

Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor

Juan Luis Blanco Mozo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XV, 2003

RESUMEN

Juan Sánchez Barba se formó en el taller de su cuñado Antonio de Herrera como especialista en la talla de imágenes. Tras colaborar estrechamente con su maestro hasta principios de la década de los treinta, formó su propio obrador con el que se hizo un nombre en el mercado artístico madrileño gracias a su habilidad manual. Su capacidad de contratación directa se redujo a esculturas devocionales para clientes particulares y cofradías. Pero además trabajó de forma intensa para los arquitectos y ensambladores que copaban la ejecución de los grandes retablos.

Sus esculturas de la Pasión de Cristo le darían justa fama en el Madrid de mediados del siglo XVII. En este sentido se ha tratado de poner orden en su producción, analizando las piezas que se le han atribuido en los últimos años y aportando nuevos datos sobre algunas inéditas, como el Cristo yacente que se conserva en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Navalcarnero (Madrid).

ABSTRACT

Juan Sánchez Barba was trained at his brother-in-law's (Antonio de Herrera) workshop as a specialist in image carving. After close collaboration with this expert till the early 1630's, he started up his own workshop. Thus he made a name for himself in the Madrid artistic market thanks to his craftsmanship. He worked mostly on orders for devotional sculptures ordered by private customers and some members of the guild. He also worked intensely for both the architects and the assemblers in charge of building the main altarpieces.

His sculptures of the Passion of Christ gave him a well deserved reputation in mid-seventeenth century Madrid. In this respect, an attempt has been made to put his works in order by analyzing the pieces that have been attributed to him in recent years. Further information has been also brought to light about some of his unsigned sculptures such as the reclining Christ that is kept at the Parish Church of Navalcarnero.

No hace muchos años el profesor José Manuel Cruz Valdovinos realizó una gran aportación a la biografía y personalidad artística de Juan Sánchez Barba¹. En un estudio de pocas páginas consiguió poner al día de forma crítica y sistemática la figura de este escultor que hasta entonces había permanecido sumida en una espesa nebulosa y que ni tan siquiera poseía unos límites cronológi-

cos ciertos. Pudo aclarar con certidumbre su origen madrileño, los primeros años de su aprendizaje en el taller de Antonio de Herrera y el complejo entramado familiar en el que se movió hasta su emancipación profesional. Todo ello desbrozando las imprecisiones históricas transmitidas por los memorialistas del siglo XVIII. Trabajo ímprobo y por lo tanto más meritorio, éste de la

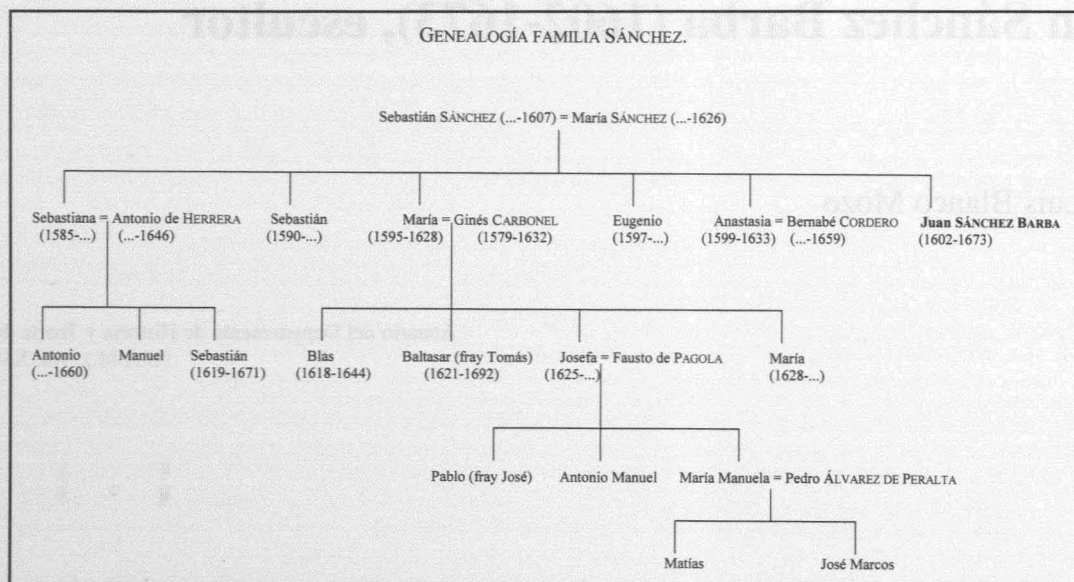


Fig. 1. *Árbol genealógico de la familia Sánchez.*

historia de la escultura, pues a diferencia de otras disciplinas que campan a sus anchas en la marea de la historiografía actual ha sufrido más que ninguna los avatares del pasado y los vicios interpretativos del presente.

Sobre la base de este artículo se inicia el camino que ha de conducirnos, o por lo menos aproximarnos, a un mejor conocimiento de la actividad del escultor madrileño en el contexto artístico que le tocó vivir. En un periodo que discurre principalmente desde sus primeras obras en solitario en los años treinta, cuando ya se demuestra con plena personalidad artística, hasta su tardío fallecimiento en 1673. Los documentos vienen a demostrar que todavía en esta fecha el escultor mantenía una actividad apreciable y digna de mención. Fueron más de cuatro décadas de trabajo, del que hoy apenas se pueden citar una docena de obras seguras que salieron de su mano. Poco bagaje el que nos ha dejado la historia para un *corpus* artístico que debió de ser numeroso y relevante en su tiempo.

1. TALLER Y FAMILIA

Como suele suceder en estos casos, nuestro protagonista vio la luz en el seno de una familia relacionada con el medio artístico. Nació en 1602, hijo de Sebastián Sánchez (fig. 1), natural de Ajofrín, y de María Sánchez, de Sonseca². Su padre era un maestro de cantería de formación desconocida, un modesto profesional práctico al que no se le conocen incursiones en el campo especulativo. Desde por lo menos 1588 trabajó, siempre en compañía de otros canteros, en las obras de la Casa de

Campo, de El Pardo; y de la torre Bahona y patios del Alcázar de Madrid³.

Juan fue el pequeño de seis hermanos que pronto, en el verano de 1607, perderían a su progenitor y con él la estabilidad del núcleo familiar. Ante esta perspectiva tan poco halagüeña María Sánchez optó por casar a finales de ese mismo año a la mayor de sus hijas, de nombre Sebastiana, con Antonio de Herrera. El premio fue una modesta dote lo suficientemente atractiva para un joven que empezaba a abrirse camino en el mundo de la escultura madrileña⁴. Por aquel entonces era un miembro reconocido de la profesión, aunque todavía sin los medios económicos necesarios para conseguir su despegue laboral. En su partida de matrimonio figuraban entre los testigos y padrinos de las velaciones los escultores Alonso Vallejo, Juan Muñoz y un segundo Antonio de Herrera, que tal vez fuera su padre⁵.

El joven matrimonio se instalaría en el domicilio de los Sánchez de la madrileña calle de San José⁶. Como señala Cruz Valdovinos, esta circunstancia invita a pensar que el escultor pudiera haberse convertido de alguna manera en el cabeza de la familia⁷. Esta forma de proceder, propia de la dinámica gremial desarrollada en torno al taller, abre otra incógnita sobre el tipo de relación que pudieron haber mantenido con anterioridad el difunto cantero y el escultor. A este dato hay que añadir que el domicilio de Sebastián Sánchez lindaba en esta época con el obrador del citado Juan Muñoz⁸. No habría que descartar pues que en la primera década del siglo Antonio de Herrera se hubiera formado con alguno de estos personajes, probablemente con este último.

Sea como fuere en pocos años los hijos de María Sánchez (fig. 1) saldrían adelante con la inestimable ayuda de Herrera. A su intervención habría que atribuir el matrimonio de la joven María (1595-1628) con el pintor y dorador Ginés Carbonel (1579-1632), hermano a su vez de Alonso (1583-1660), quien con los años se convertiría en el arquitecto de confianza del conde-duque de Olivares y en el maestro mayor de las OO. RR. de Felipe IV. La relación entre los Carbonel y Antonio de Herrera fue muy fructífera en la segunda década del siglo. Con Alonso —que por aquellos años presentaba un perfil de escultor y *architetto*— colaboró de forma asidua en la ejecución de varios retablos, entre los que cabría destacar el mayor de la iglesia parroquial de la Magdalena de Getafe⁹.

Ginés Carbonel y María Sánchez se casaron el 16 de febrero de 1616 en la parroquia de San Martín, siendo testigos del enlace los citados Alonso Carbonel, Antonio de Herrera y el también escultor Antón de Morales¹⁰. Un día antes la madre de la novia concertó las condiciones del matrimonio, no muy sustanciales, con el pintor¹¹. Los recién casados habitarían en las casas de la calle de San José, con toda probabilidad en los aposentos que habían ocupado con anterioridad Herrera y su mujer Sebastiana Sánchez. El escultor se había trasladado a vivir en torno a 1614 a la calle de la Ballesta a pocos pasos del domicilio de los Sánchez¹².

Así pues parentesco y cercanía física que pronto iban a dar los primeros frutos profesionales. Ginés Carbonel y Antonio de Herrera trabajarían juntos —aunque este último llevando siempre la voz cantante— en una urna (1616-1617) que pertenecía a un proyecto desconocido y de mayor envergadura¹³; en un pequeño retablo que debía situarse en un pilar del convento de la Santísima Trinidad (1617); y en el que contratarían para Hernando de Espejo, guardajoyas de SM (1617)¹⁴.

Con el tiempo este hermanamiento profesional se convertiría en desapego y distanciamiento, en el caso de Ginés, y en abierta hostilidad en el de Alonso Carbonel. Los motivos no parecen muy claros. Tal vez algún asunto vinculado con las herencias de los Sánchez pudo emponzoñar las relaciones entre unos y otros. El desencuentro se materializaría en abril de 1619, cuando el pintor compró unas casas en la calle del Olmo, en la parroquia de San Sebastián, a pocos metros del domicilio de su hermano. A partir de entonces los Carbonel sólo se reunirían con Herrera ante un documento notarial para dirimir las diferencias relacionadas con el patrimonio de los Sánchez.

Ahora bien, a pesar de estos vaivenes personales Juan Sánchez Barba sentiría —y esto sí que nos interesa señalar— una especial predilección por los hijos de Ginés, sus sobrinos; sobre todo, tras quedar huérfanos de madre (1628) y padre (1632) a tierna edad. Alonso Carbonel, no

sin mucho esfuerzo, se encargaría de ofrecerles una educación más que aceptable, que en el caso de fray Tomás Carbonel daría unos frutos inimaginables¹⁵.

La tercera de las hijas siguió el camino marcado por sus hermanas. Tras el fallecimiento de su madre (1626), Anastasia Sánchez casó con el ensamblador Bernabé Cordero gracias quizás a la intervención de su cuñado Antonio de Herrera con quien había trabajado en la construcción del retablo y la custodia de la iglesia parroquial de El Casar de Talamanca¹⁶. El matrimonio se truncaría en 1633 por la muerte de la joven, sin que la pareja tuviera descendencia alguna¹⁷.

De los hermanos mayores poco más se puede añadir: Sebastián Sánchez, como única excepción, no mantuvo ninguna relación con los oficios artísticos. Es posible —como afirma Cruz Valdovinos— que se dedicara a tareas relacionadas con el comercio. Eugenio, en cambio, seguiría la profesión de su progenitor, tal vez enrolado en el taller de cantería de alguno de sus antiguos colaboradores.

Antonio de Herrera había reservado para Juan, el pequeño de los hermanos, una plaza en su próspero taller. Los hitos documentales que demuestran este aprendizaje —sobre los que no volveremos— fueron recogidos en el artículo tantas veces citado. Su presencia se detecta ya en 1615, cuando Herrera acababa de trasladarse a la calle de la Ballesta. Durante casi una década debió ir ascendiendo en el escalafón, primero como aprendiz y más tarde como oficial, hasta convertirse en maestro escultor y con el tiempo emanciparse de su cuñado.

