

EL ESCULTOR PEDRO ALONSO DE LOS RÍOS (1641-1702)

Mercedes Agulló y Cobo

Importante escultor y así reconocido¹, su fama ha llegado hasta nosotros a través de algunas de sus obras, si bien hasta hoy no se le había dedicado estudio específico², tal vez por el escaso número de las documentadas que de él se conservan. Nacido en Valladolid en 1641, fue hijo de Francisco de los Ríos –calificado de «muy gentil escultor» por Palomino³– y de Magdalena de Aro⁴. Probablemente se inició en el oficio en el taller familiar hasta la muerte de su padre sucedida en 1660.

Unas noticias de 1663 y años siguientes relativas a la actividad de José Ratés en El Paular⁵, introducen la hipótesis de que, cuando contaba 19 ó 20 años –cuando muere su padre– abandonó su ciudad natal. La edad se corresponde perfectamente con la propia de un oficial de ensamblador o de escultor y lo confirma abrumadoramente la documentación⁶. Según esas noticias, Ratés había estado en Valladolid antes de trasladarse a la cartuja segoviana; tal vez Pedro se marchó con él e incluso pudo trabajar en los dos retablos colaterales que para aquella iglesia conventual tenía contratados el retablista catalán⁷. Consta que el 29 de enero de 1664, Pedro Alonso llevó a José dos fanegas de algarrobas desde El Paular⁸. No sabemos si en esa fecha trabajaba para éste, pero sí tenemos documentado que en julio de aquel año ya contaba con taller propio y que, con apenas 23 años, se titulaba «maestro escultor».

Debía gozar de cierto renombre por cuanto, el 29 del citado mes y año, recibió como aprendiz a Juan de Yagüe, quien sería también maestro escultor⁹. En el contrato de asentamiento

Yagüe declaró que «no estaua suxeto a padres ni curador»¹⁰, es decir que era mayor de edad. Se obligó por cuatro años, aunque no estuvo con su maestro más que dos, y pagó por la enseñanza 300 rs.; ambos datos indican que se trataba de un contrato de perfeccionamiento no de aprendizaje y pone de manifiesto la consideración de que gozaba Pedro Alonso. A las habituales condiciones laborales, se añade que Yagüe recibiría «medias y çapatos para todos los dichos quatro años, del desecho del dicho maestro, y çapatos nuevos para los días de fiesta».

Nuestro escultor estaba de nuevo en El Paular en 1666¹¹. Palomino¹² da noticia de que algunas de las imágenes que adornaban su iglesia eran de su mano (tal vez fueron realizadas en aquellos años) y Ponz¹³ da como suya en la Sala del Capítulo y como «muy apreciable... la estatua de San Bruno, colocada en dicho retablo, obra en algo parecida a la que hay en la calle de Alcalá de esta Corte, sobre la puerta de la Hospedería del Paular. La de aquí la hizo con mucho acierto Pedro Alonso de los Ríos», lo que pone en relación su estilo con el de Pereira, autor de la imagen de la Hospedería madrileña, que el portugués cobró en 1652-1653¹⁴.

Fue estrecha la amistad que mantuvo con Claudio Coello, tal vez iniciada en aquellos años de juventud de ambos –casi rigurosamente contemporáneos– en que coincidieron trabajando para los cartujos de Santa María la Real de El Paular. En agosto de 1667, fray José Oliver escribe a fray Miguel Jiménez, que se ocupaba en Madrid de los negocios de los frai-

les: «Lo principal para que escribo es que Nuestro Padre Prior me manda escriba a V.R. que dé a la persona que lleuare ésta, quinientos reales de vellón que son por cuenta de Ratés, y otros doscientos para Claudio, que son por los liengos que ahora pintó, u que esto sea sin falta porque Su Paternidad ha empeñado su palabra de que se darán luego»¹⁵.

Palomino¹⁶ da como obra de Coello en aquel Monasterio «el San José que está en la segunda capilla como se va a el Capítulo», si bien Sullivan en su libro sobre el pintor¹⁷ considera que el cuadro de la advocación del Patriarca que hoy se conserva en el Museo de Arte de Toledo (Ohio), firmado por el pintor y fechada en 1666, fue pintado para alguna iglesia jesuítica, no para los cartujos. Que ese San José se pintó para El Paular parece confirmarlo otra noticia recogida en mi citado artículo: «Más carga mill ciento y sesenta y dos reales de tres pinturas: una de Nuestro Padre San Bruno, que costó 450 rs. = otra de San Joseph, que costó 512 rs., y otra de San Juan Baptista, que costó 200 rs.», noticia que corresponde a gastos que van de 14 de junio de 1666 a 2 de abril de 1667¹⁸.

