho las capillas suntuosísimas más que no las hay mejores en el reino. Mando que se haga cuenta con la fábrica y se cobre lo que se me debiere de salario porque se me ha dado poco salario y hubo? litigio se hubiesen doce mil maravedis cada año. Mando que se cobre lo que se me debiere”. Se gloria el escultor de su trabajo en esas capillas y las elogia sin reparo de humildad.

De la calidad escultórica de Francisco del Castillo podemos juzgar por la muy conocida puerta lateral de San Ildefonso de Jaén que deja sin terminar encomendándola a sus seguidores. Esta portada es toda escultura, como se dijo anteriormente. Hay entre unas partes y otras —los ángeles de las enjutas, por ejemplo— algunas diferencias de finura en el



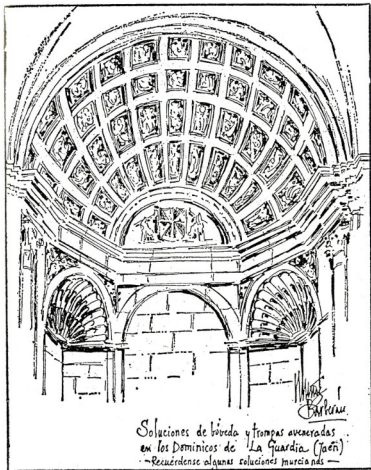
trabajo, posible labor de sus seguidores. Son de un mismo carácter las figuras humanas de los estípites, hombres barbados que cruzan sus manos tomando en ellas los extremos de unas frondosas guirnaldas de flores y frutas donde estas cariátides terminan y da comienzo la parte piramidal del estípite. Los capiteles son unas a modo de cestillas también con flores y frutos.

Entablamentos y frisos están cargados con menudas figurillas de ángeles, guirnaldas, aves y escudos. En el segundo cuerpo, muy reducido, la imposición de la casulla a San Ildefonso y en el tímpano el Creador bendiciendo, todo de noble factura escultórica.

Algo que se ofrece a primera vista de la escultura de Francisco del Castillo es su gran parecido con la obra que conocemos de Hernando de Torquemada, el escultor murciano. Parece como si Torquemada hubiera trabajado junto a Castillo y sido durante algún tiempo su discípulo.

Más sobre Francisco del Castillo, Jaén y Murcia

Resulta del testamento de este gran maestro jienense, en la cláusula de ordenación de misas, que las distribuye entre cuatro conventos; las primeras cincuenta se dirán en el de La Guardia. Se refiere, sin duda, al convento de dominicos de aquella ciudad, entonces villa y no muy grande. Es sabido que la obra de dicho convento viene siendo atribuida al célebre maestro Andrés de Vandelvira. Francisco del Castillo habla en el documento a que me refiero siempre —ese testamento— de una torre de campanas hecha para la parroquia de La Guardia. Hay que tener en



cuenta que en el escrito sólo se hacen constar las obras que está llevando a cabo en aquel momento y las que tienen pleito, nunca a las que no son dificultad ya, o no lo fueron nunca. Por ejemplo, nada dice de la Real Chancillería sino que es maestro mayor de ella. Podemos preguntarnos: si su predilección, en cuanto a las misas que se le dirán a su muerte, está en las iglesias que él hizo, ¿no habrá que reconsiderar la atribución a Vandelvira de este convento dominico de La Guardia?

Parece ser que Francisco del Castillo era extremadamente confiado en sus trabajos y poco esfuerzo le suponía el dar cartas de recepción de dineros antes de acometerlos. Así le ocurrió con la torre de campanas de La Guardia. El entonces prior de aquella iglesia mayor, "que se dijo Juan de Aguilera", le pidió al darle el trabajo ciertas cartas de pago que él —el arquitecto y escultor— dio sin más vacilaciones: "ciento cincuenta mil maravedís poco más o menos". Fue recibiendo después algunas cantidades según adelantaba el trabajo pero no toda aquella a que se refería su precipitada carta de recepción. En el momento de redactar su última voluntad estaban aún pendientes "nueve mil y tantos maravedís". Los herederos del Aguilera negábanse a pagarlos. Señala Castillo al escribano donde está la carta de pago y los comprobantes de la deuda. Manda a sus herederos "se cobren porque no se los perdono, porque se me deben bien debidos".

¹ En Murcia, casi por estos mismos años, ocurre una cosa parecida pero condicionada de otro modo. Una gran capilla, la de los Riquelme, es ofrecida a dos maestros que trabajan juntos: Jerónimo Quijano y Juan Rodríguez. Pero ciertas elevadas cantidades son entregadas a ellos antes de comenzar el trabajo y luego de comenzado. La capilla de los Riquelme es la mayor, o presbiterio de San Francisco. La familia da poder a don Diego y a don Pedro Riquelme para tratar esta obra en el año 1549.

² En 22 de diciembre del mismo año se firma el contrato con Quijano y Rodríguez. La capilla se comienza a construir y en el transcurso del trabajo surgen ciertas mejoras que se harán en ella y son recibidos nuevos dineros por ambos maestros. Cuando muere Quijano, el trabajo está adelantado pero sin concluir. A la muerte de Juan Rodríguez ocurre lo

mismo. Este último, en su testamento, alude al espinoso asunto diciendo que tomaron ambos maestros la capilla a pérdida y ganancia. Que tienen recibidos mil trescientos ducados, más ochenta de las mejoras que habían de hacer. Nombra a Juan de Güesca, maestro de la obra del fuerte de Cartagena, como tasador del trabajo y señala un majuelo en el pago de Casillas y un censo de cincuenta ducados para la continuación de la capilla. Además, dice que se trate con los herederos de Quijano este asunto en el que los dos estaban obligados. Muere Juan Rodríguez muy pronto —el testamento es de 1571—, puesto que su esposa en documento del siguiente año ya se dice “Aldonza Bustillo, viuda mujer que fui de Juan Rodríguez”. Nada se puede opinar del trabajo hecho por ambos maestros pues que esta capilla y toda la iglesia desaparecieron, destruidas, hace bastante más de un siglo. Como las noticias documentales de este templo son numerosas, alguna vez se hará una aproximada descripción de él, que resultará interesante.

La vaguedad de las atribuciones

Pocas veces queda constancia total de la paternidad entera de un trabajo. Por ejemplo, digamos de nuestra Capilla de Junterones permanece en obras, o está sin remate definitivo, durante más de medio siglo. Según datos hallados por don José Crisanto López, las estatuas son encargadas a Pedro Monte. Otro hallazgo posterior demuestra —siempre según lo afirmado por el referido investigador— que las estatuas de sibilas y profetas a que me refiero son distribuidas para su realización entre varios escultores por el maestro mayor que había recibido el encargo y que lo había aceptado. Los que conocemos algo de los documentos de esa época sabemos que Pedro Monte no fue nunca escultor ni se tituló “entallador” en ningún escrito; solamente arquitecto o maestro de cantería. No pudo, pues, hacer las estatuas y es lógico ese segundo documento que desconozco.

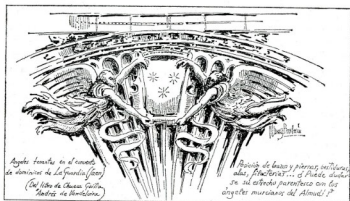
estos maestros antiguos no había un exagerado orgullo profesional y trabajaban muy a gusto en obras que no fuesen totalmente propias, incluso las partes de escultura eran hechas en colaboración y nunca podemos saber cuáles son de uno o de otro maestro, o si, en algún caso, lo mejor fue hecho por un subordinado. Siempre, pues, en las atribuciones ha de haber una duda flotando.

Veamos un caso murciano también del Renacimiento. La Capilla de los Grasso. En el tiempo del obispo Silíceo —consta por un largo párrafo del testamento de un Villacis— se hizo la ampliación de la parte frontal o delantera del templo catedral murciano. Se amplió la angostura de la nave transversal correspondiente hoy a la capilla de los Grasso y a la de la Transfiguración, haciéndola hasta seis o siete veces más ancha. Inmediatamente —1545— don Jerónimo Grasso inicia la construcción de su hermosa capilla. En un documento interesantísimo, trata con Francisco de Jumilla y Juan Lecón, canteros, la puesta a pie de obra de toda la piedra que hará falta para esta capilla. Piedra fina, contramoldeada, de Galga Mayor, para arcos y estribos, cincuenta varas de sillar y otras piezas. Traerán esta primera piedra contratada desde el día primero de diciembre en que se firma el contrato hasta el último de marzo de 1546. He aquí el comienzo de la capilla. ¿De quién es la traza? De Jerónimo Quijano, sin duda. No puede despistarnos un posterior documento en que el “maestro marmorario” Giovanni da Lugano acusa haber recibido una traza para el “retablo” hecha por Juan Rodríguez. Para esas fechas, el maestro mayor Quijano había muerto y es lógico que su seguidor hiciera la traza para Lugano.

Juan Rodríguez sí pudo ser, como su maestro, escultor. Hizo algunas trazas y se tituló en algunos documentos “entallador”.

Vandelvira, Quijano y Francisco del Castillo

Sigo —y aún con algún artículo más— con estas figuras tan unidas por



Francisco del Castillo, el maestro mayor de la Audiencia Real de Granada, en su testamento, que vengo comentando, no suele llamarse tracista, pero es indudable que las fuentes monumentales —fueron dos— de Martos y el edificio de la Cárcel, hoy Ayuntamiento de la misma ciudad, son traza del maestro. No suele llamarse tracista de algunas obras aunque lo deja entender. Sólo de una dice haber hecho la traza. Veámoslo:

“Declaro que la iglesia de Señor San Pedro de la ciudad de Jaén se ha hecho e procedido por orden e traza mía; quiero y es mi voluntad que desde el tiempo que la comencé se le cobren tres mil maravedís cada año e para ellos tengo recibidos...”, etcétera.

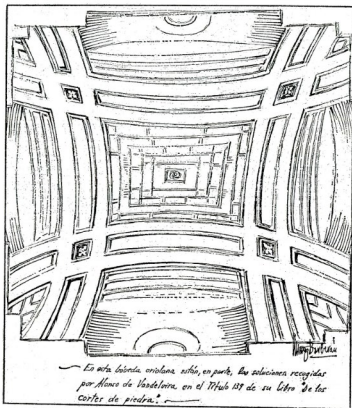
“Item declaro que en La Torre Don Jimeno tengo a mi cargo la obra de la Iglesia de Señor San Pedro y se me paga en cada un año nueve mil maravedis de salario, mando se cobre lo que se me debiere...”, etcétera.

En esta afirmación “tengo a mi cargo” puede entenderse que es tracista de ella, y maestro de la cantería, y escultor... No enteramente. En

acudo— “Andrés de Vandelvira” (Instituto de Estudios Jiennenses, 1971): “Una organización estructural tan interesante como la capilla mayor de la iglesia de Santiago, de Orihuela, es prueba elocuente de la difusión de la escuela de Vandelvira y de la ciencia de sus abovedamientos, lo mismo que las soluciones decorativas que para esta clase de bóvedas, con tanto acierto como propiedad, puso en boga el maestro” (págs. 359–60).

Bien. No estoy capacitado para entrar en matizaciones con nadie en este asunto. Menos con persona tan cualificada como Chueca Goitia. Pero se me antoja hacer una revisión de fechas que creo necesaria. Andrés de Vandelvira nace en Alcaraz en 1509, año más o menos. Jerónimo Quijano es traído a Murcia por el cabildo catedral en 1526. Hemos de suponer, forzosamente, que Jerónimo Quijano, que viene desde Jaén, cuenta, al menos, con treinta años, quizá algo más. Las primeras actividades conocidas de Vandelvira oscilan alrededor del 1530. Muere en 1575. Las actividades de Jerónimo Quijano comienzan mucho antes del treinta. Quijano es discípulo, indudable, de Felipe Vigarni; trabaja con él en Andalucía y, precisamente, en Jaén también lo hace. Parece más fácil que Vandelvira recogiera enseñanzas de los Florentines, de Quijano e incluso de Francisco del Castillo, su coetáneo riguroso, y no que Quijano —Castillo pudo dejarse influir por Vandelvira— recogiese enseñanzas del que era un niño cuando él ya trabajaba intensamente. Reconociendo, claro está, que Del Castillo, unos años más joven que Vandelvira, sujetara su arte en varias ocasiones al de este último. (Huelma por ejemplo).

Cuando Alonso de Vandelvira —hijo de Andrés— recoge en su “Libro de trazas de cortes de piedra” ejemplos notables de construcciones de su época, incluye la traza murciana de la célebre bóveda realizada en la Capilla de los Junterones de nuestra catedral. Es de suponer que trabajaría con dibujos heredados de su padre, recogidos por éste durante toda su vida ilustre de arquitecto. El título 139 nos da una traza en la que parte de las soluciones son las de la bóveda de Santiago de Orihuela, obra indudable de Quijano. El maestro Jerónimo, en 21 de febrero de 1555, da un poder a su hijo, también Jerónimo, para cobrar quinientas



idéntica profesión, idénticos gustos y por la contemporaneidad. Unidos por la proximidad de las regiones donde actuaron y por su trabajo en torno a un arte nuevo, que se llamaba "antiguo" orgullosamente: el Renacimiento.

Dice don Fernando Chueca Goitia en su libro —al que tantas veces

Escultores

libras, débito del año anterior de 1554, por su trabajo en aquella capilla, "por razón de las trazas que di para la capilla de San Jaime". Las soluciones que, en parte, Vandelvira da a su capilla de San Francisco, de Baeza, son las dadas por Quijano en Santiago de Orihuela.

Y para continuar definiendo las actividades de Francisco del Castillo, traslado la cláusula de su testamento en la que se refiere a sus trabajos en las fechas de su boda con doña María de Anguita: "...la fábrica de la iglesia de Huelma y la fábrica de Sancta María de la villa de Martos y la fábrica de Sancta María de la villa de Martos y la fábrica de la iglesia de Torre el Campo y la fábrica de nuestra Señora de Xamilena y la fábrica de la iglesia de San Bartolomé de Andújar y otras deudas que se me debían de Alcaudete...". Importante conjunto de trabajos de este maestro que carecía de biografía, al menos hasta hace muy poco.



Un escultor desconocido

"Da bienes fortuna que no están escritos.

Cuando pitos, flautas, cuando flautas, pitos"

Así canta un antiguo poeta castellano del que me acuerdo cada vez que, yendo tras la pista documental de Pérez de Hita, surgen documentos interesantes que no buscaba. Porque, miren por dónde, queriendo saber la vida de un escritor voy a venir en conocimiento de las vidas de casi todos los murcianos del XVI. Esto me ocurre con Artus Tizón, o Brant, del que voy allegando tal cantidad de datos que me será forzoso, un día, escribir su vida. Y con Artus Tizón está relacionado el documento que hoy traigo a esta página.

Fernando de Torquemada, según creo, es un escultor del que nadie ha dicho cosa alguna, si no es que el incansable don José Crisanto López ya lo dejó consignado entre sus maestros investigados. Sea como quiera, para mí este nombre es nuevo en nuestra escultura.

Le tenemos en Murcia por los últimos años del XVI en amistad con Artus Tizón. Es su fiador en un contrato curioso que hace el escultor con el licenciado Huarte, abogado, que le encarga una escultura de Cristo resucitado. Esta escultura ha de ser hecha según modelo de una que ya hay en el convento de la Trinidad, lo cual nos indica que la devoción a Cristo resucitado en dicho convento es antiquísima y que se prolonga hoy en la parroquial de Santa Eulalia, heredera espiritual y casi material de aquél desaparecido convento que ocupaba el lugar que hoy tiene el Museo de Bellas Artes o de la Trinidad. Quizá, la escultura no estaba destinada a un templo murciano, sino a cualquier ciudad de la región.

Fiel a mi propósito de publicar los documentos en su parte mas interesante, cuando no pueden ser completos, copio lo esencial de éste que se puede hallar en el tomo 551 de nuestro Archivo Histórico, sin folio numerado.

"En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia, a veintitrés días del mes de Octubre de mil y quinientos y ochenta y seis, por ante mi el escribano público y testigos de yusoscriptos, parecieron presentes a saber, el



licenciado Huarte vecino y abogado de la dicha ciudad de la una parte, y de la otra Fernando de Torquemada, escultor imaginario, como principal, y Artus Tizón, pintor imaginario, como su fiador y principal pagador, vecinos de la dicha ciudad, ambos a dos juntamente...", siguen formulismos legales. Lo de pintor imaginario y escultor igualmente imaginario, es fórmula muy usada en los documentos de Artus Tizón que conozco. Se decía, así, que hacían imágenes.

"...se concertaron en que el Fdo Torquemada hará una figura de Cristo resucitado de siete palmos de alto, encarnado/dado su color/y dorado y acabado de todo punto, con su estandarte de cruz y corona en la forma y de la manera y traza que hay otra hechura en el monasterio de la Santísima Trinidad desta dicha Ciudad de Murcia. El cual se obligó de lo hacer de madera buena enjuta, y darla acabada de todo punto en primero día de Cuaresma primera que verná del año primero venidero de mil y quinientos y ochenta y siete, y que por la dicha hechura, acabada de todo punto, el dicho señor licenciado Huarte le ha de dar y pagar veinticuatro ducados en reales de plata, pagaderos en esta manera: los diez ducados, luego de contado, de los cuales el dicho Fernando de Torquemada y Artus Tizón su fiador se dieron por contentos y entregados y dellos le dieron carta de pago..."

El documento, que ocupa tres folios, hecho ante el escribano Ginés Sánchez, especifica, además, que los restantes ducados serán pagados al "escultor imaginario" a la entrega de la figura y se extiende en afirmaciones y seguridades que no hacen al caso puesto que son repetición como la que observamos de que la hechura se dé perfectamente acabada.

En mi recuerdo hay una escultura, en la iglesia de la Soledad, de Cehegín, que tiene las características de este encargo y que nos puede servir de referencia ya que es de la misma época. Se trata, claro, de un Resucitado y con los siete palmos aproximados que se consignan en el documento.



hojas al señalar procedencias artísticas, semejanzas y posibilidades en medio de la maraña y oscuridad de nuestra historia artística lejana. De vivir su autor, mucha parte de esa oscuridad se hubiera convertido ya en luz. Era hombre que trabajaba con gusto en la investigación, razón única que puede conducir al buen éxito.

El trabajo de Sánchez Moreno, comienza así: "Hay todavía por escribir un largo capítulo en la historia de la escultura en Murcia". Ciertamente, un largo capítulo. A pesar de los estudios de Baquero Almansa, incluso a pesar de lo mucho que ya dejó investigando el propio Sánchez Moreno. Añadiendo el gran esfuerzo de don José Crisanto López. El trabajo por realizar es ingente. El largo capítulo a que se refiere Sánchez Moreno es el que ha de cubrir los vacíos que se advierten, precisamente, en los finales del siglo XVI, principios del XVII y, en general, en todos los años cercanos a esos siglos; incluso en los tiempos que más se acercan a nosotros.

Hay que aprovechar cualquier ocasión para reparar ese descuido y restaurar, aunque sólo sea en parte, nuestra historia artística. De esa historia que señalan varios párrafos de Sánchez Moreno: "... permanece oscuro un largo período de nuestra historia artística, sólo jalonado por la gran figura de Nicolás de Bussy..."; "Pero sin el arranque fehaciente del dato y la fecha, para obtener unos "testigos" que ilustren y orienten, nada será posible hacer..."; "Maestros grandes y pequeños...". Efectivamente, en nuestra historia nadie estorba y todos los que trabajaron en las artes o cerca de ellas son interesantes. Desde Pedro Milanés, que hace unas columnas, que se encarga de las piedras de un molino, que levanta un muro, hasta Cristóbal de Salazar, Juan Pérez de Artá, o Fernando de Torquemada.

Con cierta frecuencia dedico algunos de mis escritos en estas columnas a divulgar los documentos encontrados por mí en el Archivo Histórico de Murcia. No pueden ir acompañados mis encuentros de confrontaciones estadísticas, imposibilitadas por las destrucciones y a veces por la lejanía de los originales. Pero estos datos míos pueden ayudar a otros interesados en esta misma investigación.

Es, hasta hoy, Juan Pérez de Artá el escultor que mejor definido

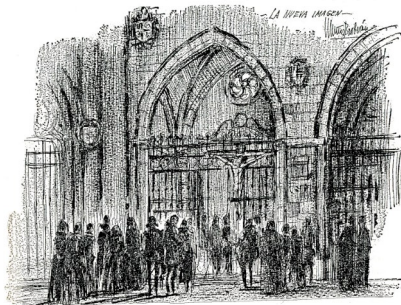
Artus Tizón, en otro escrito lorquino, se presenta con el platero Roa para ser su fiador en el trabajo de una custodia para la Colegial de San Patricio; o contrata el retablo de Yeste con la colaboración del escultor Cristóbal de Salazar; siendo curioso que, a continuación, contrata la obra de carpintería con Herrera y, seguidamente, éste contrata la traída de maderas desde Moratalla y, después, se contrata el dorador, con lo cual queda todo el trabajo documentado perfectamente. Asimismo curioso resulta otro documento en que el pintor contrata un gran retablo y se especifica cuántos santos serán pintados y en qué lugar. Y digo que es curioso porque parece que el documento notarial está retratando el mismísimo retablo que don Quijote quiso ver de los aldeanos que lo transportaban. Sino que en el retablo murciano las imágenes eran pintadas, no esculpidas.

Artus Tizón, que vivió y casó en Murcia, resulta un personaje interesante que ocupará algunos artículos más.

Las firmas de Artus Tizón siempre tienen un aire triunfal, de plumero vanidoso agitado para llamar la atención sobre su persona. Compárese con la sencilla del escultor Torquemada, menos presuntuoso con toda seguridad.

Juan Pérez de Artá, escultor

José Sánchez Moreno, el gran murciano y excelente amigo desaparecido hace algunos años, dejó escritos y publicados muchos estudios sobre nuestros artistas. Ayer mismo, vi en manos de una de mis hijas pequeñas un libro suyo: "Nuevos estudios sobre escultura murciana". Lo había tomado de mi biblioteca para hacer un trabajito del colegio. Hacen esto mis hijos con frecuencia y señalan el lugar que ocupaba el volumen para volverlo a colocar debidamente. Pero este librito no quise que volviera a su hueco. Ya tarde, en horas de la madrugada, quise releerlo y considerar la gran cantidad de aciertos repartidos por todas sus



capilla de doña Estefanía de Ayen y ¿Sandoval? (¿Sanchuela?) para quien se hace, el cual ha de dar hecho y acabado el mes de marzo del año de seiscientos y uno y por la hechura de todo se le han de dar trescientos y cincuenta reales, acabado que sea, los cuales se han de pagar desta manera: los doscientos reales por todo el mes de junio del año de seiscientos y uno y los ciento y cincuenta reales restantes a quince del mes de julio del dicho año y el dicho Cristo se ha de dar puesto en la dicha capilla". El documento es breve y hay que notar en él algunas cosas interesantes por raras. No hace constar el escribano que comparezcan ambos contratantes. No se estipula un adelanto sobre el encargo, cosa corriente en aquellos contratos, y no se especifica el tamaño. Se sobre-

aparece luego de esos hallazgos documentales. Es, sin embargo, el que menos datos reales, existentes "testigos", puede ofrecer para la consideración de su estilo de escultor.

Pérez de Artá es artista que tiene su trabajo en Murcia entre los últimos años del XVI y primeros del XVII. Es, pues, contemporáneo de Cristóbal de Salazar y de Artus Tizón. También lo es de Diego de Villabona y Pedro Milanés, canteros ambos, con la extensión que a esta palabra da la de "maestro": "maestros de cantería". Podemos suponerle alrededor de unos treinta años cuando finaliza el siglo, quizá algo más, por la razón siguiente: en 1594 bautiza en la parroquial de San Pedro a su hijo Salvador. En 1598, 18 de diciembre, bautiza una hija llamada Lucía, en la misma parroquia. Es su esposa Luisa de Palma.

Para su biografía contamos ya con no pocos datos. Refiriéndome sólo a los publicados en esta sección, por mí, son los siguientes: los contratos de las columnas del patio interior de las Verónicas (1596- 1598); San José con el Niño para la cofradía de carpinteros (1596); un crucificado procesional, pequeño, para la Cofradía del Rosario de Librilla (1598); otro encargo de este mismo tipo para la iglesia de Fuente Alamo; el encargo del relieve en piedra para la Torre de las Lavanderas (1599); algunos contratos de aprendizaje, de compra y venta de hojas de morena, e incontables escrituras en las que aparece como testigo y que nos llevan hasta 1607, en lo que se refiere a mis encuentros solamente, insisto en esto. Es decir, que sumado el conjunto de datos que se pueden allegar, su biografía puede resultar bastante documentada.

Pero viene a sumarse a esta serie de documentos uno nuevo que me parece interesantísimo: un encargo de Cristo crucificado de gran tamaño, o sea, de tamaño natural o aproximado; no los crucifijos pequeños a que se refieren los documentos anteriores de Librilla y Fuente Alamo. Este documento es de 23 de diciembre de 1600. Simplificando su texto y añadiéndole algunas comas para su mejor entendimiento, copiaré el escrito: "En veintitrés de diciembre del año de mil y seiscientos, ante mí el escribano público comparece Juan Pérez de Artá, escultor, que se compromete de hacer un cristo con cruz, de madera, dorada la toballa y encarnado el cuerpo, dorado y acabado de todo punto y puesto en la

la "toballa", puede indicarse que es una figura de Cristo con cruz a cuestas pero de talla entera, para vestir, y con las partes pudendas cubiertas con esa "toballa". Lo más fácil es que el encargo sea de un crucificado y si se insiste en la total encarnación de la figura es porque quienes encargaban los trabajos eran demasíadamente desconfiados y temían cualquier subterfugio del artista para cobrar algo más. Por eso, en los términos de un contrato se volvía sobre las mismas cosas dichas y se volvía a insistir. Pero insisto en que, en este documento, resulta muy extraño el condicionamiento total del artista al encargo. Cobrará después de entregada la obra. En dos plazos. Ha de hacer a su costa todo, incluso colocarlo en su lugar, y se compromete por un documento que firma él y no la señora doña Estefanía... Entonces, el anteponerse el don era cosa muy importante; casi tan importante como tener capilla propia. Pero los artistas no se dejaban impresionar mucho. De verdad, que este contrato no lo entiendo sino adivinando una situación apurada del escultor o todo lo contrario: un gesto de "cuando usted guste, doña Estefanía; no tengo prisa". Ahora bien, en este último caso y en cualquiera de ellos, el escultor no tenía por qué firmar documento alguno. Antes al contrario, la doña Estefanía hubiera debido firmarlo.

Más datos del escultor Cristóbal de Salazar

Cristóbal de Salazar es el escultor que más extensamente queda reflejado en mis notas documentales en cuanto a su estancia en Murcia se refiere. Por mis datos, trabaja continuadamente en nuestra ciudad desde 1595 en que pide vecindad —quizá trabajara ya antes aquí— hasta el año de 1626 en que el Concejo murciano decide que para "acabar la obra del Almudí, se han de obligar Pedro y Roque Granados, carpinteros, y Sebastián Pérez, cantero, con Francisco de Módena..." (Legajo 3.107). Insisto en esto de "mis notas" frecuentemente porque, como ya advertí a mis lectores cierta vez, sólo hago referencia a los documentos

entiende, al exigir que se dé puesto ya en la capilla, de lo que puede deducirse también que cuesta dinero su traslado. El que sea un crucificado deja también entenderse por el hecho de señalar que la "toballa", o paño de lomos, ha de ser dorada. Este documento puede estudiarse por quien se sienta interesado, en la signatura 1.679 de Juan de Montalvo, año de 1600. Tampoco se indica en el contrato la vecindad murciana de la señora que hace el encargo, pero se sobreentiende que tanto ella como su capilla son suficientemente conocidas del escultor. En el caso de ser el encargo para fuera de Murcia sí se especificaría el lugar.

Tenemos, pues, un Cristo crucificado, de tamaño natural, escultura de Juan Pérez de Artá, que pasa a ocupar una capilla murciana perteneciente a la familia de los Ayen o Sandoval, aunque no aparece claro este segundo apellido. Crucificados de esta época, al parecer, quedan pocos en nuestros templos. El Cristo llamado ahora "del Refugio" en San Lorenzo, y otro crucificado en la catedral, en la capilla contigua de la de los Vélez, en su parte derecha o hacia la nave de la epístola. Quizá se conserve alguna imagen más de este tiempo y de este asunto; yo no las recuerdo en la ciudad. Las otras, el crucificado de San Antolín, con figuras salcillescas completando el Calvario, es posterior, casi sin duda. Otro crucifijo, magnífico, renacentista, en San Esteban, es atribuido al hermano Beltrán y parece anterior a 1600. Los demás, de San Nicolás y de San Pedro, son de taller salcillesco, si alguno de ellos no es del propio Salzillo. Pertenecen, pues, al siglo dieciocho.

El problema de localización de esta escultura, al menos en datos documentales, es fácil siempre que se confíe al tiempo. Un día, repasando cualquier viejo protocolo, se tropezará alguien con el testamento de doña Estefanía de Ayen y en él se manda enterrar en su capilla de tal templo parroquial o de tal monasterio, acaso de la catedral. Acaso, también, un día aparece el acta de entrega de la efigie y del cobro de los primeros o últimos dineros y en esa escritura se hace constar algún dato más.

No se puede descartar totalmente que el contrato se refiera a una escultura de Cristo con la cruz a cuestas, a pesar de que se indique encarnar el cuerpo de la imagen o precisamente por esto. Al referirse a

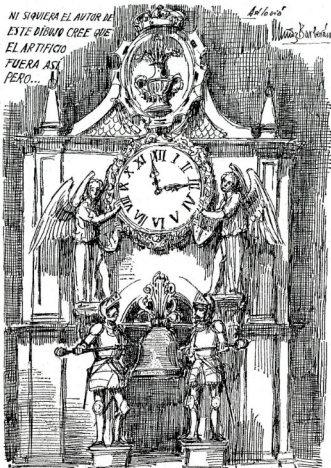
que yo encuentre y verifico prescindiendo de los hallazgos ajenos; no por desprecio —como es de suponer—, sino por pretender que el propio lector una mis notas a las de los demás y componga su propia pequeña historia de la ciudad o del desenvolvimiento de las artes en ella. Igualmente, yo siempre considero hallazgo propio mío el de cualquier documento que encuentre con mi esfuerzo, no importándome que otra persona o varias lo hallan encontrado y dado a conocer anteriormente. Si encuentro algo interesante, no voy a devanarme los sesos o cansarme inútilmente buscando aquí y allá el libro, revista o diario donde se publicara anteriormente el documento. Los documentos son propiedad del que los encuentra ahora y del que los va a encontrar después y del que averigua que el documento existe y lo va a buscar. La indignación de los eruditos cuando ven escrita una noticia que por haber sido hallada por ellos creen de su propiedad, es infantil. Además, quien encuentra un documento que es útil a los que se ocupan de historiar el arte o la economía o la política de su ciudad, quienes reservan esos documentos y los ocultan como tesoro que fue encontrado para disfrute propio, obran mal y se exponen a que alguien, por fortuna, averigüe su secreto, “les descubra el nido” y salga con la gloria de haber encontrado él ese documento. A este propósito recuerdo que los datos que yo recojo están siempre a la disposición de quienes quieran trabajar en ellos, hagan o no referencia a que yo les proporcioné el dato preciso, que eso importa bien poco. Quizá documentos a los que yo no puedo sacar todo su provecho sean utilizados por personas mejor preparadas que yo, que puedan arrancarles todo su pleno significado. Desde luego, en el caso de conocer un documento ya publicado, es lógico que se haga referencia y quien lo encontró y comentó. Es de justicia.

Toda esta impertinente aclaración viene a cuento de que un documento que doy a conocer hoy, lo hallé señalado ya por algún investigador desconocido para mí. Si ya lo había publicado él, con el mayor respeto le doy desde ahora la primicia. Lamento no haber visto jamás este dato publicado y darlo hoy al público cuando acaso su descubridor primero lo tenga a punto de publicación. El acceso a los libros es llano para todos.

NI SIQUIERA EL AUTOR DE
ESTE DIBUJO CREE QUE
EL ARTIFICIO
FUERA ASÍ
PERO...

Ad 6000

Manuel Muñoz Barberán



por entonces a media altura o menos. Sea lo que fuere, el documento nos revela el deseo del cabildo da realizar ese reloj a semejanza de tantos como existen del mismo tipo y del que pueden ser ejemplo, conocidísimo, el célebre de Venecia y el menos conocido del Ayuntamiento de Elche. Acerca de sus medidas podemos calcularlas así: el palmo equivale a cuarta, poco más o menos. El tarjetón redondo de la esfera vendría a tener aproximadamente más de un metro actual. Cada uno de los dos ángeles algo más del metro y medio que con las repisas alcanzarían la medida de dos metros poco más. Los hombres armados, puestos en sus repisas, alcanzarían altura parecida, esto es, algo menos que la medida normal de un hombre, y el escudo de la catedral tendría alrededor de un metro. El conjunto sería, pues, de unos cuatro o cinco metros, más bien algo más.

¿Dónde se colocó este reloj? ¿Qué fue de sus figuras? ¿Cuándo desapareció, si llegó a realizarse? No podemos, por ahora, saberlo. Quizá documentos posteriores nos aclaren todo esto. (Sig. 1.414, Juan de Jumilla).

