

fuesen haciendo su trabajo, se obligaban a hacerlo y darlo acabado para finales de noviembre de ese mismo año, con las siguientes condiciones:

-En los tableros de las calles laterales irían pintados al óleo estos motivos iconográficos: en la de la izquierda, San Antonio -- -sin especificar cuál- en el piso bajo y San Pablo decapitado -en una clara alusión a su martirio- en el alto; mientras que en la de la derecha y en el mismo orden irían San Pedro Mártir y San Ignacio de Loyola -no se canonizó hasta 1622-, quien llevaría un corazón partido en 3 partes y, entre las tres, debería de ir escrito el nombre de Jesús -debe de tratarse del anagrama tan jesuítico de J.H.S.-.

Finalmente, por lo que respecta a la policromía del conjunto; las molduras irían de oro fino -limpio-; los frisos en azul con romanos -grutescos- blancos, mientras que el tabernáculo sería azul con estrellas de plata y la venera que lo corona de oro los altos -salientes- y los huecos -entrantes- de blanco.

E. Otras obras sueltas de escultura o pintura.

Se estudian aquí por un lado dos obras -una pintura sobre tabla y una imagen- aún conservadas, que con toda verosimilitud se le pueden atribuir a cualquiera de los Rexis alcaláinos y por el otro ofrecemos un comentario aproximativo a otras tres esculturas que, aunque desaparecidas, tenemos documentada su pertenencia a alguno de ellos.

E.1. Obras conservadas atribuibles.

- La Inmaculada de la parroquia de Noalejo.

Realizando el estudio arquitectónico de este templo, casualmente, descubrimos en uno de los rincones del presbiterio esta deliciosa talla exenta de la Inmaculada; cuyo estado de conservación, si no podemos decir

que sea lamentable, sí que esta necesitando, en cambio, una pronta limpieza que le suprima esa espesa capa de barniz brillante, que está enmascarando su policromía -tal vez no la primitiva- de colores lisos, así como también sus calidades intrínsecas.

La imagen de medianas dimensiones -aproximadamente 1 metro de altura, sin incluir la peana que le falta-, lleva a los pies la media luna y se nos muestra de una forma muy sencilla y corriente.

Con las manos unidas en el centro del pecho y con la cabeza en la misma línea, la Virgen, de aspecto muy juvenil, eleva, tímidamente, su rostro, de candido semblante, al cielo en actitud de oración; mientras que el pelo le cae por los hombros, en hermosos mechones simétricamente dispuestos, y el manto, tras dejar el pecho y el hombro derecho libre, se anuda bajo el brazo izquierdo. Es en esto, en los paños, donde se aprecia cierto movimiento; si bien le falta ese tono de majestuosidad y de vigor tan propias de algunos artistas de la época. Por ello pensamos que esta obra estilísticamente está dentro de un incipiente manierismo, lo que nos viene avalado por el leve contrapuesto que desarrolla.

Finalmente, diremos que no vamos a hacer ninguna atribución concreta a ningún autor, sólomente señalar que como esta parroquia, desde 1568 perteneció a la jurisdicción eclesiástica de la Abadía alcalaína, tal vez sea obra de algún Rexis.

-El cuadro de la Asunción coronada de la iglesia de las Angustias de Alcalá la Real.

A la izquierda del presbiterio de esta hermosa iglesia -frente al retablo compuesto de Santo Domingo de Silos- se encuentra esta singularísima pintura -óleo sobre tabla-, que, aunque de tamaño reducido -aproximada

damente 90 x 60 cms.- es; sin embargo, una de las obras más logradas y completas de todo el conjunto pictórico alcalaíno.

No entramos en la polémica sobre si es la Inmaculada o la Asunción coronada, la advocación mariana aquí representada. Sea una u otra, lo cierto es que, como ha demostrado el Sr. Murcia Rosales es este un motivo iconográfico mariano muy representado en el arte alcalaíno del quiniientos (40).

Al igual que las tablas de San Roque y de Santa Catalina del retablo antes mencionado, también ésta procede del desaparecido retablo de la Virgen de la Antigua de la iglesia de Santo Domingo de Silos y ocupaba el piso bajo de la calle central, mientras que los otros dos santos citados ocupaban el derecho y el izquierdo, respectivamente.

Iconográficamente el tema ha sido tratado como era la norma y la costumbre del momento. María, una figura de rostro juvenil, con la media luna y con 3 ángeles a cada lado, simétricamente dispuestos, que, al igual que los fondos claros e inanimados de la composición, la realzan y enaltecen, centra la composición. Pero, en este caso no sólo nos atrae esta armoniosa manera de organizar el cuadro, sino que todavía nos interesa aún más la peculiar interpretación que de la Virgen nos da el autor; pues ellos nos lleva a un artista de gran altura y calidad profesional, para el que María es casi una ingrávida doncella, una esbelta, delicada y elegante figura, que inclina su rostro sobre su hombro derecho en señal de humildad y recato.

Así pues, si la Santa Margarita o la Santa Agueda, por ejemplo, del retablo de Santa Ana, al ser personajes solemnes y majestuosos, estaban muy próximas al manierismo de ascendencia leonardesca o rafaelesca de mediados del siglo XVI; esta Virgen, en cambio, con su estilizada

figura está muy cercana al manierismo exquisito, refinado y casi diríamos "intelectualizado" de las últimas décadas del quinientos.

E.2. Obras no conservadas, pero documentadas.

- La imagen de Santa Quiteria de la desaparecida iglesia de la Veracruz (41).

Una de las santa más veneradas por la religiosidad popular ha sido esta joven gallega, de origen noble y de época incierta, a la que se invocaba contra la rabia -otra devoción interesada más-.

Pues bien con esta advocación y para la iglesia de la Veracruz, que llevaba consigo anejo un hospital y un cementerio (42), el provisor de la Abadía había dado en pública subasta la hechura de una imagen exenta, que se haría con las siguientes condiciones: sería de madera de nogal; tendría 5 cuartas de alta -aproximadamente 1 metro-, incluida su peana e iría pintada, -no estofada-.

En la puja se remató en 19 ducados; mas los hermanos Melchor, Pedro y Nicolás Raxis consiguen que, por esa misma cantidad, se le adjudique a ellos; obligándose a darla acabada para el día de Navidad de ese año, -mientras que el dinero lo cobrarían en tres plazos -1/3 en ese momento, 1/3 medio hacer y el tercio restante cuando diesen la imagen acabada de talla y pintura-.

- La imagen de San Francisco para su convento de Baena, (43).

Este hermoso convento, aunque convertido en asilo de ancianos, nos ha llegado a la actualidad en un excelente estado de conservación; sin embargo, por desgracia, no nos ha llegado la imagen lúnea que de su ti-

tular se comprometió a hacer el 25 de junio de 1583 el entallador alcalaláino Melchor Raxis. Pues, aunque en la iglesia de dicho convento existen dos imágenes exentas de San Francisco de Asís con un crucifijo en la mano, como ésta que tenemos documentada -una en el retablo de la capilla mayor y la otra en el lateral izquierdo del crucero; sin embargo, al igual que dichos retablos, son tallas barrocas. Es más la del crucero, que no lleva labrada nada más que las manos, los pies y la cabeza, es un maniquí, típicamente dieciochesco.

Así pues Melchor Raxis se comprometía a hacer, por 26 ducados que cobraría en dos plazos y para dicho convento, una talla de buena madera -no es específica el tipo- de San Francisco de Asís con un crucifijo en la mano. La imagen, que debería de dar acabada para mediados de septiembre, tendría vara y media o alta -1'25 mts- incluida su peana y debería de ir pintada sobre el aparejo y no estofada.

- La imagen de San Sebastián para Pedro Martos de Loja (44).

Es este encargo de Melchor Raxis, junto con la labor pictórica que llevó a cabo dos años antes -1599-, al alimón con Juan de Salamanca, en la iglesia abacial -obligación que le traspasó su tío Nicolás Raxis, los dos únicos trabajos que tenemos documentados de este artista alcalaláino, hijo de Melchor Raxis; quien, a tenor de lo dicho, tendría que ser un completo artista, pues tanto manejaba la gubia como el pincel.

Con esta trabajo nos encontramos de nuevo ante otra imagen de tipo devocional, muy repetida en la iconografía cristiana, pues San Sebastián, abogado y protector contra las epidemias, como San Roque, ha sido muy venerado e invocado por la Iglesia. Además en este caso se trataba del encargo de un particular, tal vez para su oratorio privado -lo que ha sido bastante normal y frecuente en este país-.

Así pues, en resumen, Melchor Raxis se comprometía el 10 de febrero de 1601 con Pedro Martos, vecino de Loja y residente en Algarinejo, a -- darle acabada, a vista de oficiales y para el Domingo de Ramos, una imagen de madera de pino de San Sebastián, de 1 vara de alto -0'835 mts.- - sin contar la peana y cue, por lo demás, se ajustaría a la manera tradicional de representar a este popular santo -antes de su conversión soldado de la guardia de Diocleciano-. Es decir, estaría de pie, desnudo, adsado a un árbol -donde fue asaeteado- y encarnado -en encarnación-. Por su parte el domitente le pagaría en 3 plazos un total de 15 ducados, -3 para comenzar el trabajo, otros tantos para el día de Carnestolendas (el domingo anterior al Miércoles de Ceniza) y el resto, 9, ducados cuando - estuviese acabado.

4.2.3. Aproximación documental a otras obras de otros artistas.

Si al comienzo de este capítulo afirmábamos que la mayor parte de - la producción relacionada con las artes plásticas, en este entorno eclesiástico y en esta época, hubo de estar en manos de la familia Raxis; - ello no es óbice para que tengamos documentados algunos trabajos, muy pocos por cierto, de otros artesanos.

Concretamente son tres los que aquí presentamos: dos retablos y un proyecto de decoración pictórica para una capilla de enterramiento, cuyas fechas son 1568, 1615 y 1619, respectivamente.

Si observamos un poco los años, nos daremos cuenta que salvo el primer trabajo, que sí que coincide con el periodo de mayor actividad de los Raxis y que, por cierto, no se realizó en su momento sino 8 años después, precisamente por 3 de los Raxis alcalainos, como se ha visto; los otros dos encargos son posteriores a la extinción de este importante linaje de

artistas -el último en desaparecer fue Pedro, el Mozo, muerto en 1614-. Todo lo cual nos viene a confirmar de nuevo en la idea de que, mientras - los Raxis-Sardo estuvieron en condiciones de trabajar, ellos acapararían casi todos trabajos de su especialidad.

A. Retablos

A.1. El de Josepe de Burgos para la alcañina iglesia de San Francisco (45)

El trabajo fue contratado el 11 de junio de 1568 entre las hermanas Ana y Margarita Gutiérrez y el entallador, de origen desconocido, Josepe de Burgos, quien por las razones que fuese no lo llegó a realizar. -Tal vez pueda ser debido a que, aun cuando dichas hermanas ya tuviesen asignada una capilla en esa iglesia, pero como las obras del templo no avanzaban según el ritmo previsto, obligatoriamente tuvieron que postergar - la ejecución de su retablo para fechas posteriores-.

No obstante, de haberse realizado, nos hubieramos encontrado con un tipo de retablo muy distinto a todos los estudiados hasta ahora, tanto - por su estructuración arquitectónica como por la manera de distribuir su programa iconográfico.

Por su arquitectura nos encontraríamos ante un claro y sencillo eje ejemplo de retablo-fachada, de cuerpo único, constituido por un simple -- banco; sobre él, el cuerpo del retablo, de una sola calle y piso, flan-- queado por columnas de fuste cuadrado -con el fin de adosarle unas re-- sas donde poner imágenes-. Esta amplia superficie central la ocuparía un relieve y la cerraría un arco de medio punto; por encima un entablamento, coronado por un calvario completo y con un serafín, con un candelero en

la mano, en cada uno de los extremos.

Mas si hasta aquí todo es lógico y normal, es decir su arquitectura se ajusta a lo que se hacía en su momento artístico: el manierismo; no sucede lo mismo en lo relativo a la manera de planear y distribuir su programa iconográfico, pues ello nos retrotrae a planteamientos en desuso. A priori señalaremos que nos encontramos con un programa iconográfico de tipo devocional, pero con una tendencia a la inflación de motivos; así pues, en un medallón, que llevaría el banco en sus extremos, iría, en relieve, un Ecce Homo en uno y un Nazareno "...un -cristo con su cruz acuestas..." en el otro. Por lo que atañe al cuerpo del retablo, en las repisas de sus columnas laterales -2 por cada una-, en medias tallas, irían San Francisco de Asís y Santa Margarita en una columna y Santa Catalina y Santa Ana en la otra; en el centro un tablero con un relieve de la Asunción de la Virgen, flanqueada por por 6 ángles -3 a cada lado- y con el sol y la luna a sus pies. En las dovelas del arco -y aquí está lo realmente arcaizante- irían adosados -también en medias tallas- 6 apóstoles: San Pedro, Santiago y San Andrés en un lado -la clave quedaría libre- y en el otro San Juan Evangelista -no -fué apóstol sino el precursor de Cristo-, San Pablo y San Bartolomé. - En las enjutas, que se forman entre el arco del cuerpo central y su entablamento, se pondrían la Virgen, en la de la izquierda, y Santa Isabel -en recuerdo de la visita que la primera hizo a la segunda-, en la de la derecha y, por último, coronaría el conjunto un calvario de bulto redondo.

Además, hay en el documento una serie de detalles que, por su singularidad, merecen destacarse. Así, por ejemplo, para la imaginería se utilizaría la madera de nogal y para las labores arquitectónicas la de

pero; si bien, tanto la una como la otra, habría de ser seca, sana y sin nudos.

Como Jusepe sólo era entallador, se obligaba a entregar el retablo - en blanco -con la mano de yeso previa al policromado-. Una vez acabado lo montarían en su capilla y así, -en blanco- estaría un año para ser observado, comprometiéndose el maestro a reparar cualquier defecto que se le encontrase.

Las restantes condiciones entran dentro de lo normal en este tipo de contratos: Jusepe haría el trabajo en 5 meses, corriendo de su cuenta todos los materiales necesarios y cobraría, en 3 plazos, un total de 50 ducados -10 al comenzar, 30 como fuere haciendo la obra y los 10 restantes cuando estuviere montado en su capilla.

A.2. El retablo de Juan Sánchez Montañés para la cofradía de la Virgen del Rosario de Priego de Córdoba (46).

No es el único retablo que conocemos de este ensamblador alcalaíno, pues como publicó hace ya algunos años el profesor Martín Rosales (47) poco tiempo antes, concretamente el 1 de noviembre de 1613, se había comprometido a hacer otro, cuyas trazas habían sido dadas por Ginés Martínez de Aranda, para la Virgen de las Mercedes, que entonces recibía culto en la capilla de Santa Catalina de la iglesia abacial. Retablo mariano que, aunque de menores dimensiones, presentaba bastante similitudes formales con éste, que, el día 9 de enero de 1615, le encargó D. Cutierre de Pineda, - vicario general y provisor general de la Abadía, en nombre de la cofradía de la Virgen del Rosario. Por lo cual pensamos que, si el gran Ginés Martínez de Aranda no anduvo directamente por medio, su diseño de Alcalá tal vez pudo servir de referencia para él de Priego.

Incluso, como el anterior -él de Jusepe de Burgos-, éste tampoco se llegaría a realizar; pues el actual retablo, según el profesor Peláez -del Rosal, fue realizado en 1627 por Juan Fernández de Lara, tomando como modelo el colateral derecho o de San Pedro (48). En consecuencia la diferencia de años entre el contratado por Juan Sánchez Montañés y el actual es tan corta -sólo de 12 años-, que nos llevan a pensar que él de Fernández Lara no pudo ser una sustitución del de Sánchez Montañés.

No obstante, sean cuales fueren las razones por las que el ensamblador alcaláino no pudiese cumplir su compromiso -tal vez la muerte se interpuso por medio, pues al poco tiempo de contratar el retablo otorgaba su testamento (49). Lo que nos interesa recalcar es que el artífice no se comprometía a hacer nada más que la arquitectura del retablo, por lo que la cofradía, a posteriori, tendría que contratar su imaginería, sus pinturas, su policromía y el montaje en su capilla.

Así pues el retablo, con un claro predominio de su sentido vertical, pues tendría 7 varas -5'84 mts.- de alto por 4 varas, 1 tercia y 3 dedos -4'15 mts- de ancho, estaría constituido por un amplio banco -de aproximadamente 0'45 mts.-; sobre él, un amplio cuerpo dividido, en tres calles por columnas y en cada calle dos pisos -las del piso inferior dóricas y las del superior corintias-. En el primer piso de la calle central iría una "caxa" -hornacina- de media vara de profundidad -0'41 cms.-, donde se pondría, en su momento oportuno, la imagen de la Virgen del Rosario; por encima del tabernáculo, al igual que en los dos pisos de las calles laterales, un tablero, que se dedicará a pintura y coronando el conjunto un frontispicio -sin dar más detalles.

De las restantes condiciones, señalaremos, por ejemplo, que las ma-

ceras, que se empleasen, habrían de ser de pino seco, sin tea, ni carcoma, ni nudo; pero si llevase algún nudo que sea pequeño para que la pintura "...asiente bien...". El artífice haría el trabajo en 4 meses, dando acabado el retablo en Alcalá la Real, por lo que su traslado a Priego corría a cargo de la dicha cofradía, que, además, debería de abonarle en 3 plazos un total de 160 ducados.

B. La decoración de la capilla de Ntra. Sr^a. de Guadalupe de la iglesia de Consolación (50).

No es este el único trabajo de este tipo que tenemos documentado; es más, en algún caso concreto, como, por ejemplo, en él, ya tantas veces citado, contrato por el cual Nicolás Baxis cedía su parte en la decoración pictórica de las bóvedas del templo abacial a su sobrino Melchor y a Juan de Salamanca, aquel -Nicolás- nos daba, junto a la lista de los materiales que para tal fin había comprado, el precio de cada uno de ellos. Lo cual es sumamente importante cuando se quiere hacer un estudio total de la obra de arte; sin embargo, al ser este el único encargo descrito con todo lujo de detalles, por eso le dedicamos una especial atención

Además, por el contrato en cuestión, sabemos que el trabajo a realizar era mucho más amplio de lo que a primera vista parece, pues el pintor, Pedro Cobo, vecino de Alcalá la Real, se comprometía con Pedro Pérez no sólo a decorar la arquitectura de su capilla de la Virgen de Guadalupe de la iglesia de Consolación -la 1^a. de la izquierda, entrando al templo por la puerta principal-, sino también se obligaba a policromar el tabernáculo de madera, que, para la titular de la capilla, ya estaba tallado.

Por lo que respecta a la decoración de la capilla en sí, tenemos - que comenzar advirtiendo que la modalidad de pintura elegida -al óleo- no es la más frecuente ni la más usual cuando se trata de muros, a pesar de que el artista los preparase previamente muy bien con una buena mano de estuco.

Por lo demás, el ornato de la capilla y de su tabernáculo se atendería a las siguientes características:

- En relación con la capilla, en la rosca de su portada pintaría el Padre Eterno, entre nubes, con algunos serafines; en el resto del arco -trasdós e intradós- y hasta las cornisas -las impostas- un velo estrellado con las estrellas de oro; de ahí para abajo -en las jambas- irán labores de brocatel -imitando el brocado del damasco-, al igual que en el lienzo de muro colindante con dicha portada. Mientras - que todo el hueco de la dicha capilla -su interior- iría de azul con - estrellas de oro -fórmula muy utilizada para la decoración de espacios arquitectónicos dedicados a la Virgen, excepto las cornisas de los muros laterales que se dorarían.

- Por lo que respecta al tabernáculo -como hemos - visto en otros casos, sería una caja de madera, más o menos amplia y - completa, que iría sobre la mesa de altar-, éste llevaría su interior, sus cornisas y sus alas -aletones laterales- de oro limpio; la baranda de azul; donde fuere necesario -sin dar más detalles se gravará o se es- tofará; en el escudo -disco- de la parte superior- pintaría el Espíritu Santo sobre oro; en la peana, donde irá la imagen de la Virgen, igual- mente pintará unos serafines y en el banco dos ángeles con una tarja - -una tarjeta- en las manos con las palabras de la Consagración.

En otro orden de cosas, Pedro se obligaba a hacer el trabajo en el

plazo de 3 semanas, comenzando a contar desde el día siguiente de subscribir esta escritura; una vez concluido, sería visto por los oficiales que para ello nombrase el comitente, quien se obligaba a dar al artista, además de todo el oro necesario, la cantidad de 300 reales en dos plazos -150 al comenzar y la otra mitad al acabar-.

N O T A S

- 1.- MARTIN GONZALEZ, J.J. 1964. Pg^{as}. 5-66.
- 2.- SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo. 1961. Pag^{as}. 600-608.
- 3.- ULIERTE VAZQUEZ, M^a. L. 1986. Pág^{as}. 11-106.
- 4.- A.H.P.J. Legajo, 4768. Folio, 123.
- 5.- A.H.P.J. Legajo, 4588. Folios, 805 vt^o.-806.
- 6.- A.H.P.J. Legajo, 4591. Folios, 217-217 vt^o.
- 7.- A.H.P.J. Legajo, 4782. Folios 693-696 vt^o.
- 8.- MARIAS, Fd^o. 1983. Pág^{as}. 94-95.
- 9.- Ob. cit. Pág^{as}. 46-49.
- 10.- A.H.P.J. Legajo, 4665. Folios, 25 vt^o.-26.
- 11.- Ob. cit. Pág^{as}. 42-46.
- 12.- A.H.P.J. Legajo, 4713. Folio 238.
- 13.- A.H.P.J. Legajo, 4588. Folios, 124 vt^o.-126.
- 14.- Ob. cit. Pág^a. 7.
- 15.- Ob. cit. Pág^a. 1.
- 16.- A.H.P.J. Legajo, 4713. Folios 237-239 vt^o.
- 17.- A.H.P.J. Legajo, 4717. Sin foliar. Fecha 11.VI.1568.
- 18.- ANGULO INIGUEZ, D. 1954. Pág^a. 225.
- 19.- PELAEZ DEL ROSAL, M. 1976. 4 páginas.
- 20.- GUARDIA CASTELLANO, A. 1913. Pág^a. 237.
- 21.- PELAEZ DEL ROSAL, J. Y RIVAS CARMONA, J. 1965. Pág^a. 284.
- 22.- GOMEZ-MORENO MARTINEZ, M. 1965. Pág^{as}. 289-304.
- 23.- PELAEZ DEL ROSAL, M. Y RIVAS CARMONA, J. 1985. Pág^a. 292.
- 24.- Publicado por PELAEZ DEL ROSAL, M. 1976. 3 páginas.
- 25.- D. Diego de Avila podría haber sucedido a su paisano D. Juan de Avila no sólo en la Abadía, sino también como prior del monasterio abulense de Burgohondo.

- 26.- A.H.P.J. Legajo, 4676. Folios, 92 vt^o.-95.
- 27.- JUAN LOVERA, Carmen. 1978. Pág^os. 3-36.
- 28.- Ver nota 6^a.
- 29.- A.H.P.J. Legajo, 4720. Folios, 232-234.
- 30.- A.H.P.J. Legajo, 4595. Folio, 24 vt^o.
- 31.- Ibidem.
- 32.- A.H.P.J. Legajo, 4588. Folios 124 vt^o.-126.
- 33.- A.H.P.J. Legajo 4748. Folios, 226 vt^o.-28.
- 34.- Ibidem. Folio 227.
- 35.- A.H.P.J. Legajo, 4768. Folios, 122-124.
- 36.- A.H.P.J. Legajo, 4560. Folios, 237-238.
- 37.- A.H.P.J. Legajo, 4674. Folios 108-108 vt^o.
- 38.- A.H.P.J. Legajo, 4675. Folios, 95-96 vt^o.
- 39.- A.H.P.J. Legajo, 4810. Folios 211-212.
- 40.- MURCIA ROSALES, D. 1984. Pág^o. 1.
- 41.- A. .P.J. Legajo, 4588. Folios, 805 vt^o.-806.
- 42.- GUARDIA CASTELLANO, A. 1913. Pág^o. 218.
- 43.- A.H.P.J. Legajo, 4790. Folios 166 vt^o.-167.
- 44.- A.H.P.J. Legajo, 4830. Folios, 85 vt^o.-86.
- 45.- Ver nota 17.
- 46.- Ver nota 16.
- 47.- MARTIN ROSALES, F. 1983. Pág^o. 1.
- 48.- PELAEZ DEL ROSAL, M. Y RIVAS CARMONA, J. 1986. Pág^o. 294.
- 49.- A.H.P.J. Legajo, 4713. Folios 240-241.
- 50.- A.H.P.J. Legajo, 4988. Folios 176-177 vt^o.

LAZARO GILA MEDINA

ARTE Y ARTISTAS DEL RENACIMIENTO EN TORNO
A LA REAL ABADIA DE ALGALA LA REAL, (JAEN).

VOLUMEN II
ARTISTAS

Tesis doctoral dirigida por el
Prof. Dr. D. José Manuel Pita Andrade,
Catedrático de Hist. del Arte de Universidad.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Filosofía y Letras

1989

INDICE DEL VOLUMEN

VOLUMEN II

| | <u>Pág.</u> |
|---|-------------|
| 5. Los artistas y artesanos: Semblanzas biográficas..... | 5. |
| 5.1. Introducción..... | 6. |
| 5.2. Los grandes maestros y su amplio círculo familiar..... | 16. |
| 5.2.1. Los Bolívar..... | 16. |
| A.1. Martín de Bolívar y su familia..... | 16. |
| A.2. Juan de Bolívar, el Viejo, y su familia..... | 33. |
| 5.2.2. Pedro Sardo Raxis y su descendencia familiar..... | 56. |
| A. Consideraciones previas..... | 57. |
| B. Pedro Sardo, el Viejo..... | 59. |
| B.1. Del anonimato a la consolidación..... | 59. |
| B.2. Los últimos años del artista..... | 70. |
| B.3. Su descendencia familiar..... | 73. |
| C. El arte de los Sardo-Raxis..... | 103 |
| 5.2.3. Ginés Martínez de Aranda y su amplio entorno familiar (los Aranda)..... | 110. |
| A. El padre y fundador de la dinastía: Ginés Martínez, el Viejo..... | 113. |
| B. Ginés Martínez de Aranda..... | 120. |
| B.1. Sus comienzos baezanos..... | 120. |
| B.2. Las etapas de su carrera profesional..... | 124. |
| B.3. Su arte..... | 151. |
| B.4. Su descendencia familiar..... | 152. |
| 5.3. Otros artesanos..... | 165. |
| 5.3.1. Alarifes..... | 166. |
| 5.3.2. Caleros..... | 177. |

| | <u>Pág.</u> |
|---------------------------------------|-------------|
| 5.3.3. Canteros..... | 181. |
| 5.3.4. Carpinteros..... | 274. |
| 5.3.5. Entalladores y escultores..... | 288. |
| 5.3.6. Pintores..... | 293. |
| 5.3.7. Otros artesanos..... | 299. |
| A. Arañeros..... | 300. |
| B. Bordadores..... | 301. |
| C. Carreteros..... | 302. |
| D. Cerrajeros, (rejeros)..... | 305. |
| E. Guadamecileros..... | 306. |
| F. Organeros..... | 307. |
| G. Plateros..... | 308. |
| 6. Conclusiones..... | 309. |
| 7. Bibliografía..... | 312. |

5. Los artistas y artesanos: semblanzas biográficas.

5. Los artistas y artesanos: semblanzas biográficas.

5.1. Introducción.

Como se anunció desde el comienzo es éste uno de los objetivos básicos y fundamentales de nuestro trabajo de investigación. La nómina de artesanos y artistas -siendo muy difícil de precisar para el quinientos dónde empezaba lo uno y acababa lo otro- supera con creces el centenar. Aún cuando, deliberadamente, hayamos dejado al margen algunos artífices, tales como bordadores, plateros, cerrajeros, etc., que si bien aparecen en los protocolos notariales de la Abadía alcalafina con cierta asiduidad; sin embargo, lo es con motivo de asuntos ajenos a lo que entendemos que debió de ser su principal ocupación, es decir la creación o elaboración de objetos artísticos.

Esta voluminosa presencia de artífices nos ratifican de nuevo en lo que podemos considerar como la idea matriz de este trabajo, a saber la enorme variedad y riqueza del renacimiento en la Abadía.

En su inmensa mayoría, como se señaló, eran foráneos; es especial los canteros, sobresaliendo en esto los vascos -no se olvide que muchos vendrían buscando el apoyo y el amparo del gran Martín de Bolívar, su paisano-. Hubieron de ser unos magníficos artesanos de la piedra, en sus distintas facetas: asentadores, entalladores, abastecedores de sillares, más o menos elaborados, según lo estipulado en el contrato, que, cuando Martín de Bolívar muere -en 1551- o el trabajo en las últimas décadas del siglo empieza a decrecer, emigran en busca de mejores horizontes profesionales.

Es decir, como era típico en la Baja Edad Media, son "aves de paso" y así, tras un periodo, más o menos largo y fructífero en estas tierras abaciales, marchan, bien ellos o sus descendientes, a otros lu

gares vecinos -normalmente Granada o Jaén, por donde llegaron o bien - ellos, o sus antepasados-. Sin embargo esto no es obstáculo para que - otros muchos artífices decidieran establecerse en estas tierras definitivamente, siendo también algunos el origen de dilatadas familias de - buenos profesionales de la cantería. Tal es el caso de Miguel Sánchez - Vizcaino, padre de los Fraguagua; o de Juan de Bolívar, el Viejo, -pro- bablemente con Martín no tendría más relación que el proceder del mismo lugar- y de Sancho Meléndez Vizcaino, -los tres de origen vasco-.

Da la impresión leyendo estas líneas que están pensadas y orienta- das solamente al campo de la arquitectura y, efectivamente, tal observa- ción, en parte, es cierta, ya que, en su inmensa mayoría, los profesio- nales o artífices que aquí presentamos están vinculados al proceso cons- tructivo arquitectónico, el más complejo y amplio de todas las artes, - ya sea en el campo estricto de la cantería, o de la albañilería o de am- bas cosas a la par, que es lo más normal y frecuente. Aunque, evidente- mente, también se puede hacer extensivo a las demás ramas de la produc- ción artística.

Una nota común a todos ellos, sean canteros, pintores, plateros, - imagineros, etc., es su pluralidad ocupacional. Es decir, si bien la ac- tividad artística es su principal ocupación -y en casi todos los regis- tros notariales el escribano los intitula en función de su arte, aunque el documento en cuestión no tenga que ver nada con el mismo-; sin embar- go, casi todos los artífices, tienen como actividad complementaria la - agricultura, en otras ocasiones la ganadería e incluso las actividades comerciales. Así hemos podido constatar el hecho de que durante los me-

ses del año climatológicamente más duros y en los que en consecuencia la actividad artística, sobre todo la edilicia, se relentiza, predominaba - en ellos esta segunda faceta laboral.

Rasgo también muy común en este amplio colectivo humano es que practican la endogamia, no sólo en el sentido estricto del término, es decir que serían muy frecuentes los matrimonios entre miembros del grupo, sino que también es muy usual la "endogamia laboral". En multitud de ocasiones aparecen asociados, en pie de igualdad o no, a fin de llevar a buen puerto tal o cual proyecto artístico. Además este fenómeno no sólo es constatable dentro de una misma familia, aunque éste sea el caso más común, sino que rebasa con creces los estrictos límites familiares. En el primer caso el ejemplo arquetípico, por excelencia, como se verá, es el de la familia de los Sardo-Raxis y en el segundo el de la construcción de la cabecera de la iglesia abacial, donde cuatro maestros de cantería, sin ningún vínculo familiar entre sí, se asocian para tal fin.

Incluso esa unión no va a tener como único y exclusivo fin el realizar tal o cual obra sino que cuando hay que dar fianzas se avalan unos a otros. Es más, cuando alguno de ellos es hecho prisionero por no cumplir lo estipulado en el contrato, sus amigos y compañeros de profesión van a ser sus garantes para que sea puesto en libertad; así por ejemplo en 1.568 el cantero vasco Domingo de Amasa es el fiador de Sancho Meléndez, también cantero vasco, para que salga de la cárcel, donde había ido a parar por no cumplir lo estipulado en el contrato de reparación del Adarve de la calle de los Mesones de la Mota. Incluso hay casos en que alguien sale avalista de otro y no por razones de tipo profesional sino incluso de tipo personal, tal sucede cuando a mediados del quinientos, el ya citado Sancho Meléndez y su primera mujer Bárbara Hernández son hechos prisioneros, tanto por el poder eclesiástico como por el civil, porque ella

aún estando casada y sin haber muerto su marido sino ausente, había casado, sin cerciorarse, en segundas nupcias con Sancho, por lo que para salir de la cárcel le exigieron, ambas jurisdicciones, una fianza de 500 ducados por cada uno, que fueron depositados por Martín de Bolívar (1).

Pero es más, pues incluso me atrevería a decir que esa solidaridad está por encima de las posibles rencillas profesionales que pudiera haber entre ellos y por encima del gremio como tal.

Por ello ante esta realidad cabe preguntarse qué papel jugarían los distintos gremios en la organización del proceso productivo artístico de la Abadía a lo largo del quinientos. A priori hay que constatar un hecho palpable en los más de 600 legajos consultados nunca se hace referencia a tal o cual gremio. Jamás, insisto en ello, se habla de ellos. No obstante en un principio pensaba que en realidad tendrían que existir, pues el sistema económico feudal tuvo su eje en estas corporaciones laborales y su acción e influencia, con mayor o menor rigor, se dejaría sentir en las Bellas Artes. Tal suposición o hipótesis se puede seguir manteniendo para la escultura y la pintura, pero no sucede lo mismo con la edificación, donde el Profesor Fernando Marías (2) ha demostrado que dentro de este campo concreto no existía una organización gremial tal y conforme podía existir para las otras artes, sobre todo a partir del siglo XVI donde -- habría una gran libertad e individualismo. A lo más que existirían, según el mencionado profesor, serían cofradías o asociaciones religiosas puestas bajo la advocación de un santo, como St^a. Bárbara, el Apóstol S. Tomás, etc., vinculados con la edificación; si bien en la Abadía documentalmente no está probada ninguna hermandad bajo tales patronazgos en el quinientos- (3). En consecuencia y siguiendo dentro del campo de la arquitectura cada maestro de cantería tendría sus oficiales y aprendices, --tampoco son muchas las cartas de aprendizaje que tengo documentadas en

este sentido-, quienes accederían de un escalón inferior a otro superior mediante la práctica continuada de su profesión que les enriquecería y les ayudaría a dominar cada vez más los secretos de su arte y no a través del examen "institucionalizado" del gremio. Tal teoría o afirmación puede también ser aplicada a estas tierras de la Abadía alcalaína, donde también se da el hecho, que el Profesor Fernando Marías constata para Toledo, de artífices de la edificación que unas veces figuran en los contratos notariales como canteros, otras como maestros de cantería para posteriormente aparecer de nuevo solamente como cantero; ello según las conveniencias, me imagino, del interesado y del momento.

No obstante, en el caso alcalaíno hay un hecho que nos está demostrando la existencia de una discordancia o desfase entre lo que acontecía en el mundo real de la construcción y lo que defendía el mundo oficial o los poderes públicos, quienes sí que exigirían el estricto cumplimiento de esas normas o requisitos gremiales de tradición medieval, como era el examen para pasar de un escalón o nivel a otro dentro de la profesión. Así se explica, en parte, que en 1.588 el alguacil de la Ciudad de Alcalá la Real denunciara ante el corregidor de la misma a una serie de maestros de cantería, como a Miguel de Bolívar, Juan Meléndez Vizcaino, Pedro de Fraguagua, etc., porque ejercían su oficio sin estar examinados para ello como mandaban las "ordenanzas reales" (4). A lo cual los denunciados responden que no están obligados a efectuar tal examen, pues lo suyo es un arte y no un oficio. No hubo avenencia entre el corregidor y la parte demandada, por lo cual la denuncia pasó al Tribunal de la Real Chancillería de Granada, cuyo largo proceso se conserva en su archivo, aunque, lamentablemente, incompleto ya que le faltan al mismo los últimos folios, donde vendría la resolución final de tan alto Organismo y que nos sería de gran utilidad para conocer hacia qué bando en litigio se in-

clinaba los máximos dirigentes del aparato del Estado o, hasta cierto punto, la "intelectualidad orgánica del Poder de la época", -que casi siempre ha evolucionado ideológicamente y en algunos aspectos a remolque de las circunstancias- y saber si consideraban a estos canteros o buenos artesanos, pero sujetos a examen según la tradición, o verdaderos artistas y en consecuencias libres para ejercer su oficio.

El tema que acabamos de plantear es sumamente atractivo y nos adentra, aunque no lo voy a hacer, en otro complejo problema, típico del siglo XVI e incluso del siguiente, el de la consideración social del artista. Asunto éste magistralmente tratado por el Profesor Julián Gállego para el campo de la pintura (5) y por el Profesor Fernando Marías para el de la arquitectura (6), quien, de una manera muy breve, al final de la introducción a su trabajo sobre la Arquitectura Renacentista en Toledo nos da algunas notas al respecto. No obstante lo realmente elocuente es el poder constatar como ya a finales del siglo XVI y en una ciudad de tipo medio existen una serie de canteros que tienen conciencia de que su trabajo no es una actividad meramente manual o mecánica sino también un arte con lo que este criterio implica de ideación y creación. Tal concienciación no hubiera sido posible si no hubieran circulado por la Abadía - las nuevas ideas tendentes a revalorizar y potenciar la edificación, ideas divulgadas en nuestro país a partir de las diversas ediciones de Vitruvio o de otros tratadistas italianos del momento como Alberti o Serlio.

Incluso, a veces, pienso que existía por parte de esos canteros denunciados un excesivo orgullo personal al sobrevalorar sus cualidades profesionales. Pues de todos ellos, el mejor, el de más nivel, Miguel de Bolívar era analfabeto -en todos los documentos tenía que firmar por él un testigo-. En consecuencia qué clase de artista era éste que no podía

ni siquiera materializar o visualizar en el papel sus ideas, evidentemente y hasta cierto punto el alguacil tendría razón, no serían arquitectos en el sentido vitrubiano-albertiano del término -el hombre que trabaja - con el intelecto y con la pluma-, sino muy buenos, experimentados y hábiles canteros, fieles ejecutores de lo que los primeros diseñaban y ordenaban. Aunque el alguacil pensara y exigiera que, como mandaban los cánones, estuvieran examinados, incluso, para ejercer esta faceta de la -- construcción; olvidando que, en realidad, la misma sociedad se encargaría de ir seleccionando a los más capacitados y marginando a aquellos - profesionales de la cantería que no tuvieran ni cualidades, ni afán de superación.

Pasando al campo de la escultura y de la pintura, donde tal vez existiría la estructura gremial, al menos teóricamente; una serie de hechos, en cambio, nos han llevado a pensar que, pese a la existencia posible de los mismos, su actividad y control, como corporación, no sería muy rigurosa en este caso concreto. Incluso sucede lo mismo que antes acaecía - con la edilicia, a saber que, a pesar de tener ahora varios contratos de aprendizaje e, incluso, de ser considerados, por el escribano de turno, algunos de los personajes que aquí presentamos, como verdaderos maestros en su oficio, -la mayoría de ellos con tienda y taller en la Mota-; sin embargo el gremio como institución supralaboral, nunca aparece mencionado en la documentación.

Además en este campo concreto de la escultura y de la pintura es - muy usual el hecho de que una misma persona ejerciera ambas actividades a la vez; los mejores ejemplos los tenemos en algunos miembros de la familia Raxis-Sardo. Tal es el caso del fundador de la dinastía Pedro "el Viejo", quien unas veces aparece registrado por el escribano como pintor -la mayoría-, otras como "dibuxador", Etc., y por supuesto el mismo elaboraría y policromaría sus imágenes. Quizás tal situación sería incom---

previsible en otros lugares, donde la frontera entre uno y otro campo era cuidadosamente vigilada por el respectivo gremio.