Tres años más tarde su taller estaba consolidado y podía hacer frente a encargos importantes. El 15 de febrero de 1667 firma contrato con fray Juan de San Francisco, Procurador de la canonización de sor Juana María de la Cruz de la Villa de Cubas¹⁹, para hacer «ocho ángeles de escultura para encarnar, con bandas y alas, güecos porque pesen poco y no iendan con açiones viuas, así por lo pantado de pies como con rendimiento de braços, que baxan del çielo con rosarios en las manos...; los quales... a de ser su estatura de bara y terçia de alto, desde la planta del pie asta la forma del pelo de la cabeça = Y asimismo... tres Santos: el uno de Nuestro Padre San Francisco y el otro de San Antonio de Padua, y ambos a dos con dos Niños Jesuses en las dos manos...; y el otro Santo a de ser de San Diego de Alcalá con flores en la falda del áuito y con una Cruz de la statura del cuerpo, que la tenga abraçada al lado izquierdo y que suba asta la cabeça del Santo». Las imágenes, conforme se le había señalado, se colocarían en los lugares que se le indicasen de la iglesia de Cubas. Cobraría 600 reales por cada uno de los ángeles y 1.100 por

cada uno de los tres Santos. La cantidad total que se le abonaría por la obra, 8.100 reales, nos ratifica en el prestigio adquirido dentro del ambiente artístico de su momento. El documento²⁰ proporciona otros interesantes datos sobre el maestro: estaba casado con doña Catalina Cerecedo y en su taller contaba con los oficiales Juan Bautista de Oreta (Ureta o Vrego, como parece leerse en la firma) y Antonio Sala. Actuó como fiador del escultor un importante pintor-dorador, Clemente de Avila²¹.

El 27 de abril de 1673 hizo donación nuestro escultor a su hermana Isabel de la parte que le correspondía de la legítima de su padre —muerto en 1660— figurando en el correspondiente documento como «del Arte de escultor»²², donación que parece confirmar su buena situación económica.

De su relación casi familiar con Coello queda constancia en 22 de noviembre de 1675, fecha de la partida de defunción de la primera mujer del pintor, doña Feliciano de Aguirre y Espinosa, en la cual figura Alonso de los Ríos como uno de sus testamentarios²³ y en 11 de marzo de 1679, día en que fue bautizada Juana Gregoria, hija de Coello y de su segunda mujer, doña Bernarda de la Torre, niña de la que fue padrino el escultor²⁴.

Nueve días más tarde, firmó Alonso de los Ríos una escritura de obligación con la Congregación de Nuestra Señora de Loreto de Madrid²⁵ para hacer en quince meses «dos hechuras de esculturas de los Señores San Joachín y Santa Ana de estatura natural, que son seis pies de alto», para colocar en el retablo que se iba a hacer «conforme a la traza que dél está formada en dicha yglesia = Y asimismo... se obliga de hazer de dicha escultura los doce niños que pide también la dicha traza y se an de poner en dicho retablo, y Custodia del Santísimo Sacramento...», por 400 ducados los dos Santos y 3.500 reales los doce niños. La madera, cuya procedencia está en blanco en el documento, había de ser «buena, enjuta, entera, sin nudos ni teas».

Fue aquel año de 1679 de constante actividad para el artista. El 18 de abril se obligó a esculpir las imágenes de San Juan Bautista y

Santa Isabel, «de quatro pies y medio de alto cada vna» y dos niños «para el segundo cuerpo del retablo... para la iglesia mayor de... Vallecas, para el corateral de Nuestra Señora del Rosario»²⁶. Los dos niños, sentados, medirían dos pies de alto. Se fijó el precio de las cuatro esculturas, «encarnadas [entre líneas: y pintadas] en toda perfección», en 400 ducados, dejándolas asentadas «y cada vna con las ynsignias que le pertenecen», para el 8 de septiembre de aquel año²⁷. En el contrato figura como testigo Juan Ramos²⁸.

A estos encargos, hay que añadir el del 7 de julio del mismo año por el cual se comprometió a realizar la más importante de las obras salidas de su mano que se han conservado: los dos relieves laterales de la Capilla mayor de la Catedral de Burgos «en correspondencia de las otras tres que están en dicha Capilla»²⁹. Se trataba de completar el conjunto de paneles escultóricos que, adosados a las paredes del deambulatorio, iniciara Simón de Colonia y cuyos tres primeros —*Cristo camino del Calvario*, *La Crucifixión* y *El Descendimiento y Resurrección*— se encargaron a Felipe de Vigarny a principios del siglo XVI, y que desde 1513, en que fueron tasados por Andrés de Nájera, estaban esperando para la conclusión del trasaltar³⁰.