Cristóbal de Salazar trabaja en Murcia durante más de treinta años. Colabora en la obra del Contraste; hace el retablo de Yeste, en colaboración con Artus Tizón; realiza, según vemos por la orden del Concejo, los escudos del nuevo Almudí en el que se trabaja todavía en 1626; en 1611 elabora ciertos modelos y trazas para el túmulo de la reina doña Margarita; quizá había colaborado con los hermanos Ayala en el trabajo del gran retablo de Jumilla, puesto que él responde o propone al pintor Artus Tizón para su dorado y policromía. En todo este tiempo haría obras para la región que hoy desconocemos. En conjunto, sus datos nos revelan a un escultor preferentemente en piedra: gárgolas de la Sala de Armas, escudos del Almudí nuevo —no el de los ángeles con la Caridad que ya sabemos es de Hernando de Torquemada—; etcétera. Pero como escultor en madera le tenemos en este encargo de la Catedral y en el retablo de Yeste del que por fortuna se conservan algunas esculturas dispersas, entre ellas un Calvario, guardado en cierta cámara de la torre, que no pude ver ni fotografiar en la ocasión que fui a hacerlo. Como competidores en su arte tuvo al Torquemada —acaso el mejor de ellos— y a Juan

Me refiero a un trabajo curioso que Cristóbal de Salazar hace o acepta hacer en dos de marzo de 1610 del maestrescuela y fabriquero de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena, don Antonio de Prado. Se trata de un reloj de movimiento, esto es, con dos figuras varoniles que sostendrán unos mazos para golpear una campana. El escultor se obliga a seguir una traza ya dibujada y se somete a variar esta traza según la voluntad del fabriquero. Copio la parte principal de este contrato:

“Lo primero, ha de hacer una tarjeta redonda con su guarnición toda de relieve en tercio de ocho cuartos de alto con sus repisas en los pies de tres cuartos de alto u lo que le cupiere más o menos a orden del dicho don Antonio de Prado, con sus alas y unos escudos de armas de relieve en sus manos que han de servir de tener la dicha tarjeta. Item, dos hombres de relieve entero armados, de cinco o seis cuartas de alto con sus manos puestas de manera que puedan tener dos mazos de hierro en ellas, los cuales mazos de hierro y los ingenios que fueren necesarios para el movimiento dellos se han de hacer a costa de la dicha fábrica y los dichos hombres han de estar sobre sus repisas o cantones a orden del dicho señor don Antonio. Item, un escudo de las armas de la dicha Santa Iglesia de medio relieve con su corona propia de relieve en tercio que todo el escudo y corona ha de ser de ocho cuartas de alto. Item, un florón con lo que pareciere mejor ¿como remate? de las campanas que han de dar las horas. Todo lo cual ha de dar bien hecho y acabado a contento e satisfacción del dicho don Antonio de buena madera de pino para San Juan de Junio del año de 1610”.

La obra se contrata en el precio de ciento cincuenta ducados, pagando aparte “algún herraje que fuere necesario para los brazos”.

Nos hallamos con un interesantísimo encargo que no sabemos si fue realizado, ni siquiera si en el incendio del siglo pasado fue destruido. Lo cierto es que, al tratarse de una obra de madera, se destinaba al interior de la catedral o quizá para ser fundida en bronce e instalada en la torre,

Agustín perteneciente al convento murciano de Agustinas. Como podrá apreciar el lector, la similitud no puede ser mayor. Indudablemente, este grabado sirvió a Salzillo para la composición del grupo escultórico murciano.

Ahora bien: ¿pudo haber sido el propio Salzillo el autor de la imagen madrileña que desapareció en el incendio de la iglesia de los jerónimos de la Corte? Parece poco probable, casi imposible, puesto que el grabado está fechado en 1729 y en esta fecha Salzillo contaba veintidos años, su fama no era aún la que alcanzó después y en Madrid había escultores notables que serían preferidos a un principiante de provincia. Esto pensando que la imagen madrileña, al reproducirla fray Matías de Irala autor de esta lámina, no estuviera ya hecha muchos años. Claro está que el movimiento muy dieciochesco de la escultura no nos permite remontarnos en su fecha más allá de los primeros años del XVIII.

Lo más probable es que esta lámina fuera traída a Murcia y llegara a las manos de Salzillo que la incluiría en el número de sus grabados auxiliares para el trabajo. Desde luego, nadie le reprocharía esta provisión de fuentes inspiradoras, antes bien la verían como un exceso en el cuidado de su arte. Se contó de Alonso Cano que copiaba insignificantes estampitas convirtiéndolas en admirables lienzos. Al reprocharle alguien esta ayuda y decirle que algunos pintores le tenían en menos por esta costumbre, respondió: "—Que lo hagan ellos también" (Palomino).

Es importante advertir que en la instalación de la hermosa escultura de San Agustín en la exposición actual, por dificultades comprensibles, se ha prescindido de un ángel volador que lleva la insignia episcopal, la mitra, del santo. Este ángel añade parecido con el grabado que les ofrezco. Pero hay algo más característico: la casaca de uno de los herejes que luce, tanto en el grabado como en la escultura, botonadura y acordonado exactamente iguales. Incluso el viento barroco que mueve las vestiduras es el mismo en ambas composiciones.

Si el grabado tuviera fecha posterior, seguramente daría pie a pensar que Salzillo había trabajado para los monjes jerónimos de Madrid, cosa no extraña puesto que su crédito escultórico hubiera llegado hasta el monasterio madrileño mediante las noticias entre frailes de una misma

Pérez de Artá. A estos émulos sobrevive por ser quizá más joven que ellos, ya que continúa en actividad en 1626 cuando las firmas en documentos de los otros dos escultores ya han desaparecido algunos años antes.

Los archivos de otras ciudades de la región podrán depáramos en el futuro muchos más datos interesantes sobre todos ellos, y sus biografías irán delineándose, perfilándose mejor. Quizá la suerte nos ponga frente a algunas de sus obras conservadas.

¿Copió Salzillo su San Agustín de un grabado de San Jerónimo?

Dentro del propósito de ocuparme de la magnífica exposición antológica de don Francisco Salzillo Alcaraz, tiene su primer lugar este artículo que creo importante en cuanto se referirá a un medio esencial de inspiración de los artistas del pasado: las láminas grabadas reproduciendo obras maestras. Todos los artistas, escultores, pintores, arquitectos, incluso los maestros canteros, consideraron como parte importantísima de sus talleres, las carpetas de documentación grabada. Apenas si se podría entender su labor, la pronta divulgación de los estilos, tendencias y modos de hacer, si prescindieramos de esas voluminosas carpetas que en todas las relaciones de bienes de aquellos artistas aparecen.

Hace años, rebuscando en el Rastro de Madrid, di con una vieja carpeta de artista, acaso de un coleccionista sencillamente, en que los grabados de Rembrandt y Callot alternaban con las hojas, más modestas, de grabadores españoles del XVII y del XVIII. Compré los que pude —bien pocos— y entre ellos uno que me pareció interesante en sumo grado. Es el que doy como ilustración del presente artículo y representa al doctor de la iglesia San Jerónimo en actitud de vencer a la herejía. Lo asocié inmediatamente con la figura magistral de San



ESQUEMA DEL SAN AGUSTIN DE SALZILLO

W. Martín Barba



Pintores

orden. Pero repito que es fecha muy temprana para Salzillo. Lo más seguro, lo que se podría afirmar, es que Salzillo se inspiró en este, o en algún otro grabado similar, para su San Agustín. El parecido se afirma mejor recordando que, originalmente, el San Agustín ostentaba un libro en su mano izquierda.

Me parece importante recordar algo que no ha sido tenido en cuenta hasta ahora al considerar la obra de Salzillo. La posibilidad de que en Cuenca hubiera —acaso haya— una obra importante de este escultor. Me baso en una frase de Antonio Ponz, el insigne viajero español, que en la relación de su visita a Cuenca —carta IV del tomo III— dice esto : “De los demás altares de este templo —de los Jesuitas— más vale callar y dejar que lloren las minas y los montes, de cuyas producciones se ha hecho tan infeliz uso. Uno hay bien grande en una capilla del crucero en que está colocado un asunto devoto de Jesucristo, muerto, recostado en brazos de su Santísima Madre, escultura en madera que se hizo en Murcia no ha muchos años.” Don Antonio Ponz realiza su visita a Cuenca por los años de 1773. Dice que “no ha muchos años” fue realizada la escultura. ¿Quién podía hacer por los años sesenta del dieciocho una escultura de Cristo en brazos de su Madre, en Murcia, que no fuera Salzillo? Supongo que desde Cuenca no vendrían los Jesuitas a Murcia para buscar un escultor ignorado o segundón. ¿Qué ha sido de esta imagen? Hace no muchos días estuve en Cuenca e intenté buscarla. No pude hacerlo por dificultades para entrar en el antiguo templo de los Jesuitas. Pero, ¿existirá aún la escultura?

Los pintores Llanos: Andrés y Hernando

*"Este artículo no cambiará
el curso de las estrellas;
comenzará a modificar la orientación
de algunas biografías"*

(MÜNCER)

En los años finales del XV —alrededor, quizá, de 1485— sale de España un artista joven que pretende aprender el arte de la pintura con un gran maestro italiano. Ese maestro será Leonardo. Ignoramos las circunstancias de esta historia. Sabemos, sencillamente, eso, que el muchacho era natural de Almedina, que estuvo en el taller de Leonardo da Vinci donde era nombrado "Ferrante lo spagnuolo" y que volvió a España ya maestro en el arte, como pretendió, viniendo a pintar en Valencia, en la catedral, unas grandes puertas para el retablo mayor, aún conservadas afortunadamente.

Según se creía hasta el pasado siglo, este maestro, Fernando Yáñez, era uno solo, como uno solo era el discípulo español de Leonardo. La crítica artística e histórica de finales del XIX descubre dos personalidades: la de ese Fernando Yáñez junto con otra no menos importante, la de Hernando —o Fernando— de Llanos. Son dos pues, los pintores italianizantes, dependientes en todo, o casi todo, de la línea de Leonardo, los que trabajan juntos en Valencia. Esta unión colaboradora se rompe en 1513 aproximadamente en que Fernando Yáñez continúa trabajando en Valencia y luego en Cuenca, mientras Hernando de Llanos pasa a Murcia donde pinta algunos encargos, el principal conocido una tabla de "Los Desposorios" que está en nuestra catedral. Otra tabla más pequeña, de la misma mano, "La Adoración de los pastores", hace pensar en otros trabajos realizados aquí, desaparecidos quizá en el terrible incendio de 1853. Son las últimas obras conocidas de Llanos ya que su nombre se borra por entonces, mientras que, algo más tarde, desaparece



también el de Fernando Yáñez luego de terminadas sus pinturas en Cuenca, en la capilla de los Albornoces.

De la mano de estos dos artistas, no medianos, entra el Renacimiento pictórico en España o, al menos, en esta región levantina, espléndidamente, con un reflejo seguro y fiel del gran maestro italiano Leonardo. La escuela de ese gran creador se pone en actividad aquí a un tiempo que en su propio país, Italia. Dos discípulos que tienen el mismo nombre y una misma forma de hacer, con las diferencias notadas por los estudiosos y generalmente admitidas, son los encargados de traernos el nuevo mensaje. "Los dos Ferrantes" escribió alguien.

Vamos a desentendernos ahora del personaje principal, Hernando de Llanos, del que, desgraciadamente, tenemos cortas noticias documentales. Centraremos —por ahora, insisto— nuestra atención en otro pintor que continúa su escuela en nuestra tierra: Andrés de Llanos y de éste sí tenemos datos, si no suficientes, al menos bastantes para definirle. Andrés de Llanos es discípulo y hermano menor de Hernando de Llanos. Trabaja con él ayudándole en sus trabajos murcianos y, cuando muerto Hernando, sigue pintando aquí, lo hace siguiendo su línea pictórica aunque debilitada por un amaneramiento propio de discípulo inferior al maestro. Artísticamente, Andrés de Llanos es un a modo de nieto de Leonardo en quien difícilmente se reconocería al ilustre abuelo. También conservamos de este artista una obra suficiente para calificarle: el retablo de San Juan en la Sala Capitular del Cabildo de la Catedral murciana. Pintado por los años de 1545, algunos después de la muerte de Hernando de Llanos. No obstante, en los libros de cuentas de fábrica de esos años aparece un pago a Hernando de Llanos por ese retablo. Error indudable del que escribiera ese mote puesto que, segurísimamente, Hernando había muerto ya en 1528. No parece probable que Hernando dejase comenzado ese retablo y lo acabara Andrés haciéndose el pago a nombre del difunto, a sus herederos.

Andrés de Llanos aparece por primera vez en mis apuntes en el año 1523, comprando una esclava berberisca junto con Jacobo Florentín que adquiere otra en el mismo día y ante el mismo escribano. Ambas berberiscas, ambas del mismo precio y en el mismo día; quiere esto decir



Llanos en la Catedral de Valencia, siquiera en partes mínimas. O quién sabe si en colaboración intensa.

En 1534 labora junto con Jerónimo de la Lanza en la Catedral murciana, bien dorando partes del altar mayor, o retablo (trabajado por su hermano Hernando y por maestre Antonio y terminado totalmente por los años de 1540), bien pintando las puertas de un gran órgano nuevo, hechura de Mosen Alberó. Estas puertas, cuyo contenido ignoraremos siempre, sí podemos saber que llevaban imágenes o figuras, puesto que se especifica en un pago hecho sólo a Andrés de Llanos "por ciertos niños e imágenes en las dichas puertas del órgano". Llanos compra en Valencia, o manda comprar, cierta cantidad de oro para los dorados de "la peana del altar mayor". Más tarde aparece junto a Llanos la figura de Juan de Vitoria, aunque sea sólo como fiadores de un carpintero. Es interesante que sea en el mismo año en que Llanos recibe dineros a cuenta del retablo de San Juan de la Clastra, o del Cabildo. Y también es importante que en ese mismo año, Ginés de la Lanza firme escrituras en el mismo legajo y, naturalmente, ante el mismo escribano. Con Andrés de Llanos están, pues, los pintores Juan de Vitoria, Jerónimo de la Lanza y su hijo Ginés. Por las pinturas conocidas de Vitoria, se pueden apreciar las lecciones recibidas —ya sea indirectamente— de los Llanos; y por las pinturas supuestas del primer de la Lanza —Jerónimo— puede juzgarse igualmente. La escuela ha dado sus frutos, aunque más modestos que el primitivo arranque.

Andrés de Llanos va a llenar un puesto importante que irá hasta mediado casi el siglo XVI. Jerónimo de la Lanza, su colaborador, es citado como difunto en 1548. El segundo De la Lanza, Ginés, pintor posiblemente mucho menos importante que su padre, morirá en 1570, joven, dejando a todos sus hijos menores, cuando un irritado tejedor de terciopelo le ponga en trance de agonía en una pendencia de las que tan frecuentemente se producían en aquella época. Al contrario de estos dos pintores, el tercer De la Lanza —según sus encargos, un pintor francamente mediocre, adocenado— vivirá largos años llevando el apellido hasta muy bien entrado el siglo siguiente; trabajando, sí, con gran actividad, en todo lo que significaba pintura y dorado, sin alcanzar la cate-

que las compren juntos, que son amigos, como quienes trabajan para un mismo lugar, la Catedral. Andrés se dice pintor. Jacobo, piedra pique-ro, que ya es humildad esto último. Si aparece Andrés de Llanos ya mayor de edad en 1523, pintor y pudiendo comprar esclava, es que pasaba los veinticinco años. Había nacido en los años finales del XV, por los de 1495, acaso. Nada obstaculiza que fuera de más edad, aunque no hace al caso.

La noticia siguiente de este pintor es la de ser curador de persona y bienes de Melchor de Llanos, hijo del pintor Hernando de Llanos al que se dice difunto a finales del 1528. Otra noticia, inmediata casi, será la de que, en nombre de su sobrino Melchor, establece un censo a su favor y contra Bernardo de la Vega, como tío y tutor del referido Melchor a quien se dice "sobrino de Andrés de Llanos, pintor" y a éste "tío del menor Melchor de Llanos, hijo del difunto Hernando de Llanos pintor". Estas puntualizaciones, para que no nos quepa ninguna duda de las personalidades inconfundibles de los otorgantes. Buscar cualquier salida para desechar tales afirmaciones sería inútil. Hernando de Llanos, al morir, era viudo, con toda seguridad. O había tenido ese hijo de mujer que no era suya legítimamente. Andrés de Llanos era el único que podía constituirse en curador del muchacho, como tío suyo hermano de su padre, puesto que no podía ser de otra manera. Como tal curador, además, hace que el muchacho entre en la casa de un maestro que le dará comida y lecciones durante un año para avezarle en Gramática y otras cosas. Inútiles resultarían sus esfuerzos ya que, años después, Melchor aparece trabajando como torcedor de sedas. Y después aún... Pero esto es para otro lugar.

Llegados a este punto, un tanto sorprendente, creo cabe recapacitar o preguntarse: ¿Procedía Andrés de Llanos de la misma escuela ilustre que su hermano? Posiblemente no, y en caso afirmativo, sí como niño que muele los colores junto a Leonardo, en Florencia. En caso contrario, fuerza es admitir que aprendió con Hernando en Valencia ya, y vino a Murcia hombrecito hasta trabajar, muerto su hermano, por su propia cuenta y siguiendo su taller. Admisible también y naturalísimo que trabajase como oficial con Hernando de

goría de "imaginario" que sí ostentó su abuelo y que acaso logró su padre en algún momento, puesto que trabajó retablos cargados de figuración cuya noticia nos ha llegado.

Sin la presencia de Andrés de Llanos en Murcia, continuador de la obra importantísima de su hermano, el hilo artístico, la inspiración italiana empujada bravamente por Hernando se hubiera debilitado bien pronto en manos de discípulos, si directos, inmaduros y no logrados totalmente.

El pintor Andrés de Llanos enterrado en Santa Catalina

Vimos en artículo anterior cómo Andrés de Llanos, hermano y continuador del taller de Hernando de Llanos, trabaja en Murcia, crea una familia en esta ciudad y tiene la colaboración de otros pintores: Jerónimo de la Lanza, Juan de Vitoria e incluso la del joven Ginés de la Lanza. Andrés de Llanos muere en 1552. Si conocíamos la existencia de su testamento —descubierto por el infatigable don José Crisanto López, que dio muchísimas veces noticia de él—, no conocíamos las referencias de libro y notario, siempre ocultas celosamente por el ilustre erudito que había llegado a tener sus razones para ello. Tampoco sabíamos mucho de su contenido que no dio a la publicidad en artículos asequibles, al menos. Confieso que por mi parte la ocultación de esas referencias va a continuar hasta la publicación de un próximo libro mío sobre las gentes y sus actividades en los siglos XVI y XVII. El trabajo constante en los protocolos de escribanos, lleva a la localización de muchos documentos que ya son conocidos y de otros que no. Por ejemplo, el desconocido inventario de los bienes de Andrés de Llanos. Pero paso a dar noticia de los interesantes datos del testamento de este pintor, hecho con extrema destrucción del documento por los continuados riesgos pasados de humedad y circunstancias adversas.



El pintor Andrés de Llanos en su redacción y ordenamiento de su última voluntad, no nos dice cosa alguna de su procedencia y nombres de sus padres. Está gravemente enfermo, teme la muerte "que es cosa natural", y atiende sólo a las provisiones de más urgencia. No es testamento largo. Son sus cabezaleros o albaceas su mujer, Isabel Nadal, y el pintor Juan de Vitoria. Quiere ser sepultado en la iglesia de Santa Catalina. Ordena un gran número de misas por su alma y por las de sus padres y suegros. Como últimos trabajos, aún pendientes, deja constancia de un retablo para Morales que hace en colaboración con Ginés de Escobar, al que tiene entregados cinco mil doscientos sesenta y un maravedíes a cuenta. Otro retablo para Luis Navarro, igualmente con Ginés de Escobar, que tiene recibidos nueve mil setecientos tres maravedíes. Pedro de Morales —el donante del retablo primero sin duda— le debe trece ducados aún. Jerónimo de Baena un ducado de una imagen que le hizo. Aceptó hacer unas andas —parece que para Yecla— y le adelantaron treinta ducados que él dio a un Julián —cuyo apellido ha desaparecido— y al maestro Juan Rodríguez para que hicieran ellos la parte de madera, "conforme a lo capitulado".

El matrimonio tuvo siete hijos, tres de ellos fallecidos ya. Los que viven son Andrés de Llanos, Pedro de Llanos, Luisa e Isabel. La esposa será la tutora de ellos puesto que son menores, aunque podían tener alrededor de veinte años, al menos el mayor que era Andrés. Y esto es así porque a continuación del testamento, Andrés de Llanos, hijo, firma por la madre un documento en el que se afirma haber salido ya del poder de ellos unas tierras en Casteliche, término de Murcia, en la huerta.

La firma del pintor es irreconocible, caída, lejos unas letras de las otras y en total desorden. Muere a otro día, jueves, once de diciembre de 1552 como nos dirán más adelante, en la redacción del inventario. Aparte la noticia de esos dos últimos retablos, queda, como interesante, la colaboración con Ginés de Escobar, que un año antes había contratado con los cofrades del Rosel de Santo Domingo de Murcia la hechura de un gran cuadro-retablo con la Asunción de Nuestra Señora llevada por los ángeles y con un serafín a los pies. Este pintor Escobar también morirá pronto dejando inacabado un retablo que terminará Juan de Vitoria.

Quizá comerciaba en vinos

Así como el testamento de Llanos es enteramente de pintor, el inventario podría pasar, salvo algunos renglones, como el de un comerciante en vinos. Bien es verdad que en su casa hay unos paños pintados de figuras, unas sargas... Pero estas cosas están en casi todos los inventarios. Más aún, de algunas de ellas se dicen que están usadas o viejas: "Otro paramento pequeño, de figuras, usado". Inmediatamente, comienzan a aparecer sábanas, piezas de pañizuelos, piezas de lino, delanteras labradas, paños de Holanda o de Ruán, toallas, tendidos, almohadas. El inventario roza la intimidad señalando unas mantas que están en las camas de los hijos y las hijas o una manta "de la vieja negra", que es una esclava a la que se le tacha lo escrito, "dos mantas", para dejar sólo una, mientras en las demás camas hay dos. Es la cama de la pobre y vieja Ginesa. Y comienzan a aparecer las arcas, una y otra y otra, hasta aquella en que se guardan "cosas del oficio". Y dos "asnillos" —especie de caballetes— también del oficio. Y una mesa "do se muelen los colores". Ahí termina lo que vemos del pintor. Comienza una serie de tinajas grandes, llenas de vino, las más grandes da veintiocho arrobas o de veintitrés y otra de nueve. Once tinajas, con vino o vacías, una con vinagre y siete orzas de tener oliva y aceite. Una rodela. "Cuatro gallinas, e ocho pollos e un gallo e un pollo". "Dos palomas". Algo interesante: "Un embudo e jarro de medir vino". Vendían vino en la casa, sin duda. ¿No hay un buen manchego en este discípulo lejano de Leonardo? Hay unas tabúllas morerales en Casteliche y otras en el Turbedal. Y unas casas de morada en Santa María, que alindan con casas de don Pedro Carrillo de Albornoz. Interesantísimo, porque este don Pedro era hermano de don Gómez Carrillo de Albornoz. Los conocedores de Historia del Arte saben el por qué de este interés, y el lector lo va a saber: otro don Gómez Carrillo de Albornoz, el pariente cercano de la rama de Cuenca, es el ilustre canónigo que encarga a Fernando Yáñez, el colaborador de Fernando Llanos, las célebres pinturas de su capilla en aquella ciudad. Y el encargo de la madera del retablo se hace por aquel don Gómez, precisamente al maestre Antonio, el mismo que hizo la madera del retablo

murciano de la catedral. Esta noticia —y otras— nos llevarán en adelante por unos caminos insospechados y apasionantes que ahora solamente se entrevén. Caminos que pueden conducir a sorpresas tan estupendas como estas y las anteriores de Llanos.

Colaboración de dos maestros

Volvamos al cauce de hoy. Recordemos que Andrés de Llanos y Jerónimo Quijano tuvieron un encargo de La Gineta de un gran retablo. Que algunos años después de muerto Maestre Jerónimo, unos hombres de Albacete, con un beneficiado de La Gineta, vienen a recoger de “un tal Quijano” —¡glorias del mundo!— parte de ese retablo. Ni siquiera sabemos si pudieron recoger el lejano encargo, ya muertos los dos artistas. O, si lo recogieron, qué fue de esas piezas pintadas y esculpidas que Quijano en su testamento dice están terminadas y alguna, como el Crucificado, puesta en San Francisco para mayor dignidad.

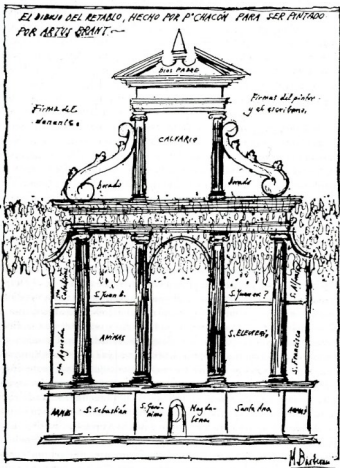
Por estos años de la muerte, y no sabemos si larga enfermedad de Andrés de Llanos, Jerónimo Quijano —quizá mucho más joven que Andrés— está en un gran momento de su vida artística. Recibe, tres años antes, de su protector y amigo don Gil Rodríguez de Junterón parte de un pago importante: cuatrocientos ducados, nada menos, en los frutos de dos años de ciertas prebendas cuantiosas que le cede en puesto de unos plazos a que se había comprometido anteriormente, ¿Puede caber duda de que este importante y serio pago corresponde a la capilla célebre que aún hoy se llama “De Junterones”? Porque no es un abono en nombre del cabildo. Ya recibía cada año Quijano sus cien ducados y otros dineros por parte de la Catedral. Es el pago, éste, de una deuda personal de don Gil que nada tiene que ver, al firmar el documento con el maestro, con ese cabildo.

Un día, no lejano, creo, volveré a escribir alguna cosa de las personalidades, aún un tanto confusas, de los pintores Hernando Yáñez y Hernando de los Llanos. Por cierto, que esto de llamarse “de los Llanos”, en un imitador de Leonardo es... pues eso: imitarlo hasta en tomar patronímico del lugar o comarca de su nacimiento.

Un contrato de Artus Tizón

Una de las muchas contrariedades con las que se tropieza el aficionado a los documentos antiguos, aparte la endiablada letra de los escribanos, es el mal estado de algunos escritos. Libros enteros suelen estar dañados por inundaciones de años remotos. Otros, están quemados extrañamente por el tiempo, bastando abrirlos para que los folios caigan deshechos o amenacen con hacerlo. En estos casos, siempre se renuncia a examinar esos libros, sabiendo la inutilidad del esfuerzo y el peligro que para los propios libros representa. Así, muchos documentos existentes jamás podrán ser vistos por nadie y estarán ahí, empaquetados, esperando un milagro de la ciencia. Hay regiones donde la conservación de los viejos documentos, por el mismo clima, es perfecta. Por ejemplo, los muy poco cuidados libros de Lorca no han sufrido alteración alguna. Digo poco cuidados porque, como los de Murcia, permanecieron en lugares improvisados y, a veces, hasta han sido nidales de palomas.

Hace sólo unos días me vi precisado a consultar uno de estos libros deteriorados y que, pese a su lamentable estado de conservación, podía ser hojeado cuidadosamente sin que se aumentara su ruina. Pasaba los folios lentamente, calculando en nueve o diez horas su revisión total, cuando me hallé con la sorpresa de un contrato de retablo del pintor Artus Tizón, acompañado el escrito de un dibujo. No: los aficionados al arte no deberán alborozarse ya que el dibujo no tiene el menor valor artístico. Se trata, simplemente, de una curiosidad rara. Contratos de este tipo, con añadidura de dibujo, sólo vi otro en Lorca y el dibujo era casi la repetición de este murciano: unas líneas señalando la proporción del retablo, las columnas, su estructura general y, en los huecos, escritos los nombres de los santos que habría de llevar pintados. Nada más. Si el dibujo hubiera sido de alto valor artístico, ahora yo estaría consternado porque casi la mitad del pliego doblado ha sido devorada por los diminutos roedores de libros. Lógicamente, no se puede intentar la fotocopia de ese dibujo. He tenido que limitarme a reproducir las líneas generales para ofrecerlas al lector.



He querido copiar también la mayor parte de lo escrito tropezando con el inconveniente de que la página izquierda, aproximado el texto hacia el cosido, se conserva, pero la página derecha, ocurriendo al contrario, ha sido devorada abundantemente, casi en su mitad. La parte principal de los términos del contrato, por fortuna, aparece en la página izquierda y primera.

"En la ciudad de Murcia a veinticuatro días del mes de febrero de mil y quinientos y noventa y siete, ante mí el escribano público y testigos yusoscriptos, parecieron presentes Alonso Díez Navarro, regidor, de una parte y de la otra Artus Brant, pintor (se observa escrito Brant, y Tizón superpuesto, o al contrario) vecinos de la dicha ciudad y el dicho Alonso Díez Navarro dijo que él tiene tratado y concertado con el dicho Artus Tizón pintor, que un retablo que tiene hecho de madera de nogal y de pino que es el que labró e hizo P. Chacón carpintero se lo venda y dore y dibuje al óleo con las figuras y con la medida y lugar que están escritos y señalados en el modelo y traza firmada de su nombre y de mí el presente escribano y le dará por el dicho retablo cuarenta ducados y por lo del oro y pintura con la perfección que se requiere a cada figura de santo le dará cinco (?) ducados exceptuando columnas y molduras y asientos y escudos todos dorados de la forma que han de ser hasta dejallo puesto en el altar y capilla que tiene en S. Nicolás y el sentarle ha de ser a costa del dicho Alonso Díez tan solamente los carpinteros y yeso y maestro que lo ponga solamente se hace presente el sentarlo y ponerlo y en el dicho retablo ha de poner cuatro listones en diferentes de cada santo y a cuenta del dicho retablo y pintura le ha de pagar los dichos cuarenta ducados y por todo el mes de marzo que viene deste presente año y otros cuarenta ducados y los sesenta ducados restantes los ha de dar y pagar enteramente el día quel dicho retablo quedare sentado encima del altar de la dicha capilla...". Como ya he dicho, el folio en que se continúa esta escritura pertenece a la cara opuesta, página derecha, y el cuerpo de escritura está cerca de la parte exterior comida de la polilla; apenas se puede transcribir totalmente. Por las partes que se pueden leer se entiende que el Alonso Díez dice que hará examinar

el trabajo, una vez terminado, y podrá rechazar el todo o parte de él; las tablas que no estuvieran hechas según la perfección y el arte exigen. También se hace constar que las figuras que no están indicadas en el dibujo, serán las de San Francisco y San Alfonso. El retablo, en su conjunto, sin el altar que ya está hecho y colocado, tendrá doce palmos de anchura por veinte "poco más" de altura. Podemos calcular unos cuatro metros de alto —con el altar cinco— por dos y medio de ancho.

Ahora, veamos la iconografía del retablo, anárquica, como la de todos los retablos sujetos a devoción particular del donante. Primero, el hueco central estaba destinado a una imagen desconocida. Parece que se indica algo de la profundidad del nicho. La destrucción del papel no permite la lectura. En lo más alto, en el frontispicio, la figura de Dios Padre. Debajo, segundo cuerpo, María, Cristo en la cruz y San Juan. En el lado izquierdo del primer cuerpo, parte principal o de dentro, San Juan Bautista y Animas de Purgatorio. En el ala exterior, Santa Catalina y Santa Agueda. Debajo, armas o escudo de la familia. En la parte derecha del espectador, arriba, perdido el nombre pero pudiera ser San Juan Evangelista, a pesar de su figuración más arriba, en el Calvario. Debajo, San Eleuterio, Papa mártir. En el ala exterior, San Francisco y San Alfonso. En el banco del retablo o parte que descansa sobre el altar, por este orden: armas —ya dichas—, San Sebastián, San Jerónimo, la Magdalena, Santa Ana y armas de la familia, otra vez.

Como vemos, el pintor vende el retablo, que él ya le había comprado a Pedro Chacón, en cuarenta ducados —sé lo que ganaba el pintor en esta reventa y en otro lugar se dirá—, cobra otros cuarenta ducados por el dorado y la pintura y estofado del retablo; por la pintura de cada santo parece ser que cinco ducados. No se puede hacer la cuenta exacta por ignorar las figuras que en las ánimas podían entrar. Como parecen quedar para figuras sesenta ducados, las figuras pintadas serían doce. Los ducados, pues, para cada figura, han de ser cuatro. Lo cierto es que no aparece claro en el documento el número de ducados gracias a los

malditos devoradores. Ni podemos saber el número cierto de figuras, aunque podremos fijarlas en dieciséis.

Los listones que el donante dice que se habrán de poner para la diferenciación de los santos son, lógicamente, los que separan en los laterales las dos alturas. Como son cuatro tablas divididas en ocho partes, los cuatro listones dorados son necesarios. Alonso Díez hace constar que van incluidos en el precio total porque si no lo hace constar el pintor, desenfadadamente, le cobra los listones ya que no se incluyeron en la escritura.

Este retablo desaparecería quizá cuando se destruyó la iglesia vieja de San Nicolás, en el dieciocho, o quizá fue vendido para otro templo más modesto, o permaneció en el nuevo San Nicolás hasta el año treinta y seis y fue destruido entonces.

Hay algo en el dibujo del retablo que quiero señalar, aunque no se relacione con su finalidad artística sino con la literatura. En el hueco destinado a las ánimas, se dice literalmente "Ánimas de purgatorio", no del purgatorio. Parecerá al lector que esto no es interesante y quiero hacerle ver que sí. En muchos documentos murcianos, testamentos especialmente, se nombra a las ánimas purgantes. Muchas veces se las llama así: de purgatorio. Pues bien, esta es una característica regionalista parece ser que de raíz aragonesa. Don Martín de Riquer, en su introducción al "Quijote" de Avellaneda o apócrifo, señala esta peculiaridad entre las omisiones del artículo el (en este caso en contracción con la preposición de -LXXVI, Introd-). Cita el ilustre comentarista las frases del apócrifo: "...si ya no eran ánimas de purgatorio..", "...una ánima de purgatorio..." y "...doña ánima de purgatorio.."; añadiendo: "Aunque estas omisiones evidentemente no son cuantiosas, y sin duda sería fácil encontrar tantas o más en cualquier escritor de la época, su conjunto demuestra que Cervantes no dijo ningún disparate cuando afirmó que Avellaneda «tal vez escribía sin artículos». Lo mismo pudiera decirse de la palabra "botica" usada en Aragón para todas las tiendas de objetos variados y telas, principalmente. En Murcia se usa normalmente en los siglos dieciséis y diecisiete esa palabra para designar las tiendas de sedas y hay muchos

documentos de la época que lo acreditan así. Pero todo esto no pertenece al presente artículo. Cada cosa tiene su momento.

