

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LIII



C. S. I. C.
2013
MADRID

Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes.

Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle de Albasanz, 26-28, despacho 2F10, 28037-Madrid, ajustándose a las *Normas para autores* publicadas en el presente número de la revista.

DIRECTOR: Alfredo ALVAR EZQUERRA

CONSEJO ASESOR:

Alfredo ALVAR EZQUERRA
Rosa BASANTE POL
José Miguel MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN
Francisco José MARÍN PERELLÓN
Julia María LABRADOR BEN
Enrique de AGUINAGA
Francisco José PORTELA SANDOVAL
María Teresa FERNÁNDEZ TALAYA
Julia María LABRADOR BEN
Ana LUENGO AÑÓN
Carmen MANSO PORTO
Alfonso MORA PALAZÓN
José Bonifacio BERMEJO MARTÍN

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)
José Miguel MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN (Museo de Historia)
M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (E.M.V.)
Julia María LABRADOR BEN (Universidad Complutense)
Ana LUENGO AÑÓN (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid)
Carmen MANSO PORTO (Dpto. de Cartografía y Artes Gráficas, Real Academia de la Historia)
Francisco José MARÍN PERELLÓN (Ayuntamiento de Madrid)
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)

La revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- HISTORICAL ABSTRACTS ([HTTP://WWW.EBSCOHOST.COM/ACADEMIC/HISTORICAL-ABSTRACTS](http://www.ebscohost.com/academic/historical-abstracts))
- DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)

La edición digital y los índices de la revista se pueden consultar en:

www.iemadrid.es

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA:

CAMPUZANO Y AGUIRRE, Tomás, *La Cibeles y el Paseo de Recoletos en día de nevada -1876-*
(Museo de Historia)

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

Anales del Instituto de Estudios Madrileños
LIII (2013)

Salutación 11-13

HISTORIA Y ARTE

GIL CRESPO, Ignacio Javier, <i>Fábricas mixtas de piedra y ladrillo en la fortificación medieval madrileña</i>	17-30
VERA YAGÜE, Carlos Manuel, <i>Los señoríos de Barajas y La Alameda en la Edad Media bajo los linajes Mendoza y Zapata</i>	31-60
MARTÍNEZ MEDINA, África, <i>La antigua fortaleza de El Pardo. Pabellón de caza de los Trastámara (Enrique IV)</i>	61-90
BARBEITO, José Manuel, <i>Varia delictiva</i>	91-100
CRUZ YÁBAR, Juan María, <i>Francisco de Mora y el retablo mayor del Colegio de doña María de Aragón. Nuevos planteamientos y algunas novedades documentales</i>	101-134
ORTEGA VIDAL, Javier; MARÍN PERELLÓN, Francisco José, <i>La conformación del Colegio Imperial de Madrid (1560-1767)</i>	135-175
BLANCO MOZO, Juan Luis, <i>Imagen y representación del Alcázar de Madrid: de Juan Gómez de Mora a Giovanni Battista Crescenzi</i>	177-200
BRAVO LOZANO, Jesús, <i>Pretensiones, pretendientes y similares en el Madrid de Carlos II</i>	201-218
SIGÜENZA MARTÍN, Raquel, <i>Entrada y primeros años del culto a san Juan Nepomuceno en Madrid (1716-1738)</i>	219-242

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, <i>Maestros de la Real Capilla madrileña (III): Francisco Corselli (1702-1778)</i>	243-276
DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José, <i>El san Antonio de Padua de las Calatravas de Madrid, obra del escultor académico Juan Pascual de Mena</i>	277-289
CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, <i>Marc Étienne Janety y las propuestas de una Fábrica de Platería en Madrid en 1786</i>	291-330
SIERRA ÁLVAREZ, José; TUDA RODRÍGUEZ, Isabel, <i>La vista aérea de Madrid de 1851</i>	331-348
BASANTE POL, Rosa; REPARAZ DE LA SERNA, Guillermo, <i>La Facultad de Farmacia de la Universidad de Madrid en la España autárquica: el papel de la mujer en las enseñanzas de Farmacia</i>	349-378

LITERATURA Y TRADICIONES

FRAILE GIL, José Manuel, <i>El romance Escogiendo novia en las versiones madrileñas</i>	381-408
--	---------

NECROLOGÍAS

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., <i>José Simón Díaz, fundador y presidente del Instituto de Estudios Madrileños</i>	411-414
FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa; CAYETANO MARTÍN, Carmen; LOPEZOSA APARICIO, Concepción, <i>Virginia Tovar Martín: In memoriam</i>	415-418
FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio, <i>In memoriam. El magisterio de Vicente Palacio Atard</i>	419-434
Relación de evaluadores	435-438
Normas para autores	439-442

FRANCISCO DE MORA Y EL RETABLO MAYOR DEL COLEGIO DE DOÑA MARÍA DE ARAGÓN. NUEVOS PLANTEAMIENTOS Y ALGUNAS NOVEDADES DOCUMENTALES

FRANCISCO DE MORA AND THE HIGH ALTARPIECE OF THE SCHOOL COLLEGE OF DOÑA MARIA OF ARAGON. NEW PROBLEMS AND SOME DOCUMENTARY NEWS

Juan María CRUZ YÁBAR
Conservador. Museo Arqueológico Nacional.

Resumen

Proponemos a Francisco de Mora como autor de la traza del retablo mayor de la fundación de doña María de Aragón y quien eligió al Greco para realizarlo. Nuestra reconstrucción del retablo sigue modelos de Mora y se apoya en un inventario de 1814. En 1668 se hizo un nuevo tabernáculo para este retablo y un arco para la Virgen de Copacabana por Juan de Ursularre el Mozo. Ambas piezas debieron transformar el aspecto del retablo y pudieron influir en la desaparición del séptimo lienzo del Greco.

Abstract

We propose Francisco de Mora as the author of the design of the high altarpiece in doña Maria of Aragon's Foundation and who chose El Greco for its execution. Our reconstruction of the altarpiece is based on models by Mora and on an inventory of 1814. In 1668 a new altar tabernacle and an arch for the Virgin of Copacabana was made with designs by Juan de Ursularre the Younger. These pieces changed the appearance of the altarpiece and had an influence on the seventh canvas by El Greco.

Palabras clave: *María de Aragón – Retablo – Francisco de Mora – El Greco – Tabernáculo – Ursularre*

Key words: *María de Aragón – Altarpiece – Francisco de Mora – El Greco – Tabernacle – Ursularre.*

Recientes aportaciones documentales sobre la construcción del conjunto arquitectónico de la fundación de doña María de Córdoba y Aragón (1539-1593) han hecho avanzar notablemente el conocimiento de la forma en que se desarrollaron las obras y los maestros que las fueron llevando a cabo¹. Todas estas noticias requieren de una labor de síntesis y de interpretación concatenada, no realizada hasta ahora, que constituye la primera parte de este trabajo. La consecuencia será la revisión parcial de las atribuciones a los dos arquitectos que dirigieron las obras, resultando reforzado el papel de Francisco de Mora en la invención y dirección de los distintos edificios de aquel conjunto arquitectónico.

En la segunda parte planteamos dos hipótesis novedosas: que fue Mora quien llamó al Greco a realizar la arquitectura, pintura y escultura del retablo de la iglesia mayor de doña María de Aragón y que también se debió a Mora la traza del retablo, como maestro mayor que era de las obras reales y de las obras de la fundación de doña María. Esta atribución se fundamenta en la interpretación literal y lógica del texto del poder del Greco para contratar el retablo y en el adecuado encaje de siete lienzos de parecidas dimensiones en una reconstrucción que proponemos conforme con el estilo de Mora. Apoya esta propuesta el estudio que realizamos al final de este trabajo sobre las transformaciones sufridas por el retablo en el siglo XVII a consecuencia de la sustitución del sagrario original, que sería del Greco, por un gran tabernáculo encargado a los Ursularre, padre e hijo, en 1668.

1. FRANCISCO DE MORA Y LAS OBRAS ARQUITECTÓNICAS DE LA FUNDACIÓN.

Comenzamos con un rápido recorrido por las principales aportaciones de los últimos cuarenta años, que constituyen el fundamento de la investigación acerca del asunto.

(1) Nos referimos a las publicaciones de ANDUEZA UNANUA, María del Pilar, «Nuevos datos documentales sobre el Colegio de Doña María de Aragón de Madrid», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XXII (2010), págs. 87-102 y MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, «Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. La Casa de los Capellanes y la de Misericordia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LI (2011), págs. 57-99.

CRUZ YÁBAR, Juan María, «Francisco de Mora y el retablo mayor del Colegio de doña María de Aragón. Nuevos planteamientos y algunas novedades documentales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LIII (2013), págs. 101-134.

Los documentos publicados por Bustamante en 1972² incluían la noticia sobre un pago de cien escudos de oro –equivalentes a 54.400 maravedís³– a Francisco de Mora en 1594 por las «ocho trazas últimas que a fecho... para la obra y fábrica del sitio e monasterio». Supuso el autor que las obras comenzaron en la década de 1590 y que el tracista fue Mora.

En 1979, Marías dio un giro importante en el estado de la cuestión⁴. Entre los autos de un pleito, desarrollado ante el Consejo Real desde 1594, se hallaba una declaración de 8 de mayo de 1595 de Bartolomé de Salcedo, administrador de las obras de la fundación, en la que indicaba que Francisco de Montalbán contrató en 1581, por 16.000 ducados⁵, la hechura de la iglesia, el colegio y el cuarto de los patronos según las trazas de Juan de Valencia y que la fundadora, al conocer que la obra iba «falsa», consiguió de la sala de alcaldes una sentencia –confirmada por el Consejo definitivamente el 26 de enero de 1583– que condenaba a Montalbán a devolver 200 ducados y a demoler lo construido. Doña María decidió entonces pagar directamente oficiales, peones y materiales, y contrató a Francisco Grajal en 2.000 ducados solo por sus manos⁶, pero este maestro llegó a la altura de los arcos y luego renunció a su contrato por haber sido llamado por la Emperatriz para trabajar en el hospital de la Misericordia. Según afirma el autor, el encargo pasó al alarife Alonso Carrero en una fecha quizá próxima al 31 de enero de 1584, en que se escrituró la cantería con Martín de Pagaegui. Una alusión de Salcedo a la continuación de la obra «según las trazas de aora» llevó a Marías a pensar que la iglesia y el cuarto de los patronos estaban terminados hacia 1590 y esas trazas se referían a la portada de la iglesia, aún sin terminar, y al colegio. Concluyó que la iglesia se levantó por las trazas viejas, añadiéndola al catálogo de Juan de Valencia. Bustamante⁷, años más tarde, rectificó su primera postura, coincidiendo en todo con Marías.

(2) BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «El Colegio de Doña María de Aragón, en Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 38 (1972), págs. 427-438.

(3) A principios del siglo XVII el escudo de oro se valoraba en 16 reales. Los 100 escudos se han equiparado en algunas publicaciones a 40.000 maravedís.

(4) MARIAS, Fernando, «De nuevo, el Colegio madrileño de Doña María de Aragón», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45 (1979), págs. 449-451. El pleito en el Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), leg. 27.831, exp. 4. Dio también a conocer un poder de 1594 del albañil toledano Mateo de Robledo al madrileño Marcos Hernández para que le obligase a hacer las habitaciones del colegio conforme a las trazas de Mora.

(5) Otros autores han modificado posteriormente la cifra a 19.000 ducados, lo que hemos confirmado que es exacto por la lectura del documento.

(6) Advertimos que el documento indica que Grajal sería pagado a seis reales cada día y, finalizada la obra, se le darían 2.000 ducados.

(7) BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «Fundación y enterramiento de Doña María de Aragón», *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, págs. 41-56.