Tal laxitud vendría motivada, en parte y para casi todo el siglo - XVI, porque, como ya se ha apuntado, al vivir la Abadía a lo largo de la Baja Edad Media en una situación muy particular, derivada de su condición de enclave fronterizo con Granada, que no permitiría grandes proyectos artísticos al ser la defensa de la misma su principal misión y ocupación. Una vez incorporada al mundo cristiano, tanto el poder civil como el eclesiástico se lanzaron al equipamiento y embellecimiento de la ciudad y de sus territorios jurisdiccionales, por lo que la demanda de obras y artistas superaría con creces a la oferta. Mas en las últimas décadas del siglo muchos de esos proyectos o eran ya realidad o, si no lo eran, la crisis económica finisecular, común al conjunto de los reinos hispánicos, les afectó profundamente, ocasionando que algunas construcciones, tales como la iglesia del convento de San Francisco, Consolación, etc., no avanzasen el ritmo previsto. Y así es bien sintomático y esclarecedor el hecho de que sea en 1588 y no antes, cuando el alguacil mayor de Alcalá la Real denuncie ante el corregidor a los mencionados canteros, pues, al restringirse la demanda de artesanos y artistas, se buscaría a los mejores y, aunque estos serían, en opinión del alguacil, los que cumplieran los requisitos legales establecidos por la tradición; de hecho, en la realidad social del momento, las cosas no iban por esos derroteros, quizás ya periclitados.

Por último aclarar que por razones metodológicas y didácticas incluimos en este análisis dos apartados. Por un lado presentamos los grandes maestros, a los cuales, sin ningún género de dudas, podemos considerar como verdaderos artistas en el sentido moderno del término. Y por el otro ofrecemos una pequeña biografía de otra serie de artífices, tales -

como alarifes, canteros, carpinteros, cerrajeros, caleros, organeros, bordadores, entalladores, etc., a los que podemos considerar, en su mayor parte, como verdaderos artesanos, aunque alguno que otro supere con creces este concepto. No obstante y en definitiva, sea cual sea la valoración personal que nos merezcan, todos ellos son piezas indispensables y básicas para conseguir que el objeto artístico tenga calidad y singularidad.

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo, 4569. Folios, 236-239 vtº.
2. MARIAS, Fernando, T. I. 1993. Páginas, 69-98.
3. Ibidem. Página, 95.
4. A.Ch.Gr. Cabina, 3º. Legajo, 705. Pieza, 3º.
5. GALLEGO, Julián. 1976. 283 páginas.
6. Ver nota 2º.

5.2. Los grandes maestros y su amplio círculo familiar.

5.2.1. Los Bolívar.

A.1. Martín de Bolívar y su familia.

De los grandes maestros que presentamos en este apartado, es éste, sin duda, uno de los que más atractivos ofrece, fundamentalmente, por dos razones: la primera porque hasta ahora era bien poco lo que sabíamos de él -valga como ejemplo el hecho de que, aunque también trabajó en Granada ni aparece recogido en la guía de D. Manuel Gómez Moreno ni tampoco en la más reciente de D. Antonio Gallego Burín. Ha sido sólo la Dr. Félez Lubelza (1), quien, como hemos visto, lo recogió en su estudio sobre el Hospital Real de Granada, catalogándolo como uno de los más aventajados discípulos de Diego de Siloe; y, en segundo lugar, el interés por su figura se acrecienta porque, por su extensa y original producción, a partir de ahora nuestro artista podrá ocupar un puesto clave dentro de la arquitectura de su época y en su ámbito regional. Máxime si tenemos en cuenta que, desde hace unas cuantas décadas, por profundos y rigurosos investigadores, se está poniendo en tela de juicio las grandes líneas maestras acerca del desarrollo del Renacimiento en nuestro país, fijadas y señaladas, sobre todo, en la primera mitad del presente siglo por los "padres" de la historiografía española moderna, como D. Vicente Lampérez y Romea (2); D. Manuel Gómez-Moreno Martínez (3); D. Fernando Chueca Goitia (4) o D. José Camón Aznar (5) -por citar tan sólo los hitos fundamentales. Quienes, partiendo de sus rigurosas investigaciones y de las noticias o comentarios que los suministraban los ilustrados, académicos y campeones de la erudición histórico-artística, como D. Antonio Ponz o D. Agustín Ceán Bermúdez, forjaron con gran

acierto, una serie de teorías sobre ese desarrollo histórico, tomando como eje unas cuantas grandes figuras -las Águilas de D. Manuel Gómez Moreno-. A las cuales cualquier obra, al menos en idea era atribuible, así por ejemplo y por lo que respecta a Andalucía, Andrés de Vandelvira llenaba y copaba el Renacimiento en Jaén, Siloe él de Granada, etc. Olvidando toda una larga lista de nombres y hombres que también debieron de ocupar en esa centuria un papel decisivo y fundamental en este campo concreto de la edificación. No sólo como interpretes o lectores de una idea ajena, dada de antemano, sino que ellos mismos son creadores y autores también de interesantes diseños arquitectónicos; algunos de los cuales nos han llegado a la actualidad gozando de una alta consideración y estima popular por su indiscutible calidad estética.

Pensemos, a este respecto, en la fachada de la Real Chancillería de Granada, del casi, hasta hace poco tiempo, enigmático Francisco del Castillo, el Mozo, quien, junto con su padre y con Andrés de Vandelvira, hubo de jugar un papel decisivo en la edificación jiennense del quinientos, al igual que también lo desempeñaría Alonso Barba, por poner otro ejemplo, en la misma diócesis. Y en Granada, Juan de Marquina, Juan de Maeda Montañés, nuestro Martín de Bolívar, etc. Incluso, alguno de ellos, como las Águilas, completó su formación en Italia, tal es el caso de Francisco del Castillo, por lo que podría competir, al menos teóricamente, con esos grandes genios de la historiografía tradicional.

No pretendemos desmitificar a esas grandes figuras, algunas ya justamente consagradas, desde su misma época, por sus contemporáneos - pensemos en la alta estima en que se tenía en el cabildo catedralicio jiennense la opinión de Andrés de Vandelvira, cuando éste le aconseja

y se aceptó tal sugerencia, que fuese su discípulo Alonso Barba, quien le sucediese en la dirección de las obras de su catedral; y en el caso de Siloe basta recordar la excelente opinión que sobre él nos da, su casi coetáneo, Lázaro de Velasco. No intentamos rebajar a nadie sino de poner en su justo lugar a esta otra serie de maestros de cantería, cuya labor fue muy significativa en su momento y que quizás por no haber desarrollado su arte en una gran urbe, para un mecenas de gran relevancia o por otra serie de inexplicables razones, la historiografía tradicional o los ha olvidado o los ha considerado de segunda fila. Pero que ahora, tras profundos y minuciosos análisis documentales, se les está sacando del olvido y del anonimato (5).

Precisamente hoy, por esta razón, estamos en condiciones de ofrecer con cierta profundidad la trayectoria vital y profesional de este genial vasco, cuya prolífica actividad se desarrolló justo en las décadas centrales del siglo XVI. Y no sólo de Martín sino también de otros muchos más artistas, de entre los que sobresalen los Raxis y los Aranda.

Por lo que respecta a los Bolívar, tenemos que comenzar advirtiendo que este apellido engloba dos amplias familias de artistas. Por un lado está Martín de Bolívar -el "Maestro" por excelencia"- sus hermanos, sobre todo Miguel, y su frustrada descendencia y por el otro un cantero de nombre Juan, con el mismo apellido de tipo toponímico, origen también de una extensa familia de canteros, y al que durante mucho tiempo consideramos hermano de Martín. Hoy, en cambio, no se puede sostener este lazo de parentesco, pues, aunque sabemos que Martín tuvo un hermano con el mismo nombre y apellidado Pérez de Becurruheguy, éste siempre permaneció viviendo en el País Vasco. Así, aunque hubiera entre ambos algún vínculo de tipo familiar, lo único constatable hasta este momento es que ambos procedían del mismo lugar y de que les uniría una buena amistad.

Por lo que respecta a Martín, no sabemos con total certeza la fecha exacta de su llegada, desde su lugar de nacimiento "la Anteyglesia de Bolívar", jurisdicción de la villa de Marquina, en el Señorío de Vizcaya, a estas tierras de Andalucía, bien de Granada o de la Abadía, -pensamos que, como hicieron tantos canteros del norte, su primer destino sería la recién conquistada Granada y de aquí a Alcalá la sede de la Abadía, Alcalá la Real-.

El primer documento, que lo vincula con esta institución eclesiástica, es de 1541 y en él se nos dice que, como maestro mayor de su templo-madre, había dado las trazas y condiciones para que se edificase en él un arco de enterramiento. Concretándolo aún más, el 24 de mayo, el alcalaíno Gonzalo de Medina se comprometía a entregar al mayordomo de la iglesia mayor la cantidad de 18 ducados de oro, en razón de un arco labrado en la capilla de su suegro, ya difunto, Montesino de Isla, arco realizado conforme a la traza dada por el maestro Martín de Bolívar (?). Incluso, en dicho documento, se precisa que la iglesia sacaría a su costa la piedra blanca para labrar los escudos de dicha capilla -¡lástima que sean tan pocas las capillas de dicha iglesia que aún presenten en la actualidad sus escudos!-, mientras que el costo de labrarlos correría a cargo del dicho Gonzalo de Medina.

Vemos pues que para ese año -1541, era considerado como un maestro de cantería, en el sentido "gremial" del término; ya llevaría algún tiempo al frente de las obras de la iglesia mayor abacial e, incluso había dado las trazas para una capilla de enterramiento. Ante esta realidad cabe hacerse una serie de preguntas: ¿Quién le aconsejó a venir a estas tierras de la Abadía y cuando vendría?, ¿que edad tendría en ese momento?, ¿quienes fueron sus maestros?, ¿acaso su biografía -

puede ser paralela a la de surpaisano Juan de Marquina?, ¿serían Diego de Siloe o Juan de Marquina, quienes le estimularon a desplazarse a estas tierras y no sólo a él, sino también a esa larga nómina de canteros vascos, que aparecen trabajando en la primera mitad del siglo tanto en Granada como en Alcalá la Real?. Lamentablemente todos estos interrogantes quedan aún en el aire; aunque a algunos se les puede vislumbrar unos leves atisbos de solución, como se irá viendo.

Así pues, Martín de Bolívar está documentado entre esa primera fecha señalada -1541- y 1551. Su óbito hubo de producirse a finales de este último año; ya que, en agosto del año siguiente -1552-, reunidos en la Anteiglesia de Bolívar, Pedro de Guerrica y Juan Pérez de Becurrutheguy, dos de sus hermanos, y Ochoa Martínez de Bolívar, su suegro, tras exponer al teniente de alcalde del Señorío de Vizcaya, Martín Ruiz de Enguix, que Martín había muerto en Alcalá la Real en diciembre pasado -1551-, habiendo dejado gran cantidad de bienes y obligaciones, le solicitaban que los nombrase tutores y guardadores de su único hijo, Martín, menor de edad y huérfano también de Madre. A ello accedió el dicho teniente de alcalde; pero exigiéndoles, previamente, que presentaran fiadores. Cada uno de ellos ofreció tres o cuatro y entre los que fiaron a Juan Pérez de Becurrutheguy estaba, el cantero, Juan de Olate, vecino de Cenarrufa, en Vizcaya (8); quien, según los investigadores vascos D. José Barrio Loza y D. José Moya Valgañón, estuvo trabajando en el claustro de la colegiata de dicha localidad vizcaína, obra, -se dice- que tomó a su cargo en 1560 a la muerte de Martín de Bolívar, quien había dado las trazas y condiciones de la misma (9). Evidentemente, de ser cierta tal información, debe de tratarse de otro Martín de Bolívar, pues no hay duda alguna de que el fallecimiento del

"alcalaíno", se produjo a finales de 1551.

Volviendo de nuevo a los comienzos profesionales de nuestro artista en la Abadía -1541-, calculamos que para tal año ya sería un hombre maduro, aunque no de muy avanzada edad -más o menos iría con el siglo- y ya llevaría algún tiempo aquí establecido. Aunque, en otras ocasiones, figura como vecino de la granadina parroquia de San Ildefonso, - donde tenía unas casas, cercanas al Hospital Real, que en varios momentos aparece arrendando; así, por ejemplo, lo hace en 1545 (10).

El hecho de tener su vivienda cerca del dicho hospital, nos puede estar indicando que su vinculación con el proyecto constructivo del - mismo hubo de ser, al menos en sus deseos e intenciones, mayor de lo que hoy conocemos. A saber, la portada citada del Patio del Archivo y él de los Mármoles. Este último, hoy, atribuido a Diego de Siloe, por la Dr. Félez Lubelza, si bien tradicionalmente se ha vinculado a Juan de Marquina. Es más, entre ambos maestros hubo de existir algo más que una simple amistad, motivada por el hecho de tener los dos un mismo lugar de origen, además de una misma profesión. Como nos lo demuestra un documento de 1546 por el cual Juan de Marquina, vecino de la Alhambra de Granada -desde 1534 era aparejador de las obras de la misma (11)-, lo autorizaba a cobrar todos los maravedís o cualquier otra cosa que se le debiera.

Ello nos lleva también a pensar que, tal vez, nuestro artista pudo ser el realizador o el ejecutor de algunos de los primeros proyectos arquitectónicos de su paisano, Juan de Marquina, tanto en una como en otra ciudad. Si bien, con posterioridad, Martín, desde el punto de vista profesional se independizaría, de ahí que su obra tenga un sello artístico propio y singular, alternando sus estancias entre la Ciudad de la Mota y Granada, en función de sus ocupaciones profesionales.

Además de las obras señaladas, también realizó Martín de Bolívar, por esas fechas, la iglesia de Carcabuey, en Córdoba, (12). La obra le había sido encomendada por el abad D. Juan de Avila, aunque la ejecución material de la misma se la encomendó a su hermano Miguel y a su pariente Juan de Alzaga -dos canteros muy importantes de su "cuadrilla" de oficiales de la cantería-. Para 1547 la edificación debía de ir bastante avanzada, pues en tal fecha los autorizaba para que pudiesen cobrar del mayordomo de dicha iglesia la cantidad de 207.486 maravedís, que aún se le restaban cobrando de la última tasación efectuada en la misma.

Un año más tarde -1548- nos lo encontramos como testigo de una escritura notarial, mediante la cual, su amigo, Pedro Ramos -el carretero que le traía toda la piedra necesaria para la obra de la iglesia abacial-, en esta ocasión, se comprometía con el regidor, D. Diego de Aranda, diputado de la obra del lavadero, que la Ciudad iba a edificar debajo de la Fuente del Rey de Alcalá la Real, a acarrear toda la piedra precisa para su construcción -cada carretada tendría 45 arrobas de piedra, o sea 518'5 kilogramos,- (13). Hoy, en este paraje, no sabemos si concretamente en el mismo emplazamiento, tal vez sea así, existe un sencillo y semiabandonado lavadero de planta rectangular. Formado al exterior por unos pobres muros de cantería, de paramento muy homogéneo y sin ningún vano, salvo las pequeñas puertas de acceso y en el interior un patio porticado en sus cuatro lados, a base de unos sobrios arcos de medio punto. No obstante, el actual lavadero, según Guardia Castellano y una inscripción, conservada in situ, nos lo confirma, se realizó en el siglo XVIII, gracias a la generosidad del abad, D. Lorenzo de Mendoza y Gatica. Aunque cabe pensar si este lavadero no pudo ser fruto de una profunda remodelación del primitivo, hecho según la traza

de Martín de Bolívar y para el que Pedro Ramos, su amigo y colaborador en la edificación del templo abacial, se comprometía con la Ciudad a traer la piedra necesaria. Así puede ser y, quizás, con tal motivo nuestro arquitecto figure firmando como testigo en tal documento.

Pues no olvidemos que, aparte de los proyectos edilicios vinculados a la Iglesia, que son sin duda los de más envergadura; también la Ciudad, y el Cabildo Municipal en su nombre, inicia una serie de edificaciones, a las que podemos considerar como los verdaderos comienzos de la edificación pública alcalaína, tales como fuentes, hospitales, las carnicerías, el posito, etc. Precisamente, dentro de esta línea, entraría la construcción de las antiguas casas consistoriales - hoy un reducido conjunto de venerables ruinas-, colindantes con la iglesia abacial. Pieza arquitectónica de una delicadeza de líneas y calidad estética muy elogiable, en las que el purismo renacentista alcalaíno alcanza cotas de gran altura y que, por la presencia de una serie de rasgos y motivos ornamentales, típicamente bolibarianos, creemos obra suya. Por lo que pensamos que, aunque no de una manera oficial, al menos de hecho controló y tuteló la edificación civil y municipal.

También por esos años -1544 al 1550- llevaría a cabo la construcción de la primitiva capilla mayor -el primer tramo de la nave central e incluso los contiguos laterales- de la iglesia de St^a. María la Mayor de Alcaudete. Capilla mayor que el Dr. Moreno Mendoza identificó con la actual, cuando de hecho esta capilla, destacada en planta, fue uno de los últimos y más logrados trabajos del gran arquitecto manierista jienense Francisco del Castillo. Por lo que respecta a la intervención de Martín de Bolívar en esta iglesia, sólo nos resta decir, que, según el prof. Ruiz Povedano, estaba acabada para 1550, pagándosele en tal año la cantidad de 103.566 maravedís por su trabajo (14).

Igualmente, por esas mismas fechas, dirigía las obras de la cabe cera de la iglesia parroquial de Illora, donde tanto su capilla mayor como su torre -ésta de una gran rudeza en su exterior, aunque de deli cad as estancias en su interior- forman una unidad arquitectónica; si bien la primera se terminó antes que la segunda. Según D. Manuel Gómez Moreno este templo se realizó en dos fases; en una primera se hizo la capilla mayor y la torre, puntualizando todavía más señala que se realizó de 1545 al 1548 y por Martín de Bolívar, quien tenía por asentador de las obras a su pariente Juan de Alzaga, ¿Artiaga?, -el mismo que vimos trabajando en Carcabuey- y el resto del templo se edi ficó en la segunda mitad de ese siglo por Juan de Riaño (15). Mas, co mo vimos, documentalmente esta afirmación no se puede sostener, ya - que si para tal año -1548- la susodicha capilla mayor ya estaba total mente acabada, no le sucedió lo mismo con la torre, que no lo estaba ni aún 2 años después de morir Martín de Bolívar. Lo que nos viene - confirmado por el hecho de que, concretamente en 1553, su hermano Pedro de Guerrica, debidamente autorizado por los otros dos tutores de su heredero, viene a Illora a intentar buscar la persona idónea que - terminase dicha torre. Adjudicándosela, tras diversas posturas, su - otro hermano Miguel de Bolívar (16). A quien, dicho sea de paso, pode mos considerar como el continuador de la obra de nuestro arquitecto, Martín de Bolívar, no sólo en Illora, sino también en Alcalá la Real.

Un trabajo de trascendental importancia en el curriculum profe-- sional de nuestro artista, pues, hasta el momento, es el único del - que conservamos las trazas y condiciones dadas por el maestro para su edificación, fue la capilla mayor y la sacristía de la iglesia parroquial de Moclín, concretamente el 28 de junio de 1551 se contrataba - en él dicha obra, incluyéndose en el contrato las susodichas trazas y

condiciones, dadas por el mismo. Si bien, poco podría hacer personalmente en ella, ya que se comprometió a iniciarla a primeros de octubre y la muerte le sobrevino en diciembre. Mas, a pesar de ello, la cabecera de dicho templo, que es su parte más antigua pues el cuerpo de la iglesia es posterior, nos está delatando por todas partes el estilo y el buen hacer de Martín, en especial la bóveda estrellada de la capilla mayor y la portada lateral de acceso de esta estancia a la sacristía (17).

En el momento de su muerte, acaecida probablemente de un modo súbito estaba acabando de edificar la parte de los pies de la iglesia mayor abacial -su gran proyecto arquitectónico-, compuesta por los dos primeros tramos de las tres naves, la torre, la portada de poniente, el coro, el trascoro y algunas capillas interiores. Y a la par, como un auténtico arquitecto, viajaría de vez en cuando a supervisar la marcha de las demás obras que tenía encomendadas, en especial las parroquiales de Illora y de Moclín.

Dejaba tras de sí, según dieron a entender sus hermanos y su suegro cuando pidieron ser nombrados tutores de su único hijo, una respetable fortuna, que tampoco su heredero pudo disfrutar, pues murió a los pocos años, concretamente en 1556, pasando toda la herencia a sus tres tíos: Pedro de Guerrica, Juan Pérez de Securrutheguy, éstos dos vecinos de Bolívar, en Vizcaya, y Miguel de Bolívar, vecino de Alcalá la Real. -Lástima que ni en los protocolos notariales alcalaínos (los registros de algunos escribanos están incompletos), ni en los de Moclín, ni tampoco en los de Marquina, conservados en el Archivo Histórico Provincial de Bilbao (18), hayamos podido localizar el testamento de nuestro arquitecto, al que hacen referencia en varias ocasiones sus herederos, pues su estudio hubiera sido altamente esclarecedor.

Para solucionar los problemas originados por su inesperada muerte vino desde el País Vasco su hermano Pedro, como hemos apuntado, quien, en nombre de su sobrino, fue liquidando, poco a poco, el patrimonio del difunto Martín. Así a su hermano Miguel le vende la casa que aquel tenía en la Mota por 40.000 maravedís (19). Al también vasco y cantero, Martín de Alegría le vendió un solar que Martín dejó en esa misma localidad (20). También se desplazaría a Alcaudete, Granada, Priego y Mo-clín -así se especifica en el poder notarial que le dan los demás cotutores del huérfano-, donde Martín había dejado algunos intereses económicos, derivados de su actuación profesional. Y, finalmente, tras encomendarle a su hermano Miguel que termine la torre de la iglesia de Illora, Pedro regresó de nuevo a Bolívar. No sin antes subrogar sus poderes en el citado Miguel para que pudiese resolver los pequeños problemas que aún quedaran pendientes. Este, a partir de ahora, en la documentación ya no figurará sólo como cantero, sino como maestro de cantería y encargado de las obras de las iglesias de la Abadía.

No obstante, ahora no nos interesa nada más que como tutor y guardador de su sobrino Martín. Así, en razón de tal encargo, será él quien liquide con el mayordomo de la iglesia abacial un préstamo -censo- de 225.000 maravedís, que Martín había facilitado a dicha fábrica el día 28 de marzo de 1551 -pocos meses antes de morir- a fin de proseguir su edificación. Mas no sólo cobró el capital prestado, sino también los intereses, que se hubiesen producido, a razón de un 10 por 100 anual. El mayordomo le liquidó el censo en dos plazos (21), a razón de 112.500 maravedís en cada uno, y al abonarle el segundo el 5 de febrero de 1556, ante la noticia de que había muerto su sobrino, Martín de Bolívar, le exige que le garantice a la Abadía que nunca jamás será molestada ni se le pedirá cantidad alguna por parte de quienes fuesen ahora los nuevos herederos del maestro Martín de Bolívar.

En esta apretada síntesis biográfica de nuestro artista, y por lo que respecta a su labor profesional, hemos visto, con algún detalle, todos sus trabajos documentados. Pero no olvidemos que, aunque sin documentar, existen también otros sueltos, como la portada lateral de la iglesia de la Asunción de Priego o la del Patio del Archivo del Hospital Real de Granada. Ante esta realidad y ante el hecho de tenerlo documentado como tracista nada más que en muy pocos trabajos de los muchos que realizó, cabe preguntarse: ¿Hasta que punto Martín ideó y diseñó los proyectos edilicios que materializó?. La pregunta, hoy por hoy, no tiene una respuesta clara y contundente. Sin embargo, tras un análisis profundo de las plantas de sus iglesias, sus tipos de portadas, de torres, etc., -véase el apartado 4.1.1. de la primera parte de este trabajo, hemos visto en todas ellas una serie de constantes arquitectónicas, decorativas y ornamentales que nos llevan a afirmar que no sólo hubo de ser el realizador o ejecutor de estos proyectos, sino también el creador de los mismos.

En consecuencia Martín de Bolívar podría formar parte, con pleno derecho de ese "generación puente" de la que nos habló la Dr. Félez Lubelza, donde, entre otros se incluía a Marquina, García de Praves, etc. (22). Artistas todos ellos, que viven el ocaso de la estética arquitectónica medieval ante el fuerte impulso del arte italiano y que van a augurar la eclosión del círculo artístico de Siloe, del cual Martín también formó parte. Pues, aún cuando arrancara de un plateresco temprano, donde lo medieval aún pesaba bastante, sobre todo en las estructuras de sus edificios; sin embargo, como le sucede a los grandes arquitectos de los dos primeros tercios del quinientos, -Vandelvira, Siloe, Gil de Hontañón Covarrubias, etc.- su arte va a ir evolucionando a planteamientos cada vez más plenamente renacentistas -léase manieristas-. Aunque, por desgracia, el Destino consintió que la muerte se interpusiera por medio, segando brutalmente una prometedora y fecunda carrera profesional, justo cuando se encontraba en su momento culminante.

Respecto a la familia de Martín de Bolívar podemos decir que el único que merece nuestra atención es su hermano Miguel, ya que de sus varios hermanos es éste el único que figura, desde fechas muy tempranas, vinculado a Martín de Bolívar y en los años sucesivos a su muerte se va a convertir en la figura clave de la arquitectura alcalaína, tanto civil como religiosa.

Ya a priori dos momentos podemos advertir en la vida profesional de Miguel de Lorriaga Vizcaino -la otra manera como se denominaba-. En un primer momento que, más o menos, coincidiría con toda la quinta década del siglo XVI, aunque su aparición por tierras alcalaínas no está registrada hasta 1547 y que acabaría con la muerte de su hermano en 1551, Miguel sería un buen oficial de la cantería, como señalan los documentos, al servicio de los proyectos edilicios de Martín; ocuparía quizás un puesto de "capataz" dentro de las diversas cuadrillas que a las órdenes de hermano edificaban las diversas obras que llevaba a la par. Así en 1547, como vimos, junto con su pariente Juan de Alzaga, Miguel de Bolívar trabajaba en las obras de la parroquial de Carcabuey (23).

En un segundo periodo, que iría desde el óbito de Martín hasta 1565, aproximadamente, ya como maestro de cantería va a ser por un lado el continuador de las obras inconclusas de su hermano y por otro el autor y ejecutor de otras nuevas, pero destacando en esta última dirección las que hace para la Ciudad e incluso y lo que creemos aún muchísimo más importante, se va a convertir en el árbitro de toda la actividad edilicia religiosa al ser nombrado por el abad D. Diego de Avila y Zúñiga maestro mayor de las obras de las iglesias de esta Abadía.

Este nombramiento documentado a partir de 1560 (24) tuvo que ser efectuado con anterioridad y viene a confirmar de una manera clara y contundente la total conexión de la Abadía y sus representantes con las

ideas y directrices que en materia de construcciones religiosas estaban dimanando de Trento. Concretamente en el sentido de crear y dotar a los obispados de un servicio de vigilancia y control artístico que evitara los posibles desmanes del más variado género, que a veces se producían en las iglesias locales y particulares y en aras también a un plan de economicidad y racionalidad muy propio de la segunda mitad del siglo - XVI (25). Además tal cargo implicaría no sólo una función fiscalizadora sino a la par creadora y diseñadora, aunque, lamentablemente, no podemos aportar con datos de archivo ninguna obra suya de tipo eclesiástico / las que tenemos registradas, que las efectuó por encargo de la ciudad tales como la Puerta Nueva o la Fuente de la Mora, etc., no nos han llegado a la actualidad.

No obstante creo que es oportuno hacer una breve exposición cronológica de su segunda etapa, en la que actúa como maestro de cantería — con todo lo que ello implica y sobre todo porque se va viendo su ascenso y progresión en el campo profesional y en consecuencia se aprecia la repercusión que ello comporta en su economía personal.

Así dos meses después de morir Martín, el 1º de febrero de 1552 le compra a su hijo y en su nombre, al ser un menor, a su guardador las casas que su padre tenía en la Mota (26), —probablemente buscaría con esta compra estar cerca del campo de mayor actividad constructiva de la — Alcalá renacentista: la iglesia abacial, que había estado bajo la dirección de su hermano al que intenta, y lo consigue, heredar en sus encargos.

La primera oportunidad se le presenta en 1553 cuando, tras la postura ofrecida por Juan de Arredondo, se queda con la terminación de la torre de la iglesia de Illora, que había dejado Martín inconclusa al — morir (27). En 1555 y con la autorización de los tutores del único heredero cobra, en dos momentos, el censo de 225.000 maravedís que había fa

cilitado Martín en 1551 al mayordomo de la fábrica abacial para continuar dicha obra. Entre medias, es decir el 23 de marzo de 1555 se compromete con el concejo de la ciudad a edificar en las nuevas carnicerías que se levantaban en la Mota, hoy desaparecidas, las esquinas, la delantera y la portada, incluido, incluso, su arco, todo ello de piedra bien labrada, - que él habrá de traer y asentar mientras la ciudad se obliga a poner la cal y arena para las mezclas y los clavos y maderas para los andamios (28).

Desde 1556 al 58 hay un vacío en la documentación, quizás marcharía a su tierra natal, pues en el primer año señalado figura, como vecino de Anteglesia de Bolívar y estante al presente en Alcalá la Real, vendiendo una casa -caso la que había comprado años antes de Martín- y una mula en 75.000 maravedís (29). Este viaje estaría motivado para cerciorarse si había muerto su sobrino Martín y en consecuencia heredar su parte.

No obstante, pronto retornaría a estas, más cálidas, tierras del sur - pues para 1558 el calero Alonso Pérez se compromete a entregarle 200 cahices de cal para la obra que Miguel ha de hacer en la Puerta Nueva a razón de 7 reales cada cahíz e igualmente el mismo calero se obliga a servirle - toda la cal que precise para hacer el pilar de la Fuente de la Mora (30). Vemos de nuevo que estas dos obras junto con las carnicerías entrarían de lleno en los intentos municipales de dotar a la ciudad de una serie de edificios de necesidad y utilidad pública.

Será a partir de 1565 cuando desaparece por completo de los protocolos notariales. Creo que de nuevo, y ya de una forma definitiva, retornaría a su lugar de nacimiento. Tal hipótesis se puede confirmar por el hecho de que en el libro de los canteros vizcainos, ya tantas veces mencionado, aparece a partir de esa fecha un maestro de cantería con el mismo nombre y - apellidos muy activo en Azpeitia, Segura, (Guipuzcoa). Probablemente la ralentización que sufre el proyecto constructivo de la iglesia abacial, el -

de más categoría e importancia de la ciudad, a la muerte del abad D. Juan de Avila en 1555, es lo que le animaría a volver a su tierra de origen — donde vería más probabilidades laborales y ello pese a que, como hemos dicho, fue nombrado maestro mayor de las obras de las iglesias de la Abadía. Con esta titulación aparece en 1560 traspasando un censo de 37.500 maravedís al regidor alcaláino D. Pedro Serrano, préstamo que años antes había facilitado con un 10 por 100 de interés al clérigo Pedro López de Córdoba, mayordomo de las obras de la iglesia abacial; ¿acaso para ayuda a continuar las? probablemente sea para ello, recordemos que con tal fin Martín de Bolívar ofreció otro censo en 1551 (31). Al mismo regidor y el mismo año le traspasa otro préstamo de 56.200 maravedís también al 10 por 100 que vendió a Alonso Sánchez de la Hinojosa (32).

Esta documentación concreta nos ayuda a defender la idea de que intentaba abandonar la ciudad para lo cual buscaba deshacerse de las ataduras — que le vinculaban a la misma y, a la par, nos demuestra que la situación económica de Miguel era bastante solvente y desahogada cuando se permitía hacer tales préstamos.

Finalmente en 1565 el ascribano Alonso de Castro, mayordomo de las rentas de la ciudad, declaraba que había sido alcanzado al entregar cuentas en 60.000 maravedís y ahora él se obligaba a pagárselos a Miguel en nombre de la ciudad porque ésta le debía 98.796 maravedís de la obra que el maestro hizo en la Puerta Nueva, —el importe total de dicha construcción fue de 236.796 maravedís, de ellos se le liquidaron en el momento con tratado, 1561, la cantidad de 138.000 maravedís por lo que se le restaba debiendo la cifra mencionada (33)—. En el mismo sentido y por las mismas fechas se manifiesta Bernardo Pérez de Herrera, quien había estado al frente de dichas rentas hasta 1565 y había sido alcanzado en 306.000 maravedís — más 118 fanegas de trigo y como la ciudad le debía a Miguel 300 ducados —

de diversas obras que hizo para la misma -no se especifica en concreto de qué obras se trata, aunque deba de referirse al resto que aún se le debía de la Puerta Nueva y a la construcción del pilar de la Fuente de la Mora- por ello Bernardo y su mujer Ana de Mazuelos se hacen cargo de liquidarle por el concejo esos 300 ducados de deuda para Santa María de agosto de 1565 (34). Este año sería el último del periodo alcaláino de Miguel, había venido por primera vez, atraído por su hermano Martín, hacia ahora, aproximadamente, unos 20 años y, sin duda, volvería plétórico de saber y dinero al País Vasco donde como maestro de cantería viviría hasta 1580 (35). Incluso el hecho de que permaneciera soltero -ni en los libros de bautismo ni en ningún documento notarial se hace referencia a su posible mujer e hijos- le daría además una gran libertad de movimiento.

A.2. Juan de Bolívar y su familia.

La figura de este cantero es un claro ejemplo para demostrar el carácter errante de muchos de esos buenos profesionales de la estereotomía del siglo XVI, vascos, gallegos, de la Montaña, etc., muy capacitados por la experiencia y que formando cuadrillas, la mayoría de las ocasiones, o moviéndose a título personal recorrían las tierras del antiguo reino Nazarita y sus alledaños, donde se intentaba desarrollar bastos programas constructivos. Mas no solamente es nuestro cantero singular por ese carácter viajero que presenta sino también porque es el origen y el primer eslabón de una amplia familia de profesionales de la cantería, de la que van a destacar algunos de los más importantes maestros a finales del siglo XVI y comienzos del siguiente y no sólo en tierras de la Abadía, como es el caso de su hijo Miguel, sino que con la marcha de otros a Granada y a Jaén difundirán por ambas ciudades su buen hacer.

Aunque ya dejé demostrado al hablar de Martín de Bolívar que éste y Juan no eran hermanos, ello no excluye que existiera entre ambos algunos vínculos familiares, más o menos estrechos, aparte de los lazos profesionales y de origen que, sin duda, existieron. Además de Juan poseemos menos documentos que de Martín; sin embargo están más distanciados cronológicamente lo que nos ayuda aún mucho más a marcar las pautas de su biografía y son ellos, a la par, los que nos confirman el carácter viajero de este hombre en algunos momentos de su vida.

Respecto a su categoría laboral creo que sería un buen oficial de la cantería, pero nada más, un buen profesional con una enorme experiencia, aunque algunas veces en la documentación se le califique como maestro de cantería.

Quizás sea él quien, en 1528, aparece en la catedral de Granada trabajando junto con un elevado número de canteros vascos, entre los que sobresale

le desde el año anterior Juan de Marquina, ¿formaría acaso Marquina una cuadrilla de canteros de este origen geográfico, entre los que estaría Juan de Bolívar, dispuestos a trabajar donde se le ofreciese la oportunidad?, la hipótesis en sí no sería nada descabellada. Sin embargo, lo único cierto es que en 1541 nos lo encontramos en la villa jiennense de Torredelcampo y como vecino de ella, junto con su mujer Catalina Martínez de Huarte, venden por 16.000 maravedís al clérigo Jorge de la Puerta un haza que tienen en el término de la vecina localidad de Torredelcampo. (36). Sin duda la presencia de Juan en estas tierras del antiguo reino de Jaén, pertenecientes entonces a la Orden de Calatrava, estaría originada por su participación en la iglesia de Santiago de esta villa, entonces se edificaba el cuerpo de la iglesia, en el que posteriormente intervendría Francisco del Castillo, el mozo. Por otro lado el documento en cuestión nos lleva a pensar que ya llevaría algún tiempo el matrimonio por tierras de la vicaría calatrava de Martos, a cuya encomienda pertenecía esta villa.

Desde esa fecha -1541- y hasta 1556 nos encontramos con un vacío documental, aunque pienso que Juan de Bolívar emigraría a Alcalá la Real desde Torredelcampo hacia mediados del siglo y aquí va a permanecer hasta su muerte acaecida con posterioridad a 1581, pues el 7 de agosto de dicho año había otorgado su testamento. Sería un hombre de edad avanzada -creo que iría con el siglo- y dejaba tras de sí una amplia descendencia de hijos, algunos incluso ya fallecidos, y de nietos, (37).

En muy pocas ocasiones y esto es lo realmente importante nos lo encontramos en los protocolos notariales realizando contratos relacionados con su oficio, la mayoría de las veces son compra-ventas de productos del más variado tipo, cartas dotalas a sus hijos, etc. Sólomente en una sola ocasión figura en este sentido y es en 1576 cuando sale fiador de su hijo del mismo nombre de la obra de la capilla mayor de la iglesia de Castillo de Locubín, que se había comprometido a levantar junto con el alarj

fe Alonso Martínez de Tudela. Incluso ni en su testamento, de 1581, como se dijo, ni en el de su esposa, otorgado 9 años más tarde, se da ninguna noticia de su actividad laboral. Aunque sí que nos da otras informaciones que merecen nuestra atención, como por ejemplo que vivía en la calle Braceros, -donde moraban muchos artesanos- en unas casas alquiladas, -él tenía unas en esa ciudad, pero estaban en mal estado-; a su hijo Miguel le debía 40 ducados que trajo de la Guerra de las Alpujarras y de sus 7 hijos no le había dado dote matrimonial nada más que a las hembras. A esto hay que añadir que, una vez muerto, su hijo Miguel tuvo que poner dinero para cumplir las mandas espirituales de su progenitor y arreglar sus casas. No obstante, además de las casas, Juan de Bolívar había dejado unas aranzadas de viña que, cuando sus cinco herederos -eran siete, -pero Miguel renunció a cambio de 30 ducados y los hijos de Martín estaban ausentes- tras una serie de circunstancias que no vienen al caso, de ciden repartir van a recibir cada uno de la venta de los dichos bienes la cantidad de 20.765 maravedís y medio (38).

El testamento de Juan de Bolívar nos puede ayudar a ratificar un hecho, ya apuntado anteriormente, como es el de la triste situación o suerte de estos buenos profesionales, que solían vivir holgadamente mientras estaban en activo, pero que si la vejez llegaba pronto o se alargaba la existencia, con las múltiples necesidades que esta última etapa de la vida genera, la pobreza e incluso la miseria, más absoluta, hacían acto de presencia. No llegaría a tal extrema situación Juan de Bolívar, aunque sí su hijo Miguel, como se verá, el más importante y sobresaliente miembro de esta familia.

Ocho hijos, seis varones y dos hembras, -véase el cuadro genealógico adjunto-, nacieron de su matrimonio y, excepto Benito, nacido en 1556, y que moriría pronto, los demás alcanzaron la mayoría de edad. Dejando también al margen a las mujeres -María caso de segundas con Domingo de -

Amasa y Ana con Francisco de Gadea-, el mayor Francisco se estableció en Jaén, donde casó con Catalina de la Chica, de este matrimonio nacieron cuatro hijos y es el iniciador de este apellido de canteros en esta ciudad. Miguel y Juan, el segundo y el tercero respectivamente, por su gran envergadura se estudian aparte. El cuarto es Pedro de Bolívar, también cantero casó con María de Contreras y se estableció en Granada, donde ejerció su oficio durante los últimos años del siglo XVI y finalmente Martín, quien, aunque casó con Leonor de Montalvo y tuvieron 4 hijos, sin embargo hubo de morir bastante joven pues en el testamento paterno se le menciona como difunto.

La familia de Juan de Bolívar "El Viejo"

De la descendencia masculina de este cantero dos, como se ha dicho, son los que, dentro de la jurisdicción de la Abadía, van a continuar ejerciendo la profesión paterna: Miguel y Juan. El primero es el más importante de todos y al segundo la documentación le denomina "El Mozo" para distinguirlo de su padre.

Incluso de éste último no poseemos muchos datos de archivo y los que tenemos están vinculados con un solo tema: su participación, como maestro de cantería, en la capilla mayor de la iglesia de San Pedro de Castillo de Locubín (39). Quizás su primera y, sin duda, última gran obra, empresa de envergadura, pues trabajando en ella le llegó la muerte. Ésta truncaba su carrera profesional en su momento de mayor plenitud y dejaba tras de sí cuatro hijos menores de edad y la capilla mayor de Castillo de Locubín sin concluir.

