

**LA IGLESIA PARROQUIAL DE PINTO Y SU PULPITO:
DATOS DOCUMENTALES SOBRE LOS ARTISTAS DE SU
CONSTRUCCION Y ORNATO EN EL SIGLO XVI**

Por MARGARITA ESTELA

Uno de los problemas que se presenta al historiador de la escultura del siglo XVI, de forma más acusada en el primer tercio de la centuria, es determinar el artista individualizado de las obras de talla en piedra; muy relacionadas con las labores propiamente arquitectónicas, se encomiendan muchas veces a cuadrillas de canteros y entalladores dificultando la localización del artífice de labores escultóricas a veces de gran belleza, que han de atribuirse de modo genérico al equipo dirigido por una personalidad más o menos relevante, cuya labor efectiva en este campo, ni como director, ni como artista en activo, puede concretarse con facilidad.

La incógnita se complica si se piensa que el aprendizaje artístico de por estos años, incluido el de los grandes maestros, salvo excepciones como pudiera ser el artista extranjero al que se acude por su reconocido prestigio, se organiza precisamente de este modo ya que las grandes figuras o las menos importantes que trabajan por las tierras de España, se adiestran en sus primeros años profesionales en labores anónimas de conjunto, aunque sean de gran envergadura bien en la decoración escultórica de grandes monumentos en piedra o en la ejecución de los grandes retablos en madera.

Dadas estas dificultades, el estudio de la talla en piedra ha de localizar sus datos no ya sólo en las fuentes relativas de forma genérica al arte de la escultura practicado más o menos concretamente por escultores, imagineros, ensambladores, entalladores e incluso carpinteros, sino que también habrá de indagar en fuentes propias del arte de la arquitectura dado que

falta en nuestro léxico artístico un vocablo similar al «picapietra» italiano más específico que el de «cantero», que define a estos escultores en piedra, aunque incluye también al de «sacador» de piedra, nombre que sí aparece en la documentación española.

En este trabajo se tiene en cuenta en un principio este criterio, ante la dificultad de determinar el artista ejecutor del bello púlpito de piedra que adorna la iglesia en cuya búsqueda se localizaron otras noticias que por su interés desviaron en cierto modo el objetivo primero que impulsó este estudio decidiendo el dar a conocer sintetizados el conjunto de los documentos sobre esta iglesia localizados en su Archivo Parroquial, y en los Histórico Nacional, y de Protocolos de Madrid, que proporcionan la historia de la construcción y ornato de la iglesia en el siglo XVI y datos sobre los artistas que lo realizaron.

Obras en el primer tercio del siglo XVI

En el transcurso de estos años interviene en las obras de la parroquia de Pinto, según se consigna en el libro de visitas de la iglesia que abarca las fechas de 1498 a 1530, artistas de gran categoría cuya personalidad puede ser identificada en otras empresas artísticas de importancia, en relación con los círculos artísticos de Sigüenza, Toledo, Cuenca e incluso León. Las obras realizadas fueron primordialmente la de la capilla mayor, parte del cuerpo de las naves con su cubierta, cuya estructura se respetó en las sucesivas reformas enmascarado el fondo del ábside, al interior, por un retablo en cascarón del siglo XVII, el púlpito, maravilla plateresca de cuyo autor no hablan los documentos que se estudia estilísticamente y los retablos desaparecidos que adornaron los altares mayor y del crucero.

El año de 1499, siendo Señor de Pinto «el onrrado caballero Gómez Carrillo», el visitador del arcedianazgo del Madrid por el Cardenal Cisneros, toma cuentas al mayordomo de la Iglesia por las que se conoce que se pagan 23.000 mrs. «al maestro del retablo» y se consignan otros pagos a «el maestro de la capilla», gastos que se continúan en la segunda visita del año de 1502, que se liquida en trigo lo debido «a los maestros del retablo». No se aclara a qué retablo se refieren, pero en 1504 se consigna la existencia del «altar de Santo Domingo rico, labrado en talla y pinzel, bueno e grande», y la de otros dos, el de Nuestra Señora y el de San Jorge, nombre cuya transcripción se hizo con dudas, pero muy posible, pues aún se conserva un lienzo

posterior a estos años de esta advocación coronando el retablo de la izquierda del crucero.

En realidad, al no quedar restos de estos primitivos retablos y ser confusas las sucesivas menciones de altares existentes en la iglesia que se aderezan o realizan de nuevo durante todo el siglo XVI, se procura dar las noticias escuetas consignando en cada caso la cita del documento más o menos literal, pues para la historia del arte, a falta de restos para estudiar la obra, sólo interesa la mención de los artistas que en ella intervinieron aumentando datos sobre la actividad de los conocidos e incorporando nuevos nombres a la historia del arte español.

Precisamente este año de 1504 se pagan 5.000 mrs. a «maestre Francisco por el guardapolvo del retablo» y se consignan otros gastos de los pintores que vinieron a acabar el retablo. Se manda hacer una nueva pila de bautismo de «barro de Talavera» porque «la existente rezuma», encargo que parece no llegó a cumplirse, pues la actual parece obra de fines del siglo XV con adornos en su brocal propios de esta época, con la particularidad de que sigue sin poderse utilizar.