Olmo, Sánchez Esteban y Montilla⁸ hicieron una relectura del pleito. Precisaron que, cuando el Consejo Real privó en 1595 de la administración de las rentas de la fundación a los testamentarios de doña María, don Álvaro de Córdoba y don Jerónimo de Chiriboga, y designó como su comisionado a Juan de Morillas Osorio, las obras sufrieron una paralización, pues tanto éste como Bartolomé de Salcedo, que seguía interviniendo, no tuvieron gran interés por su avance. Esta fue la causa de que, en 1597, el Consejo devolviera la administración a los testamentarios citados⁹, que designaron entonces un nuevo administrador, Alonso de Arévalo¹⁰, cuyo libro de gastos, con datos de las obras desde septiembre de 1597 hasta la finalización de la iglesia en 1601, localizaron dichos autores y dieron cuenta de sus noticias. Atribuyeron la fachada de la iglesia al cantero Juan de Rocillo y fijaron su terminación en 1599, aunque una afirmación de Salcedo en su memorial de 1595 de que Alonso Carrero «acavó la dicha iglesia y la techó» les llevó a concluir que la estructura de la iglesia se habría realizado según las trazas de Juan de Valencia y que sólo la fachada podía atribuirse a Mora.

Álvarez Lopera¹¹ modificó algunas interpretaciones. Consideró que Grajal sólo estuvo a cargo de la obra unos meses, y que Carrero afirmó en el curso de un pleito que sostuvo el Colegio entre 1617 y 1623 con el Ayuntamiento de Madrid, que «acavó la iglesia y la tejó»¹². Recordó que en ese pleito fueron continuas las afirmaciones de que la iglesia y colegio se habían hecho siguiendo las trazas de Mora, y, no obstante, continuó en la línea que otorgaba a Juan de Valencia la traza del edificio con un posible cambio de la fachada por trazas de Mora.

(8) OLMO, María Jesús del; SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad; MONTILLA, Joaquín, «El Colegio de Doña María de Aragón: historia y datación de su fábrica», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII (1986), págs. 105-119.

(9) Los autores no precisaron la fecha de comienzo de la administración de Morillas. Se extendió desde 6 de abril de 1595 hasta el 18 de septiembre de 1597, en que se produjo la confirmación del Consejo devolviendo la administración a los testamentarios.

(10) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.), prot. 1.745, fols. 165 y ss.

(11) ÁLVAREZ LOPERA, José, *El retablo del Colegio de doña María de Aragón de El Greco*, Madrid, TF Editores, 2000. Las afirmaciones vertidas en este texto son similares en general a otra publicación de este autor del año siguiente (ÁLVAREZ LOPERA, José, «El retablo del Colegio de doña María de Aragón. Estado de la cuestión», *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón*, [Madrid, Museo Nacional del Prado, 16 y 17 de octubre de 2000], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, págs. 25-40), por lo que nos referiremos únicamente al primero.

(12) Esta declaración también la hizo Salcedo en 1595.

En 2010, Andueza¹³ dio a conocer un gran número de datos sobre las obras, contenidos en varios legajos de cuentas desde 1593 a 1672. Entre 1594 y 1595 se registran pagos relacionados con la terminación de la casa de los patronos y la construcción de una cripta y sacristía. Chiriboga y Rojas contrataron el 15 de junio de 1594 a los albañiles Mateo Robledo y Marcos Hernández para hacer el cuarto de los frailes, unos maestros de cuya relación con la obra había ya dado noticia Bustamante en 1972. El comisionado Juan de Morillas proveyó de fondos a Salcedo entre julio de 1596 y agosto de 1597 para que pagara gastos del cubrimiento del templo, así «las grapas de hierro que se han hecho para las bóvedas de la iglesia y más que se va haciendo y para hacer los marcos de hierro del cimborrio y redes de ellos y pagar la piedra de yeso de Vicálvaro...». En 1596 volvió a las obras Francisco Grajal y realizó labores en los tejados hasta 1599 al menos. Chiriboga y Rojas pagaron el 22 de noviembre de 1597 a Alonso Carrero 8.933 reales, como finiquito de un total de 57.532 reales en que se había tasado su labor en la iglesia del colegio, más 5.000 reales por un campanario. Pero la novedad más importante fue el pago hecho a Francisco de Mora de 100.000 maravedís por libranza de Juan de Morillas de 15 de marzo de 1597, 30.000 por trazas ordenadas por Morillas para el colegio y construcciones anexas a la iglesia, y otros 70.000 por las visitas a estas obras hechas últimamente y por treinta y cinco trazas y visitas que había hecho desde el principio, en vida de doña María de Aragón, para la iglesia, monasterio y cuarto de casa. Mora informó lo que se había de pagar al aparejador de las obras reales, Antonio de Segura, por su ocupación en visitar las obras y tasar sus diversas partes¹⁴. Andueza sugirió que la participación de Francisco de Mora en la construcción de la iglesia fue mayor de lo que suele admitirse.

Muñoz de la Nava, en una reciente publicación sobre la obra de la casa de los capellanes y del hospital de la Misericordia de las Descalzas Reales¹⁵, desvela que los Grajales, Francisco y Joaquín, trabajaban en 1579 en esa casa, que se hacía con trazas de Juan de Valencia. El descontento de los patronos de las Descalzas con Valencia era notable:

(13) ANDUEZA UNANUA, María del Pilar, «Nuevos datos...» (ver nota 1). Proceden de diversos legajos hallados en poder de descendientes de la familia Córdoba-Aragón.

(14) *Ibidem*, nota 37. El 21 de diciembre de 1596 se anota el pago de 50 ducados al aparejador.

Pide que se le pague su trabajo y pues v.s. sabe el cómo y por qué se encargó de hazellas, será necesario que v.m. nos avise de lo que le parece se debe de hazer con él y qué cantidad, para que conforme a eso lo determinemos y descarguemos con esta persona, que no será poco descanso echarlo de nosotros.¹⁶

El 12 de julio de 1583 se daba orden de pagar a los Grajales lo que habían hecho en la casa. Pese a la oposición de los patronos, en septiembre de 1584 se puso la primera piedra del hospital de la Misericordia con trazas de Valencia supervisadas por Juan de Herrera, su protector, sin que avanzaran las obras porque hubo mudanzas de la traza. En julio de 1585 acordaban los testamentarios de la princesa doña Juana la forma en que se sacarían dineros del arca para pagar a los Grajales, que son denominados maestros de la obra.

En síntesis, los datos y opiniones de los autores citados, nos llevan a formular las siguientes precisiones y propuestas:

1º) El nombre de Juan de Valencia como tracista aparece una sola vez en la documentación, relacionado con Francisco de Montalbán, quien inició la iglesia según sus trazas en 1581¹⁷. Sin embargo, lo construido se deshizo en 1583 y no se conocen más referencias al arquitecto en las obras de la fundación, ni las cuentas recogen ningún pago. El testamento de Valencia de 11 de abril de 1591 no alude a créditos por las obras de doña María de Aragón, habiendo abundantes menciones respecto a otros deudores¹⁸.

2º) Según Salcedo, vino después Francisco Grajal. Fue un maestro albañil muy vinculado a Juan de Valencia. La sentencia del Consejo de 26 de enero de 1583 obligó a Montalbán a derruir, lo que llevaría al menos unos meses en que la obra no pudo avanzar. Muñoz de la Nava documenta a

(15) MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, «Monasterio de las Descalzas Reales...» (ver nota 1).

(16) Carta del 15 de junio de 1580 a don Rodrigo de Mendoza. Recuerda el autor el texto de Cervera Vera sobre este arquitecto donde dice que «carecía de la capacidad y preparación necesaria para continuar la ingente obra del Escorial» (MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel, «Monasterio de las Descalzas Reales...», pág. 96).

(17) Valencia y Francisco de Mora habían medido y delimitado en 1581 los solares que el rey concedía a doña María, lo que sitúa a ambos en relación con la fundadora desde los comienzos (OLMO, María Jesús del, SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad; MONTILLA, Joaquín, «El Colegio...», págs. 117-118). La noticia proviene de un pleito de 1617-1623 del Colegio con la Villa (A.H.N., Sección *Clero*, libro 6820).

(18) MARÍAS, Fernando, «Tres testamentos de arquitectos reales del siglo XVI: Juan de Valencia y Antonio de Segura», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LX (1994), págs. 347-349.

Grajal en julio de 1583 recibiendo los últimos pagos por la casa de los capellanes de las Descalzas y en julio de 1585 el autor cita un documento que le menciona como maestro del hospital de la Misericordia. Esto significa que hubo un periodo de cerca de dos años entre estas dos fechas en que este maestro no estuvo ocupado en la obra de las Descalzas, por lo que pudo estarlo en la fundación de doña María. El 10 de octubre de 1586, el Concejo madrileño designó ocho alarifes, entre ellos Alonso Carrero y «Grajal que hace los Ángeles», no sabemos desde cuándo. El 14 de noviembre siguiente el Concejo hubo de designar un nuevo alarife para sustituir a Grajal, que «no aceta el officio por estar ocupado en la obra de las Descalzas y de los Ángeles...»¹⁹. En esta última fecha es seguro que había cesado ya su relación con las obras de doña María de Aragón, pues no las menciona en su renuncia. En cualquier caso, su etapa en la fundación no pudo ser tan breve como pensó Álvarez Lopera si llegó a la altura de los arcos y, según nuestra opinión, se extendería a los años 1584 y 1585 completos y parte de 1586. En cuanto al plan de la obra, no es dudoso que se siguiera el de Juan de Valencia, incluyendo la planta –pues se aprovecharían las zanjas abiertas por Montalbán– y el alzado hasta los arcos.

3º) El contrato del cantero Martín de Pagaegui de 31 de enero de 1584 ha de coincidir con el comienzo de la intervención de Francisco Grajal y no con la de Alonso Carrero como se viene aceptando, pues la provisión de piedra era indispensable desde el mismo momento en que se reanudara la construcción. La continuación de la obra de la iglesia debe fecharse, por tanto, a principios de 1584.

4º) Doña María debió de quedar descontenta con Juan de Valencia después del fracaso de la primera construcción, a lo que se añadiría el desaire de Grajal abandonando su obra para acudir a las Descalzas. La partida de Grajal marcaría, posiblemente, el final de la relación de Valencia con doña María de Aragón²⁰.

(19) CRUZ YÁBAR, María Teresa, "Los alarifes de Madrid en la época de Felipe II", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXV (1995), págs. 57-99. Alonso Carrero seguía ocupando cargo de alarife en 1592. El secretario del Concejo que anotaba los acuerdos sobre nombramiento de alarifes no conocía el nombre de pila de Grajal, al que en las dos ocasiones designa sólo por su apellido y por la obra de los Ángeles que estaba llevando a cabo. Es la única vez que se observa un hecho así en los acuerdos sobre alarifes (*Ibidem*, pág. 93).

(20) Se han mencionado en la nota 5 las condiciones del contrato de Grajal según la declaración de Salcedo, que eran seis reales por día de trabajo, y nada debió de cobrar de los 2.000 ducados comprometidos, porque sólo se pagarían al terminar.

5º) Entre 1586 y 1590 faltan noticias respecto a las obras de la fundación, y, como luego veremos, los avances de la iglesia debieron de ser muy pocos en este tiempo. Apenas suele recordarse que, en tal periodo, se hubo de levantar la llamada iglesia chica o de prestado, con culto público desde el 16 de mayo de 1590 en que se trasladó allí el Santísimo²¹. Se hizo por decisión de doña María «para dar más calor a esta obra» como afirmó en su testamento, sin duda impaciente porque veía aún muy lejana la terminación de la iglesia grande. El pequeño templo, muy frecuentado según las crónicas, sería el objeto de los esfuerzos económicos y constructivos en el periodo mencionado, así como la adaptación de la «casa del Reloj» a vivienda de los agustinos²². Ninguna de estas dos obras menores estaba prevista en 1581 en que trazó Valencia. Fueron, por tanto, trazas nuevas, para las que no se debió llamar ya a este arquitecto. La parte material de la obra correría a cargo de Alonso Carrero y el cantero Martín de Pagaegui.

6º) Los cuerpos de los familiares de la fundadora, trasladados desde San Felipe en 1591, debieron de colocarse en este pequeño templo, consagrado y con culto, y no en el grande como suele afirmarse, a donde se llevarían tras su consagración en 1602, o en 1603, cuando se derribó la iglesia chica²³.