Metrotrayéndonos en el tiempo creo que Juan de Bolívar, el mozo, debió de nacer en tierras de la vecina Vicaría calatrava de Martos a comienzos de la quinta década del siglo XVI, pues no olvidemos que por esas fechas su padre aparecía como vecino de Torredelcampo. Incluso por

FAMILIA DE JUAN DE BOLLIBAR "EL VIEJO"

JUAN DE BOLLIBAR
(Testó el 23.I.1581)

CATALINA MARTINEZ DE HUARTE
(Testó el 21.II.1590)

| FRANCISCO | MIGUEL | BENITO | JUAN | PEDRO | MARTIN | MARIA | ANA |
|---|--|----------------------|----------------------------------|--|--|---|--|
| Casó con Cata- lina de la - Chica, vecina de Jaén. | Casó ls. con Ana de San- tisteban(1). | Muerto para 1590. | Casó con Catalina de Orgaz | Vivió en Granada. Casó con Maria de Contreras (6). | Casó con Leo- nor de Mod- talvo (7). | Casó ls con Cris- tobal Ma- varro. | Casó con Her- nando de Ga- dea. |
| HIJOS Catalina: casó con Alon- so López de - Velasco. | HIJOS Juan Bautista: casó con Magda- lena de Contreras (2). | | HIJOS Pedro Juan Alonso | HIJOS Ana Juan Francisco | HIJOS Antonio Mavarro | HIJOS Antonio Mavarro | HIJOS Bernardino Pedro |
| Maria: casó con Fran- cisco Ramirez. Ana. | Sebastián: casó con Ana - de Salas (3). | | Miguel, "El Mozo", (5). | Beatriz | De segun- das casó con Do- mingo de Amasa. | HIJOS Miguel - de Amasa. | Ana (8) Gregorio Inés Juan Maria |
| Andrés: casó con Ma- ría de Aranda. | De segundas ca- só con Catalina de Contreras y no hubo descen- dencia (4). | | | | | | |

NOTAS

1. Ana de Santisteban murió hacia 1607, después de 40 años de matrimonio y era hija de Martín Hernández de Castilla y Lucía Sánchez de Jerez.
2. Casó con Magdalena de Contreras, ella era viuda de Pedro Pérez Lucas. La entrega de la dote matrimonial tuvo lugar el 10 de diciembre de 1612. Juan otorgó su testamento el 18 de enero de 1635, dejaba como herederos a los menores Miguel, Juan y Rodrigo.
3. Ella era hija de Juan de Cuarta y Catalina de Salas, recibió en dote, el 18 de noviembre de 1625, distintos bienes que sumaban 120.149 maravedíes, él aportó bienes por valor de 100.876 maravedíes.
4. Hay un muchacho llamado Sebastián que se decía que era hijo de ambos.
5. Casó con Isabel Ruiz, hija de Sebastián Pérez Calero y se otorgó la carta dotal por parte de su suegro el 27 de enero de 1599.
6. Ella era hija de Matías López de la Muela, natural de Castillo de Locubín, donde se otorgó la carta dotal el 2 de junio de 1573.
7. Leonor de Montalvo era hija de Bartolomé de Morales y Ana de Herrera.
8. Casó con Bartolomé de Baeza.

el hecho de no aparecer en la documentación alcalaína hasta 1566 en que bautiza a su hijo mayor Pedro y por la circunstancia también de que su esposa Catalina de Orgaz sea de Martos me llevan a pensar que quizás se permanecería por esas tierras de los calatravos, ejerciendo su oficio, - hasta su venida a la Abadía, aproximadamente a mediados de la séptima década del siglo. Desde 1566 figura en Alcalá la Real, trabajando, como un buen oficial de la cantería, en algunos de los muchos proyectos constructivos en ejecución y 9 años después se trasladó a Castillo de Locubín de donde va a ser vecino hasta su prematura muerte.

El 7 de febrero de 1575 y tras ofertarla en pública almoneda como - era la costumbre, se remata en él, ahora ya maestro de cantería, y en su ayudante el alarife Alonso Martínez de Tudela -perfecta conjunción laboral muy necesaria en un proyecto edilicio de envergadura- la edificación de la capilla mayor de la parroquia de San Pedro del Castillo, cuyas trazas habían sido dadas por Alonso Barba, -el discípulo predilecto de Andrés de Vandelvira y su sucesor en las obras de la catedral de Jaén-. Concretamente se obligaban a levantarla desde los cimientos hasta dejarla en alberca, es decir hasta la cornisa que corona los cuatro muros perimetrales en donde se iniciaría la cubrición de la misma, lo ejecutarán en el plazo de dos años, que no cumplirán y no por la muerte de Juan de Bolívar, pues éste murió como muy pronto en 1578. Ellos pondrán todos los materiales y el mayordomo de la fábrica se obligaba a pagarles por cada tapia edificada 27 reales y 1/2; no obstante, para abrir las zanjas, sacar piedra de la cantera y comprar cal se le adelantan 200 ducados (40).

No termina aquí la documentación sobre dicha obra sino que, incluso, en ese mismo día el alcalaíno Marcos López se obligaba con el mayordomo de la iglesia a limpiar y sobre todo allanar el lugar donde habría de

ir dicha capilla mayor hasta dejarlo todo al mismo nivel que el resto de la iglesia, -no olvidemos que esta conflictiva iglesia se inició a mediados del siglo por Simón Pérez. y quizás sería la planta una traza muy al gusto de Bolívar, una sola nave y una cabecera cuadrada, ambas abovedadas-, también Marcos retiraría el lastre que se saque al abrir las zanjas y por todo ello se le abonaran 98 ducados (41).

No se daban mucha prisa ni Juan de Bolívar ni su ayudante en comenzar las obras, pues 5 meses después, el 12 de junio, contrataban con el carretero Melchor de la Cruz, el traer la piedra que se necesitase a razón de 6 reales y 1/2 cada carretada. Pero el 14 de octubre el carretero, aduciendo que había sido engañado en el precio que se le pagaría por cada carretada, renuncia a su obligación, a lo que la otra parte contratante accede en evitación de un pleito judicial, siempre de por sí molesto, y se comprometen a abonarle 1 ducado que le quedaban debiendo de la piedra acarreada.

No avanzaría la obra conforme a lo previsto ni tampoco se ajustaría a lo estipulado cuando a petición del abad D. Diego de Avila y Zúñiga tuvieron que dejar la obra el 28 de julio de 1576. Previamente el medidor de la Abadía Diego de Jerez midió las tapias realizadas, saliendo un total de 212 y 1/2, más otras 7 de mampostería basta, a lo que habría que sumar los sillares sacados y las mezclas realizadas, que tasado por Juan de Bolívar, el viejo, y por el cantero alcalaíno Sancho de Meléndez, importó todo, -las tapias realizadas y los materiales empleados-, la cantidad de 214.242 maravedís, que el abad mandó que se le pagaran (42). Sin embargo, y por lo que fuera, pronto D. Diego de Avila y Zúñiga cambió de opinión ya que 3 días después de nuevo les encomienda la obra al mismo precio de 27 reales y 1/2 cada tapia y al exigírseles fianzas para esta segunda etapa constructiva figuran como fiadores Miguel de Bolívar, el hermano de Juan, y los canteros alcalaínos de origen vasco Sancho Melén-

dez Vizcaino y Domingo de Uribe.

Juan de Bolívar otorgó su testamento el 7 de agosto de 1578, en él son muy pocos los datos que nos da sobre el estado de ejecución de la capilla, -pensemos que, desde la fecha del remate 1575, ya habían pasado más de 3 años y al estipularse el plazo de ejecución en dos años teóricamente debería de estar acabada-. Por él también sabemos que de este segundo periodo constructivo habían cobrado 50.000 maravedís y que los canteros-abastecedores de piedra eran el alcalaíno Marcos López y el vecino de Alcaudete Francisco de la Torre (43).

Un mes después aún no se habría producido su fallecimiento, ya que el 25 de septiembre vende un carretón de traer piedra con su par de bueyes a Juan Ruiz Hidalgo, -lo que nos está confirmando que Juan de Bolívar era un maestro de cantería en el más puro sentido gremial del término, pues organizaba y disponía de todos los medios y útiles necesarios del proceso constructivo-. El importe de tal venta 42 ducados se los abonaría trayendo piedra para la obra de San Pedro, pero especificándose con toda claridad "si la continuara el maestro" (44), lo que nos indica que la misma se encontraba parada a causa de esa enfermedad que le obligaba a testar y que le llevaría a la sepultura, aunque desconocemos el momento exacto en que se produjo su óbito.

Este tuvo que producirse entre la fecha de la venta del carretón - 25 de septiembre de 1578- y el 23 de marzo de 1580. En este día su viuda, Juana Orgaz, como tutora y guardadora de sus cuatro hijos dice que, habiendo muerto su esposo, pidió al abad D. Andrés de Bobadilla que se valorara la obra hecha por su difunto esposo en dicha capilla; ella nombró como tasador al maestro de cantería vecino de Canena, (Jaén), Juan de la Carrera, por la Abadía actuó de tasador Pedro de Alcalá, quien tasó lo realizado en 488.750 maravedís mucho menos que lo evaluado por el an-

terior. Sin embargo Juana a fin de evitar un largo proceso llega a un -
 acuerdo con el abad D. Andrés de Bobadilla así pues su difunto marido y
 su ayudante Alonso Martínez tenían ya recibidos 465.362 maravedís, falta
 ban para llegar a lo tasado por Pedro de Alcalá 23.388 maravedís que el
 Abad ordena que se le abonen y para "...hacerle buena obra a sus hijos..
 ." manda que se le paguen otros 23.487 maravedís, todo lo cual suma 125
 ducados (45). Cantidad a la que Catalina va a sacar bastante rendimiento
 pues los irá prestando a censo en diversas ocasiones y a distintas perso
 nas (46).

Finalmente sólo resta señalar que cuatro varones, Pedro, Juan, Alon
 so y Miguel, forman la descendencia de este maestro de cantería, pero de
 ellos sólo el menor, Miguel, seguirá la tradicional profesión de sus an
 tepasados. Efectuaría su aprendizaje con su tío del mismo nombre, muy ac
 tivo éste a finales del siglo XVI y el sobrino en el primer tercio del -
 siguiente, como ejemplo citar que el 8 de agosto de 1627 se compromete
 a levantar en las casas de Miguel de Cedillo dos pilares de cantería por
 lo cual cobraría 19 ducados (47).

Si Juan de Bolívar moría estando en la plenitud de la vida y en un
 momento culminante de su carrera profesional su hermano Miguel, al que
 en algunas ocasiones he estado tentado a llamar "el Grande", alcanzó —
 una longevidad bastante respetable, lo que le permitió desarrollar una
 más larga y fecunda actividad y en consecuencia disfrutar, al menos en -
 algunos momentos de su vida de una mayor fama y disponibilidades económi
 cas. No obstante, tras analizar la abundante documentación conservada so
 bre este cantero, salta de inmediato la idea de que su biografía se pue
 den establecer dos periodos claramente definidos, etapas que tendrían su
 eje en los últimos años de la penúltima década del siglo, cuando fracasó

en su compromiso de construir la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Alcalá la Real. En este caso concreto, como ya se vió en la primera parte de este trabajo, quizás no midió bien sus posibilidades económicas y sus fuerzas como profesional y ello, al fin y a la postre, creo que le iba a llevar a su desprestigio personal y a su hundimiento económico.

No obstante es muy ilustrativo trazar completo el perfil biográfico de este gran cantero, -en el sentido de oficial de la cantería-, como lo titula en 1588 el alguacil alcaláino que lo denunció al corregidor porque según dos acusadores de cargo -y a título particular pues en ninguna ocasión de este largo e incompleto proceso se menciona al gremio en cuestión- Miguel de Bolívar ejercía el oficio de maestro de cantería y no sólo él sino incluso otros canteros alcaláinos sin estar examinados para ello. A lo que ellos respondieron, como se vió, que lo suyo era arte y -en consecuencia estaban exentos de tal prueba decisoria. Sin embargo, hoy a la luz de los documentos, pienso que el alguacil tenía razón no por el hecho de poner la denuncia en sí sino porque la cualificación o la altura profesional de Miguel de Bolívar no daría para más. Nuestro personaje sería un buen cantero, un magnífico oficial de la cantería, pero quizás nada más, aún cuando él sobrevalorara sus propias cualidades profesionales, como es humano. Además vivió en un momento en que probablemente las circunstancias tampoco le fueron favorables, pues no sólo fracasó en San Francisco sino en otros empeños más.

Debió de nacer Miguel a finales de la quinta década del siglo y al igual que su hermano Juan fuera de las tierras de la Abadía, tal vez en tierras de la vicaría de Martos, donde, concretamente en Torredelcampo, residía sus padres por esas fechas. Desde su más corta edad entraría en contacto con el mundo de la cantería, a la que estaba vinculada toda su

familia. La primera vez que nos lo encontramos en los protocolos notariales es hacia 1567 comprando unas aranzadas de viña (48). En ese mismo año -tendría sobre unos 20 de edad- casó con Ana de Santisteban, hija de Martín Hernández de Castilla y de Lucía de Jerez, ella aportaba al matrimonio, entre distintos bienes, la cantidad de 119.124 maravedís. 40 años después, aproximadamente el matrimonio, ella murió en 1607 después de haberle dado 4 hijos y sobre todo habiendo sido para él una servicial y activa esposa, pues en casi todos los registros notariales figura ella -suscribiendo el documento en unión con su marido e incluso, poco a poco, le va a ir dando autorización para que pueda, Miguel, vender las posesiones que ella había heredado de sus padres ante la sempiterna necesidad de dinero a que estuvo sometido nuestro cantero.

Es ésta una constante en la vida de Miguel de Bolívar y es que, además de sus mal planeados y en consecuencia fallidos proyectos edilicios, otra actividad a la que le dedicó mucho tiempo, esfuerzo y dinero, como era además común en la época, fue a la agricultura y ganadería; en múltiples ocasiones aparece comprando o vendiendo trigo, vino, cerdos, ovejunas, etc. Estas actividades pienso que son las que puedan justificar en parte también el que ya desde fechas muy tempranas ande tomando dinero a censo. Así en 1581 e intitulándolo el escribano como maestro de cantería -es muy pocas ocasiones se le cataloga de esta modo y cuando así aparece es más tardíamente- toma a censo del relator del Consejo de la Inquisición 60 ducados y con un interés anual del 10 por 100 (49).

Desde el punto de vista constructivo su primer desliz profesional tuvo lugar en 1580, previamente él y el cantero Miguel de Acorda se habían obligado a ejecutar cierta obra de cantería en el primitivo convento de las Trinitarias, las monjas les pagarían por cada tapia 18 reales /2; pero el abad D. Andrés de Bobadilla, habiendo sido informado de ello

y creyendo que las monjas se están perjudicando en el precio que pagan por cada tapia, llama a Pedro de Alcalá, maestro de las obras de la iglesia mayor de Priego para que tase lo realizado por los dos canteros, pagárselo y retirarle la obra. Así se hace e incluso Pedro da las trazas de la portada, ventanas y campanario -se trataba de una espadaña- y se le adjudica a él la continuación de dicha obra pero cobrando por cada tapia 2 reales y 1/2 menos. No obstante y de nuevo tenemos aquí otra paradoja inexplicable, acto seguido, Miguel y su compañero se asocian con Pedro de Alcalá para realizar entre los tres lo que aún restaba por hacer al nuevo precio de 16 reales y 1/2 por cada tapia(50). Había existido quizás por parte de los 2 primeros contratantes una intencionada sobrevaloración del precio de la tapia de obra, debido acaso a un desmedido orgullo profesional, que obligó al mismo abad a intervenir.

Algunos años después, concretamente en 1584, se compromete a edificar, en las casas que tiene Juan Vázquez en la calle Nueva de la Mota, una pared labrada de buena cantería, así como 4 pilares donde puedan cargar los puentes de la techumbre (51).

A partir del año siguiente -1585- y hasta 1602 es su periodo de mayor esplendor y actividad, aunque ya aparezcan en su horizonte las primeras nieblas que ensombrecerán su vida. En el primer año señalado se compromete a edificar, juntamente con el que será su gran competidor y aún vecino de Castillo de Locubín, Ginés Martínez de Aranda, una capilla para la cofradía de la Concepción en la iglesia de San Juan, recinto para el que había dado las trazas el dicho Ginés (52). Precisamente la mancomunidad laboral entre ambos maestros no se limitaría solo a esta ocasión sino que es bastante frecuente, así sabemos que para 1589 ambos estaban al frente de las obras del templo mayor abacial.

Préviamente a su participación en la construcción de la iglesia mayor alcaína, tienen lugar los hechos ya apuntados y que son los más significativos dentro de su carrera profesional. Así el 28 de julio de 1585 contrataba en Granada la edificación de la capilla mayor del convento de San Francisco con D^a. Beatriz de Eraso. Las trazas habían sido dadas por Ambrosio de Vico y a la subasta había pujado también el cantero granadino Mateo Sánchez (53), pero mientras éste se comprometía a levantarla por 2500 ducados (54), Miguel le hace, -creo que temerariamente-, una rebaja de 250 ducados y le alarga el plazo de la obra dos años más -Ambrosio de Vico había propuesto 4 años y él la contrata en 6- (55). Además, y esto es muy importante, al modelo dado por Vico le hace Miguel algunos retoques dentro del concreto campo de la cantería, lo cual nos demuestra que era un magnífico y experto conocedor de esta faceta de la construcción, pero de ahí a maestro de cantería -arquitecto- organizador y controlador de todo el organigrama constructivo media un abismo.

Como era preceptivo y estaba previsto de fiadores y fianzas, - aunque no en el plazo de 15 días que fue el estipulado (56). Busca las canteras y los canteros que le van a proporcionar tan básica materia prima, recibe a cuenta de la obra diversas cantidades de grano y dinero, pero ésta no avanzaba conforme a lo estipulado. Incluso pasan los seis años -1.XI.1585 al 1.XI.1591- previstos y estaba sin concluir, hasta tal punto que para 1599 aún recibe Miguel del hijo de D^a. Beatriz de Eraso y alcaide de la fortaleza de la Mota, D. Antonio de Gamboa, la cantidad de 24 ducados para la obra (57). Se inicia un proceso, -documentalmente muy voluminoso, pero nada claro en la realidad-, hasta que al final para 1606 el cantero vasco Juan de

Donagaray se obliga a traer ciertas cantidades de piedra para la obra de la capilla mayor pero ya no figura como maestro mayor de la misma Miguel de Bolívar (58). A la par que esto sucede los fiadores de tal obra le piden que les de carta de libertad (59).

Qué otras razones, aparte de las ya anunciadas anteriormente, le impidieron a Miguel de Bolívar llevar a buen puerto esta edificación, -- creo que, entre otras, la fundamental sería su falta de liquidez económica. En el contrato de obra se había previsto que Miguel iría cobrando lo realizado por semestres vencidos y, aunque se estipuló que el día que las comenzara se le darían de adelanto 375 ducados, probablemente Miguel no contaba con la liquidez económica suficiente para ir financiando la obra; los gastos se multiplicaban pues, amén de las actividades agro-ganaderas, también llevaba o estaba comprometido en más obras a realizarlas con su "cuadrilla". Así por ejemplo el 5 de mayo de 1588 se compromete a edificar, junto con el alarife Alonso Martínez Izquierdo, un claustro de planta cuadrada y de dos plantas para el monasterio de las dominicas que fechas antes se había fundado en la Mota (60). En cada ala del claustro -- llevaría 3 columnas y 4 arcos de medio punto, por ello cobrarían 300 ducados y se dice en el documento que las trazas y condiciones para tal obra la habían dado los dos contratantes; sin embargo conviene aclarar que muy poco tiempo estuvo ubicada esta fundación en el emplazamiento primitivo de la Mota ya que en 1602 las religiosas se trasladaron al lugar que hoy ocupan en el Llanillo, por lo que nada del primitivo monasterio nos ha llegado a la actualidad. Aunque, como queda dicho, ellos dieron las condiciones y el modelo de tal obra.

el autor material del diseño sería el alarife Martínez de Tudela ya que su compañero Miguel no sabía escribir, -- en todos los contratos a la hora de rubricarlos siempre firma por él un testigo --, así pues a lo más

nuestro cantero dictaría o comentaría con su ayudante sus ideas y este las haría realidad en el proyecto material. Además el contrato para realizar este claustro es muy interesante pues, aparte de revelarnos la única obra que con toda certeza trazó Miguel de Bolívar, -hasta ahora, como vamos viendo, había realizado y contratado diversas edificaciones, pero de ninguna de ellas era el autor del proyecto- quizás tal diseño fuera uno de los motivos -otro sería el ya visto de que ahora se acentúa la crisis del mercado laboral en el campo de la edificación- por el que sería denunciado al corregidor por ejercer de "maestro de cantería" sin estar examinado para ello, según el alguacil de la ciudad. Sin embargo tal hipótesis hay que tomarla con muchas reservas ya que junto a Miguel se denuncia a otros canteros como Juan Meléndez Vizcaino, Juan de Fraguagua, etc., de los que sabemos, con toda seguridad, que no dieron trazas o modelos para ninguna obra y en cambio eran tenidos por maestros de cantería por sus conciudadanos.

Paralelamente a estas intervenciones en San Francisco y en el claustro del primer cenobio de la Encarnación en 1589 nos lo encontramos, otra vez de nuevo con Ginés Martínez de Aranda, dirigiendo las obras de la segunda parte -del cuerpo de la iglesia- del templo mayor de la Abadía. Es ahora cuando dicho sector del edificio recibe un gran impulso debido al mecenazgo y al celo del abad D. Maximiliano de Austria y aún cuando las condiciones y el modelo de este segundo ámbito serían probablemente obra de Ginés Martínez -estilísticamente responde al buen hacer del arquitecto baezano- aunque la Srt^a. Juan Lovera habla también de la intervención en la traza de Ambrosio de Vico, sin embargo lo documentado es que ambos, Ginés y Miguel, aparecen en igualdad de condiciones al frente de la ejecución de las mismas. Así en ese año varios canteros se obligan a traer ciertas partidas de piedra al gusto de "...Miguel de Bolívar y Ginés Martínez maestros de la dicha obra..." (61).

Sin embargo, ¡Qué diferencia tan grande y abismal entre uno y otro!. Mientras Miguel era el cantero nato, el maestro de obras hábil y experto, pero basándose su buen hacer en la práctica y la experiencia, Ginés, como se verá, al saber práctico adquirido desde su más tierna infancia al igual que Miguel dentro del ámbito familiar, se une sus profundos conocimientos teóricos, —sabemos por el inventario de sus bienes que fue autor de dos libros de esta materia y que poseyó una pequeña biblioteca de arquitectura—, ello le convierte en una de las grandes figuras de la edilicia española de finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

¡Que abismo entre el uno y el otro, insisto!. Miguel sin saber escribir sería el magnífico artesano que basa su trabajo en la intuición y la costumbre, Ginés, además del hombre experimentado, es el artista que —incluso posee una pequeña biblioteca de consulta. Algo por otro lado muy frecuente dentro de los buenos profesionales de la época y en sus perdidos libros, quizás redactados como un vademécum particular, nos dejaría reflejadas sus inquietudes estéticas, sus distintos tipos de trazas, —de montañas, las condiciones para hacer unas buenas mezclas etc.

La partida la va a ganar Ginés, quien, como veremos, se va a convertir en el arquitecto predilecto de D. Maximiliano de Austria, siguiéndole por casi todos los obispados por donde tal preclaro eclesiástico pasó.

La estrella de Miguel a partir de 1590 empieza a declinar, no obstante en 1591 aún recibe varios encargos, así el 31 de marzo se compromete a levantar una capilla para los herederos de D. Andrés de Medina en el lado del Evangelio de la iglesia de los franciscanos (62). El 8 de octubre, y teniendo como fiador al antiguo ayudante de su hermano Juan de Bolívar, el alarife Alonso Martínez de Tudela, se compromete a edificar otra capilla de dicha iglesia, pero ahora se trata de la colateral a la

capilla mayor. Se advierte que las trazas las ha dado Ginés Martínez de Aranda y que Miguel la dará acabada en el plazo de dos años, pero si se alargara la construcción de la capilla mayor, como ha de ir unida a ella y a su mismo nivel, igualmente también se prolongará su edificación para que ambas queden bien unidas (63).

A partir de 1594 se le encomiendan pocas obras, su prestigio y seriedad profesional se habría puesto en entredicho por no cumplir lo contratado para San Francisco. De este modo el 28 de enero de dicho año le da garantías a uno de sus fiadores de dicha obra de que no le sucederá nada por no haber cumplido lo acordado con D^a. Beatriz de Eraso (64). En 1599 Juan Pérez de Santisteban y Juan López de la Jurada le dejan libre del compromiso que tenía estipulado con ellos de edificarles una capilla colateral de San Francisco (65). De este mismo año son los últimos intentos documentales por parte de D. Antonio de Gamboa, hijo de D^a. Beatriz, para que Miguel concluyera la capilla mayor (66). Incluso en 1602 se compromete a edificar una capilla lateral en la iglesia de la Consolación por encargo de Miguel Ruiz de Pareja (67). Pero a partir de 1603 y hasta 1627, fecha en que otorga su único y definitivo testamento, no nos aparece trabajando en ninguna obra, sólomente en una manda testamentaria dice que, por encargo del abad D. Pedro de Moya -lo fue desde 1621 al 1630- había sido durante 3 años veedor de las obras de la iglesia abacial -se trata de las obras de la cabecera, cuyas trazas habían sido dadas por Ambrosio de Vico y cuya realización tuvo lugar entre 1623 al 1627-. Supervisaría que se hicieran bien las mezclas, que los perpiaños de los muros se echaran según lo mandado, etc.

Sin embargo en ese largo periodo que va de 1603 al 27 sí que figura en los protocolos notariales alcaláinos, pero en otras actividades o facetas no constructivas. Así, por ejemplo, sabemos que en 1607 murió -

su primera mujer Ana de Santisteban y que pronto volvería a casar con Catalina de Contreras, con la que no tuvo Miguel descendencia, tendría Miguel, aproximadamente, unos 60 años; en 1612 casó su hijo Juan Bautista de Bolívar (68) y en 1621 su hijo Sebastián (69). En 1624 recibió a la legítima de sus padres previo pago por parte de todos los coherederos de 40 ducados, los mismos que Miguel trajo de la Guerra de las Alpujarras y que su padre ordenó en su testamento que se le devolvieran.

Finalmente su testamento otorgado el 8 de julio de 1627 es de una enorme sencillez, dice ser muy mayor -tendría unos 80 años- y que debido a su larga vejez y enfermedad no tiene ni siquiera medios para atender a su entierro por lo que suplica al abad D. Pedro de Moya que ordene que se le pague el dinero que se le debía de esos 3 años en que, por su encargo, fue veedor de las obras de la iglesia mayor (70).

Triste final el de este hombre, quien en 1589 aparecía, dentro de panorama constructivo alcaláino, a la misma altura que Ginés Martínez de Aranda, pero mientras éste dejaba al morir, en 1.620, una gran fortuna, lograda en gran medida con su esfuerzo y trabajo y que se valoró en casi dos millones de maravedíes, Miguel, en cambio, tuvo que recurrir a que sus herederos gestionasen el pago de una única deuda para poder ser enterrado con dignidad.

Por lo que respecta a la descendencia de Miguel de Bolívar sóloamente decir que tuvo 4 hijos, todos ellos fruto de su primer matrimonio, una hembra y tres varones. De éstos únicamente dos se dedicaron a la cantería y además ambos tuvieron una muerte prematura. El mayor Juan de Bautista de Bolívar, quien casó en 1612 con Catalina de Contreras, recibió en dote de sus suegros 74.143 maravedíes y hubo de morir entre el 14 de enero de 1625, fecha en que otorgó su testamento (71) y el 28 del mismo mes en que se ha-

ce inventario de sus bienes (72). Dejaba tres menores: Miguel, Juan y Rodrigo y un capital que se valoró en 136.180 maravedíes.

El otro hijo de Miguel de Bolívar, también cantero, fue Sebastián de Bolívar, casó en 1621 con Ana de Salas, quien aportó en dote al matrimonio la cantidad de 120.149 maravedíes (73), sin embargo, para 1627, año en que su padre otorgó su testamento, ya había fallecido — pues así lo reconoce.

Esto, en resumen, haría aún más dura la vejez de Miguel, pues — a — los achaques típicos que tal etapa de la vida conlleva habría que sumar, además de las escaseces económicas que tuvo que soportar nuestro cantero, el enorme dolor que le produciría el tener que dar sepultura a dos de sus hijos, precisamente los que habían optado por continuar el oficio de la cantería, tan arraigado en la familia y que se encontraban en la plenitud de su carrera profesional y vital.

N O T A S

1. FELEZ LUBELZA, Concepción. 1979. Páginas, 161-162.
2. LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente. 1922. 689 páginas.
3. GOMEZ-MORENO MARTINEZ, Manuel. 1983. 245 páginas.
4. CHUEGA GOITIA, Fernando. 1953. 401 páginas.
5. CAMON AZNAR, José. 1982. 567 páginas.
6. A este respecto es muy justo recordar aquí para la provincia de Jaén los diversos trabajos del profesor Galera Andreu y para la de Granada las tesis doctorales de los profesores López Guzmán y Gómez-Moreno Calera.
7. A.H.P.J. Legajo, 4567. Sin foliar. Fecha más cercana, 24.V.1541.
8. A.H.P.J. Legajo, 4582. Folios, 581-582.
9. BARRIO LOZA, José. Y MOYA VALGAÑON, José. 1981. Página, 245.
10. A.N.Gr. Protocolos de Granada. Escribanos, Francisco Nuñez y Gaspar del Corral. Folios, 810-810 vtº.
11. A.N.Gr. Protocolos de Granada. Escribanos, Martín de Olivares y - Francisco Pérez. Folios, 673 vtº-674.
12. A.H.P.J. Legajo, 4557. Folios, 495-495 vtº.
13. A.H.P.J. Legajo, 4571. Folios, 645-646 vtº.
14. RUIZ POVEDANO, José María. 1974. Páginas, 114-117.
15. GOMEZ MORENO, Manuel. 1983. Página, 83.
16. A.H.P.J. Legajo, 4572. Folios, 316 vtº.-317 vtº.
17. A.N.Gr. Protocolos de Moclín. Escribano, Alonso Velázquez. Folios, 808-809 vtº.
18. Nuestro más sincero agradecimiento a la directora de ese archivo - por la información que nos ha facilitado en este sentido.
19. A.H.P.J. Legajo, 5471. Folios, 282-283.

20. A.H.P.J. Legajo, 4572. Folios, 315-316.
21. A.H.P.J. Legajo, 4582. Folios, 590-594.
22. FELEZ LUBELZA, Concepción. 1979. Página, 83.
23. Ver note 12.
24. A.H.P.J. Legajo, 4583. Folios, 769 vt^o.-777 vt^o.
25. GALERA ANDREU, Pedro. 1978. Páginas, 25-26.
26. A.H.P.J. Legajo, 4571. Folios, 283 vt^o.-284.
27. Ver nota 16.
28. A.H.P.J. Legajo, 4574. Folios, 336-336 vt^o.
29. A.H.P.J. Legajo, 4570. Folios, 32-33.
30. A.H.P.J. Legajo, 4599. Folios, 268-269.
31. A.H.P.J. Legajo, 4583. Folios, 769 vt^o.-770. vt^o.
32. A.H.P.J. Legajo, 4583, Folios, 768-768 vt^o.
33. A.H.P.J. Legajo, 4517. Sin foliar. Fecha, 30.IX.1565.
34. A.H.P.J. Legajo, 4720. Folios, 43-50.
35. BARRIO LOZA, José M^o. Y MOYA VALGAÑON, José. 1981. Página, 202.
36. A.H.P.J. Legajo, 2604. Folios, 238-240. (Protocolos de Torredelcampo).
37. A.H.P.J. Legajo, 4593. Folios, 231-232 vt^o.
38. A.H.P.J. Legajo, 4972. Folios, 304-309.
39. Muy larga y accidentada fue la construcción de este templo parro- -
quial y para conocer la relación completa de los maestros que en él traba-
jaron remitimos a la primera parte de este estudio.
40. A.H.P.J. Legajo, 4588. Folios, 781-782.
41. A.H.P.J. Legajo, 4588. Folios, 782 vt^o.-783.
42. A.H.P.J. Legajo, 4588. Folios, 303 vt^o.-304 vt^o.
43. A.H.P.J. Legajo, 5631. Folios, 279 vt^o.-281.

44. A.H.P.J. Legajo, 5631. Folios, 307-308.
45. A.H.P.J. Legajo, 4732. Folios, 119-120 vtº.
46. A.H.P.J. Legajo, 4662. Folios, 246 vtº.-250 vtº.
47. A.H.P.J. Legajo, 4639. Folios, 703-704.
48. A.H.P.J. Legajo, 4667. Folios, 41-43.
49. A.H.P.J. Legajo, 4676. Folios, 16-18.
50. A.H.P.J. Legajo, 4732. Folios, 49-50.
51. A.H.P.J. Legajo, 4791. Folios, 157-158 vtº.
52. A.H.P.J. Legajo, 4734. Folios, 62-62 vtº.
53. A.H.P.J. Legajo, 4791. Folios, 298-300 vtº.
54. A.H.P.J. Legajo, 4791. Folios, 301-301 vtº.
55. A.H.P.J. Legajo, 4791. Folios, 306-319.
56. A.H.P.J. Legajo, 4791. Folios, 302-303 vtº.
57. A.H.P.J. Legajo, 5055. Folio, 1135 vtº.
58. A.H.P.J. Legajo, 4891. Folios, 338 vtº.-339.
59. A.H.P.J. Legajo, 4700. Folios ilegibles. Fecha, 28.I.1594.
60. A.H.P.J. Legajo, 4611. Folios, 208 vtº.-210 vtº.
61. A.H.P.J. Legajo, 4612. Folios, 145 vtº.-147 vtº.
62. A.H.P.J. Legajo, 4787. Folios, 1087-1088 vtº.
63. A.H.P.J. Legajo, 4698. Folios, 147-147 vtº.
64. Ver nota 59.
65. A.H.P.J. Legajo, 4705. Folios, 98 vtº.-99 vtº.
66. Ver nota 57.
67. A.H.P.J. Legajo, 4852. Folios, 15-16.
68. A.H.P.J. Legajo, 4871. Folios, 482 vtº.-483 vtº.
69. A.H.P.J. Legajo, 4633. Folios, 624-624 vtº.

70. A.H.P.J. Legajo, 4639. Folios, 307-310.
71. A.H.P.J. Legajo, 4974. Folios, 102 vtº.-105 vtº.
72. A.H.P.J. Legajo, 4980. Cuadernillo suelto. Fecha, 18.I.1625.
73. Ver nota 69.

5.2.2. Pedro Sardo Raxis y su descendencia familiar

1.2.2. Pedro Sardo Raxis y su descendencia familiar.

A. Consideraciones previas.

Si al iniciar nuestro estudio sobre "Martín de Bolívar y los Bolívar", advertíamos con legítimo orgullo, que éste había sido uno de los objetivos básicos de nuestro trabajo; ya que, aún cuando habían desempeñado un papel clave en la edificación del quinientos, no sólo - por ser ejecutores sino también mentores de muchos proyectos edificados; sin embargo, habían sido totalmente olvidados de la historiografía del arte, incluida la local. Este mismo principio nos atrevimos a aplicarlo en el caso de los Sardo Raxis (1).

Bien es verdad que en 1978 la Srt^a. D^a. Carmen Juan Lovera publicó un interesante artículo (2), donde, basándose en los libros sacramentales de bautismo de la alcaláina parroquia de Santo Domingo de Silos, estableció y señaló los principales componentes de esta familia de artistas. Pero como las fuentes documentadas consultadas no daban para más, no pudo fijar con exactitud las posibles relaciones o vínculos existentes entre todos sus miembros. Hasta el punto que, cuando en algún momento intentó hacerlo, el resultado no fue nada positivo. Así, por ejemplo, hace a Pedro Raxis -al que hemos llamado "el granadino", no por su nacimiento, sino porque fue en esta ciudad donde desarrolló su labor profesional- hijo de Nicolás, cuando en realidad lo era de Melchor. Es cierto que Nicolás tuvo un hijo también llamado Pedro -luego ambos eran primos-hermanos entre sí y nietos de Pedro Sardo, el Viejo-; pero éste segundo, que siempre vivió - en Alcalá la Real, tuvo por oficio el de tundidor de paños.

Incluso, de esa extensa y dilatada familia de artistas, que, al

menos, hasta la cuarta generación se llegó cultivando por algunos de sus miembros las artes plásticas o la retablística -en un principio en la Abadía y con posterioridad en Granada o Sevilla- y que tuvo - su fundador y primer eslabón en el sardo Pedro Raxis, el Viejo, -es_ tablecido en Alcalá la Real hacia 1528, donde casó con Catalina González-, no vamos a estudiar en profundidad nada más que a aquellos - miembros que, en otras ocasiones de este trabajo -véase la introducción a los retablos (Apartado 4.2.2. de la primera parte)- hemos llamado "los alcaláinos". Y no sólo por haber nacido en esta ciudad -excepto el fundador que era de Cagliari, en Cerdeña, los demás nacieron y fueron bautizados en la ya citada parroquia alcaláina de Santo Domingo de Silos- sino porque desarrollaron su arte en la Abadía o - en su entorno geográfico más inmediato.

Así pues, centraremos nuestra atención en Pedro Sardo, el Viejo; en sus hijos: Melchor, Pedro, Nicolás y Miguel y en su nieto Melchor, hijo de Melchor. Los demás artistas, su hijo Pablo de Rojas, su nieto Pedro, "el granadino" y su descendencia artística (3), así como - otros miembros también dedicados a las artes plásticas, los tratamos de una manera muy superficial.

Además de las tres familias claves que presentamos en esta segunda parte de nuestro trabajo -los Bolívar, los Aranda y los Raxis-, es ésta última de la que poseemos más abundante documentación -cartas dotales, testamentos, codicilos, inventarios y particiones de bienes, contratos de compraventas, de aprendizaje, para encargarnos tal o -- cual obra, etc-. Todo lo cual nos ha servido no sólo para trazar con mayor certeza y amplitud la biografía de los miembros "alcaláinos" - de esta singular familia y a la par conocer más y mejor su época y -

las condiciones sociolaborales en que se desenvolvían, muy similares a las del resto del país; sino que, también, nos ratifican en la idea, ya expresada, de que, hasta comienzos del siglo XVII, esta familia y su taller acaparó, por muy importantes razones que no vamos a repetir, casi toda la producción artística de su especialidad. Aunque lamentablemente, es nada más que una ínfima parte la que nos ha llegado a la actualidad y sólo en atribución.

B. Pedro Sardo Baxis, el Viejo.

B.1. Del anonimato a la consolidación

El padre y creador de esta larga y extensa dinastía de artistas es este hombre de origen italiano -aunque no debemos de olvidar que, hasta comienzos del siglo XVIII, tanto Cerdeña como Sicilia y el reino de Nápoles pertenecieron a la Corona de Aragón. Reino este que, además, desempeñó un magnífico papel, desde la Baja Edad Media y en especial desde el reinado de Alfonso V, el Magnánimo, en el siglo XV, en el sentido de servir de puente por donde circulaban las ideas, los artistas y las obras de arte, desde sus posesiones en Italia hasta los diversos reinos hispánicos-.

Pedro estaría activo en Alcalá la Real desde el año 1528 al 1581. En el primer año señalado, concretamente el 22 de abril, se le hacía la promesa de la dote matrimonial por parte de sus suegros, Juan de Carrión y Leonor de Córdoba y el 6 de febrero del segundo año señalado -1581- otorgó un codicilo a su segundo testamento.

Vemos pues que es la suya una vida larga -hubo de alcanzar como mínimo los 75 años- y muy fecunda en todos los sentidos. Sería uno de esos artistas italianos que, a comienzos del siglo XVI y en busca de

mejores horizontes profesionales, se trasladaron a estas tierras del recién conquistado reino de Granada, donde, desde los altos organismos — del Estado, en íntima conexión lo civil y lo eclesiástico se organizaba y planificaba la remodelación de la vieja ciudad granadina de acuerdo — con la nueva ideología imperante. No voy a incidir en nombres de artistas, este atractivo tema fue ampliamente estudiado por el Profesor Pita Andrade en colaboración con el Profesor Álvarez Lopera (4). Para las artes plásticas por el Profesor Sánchez-Mesa Martín (5). Y en lo segundo, es decir en el intento y en el proyecto ideológico de reconversión de la ciudad musulmana en cristiana fue analizado por el Profesor Henares Cuellar (6); posteriormente y ahondando aún más en esta línea por el Profesor López Guzmán (7) e incluso más recientemente por estos dos últimos profesores en colaboración (8).