Era conocida la autoría de Alonso de los Ríos en la ejecución de esos dos últimos paneles —*La Oración del Huerto* y *La Ascensión*— así como la intervención de Fernando de la Peña, arquitecto de las obras de la Catedral burgalesa³¹, pero se desconocía el contrato de obra, cuya lectura proporciona importantes datos inéditos. En primer lugar, se determinó que los relieves se harían en piedra de Hontoria³², haciendo antes el escultor dos modelos que sometería al criterio del arquitecto catedralicio, quien ya había tratado el tema con el fabriquero don Lucas Juez Jiménez, abad de San Millán, con el canónigo don Pascual de Zualdia y los diputados del templo.

El relieve de la Ascensión se haría «conforme a vna estampa», que estaba ya en manos de Pedro al firmarse el contrato, pero «añadiendo a los lados del Salvador dos ánjeles y en la glo-



Oración en el huerto, por Cornelis Cort.

ria los serafines que fueran necesarios. La Oración del Huerto tendría como modelo «vna pintura que tiene... el señor doctor don Antonio de Villegas, Deán y Canónigo de dicha Santa Yglesia», cuyo dibujo paraba también en poder del escultor. Cobraría éste por ambas obras 19.500 reales, precio que comprendía «el trauxo personal y de sus oficiales». Fernando de la Peña abonaría todo el material necesario obligándose a entregarle «la piedra necesaria de Ontoria... labrada de esquadra y hecha sus juntas...; sentarlas en las partes y lugares que les toca» y colocando después los andamios para que Alonso de los Ríos «las pueda retocar y dexar en toda perfección». Fueron fiadores del escultor, su amigo Jusepe de la Torre, el conocido arquitecto de retablos, con quien ya había trabajado y trabajaría Pedro, y Gaspar Pérez de Cobos, también viejo conocido del vallisoletano³³. Ambos se comprometieron a acabar la obra personalmente si el escultor la dejaba inconclusa.

Al interés de estos datos hay que añadir que nos ha sido posible identificar la «pintura» que sirvió de modelo para el relieve de La Oración del Huerto. Se trata de un óleo sobre cobre, de hacia 1600, legado a la Catedral por el canónigo don Cristóbal del Río Estrada, en 1644, inspirado a su vez en una estampa de Conelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro³⁴, que aún se conserva en esta Catedral. Según un artificio muy habitual, Pedro Alonso invirtió la composición del cobre (que a su vez ya había sufrido modificaciones respecto a la estampa de Cort) y modificó algunos de sus elementos, cambiando de lugar y de plano a los Apóstoles, acercando al Señor en oración la comitiva de quienes le buscaban y rellenando de vegetación los huecos que sus variaciones creaban. Arquitecto, fabriquero y diputados eligieron como modelo ese cobre por considerarlo estilísticamente más cercano a los relieves ya existentes que los que un escultor de finales del XVII podía esculpir. En la Ascensión del Señor, cuya estampa-modelo no conocemos, Pedro Alonso siguió las indicaciones que se le hicieron y puso a ambos lados del Señor, no dos sino cuatro angelitos y completó los huecos laterales con tres cabecitas de serafines a cada lado del rompimiento de gloria, que debieron ser los que consideraba «necesarios».

El contrato obligaba al escultor a iniciar la obra el 1 de diciembre de aquel año de 1679 en Burgos, pero el 27 de agosto se rectificó la fecha en una nueva escritura³⁵, alegando que no podría estar el citado día en dicha ciudad «respecto de estar trauaxando de orden del Rey nuestro señor en cosas de su seruijio». Si bien no se indica en cuáles, por la fecha cabe pensar que iba a intervenir en levantar los arcos y decoraciones que Madrid preparaba para la entrada en la Villa de la reina María Luisa de Orleans, primera mujer de Carlos II, acontecimiento que se produjo el 13 de enero de 1680. En las aparatosas y costosas construcciones intervinieron —como había sucedido en ocasiones anteriores y sucedería posteriormente³⁶— los más prestigiosos pintores, arquitectos de retablos, escultores, doradores, etc. en activo. En la decoración de