Noticia de dos importantes trabajos de Artus Brant

Sus retablos para Albudeite y Orihuela

Artus Brant o Tizón —este artista solía firmar de ambas maneras— está documentado en nuestra región murciana desde el año de 1572 hasta el de 1604. Por ahora. Siempre, la posibilidad de encontrar nuevos documentos, podrá modificar su provisional biografía murciana. De su juventud, estudios y demás circunstancias, sólo un excepcional documento nos podría decir algo. Así, en este momento, con los algo más de treinta años documentadísimos nos habremos de conformar; y ya es bastante para un pintor considerado hasta hace poco un fantasma o algo parecido.

Dos nuevos documentos vienen a confirmarnos su gran categoría artística en nuestra tierra. No sabemos si sus pinturas serían mejores o peores que las de sus contemporáneos Alonso de Monreal, Gerónimo de Córdova o Jerónimo Ballesteros. La total desaparición de la obra de todos, o, al menos, el desconocimiento que de ellas tenemos en la actualidad, nos impide comparar o valorar. De lo que pintaron Juan de Alvarado, Jerónimo de la Lanza, y de lo que esculpieron Cristóbal de Salazar, Torquemada y otros, ¿qué podemos ver? Algunos restos desperdigados, que nos dan indicio de sus trabajos, y ni siquiera la certeza de que esos restos obedezcan a su obra. Pero estos artistas pertenecen a nuestra historia y son algo así como la explicación de una escala de valores artísticos en la que los peldaños primeros son importantes para explicar sucesivas alturas. Gracias a los datos documentales, podemos saber la importancia de una escuela pictórica. Podemos conocer la extensión de la zona de influencia. De dónde



EL PINTOR EN EL TALLER

venían los encargos. Por qué artistas se inclinaban los encargantes venidos de fuera.

Aunque cronológicamente es algo posterior, me ocuparé primero de un trabajo hecho para Orihuela. El doctor Ginés Martí, viene desde la ciudad cercana para hacer el encargo. (Este Martí es hermano del conocido abogado Juan José, a quien se atribuye —sin grandes apoyos— la autoría del “Guzmán de Alfarache”, apócrifo. Como él, es doctor en leyes. Micer Ginés Martí sirve al Concejo de Orihuela en la propia ciudad y su hermano en Valencia, donde alcanza una cátedra y muere en 1604). Artus Tizón y él contratan el retablo y las condiciones de su ejecución, resultando los siguientes datos: las figuras principales son las de los Santos Médicos San Cosme y San Damián, que ocuparán la tabla central. A los lados derecho e izquierdo, en dos tablas más estrechas, irán las figuras de San Francisco y San Antonio, “como mejor os parezca”, dice textualmente en el contrato; esto es, que tanto daba a la derecha uno y otro a la izquierda como al contrario. “En el tablero de abajo que se nombra peana o banco un Cristo desnudo de medio cuerpo abajo metido en un sepulcro y de ahí arriba desnudo con dos ángeles a los lados en forma que le tienen por los brazos”. “Prosiguiendo dos santos (a los lados, se entiende) que me han de declarar por memoria”. Arriba, “en el remate cuadrado un Cristo crucificado y a los lados su madre y San Juan con unos lejos y todas las quales dichas figuras se han de pintar al olio con sus colores y buena perfección”. Se especifica que todo el retablo habrá de ser dorado con oro corlado (plata dada de un tinte que la hace parecer oro) acabado y bruñido de buen arte”. “Los guardapolvos, el campo de azul oscuro rebatido de brutescos al temple”. Se refiere el documento a cornisas y alas laterales, seguramente.

“Acabado, lo habéis de llevar a Orihuela a vuestra costa. E lo habéis de dar acabado de todo punto para el día y fiesta del señor San Mateo veintiún días del mes de septiembre deste presente año para que lo podáis asentar para el día de los santos (médicos) que cae en el dicho mes”. El total del trabajo se ajusta en cuarenta y cinco ducados en reales de plata castellanos. Esta aclaración se hace siempre en documentos

murcianos por la proximidad del reino de Valencia y para que no se confundieran los pagos haciéndolos en dineros de aquel reino.

Al conocer este documento, me apresuré a ir a Orihuela para buscar el retablo o posibles restos de él. En la catedral hay unas magníficas pinturas, en forma de retablo también, en cuyo banco, efectivamente, hay una tabla que obedece a la descrita en el contrato. Me refiero a la del Cristo sostenido por los ángeles. Pero el resto de las tablas son otros motivos y, desde luego, la tabla central es de la Virgen y nada hay que recuerde a los Santos Médicos en todo el conjunto. En el resto de las iglesias oriolanas nada hay tampoco. En la de Monserrate hubo una capilla dedicada a los Santos Médicos, hoy ocupada por una pintura moderna de estos santos. Por otro lado, tampoco se especifica en el contrato para qué templo se efectuaba el encargo. La firma del documento se hace en veintiún días del mes de marzo de 1582, ante Gaspar Ruíz.

Paso ahora a dar noticia del retablo de Albudeite, seguramente retablo principal de la iglesia parroquial, según su importancia. El encargo lo hacen doña Inés de Guzmán, viuda de Juan de Cascales y Soto, y su yerno Bernardino de Guzmán, vecinos que son de Murcia. El retablo ya lo dan acabado de madera los encargantes y para que en él se pinte, se dore y se hagan las tablas con las figuras siguientes: en el frontis o parte más alta del retablo, le parece conveniente a la doña Inés que se haga una figura de Dios Padre y más abajo, entre ese frontis y la tabla principal, la Salutación del Angel a María, en la forma acostumbrada. "Ytem más abajo en el tablero mayor del dicho retablo habéis de pintar una Imagen de Nuestra Señora en pie con su benditísimo Hijo en brazos". "Ytem a la parte del evangelio en la casa más alta habéis de pintar a San Nicolás obispo y más abajo en la segunda casa a Santiago a caballo el que mata moros". "Ytem al lado de la epístola en la casa más alta a San Antonio de Padua y en la siguiente más bajo a San Jorge a caballo en forma que pelea con una serpiente con la demostración de la doncella que libró". Para las medias figuras del banco de altar, se especifica con toda clase de detalles y exigencias que se han de pintar las figuras de Santa Idesila y Santa Potenciana; en el centro la misa de San Gregorio y, al otro lado, Santa María Magdalena y Santa Agueda. Como podemos

ver, la riqueza iconográfica del retablo es grande. Ahora bien, quizá lo más importante de este encargo sea la aclaración que se hace al pintor y que retrata perfectamente el cambio de los tiempos. Los fondos de los tableros en que van pintadas las figuras, no deberán ir dorados de ningún modo. "Los campos de todas las dichas casas no habéis de dorar cosa alguna antes habéis de pintar en los dichos espacios lejos con sus cielos y forma de nubes diferenciando en lo que se pudiere en unos o en otros". Unos años antes los devotos hubieran exigido fondos ricos de oro. Ahora no. Ahora saben ya que el arte pide que los santos representados estén en un paisaje real, con peñascos, sembrados y árboles. Los lejos. En el retablo anteriormente citado, de Orihuela, también se indican los lejos que habrá de poner el pintor tras de las figuras. En el de Albudeite se aclara perfectamente: nada de oro en esos campos.

Este encargo se hace en veintiocho días del mes de septiembre de mil quinientos ochenta y uno y el precio es de ciento dieciséis ducados que serán pagados para el día de Navidad. El retablo estará concluido y entregado en Albudeite para el día de la fiesta del Señor San Juan de junio del año 1582, en la propia iglesia parroquial de Nuestra Señora. Al ocupar una pintura de la Virgen, en pie, con su Niño, la tabla principal, el retablo, indudablemente, era para el altar mayor o presbiterio. No habrá que decir que nada queda de este retablo quizá desaparecido ya antes del año treinta y seis como tantos otros antiguos que habían sido sustituidos por retablos modernos de pseudo gótico, arte ridículo que hizo tanto mal como la peor de las revoluciones. (Legajos de Gaspar Ruíz. Años 1581-82. Archivo Histórico Provincial).

Las entrañas

El príncipe don Alfonso, luego de conquistar Murcia y añadirla a la corona de su padre, se encariñó con la capital del reino conseguido por él y todos saben el profundo amor que llegó a tener por este gran

pedazo de tierra. Hasta el extremo de querer que, a su muerte, su corazón estuviera aquí para siempre si es que el cuerpo había de estar en otro lugar. Sus entrañas, con todo el sentido amoroso que encierra la palabra y la realidad física de aquello de lo que parecen salir nuestros deseos, nuestros menores movimientos. Esta tierra murciana fue, pues, tierra de las entrañas de Alfonso X y lo sigue siendo aunque muy apenas los murcianos podamos ver el lugar donde éstas se encierran. Aunque ese lugar no esté señalado y manifiesto a todos, sino escondido casi siempre por un telón de raso. Con el tiempo, quizá la indiferencia ha velado el amor de esta tierra por el rey antiguo que tuvo para Murcia gesto tan cariñoso.

No sé con certeza la historia exacta de este legado, ni si tiene algún precedente o si después se ha repetido en alguna otra ocasión con otros personajes y otros lugares. Quiero recordar que esas entrañas fueron legadas para la iglesia de los templarios y que en defecto de esta iglesia, pasarían a la Iglesia Mayor. Esta me parece que fue la voluntad real. Quiero recordar también que el emperador Carlos, en visita a Murcia, ordenó el adorno y adecentamiento que tal enterramiento requería y prohibió que otra cualquier persona que no fuese real ocupara, muerto, lugar en el presbiterio ya presidido por tan ilustre parte del cuerpo de un rey de Castilla. Este mandato del emperador fue obedecido por el Concejo y se ordenó hacer la hornacina que aún subsiste con la urna y adorno que todos o casi todos conocemos. En hornacina y urna parejas, si no en forma y materia, sí en situación simétrica, están algunas reliquias de los santos cartagenos que, ciertamente, no entrarían en la prohibición real ni podían entrar lógicamente.

En el transcurso del tiempo la ornamentación de la arcada perteneciente a "las Entrañas" suscitó algunas discusiones entre Concejo y cabildo Catedral. Por una parte el Concejo o la ciudad tenían la obligación de cuidar este enterramiento así como las ceremonias religiosas relacionadas con los acontecimientos ciudadanos y las personas reales. Nacimientos de príncipes, muertes de reyes, de reinas, de personajes importantes, aparte los actos civiles llevaban tras de sí solemnes funciones religiosas costeadas por la ciudad. Unas exequias reales suponían el

gran aparato de los túmulos, ceras, músicas y lutos que recaían totalmente en el Concejo. Los días que duraban tales actos, la hornacina de "las Entrañas" permanecía iluminada y coronada por un rico dosel. Pero, además, el cuido durante el año entero de las preciadas reliquias o de su entorno, pertenecía por entero al Concejo. De aquí que el conjuntar ese cuido con la conveniencia del cabildo Catedral fuera a veces espinoso. Según algunos documentos que he leído, veces hubo en que estar en un lugar o en otro los bancos del Ayuntamiento, o dentro del presbiterio en tal o cual ocasión, produjo fricciones entre ambos cabildos. Y estas fricciones tenían tal vez cariz de violencia.



La traza de la hornacina real de las Entrañas, fue de un maestro renacentista, acaso Quijano, y era trabajo de gran belleza hoy deteriorado por el incendio de 1854. Una vez hecha la obra de escultura, el concejo quiso mejorar el aspecto de esta labor preciosista realzándola con

dorados y pinturas. A este efecto, contrató al pintor Artus Tizón. Se conserva toda la documentación referida a este trabajo y por ella puede verse cuántas incidencias tuvo, llegándose a dudar si el trabajo fue rematado en su totalidad luego de pasar por las manos de Tizón y de Francisco del Aguila.

El primer pago que se encuentra de este trabajo data del 31 de julio de 1587, al dicho Artus Tizón. Es de veinte ducados. En esta fecha está ya trabajando o comienza su labor el artista. En el siguiente año de 1588 hay otro pago al mismo pintor. Lleva, pues, un año dedicado, no sabemos si totalmente, a esta obra. Pero el Concejo se harta de tantas dilaciones y morosidad y por medio de un regidor hace saber al Tizón que puede dejar el trabajo en la forma que está. Artus acata la orden de cesar en su dorado y pintura y escribe al Concejo:

"Artus Tizón, pintor, digo que por mandato de V.S. siendo para ello comisionado don Ginés de Rocamora, regidor, yo doré el arco donde están las entrañas del señor Rey don Alonso de gloriosa memoria; y procediendo en la obra hasta ponerla en el estado en que está; y porque al presente V.S. no quiere se pase adelante con la obra por respetos que le mueven, mandó se me pagase lo que estaba hecho y para tasallo nombró a don Jerónimo de Ayanzo, regidor, el cual, conforme al orden que V.S. le dio, ha procedido y hecho su oficio. A V.S. pido y suplico mande conforme su declaración se me de libramiento para que su mayordomo me pague mi trabajo que fuera de hacerme justicia lo recebiré en merced y agualdo por haber mucho tiempo que en la dicha obra yo tengo puesto mi caudal y trabajo. Artus Tizón".

El Concejo manda dar al artista veinte mil cuatrocientos veinte maravedíes que completaban los treinta y cinco mil cuatrocientos estipulados y aquí parece quedar la cosa.

Y quedaría si al año siguiente no encontráramos a otro pintor, menos conocido y menos artista, sin duda, encargado de terminar el trabajo.

Este, Francisco del Aguila, había comenzado a pintar en octubre y aquí tenemos su primera carta al Concejo:

“Francisco del Aguila, pintor y dorador, vecino desta ciudad, digo que por mandado de V.S. estoy acabando de dorar el túmulo de las entrañas del señor Rey don Alonso y para ello se me han dado treinta ducados, los cuales tengo gastados en oro y otras cosas que la dicha obra ha menester. A V.S. suplico de mandar se me libren otros veinte ducados o lo que V.S. fuere servido para que la obra vaya adelante e yo cumpla con lo que estoy obligado... etcétera. Francisco del Aguila”.

El Concejo manda se le den los ducados que pide y la obra sigue adelante. Y llegamos con la obra del túmulo o de las Entrañas al año de 1591, octubre, y encontramos otra larga carta de Francisco del Aguila que en otra anterior dijo que ya le “quedaba muy poquito” y que le dieran algo más de dinero. He aquí la última:

“Francisco del Aguila, pintor y dorador, vecino desta ciudad, digo que yo tomé a cargo el dorar el túmulo del señor Rey don Alonso, el cual tengo ya acabado en forma a las condiciones de la escritura sin faltar cosa ninguna y así mesmo tengo hecha demasías por mandado de los comisarios que son las siguientes: doré por parejo el frontespicio de arriba y ise aquél romano de encima; ise dos escudos de la ciudad al lado del escudo real el cual me ocupé en ellos diez días y gasté colores y ya que los tenía acabados me los mandaron quitar y volver a dorar porque decían que estaban más altos que el escudo real y los dos pilares que están a los lados, y les di de negro. A vuestra señoría suplico mande se vea y se tase lo que vale para que yo sea pagado y así mesmo suplico a V.S. mande se me satisfaga la demás obra porque tengo gastado mucho más de lo que se me da por ello, que vale lo que está hecho más de cuatrocientos ducados de lo cual se puede informar V.S. de oficiales que lo entiendan y para ello... etcétera. Francisco del Aguila”.

El Concejo, manda darle el resto hasta ciento cincuenta ducados en que se concertó la obra. Y no podemos saber, repito, cómo quedó aquella policromía ya destruida. Si sabemos que el trabajo duró cinco años y que, al parecer, ninguno de los dos pintores dedicados a él se dieron mucha prisa. O bien el primor de aquella obra era extremado y no cosa de hacer en unas semanas.

Trabajos menores

Frecuentemente, los artistas del pasado se empleaban en cosas que hoy les desdoraría el prestigio de todos los que nos dedicamos a emborronar lienzos. Se puede hacer la prueba en cualquier momento yendo al estudio de cualquier artista y haciéndole el encargo de una tabla, en que se pueda leer TABERNA DEL GILILI. Por supuesto, si alguien viniera a darme ese encargo a mí, yo pondría el grito en el cielo. Sin embargo, el hecho no tiene nada de particular. Al pintor Garay se le pidió presupuesto de pintar una pared en el despacho de un rico fabricante de nuestra región. Como este fabricante, además, era amigo del pintor, no había la posibilidad, aparentemente, de que le hiciera un encargo que rebajara su condición de artista. Garay no tardó en ponerse a preparar un boceto con la alegoría de la recogida del pimiento en nuestros campos o huertas o donde se recoja el pimiento. Cuando lo tuvo preparado, hizo un presupuesto y lo envió al rico fabricante junto con el dibujito de lo que iba a representar en el mural. Su sorpresa fue más que regular cuando recibió la respuesta del fabricante: él no discutía el precio de pintar la pared, que le parecía muy razonable; lo que no quería era que le pintara ningún huertano ni huertana, ni pimientos recogidos ni sin recoger. Quería la pared lisa y con buena pintura para que no se le cayera otra vez, como había pasado con la que un pintor anterior le había hecho. Garay, cogió unos botes, se fue al despacho de su amigo el adinerado y le pintó la pared en un color liso. Y cobró lo mismo que si hubie-

ra pintado el mural porque su protector no dudaba que una pintura hecha por tan buen artista valía aquella cantidad. Y esto se lo contó a un servidor el propio Garay.

Yo he leído, no hace mucho, cartas de don Nicolás de Villacis pidiendo dinero al Concejo de la Ciudad para comprar oro con que hacer unos escudos y leyendas para ciertas fiestas murcianas. El pintor, discípulo de Velázquez, urge en sus cartas la entrega del dinero puesto que el tiempo anda escaso. (No traslado ahora las cartas por no tenerlas sino reseñadas para copiarlas, pero el lector las conocerá próximamente). Un artista como Villacis, que había residido en Italia y que tenía un alto prestigio, que incluso podía usar el "don", tan regateado entonces, no se molestaba porque el concejo de su tierra le encargara unos escudos reales.

Todos los pintores de nuestra ciudad, de hace cuatro siglos, y de después, más cerca de nuestros días, se emplearon en oficios humildes bien porque no tuvieran encargos más importantes, bien porque no encontraran un desdoro el ganar unos dineros con ellos. Por ejemplo, Artus Tizón, al que vimos pintando unos "garrecillos" —sigo sin saber lo que serían los tales garrecillos— en la torre de Santa Catalina. Artus Tizón o de Brant, se ponía tan contento cuando el ayuntamiento le daba para hacer un escudito o un letrero, o para que aderezara una tabla en la que escribir y poder borrar luego. Encarecía el pintor la bondad del betún que había dado a la tabla y la cobraba como podía.

En 1579 vemos a Tizón tan satisfecho por una de estas pequeñeces. En el Contraste hay necesidad de unas tablas con largas relaciones y Artus las prepara para que otro pintor, entendido en letras, las vaya escribiendo en gótica. Dice Artus: "Artus Tizón besa las manos de Vuestra Señoría y digo que por mandato de Vuestra Señoría he pintado un escudo con las coronas de oro de la ciudad y también he jaspeado la tabla que se puso en el contraste y he iluminado los dos lados. A Vuestra Señoría suplico me lo mande librar porque en ello me hará merced". Posiblemente, este escudo con las coronas de oro es uno que ahora está en nuestro Museo Provincial.

Con Artus Tizón colabora un "escriptor de libros" extranjero, quie-

agrada dejar que la gente hable porque es mejor, vamos a oír al tal Rambaldo, Juan Antonio. "Juan Antonio Rambaldo dice que cuando hizo la tabla del Contraste fue por servir a Vuestra Señoría e aprovechar, e no para dar pesadumbre, ni que una cosa tocante al bien de la república fuese tasada como cosa mecánica; y dicen que Juan de Herrera —éste era el comisario— y el contador del obispo han declarado que vale nueve ducados. Y demás de los primeros borradores, hizo ese cuaderno para que quede en el archivo y he estado ocupado en la sola cuenta veinte días y otros quince en linear en casa de Alvarado y solicitar al carpintero y pintor que son treinta y cinco días y pagado de su bolsa las aldabas y otras menudencias. A los demás se le ha pagado por su trabajo a ocho reales cada día y al dicho Juan Antonio, en premio a la virtud, se le manda dar a dos reales y tres cuartillos. Suplica a Vuestra Señoría que en una ciudad tan insigne no se dé lugar a una cosa símil y la merced que se le hiciere se le mande pagar luego porque se quiere ir desta ciudad". ¿No les da a los lectores cierto tufillo raro? ¿No les parece estar viendo al Rambaldo cogiéndose el labio inferior con el pulgar y el índice y soltándolo para decir improperios de Herrera, del corregidor, del contador del obispo y de todos?

En fin, se ve el asunto de este hombre extraño y se le concede la paga que resultare, que yo no la sé. Rambaldo decide salir cuanto antes de esta ciudad ingrata y pide sus camisas al comisario, de esta manera: "En el cabildo se mandó lo que V. M. verá en esa petición. Demás de mi necesidad, la tengo extrema de camisas. Suplico a V.M. que las nueve varas y media de lienzo casero que empené a V.M. en diecinueve reales las mande V. M. dar al que esto lleva y hacerme merced de lo demás porque estoy de partida para Caravaca y vea V. M. si se ha de hacer otra diligencia que luego enviaré carta de pago. A Juan de Herrera. Juan Antonio Rambaldo".

Vaya con Dios, hombre; ¡bien hablará vuesa merced de Murcia por ahí!

Bartolomé Alvarado, en casa de quien estuvo "lineando" este Rambaldo, era también escritor de libros. Y aparece muchas veces en diversos documentos, relacionado con libreros a los que rotularía los

libros encuadernados, por ejemplo de sus actividades digo. Este Alvarado fue el encargado de dibujar las letras que van grabadas en las cintas que portan los ángeles el escudo de la Caridad Murciana, esculpido, como podemos recordar, por Hernando de Torquemada en los años 1575-76.

Alonso de Monreal, pintor

Hace algunos años, cuando comenzaba a interesarme por los documentos viejos, encontré un testamento de un tal Alonso de Monreal. Sospeché que pudiera ser el pintor pero no podía leerlo. No sabía. Aquella escritura representaba para mí algo así como un periódico chino, el Corán en su lengua propia o la lista de las cosas que envía la chica de la tienda. Tanto no sabía interpretar aquello que me guardé la referencia sin saber si se trataba del pintor o no. Y todas las líneas de aquél documento se referían a la pintura, o casi todas.

Por aquel entonces yo registraba firmas. Buscaba la huella de Ginés Pérez de Hita y su firma era clara. Cuando me encontraba con un documento del célebre zapatero, tomaba nota del folio, calcaba la firma y me quedaba mirando la hoja como la muchacha aquella de la zarzuelita: "Esta es su carta, ¿qué me dirá?". Hace unos días, cuando hallé la carta de dote de la doña Marina, segunda esposa de Pedro Monte, recordé el testamento que había dejado para cuando supiera leer y lo busqué. Efectivamente, era el testamento del pintor.

Alonso de Monreal no está reseñado en la "Historia de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos" de Baquero Almansa, y conste que siempre que señalo una circunstancia parecida no señalo un "fallo" del gran historiador de nuestras bellas artes. (En obra tan importante, ha de haber esas faltas). Lo hago porque hay que señalar los artistas que ya están estudiados y los que no lo están. Si un documento añade algo a lo ya estudiado, mejora el perfil del biografiado. Si el documento revela la



PARTI ANTIGVA DE
CEHEGIN, CIVDAD EN
OVE TRABAJO ALONSO
DE MONREAL, PINTOR

existencia de un pintor desconocido hasta ahora, la figura se comienza a perfilar y espera otros documentos que la completen y que no se sabe cuándo aparecerán.

Espín Rael sí que tuvo conocimiento de Alonso de Monreal porque el artista residió en Lorca y allí trabajó. Los encargos que Monreal recibe en Lorca son los siguientes —según Espín reseña—: tres tablas de batallas para el Concejo, en el año de 1550, un arca dorada para el Santísimo en Santa María, en 1553, y una imagen de San Patricio para poner en la Puerta de San Ginés, en 1556. Como se ve, los encargos son muy distintos: pintura las batallas, dorado solamente el arca y escultura y pintura la imagen de San Patricio.

Ahora bien, cuando yo buscaba en Lorca los documentos que hubiera allí referentes a Pérez de Hita, hallé un contrato de Alonso de Monreal que ahora ha leído Guirao y me ha remitido amablemente. En otra ocasión se hará comentario a éste y otros documentos. Hoy por su gran interés, voy a extractar algunas cláusulas del testamento de este pintor, hecho en Murcia ante Ginés Sánchez el año de 1583. No hay documento posterior que acredite su muerte en aquellas fechas. De este se desprende claramente que quizá desde Lorca pasó el pintor a Cehegín y allí casó segunda vez, o quizá vivía en Murcia normalmente y se desplazaba a estas localidades a realizar sus trabajos. Veamos la cláusula décimo tercera: "Item aclaro que en el tiempo que yo casé con Estefanía de Espín, mi segunda mujer, en la villa de Cehegín, la susodicha trajo a mi poder, en una viña de la huerta y término de la dicha villa y en ciertos bienes muebles, hasta en cantidad de diecisiete mil maravedís. Declárollo así y es mi voluntad que la susodicha sea entregada en todo lo susodicho y le sean vueltos y restituidos los dichos bienes ... y demás de lo susodicho quiero y es mi voluntad que a la dicha Estefanía de Espín se le den y haya de los bienes que a mí me deben y se cobraren en la dicha villa de Cehegín, quince mil maravedís ... y así mismo un herreruelo (capa) de paño negro refino que yo tengo para que la susodicha se haga una saya porque esta es mi voluntad".

Dice en el capítulo o cláusula siguiente que él hizo un retablo en Cehegín, en Santa María de la Peña, y unas andas doradas. Por este tra-

bajo había de darle el mayordomo cuatrocientos doce ducados y le debían aún sesenta y dos pero que si se restaba una traspasación de Ginés de Gea y de ciertos trabacuentas casi indescifrables, venían a quedar unos miles de maravedíes. Que se cobrasen.

En la cláusula dieciséis, se hace mención de una casulla que él le vendió a Juan Bernal, para enterrar a su tío el abad con ella, en seis reales. Pues ni a la hora de redactar su última voluntad se olvida Alonso de Monreal de esos seis reales de la casulla, mortaja.

La cláusula siguiente es del mayor interés:

"Item aclaro que Francisco de Ayala escultor, vecino desta ciudad, me debe diez ducados de la hechura de un Cristo que él y yo hicimos para la ciudad de Lorca para el monasterio de la Merced, porque él, de veinte ducados en que la hechura del dicho Cristo se concertó, los cobró él todos y no me ha dado de ello cosa alguna, y aunque me había de dar la mitad que me pertenecía, por él haber cobrado, como dicho es, los dichos diez ducados o doce y medio que eran, y aunque me hizo cierta obra, por lo demás y por ciertas costas que yo pagué por él de un caballo, es mi voluntad que se cobren del dicho Francisco de Ayala los dichos ducados que así me debe porque es verdad".

Dice tener acabado de todo punto, sólo a falta de dorar, un retablo para la villa de Lorquí. Manda se cobre de los mayordomos doscientos ducados, pagar a Francisco de Ayala su parte en dicho retablo, descontar el dorado y entregarlo. En la cláusula dice ser propietario de unas minas de azufre que están situadas entre Calasparra y Hellín. Esas minas han de ser vendidas a su Majestad que las quiere, pero: "Item aclaro que Francisco Barragán, clérigo capellán mayor de la Capilla del obispo de Plasencia de la villa de Madrid, tiene en las dichas minas cierta parte. Y para labrar las dichas minas me tiene dados doscientos ducados los cuales se han gastado en labrar las dichas minas, es mi voluntad que los dichos doscientos ducados los haya y lleve el dicho Francisco Barragán...". Manda, además, que se ajusten cuentas con el clérigo

para que no salga perjudicado y lleve los intereses y ganancias habidas en la dicha mina. Como se ve, el capital allegado por Alonso de Monreal era considerable.

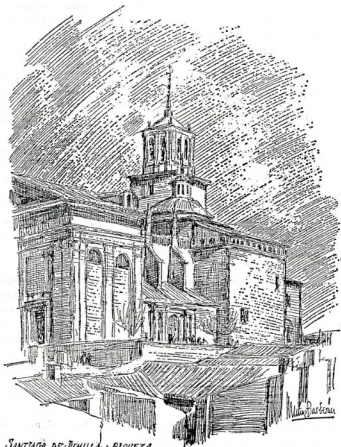
"Item aclaro que debo a la iglesia de Blanca y a sus mayordomos cuatro ducados que me dieron para hechura de un crucifijo y no se ha hecho, mando que se le paguen de los dichos mis bienes". El heredero universal de Alonso de Monreal es su hijo, Francisco de Monreal, habido en su primer matrimonio con Beatriz de Góngora, y en caso de morir este hijo lo sería su sobrina Isabel Arias, hija del bachiller Pedro Arias y de Ana de Buendía.

Es curioso un párrafo en que dice que al morir su primera esposa él procuró obtener su testamento para cumplir las mandas de misas y otras, pero que ni el notario ni su sobrino el bachiller le quisieron dar copia del documento y que él la pidió varias veces sin conseguirla. Entonces, el buen viudo, se dedicó a encargar misas a boleco, y que no sabe si habrá encargado las suficientes, aunque han sido muchas. Como su heredero es, precisamente, el hijo de la difunta y, en caso de muerte, la hija del bachiller Arias, les encarga que vean ese testamento y enmenden algún posible olvido.

Así la lectura de este importante documento como los trabajos que Espín acusa en Lorca, parecen indicarnos que este artista era tanto pintor como escultor. La colaboración con Francisco de Ayala en ese Cristo para Lorca lo denota.

Monreal y otros artistas

Naturalmente, el testamento del pintor Alonso de Monreal, muy simplificado en mi anterior artículo, quedó incompleto. En los documentos largos hay que prescindir de muchas partes de ellos por razón del corto espacio, destinado sólo a dar a conocer a la mayoría ciertos modos de vivir de nuestros antepasados, no a estudiar profundamente una época



*SANTIAGO DE JUCHILLA : RIQUEZA
RENACENTISTA, BARROCA, NEOCLÁSICA,
SOBRE UNA GRAN ESTRUCTURA GÓTICA.*

casi perdida para todos. Pero es interesante, dentro de esta simplificación necesaria, recoger aspectos curiosos de los tales escritos. Por ejemplo, no quiero dejar sin copiar en su totalidad una cláusula del testamento de Monreal por parecerme digna de atención:

"Item aclaro que me debe Mendoza, carpintero que se casó en la villa de Caravaca y de presente vive en la ciudad de Orihuela, cuatro ducados de diez capiteles corintios que eran a su cargo de hacer para el retablo de la dicha ermita de N. Sra. de la Peña de la villa de Cehégín y los hice yo por no cumplir él. Mando que se cobren del susodicho o de sus bienes porque es verdad".

Prueba de que acaso el artista no tenía residencia fija o la tuvo en sus últimos años en Murcia definitivamente, será este párrafo:

"...debo a Rodrigo de Paco, clérigo de la dicha villa de Cehégín, diez ducados restantes del alquiler de una casa. Mando que se le paguen de mis bienes".

Las aficiones mineras que ya vimos anteriormente, no eran circunstanciales o de un momento en el pintor. Cáceres Plá en su libro "Lorca" (1902), copia los siguientes documentos: "22 de marzo de 1564, se dio posesión a Alfonso de Monreal y Juan Salazar de una mina de plata, sita en el término de Lorca"; "24 de abril de 1564, se manda que el pintor Monreal beneficiase por tiempo de cuarenta días una mina de oro y plata"; "22 de diciembre de 1579, carta para que Alonso y Francisco de Monreal pudiesen beneficiar una mina de plomo sita en Coy". Así, pues, tenemos al pintor aficionado a emplear su dinero en explotaciones mineras lo que quizá le diera un espíritu comercial, interesado, que se refleja en su testamento al recordar escrupulosamente hasta seis reales de resto en una deuda que manda se cobre.

Son muchos los documentos recogidos en Lorca por el incansable Juan Guirao relativos a este pintor y que, generosamente, me envía. No los utilizaré y quedarán reservados para cuando, en colaboración, nos

decidamos a recoger todos estos encuentros en un libro, cosa que será necesaria alguna vez.

En Murcia, igualmente, encuentro otros documentos del pintor que si no se relacionan con su vida artística sí nos aclaran su manera de vivir y su constante afán por la explotación de las minas que nombra en su testamento situadas entre Moratalla y Calasparra. Cada día más, la vida de todos los hombres que representaron algo en nuestra ciudad, se presenta clara, reflejada en los documentos abundantes que perfilan su actividad en sus menores detalles. Como estos hombres, sobre todo los artistas, trabajan para la región entera, es la actividad cultural de toda la región la que va quedando clara, e incluso los aspectos sociales y políticos.