Alcalá la Real que, desde siempre, ha estado tan vinculada al ámbito geográfico granadino también participaría de estas inquietudes de renovación y creación artística, proceso favorecido y potenciado, como se vió, por el acabamiento del estado vital de precariedad en que, como — plaza fronteriza, se había vivido a lo largo de la Baja Edad Media.

Pedro Sardo Raxis, el Viejo, —para distinguirlo de su hijo que será el Mozo—, que a fin de cuentas era de "nacionalidad" aragonesa llegaría a Alcalá la Real probablemente vía Granada de la mano de Francisco Hernández, un artista hasta ahora muy poco conocido, después su cuñado, y quien, según D. Marino Antequera (9) andaba trabajando en Granada a comienzos del siglo XVI en el círculo de Juan Ramírez, pintor y miniaturista de la catedral.

Pedro Sardo sería un hombre polifacético dentro del campo de arte, unas veces aparece en los documentos como pintor, —la mayoría—, otras — como "dibuxador", —las menos; incluso sabemos que realizó esculturas,

amén de hermosos retablos u otras piezas ornamentales. Es esta una nota muy característica de Pedro y de toda su descendencia: dominaban el complejo mundo de las artes plásticas. Algo también muy típico del Renacimiento, pensemos en Alonso de Berruguete, Gaspar Becerra, etc. Sin embargo creo que Pedro, en el fondo, se sentiría sobre todo pintor y para ello podemos aducir que, de todos los contratos conservados, son más abundantes los que van en esta dirección; el escribano en todo momento lo intitula como pintor y el prior de Santo Domingo de Silos, al sentar las partidas de bautismo de sus hijos en el libro correspondiente, lo adjetiva como tal. Aunque esto no es óbice para que también manejara la gubia con total maestría e incluso, como es lógico suponer, el mismo decoraría sus esculturas. En todas estas actividades contaría con la colaboración de los miembros de su taller; pues tanto un gran retablo como, -incluso, una talla normal y corriente conllevan un amplio y complejo proceso técnico, -aspecto éste detalladamente estudiado por el mencionado -Profesor Sánchez-Mesa Martín-, que exige normalmente la colaboración de los miembros de un taller.

Estos, en un principio, serían individuos ajenos a la familia y posteriormente, a partir de 1550 y con algunos de sus hijos, conformará -- una sociedad laboral dispuesta a satisfacer las demandas, cada vez más crecientes, de la sociedad alcalaína en particular y de toda la Abadía - en general. Mancomunidad profesional donde, en teoría, cada uno de sus distintos miembros tendría una especialidad artística concreta, aunque individualmente cada uno de ellos conociera y practicara las otras parcelas artísticas. Mancomunidad o asociación laboral que va a pervivir, incluso con más fuerza, una vez que el padre por la edad deje de trabajar e incluso después de su muerte.

En otro orden de cosas y como característica propia de casi todos

los artistas del momento, tenemos que, junto a la práctica de su arte, también tanto el padre como los hijos tuvieron como actividades complementarias la agricultura y la ganadería y dentro de la primera dedicaron especial atención a la viticultura. Así en numerosas ocasiones nos los encontramos vendiendo o comprando trigo, cerdos, lana y sobre todo vino. Hay en ellos un volumen de operaciones casi de tipo empresarial, por eso pienso que esta dedicación al sector primario no sería una actividad meramente complementaria en la vida de nuestros artistas, en especial de Pedro y de su hijo Miguel, quienes a veces actuarían más con fines netamente mercantiles que guiados por la necesidad de dar salida al excedente de su propia cosecha. En este sentido actuaban igual que otros muchos italianos, genoveses en particular, quienes con mucha frecuencia aparecen realizando transacciones comerciales en los protocolos alcaláinos.

Con ello obtendrían unos saneados beneficios que, junto con los derivados del ejercicio de su arte, les permitiría forjarse un rico patrimonio, tanto en bienes muebles como inmuebles. Incluso los dos mencionados -Pedro y Miguel- se permitieron el lujo de tener criados y esclavos, aunque en el caso del primero, por su prolongada vejez, su hacienda se vió bastante mermada, mientras que en el segundo sucedió todo lo contrario, pues al morir bastante joven dejaba intacta una fortuna de un montante bastante considerable.

Centrándonos de nuevo en Pedro Sardo, el Viejo, dos etapas podemos advertir a lo largo de su vida, las cuales tendrían como eje un viaje que realizó a finales de la séptima década del siglo a su tierra nata, la ciudad de Cagliari en Cerdeña, a fin de recibir la herencia de sus padres y de otros deudos.

La primera etapa iría desde 1528 en que se le hace la promesa de la dote matrimonial y 1567 en que, antes de marchar, otorgó su testamento y la segunda iría desde 1569 en que ya estaría de regreso de Cerdeña y 1581 en que murió.

A su vez la primera etapa, bastante larga pues duró casi 40 años, se puede subdividir en otros dos tomando en esta ocasión como eje el año 1550 en que realizó su primer encargo documentado. Ese primer periodo, que iría desde 1528 al 1550, sería de consolidación y afianzamiento en la sociedad alcalaína. Tuvieron que ser años duros, en los que el artista de origen extranjero se daría a conocer demostrando su valía en un medio en el cual, por la cercanía de otros focos artísticos como el granadino o el jiennense, no le sería nada fácil abrirse camino. Además no olvidemos que, por esos años, ya se habían establecido en Alcalá la Real otros pintores como su mismo cuñado, Francisco Hernández, o Rodrigo de Figueroa; amén de estar documentados varios tallistas y carpinteros, a los que la ciudad en 1550 exigió judicialmente que mantuvieran su taller y tiendas abiertos en la Mote (10). Por todo ello, creo que no le sería nada fácil el triunfo; no obstante para el 3 de marzo de este año de 1550 ya lo habría conseguido, pues de otro modo no se explica que el mayordomo de la iglesia abacial — nada más y nada menos— D. Pedro López de Córdoba le encargara un retablo — para su capilla en dicho templo, obra que realizaría en colaboración con el artista jiennense Antonio Sánchez Ceria (11) — artista éste poco conocido, pero que hubo de crear escuela, pues un hijo suyo a principios del siglo XVII aparece trabajando en un retablo para Torredelcampo (12)—. Sin duda, cuando tan alto eclesiástico le encomendó tal encargo para su capilla del templo-madre de toda la Abadía, pieza que habría de ser el punto de mira y de referencia para muchos otros alca-

laínos; era porque Pedro Sardo ya sería un artista de reconocida solvencia profesional.

A partir de este momento los encargos se suceden y su triunfo en el campo de la pintura y de la escultura, sin olvidar la retablística, será un hecho palpable y real. Atrás quedaban años difíciles, como nos lo demuestra el hecho de que, en numerosas ocasiones, tuviera que recurrir al préstamo a censo; así en 1537 había tomado uno de 10.000 maravedís de principal de D. Pedro de Pineda con una renta anual del 10 %, obligándose a pagar los intereses, como era la costumbre, la mitad por San Juan y la otra mitad por Navidad (13) y el 1539 tomó otro censo de 4.000 maravedís de D. Francisco de Góngora (14). Paralelamente, en estos primeros años alcalaínos, la agricultura, en especial la viticultura -no lo olvidemos- y la ganadería le van a ayudar a sacar su casa adelante. Así en este segundo caso en 1539 el cantero Diego Ruiz se obliga a pagarle 2.380 maravedís por la compra de 35 arrobas de vino (15) y en 1550 toma en arriendo de Alfonso Osuna unas aranzadas de viña.

Un pequeño problema surge a la hora de adentrarnos a estudiar su labor profesional durante estos 22 años que van desde 1528 al 1550. Y es que, aunque en la documentación consultada no aparezca registrada ninguna obra suya, su taller, sin duda, tuvo que tener bastante actividad -no olvidemos que de las dos parroquias alcalaínas de aquel entonces, Santo Domingo de Silos y Santa María la Mayor, no nos han llegado a la actualidad los libros de fábrica, básicos en este sentido, así como también de algunos escribanos falta su documentación de algunos años, donde se encontrarían insertos contratos de este tipo-. Estas razones pueden justificar la actividad de su taller y una prueba, aún más contundente en este sentido, es que en 1532 Pedro toma un aprendiz (16). Concretamente el 29 de mayo de ese año el curador de la ciudad -el encargado de defender los intereses

económicos de los huérfanos menores de edad-, Gonzalo López de Baena ponía a Juan de 13 ó 14 años con el pintor. En el contrato, como era lo normal en la época, se especificaba que durante los dos primeros años el muchacho le había de servir en todo lo que Pedro Sardo le mandara y en los cuatro últimos sólo en lo tocante a su oficio de pintor, que nuestro artista se obliga a enseñarle. El mismo tipo de documento y casi en los mismos términos se repite el año 1547 con el menor hijo de Pedro López de Antequera.

Por esos años su mujer, Catalina González y no Gutiérrez como señala la Srta. Juan Lovera (17) le dió 10 de sus 12 hijos y además hubo de serle una activa, eficaz y hábil compañera, pues, en casi toda la documentación, aparece estrechamente vinculada a su marido. Era hija de Juan de Carrión, un agricultor alcalaíno de tipo medio, y Leonor de Córdoba y el matrimonio hubo de realizarse entre el 22 de abril de 1528 en que se le promete a Pedro la dote matrimonial de su futura esposa y el 6 de junio del mismo año en que, una vez efectuada la ceremonia religiosa, la recibió. En la primera fecha, Pedro aparece en el documento como "residente" en Alcalá la Real, término jurídico que nos indica que aún no estaba plenamente establecido como vecino de la misma. (18). La dote consistió en 8.000 maravedís en dinero efectivo más otra serie de bienes muebles que se hubieron de valorar en 42.000 maravedís, según se deduce del testamento de su mujer, otorgado el año 1571 (19), donde cifró su dote en un total de 50.000 maravedís, como recibió 8.000 en maravedís el resto 42.000 maravedís es la tasación de los bienes muebles que le dieron sus padres al casar-. En el segundo documento -cuando recibió la dote- Pedro ya era vecino de Alcalá la Real y le hace la entrega de la misma sus suegros y su cuñado el pintor Francisco Hernández.

Las relaciones profesionales entre Pedro y su cuñado no serían nada buenas, tanto el uno como el otro se dedicaban a las artes plásticas, amén de la agricultura y a la gandería. Además, desde esa temprana fecha de la entrega de la dote, nunca más aparecerán los dos cuñados juntos. - Es más a partir de los años 50, cuando se documenta el éxito de Pedro, su cuñado aparece en los protocolos de Castillo de Locubín, como vecino de tal localidad en la que, incluso, otorgó su testamento. A veces pienso -- que su emigración a esta villa de la Abadía estaría motivada por la necesidad de buscar nuevos horizontes profesionales que en Alcalá se le habían ensombrecido ante la fuerza y el empuje de su cuñado Pedro.

De esos 10 hijos, los mayores se irían incorporando al taller paterno, en especial aquellos que siguieron las huellas profesionales del padre, por lo que en el taller las actividades se ampliaban y diversificaban.

En el segundo periodo propuesto, en esa primera larga etapa de su vida, que va desde 1550 al 1567, la actividad artística es lo fundamental. Todos los compromisos que tengo registrados son de este momento; unas veces se compromete, oficialmente a realizar lo contratado, el solo, -aunque en el fondo se encontrara respaldado por los miembros de su taller-, - otras se obliga a efectuarlos con algún artista foráneo, así de esta manera contrata en 1550 el dorar y pintar el retablo, ya visto, del clérigo - Pedro López de Córdoba, -obra que debería de estar acabada para "la Virgen de Agosto" -el día 15-. Así se haría, supongo, e incluso prueba de -- que la sociedad o mancomunidad laboral entre ambos artistas -Pedro y Antonio- iba funcionando bien es que el 11 de julio, nuestro artista pacta - con su socio "pintor de ymagineria" el que su hijo Pedro esté de aprendiz con él durante un periodo de cuatro años, en los cuales, Pedro, como es - lo típico, le servirá en todo lo relacionado con su profesión y Antonio - le enseñará los secretos de su oficio de "pintor de ymagineria de retablos" (20).

Al año siguiente, 1551, Pedro Sardo contrató una de las obras más importantes de su carrera profesional, concretamente el 28 de enero y ante el escribano Alonso de Jamilena -este es el notario que más frecuentaba nuestro artista para este tipo de asuntos- se obligaba con la ilustre dama alcalaína, D^a. María de Aranda, a realizar un retablo de "madera de talla e pintura de pinzel con sus bultos" (21) para su capilla de la Iglesia Abacial. ¡Lástima que el mismo no se describa puntualmente en el documento, tal como sucede en otros casos!, ello nos daría una idea de la enorme significación y magnitud de esta pieza ornamental. Sabemos que el programa iconográfico fue dado por la comitente de acuerdo -me imagino- con sus devociones particulares y debería de estar acabado y montado para el día de la Virgen de Septiembre -el día 8-. El importe total del retablo se establecería al finalizarlo y mediante tasación, para lo cual cada una de las partes debería de poner un tasador y se le daría a cuenta, en diversas ocasiones, la cantidad de 60 ducados -22.500 maravedís-.

El siguiente compromiso, también de una cierta complejidad, es de 1559, por él se obligaba con la cofradía de Santa Ana a realizar para su iglesia una imagen de talla de Ntr^a. Sr^a. de Gracia con el Niño Jesús en los brazos y su tabernáculo (22). En esta ocasión, por primera vez, aparece en el documento con el distintivo de "el Viejo", lo que nos está indicando que su hijo Pedro, que será "el Mozo" en los documentos y que por esa fecha tenía 24 años, ya se había incorporado plena e independientemente al mundo laboral.

Desde el año 1551, fecha en que contrata el retablo para D^a. María de Aranda y el 1559 en que contrata la Virgen de Gracia para la cofradía de Santa Ana, si somos observadores, veremos que hay un vacío de trabajos. Ello nos puede hacer pensar en una posible salida a cualquier pueblo limi

trofe por motivos profesionales. Esta hipótesis puede tener ciertos visos de ser realidad, si comprobamos que las fuentes documentales guardan también casi un total silencio, desde 1551 al 1557. Incluso en tal periodo tampoco nos aparece ningún documento relativo a su segunda actividad, la agro-ganadera, que, dicho sea de paso, son muy usuales.

Hacia 1559 ó 1560 realizaría otro importante retablo con escenas de pintura para la capilla de Santiago de la cárcel alcaláina. Sabemos algo de él porque el trabajo se había contratado en 130 ducados -cantidad, en nuestra opinión, más que respetable para la época, para el lugar y para este tipo de obras-; pero, como no se le abonó dicha cantidad en los plazos previstos, Pedro recurrió a la Real Chancillería de Granada, que ordenó al corregidor alcaláino su liquidación. Así el 21 de agosto de 1561 Luis de Laguna, en nombre de la Ciudad se comprometió a abonar a nuestro artista los 15.000 maravedís -40 ducados-, que aún se le adeudaban, del siguiente modo: 5.000 que le había dado hacía unos días, 4.000 que le entrega en el acto y los 6.000 restantes en el plazo de dos meses (23).

Si hasta ahora todas las obras documentadas las había contratado él sólo, aunque cuando la necesidad lo exigiese echaría mano de la colaboración extrafamiliar -recuérdese el retablo contratado con Antonio Sánchez- e incluso contaría con la ayuda de sus hijos, por esas fechas -aprendices en su taller. En 1566 su hijo Pedro, el Mozo, le daba parte en el retablo que con Josepe de Burgos se había comprometido a hacer para los franciscanos de Loja (24) -ampliándose la mancomunidad a los pocos días a Nicolás-. Es esta la única ocasión registrada en la que el padre aparece en la sociedad laboral familiar. Algo muy usual a partir de ahora en el caso de los hijos que hemos llamado los "alcaláinos". Quienes, excepto Miguel que rondaría los 19 años, ya eran mayores de edad y en consecuencia legalmente capacitados para contratar obras.

Junto a tal requisito -el de la capacidad legal- hay que tener también muy presente que, según las tradicionales ordenanzas gremiales, a estos hijos citados ya se les consideraría capacitados profesionalmente para poder contratar este tipo de obras. Aunque, en este último aspecto, sigo pensando que, si bien en este campo concreto de las artes plásticas, la existencia de los gremios fue una realidad e incluso éstos en otras latitudes actuaban con el máximo rigor en la defensa de sus fueros; sin embargo, en el caso concreto de la Abadía de Alcalá la Real, hubieron de actuar con una gran laxitud, debido precisamente a que por su inmediato pasado éstos -los gremios- no debieron de contar con un gran arraigo y fuerza dentro del sector productivo de la ciudad.

En 1567 con el inicio del viaje, con fines eminentemente económicos, a su tierra natal podemos dar por concluida esta primera etapa de su vida, sin duda, la más amplia y fecunda en todos los niveles. Antes de su marcha, y por si algún hipotético accidente le impidiera el regreso, otorgó su testamento el día 1 de noviembre de ese año (24). El documento desde el punto de vista artístico no tiene ningún interés, ya que no aporta dato alguno que pueda ayudar a esclarecer su trayectoria profesional; aunque sí que lo es desde el punto de vista familiar, como posteriormente se verá, solamente quiero destacar en este momento que en él establecía a su mujer, mientras viviera usufructuaria de todos sus bienes. Casi al mismo tiempo autoriza a Alonso López de Antequera para que, en su ausencia, pueda alquilar las casas que habitaba en la calle Real (25), casas lindantes con las de su hijo Melchor, y porque su mujer se había ido a vivir con su hijo Pedro, el Mozo, casado con Leonor de la Torre. Así en virtud de tal poder Alonso López de Antequera, el 15 de abril de 1568 arrendaba las dichas casas a Alonso de Pareja por 22 ducados de renta anual (26).

Para 1569 estaría ya de vuelta a Alcalá la Real pues, concretamente, el 13 de enero de ese año bautiza a un niño que le habían echado a su puerta -hecho que de nuevo nos vuelve a demostrar como, socialmente, era un hombre considerado con posibilidades económicas para hacerse cargo de la crianza del niño-, y en el bautismo el mismo actuó como padrino. El viaje había durado más de año y medio, tiempo más que suficiente para que su hijo Miguel realizara el susodicho desplazamiento con fines culturales y formativos a la misma Roma y Juan, el otro hijo acompañante del padre, que figura en toda la documentación familiar como ausente, pienso que a partir del mismo tomaría otros derroteros en su vida.

B.2 Los últimos años de Pedro Sardo, el Viejo.

La última etapa de su vida se iniciaría hacia ese año señalado de 1569 y llegaría hasta el 1581. El 31 de enero de este último año otorgó su segundo y definitivo testamento (27) y algunos días después -el 6 de febrero- redacta un codicilo en el que venía a modificar algunas cláusulas del testamento anterior (28). Para el día 8 de agosto, con unos 75 años aproximadamente, ya habría muerto, pues en tal fecha su hijo Gaspar, clérigo de Priego, autoriza a su hermano Pedro, el Mozo, para que cobre lo que le perteneciera de la herencia de sus padres.

Hubo de ser, en líneas generales, esta segunda etapa de su vida un periodo duro, tanto en el aspecto humano como en el profesional. Pronto -quedará viudo, -su mujer hubo de morir hacia 1571, año en que otorgó su testamento, mejorando considerablemente a su hijo Pedro porque le había atendido en su vejez y enfermedad y a su hija Leonor, soltera y enferma, a la que mandaba todo su vestuario-. Nuestro artista se refugió en sus casas de la calle Real en compañía de sus hijos dilectos y predilectos, Mi-

guel y Leonor, quienes permanecieron solteros -al menos Leonor- y vinculados al domicilio familiar. Sabemos que la casa paterna en estos años estuvo muy bien atendida porque Miguel, que disfrutaba de una envidiable posición económica, puso al servicio de su hermana y de su padre varias criadas e incluso un esclavo.

Ante lo cual el padre, consciente de que esta situación podría perjudicar en el futuro a su amado hijo Miguel, el 13 de noviembre de 1577 decidió hacer separación legal de bienes (29) para que supieran sus otros hijos lo que su hermano Miguel ha ido adquiriendo con su trabajo y había ido depositando en el domicilio paterno, -el documento que en sí es una pieza de gran valor será comentado al hablar de Miguel-.

Paralelamente Pedro Sardo, cuya vejez se alargaba, tiene que ir desprendiéndose de algunos de sus bienes patrimoniales para ayuda de sus necesidades. Así en ese mismo año de 1578 vende dos aranzadas de viña a través de un censo de 31.000 maravedís, que le rentaría anualmente 2.214 maravedís, censo que a finales de año traspasó a D. Luis Serrano (30).

En este periodo no tengo documentada ninguna obra suya, quizás ya sería bastante mayor para ello, aunque hubo de ejercer cierta labor de tutelaje, asesoramiento y consejo en los distintos encargos contratados por sus hijos.

De su segundo testamento y posterior codicilo sólo merece ser destacado el hecho de que en ambos hay una manifiesta intención de favorecer a Miguel y a Leonor, sus favoritos; así quiere que vayan a parar a ella 1/3 de todos los bienes que quedaren tras su muerte, justificando tal donación en que, como no había contraído matrimonio, no le pudo dar dote ninguna. Pensando, a la par, en favorecer a Miguel señala que en sus casas hay varias cantidades de vino, cereales, así como una serie de alha

jas -sin dar más detalles- que le pertenecen, así como también dice deberle ciertas sumas de dinero que Miguel le había ido prestando en su ancianidad. Ante esto los restantes hermanos quedarían algo molestos e indispuestos al ver en estas mandas testamentarias una excesiva predilección y un ánimo encubierto de favorecer a Miguel; por lo cual el padre, consciente de que su parcial actitud podría general en discordias entre sus hijos, una vez que hubiera muerto, les suplicaba ardientemente que "hayan e tengan paz".

El inventario de sus bienes no se efectuó hasta el 24 de noviembre de 1586 (31) y la verdad es que no dejaba una gran herencia, pues salvo las casas, donde vivió, que se valoraron en 138.750 maravedís, el resto de lo inventariado es casi todo ello los enseres de la casa. No obstante, merecen señalarse algunos objetos y útiles de su oficio, los cuales, una vez más nos vuelven a demostrar que, aunque en Pedro Sardo, el Viejo, fuera más importante la pintura, también manejaría con mucha soltura la gubia, es decir sería un buen escultor.

Los útiles fundamentales que se inventariaron y valoraron en el campo de las artes plásticas fueron:

- La hechura de una imagen en 4 reales.
- Dos bastidores para pintar en 2 reales.
- Cuatro paramentos viejos, ya pintados, en 34 reales.
- La hechura de un San Sebastián en 6 reales.
- La hechura de otro San Sebastián de barro -quizás sería el modelo para enseñarlo a sus posibles clientes- en 1 real.
- Un martillo, un cincel y 3 cepillos en 3 reales.
- Una piedra de bruñir en 3 reales y medio.

-Un pedazo de pino en 2 reales.

-Seis calabazas para pegar en 2 reales.

Todo lo inventariado sumó 166.875 maravedís; en deudas había dejado: 55.000 maravedís en censos, otros 10.875 maravedís que importó el arreglo de las casas paternas y en el cumplimiento de las mandas espirituales Miguel, que había sido su albacea testamentario, gastó 9.000 maravedís. Así pues el total de las mismas ascendió a 74.875 maravedís y por último Miguel acordó con sus hermanos darle a cada uno lo que le correspondiera y él quedarse con todos los bienes, incluidas las casas y las deudas, afirmando que con tal fin, ya hacía algún tiempo le había dado a su hermano Pablo de Rojas la cantidad de 25 ducados y a su hermano Gaspar 9 ducados.

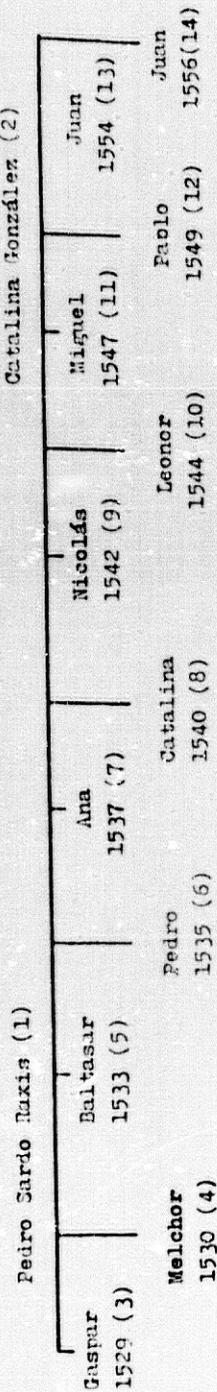
B.3. La descendencia familiar de Pedro Sardo, el Viejo.

Como ya he insinuado en alguna ocasión doce hijos tuvieron en total el matrimonio -véase cuadro genealógico adjunto-, pero de ellos dos varones -Baltasar, bautizado en la alcañina parroquia de Santo Domingo de Silos, como todos sus hermanos, el 23 de febrero de 1533 y un primer Juan, bautizado el 15 de abril de 1554-, hubieron de morir siendo aún muy niños. Del resto, 7 varones y 3 hembras, dedicaremos especial atención a aquellos que, como ya se ha dicho, siguieron las huellas profesionales del padre dentro del ámbito jurisdiccional de la Abadía, de los otros señalaremos los rasgos fundamentales de su biografía. Así pues tenemos siguiendo el orden cronológico de nacimiento y de mayor a menor (32):

Gaspar Sardo Raxis

Es el mayor de todos, bautizado el 31 de marzo de 1529, siguió la carrera eclesiástica, desempeñando durante el resto de su vida -está docu--

FAMILIA DE PEDRO SARDO RAXIS, "EL VIEJO".



NOTAS

1. Pedro era hijo de Pedro Raxis y Catalina Lopi, otorgó su segundo y último testamento el 31.I.1581.
2. Catalina era hija de Juan de Carrión y Leonor de Córdoba, otorgó su testamento el 2.IX.1571.
3. Clérigo, presbítero, sochantre en Ntra. Sra. de la Asunción de Priego
4. Melchor casó con Francisca Serrano hacia 1556 con la que tuvo 10 hijos. Testó el 3.X.1596.
5. Murió muy pronto.
6. Pedro Casó con Leonor de la Torre, no tuvieron hijos y otorgó su testamento el 23.VIII.1614.
7. Ana casó con Pedro González de Molina y no tuvieron hijos.
8. Casó en Priego con Tomás de Ortiz y tuvieron dos hijos.
9. Nicolás casó en primeras nupcias con María López con la que tuvo a Pedrc, el tundidor. En segundas nupcias casó con Catalina López con la que tuvo 7 hijos. El testó el 25.VII.1606 y ella el día 20 de octubre de 1625.
10. Leonor quedó soltera y testó el 28.XI.1594.
11. Miguel quedó soltero y otorgó su segundo y definitivo testamento el 16.X.1598.
12. Pablo casó en Granada con doña Ana de Agullar y debió morir hacia 1611.
13. Juan murió muy pronto.
14. En toda la documentación familiar siempre figura como ausente

mentado hasta el 1586- el cargo de sochantre -el eclesiástico encargado del canto en la liturgia católica- en la parroquia de Ntr^a. Sr^a. de la Asunción de Priego. Dato este fundamental en tanto en cuanto nos puede ayudar a atribuir a esta familia de los Sardo Raxis el magnífico retablo de dicho templo y no sólo la parte pictórica, que sabemos por el Profesor Peláez del Rosal que fue contratada en 1582 por su hermano Pedro Sardo, el Mozo, y Ginés López (33), sino también la parte de esculturas, talla y ensamblaje que se hizo con anterioridad. Por el mencionado profesor sabemos que dicho retablo hubo de montarse hacia el año 1567, fecha en que Pedro Sardo, el Viejo, otorgó su primer testamento en el que declaraba que su hijo Gaspar era clérigo de este templo de Priego y que le había dado, cuando se ordenó de presbítero, la cantidad de 34.907 maravedíes. Estando el hermano destinado en esta parroquia lucharía por todos los medios a su alcance para tal encargo o proyecto artístico fuera realizado por su familia.

Melchor Sardo Raxis

Mucho mayor interés ofrece, desde el punto de vista artístico, Melchor Sardo, bautizado el 17 de octubre de 1530. Desde su más tierna infancia entraría en contacto con los secretos del noble oficio paterno - al igual que posteriormente le sucederá a sus hermanos. Todos comenzarían su aprendizaje encargándose de esos menesteres técnicos, tan básicos y fundamentales en las artes plásticas, como era preparar las colas; elaborar los barnices y los colores; formar los bastidores; desbastar el trozo de madera, en el que luego su padre labraría la talla etc., en definitiva operaciones más propias del oficial y del aprendiz que del artista en sí. En este sentido no está documentado que Melchor estuviera de aprendiz con algún maestro; sin embargo, como toda la docu-

mentación relativa a él arranca a partir de 1568, aunque ello no es óbice para que tengamos alguna que otra noticia anterior a esa fecha, pero de manera muy esporádica y además como para tal año ya sería un hombre maduro -38 años-, por todo esto creo que tuvo que pasar algún tiempo fuera de Alcalá la Real. Primero, tal vez, como aprendiz en el taller de algún maestro de Jaén o Granada y posteriormente ejerciendo su oficio en ese taller.

Desde 1568 al 1596, en que otorgó su testamento, aparece con muchísima frecuencia en los protocolos notariales alcalaíños. Sabemos que había casado hacia 1562 con Francisca Serrano con la que tuvo 10 hijos y que el matrimonio vivía en la calle Real, en unas casas colindantes con las de su padre, quien le dió 168 ducados -63.000 maravedís- de dote al casar.

Melchor, desde el punto de vista artístico, sería sobre todo escultor en el amplio sentido del término. En la documentación unas veces aparece como entallador, así el 30 de mayo de 1571 Alonso Ramírez se obligaba a pagar a Melchor Sardo "entallador" 8 ducados por un asno negro que le había vendido (34); en otras ocasiones figura como pintor y entallador, así se titula en 1568 cuando él y sus hermanos se comprometen a hacer el túmulo funerario para las honras fúnebres del príncipe D. Carlos (35) y en la mayoría de las ocasiones no aparece, sorprendentemente, intitulado de ninguna manera. No obstante, insisto en ello, fruto de un análisis detallado de toda la documentación relativa a él, parece deducirse que su especialidad era el trabajo de la madera.

Su etapa de plenitud iría desde el año, ya señalado, de 1568 hasta 1583; muchas son las obras que se comprometió a realizar en esos 15 años de su vida profesional, periodo que, como es lógico suponer, coincide con

su plenitud vital, pues va desde los 38 a los 53 años.

Unas obras las realizó en colaboración con sus hermanos Pedro y Nicolás, éste es el caso del túmulo funerario señalado -Miguel por esas fechas se encontraba en Italia- y el de una talla de Santa Guiteria que los tres contrataron para la Iglesia de la Veracruz en 1575 (36). Otros proyectos se comprometió a realizarlos al alimón con sus otros tres hermanos, es decir con Pedro, Nicolás y Miguel -la sociedad laboral fraterna alcalafina en pleno- y sin especificar, en ningún momento, que labor o tarea, dentro del proceso de elaboración del proyecto plástico, correspondería a cada uno de ellos. Este es el caso del contrato de 12 de marzo de 1577 por el cual los 4 hermanos se obligaron a realizar una imagen de la Virgen del Rosario de bulto y talla para la Iglesia de Consolación (37).

Sin embargo la asociación laboral más frecuente es con Miguel y Nicolás, así el 8 de marzo de 1576 los tres contratan hacer un retablo para la capilla de enterramiento que, en la iglesia del convento de San Francisco, poseían las hijas del escribano Gutierre de Burgos (38). Retablo que, como se vió en la primera parte, el día 11 de junio de 1568 había contratado el entallador Jussepe de Burgos con las susodichas y que evidentemente no llegó a realizar (39).

El 11 de enero de 1577 Melchor y Miguel dan parte a Nicolás en un bautismo de Jesús, a realizar en piedra blanca, que por 32 ducados habían contratado para la Fuente Santa de Loja (40). El conjunto debería de estar acabado para el 25 de marzo, cuando los tres hermanos contratan con un carretero lojeño el traslado a su emplazamiento definitivo (41).

Junto a este capítulo de obras contratadas en colaboración con sus distintos hermanos, no podemos olvidar que Melchor también se obligó a realizar otras, al menos en teoría, el solo, aunque en este apartado tengo menos ejemplos para aportar. Así el 25 de 1583 se comprometió a escul-

pir una imagen de San Francisco con su cruz en la mano para el convento de los franciscanos de Baena (42)

Paralelamente a su labor artística y como complemento a ella estaría su decidido empeño por formar a sus hijos -de los que se hablará en su momento- en el campo del arte. Lamentablemente no tenemos referencia en dónde se formaría su hijo Pedro, el mayor, quien luego triunfaría en Granada. Sin embargo sí que sabemos que su hijo Gaspar, quien se establecería en Sevilla con posterioridad, estuvo formándose en Granada, pues el 21 de octubre de 1580 Melchor autorizó a su hijo Pedro, por estas fechas ya vecino de Granada, para que, en su nombre, pusiera a su hermano Gaspar de "aprendiz de ensamblador y dibuxador" con quien estimara oportuno (43). Tres años después, el 2 de diciembre de 1583, el padre ponía a su hijo Melchor -el único hijo artista que se establecería en Alcalá la Real- de aprendiz con el gran escultor e imaginero jiennense Sebastián de Solís, quien, precisamente, por esas fechas se encontraba en Alcalá la Real. ¿Qué hacía Sebastián de Solís en Alcalá la Real?, la pregunta tiene en sí muchas e hipotéticas respuestas.

Los últimos años de la vida de Melchor Sardo no hubieron de ser nada tranquilos y felices, pues además de la falta de contratos para hacer obras que la vejez conlleva, tendremos que sumar a ello un suceso familiar que iba a ensombrecer aún más su existencia. Su hijo Alonso, -nacido en 1559, asesinó en 1582 a Juan Portillo, tras un largo proceso, en el que Melchor hubo de gastar sus muy buenos ducados, Alonso huyó -de la justicia. También las necesidades económicas hacen acto de presencia y para allegar algunos fondos Melchor se ve obligado a arrendar parte de las casas que habitaba en la calle Real e incluso al final, en 1591, se las vendió al convento de Ntra. Sra. del Rosario, que se había

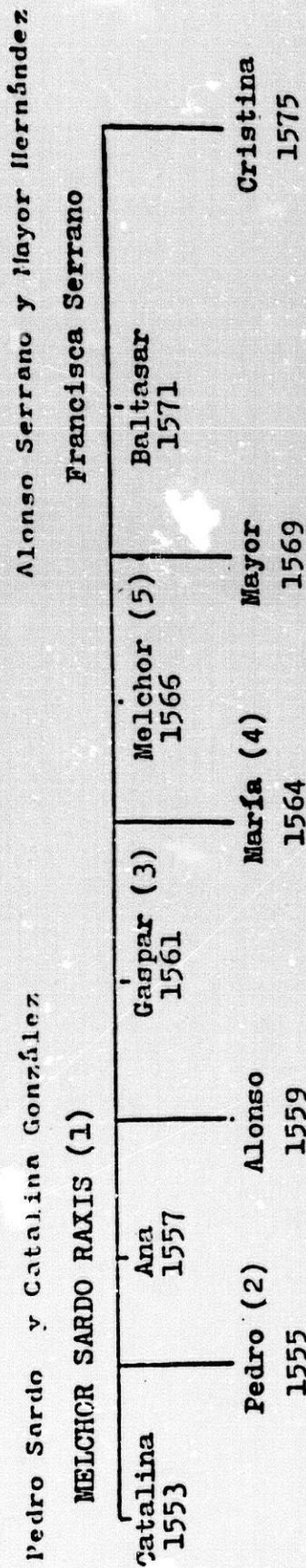
fundado un año antes, por 247 ducados, más con una carga de 202 ducados en distintos censos (44). Su estado de necesidad sería en sus últimos días - tal que al testar su hermano Miguel en una de las mandas dice "ytem mando se de a melchor my hern^o medio cahiz de trigo -345 kilos- para ayuda en su necesidad" (45).

Su óbito tuvo que producirse entre el 16 de octubre de 1598 fecha del testamento de su hermano Miguel y el 24 del mismo mes, en que éste otorgó un codicilo en el cual, entre otras muchas cosas, dice que, habiendo muerto su hermano Melchor, le traspasaba el medio cahiz de trigo a sus hijas y - los otros bienes que le había dejado a su padre se los transfería ahora a todos sus hijos y herederos, excluyendo a su sobrino Alonso, el criminal, huído de la Justicia que tanta amargura le había producido a Melchor en su ancianidad.

Tenía pues en el momento de morir 68 años, llevaba ya algunos viudo - la mujer murió en 1591- y por su testamento, otorgado el 3 de octubre de 1596, sabemos que a ninguno de los tres hijos que siguieron su noble profesión -Pedro, Gaspar y Melchor- les había podido dar nada al casar. Pedro - Raxis hacía 14 años que había casado en Granada -1582-, Gaspar, al que apellida con la forma Ragis, había casado en Sevilla y Melchor en Alcalá la Real.

Ahondando más en la descendencia de Melchor Sardo, -véase el cuadro genealógico adjunto-, diremos que el matrimonio tuvo 10 hijos: cinco varones y cinco hembras y en el periodo comprendido entre 1553 y 1575. De las hembras dos, Catalina y Ana, murieron pronto; de las otras sabemos que María y Cristina aún vivían en Alcalá la Real en 1611 cuando heredaron a su tío Pablo de Rojas, muerto en Granada sin hijos y en consecuencia sin herederos forzosos (46) y de María que casó con el granadino, afincado en Sevi-

FAMILIA DE MELCHOR SARDO



NOTAS

1. Otorgó testamento el 3.X.1596 y cita como hijos a Pedro, Gaspar, Melchor, Alonso, Baltasar, María, Mayor y Cristina.
2. Pedro se trasladó muy pronto a Granada, donde triunfó como pintor y estofador, siendo continuado en su labor por sus hijos.
3. Tras un periodo de formación en Granada marchó a Sevilla, donde triunfó como pintor de imaginaria.
4. María casó con Andrés Martínez de Cazorla.
5. Tras un periodo de formación en el taller de Sebastián de Solís en Jaén se estableció en Alcalá la Real.

lla, Francisco de Villegas y en 1613 heredó, igualmente, a su tío Pablo - de Rojas (47). De los cinco varones, Baltasar, el menor, se hizo sastre; Alonso huyó de la ciudad y de los tres artistas merecen especial atención, -aunque ya se ha dicho alguna que otra noticia de cada uno de ellos- Pedro, el mayor, y Melchor, quienes permanecieron muy vinculados a estas tierras de la Abadía y al domicilio paterno.

Pedro Raxis, bautizado el 16 de febrero de 1555, estaba establecido en Granada como mínimo desde 1580, en ella casó en 1582 y en ella permanecerá toda su vida, salvo alguna que otra salida a Alcalá la Real por motivos familiares y a otros lugares por motivos profesionales (48). Destacó tanto en la pintura como, sobre todo, en el estofado de las imágenes, -siendo conocido ya en su misma época, según el Profesor Sánchez-Mesa Martín, como "el padre de la estofa" (49). Mientras vivió su padre estuvo -muy vinculado a estas tierras alcaíneas a donde venía con cierta asiduidad. Así desde la Ciudad de la Mota, el 2 de agosto de 1583, intitulándose pintor de imaginería y vecino de la granadina parroquia de San Gil, autoriza al contador mayor del Arzobispado de Granada, D. Luis Páez de Acuña para que, en su nombre, cobrara del Hospital de (San) Juan de Dios de Granada y del prior del convento de San Jerónimo -que lo administraba- lo -que se le debía por "dorar, pintar y estofar un retablo", -del que no tenemos ninguna referencia en la actualidad, que había hecho para dicho hospital (50). El padre, Melchor, a su vez debería de tener mucha confianza en su hijo Pedro cuando, tres años antes, en 1580, lo había nombrado tutor -de su hermano Gaspar para que le tutelase en su aprendizaje artístico. - Por último será Pedro Raxis el único hijo que socorra económicamente a su progenitor en sus últimos y necesitados años de su vida, así lo reconoció el padre cuando dice, en su testamento, que su hijo Pedro Raxis le ha

socorrido y ayudado con 40 fanegas de trigo.