calles y plazas madrileñas no estuvieron ausentes en 1680 Coello, Jiménez Donoso y Matías de Torres entre los pintores, ni Ratés ni Jusepe de la Torre entre los que realizaron las estructuras de madera³⁷. Pedro Alonso, tanto por su prestigio como por la amistad que mantenía con casi todos ellos, no podía faltar en aquel elenco de artistas. Sullivan³⁸ le relaciona trabajando en el arco levantado en la Puerta del Sol con el arquitecto de retablos Francisco de la Torre —hermanastro de Jusepe— y otros escultores, aunque no aparece su nombre en ninguna de las cartas de pago por los trabajos realizados para la entrada real, y su intervención sólo consta en la tasación que hizo de la obra de Pedro de Avila —el ensamblador Pedro de Avila Cenicientos, evidentemente³⁹— de 16 de enero de 1680⁴⁰.

La escritura de 27 de agosto de 1679 fijaba el día 1 de junio de 1680 como el de la entrega de las dos historias en relieve, que daría «acauadas en toda perfección», lo que debe tratarse de un error de *pluma* y debemos suponer era la fecha fijada para el comienzo de la obra. A pesar del compromiso contractual, no se dio fin al encargo hasta tres años más tarde, como pone de manifiesto la petición del escultor, de 29 de mayo de 1682⁴¹ solicitando el pago de lo ya realizado —ya que, de acuerdo con el contrato de 7 de julio de 1679, se establecían varios plazos en abono de la obra, que se efectuarían «conforme fuere trauaxando y obrando en la dicha fábrica»— y la de 13 de marzo de 1683⁴² reclamando el resto por haber terminado los relieves.

Su primera mujer, doña Catalina Cerecedo, dictó testamento el 24 de marzo de 1681⁴³. Pidió en él que la enterrasen en la iglesia parroquial de San Justo, a la que pertenecía, o en su aneja de San Millán, «donde aya menos gasto», dice. Todas sus disposiciones y mandas quedaron a voluntad de lo que su marido «dixere e hijiere». Declaró que tenía prestadas y le habían prestado pequeñas cantidades de dinero y nombró por testamentarios a Pedro Alonso y «a Claudio Coello, maestro pintor», firmando por ella «por que dijo no sauer», el doctor Rodrigo Pérez de Vergara, suegro del pintor Francisco Camilo. Dos maestros escultores, Lucas de

Torres⁴⁴ y Miguel de Rubiales⁴⁵ testificaron con Pérez de Vergara.

Como era habitual, no tardó en contraer nuevo matrimonio, esta vez con otra viuda, doña María de Zayas, que lo era del maestro platero Blas Álvarez de San Martín. Firmó Pedro el recibo de la dote y la correspondiente carta de pago el 24 de agosto de 1683⁴⁶, fecha en que ya se habían publicado las amonestaciones. Aportó la novia al matrimonio 8.572 reales de plata y otros 13.372 «en diferentes vienes, omenaxe de cassa, plata labrada, sortixas de oro y diamantes, perlas y otras cossas», bienes tasados por el ebanista José Martínez de Villafuerte, el pintor flamenco Guillermo de Raghuet «por lo que toca a pinturas y cosas de escultura⁴⁷, Juan Barona Zorrilla, platero de oro y tasador de joyas, Anastasio Martínez del Valle, tasador de plata, y Gabriel de Mayers, Contraste de la Corte⁴⁸. Por su parte, Pedro Alonso ofreció a la novia en arras 400 ducados que confesó cabían en la décima parte de sus bienes –fórmula casi oficial y que la mayoría de las veces no respondía a la real situación económica del oferente– lo que hizo ascender la dote de doña María a 17.729 reales más los 8.572 de plata. Testigos del documento fueron sus amigos don Claudio Coello, quien ya figura con su flamante y recién concedido título de «Pintor de Su Majestad», y el maestro arquitecto de retablos Jusepe de la Torre.

Cuatro documentos más conocemos sobre Pedro Alonso de los Ríos: la tasación de las cosas de madera que se incluían en las capitulaciones matrimoniales de don Rodrigo de Miranda y Quiñones y doña Antonia González de Legarda y Mendoza, de 17 de abril de 1690⁴⁹; su intervención en la tasación de los bienes de Carlos II, el 17 de noviembre de 1700⁵⁰; el testamento del escultor, dictado el 11 de septiembre de 1702⁵¹ y su partida de defunción, de 13 del mismo mes y año⁵².