El año de 1506 se prepara la iglesia para una remodelación total mandando que «se quiten postes y aras y que se comience el acarreo de materiales». Se ordena pintar el San Pedro, imagen que debe ser, por su estilo, la que se conserva en el retablo de la izquierda del crucero, al pintor toledano A. (¿Alonso?) de Benavente y que se rehaga la capilla mayor donde Gómez Carrillo había dispuesto.

Se concluyen las sillas del coro, el facistol, las gradas del altar, todo ello desaparecido, y el año de 1508 comienza a citarse pagos importantes y repetidos a «Cristóbal de Adonza e Juan de Horozco, maestros de la dicha obra», es decir, la de la capilla mayor; se hacen dos pagos al primero a través de Lorenzo de Adonza, hijo, según se aclara en la visita de este año, de Cristóbal, al que más de una vez hay que ir a avisarle a Mondéjar, lo que coincide con su actividad conocida en esta villa. Junto a estos dos conocidos maestros aparece un tanto difusa la de Juan de Horozco, que puede ser el artista de este apellido que trabaja en León; también se cita a un maestro Juanes, de identificación probable con el Juanes de Santiago, trabajando en Cuenca, quizás con Jamete y con los Adonza en obras del priorato de Uclés y otros artistas de nombre poco conocido y sin labor de importancia en la obra de Pinto.

El año de 1511 se ordena «aderezar el pilar de la nave de San Juan», la actual de la izquierda, y se manda venir a un pintor para hacer dos retablos

nuevos de los restos de otros dos antiguos que había, los de Ntra. Sra. y San Juan, aprovechando sus lienzos con los cuales se adornaran las capillas de estas advocaciones cuya reedificación se recomienda. Por estas fechas se comienza asimismo la obra de la «sacristanya de bóveda con una cámara» encomendada al albañil Juan de Madrid; al venirse abajo el 1513, surge el pleito en el que interviene los «fiadores y compañeros» del mencionado, Juan de Talavera y Esteban Alonso, vecinos de Valdemoro, nombrándose de nuevo a Cristóbal de Adonza y a Maestre Antonio en 1515 para que emitan juicio sobre el mejor sistema de rehacerla.

El pintor Ampuero recibe 3.204 mrs. el año de 1515 a cuenta de la pintura del retablo de San Juan, constando en descargo del Mayordomo los pagos al platero toledano Pedro de Medina por la custodia que hizo de una vieja y a los maestros, no especificados que hicieron la «portada de abaxo». Como se dirá, Ampuero es artista de la órbita madrileña; Medina es un conocido platero de la Imperial ciudad y los datos sobre la portada interesan por la que se ejecutó años más tarde conservada hasta su última reforma de 1928. La capilla de Nuestra Señora que daba a la nave derecha «con su arco perpiaño» no conserva su estructura. Pero quizás la noticia más interesante de esta fecha de 1515 es el mandato del visitador para que se haga «un púlpito de yeso al vivo bien labrado sobre su pie a la mana (manera) de los questán en la yglia (iglesia) de Alcalá» siguiendo a estas frases unas palabras que no se han podido descifrar y que quizás aclararan el nombre de su autor que no ha podido localizarse ni por sus modelos de la Magistral de Alcalá desaparecidos. El púlpito de Pinto debió al menos comenzarse antes de 1535, fecha en la que Fernán Martínez de Carasa, vecino de Pinto y natural de Carasa en las montañas de Burgos y señor de este valle, pide en su testamento ser enterrado en la sepultura que compró «arrimada al poste e frente del púlpito», según se lee en este documento del Archivo de Protocolos de Madrid.

El estilo de la obra habla de una fecha posterior, hacia 1540, por lo que es posible que en 1535 no se hubiese terminado de construir; sufrió deterioros en 1571 y más tarde en 1585, pues el visitador correspondiente ordena que «se adobe».

A partir del año de 1521 los gastos, aunque siguen los de las obras, se refieren principalmente al ornato de la iglesia con la compra de objetos litúrgicos, de orfebrería e indumentaria con bordados, consignándose la convivencia de encargar estos últimos a artífices toledanos.

Desaparecido el nombre de Horozco, es sustituido por Juan de Zorita, al que se menciona como compañero de Cristóbal de Adonza, que por lo tanto

sigue como maestro principal de las obras de la iglesia. Este año de 1522 se paga «a los maestros que vinieron a sentar el retablo y a sentalho adonde agora está», mencionándose asimismo en 1526 los pagos realizados a los «maestros Sebastián y Francisco» por «el destajo de los colgadizos delante de los altares» realizados por orden de Gómez Carrillo de Castilla, Señor de Pinto. En 1527 se paga el destajo a Sebastián, carpintero, y a Francisco Serrano, nombre que aparecerá más tarde con este oficio y que plantea el problema de su identificación con el maestro Francisco, citado anteriormente, o con este Francisco Serrano, carpintero y vecino de Pinto, cuyo hijo del mismo nombre trabajara desde el año de 1566 como maestro director de todas las obras de carpintería de la iglesia. El nombre del maestre Sebastián replantea el viejo problema surgido con las personalidades de Sebastián de Almonacid y Sebastián de Toledo, que se discutirá.

El año de 1530, Juan de Zorita y su compañero Nicolás de Adonza, del que se sabe que es también hijo de Cristóbal, cobra 100 ducados que se les debe, viniendo a la tasación de la obra de la iglesia el propio maestro Enrique Egas.