2. UN VIEJO MODELO PROFESIONAL: EL ESCULTOR “IMAGINERO”

Pero ¿cómo se podría definir el perfil profesional de Sánchez Barba, moldeado en el taller de su cuñado? El padrón del donativo al rey de 1625 nos permite plantear el panorama artístico-artesanal del retablo en Madrid¹⁸. A grandes rasgos los veinticinco profesionales censados —excluido Jerónimo Cárcamo por ser especialista en imágenes de cera— formaban parte de tres generaciones. De los escultores que habían alcanzado su madurez creativa en el cambio de siglo, de alguna manera u otra relacionados con Pompeo Leoni, sobrevivían Jorge Capitán, Antón de Morales (65 años aproximadamente), Juan de Porres (63), Simón de Peralta (58) y Alonso López Maldonado¹⁹. Estos dos últimos morirían un año después²⁰; Porres en 1631²¹; y el resto, con una actividad profesional muy limitada, no tardaría en hacerlo aunque desconocemos la fecha exacta²². Otro de los grandes escultores del reinado de Felipe III, Alonso Vallejo, no aparece en la lista del donativo porque había fallecido

pocos años atrás, en torno a 1618²³. Lo mismo cabría decir del ensamblador Mateo González, muerto entre 1620, cuando declaraba en el pleito de los doradores con sesenta años, y 1625. Juan Muñoz, con 51 años en la citada lista, por diversos motivos se encontraba a caballo entre la primera y segunda generación. Parece que ya en estos años su taller se encontraba en franca decadencia. Pasó a mejor vida en 1631²⁴.

De la segunda generación Antonio de Herrera y Alonso Carbonel, en plena madurez profesional, se disputaban en 1625 la hegemonía del retablo participando en el donativo con 220 y 225 reales respectivamente. Sus perfiles había evolucionado de forma hasta cierto punto divergente. Ambos empezaron su carrera como escultores, aunque el manchego pronto manifestaría una vinculación más acusada al campo especulativo, gracias a su dominio del dibujo. Con el tiempo delegarían las tareas manuales en un amplio grupo de colaboradores adoptando una posición dominante como “empresarios” del sector, en la misma medida que años atrás lo había hecho Juan Muñoz. Herrera con gran éxito, fruto tal vez de su mayor convencimiento, nunca prescindiría de su taller. Carbonel, en cambio, mediatizado por sus aspiraciones profesionales, pronto se despojaría de los estigmas gremiales. Claro está que, por diferentes causas, el punto de inflexión de sus carreras se produjo con motivo de su ingreso en las Obras Reales. Para el primero supuso una posibilidad de ampliar el mercado en beneficio de su próspero taller, siempre al amparo del maestro mayor Juan Gómez de Mora; mientras que para el segundo fue el inicio de una nueva andadura profesional en el contexto cortesano²⁵.

Pero en lo que respecta al perfil profesional de escultor, aunque pueda parecer paradójico según lo dicho más arriba, se puede decir que ya en 1625 Antonio de Herrera había ganado la batalla profesional a Carbonel. Sin que se sepa cómo, tras la solicitud fracasada de 1622, fue nombrado en fecha imprecisa escultor del rey. Lo más llamativo del caso es que ya en ese momento Herrera había dejado prácticamente de serlo, pues se había rodeado de manos hábiles y expertas que hacían el trabajo de su parte. Sin embargo y en contra de lo que se ha venido diciendo, esta incorporación al escalafón de las Obras Reales, primero como escultor y a partir de 1627 como aparejador de carpintería, no menoscabó la capacidad de contratación de su obrador. Más bien se puede decir que amplió su ámbito de relaciones —siempre en los límites que podía alcanzar un artífice de su categoría— en beneficio del mismo. Además de sus hijos, con él se formarían y colaborarían buena parte de la tercera generación de profesionales citados en el donativo de 1625.

Dentro del mismo grupo generacional de Herrera y Carbonel hay que considerar al pintor y escultor Sebastián Romero Bejarano (41 años), al ensamblador

Juan Gómez (45), Juan de la Torre (45), Pedro de Villegas (48), Pedro Gómez de la Cruz y Tomás Martínez de la Puente. Ninguno de ellos hacía sombra a los anteriores. Nacido en Arenys de Mar en 1578, se echa en falta en el listado de 1625 a Antonio de Riera —sin duda el mejor escultor del panorama madrileño de principios de siglo— tal vez porque ya en aquel año se hallaba trabajando en el retablo de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. Lo cierto es que en 1629 se encontraba en aquella ciudad, dos años antes de firmar una interesante declaración sobre las obras que había ejecutado en la Villa y Corte²⁶. Muy significativo de los derroteros que estaba tomando el mercado de la escultura es que un artífice de la calidad de Riera mantuviera durante su larga estancia en la capital una capacidad de contratación directa muy baja. Aunque nunca le faltaron obras importantes que tallar, gracias a su dominio del trabajo de los materiales duros, parece que le fue casi imposible asimilarse al sistema productivo del taller acostumbrado en la época, ajeno por su procedencia a la endogamia profesional que lo regía. Por otro lado resulta alentador que con el tiempo, a pesar de estas limitaciones, el Madrid de Felipe III acabara estimando un arte tan elevado como el suyo.

Su caso nos sirve para introducir el de nuestro protagonista. El nombre de Juan Sánchez Barba no figura en la lista del donativo de 1625. Con 23 años el ya escultor debía de permanecer todavía en el taller de su maestro. Una situación que continuaría un lustro más por lo menos. Hasta 1634 no se conoce que contratara una obra de forma directa: el trono para la Virgen y un Cristo en la Cruz para la iglesia del Hospital de Antón Martín. Este último, según la escritura, tenía que ser del tamaño y de la calidad de otro que se conservaba en la capilla del Santo Cristo de la misma iglesia, realizado con anterioridad por Sebastián Romero Bejarano²⁷. Un año más tarde Juan Sánchez Barba se obligaba con Antonio de Herrera a ejecutar una escultura de Venus con Cupido. El bulto formaba parte de un encargo de cinco piezas — los tres Reyes Magos en alabastro, un Adonis y la citada obra, en piedra de Tamajón— que Herrera se había comprometido a realizar con Alonso Carbonel, maestro mayor del Buen Retiro²⁸. Las esculturas debían de asentarse en unos nichos de la ermita de San Jerónimo de este Sitio, que identificamos con la que poco tiempo después se denominaría bajo la advocación de San Isidro y que se levantaba justo detrás de la crujía oriental de la plaza grande²⁹.

Estos dos contratos, apenas separados por unos meses, resumen la manera de trabajar de unos y otros. En el caso de Juan Sánchez Barba sería la tónica general de su carrera profesional. Su capacidad de contratación directa, en la misma medida que lo visto en Riera, se reducía a piezas sueltas o pequeños grupos escultóricos con un plus de dificultad y una búsqueda de calidad, que

en la mayoría de las veces respondían a un tipo de imagen devocional. Por el contrario se veía limitado para realizar grandes conjuntos —como éste del Buen Retiro o más comunes, los retablos— porque carecía de la estructura laboral para acometer las diferentes partes del encargo. Por el contrario, Antonio de Herrera mantenía en perfecto estado una “maquinaria” empresarial capaz de llevar a buen puerto obras de gran envergadura que requerían la intervención de maestros de diferentes especialidades. Sobre la base de un obrador propio, en el que se formarían sus hijos y Sánchez Barba, repartía el trabajo, sin encarecer el producto, a otros artistas que a su vez regentaban talleres más modestos. En esta dinámica el ser conocido y conocer, mantener unos lazos fuertes con otros profesionales (amistad/endogamia), ofrecer fiabilidad, demostrarse solvente y cumplidor eran valores que conformaban la “imagen de marca” del producto ofrecido al cliente. En definitiva una manera de trabajar —queda dicho— que no era novedosa en el medio madrileño pero que hay que tener en cuenta a la hora de evaluar la autoría de las obras salidas de estos centros productivos.

Pues bien en 1634-1635 Sánchez Barba disfrutaba ya de una personalidad jurídica propia y diferente a la de su maestro. El hecho de que ambas partes ventilaran la ejecución del grupo de Venus con cupido ante un escribano, corrobora el nuevo *status* que disfrutaba el escultor; y que las relaciones con su cuñado, a pesar de esta emancipación, seguían siendo buenas y cordiales. Y no cabe duda que esta colaboración debió de continuar en los años siguientes. Al respecto hay que traer a colación otro encargo para el palacio del Buen Retiro que ocupó a Herrera en torno a 1639: la ejecución de cinco estatuas de piedra que se colocarían en la gruta de la ermita de San Bruno, situada a pocos metros enfrente de la anterior, junto al estanque grande. No nos ha llegado la escritura de obligación, pero sí una de las libranzas y una carta de poder para proceder a su cobro³⁰. Es probable que, como el caso de la ermita de San Isidro, Herrera hubiera subcontratado las piezas con otros escultores, entre los que se debió de encontrar el joven Sánchez Barba. Y parece que la cosa no quedaría solamente aquí en lo que respecta al palacio del Buen Retiro. Palomino atribuye a nuestro escultor la imagen de San Bruno situada en la ermita de su nombre. Sin duda que se trataba de la misma escultura que el autor de una guía artística de Madrid —al parecer Felipe de Castro— situaba en la entrada de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, templo que hacía las veces de parroquia en aquel Sitio³¹. Téngase en cuenta que, además de su traza, la construcción de la ermita de San Bruno se dejó en manos de Alonso Carbonel con el beneplácito del conde-duque de Olivares y del propio rey Felipe IV, contraviniendo una de las normas de la instrucción que regulaba la adminis-

tración del Retiro. Una práctica que se repetiría poco tiempo después en la fábrica de la ermita de San Antonio de los Portugueses y que quizás pudo favorecer la colaboración asidua de Sánchez Barba. Recordemos al respecto que ya en aquellos años Carbonel se encargaba de la tutela de sus sobrinos.

De esta manera el arte de Juan Sánchez Barba iría valorándose cada vez más en el Madrid de su época, siempre con este perfil de habilidoso escultor imaginero que regentaba un pequeño taller. No se conocen documentos —y su trayectoria posterior lo desmiente— que avalen la hipótesis de una evolución profesional hacia un modelo más empresarial, como el de su cuñado Antonio de Herrera. Tal vez porque siempre estuvo limitado por su propia especialización, que no le habría permitido alcanzar la misma pericia en el arte del dibujo, disciplina fundamental para la traza de retablos³².

A pesar de las escasas noticias que nos han llegado de su actividad en la década de los cuarenta, todo parece indicar que siguió contratando de la misma forma, dependiendo de las esculturas que le traspasaban otros talleres más potentes. El de Antonio de Herrera seguiría funcionando con cierta fluidez por aquellos años hasta el punto de atraer en 1640 la codicia del gremio de ebanistas y ensambladores de nogal —apretados por los recaudadores reales— que no tuvieron reparo en solicitarle el pago de la alcabala por considerar que tenía abierta *obra de tienda*. Herrera, al igual que lo hiciera el pintor Angelo Nardi, apeló a su cargo de escultor real para zafarse de tan engorrosa petición argumentando

*(...) que los artistas escultores y arquitectos no tienen tienda para comprar y vender, ni en tiempo alguno en esta Corte ni fuera della se les ha repartido tal alcabala, ni la escultura de retablo la debe*³³.

Tres años después, coincidiendo con la caída del conde-duque de Olivares y la restitución de Gómez de Mora, recuperó su plaza de aparejador de carpintería de las Obras Reales. Ello no le impidió seguir mirando por su negocio y, por ejemplo, contratar en abril de 1644 la custodia del altar mayor de la iglesia de San Jerónimo el Real³⁴. Fue jubilado del cargo de aparejador ese mismo año, falleciendo en sus casas de la calle de la Ballesta el 3 de agosto de 1646³⁵. Con su desaparición Juan Sánchez Barba perdió un cuñado, un maestro y un fiel colaborador que siempre había valorado el trabajo de sus manos.

3. ¿PEREIRA O SÁNCHEZ BARBA?