En sus disposiciones testamentarias, manifestó su deseo de ser enterrado en San Millán –donde ya lo estaba su primera mujer– «debaxo de la pila del agua bendita o más adelante

Autógrafo de Pedro Alonso de los Ríos en 1677.

donde ay una mesa de altar que ay una Nuestra Señora». El documento da cuenta de las obras que tenía en ejecución y pendientes de pago: cinco Santos para Juan de Rivero, un San Francisco y un Santo Domingo para el Convento madrileño de Atocha, un San Buenaventura para el de Santa Isabel de la misma Villa, una Magdalena para don Pedro Bilbao, un Niño Jesús para Rafael Melazo⁵³, un Cristo a la columna para el Coletero del Rey, otro Cristo para un Padre jesuita, un Niño Jesús para el abaniquero Miguel de Tejada, un San Francisco y una Inmaculada para Francisco Sormano, más el aderezo de un San Miguel para don Jacinto Bonet⁵⁴. Solicitó también el testador que Jusepe de la Torre –su buen amigo de tantos años y compañero de trabajo– le abonase seis serafines que le tenía entregados.

Curiosa es su declaración sobre su segunda mujer, «la qual –dice– no haze vida conmigo» y que «haziendo fuga» de su casa se había llevado no sólo los bienes de su dote sino otros propios del escultor. Por no tener herederos forzosos –sus padres habían muerto y no tuvo hijos en ninguno de sus dos matrimonios– dejó como tal a su hermano Antonio, al cual nombró también su testamentario junto con José de Churriguera⁵⁵. Testigos del documento fueron, entre otros, los escultores Juan Ruiz⁵⁶ y Juan de Villanueva, discípulo de Alonso de los Ríos y padre del famoso arquitecto del mismo nombre⁵⁷.

* Mi agradecimiento a Pilar Alsina y Jesús Urrea.

¹ A. Palomino. *Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid, 1947, p. 1.083

² M. Estella («Nuevas notas sobre Celedonio del Arce y el relieve de marfil que representa El juicio de Salomón, tasado por Pedro Alonso de los Ríos», en *Actas del XXIII Congreso Internacional*

de *Historia del Arte*, II, Granada, 1973, p. 499, nota 4) publicó la bibliografía sobre este escultor. J. J. Martín González (*La escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid, 1983, pp. 273-275), dio noticia de lo conocido sobre Pedro Alonso hasta esa fecha

³ Martín González recoge de M. Agulló (*Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1978, p. 136) la noticia de un Francisco de los Ríos, correspondiente a 1664, que no puede ser el padre de nuestro escultor, muerto tres años antes.

⁴ Bautizado en la vallisoletana iglesia parroquial de San Andrés, tuvo por hermanos a Francisco (1635), otro Francisco (1637), Antonio (1639), Isabel (1646), Juan y Magdalena. A la muerte del padre aún vivían todos. El 1-IV-1684 murió su madre, dejando por herederos a los cuatro supervivientes: Pedro, Antonio, Isabel y Juan. (J. Urrea «El escultor Francisco Alonso de los Ríos». *BSAA*, XXXVIII, 1972, pp. 355-369).

⁵ M. Agulló, «El Arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional. III. Escultura», *AIEM*, XIV, 1977, pp. 81-82. docs. 1 y ss.

⁶ El tiempo en años del aprendizaje dependía de la edad del aprendiz y variaba entre cuatro y seis. Generalmente los aprendices se asentaban entre los 11 y 14 años y salían de oficiales contando entre 16 y 19.

⁷ Ratés subcontrató parte de la obra con el ensamblador Pedro de Cea para que efectuase el ensamblaje de los dos retablos, el 10-VI-1662. (M. Agulló, *Escultores*, p. 133, y «El Arte del Paular», p. 81, doc. n.º 5).

⁸ M. Agulló, «El Arte del Paular», p. 8, doc. n.º 7.

⁹ Yagüe figura ya como escultor en 1669 (cfr. M. Agulló, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 181) y en 1671 como maestro escultor. (M. Agulló, *Escultores*, pp. 173-174).

¹⁰ A.H.P. de Madrid, Protocolo 10.476, fols. 340-341. Debo la localización de este documento a mi buena amiga M.ª Teresa Baratech. Pedro Alonso y Yagüe dieron por concluida su relación laboral el 26-VI-1666, como consta en nota del citado Protocolo, fol. 341.

¹¹ M. Agulló, «El Arte del Paular», p. 82, doc. n.º 13.