Acaban aquí los datos de este primer libro de Visitas, incluido en el primer libro de Bautismos y aunque existe un segundo libro de «Colecturía de Memorias», que proporciona noticias sobre las cuentas de la iglesia de 1531 a 1621, esta fecha de 1530 marca en efecto el corte claro de la primera fase de obras y decoración de esta parroquia de Pinto, no volviéndose a nombrar, a partir de ella, a los artistas citados, a excepción de Zorita y algún otro de menor importancia.

Obras en el segundo tercio del siglo XVI

Como se ha dicho las cuentas producidas en estos años se contienen en el libro de «Colecturía de Memorias y Capellanías», y han podido completarse algunos de sus datos en otros libros de la parroquia, como el de «Almocraces y ordenanzas y tributos de Cabildos (sic)», fondo documental de importancia, pues contiene las copias de algunos de los contratos de obras estipulados en estas fechas y más adelante.

Los principales datos se refieren a la continuación de la obra de la iglesia por Juan de Zorita, como es la terminación de los pilares a más de una nueva torre; el retraso de las obras obliga al Visitador a urgir al artista su pronta terminación, y por la muerte de este maestro hacia 1545, Francisco Jiménez y Juan Pérez le sustituyen en la continuación de la torre de cantería que

había comenzado, pues se tasa lo ejecutado por Zorita para liquidar a sus herederos. Hay otros relativos a artistas menores, mencionándose con más insistencia a los canteros Francisco ¿Trinchado?, Becerra y los Hidalgo, siendo de interés el relativo al pago de un cáliz de plata a Francisco Leal. El libro de Almocraces corrobora los datos relativos a Jiménez y Pérez, cuya muerte, de ambos, se consigna el año de 1560. Una noticia de gran interés fue la proporcionada por García Rey sobre la hechura en 1555 de un inexistente retablo, encargado a Nicolás de Vergara, que demuestra el contacto constante de la iglesia de esta villa con artistas toledanos y que quizás tenga que ver con la terminación del púlpito por estas fechas o algo anteriores.

Obras en el tercer tercio del siglo XVI y primeros del XVII

A esta lánguida etapa constructiva, posiblemente debida a la muerte de los maestros directores de las obras, y quizás también a un cambio de las directrices artísticas promotoras de las obras, sigue la remodelación del edificio que proporciona, en gran parte, la fisionomía actual del interior de la iglesia. Las obras se acometen con entusiasmo impulsadas probablemente por el nuevo Señor de Pinto y Caracena, D. Luis Carrillo y Castilla, personalidad que aparece mencionada insistentemente a partir de 1561, que pudo seleccionar asimismo los nuevos maestros encargados de su ejecución y procedentes de otras áreas artísticas. Los datos documentales de esta época se espigaron fundamentalmente en el citado libro de Almocraces, en el 1.º y 2.º libro de Fábrica de la Iglesia, y en otras de Memorias y Fundaciones con noticias de estos años, y a veces se comprobaron en documentos de los Archivo Histórico Nacional y de Protocolos de Madrid.

La copia del contrato que firma la iglesia con Hernando de Pineda en febrero de 1567, que debió renovarse o confirmarse en 1577, estipula las cláusulas a que se ajustará la ejecución de la tribuna con su escalera de subida, y la de las portadas de los pies y lado del sol. Las condiciones de esta obra que acompañan a la escritura son específicamente técnicas sin duda para salvaguardar la seguridad del edificio, respondiendo en líneas generales a lo realmente construido, como puede comprobarse en el estudio del actual coro con su balaustrada, que se levanta, descansando sobre arcos rebajados, a los pies de la iglesia.

También presenta este carácter técnico la consulta al toledano Andrés García de Udías sobre la forma de hacer su escalera de subida por la parte exterior de la iglesia del lado del sol, «embebida en la capilla que está por

hacer». En otras escrituras que acompañan a la principal del contrato se contienen datos de interés, como el relativo a la residencia de Pineda «en las obras de la yglesia de la villa de Chinchón y de la de Ciempozuelos» con toda probabilidad por ser el maestro de su construcción y la referente a Udías al que se le llama en el transcurso de una visita que pudiera considerarse oficial a «el puente de Montalván y otras obras públicas».

Otros documentos de interés que se transcriben en este libre de Almocraces son por ejemplo el concierto para la ejecución de un incensario en 1602 por Antonio Becerra, platero vecino de Madrid del que es fiador o testigo el contraste y marcador de esta villa Luis de Melgar; también son curiosas las noticias sobre el pintor Francisco de Montemayor, el ensamblador Juan Marroquín o los bordadores madrileños Diego Jiménez, Alonso de Ubeda y Felices Vega, siendo más amplia la relativa a Pedro de Palacio, que ejecuta la Manga negra para la iglesia en 1579 y la que consigna la hechura de una cruz de plata en 1574 por el platero toledano Marcos Fernández.