Pronto otros profesionales del mundo del retablo tendrían la ocasión de valorar el arte de nuestro escultor. En los años siguientes los talleres de Pedro de la Torre,

Sebastián de Benavente, Juan de Ocaña y don Sebastián de Herrera Barnuevo, sobrino de nuestro protagonista, solicitarían en diversas circunstancias su colaboración. La primera ocasión —hasta lo que hoy sabemos— se produjo a cuenta de una obra efímera de gran calado, la entrada de la reina Mariana de Austria, que congregaría a la flor y nata del parnaso artístico de la Corte. Conocidas son las circunstancias históricas que rodearon este evento celebrado el 15 de noviembre de 1649³⁶. La organización de las decoraciones que iban a engalanar los cuatro arcos preparados por el ayuntamiento estuvo en manos de una junta presidida por don Lorenzo Ramírez de Prado, nombrado a la sazón superintendente de la entrada. La ejecución de las estructuras arquitectónicas que saludarían el paso de la comitiva real fue encomendada, sin que se conozca subasta alguna de las obras, al arquitecto Pedro de la Torre, al pintor Francisco Rizi y al escultor Manuel Pereira. Los dos primeros contrataron a tasación la obra de los cuatro arcos que se alzarían en el recorrido, en todo lo concerniente al trabajo de ensamblaje, escultura, pintura y dorado³⁷. Días antes Pereira se había obligado a esculpir una estatua de tres varas de alto que serviría como *muestra* de las que se tendrían que hacer para la entrada³⁸. Pero un mes después, ante la magnitud del trabajo y la falta de tiempo, la junta decidió *para la mayor brevedad y mejor disposición de los arcos* que las estatuas incluidas en la obligación de Pedro de la Torre y Francisco Rizi fueran asumidas en un nuevo contrato por Sebastián de Herrera Barnuevo, Manuel Pereira, Bernabé Contreras y Juan Sánchez Barba, sin duda el mejor elenco de escultores —a falta de Alonso Cano, ocupado en la traza y ejecución del arco de la Puerta de Guadalajara, financiado por los mercaderes de seda— que se podría encontrar en la Villa y Corte³⁹.

Los trabajos de ensamblaje y pintura de los arcos transcurrieron sin mayores problemas hasta los primeros días de julio. Fue entonces cuando se vio la necesidad de ir tasando la obra realizada y la que faltaba por hacer, para continuar liberando dinero a los contratistas que —no olvidemos— habían tomado la construcción sin presupuesto. Una vez realizado el trámite con el trabajo de Pedro de la Torre, se llegaron a sendos acuerdos con Rizi y con la compañía de escultores. Por un total de 12.500 ducados los cuatro estatuarios se comprometieron a entregar a los pintores para su dorado las imágenes de bulto de los arcos, del Monte Parnaso que se levantaría junto a la fuente del Olivo del Prado de San Jerónimo y de la *Leticia* que debía situarse sobre la torrecilla de la música en este mismo lugar⁴⁰. Quedaron libres de la ejecución de las nueve musas que habían de ilustrar el citada Parnaso⁴¹.

Una elección cualificada, la de estos artífices, detrás de la cual pudo estar el gusto de Ramírez de Prado o el conocimiento de la profesión de un artista como Pedro

de la Torre, acostumbrado a este tipo de colaboraciones. Lo que no se puede negar es que Sánchez Barba se hallaba en el grupo de los elegidos para realizar esta suerte de esculturas efímeras, que fingían el color y la textura de la piedra. Sobre ellas poco más se puede añadir. Sólo decir que entre los bienes que dejó nuestro escultor después de su muerte se halló una *estatua finjada de piedra de alto de siete pies con su lanza en la mano*, tasada en 1.500 reales, que coincide con las características de este tipo de trabajos⁴².

De este grupo de escultores tal vez el único que necesite una somera presentación es Bernabé de Contreras, casi con toda seguridad el mismo discípulo de Domingo de Rioja —necesitado de un estudio, que tal vez un día le dediquemos— que Palomino, por error, cambió su nombre de pila por el de Manuel⁴³. Al parecer originario de Jerez de la Frontera, su presencia se detecta en Madrid desde 1616, a la vera del ensamblador Juan Muñoz. En la lista del donativo de 1625, figura como vecino de la calle de la Greda, formando parte de la tercera generación de jóvenes escultores que se abría camino en el mundo del retablo madrileño. Y qué mejor manera de hacerlo que emparentándose con Alonso Carbonel, al casarse un año después con María de Seseña y Jibaja, hermana de la mujer del arquitecto. En los años siguientes le veremos en buena relación profesional con Bernabé Cordero, Juan Bautista Garrido, Manuel Pereira, Pedro Núñez del Valle, Angelo Nardi e incluso con el propio Alonso Cano. Falleció en 1654.

Algunos de estos protagonistas se volverían a encontrar una década después ante otra obra de gran envergadura que recurrió el esfuerzo conjunto de muchos artistas, la capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid. Tras la sucesiva presentación de los proyectos de Alonso Carbonel y Juan Gómez de Mora, una junta de maestros reunida el 10 de mayo de 1642 se decantó a favor de una traza de Pedro de la Torre⁴⁴. Los trabajos de decoración se iniciaron a finales de la década siguiente. En lo que respecta a la escultura, en 1658 se contrató con Manuel Pereira y José Ratés la ejecución respectivamente de diez y seis estatuas de santos. A mediados del año siguiente Juan Sánchez Barba se obligó a realizar ocho Virtudes, sobre las que poco más se puede añadir pues como todo el conjunto escultórico fueron destruidas durante la Guerra Civil⁴⁵.

Sánchez Barba aportaría sus esculturas a dos retablos, ya desaparecidos, ejecutados por Pedro de la Torre. El primero para la capilla del beato Simón de Rojas en la iglesia de la Santísima Trinidad. Las condiciones del contrato (1652) son muy claras al indicar que las esculturas debían de salir de la mano de Manuel Pereira o de Juan Sánchez Barba *y no de otro ninguno*. Al parecer Pedro de la Torre se decantó por este último, al que años después se le documenta cobrando algunas cantidades

por este concepto. El segundo retablo se levantó en la capilla del Santo Cristo de la Salud, sita en la iglesia del Hospital de Antón Martín⁴⁶. Fue contratado en 1663 por Pedro de la Torre según la traza firmada por Sebastián de Herrera Barnuevo, miembro de la congregación que veneraba dicho Cristo. En una de las condiciones se especificaba que las estatuas de madera de San Juan y la Virgen, que completarían el Calvario, debían de ser de mano de Juan Sánchez Barba. Herrera Barnuevo, sobrino del escultor, pudo influir en esta elección.

Una de las escasas esculturas conservadas de Juan Sánchez Barba es la Virgen del Carmen de la antigua iglesia del convento de carmelitas calzados, hoy parroquia del Carmen y San Luis de Madrid. Formaba parte de un conjunto escultórico (fig. 2) que decoraba el retablo mayor contratado en 1654 por el ensamblador Sebastián de Benavente. Entre 1656 y 1657 el escultor se obligó a realizar la citada Virgen alargando el escapulario a San Simón Stock para el nicho central y los bultos de San Andrés Corsino y San Pedro Tomás para los laterales. Además para esta iglesia del Carmen —sobre la que volveremos en el apartado siguiente— esculpió una Inmaculada Concepción, que a decir de Palomino, se hallaba en una capilla cerca de la puerta de las gradas⁴⁷. Con Benavente volvería a colaborar en un retablo inédito hasta ahora, el que realizó para la cofradía de San José de ensambladores y carpinteros de maderas finas sita en la iglesia del convento de Santo Tomás de Madrid. El 25 de septiembre de 1659 Juan Wynberg, Francisco García y Manuel de Valdivieso, como mayordomos y apoderados de la cofradía, le encargaron la ejecución del retablo *menos un santo christo de bulto en un sepulchro questa en el pedestal y las tres echuras de Jesus María y Joseph de bulto que an de estar en la caxa pincipal y la pintura del remate*⁴⁸. Al ensamblador también se le indicó que los dos niños que remataban sus lados fueran de mano de Juan Sánchez Barba. Nada queda de esta obra, ni tan siquiera referencias históricas posteriores, pero habrá que tenerla en cuenta cuando aludamos a las esculturas de la Pasión de Cristo realizadas por este escultor pues es posible que el Cristo yacente, además de los tres bultos de la Sagrada Familia, hubieran salido de su mano.

Dos nuevas obras le pondrían en relación por aquellos años con el ensamblador y arquitecto Juan de Ocaña. En 1661 fray Diego del Peso encomendó a éste y al dorador Martín de Velasco la realización de los retablos de los colaterales de la iglesia del convento madrileño de la Merced. En las condiciones se precisaba que en ellos se habían de colocar los bultos de San Pedro Nolasco y San Pascual Bailón, de madera y siete pies de altura, que debían salir de la mano de Manuel Pereira o Juan Sánchez Barba⁴⁹. No se tiene ninguna referencia documental sobre esta intervención pero las noticias aporta-



Fig. 2. José Ximeno y Mariano Brandi, *Virgen del Carmen dando el escapulario a San Simón Stock, a partir de la escultura de Juan Sánchez Barba del retablo mayor de la parroquia de N^a S^a del Carmen y San Luis (Madrid).*

das por Palomino, Ponz, Ceán Bermúdez y el autor de la guía inédita de Madrid de finales del siglo XVIII confirman la autoría de nuestro escultor⁵⁰. Obras que desaparecerían como las esculturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Madrid, cuyo ensamblaje fue contratado en 1665 por el citado Juan de Ocaña. A pesar de que en la escritura de obligación figure como testigo Manuel Correa —tal vez el escultor activo en esta época— los documentos ratifican la intervención de Sánchez Barba, que en 1666 recibió 3.000 reales⁵¹. Es probable pues que de su mano salieran las esculturas de San Pedro y San Pablo, como en su día señalaron Palomino y Ceán Bermúdez⁵².

Esta retahíla de obras, la mayor parte de ellas perdidas para siempre, sirve para confirmar este perfil de escultor “imaginero” de Juan Sánchez Barba.

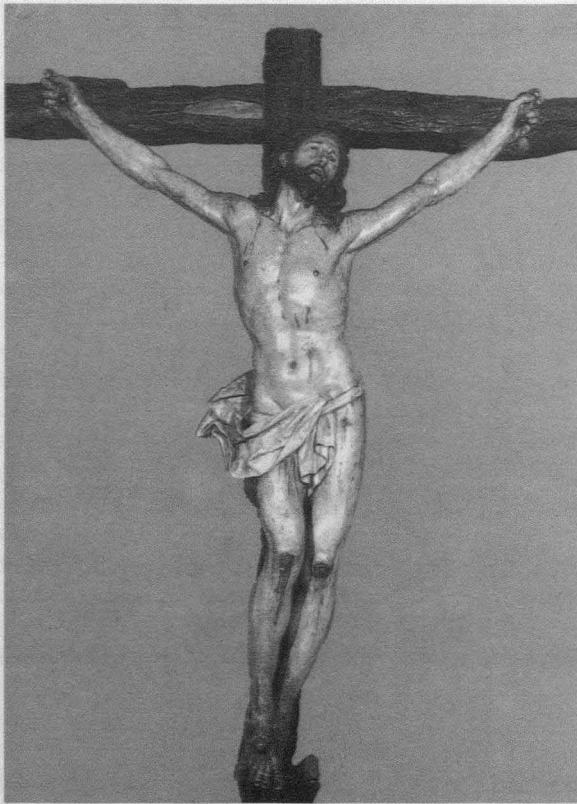


Fig. 3. Juan Sánchez Barba, *Cristo de la Agonía*. Madrid. Oratorio del Caballero de Gracia.

Cualificado, valorado por sus compañeros de profesión y comitentes, y con una capacidad de contratación reducida en el mundo del retablo, siempre a expensas de los arquitectos y ensambladores. Por este camino —el de la colaboración en obras de mayor envergadura— debió de realizar otras esculturas de las que apenas tenemos información, como la de San Benito que Ceán Bermúdez creyó ver en la madrileña iglesia de San Bernardo⁵³. Es seguro también que a lo largo de su vida profesional contratara ante escribano o de palabra un sinnúmero de piezas devocionales destinadas a oratorios particulares y capillas de congregaciones laicas. Un buen ejemplo de esto fue la obligación que en diciembre de 1651 otorgó a favor de Francisco de Iglesias, maestro de enseñar a leer, escribir y contar. El escultor se comprometió a tallar una imagen de San Casiano, patrón de los maestros de escuela, por un montante de 1.500 reales que incluía su policromía⁵⁴.