Melchor, -el otro hijo al que vamos a dedicar algunas líneas-, había sido bautizado el 4 de septiembre de 1566; aprendiz hacia 1583 en el taller de Sebastián de Solís en Jaén, aparece con relativa frecuencia en los protocolos alcalaínos de finales del siglo XVI y comienzos del siguiente, si bien sospecho, también tuvo que hacer alguna que otra salida de tipo profesional a los pueblos vecinos. Así figura en 1599 como vecino de Alcaudete, cuando él y el pintor Juan de Salamanca se hacen cargo de pintar y dorar la bóveda de la Iglesia Mayor Abacial, -debió de tratarse de unos frescos para la cubierta abovedada del cuerpo de la iglesia, que por esas fechas acababa de montarse-, en sustitución de su tío Nicolás Sardo, quien se había comprometido a realizarlos con su hermano Pedro; pero que, como estaba imposibilitado por la gota, Nicolás le cedió su parte a su sobrino y a su compañero Juan de Salamanca (51), -el documento es de un valor excepcional ya que nos da una relación de los materiales que para tal obra había comprado Nicolás en Granada y el precio de los mismos-. Si en este documento se nos presenta a Melchor como fresquista por otro, que tiene fecha 10 de febrero de 1601, se nos muestra como escultor, ya que se obligaba a realizar por 26 ducados una imagen de San Sebastián en madera de nogal y encarnado para Pedro de Martos (52).

Pedro Sardo Raxis, el Mozo.

De todos los hijos de Pedro Sardo, el Viejo, es éste -el Mozo, mientras el padre viva-, el que alcanzó una mayor longevidad, de ahí que sea de él del que tenemos más obras documentadas. Bautizado el 17 de julio de 1535 y aprendiz desde 1550 en Jaén con el pintor de imaginería Antonio Sánchez Ceria, hubo de ejercer una cierta "tutela moral", al igual que su hermano Miguel, sobre el resto de sus otros hermanos, pues en la

mayoría de las obras que contratan como mancomunidad laboral, casi siempre figura Pedro Sardo, el Mozo, citado en primer lugar y como el otorgante del documento en representación de los otros hermanos. Esa sociedad laboral - aparece con alguna frecuencia formada por Pedro y sus otros tres hermanos artistas, ya citados, que trabajaron en la Abadía -Melchor, Nicolás y Miguel-; más corriente es aún la asociación entre Pedro, Miguel y Nicolás y mucho más frecuente - usual es aún la unión laboral entre Pedro y su hermano Nicolás, sobre todo a partir de 1570. Hasta tal punto que el 31 de marzo de 1571, Pedro y Nicolás, intitulándose pintores y entalladores, y tras reconocer, ante el escribano Alonso Ramirez de Molina, que hasta esa fecha - en "confraternidad" habían hecho muchas obras, quieren que la unión permanezca y así durante los próximos 4 años todas las obras, tanto de pintura como de escultura, que contrataren, bien por separado o bien por ambos a la vez, las han de hacer entre los dos y si alguno no cumpliera podrá ser apremiado por el otro, incluso, con prisión (53).

Evidentemente entre ambos hermanos tuvo que haber unas relaciones mucho más estrechas que entre los otros hermanos, superando, sin duda, el estricto marco laboral, así por ejemplo el 26 de febrero de 1581 Pedro y su mujer Leonor de la Torre se comprometen a ayudar económicamente a Nicolás en los gastos que le ocasionara el curar una herida que tenía en la cabeza a cambio de que éste, una vez que estuviera curado, se obligara a ayudarle a Pedro durante 12 días a dorar y pintar un sagrario (54). Incluso - esta amistad y unión más estrecha entre Pedro y Nicolás se pone de manifiesto en la especial predilección que sentía Pedro por sus sobrinos, los hijos de Nicolás, hasta tal punto que cuando otorgó su testamento, en la lejana fecha de 1614, como no tuvo hijos en su matrimonio, estableció por su único heredero a su sobrino Pedro Raxis, el tundidor de paños, el hijo mayor de Nicolás (55).

A veces pienso, analizando detenidamente la documentación de ambos hermanos -Pedro y Nicolás- que la vida laboral del segundo, quien sería sobre todo un buen tallista y escultor, hubo de girar en torno a la del primero, hombre mucho más capacitado que él, quien fundamentalmente se sentiría pintor, aunque también Pedro trabajara la madera, es decir ambos se complementaban desde el punto de vista artístico.

Centrándonos en la actividad profesional de Pedro Sardo, el Mozo, - podemos decir que ésta hubo de comenzar con anterioridad a 1560, ya que el 10 de junio de ese año la cofradía alcalaina del Hospital de la Santa Veracruz, en nombre de Juan de Areta, que le había dejado varias donaciones en su testamento, se obligaba a pagarle a nuestro artista 1000 maravedís, que Juan le restaba debiendo de la hechura y pintura de un sagrario que hizo Pedro para el convento de San Francisco de Alcalá (56).

El siguiente contrato se refiere a una pieza ornamental de gran envergadura, el 6 de mayo de 1566 Pedro, junto con el enigmático entallador Jussepe de Burgos, contrataban el retablo mayor de San Francisco de Loja. Pedro se obligaría a realizar -supongo- la parte de pintura y Jussepe la de escultura y, posteriormente, como era lo normal en este tipo de obras, ambos dan parte en la misma a Pedro Sardo, el Viejo, y a Nicolás (57). Acto seguido, y quizás como contrapartida, Nicolás daba parte a su padre y su hermano Pedro en una talla de San Juan que había contratado días antes para la Iglesia de la Consolación.

Desde 1568 al 1575 abundan los contratos a realizar con su hermano Melchor, -5 años mayor que Pedro- y con Nicolás. Los tres en el primer año señalado dan las condiciones para el túmulo funerario del Principe - D. Carlos y a continuación se obligan a hacerlo junto con Jussepe de Burgos y otros carpinteros (58). En 1571 los tres hermanos se unen de nuevo, pero en este caso no para contratar la ejecución de una obra, sino para

concertar los servicios del soldado Juan Grande, a fin de que sirva por ellos en la compañía del Capitán Rodrigo de Góngora, durante el tiempo que sea menester y mediante el pago de 1500 maravedís anuales (59).

De nuevo los tres hermanos aparecen **unidos**, en 1575, contratando la, ya citada, talla de Santa Guiteria por 18 ducados.

En colaboración con Melchor, Nicolás y Miguel -no olvidemos que este último no se incorporaría al mundo artístico hasta 1569, una vez vuelto de Italia- no hay nada más que una obra documentada. El 12 de mayo de 1577 los 4 hermanos se obligan a realizar una imagen de bulto y talla de Ntra. Sr^a. del Rosario con su tabernáculo para la Iglesia de la Consolación (60).

Sin embargo, como ya decíamos anteriormente, de las obras de Pedro elaboradas en colaboración, con quien más obras realizó fue con su hermano Nicolás, sobre todo a partir de la octava década del quinientos y hasta su muerte. Hubo un intento en 1568, que no cuajó, de crear una sociedad laboral entre los dos; así el 11 de agosto de tal año, Pedro, que ya tenía contratado con Francisco de Palomar, vecino de Priego, hacerle un retablo para su capilla de la iglesia conventual de San Francisco de esa localidad, le da parte en el mismo a Nicolás; sin embargo, por las razones que fueran, no habría avenencia entre ellos y el día 31 del mismo mes ambos se dan por libres (61)

Este fracaso no sería obstáculo para que, a posteriori, prosperase y funcionase la sociedad laboral, a la que, incluso el 31 de marzo de 1571, se intento dar respaldo jurídico por 4 años como vimos. Y efectivamente -va a tener una gran vigencia y actividad en las dos últimas décadas del siglo. Así el primero de mayo de 1585, ambos se comprometen a realizar uno de los trabajos más delicados y elegantes -un trabajo casi de miniaturistas- que pudieron salir de las manos de estos hermanos, concretamente

se trataba de pintar y dorar las andas del Corpus Christi de Castillo de Locubín (62). El 12 de febrero de 1598, los dos igualmente, se comprometían a pintar y dorar el retablo de Ntra. Sr^a. del Rosario y para su templo (63) y no muchos meses después contrataban los frescos y el dorado de las bóvedas de la Iglesia Abacial. Encargo que Nicolás, el 30 de agosto de 1599, estando imposibilitado por la gota, se lo traspasaba a su sobrino Melchor y a Juan de Salamanca.

Curiosamente es esta última la única obra documentada que Pedro realizó al alimón con su sobrino Melchor, quien podría hipotéticamente haber llenado el hueco que, en la sociedad laboral, dejaba Nicolás por su enfermedad, pues. además, como ya vimos en su momento, Melchor al igual que su tío Nicolás sería un buen profesional de la escultura y de la madera en general. Este hecho viene de nuevo a confirmar mi sospecha de que quizás a partir del 1602 Melchor abandonaría Alcalá la Real. Sea lo que fuere el año 1606 Pedro, ahora con la ayuda de Alonso de Morales, contrata un retablo para la capilla que D^a. Ana de Jamilena tenía en la Iglesia de Ntra. Sr^a. del Rosario (64).

Si hasta ahora hemos visto todas las obras realizadas en colaboración, no podemos olvidar por ello que todas son así, puesto que también hizo algunas el solo o al menos, documentalmente, no se le reconoce ninguna ayuda. Serían piezas de poca envergadura como el sagrario que realizó hacia 1560 para Juan de Areta. Un segundo y discutible caso sería el retablo que contrató para la capilla que Gómez García Gallardo tenía en la Iglesia de la Veracruz, quien el día 22 de septiembre de 1576 se comprometió a pagarle 7.418 maravedís y medio, que aún le restaba debiendo del retablo (65). En este caso hubo de tener la colaboración de alguien, pues como, tantas veces hemos dicho, es muy difícil que todo el amplio y

y variado proceso constructivo del retablo hubiera corrido de su cuenta.

Desde el 1606, fecha en que contrató el retablo en colaboración con Alonso de Morales, y el 24 de agosto de 1614 en que murió ya no hay documentada obra suya alguna. Por otro lado estamos casi seguros de que en estos últimos años de su vida no hubo de tener grandes problemas de tipo económico, ya que su larga y fecunda carrera profesional le habría permitido formarse un respetable patrimonio personal, que le iba a permitir vivir con hólgora, con criados incluidos. Además, como no tuvo hijos y -- también por esos años era ya viudo, pudo disponer de sus bienes con mayor libertad.

El 9 de agosto --tenía 79 años-- otorgó su testamento dejando todos sus bienes a su sobrino Pedro, el tundidor de paños (66); quien el 27 del mismo mes, sin una justificación lógica pues era el único heredero, hizo un inventario, sin valoración económica, de los bienes que le dejó su -- tío, muerto --dice-- el pasado día 23 (67). De ellos señaló sus casas en la calle de los Relimpios y de entre los utensilios relaciones con su profesión catalogó:

- Un cuadro comenzado a pintar.
- Tres tablillas donde poner el oro para dorar.
- Una calabaza grande y pequeña.
- Dos garlopas.

Objetos todos ellos que, en definitiva, nos están demostrando que Pedro Sardo, el Mozo, entendía y practicaba tanto la pintura, que, insisto, en mi opinión era su ocupación principal, como la escultura y el el do rado de retablos e imagenes.

Nicolás Sardo Raxis

De la trayectoria profesional de Nicolás, el cuarto varón artista - de Pedro Sardo, bautizado el 14 de febrero de 1542, poco podemos decir que no haya sido ya comentado y anticipado, al hablar de las distintas obras realizadas en colaboración con sus hermanos. Hacer aquí un porme- norizado desarrollo cronológico de las mismas sería caer en la reitera- ción, que incluso llevaría al aburrimiento y al cansancio.

No obstante, hay un hecho en Nicolás que merece ser destacado co- mo es el que, documentalmente, nunca realizó ninguna obra solo y si - la contrató, en algún caso, pronto dió parte en ella a su familia. Tal sucedió con la imagen de San Juan, que contratada en 1566 para la Igle- sia de Ntr^a. Sr^a. de la Consolación, a continuación se asoció con su - padre y con su hermano Pedro para realizarla. Lo mismo sucedió con el túmulo funerario para las honras fúnebres del Príncipe D. Carlos, que rematado en Nicolás por 50 ducados acto seguido se unió con sus herma- nos, Melchor y Pedro, y otros carpinteros para ejecutarlo.

Tampoco podemos asegurar cual sería su especialidad dentro del - complejo mundo de las artes plásticas y de la retablística, lo que sí que hemos podido vislumbrar para algunos de sus hermanos. No obstante, como la mayoría de sus contratos hacen referencia a alguna obra a rea- lizar en colaboración con su hermano Pedro y de éste hemos dicho que - tendría como especialidad principal la pintura, luego Nicolás sería el entallador de dichos contratos de retablos y de la vida real. Si bien esta afirmación no excluye, como ya se ha dicho para el resto de sus - hermanos, el que manejara con total soltura el pincel.

Su vida profesional va desde 1566, en que contrata el San Juan de la Iglesia de Consolación y el 1599, en que le cede a su sobrino Nico-

lás y a Juan de Salamanca su trabajo en las bóvedas de la Iglesia Mayor Abacial.

A modo de breve resumen, solamente, señalaré aquellos contratos - en los que intervino, indicando con quien o con quienes de sus hermanos se asociaba para realizarlo.

-Con su padre y su hermano Pedro contrató:

-A mediados de 1566 la talla de San Juan de Consolación.

-En julio del mismo año el retablo mayor de los Franciscanos de Loja.

-Con sus hermanos Melchor y Pedro:

-En agosto de 1568 el túmulo para las exequias del Príncipe D. Carlos.

-En junio de 1575 una imagen de Santa Guiteria para la Iglesia de la Veracruz.

-Con Melchor Pedro y Miguel:

-En marzo de 1576 un retablo para las hijas del escribano Gutierre de Burgos.

-En marzo de 1577 una talla de la Virgen del Rosario para la Iglesia de Consolación.

-Con Melchor y Miguel:

-En enero de 1577 un bautismo de Jesús para la Fuente Santa de Loja.

-Con su hermano Pedro:

-En agosto de 1568 Pedro le da parte en el retablo que tenía contratado para la capilla de D. Francisco de Palomar en San Francisco de Priego, pero a los pocos días se dan por libres.

- En agosto de 1571 se asocian ante notario con fines laborales.
- En mayo de 1585 contratan el decorado de las andas del trono del Corpus de Castillo de Locubín.
- En febrero de 1598 el retablo de la Virgen del Rosario para su temolo.
- A mediados de 1599 el decorado de las bóvedas de la Iglesia Abacial, que Nicolás traspasó posteriormente.

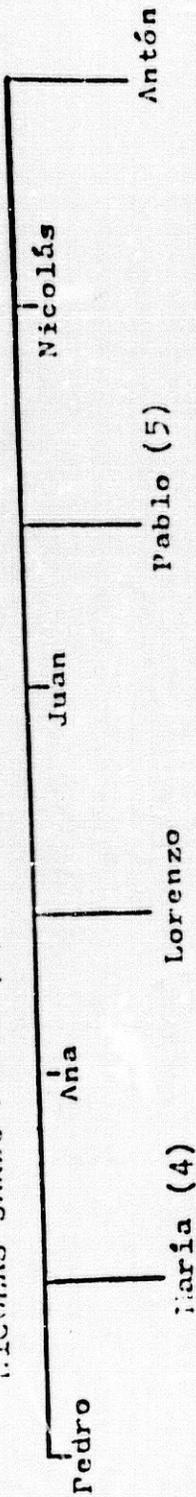
A partir de esta última fecha Nicolás aún viviría algunos años más, en sus casas de la Puerta del Arrabal. Había casado en primeras nupcias con María López, con la que tuvo en 1599 a Pedro, el tundidor, al que algunos confunden con su primo-hermano Pedro Raxis, el pintor granadino.

No tardaría muchos años en quedar viudo y volver a casas de nuevo, pues como marido de Catalina López, su segunda mujer, figura en 1572 bautizando a su hija María. Con Catalina López tuvo, además de esta hija citada, otros seis hijos más -véase el cuadro genealógico adjunto-. El último de todos, Antón, bautizado el 18 de enero de 1588 -cuando el padre tenía 46 años de edad-, según reconoció la madre en su segundo testamento, otorgado en 1625, era algo deficiente mental.

No obstante lo realmente significativo es que ninguno de los varones de Nicolás Sardo -Pedro, Lorenzo, Juan, Pablo, Nicolás y Antón-, absolutamente ninguno de ellos, siguió la tradición familiar de tanto arraigo en la familia como era el cultivo de las Bellas Artes y en cambio ellos fueron los más beneficiados de esta situación al recaer en ellos las sucesivas herencias de sus tíos-artistas, que murieron o bien

FAMILIA DE NICOLAS SAXIS SARDO (1)

Pedro Sardo y Catalina González Juan Rguez. Palomino y Catalina de la Rosa
 NICOLAS SARDO SAXIS (2) 1ª. MARIA LOPEZ, 2ª CATALINA LOPEZ (3)



NOTAS

1. Nicolás casó en primeras nupcias con María López y con ella tuvo a Pedro, el tundidor; en segundas nupcias casó con Catalina López, hija de Juan Rodriguez Palomino y Catalina de la Rosa con la que tuvo el resto de los hijos.
2. Nicolás testó el 25.VII.1606, dejando como herederos a Pedro, Lorenzo, Juan, Pablo, Nicolás y Antón.
3. Catalina otorgó su último testamento el 20.X.1625 y menciona como hijos y herederos a Pedro, Lorenzo, Nicolás y Antón.
4. María casó en primeras nupcias con Pedro Muñoz de Cuartas, hijo de Antón Muñoz de Cuartas, pero para el 14.XII.1601 estaba casada en segundas nupcias con Pedro de Finojosa, pero ella murió sin dejar descendencia.
5. Casó con María Jesús, hija de Alonso de Haro y María de Hinojosa, otorgó testamento el 27.XI.1612 y no dejó descendencia.

sin hijos o solteros; tal es el caso de su tío Miguel, que murió soltero, o el de sus tíos Pablo de Rojas y Pedro Sardo, que fallecieron sin hijos.

El óbito de Nicolás hubo de producirse, a la edad de 64 años, entre el 25 de julio de 1606, en que el matrimonio al unísono otorgó su testamento (68), -aunque Catalina aún viviría como mínimo 20 años más pues - testó por segunda vez e incluso redactó un codicilo, modificador de este segundo testamento, el 12 de noviembre de 1626 (69)- y el 3 de octubre - de ese año de 1606, en que su mujer, ahora viuda de Nicolás Sardo, autoriza a su hijo Pablo para que pueda arrendar unas casas (70).

El testamento conjunto del matrimonio carece de interés, sólo voy a señalar que fundó varias memorias de misas a los santos de su especial devoción.

Miguel Sardo Raxis

De los cuatro hijos, artistas en Alcalá la Real, de Pedro Sardo, el Viejo, es Miguel uno de los que, si se hubiera conservado, al menos, parte de su obra, sin duda habría pasado a ocupar un puesto clave dentro - del Renacimiento Andaluz en el último cuarto del siglo XVI; no sólo en el campo de la pintura sino, también, en el de la escultura -donde - triunfó su hermano Pablo de Rojas, -2 años menor que Miguel- y ello pese a que Miguel, a diferencia igualmente de su hermano Pablo, no llegó a hacerse muy viejo, murió a los 51 años, mientras que Pablo alcanzaría los 62 años, e incluso, a pesar de haber desarrollado su actividad artística en el marco geográfico de la Abadía alcalaína, ámbito cultural menos conocido y estudiado que el granadino o el sevillano por ejemplo.

Miguel, bautizado el 16 de mayo de 1547, se iba a convertir, junto - con su hermana Leonor, en el hijo preferido y predilecto del padre. El y

Juan le acompañarán a Gerdeña a recibir la legítima -Miguel tendría por esas fechas unos 20 años- y prueba de sus inquietudes artísticas e interés por completar su formación es su visita, ya tantas veces comentada, a la misma Roma, de donde trajo "...doscientas y beynte y tres estampas de dibuxo y veynte y tres libros dellos destampas y de traça y - de música...". Material que guardaba en la casa paterna en un arca pequeña, cuya valoración y transcendencia, dentro del panorama artístico de su momento, ya se hizo en la primera parte de este trabajo. Ahora - sólomente voy a incidir aquí en el hecho de la existencia de esos 23 libros que trajo Miguel de Roma y en su variedad, pues nos ayudan aún más a calibrar su amplia y compleja formación y personalidad. Además de que una cantidad de libros tal no sería muy frecuente y usual que estuviera al alcance de un artista de su época. Los había -dice el texto- de estampas de dibujo, debió de tratarse de repertorios de grabados, lo cual, hasta cierto punto, era bastante normal en su época. Pero es que también los había de trazas, aquí tendríamos que incluir modelos de tipos de portadas -que tantas concomitancias con los retablos, de piezas decorativas italianas e incluso también estaría alguno de los tratados de arte italianos, algunos de los cuales circulaban con bastante fortuna por España, como el de Alberti, el de Serlio, etc. Material que, en definitiva, le serviría como fuente de inspiración para dar los diseños de sus retablos, para componerlos, decorar andas procesionales etc. Pero es que, incluso, lo más sorprendente es que trajo libros de música, lo que nos está corroborando esa afirmación, que ya anunciábamos al principio, - de que Miguel debe de ser considerado como un verdadero artista del renacimiento, un hombre preocupado por el saber, por la cultura, por el dominio de las Bellas Artes; en definitiva un auténtico humanista.

En Miguel, ya lo he insinuado, tuvo que tener un amplio desarrollo no sólo la pintura sino también la escultura y sin duda la retablística. Tal afirmación se puede comprobar por dos caminos: por un lado analizando su obra contratada -lo que se hará en su momento- y por otro a través de otra serie de documentos de tema muy variado, sobresaliendo por su claridad, entre estos últimos aquel donde se hace la separación de bienes entre el padre y el hijo (71). Pedro Sardo, el Viejo, va señalando los bienes del hijo y, tras enumerar los que tiene guardados en dos arcas grandes, dice que en un arca chica Miguel tenía "colores de su oficio y beynte y siete hierros de talla entre formones y gubias y beynte y cinco cepillos de ensanblar con sus hierros garlopas y junteras y un banco y dos sierras". El documento en sí, como se ve, es sumamente ilustrativo y no necesita más explicación.

Adentrándonos en concreto en el estudio de su producción artística, tenemos que comenzar diciendo que su trayectoria profesional está documentada desde 1576 -algunos años después de su vuelta de Roma y llega hasta 1598, en que otorgó su segundo testamento y un posterior codicilo, modificador del mismo (72). Sin embargo, desde el año 1585, en que otorgó su primer testamento por el que sabemos a la vez que llevaba varios encargos, no tengo ninguna obra suya registrada. Evidentemente tuvo que realizar algún proyecto ya que, de todos los hermanos, es Miguel el que - logró acumular una mayor fortuna. En este sentido de su poderío económico conviene decir que ya para 1578, fecha de la separación de bienes entre el padre y el hijo, se registran en la misma grandes cantidades de arrobas de vino, unas de su cosecha propia otras adquiridas, cuya existencia no se entiende si no es con ulteriores fines comerciales, al igual que sucedería con otras partidas de trigo, lo que, de nuevo, nos viene a demostrar que en Miguel, como en toda su familia la -

agricultura y en especial la viticultura era consustancial con su persona e incluso tales actividades tendrían un fin comercial.

En ese mismo documento se mencionan una serie de piezas suntuarias que nos vienen a demostrar también el gusto refinado y exquisito de Miguel. Así dice el padre que en un cofre pequeño tiene "quatro agnus dei de plata y ebano y tres anillos de oro y catorce doblones de dos caras y ciertas cuentas de coral y otros tres anillos de coral y anbas" y en otra arca Miguel guardaba un muy surtido y completo vestuario como "tres pares de calças, dos negras y unas coloradas...dos sayas de paño negro... un colete de cordoban -un vestido- y treynta varas de lino y estopa" que, sin duda, serían para hacer los bastidores de sus pinturas.

Este inmenso patrimonio, que describimos para 1578 no significaba nada para el que figuraba 20 años después en su segundo y último testamento y posterior codicilo. En estos últimos abundan las descripciones de varias fincas rústicas, de distintos bienes muebles e, incluso, su vivienda se había convertido en una especie de casa de empeño, a ella -la antigua casa paterna de la calle Real- acudían algunos vecinos necesitados, dejaban en prenda alguna pieza de valor y Miguel les ayudaba económicamente. Entre los usuarios de este singular monte de piedad estuvo hasta su mismo sobrino Pedro Raxis -no sabemos si el granadino, - el pintor y estofador, o el alcalaíno, el tundidor de paños, me inclino a pensar que sea éste último- de quien Miguel tenía en depósito un joyel de oro, por lo que manda a sus albaceas que, una vez que haya pagado los 27 reales, que aún quedaba debiendo, se lo devolvieran.

Otro ejemplo más de los muchos que se podrían aducir para conocer su enorme capacidad económica es que en ambos documentos -testamento y codicilo- afirma tener en sus casas varias criadas a su servicio, a las

que le mandaba diversos bienes. En su domicilio también tenía un muchacho, llamado Juan, que, de pequeño le echaron a su puerta, como años antes se lo habían echado a su padre -la Mrt^a. Juan Lovera dice que este niño fue bautizado en 1547 (73), tal fecha es imposible ya que en dicho año fue cuando nació y se bautizo a Miguel-. El hecho de que le pusieran un niño a su puerta indica que para sus convecinos, Miguel, -estaba capacitado económicamente para su crianza. Así fue y además en su segundo testamento le encomienda a su hermano Pedro que se haga cargo de la formación de este niño, dejándole 6 ducados y 20 fanegas de trigo para que, cuando el muchacho tenga 12 ó 13 años, lo pusiera de aprendiz de sastre o zapatero. Por último, ahondando en esta dirección, en 1585 compraba para su servicio un esclavo -un verdadero objeto de lujo para su época- como años antes lo había hecho también su padre.

Evidentemente, en este momento, hay que tener muy en cuenta que -un componente muy importante en el proceso de conformación de su enorme patrimonio personal fué el que, tanto su hermana como él, habían sido los hijos más beneficiados, y con creces, en el testamento paterno. - Incluso los bienes que el padre le dejó a su hija Leonor -recordemos - que el padre le mandó 1/3 del total de los mismos- fueron a parar a su hermano Miguel, con quien Leonor, al estar soltera, convivió toda su vida y a quien dejó, por su único heredero, al otorgar su testamento en 1594 (74).

Así pues esta serie de circunstancias unidas a otras, aún no analizadas, hicieron de Miguel un hombre sumamente hacendado. Entre esas otras circunstancias, aún por ver, una fundamental su labor profesional que le permitiría obtener muy buenos y saneados ingresos, sobre todo,

desde 1576 al 1585.

Realizó obras conjuntamente con sus hermanos Melchor, Pedro y Nicolás, que ya han sido anteriormente señaladas y que ahora, para hacer -- más breve y gráfico su estudio y evitar nuevas repeticiones, al igual -- que he hecho con Nicolás expondré cronológicamente. No obstante quiero significar que Miguel tuvo que ejercer, junto con Pedro, cierta tutela e influencia artística sobre sus hermanos. Aquí entraría en juego su -- periodo de formación en Italia y el poder disponer de una buena biblioteca, lo que le daría una cierta superioridad intelectual.

Otra constante en Miguel es que no formó parte, en muchas ocasiones, de la mancomunidad fraterna, con quien más veces aparece asociado es -- con Nicolás --a veces me da la impresión de que Nicolás era el "comodín" de la familia" y con quien menos se asocia es con Pedro.

Así pues sus obras en colaboración con sus hermanos son:

-Con Melchor y Nicolás:

-En 1576 contratan el retablo para las hijas del escribano Gutierre de Burgos.

-En 1577 el Bautismo de Jesús para la Fuente Santa de Loja.

-Con Melchor, Pedro y Nicolás:

-En 1577 la talla de la Virgen del Rosario para la Iglesia de Consolación.

El día 2 de julio de 1585 redactaba su primer testamento, por el -- cual sabemos que, en aquellos momentos, estaba realizando varios retablos, probablemente con la ayuda de su taller. Estos son:

-Uno para la iglesia del Monasterio de Santa Clara de Alcaudete -- hoy desaparecido-- que ya debía de estar bastante avanzada su ejecución. Pues se había contratado en 150 ducados

la hechura, las maderas, el dorado y las pinturas. Lo ya realizado lo valoró Miguel en 70 ducados, las monjas le habían dado a cuenta 14 ducados en dinero y un cahiz de trigo, que se valoró en 5 ducados. Así pues ordena Miguel a sus herederos que cobren los 51 ducados que aún se le adeudaban.

-En el caso siguiente hubieran sido sus herederos los que hubieran tenido que devolver dinero si su tío hubiera fallecido. Así pues dice Miguel que estaba encargado de otro retablo para Casilda Ruiz, obra que había contratado en 70 ducados, de los que tenía recibidos 34, pero, - como las maderas y lo que hasta el momento tenía hecho - importaba 32 reales -no llegaba ni a un ducado que eran 34 reales-, manda a sus herederos que devuelvan el dinero sobrante. En consecuencia el retablo estaría nada más que comenzado a hacer

-En el tercer caso sucede como en el primero la obra se encontraría en un estado bastante avanzado de ejecución. Miguel nos dice que contrató otro retablo con Juan de Relimpio por 78 ducados, tenía recibidos a cuenta 25 y no le faltaba por hacer nada más que una Anunciación, que debería de ser la pieza más cara del conjunto, pues si Miguel valoró lo realizado en 34 ducados y el retablo entero, al contratarlo, en 78, la pieza que aún quedaba por hacer importaría 44 ducados.

Evidentemente tales contratos los acabaría al restablecerse su salud, aún cuando me da la impresión que Miguel, al igual que le sucedía

a su hermana Leonor, su salud no hubo de ser tampoco muy buena, de aquí que los contratos no abundan en estos últimos años de su vida, que van desde 1585, fecha del primer testamento, y 1598, fecha del segundo y último.

Su óbito, a la edad de 52 años, tuvo que producirse entre el 24 de octubre de 1598, fecha del codicilo señalado, y el 13 de abril de 1599, en que sus herederos, una vez muerto, venden el vino que había quedado en las bodegas de sus casas de la calle Real (75).

Los otros descendientes de Pedro Sardo, el Viejo.

Del resto de los varones de Pedro Sardo: Pablo de Rojas y un segundo Juan, cuyas vidas transcurrieron fuera de los límites de la Abadía, poco podemos decir. Las fuentes documentales, que hacen referencia directa a ellos, son nulas; lo único que tenemos, como es lógico suponer, son noticias de tipo indirecto, facilitadas, en alguna que otra ocasión, por los otros componentes de esta familia.

En lo relativo a Pablo de Rojas ha sido un verdadero hallazgo el poder demostrar que era un miembro más de esta amplia familia. Haciendo un poco de historia diré que ya la Srt^a. Juan Lovera, en su artículo citado sobre "La pintura en Alcalá la Real en el siglo XVI", al señalar los hijos de Pedro Sardo hablaba de que el 16 de noviembre de 1549 se bautizó a Pablo, pero no decía nada más. Es decir no llegó a vislumbrar que tal hijo fuera el gran Pablo de Rojas, a quien D. Antonio Gallego Burín hacía oriundo de algún lugar de Castilla (76). Posteriormente el Profesor alcaíno D. Francisco Martín Rosales sería el que caería en la cuenta de que tal hijo de Pedro, el Viejo, era Pablo de Rojas, quien no usaría nunca el apellido toponímico de Sardo, ni tampoco el italiano de Raxis sino que, como tantas veces habíamos pensado -durante algunos años D. Francisco Martín Rosales y el que subscribe coincidimos en Jaén en el mismo centro docente

y en su Archivo Histórico Provincial, donde hablamos sobre este tema en multitud de ocasiones- Pablo castellanizó su apellido (77). Poco tiempo después en una revista del ámbito provincial jiennense (78) publiqué un lamentable artículo -y digo lo de lamentable porque los llamados "duendes de la imprenta" me trastocaron la mayoría de las fechas- en este - trabajo y a través de una serie de aportaciones documentales intenté - perfilar una pequeña biografía de los Sardo-Raxis en general y de Pablo de Rojas en particular. Por fortuna este estudio modificado y corregido en algunos aspectos por el asesoramiento del Profesor Sánchez-Mesa y gracias a sus gestiones vió la luz de nuevo en la prestigiosa revista - Archivo Español de Arte (79).

En consecuencia no voy a incidir en noticias y aspectos ya tratados en esta última publicación. Sólomente quiero reseñar aquí dos ideas, que, fruto de mi continua reflexión sobre estos temas, pueden tener ciertos visos de ser realidad. La primera es que desde 1549, fecha en que nació Pablo, y el 1581, fecha del segundo testamento paterno, en todos los documentos familiares se le menciona con el apellido toponímico de Sardo; será a partir del segundo documento señalado y ya, sin excepción ninguna, cuando aparezca citado con el apellido italiano castellanizado. Tal cambio de denominación, que coincide también con su llegada y asentamiento definitivo en Granada, quizás nos pueda hacer pensar que su fama, para tal fecha, sería tal que hasta su misma familia acabará por denominarlo de la misma manera como el siempre se apellidó. Pues así de este modo lo mencionó su hermano Miguel, en 1585, cuando dice que a su hermano Pablo de Rojas le había dado 25 ducados de la legítima paterna. Pablo cobró la herencia paterna, incluso, antes de hacerse el inventario de los bienes de sus padres, lo que no se efectuó hasta 1586. Todo es-

te cúmulo de circunstancias, sumadas al hecho de que ni una vez aparezca en la documentación familiar como presente en Alcalá la Real, me han - llevado a pensar -y esta es la segunda idea- de que en algunos momentos de su vida, quizás, no mantuviera muy buenas relaciones con su familia. Esta hipótesis, tal vez, pueda venir confirmada por el hecho de que al testar su hermano Miguel, en 1598, de su inmenso patrimonio no le dejó nada, absolutamente nada a su hermano Pablo, es más ni siquiera lo mencionó en el mismo. Ante esto se podría pensar que, como Pablo no tenía hijos, por esta razón no se acordó de él; sin embargo, ni su hermano Pedro ni su hermana Ana tenían hijos y Miguel, aunque en usufructo, sí que les dejó importantes bienes. Es más, al siempre ausente Juan, - por si alguna vez regresaba, le enviaba 100 ducados. Sea o no cierto este distanciamiento de Pablo con respecto a su familia -donde quizás andarían de por medio los celos y el orgullo profesional- lo realmente probado es que sus sobrinos, los hijos de sus hermanos Melchior y Nicolás, junto con su viuda D^a. Ana de Aguilar, son los que heredaron su patrimonio al morir sin hijos en Granada hacia 1611.

Del último varón de nombre Juan, bautizado el 12 de marzo del 1556, poco podemos decir. Sabemos que existió anteriormente otro niño con el mismo nombre, quien nacido en 1554, hubo de morir muy pronto. Del segundo ya hemos dicho que, siendo aún muy joven, tendría unos 13 años, acompañó a su padre a Cerdeña junto con Miguel. A partir de aquí en todos los documentos siempre figura como ausente. Antes apunté la posibilidad de que se enrolara en el ejercito en aquellas tierras de la Corona de Aragón o se quedara en ellas pensando pensando en un brillante horizonte profesional. Ahora también apunto la posibilidad de que tal vez Juan Sardo se embarcara, muy joven, para las Indias. Sea lo que sea lo realmente cierto es que en 1598 en el testamento de Miguel este recono-

ce, como albacea de sus padres, que tenía en su poder 20 ducados que le tocaron a Juan en la partición y él a título personal le mandaba - otros 100 ducados. Advirtiéndole a sus herederos que, si les llegaba la noticia de que Juan había muerto, le dijese misas por su alma hasta un valor de 6.000 maravedís y el resto -39.000 maravedís- se los repartieran entre ellos; si por el contrario estuviera preso o cautivo que se pague el rescate y finalmente si, pasados 10 años, no tuvieran noticia alguna de él, que se repartan los 120 ducados entre ellos; -me da la impresión, de todo ello, que Juan era un verdadero aventurero-.

Las hijas de Pedro Sardo y Catalina González

Fueron tres las hijas del matrimonio, Ana, la mayor, nacida en 1537, es la única de todos los hijos que en todos los documentos familiares figura con el apellido de Rojas. Para el 1567, fecha del primer testamento paterno, ya estaba casada con Pedro González, habiendo llevado en dote - un capital valorado en 52.000 maravedís. En Alcalá la Real vivió toda su vida, no tuvo descendencia y para 1598 ya sería viuda, pues así lo reconoció su hermano Miguel en una manda testamentaria por la cual le dejaba 20 ducados.

La segunda, Catalina, nacida en 1540, igualmente, para 1567 ya estaba casada con el prieguense Tomás Ortiz, habiendo llevado en dote la misma cantidad que su hermana Ana. En Priego, al igual que su hermano Gaspar, residió toda su vida, tuvo dos hijos y también para 1598 era viuda, pues así se expresaba su hermano Miguel al dejarle en su testamento 10 fanegas de tierra en el lugar de la Hostichuela con cargo de dos misas anuales, una a San Miguel Arcángel y otra al Ángel de la Guarda.

Por último de Leonor, nacida en 1544, ya se ha hecho referencia en

multitud de ocasiones. Hubo de ser una mujer débil y enfermiza, que permaneció toda su vida soltera -quizás lo segundo fuera debido a lo primero-. Por su estado físico fue la hija predilecta de los padres, junto a su hermano Miguel, ambos siempre permanecieron unidos en el domicilio paterno y los más beneficiados en los testamentos de sus progenitores.

Leonor testó el 28 de noviembre de 1594, dejando como único heredero a su hermano Miguel.

C. El arte de los Sardo-Raxis.

Si en la introducción a este capítulo advertíamos lo difícil que nos resultaba acercarnos a estudiar esta familia desde el punto de vista artístico, ya que, con certeza, nada de su producción nos ha llegado a la actualidad, sino que son sólo atribuciones. Mucho más arriesgado es aún hablar de su arte si, además, tenemos en cuenta que, dentro de las pocas pinturas, conservadas en esos cuantos retablos atribuidos -las tallas son muy escasas-, existe una gran disparidad en la calidad de las pinturas de unos y de otros. Así, por ejemplo, mientras en el retablo de Ntr^a. Sr^a. de las Angustias de la iglesia de Santa Ana hay algunas pinturas -óleo sobre tabla- de cierto empaque y categoría, dentro de la primera corriente manierista de influencia de los grandes maestros italianos, en especial de Leonardo y Rafael, característica y típica del tercer cuarto del siglo XVI. En las pinturas del retablo de la Asunción de Priego, -por poner otro ejemplo-, contratadas en 1582 por Pedro Raxis, el Granadino, y Ginés López, donde, en líneas generales, predominan las influencias miguelangelescas, aunque en algunas tablas los estilemas rafaelescos dulcifican la composición; nos encontramos con un manierismo más avanzado y también de una subida calidad.

No obstante, de estas cuestiones y de otras similares, ya se habló con más detalle en su momento. Por eso, ahora, sólo vamos a hacer

hincapié en una pregunta que, deliberadamente, hemos dejado para el final: ¿Tendrían los Sardo Raxis -alcalaínos- conciencia de que eran verdaderos artistas o sólo se consideraban buenos artesanos?. Mejor dicho: ¿Como se autovaloraban los distintos miembros de esta familia?, ¿Pensaban igual que el cantero Miguel de Bolívar y sus compañeros, quienes, - como vimos, al ser denunciados por estas fechas y por el alguacil de la Ciudad por no estar examinados para ejercer su oficio, ellos respondieron que tal requisito no les afectaba, puesto que lo suyo era un arte?.

Es decir los canteros denunciados tenían conciencia de que lo suyo era un arte; sin embargo en el caso de los Sardo Raxis en ningún momento, ni en ningún documento, se vislumbra que se plantearan tal cuestión. Y es que, en el caso de las artes plásticas, tal planteamiento no ha lugar, desde el momento en que los Raxis, al igual que casi todos sus compañeros de profesión, aún en estos momentos eran considerados socialmente como unos buenos artesanos, hábiles y expertos en su oficio de manejar el pincel, la gubia o ambas cosas a la vez, pero nada más. Precisamente, como hombres normales de su época, esta sería también la valoración que los distintos miembros de esta familia hacían de sí mismos y - la que se refleja en sus contratos y en sus documentos.