Los incidentes de la ejecución de la obra de la tribuna y los pagos de objetos encargados para el servicio litúrgico de la iglesia se determinan en las cuentas consignadas en el primer libro de fábrica de la iglesia que abarca los años de 1574 a 1600; estas noticias se completaron con otras localizadas en los libros de memorias o fundaciones de la parroquia, cuyos documentos se refieren más concretamente a los mecenas de las obras emprendidas, pero que aclaran en casos la selección de los artistas a los que se les encomiendan. En efecto, si el llamamiento de los Adonza y los artistas de su entorno pudo ser decidido por D. Rodrigo de Mendoza, al que se vendió la villa de Pinto en 1476, personaje que únicamente aparece en los documentos consultados como titular de Memoria perpetua que dejó a la iglesia o más bien aquellos artífices fueron convocados a la obra de la iglesia por los que suceden en el señorío de Pinto a D. Rodrigo por relaciones familiares u otras causas, Gómez Carrillo de Castilla y su esposa Adonza Manrique, es también interesante conocer la influencia que pudo ejercer D. Luis Carrillo y de Castilla, nuevo Señor de Pinto y Caracena, a partir de los años 60 de esta centuria, pues de hecho los artistas principales que intervendrán en Pinto, tales como Pineda, son nombres que proceden de otras canteras artísticas distintas de las que proporcionaron los artífices que trabajaron en la iglesia en el primer tercio del siglo XVI. Otros nombres, como los de los Pantoja, los Romana, etc., actúan de protectores de la iglesia, pero la trascendencia artística de sus donaciones o legados fue menor.

Así, pues, y siguiendo el orden cronológico de las cuentas de la iglesia se comprueba que la obra encargada a Pineda se continuará durante largos años

y no sólo por su envergadura, sino por motivos muy comunes en este tipo de obras, la desconfianza mutua, los problemas económicos y su consabido desenlace en pleitos que se alargan considerablemente en el tiempo.

Las cuentas de 1576 son especialmente prolijas respecto a los pagos efectuados a diversos canteros como Hernando y Juan de Pineda, posiblemente hijos del maestro de la obra, Pedro Monasterio, su yerno, Ugalde, Hidalgo, etcétera; vuelve a aparecer el carpintero Francisco Serrano y su hijo y otros bordadores, pintores, etc., con trabajos de poca importancia. El dato de más interés es el proporcionado en la sección de mandamientos del Visitador que ordena que se sigan «la traça e condiciones» con las que se encargó la obra, las cuales deberán someterse ahora a la aprobación del «maestro mayor de las obras de su majestad» o a la de «Nicolás de Ybarra, cantero que reside en Valdemoro». Esta noticia sugiere desaveniencias de la iglesia con Pineda, lo que se comprueba en el año de 1585, en el que el Visitador se queja del tiempo transcurrido en la ejecución de la obra; desde otro punto de vista, la residencia de Ibarra en Valdemoro presupone la posible intervención de ese maestro en una primitiva iglesia de esta villa.

Este año de 1585 se encarga al maestro Francisco, Francisco Serrano hijo, y peones solar las sepulturas y «adobar el púlpito de yeso» surgiendo nuevos nombres de canteros, herreros, campaneros, etc., entre los que destaca el nombre de Andrés Aztián, cantero, acompañado de oficiales y peones. Francisco Serrano aparece como aparejador de la obra, tanto en su oficio propio de carpintero, u ocupándose de otras labores no tan propias de su arte, como «el adobar el púlpito» o el Cristo de la cruz de plata, o bien actuando a la manera de un empresario que se desplaza a Madrid para comprar madera para la obra.

Comienzan también en estas fechas los apuros económicos de la iglesia, que decidió pedir dinero prestado a la de Bayona y Humanes, sin que por ellos se paren las obras ni los encargos de objetos para el servicio litúrgico, aunque en 1588 se desencadena el pleito con Pineda «para que torne a hacer la obra de la tribuna», tasándose como primer trámite la piedra sacada para la portada.

Los gastos, que en general en este tipo de cuentas se refieren a encargos bastante anteriores en el tiempo, consignan cantidades de consideración para pago de indumentaria bordada, recurriéndose a artistas de Toledo, Madrid e incluso de Burgos, como Orense, Campeño y Garay.

En 1590, con motivo del pleito, comienzan las tasaciones de la obra por expertos en el arte de la cantería, nombrando la iglesia perito a Pedro de

Nates y Pineda a Nicolás de Ibarra. En 1592, cuando se cita por primera vez al Bachiller Pineda, que se encargará de la obra a la muerte de su padre, se tasa también la portada por García Gómez, de la parte de la iglesia, y por Martín Basagoiti, en nombre de Pineda, citándose un tercer tasador, Pedro de Ugalde, cantero ocupado en Pinto desde hacía varios años, posiblemente como mediador entre las dos partes en litigio. No debieron aceptarse estos peritajes, pues en 1595, nombrado ya director de la obra al Licenciado Fernando Pineda, así se le cita en esta visita, se realiza una nueva tasación del conjunto de lo obrado en la tribuna y la portada a cargo de Agustín Argüello, constanding dos pagos en 1596 a Nicolás de Vergara, «maestro mayor de las obras de la iglesia de Toledo, que viene a tasar la tribuna por mandato de los señores del Cabildo»; este año por fin se termina el pleito, comprometiéndose el Bachiller a terminar la obra en quince días.