En estos años centrales del siglo tuvo que competir con el quehacer de otros escultores que también destacaron en el panorama artístico cortesano. Ya se han citado los casos del casi desconocido Bernabé Contreras, de Domingo de Rioja, Sebastián de Herrera Barnuevo,

Alonso Cano, Manuel Correa y, sobre todo, Manuel Pereira (1588-1683). Los dos primeros fallecerían en 1654. Herrera Barnuevo se consolidaría en la década de los cincuenta como un artista especulativo, gran dominador del dibujo, cada vez más alejado de la práctica manual. Tampoco parece que Alonso Cano se hubiera volcado en la producción escultórica en su primera etapa madrileña (1638-1652), menos aún desde la dinámica de un taller especializado en estas labores. Pocos datos se conocen de la actividad profesional de Manuel Correa, que debió de ser notable a la vista de sus últimas voluntades testamentarias expresadas poco antes de fallecer en 1667⁵⁵.

Manuel Pereira fue sin duda el profesional más capacitado para la escultura y el gran dominador de este mercado durante este periodo, con incontables obras a lo largo y ancho de la geografía madrileña y de sus provincias limítrofes⁵⁶. Su lento declinar se inició a principios de la década de los sesenta, cuando una ceguera debió de limitar de forma inexorable el trabajo de sus manos. A pesar de ello sobreviviría en diez años a Juan Sánchez Barba, falleciendo muy longevo en 1683. Su modelo de artista fue quizás el más alabado por Antonio Palomino de entre los escultores de este periodo, pues conjugaba en su persona —no sin estridencias, calladas calculadamente en su biografía— la pericia técnica y el estado noble. Sea como fuere y según lo visto en las condiciones de los retablos del beato Simón de Rojas y del convento de la Merced, con el paso del tiempo el arte de ambos escultores fue equiparado en cuestión de calidad y acabó siendo un sello de inestimable distinción en las obras más importantes de la capital.

En esta pequeña historia de la escultura madrileña los ensambladores y arquitectos arriba citados nunca fueron los competidores de nuestro artífice, aunque sí, para su desgracia, los grandes olvidados —una terrible injusticia histórica, según nuestra opinión— por Palomino. Muchos de ellos, como por ejemplo Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente, Juan de Ocaña o Juan de Lobera, fueron merecedores de tener un espacio, aunque hubiera sido pequeño, en su *parnaso laureado* por su relevante aportación al diseño arquitectónico.

4. LA PASIÓN SEGÚN SÁNCHEZ BARBA

La obra del escultor madrileño conocería una suerte de especialización por la que fue muy apreciado en la Corte. Su arte consiguió captar con gran realismo la expresión humana del dolor presente en la Pasión de Cristo. Más de una docena de sus esculturas se dedicaron a este tema, con especial predilección a los Cristos yacentes. Por desgracia la mayoría de estas piezas no se ha podido documentar, menos aún datar, conservan

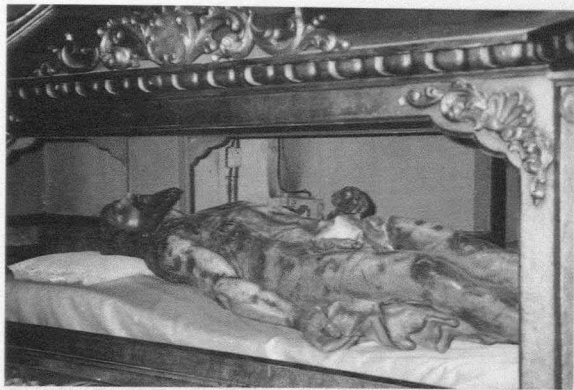


Fig. 4. Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente*. Madrid. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis.

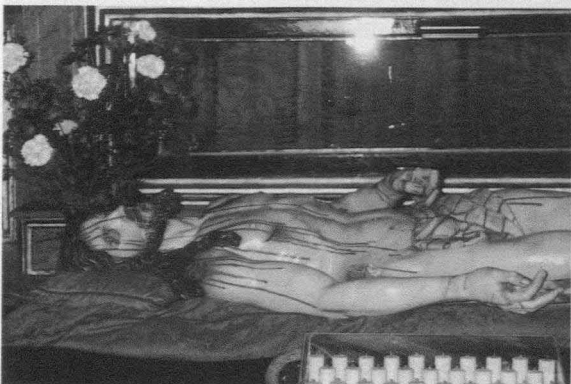


Fig. 6. Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente*. Madrid. Parroquia de San José.

pocas referencias sobre su ubicación original; y, en algún caso, se ciernen dudas sobre su atribución. Un pequeño rompecabezas de referencias formales encadenadas, algunas noticias históricas y unos escasos documentos que es preciso ordenar.

La serie se iniciaría paradójicamente por el final, con la constatación de lo dicho. Al fallecimiento de Juan Sánchez Barba, allá por el año 1673, se contabilizaron entre sus bienes no menos de siete esculturas de temas relacionados con la Pasión: un *Ecce Homo* (1.500 reales), de medio cuerpo, y una altura de cinco pies; un Cristo con la Cruz a cuestras con Simón el Cireneo (3.000), de tamaño natural; un Cristo en la Cruz tallado de madera de manzano *a lo vivo* (1.300), de tres cuartas de alto, con su peana de peñasco y calavera; un segundo del mismo tema (200), pero de sólo una tercia; otro más en madera de boj (200), del mismo tamaño; un Cristo en el sepulcro del natural (2.550); y otro algo menor (2.000), del que tan sólo se indica que estaba muerto⁵⁷.



Fig. 5. Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente* (detalle). Madrid. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis.



Fig. 7. Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente* (detalle). Madrid. Parroquia de San José.

Este elenco de piezas suponía un tercio de las encontradas en su casa-taller de la calle de San Antón.

Sobre su destino, decir que, según la última voluntad del escultor, el *Ecce Homo* sería donado a fray Pedro de Jesús María, prior del convento de carmelitas descalzos de San Hermenegildo; y el Cristo en la Cruz, de madera de manzano, a su confesor, el también carmelita descalzo fray Antonio de la Concepción⁵⁸. El resto de las esculturas de la Pasión, como de los demás bienes remanentes, pasó a manos de su sobrina y heredera universal, doña Josefa Carbonel.

Así las cosas es necesario retrotraerse hasta 1650 para encontrar una referencia documental fiable, aunque, por desgracia, incompleta. Se trata de la obligación de Juan Sánchez Barba a realizar un Cristo en el sepulcro de tamaño natural que *a de emitir a el Santo Cristo que está en la Casa profesa de esta villa*⁵⁹. El maestro de arquitectura Francisco Bilvilar se encargaría de hacer el sepulcro y el pintor Pedro Pérez de Araujo –quien se

puede entender que fuera el responsable del encargo—del *dorado, bruñido y colorido* del conjunto. Resulta llamativo que de los tres artífices, el escultor cobrara el que menos por su trabajo (1.950, 2.950 y 2.550 reales respectivamente). Comprendible en el caso del dorador, por el coste de los materiales empleados, y tal vez debido a la decoración profusa, incluidos los vidrios, que incorporaba el sepulcro de Cristo. También es probable, si lo comparamos con el precio de las piezas tasadas tras su muerte, que Sánchez Barba sólo se encargara de ejecutar el bulto del difunto y que el lecho corriera por parte del desconocido Bilvilar.

La noticia es interesante porque la historiografía reciente ha identificado el *Cristo yacente* de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid con el que ingresó en la colección del Museo del Prado y hoy se encuentra en depósito en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, siendo su autor Gregorio Fernández⁶⁰. Lo que demuestra que ya en esta época se valoraba sobremanera el arte o, por lo menos, los modelos de la Pasión de este escultor hasta el punto de ser repetidos. Claro que se desconoce el grado de imitación que debía alcanzar el Cristo de Sánchez Barba. La circunstancia no era inédita en la época y menos aún en la carrera profesional de nuestro escultor, que ya con anterioridad se había obligado a realizar un Cristo en la Cruz para el Hospital de Antón Martín, según el modelo de otro similar tallado por Sebastián Romero Bejarano. Para terminar con este tema, añadir que todavía no se ha localizado con seguridad la pieza contratada en 1650, que María Elena Gómez-Moreno quiso identificar con el yacente que se conserva en la parroquia del Carmen y San Luis, otrora iglesia del Carmen calzado de Madrid⁶¹. Hipótesis que nunca ha sido ratificada con pruebas documentales. Pero vayamos por partes.

El siguiente hito nos devolvería al citado retablo de la iglesia del Colegio de Santo Tomás, contratado en 1659 por Sebastián de Benavente. Cuando firmaba su ejecución, en la que participaría Juan Sánchez Barba, ya existía un Cristo yacente de bulto que sería encajado en el pedestal de la nueva estructura, según la disposición habitual en estos casos. La presencia del escultor madrileño y su condición de especialista en este tema de la Pasión, abonaría la hipótesis de su autoría, a la espera de una posible confirmación documental.

En lo que respecta a las esculturas atribuidas a su mano, la principal —que ha dado pie a considerar otras— ha sido el magnífico *Cristo de la Agonía* (fig. 3), que en la actualidad se conserva en el oratorio del Caballero de Gracia. A falta de documento que lo demuestre, en su autoría coinciden todos los memorialistas desde Palomino⁶². La pieza se veneraba en la iglesia de los PP. Agonizantes de San Camilo de Lelis, fundada en 1643 en la madrileña calle de Fuencarral, de donde pasó al citado

templo tras una efímera estancia en la parroquia de San Luis⁶³.

A partir de esta escultura María Elena Gómez-Moreno atribuyó a Sánchez Barba el *Cristo yacente* (fig. 4) de la iglesia del antiguo Carmen calzado, hoy parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis, en la que creyó ver el resultado del citado contrato de 1650. Lo llamativo del caso es que la pieza apareció muy dañada tras los saqueos de la Guerra Civil, sin que se tuviera noticia de su existencia con anterioridad, ni tan siquiera en el libro de Tormo⁶⁴. Fue tallada en bulto redondo, como figura exenta. Su calidad (fig. 5) no desdice la atribución. La misma autora relacionó con el anterior otro Cristo (fig. 6), también yacente, que se conserva en la madrileña parroquia de San José, la que otrora fuera la iglesia de los carmelitas descalzos bajo la advocación de San Hermenegildo⁶⁵. El nexo formal parece nítido, si bien la policromía de éste último (fig. 7) no favorece en nada la apreciación de la talla original. En ambos casos, la interpretación de las Sagradas Escrituras es rigurosa, pues aparece Cristo muerto tras haber expirado, con la barbilla levantada, la boca entreabierta y los ojos casi cerrados⁶⁶. El cuerpo aparece girado hacia la derecha, con el paño de pureza prolongándose bajo el mismo, pero dejando al descubierto la totalidad de la pierna de este lado. La posición de los brazos y las manos es casi idéntica: el izquierdo flexionado hacia el interior del cuerpo, con los dedos a medio cerrar y la palma de la mano hacia abajo; mientras que el derecho se alarga hasta el paño con la mano casi abierta hacia arriba. Esto es, detalles formales e iconográficos casi similares que sirven para emparentar ambas piezas.

Pero el problema reside una vez más en la procedencia de estas esculturas. Aunque el testamento y el inventario *post mortem* de Juan Sánchez Barba no lo resuelven de forma definitiva, sí que aportan un poco de luz sobre las relaciones de amistad que mantuvo con los frailes del Monte Carmelo. El escultor quiso descansar el sueño eterno en una de las bóvedas de la iglesia de San Hermenegildo de Madrid, de carmelitas descalzos. Les cedió su casa de la calle de San Antón, en la parroquia de San Ginés —valorada en 16.962 reales— como pago de una capellanía y memoria de misas perpetuas cuyo patrón debía de ser el prior del convento, fray Pedro de Jesús María. A éste, queda dicho, le haría donación de una talla de un Ecce Homo; y a su confesor, fray Antonio de la Concepción, de una hechura de un Cristo en la Cruz, al que ya nos referimos. Además señalaba que para este convento había realizado una hechura de Santa Teresa y otra de San Alberto, de tamaño natural, por las que se le debían 1.500 reales que mandaba cobrar.

A fray Cristóbal de Herrera, carmelita calzado del convento del Carmen, le hizo donación de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción *por el amor y cariño*



Fig. 8. Juan Sánchez Barba, *Cristo en la Cruz*. Madrid. San Antonio de los Alemanes.

que le he tenido. Nombró como testamentarios a Fausto de Pagola, a su sobrino fray Tomás Carbonel, y a los citados fray Antonio de la Concepción y fray Cristóbal de Herrera. Dejó dispuesto que a cada uno de estos tres últimos se les diera 800 reales para el efecto que les tengo tratado. En los días siguientes a su muerte las mandas fueron cumplidas rigurosamente por el citado Pagola⁶⁷.