7º) Alonso Carrero continuaba trabajando en las obras tras la muerte de la fundadora y se le pagó el 22 de noviembre de 1597²⁴ el finiquito de su cuenta, que debía incluir la hechura de la iglesia desde los arcos hasta cubrirla, según manifestó Salcedo en 1595 –aunque bóvedas, cimborrio y tejado no fueron de su mano– y un campanario. La casa de los patronos se estaba terminando en 1594, registrándose numerosas partidas de carpinteros, cerrajero y solador. En 1595, Mateo de Robledo y Marcos Hernández iniciaban los trabajos para la cripta y sacristía. En 1597 se pagaba a diversos maestros por hierros para las bóvedas y cimborrio de la iglesia, que se estaban haciendo,

(21) GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid*, Madrid, Thomás Iunti, 1623, pág. 261.

(22) La fundadora compró las fincas para que pudieran albergarse los cuatro primeros agustinos desplazados a su nueva casa, entre ellos fray Alonso de Orozco. Tiempo después, esta casa modificada se dio en llamar el «colegio chico», y la iglesia de prestado se construyó al lado.

(23) ZAMORA LUCAS, Florentino, «El Colegio de doña María de Aragón y un retablo del Greco en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, II (1967), págs. 215-239. Explica el autor que se deshizo la iglesia para construir el claustro, contra la intención de doña María, que era destinarla a capilla de los frailes enfermos (*Ibidem*, pág. 226).

(24) Los datos proceden de ANDUEZA UNANUA, María del Pilar, «Nuevos datos...», págs. 89-93. Por nuestra parte, destacamos que el contrato de Carrero fue diferente al de Francisco Grajal, pues a este se le pagaba por día trabajado seis reales, más 2.000 ducados cuando acabara la obra, que no debieron dársele, mientras a Carrero se le pagó a tasación. El contrato de Grajal sugiere que la fundadora tenía poca confianza en este maestro.

y entre 1597 y 1600 cobraba Francisco Grajal por la hechura de los tejados; durante este mismo tiempo se iba haciendo el solado de la nave y las capillas. Juan Rocillo se ocupaba de la portada de forma simultánea con la cantería del colegio desde octubre de 1597, y los pagos por una y otra obra se intercalan en las cuentas hasta su muerte en 1599, sucediéndole en su contrato Domingo de Zabala y Martín de Gortaire. El culto en la iglesia grande se inició a principios de 1602, en que se documentan las fiestas de la traslación del Santísimo. Habían pasado veinte años desde que comenzó la obra.

8º) Las ocho trazas por las que se pagaron 100 escudos en 1594 a Francisco de Mora según publicó Bustamante, eran «para la obra y fábrica del sitio y monasterio». Son «las trazas de aora» que mencionaba Salcedo en 1595, que debían referirse a los proyectos para el colegio y la bóveda o cripta y sacristía adosadas a la iglesia, las tres construcciones que se comenzaron poco después de morir doña María con trazas de Mora según los datos de Andueza²⁵. Su construcción estuvo a cargo de los maestros Mateo Robledo y Marcos Hernández, contratados por don Jerónimo de Chiriboga el 15 de junio de 1594, uno de los motivos del pleito, pues Salcedo prefería seguir con la viuda de Pagaegui.

9º) Los 100.000 maravedís pagados a Francisco de Mora el 15 de marzo de 1597 que dio a conocer Andueza incluyen dos conceptos diferentes. Los primeros 30.000 eran «por las trazas que por mandado del dicho señor licenciado Morillas últimamente hizo para la obra y edificio del monasterio... y por las visitas que en la dicha obra hizo diferentes veces, así para las dichas trazas como para otras cosas anexas a la fábrica del cuerpo de la iglesia de dicho monasterio...»²⁶. La mención del monasterio –o colegio– y edificios anexas a la iglesia sugiere que se trataba de las mismas trazas y obras por las que se le había pagado en 1594, confirmando la hipótesis, admitida por casi todos, de que Mora fue el arquitecto del edificio colegial, a lo que habría que añadir la bóveda y sacristía anexas a la iglesia. La anotación deja patente que, a partir del momento en que el Consejo tomó las riendas, su comisionado Morillas era quien daba a Mora las órdenes de lo que debía hacer.

(25) *Ibidem*, pág. 91.

(26) *Ibidem*, pág.90 y nota 37.

10º) Pero la segunda partida, 70.000 maravedís, correspondía a «la ocupación que tuvo en visitar la dicha obra y fábrica de ella [la del cuerpo de la iglesia] desde su principio e por treinta e cinco traças que de más de las de arriba dichas hizo en vida de la dicha doña María de Aragón para la dicha iglesia e monasterio e cuarto de casa arrimado a ella». El texto es muy claro respecto a que Francisco de Mora estuvo al frente de las obras dando trazas para la iglesia, casa de los patronos y colegio o monasterio antes la muerte de la fundadora en septiembre de 1593. No sabemos cuánto antes, pero 35 trazas son muchas. Antes de 1594 pudieron existir otros pagos al arquitecto, porque estos 2.058 reales dados en 1597 parecen poco para tanta labor, pero es posible que tuvieran carácter de gratificación más que de pago²⁷.

Como conclusión apuntamos que los tres importantes pagos a Mora entre 1594 y 1597, con sus referencias a trazas para todos los edificios en construcción, además de las fechas en que se seguían labrando y pagando a los maestros –la casa de los patronos terminándose en 1594, la cripta y sacristía construidas a partir de 1595, el finiquito de Alonso Carrero en noviembre de 1597, pagos por las bóvedas y cimborrio de la iglesia en este mismo año, el tejado y solado hechos entre 1597 y 1600 y fachada labrándose hasta 1602–, retrasan el grueso de las obras de la fundación hasta la década de los noventa, con Francisco de Mora al frente. Siendo este arquitecto quien dirigía, es lo más probable que las replanteara a su gusto, incluido el alzado de la iglesia grande a partir de los arcos, sus cubiertas, decoración interior y exterior y fachada. Contra la opinión generalizada de que la iglesia y casa de los patronos se hicieron enteramente por trazas de Juan de Valencia, parece más justificado atribuirle el planteamiento y el alzado hasta los arcos, sin que sus proyectos se llevaran a efecto en cuanto al resto de la iglesia, a la casa de los patronos ni al monasterio o colegio. Ello explicaría que, en el pleito de 1617 ya citado, Alonso Carrero y otros maestros que declararon no hicieron la menor referencia a Valencia como arquitecto de los edificios, incluida la iglesia, y todas a Mora.

(27) En cuanto oficial real, Mora recibía ayudas de costa y otras gracias reales por trabajos como los que realizaba para la fundación de doña María, de protección real. En 1596, Felipe II le concedió una ayuda de costa de 3.000 ducados, a la que hace relación en una carta escrita desde Toledo el 26 de julio de 1596: «su Magestad me hizo merced de tres mil ducados para ayuda de costa. Yo espero en Dios me la hará mayor. Yo estoy muy contento y con esto estoy rico...», en MARTI Y MONSÓ, José, *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, Leonardo Miñón, 1898-1901 (2ª edición, reproducción facsímil; Valladolid, Ámbito Ediciones, 1992), pág. 622.

2. FRANCISCO DE MORA Y EL ENCARGO Y TRAZAS DEL RETABLO MAYOR

Los datos e interpretación contenidos en el punto anterior, que dejan patente el papel destacadísimo de Francisco de Mora en el diseño y dirección de los edificios de la fundación al menos a partir de 1590, son un paso previo, pero indispensable, para asignar al arquitecto real las intervenciones que defenderemos acto seguido respecto a la contratación y traza del retablo mayor de la iglesia. Palomino atribuyó al Greco la invención no sólo del retablo, sino también del templo de doña María de Aragón, una muestra más de su obsesión por asignar a los pintores las más amplias capacidades en el ejercicio de todas las Artes²⁸. A lo largo del siglo XX, la documentación destruyó la pretensión del tratadista respecto a la labor arquitectónica del cretense en el templo, pero aún no ha sido puesta en duda la que se refiere a la traza del retablo, a pesar de que las palabras del único documento conservado al respecto también la desmienten.

Mariás se preguntó por la extraña llamada del Greco a la Corte, donde existían varios artífices que hubieran podido hacer un gran retablo con toda perfección. Encontró una posible respuesta en la voluntad del presidente del Consejo de Castilla, don Rodrigo Vázquez de Arce, a quien retrató el Greco²⁹, aunque nos parece importante destacar que, en 1601, este personaje llamó para trazar y ejecutar su sepulcro en la villa del Carpio al pintor Patricio Cajés y al escultor Juan de Porres³⁰. Tampoco nos convence lo sugerido por Álvarez Lopera de que el mentor fuera don Pedro Lasso de la Vega, conde de los Arcos³¹, fiador del Greco en el retablo, de quien afirma que debió de conocer a doña María de Aragón por su antigua condición de menino de Felipe III príncipe, sin tener en cuenta que la fundadora había muerto tres años antes, y también por sus buenas relaciones con los agustinos a través de su suegro, el conde de Orgaz, aunque esa orden no tenía el menor poder sobre las obras de doña María en 1596.

(28) PALOMINO, Antonio, *El Museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid 1715-1724 (ed. Aguilar, 1947), pág. 841. Tras acusar la extravagancia de sus pinturas de última época, dice: «Bien lo acreditan las pinturas del famoso retablo de Doña María de Aragón de esta Corte; donde también es suya la escultura, traza del retablo y aún la de la iglesia».

(29) MARIÁS, Fernando, «El Greco en el Colegio de doña María de Aragón: reconstruyendo un retablo en su contexto», *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, págs. 57-74; la afirmación en pág. 62.

(30) PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Memorias de la Real Academia*, t. XI, Madrid, 1914, págs. 89-90.

(31) ÁLVAREZ LOPERA, José, *El retablo...*, págs. 71-72.

El Consejo real de Castilla aparece en el poder del Greco como el comitente del retablo, en su calidad de administrador de las rentas de la fundación en aquel momento. Pero no estaba entre las tareas de su presidente o miembros el buscar artífices para las obras reales, lo que correspondía al maestro mayor³², y menos aún cabe que lo hicieran en el caso del retablo de una fundación tan sólo patrocinada por el Rey³³. El comisionado del Consejo y entonces administrador de las rentas de doña María, Morillas Osorio, no se sabe que conociera al Greco³⁴. Menos aún cabe pensar en los testamentarios de doña María. Ni Mora ni el Greco parece que fueran muy del gusto de don Jerónimo de Chiriboga por razones que desconocemos pero, en diciembre de 1596, el canónigo no podía hacer valer sus preferencias, todo lo contrario de lo que sucedió a partir de septiembre de 1597 en que le devolvieron la administración e inmediatamente comenzaron los encargos, incluso de los retablos colaterales, al pintor de cámara Juan Pantoja de la Cruz³⁵. Mora no vuelve a aparecer en las cuentas y el Greco es tratado con una actitud poco amistosa³⁶. Por el contrario, a fines de 1596, Francisco de Mora era la única persona técnica al frente de las obras de la fundación y el único entre quienes la gobernaban que podía conocer bien la calidad de los artífices, por lo que es el que tiene mayor probabilidad de haber elegido al cretense.

El maestro mayor no tenía inconveniente en llamar a artífices no madrileños para encargarles las obras del rey en que daba trazas. Cuando llegó el momento de tasar la obra escultórica del patio de los Evangelistas del Escorial que había realizado Juan Bautista Monegro, éste, cántabro debió llamar a Pedro

(32) En 1630 se creó la figura del superintendente de las obras reales para limitar esas competencias, tras el episodio de los abusos del maestro mayor Juan Gómez de Mora y sus colaboradores en la fachada del Alcázar (BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pág. 130). Las funciones del maestro mayor de las obras reales experimentaron un primer recorte en este sentido con la designación de Crescenzi para estar a cargo de la obra del Panteón, con tratamiento de superintendente de dicha obra a partir de 1628 al menos, aunque cobraba salario ya en tiempos de Felipe III (Archivo General de Palacio, Exp. pers. de Juan Baptista Crescenzi, nº 261/30).