No hace mucho tiempo di noticia de un documento curioso en el que Artus Tizón, pintor, se dice encargado por el señor obispo de hacer la policromía del retablo de la iglesia de Santiago de Jumilla. Lo daba yo con otros documentos referidos a tan precioso monumento, entre ellos los contratos de Barinca para terminar la torre y el atrio. La busca constante de escrituras notariales proporciona sorpresas y modifica en parte la rotundidad de ciertos documentos. Sí: Artus Tizón fue encargado por el señor obispo de hacer aquella policromía y la hizo. Pero... sólo su parte. Había, colaborando con él o haciendo cada uno por separado su trozo de retablo, otros dos pintores: Gerónimo de Córdova (el suegro del maestro mayor Pedro Monte) y Juan de Arismendi. Con lo cual, si cualquier investigador hubiera publicado documento aclaratorio de que el encargo estaba hecho a cualquiera de ellos que no fuera Artus Tizón, hubiera parecido contradicción sin serlo, porque habrá documentos aparte para cada uno de ellos que en su día podrán aparecer. O bien se hizo el encargo a Artus y él lo repartió entre los tres, cosa muy dudosa.

El caso es que la presencia, interrumpida, de Arismendi provoca la aparición de un cuarto pintor, sencillamente porque muere Arismendi a medio hacer su parte del trabajo, como vamos a ver por el siguiente extracto del documento notarial.

En día dos de enero de mil seiscientos uno, Francisco Polo, pintor, en la plaza de Santa Catalina, con Gerónimo de Córdova, Artus Brant y

Juan de Arismendi, pintores, "se obligaron a pintar y dorar y estofar el retablo de la iglesia mayor de la villa de Jumilla y su advocación del señor Santiago, en razón de que estando cumpliendo con el tenor Y forma dello Artus Brant, Gerónimo de Córdova y Juan de Arismendi, este último es muerto por cuya causa, la parte que le tocaba de la dicha pintura no la acabó de hacer conforme lo tratado y el dicho Francisco Polo quiere acabar la dicha pintura doradura y estofado aquello que había de hacer el dicho Juan de Arismendi y el señor don Juan de Zúñiga obispo de Cartagena mandó que conforme al trato y escritura anterior y con las mismas condiciones estipuladas con el Arismendi, vaya a hacer su parte el dicho Francisco Polo".

Queda claro que en cuanto se refiere a la historia pasada poco se puede afirmar, ni siquiera teniendo a mano documentos, porque cualquier causa puede invalidar lo escrito, por ejemplo que el retablo este de Jumilla lo acabase otro quinto pintor si hubo desavenencia a mitad del trabajo entre los artistas y los encargantes. Lo más seguro, lo que dicen los documentos, es que la policromía, dorado y pintura los hicieron estos artistas, Arismendi, Polo, Brant y Córdova. Poner la mano al fuego por ello, es cosa muy distinta.

Para la futura historia, que se hará sin duda, de las bellas artes en nuestra región, puede servir la referencia de un documento curioso que, como el anterior de los pintores, aparece en Luis Oñate, signatura 1756, y que nos da a conocer una actividad desconocida en Murcia, que yo sepa: la fabricación de carmín. Veamos.

Por el mes de junio de 1601 aparecieron en Murcia dos pintores italianos llamados Giorgio Donati y Tomaso Toci. Traían la pretensión de elaborar fino carmín y para ello se pusieron en trato con Baltasar Xiner, boticario, y llegaron a un acuerdo: que el Baltasar Xiner daría cincuenta ducados a uno de los italianos y tendría en su casa durante un año al otro elaborando el carmín. El uno, buscaría los materiales mejores y los iría mandando al otro, que estaría atendido y ayudado por el boticario. Irían a ganancia y pérdida. Como andando el tiempo se encuentra el cabo de la madeja, algún día encontraré un documento en que pueda enterarme cómo quedó este sutil negocio que, no sé por qué, me recuer-

da el trato de los tejedores que nos relata el infante don Juan Manuel en su libro de Patronio. Hace un par de años di con un documento en que Sinibaldo Interiano y Juan Dorado hacían sociedad para imprimir con Diego de la Torre. No más ayer, que dicen por ahí, supe que este trato quedó muy mal y que Juan Dorado salió alcanzado en unos miles de reales y que siguió solo con el De la Torre el negocio de la impresión. El genovés Sinibaldo se retiró. Pero esto es de otro artículo.

Noticias de Pedro Orrente

**Orrente y el bordador Suárez /
Orrente y los Garri de Cartagena**

Sigo mi costumbre de atenerme, exclusivamente, a mis notas, o sea, a los datos obtenidos por mí en los archivos. Estas notas se complementarán, sin duda, con las de otros investigadores y, acaso, coincidirán alguna vez. El mundo de la investigación no es de conquistas particulares sino que el trabajo y los descubrimientos de unos y de otros se van correspondiendo, dando forma, así, a la verdadera concatenación de los acontecimientos del pasado. Estos días, en mi busca de otras cosas que me importan más, he dado con ciertos documentos que se relacionan estrechamente con dos personajes excepcionales para la Historia de las Artes de Murcia y su región. Me refiero a un excelente bordador, Lorenzo Suárez, y a un pintor auténticamente extraordinario, Pedro de Orrente y Jumilla, o de Jumilla o, sencillamente, Jumilla, como de estas diferentes maneras aparece en los documentos notariales. Así, pues, nuestro gran pintor se apellidaba en segundo lugar Jumilla, cosa que yo desconocía y posiblemente muchos. Ni Ceán Bermúdez ni don Andrés Baquero consignaron este segundo apellido del pintor, y yo ignoro si alguna vez ha sido notificado al lector. Si es nuevo el dato, me alegraré por el pequeño servicio prestado a todos.



Pedro Orrente está en estas mis notas registrado como vecino de Murcia desde mil seiscientos once al catorce. La noticia más vieja, por ahora, que de él tengo se refiere a una carta de poder como tío "y pariente más propíncuo" de Blasa y Florentina Vilar, sus sobrinas e hijas de fulana Orrente y de Antonio Vilar. Huérfanas menores, el pintor se hace cargo de la administración de sus muchos o pocos bienes. En el siguiente año de mil y seiscientos doce aparece, en documentos del Concejo, como vecino de San Nicolás. Pedro Orrente, pintor. No puede cabernos la menor duda.

La siguiente noticia es mucho más importante. Nicolás Garri, de Cartagena, ha encargado un retablo para su capilla de San Nicolás, del convento de San Francisco de aquella ciudad, al ensamblador Francisco García. Pero quiere que el lienzo principal, y único seguramente, de este retablo lo pinte Pedro Orrente, el maestro más destacado por entonces en Murcia. Nicolás Garri, en la propia ciudad de Cartagena, extiende una carta de poder clarísima en la que autoriza a Francisco, el entallador, para que le encargue al pintor Orrente ese lienzo. También quiere Garri que el decorado del retablo se haga por Orrente o bajo su dirección, y, por primera vez en un encargo de esta clase, nos encontramos con la insistencia de Nicolás Garri en que el cuadro sea de ese pintor determinado y, además, que el precio, sea cual sea, se determine con la forma de pago y si ha de ser estipulado antes o ya acabado el trabajo, por justipreciación de dos pintores, sean de Murcia o de fuera de ella. En todo el documento hay como una despreocupación por otra cosa que no sea la mano del maestro. El precio queda confiado a la opinión de dos artistas que juzgarán el trabajo, uno de parte de Nicolás Garri y otro de parte de Orrente. Nicolás Garri, pues, no sabe lo que le cobrará el pintor por el lienzo. Pedro Orrente volvía a Murcia con una aureola de gran pintor que no habían tenido hasta entonces ni Artus Brandt, ni Jerónimo de la Lanza, ni Juan de Alvarado, todos vivos seguramente menos quizá Artus que, si vivía, estaba impedido por la vejez o grave enfermedad, como se dirá en otro artículo que le afecte.

Viene a Murcia, pues, el ensamblador, y realiza la gestión con Pedro Orrente. Hacen la escritura en la que Orrente se obliga con Nicolás

Garri, a través de su apoderado García, a pintar el gran cuadro y a dorar y estofar el retablo dentro de los ocho meses siguientes. Estamos en los primeros de mil seiscientos catorce. Se compromete el artista a realizar el lienzo "con rectitud y limpieza", así como lo demás. El pintor insiste en algo que le importa mucho: la tasación por su parte, si él lo pidiera así, se hará por un pintor que no sea de Murcia, aunque esto no haya de ser necesariamente así. Toma doscientos reales a cuenta y, sospechamos, comenzaría su trabajo que entregaría en su momento. Como la entrega se haría en Cartagena, habrá que confiar en que algún día se encuentre el documento relativo a ella con la tasación de los dos pintores. Normalmente, el cuadro sería colocado en su capilla, que era la del enterramiento de la familia Garri, como se ha dicho, en el convento de San Francisco hace muchos años desaparecido. Ahora bien, al ser derribado el tal convento, los retablos y esculturas, así como los lienzos pintados, no serían destruidos sino trasladados a otros templos, como ocurrió en muchos casos. O bien pasaron a propiedad particular. ¿Hemos tenido la suerte de que este gran cuadro de San Nicolás, pintado por Orrente, se haya salvado y llegado a nuestros días? A investigadores cartageneros queda confiado el localizar ese lienzo y agregar a la obra numerosa de Orrente esta, con toda seguridad, obra maestra.

Otra noticia del pintor Orrente, si no tan importante, al menos sí encierra una sorpresa. Acepta como discípulo a un hijo de Lorenzo Suárez el gran bordador. Pero no a Lorenzo, el segundo hijo, sino al primero, Juan Suárez. El bordador Lorenzo Suárez estaba acreditadísimo en Murcia y aquí trabajaba en la parroquia de San Lorenzo en la que tenía su vivienda. Tenía seis hijos, entre ellos el que después fue excelente pintor y discípulo también de Orrente, Lorenzo Suárez, homónimo de su padre. El bordador tenía su especialidad en las imágenes, quiero decir que hacía lo más difícil de ese arte. Como tal especialista en figuras, estuvo asociado con otra familia de bordadores, los García, Antonio y Agustín. Esta sociedad perduró hasta mil seiscientos uno en que se produjo una ruptura amistosa. Lorenzo Suárez prometió a sus hasta entonces socios que acudiría a realizar los bordados de imaginiería siempre que a los García se les ofreciese tal compromiso. Era, pues, estima-

do como verdadero artista del bordado en su faceta más difícil. Nada tiene de extraño que sus hijos aprendieran el dibujo de él y que, al pasar a la casa de Orrente, llevaran ya cierta preparación no despreciable.

Los bordadores murcianos tenían una gran tradición. En mil quinientos sesenta y siete trabajaban ya —siempre según mis notas, insisto— Juan Titos, conquense, y su maestro Diego Gallego. Aparece después, con la categoría que después tendría Suárez, Juan de Villalobos. Juan de Avila, que vivía junto a la Puerta del Toro, también trabaja incansablemente y, al parecer, con encargos importantísimos. A principios del siglo diecisiete comienzan los trabajos conocidos de los García, padre e hijo, y Ginés Sánchez, procedente de Orihuela, ciudad en la que había un Ginés Sancho, bordador, primo hermano de éste residente en Murcia. Muy fugazmente, hace su aparición también a principios de este siglo diecisiete el bordador Alonso de Molina.

Y después vendrá Mateo de Tapia que con los Avila, Garcías y la gran figura de Lorenzo Suárez llenan casi hasta el primer cuarto de siglo. Lorenzo Suárez hace un testamento en marzo de mil seiscientos dieciocho, pero no muere. Según ese documento sus hijos son seis: Juan, Lorenzo, Patricio, Diego, María y Petronila. Lorenzo, como sabemos, fue pintor ilustre y, según parece por el documento encontrado ahora, su hermano Juan también pintó ya que fue discípulo de Orrente.

En cuanto a la familia Garri, importantísima en Cartagena, podemos recordar que un Nicolás Garri había sido hasta mil quinientos noventa y dos canónigo tesorero de la catedral, dejando a su muerte parte importante de sus bienes para una escuela de Gramática en San Francisco de Murcia, así como para la edificación de refectorio y dormitorios para los estudiantes. También viene a la memoria el gran retrato mural que en la casa de los Garri, en Cartagena, había del Marqués de los Vélez, según nos cuenta Ginés Pérez de Hita en sus célebres libros de "Las Guerras Civiles de Granada". Como se ve, en la familia el nombre de Nicolás abundaba y, por tanto, la capilla de su enterramiento era a devoción de tal santo y con su nombre.

Los Villacis

Con mucha frecuencia, en los documentos del siglo XVI, aparecen personajes con el apellido Villacis. Es de suponer que estos Villacis sean los pertenecientes a la familia de la que salió en el siguiente siglo don Nicolás de Villacis, el pintor cuya obra ha desaparecido casi en su totalidad o se encuentra en el anonimato. En mi primera visita a Marsella, hace cerca de veinte años, tuve ocasión de ver en el Museo de Longchamps una cabeza de mujer, entonada en suaves azules y atribuida en el catálogo a nuestro pintor. Me extrañó un tanto porque aquella obra no pertenecía al encuadre artístico que yo había concebido de ese pintor, basado este juicio mío en la contemplación de lo único que en nuestra tierra se da como seguro de ese artista: las pinturas murales salvadas del antiguo convento de la Trinidad. Esas pinturas nos hacen creer que el arte de Villacis hubo de ser tenebrista o, si se quiere, bañados sus cuadros del tono sobrio y templado de los pintores más destacados de su época. Si se piensa en la diferencia que hay entre las pinturas del XVII y las del XVIII, estas últimas solucionadas en los tonos azulados y grises que acaso nos trajeron los artistas franceses llamados por los Borbones, contrariamente a las anteriores envueltas en un clima terroso y sombrío, más característico del carácter español; si se piensa, repito, en esta diferencia, se entenderá mi extrañeza ante aquella pintura atribuida a Villacis y que me pareció fuera de su tiempo. Como si Villacis al pintarla —si verdaderamente la pintó— hubiera roto con las formas y entonaciones acostumbradas y se hubiera adelantado a sus contemporáneos en el entendimiento del color. Y no vale pensar que su estancia en Italia le hiciera pintar de ese modo puesto que todo lo poco que le es atribuible y que conocemos de su mano pertenece a época posterior a su estancia italiana y, desde luego, reúne características muy distintas a la pintura a que me refiero.

Parece ser que los Villacis murcianos fueron una familia sola y que es lógico pensar que estos Villacis que aparecen en los documentos del XVI son los mismos, abuelos o parientes de nuestro artista.

Fijado en la signatura 196 de nuestro archivo histórico de protoco-



los, tengo un testamento, sin leer aún, que puede resultar muy interesante. Se trata del testamento de don Toribio de Villacis. (Hay un don Pedro de Villacis que firma numerosos documentos en los mismos años.)

Don Toribio de Villacis se manda enterrar "en la capilla vieja que tengo, de Sancta Catalina, en la iglesia Chatedral". Esta capilla, situada en la nave lateral de la izquierda, en el muro que cierra el coro, la conocemos hoy tal como estaba en la época a que se refiere el testamento (presidida por un cuadro de la titular que puede adscribirse a la escuela de los Yáñez) y al consignarse en la escritura que se trata de una capilla vieja, se quiere decir que no pertenece a la serie de nuevas capillas que se añadieron al templo al agrandarlo. Esto se desprende de lo que sigue: "...y porque con el nuevo acrecentamiento de la iglesia que se hizo al tiempo que se empezó la pared nueva en tiempo del obispo Silíceo, que después fue de Toledo...". Es decir, que años antes se había quitado la "pared" o fachada del templo, gótica, para dar mayor amplitud al recinto. Entonces se añadieron las amplias capillas de la Transfiguración y del Bautismo o Nuestra Señora del Socorro, del canónigo genovés Grasso esta última.

En esta capilla de Santa Catalina tenían su enterramiento los Villacis, algunos de los cuales fueron clérigos beneficiados de la Santa Iglesia Catedral.

Es interesante el testamento de este don Toribio de Villacis por la relación que da de sus propiedades urbanas y por cierta cláusula en la que se especifica la obligatoriedad de algunos herederos de prestar sus balcones a ventanas que dan a la calle Mayor a los que no heredaran casa con ese privilegio, puesto que daban a la plaza que en la escritura se dice "de los Villacis". Es curioso que alguna de las dos calles de Platería o de Trapería en aquellos años no se llamaban así, digamos en su nombre oficial, sino calle Mayor. También es interesante saber que el núcleo principal de las propiedades de estos Villacis estaba en las cercanías de la Catedral y en lugar desde el que podían ser vistas las procesiones y fiestas principales, esto es, en Trapería o acaso en Platería.

Por el testamento de don Nicolás de Villacis, publicado por Baquero, se sabe que el artista se mandó enterrar en San Lorenzo, claro que no

en el templo actual. Y dice ser la sepultura de sus ascendientes y descendientes. Pero esto ocurre más de un siglo después. ¿O bien no se trataba de los mismos Villacis? La casa del Villacis pintor estaba en la parroquia de San Juan, cerca del corral de comedias y junto a la Puerta del Toro. Y aunque en su testamento el pintor no hace mención de casas suyas que estuvieran en lugar tan céntrico como Trapería o Platería, esto no obstaculiza el que aquellos don Pedro y don Toribio, así como otros Villacis, fueran de su parentela.

Bordadores



Los maestros bordadores (I)

Si hoy, al pasar por cualquier calle de cualquier ciudad, viéramos una cartela, colgante encima de cualquier puerta más o menos humilde, en la que se pudiera leer "Antonio Caraces, maestro bordador", experimentaríamos una gran sorpresa. O si en el bar, ante la barra americana, o en la taberna, ante el mostrador español, nos presentaran: —¿Os conocéis? Caraces, el célebre maestro de bordados. —Manuel, un amigo de siempre.

Intentaríamos figurarnos a este supuesto y totalmente imaginario Caraces en plena dedicación a su oficio, ante un bastidor enhebrando sedas y mirando su labor a cierta distancia para ver el efecto de sus bodoques. Y nos equivocaríamos, porque habríamos pensado que un maestro bordador era un hombre que bordaba mantelerías para muchachitas que iban a contraer matrimonio. O pensaríamos que el maestro bordador ponía las iniciales en los pañuelos de los estudiantes o de cualquier caballero encopetado. Pues no. Si hoy existieran maestros bordadores, serían lo que fueron hace cuatro siglos, y menos siglos, cuando un maestro bordador era un verdadero artista, servidor de un oficio nada fácil. Un maestro bordador era el que "labraba" ricamente las casullas, capas pluviales, frontales y paños de altar que lucían en los templos. Bordaba las ricas ropas de las más altas y linajudas damas; las capas de los reyes y príncipes; los palios bajo los que entraban en las ciudades y los templos los obispos y las personas reales; los doseles ante los que se alzaban los tronos. Nada más y nada menos. Hoy, los mejores trabajos de los maestros bordadores antiguos están en los museos, guardados por vitrinas e iluminados sólo a ratos para que las sedas no pierdan un ápice de su hermoso y variado color.

Las ciudades tenían, con mucha frecuencia, necesidad de estos maestros cuando se acercaba cualquier solemnidad, cuando el estandarte real estaba deteriorado, cuando el pendón de la ciudad corría peligro de caerse a girones... Entonces era el momento de ponerse en tratos con el maestro bordador, si lo había, y si no, de enviar un comisionado a que lo buscase en la ciudad importante más cercana.

Valencia era ciudad donde abundaban estos maestros. Granada



también debió de ser centro importante de creación de bordados. A estas ciudades se acudiría con frecuencia, en todo Levante y en el Sureste, para llenar las necesidades suntuarias que se precisasen en este sentido.

En Murcia hubo una escuela de maestros bordadores, según veo en ciertos documentos que me salen al paso en nuestro Archivo Histórico. Por una parte, aparecen Diego Díaz y su mujer Catalina Sánchez, que tienen dos hijos clérigos. Este Diego Díaz, que hace un documento para que sus hijos gocen una pía fundación o cosa parecida, se dice maestro bordador, pero en el documento no hace constar ninguno de sus trabajos. Ya es bastante para saber que este maestro trabajaba en Murcia por los primeros años del XVII.

Mucho más explícito es el documento referido a los bordadores maestro Antonio García, Agustín García, su hijo, y Lorenzo Suárez, colaborador asociado, todos en compañía, incluidas sus mujeres que serían expertas en el arte o, al menos, ayudarían eficazmente en el trabajo. Es documento de 29 de julio de 1602 que aparece en la signatura 1.031. Pues estos maestros bordadores dicen que han estado durante doce años formando compañía —esto es, desde 1590— y que habían hecho concierto para otros doce años. No obstante, luego de hacerlo han discutido, han recapacitado y por fin han decidido romper lo acordado y disolver esa compañía.

Hacen relación de todos los trabajos que tienen pendientes y los reparten entre ellos para rematarlos y cobrarlos. Procuran cierto equilibrio en las valoraciones para que ninguno salga perjudicado. Y hacen una cláusula especial. Ninguna de las dos partes, el Suárez y la familia García, podrá contratar trabajo que importe más de veinte ducados sin dar comunicación a la otra parte. Igualmente, si se ofreciera bordado de imágenes, el Suárez habrá de acudir en ayuda de los García que no saben bordar estas figuras, ni tienen quienes se lo hagan. Como se ve la ruptura es amistosa y en el documento se deja claro que el Suárez era mas artista que los García, puesto que su especialidad era el bordado de figuras, cosa en la que los García no sabían dar punto a derechas. Véase, en este corto párrafo del docu-

mento, qué obras tenían pendientes estos bordadores al romper la sociedad:

“Una almática de Chinchilla, que tiene comenzada a hacer y dos frontales con sus frontaleras y caídas bordados de raso cortado el uno y mordido el otro y el otro verde y una casulla morada, bordada la cenefa de cortado de la villa de Yecla, que asimismo lo tiene comenzado a hacer y más una casulla de Montalegre y unos abastos con cuatro collarejos para unas almáticas de Tobarra...”

Como podrá preciarse, tenían estos bordadores encargos de toda la región. La próxima semana recordaré algo más acerca de estos y otros bordadores.

Los maestros bordadores (II)

Un maestro bordador del siglo XVII o de otros siglos, hasta el XIX, era tan importante como un pintor. Quiero decir, tan necesario a la sociedad. No se podía prescindir de él en cuanto se relacionaba con lo suntuario. Su actividad era, aunque distinta, también muy similar a la de los maestros tejedores de tapices. Era, naturalmente, actividad masculina y las mujeres hacían, junto a ellos, labores de menor importancia o auxiliares. No se podía pensar en que una mujer bordase la figura de un santo mártir, a no ser que se tratase de un caso especial; como también había mujeres pintoras. Por regla general el oficio de bordador era para el hombre y se sabe de pocas mujeres que encabezaran un taller.

Uno de los bordadores más famosos de aquella época fue el padre del Fénix de los Ingenios, Lope de Vega. Ciertamente por muy famoso que sus bordados pudieran haberle hecho, su mayor gloria la debió Felices de Vega a ser padre de quien fue. Este Felices de Vega, maestro bordador de la Villa y Corte, tasó, en 23 de septiembre de 1574, un palio que el



maestro Alonso Cerezo, nacido seguramente en Baeza pero vecino de Lorca desde 1560, había hecho para el Concejo de aquella ciudad de Lorca. (De este maestro Cerezo escribe Espín en su "Artistas y artífices levantinos". Este maestro bordador debió de morir por los años de 1575 o siguientes antes del ochenta). El asunto del palio bordado por Cerezo, fue éste: hecho el palio, destinado a la procesión del Corpus lorquina, aunque el maestro bordador había dicho que costaría unos ciento treinta ducados, posiblemente valoró en mayor cantidad su trabajo y solicitó una tasación. Llevaron a Lorca a dos bordadores murcianos y éstos, una vez visto el trabajo, lo tasaron en seis mil y setecientos reales. Los dos tasadores fueron Diego Gallego y Cristóbal Tomás, maestros bordadores, con los cuales nombres enriquecemos la relación de bordadores murcianos que, ciertamente, será más larga y que otros documentos nos irán revelando en el futuro.

Les pareció excesiva la tasación a los lorquinos regidores y decidieron que se hiciera otra nueva en Madrid por el ya dicho Felices de Vega, por parte del Concejo, y Lucas de Burgos por parte de Alonso Cerezo. Los madrileños valoraron la obra del maestro Cerezo en trescientos sesenta reales menos que los murcianos. Con esto se hubieron de conformar el bordador y el Concejo.

Ahora veamos algunas de las curiosas mandas que en su testamento dejó el muy rico bordador Alonso Cerezo: las misas que ordena, son, mal contadas, cerca de mil, entrando en este número las que dedica a sus padres, a las almas del Purgatorio y de las personas a que es "en algún cargo". Por su propia ánima son alrededor de seiscientas misas las que manda decir y cantar.

Se acuerda de la viuda de Manchirón, que está en la villa de Cehegín, y le manda seis ducados de limosna. En cambio, a la viuda de Juan Pérez de Hita, manda se le dé un ducado solamente. A Juana de Herrera y a la Castejona, manda se les dé un ducado a cada una e igualmente a otras con "Elvira Hernández, la que hace el lino".

"Item mando, quiero y es mi voluntad que así mismo Catalina mi esclava de color negra e Antonia su hija desde el dicho día de

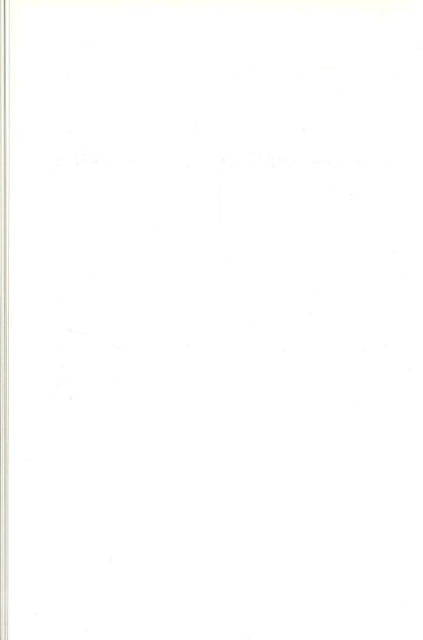
mi fallecimiento en adelante sean e queden libres e yo las liberto para que sean tales libres e no sujetas a servidumbre alguna, por el buen servicio que la dicha Catalina me ha hecho e porque esta es mi voluntad...”.

Tiene también Cerezo un esclavo llamado Domingo, “de los del Reino de Granada”. A éste y a la Catalina negra ordena se les dé a cada uno toda la ropa que tuvieren al día del fallecimiento del bordador y, además, un colchón, dos sábanas, manta y almohada “de las camas que hay en mi casa”. Y al dicho Domingo, además, le regala su cuartago Morrillo con los aderezos que tiene. Aparte de todo esto, manda que todo lo que haya en su casa, asadores, sartenes, cucharas, candiles, candeleros y “otros trastos” que no pasen en su valor de ocho reales, se les dé también a los esclavos Domingo y Catalina para que lo repartan entre ellos “por iguales partes”.

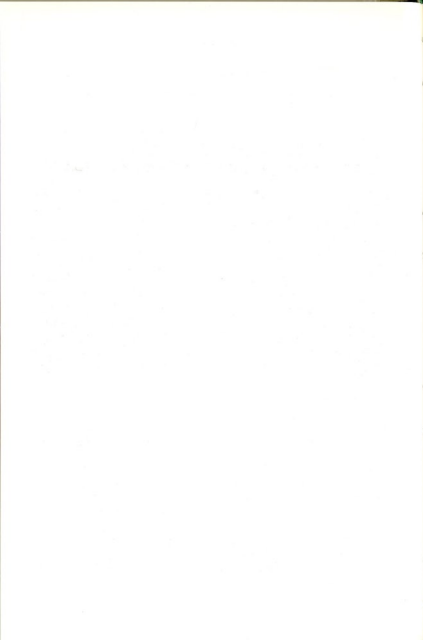
Dice que tiene en un libro todo lo que le deben en la ciudad —bastante debía ser pues sus cartas de obligación son innumerables—; manda que se cobre todo pero que si alguno de los que están escritos como deudores se negaran a pagar o negaren deberle algo, no se use con ellos de rigor.

Manda también que sus esclavos, un año entero después de que él muera, vivan en su casa disfrutando de todas las manutenciones que en ella hubiere, aceite, miel, arrope, aceitunas “e de todas las demás cosas”.

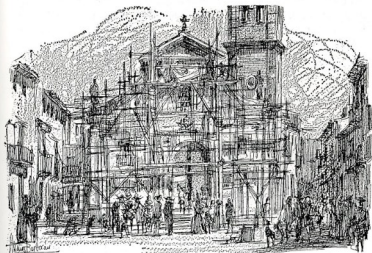
Nombra sus herederos a Isabel de Valdés, su hermana, y a su sobrina del mismo nombre mujer de Martín de Herrera, bordador, todos de Baeza.



Iglesias, edificios civiles, calles



La iglesia parroquial de San Pedro de Murcia



Quienes acostumbren pasar cerca de la Iglesia de San Pedro, habrán observado que en su cúpula hay andamios. También los hay en el interior. Algo más de tres siglos ha aguantado el edificio de esta parroquia, con casi sólo arreglos superficiales y pintados del interior. Hace unos años también se limpió la piedra de su portada y se hicieron unas puertas nuevas, magníficas. Pero ahora, el problema era casi de vida o muerte: una gran grieta, en la que se podía meter la mano, según frase corriente, y que, aparte de esa peculiaridad tan popular, como innecesaria, amenazaba al bello edificio con su auténtica destrucción, hizo urgente, imprescindible, cerrar la iglesia parroquial, trasladar el culto a la cercana capilla de las monjas Verónicas y acometer el costoso trabajo de la restauración del edificio.

La iglesia de San Pedro es una de las más céntricas e interesantes

parroquiales murcianas. Es, también, una de las pocas iglesias barrocas que ayudan a mantener el perfil característico de la mejor época del barroco murciano. Las esculturas que enriquecen este templo son de primera categoría dentro de nuestro acervo cultural y artístico. En la mente de todos vivirán las siluetas de su imagen titular debida al taller y a las gubias maravillosas del gran maestro murciano Salzillo. De sus manos puede ser también el crucificado magnífico. De la escuela de Nicolás Salzillo son las restantes imágenes del altar mayor. De Baglietto, según don José Crisanto López Jiménez, es el Cristo con la cruz a cuestas. Los herrajes, la arquitectura interior, todo en este templo es importante. Todo podía haber corrido un gran peligro, y todo volverá a estar seguro cuando la restauración sea llevada a término. Para esto hace falta una ayuda extraordinaria ya que la propia parroquia, no muy extensa, no muy rica, no podrá llevar a cabo el propósito total. Es una labor murciana, nuestra. Cada lector puede imaginar las protestas de todos si este templo hubiera llegado a padecer hundimientos irreparables. Y lo tardíos que suelen ser los lamentos en nuestra ciudad o en nuestras ciudades, porque aunque ahora se trate de un templo murciano, en otras ocasiones se ha producido la pérdida de templos de la provincia, de nobles edificios que estábamos obligados a salvar. Que se perdieron por nuestra indiferencia apática, por nuestra falta de interés.

El citado doctor López Jiménez, en su estudio "Escultura mediterránea", nos dice que las portadas de este templo, la principal y la del callejoncito lateral, fueron hechas por Diego de Elgueta en los primeros años del XVII. Hace sólo unos días, debiendo escribir algo acerca de esta obra arquitectónica, buscaba yo en los viejos protocolos y esperaba hallar algún documento que se relacionase con la iglesia de San Pedro. Y vine a encontrar, véase que casi providencialmente, los mismos escritos que don José Crisanto hallara tiempo antes. Como el ilustre investigador hace sólo mención de ellos y supongo que no son conocidos del público en general, quiero hoy dar algunos detalles de estos contratos que nos vienen tan a cuento.

Salen a concurso las obras por iniciativa del obispo de Cartagena, en

el año de 1611: "Condiciones de la obra que se ha de hacer en San Pedro en esta ciudad de Murcia, con el favor de Dios. Son las siguientes:

"Han de ser dos delanteras, la una en la puerta principal y la otra en la puerta falsa que sale a la otra calle, y la del principal se ha de hacer por la traza que su señoría entregare al escribano firmada de su nombre, con una ventana encima de la puerta y dos nichos a los lados para las dos imágenes de San Pedro, advirtiendo que porque en la dicha traza van dos nichos diferentes, para escoger el que fuese mejor se ha de hacer en entrambos lados el que va señalado con la letra A que es el que ha parecido mejor y todo lo demás ha de ser conforme a la dicha traza, y así mismo la delantera de la otra puerta falsa ha de ser conforme a la traza que su señoría del señor obispo entregó al dicho señor firmado de su nombre".

Puede apreciarse que los dos nichos, destinados a las imágenes de San Pedro y San Pablo, fueron convertidos en balconillos y las imágenes colocadas en extremos del cornisamento primero. El pliego de condiciones es largo y ocuparía algo más del espacio de que dispongo normalmente. Se establece el grueso de las piedras y cómo habrán de asentar en el muro a cubrir. En las esquinas "donde rematare la pared, ha de ser de piedras gruesas grandes, de arriba abajo que traben todo el grueso de la pared".

Como la iglesia se construye sobre los cimientos de otra anterior, o bien porque todo el cimiento quedó hecho desde el comienzo de la obra general, se duda si estas portadas habrán de contratarse con cimentación o sin ella. En definitiva, queda esto sin decidir pero se establece que, en el caso de no necesitar cimientos, serán rebajados cien ducados del coste. Luego los ducados rebajados serán cincuenta solamente.

Se duda, igualmente, si el coro será alto o bajo, lo cual quiere decir que la obra del interior está sin acabar totalmente. Pero, no obstante, se obliga al constructor a dejar un saliente de piedra para el apoyo de las maderas que sostendrán el dicho coro.

No se dice quién fuera el autor de la traza pero sí se hace constar que estaba dibujada en pergamino. Con toda seguridad se conservará aún en los archivos del Obispado, puesto que en San Pedro no se guarda. Si no se destruyó durante la misma obra.