N O T A S

1. El padre, Pedro, el Viejo, casi siempre utilizó el apellido toponímico de Sardo y sólo en muy contadas ocasiones le pospuso él de origen familiar, es decir Raxis. Sus hijos, excepto Ana y Pablo que castellanizaron -Rojas- el apellido italiano -Raxis-, emplearon indistintamente uno u otro; si bien en algunas ocasiones el Raxis aparece escrito como Ragis o Regis. Finalmente a partir de la segunda generación lo más normal es el uso del Raxis.
2. JUAN LOVERA, Carmen. 1978. Páginas, 43-79.
3. Una esquemática, pero muy ajustada síntesis biográfica sobre Pedro Raxis, "el granadino" y su descendencia artística puede verse en la tesis doctoral aún inédita, del profesor Gómez-Moreno Calera, presentada el 12 de septiembre de 1987.
4. PITA ANDRADE, José Manuel. Con la colaboración de ALVAREZ LOPERA, José. 1978. Páginas, 16-23 y 37-54.
5. GANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo. 1971. Páginas, 65-75.
6. HENARES CUELLAR, Ignacio, 1982. Tomo IV. Páginas, 1131-1212.
7. LOPEZ GUZMAN, Rafael. 1987. Páginas, 39-94.
8. HENARES CUELLAR, Ignacio. Y LOPEZ GUZMAN, Rafael. 1988. Páginas, 63-91.
9. ANTEQUERA, Marino. 1973. Página, 4.
10. A.H.P.J. Legajo, 4577. Folios, 463 vtº.-474.
11. A.H.P.J. Legajo, 4560. Folios, 23-38.
12. Debemos esta noticia al investigador de temas torrecampeños D. Pedro Ruiz Padilla.

13. A.H.P.J. Legajo, 4545. Sin foliar. Fecha, 7.IX.1537.
14. A.H.P.J. Legajo, 4553. Folios, 619-621 vtº.
15. A.H.P.J. Legajo, 4553. Folios, 139-139 vtº.
16. A.H.P.J. Legajo, 4565. Folios, 25 vtº-26.
17. JUAN LOVERA, Carmen. 1978. Página, 29.
18. A.H.P.J. Legajo, 4548. Folios, 483 vtº.-484.
19. A.H.P.J. Legajo, 4669. Sin foliar. Fecha, 2.IX.1571.
20. A.H.P.J. Legajo, 4574. Folios, 446-448 vtº.
21. A.H.P.J. Legajo, 4574. Folios, 491-491 vtº.
22. A.H.P.J. Legajo, 4591. Folios, 217-217 vtº.
23. A.H.P.J. Legajo, 4592. Folios, 124-125.
24. A.H.P.J. Legajo, 4720. Folios, 232-234.
25. A.H.P.J. Legajo, 4681. Folios, 204-205.
26. A.H.P.J. Legajo, 4667. Folios, 216 vtº.-216 vtº.
27. A.H.P.J. Legajo, 4781. Folios, 18-21.
28. A.H.P.J. Legajo, 4761. Folios, 29-30.
29. A.H.P.J. Legajo, 4760. Folios, 194-195.
30. A.H.P.J. Legajo, 4606. Folios, 534-535.
31. A.H.P.J. Legajo, 4782. Folios, 693-696 vtº.
32. En el libro 1º de bautismos de dicha parroquia, que va desde el año 1510 al 1534 se encuentran registrados los 3 primeros hijos de - nuestro artista. En el 2º., que va desde 1534 al 1554, están inscri- tos los ocho hijos siguientes y en el 3º., que comprende desde 1554 al 1578 está el último hijo, así como muchos nietos.

33. PELAEZ DEL ROSAL, Manuel. Y RIVAS CARMONA, Jesús. 1985. Pgª. 289.
34. A.H.P.J. Legajo, 4669. Folio, 112.
35. A.H.P.J. Legajo, 4768. Folios, 123-123 vtª.
36. A.H.P.J. Legajo, 4588. Folios, 805 vtª.-806.
37. A.H.P.J. Legajo, 4674. Folios, 108-108 vtª.
38. A.H.P.J. Legajo, 4588. Folios, 124 vtª.-126.
39. A.H.P.J. Legajo, 4717. Sin foliar. Fecha, 11.VI.1569.
40. A.H.P.J. Legajo, 4776. Folios, 4-4 vtª.
41. A.H.P.J. Legajo, 4776. Folio, 51 vtª.
42. A.H.P.J. Legajo, 4790. Folios, 166 vtª.-167.
43. A.H.P.J. Legajo, 4675. Folios, 247-247 vtª.
44. A.H.P.J. Legajo, 4784. Folios, 1144-1146 vtª.
45. A.H.P.J. Legajo, 4787. Folio, 385 vtª.
46. A.H.P.J. Legajo, 4840. Folios, 197-197 vtª.
47. A.H.P.J. Legajo, 4625. Folios, 399-400.
48. Cada vez se descubren y se documentan más obras de Pedro Raxis fuegta del ámbito granadino. Así el último descubrimiento, según me indicaba el profesor Sánchez-Mesa Martín, es el decorado de las bóvedas de la nave central de la iglesia parroquial de Villacarrillo en Jaén.
49. SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo, 1971. Página, 93.
50. A.H.P.J. Legajo, 4676. Folios, 92 vtª.-93.
51. A.H.P.J. Legajo, 4787. Folios, 789 vtª.-790.
52. A.H.P.J. Legajo, 4830. Folios, 85 vtª.-86.
53. A.H.P.J. Legajo, 4725. Folios, 109-109 vtª.

54. A.H.P.J. Legajo, 4781. Folio, 78.
55. A.H.P.J. Legajo, 4899. Folios, 567 vt^o.-569.
56. A.H.P.J. Legajo, 4660. Folio, 298 vt^o.
57. Ver nota 23.
58. A.H.P.J. Legajo, 4768. Folios, 122-124.
59. A.H.P.J. Legajo, 4669. Folios, 51 vt^o.-52 vt^o.
60. A.H.P.J. Legajo, 4674. Folios, 108-108 vt^o.
61. A.H.P.J. Legajo, 4678. Folios, 126-126 vt^o.
62. A.H.P.J. Legajo, 5675. Folios, 95-96 vt^o.
63. A.H.P.J. Legajo, 4610. Folios, 211-212.
64. A.H.P.J. Legajo, 4748. Folios, 226 vt^o.-228.
65. A.H.P.J. Legajo, 4673. Folios, 345-345 vt^o.
66. Ver nota 56.
67. A.H.P.J. Legajo, 4899. Folios, 567 vt^o.-569.
68. A.H.P.J. Legajo, 4895. Folios, 415-419 vt^o.
69. A.H.P.J. Legajo, 4907. Folios, 616-617.
70. A.H.P.J. Legajo, 4895. Folios, 449-450 vt^o.
71. Ver nota 29.
72. A.H.P.J. Legajo, 4787. Folios, 379-385.
73. JUAN LOVERA, Carmen. 1978. Página, 33.
74. A.H.P.J. Legajo, 4786. Folios, 1017-1018.
75. A.H.P.J. Legajo, 4787. Folios, 170-180 vt^o.
76. GALLEGO BURIN, Antonio. 1937. Página, 37.

77. La noticia la publicó en el diario "Ideal", sección de Jaén, el día 30 de agosto de 1984, en colaboración con la Srt^a. Carmen Juan - Lovera, archivera y bibliotecaria del ayuntamiento de Alcalá la Real.
78. Revista "Senda de los Huertos". Nº. 2. Páginas, 23-31.
79. A.E.A. Nº. 238. Páginas, 167-177.

5.2.3. Ginés Martínez de Aranda y su amplio entorno familiar.

(Los Aranda)

5.2.3. Ginés Martínez de Aranda y su amplio entorno familiar.

De esa singular trilogía de artistas, Martín de Bolívar, Pedro Sardo Raxis y Ginés Martínez de Aranda, que configuran los tres puntales básicos del renacimiento alcalaíno, es Ginés el que ha tenido mejor fortuna, historiográficamente hablando. El interés por su vida y su obra ha ido "in crescendo" particularmente desde que en 1966 el profesor D. Antonio Bonet Correa le dedicara justas y elocuentes palabras en su obra "La arquitectura barroca en Galicia", pues consideraba a este arquitecto como el introductor en aquellas lejanas tierras del clasicismo renacentista granadino (1). A partir de este momento los estudios se han ido prodigando, siendo de destacar los varios trabajos del profesor jiennense D. Pedro Galera Andreu, que pretendían tener un carácter globalizador al incluir en ellos a todos los miembros de esta dilatada familia (2) y hacía referencia a las diversas noticias que la historiografía tradicional nos había transmitido.

No obstante, como ocurre en la mayoría de las ocasiones, cuando se parte de una desafortunada interpretación de un documento o de un trabajo de investigación mal planteado, las posibles deficiencias o errores van pasando de unos a otros con lo que, en este caso concreto, si por un lado cada vez se conocía más y mejor la obra de Ginés Martínez de Aranda al ponerse de manifiesto nuevos proyectos arquitectónicos en los que intervino, aunque algunos eran obra de algún familiar suyo pues hubo varios con el mismo nombre y apellido, por el otro el resultado final es que el perfil biográfico de cada uno de ellos resultaba excesivamente desdibujado al confundirse y mezclarse los datos, que los hallazgos documentales nos iban ofreciendo, de unos y otros.

No voy a entrar en este momento a hacer un pormenorizado desarrollo del estado de la cuestión en torno a cómo se han ido sucediendo las publicaciones sobre Ginés Martínez de Aranda y su familia, ya he citado algunos de los hitos fundamentales y para ello además me remito a mi reciente artículo que sobre este tema ha sido publicado en la revista Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada del presente año(3). Donde fruto de una minuciosa labor de investigación en los libros sacramentales de bautismos de las parroquias de Baeza y Alcalá la Real, así como a la luz de los testamentos de algunos de los miembros de esta familia, conservados en los protocolos notariales de Alcalá la Real o Castillo de Locubín del Archivo Histórico Provincial de Jaén, junto con otra serie de noticias, que confrontadas con los datos que nos ofrecían publicaciones anteriores, me han permitido fijar y establecer, con bastante aproximación, los distintos miembros de esta amplia y dilatada familia a la par que conocer la obra de cada uno de ellos.

A priori podemos adelantar que en el caso concreto de Ginés Martínez de Aranda nos encontramos ante uno de los miembros más sobresalientes de esta singular familia de arquitectos y canteros del siglo XVI y primeras décadas del siguiente y no es Ginés el único y el más singular ejemplo de esta familia, sino que junto a él tenemos que mencionar, ya en el seiscientos, al gran Juan de Aranda y Salazar sobrino carnal del anterior, su discípulo y heredero espiritual de su arte y a quien podemos considerar, en opinión del profesor Galera Andreu, como el padre de la edificación jiennense del barroco.

Es una larga familia que durante, al menos, cuatro generaciones se suceden la mayoría de sus miembros en el noble oficio de la estereotomía, alcanzando, como es lógico, unos más altura profesional y fama que otros.

Ello en función de sus dotes personales, formación, medio ambiente e incluso de que alcanzaran una mayor o menor longevidad, pues normalmente - en el mundo gremial la longevidad daba una mayor experiencia y en consecuencia una más amplia consideración social.

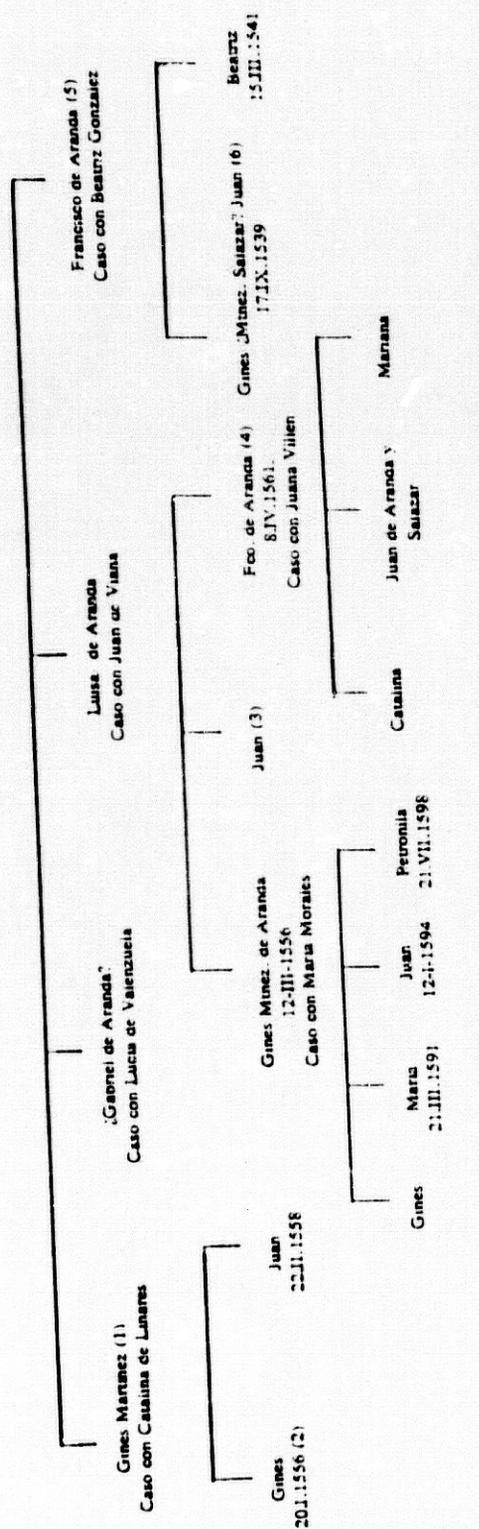
A. El padre y fundador de la dinastía: Ginés Martínez "El Viejo",

El patriarca de la familia es Ginés Martínez "el Viejo", a quien algunos hacen cuñado de Diego de Aranda, el entallador y cantero granadino muy vinculado a los proyectos constructivos de Diego de Silos (4). Documentalmente Ginés aparece trabajando en Baeza desde las primeras décadas del siglo XVI.

Cuatro hijos tuvo nuestro cantero: tres varones y una hembra -véase - el cuadro genealógico adjunto-, aunque según un informe genealógico que solicitó la Inquisición de Córdoba en 1626 acerca del miembro de esta familia Juan de Aranda y Salazar, pretendiente al cargo de familiar de dicho organismo en el pueblo cordobés de Torres Cabrera, se habla nada más que de tres; Ginés Martínez, Francisco de Aranda y Luisa de Aranda, creo, sin embargo, que el cantero Gabriel de Aranda también sería su hijo y si no se le mencionó en el susodicho informe de 1626 pudo ser porque al llevar para tal año más de 38 muerto y por haber fallecido fuera de su ciudad natal y sin hijos, que perpetuaran su memoria, los testigos del mismo ya no se acordarían de él.

De los varones el primero que voy a señalar, -aunque el orden en que los expongo no implica, necesariamente, que este se diera en la realidad-, tiene el mismo nombre y apellidos que el padre. Aparece activo en Baeza - desde las décadas centrales del quinientos. Así sabemos que para 1561 había dado las trazas y condiciones para las torres que se iban a levantar en el palacio del noble baezano D. Juan de Carvajal de la plaza de San Gil (5). Este Ginés, sin ningún género de dudas, es el autor de la famosí

FAMILIA DE GINES MARTINEZ. "EL VIEJO"



1. Gines Martinez en segundas nupcias caso con Argenta Alonso de Mendoza, viuda de Bartolome de Bedmar, quien llevaba al matrimonio una hija llamada Catalina de Mendoza.
 2. Siempre que aparece una fecha debajo de cualquier miembro se refiere a la de su bautizo. Todos fueron bautizados en la parroquia de San Pablo de Baeza, excepto nuestro arquitecto que lo fue en la del Sapirano, sus tres ultimos hijos que lo fueron en la alcalada parroquia de Sto. Domingo de Silos y el mayor en San Pedro del Castillo.
 3. Aparece citado en el testamento de su hermano Gines Martinez de Aranda.
 4. Francisco de Aranda caso en primeras nupcias con Francisca Ruiz, hija de Juan Galan Gallego y de Mencina de Morales. Era pues hermana de Maria de Morales la mujer de Gines Martinez de Aranda. En consecuencia tenemos dos hermanos Gines y Francisco casados con dos hermanas Maria y Francisca, respectivamente.
 5. El orden de aparicion de los hijos de Gines Martinez, el viejo, en este arbol genealogico no presupone necesariamente que este fuera el que se dio en la realidad.
 6. Este hijo aparece citado en el Informe de la Inquisicion de 1626.

sima fuente de la plaza de Santa María de Baeza, fechada en 1564 y que hasta ahora muchos estudiosos atribuían a nuestro arquitecto, su sobrino, como una obra de juventud tal hipótesis se derrumba si tenemos en cuenta que para esas fechas su sobrino tenía 8 años.

Además este Ginés Martínez era "el Fontanero" o "Maestro de las Aguas" de la Ciudad de Baeza, lo que ayuda a explicar que sea el realmente el autor de la mencionada fuente. Casó dos veces, la primera con Catalina de Linares con la que tuvo, al menos, dos hijos: otro Ginés Martínez de nuevo como su padre y su abuelo y Juan. En segundas nupcias casó con Argenta Alonso de Mendoza, viuda de Bartolomé de Bedmar, quien ya llevaba al matrimonio una hija llamada Catalina de Mendoza. Esta muchacha para complicar más las cosas casó con Ginés Martínez de Salazar, un sobrino carnal de su padrastro.

De los dos hijos de Ginés habidos en su primer matrimonio, el primero fue bautizado el 20 de enero de 1556, siendo el que más nos interesa en este trabajo, y el segundo, Juan, se bautizó el 22 de febrero de 1558. En consecuencia su matrimonio con Argenta Alonso de Mendoza hubo de celebrarse con posterioridad al año 1558. De su hijo Ginés Martínez sabemos que trabajó en Baeza durante las décadas finales del quinientos y primeras de la centuria siguiente, dentro de la tradición familiar de la cantería. Heredó del padre el cargo de "Maestro de las Aguas" e incluso puede ser éste el que aparece trabajando en la Abadía Alcaláina en la segunda década del siglo XVII y el que la jerarquía eclesiástica nombró como su tasador oficial para la valoración de las obras de la cabecera de dicho templo, pues aunque nuestro arquitecto Ginés Martínez de Aranda tuvo otro hijo con el mismo nombre y primer apellido no creo que se trate de éste, como después demostraré, sino del baezano, "el Fontanero" o algún hijo suyo.

El segundo varón de Ginés Martínez "El Viejo" es Gabriel de Aranda, quien, por las dos razones ya señaladas, no figura citado en el informe para la Inquisición de 1626 (6), pero, sin duda insisto, sería su hijo. Fue el primero de la familia en emigrar, marchando a la localidad -jiennense de la Higuera de Martos, hoy de Calatrava, -lo que nos está señalando su pertenencia jurisdiccional-, hacia la octava década del siglo XVI, buscando, probablemente, mejores perspectivas de trabajo. No olvidemos y después se incidirá en ello que, por estas fechas, en la comarca -jiennense de la Loma, como sucede con casi todo el reino de Castilla, se agrava la crisis económica, lo que tendrá su repercusión en el campo del arte. Además a este hecho hay también que sumar que por esos años se incorporan al mercado laboral baezano, los sobrinos de Gabriel de Aranda, los nietos de Ginés Martínez "El Viejo" con lo que la competencia y oferta dentro de la misma familia se acentúa.

Gabriel de Aranda buscaría quizás en Higuera de Martos trabajar en su iglesia parroquial que por entonces remodelaba su vieja fábrica gótica. De aquí emigraría a la no muy lejana localidad de Castillo de Locubín, donde en 1578 se le remataba la edificación de un puente, hoy desaparecido, que la ciudad de Alcalá la Real, había decidido levantar sobre el río San Juan de tal localidad por 780 ducados (7). Le fueron la obra su sobrino Ginés Martínez de Salazar y el carpintero castellero Francisco García Bailón. Innumerables problemas le iba a acarrear a los tres la construcción de este puente. Gabriel no cumplió con lo estipulado por lo que tío y sobrino fueron a dar con sus huesos en la cárcel alcaláina; tras diversas vicisitudes el sobrino, Ginés Martínez de Salazar, es quien lo acabó, colaborando para tal fin con 70 ducados el otro fiador, el carpintero Francisco García e incluso en 1578, habiendo muerto ya y sin herederos Gabriel de Aranda, los dos fiadores cobraron del mayordomo de la ciudad de Alcalá la Real 80.296 maravedís por ciertas demasías que se le habían hecho al puente.

En Higuera de Martos había casado con Lucía de Valenzuela y no hay constancia documental de que el matrimonio tuviera hijos, lo que sí que puede ser probable es que él fuera la causa o el motivo por el cual sus tres sobrinos: Ginés Martínez de Aranda, Francisco de Aranda y Salazar -hijos de Juan de Viana y Luisa de Aranda- y Ginés Martínez de Salazar -emigraran a estas tierras de la Abadía, convencidos de que al amparo de su tío Gabriel podrían trabajar en las obras del susodicho puente o en otras. Es decir pensarían que el puente podría ser el trampolín que les introdujera en el mundo edilicio de esta comarca. Como queda demostrado su sobrino Ginés Martínez de Salazar sí que obligatoriamente tuvo que trabajar en él, pero no los hermanos Ginés y Francisco, que son los que al fin y a la postre triunfarán en el panorama artístico de la Abadía.

El tercer hijo de Ginés Martínez, "El Viejo" fue Francisco de Aranda, quien estaba activo en Baeza en las décadas centrales del quinientos. Así en 1564 sabemos que trazó y se obligó a hacer por 14 ducados una portada para las casas del clérigo baezano D. Francisco de Moya, portada que era igual a otra que había diseñado para las casas del baezano Juan de Cambostrano (8). ¡Lástima que los protocolos notariales baezanos del siglo XVI conservados sean tan exiguos!. Ellos nos darían la explicación a muchos de los muy buenos edificios renacentistas de esta hermosa ciudad, que, por esta razón, permanecerán para siempre en el anonimato y en esa clave explicativa estarían comprendidos algunos miembros de esta original familia-. Casó Francisco de Aranda, al que algunos documentos -llaman "el Viejo" para distinguirlo de su sobrino Francisco de Aranda y Salazar que sera "el Mozo", con Beatriz González y del matrimonio nacieron tres hijos: otro Ginés de nuevo, Juan y Beatriz. El primero, que creo que es Ginés Martínez de Salazar, sería el mayor de los tres primos

hermanos que llevaban el mismo nombre y primer apellido que el abuelo Gi nés Martí nez, "el Viejo". Fue bautizado el 17 de noviembre de 1.539, ca só con Catalina de Mendoza, hija de Argenta Alonso de Mendoza y de su - primer marido Bartolomé de Bedmar, y tras su intervención en el puente de Castillo de Locubín, donde sabemos que tuvo la ayuda, entre otros - del cantero alcalaíno Pedro de Fraguagua, marcharía a Granada, donde él o un hijo suyo con el mismo nombre y apellidos intervendría a comienzos de la siguiente centuria en diversas obras. Así, según D. Antonio Galle go Burín, trabajaba en 1.600 en la Colegiata del Sacromonte; en 1.621, qu izás sea su hijo, quien concurriría a una junta para proseguir las - obras del Palacio de Carlos V de la Alhambra y el que en 1.636 es nombrado maestro mayor de la Catedral de Granada falleciendo poco después. También, por el Profesor Galera Andreu, sabemos que un tal Ginés Martínez de Salazar, que muy bien puede ser éste o su hijo, hace en 1.618 la tasación de la capilla mayor de la iglesia de Villacarrillo, edificada - por Alonso de Regil (9).

Sin embargo de los 4 hijos de Ginés Martínez "el Viejo" la de más trascendencia es su hija Luisa de Aranda y no por la significación intrínseca que en sí misma ella pueda tener, sino porque fue la madre la de dos de los más importantes miembros de esta familia, a saber Ginés - Martínez de Aranda y su hermano Francisco de Aranda y Salazar. Abuela, por tanto, de Juan de Aranda y Salazar, hijo de éste último y de su segunda esposa Juana Villén. Respecto a Francisco de Aranda se conocían - de él una serie de datos, así por ejemplo sabemos con total certeza - su ascendencia familiar, pero también se ignoraba bastante. En consecuencia los datos ya conocidos junto con los que ahora apporto nos ayudan a trazar con mucha más nitidez su perfil humano; no obstante, por - ahora en él, el tema ya lo he desarrollado en el artículo, ut supra, citado e incidiré más ampliamente al final de este capítulo.

No había la misma claridad con respecto a su hermano Ginés a quien, casi todos los estudiosos hasta ahora, lo hacían hijo del ya citado Ginés Martínez "el Fontanero". No es así es hijo de Luisa y Juan de Viana nació y fué bautizado en la parroquia, hoy suprimida, del Sagrario de Baeza el 12 de marzo de 1.556. Es pues el menor de los tres primos hermanos con el mismo nombre y primer apellido que su abuelo "el Viejo" el iniciador y primer eslabón de esta pléyade de canteros; -el hecho de imponer a los nietos los nombres de los abuelos ha sido y es aún bastante normal, todavía en la Provincia de Jaén y creo que así sucederá en otras tierras es frecuente que al hijo mayor se le impone el nombre del abuelo paterno, si es un varón, y si es una niña el de la abuela paterna y una vez que se ha "cumplido" con esta línea se pasa a la materna.

Ha sido una significativa novedad el presentar y demostrar que Ginés y Francisco son hermanos, muchos documentos se puede aducir para avalar tal afirmación, amén de la partida de bautismo de cada uno de ellos, el documento más claro y contundente es un poder dado en 1.584 por ambos hermanos en Castillo de Locubín por el cual autorizan a su primo Ginés Martínez de Salazar y al también cantero baezano Francisco de Jódar para que en Baeza cobren los que les pueda pertenecer de la herencia de su difunto padre Juan de Viana (10). Eran hermanos y además casaron con dos hermanas, la otra gran novedad. Sabíamos que Francisco casó con Juana Villén, pero este fue su segundo matrimonio, ahora podemos afirmar que, previamente y tras diversas vicisitudes, estuvo casado con Francisca Ruiz, hija de Mencia de Morales y Juan Galán Gallego. Matrimonio éste que, entre otros hijos, tuvieron a Juan Galán Cañadillo, quien en concreto no se dedicó a la arquitectura sino a la agricultura como su padre, pero fue, en cambio, el fiador de algunas de las obras que emprendieron sus cuñados Francisco y Ginés, y a María de Morales, otra de las hijas que casaría con este último (11).

Pero lo interesante también del caso es que el padre de ambos hermanos, el baezano Juan de Viana, no era un gran profesional de la cantería sino que, por los pocos documentos que he podido encontrar en el Archivo Municipal de Baeza, tuvo que ser un buen alarife, un buen albañil, hábil y experto en trabajar la mampostería y la carpintería, más o menos elaborada, pero nada más e incluso muchas veces pienso que su actuación laboral estaría girando en torno a las empresas o actividades de sus cuñados, los hermanos de su mujer Luisa de Aranda. Así sabemos que Juan de Viana se comprometió a levantar las cercas del palacio de D. Juan de Carvajal de Baeza (12). Precisamente su cuñado Ginés Martínez, "el Fontanero", había dado las trazas y condiciones, como vimos, para edificar las torres de dicho edificio (13).

De ello podemos colegir que el padre no sería el maestro más apropiado y preparado para que, con sus enseñanzas, sus hijos alcanzaran tan altas cotas de calidad y profesionalidad como en realidad lograron, pero es que como estamos viendo y ya resulta algo tópico insistir en ello, la familia era mucho más amplia y en casi todos sus miembros la estereotomía, en definitiva la edificación, era su razón de ser.

B. Ginés Martínez de Aranda.

B.1. Sus comienzos baezanos.

Es nuestro arquitecto una figura clave dentro del clasicismo renacentista de finales del quinientos y comienzos del seiscientos, cuyo buen hacer en la teoría, los diseños, y en la práctica, las obras realizadas, tuvieron o mejor dicho hubieron de tener una enorme difusión no sólo en estas históricas tierras de la Abadía sino que, pasando por Cádiz, llegan incluso hasta la singular Santiago de Compostela, pues en todas ellas dejó Ginés Martínez elocuentes muestras de su enorme preparación artística.

Pero la enorme difusión geográfica que alcanzó la actividad artística de Ginés Martínez de Aranda no se puede entender sin la figura de D. Maximiliano de Austria, el mecenas, el humanista, el eclesiástico fiel a las decisiones de Trento y, en consecuencia, preocupado por ofrecer a sus diocesanos los medios materiales necesarios para acrecentar el culto, el rito -tan denostado por los reformadores- y la vida espiritual de sus fieles, - el hombre que, en definitiva, hace de este artista su arquitecto predilecto y dilecto, llevándolo a todos aquellos obispados por los que pasó. No voy a entrar a debatir ahora la ascendencia familiar de tan noble eclesiástico, -tradicionalmente se ha venido afirmando que era hijo natural de D. Fernando de Austria, el hermano de Carlos V; hoy tal ascendencia es puesta en entredicho por la Srt^a. Carmen Juan Lovera, quien insinúa que D. Maximiliano puede ser hijo natural del obispo de Córdoba D. Leopoldo de Austria, a su vez hijo natural del emperador D. Maximiliano (14)-, sea lo que sea - lo que nos interesa señalar aquí es la fulgurante carrera de este hombre - dentro de la iglesia: Abad de Alcalá la Real en 1582, obispo de Cádiz en 1596, de Segovia en 1601 y arzobispo de Santiago de Compostela en 1602. Pero si este influyente clérigo hace de él su arquitecto es porque lo vería dotado de una formación y una preparación muy digna de tenerse en cuenta.

Los comienzos profesionales de Ginés hay que situarlos en su Baeza natal, su familia pondría los cimientos de su buen arte y además no podemos olvidar que por esas fechas, -la séptima década del siglo-, entre otros proyectos edilicios, la ciudad estaba empeñada en reconstruir la fábrica de su catedral muy dañada por el terremoto de 1567 -11 años tenía Ginés en dicho año- y para tal reedificación dieron su parecer artistas de la talla - de Andrés de Vandelvira, Francisco del Castillo, Alonso Barba y posteriormente el Padre Villalpando, a quien se deben algunos diseños, como el de la

portada norte (15). En este ambiente de febril actividad constructiva se desenvolvería la adolescencia y juventud de Ginés Martínez y todo ello - le iba a marcar muy positivamente.

Hacia 1580 emigraría, junto con su hermano Francisco, a Castillo de Locubín con la pretensión de trabajar en el mencionado puente, que estaba al cargo de su tío Gabriel de Aranda. Tampoco olvidemos que por estas fechas se agudiza en la comarca jiennense de la Loma la crisis económica al igual que con la incorporación de sus primos hermanos -los nietos de - Ginés Martínez, "El Viejo" al mercado laboral se obligaría a los más dotados y emprendedores a emigrar en busca de otros ámbitos geográficos más activos y con mayor oferta de empleo. Este sería el caso de Francisco y sobre todo de su hermano Ginés, quienes, con el entusiasmo propio de la - juventud, y conscientes de su valía no se resignarían a llevar una vida más o menos mediocre o lánguida en su Baeza natal sino que ven en la marcha a otros lugares la única posibilidad para escapar de un futuro que se presentaba nada esclarecedor.

No obstante y a pesar de estar ya establecidos en Castillo de Locubín a comienzos de la novena década del siglo XVI, no aparecen documentalmente trabajando en el puente, como vimos. Pienso que si en un principio trabajaron en él lo sería a las órdenes de su tío Gabriel, quizás dentro de su cuadrilla de canteros, pues aún eran muy jóvenes para ese año de - 1580, Ginés tendría unos 24 años y Francisco 19.

Ginés, el mayor en edad, en preparación, en conocimientos y en "idea" en poco tiempo va a destacar dentro de su nuevo ambiente social, mientras que por el contrario su hermano Francisco será toda su vida un buen cantero, pero nada más, un hombre profesionalmente vinculado y en la mayoría - de las ocasiones a los proyectos edilicios de su hermano, donde quizás

desempeñaría el papel de un "buen capataz" de su cuadrilla de canteros. Incluso la vida le fue a Francisco mucho más dura que a Ginés. Tuvo - aquel algún que otro tropiezo de tipo sentimental y las Parcas tampoco le fueron muy generosas, pues murió en 1605 a los 44 años, cuando en su vida afectiva, como veremos, todo estaba tranquilo con su segundo matrimonio, su economía empezaba a ser más holgada y sobre todo cuando en la plenitud de su madurez podría haber dado sus mejores frutos profesionales. No obstante de las distintas etapas que se pueden advertir en la vida de Francisco de Aranda y Salazar se hablará posteriormente.

Refiriéndonos en concreto a Ginés decir que Castillo de Locubín y sobre todo Alcalá la Real iban a colmar, plenamente, sus aspiraciones -- tanto en el plano personal como en el profesional. Además pienso que -- la segunda mitad de la octava década del quinientos iba a ser para él el -- tamente ilustrativa y crucial ya que en la Ciudad de la Mota convergen y se dan cita los mejores arquitectos del momento, por un lado el nuevo -- abad D. Maximiliano de Austria decide reemprender la construcción del -- templo abacial --ahora se hace el cuerpo de la iglesia según trazas de -- Ambrosio de Vico--, por otro lado el Ayuntamiento intenta reconstruir el Gaván de la Mota, --sector suroriental de la muralla formado por distintos elementos como la Torre del Farol, de la Justicia, el Cañuto o calle cubierta--, que se había derrumbado en 1582. Dando su parecer para recons-- truir estas diversas partes del mismo algunos de los mejores maestros -- del momento como Diego de Vergara, maestro mayor de la Catedral de Málaga; Alonso Barba, maestro mayor de la de Jaén; Martín Díaz de Navarrete, maestro de obras de la Real Chancillería de Granada; el ya citado Ambrosio de Vico, etc. Todos ellos emiten su dictamen para tal o cual reconstrucción, pero algún parecer, posteriormente, será reprobado por Ginés --

Martínez. Así en 1594 y en su condición de maestro mayor de las obras de la ciudad rechaza la manera como se iba a reconstruir el Cañuto o la larga calle cubierta del Gaván, el propugna dejarla ahora al descubierto y sin tiendas, con lo que se aligeraría el peso en este sector de la muralla y el municipio se ahorraría más de 6000 ducados (16). Pues bien a toda esa actividad artística, tanto teórica como práctica, estaría igualmente atento y receptivo nuestro arquitecto y ello le ayudaría en sobremanera -aproximadamente estaría en torno a los 30 años- a completar y perfilar su formación y conocimientos.

B.2. Las etapas de su carrera profesional.

La primera que va desde 1580 al 1588 - las fechas son nada más que aproximativas- es eminentemente castellera, pues en esos 8 años siempre aparece como vecino de Castillo de Locubín. Su primera obra conocida la hubo de realizar con anterioridad a 1582, ya que en tal año Francisco de Molina se obliga a pagarle en nombre de Bernardo de Aranda 26.000 maravedíes por cierta obra que le hizo en su casa, -no se especifica en el documento que obra hizo Ginés Martínez, sin embargo por el montante de la misma tuvo que tener cierta envergadura- (17). En 1584 aparece, junto con su hermano Francisco, dando poderes para que puedan cobrar la legítima paterna. Para el año siguiente, 1585, ya estaría casado con María de Morales. Sin duda este matrimonio le sería sumamente ventajoso desde el punto de vista económico y además ella, su mujer, va a ser una ejemplar esposa pues se encargará con toda eficacia de los asuntos familiares durante las largas ausencias por motivos profesionales de su marido. La ceremonia religiosa hubo de celebrarse con anterioridad al 8 de abril de dicho año, ya que en tal día, afirmando estar ya casado, recibe de sus suegros, Mencía de Morales y Juan Galán Gallego, la dote de su

mujer, valorándose los distintos bienes recibidos en 108.228 maravedíes, mientras él afirma llevar un capital de 37.500 maravedíes (18).—Téngase muy presente esta última cantidad para compararla con la de casi 2 millones de maravedíes que fue en lo que se valoró sus bienes al morir y veremos como, desde 1585, fecha de las capitulaciones matrimoniales, hasta 1620 fecha de su muerte, en esos 35 años Ginés tuvo que ser un hombre sumamente emprendedor y activo, la fortuna le hubo de ser muy favorable. Pero esta considerable hacienda dejada al morir no sólo sería fruto de su dedicación al arte sino que, junto a ello y como es normal para la época, la agricultura y la ganadería son actividades fundamentales en su vida. Poseía numerosas propiedades rústicas y urbanas en Castillo de Locubín: unas heredadas de sus suegros, otras le vinieron con la dote de su mujer y un gran número de ellas las fue adquiriendo a lo largo del tiempo. En Alcalá la Real tenía varias casas en el Llanillo y un Mesón, que año tras año arrendaba para evitar así que la inflación depreciara el precio del alquiler y por último en los años finales de su vida, como veremos, junto a estos ingresos hay que añadir los provenientes de un telar que montó en Castillo de Locubín y los de una escribanía que compró en dicha localidad. Todo ello nos está demostrando que además del gran artista, está el Ginés, hombre de negocios que actúa y se mueve dentro de una ética y una mentalidad casi de tipo empresarial.

De este año de 1585 es su primera obra de interés, pues, además de ser el ejecutor material de la misma, conjuntamente con el ya visto Miguel de Bolívar, Ginés había dado las trazas de la misma. Se trata de la capilla de la Concepción, que ambos se obligaron a levantar en la iglesia alca laína de San Juan por encargo de dicha cofradía mariana y por 130 ducados.

Por fortuna es de las pocas piezas que nos han llegado a la actualidad y gozando además de su primitiva pureza de líneas, se trata de una estancia casi cuadrada cubierta con una elegante cúpula sobre pechinas y de una rica decoración geométrica en su interior a base de dos círculos concéntricos cortados por nervios transversales (19).

También el mismo año, pero ahora el 16 de septiembre de las condiciones y se compromete a levantar un adarve -creo que se trataría de un simple muro de contención del terreno, dado lo quebrado del mismo en Castillo de Locubín- junto a las casas de Ruy Díaz de Molina (20). Una obra - más de albañilería que de cantería, pero que es interesante analizar sus condiciones pues nos muestra a un Ginés Martínez manejando y dominando - con soltura los secretos de su arte. Así, en resumen, señala que:

- El muro, bien labrado y puesto a nivel, tendrá 50 varas de largo, -41'795 metros-, 3 varas 1/2 de alto -2'92 metros-, pero aquí se incluye una vara, -0'835 metros-, que tendrá el cimiento y 2 tercias de vara -0'56 metros-, de grosor.

- Encima del adarve irá un caballete con chapas -losas de cantería- de una tercia de vara de alto, -0'27 metros-, y 2 de ancho -0'56 metros-.

- El maestro se obliga a hacer el cimiento, rellenándolo con cal, arena y piedra picada.

- El muro llevará unos ligadores -sillares transversales- que atravesarán toda la pared y será revocado tanto por dentro como por fuera.

- Las mezclas serán de una espuerta de cal y dos de arena para el cimiento y el muro y las de revocar al 50 por ciento de ambos materiales.

- Todos los materiales y la mano de obra correra a cargo del maestro que se encargue de la misma, sólo será a cuenta del comisario o representante municipal ante la obra el traer las chapas y poner dos mu los 6 días para traer los materiales necesarios.

A continuación Ginés se compromete a realizar este muro, dándolo aca bado para el día de San Andrés -30 de noviembre- de ese mismo año, a vis- ta de oficiales que medirán las tapias realizadas, por cada una de ellas cobrará 6 reales y por cada vara de losas o chapas del remate 4 reales.