(33) MANN, Richard G., *El Greco and his patrons. Three Mayor Projects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, págs. 70-71, opinó que el Consejo no se ocupaba más que de supervisar la administración y que la elección correspondió a Jerónimo de Chiriboga y Hernando de Rojas, lo que discutió MARÍAS, Fernando, «El Greco en el Colegio...», nota 49, que atribuyó la elección del Greco al Consejo.

(34) No consta que tuviera ningún tipo de relación con el candiota.

(35) El ejemplo más claro de estas preferencias es la designación de Pantoja como tasador del retablo del Greco por parte del Colegio, pero también el encargo de Chiriboga a este pintor de los colaterales, y de los escudos para las pechinas de la iglesia apenas recuperó la administración de las rentas, pagando al año siguiente de 1598 a Pantoja 2.500 reales en dos partidas diferentes (ANDUEZA UNANUA, María del Pilar, «Nuevos datos...», nota 82).

(36) En este mismo sentido, MARÍAS, Fernando, «El Greco en el Colegio...», págs. 63-64.

de Arbulu, al que fueron a buscar a Briones en La Rioja, y Mora para el rey a Esteban Jordán, que estaba en Valladolid, dos localidades muy alejadas de la Corte. El 30 de junio de 1593 cobraban ambos sus derechos de tasación³⁷ y cinco días después se celebraba el contrato para el retablo de Montserrat, que haría Jordán en Valladolid con trazas de Mora para entregar antes del final de 1596, aunque no lo hizo hasta mayo de 1597³⁸. No parece aventurado apuntar que el verdadero motivo del maestro mayor al llamar a Jordán a tasar era tratar con él el encargo catalán.

Mora volvió a llamar a Jordán a tasar una obra real, ahora el retablo de la iglesia de San Bernabé de la villa del Escorial que hizo Martín de Gamboa entre 1595 y 1596³⁹. Por éste actuó Diego Jaqués, y ambos tasaron su arquitectura, talla y escultura el 16 de agosto de 1596 en 15.000 reales⁴⁰. Sorprende que Jordán viniera desde Valladolid quedando muy poco para finalizar el retablo de Montserrat para tasar un retablo modesto. No sería por el estipendio, realmente pobre, por lo que Mora le hizo venir, y es posible que la llamada, como en 1593, tuviera la finalidad de ofrecerle el retablo de doña María, una poderosa razón para viaje tan inoportuno. Pero un retablo de escultura como el que podía ofrecer Jordán resultaría quizá excesivamente caro para las posibilidades de la fundación, cuyas rentas atendían en aquel momento a la terminación de la iglesia y al comienzo del colegio grande. Los retablos de pintura tenían normalmente menores precios. Es posible, incluso, que Jordán recordara a Mora en este momento la existencia del Greco, de quien debía ser amigo, puesto que había tasado por parte del cretense en 1587 el marco para el *Espolio*, siendo nombrado por el Greco el mismo día en que finalizó el montaje del cuadro, mientras los tasadores por la catedral toledana no fueron designados hasta dos semanas después⁴¹.

(37) BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La octava maravilla del mundo*, Madrid, Alpuerto, 1994, pág. 685. Se pagó 750 reales a Jordán por su ocupación de quince días en tasar, ir y volver, y a Arbulu 1.200 reales por veinticuatro días.

(38) MARÍAS, Fernando, «Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48 (1982), págs. 383-388. Por su gran tamaño y su labor íntegramente escultórica, con siete grandes relieves y multitud de figuras y relieves más pequeños, el precio en contrato se fijó en 10.000 ducados.

(39) GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, «La obra de los entalladores José Flecha y Martín de Gamboa en el Monasterio del Escorial», *La escultura en el monasterio del Escorial, Actas del Simposium.1-4 septiembre 1994* Madrid, Estudios Superiores del Escorial, 1994, págs. 379-397, en especial, pág. 394.

(40) La cantidad no incluía la pintura, que hizo Juan Gómez, el cuñado de Mora, ni el dorado. En un retablo semejante, ambas partidas sumarían casi otro tanto que la obra en madera.

(41) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, t. V, pág. 4. Posiblemente el Greco y Jordán trabajaron juntos, o al menos coincidieron, en el ensamblaje y estatuas de las decoraciones para la entrada del cuerpo de Santa Leocadia el 26 de abril de 1587, menos de tres meses después de la tasación del *Espolio*.

Además, el Greco no tenía que ser un desconocido para Mora, que permaneció en Toledo varios meses de 1596, justo antes de que se contratara el retablo de la iglesia del Colegio. Nunca se ha mencionado a este respecto el hecho de que el maestro mayor escribió el 26 de julio de 1596, desde aquella ciudad, lo siguiente: «... y tengo aquí dos meses á mi muger, llámase D^a Ysabel Ramírez, hija del doctor Rramírez, médico que fue del señor don Juan y de su Magestad...»⁴². Se sabe que el 29 de julio siguiente, la fábrica de la catedral pagó a Mora 1.000 reales por la visita que hizo a la obra de la capilla del Sagrario, cuyas zanjas se estaban abriendo⁴³; además se construía una nueva escalera en el Alcázar, bajo la dirección de Monegro, que también pudo visitar como maestro mayor. Dos meses viviendo en Toledo –si no más– parece un periodo suficiente para que pudiera conocer al Greco y estimar su calidad en el trabajo de la madera, pues su forma de pintar la conocía sobradamente por el *Martirio de san Mauricio* colocado en la sacristía del Escorial.

Pero nuestra propuesta no se limita a Mora como mentor del Greco, sino que vamos más allá, pues defendemos que el maestro de las obras reales no solo eligió el artífice, sino también proporcionó la traza y condiciones por la que se hizo el retablo.

La carta de poder otorgada por el Greco el 20 de diciembre de 1596 contiene el mandato a su criado Francisco Preboste para obligarle a hacer el retablo según el concierto que tenía con el presidente y oidores del Consejo real. La escritura debió de otorgarse en Madrid poco después de esta fecha y no se conoce, pero recogería los acuerdos entre las partes en los mismos términos reflejados en el poder: entrega en Navidad de 1599, pago inmediato de 500 ducados, otro tanto cuando se enviasen las trazas, 1.000 ducados al final de cada año –1597, 1598 y 1599– y el resto a tasación quince días después de terminada la tasa.

La carta de poder incluye dos menciones sobre las trazas, la referente al anticipo, «otros quinientos ducados quando ynviase las traças», y la obligación que asume el Greco de hacer el retablo «conforme a las condiciones y traça que para ello se me dieren», que aparece un poco más adelante. Esta

(42) MARTI Y MONSÓ, José, *Estudios histórico artísticos*, pág. 622. El maestro mayor se había casado en febrero o marzo de ese mismo año 1596.

(43) MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo 1541-1631*, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1986, t. III, pág. 196.

última frase era una fórmula típica con que el maestro que había de ejecutar el retablo se obligaba con el comitente cuando el tracista no era él mismo. Por supuesto, no es una de tantas cláusulas de estilo que introducían los escribanos sin intervención del otorgante, pues es precisamente la afirmación de la forma en que se va a obligar el poderdante en un futuro contrato.

Hemos de convenir en que la primera frase es ambigua. Lo es en sí misma, porque, para ser inequívoca, el Greco debía haber hablado en primera persona («cuando yo envíe», por ejemplo). Pero, al ocultar el sujeto y ser el verbo el mismo en primera que en tercera persona, se hace posible entender que era el Consejo quien había de enviar la traza. Y no sólo es ambigua, sino contradictoria cuando la relacionamos con la segunda frase si se interpreta como siempre se ha hecho. ¿Cómo puede obligarse el Greco a hacer el retablo conforme a condiciones y trazas que se le darán y al mismo tiempo ser él quien envíe la traza? La contradicción, en cambio, no existe si fuera el Consejo quien debía remitir la traza al Greco, lo que le excluiría como tracista. Es impensable que el cretense tuviera intención alguna de contradecirse ni de introducir una deliberada oscuridad en ese punto.

Un segundo aspecto que hay que tener en cuenta es la inusual condición de obligarse ambas partes sobre una futura traza, contra la costumbre general de que el proyecto se presentara en el acto del otorgamiento y se firmara por las partes. El Greco y el Consejo debían haber tratado, antes de ese momento, de las dimensiones, formas y demás condiciones del retablo, y ambos conocían aproximadamente su coste, porque los 4.000 ducados convenidos como anticipos en el poder del Greco representaron casi los dos tercios del precio final⁴⁴, una proporción muy normal en los contratos. Por tanto, si lo más importante estaba ya tratado, no hay razón para que el Greco no enviara la traza con Preboste, pues obraba en su perjuicio al diferir el cobro de 500 ducados que podía tener en su poder desde la fecha del contrato si la hubiera presentado.

(44) El retablo fue tasado el 23 de agosto de 1600 por Juan Pantoja de la Cruz por parte del Colegio y por Bartolomé Carducho, designado por el Greco. Se valoró en 63.500 reales, equivalentes a 5.772 ducados y medio. El escultor Agustín de Campos participó también en la tasación de la madera del retablo y tabernáculo y el Greco solicitó el 14 de octubre de 1600 a los testamentarios que le pagaran 600 reales por su trabajo de tasar, otorgando carta de pago el 12 de enero de 1601 (ANDUEZA UNANUA, María del Pilar, «Nuevos datos...», nota 80). MARÍAS, Fernando, «El Greco en el Colegio...», nota 60, indica que las cuentas de Alonso de Arévalo reconocieron sólo la cantidad de 2.117.800 maravedís, equivalentes a 62.288 reales. La diferencia no es significativa en una cantidad de tal importe, y quizá se rebajó del total de la tasación algún gasto a cargo del Greco que pagaron desde la fundación.

Además, la lógica se opone a que el Consejo aceptara contratar sobre una traza y condiciones que quedaban a expensas de la contraparte, cuya calidad artística no tenían por qué conocer sus miembros, o al menos algunos de ellos. La única explicación aceptable es que la futura traza dependiera de un tercero en quien ambas partes confiaran. Ese tercero sólo podía ser Mora, que tenía, por su condición de trazador mayor de las obras reales y arquitecto de las obras de la fundación de doña María, la confianza del Consejo, del comisionado Morillas y del antiguo administrador de la obra, Bartolomé de Salcedo, e igualmente, del Greco, puesto que había sido beneficiado por su elección.

Como había pasado antes con Jordán y luego con Pompeo Leoni o Bartolomé Carducho⁴⁵, el Greco hubo de someterse a las trazas de Francisco de Mora. La fama de que actualmente goza el gran pintor candiota no debe empañar la visión exacta sobre la posición privilegiada que en aquel momento ocupaba un trazador y maestro mayor de las obras reales. Hasta entonces, el cretense tenía en su haber una escasa labor como maestro de retablos: en 1577 había dado trazas para el principal y colaterales de Santo Domingo el Antiguo, había hecho una guarnición para el *Espolio* de la catedral, y debió contratar varias decoraciones efímeras de la entrada de las reliquias de Santa Leocadia de 1587. En 1591 hizo el retablo de Talavera la Vieja, cuyo precio de 3.300 reales refleja su escasa entidad⁴⁶ y hubo un primer intento de conseguir el retablo del monasterio jerónimo de Guadalupe⁴⁷, en 1595 hizo una guarnición de 2.000 reales para los jerónimos de La Sisla y ese año tenía contratada una custodia para el altar mayor del hospital Tavera que no terminó hasta 1598, por la que cobraría 16.000 reales.

(45) Contrataron, por ejemplo, los arcos trazados por Mora para la entrada de Margarita de Austria de 1599.