Como los maestros canteros que se presentan a la realización del trabajo no están obligados a ser también escultores, ni lo eran, se estipula que ellos no harán ni las imágenes de los santos apóstoles, ni el querubín de la clave del arco, ni la tiara y las llaves que aparecen en el centro de todo el conjunto. Lo mismo se entenderá para la imagen de la portada menor. Sí tendrán obligación los que realicen la obra de poner las estatuas en su lugar y traer la piedra de siete palmos de altura para esculpir las imágenes. No pagarán las hechuras los maestros canteros. Como en todos los contratos de la época, se estipula que su señoría señalará oficiales que vean la obra una vez terminada, y juzguen de su perfección y sujeción a las reglas del arte de arquitectura.

Hecho, pues, este pliego de condiciones, la obra sale a concurso. Sería pregonada, sin duda, en la plaza de Santa Catalina y los maestros acudirían a la puja que se establece de la siguiente manera:

Diego de Villabona ponía la obra, con cimientos y todo, en mil cuatrocientos ducados y quince reales. Bartolomé Sánchez la hace por mil y trescientos ducados. Sale Villabona a responder con mil y doscientos cincuenta. Tercia entonces Sebastián Pérez que rebaja la cifra, poniéndola en mil y doscientos. Entonces, Villabona baja a mil ciento cincuenta. Vuelve a aparecer Bartolomé Sánchez con mil ducados de coste total. Entonces aparece por primera vez quien se quedará, por fin, la obra, Elgueta, que pone cien ducados menos y deja el total en novecientos, e inmediatamente, quizá ante un gesto de Pérez, baja otros cincuenta y coincide con él. Ambos, pues, Sebastián Pérez y Elgueta la bajan a los ochocientos cincuenta. Elgueta, baja aún a ochocientos y entonces, retirado Sebastián Pérez, surge Agustín Bernardino que la ofrece en setecientos cincuenta. Y Elgueta, no dispuesto a dejar a nadie el trabajo, lo baja al precio último de setecientos ducados. Nadie puede bajar más y la obra se remata en Elgueta. Pero vamos a observar algo importante. Villabona arranca la puja y lucha con Sánchez y Pérez. Dos maestros se

reservan para el final: Elgueta y Bernardino. Villabona se retira pronto. ¿Por qué? Porque la obra la van a realizar Elgueta y Villabona. Son ellos los que firman el documento de contrato: Diego de Elgueta y Lucía de Otazo, su mujer, y Diego de Villabona con María de Arriola, su mujer, avalados y respaldados por doña Ana de Manresa, viuda de Pedro de Jaca, y Pedro Hernández de los Ríos. Elgueta y Villabona firman el documento juntos. Y aún se insiste en la baja de cincuenta ducados si no se hacía el cimientto aunque queda todo muy confuso pues no se sabe si aunque no se haga el tal cimientto, sí habrá que realizar obra de firme, bajo tierra. Lo que hace suponer que esos cincuenta ducados no serían desquitados después de una baja tan considerable en el total del coste, pues se quedó en la mitad. Por la dicha desaparición del dibujo o traza original, no podemos saber si se realizó todo lo proyectado. Parece que sí. Como se puede deducir que los nichos convertidos en balconillos sería consecuencia de la decisión de elevar el coro. Considerarían, acaso, que parte del interior quedaba un tanto oscura con la obstrucción de esos huecos y, por el contrario, iluminada con la apertura consiguiente.

Por estas fechas, 1611-1612, que son las que se fijan para la obra, en la parroquia de San Pedro vivían el licenciado Cascales, alguno de los hermanos de Jerónimo de Alcalá Yáñez, el famoso escritor —bautizado en San Pedro—, el escultor Juan Pérez de Artá y había vivido, o vivía aún, viejo, el pintor Artus Brant o Tizón. Algo más de un siglo después se realizaría el embellecimiento del templo con el retablo actual que sustituiría al viejo, y con las esculturas antes dichas. Senén Vila pintaría dos lienzos aún conservados, y necesitados de una restauración, que ocupaban los frentes de los laterales de Epístola y Evangelio y que ahora, incomprensiblemente, están en la sacristía.

Como todos estos documentos antiguos ofrecen peculiaridades de lenguaje dignas de considerarse, traslado unos párrafos que contienen una palabra para mí desconocida y, también, para el diccionario de la Academia:

“...ha de ser hasta diez palmos de alto de la pared, de piedra

blanca dura y de arriba de piedra blanca y franca sin salitre y que sea de buen grano y entre pirpiaño y pirpiaño han de ir dos sillares.”

“...que la postrera hilada que recibe al tejado sean todas las piezas que pirpiañaren y esté labrado en ellas un talón con sus filetes que tenga una tercia de vuelo.”

Confieso mi ignorancia ante esto de los pirpiaños y de las piezas que pirpiañaren. Y no cabe duda que la palabra es ésa, pirpiaño, con su derivado de pirpiañar; porque el documento de las condiciones es de letra clarísima, visto conmigo por el señor Chacón, catedrático doctísimo en lecturas paleográficas. Son de caligrafía más difícil los documentos de contrato y condicionamientos de pago y demás. No así éste, repito.

Estos interesantísimos documentos se contienen en el libro de protocolos de 1611 de Francisco López Cuéllar, signatura 1.598 de nuestro Archivo Histórico.

Para la conservación —insisto— de este valioso templo de San Pedro, la aportación particular es imprescindible. El Comisariado de nuestro Patrimonio Artístico, lo que anteriormente se llamó Dirección General de Bellas Artes, y quizá la Dirección General de Arquitectura, deberían ser interesados en este empeño.

San Bartolomé de Murcia. Los cofrades de Santa Lucía

Por los años de 1580 al 90, la antigua iglesia de San Bartolomé de Murcia evolucionaría por la necesidad de ampliación de su recinto. Creo haber dado a conocer un documento de 1588 en el que Martín Sánchez, mayordomo de la tal parroquia y mercader en los términos de ella,



acuerda con Diego de Villabona el alzado de la fachada nueva. Entre los pocos detalles que el maestro de cantería da de los adornos que llevará la nueva obra, dice que los cornisamentos altos irán en forma de "papo de paloma", esto es de pecho de paloma, expresión que aún se conserva entre los dedicados a este noble oficio de trabajar la piedra.

Los trabajos de ensanche de la iglesia y adaptación a nuevas formas artísticas serían lentos, puesto que en el año de 1601 aún continuaban los trabajos, trece años después.

Pero ocurre algo interesante que merece la pena contar: entre los mayordomos de la iglesia parroquial y los cofrades de Santa Lucía, se ha suscitado una cuestión casi grave al negarse esos cofrades a dar a la fábrica parroquial la mitad de las limosnas que reciben. Los encargados, por entonces, de adelantar y activar cualquier obra en la fábrica de las iglesias parroquiales, eran, generalmente, personas no pertenecientes al clero parroquial. Formaban una comisión de mercaderes, hombres ricos, abogados, médicos, etc, que se encargaban de recoger dinero, administrarlo y decidir, en consonancia con el clero, en qué había que

gastarlo. Esta comisión de los mayordomos de la parroquia se entendía con los constructores, pedía las licencias al obispado y se ocupaba de todo lo concerniente a las obras. La acción pastoral de los sacerdotes no se veía interrumpida por estas enfadosas cuestiones.

Pues bien: estos mayordomos de San Bartolomé dieron en pensar que los cofrades de Santa Lucía recogían bastante dinero con la devoción, muy extendida, a esta santa doncella, por cierto sepultada en Venecia y cuya devoción sería traída a esta tierra por las tropas catalano-aragonesas. Veían los buenos mayordomos cómo ellos se esforzaban en arrancar unos ducados de aquí y de allá para las obras parroquiales mientras los de Santa Lucía, quizá en su mayoría sastres, allegaban buenos ingresos con sólo destapar los cepillos o cepos de la santa. (Algunas cofradías antiguas de sastres tenían, igualmente, por patronos a San Homobono y a Santa Lucía. En Cataluña suele ser la santa patrona de las modistas y costureras).

Un buen día, los mayordomos parroquiales demandaron de los cofrades de la muchachita ciega o cegada en el martirio que les dieran la mitad de sus ingresos para ayuda de la obra parroquial. Los de Santa Lucía pusieron su grito en el cielo y dijeron que todo aquél dinero era para honrar a su patrona en su fiesta con procesión solemne, con novenas y misas cantadas, con cera y pólvoras, pero no para las obras de la parroquia. Los de la parroquia dijeron —hay que suponer— que el templo los albergaba a todos, que los de Santa Lucía tenían una buena capilla y dónde meter sus ornamentos y no daban cosa alguna a la parroquia. La cosa se puso muy fea y los de San Bartolomé llevaron ante las justicias el caso: pusieron pleito. Resultaba escandaloso esto. Medió el vicario general don Alonso de Puelles y, por fin, los de Santa Lucía propusieron un medio de dar su dinero pero sacando una ventaja notable. Y fue que pidieron que, sobre los terrenos del osario (detrás de la iglesia), se les diera espacio para que ellos alzarán una sala amplia donde tener sus cabildos y reuniones y donde guardar los ornamentos, andas de la santa y todo cuanto tenían para su fiesta. Concedían que la parroquia también podría poner allí las maderas del monumento del Jueves Santo. La sala no caería sobre el osario exactamente, sino que se dejaría

entre el osario, cubierto por el suelo exterior, y unos porches que aprovecharía la parroquia para su comodidad. La cofradía de Santa Lucía daría al mayordomo Pedro de Yepes ciento cuarenta ducados en "tres sanjuanés" —es decir, repartidos en las tres fiestas próximas de San Juan de junio de 1601, 1602 y 1603—. Como otras veces se ha calculado, el ducado de entonces equivaldría, en su valor adquisitivo, a unas mil o dos mil pesetas de hoy, calculando muy por lo bajo (con el añadido de su valor numismático, hoy un ducado vale alrededor de cincuenta mil pesetas). Quiero decir que la aportación de la cofradía de Santa Lucía no era del todo mala, si bien salían ganando la sala sobre el osario que, eso sí, pagarían ellos en los gastos de su construcción.

Los mayordomos de la cofradía, que en este caso representaban a los cofrades, eran Domingo Zavallos y Francisco Sánchez. Seis años después esta misma cofradía de Santa Lucía, por voz de Pedro Jaramillo, veedor de sastres, contrata para el Corpus unas danzas de ocho hombres con vistosas libreas y su música. Pero a esto ya se le dedicó un artículo anteriormente. (Sig. 884 —Francisco Cano— Archivo Histórico de Murcia).

La techumbre de San Bartolomé

Pongo hoy ante los lectores uno de los documentos más bellos que yo haya tropezado en mis andanzas por los viejos folios protocolarios. Rico en detalles, nos revela una gran parte de los recursos decorativos del siglo XVI en sus últimas décadas. Es protagonista de este escrito el pintor Artus Tizón. Indirectamente los maestros constructores de artesonados murcianos, de los cuales por fortuna se conservan algunas muestras en nuestros templos provinciales: la techumbre de la iglesia parroquial de Totana; la del santuario de la mártir Olalla en las cercanías de la misma ciudad; el templo de la Concepción, en Cehegín; San Pascual en Yecla y en nuestra misma capital el techo artesonado de Santiago, aun-

que muy restaurado pero con partes importantes originales. También, el importantísimo artesón de la iglesia parroquial de Alguazas, templo este de una belleza impresionante en su mezcla de los dos estilos renacentista tardío y mudéjar influido del último gótico.

Veamos el documento que transcribo en su integridad total. (Para su estudio, con la escritura de contrato y adelanto de dineros al pintor, doy la referencia a los interesados: Archivo Histórico de Protocolos Murcianos, legajo 561, sin número de folio).

“Condiciones que se hacen para la pintura que se ha de hacer en las cuatro arcadas que se hacen en la iglesia de Señor San Bartolomé son las siguientes:

Primeramente, Martín Sánchez, mayordomo de la fábrica de Señor San Bartolomé y Artus Tizón, pintor, vecino de Murcia, se han concertado y convenido en esta manera: que el dicho Artus Tizón promete y se obliga de pintar y dar pintadas las cuatro arcadas de madera que se hacen en la dicha iglesia de Señor San Bartolomé desta forma y manera: pinturas y labores al romano como de otras maneras, así como están pintadas las arcadas de la iglesia de Nuestra Señora del Arrixaca desta ciudad de Murcia y antes añadiendo y poniendo más pinturas y labores que no quitándole, de suerte que queden las dichas cuatro arcadas hechas y bien acabadas a vista de oficiales que las vean y entiendan y miren si quedan hechas y bien acabadas en perfección conforme se trata y concierta en este concierto de escritura.

Item es condición que respecto que la obra y labor destas dichas cuatro arcadas van labradas de otra suerte que no las de la Arrejaca porque van lazos, artesoncillos y otras labores a más artesones pequeños, digo yo el dicho Artus Tizón que me obligo de pintar conforme a la dicha obra, pintando por de dentro y por de fuera y por los lados y hacer florones, pinturas y labores dentro de los dichos artesoncillos de suerte que queden bien pintados e hechos y bien acabados a contento del dicho Martín Sánchez y personas que lo entiendan.

Otro sí es condición que en la primera arcada del altar mayor se ha de hacer un artesón muy galano y del medio ha de salir un racimo de mocárabes con sus granos a la redonda y hojas dentro del dicho artesón y otras labores de madera; dentro y fuera que todo viene a hacer labor y razón lo uno con lo otro, el cual yo el dicho Artus me obligo de lo dorar y hacer todo dentro y fuera así en dicho artesón como todo lo demás y dentro de él y hojas y labores de suerte que quede todo hecho y acabado, por encima bruñido a vista de quien lo entienda y así mismo me obligo de poner yo el oro a mi costa, que sea fino y muy bueno.

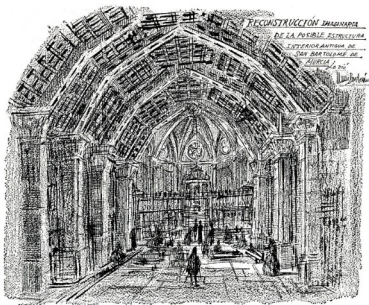
Item es condición que los colores que tengo de poner han de ser bermellón y añir y de blanquete y de azarcón y color negra y todas estas colores han de ser finas y no mezcladas con otras malas y han de llevar la cola que fuere menester que sea buena y no ruin y en todo y sobre todo se le encarga la conciencia atento que es obra de iglesia y pobre.

Otro sí es condición que el dicho Martín Sánchez es obligado y de nuevo se obliga a dalle y pagalle al dicho Artus Tizón por la pintura labor y hechura de las dichas cuatro arcadas y artesón dorado, conforme está dicho y platicado en estas condiciones, cincuenta y dos ducados en reales y no mas porque por este precio están concertados y convenidos los cuales le ha de dar y pagar como fuere haciendo la dicha obra.

Otro sí yo el dicho Artus Tizón me obligo y prometo de hacer y cumplir todo lo aquí capitulado y tratado y concertado sin contravenir ni exceder un punto y de pintar dorar todas las dichas cuatro arcadas conforme a estas condiciones y que empezaré desde luego a ponello por obra; y no lo dejaré hasta vello acabado y que no pondré largas ni dilaciones en ello so pena que sobre mí pongo que si no lo hiciere tal y tan bueno toda conforme está dicho y tratado, que a mi costa el dicho Martín Sánchez pueda tomar oficiales que lo hagan y acaben y dalles el precio que le pareciere, que todo y por todo me obligo de pagallo con mi persona y bienes y volver lo que tuviere recibido y que del daño, costas

y menoscabos sea creído por su solo juramento y que estas condiciones tengan tanta fuerza y vigor como la escritura que hacemos y que en todo me someto y sojuzgo; y lo firmo de mi nombre y el uno a lo otro y el otro al otro nos obligamos que cumpliremos esta escritura y que no iremos ni vendremos contra ella y que la aceptamos el uno y el otro... En Murcia a dos días de Febrero de mil y quinientos e ochenta y uno.

Artus Tizón. Martín Sánchez, mayordomo”.



Detalles importantes que nos revela esta escritura: la Capilla de la Arrijaca, en su barrio del mismo nombre, tenía parecida estructura a la iglesia parroquial de San Bartolomé y por tanto parecida también a la actual iglesia de Santiago, extramuros. La parroquia de San Bartolomé por entonces podía jactarse de pobre, quizá en comparación con otras parroquias, o acaso por mover al pintor a "buena conciencia". Pero cuando se afirma una cosa en escritura, algo tiene que haber de verdad. La iglesia constaba de cuatro arcadas, la última, naturalmente, embocando al altar mayor o presbiterio. Las arcadas iban enriquecidas con lazos y artesones grandes y pequeños que las distinguían de los artesones más sencillos del artesón principal o techumbre. Todas las maderas irían cubiertas de pinturas y doradas si bien en las arcadas se extremaría esta pintura artística y acaso los casetones del techo quedarían sólo pintados en liso o sin pintar, cosa dudosa. La decoración se hacía por el sistema de temple en los colores rojos, negros, azules y anaranjado vivo o minio - azarcón- todo mezclado con el blanquete y embellecido por los oros mates y bruñidos. Una maravilla que nos gustaría poder ver ahora, recién quitados los andamios.

Como se ve, la iglesia de San Bartolomé se hacía enteramente nueva por aquellos años; siete después, rematado el interior, se acomete la obra de la portada que contrata Diego de Villabona en abril de 1588. Pasados otros trece años, en febrero de 1601, la Cofradía de Santa Lucía, tan unida a esta parroquial, pide a los mayordomos les cedan una sala sobre el osario antiguo, encima de un porche que serviría al templo en su parte posterior. Cuánto o hasta cuándo duró esta estructura del templo, con las pinturas de Artus Tizón, no podemos precisarlo sino acudiendo a investigaciones ajenas que están, seguro, al alcance de todos.

Agustinos y cofrades de San Sebastián

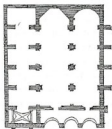
Traslado de los Agustinos a la Arrixaca, 1579 /

Poco respeto de las gentes a San Sebastián /

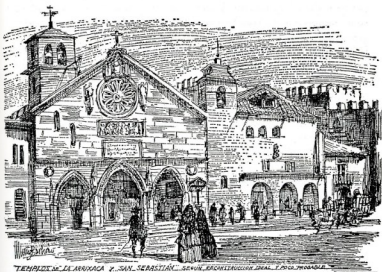
Escándalo de los buenos murcianos

La actual iglesia parroquial de San Andrés fue antes la conventual de los padres Agustinos; anteriormente, sólo capilla de Nuestra Señora de la Arrixaca. La primitiva iglesia de San Andrés estuvo algo más hacia San Antón, hacia las puertas de Castilla. Casi exactamente y en esa dirección, pasado el convento de las Agustinas, en la acera opuesta. Algunos planos antiguos de la ciudad nos la sitúan así. Sería a partir de la desamortización de Mendizábal, al desaparecer este convento de Agustinos, cuando se cedería el templo al obispado para trasladar a él la parroquial. Así, la imagen de piedra de San Andrés que hay situada sobre la portada, está allí sólo algo más de un siglo y proviene del antiguo San Andrés. La imagen de Salzillo que preside el altar mayor, también vino de la vieja parroquia. Convento de agustinos fue el cuerpo del gran edificio que muchos hemos conocido, en cuyo patio central se hicieron corridas de toros en el siglo pasado, y que llegó a nosotros convertido en posada, en taberna, en depósito de restos utilizables de derribos y en casas de habitación.

El primitivo convento de Agustinos estaba en las proximidades de esta zona pero en las afueras. El arrimo devoto de los Agustinos, aparte su fundador San Agustín de Hipona, era el Señor San Sebastián, cuya capilla estaba aneja al convento y era anterior, probablemente, a la existencia de Agustinos en Murcia. Tanto la capilla como la cofradía de San Sebastián. Dice Cascales: "...fray Fernando, religioso de esta orden, trajo cartas de su vicario general Fray Domingo Lupi, por las cuales pidió licencia al Concejo de esta ciudad para fundar un convento de Frailes Agustinos, atento que el que tenían en Cartagena estaba infestado de moros; la ciudad lo tuvo en merced y quedó asentado y apeado el lugar donde se había de fundar, que fue entre la puerta de Molina y la ermita de San Antón". Esto era en el año de 1397; había pasado más de



PLANO DE LA ERMITA DE SAN SEBASTIAN, COPIA DEL ORIGINAL



un siglo desde la reconquista de Murcia. Al parecer, don Alfonso el Sabio había dado a los Agustinos el lugar de San Ginés de la Jara. Allí estuvieron hasta que, asustados de los frecuentes asaltos de piratas moros, pidieron su traslado a Murcia, como hemos visto. Permanecieron los Agustinos dos siglos en el lugar que se les designó por el concejo, pero, añade Cascales: "...ahora en nuestro tiempo se pasaron, año 1579, a Nuestra Señora de la Arrixaca, ermita de gran devoción...".

Naturalmente, los cofrades de señor San Sebastián vieron cómo los frailes agustinos preferían un lugar más céntrico, una capilla de mucha mayor devoción, abandonando un sitio más tradicional, más tranquilo y que para los cofrades tenía, sobre todo, la tradición larga. Posiblemente estos cofrades decidieron aguantar en el lugar antiguo aunque muy pronto se percataron de que Señor San Sebastián, abandonado de los frailes, dejado en su capilla, perdía devoción, perdía compañía sana y perdía custodia. La capilla, en muy poco tiempo, se entristeció; los altares permanecían llenos de polvo, los misales se humedecían, las puertas se desvencijaban y, en fin, amenazaba convertirse aquello en porqueriza o establo, sin exageración alguna. Las gentes, como acabó diciendo Cervantes, tenían más a un lagarto que a Dios, cuanto menos a Señor San Sebastián.

Los cofrades acabaron queriendo irse con los frailes y junto a la Arrixaca, y así lo pidieron. Estaban los frailes remolones. Cuando ocurre una separación de estas, los unos alegan que el lugar es suyo, que el huerto era ya propiedad de los cofrades. Los otros dicen que ellos trajeron, que ellos fueron señalados y que adquirieron derechos. Así, las cosas se discuten, los términos se agrian y todo termina envenenado. El señor Obispo medió y se hizo un examen de testigos. A todos pareció conveniente que la ermita se trasladase al convento de los Agustinos y los frailes cedieron de sus exigencias. Se hicieron unos tratados. Ya habían pasado tres años desde que los frailes se habían ido junto a la Arrixaca. He aquí lo que uno de los testigos más claros dijo del estado de la ermita del Señor San Sebastián.

Es el primer testigo Pedro Díaz, perteneciente a la parroquia de San Bartolomé, y jura conocer a los mayordomos Francisco de Aragón y

Juan Martínez, y saber que de modo tradicional y de tiempo inmemorial la cofradía ha estado unida a la "tan loable" religión de San Agustín, y cómo ahora esta religión se ha trasladado a la ermita de Nuestra Señora de la Arrixaca y cómo, al dejar la iglesia de San Sebastián, queda sola y descuidada y convendría que se trasladara también al amparo de "tan loable" religión, porque "...se excusarán las que suelen hacer en iglesia y ermita que están solas, e con aver tan poco tiempo que está sola, ha visto el testigo saliendo a la huerta de madrugada que en la portería donde están santos de bulto había bestias comiendo como si fuese caballeriza y este testigo reprendió lo mejor que pudo a quien allí las tenía, e que esto entiende este testigo nació de estar sola la dicha iglesia ... e dijo ser de edad de más de cincuenta e seis años..."

Comparecen después Juan de la Trinidad, espadero con vecindad en San Pedro, y dice que él va a todas las procesiones del Señor San Sebastián, conoce a los cofrades y mayordomos y sabe, porque es voz pública, cómo la cofradía ha estado siempre unida a los frailes y conoce las indecencias que se hacen ahora en la capilla extramuros. Comparece, igualmente, Pedro Díaz, de San Antolín, que testifica, poco más o menos, lo mismo que los otros. A todos se les leen las capitulaciones entre cofradía y convento y todos acuerdan que son justas y convenientes para ambas partes.

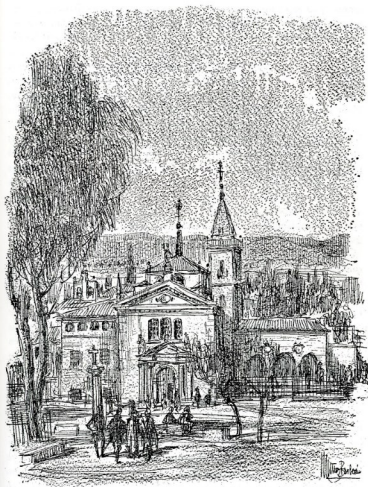
Las condiciones generales de las capitulaciones son: que el convento dará a la cofradía la capilla del Crucifijo con la nave del patio de la Arrixaca y que ésta sacará puerta al portal donde está figurado San Sebastián. (Quizá se refiere a lugar provisional). Ha de dar el convento un solar de setenta y cinco pies de largo y de ancho veinticinco. Seis sepulturas en el cuerpo de la iglesia para los cofrades pobres. Sin embargo, el enterramiento de la capilla mayor lo podrá dar el convento a quien quisiere. No podrán impedir que los cofrades hagan fiesta en el dicho altar mayor y capilla. Mientras no tengan lugar decente para ponerlos, puedan tener los cofrades sus ornamentos y enseres de la cofradía, como sus reuniones, en la dicha iglesia. Que si el convento se mudare, quede la iglesia para la cofradía. Se ha de vender el lugar de la iglesia vieja y el dinero se empleará en hacer la iglesia nueva. De no venderse inmediata-

mente, por conveniencia, se dará a rento y se venderá dentro de ocho años, la tercia parte de lo que dieren por la propiedad para la cofradía, con otras condiciones referentes a cómo se hará el arriendo y qué limosnas se pedirán, etcétera. El plano de la iglesia que se levantará acompañando a las escrituras y es el que reproduzco, dejando algún comentario para otra vez, puesto que hay que dar lugar por hoy a las ilustraciones aligerando el texto. (Legajo 263 Gómez Manchado. Años 1581-82. A. H. P. de M.)

Los carmelitas y el Carmen murciano

Corren los últimos años del siglo XVI. La ciudad que por entonces era Murcia, se va transformando, ampliando. Los templos que en estas últimas décadas se han construido llevan el signo de lo renacentista. Todavía subsisten los antiguos edificios góticos, las primitivas parroquias y capillas cuyos años están contados para el futuro. Si permanecen luego de la embestida del renacimiento, no aguantarán la no menos brava del exaltado barroco que pondrá en pie, con nueva planta y estilo, las más destacadas y ricas iglesias de la ciudad. Mientras, algunas reformas se realizan en los templos parroquiales, como la de la fachada de San Bartolomé que por estos años —en 1588 exactamente— por medio de su mayordomo el mercader Martín Sánchez, hace contrato con Diego de Villabona, maestro de cantería, de una fachada nueva. En este contrato —signatura 461 A.H. de M.— se estipula que ciertas molduras, que correrán por encima de las pilastras, han de ser “de papo de paloma”.

En los documentos de últimas voluntades aparecen en estos años las mandas para la construcción del templo conventual de Nuestra Señora del Carmen. Las mandas más frecuentes son las que hacen los vecinos del Palomar. Como en algunos documentos de Alcantarilla, se nombra a un Palomar Chico, es de suponer que hubiera dos lugares cercanos llamados así y uno de ellos tuviera cierta estrecha vinculación con el



Carmen. Muchos escritos de este tipo testamentario, del Palomar o no, hacen mención de la iglesia que se está construyendo por los carmelitas. Se intensifican estas alusiones y mandas en los primeros años del XVII.

Uno de los personajes importantes de Murcia, que ayudaron a los carmelitas en su empresa, fue don Ginés de Rocamora. Tanto se interesaría por ella y la empujaría con su aportación económica y ejerciendo su influencia en la Corte que, en 1588, los frailes deciden ofrecerle para su enterramiento, en donación no interesada, todo el suelo del presbiterio del comenzado templo. Llevan a fray Alberto de Párraga la proposición puesto que era Provincial de Andalucía entonces, y éste la aprueba. Entonces, fray Alfonso de Orellana, prior del Carmen murciano, brinda el obsequio a don Ginés de Rocamora, en acta notarial que firman todos los frailes —signatura. 405, folios 165–166 A. H. de M.— y cuya copia envían a Madrid al don Ginés. Hay que decir que este don Ginés de Rocamora era procurador en las Cortes por el Reino de Murcia y este cargo le obligaba a permanecer en donde la corte de su Majestad estuviera.

Lo que se le ofrece a este procurador del Reino era algo muy apetecido entonces por los más ilustres caballeros: nada menos que el derecho a enterrar en el altar mayor a todas las personas de su familia y llevar, incluso, los restos de sus antepasados. Le autorizaban a poner sus armas en los muros de dicho altar mayor o presbiterio y a que sus apellidos y emblemas estuvieran en los hierros de las cancelas, en las losas del suelo e incluso en los pedestales del retablo. Nada de esto asombraba entonces a persona alguna, sino que lo veían lógico. Los templos estaban llenos de sepulturas y todos los feligreses sabían que su última morada estaba allí, en lugar más o menos preminente. (Sencillamente, como ahora no se nos ocurre protestar porque alguien levante un mausoleo tremendo junto a un sencillo nicho o a una tumba modesta.) El regalo de los carmelitas a don Ginés tenía su protocolo, como ya se ve por la aprobación anterior del Provincial. El prior pensaba hacer el obsequio y lo consultaba a sus frailes. Todos lo aprobaban y, entonces, había que irse al Provincial. Aprobado por el Provincial, se acordaba hacer el documento en que se ofrecía al caballero el regalo que no tenía forma legal hasta que él res-

pondía que lo aceptaba. Así ocurre con don Ginés de Rocamora. Uno de sus criados, al parecer, va a Madrid a presentarle el acta de donación, acaso acompañado por un carmelita. Don Ginés acepta el obsequio espléndido y hace levantar acta notarial de aceptación. Con ella retornan los mensajeros y con la autorización para que tome en su nombre la propiedad su criado Alonso López, alegando la imposibilidad de venir él mismo por entonces ya que su ocupación debía ser aquellos días perentoria. Es el día 11 de Junio de 1598 cuando este criado toma posesión de todos esos derechos y de cuyo acto, lógicamente, extiende cumplido documento el escribano a quien correspondiera. Con este motivo, las obras se intensifican y se hace contrato con Rodrigo de Castro para la traída de piedra y arena en gran cantidad. Aunque no se hace mención de ello, se puede entender que la aceptación por don Ginés de Rocamora de este enterramiento honorífico iría acompañada de alguna recompensa en ducados que sacara a los frailes de tal o cual apurillo económico y consiguiente atranque en la marcha de las obras. Lógicamente, de aquel templo que por entonces se construía hoy no queda piedra alguna, ya que la iglesia que hoy podemos contemplar es del siglo XVIII, inaugurada en 1769, casi dos siglos después. Ni podemos saber la importancia artística que aquel primer templo carmelitano tendría, si no es que un día se encontrara dibujo o plano de él, cosa difícilísima.

El Carmen murciano (I)

**Contrato de una parte del convento.
Ladrillería y argamasa. Condiciones.**

No podemos tener una idea, ni aproximada, de la Murcia que desapareció siglos atrás. Para recrear aquella ciudad, tendríamos que retorcer nuestra imaginación hasta punto insospechado. Nuestros ojos nos ofrecen lo que de aquella vieja Murcia ha llegado hasta nosotros y la

memoria nos brinda con la imagen de lo desaparecido no hace mucho tiempo y que podemos reconstruir mentalmente. Pero todo esto es insuficiente. No nos sirve para la imagen lejana de aquella otra ciudad. Son los viejos documentos los que, de pronto, nos levantan un poco el velo y nos dejan ver lo que fue en el pasado tal edificio, tal calle, tal obra artística. El documento que ofrezco hoy al lector se refiere a la edificación del convento del Carmen. Nada queda de aquél monasterio, sino estas líneas en que el prior pone las condiciones al albañil que ha de construirlo. Voy a dar a ustedes las partes más importantes del escrito.

*LA PROPORCIÓN INDICADA EN EL TEXTO
ES LA QUE VEMOS EN ESTE DIBUJO.
EN CUANTO A CORNISAS Y ADORNOS...*

Así lo vió Manuel Barboza



Año de 1601, ante el notario Juan Rodríguez de Castro, comparecen el prior del Carmen, fray Hernando Ribera, y el maestro que ha de construir, por remate de subasta, la parte del convento que resta por hacer. El prior trae un pliego doblado en el que él mismo escribió,

escrupulosamente, las condiciones estrictas del acuerdo. El escribano ha de integrarlas en el contrato sin trasladarlas, de la misma letra del prior, para que nada pueda ser cambiado. Y así van estas condiciones:

“Primeramente se ha de sacar una pared al poniente que junte con la pared de la iglesia, de grueso de una vara, y ha de revolver otra, del propio anchor, de setenta palmos de largo más todo lo que hubiese menester hasta la puerta de las bestias y ha de volver otro testero del mismo grueso hasta cerrar con la pared que está hecha para el claustro y esto ha de corresponder con la pared principal del cuarto donde agora está la iglesia. Todas las tres paredes han de ir de una fraición y las rasas y cintas de una manera; las cintas de mano y las esquinas de mano y no en los tapiales, y ha de tener este cuarto la propia anchura que tiene agora el cuarto donde está la iglesia.

El oficial en quien esta obra se rematare, ha de abrir las tres zanjás (cimientos) de todas estas tres paredes las cuales han de tener de ancho diez palmos o más si pareciere ser necesario y de hondo catorce palmos y si fuere menester en ahondar más para que el fundamento salga bueno lo ha de hacer el oficial sin pedir por ello demasías y ha de entender estos fundamentos sin lo que toca al campanario que ha de hacerse en el propio largo de la pared que mira hacia la ciudad, los cuales fundamentos han de tener de ancho doce palmos o más lo que fuere menester para que no salga la obra imperfecta y de hondo ha de tener dieciséis palmos y más si fuere menester, sin pedir por ello demasías.