A esto habría que añadir, según su propio testimonio, el San José con el Niño que había realizado poco antes de su muerte —y aún estaba por cobrar el segundo plazo— para el convento de carmelitas descalzos de Alcalá de Henares, que habría que identificar con el Colegio de San Cirilo, del que tan sólo se conserva una parte de su antigua iglesia⁶⁸.

Hubo pues esculturas para todos, calzados y descalzos, en el contexto de la estrecha relación que mantuvo con los frailes de ambos conventos madrileños. De las esculturas donadas sólo se sabe que en una de las capillas del Carmen calzado existía una Inmaculada que Tormo no dudó en atribuir a Juan Sánchez Barba. Como tantas obras artísticas de este templo sería destruida en la



Fig. 9. Juan Sánchez Barba, *Cristo en la Cruz* (detalle). Madrid. San Antonio de los Alemanes.

Guerra Civil⁶⁹. Sin embargo entre aquellas no existe ningún Cristo yacente o muerto que pueda relacionarse con los que atribuyera María Elena Gómez-Moreno. Aún así, la puerta queda abierta para considerar la hipótesis de que estas dos piezas pertenezcan a un encargo anterior, cuyos detalles se desconocen. Un encargo que pudo hacerse a nuestro escultor en la década de los cincuenta, tras el éxito alcanzado por sus modelos de la Pasión de Cristo; y que le debieron de poner en contacto con los carmelitas citados.

No parece probable que la capellanía y las memorias aludidas en el testamento estuvieran relacionadas con algún altar o capilla adquiridos por el escultor en la iglesia de San Hermenegildo de los carmelitas descalzos, en donde pudiera haberse instalado el Cristo yacente. El cumplimiento de estas fundaciones, a la espera de ceder las casas al convento, debió de quedar bajo la responsabilidad de sus testamentarios.

Por último citar una obra tardía del maestro madrileño documentada recientemente. Se trata del *Cristo en la Cruz* (fig. 8) de la iglesia de San Antonio de los



Fig. 10. Juan Sánchez Barba (atribuido), *Cristo yacente*. Navalcarnero. Parroquia de N^{ra} S^{ra} de la Asunción.

Alemanes, en Madrid, hoy situado en su lado del Evangelio. Pudo ser uno de sus últimos crucificados, pues la obra fue abonada el 12 de marzo de 1672, año y medio antes de su fallecimiento⁷⁰. Fue la pieza principal de un retablo trazado por Juan de Lobera. De aspecto sosegado (fig. 9), figura estilizada y presencia elegante, recuerda los modelos de Sánchez Barba; pero, en especial, el del Cristo que se venera (fig. 6) en la iglesia de San José. Esta asociación formal daría pie a considerar que este último es una obra tardía, evolucionada a partir de una tipología anterior. Su autor planteó un nuevo registro de representación, despojado de toda la tensión y expresión que caracteriza al Cristo de la Agonía, coherente pues con un cuerpo que ha exhalado su último aliento. Una quietud sólo rota por el tratamiento dinámico del paño de pureza que ondea al viento.

5. EL CRISTO YACENTE DE NAVALCARNERO: UNA HIPÓTESIS

Dejando de lado por ahora estas esculturas, nuestra atención se ha de centrar en el *Cristo yacente* (fig. 10)

que se conserva en el retablo de la Virgen de la Soledad en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Navalcarnero (Madrid). Conocido es el templo por las riquezas artísticas que conserva, en especial, en la capilla de la Virgen de la Concepción. No muy lejos de su portada de ingreso, en la nave del Evangelio, se exhibe en una urna este magnífico Cristo que sale en procesión por las calles de la villa el Viernes Santo.

Tanto el retablo como la talla —a excepción de la imagen de la Virgen, que fue renovada tras la Guerra Civil— decoraban hasta fecha no muy lejana la capilla mayor de la ermita de la Veracruz, situada a pocos metros de la entrada principal de la parroquia y adosada al edificio consistorial⁷¹. En la actualidad, transformado su interior, cumple otras funciones pastorales.

La historia de la ermita se remonta a 1611, cuando el cabildo de la cofradía de la Veracruz aceptó la cesión municipal del suelo donde en pocos años se levantaría bajo esta advocación⁷². Desde entonces los cofrades se dedicaron a conservar y mejorar este recoleto templo y a organizar la procesión del Jueves Santo por la noche. En ésta se paseaban las esculturas del Cristo en la Cruz, el Cristo atado a la columna, el Ecce Homo y la Virgen de



Fig. 11. Juan Sánchez Barba (atribuido), *Cristo yacente* (detalle). Navalcarnero. Parroquia de N^a S^a de la Asunción.

las Angustias. Un ciclo pasional que quiso ser ampliado a mediados del Seiscientos con una nueva escultura.

La primera procesión del Santo Entierro se celebró la tarde del Viernes de Pascua de 1652. Las gestiones para organizar el evento se documentan el 10 de marzo del corriente. Para entonces el Cristo yacente adquirido con la limosna de los cofrades se hallaba en la ermita, a la espera de construirse una capilla digna de su devoción. La procesión alcanzaría en pocos años una gran popularidad en la villa y en la comarca en general, pero también una complejidad organizativa —por la amplia participación institucional y religiosa— que fue necesario regular de alguna manera. De este modo en 1658 nació una nueva cofradía, extensión de la anterior, bajo la advocación de la Veracruz y Entierro de Cristo que fue aprobada por el Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo el 28 de febrero de ese mismo año⁷³. Los catorce capítulos —sobre los que no vamos a entrar— ordenaron la composición del cortejo que iba a acompañar la urna del Cristo yacente, el paso de la Virgen de la Soledad, el nombramiento de los cuatro alféreces, sus vestiduras, la música, el recorrido y otros pormenores de la marcha.

Con estos antecedentes la vida religiosa de la cofradía continuó sin apenas variaciones hasta bien entrado el



Fig. 12. Clemente Puche (dibujante), *Retrato de fray Tomás Carbonel*, Biblioteca Nacional de Madrid.

siglo XVIII. En 1734 el cabildo de la Veracruz decidió sustituir un Cristo crucificado que servía en las funciones del Descendimiento de Semana Santa por una nueva escultura que se colocaría en la capilla de esta advocación. El motivo aducido fue el tamaño del antiguo Cristo —por ser pequeño el que al presente hay, según se anota en el acta de la reunión— tal vez en relación a otras imágenes de proporción natural, como el yacente que nos ocupa, que ilustraban el ciclo de la Pasión⁷⁴. Algún inconveniente debió de surgir porque en vísperas de la Semana Santa de 1735 la nueva escultura no se había realizado aún. En la junta celebrada el 25 de febrero para resolver este tema se barajó una segunda posibilidad más económica: transformar el Cristo yacente de tal manera que también pudiera colocarse en la cruz. La solución fue avalada por unos escultores anónimos que señalaron, tras haber reconocido la escultura, *que no tiene inconveniente en que Su Majestad [Cristo yacente] se ponga en posición de Descendimiento*⁷⁵. De este modo tan sorprendente la misma talla protagonizaría, como si de un actor principal se tratara, dos de las escenas principales de la Pasión.

El resultado de esta “adaptación” se pueden apreciar en el actual Cristo de Navacarnero (fig. 11). Sus brazos fueron separados del tronco y unidos a él por unas tiras de cuero, a la altura de los hombros, que permitían la articulación de las extremidades superiores. Para ello tuvo que mutilarse parte de la melena que descansaba sobre su hombro derecho. Así el cuerpo de Cristo, ya muerto, pendería de la cruz de uno o de los dos brazos, según la postura requerida en el Descendimiento, sostenido por José de Arimatea y Nicodemo, quienes lo depositarían en el sepulcro, tras haberlo embalsamado y fajado según la costumbre judía⁷⁶.

El modelo iconográfico recuerda el ya citado de los ejemplos de la iglesia del Carmen y de San José. Se trata de una escultura de bulto redondo, tallada sin lecho. Repite casi literalmente la colocación del paño de pureza, en este caso unido con una cuerda de cáñamo, con la pierna derecha al descubierto. Nótese además la posición de la mano de este lado, con la palma hacia arriba, y de los dedos, que en este caso debieron ser separados de la tela que sobresale bajo el cuerpo de Cristo. En el rostro (fig. 11 aún se puede apreciar el recuerdo de la vida, con los ojos entreabiertos. La cabeza echada a un lado y la boca abierta confirman que acaba de expirar.

Según lo dicho, el Cristo yacente de Navacarnero puede relacionarse formalmente con la obra de Juan Sánchez Barba, tanto como los arriba citados. Una vez más no existe documentación que lo ratifique pero sí ciertas circunstancias para pensar que pueda ser la escultura que en 1650 contratara el artífice madrileño en compañía del dorador Pedro Pérez de Araujo y el maestro de arquitectura Francisco de Bilvilar. La primera pasa por conocer la naturaleza del curato de la parroquia de Navacarnero que, sin duda, marcó su historia eclesiástica desde 1566 hasta 1767. En ese primer año, merced a dos sucesivas Bulas promulgadas por Pío IV (1563) y San Pío V (1566), el curato quedó unido al Colegio de la Compañía de Jesús que pronto se construiría a pocos metros de la parroquial y que a su vez dependería del Colegio Máximo de Alcalá de Henares. A partir de entonces el rector del Colegio de Navacarnero ostentaría el cargo de cura disfrutando del beneficio y privilegios que reportaba. En este contexto —que no es momento de describir— los jesuitas ejercerían una influencia inestimable en las cosas espirituales y artísticas de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, cerca de la cual, a pocos metros, se levantaba la citada ermita de la Veracruz.

Por la parroquial de Navacarnero pasarían arquitectos y pintores que con anterioridad habían trabajado para los jesuitas de Madrid o de Alcalá de Henares. Es el caso del hermano Francisco Bautista, llamado en 1656 para trazar el nuevo chapitel de la torre y, tal vez, la ermita de San José del mismo lugar; del maestro de cantería

Melchor de Bueras, autor de una barbacana que se levantó para fortificar el cementerio, tras haber trabajado en el Colegio Imperial de Madrid, en su Casa Profesa y en el Colegio de Alcalá de Henares⁷⁷; y ya en el primer tercio del siglo XVIII, es más que probable que el pintor Juan Vicente de Ribera ejecutara alguno de los lienzos que decoran la capilla de la Virgen de Navacarnero, tras hacer lo propio con las decoraciones de la capilla de la Santas Formas en la iglesia del Colegio complutense⁷⁸. Pudo suceder lo mismo con Juan Sánchez Barba, quien fue reclamado en 1650 —las fechas encajarían con la llegada de la escultura a Navacarnero— para copiar el Cristo de Gregorio Fernández que no olvidemos se encontraba en la Casa Profesa de los jesuitas en Madrid. A otro de los protagonistas de este encargo, el dorador Pedro Pérez Araujo, se le localiza en la villa sureña en 1654 trabajando en compañía de Martín de Velasco en el dorado de unos púlpitos y guardavoces de su parroquial que había fabricado otro viejo colaborador de Sánchez Barba, el ensamblador y arquitecto Juan de Ocaña⁷⁹. Coincidencias o no, las noticias sobre el Cristo de Fernández llegarían de la mano de los jesuitas a los oídos de los cofrades de la Veracruz, quienes pudieron haber solicitado una copia del mismo.

El Cristo yacente de Navacarnero, no tanto su estilo, repite el modelo de la escultura de Gregorio Fernández (fig. 3) que se conserva en el Museo Nacional de Valladolid⁸⁰. La posición del cuerpo, de la cabeza e incluso del paño de pureza se reitera en éste, de la misma manera que lo visto en las piezas madrileñas ya citadas. Sánchez Barba, sin prescindir de su crudo realismo, aborda el tema de forma más calmada y sosegada, atenuando el dramatismo que caracteriza el arte de Fernández.