(46) Antes hizo el retablo de la capilla de Santiago en la parroquial de San Nicolás de Toledo del escribano Juan Sánchez de Canales, ante quien se protocolizaron en 1586 y 1588 el concierto y finiquito del *Entierro del señor de Orgaz*, encargado por el cura de Santo Tomé Andrés Núñez, pariente del notario. Del retablo quedan las pinturas en el Museo de Santa Cruz, *San Agustín*, *Santiago* y *San Francisco* y la *Encarnación* en el remate, si bien pudo estar prevista la subastada en Sotheby's en 2007 por tener una franja lateral marrón y blanca, señal de que debía ocupar un retablo. Para los datos, si bien sin extraer ninguna conclusión, vid. los trabajos sobre la parroquia en Toletum (nº 23, 24 y 27) de Mario Arellano García.

(47) No se sabe que se celebrara el contrato, pero sí en 1597 por la importante cantidad de 16.000 ducados, pero solo iba a recibir 1.000 para empezar y 1.200 anuales, lo que alargaría la obra doce años; los monjes carecerían de caudales por haber hecho justo antes el relicario. Pedirían ayuda a Felipe II, quien no aprobaría el proyecto económico ni artístico y prometió 20.000 ducados, encargando la traza a Francisco de Mora; su muerte interrumpiría la empresa real, que solo se materializaría desde 1614.

En un contexto pobre en realizaciones, la oportunidad de hacer un gran retablo con precio en torno a 6.000 ducados, bajo la protección del maestro mayor de las obras reales y para una obra de patrocinio real, hubo de contemplarse por el cretense como la segunda oportunidad para entrar en los círculos de los artífices reales tras el desgraciado episodio escorialense. La razón por la que este encargo madrileño no cumplió las expectativas que debió originar fue, sin duda, la marcha de la corte a Valladolid a principios de 1601, poco después de que la obra del Greco se colocara en su lugar de destino y un año antes de que la iglesia comenzara a tener culto, de modo que no le dio la fama que alcanzaría mucho más tarde⁴⁸.

3. ASPECTOS FORMALES E ICONOGRÁFICOS DEL RETABLO MAYOR DEL COLEGIO DE DOÑA MARÍA

Tras haber suprimido José I en 1810 el convento agustino de doña María, el retablo quedó deshecho y guardado en una carbonera cercana junto a diversas pertenencias de la iglesia. Para entonces, había sufrido varias modificaciones de las que damos cuenta en el último punto. Se han conservado seis grandes pinturas de las siete que el inventario realizado en 1814 le asignaba, si bien no todos los autores admiten ese número ni los mismos cuadros.

Los especialistas en la obra del Greco han formulado multitud de hipótesis de reconstrucción del retablo directamente relacionadas con las pinturas que cada cual admitía. Madoz se refirió a la *Anunciación* (Museo del Prado) que lució, ya fuera del retablo, en el altar cuando volvió a tener culto después del regreso de Fernando VII⁴⁹, esta pintura, que denominamos *Encarnación* de acuerdo con la dedicación del Colegio, es el único ejemplar admitido de forma unánime. Cossío, en 1908, identificó el *Bautismo de Cristo* del museo madrileño con otro de los cuadros del retablo, y propuso que formaran también parte de él por su similitud estilísti-

(48) Durante los cinco años siguientes, las obras cortesanas se encomendaron a maestros relacionados con Valladolid o Madrid.

(49) MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, [s.n.] 1845-1850, t. X, págs. 745-746. La iglesia del Colegio desamortizado volvió a tener culto entre 1823 y 1833 y en este último año fue convertida en edificio del Senado. El retablo no volvió a armarse después de ser desmontado en 1810, sino que solo se colocó en el testero uno de sus cuadros, la *Encarnación*, correspondiente a la advocación del templo, quizá con un simple marco.

ca y de medidas la *Crucifixión* y la *Resurrección* del mismo Museo⁵⁰. Mayer, en 1926, añadió al conjunto la *Adoración de los pastores* del Museo de Bucarest⁵¹ y en 1931 hizo lo propio con otra pintura del Prado, *Pentecostés*, con lo que se completó por primera vez la hipótesis de seis lienzos⁵².

Gómez Moreno, conforme con Mayer, defendió en 1943 una estructura del retablo de dos cuerpos y tres calles, situando en el inferior la *Adoración, Anunciación y Bautismo*, y en el superior los tres restantes⁵³, que tenían terminación en medio punto. Álvarez Lopera, conforme con esta propuesta, hizo un completo recorrido por las diferentes teorías formuladas a lo largo del siglo XX y recordó que el esquema de Gómez Moreno fue utilizado por el Greco en el retablo de Talavera la Vieja⁵⁴.

Rincón dio a conocer un inventario de 1814 de los retablos del convento agustino suprimido en 1810⁵⁵. Aunque desmontados, la estructura de madera y sus adornos de escultura y pintura parece que se conservaban en su totalidad⁵⁶. Se registraron «7 Quadros de Pinturas originales de Dominico Greco que estaban en el Altar Mayor» y seis figuras de bulto, que eran de los santos Pedro y Pablo, Agustín, Antonio Abad y los agustinos Nicolás de Tolentino y Tomás de Villanueva. Las discusiones se centraron desde entonces en los aspectos formales, el programa iconográfico y, sobre todo, el asunto y dimensiones del séptimo cuadro, al que se supuso de menor tamaño que los otros. Marías no admitió las esculturas como pertenecientes al retablo mayor, mantuvo dudas sobre la identidad y número de los lienzos y discutió que Ponz acertara en que

(50) COSSÍO, Manuel Bartolomé, *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, págs. 291-299.

(51) MAYER, August Liebmann, *Domenico Theotocopuli El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*, Múnich, F. Hanfstaengl, 1926, pág. 5.

(52) MAYER, August Liebmann, *El Greco*, Berlín, Klinkhardt und Biermann, 1931, págs. 105-106.

(53) GÓMEZ MORENO, Manuel, *El Greco (Domenico Theotocopuli)*, Barcelona, Edic. Selectas, 1943, pág. 34.

(54) ÁLVAREZ LOPERA, José, *El retablo...*, pág. 77.

(55) RINCÓN GARCÍA, Wifredo, «Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814», *Academia*, 60 (1985), págs. 301-372. En la pieza carbonera de un edificio de la Inquisición se hallaba el mobiliario de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón que se inventarió el 14 de septiembre de 1814: el tabernáculo del altar mayor, los fragmentos desmontados del retablo mayor y de los dos retablos colaterales, así como el de la capilla del Cristo que estaba a la izquierda del altar mayor, la sillería del coro, seis tallas de cuerpo entero que representaban a los santos que luego mencionamos, y los siete cuadros del Greco (págs. 324-325). Los bienes se devolvieron a continuación al rector del colegio fray Domingo González Salmón, uno de los autores del inventario. El otro era el secretario de secuestros.

(56) Sólo faltaban los dos cuadros de Pantoja de la Cruz de los colaterales, que reaparecieron en 1838 en el museo de la Trinidad, probablemente llevados desde San Felipe, a donde fueron a parar cuando se suprimió el convento en 1810.

el tabernáculo era posterior⁵⁷. Álvarez Lopera, entre los que aceptaron el inventario sin reservas, propuso que el séptimo lienzo fuera de tamaño mediano y representara una *Santa Faz* o una *Coronación de la Virgen*⁵⁸.

Otro asunto que hizo fortuna a partir del congreso dedicado al retablo en 2000⁵⁹ fue el de las dimensiones del testero del presbiterio donde estuvo colocado el retablo; coincidieron varias publicaciones que trataban de la cuestión.

Bustamante⁶⁰ utilizó las ocho trazas del proyecto del edificio del Senado atribuidas a Isidro González Velázquez para establecer que las plantas del Salón de sesiones permitían reconocer la forma y dimensiones del antiguo presbiterio, que medía 6 m de profundidad y 9,5 m de anchura según sus cálculos, y de los brazos del crucero, que estimó en algo más de 3 m de largo⁶¹.

Pita y Almagro decidieron investigar los posibles vestigios de la construcción original. Hallaron, por encima del techo del salón del Senado, un fragmento del arco de ingreso al presbiterio del que se llegaba a ver la clave y restos de pechinas de la cúpula. Los autores juzgaron, *grosso modo*, que la luz del arco era unos 8 metros y que su clave estaría situada a unas «50 varas castellanas» por lo que «tendríamos una altura de 41,7 metros, más que sobrada para albergar nuestro retablo, que no sobrepasaría los 25. La profundidad del presbiterio podría calcularse en unas 20 varas que se traducirían en 16,7 metros». Evidentemente, estos cálculos están equivocados⁶². En su reconstrucción ideal del retablo situaron la séptima pintura, de pequeño tamaño y formato cuadrado, en una corta espina, y las seis esculturas del inventario en el remate.

(57) MARIAS, Fernando, «El Greco en el Colegio...», pág. 58 y nota 16. Argumenta respecto a las tallas que el inventario las menciona acto seguido del tabernáculo, pero también es cierto que, a continuación, se menciona la estructura de madera del retablo.

(58) ÁLVAREZ LOPERA, José, *El retablo...*, pág. 81, quizá bajo el recuerdo de Santo Domingo el Antiguo y otros retablos del Greco.

(59) *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón...*, (ver nota 11).

(60) BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, «Fundación...», págs. 51-53.

(61) Biblioteca Nacional de España (B.N.E.), DIB/15/86/2: *Proyecto del Salón para el Congreso de Cortes. Plantas baja y principal*, en BARCIA Y PAVÓN, Ángel María, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tip. de la Rev. de Arch. Bibl. y Museos, 1906, pág. 196, n.º. 1222; B.N.E., DIB/15/86/53: *Proyecto del Salón para el Congreso de Cortes. Alzado principal y sección longitudinal*, en *Ibidem*, n.º. 1223; B.N.E., DIB/15/86/54: *Proyecto del Salón para el Congreso de Cortes. Secciones transversales hacia la tribuna y hacia el dosel del trono* en: *Ibidem*, pág. 197, n.º. 1224; B.N.E., DIB/15/86/55: *Proyecto del Salón para el Congreso de Cortes. Alzado y sección del dosel del trono*, en *Ibidem*, n.º. 1225.

(62) PITA ANDRADE, José Manuel y ALMAGRO GORBEA, Antonio, «Sobre la reconstrucción del retablo del colegio de doña María de Aragón» en *Actas del Congreso sobre el Retablo...*, pág. 79. Sin duda, aplicaron al dibujo la equivalencia de la vara castellana, siendo así que la escala está en pies. De este modo, todo quedaba multiplicado por tres.

Álvarez Lopera admitía esta solución o bien otra con cuatro esculturas en los cuerpos del retablo y los *Santos Pedro y Pablo* coronando el frontispicio en la calle central⁶³.

Marías adoptó una fórmula práctica y colocó al lado de la traza de González Velázquez (DIB/15/86/53; Barcia nº 1223, sección longitudinal) la reconstrucción de Kanki. A pesar de que tiene una espina muy corta⁶⁴, el encaje del retablo le parecía imposible porque sobresale del paramento. Con ello trataba de demostrar lo imposible de colocar siete pinturas. No obstante, no ofreció la escala con la que efectuaba la reducción del retablo de Kanki⁶⁵ y, a nuestro entender, no puede ser la misma que señala el pitipié del proyecto de transformación decimonónica.



Figura 1. Isidro González Velázquez, *Proyecto del Salón para el Congreso de Cortes, Secciones transversales hacia la tribuna y hacia el dosel del trono.* Biblioteca Nacional de España, DIB/15/86/54.

(63) ÁLVAREZ LOPERA, José, *El retablo...*, págs. 82-83, mostraba reservas respecto a la integración en el retablo de las tallas de *Santo Tomás de Villanueva*, porque no había sido ni siquiera beatificado en 1600 –aunque reconocía que no era impedimento para recibir culto– y de *San Nicolás de Tolentino*, porque era titular de uno de los retablos colaterales, en una duplicación que consideraba poco pertinente, aunque, a nuestro juicio, no se producía por estar en altares diferentes.

(64) Se ha pensado que el séptimo cuadro era de pequeño o mediano formato y se situaría en el remate, siguiendo el estilo de los retablos del Greco, aunque el inventario de 1814 no hace diferencias respecto al tamaño de las siete pinturas.