El oficial que esta obra hiciere, ha de hacer un campanario incluso dentro del largo de la pared que mira a la ciudad, el cual campanario ha de tener de grueso la pared siete palmos hasta la primera cubierta o primero suelo del dormitorio y de allí arriba hasta la cornisa del tejado ha de subir de grueso de seis palmos, esto se entiende de esta forma: dos rasas de ladrillo hechas a mano

la una en el esquina y la otra en el fin del campanario, del propio grueso de las paredes del campanario y entre medias sus tapias con sus cintas de mano las dos primeras tapias, la una de mampostería y la otra de ladrillo.

Desde el tejado ha de subir el oficial este campanario de ladrillo de mano en todo su ancho que ha de ser de treinta y un palmos y hacer tres arcos de grueso de cinco palmos; el de en medio ha de tener de clavo, digo de ancho, cinco palmos y de alto diez palmos y los dos de los lados de a cuatro palmos de ancho y de alto siete palmos y le ha de hacer su frontispicio y cornisas todo a la redonda y ha de tener todo este campanario desde el tejado arriba veinticuatro palmos de alto y se ha de revocar y dar color de ladrillo que quede muy bien perfeccionado y acabado y más ha de hacerle su caracol hasta las campanas desde el primer suelo del cuarto y su corredor que mire hacia la ciudad para cuando haya fiesta o misa nueva (misacantano) o otra cosa semejante y ha de quedar conforme al modelo que está en la planta del convento.

Ha de levantar toda esta obra conforme la altura del alto que agora tiene el convento y ha de poner las járcenas y tejado y echar sus cornisas y dividir celdas y hacer bóvedas y poner puertas y ventanas y solar alto y bajo y dejarlo de todo punto, lo que tocare al albañil, acabado sin faltar una sola uña y enlucirlo de cal y aljez (yeso) el bajo, y hacer el callejón para las celdas y dejarlo en todo conforme al cuarto en que agora vivimos...

Ha de dividir este cuarto en lo bajo con una pared común de dos palmos y medio y sacalle sus fundamentos conforme fuere menester y en el medio desta pared ha de hacer un arco cuadrado por de fuera, de ancho de once palmos y de alto diecinueve palmos que quede en toda perfición.

En la pared que mira a la ciudad ha de hacer otro arco cuadrado con su contra arco por de dentro de claro, digo de ancho, once palmos y de ancho diecinueve; esta puerta ha de ir revocada y con su cornisa y molduras por de fuera.

El oficial ha de poner sogas, espuelas y todas herramientas y tapiasles y sólo el convento ha de dar mechinales y tablonos y materiales necesarios a la obra.

El convento no ha de dar almuerzos ni meriendas ni otras cosas más de las dichas arriba.

Todas las mezclas que faltaren las ha de mezclar el oficial a su costa y mojar todo el ladrillo que faltare y el convento sólo ha de poner el material al pie de la obra, tierra, cal, ladrillo, salvo lo que agora está junto, que no se ha de mover de allí sino que de allí donde está lo ha de gastar el oficial sin que el convento tenga obligación a más que a dárselo allí, ni moverlo de donde está.

El oficial no ha de alzar mano de esta obra mientras fuere llamado por el convento ni la ha de hacer por mano de aprendices, sino por la suya propia, y si siendo llamado a trabajar no viniere, se pueda traer a su costa otro oficial que haga la dicha obra.

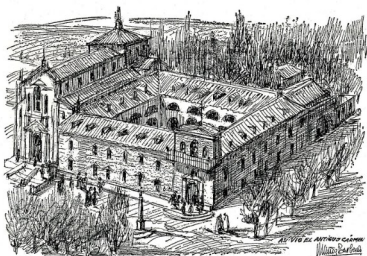
La pared que agora está desde la esquina donde está la campana hasta la puerta de las bestias, toda la primera tapia que está mojada la ha de derribar el oficial y más si fuere menester y volverla a hacer a su costa para que vaya prosiguiendo la obra hasta arriba y por falta desto no haya falta, y esta pared ha de subir a su costa conforme a las demás.

Todo cuanto tocare a dejar perfectamente acabada esta obra de albañilería, lo ha de dejar acabado el oficial de todo punto de vista de oficiales, y si faltare algo, a su costa se pueda traer quien lo haga.

Por el gran interés que a mi parecer tiene este documento, se dará la parte que falta en la próxima semana. He simplificado el escrito, de modo que he suprimido a comienzo de cada párrafo una constante de todos: "Es condición que...". En la transcripción he modernizado algunos rasgos, conservando aquellos que le dan al documento cierto carácter arcaico, como "agora", "perfición", etc. Las palabras "que" y "para" están en el original abreviadas en una "q" con una rayita curva

encima y la sílaba “pa” con la rayita a la inversa, quiero decir, debajo de la sílaba. Lo que pongo entre paréntesis es añadido por mí para aclarar la significación del texto.

El Carmen murciano (II)



Vimos, en el anterior artículo, perfectamente delineadas, las condiciones del contrato de gran parte del convento del Carmen, desaparecido hacía tantos años, acaso antes de la desamortización de Mendizábal. Voy a ofrecerle al lector hoy las últimas cláusulas de este contrato tan

interesante y que he elegido entre otros por reunir especiales características. Termina, pues, el escrito de la siguiente manera:

"Y adviértase que la condición que dice que el convento ha de poner el material al pie de la obra se entiende alrededor del convento, dentro o fuera del adonde más cómodamente se puedan poner y estén más seguros y guardados.

Es condición que por cuanto el solado que agora tiene el convento está mal hecho, no se ha de hacer así lo que solare en esta obra, sino que quede a vista de oficiales en todo su punto y perfección echándole de todo cuanto hubiere menester para que quede bueno y conforme es razón, echarle sus alcatifas y ripios y todo lo que fuere necesario para que quede perfecto, no sea como el cuarto que agora tenemos, que se andan todos los ladrillos, sino que se repare todo lo que allí hay de falta; y lo bajo lo ha de solar, lo que tocara a la portería de afuera, de ladrillo de canto y hacer allí dos poyos para subir a caballo y la portería de adentro lo ha de solar de ladrillo llano bien junto y raspado y todo el ladrillo de los suelos ha de ir raspado y revocado con mezclas, muy bien, a contento del convento... Fray Hernando Ribera prior". (Legajo 1958, año 1601. Archivo Histórico Provincial de Murcia).

Este contrato de obra de albañilería se hace entre el convento, representado por fray Hernando de Ribera, y el oficial de albañilería Juan Domínguez. Todas las exigencias de que la obra no se realizaría por mano de aprendiz, se entiende, forzosamente, que el maestro no dejaría de asistir a ella puesto que parece bastante difícil que un solo oficial levantara un convento entero. Ya que se trataba de esto: levantar la mitad entera del cuerpo de edificio que formaba el claustro. La iglesia, entonces en edificación, era sustituida por un "cuarto" que era, simplemente, otra parte del convento utilizada a ese fin, con una campana puesta sobre espadaña sencilla.

En artículo publicado en esta misma sección, en 23 de febrero de 1975, hace dos años días más o menos, se daba noticia de un documen-

to, curioso e interesante para nuestra historia, en el cual se hacía donación a don Ginés de Rocamora, personaje importante en la Murcia de entonces, estante en Corte, de todo el terreno que ocuparía el presbiterio de la futura iglesia del Carmen, para enterramiento de él y de sus descendientes. Igualmente, podría llevar allí los restos de sus padres. Esta donación hecha por el convento entre los meses de mayo y junio de 1598, es aceptada por don Ginés de Rocamora desde Madrid por medio de un criado suyo que actúa en la recepción del espléndido regalo que hay motivos para suponer que sería interesado por parte de los frailes y no debido solamente a la admiración que sentirían por la santidad de don Ginés, que era un político hábil según se retrata en sus documentos y cartas al Concejo. Posiblemente sería un benefactor de los frailes carmelitas y estos le brindarían esos derechos a enterramiento y a poner sus escudos de armas en el presbiterio, agradecidos a sus gestiones.

Así, pues, la iglesia primitiva del Carmen fue un cuarto sencillo en el convento a medio hacer. Con las limosnas frecuentes consignadas en testamentos de la época, preferentemente de las personas que vivían en toda la zona de la huerta cercana al Carmen, se construiría la iglesia y esta sería derribada algo más de un siglo después para levantar la actual. De todas estas obras de primeros del XVII y últimos del XVI, hoy no resta cosa alguna.

Del documento que se comenta ahora se desprende que había un plan general, una traza, en la cual se basaba todo cuanto se hacía. Podemos suponer que este trazado sería del maestro mayor Pedro Monte, pero no hay referencia que nos lo afirme.

De estos años hay curiosos contratos de albañilería referidos bien a casas edificadas en la huerta o en la ciudad. Todos son interesantes y escrupulosos en sus detalles, de forma que por ellos se puede llegar al conocimiento de las costumbres murcianas en el pasado, así como la distribución de los espacios principales y accesorios. En fecha no lejana reuniré algunos de ellos resumidos con sus puntualizaciones tan curiosas como estas de los carmelitas y el maestro Juan Domínguez.

Hoy, por hacer más variada esta noticia de construcciones, quiero referirme a dos datos interesantes que se encuentran en Juan de

Montalvo, legajo 378 del año de 1589. Uno de los documentos es el que se refiere al contrato entre Pedro Milanés y el doctor Victoria. Este personaje encarga a Pedro Milanés una copia exacta de la ventana del Colegio de la Compañía. Se especifica que esta ventana es la que está frontera a la portada de San Miguel. Ahora bien, como San Miguel fue derribado y vuelto a edificar después de esta fecha, no podemos saber si su portada o su orientación fue modificada. Lo cierto es que hoy, frente a la portada de San Miguel, no hay ninguna ventana de las características que se ponen en el documento. Dice éste así: "...ha de dar hecha en piedra una ventana de la misma traza y talla que la del Colegio de la Compañía que está frontero de la puerta de la iglesia de San Miguel y asentar en ella dos columnas de mármol...". O se trata de una ventana desaparecida o de la gran ventana renacentista de la iglesia, actualmente existente, y que es una de las mejores muestras del arte de la época que conservamos.

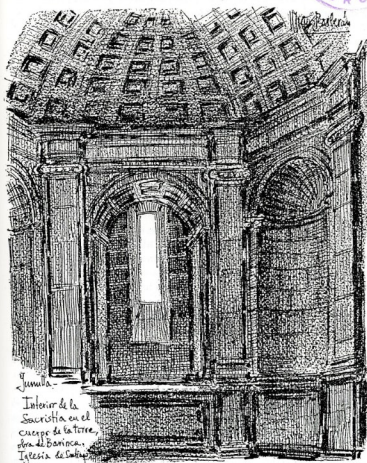
Otra noticia importante es la de un documento, hallado en el mismo libro de Montalvo, en que Luis Corredor, clérigo de Albacete, y Juan Cano, de Murcia, reciben poder de un beneficiado de San Clemente para que recojan en Murcia ciertas imágenes de bulto de "Fulano Quijano", que éste hizo para la parroquial de San Clemente y murió sin entregarlas. Por su testamento se sabe que las dejó hechas. Siempre que el beneficiado que da el poder se refiere a Quijano, lo hace llamándole Fulano, por ignorar su nombre. Indudablemente que este Fulano Quijano es el maestro Jerónimo Quijano "entallador en la ciudad de Murcia", fallecido ya. Es el documento de 1589. Don Andrés Baquero Almansa nos dice en su obra "Los Profesores de las Bellas Artes murcianas": "...en las cuentas de la fábrica (catedral) sigue figurando como maestro mayor hasta 1563. Debió de morir ese año". Si fue así, si murió en 1563, no tiene nada de extraño que veintiséis años después un clérigo encontrara el contrato o los recibos de pago, mirara el retablo sin esculturas y las reclamara a Murcia haciendo constar que ya en el testamento de Quijano se decía que eran para San Clemente. Cómo supo lo de la constancia en el testamento sería interesante saberlo. Por lo demás, es muy difícil que de estas esculturas quede algo en la parroquial de San

Clemente. De la obra escultórica de Quijano, hecha en madera, hoy sólo podemos juzgar por la Anunciación de la capilla de Maestre Jacobo de las Leyes, por un ángel adorador que quedó sin su compañero, misteriosamente, hará unos quince a veinte años, y por muy poco más que se le pueda atribuir.

Diversidad de estilos

En la iglesia parroquial de Santiago de Jumilla, se nos ofrece una variada muestra de lo que pueden hacer, mezclados, diversos estilos arquitectónicos en un edificio civil o religioso. Sería comenzado este templo en los principios del siglo dieciséis o quizá en los últimos años del quince, en estilo gótico no muy recargado: las arcadas que van desde el actual coro hasta el crucero, se nos manifiestan en ese estilo. En las piedras clave de las nervaduras, lo más alto de este crucero, no muy posteriormente al tiempo de su construcción, se añadieron motivos pintados en azules, rojos y dorados, que atraen la atención por una cierta singularidad decorativa. Aún, junto a una de esas claves, puede verse una trampilla cuya explicación sólo puede encontrarse en la necesidad de hacer descender desde ella las alegorías gloriosas de cualquier representación acostumbrada, dentro del templo, de autillos sacramentales o representaciones vivas de algunos misterios.

Toda la parte correspondiente al crucero pertenece al estilo imperante ya casi cincuenta años después, el renacentista. En esta época, la segunda mitad —en este caso— del siglo dieciséis, se añade también la puerta principal con los medallones de San Pedro y San Pablo en las enjutas de los arcos. La obra de esta portada es correcta en su trazado pero no lo es tanto en su realización que parece recordar las diferencias del arte romano de las provincias. Quiero decir, la cierta torpeza que se aprecia en los templos más alejados de Roma si se les compara con los de la propia Roma en la antigüedad o, por ejemplo, la distancia artística



Junilla-

Interior de la
Sacristía en el
cuerpo de la torre,
obra de Barinca.
Iglesia de Salinas.

que hay entre la puerta gótica de la casi destruida iglesia de San Pedro de Lorca y la puerta de los Apóstoles de la Catedral murciana.

En principio, pues, la iglesia de Jumilla a que me refiero quedó interrumpida en la sola nave gótica, su continuación hacia el presbiterio fue renacentista, así como la edificación de la torre y la pequeña sacristía dentro del mismo cuerpo de esa torre.

Otro medio siglo después, se trabaja la nueva sacristía, la actual, con estilo ya francamente rococó, rebasado el barroco más español, el de las columnas retorcidas y las cornisas tortuosas y voladizas. Este rococó adopta unas formas elegantes y llenas de gracia consiguiéndose un ambiente interior entre cortesano y religioso, muy característico de la época. Incluso los muebles complementarios son aquí de un gran valor artístico, dentro de su sencillez. Indudablemente un buen arquitecto llevó la dirección de este conjunto.

Pero una de las características más destacadas de este templo acaso sea la terminación del mismo quizá con el propósito, afortunadamente frustrado, de revestirlo todo, exteriormente, de un estilo neoclásico que hubiera dado al conjunto un aspecto en algo similar al exterior del Museo del Prado de Madrid. La época lo mandaba así. Eran las ideas predominantes apoyadas por hombres de la categoría intelectual de don Antonio Ponz, por nombrar sólo a uno de los principales orientadores estéticos de la época. Este don Antonio, hombre capaz de padecer un infarto ante cualquier retablo barroco a los que llamaba montes de leña, propugnó estas conversiones al buen orden con todas sus fuerzas de escritor corrector de desvaríos. Como ejemplo de sus fobias y filias, recordaré su inquina terrible contra Tiepolo, que escorzaba exageradamente sus alegres y diáfanas composiciones, y su devoción por Mengs, sereno y devoto seguidor de las reglas más puras del arte antiguo: el grecorromano más puro.

El trabajo neoclásico en esta iglesia jumillana se limitó a la realización de la segunda puerta del templo, simple y grandiosa, y a la añadidura del coro, incluida la sillería, también noble y perfecta dentro de las limitaciones estilísticas impuestas. Así, pues, mirando el templo desde su parte posterior, creemos acercarnos a un conjunto neoclásico perfecto y

acabado. Si nos acercamos a él por el acceso natural, desde el centro de la ciudad, llegamos a un conjunto renacentista, sensación que seguimos teniendo al llegar a la puerta principal de los dos apóstoles dichos. Una vez dentro del templo, caemos en la cuenta de que los tres estilos de tres épocas distintas están allí manifiestos. Si penetramos en otra parte de la iglesia, en la capilla del Sacramento, podemos ver también que el cuarto estilo, el barroco, está allí bien que oscilante entre las formas barrocas más españolas y la nueva ola francesa e italiana, del rococó.

Afortunadamente, este templo está aún presidido por el retablo renacentista de que fue dotado originalmente. Algunas estatuas fueron destruidas, pero el conjunto puede admirarse en su espléndida magnitud.

Es muy interesante la solución forzosa que los tracistas, o tracista, de la continuación neoclásica hubieron de dar a las formas góticas de la nave principal, obligados como se vieron a guardar la misma altura y proporciones del primitivo templo. No hicieron una "reproducción" de las nervaduras y columnas góticas sino que simplificaron las líneas dentro de un trazado similar. Es decir que, aún así, los estilos se distinguen claramente.

La iglesia parroquial de Cehégín

Su constructor, el maestro Ginés de Xea

En el cuadro de realizaciones arquitectónicas de la provincia, quizá con el misterio indescifrado de los detalles en su fábrica, se nos ofrece una construcción singular, la de la iglesia mayor de Cehégín. Ocupa esta iglesia el lugar más alto y destacado de la ciudad. Situada acaso dentro de los muros de un castillo, desaparecido ya, que centraba la organización defensiva de la entonces villa perteneciente a la Orden de Santiago. El castillo, una ruina amorfa en sus últimos años, fue derribado por la



piqueta municipal dejando ver ahora todo el frente del templo que había quedado, desde su construcción, sin el ornamento de la fachada principal. Al llegar a Cehegín, por cualquier camino, lo primeros que se ve es el perfil de este monumento.

Santa María Magdalena es un templo de claro signo renacentista. Pertenece a un grupo de construcciones del siglo XVI en las que entran como principales el Salvador de Caravaca y la parroquia de Moratalla, con esta de Cehegín. El interior de la Magdalena es sobrio y sencillo, diferenciado de sus compañeros señalados por la ausencia de líneas recargadas, estrías, preciosismo en los capiteles y cornisas y disposición de naves y capillas laterales. Los arcos descansan sobre recias columnas no superpuestas, sino interrumpidas por capitel toscano a su mitad y rematadas por el jónico, más bello, en su final. Dentro de su empaque de gran edificación todo es más simple y severo en esta iglesia ceheguinera. Acaso rompe un tanto con el estilo general una puerta lateral, posterior en años, al parecer, y similar en su estructuración a otras de la región.

La voz popular achacó siempre a Herrera, el arquitecto del Escorial, el trazado de este templo. Más adelante se explicará el por qué de esta atribución equivocada que, sin embargo, tenía una causa. Por ahora insistamos en que la construcción de esta parroquial no ha tenido una historia clara. Acaso desconozcamos los escritos en que se diga algo sobre esto. Para mí tengo que no se ha escrito ni dicho nada hasta ahora.

En días pasados encontré el contrato de la obra con el maestro de cantería Ginés de Xea. Podemos saber, pues, que le fue adjudicada en remate, precisamente en junio de 1575. Una fecha ya algo tardía, como es fácil apreciar. Formalmente, la obra se comienza en el siguiente año de 1576 y el maestro Xea se compromete a darle principio y remate con estas palabras: "Yo el dicho Ginés de Xea haré y acabaré la dha obra". Se remató ésta en precio de mil quinientos veinte ducados, cantidad que hemos de suponer fuera modificada posteriormente, como hemos de presumir, asimismo, que el propósito del maestro Xea se cumpliera pues la edificación no muestra variaciones en el curso de su obra y nos parece hecha en pocos años y sin interrupción alguna. Además, el maestro

Xea queda en Cehegín —si no era natural de allí— viviendo; unos años después aparece como mayordomo de la ermita de Nuestra Señora de la Peña de Canara. En 1580, cuando ya llevaría su trabajo bastante adelantado, vende una esclava “negra atezada” al alcalde de Moratalla. Más adelante, en 1581, al testar en Murcia el pintor Alonso de Monreal, habiéndole quedado a deber la cofradía de la Virgen de la Peña algunos ducados por su obra en el retablo y las andas, el pintor dice que acudan al maestro Ginés de Xea y que aleguen la escritura que ambos tienen hecha en el oficio de Domingo Muñoz. Así, el maestro continuó en Cehegín y acaso muriera allí. A él se debe de atribuir la iglesia entera, aunque el trazado no podemos saber aún de quién fue. Quizá documentos encontrados más adelante nos lo aclaren.

Las fechas de esta construcción quedan claras ya: subasta de las obras y remate en Ginés de Xea, en junio de 1575. Adjudicación de la obra por escritura en 17 de julio de ese mismo año. Comienzo de los trabajos en 16 de julio del año siguiente de 1576. Así, el cuarto centenario de ese templo, de su primera piedra digamos en términos modernos, fue en 1976, pero el centenario de su terminación aún no se ha cumplido, puesto que hemos de calcular en unos diez o doce años, al menos, el espacio de tiempo empleado en la construcción. Quizá los libros parroquiales o municipales guarden la fecha exacta de la terminación.

Es interesante que Alonso de Monreal, que llega a Cehegín en 1579 a pintar el retablo de Canara, con la Salutación del Angel y otras historias, se dice en el contrato “pintor, escultor y dorador”. No dice su también principal dedicación, muy vocacional, de descubridor de minas, la que le llevó a denunciar dos en Lorca y una importante en los términos de Moratalla y Hellín; esta última vendida al rey don Felipe II y que posiblemente valdría a su hijo Francisco de Monreal y Góngora el título de regidor perpetuo de la ciudad de Murcia. Alonso de Monreal trata estos retablos y andas con el mayordomo Juan Ruíz Insturiano, pero reclama después a Xea que sucede al Insturiano en la mayordomía. Lo que quizá induzca a pensar que por aquellos años se construía también, por Xea, la ermita de la Peña, de exterior e interior tan nobles. Quizá al concurso de la Magdalena concurrieran dos maestros canteros que por

entonces viven en Cehegín: Pedro Negrete y Alonso Balero, o Valero. En Negrete y en Juan de Quintana, también cantero, se remata otra obra importante de Cehegín: la construcción de la alcantarilla, obra cuya atribución exacta desconozco. Lógicamente, se relacionaría con la conducción de ciertas aguas y parece que fue de gran importancia y de utilidad pública. También es de estos años de 1570.

En 1579 quizá las obras de la parroquial estuvieran casi al término, pues en este año el maestro Juan de Villalobos, bordador murciano o residente en Murcia, va a Cehegín a recibir el encargo de una manga parroquial, para la cruz alzada, nada pobre sino más bien lujosa. Será la manga de tres cuartos y habrá de tener cuatro capillas bordadas, con columnillas y adornos referidos a la orden de Santiago. En las capillas irán bordados en sedas y oro las siguientes figuraciones: Santa María Magdalena, en pie; el señor Santiago, a caballo mirando de frente y en su bandera la cruz de Calatrava; San Juan Bautista; y en la última reseñada la Asunción de Nuestra Señora. Se exige que esté rematado el trabajo para el día de Navidad de ese mismo año aunque el encargo se hace en veintidós de marzo de 1579 como ya se dijo. Son siete meses de trabajo para el maestro Villalobos.

Vuelvo ahora al principio de esta noticia artística: al supuesto popular de que la iglesia ceheginera estuviera trazada por Herrera, arquitecto del Escorial. Esto es de todo punto imposible por la sencilla razón del estilo totalmente distinto de su arquitectura y la del célebre artista. Pero se puede pensar que la equivocación posterior de las gentes se deba a que el nombre de uno de los visitantes que ordenaron la construcción del templo era el de Herrera, precisamente. En el mismo año o en alguno anterior a la exposición del pliego de condiciones, de la traza y de la concesión final a Ginés de Xea de la obra, había ocurrido la visita de los delegados de la orden de Santiago Lorenzo de Vargas y Luis de Herrera. Estos, a la vista, quizá, de la necesidad de la construcción, la exigieron y mandaron perentoriamente. Todo el trámite se realizó y las obras comenzaron en seguida, como vimos. ¿Quedó el apellido Herrera en la memoria del pueblo? Muy posiblemente.

Hoy, en la iglesia parroquial de Cehegín, se conserva una imagen de

la Magdalena, en madera, que estuvo hasta hace unos años en la portada de Levante del templo. Pues bien, esa imagen, ya carcomida su madera, pertenece a los años de mediado el siglo XV. En un trabajo publicado por el ilustre profesor Torres Fontes en "Anales de la Universidad de Murcia", se hace referencia a esta escultura que ocupó una hornacina en el antiguo castillo de Cehégín. Naturalmente, la figura es, con mucho, anterior al actual templo y dignísima de conservación y cuidado ya que representa un hito importante para la historia de tan hermosa y típica ciudad. (Legajos de Domingo Muñoz, del Archivo Histórico Provincial de Murcia).

Fundaciones y sepulturas

En la antigüedad, las iglesias, parroquiales o no, tenían una doble representación para los fieles: así como durante la vida éstos eran acogidos en ellas para orar y cumplir con las obligaciones de un cristiano, en la muerte eran también llevados allí no para recomendar el alma del cuerpo recién fallecido, sino para enterrar también en ellas ese cuerpo que no sería separado nunca de la parroquia que le vio nacer, que le tenía por feligrés o que se había escogido para su enterramiento. Con esta costumbre antiquísima dio al traste la moderna idea constitucional que impuso Napoleón en toda Europa o en casi toda. Nuestros cementerios españoles comenzaron a funcionar a principios del pasado siglo, sacándolos fuera de las ciudades. Pero en Berlín, aún, se puede pasear por la ciudad y encontrarse con un pequeño cementerio que pertenece a un barrio, a un sector de la urbe. Allí no llegó la reforma napoleónica.

Antes, cuando se emprendía la construcción de un templo, se pensaba en vender la tierra que ocuparía ese templo por orden de importancia: altar mayor, capillas colaterales, suelo central de la nave, pies de las columnas y suelo de alrededor de la iglesia. Esta venta estaba destinada a sufragar los gastos de erección del monumento. Lógicamente, las fami-

lias más poderosas obtenían los lugares preferentes y los más modestos se iban esparciendo en derredor. Por entonces, nadie se sentía lastimado por esta ordenación jerárquica de enterramiento, muy parecida, además, al escalón social que hoy establecen en nuestros cementerios el suntuoso panteón griego o gótico y la sencilla tumba con cruz de hierro.

Tengo estos días en estudio unas escrituras lorquinas de fundación de la iglesia de los dominicos. Se refieren estos documentos a la iglesia actual que substituyó a otra antigua más pequeña. El Provincial de la orden había de dar su licencia para vender los enterramientos y la dio de esta manera:

“Por la presente, yo fray Bernardino Viques (o Viques), Maestro Provincial desta provincia de Andalucía de la Orden de Predicadores, doy licencia al Padre Vicario y Convento de Santo Domingo de la Ciudad de Lorca para que puedan dar la capilla mayor de la Iglesia que el dicho Convento ha de edificar, a la persona o personas que la quisieren edificar cuando sea trazada, con aquellas condiciones que se requieren en la capilla mayor de un convento de autoridad, y con estas condiciones, doy licencias para que los dichos padres Vicario y convento puedan hacer y otorgar todas y cualesquiera escrituras que para la seguridad y perpetuidad de dicha capilla fueren necesarias, las cuales yo os doy ahora en nombre mío y de los muy Reverendos Padres Provinciales que me sucedieren... etcétera. En Lorca, en el Convento de Santo Domingo, a tres de agosto de mil y quinientos y cuarenta y cuatro”.

En este y los siguientes documentos se contiene la autorización para dar también las capillas colaterales y los demás lugares del cuerpo de la iglesia.

La familia lorquina que adquiere los derechos para enterrarse en la capilla mayor es la de Contreras de Lara. Y es Don Juan Contreras de Lara quien muere por estos meses y su cuerpo es acogido “por el Padre Vicario y Convento” para enterrarlo en lugar

provisional hasta que la capilla mayor se alce. Hay acta notarial de la recepción del cuerpo del Contreras de Lara con descripción de caja y vestidos.

Para que se tenga idea de cómo un maestro alarife se comprometía a levantar una capilla, copiaré las ordenanzas que hacen Francisco Fernández y Bartolomé Fernández, su hijo, para la construcción, por los mismos años, de la capilla de la Merced:

“Condiciones y ordenanzas de la capilla de Nuestra Señora de La Merced.

Primeramente, se ha trazado ochavada la dicha capilla; Hanse de hacer en la dicha capilla cinco paños de lazo con su almiçate de lazo con un razimo (de uno cada vez) conforme al dicho paño de almiçate, decláranse cinco paños porque ha de pasar la dicha armadura por delante del cuerpo de la iglesia.

Hase de estribar con sus estribos y echalle a la parte de delante un tirante guarnescido con su fino y con sus aspas.

Hanse de guarnescer los dichos paños desde las soleras de la parte de la capilla con sus desvanes y alyceles hasta que lleguen al dicho alguerte (¿).

Hase de armar la dicha obra y asentar conforme a lo dicho de arriba, y hase de dar vista la dicha obra a vista de maestros del dicho oficio”.

El maestro que la ha de hacer dice que le han de dar toda la madera que está trazada para la dicha obra, que no le falte ninguna cosa de madera y clavos y si le faltare estando en la dicha obra, y holgasen los oficiales, que sea obligado el Comendador a pagar los dichos estorbos.

“Toda esta obra de la dicha capilla se entiende que ha de ser hecha y obrada conforme a la dicha muestra que le di al señor Comendador”.

También de esta capilla, contratada en 1544, hay escrituras de venta

de los enterramientos. Son curiosas las estipulaciones con el hombre que traerá las maderas desde Moratalla y las diferente medidas. (Tomo 32 y año 1544, ante Martínez de Salas).

El viejo Almudí murciano



Una de las piezas escultóricas más famosas de las conservadas en nuestra ciudad es, sin duda, el escudo de Murcia en que, rodeada de seis coronas, una matrona amamanta a un niño extraño mientras aparta de su pecho a los propios. Símbolo de una ciudad que acoge con amor a los no nacidos en ella, aunque tenga que privar de algo impor-

tante a sus hijos. Símbolo perfecto que debería ser de todas las ciudades, puesto que todos los municipios se nutren de gentes venidas de otras tierras y con ellas se enriquecen. Ejemplo claro de esto será el apellido Salzillo que tantas glorias dio a Murcia; el de Cascales, que también le viene a la ciudad de un pueblecito cercano, pero no de su propio término municipal. Saavedra Fajardo, en rigor, no es un murciano del núcleo urbano llamado Murcia. Y vemos que los Vila pintores, Gilarte, Bussi y otros tantos que han engrandecido a Murcia, o proceden de familias venidas a la ciudad o ellos mismos son forasteros que han acudido al amor de Murcia. Así que el gesto noble de esa matrona, además es un gesto inteligente. Digamos entonces que el enriquecimiento de la ciudad es premio, consecuencia de su gesto desinteresado. Definitivamente, esos niños que se arriman a los pechos de la matrona acaban siendo sus hijos y, en muchos casos, los más reconocidos y más cargados de agradecimiento.

Este escudo a que me refiero, campeaba sobre la puerta de un antiguo edificio al que se designó con el nombre de Almudí, esto es, depósito del trigo. Estos depósitos eran obligados en todas las ciudades, y representaban un seguro ante la posibilidad de malas cosechas y para mejor reparto de ese fruto indispensable de la tierra que es el trigo. Se solía designar a estos edificios civiles con los nombres de almudí o alhóndiga. También con el más generalizado de pósito del pan. Porque con el nombre de pan se decía de los trigales y del propio trigo, así como también de los cereales almacenados. Si en alguna ocasión se llamó a los pósitos o alhóndigas el Almojarifazgo, fue porque en alguna dependencia de ellos estaba la oficina del recaudador de rentas reales o almojarife, cosa que parece que ocurrió en Murcia con este viejo edificio.

El actual Almudí murciano es quizá el cuarto edificio que se hizo para este fin. Data de los primeros años del XVI. El escudo de la matrona, tan divulgado, no es sino un resto noble del Almudí construido en 1575. A este viejo Almudí se refiere enteramente mi escrito de hoy. Ignoradas las cuentas de fábrica del edificio, ahora han venido a mi conocimiento sencillamente cuando buscaba referencias de vie-

jas fiestas del Corpus en Murcia. La construcción del viejo Almudí se inicia en el año de 1575 y se da remate a ella en el siguiente año según la cuentas halladas. Son años en que toda la ciudad se renueva y vemos cómo luego de la construcción del nuevo edificio se emprende el ennoblecimiento de la plaza de San Francisco contigua al Almudí. Al mismo tiempo se hace la puerta de entrada al Mercado, obra en la que colaboran Pedro Milanés y Juan de Flandes. Esta puerta, con dos arcos, estaba al final de la Trapería: sobre los arcos corría un edificio destinado a cárcel de caballeros. Todas las calles murcianas son empedradas y los templos van renovando su vieja y gótica estructura, que dejan para adoptar formas "del antiguo", esto es, de los estilos romanos y griegos en sus consecuencias renacentistas. El "antiguo", sorprendentemente, desplaza al que los artistas de entonces llamaban despreciativamente "el moderno" o gótico.

Desgraciadamente, la vida de este Almudí estaba llamada a ser breve, puesto que en el año de 1612... Pero leamos a Frutos Baeza: "A las dos de la madrugada del primero de septiembre de 1612, se desató sobre Murcia una horrible tempestad que puso en angustiosa zozobra al vecindario. Aumentó ésta una horrorosa detonación a la que siguió el resplandor de una inmensa hoguera"; "El Almudí o Pósito de la Ciudad, era presa de las llamas. Un rayo que cayó en las cámaras en que provisionalmente se guardaban las armas del Regimiento de Milicias, hizo estallar la pólvora allí almacenada y voló la parte alta del edificio".