Aunque como es lógico este plazo no se cumplió, no dio lugar a nuevas protestas y a partir de 1598 comienzan a aparecer los finiquitos de cuentas con los diversos artistas ocupados en la construcción y ornato de la iglesia de Pinto por estos años. Precisamente por estas fechas se cita a Sebastián de Zornoza como «aparejador de la obra», sustituido en 1600 por Domingo Rocardilla, noticias que quizás sugieren la inexperiencia del Bachiller en el arte de la cantería, con el que tuvo que bregar, posiblemente más como empresario que como artista, para poder responder a las obligaciones económicas contraídas por su padre del que fue «único heredero universal».

En las cuentas de 1600 aparece el finiquito de la obra de la torre, en estos años a cargo de Francisco y Pedro Aguado; en 1609 se consigna el del propio Licenciado Pineda y en 1615 se liquida asimismo a Juan Cabello la obra de la escalera y la tribuna, lo que en parte corrobora lo anteriormente sugerido, pues es normal en obras de importancia el contrato de la obra en general a cargo de un maestro conocido y la ejecución de las partes que la componen por otros maestros de menor categoría bajo la dirección más o menos efectiva de aquél.

Los repetidos pagos menores a oficiales, peones, bordadores, etc., cuya lista es bastante extensa, habla asimismo de este ajuste final de cuentas destacando alguno de ellos por su concreta labor o la cuantía de las cantidades asignadas, como por ejemplo la del bordador Diego de Lares, al que se le liquida un frontal que se le había encargado varios años antes. El inventario de escrituras que aparece al final del primer libro de fábrica completó algún extremo de los expuestos y el segundo libro de fábrica, con cuentas de los años de 1607 a 1624, permitió seguir el desarrollo final de esta última fase constructiva de la iglesia de Pinto que no se continúa en años posteriores, sino

por la actividad, de menor trascendencia, del citado Juan Cabello, ocupado en la obra de la sacristía.

Descripción de la iglesia

Con estos datos documentales se ha hecho un breve estudio histórico-artístico de la iglesia referido al siglo XVI y de los restos que aún conserva de aquellos años, citando algunos posteriores por el interés de dar a conocer trabajos publicados sobre este monumento y datos para futuros estudios.

La iglesia de Pinto, a la que se asciende por amplias gradas con antepecho macizo de piedra decorado con bolas escurialenses, es un edificio de grandes proporciones de tres naves con crucero no destacado al exterior, ábside poligonal y bóvedas de crucería, enmascaradas en parte en el altar mayor por el retablo de cascarón que lo recubre, y coro alto a la parte de los pies, construcción añadida en los años finales del siglo XVI.

Su *portada*, según vieja fotografía anterior a su reforma de 1928, se abre bajo amplio nicho de arco de medio punto entre dos contrafuertes. Constaba de un cuerpo inferior con pares de columnas cilíndricas a los lados y puerta con arco moldurado de medio punto. Sobre su entablamento se levantaba un segundo cuerpo con tres nichos entre columnillas coronados por frontón redondo, de doble ancho el central, bajo los que se albergaban, según la antigua descripción de Rodríguez Marín¹, pues en la fotografía no se aprecian, las figuras de Santo Domingo de Guzmán (*sic*), San Rafael y San Miguel, a más de las de la Anunciación, en lugar no perceptible a la vista. Como se ha dicho, sustituyó a una primitiva citada en 1515, cuando se amplía la iglesia a los pies; la construyó Pineda y fue tasada en 1592 por García Gómez (fig. 1).

La *torre* de piedra de aparejo irregular constaba de tres cuerpos. El primero, de planta cuadrada, disminuía gradualmente sus dimensiones marcadas por molduras aristadas. El segundo adornaba sus cuatro frentes de pares de ventanas en arcos de medio punto. El tercero, de planta octogonal y de aparejo rústico con arcos de medio punto y dovelas resaltadas, se coronaba por chapitel de pizarra, posterior. Fue obra comenzada por Zorita en 1544, al que debe corresponder la construcción del primer cuerpo, constando el finiquito de la obra a nombre de Francisco y Pedro Aguado en 1601. En las cuentas

¹ RODRÍGUEZ MARÍN, *Catálogo Monumental de la provincia de Madrid*, t. II, texto; t. III, láminas (inédito, en depósito en el Instituto «Diego Velázquez») (s. a., ca. 1910); CORELLA, PILAR, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid*, Madrid, 1979. Consultado posteriormente a la redacción de este artículo, no añade noticias fundamentales a las aquí consignadas.

de 1676 aclaran que la obra del reparo de la torre y el chapitel se remató en Antonio Lozano, maestro pizarrero; Martín Sánchez, carpintero, y los Rebuelta, canteros, siendo revisada por Melchor de Bueras y Miguel Martínez. Era una bella construcción en forma de pirámide truncada escalonada, cuya pérdida es lamentable.

Al *exterior*, la iglesia es un edificio construido de sillería de aparejo irregular con rudos contrafuertes, entre los cuales se abren ventanas en arco de medio punto y con columnillas cilíndricas que se continúan formando moldura al arco. Se apoyan en basas prismáticas de aristas resaltadas muy goticistas. El ábside, poligonal y con contrafuertes (fig. 2).

Al *interior* se organiza en tres naves separadas por amplios arcos de medio punto bellamente decorados con rosetas encasetonadas y motivos geométricos en su rosca. Apoyan sobre pilares de frentes cajeados y ángulos curvos, muy sólidos, con mero entablamento acanalado que hace de capitel donde apoyan los nervios de la bóveda (figs. 3 y 4).