Por nuestra parte, hemos procedido a calcular la altura del testero según la traza del alzado transversal del salón de sesiones (B.N.E., DIB/15/86/54; Barcia nº 1224, diseño inferior) de los proyectos de González Velázquez (Figura 1). Su pitipié está expresado en pies, equivalente cada uno a 27,86 cm. Aplicada la escala a la altura del techo del salón de dicha traza, resulta una medida de 42 pies, equivalentes a 11,7 m, pero el antiguo testero eclesial era más alto que el salón, como advirtieron Pita y Almagro al descubrir la clave del arco de ingreso por encima del forjado del techo, sin perjuicio de que sus cálculos de 41,7 m de altura fueran erróneos⁶⁶. Según juzgamos por las fotografías que aparecen en la publicación de estos dos autores, los restos del arco del presbiterio no levantan mucho sobre el forjado del techo actual, lo que nos lleva a suponer prudentemente una altura para dicha clave de unos 6 pies más que los del techo actual, con lo que la altura máxima del presbiterio de la antigua iglesia serían unos 48 pies, casi 13,4 metros. En cuanto a la anchura del presbiterio, Bustamante midió 9,50 m –34 pies– a partir de la planta del salón de sesiones. En la traza transversal del salón (B.N.E., DIB/15/86/54) que venimos utilizando, el hueco del trono limitado por columnas ocupa lo que parece el ancho del antiguo presbiterio y mide, según el pitipié del dibujo, 32 pies o 8,9 m, muy cerca de lo medido por Bustamante. Disponemos, por tanto, de una pared con altura máxima en la clave del arco testero de 48 pies (13,4 m) y anchura al suelo de 32 pies (8,9 m).

El principal problema que ha existido hasta ahora para la reconstrucción han sido los tres lienzos con terminación en medio punto y diferentes medidas que, desde Gómez Moreno, aparecían en las reconstrucciones en el segundo cuerpo. La *Crucifixión* mide 75 cm más que la *Resurrección* y la *Pentecostés*, y la desigualdad es un inconveniente para encajar las tres pinturas dentro de un espacio limitado por dos cornisamentos paralelos. No caben soluciones como la ideada por Almagro, con la parte superior del lienzo central rompiendo el entablamento del segundo cuerpo, algo impensable

(65) MARIAS, Fernando «El Greco en el Colegio...», pág. 59, utiliza el diseño realizado por Keizo Kanki para hacer su comparación, pero no indica si ha tomado algún elemento de dicho diseño para hacer homogénea su escala con la de la traza arquitectónica.

(66) La imagen digital de excelente calidad del dibujo citado de Isidro González Velázquez que nos ha servido para nuestros cálculos se halla disponible en la página Web de la Biblioteca Nacional de España (ver nota 60). La altura de la intersección del ángulo del tejado a dos aguas respecto al suelo, medido por la escala, es 57,5 pies, equivalentes a 16 metros, y la clave del arco ha de situarse en un punto del interior de la cámara que forman el forjado de la techumbre del salón (a 42 pies del suelo) y dicha cubierta.

en 1600. La reconstrucción de Kanki es muy parecida y, además, prescinde del medio punto de la *Crucifixión*⁶⁷.

Pues bien, si planteamos un retablo inspirado o trazado por Francisco de Mora, ha de responder a modelos herrerianos y vignolescos y no a los serlianos y palladianos a los que responden las reconstrucciones efectuadas hasta ahora.

El retablo que proponemos (Figura 2) tiene tres cuerpos –el ático de tamaño parecido a los otros dos– y cinco calles, las tres interiores de pintura y las dos extremas de escultura, con anchuras decrecientes desde el centro a los extremos⁶⁸. Completan la parte inferior un zócalo o sotabanco –quizá de piedra–, un banco de madera y la custodia, inscrita en el banco y con altura que rozaría el borde de la *Encarnación*⁶⁹, más corta que sus dos compañeros de cuerpo inferior, *Adoración de pastores* y *Bautismo de Cristo*. El cuerpo central es menos alto que el antedicho, según las medidas de los lienzos de la *Resurrección* y *Pentecostés*, de casi una vara menos que la *Adoración* y el *Bautismo* y situados en la misma calle respectivamente; los tres lienzos del segundo cuerpo serían iguales en alto, incluido un séptimo cuadro perdido, el central, de formato rectangular, sin remate semicircular como los otros dos, pues no cerraba su calle, del mismo ancho que la *Encarnación* y la *Crucifixión*, y que tendría motivo mariano; sobre su desaparición tratamos más adelante. Por último, la *Crucifixión* en el cuerpo superior, cuya altura sería intermedia entre el primer cuerpo y el segundo, como lo indica la altura del lienzo correspondiente.

(67) MARIAS, Fernando «El Greco en el Colegio...», pág. 59, reproduce un dibujo en pequeño tamaño y sin escala que indica que es del profesor Keizo Kanki. El difunto conservador del Otsuka Museum of Art presentó en 1997 una reconstrucción del retablo de doña María de Aragón en el curso de una visita que realizó al Prado (la que reproduce Mariás), y en 1999 añadió la *Coronación de la Virgen* como hipótesis para el séptimo lienzo, que supone muy pequeño y colocado en el remate (propuesta reproducida en PITA ANDRADE, José Manuel y ALMAGRO GORBEA, Antonio, «Sobre la reconstrucción del retablo...», págs. 75-88, concretamente en pág. 82).

(68) Otro modelo escurialense parecido al que proponemos para el retablo de doña María de Aragón es el de las Huelgas Reales de Valladolid, trazado por Francisco de Praves poco antes de 1613, pese a algunas diferencias como la presencia de los escudos tallados y ángeles en el ático, unos pequeños altorrelieves sobre las esculturas, y la calle central con tallas.

(69) La custodia de Montserrat tenía entre 11 pies y medio y 12 pies, esto es, tres metros y cuarto aproximadamente, repartidos en tres cuerpos. Pero Montserrat era un retablo de cuatro cuerpos y siete calles. El de doña María tenía un cuerpo y dos calles menos, por lo que hay que suponer que la custodia era bastante menor.



Figura 2. Reconstrucción del retablo mayor del Colegio de doña María de Aragón, 1596.
(Propuesta del autor)

Las esculturas se colocarían en las calles exteriores, en nichos, con peanas debajo y encima recuadros moldurados para salvar el desnivel con las pinturas. En el primer cuerpo, las tallas de *San Nicolás de Tolentino* y de *Santo Tomás de Villanueva*. En el segundo, *San Agustín* y *San Antonio Abad*; Sobre las calles extremas, exentas encima de la cornisa del segundo cuerpo, las tallas de *San Pedro* y *San Pablo*. Los restantes elementos utilizados en la reconstrucción son, conforme a los usados en los retablos de Mora: columnas estriadas que separan las calles y en los extremos, de orden corintio porque era un retablo mariano, quizá compuesto en el cuerpo de remate, cornisamentos moldurados con su clásico arquitrabe, friso y cornisa entre los cuerpos, y pequeño frontispicio en el remate⁷⁰. Estricto en su arquitectura y poco ornamentado, merecería justamente que Ponz lo definiera como regular aunque algo seco⁷¹. La corrección óptica de la altura menor del segundo cuerpo existe también en el retablo de Montserrat y es un recurso muy propio del matemático Juan de Herrera. Las terminaciones en medio punto no eran frecuentes en aquel momento, aunque son muchos los retablos desaparecidos cuyo aspecto no se conoce para poder afirmarlo con seguridad⁷².

La altura total del retablo ha de partir de la suma de la longitud de las tres pinturas más altas de cada uno de los tres cuerpos, esto es, la *Crucifixión* (3,12 x 1,69 m) del cuerpo superior, la *Resurrección* o *Pentecostés* (2,75 x 1,27 m) del segundo, y la *Adoración de pastores* (3,46 x 1,37 m) o el *Bautismo de Cristo* (3,50 x 1,44 m) del primer cuerpo, puesto que la *Encarnación* (3,15 x 1,74 m), que era el lienzo central, es más corta. El séptimo lienzo en el segundo cuerpo mediría en altura lo que sus compañeros de las calles laterales, aunque con terminación recta, y en anchura aproximadamente lo que los otros cuadros de la calle central. Así, establecemos que la suma de las alturas de los tres cuadros más largos de los tres cuerpos es 33 pies

(70) El modelo de Mora para retablos grandes debe de establecerse a partir de los desaparecidos retablos de Montserrat y Atocha, los más próximos cronológicamente, y de los que se conservan los contratos. Fueron trazados con orden corintio y en los cuerpos altos compuesta en referencia a la advocación mariana, aunque los dominicos exigieron que su retablo se realizara con superposición de órdenes, sin duda porque la Virgen de Atocha tenía ya su capilla y retablo propios.

(71) PONZ, Antonio, *Viage de España*, t. V, pág. 168.

(72) En los retablos colaterales, las pinturas de Pantoja rematan en arcos de medio punto, en armonía con el retablo mayor. Llevaban encima una historia de medio relieve y un frontispicio con tres ángeles. También esta coronación es adecuada a la propuesta de que el retablo central tuviera una espina. Las tallas sobre el frontón no existirían en el retablo central, porque su altura hubiera sido excesiva para el testero, en cambio, eran convenientes para aumentar la altura de los colaterales, que resultarían pequeños en comparación con el retablo central.

y medio o 9,35 m, por lo que, hasta los 13,4 m de altura máxima del testero que hemos calculado, quedan aproximadamente 4 m para distribuir entre zócalo, banco, entablamentos, marcos y frontispicio de remate, lo que parece suficiente según nuestra reconstrucción, obviamente orientadora en cuanto a estos elementos arquitectónicos. La anchura del retablo que proponemos tiene como base la medida del ancho de los lienzos, 1,74 de la Encarnación, más dos veces 1,44 m para los laterales del cuerpo inferior, en total 4,62 m de espacio ocupado por los lienzos. Disponemos, por tanto, de más de 4 m de anchura para atribuir a los elementos arquitectónicos, como marcos y columnas de separación de entrecalles, y dos calles exteriores de escultura. Por tanto, la pared del testero parece suficiente para albergar un retablo de tres cuerpos y cinco calles con las medidas que proponemos (Figura 3).



Figura 3. Reconstrucción del retablo mayor del Colegio de doña María de Aragón inscrita en el proyecto de Isidro González Velázquez del Salón para el Congreso de Cortes.
(Propuesta del autor)

El retablo mayor de Atocha, contratado el 23 de noviembre de 1603 por Bartolomé Carducho y Juan Muñoz con trazas del maestro mayor⁷³, medía 55 pies de alto y 32 de ancho. En el contrato se exigía que ocupara toda la cabecera del templo en altura como en anchura, lo que nos proporciona aproximadamente la medida del testero de aquella iglesia. Esa misma exigencia debió de cumplirse en la traza de Mora para el Colegio. Nos hallamos, por tanto, antes dos presbiterios de casi la misma anchura, aunque no la misma altura⁷⁴. Su precio fue también cercano, 68.000 reales, 5.000 más que el del Greco, pero incluía dos colaterales⁷⁵. Pues bien, Atocha tenía cinco calles, la central y las exteriores de escultura y las dos restantes de pintura, mientras la mayor altura respecto a la iglesia del Colegio se salvaba con la adición de un cuerpo más, cuatro en lugar de los tres que proponemos para el de doña María de Aragón⁷⁶. En cuanto a la altura de la iglesia colegial, pudo ser causante de la novedad de unos lienzos tan estrechos y alargados, pues no era suficiente para albergar cuatro cuerpos y, si eran tres, habían de serlo con tales proporciones, pues era esencial al gusto de la época que el retablo ocupara completamente el testero.

Nuestra hipótesis sigue los esquemas iconográficos habituales en los retablos del momento. Las pinturas de la *Adoración*, *Encarnación* y *Bautismo* no plantean problemas respecto a su colocación, coincidiendo todas las reconstrucciones propuestas, pues son asuntos relativamente comunes en retablos. No hay duda de que la *Encarnación* ocupaba la calle central por ser la advocación del Colegio⁷⁷. En cuanto a la *Crucifixión*, no debía tener por encima ninguna imagen que no fuera Dios Padre o el Espíritu Santo, porque culmina la redención. Por ello, sólo podría colocarse en el centro, entre la *Resurrección* y *Pentecostés*, como se proponía por quienes aceptaron la existencia de seis cuadros

(73) A.H.P.M., prot. 2.189, fol. 1192-1198 (PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Memorias...*, pág. 111).