De aquel incendio se salvó, aunque deteriorado, el escudo célebre y los que ordenaron la construcción de un nuevo Almudí tuvieron el buen gusto de hacer que el escudo que simbolizaba la caridad de Murcia continuase honrando la pared exterior del nuevo palacio. Así ha llegado hasta nosotros. Pero sin nombre del escultor que lo hizo. Sólo su presencia magnífica del recién nacido Instituto Municipal de Cultura que tendrá su sede, viva y actuante —siempre si Dios lo quiere—, en ese antiguo y nobilísimo edificio. Entre los escritores murcianos que se ocuparon de este escudo, traigo unas líneas de Diego Sánchez Jara en su Introducción a "Intervención de Murcia en la

Guerra de la Independencia": "Su fisonomía espiritual bien grabada quedó en el escudo que ornamenta la fachada de su antiguo Almudí, el cual embellece la portada de la obra. Allí, como símbolo de su generosidad, en el lugar mismo donde se guarda el trigo de sus campos y de sus huertas, se encuentra la Matrona dando el pecho a unos niños forasteros, mientras los suyos demandan en vano su alimento. ¿Se puede decir más?".

En lo alto del escudo, se simbolizó, además, el esfuerzo murciano con el pelicano que saca sangre de su pecho para alimentar las crías. Este pelicano sí quedó a medias, destruido, se puede suponer que en la catástrofe dicha.

Vengamos ahora a lo que esencialmente es noticia hoy: los nombres de quienes trabajaron en todo aquel edificio desaparecido; los nombres de los escultores y artistas que colaboraron en todo el conjunto y algunas pequeñas cosas interesantes mientras no se escribe una pequeña historia más completa de todo el trabajo.

Las obras se inician, como dije, en el año de 1575. El responsable de ellas es Juan de Castro, maeso que además de pagar a todos los obreros, trabaja él mismo como tal maeso con Tomás Ruíz y Bartolomé Fernández. Estos maesos ganan cuatro reales diarios; medio real se da para el almuerzo a sólo uno de ellos que sería, posiblemente, el Juan de Castro y alguna vez se compra cierta cantidad de huevos para darlos a los maesos. Los manobres y oficiales ganan dos reales. El trabajo de los escultores es pagado aparte y se hace constar en recibos sueltos lamentablemente deteriorados por el lugar húmedo que ocuparon antiguamente.

Las cuentas se especifican escrupulosamente en las cargas de algéz o yeso —de ahí la palabra algezón usada aún hoy—, cahíces de cal, adrillos —no ladrillos— y las arrobas de hierro que se van destinando a rejas y otras necesidades. Pero lo importante es el nombre del escultor que labró el famoso escudo. Ese escultor es, ni más ni menos, Fernando de Torquemada. Precisamente un artista del que nada en absoluto se sabía antes de qué yo descubriera unos documentos a él referidos. Pero no trabaja solo: tiene dos oficiales que le ayudan, si bien duran-

te unos días que pueden entenderse los necesarios para preparar las piedras y desbastarlas. Estos colaboradores son Bartolomé Fernández, maeso, y Lorenzo de Zaaajosa, que cobran lo mismo que él al trabajar como maesos, esto es, cuatro reales diarios. Los días que emplean en el trabajo del escudo son cuatro y cinco respectivamente. Fernando de Torquemada se ocupa durante dos meses; los recibos apenas si pueden leerse. En todos aparece su firma claramente, sobre todo uno en que se especifica: "Fernando de Torquemada, imaginario, veintidós reales en cuenta del escudo que hace para la obra del pósito. Enero de 1576". Firmado Fernando de Torquemada. Hay recibos desde diciembre de 1575. Las cantidades han desaparecido en casi todos.

Pudiera surgir la duda: ¿trabajaba, precisamente, en el escudo de la Matrona con los niños? El siguiente mote deshace todo género de dudas a este respecto: "Diósele a Alvarado, de señalar los letreros de los ángeles, cuatro reales". Aparte de esto, la lápida que aún hay sobre el escudo acusa su fecha: 1575.

Pero en la obra hay algo que es curioso: un pintor trabaja en armas del edificio, esto es, en escudos: Gerónimo de Córdoba. ¿Era también escultor? Ya lo sospecha don Andrés Baquero Almansa y estas notas parecen confirmar esa sospecha: "... de la piedra que se trae para hacer las piezas de las armas que se hacen del pósito". "Gerónimo de Córdoba, de las armas que se han de hacer para el pósito". No hay duda de que aparte el escudo de la Matrona, se hicieron en piedra las armas del Rey y las de la ciudad. A estas armas se refieren los dichos motes, puesto que la piedra del escudo grande se especifica en algunos motes y especialmente en este: "Y más siete reales para pagar la piedra del escudo". En general, la piedra de todos los escudos está pagada en la cantera con este mote: "A Domingo de Ergueta, maeso de cantería, cuatro ducados para sacar la piedra para los escudos". Como se ve, no se refiere a un solo escudo, sino en plural, "para los escudos". También aparece otro mote que dice: "... de la piedra que se trae para hacer las piezas de las armas que se hacen del pósito". Así queda claro que quien trabaja el escudo más impor-

tante es Fernando o Hernando de Torquemada y quien hace las armas pequeñas es Gerónimo de Córdova, posiblemente escultor y ciertamente pintor.

Muy interesante es que Domingo de Elgueta sea el maestro cantero que labra los pilares de la cámara. Ya es sabido que el apellido Ergueta unido al oficio de cantería se prolonga en Murcia e incluso unido a las artes decorativas. Quizá este Ergueta fue el que dio comienzo a la familia de artesanos y artistas. En cuanto al escultor Torquemada, recordaré que la primera noticia que se tuvo de él fue la dada en estas mismas columnas acerca de un Resucitado de siete palmos. Siguió cierta escultura de la Magdalena Penitente para la villa de Mula. Y las noticias se pueden complementar hoy con la ejecución de este escudo que honra a Murcia y del que Murcia se enorgullece, y con otra noticia sencilla, poco importante, pero que da fe de la vida de este Torquemada en nuestra ciudad: en 1594 contrata los servicios de un ama de cría, Leonor Alegre, para que le amamante a un niño suyo de siete meses (Sig. 614 de Cristóbal Fernández). Se obliga el ama a lavar los pañales y ropitas del niño y a cuidarlo constantemente. Todo esto nos indica que cuando el escultor hizo el famoso escudo era joven. Lo corrobora el hecho de que en 1604 sale fiador ante la cofradía de la Concepción de Murcia del dorador y pintor Martínez de Ergueta.

Todo este conjunto de noticias nos descubre a un gran escultor —su obra lo acredita— que vive en Murcia muchos años antes que Cristóbal de Salazar y Juan Pérez de Artá, puesto que la vecindad pedida por éstos es muy posterior; y que convivió con ellos y trabajó a un mismo tiempo, desapareciendo de nuestra ciudad por los primeros años del XVII, como sus compañeros de arte, no sabemos ahora si por muerte o por trabajos en otros lugares. Desde hoy, pues, el nombre de Fernando de Torquemada irá junto a su obra y quedará unido a la Historia de Murcia. Su obra, un día, será desmontada, reproducida en piedra nueva para colocar en el lugar de siempre y el original deberá pasar a una sala de museo donde esté resguardado de los ataques de vientos y lluvias, nada amigos de obras maestras.

(Pueden ver los interesados en este asunto el legajo 3.380 de nuestro riquísimo Archivo Municipal. Cuentas de Propios de los años 1575-76).

(Sobre otras obras en el Almudí anterior, véase artículo del profesor Torres Fontes en Boletín de Información del Ayuntamiento de Murcia).

La torre del reloj

La actual torre de Santa Catalina no obedece en su altura e importancia a la que realmente tuvo en los pasados siglos desde qué fuera utilizada para ostentar algo tan esencial como el reloj de la ciudad. Se entiende que había de ser la más alta de todas las torres y así lo era, sin duda, aunque no la más fuerte. Esto último se deja ver claramente por la frecuencia con que se realizaban obras en ella. Su cuerpo no debió ser nunca de piedra sino de ladrillo y acaso los cimientos y primer cuerpo actuales sean los de siempre. Las torres que en nuestras ciudades tenían el reloj del concejo respectivo eran, igualmente, las mejor situadas o las de mayor altura puesto que las horas habían de ser vistas desde gran distancia por las gentes de los campos y huertas, más que para los horarios de trabajo entonces casi inexistentes para la regulación de los riegos y, en general, para el buen orden de los afanes cotidianos. Así, vemos, en Yecla estar el reloj antiguo en la torre excelentemente situada de la Asunción. En Jumilla, en la de Santiago. En Lorca en la de San Patricio y anteriormente en una torre más alta del Pósito. En Totana, en la torre parroquial que conserva un gracioso almenado y una construcción de grato color arcaico en todo correspondiente al magnífico interior de su iglesia con techumbre mudéjar.

En Murcia, llana, la visibilidad de su reloj quedaba condicionada a la altura de la torre que lo tuviera. Y esta torre, desde que hubo tal reloj, fue la de Santa Catalina. El cuido de torre y reloj, era pues, cosa del concejo o de la ciudad.

Indudablemente, las obras de cuidado y reforzamiento de esta torre



se sucederían con frecuencia. Hoy, voy a hacer referencia a los trabajos que en ella se realizaron en los años de 1575 y, luego, en 1601. Es decir que en el curso de unos veinte años se hacen dos obras importantes en esta torre. Tanto una como otra obra son importantes puesto que se realizan ambas durante dos años: 1577-78 y 1601-1602. Renuncio, naturalmente, a la enumeración de las cuentas larguísimas en que se reflejan todos los gastos día a día. Reseño sólo algo de lo más importante de ambas obras o lo que me parece puede interesar al lector.

En la primera de las obras a que me refiero, la de 1577-78, es el maestro Juan de Bustos el encargado general. En el legajo 2.337 de nuestro archivo municipal, puede encontrar el lector interesado cuentas minuciosas de las carretadas de cal, ladrillos o adrillos y algez o yeso. Lo curioso es que junto al gasto de maromas, hierros y demás, aparezca un mote en el que se dice: "A Artus Tizón cincuenta reales de los garrecillos que se hacen en el chapitel de la torre". Al ignorar totalmente qué cosa

fuesen estos garrecillos, quedamos sin saber la obra exacta que realizó el pintor; si fue decorar algunos agarres de hierro salientes, si fue tallar o modelar esos salientes o si se trata de algo insospechado hoy para casi todos, creo. Otro pago interesante es el que se hace a Pedro Hernández de unos bolos para la cruz que remataba al chapitel de la torre. Estos bolos eran de arambre, esto es de bronce, de cobre o de hierro, puesto que, aunque el significado de la palabra era exactamente de bronce, en Murcia se designaba por entonces a diversos objetos de diferentes metales como "de arambre". Sabido es que esta palabra queda después limitada a designar los hilos metálicos sean de cobre, de hierro o de otro cualquier metal, transformada en "alambre".

En el año de 1590, el reloj se resiente y comienza a fallar. El sacristán de Santa Catalina era por entonces el encargado del funcionamiento de este utilísimo artefacto. Pascual Ros, pues, que era el sacristán, va al Concejo con su notificación y es autorizado a llamar al herrero Antón Rogel para que haga su presupuesto. Dice que tiene el reloj gastadas algunas piezas y que necesita cuerdas nuevas. Todo se manda renovar; Antón Rogel cobra su trabajo y parece ser que reloj y torre llegan de muy mala manera a los últimos años del siglo. Al sacristán se le vienen dando siete mil quinientos maravedís por su cuidado anualmente.

En el primer año del siglo XVII, la torre amenazaría ruina pues en los primeros meses de este año de 1601 se decide un arreglo a fondo y, según se desprende de las cuentas, con derribo de gran parte de ella o reforzamiento total en su exterior. Son muchos los materiales reseñados día a día, muchos los ladrillos y las cargas de arena, cal y algeiz. Son muchos los obreros que trabajan y las maromas y piedras que se emplean. Pero quizá lo más esencial en este trabajo es el remate de esta torre que se hace totalmente distinto al anterior. Aquellas trece libras y media de arambre que se pusieron en bolos de la cruz veinte años atrás, aquellos garrecillos de Artus Tizón, aquél chapitel, desaparecen y desaparece con ellos todo el adorno viejo. Ahora se modela una cornisa en yeso y se sacan los moldes y se funde en piezas que son reproducidas en piedra y ajustadas al final de la torre. Encima de esta gran cornisa, tan cuidada, corre un barandal cuyo dibujo existe en el Archivo de Proto-

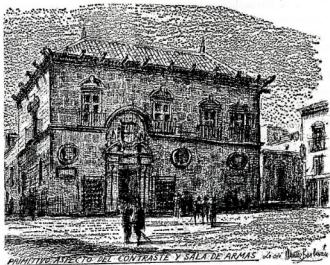
colos Históricos. Gonzalo de Espadaña se encarga de hacer un nuevo chapitel. La cornisa fue labrada por Sebastián González, cantero, que colabora en otras muchas obras de la época, entre ellas el Contraste. Por su trabajo cobra mil cuatrocientos cuarenta reales. Alonso de Cabrera, maestro, cobra diariamente once reales. Los manobres, u oficiales que diríamos hoy, cuatro reales y los peones tres reales. La carga de algez sale a treinta y dos maravedís. No es Antón Rogel, quizá muerto ya, el que se ocupa de la restauración casi total del reloj, sino Francisco Martínez que, entre otras cosas, hace una cadena de veinticuatro libras y una verga para el mazo de la campana. De su colaboración en la obra del reloj, Juan de Herrera, que también había trabajado en el Almudí años antes, hace un total de algunos miles de reales puesto que en una sola vez se le abonan dos mil a cuenta. Si se compara esta cantidad con las que cobran los obreros, albañiles y canteros, se podrá considerar la importancia de lo que a él se le encarga. Parece ser que a finales de 1602, toda la obra queda terminada y la torre luce con nuevo aspecto. Mientras esta renovación se hace para el exterior de la iglesia y utilidad de los murcianos, en el interior de Santa Catalina hay una novedad en estos dos años: el señor don Alonso Jaymes Junterón ha encargado a Diego de Navas, entallador, un retablo para su capilla de enterramiento. Diego de Navas, en septiembre de 1601, tiene casi rematada su obra y entonces interviene el pintor Jerónimo de la Lanza que realiza los dorados y estofados y pinta las "tablas de imaginería" con los santos devocionados por los Junterón. Un nuevo retablo en la austera iglesia de Santa Catalina cuyo interior tampoco hoy responde en nada al de aquellos tiempos. Sin embargo, mirando hoy la estructura de este templo siempre se tiene la seguridad de que en sus entrañas hay algunos restos del pasado lejano. Porque es un templo que no ha sido derribado jamás totalmente o, al menos, así parece. Es un viejo templo reformado. Revestido de yesos insulsos y con portada de blanda concepción decimonónica del arquitecto Millán. Pero, ¿sabe alguien si debajo de todos esos yesos está la estructura gótica en alguna de sus partes? ¿Por qué, alguna vez, no se hace un pequeño calado en los superficiales yesos y se comprueba esta posibilidad? En diferentes lugares podría hacerse esta

"cata", tanto dentro como fuera de la iglesia. Saber, puede costar unos duros y ningún peligro se correría sino el de poder, acaso, rescatar una de nuestras viejas muestras de arte gótico. Esta hipótesis no es tan aventurada como parece y, sobre todo, lo que se puede hallar es más importante, mucho más, de lo que se puede gastar en buscarlo.

Contraste y sala de armas

En la plaza de Santa Catalina hubo hasta casi nuestros tiempos, quiero decir que hasta los años treinta, un noble edificio que había perdido su efectividad práctica pero que encerraba bellezas y calidades escultóricas y principalmente arquitectónicas que le hacían pieza importante de la ciudad. Contaba con algo más de tres siglos de historia cuando necesidades urbanísticas dieron con él en el suelo, digamos que un poco entre las protestas de los amantes de Murcia pero sin que se levantara ninguna actividad enérgica que impidiera el derribo. Así, en Murcia y su provincia, han caído soberbios edificios que han sido llorados, eso sí, pero nunca defendidos. Siempre las razones que empujan a destruir son mucho más poderosas que las que animan a defender. Aparte que los razonamientos en contra de la belleza y la historia están expuestos por personas que parecen civilizadas. Incluso más civilizadas que las que defienden un pobre resto del pasado. Además, son más fuertes. Tienen el dinero y los poderes adyutrices suficientes para efectuar lo que manda el hombre del dinero. Así, las de perder las llevan los templos y palacios que comiencen a flaquear en sus cimientos. Incluso por defender las vidas de los amenazados por un desmoronamiento, se apresurará la piqueta a trabajar concienzudamente. Y las ciudades quedan rectas, con edificios igualitarios, anodinos y negros... Porque, al poco tiempo, las poluciones actúan y la bonita obra de la civilización se afea por los desconchados y las negruras y se pierde tanta obra hermosa de los cientos de arquitectos que las hacen. Desaparecen unos tapiales en los que

corre una lagartija, tras de los cuales se alza un magnolio, medio cubiertos por la verde falda de una parra desbordante, y aparece el edificio cuadrado, emplacado de piedras artificiales, llena su puerta de latones y marmolitos donde se anuncian un abogado, un practicante, un viajante de comercio.



PRIMITIVO ASPECTO DEL CONTRASTE Y SALA DE ARMAS. *del Sr. D. Juan Bertrán*

El Museo de Bellas Artes de Murcia editó durante muchos años un boletín anual en que se reseñaban las adquisiciones del dicho museo, se publicaba algún artículo de los eruditos provinciales y servía de memoria, también, de las destrucciones sistemáticas en nuestro suelo. Conservo algunos números de este boletín, y en uno de ellos, el perteneciente a los años treinta-treinta y uno, hay publicado un artículo de don José María Ibáñez, cronista de Murcia y su provincia, titulado "La oración fúnebre del Contraste". El artículo está fechado en 29 de julio de

1932; aunque la publicación era de años antes, al ir retrasados sus números, se imprimía en 1933. Los murcianos estamos acostumbrados a estos galimatías de fechas cuando se trata de ediciones culturales y de otras que no son. Así, el boletín era de los años treinta-treinta y uno, se incluían escritos del treinta y dos y se editaba en el treinta y tres. En este último año o el siguiente se derribaría el noble edificio del Contraste.

Don José María Ibáñez nos hace relación de las bellezas de este edificio pero no señala cosa alguna de lo referido a su construcción. No es raro puesto que Frutos Baeza hace lo mismo y Cascales se limita en sus "Discursos" a enumerar las iglesias y conventos de la ciudad silenciando los edificios civiles, incluso los levantados en su tiempo. Pero de las bellezas arquitectónicas y escultóricas albergadas por Murcia tampoco hace Cascales elogio alguno. Resulta asombroso que los legajos de nuestro Ayuntamiento hayan sido puestos en orden durante el siglo XIX, se hayan empaquetado y etiquetado haciendo constar todo su contenido pero sin publicarlo para conocimiento de los murcianos. Así, hemos ignorado hasta hace apenas unos días el nombre del autor del escudo de la Caridad Murciana, en el Almudí, como ignoramos, hasta hoy mismo, los artistas que trabajaron en este desaparecido Contraste. Y no es que hayan dejado de ocuparse de la historia de la ciudad sus eruditos del pasado. No es que hayan dejado de hacerlo y muy bien. Es que quizá no les interesaron estos detalles.

La construcción de este hermoso edificio fue propugnada en los primeros años del XVII; el de 1600 ya ordena el Concejo se trasladen las armas desde el viejo Contraste hasta el Almudí. Comienzan los derribos y en 1602 se extienden los pliegos de condiciones y se hace remate de las diversas partes de la obra. La traza general ha sido hecha por el maestro mayor de las obras del Obispado de Cartagena, Pedro Monte. Su hermano, Juan Monte de Isla, se hace cargo de toda la dirección de la obra e incluso se remata en él el trabajo del escudo principal sobre una de las dos puertas. No podemos saber si él mismo lo trabajaría o lo daría a un escultor ya que no se tiene noticia de que este Juan Monte de Isla fuera sino cantero. Lo mismo que Pedro Milanés, años antes, acepta reeditar los tres escudos, uno del Rey y dos de la Ciudad para la puerta de



Vidrieros, dándolos a otros, así el maestro Monte lo daría a manos experimentadas quedándose él con alguna ganancia. En los documentos queda especificado que el dibujo está hecho por el maestro mayor Pedro Monte de Isla. Incluso se conserva un hermoso dibujo de su mano de una de las portadas, quizá modificado en la realización.

La obra general de piedra, no tocante a escultura pero sí a pilastras, cornisas y moldurajes, corre a cargo de Sebastián Pérez y Diego de Elgueta. Sebastián Pérez aparece como maestro ducho en cantería selecta en diferentes construcciones, entre ellas la segunda iglesia de San Lorenzo, en obras por aquellas fechas. (No la actual, que es del XVIII como todos sabemos).

El escultor Juan Pérez de Artá se encarga de los trabajos de los restantes escudos que ornaban las paredes. En 1608, la obra está a punto de terminación y Cristóbal de Salazar trabaja en la parte escultórica de las gárgolas. Hay en este año varios pagos por este concepto, entre ellos tres adelantos de cien reales cada uno en enero, abril y mayo. Toda la cantería sigue en manos de Sebastián Pérez al que se pagan las escaleras, una gran piedra para mesa central de la sala, las cornisas y toda la obra de las ventanas. En competencia con él se había presentado a la postura el cantero vecino de Elche Martín de Barinca que unos años después trabajará en la terminación de la iglesia de Santiago de Jumilla.

Esta obra del Contraste tuvo una víctima: Pedro de Betia, cantero, que cae desde un andamio el sábado doce de febrero de 1605. Muere a los veintitantos días y su viuda, Bárbara de Alarcón, pide algún dinero para sus hijos. Se le dan doscientos reales.

Toda la obra de carpintería queda a cargo de Gonzalo de Espadaña, el inquieto e intrigante carpintero que presenta un dibujo muy cuidado de la techumbre o acaso se le da hecho por Pedro Monte de Isla.

Hay que indicar que este edificio, pese a estar reconstruido idealmente con dibujos de Laorden, Ballester y por alguna pintura mía, con un tercer cuerpo de arcadas, esto es totalmente falso puesto que sobre la Sala de Armas, parte principal del edificio, sólo hubo un tejado armado sobre gruesas maderas. Desaparecido este tejado, se sustituyó, en nuestro siglo, por quizá ya una terraza llana que vertía las aguas no ya por

las viejas gárgolas de Cristóbal de Salazar, sino por unas canaleras de zinc, de estilo casero vulgarísimo.

Las fachadas de este noble edificio que prestigiaba a Murcia, se conservan en los patios del Museo de Bellas Artes de la Trinidad, con sus escudos y lápidas. Quizá alguna vez sirvan para la reconstrucción total del monumento a que pertenecieron. Las restantes piedras esparcidas alrededor de estas puertas, pertenecen al derruido convento de la Trinidad y son pilastrones de mármol gris acaso provenientes del claustro.

La Cámara de Comercio e Industria de Murcia propugnó esta reconstrucción que parece utópica pero que es completamente factible. Cuando no se haga, al menos esas dos portadas quedan como recuerdo de algo que Murcia perdió y que no debió de perder.

Los cuatro cantones

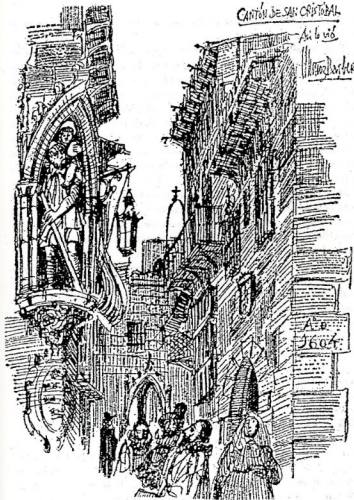
En esta región, como hemos sido y somos tan aragoneses, tan catalanes y tan valencianos, o, para no entrar en peligrosas afirmaciones, como hemos recibido largas influencias de todas esas tres regiones, resulta que usamos rasgos de lenguaje muy diversos y no sólo propios de nuestros vecinos sino que también de otros que no lo son. Pero, como dicen en el "Un, dos, tres", no vamos a preocuparnos de aragonesismos ni de valencianismos o catalanismos, sino de cantones de Murcia. Y como la palabra cantón parece acuñada por los aragoneses y regalada a casi toda España, ha venido algo a cuento esta salida inicial de campesina lingüística o lingüística parda.

Los cuatro cantones es toponimia urbana propia de todas nuestras ciudades, o de casi todas. ¿Dónde no habrá "cuatro cantones"? Casi siempre son estos cuatro cantones los que forman dos calles principales que se cruzan. Como, por ejemplo, los cuatro cantones que forman en nuestra capital las calles de Trapería y Platería. (Kiko Ledgard: por

CANTÓN DE SAN CRISTÓBAL

Año 1604

Alonso de la Cruz



veinticinco pesetas, díganos lugares que se denominan "cuatro cantones" en nuestra región).

Pero resulta que este nombre de "cuatro cantones" dado por los antiguos a los de Platería y Trapería, dejó de usarse en Murcia hace mucho tiempo. En los siglos dieciséis y diecisiete sí que se les designaban así; en documentos del Archivo Municipal y en los de los antiguos protocolos. "Cuatro Cantones de San Cristóbal". Hoy, la calle que prolonga brevemente a la Platería sí se sigue llamando de San Cristóbal. Aunque la memoria de una hornacina con este santo que había en una de las dos esquinas que comienzan la calle, ha desaparecido pese a que esta imagen debió quitarse de allí en los comienzos del siglo diecinueve, no antes.

Durante siglos, el santo corpulento que portaba al Niño Jesús, oteó desde esa esquina todos los aconteceres de la vida murciana, centrada en esas cuatro esquinas o cantones, hasta que, más o menos respetuosamente, fue quitado de su pedestal, derribada la casa en que estaba y dejado el cantón liso y mondo.

Hace unos siglos, el año de 1605, el Concejo murciano considerando que aquel santo hercúleo estaba un tanto desvinculado de la ciudad, acordó que para demostrar lo contrario era preciso ponerle a los pies un escudo de las seis coronas y para esto llamó a Jerónimo Ballesteros, pintor, y le encargó que hiciera este escudo bien ostensible y dado de todos sus colores y oros. Puso el pintor su andamio, quitó la vieja pintura que cubría a la estatua de piedra, le dio nuevo aparejo, la policromó nuevamente y lo mismo hizo con hornacina y alrededores. El escudo de la ciudad quedó puesto, igualmente, a los pies del santo. Cuando en marzo del año dicho Jerónimo Ballesteros quitó los maderos luego de aplicados los últimos barnices, la ciudad contempló la devota esquina revestida de un esplendor inusitado. Algunos comentarían que el santo bien estaba, con su aspecto antiguo. Otros dirían que el tratamiento dado por el pintor era acertado. Todos harían su inclinación de cabeza respetuosa y devota al pasar debajo de la estatua y quizá los caminantes, antes de salir por cualquier puerta de la ciudad, se acercarían a colocar una candelilla al santo para que les librara de las asechanzas y peligros de su camino.

Ni que decir tiene que al llegar San Juan de junio y celebrarse las carreras de caballos, fiestas de cañas y juegos de sortija en la Trapería, el santo quedó como el caballero mejor y más brillantemente vestido de todos cuantos concurrieron a ellas. Tampoco habrá que asegurar que la polvareda, levantada por los caballeros vivos, sería tal que dejaría los esmaltes y oros del santo ya empañados y atenuados en gran parte. Claro que esta clase de fiestas no traían solamente nubes de polvo, sino que también los suelos quedaban dañados por las estacas clavadas para situar los palcos o estrados, los tablados con que se flanqueaban los lugares en que tales fiestas se desarrollaban. Esto, precisamente, fue lo que ocurrió ese año de 1605. Acabadas las fiestas, el Concejo se olvidó de enviar a la céntrica calle de Trapería unos hombres que corrigieran los daños o desperfectos causados por el correr de los caballos o el levantar de les maderas.

Así, que una tarde en que concurrieron en la botica de Baltasar Giner algunos amigos, considerando el perjuicio que los agujeros causaban a los viandantes, decidieron protestar por escrito ante los señores de Murcia. Y lo hicieron, consignando que al quitar y poner arena había quedado precisamente frente a San Cristóbal uno de los hoyos más peligrosos; y que no era cosa decente que en calle tan frecuentada hubiera altibajos donde las aguas hicieran parada, o, cuando no hubiera agua, que cualquier señora diera un traspíes o los propios comerciantes, a cuyas puertas quedaba arena amontonada, en unos lados, y en otros notabilísimos desniveles. Sobre todo la "gran hondura" de frente a San Cristóbal era peligrosísima para todos. Esto lo escribían un mes después de celebradas las fiestas, el 24 de julio. El Concejo, avisado de esta manera, pone remedio a la situación y el defecto con bien poco gasto. El escrito había sido firmado por Hernán Pérez, cirujano, el Baltasar Giner, Pedro de Gilart y Esteban Martínez, estos tres boticarios de aquel lugar, que no eran pocos y que por esto de los aragonesismos no podremos saber si eran boticarios de sedas o boticarios de fármacos, que de todo había. La presencia del cirujano nos hace ver que alguno sería boticario de far-

macia, pero la conjunción de tres boticarios nos hace sospechar que alguno sería también de los otros, de los de sedas y preciosidades femeniles.

La explicación de todo esto de las boticas, la tenemos en varios documentos de la época. Pero entre ellos elijo uno clarísimo en que el abad de San Patricio de Lorca da comisión a cierto cosario para que le compre raja negra de Segovia en "cualquier botica de sedas" de la ciudad de Murcia.

Como en nuestros días las calles de Platería y Trapería son calles cerradas al tráfico rodado, nos podría parecer que esta costumbre es moderna o relativamente nueva. No es así. La prohibición de pasar carros por estas calles debe de ser muy antigua ya que en 1585 aparece un recibo que dice lo siguiente: "Trece de diciembre. A Domingo de Ergueta, nueve ducados de cuatro piedras que trujo para cerrar las bocas de las calles para que no pasen carros por la calle de Trapería".

Quiere esto decir que el tránsito rodado de esta calle, y hay que suponer que por la de Platería, estaría vedado pero no tanto que los carreteros se abstuvieran de entrarse por ellas cuando les viniera en gana o tuvieran esta necesidad. De aquí que el Concejo decidiera, quién sabe cuántas veces, colocar esas piedras que Diego de Ergueta trae en esta ocasión.

En cuanto a los descuidos municipales o concejiles, en todos los tiempos los hubo, puesto que el almotacén Jerónimo de Cabrera, en 1607, ha de comunicar al Concejo que "la carnicería tiene las puertas derribadas y algunos agujeros, por lo cual duermen los pícaros en las tablas".

La calle del Pilar vuelve a ser lo que era

Por fin, después de muchos años de desidia apuntaladora, la ermita del Pilar, en la calle del mismo nombre, muestra sus muros fortalecidos y restaurados.



La ermita del Pilar, tan conocida de todos, tan querida especialmente por los vecinos del barrio de San Antolín, ha sido restaurada. Después de tantos años de ver, apesadumbrados, su ruina, su apuntalamiento molesto y desagradable, el pequeño templo ha recobrado sus antiguas firmeza y gracia. Hemos de agradecer al Ayuntamiento actual esa decisiva y magnífica gestión. La ciudad recobra un edificio histórico y evocador de tradiciones entrañables. Su desaparición hubiera sido otro de tantos desastres ciudadanos como venimos padeciendo y que es de esperar sean atajados. Esta señal de ahora es buena, esperanzadora.

La calle del Pilar es de las más antiguas de Murcia. Nació, seguramente, al tiempo que sus murallas. Cuando el recinto ciudadano era fortificado, ya estaba esta calle estrecha que, después de la reconquista cristiana, fue llamada de Espaderos o Caldereros, indistintamente. En los siglos dieciséis y diecisiete, es el nombre de Espaderos el que prevalece. Pasado el diecisiete, instaurada la capilla del Pilar en sus años finales, la calle se titula ya, definitivamente, calle del Pilar.

Ahí, en la Puerta de los Vidrieros, acababa la ciudad propiamente dicha. Comenzaba, en adelante, el barrio de San Antolín, extramuros; como era un barrio extramuros el de San Juan y luego el de San Benito, ahora del Carmen. Esta puerta de Vidrieros, estaba abierta en la muralla y era estrecha e incómoda, tanto que en 1596 el Concejo trata con Pedro Milanés la construcción de otra puerta más ancha por la que pudieran entrar los carros en la ciudad. Pedro Milanés, el famoso maestro de cantería, acepta el encargo y trata a su vez con el Concejo que no le paguen nada, ni trabajo ni piedra, sino que le cedan en propiedad parte de la muralla antigua y algunas casas medio derruidas propias del Ayuntamiento. Es aceptada esta proposición pero el trato tuvo un peligro: que el maestro Milanés jamás se decidía a emprender la reforma de la puerta, seriamente. Derribó la antigua, si, acercó alguna piedra a la obra, hizo ciertos arreglos en la de Santa Florentina, pero el Concejo no veía la prometida puerta nueva ni siquiera levantarse parte de sus muros.

En 1608, pasados doce años del contrato, decidió el Concejo apremiar al ocupado Milanés y éste, quizá alarmado por el duro cariz de

reprimenda que tuvo el recuerdo concejil, puso manos a la obra y la terminó, meses más o menos adelante. Diego de Elgueta, en este año de 1608, le trae toda la piedra que faltaba, incluso la de los escudos, cornisamentos y pilastras, ya labradas algunas.

Por aquella parte estrecha y antigua que Pedro Milanés destruyó, había entrado en la ciudad el emperador Carlos V a su vuelta de la campaña de Argel. En aquella ocasión los muros fueron embellecidos con tapices, los suelos con alfombras. Hermosas guirnaldas colgarían en todo el trayecto. Banderolas, telas ricas de diversos colores. El emperador no pudo ver, de seguro, la mayor o menor pobreza de una calle que estaba vestida de gala para su recibimiento. Fue esta histórica visita a Murcia en cinco de diciembre de 1541. Juró Carlos V los fueros y privilegios mantenidos por el deán don Sebastián Clavijo, y por esta estrecha calle entró en la ciudad dirigiéndose el cortejo hasta la Catedral. El emperador se aposentó el tiempo que estuvo aquí en el palacio del obispo, entonces el que se llamó Silíceo, vertido al latín su nombre Guijarro.