La *tribuna* se levanta a los pies sobre tres grandes arcos perpiaños, no cuatro como se pedía en las condiciones de su contrato. Decorada muy sobriamente, subdivide su frente de columnas abalaustradas en zonas separadas por pilastras cajeadas (fig. 5).

El púlpito

Una de las obras de más interés que conserva la iglesia de Pinto es su magnífico púlpito plateresco que se yergue airoso hasta alcanzar el arranque de los arcos, apoyado en el primer pilar de la nave central a mano derecha, totalmente revestido de fino grutesco. Sostenido por una figura con túnica que parece llevar un cordero sobre sus hombros, se asciende a su cuerpo inferior por escalera acodada con precioso pasamanos macizo recubierto asimismo de bella decoración esculpida «a lo romano». Este primer cuerpo prismático exagonal adorna los frentes de su antepecho con pequeños nichos avenerados que albergan figuras deterioradas bajo los cuales, en un recuadro, se representan bustos femeninos cortados a la altura de los hombros. En sus ángulos, cariátides, y en las franjas de la base y del remate, querubines. Su segundo cuerpo o tornavoz, avenerado su suelo que sirve de plafón dorado al descrito, consta de dos partes, organizada la inferior de forma similar al primer cuerpo, de ocho lados que presentan finas y nerviosas escul-turillas exentas en sus nichos, separados en este caso por pilastrillas y sin el motivo de los bustos. El remate o coronamiento, que se estrecha subdividiendo sus lados, está constituido por un basamento con querubines sobre el

que apoyan seis columnillas de fuste inferior liso y la parte superior, de mayor longitud, abalaustrado o casi bulboso con estrías, las cuales, las columnas, sostienen una cupulilla decorada con nervios en su interior, sobre arcos dobles conformando un templete que cobija las figuras de la Virgen con el Niño, que por la altura a que están situadas apenas se distinguen. Un putto desnudo corona el remate esférico de la cupulilla (fig. 7).

Documentalmente se ha dicho que en 1515 se propone su construcción «en yeso vivo al modo de los de la iglesia de Alcalá», quizás como el citado en 1529 en la Iglesia de Santiago de Uclés, y en 1535 alguien pide ser enterrado frente al púlpito, lo que parece indicar se había construido o al menos se había comenzado su fábrica. En los datos espigados en las cuentas de 1499 a 1530 se habla con insistencia de la construcción «del poste» que no puede identificarse con el que sirve de apoyo al púlpito, pues se le localiza en la nave de San Juan, es decir, la de la izquierda. Desaparecidos los púlpitos de Alcalá, propuestos de modelo, y sin otra noticia que indique su posible autor, el único camino a seguir para su clasificación ha sido el estilístico, teniendo en cuenta los nombres de los artistas citados en la obra de Pinto a los que pudiera atribuirseles.

En efecto, el problema de la identificación de los maestros Antonio, Esteban Alonso, Francisco, Juan de Talavera y Sebastián se ha profundizado en las notas biográficas que se adjuntan en Apéndice con este objetivo toda vez que ellos trabajaron en obras bellamente esculpidas; no obstante, el estilo que denuncia la obra, muy toledano, parece excluir a los maestros seguntinos que labraron el altar de Santa Librada y no tanto por las fechas tempranas en que éste se realizó, de 1515 a 1518, como por el estilo de los relieves que la adornaron de escala más menuda y mucho más planos y reposados.

En el pilar que sirve de apoyo al púlpito, el grutesco, repetido hasta el infinito el único motivo que lo conforma, escudo que enmarca una cabeza barbada tocada de extraño gorro, ¿de menestral?, sostenido por dos puttos desnudos que apoyan en figura antropomórfica de extremos inferiores acabados en roleos, pudiera corresponder a las fechas de hacia 1535 o incluso anteriores, pues aunque su talla es menos plana que lo seguntino, responde a la pequeña escala normal en la decoración del primer tercio del siglo XVI (fig. 9). Sin embargo, el estilo de la decoración del pasamanos y cuerpos del púlpito, que si parece homogéneo en su conjunto, salvo cierto arcaísmo que refleja la arquería del templete, responde al tratamiento de la decoración mucho más vivo y jugoso, utilizado por Covarrubias por ejemplo en el friso de la portada de San Clemente en Toledo, obra de 1534; el detalle del frente del pasamanos, con dos escenas superpuestas, recuerda esta obra en gran manera e in-

cluso pudiera hablarse de cierto fuego berruguetesco en los caballos de la zona superior, que trae a la mente los relieves de este otro artista de la Silla Arzobispal del coro de Toledo (fig. 6). Por otra parte, la cariátide, según un estudio reciente², se utiliza por primera vez en estas tierras de Castilla la Nueva y Andalucía, por Jamete y Villalpando hacia el año 1540, fecha que estilísticamente corresponde al estilo en conjunto de esta bella obra, finamente escultrada (fig. 8).

El deseo de bulto redondo, e incluso de movimiento en las figurillas de los nichos del tornavoz de parte inferior adelgazada como presintiendo el manierismo de los Vázquez y Vergara toledanos, hablan de estas fechas. Algo arcaicas las columnas bulbosas del templete, aparecen no obstante en obras de Covarrubias, similares, como se ha dicho, a las de la portada de la capilla de los Arce en Sigüenza, obra atribuida a Francisco de Baeza de hacia 1532 (figura 10).