6. EL FINAL DEL CAMINO

Juan Sánchez Barba murió en Madrid tras una larga enfermedad la noche del jueves 24 de agosto de 1673, cuando frisaba los 71 años de edad. Permanecía soltero y muy apegado a sus sobrinos, los hijos de Ginés Carbonel (fig. 1). Para todos ellos tuvo un recuerdo muy especial en sus mandas testamentarias⁸¹. La única excepción era Blas, el mayor, que había fallecido en Zaragoza años atrás, en 1644, cuando se encontraba en compañía de su tío Alonso Carbonel sirviendo en la Jornada de Aragón. A la menor, María, religiosa en el convento de Santa Catalina de Ávila, le dejó 400 ducados para hacerle más llevadera su vida contemplativa. A fray Tomás Carbonel (fig. 12), en aquel momento prior del convento de Santo Tomás de Madrid, le regaló una escultura de Santa Rosa salida de su mano *por el mucho amor que le tengo*; y como a los carmelitas de su confianza —ya se dijo— le

dio 800 reales para cumplir un cometido de cariz desconocido⁸². Nombró heredera universal de sus bienes a Josefa Carbonel, casada con Fausto de Pagola. A este último le designó como su testamentario y le hizo donación de un San Juan Niño, con su corderito, y un Niño Jesús con el cesto de los clavos de la Pasión, ambos con la cabellera postiza, que fueron valorados en el inventario *post mortem* en 800 reales cada uno. Tuvo especial consideración con los tres hijos de la pareja: a los varones, Antonio Manuel y Pablo, les primó con 200 ducados a cada uno para acabar sus estudios; y a Manuela la friolera de 3.000 ducados como dote para entrar en religión o casarse. No tardaría en desposarse con Pedro Álvarez de Peralta, escribano del rey y relator de los Reales Consejos, aportando unos bienes dotales valorados en 5.642 ducados y 7 reales y entre los que se encontraba uno de los Cristos yacentes de Juan Sánchez Barba (200 reales)⁸³.

En su testamento el escultor no se prodigó en menciones sobre sus compañeros de profesión, tal vez porque muchos de ellos, con los que había compartido muchos años de dedicación, ya habían fallecido para entonces. Premió la amistad del pintor Juan Martínez con 20 ducados. Narra el propio Sánchez Barba que Mateo Rodríguez le había servido durante muchos años en el obrador como criado, *con gran fidelidad y verdad*. En ese periodo Rodríguez hubo de aprender el oficio de escultor, lo que le permitiría andando el tiempo instalar su propio negocio. Para ayudarle en esta empresa el moribundo le dejó todas las herramientas de su oficio, las maderas que guardaba en su taller y 400 ducados para pagar una casa que acababa de comprar en la madrileña calle de San Pedro y San Pablo⁸⁴. Como hombre de su confianza, fue el tasador de buena parte de los bienes artísticos dejados por el difunto.

Por aquel tiempo el pintor Antonio de Peralta era el encargado de policromar las estatuas de Sánchez Barba. En agosto de 1673 le debía una parte del precio estipulado por pintar los bultos de un San Zacarías, Santa Isabel, Santa Teresa y San Alberto. Ya se dijo que estos dos últimos iban a decorar la iglesia de los carmelitas descalzos de Madrid.

Juan Sánchez Barba mantenía una posición económica más que holgada. Vivía en una casa de su propiedad en la calle de San Antón, en la que era asistido por una criada. Esta casa y los bienes muebles que contenía fueron valorados en 54.696 reales. Aparte de esto se encontraron en su poder 6.000 reales de vellón, 1.480 reales de plata y unas monedas de oro. Las paredes de su casa estaban decoradas con una pequeña colección de lienzos de pintura y estampas de temática muy variada. En el inven-

tario sólo quedó reflejada la autoría de un San Jerónimo de Jusepe Ribera, de una Santa Lucía de Massimo Stanzione y de una pintura que se *yntitula la de la bola* de Ticiano, tasada en 800 reales. Del resto destacar una cabeza de Ecce Homo, dos retratos, cuatro fruteros, cuatro países con pájaros y dos países más con la Huida a Egipto y el Nacimiento de Cristo.

Más interesante para nuestro estudio son los bienes relacionados con su profesión. Además de las siete esculturas de la Pasión de Cristo —a las que ya nos referimos en un apartado anterior— atesoraba dos de la Inmaculada Concepción, una de las cuales legaría al citado fray Cristóbal de Herrera; una Santa Rosa, que sería para fray Tomás Carbonel; una Santa Teresa, un San Miguel, un Niño Jesús; y la pareja del Niño Jesús y San Juanito que regalaría a Pagola. Las únicas piezas de temática no religiosa fueron un retrato de Lope de Vega y dos cabezas de Rómulos. Todas ellas estaban fabricadas en madera de pino, boj, manzano y peral. Conservaba además dos figuritas de estaño, una estatua *finjida de piedra* de casi dos metros y otra más para vestir y articulada *con los brazos de goznes*. A excepción de la estatua de Tamajón que contratara en 1635 para el Buen Retiro, no se tiene constancia que trabajara con materiales duros. También se inventariaron los muebles y herramientas del obrador: un banco grande, dos potros de madera de álamo negro, cuatro barriletes, tres garlopas, una juntera, dos guillames, varias sierras y serruchos de diferentes tamaños, cazos de cola, barrenas, martillos, hierros, etc...

No muy lejos se encontrarían los anaqueles de su librería. En ella se contabilizaron un número impreciso de libros que apenas alcanzaba los cuarenta títulos. De ellos sólo se desglosa en el inventario la autoría o temática de unos pocos⁸⁵: la primera y segunda parte del *Flos Sanctorum* de Ribadeneira, las obras de fray Luis de Granada, las de Ludovico Blosio, cuatro libros de la *Doctrina Cristiana*, los *Anales del Mundo*, dos libros de arquitectura, sin que se cite su autor; la *jiometria de Alverto*, que ha de ser alguna edición italiana del tratado de proporciones de Alberto Durero; y otra *jiometria*, sin más datos, que, seguida de la anterior, tuvo que ser la *De varia commensuracion* de Juan de Arfe y Villafañe. Brillan por su ausencia —tal vez porque formaban parte de alguno de los volúmenes no descritos— los dibujos y estampas que debió de recopilar a lo largo de su vida. En definitiva, corto bagaje pero suficiente para el perfil profesional que hemos tratado de documentar más arriba; esto es, el de un escultor preocupado por la iconografía de sus imágenes devocionales y por su representación espacial.

NOTAS

- ¹ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 1, Madrid (1989), pp. 197-207.
- ² El origen de sus padres figura en el testamento del escultor, en A(rchivo) H(istórico) de P(rotocolos) Notariales de M(adrid), pr. 8574, fs. 383-388 (23-VIII-1673).
- ³ Sebastián Sánchez y Juan de Heras contrataron el 23 de abril de 1598 la finalización de la Torre de la Tapicería o Bahona del Alcázar según el proyecto del maestro mayor Francisco de Mora, en AHPM, pr. 932, fs. 663-669, citado por Luis CERVERA VERA, "Francisco de Mora remata en 1598 la Torre de la Tapicería del Alcázar madrileño", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid (1986), pp. 20-25. Además su presencia está documentada en el Hospital General y en la obra de la condesa de Castellar, que Cruz Valdovinos identifica con el convento de monjas jerónimas del Corpus Christi (Carboneras). Los datos sobre Sebastián Sánchez han sido extraídos de su testamentaría, en AHPM, pr. 1223, fs. 939-1009 (1607). Algunas noticias proceden de las deudas que sus herederos tardarían muchos años en ver saldadas, según los documentos recogidos, en CRUZ VALDOVINOS, 1989, pp. 199-201.
- ⁴ La joven llevó al matrimonio con Antonio de Herrera la discreta suma de 843 reales. La carta de dote se otorgó el 9 de enero de 1608 en el oficio —hoy desaparecido— del escribano Francisco del Valle. La información sobre esta dote se recoge en las bajas de la testamentaría del cantero Sebastián Sánchez, en AHPM, pr. 1223, f. 994.
- ⁵ A(rchivo) H(istórico) D(iocesano) de M(adrid), P(arroquia) de S(an) M(artín), *Libro 2 de Matrimonios*, f. 306 v.º (27-XII-1607).
- ⁶ La pareja había alquilado a María Sánchez por dieciséis ducados al año un aposento en el piso alto, con una ventana que daba al patio, un aposento en el bajo y la mitad de la cocina de la casa de la calle de San José. Antonio de Herrera había llevado a cabo una pequeña reforma para dividir el aposento, en AHPM, pr. 1223, f. 979 r.º. Tal vez en alguna de estas estancias el joven escultor estableció su taller. La casa ocupaba el sitio quinto del número 4 de la manzana 368, justo al lado de la casa de Juan Muñoz (sitio cuarto), en *PLANIMETRÍA general de Madrid*, Madrid, 1988, p. 302.
- ⁷ CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 203.
- ⁸ Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, "Juan Muñoz, escultor", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXIX, Valladolid (1973), p. 270.
- ⁹ Además en los estuques del palacio del Pardo (1611), en concreto, en la finalización de los que decoraban la galería del mediodía del cuarto del rey; en el retablo de Juan Guedeja (1611-1612) de la iglesia del convento madrileño de la Santísima Trinidad; para Nicolás Escobar, obligado del abasto de sebo, en un pequeño retablo de la iglesia de San Andrés de Madrid (1614); en el conjunto escultórico contratado por Miguel Gutiérrez (1615); y en las esculturas que durante varios años coronaron la Puerta de Alcalá y que se hicieron con motivo de la entrada de doña Isabel de Borbón (1615). Nos ahorramos citar la documentación y bibliografía específica relacionada con todas estas obras remitiendo a los capítulos que tratan sobre la ejecución del retablo mayor de Getafe y la relación profesional entre Alonso Carbonel y Antonio de Herrera en nuestra tesis doctoral inédita defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, en Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, 2002, pp. 88-111 y 113-128.
- ¹⁰ AHDM, PSM, Libro 3 de Matrimonios, f. 2 v.º (16-II-1616).
- ¹¹ AHPM, pr. 4855, fs. 333-336 r.º (15-II-1616). Fueron testigos de la escritura Alonso Carbonel, Antonio de Herrera y el ensamblador Miguel Tomás, quien firmó el documento de parte de María Sánchez, madre de la novia, por no saber hacerlo. Cuatro días después se otorgó la carta de pago, en *Ibíd.*, fs. 358-361 (19-III-1616), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 202. La novia contribuiría a las cargas del matrimonio con una dote de apenas 1.568 reales y 24 maravedíes, más la parte que le correspondiese de la cantidad que la hacienda real debía a su difunto padre. La verdad es que el dorador no hizo un buen negocio. La cantidad aportada por la joven era muy modesta, más aún si se observa el desglose de las partidas que la componían: casi el 72 % se lo llevaba una parte de la casa de la calle de San José, pero cuyo valor se le abonaría en ropa blanca, vestidos, joyas y ajuar de casa; una deuda de un vecino de Sonseca significaba el 23 %; y apenas un 5 % lo componía un majuelo de tierra en la citada villa toledana. Por su parte Ginés se comprometió a aumentar los bienes privativos de la novia en 400 reales.
- ¹² En concreto, al número 11 de la manzana 362, privilegiado el 24 de marzo de 1614 por Antonio de Herrera, en *PLANIMETRÍA*, p. 296. A mediados del año siguiente, cuando reconocía una deuda con un alguacil de Corte, se anotaba que vivía en sus casas de la calle de la Ballesta, en AHPM, pr. 4855, fs. 195-196 r.º (15-VII-1615).
- ¹³ Tomás se obligó a realizar la urna en cinco semanas según una traza firmada por Herrera, Ginés y la comitente doña María de las Nieves, en AHPM, pr. 4855, fs. 514-515 (15-I-1617).
- ¹⁴ Los detalles de estas obras, en BLANCO MOZO, p. 139. Tal vez por la recomendación de su cuñado, Ginés Carbonel tuvo la ocasión de trabajar por primera vez —que sepamos— para las Obras Reales. En marzo de 1618 intervino en la tasación del dorado y el estofado realizados por Vicente Carducho en el retablo de la Inmaculada Concepción del convento de las Descalzas Reales, cuya escultura había sido tallada por Antonio de Herrera. Bartolomé González y el citado Ginés lo hicieron por la parte del rey mientras que Antonio Lanchares hizo lo propio por la del pintor, en A(rchivo) G(eneral) de P(alacio), Expedientes personales, Caja 202-61 (12-III-1618), citado por Magdalena LAPUERTA MONTOYA, *Las empresas pictóricas de Felipe III: la Casa Real de El Pardo*, Madrid, 1999, t. II, pp. 611-612; y t. IV, pp. 578-579.
- ¹⁵ Sobre la situación creada tras la muerte de Ginés Carbonel y la estrategia seguida por su hermano Alonso para sacar adelante a sus cuatro sobrinos, ver BLANCO MOZO, pp. 299-305.
- ¹⁶ CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 205; Antonio HERRERA CASADO, *Historia de El Casar*, Guadalajara, 1991, pp. 103-104; y Margarita ESTELLA MARCOS, "Aspectos inéditos de la escultura madrileña de hacia 1600: Juan Muñoz, Antonio de Herrera y una escultura italiana en el Retiro", en *III Jornadas de arte "Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)"*, Madrid, 1991, pp. 139-148.
- ¹⁷ Cordero compensaría a los hermanos de la difunta por la dote recibida al tiempo de desposarse con ella, en AHPM, pr. 4862, fs. 362-368 (18-X-1633), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 206.