¹² *Ob. cit.*

¹³ *Viaje de España*. Madrid, 1988, t. IX-XIII, p. 260. En nota da algunos datos biográficos inexactos sobre el escultor.

¹⁴ M. Agulló «El Arte del Paular», p. 80, docs. 1-4. Recogido también en M. Agulló. «Manuel Pereira: aportación documental», *BSAA*, LXIV, 1978, p. 262.

¹⁵ M. Agulló, «El Arte del Paular», p. 82, doc. n.º 14.

¹⁶ *Ob. cit.* vol. 3. Vida de Claudio Coello (E. J. Sullivan. *Baroque painting in Madrid*, Columbia, 1986, p. 257).

¹⁷ *Ob. cit.*, p. 268

¹⁸ M. Agulló, «El Arte del Paular», Pintura sin autor conocido, p. 72, doc. n.º 26.

¹⁹ Sobre este convento y la controvertida beatificación de Santa Juana de la Cruz, cfr. M. Agulló. «Una familia de pintores: los Arellano», en el Catálogo de la Exposición *Juan de Arellano. 1614-1676*. Madrid, 1998, pp. 18-19, nota 59, y M. Agulló, «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos», *AIEM*, XXXVII, 1997, pp. 57-59, doc. n.º 19.

²⁰ AHP. de M., Protocolo n.º 7.386, fol. 808 y ss. Fue publicado por J. L. Barrio en *BSAA*, XLVIII, 1982, pp. 438-442.

²¹ Documentado en 1661. M. Agulló, *Escultores*, pp. 17-18 y 1671. *Idem* p. 18 y M. Agulló, *Más noticias*, p. 201.

²² M. Agulló, *Escultores*, p. 13.

²³ M. Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada-Madrid, 1978, p. 51

²⁴ E. J. Sullivan, *Ob. cit.*, p. 268

²⁵ AHP. de M., Protocolo n.º 9.552, fols. 231-234.

²⁶ En la actual iglesia parroquial de San Pedro de Vallecas no existe resto alguno de la Capilla del Rosario, ni en el *Inventario artístico de la provincia de Madrid* (Madrid, 1970, pp. 304-305) se recoge referencia alguna sobre estos retablos.

²⁷ AHP. de M., Protocolo n.º 12.806, fol. 69.

²⁸ Probablemente el testigo que figura en una carta de pago de 1666 del escultor Juan Cantón Salazar, cfr. M. Agulló, *Escultores*, p. 34.

²⁹ AHP. de M., Protocolo n.º 12.806, fols. 80-83.

³⁰ J. Urrea, *La Catedral de Burgos*. León, 1982, pp. 32-33, y M.ª E. Gómez Moreno. *Escultura del siglo XVII*. Madrid. 1963, pp. 322-323.

³¹ Fernando de la Peña Carrera, firma en el documento. A las obras conocidas de este arquitecto añadiremos el retablo para el Cristo de Burgos del Convento de San Agustín de aquella ciudad, cuya hechura —con traza de Jusepe de la Torre— contrató el 19-II-1672, siendo testigo y fiador de ambos Gaspar Pérez de Cobos, cfr. M. Agulló, «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre», p. 70, doc. n.º 41.

³² De Hontoria de la Cantera, villa de la provincia de Burgos.

³³ Sobre Jusepe de la Torre, cfr. M. Agulló, *Ob. cit.*, pp. 45-46 y sus docs. y sobre Gaspar Pérez de Cobos. Nota 35.

³⁴ A. E. Pérez Sánchez y J. Urrea, *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*. Burgos, 1996, pp. 44-45.

³⁵ AHP de M., Protocolo n.º 12.806, fol. 95. Fue testigo el maestro de arquitectura Juan Fernández, el cual con Francisco de Hermosilla, del mismo oficio, había trabajado haciendo el retablo de la iglesia parroquial de Garrovillas en 1660, cfr. M. Agulló. *Escultores*, pp. 84-86.