(74) El contrato especificaba que el retablo ocuparía enteramente la cabecera de la capilla. Los 55 pies de altura podían no incluir el zócalo, que sería de piedra y no se menciona.

(75) Los precios de los escultores y maestros de retablos en Madrid en 1603 podían ser más bajos que en 1600, pues la demanda había descendido como consecuencia del traslado de la corte a Valladolid.

(76) En la calle central se superponían cuatro cajas de medio punto, la inferior con custodia, y encima, sucesivamente, los bultos de la *Asunción*, la *Coronación de la Virgen* y el *Calvario*; las calles laterales albergaban ocho lienzos, incluidos dos a los lados del *Calvario*, y en las calles exteriores se colocaron tallas de santos.

(77) Montserrat tenía en el cuerpo inferior las escenas del *Nacimiento* y *Epifanía*, en el superior la *Resurrección* y *Pentecostés*, en medio una *Asunción* y en el remate un *Calvario*, los mismos asuntos que aparecían en el retablo madrileño salvo que los Magos fueron sustituidos por el *Bautismo*, que cierra el ciclo de Navidad. El programa iconográfico del retablo del Colegio no supone ninguna novedad importante en la narración evangélica de la salvación, y son habituales en los retablos dedicados a Cristo o a la Virgen. Respecto a la conveniencia de evitar interpretaciones escatológicas complicadas, y menos relacionarlas con las doctrinas del hoy san Alonso de Orozco, véase CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «De zarzas toledanas (Correa, El Greco, Maíno)», *Archivo Español de Arte*, 282 (1998), págs. 113-124.

antes de que se conociera que había un séptimo. Pero, una vez que se supo que en el retablo había siete lienzos, y que su tamaño debía de ser parecido, porque el inventario de 1814 no hace precisiones, nuestra propuesta de que la *Crucifixión* estuviera colocada en el último cuerpo justifica su terminación en semicírculo –remate de calle– y explica su diferente tamaño respecto de la *Resurrección* y *Pentecostés*, sus hipotéticos compañeros, un problema que tan difícil solución tenía para los estudiosos que hicieron reconstrucciones. Estos últimos cuadros irían acompañados en el centro por el lienzo desaparecido, cuyo asunto tendría que ver seguramente con un asunto glorioso de María, por lo que sólo cabe que se tratara de una *Coronación*, *Asunción* o *Inmaculada Concepción*, todos ellos adecuados para un retablo mariano.

4. EL TABERNÁCULO DE 1668, LA IMAGEN DE COPACABANA Y EL SÉPTIMO LIENZO DEL RETABLO DEL GRECO

El 11 de enero de 1668, fray Juan de Vitoria, sacristán mayor del Colegio de doña María de Aragón, contrataba con los ensambladores y arquitectos de retablos Juan de Ursularre y Echavarría padre e hijo, la hechura de un tabernáculo y un arco para colocar en el retablo mayor. El documento establece que Ursularre el mayor «aya de hacer para el dicho padre Juan de Bitoria y para la dicha yglesia del Colegio de doña María de Aragón, para el altar mayor y para la imagen de Nuestra Señora de la Copacabana en la forma y según y como está trazado por el dicho Juan de Echabarría el menor, que la traça queda firmada de todos tres, executándola con todas las figuras de talla que tiene, así en el tabernáculo como en el arco»⁷⁸. La obra había de darse terminada y asentada en su lugar para san Juan de junio del mismo año. Su precio, 13.000 reales, más de una quinta parte de lo que cobró el Greco por el retablo con su sagra-rio, revela que tenía un buen tamaño y unas labores costosas. Obra propia de un momento de plenitud barroca, no ha de extrañar que Ponz reconociera su estilo posterior al del retablo y que extendiera a este tabernáculo el calificativo de extravagante que dedicó a las pinturas del Greco⁷⁹.

(78) A.H.P.M., prot. 7.623, fols. 902-903v. No se conocía la existencia de un padre y un hijo homónimos, pues se suponía que era la misma persona quien había hecho el tabernáculo de la capilla de la Venerable Orden Tercera en el convento de San Francisco de Madrid (1664) y el que marchó posteriormente a Guipúzcoa, donde dejó una extensa producción de retablos. Juan de Ursularre el mozo debió de trasladarse a tierras vascas en 1670, poco después de acabada esta obra, mientras su padre quedó en Madrid.

(79) PONZ, Antonio, *Viage...*, pág. 168: «... la pintura, de lo extravagante que se ve de aquel artífice; bien que toda- vía lo es más el tabernáculo, que se hizo posteriormente».

La Virgen de Copacabana⁸⁰ tiene advocación de la Purificación y la fama milagrosa de esta talla había llegado hacía tiempo a España. Cuenta el agustino descalzo fray Andrés de San Nicolás en su obra *Imagen de Nuestra Señora de Copacavana portento del nuevo mundo ya conocido en Europa*, publicada en Madrid en 1663, que el agustino criollo fray Miguel de Aguirre trajo a España en 1652 una copia de la imagen «tocada» con la original⁸¹. Debía de estar destinada al convento de agustinos descalzos o recoletos del Prado desde un principio, pero entonces su iglesia estaba en construcción⁸² y más tarde se comenzó la de la gran capilla que se le dedicó y que terminó dando nombre al convento. Según Aguirre, la Virgen fue depositada en el colegio de doña María de Aragón cuando llegó a Madrid, lo que confirma el contrato que damos a conocer. Su paso a los agustinos recoletos debió de producirse poco antes de la bendición de la capilla de su nombre, que tuvo lugar el 4 de septiembre de 1683⁸³.

En el tiempo en que los agustinos calzados de doña María de Aragón disfrutaron de la imagen de Copacabana, multitud de fieles llenarían el templo por su causa. Para darle mayor relieve, los religiosos decidieron en 1668 hacerle un arco para colocar en el retablo del altar mayor al mismo tiempo que se construía un nuevo tabernáculo a la moda. Tabernáculo y arco con la imagen llenarían el espacio de la caja central del cuerpo inferior donde estaba colocada la *Encarnación* del Greco. Como era la advocación del templo, no parecería decoroso tapparla con el nuevo ornamento ni tampoco prescindir de ella, de modo que la pintura debió de trasladarse a la caja inmediata superior. La pintura que estaba allí sería suprimida y, una vez fuera del retablo, se perdió su pista⁸⁴. Para dar un fondo a la caja inferior, pudo colocarse alguna pintura de regular calidad con ángeles adorantes, perspectivas o celajes rodeando el tabernáculo y la Virgen, como era usual en los camarines.

(80) Es una imagen de María tallada poco antes de 1583 por un escultor de escasa formación, natural de la localidad andina de ese nombre, del antiguo virreinato de Perú; véase LUJÁN LÓPEZ, Francisco B., «Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina, patrona de Rubielos Altos (Cuenca). Su origen y difusión», *Revista Murciana de Antropología*, 8 (2002), págs. 193-246.

(81) La expresión indica que fue puesta algún tiempo al lado de la auténtica para que pudiera recibir algo del influjo taumatúrgico de que disfrutaba según su fama.

(82) DÍAZ MORENO, Félix; LOPEZOSA APARICIO, Concepción, «Nuevas aportaciones sobre el desaparecido convento de Agustinos recoletos de Madrid», *Anales de Historia del Arte*, 9 (1999), págs. 181-206. En ese año se vendió el patronato de una capilla para ayudar a la construcción del retablo del altar mayor (pág. 195).

(83) *Ibidem*.

(84) La *Encarnación* superaba en unos 40 cm a los cuadros laterales de ese cuerpo, pero, en esta época no habría inconveniente en cortar algo del entablamento.

El contrato especificaba que era de cuenta del sacristán mayor dar las imágenes de *Nuestra Señora, San José, San Agustín* y *San Miguel* que aparecían en la traza. La Virgen era la de Copacabana, pero las otras tres figuras debieron de retirarse del sagrario antiguo, pues estarían en buen estado y respondían sin duda a la iconografía deseada para el nuevo. San Agustín en el centro del cuerpo principal como fundador de la orden, y a los lados san José, patrono de la buena muerte y san Miguel, valedor del alma en el Juicio. En todo caso, la noticia añade peso a la hipótesis de que las seis esculturas descritas en el inventario de 1814 pertenecían al retablo, pues identificaban el nombre de los santos y los describían como de cuerpo entero, lo que sugiere unas tallas de tamaño natural. Ponz atribuyó al Greco la escultura del retablo, luego la había, y su presencia debía de ser notoria⁸⁵. Las figuras del antiguo sagrario, conservadas en el tabernáculo, no fueron mencionadas en el inventario de 1814, sin duda por su pequeño tamaño. Sólo hay coincidencia entre una serie y otra en san Agustín, cuya figura se repetiría bastantes veces en las imágenes del convento agustino.

Aún podemos aportar más noticias sobre el altar mayor. El 22 de julio de 1688⁸⁶, media docena de ilustres cortesanos⁸⁷ miembros de la cofradía llamada de la Encarnación de Copacabana, con sede en el Colegio, contrataron con el ensamblador Baltasar de Lesaca un pequeño retablo, valorado en 4.000 reales, según trazas de Teodoro Ardemans⁸⁸. Se situaría dentro del antiguo arco de la Virgen, ahora adosado a la pared del presbiterio, en el lado del evangelio, y serviría de respaldo al trono y a las dos gradas que aparecían en la traza, que no eran a cargo del ensamblador, sino –con seguridad– de un platero.

(85) PONZ, Antonio, *Viage...*, pág. 168: «La obra del Altar mayor, así en arquitectura, como en escultura, y en pintura, es del Greco».

(86) A.H.P.M., prot. 6.715, fol. 36-38v.: «...ambas las dichas partes conformes, dijeron que por quantto dicho colegio de doña María de Aragón a tenido y tiene por suia propia como lo es, que a estado y está en la sacristía dél, una hechura de bulto de Nuestra Señora que no tiene tradición alguna, y desseando como dessean los dichos señores congregantes que todos los fieles la den y tomen toda reverencia y deboción como se la tienen los dichos señores congregantes, han determinado mediante el permissio que para ello han dado y dan dicho reverendísimo padre rector y demás religiosos de dicho colegio para que se logre su buen yntento y mucha devoción, de colocarla y poner a su dibina magestad con la avocación de Nuestra Señora de la Candelaria en el sittio de un arco que está en el cuerpo de la capilla mayor de la yglessia de dicho colegio a el lado del ebanjelio junto al altar colateral de nuestro padre San Agustín, que al pressente dicho arco finge una puertta que corresponde frontero de la que sale de dicha yglessia a el claustro; y para que esto se haga con toda decencia han dispuesto y resuelto que se haga un rettablo en la conformidad que demuestre la traça que dél a hecho Theodoro Ardeманus...»

(87) Concurrieron como cofrades al otorgamiento de la escritura el contador del Consejo de la Inquisición, el ayuda de cámara y tapicero mayor del rey, un ayuda de cámara y secretario del rey, y otro secretario del rey, tres de ellos caballeros de Santiago.

(88) El que sería maestro mayor de las obras reales y pintor de cámara tenía entonces 27 años. No se conoce otro retablo hecho por su traza salvo el de la colegiata de La Granja, muy posterior y reformado.

El traslado a los recoletos del Prado en 1683 de la imagen de Copacabana había frustrado el objeto principal de veneración de los cofrades, pero continuaron con la cofradía en su antigua sede –quizá por su proximidad a Palacio–, y, para sustituir en sus cultos a la talla trasladada, eligieron una imagen sin tradición que se conservaba en la sacristía, a la que, para acercarla más a la Purificación de Copacabana le dieron el nombre de Nuestra Señora de la Candelaria, y decidieron exponerla a la pública veneración en el presbiterio de la iglesia. De ahí que se afirme que en el Colegio de doña María existió una copia de la Virgen de Copacabana, aunque no fuera tal⁸⁹.