Por lo expuesto puede decirse que esta obra debió decorarse, si no construirse en su totalidad, hacia el año de 1540 bajo la influencia de la escuela toledana en la que lucía su garbo creador el gran Covarrubias³.

Situado cronológica y estilísticamente la pieza, sigue siendo un problema la identificación de su autor, pues si bien alguno de los citados como maestre Antonio, si es el Antonio Flórez de Cuenca, o el Esteban Alonso que pudiera ser el maestro Esteban de la capilla del Sagrario de Sigüenza (los maestros Francisco, Sebastián y Juan de Talavera no vuelven a ser citados a partir de 1530, e incluso antes), seguían trabajando por la fecha propuesta, no parece pueda adjudicárseles la obra, pues su actuación en Pinto fue esporádica.

Más interés tiene la estancia documentada en Pinto de Nicolás de Vergara en 1555, que puede sugerir una anterior, pues es artista muy relacionado con Covarrubias, con el que coincide en Mondéjar, donde trabajaron los Adonza, y menos la personalidad de Miguel Adán, que trabaja con Jamete en Cuenca, nacido en Pinto hacia 1532, aunque no se ha encontrado su partida de nacimiento en los libros de bautismo de la parroquia. No hay motivo documental que pueda relacionar a Diego de Velasco en el púlpito, pero este artista labra en 1545 la puerta de subida al reloj en la catedral de Toledo con relieves muy similares a los del frente de la escalera y se sabe que también trabajó en la provincia de Madrid.

Sin seguridad de quien pueda ser, es razonable sugerir que el autor del púlpito de Pinto conoció y admiró la obra de Covarrubias, del que no consta

² MARIAS, FERNANDO, *La Arquitectura del siglo XVI en Toledo*. Tesis doctoral inédita.

³ CHUECA, FERNANDO, «Arquitectura del siglo XVI», en *Ars Hispaniae*, XII, Madrid, 1953.

por documentos que estuviese en esta villa madrileña, pero que pudo influir muy directamente sobre este anónimo artista y no sólo por el estilo que refleja su obra, sino también por la citada visita de Enrique Egas a Pinto en 1530, artista con el que comenzó sus quehaceres Covarrubias, que por otra parte pudo estar o estuvo en contacto con varios de los artistas que trabajan en Pinto, sin olvidar el púlpito de Tamajón, fechado en 1529, que Layna atribuyó a su mano, aunque Catalina García describió una inscripción que presentaba las iniciales «A.M.» y «N.S.R.N.», sin relación posible con el nombre de Covarrubias⁴.

Los retablos

Aunque por su estilo desbordan el límite cronológico impuesto a este trabajo, a excepción de los de crucero, se estudian concisamente con el objetivo previsto de facilitar futuras investigaciones.

El *altar mayor* ha sido estudiado y perfectamente documentado recientemente. Su estructura arquitectónica es obra del arquitecto y ensamblador González de Vargas, y el arquitecto y maestro escultor de retablos, como se le llama en los documentos, Pedro de la Torre. Sus concomitancias con la escuela de retablistas madrileños han sido destacadas por la Dra. Tovar, habiéndose localizado en esta investigación la posible intervención, inédita hasta la fecha, de Pedro de la Torre en la ejecución del retablo de la parroquia del Salvador en Cifuentes.

La bella efigie del titular, Santo Domingo de Silos, está relacionada con el círculo estilístico inmediato de Pereira, aunque se le encarga a Pedro de la Torre que también lució sus armas en este campo de la imaginería como parece indicar la recomendación de su nombre para ejecutar la imagen del Salvador en la citada villa de Cifuentes. Sus lienzos han sido atribuidos recientemente a Antonio de Pereda por el Prof. Pérez Sánchez⁵. No se sabe el destino del primitivo altar de Santo Domingo «labrado de talla e pincel, muy bueno e grande», que se cita en la visita de 1504, posiblemente el mismo por el que se consignan pagos desde 1499 a 1505, entre los cuales destaca el realizado a nombre del maestro Francisco que realizó su guardapolvo.

⁴ LAYNA SERRANO, FRANCISCO, «La parroquia de Mondéjar y sus retablos», en *Bol.*, 1953.; IDEM, «Alonso de Covarrubias», en *Bol.*, 1941; CATALINA GARCÍA, JUAN, *Catálogo Monumental de la provincia de Guadalajara* (inédito, en depósito en el Instituto «Diego Velázquez»), Madrid, 1906, t. II.

⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO, *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Catálogo, Madrid, 1978, 26.