- ¹⁸ María del Carmen GONZÁLEZ MUÑOZ, "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XVIII, Madrid (1981), p. 178.
- ¹⁹ Como muy viejo y pobre, sin asignación alguna, se cita en la calle de Cantarranas a Antonio Maldonado. Hay que identificarlo con Alonso López Maldonado que, vecino de esta calle, falleció un año después con casi 70 años, en A(rchivo) P(arroquial) de S(an) S(ebastián), *Libro 6 Difuntos*, f. 200 v.º (26-IX-1626), citado por Matías FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su Archivo*, Madrid, 1995, p. 210.
- ²⁰ En 1626 Ginés Carbonel se obligó con la viuda de Simón de Peralta para dorar un retablo construido por el difunto, en AHPM, pr. 4813, fs. 870-871 (8-VI-1626).
- ²¹ APSS, Libro 7 Difuntos, f. 192 v.º (6-IV-1631), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, p. 214.
- ²² El caso más llamativo es el de Antón de Morales que, tras vender su casa de la calle de la Gorguera (1622), pasó a vivir a la de Valverde. Los libros parroquiales de San Sebastián y San Martín no recogen su partida de defunción por lo que no hay que descartar que por aquellos años se retirara a morir a Granada, su ciudad natal.
- ²³ Su testamento de 29 de diciembre de 1617, en Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, "Datos de escultores de los siglos XVI y XVII", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid (1978), pp. 319-320.
- ²⁴ BUSTAMANTE GARCÍA, 1973, p. 272.
- ²⁵ Claro está que para realizar una valoración como la que propongo es fundamental conocer con precisión la trayectoria de Herrera en las Obras Reales, en concreto, en los últimos años de la década de los veinte. El nombramiento de Giovanni Battista Crescenzi en octubre de 1630 como superintendente de la Junta de Obras y Bosques con plenos poderes para intervenir en materia de arquitectura; y el posterior de Alonso Carbonel como aparejador mayor desencadenó un pequeño terremoto en el seno de esta estructura. El máximo perjudicado fue el maestro mayor Juan Gómez de Mora, inmerso en un complejo proceso judicial sobre las supuestas malversaciones realizadas en la construcción de la fachada del Alcázar de Madrid. Y con él, también lo fue Antonio de Herrera, quien en enero de 1631 renunció al cargo de aparejador de carpintería y a la mitad de su salario quedándose con los 100 ducados que le correspondían como escultor del rey. La renuncia fue aceptada por la Junta de Obras y Bosques quien no tardó en nombrar a Martín Ferrer para sustituirle. Esta sucesión de acontecimientos se describe con toda precisión, en BLANCO MOZO, pp. 265-275. De este modo en los primeros días de 1631 Herrera se quedó con las manos libres para volcarse una vez más en la actividad de su taller.
- ²⁶ José María MADURELL, "La labor escultórica de Antonio Juan Riera en la antigua Villa y Corte de Madrid", en *La Notaría*, Barcelona (1945), p. 9.
- ²⁷ AHPM, pr. 2591, fs. 245-247 (18-V-1634), citado por Mercedes AGULLÓ COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1978, p. 143.
- ²⁸ Por riguroso orden cronológico, el contrato entre Alonso Carbonel y Antonio de Herrera, en AHPM, pr. 5810, fs. 486-487 r.º (28-IV-1635), citado por el Marqués de SALTILLO, "Artistas madrileños (1592-1850)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LVIII, Madrid (1953), pp. 143-144. Ese mismo día se produjo el traspaso de la Venus con Cupido a Sánchez Barba, insistiéndose que la escultura debía de hacerse a satisfacción de Alonso Carbonel, en AHPM, pr. 4863, f. 126 (28-IV-1635), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 206. Al día siguiente Domingo Esteban, vecino de Tamajón, se comprometía a poner en casa de Antonio de Herrera una piedra de cuatro pies de alto, la misma altura que las esculturas contratadas, y dos más de pie y cuarto, en *Ibidem*, f. 127 (29-IV-1635). En estas dos últimas escrituras aparece Sebastián de Herrera Barnuevo como testigo. Su padre debió de cumplir el encargo porque en el mes de septiembre del mismo año daba la carta de pago y finiquito, en AHPM, pr. 5811, f. 863 (26-IX-1635). Había recibido 2.000 reales el 28 de abril, 2.200 el 31 de mayo y 2.400 el 26 de septiembre, hasta alcanzar los 6.600 reales con que se concertaron las obras.
- ²⁹ Sobre esta identificación, ver BLANCO MOZO, p. 581.
- ³⁰ El 13 de agosto de 1639, en el contexto de la falta de liquidez que sufría la administración del Buen Retiro, su tesorero Sebastián Vicente otorgaba su poder a Antonio de Herrera para cobrar de diferentes personas 2.500 reales como parte de los 600 ducados que habían montado las cinco estatuas de piedra que había hecho para la gruta de la ermita de San Bruno, en AHPM, pr. 6367, fs. 555-556 (13-VIII-1639). La libranza firmada por don Gaspar de Guzmán por el total de la cantidad, en la que se repite el mismo concepto, en A(rchivo) G(eneral) de S(imancas), T(ribuna)l M(ayor) de C(uentas), leg. 3764 (8-VIII-1639). Claro que cabe dudar sobre si este encargo fue el mismo que se realizara años antes para la ermita de San Jerónimo (San Isidro) por algún motivo se trasladara a una nueva ubicación, pues coinciden el número de piezas (cinco) y la cantidad pagada (600 ducados). Sin embargo parece seguro, según lo expuesto más arriba, que Antonio de Herrera recibió los 600 ducados del primer encargo en septiembre de 1635, en cuya carta de pago se especifica el desglose de las cantidades abonadas. Lo que nos lleva a considerar que este último fuera otro contrato.
- ³¹ Antonio Acisclo PALOMINO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica. III. El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1988, pp. 311-312; y José del CORRAL, *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1979, p. 76.
- ³² Al hilo de esta carencia, es preciso discriminar la personalidad de nuestro escultor con la del maestro de cantería Juan Sánchez de la Barba. La firma de este último —y no la de aquél— aparece junto con la de Rodrigo Ortega en un dibujo de una de las portadas del Noviciado de los jesuitas de Madrid, en Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El antiguo Noviciado de los jesuitas en Madrid", en *Archivo Español de Arte*, n.º 164, Madrid (1968), p. 264. No parece que entre ambos existiera un parentesco cercano, ya que el escultor falleció soltero y sin dejar hijos. Sánchez de la Barba le sobrevivió muchos años, pues murió en 1716, casado con doña María Carretero, en APSS, Libro 19 Difuntos, f. 600, citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, p. 118. Poco se conoce de la trayectoria profesional del maestro de cantería. Consta su intervención documentada hacia 1691-1692 en la obra de su oficio del claustro del convento madrileño de las carmelitas descalzas de Santa Teresa, en Leticia VERDÚ BERGANZA, *La "arquitectura carmelitana" y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, Madrid, 1996, t. I, p. 539; y t. III, pp. 1118-1124.
- ³³ AGP, SA, leg. 631 (3-X-1640). La solicitud de Herrera de no pagar alcabala fue aceptada por el rey y se ordenó que los miembros del gremio de ebanistas le devolvieran las prendas tomadas.
- ³⁴ AHPM, pr. 3612, fs. 3-4 (27-IV-1644), citado por AGULLÓ Y COBO, 1979, pp. 89-90.
- ³⁵ AHDM, PSM, Libro 5 de Difuntos, f. 21 r.º (3-VIII-1646).
- ³⁶ La mejor descripción de las arquitecturas que se levantaron para esta fiesta, en *Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra señora doña Maria Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid*, Madrid, 1650. Se trataría de la *relación breve encomendada a don Lorenzo*

Ramírez de Prado por el presidente del Consejo de Castilla, según un decreto que se recoge, en A(rchivo) de V(illa), A(rchivo) de la S(ecretaría) del A(yuntamiento) 2-58-13 (29-III-1650). El papel de Prado se debió de limitar a supervisar la pluma que escribiría el texto, posiblemente de Calderón de la Barca, en John E. VAREY Y A. M. SALAZAR, "Calderón and the Royal Entry of 1649", en *Hispanic Review*, t. XXXIV, Filadelfia (1966), pp. 25-26. Además se publicaron entonces los textos de J. ESQUIBEL, *Descripción de la ostentativa pompa con que la muy noble y leal coronada Villa de Madrid, celebró la entrada de la Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria; y juntamente Elogio al repetido cuidado que para lograr la fiesta de tan Gran día, puso Don Lorenzo Ramírez de Prado*, Valladolid, 1649; la versificada de Juan de ENEBRO Y ARANDIA, *Espléndido aparato, y magnífica ostentación con que la muy insigne villa de Madrid solemnizó la entrada de la inclita Reyna Nuestra señora doña Mariana de Austria*, [Madrid], 1649; y el alegato de José PELLICER DE TOVAR, *Alma de la gloria de España: eternidad, magestad, felicidad y esperanza suya, en las reales bodas*, Madrid, 1650.

Sobre la base de estos impresos se han abordado los diferentes aspectos de esta entrada, en especial los iconográficos, en Rosa LÓPEZ TORRIOS, *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1982, pp. 14-15; Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, "Astrología, emblemática y arte efímero", en *Goya*, n.º 187-188, Madrid (1985), 47-52; Carmen SÁENZ DE MIERA, "Entrada triunfal de la reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid (1986), pp. 167-174; María Teresa CHAVES MONTOYA, "La entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649", en *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, 1992, pp. 73-94; Diego SUÁREZ QUEVEDO, "Madrid-institución monárquica cara al contexto hispano en 1650: el testimonio del cronista real Pellicer de Tovar", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, t. II, pp. 1477-1495; Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, "El nuevo mundo en el arte efímero del Madrid del siglo XVII", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, t. II, pp. 1249-1265; y Eduardo BLÁZQUEZ MATEOS, "El jardín de El Buen Retiro como escenario de un programa artístico de exaltación monárquica", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, t. II, pp. 1423-1433. La mayoría de estos autores han utilizado las fuentes manuscritas conservadas, en AV, ASA 2-58-13, 2-58-14, 2-311-75, 7-202-2 y 10-3-12. Junto con éstas forman el corpus documental de la entrada los protocolos notariales —en concreto, el legajo 9038— citados por primera vez, en CHAVES MONTOYA, p. 75; y publicados como inéditos, sin serlo, en Mercedes AGULLÓ Y COBO, "Antonio y Francisco Rizi", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVI, Madrid (1996), pp. 79-80; e ÍDEM, "Addenda a Pedro de la Torre", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVIII, Madrid (1998), pp. 178-179 y 186-189. Una aportación menor, referida a los contratos de las decoraciones de las gradas de San Felipe, en marqués de SALTILLO, "Prevenções artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1648-1680)", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXXI, Madrid (1947), pp. 375-379. Por último, sobre la participación de Alonso Carbonel en la elaboración de las trazas de las arquitecturas efímeras que engalanaron el recorrido de la entrada, ver BLANCO MOZO, pp. 409-422.

³⁷ AHPM, pr. 9038, fs. 6-7 (22-IV-1649) y 387-390 (28-IV-1649), citado por CHAVES MONTOYA, p. 75.

³⁸ *Ibidem*, f. 391 (12-IV-1649).

³⁹ AV, ASA 2-58-14, f. 25 r.º (18-V-1649). Ese mismo día los cuatro escultores se obligaban a ejecutarlas a tasación para el 8 de julio, en AHPM, pr. 9038, fs. 400-401 (18-V-1649).