Este contrato, además, ilustra sobre el aspecto de la capilla mayor del Colegio en 1688. El arco de la Virgen se habría retirado del retablo en 1683 y, para aprovecharlo, se adosó a la pared del presbiterio simulando una puerta en el lado del evangelio junto al altar de San Agustín, para igualar ese lado al de la epístola, donde se abría una puerta que comunicaba con el claustro. Una interpretación literal del documento conduciría a situar el altar colateral de San Agustín junto al arco, dentro del presbiterio, pero la expresión «juntos» no implica necesariamente que compartieran la misma pared, pues la puerta podía estar en la capilla mayor y el colateral en el corto brazo del crucero⁹⁰.

Abordamos, por último, la pregunta sobre lo que pudo suceder con la séptima pintura del retablo del Greco. Tras su retirada del retablo, pasaría a otras dependencias del convento, sin noticias posteriores sobre ella. Sin embargo, en el inventario de 1814 aparecían siete cuadros del retablo mayor puestos a nombre del Greco. Marías sospechó que hubo error en este inventario porque lo realizaban personas poco peritas en el arte⁹¹.

(89) DÍAZ MORENO, Félix; LOPEZOSA APARICIO, Concepción, «Nuevas aportaciones...», señalaron en nota 80 que se regaló otra imagen de Copacabana al convento de doña María; la noticia procede de SANTIAGO VELA, Gregorio, *Archivo Histórico hispano agustiniano*, vol. VII, págs. 221-227. La afirmación es inexacta, pues el documento indica que era una imagen que tenían los agustinos en la sacristía y que no tenía ninguna tradición. La advocación de Candelaria, vinculada a la de la Purificación, con fiesta el 2 de febrero, fue elegida por los cofrades que otorgaron el documento que damos a conocer.

(90) Opinamos que no es posible que cupieran en un espacio de seis metros que tenía el presbiterio, un retablo mayor con su altar, las gradas de subida, un retablo colateral, y una puerta luego convertida en pequeño retablo. Por otra parte, los brazos del crucero eran muy cortos, apenas 3 m, para poder albergar un retablo colateral y una puerta en el lado de la epístola, y dos retablos –el colateral y el que se hacía en 1688–, en el lado del evangelio. Sólo parece viable la solución que proponemos.

(91) MARIAS, Fernando «El Greco en el Colegio...», pág. 58.

Por nuestra parte, consideramos difícil que el rector del Colegio se equivocara en el número de los cuadros que contenía el retablo mayor, desmontado sólo cuatro años antes, pero sí en atribuir al Greco las siete pinturas, pues debió contar entre ellas el lienzo que había sustituido a la *Encarnación* cuando se instaló el nuevo tabernáculo.

En cualquier caso, entre las pinturas del retablo que llegaron al Museo de la Trinidad en 1838 no se hallaba ningún cuadro del cretense procedente de doña María de Aragón que no fueran los cinco que hoy se conservan en el Prado. El sexto lienzo, la *Adoración de los pastores*, había sido vendido al barón Taylor poco antes de que se abriera el museo.

En el inventario de los cuadros que se expusieron en la Trinidad cuando tuvo lugar su solemne apertura el 24 de junio de 1838, dado a conocer por Álvarez Lopera, figuraba en el Salón grande de la Galería principal, «Un gran cuadro de la Ascensión [*sic*] de la Virgen. Greco. De D^a M^a de Aragón, [marco] dorado»⁹². La anotación de su procedencia ha de ser errónea, pues es citado como «un gran cuadro» cuando nada se dice de la *Anunciación*, que estaba muy cerca, cuyas medidas debían de ser muy parecidas. Además, tenía marco, y ninguno de los cuadros de doña María que figuraron en la exposición lo llevaba. Debe de tratarse de la *Asunción* del Greco que figura en el inventario del museo de la Trinidad de 1858 como perteneciente al infante don Sebastián y que procedía del retablo de Santo Domingo el Antiguo⁹³.

(92) ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, págs. 217-218. En el «Inventario de los cuadros y estatuas presentados en la inauguración del Museo Nacional de la Trinidad» el 24 de junio de 1838 conservado en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, leg. 1-55-2, en el Salón grande de la Galería principal, figuran el cuadro citado en el texto y «La Anunciación. Greco. D^a M^a de Aragón, sin marco». La *Asunción* no aparece en la lista de los cuadros procedentes del Colegio de doña María que seleccionaron los profesores de la Academia para la exposición, que fueron la *Encarnación*, que midió 11 x 6 pies (*Ibidem*, pág. 202) y un medio punto de *San José con el Niño* sobre tabla de 10 x 8 pies, que se expuso en la Sala Patriarcal, atribuido a Antolínez. En la exposición aparecieron dos pinturas más provenientes del Colegio que no se citan en la selección, y eran *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino* de Pantoja, originarios de los colaterales, aunque expuestos sin marco en el Salón de la Galería baja (p. 214).

(93) *Museo del Prado. Inventario general de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*, Madrid, 1991, pág. 161, n^o 299. En 1861 fue devuelto al infante don Sebastián.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Contrato entre el sacristán mayor del Colegio de doña María de Aragón y Juan de Ursularre padre e hijo, para la hechura de un tabernáculo y un arco para el retablo mayor de la iglesia, 11 de enero de 1668. (A.H.P.M., prot. 7.623, fols. 902-903v.)

Fray Juan de Vitoria y Juan de Ursularre y su hijo.

En la villa de Madrid a onze días del mes de henero año de mil y seiscientos y sesenta y ocho, ante mí el escrivano y testigos el padre fray Juan de Vitoria, de la orden de San Agustín, sachristán mayor del Colegio de doña María de Aragón y Juan de Ursularre y Echabarría ensamblador y Juan de Ursularre y Echabarría su hijo, con licencia que pidió al dicho su padre para otorgar esta escritura y obligarse a su cumplimiento juntamente con el dicho su padre y el dicho Juan de Ursularre dio y concedió la dicha licencia al dicho su hijo para el efecto que se la pide y se obligó de la haver por firme y no la rrebocar, limitar ni contradecir y el dicho Juan de Ursularre el menor hacetó la dicha licencia, y de ella usando ambos, padre e hijo, juntos de mancomún, a boz de uno y cada uno de ellos y de sus bienes, herederos y subcesores, por sí ynsolidum y por él todo renunciando como renunciaron las auténticas hocita de duobus reys y presente de fideiusoribus, epistola del divo Adriano, beneficio y rremedio de la división y escusión y depósito de las costas y espensas y las demás auténticas leyes y derechos que son en favor de los que se obligan de mancomún y unos por otros como en ellas se contiene que no les valgan, anbas partes dixeron que están convenidos y concertados en que el dicho Juan de Echabarría ayan de hacer para el dicho padre Juan de Bitoria y para la dicha yglesia del Colegio de doña María de Aragón, para el altar mayor para la imagen de Nuestra Señora de Copacabana un tabernáculo en la forma y manera como está trazado por el dicho Juan de Echabarría el menor, que la traça queda firmada de todos tres, executándola con todas las figuras de talla que tiene, así en el tabernáculo como en el arco, menos la imagen de Nuestra Señora, san Joseph y san Martín y san Miguel questán figuradas en la dicha traça, que corre por cuenta del dicho padre fray Juan de Bitoria entregarlas por su cuenta las dichas quatro figuras de bulto para sujetarlas el dicho Juan de Echebarría en las partes adonde está señalado en la traça o en la parte que parezca más conbeniente para el buen adorno y lucimiento un tabernáculo, el qual a de dar acabado y asentado en la parte que á de estar, de toda perfección, en blanco, para san Juan de junio que bendrá deste presente año de seiscientos y sesenta y ocho por precio de treze mil reales de vellón pagados

los mil y quarenta dellos que les a dado el padre Juan agora de contado en mi presencia y de los dichos testigos escritos, de que doy fe, y como contentos y satisfechos los dichos Juan de Echavarría y su hijo otorgan carta de pago dellos a favor del dicho padre fray Juan de Bitoria tan bastante como a su derecho y satisfacción combenga, y la rrestante cantidad de los dichos trece mil reales le a de dar y pagar dándoles por ...nos a rraçón de mil rreales cada mes en el discurso de tiempo de aquí al dicho día de san Juan de junio comencando la primera paga de los dichos mil reales de la fecha desta escritura en un mes y así subcediendo las demás pagas puestas y pagadas en casa y poder del dicho Juan de Echeberría y la restante cantidad a cumplimiento de los dichos trece mil reales le a de dar y pagar dentro de quince días como aya dado acabado y asentado el dicho tabernáculo pagándole la dicha cantidad en dinero o efectos a satisfacción del dicho Juan de Echebarría, el qual, si no cumpliere con dar el dicho tabernáculo acabado y asentado para el plaço referido no le an de dar por él sino mil ducados, sin que pueda tener recurso de pedir otra cosa alguna, y, por lo consiguiente, habiendo cumplido el susodicho con dar acabado y asentado el dicho tabernáculo para el plaço referido si el dicho padre fray Juan de Bitoria no le diere satisfacción dentro de los dichos quince días de lo que le restare debiendo de los dichos treze mil reales, en tal caso le a de dar mil reales más, de manera que en tal caso, se a de entender el precio della catorce mil reales, y pasados los dichos quince días, pueda pedir mandamiento de execución, contra el dicho padre fray Juan de Bitoria, por lo que se rrestare debiendo de los dichos catorce mil reales con sola declaración simple de los dichos Juan de Echabarría y su hijo o qualquiera dellos en que declaren haver cunplido con acabar dicho tabernáculo y asentado en la parte donde á de estar y lo que se les resta debiendo, sin que para ello sea necesario otro recaudo alguno y a la paga de ello obliga a qualquiera que subcediere en el dicho cargo de sachristán mayor, o a qualquier persona debota que desee se acabe el dicho tabernáculo en caso –que Dios no lo quiera–faltase el dicho padre fray Juan de Bitoria, y en caso de no darles satisfacción de lo que se les restare debiendo, en tal caso se puedan quedar el dicho Juan de Echabarría y su hijo con el dicho tabernáculo y con el dinero que hubieren recibido, sin que se les pueda pedir cosa alguna si no es dándoles satisfacción enteramente como en esta escritura se a echo mención. Y a cumplimiento de lo que dicho es, ambas partes, cada uno por lo que les toca de cumplir, obligaron sus personas y bienes avidos y por haver y dieron poder a qualquiera jueces y justicias que de sus causas y desta puedan y deban conocer, a los quales se someten y especialmente el dicho padre fray Juan de Bitoria a la del señor Nuncio de Su Santidad y sus auditores que son y fueren y los dichos Juan de Echebarría y su hijo a los señores alcaldes de

Casa y Corte, corregidor y tinientes desta villa de Madrid, a cada uno yn-solidum para que les apremien a lo así cumplir y pagar por sentencia definitiva de juez competente pasada en cosa juzgada, renunciando su propio fuero, jurisdicción y dominio, leyes de su favor y la que prohíbe la general renunciación dellas y el dicho Juan de Ursularre el menor, por ser menor de veinte y cinco años, aunque mayor de veinte y tres, juró por Dios Nuestro Señor y a una señal de la cruz, en forma de derecho, que guardará y cumplirá esta escritura en todo y por todo como en ella se contiene, sin contradicción alguna, porque es de su libre y agradable voluntad sin fuerza ni persuasión alguna, y así lo asegura y con el dicho juramento, del qual no pedirá absolución ni relaxación ni usará della aunque se le conceda proprio motu y así se lo otorgaron todos los dichos, siendo testigos Martín de Velasco, Domingo de Arbulu y Pedro de ...residentes en esta Corte y los dichos otorgantes, que doy fe que conozco, lo firmaron de sus nombres. Fray Juan de Vitoria, sacristán mayor. Juan de Ursularre y Echeverría. Juan de Ursularre y Echeberría. Ante mí, Juan de Azarola.