Paralelamente a este muro hubo de realizar una obra en la entrada de la ciudad de Alcalá la Real a su villa de Castillo de Locubín, aunque en este caso concreto el documento en cuestión no nos da más detalles. (21). Así el 8 de diciembre de 1586 el castillero Hernando Ruiz Hidalgo y sus fiadores se comprometen a pagar a Ginés, en nombre de la Ciudad de la - Mota, 8.466 maravedíes que él le debía al mayordomo de los propios de la misma, ya que éste, el mayordomo, aún le restaba debiendo a Ginés 17.782 ma ravedíes por dicha obra. A veces he pensado si tal trabajo podría ser una puerta monumental, con uno o más arcos, de las que en estas fechas, so lían ponerse en la entrada de las ciudades o villas, ya no con una funcio- nalidad defensiva como era lo típico de la Edad Media, sino con un fin bá- sicamente enaltecedor de un determinado espacio urbano o buscando evocar o perpetuar en la memoria colectiva del pueblo un hecho memorable. Costá- neas a esta fecha serían la Puerta Real o de Gules de Sevilla, la Puerta de Córdoba en Carmona, etc., analizadas por el Profesor Boner Correa en su obra "Andalucía Barroca" (22). A este respecto es muy oportuno señalar que hasta finales del siglo pasado existió en pie en Alcalá la Real y en el camino de entrada de Granada una puerta de gran envergadura, llamada de los Arcos o de los Alamos. La misma se vió muy afectada por el terramo to de 1884 por lo que el año de 1.595, según la Srt^a. Carmen Juan Lovera

fue demolida (23). A través de una vieja fotografía vemos que la formaban dos pisos, en el bajo tres arcos, algo rebajados, siendo el central más ancho y alto que los laterales; un entablamento muy sencillo, coronado en los laterales por tres pináculos de filiación muy clasicista. El segundo piso se desarrolla sobre el arco central del bajo, da lugar u origina un pabellón o ático dividido en tres partes: la inferior una simple peana o plinto rectangular; la central una hornacina de medio punto entre columnas adosadas y amplias piezas de cantería a ambos lados, que muy bien podrían ser para escudos y en la parte superior el remate o ático propiamente dicho, donde parece desarrollarse un gran escudo entre una amplia orla vegetal y pináculos laterales. Tal conjunto que albergaba en su hornacina una imagen sedente y de tradición medieval de Santa Ana, la Virgen y el Niño, que es lo único conservado en la actualidad y de una factura, por cierto bastante tosca, aunque la Srt^a. Juan Lovera la atribuye al genial alcalaíno Martínez Montañés (24). Tal estructura en sí rezuma cierto clasicismo, dentro de ciertas limitaciones, así el radio de los arcos laterales es excesivo en comparación con el central, lo cual ayuda a que no exista una armonía o equilibrio en las proporciones, algo tan renacentista. No obstante su léxico nos está evocando cronológicamente la segunda mitad del quinientos y la mano de algún maestro de cantería de los muchos que por estas fechas trabajaron en esta hermosa ciudad, incluido, incluso, el mismo Ginés Martínez en estos años de su juventud.

A comienzos del año siguiente, 1587, se trasladaría a vivir a Alcalá la Real, aunque su vinculación económica, familiar, laboral y sentimental con Castillo de Locubín no se va a cortar sino que, muy al contrario, cada vez será más estrecha y fecunda. Sin duda esta villa había sido para él su verdadera "tierra de promisión" allí encontró sus primeros encargos como maestro de cantería, en ella y al calor de la actividad edilicia

de la comarca pudo completar su formación , aquí encontró a la que iba a ser su leal y fiel compañera, no sólo en el estricto ámbito familiar sino rebasándolo con creces. En definitiva, Castillo de Encubín había sido el trampolín que le permitiría el salto a la "metrópolis", en la que desde muy pronto va a escalar los mejores y más importantes cargos y encargos de la misma, tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico que es el que más nos interesa.

La segunda etapa de su vida es totalmente alcalaína y va desde 1588 al 1598. En la Ciudad de la Mota debería de ser ya bastante conocido cuando en 1589 aparece, al alimón con Miguel de Bolívar, al frente de la construcción del cuerpo de la iglesia abacial. Así el 5 de marzo de 1589 los canteros-abastecedores de piedra Marcos López y Sebastián Ruiz se obligaban a traer ciertas partidas de sillares para tal obra y los sacarán del lugar que le señalen Miguel de Bolívar y Ginés Martínez de Aranda, maestros de la dicha obra (25).

El pulso profesional con Miguel de Bolívar, el otro gran maestro de cantería de su época, con el que ya había colaborado en anteriores ocasiones, se acentuaba en estas fechas y al final será ganado por Ginés, quien debía de estar en posesión, oficialmente hablando, del título gremial de maestro de cantería pues en la denuncia, ya vista, de 1588 del alguacil - al corregidor alcalaíno porque algunos maestros ejercían su oficio sin estar examinados para ello no se menciona a nuestro arquitecto, quien ya sería un profesional más que conocido en su medio social para ser denunciado si no hubiera cumplido tal requisito.

Con su introducción en el magno proyecto edilicio de la iglesia mayor alcalaína lograba culminar una de sus aspiraciones máximas y si bien

en todos los documentos aparece citado en segundo lugar, después de Miguel de Bolívar; muy pronto, por méritos propios, va a triunfar y, lo que es aún más importante, se va a convertir tanto en el arbitro de la edilicia municipal como de la eclesiástica, sobre todo a partir del momento en que el activo e inquieto abad D. Maximiliano de Austria lo haga su arquitecto.

Por estos años, 1588 al 1590, interviene en dos trabajos que contribuyen a engrandecer y ampliar su actuación profesional a otros campos del arte. En primer lugar dió las trazas y condiciones para edificar la nave de la iglesia de Santa Ana, que sería realizada por los hermanos Juan y Pedro de Fraguagua y en segundo lugar, al otorgar su testamento el cantero de ascendencia vasca Juan Meléndez nos daba la noticia de que Juan Zamorano, hijo de Pedro Hernández de Jaén, le debía 7 ducados de ciertas demasías de la obra que hizo en el huerto de su casa y -aquí esta lo interesante- en tal cantidad no iba incluida ni la piedra ni "...una culebra que labró Ginés Martínez...". La obra en concreto era un pilar que Juan Meléndez hizo para Pedro Hernández y la culebra podría ser un caño por donde saliera el agua al mismo (26). Ignoramos el fin concreto y la organización intrínseca del citado huerto -quizás entraría dentro de la corriente humanista tendente a acercar la naturaleza a la vida cotidiana para hacerla más agradable, mediante la creación de un espacio lúdico, donde se podían desarrollar -- los más variados espectáculos culturales o recreativos (27). Sea cual fuere el fin y la conformación de tal huerto, lo realmente significativo es -- que nos muestra a Ginés en una faceta totalmente distinta y desconocida -- hasta ahora, la de escultor en sí o dando el modelo de escultura a realizar. Siendo éste el único caso que conocemos.

Curiosamente la vinculación de Ginés con esta familia no quedará aquí, sino que, a posteriori, dió las trazas para una capilla que sus herederos -- iban a levantar en la iglesia de San Francisco. obra que, el 8 de octubre de 1591, se comprometió a edificar Miguel de Bolívar (28).

En este último documento mencionado Ginés Martínez aparece catalogado por el escribano como "maestro mayor de las obras de la ciudad". ¿Se puede pedir más?, en prácticamente tres años 1589-1591 había logrado acaparar y reunir en su persona el control de toda la actividad constructiva, tanto civil como eclesiástica. Sin duda la Ciudad, al igual que antes la iglesia, veía en él una serie de cualidades, una formación y calificación personal tal que otros canteros, algunos incluso de naturaleza alcaláína, no poseían.

En 1.592 en razón de tal cargo municipal junto a Juan Sánchez, alarife y maestro mayor de las obras de albañilería y fontanería de la ciudad, emite un informe a petición del monarca Felipe II acerca del estado de conservación de la alcazaba de la Mota, qué reparos necesitaba y cuánto costaría aproximadamente su restauración. Haciendo un poco de historia diré que el conjunto monumental del castillo de la Mota, bastante bien conservada en su aspecto externo, lo componen tres torres además de la barbacana: la Torre del Homenaje, la más soberbia y grandiosa de todas, a la que se accede por su flanco sur y cuya estancia principal está cubierta por una bóveda esquifada de 8 paños sobre trompas; la de la Campana de mucha menor entidad y por último la Mocha. Sin duda durante los siglos de la baja Edad Media, sobre todo a partir de la conquista de la ciudad por Alfonso XI, en 1341, la Mota sería celosamente cuidada, guarnecida y custodiada por tratarse de un excepcional castillo fronterizo entre Granada y Castilla; pero una vez terminada su función defensiva -- tras la conquista de Granada y con el inicio del lento e ininterrumpido descenso de la población de la ciudad fortaleza o "acrópolis" de la Mota a la parte baja o Llanillo empieza también la inexorable agonía de la alcazaba alcaláína, en definitiva el lema que reza en el escudo de la ciudad "Llave, guarda e defendimiento de los reinos de Castilla" quedaba

a partir de ahora como una referencia histórica al pasado y nada más, hasta tal punto que en la penúltima década del quinientos su estado de conservación era bastante preocupante. Así sabemos por la Srt^a. Juan Lovera que en dicha década se emitieron varios informes de diversos maestros sobre las obras más urgentes a efectuar, que fundamentalmente serían en la Torre del Homenaje e incluso se llegaron a realizar, entre 1582 y 1584, algunos reparos en sus esquinas de poniente y mediodía, amén de otras — obras menores. (29).

Incluso años antes, concretamente en 1574, y prueba del poco interés que ofrecía esta plaza fuerte desde el punto de vista militar para la Corona, se había producido la venta de la alcaldía de dicha fortaleza por parte de Felipe II a D. Benito López de Gamboa, del Consejo de Indias, — en 9.000 ducados (30). Sin duda para D. Benito el aliciente de dicha adquisición estaba en que su tenencia llevaba anejo un sueldo anual de — 100.000 maravedís con cargo a las alcábalas granadinas y sobre todo porque tenía implícito un oficio de regidor con voz y voto en el Concejo de la ciudad con lo que eso significaba de poder controlar la vida municipal.

En esta situación y siendo alcalde de la fortaleza D. Antonio López de Gamboa y Eraso, hijo de D. Benito López de Gamboa y de D^a. Beatriz de Eraso, — esta familia es la fundadora y detentadora del patronato de la capilla mayor del convento de San Francisco — emiten su informe Ginés Martínez de Aranda y Juan Sánchez, con fecha cinco de mayo. El mismo se conserva en el Archivo General de Simancas, junto con otro informe de las mismas características relativo a las fortalezas de Loja y Alhama de Granada, pues las tres ciudades formaban un solo corregimiento. (31).

En sí es de sumo interés pues hacen, ambos maestros, un profundo y detallado análisis y diagnóstico de la alcazaba, cuyos puntos fundamentales merecen ser comentados del siguiente modo:

- Respecto a la Torre del Homenaje:

Deberán de derribarse los dos pedazos de pared que quedan entre las esquinas nuevas, -la de poniente y mediodía se habían renovado hacía unos 10 años-, porque están salidas y desplomadas y se volverán a hacer de nuevo, lo cual tendrá un costo de 220 ducados.

En la parte superior y por los cuatros lados se hará un muro que sirva de antepecho, -hoy hay unos merlones de factura bastante reciente lo que está desentonando a leguas vista-, y esto lo valoraron en 200 ducados.

La terraza de la parte superior se deberá de enlosar con baldosas de cantería -las que tiene hoy son modernas y de barro- y argamasa con lo que se evitarán los recalos del agua, lo que tasaron en 300 ducados.

En el interior de dicha torre se deberá de reparar el aljibe -situado en un ángulo de la gran estancia central descrita, lo que valoraron en 200 ducados.

- Por lo que respecta a la Torre de la Campana las necesidades que apreciaron más insignificantes, por lo que pienso que se encontraría en un mejor estado de conservación, además, en sí, la torre tiene mucho menos envergadura que la anterior lo que explica que los reparos a efectuar no sean tan considerables. Así aconsejan:

Hacer un buen muro que sirva de parapeto en la parte alta o terraza de la misma, igualmente en este mismo lugar levantar las baldosas y volverlas a asentar pues hay muchos recalos, todo lo cual importará 60 ducados.

Levantar un antepecho de media vara -0'41 metros- en el pasadizo que une a esta torre con la del Homenaje -curiosamente el acceso al castillo se hace a través de esta última torre y una vez dentro del

patio de la fortaleza el paso a la Torre del Homenaje se hace a través de un adarve que une ambas torres-. Edificar tal antepecho lo valoraron en 30 ducados.

- Por lo que respecta a la Torre Mocha aconsejaron poner en su terrado unas losas nuevas para evitar los recalos del agua, lo cual importará 20 ducados

Insisten en que tales obras son muy urgentes y que si no se ejecután con prontitud el daño que se seguiría a dicha fortaleza sería tal que su restauración importaría aún mucho más dinero

Al final del informe el corregidor añade que es necesario arreglar los aposentos del castillo o hacer dos o tres nuevos, para que en ellos pueda vivir, con cierta dignidad, el alcaide de la fortaleza. Todo lo cual, los reparos del informe de ambos maestros y los del corregidor ascendería a 1.500 ducados. No obstante, después de revisar detenidamente tal fortaleza, creo que pocos arreglos se le harían a la misma e incluso los protocolos notariales alcaláinos nos pueden dar la razón pues a partir de ahora éste ya no figura ni aparece mencionado en los mismos (32)

Por otro lado Ginés seguiría estrechamente vinculado a Castillo de Lobubín donde, como ya hemos visto, tenía también muchos intereses y prueba de ello es que el 5 de marzo de 1593 Miguel García Espinosa, mayordomo de la iglesia parroquial de San Pedro de dicha villa, se obliga a pagarle 58.000 maravedís que le restaba debiendo de cierta obra que hizo en ese templo parroquial. Creo que puede tratarse, entre otras cosas, de la portada lateral de una enorme sencillez de líneas y pureza arquitectónica, aunque su estado de conservación es bastante deficiente (33).

Al año siguiente 1594 es cuando interviene dando su parecer para la reconstrucción del famoso Cañuto o calle cubierta de 61 x 3'34 metros del Gaván de la Mota, censurando el dictamen dado previamente por otros afana-

dos maestros de cantería. Una vez emitida su opinión y en un gesto propio de un artista consciente de que sabe lo que dice aconseja y renta a la Ciudad para que se traigan otros maestros que confirmaran "como es infalible verdad lo que digo" (34).

En 1596 su amigo, mecenas y protector, el noble abad D. Maximiliano de Austria era promovido al obispado de Cádiz, Ginés no le va a acompañar de momento sino algo después. No obstante antes de dejar el Abad este cargo hubo de realizar Ginés una de las portadas más interesantes que salieran de su mano. Me estoy refiriendo a la portada sur de la iglesia abacial de un delicado clasicismo geometrizable -dórica con pilastras, triglifos y metopas lisas y frontón triangular completo que lleva superpuesto en su vértice el escudo prelaticio de este clérigo; tal portada guarda una gran similitud y relación formal con la que hizo posteriormente en el acceso a la cripta de los pies o catedral vieja de Santiago de Compostela, documentada y estudiada por el profesor Bonet Correa, sólo que aquí el frontón es curvo y roto, acogiendo en su vértice el escudo del comitente, D. Maximiliano, ahora arzobispo de Santiago (35).

En 1597 recibe por dos años como aprendiz al joven Pedro Pablo, esta carta de obligación de aprendizaje es muy interesante por dos motivos: El primero porque además de obligarse Ginés a darle de comer, vestir, calzar, en definitiva como se dice en este tipo de documentos "e buena vida que la pueda llevar" se obliga a pagarle una cantidad por cada día trabajado, que será de 60 meravedís el primer año y 2 reales en el segundo; no es esto lo normal sino que, en los muchos documentos que de este tipo tengo registrados, se establece una cantidad fija a pagar cuando acabe el periodo de aprendizaje contratado. En segundo lugar y es esto aún mucho más interesante Ginés se compromete a enseñarle el oficio de maestro de cantería, pero si el muchacho quiere aprender "el estudio de traza y arquitectura

ansi mismo lo tengo de hacer" (36). Es decir Ginés es consciente de que en la edificación hay dos componentes fundamentales y complementarios, primero el artista o el arquitecto que es el hombre dotado y capacitado para dar las ideas, las trazas o diseños que el segundo, el maestro de obras o de cantería, el experto en la práctica, hará realidad. Tal distinción a nivel teórico, al menos, se venía formulando en nuestro país desde la publicación en 1.626 de la obra "Medidas del Romano" de Diego de Sagredo. En consecuencia, según las circunstancias, mostraría a sus discípulos una sola de estas facetas o las dos de acuerdo con la capacidad del receptor.

Se cierra su primera etapa alcalaína hacia 1.598, concretamente el 4 de agosto de ese año da poderes a su mujer María de Morales, quien a partir de ahora se trasladará a vivir definitivamente a su localidad de origen, Castillo de Locubín, y al clérigo alcalaíno Juan Jiménez para que en su ausencia puedan vender, comprar o cobrar cualquier cosa que a ambos le parezca (37). En virtud de tal poder el sacerdote aparece en varias ocasiones arrendando las casas y el mesón que Ginés tenía en el Llanillo alcalaíno y ella, su mujer, será la que cuidará y vigilará los intereses de la familia en Castillo de Locubín

Para 1.599 ya estaba trabajando, según el canónigo gaditano, D. Pablo Antón Solé en el Claustro de Difuntos de la Cartuja de Jerez de la Frontera y además para tal fecha ya ostentaba el importante cargo de Maestro Mayor de las fábricas del Obispado de Cádiz. Sin duda ambas cosas se las debería a D. Maximiliano de Austria, quien se ve obligado a llevar a cabo una profunda remodelación de la vieja catedral gaditana - hoy parroquia de Santa Cruz - bastante maltrecha tras la dañina incursión inglesa a esta ciudad en 1.596. Participar en tal obra sería quizás el principal objetivo que llevaría a Ginés a Cádiz, llamado por su pro-

lector el antiguo Abad alcalaíno, aunque después y en razón de ser nombrado Maestro Mayor de las fábricas del obispado de Cádiz su huella quedara presente en otras edificaciones de tipo eclesiástico.

El 27 de abril de 1.600 se remata en él la remodelación de la vieja -catedral gaditana de Santa Cruz en 3.700 ducados (38). 11 días después su suegra Mencia de Morales, su mujer María de Morales y su cuñado Juan Galán Cañadillo le autorizan, desde Castillo de Locubín, para que los pueda incluir como fiadores de dicha obra (39). El periodo concreto de ejecución -de tal remodelación iría desde mayo de 1.600 hasta 1.602, concretamente el día 2 de junio de este último año, festividad del Corpus Christi se abre -de nuevo el templo al culto. Además por la cantidad de dinero en que se remató la obra y por el tiempo que se empleó en la misma, -justo dos años-, no se pudo tratar de una total reconstrucción sino, insisto, de una remodelación y es que los primitivos muros perimetrales así como las capilla adosadas a los mismos no se vieron afectadas por el desastre inglés de 1.596. Se trataría, pues, en esencia de reconstruir sus tres naves lo que justifica el tiempo empleado y el dinero invertido.

Las trazas y condiciones para tal obral las había dado el ingeniero militar, también baezano, Cristobal de Rojas, capitán del ejercito y encargado del mantenimiento de las defensas y fortalezas de la ciudad de Cádiz, -quien, partiendo de la planta rectangular diseñó una iglesia casi de salón con severas columnas de orden toscano que le dan un aire de iglesia columnaria, con el primer tramo de cada una de las tres naves se forma un falso crucero y se cubre cada tramo con bóvedas esquifadas y trasdosadas, excepto el primer tramo de la nave central que lo hace con una media naranja, -mientras al exterior la cubierta de las bóvedas es a base de azulejos multicolores para evitar la humedad, que a pesar de todo es muy palpable en muchas partes del edificio (40).

Con toda razón la huella personal de Ginés en esta obra hubo de ser muy pobre y así ha sido puesto de manifiesto por los distintos estudiosos de este templo. Pero, como es obvio, una remodelación impone muchas limitaciones y al tratarse de una obra en gran medida financiada y acogida a la generosidad de la Corona, -Felipe III había ofrecido para tal fin en 1.599 una suma bastante considerable de maravedís-, la Cámara de Castilla impondría y exigiría la intervención, a la hora de dar las trazas y fijar las condiciones, del ingeniero militar Cristobal de Rojas, quien, por otro lado, al tener como principal misión el mantener en buen estado de conservación las defensas de la ciudad, -bastante vulnerables y arruinadas, como se puede deducir, tras la incursión de 1596- no podría llevar personalmente otras obras que no fueran las relativas a estas últimas. Incluso sabemos que existía la prohibición real por la que ningún ingeniero, ni maestro mayor, ni oficial de dichas fortificaciones se podría emplear en otra obra ajena al reparo y mantenimiento de las mismas. De ahí que el genial Ginés Martínez de Aranda tendría que limitarse aquí, como máximo, a aportar su interpretación personal a las trazas que le habían sido dadas de antemano y sus cualidades como artista-creador e innovador se pondrían de manifiesto en aquellas otras construcciones que, en razón de su cargo de nombramiento episcopal como era el de Maestro Mayor de las obras de la diócesis, trazará e incluso dirigiera. En definitiva creo que su actuación en este viejo templo catedralicio de Cádiz sería sólo una excepción dentro de su larga y fecunda trayectoria profesional, presidida y animada siempre por su enorme y original capacidad de creación artística. Sin embargo ante de concluir mi comentario a su participación en este templo gaditano quiero resaltar que existe una gran similitud entre los motivos decorativos geométricos que decoran la cúpula y las pechinas de la capilla de Ntr^a. Sr^a. de la

Concepción de la iglesia alcaláina de San Juan, obra que Ginés trazó y dirigió en 1.585 y los que adornan la cúpula del falso crucero de esta iglesia gaditana, sería probablemente ésta una de sus aportaciones personales a la traza o diseño de Cristobal de Rojas.

De su etapa gaditana y a título de mera curiosidad quiero comentar que su corta estancia en esta Ciudad del Atlántico le iba a traer algún que otro problema de tipo humano, así el 10 de septiembre de 1.614 se presentó en Castillo de Locubín Simón García, vecino de Sanlúcar de Barrameda, diciendo que él había criado en su casa una niña llamada Lucía, la cual se decía que era hija de Ginés y que la tuvo con una mujer cuando estuvo labrando la iglesia de Cádiz. A lo que nuestro arquitecto jura, utilizando todos los formalismos de la época, que la tal Lucía ni es hija suya ni él ha tenido hijo alguno fuera de su matrimonio con María de Morales (41).

Para mayo de 1.602 ya estaría de vuelta por tierras de la Abadía y en ellas permanecería durante algún tiempo. Así el 4 de mayo su antiguo Abad D. Maximiliano de Austria, ahora obispo de Segovia y estando en Alcalá la Real, le autoriza a cobrar del administrador de los frutos y rentas de la Mesa Episcopal de Jaén $1/3$ de la pensión que sobre dicha institución tiene asignada, la cual sumaba 400 ducados y que eran por otros tantos ducados que Ginés tenía que recibir del tesorero de la Santa Iglesia de Cádiz, D. Rodrigo de Loyola, a cuenta de la fábrica de dicha ciudad (42).

La siguiente etapa en su carrera profesional es la compostelana, para noviembre de 1.603 ya estaría en Santiago pues en tal fecha figura como Maestro de la Catedral en sustitución de Gaspar de Arce "El Viejo" a quien se había despedido para reemplazarlo por nuestro arquitecto (43).

Evidentemente en esta operación de recambio ocuparía y desempeñaría un papel decisivo y hasta cierto punto impositivo su amigo y protector, el nuevo Arzobispo Compostelano D. Maximiliano de Austria.

Desde el año de 1.603 al 1.606 Ginés va a ser en palabras del Profesor Bonet Correa: "El árbitro de la arquitectura compostelana - animado por el dinámico y emprendedor Arzobispo". Reconociéndole este gran investigador esas cualidades propias de un verdadero artista que el Canónigo Antón Solé no veía en su etapa gaditana.

Un año después, es decir en 1.604, acaparaba en sus manos un cargo de cierta significación al ser nombrado por su mecenas para que dictaminara sobre el estado de conservación de las fortalezas de la Mitra Compostelana.

No voy a entrar a estudiar con todo detalle la labor artística de Ginés durante esos 4 años de permanencia en Galicia, para ello me remito al profundo trabajo del Profesor Bonet, quien en algunas ocasiones contando con datos de archivo, otras partiendo de similitudes formales con obras documentadas o disfrutando de ambos elementos a la vez, analiza un grupo bastante considerable de obras ginesinas en esta ciudad y en su entorno geográfico.

Para 1.606 desaparece de Santiago de Compostela por lo que el Profesor, ya tantas veces citado, D. Antonio Bonet pensaba que habría muerto (44), con una edad bastante avanzada pues le atribuía en su juventud la Fuente de Santa María de Baeza, fechada en 1.564. Hoy sabemos que no es así, la citada fuente ha demostrado que es de su tío y la fecha de su muerte fue fijada por el Profesor Galera Andreu en 1620. Puntualizando aún más diré que para el 4 de marzo de 1606 aún estaba en la Ciudad del Apóstol, pues su mujer desde Castillo de Locu

bín autoriza a Pedro de Villarreal para que pueda cobrar en Granada, donde al presente se encontraba el arcediano de la Catedral de Santiago de Compostela, 42.000 maravedís en razón de una libranza que éste tenía del canónigo santiagués D. Alonso López, a quien se los había prestado con anterioridad nuestro arquitecto, (45).

No obstante, antes de analizar la última etapa de su vida, una pregunta flota en el aire y es que ante esa situación de privilegio, de que gozaría Ginés en Santiago, qué poderosas razones le impulsaron a volver a estas tierras. Hoy, a la vista de toda la documentación analizada, puedo decir que, sin pretender haber encontrado la "ultima ratio" que explique el porqué nuestro arquitecto regresó a la Abadía alcalaína, intuyo tres poderosas razones que expliquen su retorno. La primera sería de tipo económico, su hacienda familiar con su ausencia y pese al celo y energía desplegado por su mujer estaría algo abandonada; además, al ser ésta ya de un monto considerable, le exigiría más dedicación y, en contrapartida le permitiría una mayor solvencia económica, --a los bienes ya señalados hay -- que añadir que en 1.600 muere su suegra heredando su esposa diversas fincas y 38.618 maravedís, a la par compra una escribanía en Castillo de Locubín buscando, probablemente, proveerse de una renta fija y saneada que le diera aún más seguridad en el futuro y finalmente, recuerdese que ya se ha hecho alusión a ello-- otra fuente de ingresos muy saneados son los procedentes de un telar que estableció en esta localidad, en consecuencia en numerosas ocasiones y en estas dos primeras décadas del setecientos aparece en la documentación comprando grandes partidas de lana o vendiendo paños y tejidos; un ejemplo de los muchos que puedo aducir es el que tiene lugar a principios del siglo XVII en que Francisco de Espinosa y su mujer Ana Fernández se obligan a pagar a Ginés Martínez 24.376 maravedís por la compra de 8 piezas de Holanda fina, 80 piezas entrefina y 8

basta, precisándose que cada pieza debería de tener 185 varas y media -154'4 metros- (46). En resumen las rentas procedentes del sector agroganadero; del sector industrial: el telar y del sector servicios: la escribanía y su trabajo profesional hacen que a la hora de hacerse el inventario y la valoración de sus bienes al morir, éste ascienda, como se ha dicho a casi 2 millones de maravedís.

En segundo lugar podemos aducir, para explicar su retorno, una poderosa razón de tipo sentimental, en Castillo de Locubín había dejado a su esposa y a sus cuatro hijos aún pequeños, pues el mayor, Ginés, nacido a finales de los 80 de la centuria anterior, tendría para 1.606 no más de 18 años. Y en tercer lugar, no lo olvidemos, en esta zona, a la que tan unido se sentía espiritualmente, había trabajo de sobra, máxime para él un maestro conocido y consagrado desde hacia ya muchos años, tanto en la edificación civil como, sobre todo, en la religiosa.

De esta tercera etapa de su vida, que va desde 1.606 al 1.620, puedo decir, a la vista de la documentación, que no se prodigó mucho en su arte. Sabemos que tuvo que trabajar en el convento alcalaíno de la Consolación pues en 1.611 María López, viuda de Francisco López, que debía a dicho convento 400 reales de una manda testamentaria de su hijo Pedro Bago, monje profeso del mismo, se obligó a pagárselos a Ginés, en nombre de dicho convento ya que éste le restaba debiendo una cantidad aún mayor de maravedís de la obra que hizo nuestro arquitecto en el mismo (47).

Dos años después, en 1613, nos lo encontramos trabajando en una faceta totalmente desconocida hasta ahora, concretamente el 1 de octubre de dicho año el carpintero alcalaíno Juan Sánchez Montañés se compromete con el capellán de la capilla de Ntr^a. Sr^a. de las Mercedes de la iglesia aba

cial a realizar un retablo para dicha imagen ateniéndose a la planta, traza y condiciones dadas por Ginés Martínez de Aranda. Es muy frecuente a partir de la segunda mitad del quinientos que los maestros de cantería del el diseño para los retablos, pero hasta ahora no conocíamos ninguno en concreto salido de la mente de nuestro arquitecto y además por fortuna se conservan las condiciones dadas por Ginés, que fueron publicadas por el gran investigador de temas alcaláinos D. Francisco Martín Rosales (48). A través de ellas podemos ver como también nuestro arquitecto manejaba los secretos de la retablística, una de las ramas del arte, hasta ahora, bastante olvidada de la historiografía. Este retablo, como sucede con la inmensa mayoría de los retablos alcaláinos, no nos ha llegado a la actualidad, incluso se perdió bastante pronto pues, según el mencionado investigador, fue sustituido a finales de ese mismo siglo por otro nuevo. No obstante y aunque el documento en cuestión nos permite conocer, con bastante aproximación, su estructura y formas, como tal estudio se hizo en la primera parte de este trabajo, no insistiré en ello.

A partir de 1.615 se va a dedicar de lleno a las obras de terminación de la iglesia abacial como Maestro Mayor de las mismas. El Cabildo Municipal intentaba concluir el templo, ya edificado de nuevo casi en un 70 por 100 -los dos primeros cuerpos y la torre-, quedaba aún en pie y en uso la cabecera del primitivo templo gótico, que en comparación con la obra nueva resultaba ridícula e insignificante. El primer intento va a ser un adacentamiento y reforma de dicha cabecera que tenía como objetivo principal su consolidación; para tal fin Pedro de Velasco y Ginés Martínez, según la Srt^a. Carmen Juan Lovera, dan un informe el 28 de julio de 1.616. Básicamente se trataba de edificar dos grandes estribos o contrafuertes en el muro norte y sur respectivamente, que no se llegaron a levantar. Con idéntica finalidad aconsejan ambos maestros hacer una sacris-

tía en el flanco sur del cuerpo de la iglesia, edificándose la misma entre 1.617 y 1.618 bajo la dirección de Ginés Martínez, quien había dado las trazas y ayudado por otro Ginés Martínez, el Mozo, que, como ya señalé, o bien puede ser su hijo mayor o su sobrino, el hijo de su primo hermano Ginés Martínez "el Fontanero" de Baeza, me inclino a pensar que sea éste y no su hijo y posteriormente incidiré en ello. (49).

Según la mencionada investigadora, D^{ña}. Carmen Juan Lovera, Ginés Martínez dió una nueva traza para la cabecera de dicha iglesia antes de morir convencido de que era imposible mantener la primitiva gótica y termina diciendo que el 6 de noviembre de 1.620 por una Real Provisión de Felipe III se ordena al corregidor alcalaíno buscar nuevo maestro mayor para dicha obra "por haber muerto el año anterior -1.619- el que había" (50). El error es palpable nuestro arquitecto murió en 1.620 y en concreto su óbito se hubo de producir entre el 9 de marzo, año en que compra un caballo blanco al vecino de Priego Alonso Díaz (51), y la fecha de la Real Provisión, 6 de noviembre, en que se manda nombrar maestro mayor nuevo por el fallecimiento del anterior.

En el momento de su fallecimiento tenía 64 años y también dirigía a la par las obras de edificación de la ermita de Ntr^a. Sr^a. de la Concepción de Castillo de Locubín. Ya sabemos por el Profesor Pedro Galera que el 6 de diciembre de 1.620 Pedro González y Francisco de Aranda, en nombre de dicha cofradía se obligan a pagarle a su viuda 28 ducados que se le restaba debiendo de la obra que hizo su difunto esposa en dicha ermita (52). Este pago sería fruto de una segunda intervención de Ginés en dicha edificación, probablemente ahora se harían las bóvedas, techumbres y capilla mayor que en una primera fase constructiva no se hicieron; pues como se verá en 1.617 Ginés se compromete a terminar de levantar los muros perimetrales del edificio y una portada. Tal pieza arquitectónica una vez -

terminada tuvo que ser una edificación digna y hermosa cuando en 1.626 fue facilitada por el abad D. Pedro de Moya a los capuchinos y éstos - la aceptaron para que les sirviera de iglesia del convento que en dicha villa pensaban fundar, aunque se le hicieron algunas reformas a fin de adaptarla a su nueva función conventual. La iglesia, según la Srt^a. Concepción Castillo Castillo, una vez suprimido el convento con la desamortización de Mendizabal, pasó a propiedad particular y con el tiempo se arruinó (53).

El contrato para acabar los muros y hacer la portada de la ermita lo realizó Ginés Martínez con el mayordomo de la cofradía de la Concepción Martín Díaz de Mendoza en 1.617. Por él podemos comprobar que no - se trata de un inicio de obras, -no olvidemos que tales construcciones - religiosas, en la mayoría de las ocasiones, estaban sometidas a los vaivenes económicos de sus organismos patrocinadores, en este caso una cofradía de pueblo, sino que se trataba de una prosecución de las mismas, para las cuales, incluso, Ginés dió las condiciones que podemos resumir del siguiente modo:

-Se levantarán las paredes -muros perimetrales- de cantería incluidas las cornisas, de modo que ya no quede nada más que enmaderar -hacer el tejado- y en esto no se incluye ni las bóvedas, ni los arcos, ni la capilla mayor. Todo será bien asentado a nivel y cordel tanto por dentro como por fuera.

-En el cuerpo de la iglesia se harán tres ventanas cuadradas.

-Se terminará la portada comenzada a hacer con su friso y - cornisa dórica.

-Toda la piedra de sillería necesaria se sacará a costa del

maestro, pero la que se use para la portada, cornisas, que estará más limpia y mejor labrada, se sacará a costa del maestro, pero se acarreará a -- costa del mayordomo de la cofradía, siempre y cuando se saque antes del mes de septiembre, de no ser así ambas obligaciones correrán a cargo del maestro.

-El mayordomo pondrá todo el ripio necesario, así como la cal, la arena y llevará el agua a pié de obra.

Finalmente el mayordomo se obliga a pagarle a Ginés en 4 pagas 252 ducados y él se obliga a entregar la obra hecha para el primero de mayo del año siguiente, 1.618. (54).

Para realizar estas obras, tanto en Alcalá como en Castillo Ginés -- contaría con un buen equipo de colaboradores, él se limitaría, ahora más que nunca, a supervisar todo el organigrama constructivo, lo que a fin de cuentas era y es la misión básica del arquitecto, dejando el control de -- algunos de los aspectos concretos de la edificación en manos de sus más inmediatos colaboradores; entre ellos estaría su hijo Ginés Martínez, aunque luego a la muerte del padre no siguiera el oficio paterno, sin embargo el padre intentaría, mientras él viviera, que sus hijos siguiera sus huellas profesionales, su sobrino él de Baeza, como ya se ha dicho, etc.

En el momento de contratar la obra de la ermita de Ntr^a. Sra. de la Concepción de Castillo de Locubín ya había otorgado testamento, concretamente otorgó su última voluntad el 7 de julio de 1.616, contaba entonces con 60 años, edad bastante considerable para su época, aunque aún se sentía con energía cuando siguió al frente de la iglesia mayor alcaláina y -- la ermita castillera. Ya no otorgaría más testamentos sino que este fue -- el definitivo y el que invocaron sus herederos cuando se hizo el inventario y partición de sus bienes en 1.623. En sí el documento no ofrece noti

cia alguna digna de tenerse en cuenta, sólomente señalar que pidió 4 misas para su hermano Juan y otras tantas para su hermano Francisco de Aranda y Salazar -otra prueba más de que ambos eran hermanos- y finalmente declara que a sus hijos, ya casados, Ginés María y Juan, quedaba aún soltera la menor llamada Petronila, les había dado distintos bienes en dote (55).

Más interés merece el inventario de sus bienes efectuado en 1.623, -hacia tres años que había muerto el padre-, pues se tasaron y valoraron sus fincas rústicas, urbanas, así como otra serie de utensilios de tipo particular. Entre estos y por ser las herramientas propias de su oficio de maestro de cantería se valoraron: un garabato para asir piedra en 8 reales, un formón en 1 real, un compás grande en 7 reales, una escuadra de hierro en 6 reales, otras dos escuadras en 8 reales y dos cinceles en 5 ducados -55 reales-, todas las herramientas sumaron 7'72 ducados -85 reales ó 2.890 maravedís-. Cantidad realmente insignificante en comparación con el total de sus bienes cuya valoración ascendió a 1.755.572 maravedís. Evidentemente el utillaje de trabajo de nuestro maestro hubo de ser mucho mayor del recogido en este inventario, que resulta bastante ridículo, creo que lo que pudo haber sucedido es que, en los tres años - que mediaron entre su fallecimiento y la realización del mismo, algunos objetos, quizás los mejores, se los habrían ido repartiendo sus herederos dedicados a la edificación.

Las deudas que dejó al morir, incluidas sus mandas espirituales, ascendieron a 210.095 maravedís, con lo cual quedaba un total de 1.547.477 maravedís. A esta cantidad había que restarle por parte de su viuda la dote que María de Morales aportó al matrimonio, cuyo otorgamiento tuvo lugar el 28 de abril de 1.585 y que se valoró en 108.228 maravedís; más

otros 38.604 maravedís que María heredó en 1.600 al morir su madre Mencía de Morales; más 37.500 que es la dote que le otorgó Ginés al casar, todo lo cual ascendió a 184.332 maravedís. Quedarón pues libres y para repartir entre sus cuatro hijos -Ginés, María, Juan y Petronila- y su viuda bienes por valor de 1.361,145 (56).

Pero de todo su inventario el dato más importante es una cláusula - donde se dice: "...por fin y muerte del dhº Gines Martínez de Aranda que daron dos libros (de arquitectura) escritos de su mano como escritor de mano... e otros siete libros tocantes a la arquitectura los cuales unos y otros se han de entregar y queden en poder de la dhª María de Morales nuestra madre..." . Por la historiografía tradicional, Llaguno y Amirola en nota de Ceán Bermúdez (57), D. Antonio Ponz (58) y el clérigo jiennense D. José Martínez de Mazas (59), tenemos la noticia de que escribió - un libro de cantería dedicado a su protector D. Maximiliano, ahora tal noticia aparece confirmada documentalmente y no un libro solo sino dos. Ante esta confirmación cabe preguntarse con qué fin escribiría esos dos libros de arquitectura, probablemente se trataría de unos manuales para su uso particular o el de su cuadrilla de operarios. Una especie de vade mécum con un buen recetario con algunas nociones de geometría y consejos para labrar buenos sillares, muros, hacer buenas monteas, mezclas, etc. para su uso particular o de su "empresa constructora", pero sin más alcance. ¡Lástima que no nos haya llegado a la actualidad!, pues lo podríamos comparar con el de su comprovinciano Alonso de Vandelvira, donde hace referencia a los mejores procedimientos y obras realizadas por su padre el gran Andrés de Vandelvira, artista más práctico que teórico (60).