⁴⁰ AHPM, pr. 9038, fs. 422-423 (20-IX-1649). En la firma de las cartas de pago y memoriales relacionados con las esculturas se observa la presencia continuada y en solitario de Sebastián de Herrera Barnuevo que no nos debe llevar a engaño. En todo momento llevó la voz cantante en este asunto —tal vez ayudado por el "don" que precedía a su nombre— representando a sus compañeros, según un poder que le otorgaron, en AHPM, pr. 8596, f. 444 (21-VII-1649). Sobre su participación en la entrada de Mariana de Austria, ver Harold E. WETHEY, "Sebastián de Herrera Barnuevo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 11, Buenos Aires (1958), pp. 13-42.

⁴¹ Al respecto de este asunto, decir que las prisas de última hora recomendaron no continuar con las esculturas de las nueve musas que iban a engalanar el Monte Parnaso. Por esta decisión, que al parecer partió de Ramírez de Prado, Herrera Barnuevo solicitó una compensación por el gasto hecho en las *cabeças, manos y pies y todos los armaçones y tableros de los cuerpos de las nueve musas del Parnaso*, en AV, ASA 2-58-13.

⁴² AHPM, pr. 8574, f. 402 v.º (26-VIII-1673).

⁴³ PALOMINO, pp. 180-181.

⁴⁴ Francisco MACHO ORTEGA, "La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, de Madrid", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVI, Madrid (1918), pp. 215-222; WHETHEY, 1958, pp. 15-19; Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 130-137; Antonio BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1984 (2ª ed.), pp. 37-39; y José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Las etapas cortesanas de Cano", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, 2001, pp. 201-202.

⁴⁵ MACHO ORTEGA, p. 221.

⁴⁶ AHPM, pr. 10.476, fs. 210-211 (26-XI-1663), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVII, Madrid (1997), pp. 39 y 61.

⁴⁷ Con anterioridad se había referido a este conjunto, en PALOMINO, pp. 311-312. La noticia de la contratación de este retablo, con la fecha (21-I-1654) y el nombre del escribano, se dio por primera vez, en Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (con adiciones de Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ), Madrid, 1829 (Madrid, 1977), t. III, p. 150; y además ver Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, t. IV, pp. 327-328. Ante el mismo escribano Juan Sánchez Barba contrató las esculturas en 1656 y 1657, según el conde de la VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico*, Madrid, 1894, t. III, pp. 345-346. A pesar de no haber podido localizar estas noticias, al no existir la citada escribanía en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, la información aportada por los autores anteriores parece veraz y digna de ser tomada en consideración.

⁴⁸ La capilla de los carpinteros de maderas finas se hallaba en el lado del Evangelio, inmediata al altar mayor, en AHPM, pr. 8715, fs. 719-720 (25-IX-1659). La cofradía se obligó a pagar los 12.000 reales de su coste en el valor de una casa de su propiedad que fue vendida a Benavente, en *Ibidem*, fs. 1044-1058 (26-XI-1659).

⁴⁹ A(rchivo) H(istórico) N(acional), Clero secular-regular, leg. 4119, citado por Luis CERVERA VERA, "Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor de la iglesia del desaparecido convento de la Merced de Madrid", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 57, Madrid (1948), pp. 361-367.

⁵⁰ PALOMINO, pp. 311-312; Antonio PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1988, t. V, p. 73; CEÁN BERMÚDEZ, t. IV, pp. 327-328; y CORRAL, p. 43.

- ⁵¹ La escritura de obligación de este retablo, en AHPM, pr. 10.520, fs. 835-840 (1-V-1665), citado por María Luisa CATURLA, "Iglesias madrileñas desaparecidas: el retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz", en *Archivo Español*, n.º 18, Madrid (1950), pp. 3-9. Las cartas de pago a Sánchez Barba, en AHPM, pr. 9.228, fs. 713 y 731 (22 y 31-V-1666).
- ⁵² PALOMINO, pp. 311-312; y CEÁN BERMÚDEZ, t. IV, pp. 327-328. También se ocuparon del retablo, en lo que respecta a sus pinturas, en Edward J. SULLIVAN, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989, p. 70; y con precisiones interesantes, en Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Francisco Rizzi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. IV, Madrid (1992), pp. 231-237.
- ⁵³ CEÁN BERMÚDEZ, t. IV, pp. 327-328; y CORRAL, p. 45.
- ⁵⁴ AHPM, pr. 8056, fs. 1216-1217 (5-XII-1651). Quiero agradecer a Fernando López Sánchez el conocimiento de este documento inédito sobre Juan Sánchez Barba.
- ⁵⁵ El escultor Manuel Correa fallecería en Madrid el 14 de abril de 1667, en APSS, Lib. 12 Difuntos, f. 422 v.º (14-IV-1667), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, p. 205. En su poder para testar otorgado días antes se recogen algunas noticias sobre las obras que estaba trabajando en aquel momento, en AHPM, pr. 11.301, fs. 972-974 r.º (12-IV-1667). Su testamento sería protocolizado por su viuda, en *Ibidem*, fs. 416-417 (19-IV-1667).
- ⁵⁶ Jesús URREA, "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIII, Valladolid (1977), pp. 253-268; y Mercedes AGULLÓ y COBO, "Manuel Pereira: aportación documental", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIV, Valladolid (1978), pp. 257-278; y Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1660-1770*, Madrid, 1983, pp. 258-262.
- ⁵⁷ El inventario y tasación de los bienes de Juan Sánchez Barba, en AHPM, pr. 8574, fs. 394-407 (26 y 30-VIII-1673). Esta última fue realizada por el escultor Mateo Rodríguez, antiguo aprendiz y colaborador del difunto. Entre paréntesis hemos colocado el valor de la tasación.
- ⁵⁸ El testamento de Juan Sánchez Barba, en AHPM, pr. 8574, fs. 383-388 (23-VIII-1673). Fausto de Pagola, albacea del escultor, entregó la imagen del Ecce Homo al prior del convento, en *Ibidem*, f. 380 (30-VIII-1673); y la del Cristo en la Cruz a fray Antonio de la Concepción, en *Ibidem*, f. 393 (30-VIII-1673).
- ⁵⁹ AHPM, pr. 7871, f. 330 (21-V-1650), citado por el marqués de SALTILLO, "Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid (1948), p. 20.
- ⁶⁰ Sobre este Cristo en el contexto de la iconografía de los yacentes de Gregorio Fernández, ver Jesús URREA FERNÁNDEZ, "Los Cristos Yacentes de Castilla y León", en *Tercer encuentro para el Estudio Cofradiero: En torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, p. 23.
- ⁶¹ María Elena GÓMEZ-MORENO, *Escultura del siglo XVII*, (Ars Hispaniae; 16), Madrid, 1963, p. 318.
- ⁶² PALOMINO, pp. 311-312; PONZ, t. V, p. 140; CEÁN BERMÚDEZ, t. IV, pp. 327-328; y CORRAL, p. 54.
- ⁶³ María Teresa FERNÁNDEZ TALAYA, "Dos conventos madrileños desaparecidos: los Agonizantes de la calle Fuencarral y los Basílios de la calle Desengaño", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XL, Madrid (2000), pp. 199-207; y Pascual MADDOZ, *Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, Madrid, 1848, p. 202.
- ⁶⁴ M. E. GÓMEZ-MORENO, 1963, p. 318; y Elías TORMO, *Las iglesias de Madrid*, Madrid 1927 (edición de Madrid, 1985, con notas de María Elena GÓMEZ-MORENO), p. 145.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ Sobre la iconografía de la Pasión de Cristo en relación estricta con los evangelios, con una propuesta terminológica, ver Rafael MARTÍNEZ GONZÁLEZ, "Del Gólgota al Sepulcro. Reflexiones sobre iconografía y propuesta terminológica", en *Tercer encuentro para el Estudio Cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, pp. 65-74.
- ⁶⁷ El testamento donde se recogen las mandas citadas, en AHPM, pr. 8574, fs. 383-388 (23-VIII-1673). Francisco de Cabanillas, maestro de obras, tasó las casas de Juan Sánchez Barba, en *Ibidem*, f. 405 v.º (26-VIII-1673). Fray Cristóbal de Herrera recibió de manos de Fausto de Pagola la escultura de la Concepción, con su peana y rayos, en *Ibidem*, f. 413 (30-VIII-1673). Además el maestro pintor y dorador Antonio Peralta recibió 560 reales de Pagola por el dorado de las estatuas de Santa Teresa y San Alberto, que había entregado en el convento de carmelitas descalzos de Madrid, en *Ibidem*, f. 417 (5-IX-1673).
- ⁶⁸ AHPM, pr. 8574, f. 382 v.º. Sobre el Colegio de San Cirilo, ver Carmen ROMÁN PASTOR, *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*, Madrid, 1994, pp. 182-189.
- ⁶⁹ TORMO, p. 143.
- ⁷⁰ Cobrando 2.792 reales por esta obra, en A(rchivo) H(ermandad) del R(efugio), San Antonio de los Alemanes, leg. 550, n.º 1 y 2, citado por Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. XI, Madrid (1999), p. 220. Quisiera agradecer a don Ismael Gutiérrez Pastor el haberme facilitado la noticia y la información sobre esta obra.
- ⁷¹ Las únicas referencias históricas sobre la ermita de la Veracruz, en José María BAUSÁ ARROYO, *Historia de Navalcarnero*, Madrid, 1984, pp. 86-90.
- ⁷² A(rchivo) P(arroquial) de N(avalcarnero), N.2-21, s. f. (13-III-1611).
- ⁷³ APN, N.2-21, s. f. (1658); y A(rchivo) H(istórico) D(iocesano) de T(oledo), Cofradías y hermandades, Ma. 10, exp. 42.
- ⁷⁴ También se decidió que la escultura del Cristo crucificado que iba a ser sustituida sirviera para decorar a partir de entonces la sacristía de la ermita, en APN, N.2-12, f. 15 (2-I-1734).
- ⁷⁵ *Ibidem*, fs. 16-18 (25-II-1735).
- ⁷⁶ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, pp. 66-69.
- ⁷⁷ Aunque necesitado de correcciones y aclaraciones, sirva por ahora el texto de María del Pilar CORELLA SUÁREZ, "El hermano Bautista y otros maestros en las obras de la iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXII, Madrid (1985), pp. 81-96. Para la intervención de Bueras en las obras de los jesuitas y de la iglesia de Navalcarnero, ver Virginia TOVAR MARTÍN,

- “Nuevas obras del arquitecto de la Corte de Carlos II Melchor de Bueras en Madrid y en Soria”, en *Celtiberia*, 31, Soria (1981), pp. 251-261; e IDEM, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 365-373.
- ⁷⁸ Sobre la intervención de Juan Vicente de Ribera en la capilla alcaláina de las Santas Formas, hoy parroquia de Santa María, y las atribuciones propuestas en el caso de la capilla de la Virgen de Navalcarnero, ver Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. VI, Madrid (1994), pp. 220-235; IDEM, “La decoración pictórica de la capilla de las Formas en Santa María de Alcalá de Henares, obra de Juan Vicente de Ribera (Madrid, 1668-1736)”, en *La antigua iglesia del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, actual parroquia de Santa María*, Madrid, 2001, pp. 177-200; y Natividad GALINDO, “El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h. 1668-1736)”, en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 33, Madrid (1994), pp. 29-52.
- ⁷⁹ Juan de Ocaña cobró por este trabajo 1.950 reales y los doradores 800 reales, en APN, N.0-2, fs. 103 v.º-104 r.º (visita de 1654).
- ⁸⁰ Sin conocer los datos y circunstancias que hemos relatado, esta cercanía a los modelos de Gregorio Fernández fue descrita atinadamente, en BAUSÁ ARROYO, p. 87.
- ⁸¹ AHPM, pr. 8574, fs. 383-383 (23-VIII-1673).
- ⁸² Fray Tomás Carbonel recibió de manos de Fausto de Pagola la imagen de Santa Rosa en blanco, los 800 reales y los 4.400 reales destinados a su hermana María, en *Ibíd.*, f. 412 (30-VIII-1673).
- ⁸³ *Ibíd.*, fs. 374-380 (1-XII-1675).
- ⁸⁴ Las mismas casas sobre las que Rodríguez fundó un censo pocos años después, en AHPM, pr. 11.152, s.f. (22-V-1679), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978, p. 138.
- ⁸⁵ Se inventariaron y tasaron en conjunto 29 libros grandes y pequeños a 8 reales cada uno, en AHPM, pr. 8574, f. 404 v.º