Pasado bastante más de un siglo de esta visita ilustre, fue nombrado corregidor de Murcia por los años de 1680, reinando Carlos Segundo, el aragonés don Francisco Miguel del Pueyo. Se cuenta que haciendo la ronda con las justicias, muy entrada la noche, pasando junto al callejón de la Muerte, o de Faz, unos facinerosos le dispararon sus arcabuces casi a los pechos, de tan peligrosa manera que hubiera quedado allí muerto si una gran medalla de Nuestra Señora del Pilar que llevaba junto al corazón no hubiera desviado la bala criminal. Decidió entonces elevar la capilla del Pilar que, poco más o menos, se conserva igual a como fue levantada. Tenía anejo esta capilla un pequeño refugio para viandantes pobres, de lo que tomó la callecita lateral el nombre de calle del Hospitalico. Quedaba la ermita a la parte de Vidrieros, junto a la puerta levantada por Milanés. Fue en 1863, siendo alcalde don Alberto Pagán ("Alcaldes de Murcia", de don José Cano Benavente) cuando se decidió derribar aquella puerta salvando los tres escudos seguramente labrados por Cristóbal de Salazar y que hoy aparecen sobre la fachada de esta iglesia. De ahí que el escudo central no concuerde con la época de la fundación de don Miguel del Pueyo, perteneciente, como ya se ha

dicho, al reinado de Carlos Segundo, siendo el escudo real que podemos ver hoy del tiempo de su abuelo don Felipe Tercero. En dos lápidas de mármol se recuerda que allí estuvo la antigua puerta de la ciudad, cuando fue derribada por su angostura y cómo se levantó la actual fachada del Pilar de nueva planta. No dice que los escudos fueron aprovechados de aquella antigua Puerta de Vidrieros.

La actual calle del Pilar, aún habiéndose ensanchado su calzada y levantado nuevas construcciones hasta el punto de no quedar apenas una sola de las antiguas, conserva su aire agradable de patio de vecindad, de calle chiquilleril, murcianísima, contra todo el empuje del cemento. La vetusta ermita queda ahí, dando sentido y carácter a la por fortuna aún estrecha callecita.

Recordemos que dentro de esa iglesia se guardaba la imagen de San Patricio, patrón de la ciudad, que era trasladada en su día a la Catedral para la solemne función religiosa. La imagen de la Virgen del Pilar, pequeñita, de la escuela o taller de Salzilla. Otra imagen de la Inmaculada, última obra del taller del mismo maestro y que procedía de la antigua Carnicería, en la actual Plaza de las Flores. Además de otras cosas menos importantes, en un muro del templo estaba el retrato del fundador don Francisco Miguel del Pueyo, atribuido generalmente al pintor de Corte Claudio Coello pero, en realidad, obra de un buen maestro murciano, posiblemente Lorenzo o Senén Vila.

Con esta restauración, los amantes de las cosas entrañables de Murcia estamos de enhorabuena.

Índice analítico



- Academia Alfonso X el Sabio, 56.
 Aguila, Francisco del, pintor, 155, 156.
 Alarcón, Bárbara de, 245.
 Albacete, 219.
 Alberó, Mosén, organero, 137.
 Albicuri, cantero, 92.
 Albudeite, 148, 151, 152.
 Alcalá de Henares, 32.
 Alcalá la Real, 64, 70, 78.
 Alcalá Yáñez, Jerónimo de, escritor, 195.
 Alcantarilla, 208.
 Alcaraz, 109.
 Aleaudete, 64, 69, 70, 110.
 Alegre, Leonor, 32, 237.
 Alfonso X el Sabio, 27, 152, 153, 206.
 Alguazas, 200.
 Alhama, 27, 42, 43, 63, 72.
 Almansa, 52, 53.
 Almedina, 133.
 Almudí, 32, 41, 57, 69, 121, 125, 233, 234, 244.
 Alvarado, Bartolomé, pendolista, 160.
 Alvarado, Juan de, pintor, 30, 69, 70, 148, 172, 236.
 Andalucía, 69, 109.
 Andújar, 110.
 Anguita, María de, 110.
 Aragón, Francisco de, 206.
 Arellano, Juan de, comerciante, 32.
 Arias, Isabel, 165.
 Arias, Pedro, 165.
 Arismendi, Juan de, pintor, 168, 169.
 Arriola, María de, 195.
 Avila, Juan de, bordador, 25, 26, 174.
 Ayala, escultores, 125.
 Ayala, Francisco de, escultor, 47, 164, 165.

- Ayala, Iñigo de, 32.
 Ayanzo, Jerónimo de, regidor, 155.
 Aycn y Sandoval, Estefanía, 119.
 Azud, 94.
- Baena, Jerónimo de, 140.
 Baeza, 98, 110, 186, 187.
 Baglietto, Santiago, escultor, 192.
 Ballester Nicolás, José, escritor, 25.
 Ballester, Mariano, pintor, 245.
 Ballesteros, Jerónimo, pintor, 30, 148, 248.
 Baquero Almansa, Andrés, 45, 55, 63, 64, 117, 161, 219, 236.
 Barinca, Martín de, cantero, 52, 168, 245.
 Barragán, Francisco, capellán, 164.
 Beltrán, hermano Domingo, escultor, 120.
 Beniaján, 92, 95.
 Bergoñoz, Antonio, 93.
 Bernal, Andrés, 32.
 Bernal, Juan, 32, 164.
 Bernardino, Agustín, cantero, 194.
 Betia, Pedro de, cantero, 245.
 Blanca, 165.
 Briñas, Bernardino, comerciante, 29.
 Bruncio, Martín, bordador, 25.
 Buendía, Ana de, 165.
 Buho, Lorenzo del, 29.
 Burgos, Lucas de, bordador, 186.
 Bussi, Nicolás de, escultor, 36, 117.
 Bustamante, mastre Andrés de, maestro de retablos, 46.
 Bustillo, Aldonza, 105.
 Bustos, Juan de, albañil, 239.
- Cabrera, Alonso de, albañil, 241.
 Cabrera, Jerónimo de, almotacén, 250.

- Cáceres Plá, Francisco, 167.
 Cacholo, albañil, 59.
 Calasparra, 164, 168.
 Calle:
 de Caldereros, 252.
 de Espaderos, 252.
 de Faz, 253.
 de la Campiña (Alcaudete), 69.
 de la Muerte, 253.
 del Hospitalico, 253.
 del Licenciado (Alcaudete), 69.
 del Pilar, 252, 254.
 Mayor, 177.
 Pascual, 32.
 Platería, 177, 178, 246, 248, 250.
 San Cristóbal, 248.
 Santa Teresa, 60.
 Trapería, 30, 177, 178, 234, 246, 248-250.
 Cámara de Comercio e Industria de Murcia, 246.
 Cano Benavente, José, 253.
 Cano, Alonso, pintor y escultor, 36, 127.
 Cano, Juan, 219.
 Capilla de San Sebastián, 204.
 Capilla del Rosario, 72, 73.
 Caravaca, 37, 46, 52, 84, 95, 160, 167, 225.
 Caravija, acequia de, 34.
 Cárcel de Caballeros, 56, 79, 234.
 Carlos V, 153, 253.
 Carnicería, 254.
 Carrasco, Melchor, comerciante, 34.
 Carrascoy, Sierra de, 92, 94.
 Carrillo de Albornoz, Gómez, canónigo, 141.
 Carrillo de Albornoz, Pedro, 141.
 Cartagena, 29, 33, 79, 105, 172-174, 204.

- Casas, Esteban de las, comerciante, 29.
Cascales y Soto, Juan, 151.
Cascales, Francisco, licenciado, 195, 204, 244.
Castejona, 186.
Castilla, Palacio de los, 56.
Castillo, Francisco del, arquitecto, 96, 98-102, 104, 106, 109, 110.
Castro, Juan de, albañil, 235.
Castro, Rodrigo de, carretero, 211.
Catedral de Jaén, 99.
Catedral de Orihuela, 151.
Catedral de Sevilla, 101.
Catedral:
 Altar mayor, 137.
 Cajonerías, 45.
 Canónigos, 38.
 Capilla de Jacobo de las Leyes, 220.
 Capilla de Junterones, 63, 79, 105, 109, 142.
 Capilla de la Encarnación, 47.
 Capilla de la Transfiguración, 107, 177.
 Capilla de las Entrañas, 153.
 Capilla de los Grasso, 107, 177.
 Capilla de los Vélez, 46.
 Capilla de Santa Catalina, 177.
 Capilla del Bautismo, 177.
 Presbiterio, 95.
 Puerta de los Apóstoles, 222.
 Sacristía, 100.
 Sala Capitular, 135.
 Torre, 100.
Cehegín, 52, 84, 95, 115, 163, 167, 186, 199, 223, 225, 226, 227, 228.
Cerezo, Alonso, bordador, 186.
Chacón Jiménez, Francisco, 196.
Chacón, Pedro, carpintero, 43, 145, 146.
Chinchilla, 184.

Chueca Goitia, Fernando, 99, 101, 108, 109.

Cieza, 94.

Clavijo, Sebastián, deán, 253.

Coello, Claudio, pintor, 254.

Cofradía de:

carpinteros, 33, 118.

el Rosario, 33, 34, 140.

el Rosario (Fuente Alamo), 33.

la Concepción, 237.

San Sebastián, 204, 206.

Santa Lucía, 197, 199, 203.

Colegiata de San Patricio, 92, 94, 116.

Colegio de Jesuitas, 33, 56, 63, 78, 95, 219.

Contraste, 43, 59, 63, 69, 72, 74, 78, 93, 125, 158, 160, 241, 243-245.

Contreras de Lara, Juan, 230.

Convento de:

Agustinas (Murcia), 127.

Agustinos (Murcia), 204.

el Carmen (Murcia), 208, 212, 216.

Isabelas (Murcia), 63, 72.

la Concepción, de franciscanos (Murcia), 41, 94, 104, 142, 174.

la Merced (Lorca), 164, 231.

la Merced (Murcia), 72, 78, 82, 85, 88, 93.

la Trinidad (Murcia), 42, 113, 115, 175.

San Antonio (Murcia), 71, 72.

San Francisco (Cartagena), 172, 173.

San Ginés de la Jara (Cartagena), 206.

Santo Domingo (La Guardia), 102.

Santo Domingo (Lorca), 230.

Santo Domingo (Orihuela), 37.

Verónicas (Murcia), 82, 118, 191.

Córdoba, Alonso de, albañil, 60.

Córdova, Clara de, 69.

Córdova, Gerónimo de, pintor, 30, 64, 65, 69, 78, 86, 148, 168, 236, 237.

Córdoba, Marina de, 65, 68-70, 78, 161.

Corredor, Luis, clérigo, 219.

Coy, 167.

Cuatro cantones de San Cristóbal, 248.

Cuenca, 130, 133, 135, 141.

Díaz Cassou, Pedro, 64.

Díaz, Diego, bordador, 183.

Díaz, Pedro, 206, 207.

Díez Navarro, Alonso, 33, 57, 145.

Domínguez, Juan, albañil, 217, 218.

Donati, Giorgio, pintor, 169.

Dorado, Juan, librero, 32, 170.

Elche, 52, 125, 245.

Elgueta, 92.

Elgueta, Diego de, cantero, 82, 85, 91-95, 192, 194, 245, 250, 253.

Elgueta, Domingo —el viejo—, cantero, 92-94.

Elgueta, Domingo, cantero, 236, 237, 250.

Elgueta, familia, 92.

Ermita de:

El Pilar, 250, 253.

la Magdalena (Mula), 23, 24.

San Antón, 204.

San Sebastián, 206.

Santa Eulalia (Totana), 199.

Escobar, Ginés de, pintor, 47, 140.

Escoriaza, cantero, 92.

Espadaña, Gonzalo de, carpintero, 30, 33, 241, 245.

Espejo, Alonso de, doctor, 32.

Espín Rael, Joaquín, 55, 63, 70, 79, 94, 163, 186.

Espín, Estefanía de, 163.

Espinosa, Jerónimo de, pintor, 30, 43.

Felipe II, 30, 65, 70, 86, 226.

Felipe III, 30.

Fernández de Moratalla, Ginés, 23.

Fernández, Bartolomé, albañil, 231, 235, 236.

Fernández, Francisco, albañil, 231.

Filabres, Sierra de los, 32, 34, 73, 82, 86.

Flandes, Juan de, cantero, 234.

Florentín, Jacobo, cantero, 135.

Frutos Baeza, José, 234, 244.

Fuente Alamo, 33, 118.

Gallego, Diego, bordador, 174, 186.

Garay García, Luis, pintor, 157, 158.

García, Agustín, bordador, 173, 183.

García, Antonio, bordador, 173, 183.

García, Catalina, 92, 93.

García, Francisco, ensamblador, 172.

Garri, Nicolás, 38, 172, 173.

Garri, Nicolás, canónigo, 38, 174.

Génova, 29.

Gilart, Pedro de, boticario, 249.

Gómez, Juan, 56.

Góngora, Beatriz de, 165.

González Conde, colección, 37.

González, Pedro, 83, 89.

González, Sebastián, cantero, 241.

Granada, 96, 98, 99, 106, 181, 187.

Granados, Pedro, carpintero, 121.

Granados, Roque, carpintero, 121.

Grasso, Jerónimo, 107.

Güesca, Juan de, cantero, 105.

Guevara, Luis de, beneficiado, 41.

Guirao García, Juan, 96, 163, 167.

Gutierre, mastre, imaginario y carpintero, 45, 46

Guzmán, Bernardino de, 151.

Guzmán, Inés de, 151.

Hellín, 164, 226.

Hernández de los Ríos, Pedro, 195.

Hernández, Elvira, hiladora, 186.

Hernández, Pedro, 56.

Hernández, Pedro, herrero, 240.

Herrera, carpintero, 116.

Herrera, Juan de, 160.

Herrera, Juan de, albañil, 241.

Herrera, Juan de, arquitecto, 225, 227.

Herrera, Juana de, 186.

Herrera, Luis de, 227.

Herrera, Martín de, bordador, 187.

Hita, Gaspar de, comerciante, 29.

Huarte, licenciado, 42, 113, 115.

Huelma, 99, 101, 109, 110.

Huéscar, 84.

Ibáñez, José María, 243, 244.

Iglesia de:

el Carmen (Murcia), 211.

El Pilar (Murcia), 57, 60.

el Salvador (Caravaca), 95, 225.

el Salvador (Ubeda), 101.

la Concepción (Alhama), 27.

la Concepción (Cehegín), 199.

la Magdalena (Cehegín), 95, 223, 225.

la Soledad (Cehegín), 115.

Monserate (Orihuela), 151.

Nuestra Señora (Albudeite), 151, 152.

Nuestra Señora de la Arrixaca (Murcia), 200, 204, 206, 207.

Nuestra Señora de la Peña (Cehegín), 163, 167, 226.

- San Andrés (Murcia), 204.
 San Antolín (Murcia), 120.
 San Bartolomé (Andújar), 110.
 San Bartolomé (Murcia), 95, 196, 200, 203, 208.
 San Esteban (Murcia), 120.
 San Ildefonso (Jaén), 99, 101.
 San Jerónimo (Madrid), 127.
 San Lorenzo (Murcia), 120, 245.
 San Miguel (Murcia), 33, 57, 78, 219.
 San Nicolás (Murcia), 120, 145, 147.
 San Pascual (Yecla), 199.
 San Pedro (Jaén), 106.
 San Pedro (Lorca), 222.
 San Pedro (Murcia), 120, 191, 192, 195.
 San Pedro (Torre don Jimeno), 106.
 Santa Catalina (Murcia), 29, 41, 43, 59, 140, 158, 238, 240, 241.
 Santa María (Lorca), 163.
 Santa María (Martos), 110.
 Santiago (Jumilla), 26, 52, 168, 169, 220, 245.
 Santiago (Murcia), 199.
 Santiago (Orihuela), 109.
 Santiago (Totana), 199.
 Santo Domingo (Murcia), 56.
 Interiano Labaxi, Sinibaldo, 29, 170.
 Irala, fray Matías, grabador, 127.
 Jaca, Pedro de, 195.
 Jaén, 64, 78, 96, 98-102, 109.
 Jaramillo, Pedro, sastre, 199.
 Jaymes Junterón, Alonso, 241.
 Jorge, mastre, entallador, 46.
 Jorquera, 27.
 Jumilla, 26, 52, 125, 168, 169, 220, 238, 245.
 Jumilla, Francisco de, cantero, 107.

Jumilla, Ginés de, pintor, 46.

La Gineta, 142.

La Guardia, 102, 104.

Ladrón de Ocáriz, Pedro, cantero, 52, 53.

Lanza, Ginés de la, pintor, 137, 138.

Lanza, Jerónimo de la, pintor, 42, 43, 47, 137, 138, 148, 172, 241.

Laorden, pintor, 245.

Lecón, Juan, cantero, 107.

León, Ginés de -el viejo-, carpintero, 45.

León, Ginés de, bordador, 46.

León, Ginés de, tallista, 45, 46.

Leyes, mastre Jacobo de las, 47, 220.

Librilla, 42, 118.

Liébana, Cristóbal de, cantero, 95.

Llanos, Andrés de, pintor, 47, 135-138, 140, 142.

Llanos, Hernando de, pintor, 47, 133, 135-138, 141, 142.

Llanos, Melchor de, torcedor de sedas, 136.

Lonja, 59.

López Jiménez, José Crisanto, 63, 101, 105, 113, 117, 138, 192.

López, Alonso, 211.

Lorca, 63, 64, 92, 94, 143, 163-165, 167, 186, 226, 230, 238, 250.

Lorquí, 164.

Lugano, Giovanni, maestro marmolero, 107.

Lupi, fray Domingo, 204.

Madariaga, Miguel de, cantero, 95.

Madrid, 37, 63, 64, 126, 164, 186, 210, 211.

Maestre Antonio, 137, 141.

Manchirón, viuda de, 186.

Manresa, Ana de, 195.

Margarita, Reina doña, 29, 125.

Marsella, 175.

Martí, Ginés, doctor en leyes, 150.

- Martí, Juan José, abogado, 150.
 Martínez de Ergueta, pintor y dorador, 237.
 Martínez, Antón, estañero, 61.
 Martínez, Esteban, boticario, 249.
 Martínez, Francisco, herrero, 241.
 Martínez, Juan, 207.
 Martos, 100, 106, 110.
 Mendoza, carpintero, 167.
 Mercado, 56, 79, 234.
 Mercado, Isabel de, 99.
 Mercado, Jerónimo de, abogado, 99.
 Mérida, 98.
 Metio, Ginesa de, 79.
 Milanés, Pedro, cantero, 33, 55-57, 59-61, 73, 78-80, 82, 83, 84, 85,
 87-89, 92, 117, 118, 219, 234, 244, 252, 253.
 Millán, Justo, arquitecto, 241.
 Miñarro, Diego, cantero, 33.
 Módena, Francisco de, carpintero, 55, 83, 89, 121.
 Molina Martínez, José Luis, 96.
 Molina, Alonso de, bordador, 174.
 Molina, Luis de, escribano, 33.
 Moliner, Juan, cantero, 61.
 Monreal, Alonso de, pintor, 148, 161, 163-165, 167, 226.
 Monreal, Francisco de, 165, 167, 226.
 Monte de Isla, Juan, cantero, 244.
 Monte de Isla, Pedro, maestro mayor del obispado, 28, 33, 42, 43, 53,
 56, 57, 59, 63-66, 68-72, 74, 78, 82, 86, 93, 105, 161, 168, 218, 244,
 245.
 Monte, Pedro, licenciado, 68.
 Montealegre, 184.
 Morales, Pedro de, 140.
 Moratalla, 83, 84, 91, 95, 116, 168, 225, 226, 232.
 Morrones del Cerro (Alcaudete), 69.
 Móstoles, Agustín de, racionero, 95.

Mula, 23, 24, 33, 63, 237.

Muñoz, María, 69.

Museo de Longchamps, 175.

Museo Parroquial del Santo Sepulcro (Jumilla), 53.

Museo Provincial de Bellas Artes, 37, 74, 113, 158, 243, 246.

Nadal, Isabel, 140.

Navarro, Juan, 83, 89.

Navarro, Luis, 140.

Navas, Diego de, entallador y ensamblador, 42, 43, 63, 241.

Negrete, Pedro, cantero, 227.

Ocáriz, cantero, 92.

Olula del Río, 73, 82, 87.

Onteniente, 30, 73.

Orellana, fray Alonso de, 210.

Orihuela, 36, 37, 109, 110, 148, 150-152, 167, 174.

Orrente, Pedro, pintor, 170, 172-174.

Otazo, cantero, 92.

Otazo, Lucía de, 92-94, 195.

Oviedo, Pedro de, platero, 28.

Paco, Rodrigo de, clérigo, 167.

Pagán, Alberto, alcalde, 253.

Pago de:

Casillas, 105.

Casteliche, 140, 141.

Jubrena (Alcaudete), 69.

Turbedal, 141.

Zaraiche, 70.

Palarea, familia, 59.

Palma, Luisa de, 32, 118.

Palomar, El (El Palmar), 208.

Párraga, fray Alberto de, 210.



Parroquia de:

San Antolín, 94, 207, 252.

San Antón, 61.

San Bartolomé, 203, 206.

San Benito, 61, 252.

San Juan, 178, 252.

San Lorenzo, 25, 173, 177.

San Nicolás, 172.

San Pedro, 32, 118, 207.

Santa Catalina, 79.

Santa Eulalia, 113.

Santa María, 55, 93, 141.

Pede di Monte, Paulino, 65.

Pedraja de Tabala, 92, 95.

Pellicer y Barrionuevo, Diego, 30, 61.

Pérez de Artá, Juan, escultor, 24, 29-34, 43, 79, 80, 117, 118, 120, 126, 195, 237, 245.

Pérez de Hita, Ginés, escritor, 29, 31, 96, 161, 174.

Pérez de Hita, viuda de Juan, 186.

Pérez, Hernán, cirujano, 249.

Pérez, Sebastián, cantero, 121, 194, 245.

Pla, Bernabé de, 73.

Pla, Damián, cantero, 30-32, 34, 43, 72, 73, 82, 87, 89, 95.

Plaza de:

Afuera (Lorca), 64.

las Flores, 254.

los Villacis, 177.

San Francisco, 234.

San Ildefonso (Jaén), 98.

Santa Catalina, 32, 74, 84, 85, 168, 194, 242.

Santo Domingo, 34, 56, 79.

Pliego, 46.

Polo, Francisco, pintor, 168.

Ponz, Antonio, 130, 222.

- Prado, Antonio de, fabriquero de la catedral, 124.
Puebla de don Fadrique, 84.
Puelles, Alonso de, vicario, 198.
Puente de la Carretería, 92.
Puerta de:
 Azogue, 60.
 Castilla, 61, 204.
 Molina, 204.
 Porcel, 61.
 San Ginés (Lorca), 163.
 Santa Florentina, 252.
 Toro, 174, 178.
 Vidrieros, 56, 57, 60, 79, 245, 252, 253.
Pueyo, Francisco Miguel del, corregidor, 253, 254.

Quijano, Jerónimo, maestro mayor del obispado, 59, 64, 70, 99, 100,
 104, 107, 109, 142, 154, 219.
Quintana, Juan de, cantero, 227.

Rambaldo, Juan Antonio de, pendolista, 159, 160.
Real Chancillería de Granada, 98, 99, 104, 106.
Ribera, fray Hernando, 212, 217.
Ribera, Jusepe de, pintor, 37.
Riquelme, Diego, 104.
Riquelme, Diego de, 33.
Riquelme, Pedro, 104.
Roa, platero, 116.
Rocamora, Ginés de, 155, 210, 211, 218.
Rodríguez de Junterón, Gil, 142.
Rodríguez, Juan, maestro mayor del obispado, 78, 104, 107.
Rodríguez, Juan, tallista, 140.
Rogel, Antón, herrero, 29, 240, 241.
Romano, Luis, comerciante, 29.
Romero Navarro, Miguel, 60.

Ros, Pascual, 29, 240.

Ruíz Insturiano, Juan, 226.

Ruíz, Salvador, albañil, 71, 72.

Ruíz, Tomás, albañil, 235.

Sala de Armas, 74, 78, 95, 125, 245.

Salazar, Cristóbal de, escultor, 26, 29, 30, 32, 34, 43, 57, 59, 79,
116-118, 121, 124, 125, 148, 237, 245, 246, 253.

Salazar, Juan, 167.

Salcedo, Francisco de, provisor del obispado, 52.

Salzillo, escuela de, 254.

Salzillo, Francisco, escultor, 36, 120, 126, 127, 130, 192, 204.

Salzillo, Nicolás, escultor, 192.

San Clemente, 219.

Sánchez Jara, Diego, 234.

Sánchez Maurandi, Antonio, cura, 24.

Sánchez Moreno, José, 116, 117.

Sánchez, Bartolomé, cantero, 82, 87, 194.

Sánchez, Catalina, 183.

Sánchez, Francisco, 199.

Sánchez, Ginés, bordador, 174.

Sánchez, Juan, maderero, 83.

Sánchez, Martín, mercader, 196, 200-202, 208.

Sancho, Ginés, bordador, 174.

Seca, 33.

Segovia, 250.

Sevilla, 57, 101.

Silíceo, obispo de Cartagena, 107, 177, 253.

Suárez, Juan, aprendiz de pintor, 173, 174.

Suárez, Lorenzo, bordador, 170, 173, 174, 183.

Suárez, Lorenzo, pintor, 173, 174.

Sumerced, Juan, maderero, 83, 84.

Tapia, Mateo de, bordador, 174.

- Taylor, René, 100, 101.
Titos, Juan, bordador, 174.
Tizón, Artus, pintor, 23, 26-29, 34, 43, 113, 115, 116, 118, 125, 143, 145, 148, 150, 155, 158, 168, 172, 195, 199-203, 239, 240.
Tobarra, 184.
Toci, Tomaso, pintor, 169.
Toledo, 32.
Tomás, Cristóbal, bordador, 186.
Tormo Monzó, Elías, 36, 37.
Torquemada, Fernando de, escultor, 23, 31, 32, 41-43, 57, 102, 113, 115-117, 125, 148, 161, 235-237.
Torre de las Lavanderas, 25, 34, 118.
Torre del Campo, 110.
Torre del Estacio, 60, 93.
Torre del Pinatar, 59.
Torre don Jimeno, 106.
Torre, Diego de la, impresor, 170.
Torres Fontes, Juan, 27, 228, 238.
Torrigiano, escultor, 57.
Totana, 199, 238.
Trejo, obispo de Cartagena, 91, 95.
Trinidad, Juan de la, espadero, 207.

Ubeda, 101.
Universidad, 77, 78, 83.

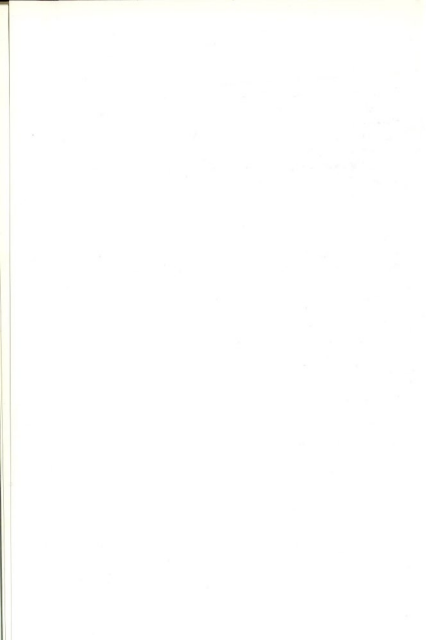
Valdés, Isabel de, 187.
Valencia, 133, 136, 137, 150, 151, 181.
Valero, Alonso, cantero, 227.
Vandelvira, Alonso de, arquitecto, 109.
Vandelvira, Andrés de, arquitecto, 99, 102, 109.
Vargas, Lorenzo de, 227.
Vega, Bernardo de la, 136.
Vega, Felices de, bordador, 184, 186.

- Vega, Lope de, escritor, 184.
 Velázquez, Diego, pintor, 36.
 Vélez, marqués de los, 174.
 Vélez, Marquesado de los, 24.
 Victoria, doctor, 219.
 Vigarni, Felipe, escultor, 109.
 Vignes, fray Bernardino, 230.
 Vila, Lorenzo, pintor, 254.
 Vila, Senén, pintor, 254.
 Vilar, Antonio, 172.
 Vilar, Blasa, 172.
 Vilar, Florentina, 172.
 Villabona, Diego de, cantero, 56, 92-95, 118, 194, 197, 203, 208.
 Villacis, Nicolás de, pintor, 36, 158, 175, 177.
 Villacis, Pedro de, 177.
 Villacis, Toribio de, 177.
 Villalobos, Juan de, bordador, 174, 227.
 Vinci, Leonardo da, pintor, 47, 133, 135.
 Vitoria, Francisco de, platero, 47.
 Vitoria, Juan de, 47.
 Vitoria, Juan de, pintor, 47, 137, 138, 140.
 Vizcaya, 92.

 Xea, Ginés de, cantero, 164, 225-227.
 Xiner, Baltasar, boticario, 169, 249.

 Yáñez, escuela de los, 177.
 Yecla, 52, 140, 184, 199, 238.
 Yepes, Pedro de, 199.
 Yeste, 26, 34, 116, 125.

 Zaajosa, Fernando de, albañil, 236.
 Zavallos, Domingo, 199.
 Zúñiga, Juan de, obispo de Cartagena, 169.



Relación cronológica de artículos

- 1974, Febrero, 3. "Un escultor desconocido" (SQ)
- 1974, Febrero, 10. "Fundaciones y sepulturas" (SQ)
- 1974, Marzo, 3. "Los Villacis" (SQ)
- 1975, Febrero, 2. "Los maestros bordadores" (I)
- 1975, Febrero, 9. "Los maestros bordadores" (II)
- 1975, Febrero, 23. "Los Carmelitas y el Carmen murciano"
- 1975, Marzo, 2. "Martín de Barinca, maestro de cantería"
- 1975, Marzo, 9. "Diversidad de estilos"
- 1975, Mayo, 30. "El viejo Almudí murciano" (EP)
- 1975, Junio, 22. "Pedro Milanés, cantero" (EP)
- 1975, Julio, 27. "San Bartolomé de Murcia. Los cofrades de Santa Lucía." (EP)
- 1975, Septiembre, 28. "Artistas murcianos de los siglos XVI y XVII"
- 1975, Octubre, 5. "Juan Pérez de Artá, escultor" (EP)
- 1975, Octubre, 12. "Un contrato de Artus Tizón" (EP)
- 1975, Diciembre, 7. "La iglesia parroquial de San Pedro de Murcia" (EP)
- 1976, Febrero, 29. "Nuestros artistas y artesanos de ayer" (EP)

- 1976, Marzo, 11. "La techumbre de San Bartolomé" (EP)
- 1976, Julio, 4. "Las entrañas" (EP)
- 1976, Julio, 11. "La torre del reloj" (EP)
- 1976, Agosto, 29. "Contraste y Sala de Armas" (EP)
- 1976, Septiembre, 19. "Trabajos menores" (EP)
- 1976, Septiembre, 26. "Milanés y otros maestros canteros" (EP)
- 1976, Octubre, 3. "Los cuatro cantones" (EP)
- 1976, Octubre, 17. "Noticias de viejos maestros" (EP)
- 1976, Noviembre, 14. "Los artistas del XVI-XVII"
- 1976, Noviembre, 21. "Pedro Monte, maestro mayor"
- 1976, Noviembre, 21. "Nueva documentación de artistas del siglo XVI-XVII"
- 1976, Diciembre, 5. "Los bienes del maestro mayor"
- 1976, Diciembre, 12. "Alonso de Monreal, pintor"
- 1977, Febrero, 6. "Más datos del escultor Cristóbal de Salazar"
- 1977, Febrero, 20. "El Carmen murciano (I)" (EP)
- 1977, Febrero, 27. "El Carmen murciano (II)" (EP)
- 1977, Marzo, 17. "Canteros y albañiles" (EP)

- 1978, Enero, 29. "La iglesia parroquial de Cehegín"
- 1978, Febrero, 5. "Noticia de dos importantes trabajos de Artus Brant"
- 1978, Marzo, 5. "Agustinos y cofrades de San Sebastián"
- 1978, Mayo, 7. "Claustro de la Universidad: obra clásica de las mejores conservadas"
- 1978, Mayo, 21. "Trazas pintadas por Pedro Monte para el claustro de la Universidad"
- 1979, Enero, 14. "Los maestros de cantería"
- 1979, Marzo, 4. "Noticias de Pedro Orrente" (VA)
- 1979, Diciembre, 19. "Monreal y otros artistas" (EP)
- 1981, Noviembre, 1. "Un gran maestro casi desconocido" (CV)
- 1981, Noviembre, 8. "Los maestros Francisco del Castillo y Jerónimo Quijano" (CV)
- 1981, Noviembre, 15. "Más sobre Francisco del Castillo, Jaén y Murcia" (CV)
- 1981, Noviembre, 22. "La vaguedad de las atribuciones" (CV)
- 1981, Noviembre, 29. "Vandelvira, Quijano y Francisco del Castillo" (CV)
- 1982, Junio, 13. "Los pintores Llanos: Andrés y Hernando"

- 1982, Junio, 20. "El pintor Andrés de Llanos, enterrado en Santa Catalina"
- 1982, Junio, 27. "La calle del Pilar vuelve a ser lo que era"
- 1982, Septiembre, 12. "Artistas murcianos que no conocía nadie"
- ~~1984~~
1973-07-29 "¿Copió Salzillo su San Agustín de un grabado de San Jerónimo?"