³⁶ En 1649, la entrada en Madrid de Doña Mariana de Austria, mujer de Felipe IV, reunió a Sebastián de Herrera Barnuevo, Manuel Pereira, Juan Sánchez Barba, Francisco Rizzi, Luis Carducho, entre otros, quienes trabajaron siguiendo las indicaciones del muy culto y culterano don Lorenzo Ramírez de Prado (M. Agulló, «Antonio y Francisco Rizzi», *AIEM*, XXXVI, 1996, pp. 75-97, donde se recogen en parte los docs. del Protocolo n.º 9.038 y la bibliografía del tema), y en 1765 fueron Francisco Sabatini y Ventura Rodríguez los que dirigieron a la pléyade de artistas que se ocuparon de los festejos de Madrid en los desposorios del futuro Carlos IV (*Breve descripción de los adornos y arcos triunfales que... se han erigido... por los felices Desposorios del Príncipe de Asturias N. S. con la ... Princesa de Parma*. Madrid, 1765). Curiosamente, con más de un siglo de diferencia y no obstante los tan cacareados cambios respecto al Antiguo Régimen —de lo que tan profusamente se habla— los arcos y decoraciones seguían con la Fama y el Monte Parnaso, con Apolo y las Ninfas, el Templo de Himeneo y las Cuatro partes del Mundo, modelo que se fue repitiendo con muy pocas variaciones y que en nuestros tiempos tienen sus ejemplos en las celebraciones del Primero de Mayo y los Coros y Danzas.

³⁷ E. J. Sullivan, *Ob. cit.*, pp. 44-45.

³⁸ *Idem*, p. 254.

³⁹ Era ya oficial de ensamblador en 1672 (M. Agulló, *Escultores*, p. 50); se titula «del Arte de ensamblador y entallador» en 1687-1688 (*Idem*, pp. 18-19); citado en documento de Martín de la Vega en 1680 (*Idem*, p. 166; en 1690, como «maestro arquitecto», cobró no menos de 22.850 rs. por el retablo de la Capilla de Nuestra Señora de la Merced en el Convento madrileño de su nombre.

⁴⁰ M.ª T. Zapata Fernández de la Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans...* Madrid, 2000, p. 311.

⁴¹ L. S. Iglesias, «Sobre la obra del trasaltar de la Catedral de Burgos», *BSAA*, XLIII, 1977, p. 472, nota 14.

⁴² *Idem*, El artículo recoge también lo realizado en el siglo XVIII.

⁴³ AHP. de M., Protocolo n.º 11.302, fols. 26-27.

⁴⁴ Fue maestro escultor. Con sus hermanos Domingo y Gregorio se obligó a hacer dos retablos para el convento franciscano de Santa María de Valdeiglesias el 3-III-1677 (M. Agulló, *Escultores*, p. 159).

⁴⁵ Maestro escultor. El 22-XII-1700 tasó las cosas de madera que quedaron por muerte de doña María de Velasco, viuda del Secretario don Nicolás Martínez Serrano (M. Agulló, *Escultores*, p. 139).

⁴⁶ AHP. de M., Protocolo n.º 11.302, fols. 421-428. Se adjuntan las fes de los plateros y tasadores de joyas, que incluyen importantes piezas de joyería: arracadas de filigrana de oro, sortijas con diamantes, esmeraldas y rubies, relicarios («retablicos») con «yluminaciones» de esmalte; varias figurillas en plata de Niños con insignias de la Pasión; «dos huebos de plata con sus chapas de porcelana», «vna guarnición con su pie de vna vña de la Gran Bestia», «vna guarnición con su pie de vna vña de la Gran Bestia», a las que había que sumar algunos muebles costosos (una cama de palosanto con sus cabeceras guarnecidas de bronce dorado que se tasó en 2.000 rs.), bufetes, arcones, algunas pinturas, abundante ropa de casa y de vestir, etc.

⁴⁷ Una sola noticia tenemos de este pintor: que fue testamento de otro pintor de su misma nacionalidad, Sebastián Federico de Moitemont, con fecha 10-VII-1692 (M. Agulló, *Más noticias*, p. 146).

⁴⁸ Fue hijo de Manuel de Mayers Caramuel, Contraste de oro y plata de Su Majestad y Conserje y Guardajoyas del Palacio del Buen Retiro y de doña María de Burgos (M. Fernández, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su Archivo*. Madrid, 1995, p. 271).

⁴⁹ AHP. de M., Protocolo n.º 10.070, fol. 348 v. Era el novio caballero de Santiago y pertenecía al Consejo de las Ordenes, y la novia viuda de don Iñigo Fernández del Campo, caballero calatravo que había sido Secretario del Consejo de Cámara y Patronato Real. Con Pedro Alonso fueron tasadores Manuel Camacho y Bartolomé Fernández.

⁵⁰ M. Estella, *Ob. cit.*, p. 492.

⁵¹ *Idem* *íd.*, p. 496 (Muy resumido). AHP. de M., Protocolo n.º 14.203, fols. 489-492.

⁵² *Idem* *íd.*, p. 496.