Respecto a los otros libros, que conformaban su pequeña biblioteca - de profesional de la arquitectura, qué títulos incluiría; tal pregunta - nos puede meter en un terreno bastante delicado y complejo pues son muchos los tratados de arquitectura publicados para comienzos del seiscien-

tos, tanto por parte de autores italianos como franceses o españoles y en estos últimos ya se trate de obras originales, del más variado enfoque, o traducciones, más o menos libres, de otros teóricos fonáneos. Este apasionante tema de la producción literaria sobre la edificación en general ha sido tratado recientemente y de un modo bastante amplio, entre otros, por el Profesor D. Fernando Marías (61). Sin embargo, no voy a entrar en profundidad a intentar buscar y descubrir qué títulos serían esos siete libros de arquitectura que conformaban la pequeña biblioteca ginesina, eso sería entrar en el mundo de la hipótesis y de la suposición; no obstante, lo que sí que me interesa destacar aquí es que la existencia de tales libros nos están demostrando la enorme calidad y categoría profesional de nuestro arquitecto, quien sería no sólo un simple maestro de cantería, un experto y hábil cantero en la mecánica constructiva sino, también, un verdadero arquitecto en el sentido renacentista del término. Es decir un profesional liberal, un hombre que trabajaba más con el intelecto y la pluma que con las manos o al menos al 50 x 100 con ambas cosas, precisamente los dos libros que él personalmente escribió vienen a demostrarnos tal suposición. A modo de breve resumen quizás en su corta biblioteca estaría "Las Medidas del Romano" de Diego de Sagredo (62), el primer intento de verter al castellano los ideales vitrubianos, y prueba de que acaso estaría es lo ya visto de que, cuando Ginés en 1597 toma un aprendiz, se compromete a enseñarle el oficio de maestro de cantería y si el muchacho "...quiere aprender el estudio de la traça y arquitectura ansy mismo lo tengo de hacer...". Es decir Ginés distingue entre el maestro de cantería o artesano manual y arquitecto o artista y tal distinción es introducida en España por Diego de Sagredo. Junto a este manual tan socorrido en su época, se hicieron de él a lo largo del siglo XVI 13 ediciones (63) quizás también estaría alguna traducción de tratadistas italianos, como la que hizo el rejero Francis

de Villalpando de la obra del boloñés Sebastián Serlio (64). También podría haber algún ejemplar de la obra de Vignola traducida al castellano por Patricio Caxes en 1593 (65), pues la obra ginesina tiene en muchas ocasiones un claro ambiente vigolesco. Acaso también existía un ejemplar de la traducción de Vitrubio realizada por Miguel de Urrea y publicada en Alcalá de Henares en 1.582 (66). Pero de todos ellos hay un libro del quinientos que quedó anónimo y que Ginés hubo de conocer si es que no tenía una copia de él, me estoy refiriendo al "Libro de Arquitectura" de Hernán Ruiz, el Joven, estudiado por D. Pedro Navascúes Palacio (67). Pues Ginés en algunas de las portadas que diseñó sigue muy de cerca modelos dados por Hernán Ruiz, por ejemplo la que figura en el folio 138 vtº. de dicho libro guarda una gran similitud con la que a finales de siglo haría Ginés al exterior del flanco sur de la iglesia abacial alcalaína y que luego con alguna que otra variante repetiré, como se ha visto, en la entrada a la cripta de la catedral jacobea. Sin embargo no olvidemos que cuando Hernán Ruiz muere en 1.569 nuestro arquitecto tendría unos 13 años. Pero la influencia y semejanzas que acabo de apuntar son palpables. Incluso pienso que ambos tendrían los mismos fines y objetivos al escribir sus libros de arquitectura, el de Hernán Ruiz, que se debió de escribir entre 1.542 y 1.562, es un compendio de enseñanzas varias y un manual de taller, sobre todo. Los de Ginés, que probablemente sería una sólo obra en dos volúmenes y que los redactaría a su vuelta de Santiago de Compostela, cuando tras su peregrinación alcalaína, gaditana y gallega habría llegado a un nivel tal de experiencia teórica y práctica, que desearía plasmarla o visualizarla en un texto escrito, bien para su uso personal, aún le quedarán varias obras señeras por realizar, o para sus discípulos y ayudantes, entre los que hay que contar a su sobrino, el ya tantas veces citado, Juan de Aranda

y Salazar, a su yerno Luis González, otra gran figura de la edilicia protobarroca, e incluso pensaría en sus propios hijos Ginés y Juan.

B.3. Su arte.

Prácticamente ya hemos desarrollado en las últimas líneas algunas ideas básicas acerca de su arte. No obstante, haciendo una breve recapitulación de todo lo ya anunciado, diré que en su buen hacer, aparte de la influencia que en su juventud pudiera ejercer en él su familia, como su abuelo, sus tios Ginés Martínez, Gabriel de Aranda, Francisco de Aranda, todos ellos cultivarían en los dos cuartos centrales del siglo XVI un manierismo de corte serliano, tan rico y bien representado en la Baeza de estas fechas. Tampoco podemos olvidar la influencia que en él pudieron tener aquellos maestros que acudieron a Baeza, con distintos motivos, en la segunda mitad del mismo siglo, algunos ya muy influidos por el clasicismo de finales de siglo, como el Padre Villalpando e incluso después en la penúltima década del siglo, como vimos, en Alcalá la Real se dan cita algunos de los mejores maestros del momento de Andalucía Oriental, cuyos diseños, trazas y condiciones diversas conocería nuestro artista o intentaría conocer como hombre inquieto y con afán de superación. Así — pues del exámen de alguna de sus obras y de cada una de sus etapas se advierte como va evolucionando su arte desde un clasicismo de fuerte ascendencia y contenido manierista hasta un clasicismo riguroso, donde se potencia al máximo los valores puramente geométricos o arquitectónicos. En el primer caso tendríamos como ejemplo ilustrativo la portada lateral de la Parroquia de San Pedro de Castillo de Locubín y en el segundo la, hoy derruida, sacristía de la iglesia mayor alcaína. No se dan en Ginés, al igual que le sucede a sus coetáneos, la diversidad de corrientes artís

tics del Renacimiento español que son propias de los artistas de la primera mitad del quinientos. Y es que nuestro arquitecto, según ha señalado el Prof. Rogelio Buendía para esta época, parte de un manierismo con apariencias de clasicismo para, en los finales de siglo, aplicar rígidamente los principios vitruvianos (68).

B.4. Su descendencia familiar.

Cuatro son los hijos de Ginés Martínez de Aranda habidos todos ellos dentro de su único matrimonio con María de Morales e insisto en lo de su único matrimonio porque partiendo de la falsa noticia, sin base documental alguna, dada por la Srt^a. Carmen Juan Lovera de que casó dos veces (69), algunos historiadores la han aceptado y seguido. Hoy sabemos, con toda certeza, que el casamiento se hubo de celebrar hacia 1.585 en Castillo de Locubín de donde ella, la mujer, era natural y perduró hasta 1.620, año en que murió Ginés. María de Morales, su esposa, aún vivió, al menos, cuatro años más, ya que otorgó testamento el 21 de enero de 1.624 (70), dejando por herederos a los mismos cuatro hijos que años antes había reconocido su marido.

El mayor, del que hemos hecho mención en varias ocasiones, llevaba el mismo nombre y primer apellido que el padre. Hubo de nacer en Castillo de Locubín en la segunda mitad de la novena década del siglo XVI y no haría del noble oficio paterno el modelo a seguir en su vida. El padre intentaría que su hijo aprendiera su arte y en ello pondría todo su empeño, incluso, cuando el padre en su senectud llevaba y dirigía las obras de terminación de la iglesia abacial, puede ser que sea éste, el que con el apelativo de "el Mozo" para distinguirlo del padre aparece cobrando algunas cantidades de dinero, haciendo pagos, etc. Pero, como en otras ocasiones he apuntado, también puede ser este Ginés Martínez "el

Mozo" su sobrino, el hijo del "Maestro de las Aguas" de Baeza, en quien nuestro arquitecto se volcaría como compensación a la frustración que le ocasionaría el que ninguno de sus dos hijos quisieran seguir su profesión.

Una vez muerto el padre, pienso que se desvincularía totalmente del mundo de la construcción, había heredado un rico patrimonio en fincas rústicas y urbanas, había sido también en vida del padre su hijo favorito y predilecto, como lo demuestra el que le hiciera diversas donaciones a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XVII, en definitiva fue el hijo mimado del padre y en supo hábilmente aprovecharse de esta situación afectiva. Todo ello le va a permitir llevar una vida holgada, así nos lo vamos a encontrar con relativa asiduidad en los protocolos alcaláinos relacionado con actividades agroganaderas, pero nunca con la cantería, además nunca el escribano lo cataloga como cantero o maestro de cantería como lo hubiera hecho si en realidad a ella se hubiera dedicado.

Casó en primeras nupcias con Elvira Hernández de Galatayud, hija de Francisca de Galatayud y de Catalina de la Fuente. La boda no se efectuaría antes del 14 de febrero de 1.614, pues en tal fecha la madre de ella, ya viuda, y nuestro arquitecto se comprometían a que cuando se haya realizado el matrimonio canónico entre sus hijos, él, Ginés, llevará 800 ducados en distintos bienes y ella otros tantos en fincas rústicas y urbanas; pero si no se llegara a dicha cantidad se la completarían en dinero (71).

No faltarían muchos años para quedar viudo, pues en este estado el 19 de julio de 1.619, junto con sus padres, autoriza a su cuñado, el arquitecto Luis González, casado con su hermana María de Aranda, para que lo pueda incluir en las escrituras de fianzas que ha de dar para la obra del trascoro de la Catedral de Sevilla, proyecto que, diseñado por Juan de Zumárraga, había sido rematado en Luis por 2.100 ducados (72). En este mismo año hubo de casar de nuevo y este matrimonio sería más duradero. Así -

el 28 de octubre de dicho año comparece, como marido de D^a. Magdalena de Contreras y con su autorización, a la partición de los bienes de su suegro (73). Su huella en los protocolos alcaláinos la hemos rastreado hasta 1629, concretamente el 17 de abril de ese año el matrimonio vende a Juan de Rosas, vecino de Castillo de Locubín, dos aranzadas de viña y media de zumacal en dicha localidad por 350 ducados (74)

La segunda es María, bautizada en la alcaláina parroquia de Santo Domingo de Silos -hoy en ruinas, sus servicios religiosos fueron trasladados primero a la Iglesia de la Veracruz y en 1.870 a la de las Angustias, donde hoy están (75)-, como sus otros 2 hermanos, el día 21 de marzo de 1.591, según la Srt^a. Juan Lovera (76). Casó con el maestro de cantería Luis González, pero su casamiento hubo de realizarse con anterioridad al de su hermano Ginés, pues el 3 de julio de 1.612 su padre y su futuro suegro, Alonso González, maestro de cantería por esas fechas vecino de Priego de Córdoba, se comprometen a que, una vez que estén desposados, él, Luis, llevará en dote bienes por valor de 1.000 ducados y ella, María, por valor de 800. Vemos que tanto en el caso de Ginés como en el de su hermana María llevaron unas dotes cuyo montante superaba con creces lo normal de la época. Ginés, el padre, con estos ventajosos casamientos lograba culminar todos aquellos deseos que se plantearía y que le impulsarían a emigrar de Baeza a estas tierras de la Abadía, donde no sólo buscaría trabajo y bienestar económico sino, a la par, prestigio y consideración social. Ello le permitió a sus hijos casar bien, incluso la segunda mujer de su hijo mayor, Magdalena de Contreras, y su hija María en todos los documentos figuran con el distintivo de doña lo cual era un signo de consideración y respeto dentro de la sociedad de su época.

Del tercero Juan, bautizado el 12 de enero de 1.594 pocos datos pode-

mos aportar. Siempre aparece con el apellido materno de Galán y sin duda el padre intentaría introducirlo y formarlo dentro del mundo de la estereotomía; sin embargo no hay ningún trabajo suyo documentado en este sentido. La verdad es que la última etapa de actividad del padre -- coincidiría con su época de aprendizaje, donde no podría tener ningún protagonismo a nivel individual; sin embargo desde la muerte del padre, 1.620. y hasta 1.627, que ha sido el último año de investigación documental, en que Juan Galán iría desde los 26 a los 33 años, tampoco aparece vinculado a la edilicia en ningún documento.

Lo único que merece la pena destacarse es que en el testamento materno, otorgado en 1.624, salió bastante perjudicado al retirarle la madre diversos bienes que le había donado con anterioridad y pasárselos a su hija Petronila.

Petronila es la menor de todos los hijos, fue bautizada el 27 de julio de 1.598, --fechas antes de marchar su padre a Cádiz--, y creo que quedó soltera, pues en ningún documento se hace referencia a su dote matrimonial, ni se menciona la misma al hacer el inventario de los bienes paternos, donde sí que se relacionan las de los otros hermanos ya casados. Fue la hija predilecta de la madre bien por el hecho de ser la menor o porque, quizás, no gozara de buena salud, lo que puede justificar su estado civil y el que en el testamento materno fuera la más beneficiada y con diferencia con relación a los demás hermanos.

B.5. Su entorno familiar: su hermano Francisco de Aranda y Salzar.

En este apartado no voy a incluir a sus 3 primos-hermanos con su mismo nombre y primer apellido, pues al tratar de la descendencia de su abuelo Ginés Martínez, "el Viejo", ya hice referencia a ellos. Por eso

me voy a centrar en su hermano Francisco, a quien ya se ha mencionado en alguna ocasión. Así pues, en resumen, diré que nació y fue bautizado en Baeza el día 8 de abril de 1.561 (77). Hasta el año 1585 su vida transcurre en paralelo a la de su hermano Ginés, 5 años mayor que él. Infancia y juventud en Baeza en contacto con el noble oficio de la cantería que — cultivaba toda su familia y para finales de la octava década del siglo — marcha a Castillo de Locubín, siguiendo a su hermano Ginés, quien ejercería sobre Francisco una influencia decisiva, en busca de mejores perspectivas laborales. Pero a partir de 1.585 en la vida de Francisco se pueden advertir dos etapas, una primera que iría desde ese año a 1.592, en que de nuevo aparece como vecino de Castillo de Locubín y casado con Francisca Ruiz, hermana de María de Morales mujer de Ginés Martínez.

Estuvo fuera de Castillo de Locubín 7 años y el mismo nos lo confirma en una manda de su primer testamento, otorgado en 1.603, cuando dice que antes de casar con su primera mujer Francisca Ruiz, — la boda no se celebraría hasta 1.592 —, tuvo una hija con ella y como no estaban casados, al nacer, se la quitaron a la madre diciéndole que estaba muerta, él — si que el relato — se marchó varios años a otros lugares, — quizás para alcallar las críticas que tal flaqueza humana le acarrearían —, pero vuelto de nuevo a Castillo de Locubín se enteró por su hermano Ginés Martínez de Aranda y por las hermanas de su mujer que aquella niña, — fruto de sus relaciones prematrimoniales — estaba viva en Loja, por eso ordena que, si es cierto que aún vive, se le de la parte de la herencia que le corresponda al igual que a sus otros tres hijos, habidos en su segundo matrimonio (78).

Esta ausencia de 7 años — sin especificar los lugares o villas en los que estuvo — nos puede servir para justificar su intervención, comprobada documentalmente por el Profesor Galera Andreu (79), en varias igle-

sias de la Diócesis de Jaén. Pues no creo que se trate de su tío Francisco de Aranda, quien para esas fechas, si es que aún vivía, sería ya muy mayor. En consecuencia en 1.587 recibe 147 reales por su intervención en la portada meridional de la parroquia de San Mateo de Baños de la Encina y muy a comienzos de 1.592 se le abonaron 11.987 maravedís por un arcotoral que hizo para la parroquia de Jódar.

La segunda etapa de su vida va desde mediados de 1.592 hasta su muerte en 1.605. En esos 13 años siempre aparece como vecino de Castillo de Locubín, aunque esto no sería óbice ninguno para que realizara alguna que otra salida de carácter laboral a otros lugares vecinos. No obstante, lo realmente sorprendente es que, después de revisar pacientemente todos los protocolos notariales castilleros y alcañinos de estos años y aunque Francisco de Aranda nos aparece con bastante asiduidad en los mismos como vecino de Castillo de Locubín e incluso intitulado por el escribano como cantero o maestro de cantería, en muy pocas ocasiones se nos muestra en asuntos relacionados con su noble profesión de cantero y es que Francisco sería un buen oficial, un experto artesano en su praxis, pero nada más, Por eso creo que su vida laboral se desarrollaría y estaría vinculada a los proyectos edilicios de su hermano Ginés, el gran maestro, el arquitecto, el artista por excelencia. Incluso esa relación fraternal no quedaría sólo al ámbito profesional sino que incluso lo rebasaría con creces, así Francisco de Aranda y su mujer Francisca Ruiz desde Castillo de Locubín autorizan en 1.594 a Ginés para que los ponga de fidedores de un préstamo de 200 ducados de principal que nuestro cantero iba a tomar en Alcalá la Real del clérigo Francisco de la Torre (80).

También, a veces, pienso que la enorme personalidad y capacidad personal y profesional de Ginés quizás eclipsaría la de su hermano, quien -

se limitaría a lo sumo a ser un buen "aparejador" de su hermano. Aunque Francisco ni le acompañó a Cádiz ni mucho menos a Santiago de Compostela. Es más estando Gines por tierras de Galicia se produjo el óbito de su hermano Francisco, a los 44 años de edad y en la plenitud de la vida.

Retornando a los comienzos de su segunda etapa tenemos que decir que para finales de ese año de 1.592 ya estaría casado con Francisca, -- pues el 15 de noviembre su suegra Mencia de Morales le entregó la dote matrimonial de su hija valorada en 104.879 maravedís, --si la comparamos con la que le dió a Ginés Martínez, 6 años antes, de María de Morales vemos que esta es superior en 3.349 maravedís-(81).

De este primer matrimonio Francisco tuvo una hija --aparte de la que tuvieron en sus relaciones prematrimoniales-- que murió pronto e igual le sucedió a Francisca, quien moriría entre el 8 de marzo de 1594, momento en que el matrimonio autoriza a Ginés a tomar el censo de 200 ducados, ya visto, y el 7 de abril de 1.596, en que ya casado con su segunda mujer, Juana Villén, --la única esposa que hasta ahora se le conocía--, compra una viña a los herederos de Pedro del Salto y Elvira González (82). La entrega efectiva de la dote de este segundo matrimonio, por parte de sus suegros Pedro Villén y María Fernández, no se efectuó hasta el 10 de abril del año siguiente de 1.597, ascendiendo su valoración a 87.470 maravedís (83).

En estos últimos años de su vida aparte de su labor de cantero, como era lo usual, también practicó la agricultura y la ganadería pues así -- nos lo confirma la documentación conservada e incluso en numerosas ocasiones aparece comprando tierras, casas, etc., lo que nos confirma que -- en estos años de su vida su economía iba en aumento, aunque nunca se puede comprar con el índice de crecimiento que expetimentó la hacienda de --

su hermano Ginés. Prueba de ello es que una vez actuada la valoración de sus bienes el 31 de marzo de 1.605, -había otorgado su segundo testamento el 25 de febrero de ese año (84)-, la tasación de los mismos -ascendió a 173.175 maravedís (85), -lo cual suponía el 10 x 100 de lo - que 18 años más tarde alcanzaría la de su hermano Ginés.

Al morir dejaba tres hijos menores de edad como sus herederos y - además los tres tuvieron que nacer con anterioridad al 12 de octubre de 1.603 en que otorgó su primer testamento pues en el ya los citaba como tales. Incluso el orden cronológico de su nacimiento, de mayor a menor, creo que sería el establecido por el padre en su segundo testamento, a saber Catalina, Juan y Mariana. El segundo, que al fallecer el padre no llegaría aún a los 10 años y de cuya formación se hizo cargo su tío Ginés Martínez de Aranda, sería el gran arquitecto del seiscientos jienense Juan de Aranda y Salazar.

N O T A S

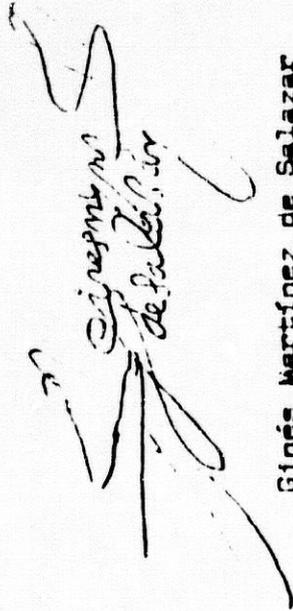
1. BONET CORREA, Antonio. 1966. Página, 115.
2. GALERA ANDREU, Pedro. 1978. Páginas, 9-19 y 1982. Páginas, 90-100.
3. GILA MEDINA, Lázaro. 1988. Páginas, 65-83.
4. GOMER MORENO, Manuel. 1963. Página, 95.
5. A.M.B. Legajo, 2. Folios, 680 vtº.-681 vtº.
6. Citado por GALERA ANDREU, Pedro. 1978. Página, 9.
7. A.H.P.J. Legajo, 4791. Folios, 441-444.
8. A.M.B. Legajo, 4º. Folio, 37.
9. GALLEGO BURÍN, Antonio. 1961. Páginas, 358 y 498.
10. A.H.P.J. Legajo, 5634. Folios, 271-271 vtº.
11. A.H.P.J. Legajo, 5627. Folios, 1-2.
12. GALERA ANDREU, Pedro. 1978. Página, 15.
13. Ver nota 5ª.
14. JUAN LOVERA, Carmen. 1982. 2 páginas.
15. GALERA ANDREU, Pedro, 1982. Página, 101.
16. JUAN LOVERA, Carmen. 1975. 3 páginas.
17. A.H.P.J. Legajo, 5633. Folios, 1-2.
18. A.H.P.J. Legajo, 5632. Folios, 191-193.
19. A.H.P.J. Legajo, 4734. Folios, 62-62 vtº.
20. A.H.P.J. Legajo, 5676. Folios, 105 vtº.-108.
21. A.H.P.J. Legajo, 5635. Folios, 234 vtº.-235.
22. BONET CORREA, Antonio. 1966. Página, 14-16.
23. JUAN LOVERA, Carmen. 1984. Página, 17.
24. Ibidem. Página, 18.
25. A.H.P.J. Legajo, 4612. Folios, 145 vtº.-147 vtº.

26. A.H.P.J. Legajo, 4802. Folios, 301-303.
27. CHECA CREMADES, Fernando. 1983. Páginas, 211-214.
28. A.H.P.J. Legajo, 4698. Folios, 147-147 vtº.
29. JUAN LOVERA, Carmen. 1976. 3 páginas.
30. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Páginas, 200-201.
31. A.G.S. Sección: Diversos de Castilla. Legajo, 26. Cuadernillo suelto de 13 folios.
32. Los abundantes protocolos alcaláinos nos hubieran dejado algún contrato para traer cal, arena, edificar alguna obra de cantería, etc.; pero no hay nada en absoluto.
33. A.H.P.J. Legajo, 5661. Folios, 324.
34. JUAN LOVERA, Carmen. 1975. 3 páginas.
35. BONET CORREA, Antonio. 1966. Páginas, 122-124.
36. A.H.P.J. Legajo, 4616. Folios, 431 vtº.-433.
37. A.H.P.J. Legajo, 4704. Folios, 421-422.
38. ANTON SOLE, Pablo. 1975. Página, 93.
39. A.H.P.J. Legajo, 5665. Folios, 147-150.
40. ANTON SOLE, Pablo. 1975. Páginas, 12-19.
41. A.H.P.J. Legajo, 5651. Folios, 222 vtº.-223.
42. A.H.P.J. Legajo, 4852. Folios, 42-42 vtº.
43. BONET CORREA, Antonio. 1966. Página, 116.
44. Ibidem. Página, 144.
45. A.H.P.J. Legajo, 5671. Folios, 129-130.
46. A.H.P.J. Legajo, 5646. Folios, 240-242.
47. A.H.P.J. Legajo, 4649. Folios, 296 vtº.-297 vtº.
48. MARTIN ROSALES, Francisco. 1983. 2 páginas.
49. JUAN LOVERA, Carmen. 1981. Página, 17.
50. Ibidem. Página, 18.

51. A.H.P.J. Legajo, 4715. Folios, 329-329 vtº.
52. GALERA ANDREU, Pedro. 1982. Página, 128.
53. CASTILLO CASTILLO, Concepción. 1973. Página, 36.
54. A.H.P.J. Legajo, 5652. Folios, 183-186.
55. A.H.P.J. Legajo, 5747. Folios, 3-5.
56. A.H.P.J. Legajo, 4715. I.C.P. (Inventarios, copias y particiones). Cuadernillo suelto.
57. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. 1977. T. IV. Página, 131.
58. Citado por GALERA ANDREU, Pedro. 1978. Página, 12.
59. MARTINEZ DE MAZAS, José. 1794. Página, 223.
60. BARBE-COQUELIN DE LISLE, Genevieve. 1977. 2 volúmenes.
61. MARIAS, Fernando. Tomo, I. 1983. Páginas, 32-68.
62. Se publicó en Toledo en 1526.
63. LOPEZ GUZMAN, Rafael. 1987. Página, 32.
64. La primera edición se hizo en Toledo en 1552.
65. Un buen inventario y catalogación de estos libros de arquitectura, hasta el siglo XVII incluido, aparece recogido en el Libro de Arte en España. Publicado por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, con motivo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en dicha ciudad en 1973. Si bien la citada publicación, orologada, entre otros por el profesor D. Antonio BONET CORREA, no vió la luz pública hasta 1975.
67. NAVASCUES PALACIO, Pedro. 1974. Página, 174.
68. BUENDIA, José R. 1986. Página, 6.
69. JUAN LOVERA, Carmen. 1982. Página, 2.
70. A.H.P.J. Legajo, 5694. Folios, 74-78 vtº.
71. A.H.P.J. Legajo, 5651. Folios, 29 vtº.-30 vtº.

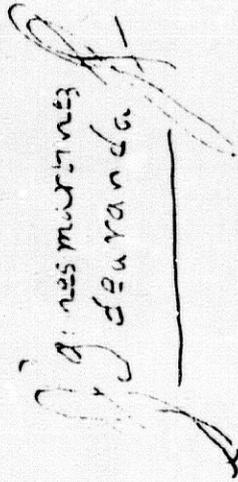
72. A.H.P.J. Legajo, 5690. Folios, 351-353.
73. A.H.P.J. Legajo, 4715. Folios, 232-233.
74. A.H.P.J. Legajo, 4849. Folios, 211 vtº.-216.
75. GUARDIA CASTELLANO, Antonio. 1913. Página, 227.
76. JUAN LOVERA, Carmen. 1980. 2 páginas.
77. A.P.P.B. Libro 2º de bautismos. Folio, 72.
78. A.H.P.J. Legajo, 5674. Folios, 455-458 vtº.
79. GALERA ANDREU, Pedro. 1978. Página, 13.
80. A.H.P.J. Legajo, 5638. Folios, 128-129.
81. A.H.P.J. Legajo, 5600. Folios, 153-157 vtº.
82. A.H.P.J. Legajo, 5745. Folios, 304-304 vtº.
83. A.H.P.J. Legajo, 5674. Cuadernillo suelto.
84. A.H.P.J. Legajo, 5670. Folios, 104-105 vtº.
85. Ver nota 83.

FIRMA DE ALGUNOS MIEMBROS MAS IMECHANTANTES DE LA FAMILIA DE LOS ARANDA



Ginés Martínez de Salazar

Ginés Martínez de Salazar



Ginés Martínez de Aranda

Ginés Martínez de Aranda, padre.



Ginés Martínez de Aranda

Ginés Mtz. de Aranda, hijo.

5.3. Otros artesanos.

5.3.1. Alarifes.

Maestro de albañilería del que, por los escasos documentos conservados, podemos colegir que estuvo trabajando en Alcalá la Real a finales del siglo XVI y comienzos del siguiente.

Dos son los registros que de este alarife podemos comentar y son precisamente testamentos, habiendo entre uno y otro una diferencia de 14 años. Además, dado que el segundo, otorgado en 1604 (1) no ofrece ningún interés desde el punto de vista artístico, sólo me resta señalar que por el primero, otorgado en 1590 (2), sabemos que él, en compañía de otro importante alarife alcalaíno de estos momentos, Alonso de Tudela, estaba trabajando a destajo en los reparos del Trabuquete -se trata de un sector muy importante del recinto amurallado de la Mota, situado en la zona de las segundas Entrepuestas y que iba desde la Puerta de la Imagen al arco del Peso de la Harina y que dejaba en su parte baja las Carnicerías -obra ésta última de Miguel de Bolívar-. Precisamente este trozo de muralla, según la señorita Juan Lovera, colindante con el del Cañuto, sufrió algunos desperfectos con el desplome parcial de éste segundo en 1582 (3).

En consecuencia se trataría de reparar los daños sufridos en el Trabuquete por dicho desplome del Cañuto, por lo cual recibirían 30 ducados adeudándosele aún, en el momento de otorgar testamento, 2 ducados a cada maestro.

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo 4833. Folios 286 vtº.-8 vtº.
2. A.H.P.J. Legajo 4802. Folios 30-31 vtº.
3. JUAN LOVERA, Juan. 1984. Páginas, 67-69.

Alarifes, activos en Alcalá la Real a comienzos del siglo XVII, concretamente en 1602 y una vez terminadas las obras de ampliación de la iglesia de Santa Ana, contratan con el mayordomo de dicha cofradía y a realizar al alimón con Hernán Martínez el nuevo tejado que se le intenta poner a la cabecera -de arquitectura gótica de finales del siglo XV- deberán levantar él existente y poner uno nuevo. Ellos no pondrán nada más que la mano de obra y todos los materiales serán a cuenta de la dicha cofradía que les pagará por ello la cantidad de 13 ducados (1).

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo 4708. Folios 220-21.

Aunque, según los documentos, Sebastián Lopez, figure como calero; sin embargo, también tuvo que desempeñar el oficio de albañil y gozando, incluso de cierta fama y permisividad por parte de este gremio, pues de otra forma no se explica que se comprometiera, el 10 de agosto de 1591, con el mayordomo de la cofradía alcalaina de Santa Ana a cubrir la obra nueva, -se trata de la ampliación efectuada por los hermanos Juan y Pedro de Fraguagua-, que se acababa de hacer en dicha iglesia de Santa Ana. (1).

A saber se obligaba a hacer una bóveda de medio cañón de losetas, con cuatro arcos fajones y, una vez hecha la bóveda, echaría los tejados, además de un arrecife -un camino bien empedrado- en la puerta principal, por todo lo cual cobraría 100 ducados (2).

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo 4737. Folios 16-17 vtº.
2. A.H.P.J. Legajo 4737. Folios 168 vtº-169.

Alarife alcalaíno , quien conjuntamente con los hermanos Miguel y -
Alonso de Lara se compromete en 1602 con el mayordomo de la cofradía de -
Santa Ana a derribar el tejado de la parte vieja de dicha iglesia -se tra-
ta de la capilla mayor obra de un extraordinario gótico Reyes Católicos-
y volverlo a hacer de nuevo por el precio de 13 ducados (1).

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo 4708. Folios 220-21.

Es este uno de los más importantes y activos alarifes de la segunda mitad del siglo XVI alcalaíno. El único que le pudo hacer sombra fue el gran Juan Sánchez, casi riguroso caetáneo suyo, que ocupó el cargo oficial de maestro de las obras de la ciudad.

Además otra nota que aparece con bastante frecuencia en su biografía es que en la mayoría de las ocasiones figura mancomunado en sus contratos con un maestro de cantería, con lo que tenemos una sociedad constructiva perfecta.

Está documentado entre 1569 y 1594. En la primera fecha señalada sabemos que estaba trabajando, conjuntamente con el maestro de cantería Domingo de Amasa, en las obras del nuevo palacio abacial alcalaíno (1). Además de llevar entre ambos varias obras particulares.

Desde 1575 al 1578 está trabajando como ayudante de Juan de Bolívar, el joven, en la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Pedro de Castillo de Locubín. Obra que en sí arrastró un proceso constructivo bastante accidentado y que no se pudo terminar en aquel momento por la muerte de Juan, el maestro de la obra (2). En 1580 está presente en la tasación y liquidación de dicha obra y ya no nos lo volvemos a encontrar más hasta mediados el último decenio del siglo, concretamente en 1594, en que se compromete a realizar algunos reparos en las casas que Alonso Hernández Capilla tenía en la calle Mesones (3).

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo 4667. Folios 165-70.
2. A.H.P.J. Legajo 4588. Folios 78 vtº.-82.
3. A.H.P.J. Legajo 4823. Folios 80 vtº.-81 vtº.

Se trata, por lo que respecta al hijo, de una de las más importantes personalidades de la actividad constructiva en la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Hijo de un alarife del mismo nombre ocupó los más altos cargos oficiales de la ciudad en este campo: maestro de obras del cabildo, fontanero encargado de las conducciones de las aguas, del reparo de las fuentes, etc. Incluso aparece también, en multitud de ocasiones, bien por razón de su cargo o bien por su prestigio personal, haciendo tasaciones de las más diversas obras o dando su dictamen sobre la situación o estado de otras y por último figura como testigo de muchas obligaciones notariales de carácter constructivo.

Su nacimiento, aunque no lo sabemos con certeza, debió de ocurrir en la quinta década del siglo XVI, pues así se deduce del testamento de su padre, otorgado en 1557, en que se le menciona como el mayor de los herederos (1) y sobre todo por la fecha de su primer matrimonio -casó 4 veces- con María Cana efectuado en 1567 (2). Calculo que para esta última fecha tendría unos 20 años.

Sobre el origen étnico de este singular personaje no podemos decir ni aclarar nada, ¿sería de ascendencia mudéjar, ahora ya morisco?, la verdad es que no hay ningún dato que nos induzca a ello. Lo único constatable es que tras una intensa vida, tanto en lo personal, -a los cuatro matrimo- nios, siendo sin duda el más importante el tercero efectuado con María Me léndez, hija del maestro de cantería Sancho Meléndez, hay que sumar su actividad como labrador y ganadero- como en lo profesional -lo que se comprobará cuando describamos sus principales obras-, otorgó su testamento - en 1610 (3). tendría aproximadamente unos 60 años, dejando una considerable fortuna, que sus herederos, por falta de acuerdo no se van a repartir hasta 1621.

No obstante, antes de adentrarnos a analizar, aunque sea brevemente su obra, conviene señalar un dato curioso de su trayectoria como es el -- que nunca nos lo encontramos trabajando en una obra de tipo religioso, --

sino solamente en edificaciones de tipo civil, tanto de tipo particular como municipal y comprometiéndose, además, a realizar no solamente obras de albañilería, en el estricto sentido del término sino también de cantería. E incluso en otras de tipo mixto, lo cual nos indica su carácter polifacético, aunque en sí tampoco signifique esto ninguna anormalidad. -- Así en 1579 se compromete a levantar unas casas para el escribano Alcnso **Ordóñez**, donde la portada y las esquinas sean de cantería y el resto de mampostería (4) -estructura mural por otro lado muy frecuente y usual en todos los tiempos-, con el mismo sistema se compromete a hacer en 1587 - las casas del platero alcaláino Miguel Pérez, cobrando por cada tapia de mampostería a 11 reales 1/2 (5).

El cenit de su carrera profesional tiene lugar en la última década del siglo XVI y esta afirmación viene confirmada por dos documentos de singular importancia. El primero es del 2 de mayo de 1592 y en él, conjuntamente con Ginés Martínez de Aranda, éste en razón de su cargo de maestro mayor de cantería de la ciudad y Juan Sánchez como maestro de alarife y de albañilería del cabildo, dan un informe sobre el estado de conservación en que se encontraba la fortaleza -castillo- de la Mota, elaborado a petición de Felipe II (6). Por el segundo documento de fecha 28 de junio de 1596 y por encargo del cabildo -no olvidemos que ya era maestro mayor de las aguas y de las fuentes de la ciudad con un salario de 6.000 mrs. - anuales- y a partir de ahora se hace cargo también del reparo y conservación de las mismas, estando obligado a poner tanto los materiales como la mano de obra y para lo cual se le abonarían, anualmente, otros 4.000 mrs. más (7).

El documento , aparte de reflejarnos la significación de nuestro artista en sí mismo considerado, es interesante por dos motivos: el primero porque nos menciona una por una todas las fuentes, no así los pilares, aun

que ambos suelen ir unidos, de la ciudad de Alcalá la Real, -normalmente la fuente implica un cuerpo más o menos amplio de arquitectura y en consecuencia desarrolla unas mayores cualidades ornamentales y estéticas, el pilar en cambio suele ser una pieza grande de piedra, generalmente unida a la fuente, y de forma cóncava-. Las fuentes citadas son la de la Mora, la de los Alamos, la Fuentejuela, la del Pozuelo, la de Juan de Gracia, la de Guadalcotón, la de Santa Ana -en la aldea del mismo nombre y frente a la fachada principal de parroquia- y la fuente del Rey. El segundo aspecto que merece ser destacado es la preocupación del cabildo municipal por estos temas, algo muy propio de esta época en que se va tomando conciencia de que la salubridad es fundamental en la vida de una ciudad y en consecuencia los poderes públicos deberán de arbitrar las medidas -necesarias para ofrecer en este aspecto un buen servicio a los vecinos, buscando a la par que estas obras de arquitectura pública, que se levanten, tengan calidad estética, así por estas fechas se edifican gran cantidad de fuentes y pilares, algunos de un gran valor artístico, valgan, como --- ejemplos, los diseños de Francisco del Castillo; como la fuente de los Caños en Jaén, la de Martos o la de la Salud de Priego, etc.

Como tasador nos lo encontramos en 1598 valorando la obra que Pedro de Fraguagua hizo a Lucía de Hinojosa (8) y dentro del campo de la arquitectura privada, sabemos igualmente por su testamento, que había - edificado una casa para Pedro de Alcaraz por lo que le restaba debiendo 50 ducados y Pedro de Pineda por tal concepto le restaba debiendo 24 ducados (9).

En definitiva podemos concluir diciendo que Juan Sánchez sería un - auténtico y completo artista del renacimiento, activo en muchos frentes por lo que gozó de la estima de sus paisanos, tanto a nivel particular como por los organismos oficiales , aunque también fuera denunciado en -

1.588 por el alguacil de la ciudad, al igual que lo fueron Miguel de Bolibar, Juan de Fraguagua, Juan Meléndez Vizcainos, etc., por ejercer su oficio sin estar, según el denunciante, examinados para ello como estaba estipulado para ello. Esa denuncia no mermaría en nada su prestigio profesional, pues, como hemos visto, es en la última década del siglo cuando su **carrera** profesional alcanzó su punto álgido (10)

NOTAS.

1. A.H.P.J. Legajo 4659. Folios 60-61 vt^a.
2. A.H.P.J. Legajo 4666. Folios 75-76.
3. A.H.P.J. Legajo 4839. Folios 309-14.
4. A.H.P.J. Legajo 4772. Sin foliar. Fecha 1.IV.1579.
6. Ver la biografía de Ginés Martínez de Aranda.
7. A.H.P.J. Legajo 4769. Folios 165-66.
8. A.H.P.J. Legajo 4787. Folios 295-6.
9. A.H.P.J. Legajo 4839. Folios 309-14.
10. A.Ch.Gr. Cabina 3^a. Legajo 705. Pieza. 3^a.

Maestro de alarife natural de Torrejón de Ardoz y activo en Alcalá la Real hacia 1542, pues el 30 de diciembre de dicho año se compromete a edificar unas casas para María Álvarez (1).

No obstante, por Gallego Burín, sabemos que de 1551 al 56 se encontraba trabajando en las obras de la iglesia de San Miguel de Granada (2). Probablemente se etapa alcalaína fuera previa a la granadina y además - muy breve, ya que no se conoce de él nada más que este documento.

N O T A S

1. A.H.P.J. Legajo 4569. Sin foliar. Fecha 30.XII.1542.
2. GALLEGO BURIN, Antonio. 1961. Página, 535.

5.3.2. Caleros.

Calero, vecino de Luque, (Córdoba), vinculado a la primera etapa --
constructiva de la iglesia abacial, así en 1543 se compromete, conjunta--
mente con el calero alcalaíno Bartolomé de Santa María, a traer a pié de
obra 100 cahices de cal a razón de 4 reales y medio cada cahíz. (1).

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo 4570. Folios 14 vtº.-15.

Calero, activo documentalente en las últimas décadas del siglo XVI, y aportando cal para las obras de la iglesia **abacial**, en su segunda fase constructiva. Así en 1589 se obligaba con el mayordomo de la iglesia mayor a traer 200 cahices de cal, -cantidad bastante considerable si pensamos que cada cahí tenía 690 kilogramos de cal lo cual nos da una idea del volumen y magnitud que alcanzó esta segunda etapa constructiva-, por cada cahí recibirá 10 reales y recibe a cuenta 100 (1).

Seis años después se obliga a dar 50 cahices, ahora a 12 reales cada uno y con la particularidad de que la iglesia mayor ha de enviar gentes a buscarlos a la calera (2).

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo 4612. Folios 134 vtº.-5 vtº.
2. A.H.P.J. Legajo 5054. Folio 190.

Es uno de los varios caleros alcaláinos, activo en la primera etapa constructiva de la iglesia abacial, concretamente en 1543 se compromete conjuntamente con Pedro Martínez Barroso, vecino de Luque, (Córdoba), a traer para las obras de dicha iglesia 100 cahices de cal -un cahíz equivale aproximadamente a 690 kilogramos- y a 4 reales 1/2 cada uno (1).

NOTAS

1. A.H.P.J. Legajo 4570. Folios 14 vtº.-15.