⁵³ Rafael Melazo fue importante comerciante en obras de arte y suegro del ingeniero y también pintor Filippo Pallotta

(M. Agulló, «Filippo Pallotta, arquitecto y dibujante de Felipe V», *Villa de Madrid*, XXII, 1984-IV, núm. 82, pp. 43-56 (y II) y «Addenda a Filippo Pallotta», *Villa de Madrid*, XXIV, 1986-III y IV, núm. 89-90, pp. 109-114). A su muerte, tasó sus pinturas el pintor Juan Delgado, el 12-IX-1713 (M. Agulló, *Más noticias*, pp. 70-71). El Inventario de sus bienes en AHP. de M., Protocolo n.º 14160.

⁵⁴ Clérigo presbítero, fue hijo del importante mercader de libros Juan Antonio Bonet y de su primera mujer Isabel de Robles.

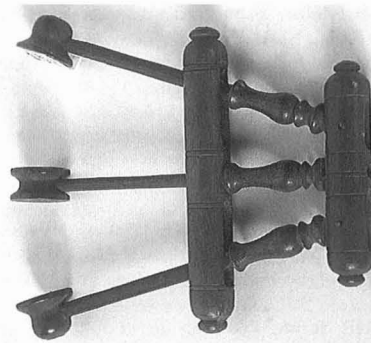
⁵⁵ El hecho de haber nombrado por testamentario a José Benito de Churriguera es expresión de la buena amistad que los unía. Desde 1664 consta su relación con la familia a través de Ratés y no se debe descartar que interviniera en alguna de las realizaciones de los grandes retablistas como tampoco que trabajase a veces con Coello, dada la interrelación entre todos ellos. José Benito y Claudio —ambos muy amigos del escultor— colaboraron en diversas ocasiones (catafalco de la Reina María Luisa en 1689, retablo de San Esteban de Salamanca en 1692) y tal vez algunas de las figuras escultóricas de las obras de esos artistas se deban al escultor de Valladolid. No olvidemos que reclama a otro arquitecto de retablos amigo, Jusepe de la Torre, el pago de unos serafines que no cabe duda serían para algún retablo. Sobre los Churriguera, cfr. A. Rodríguez G. de Ceballos, *Los Churriguera*. Madrid, 1971. Sobre la colaboración de estos retablistas con Coello, ver la citada obra de E. J. Sullivan, pp. 48-49 y 180.

⁵⁶ Fue maestro escultor. Con el maestro dorador y estofador Blas Solano hizo cuatro imágenes para la Villa de Montánchez en 1671 (M. Agulló, *Escultores*, p. 148).

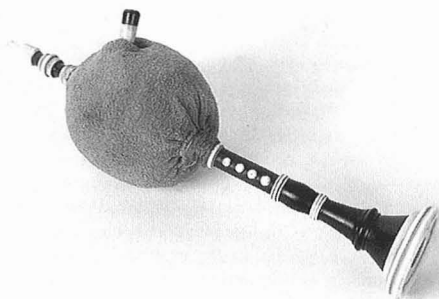
⁵⁷ Sobre este escultor, discípulo de Alonso de los Ríos y padre de dos artistas de la categoría de Juan y Diego de Villanueva, cfr. M. Agulló («Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva», *Gaceta del Museo Municipal. Madrid*. Marzo/1982, n.º 3), que establece la biografía del escultor —prácticamente inédita hasta entonces— con interesantes datos sobre su taller, que contaba nada menos que con once bancos más otro para torrear, tres tornos, dos potros de desbastar, sus herramientas, los «Libros perthenezientes al ministerio de ensamblador», más de 400 estampas, 199 dibujos con figuras de academia y 54 de arquitectura, de talla, figuras de modelos de cera, barro y yeso y que, por el poco tiempo transcurrido desde la muerte de su maestro (1702) y este Inventario (1735) permiten formarnos idea de cómo era el obrador de Pedro Alonso de los Ríos.



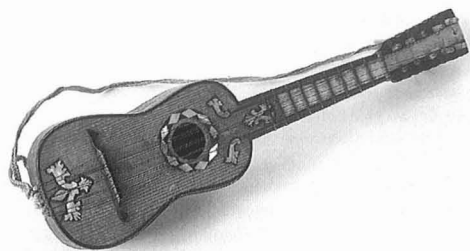
Timbales. N.º R.º 2325-2326.



Tricaballaca. N.º R.º 2305.



Gaita de vejiga. N.º R.º 2300.



Guitarra. N.º R.º 2338.



Pandura. N.º R.º 2341.



Fagot. N.º R.º 2299.