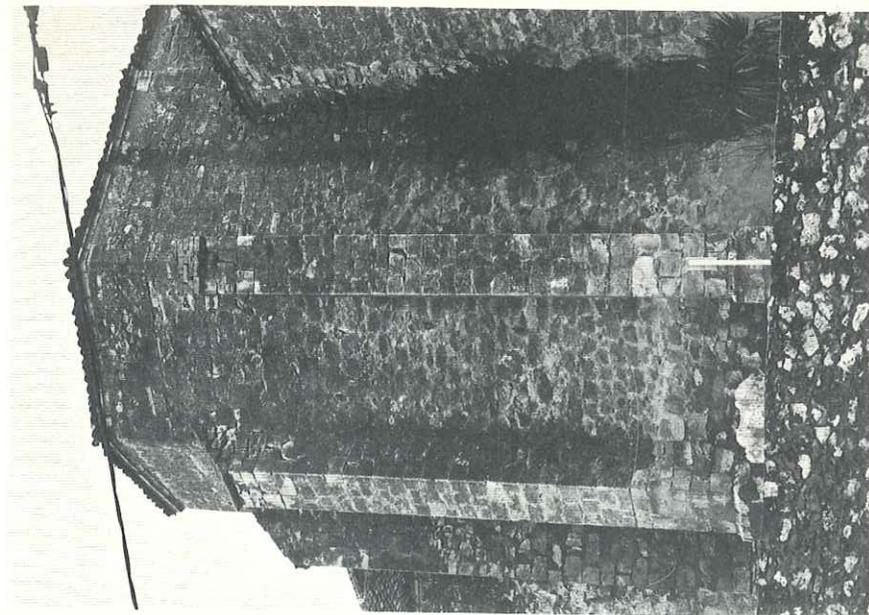


FIG. 2.—Exterior.

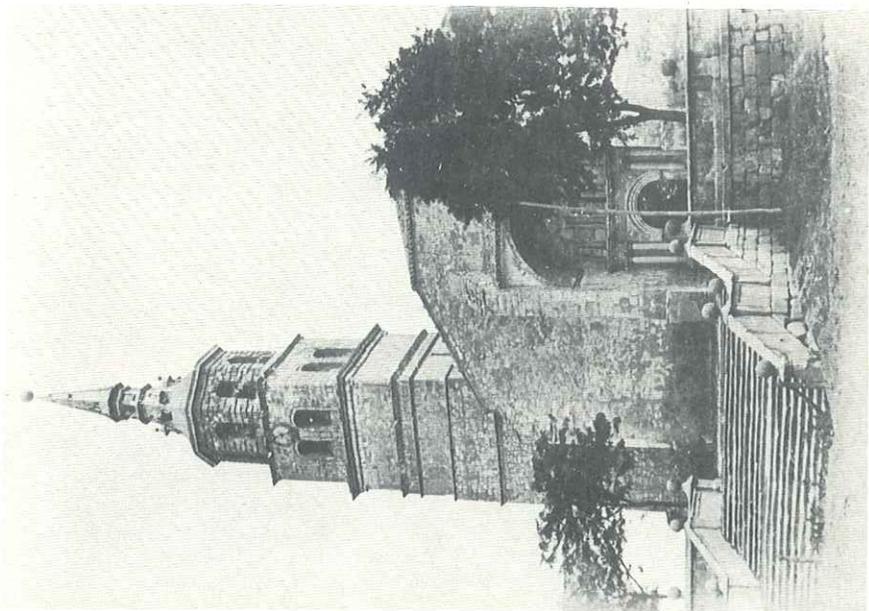
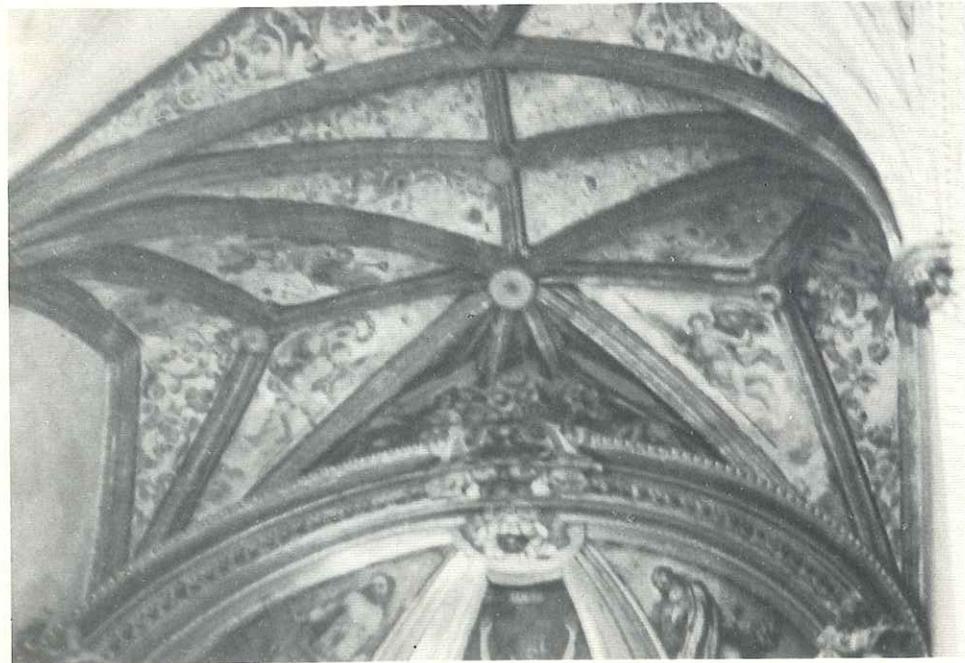


FIG. 1.—Iglesia parroquial de Pinto (Madrid). Portada. Ferrnando Pineda.



FIGS. 3 Y 4.—Iglesia parroquial de Pinto (Madrid). Interior.

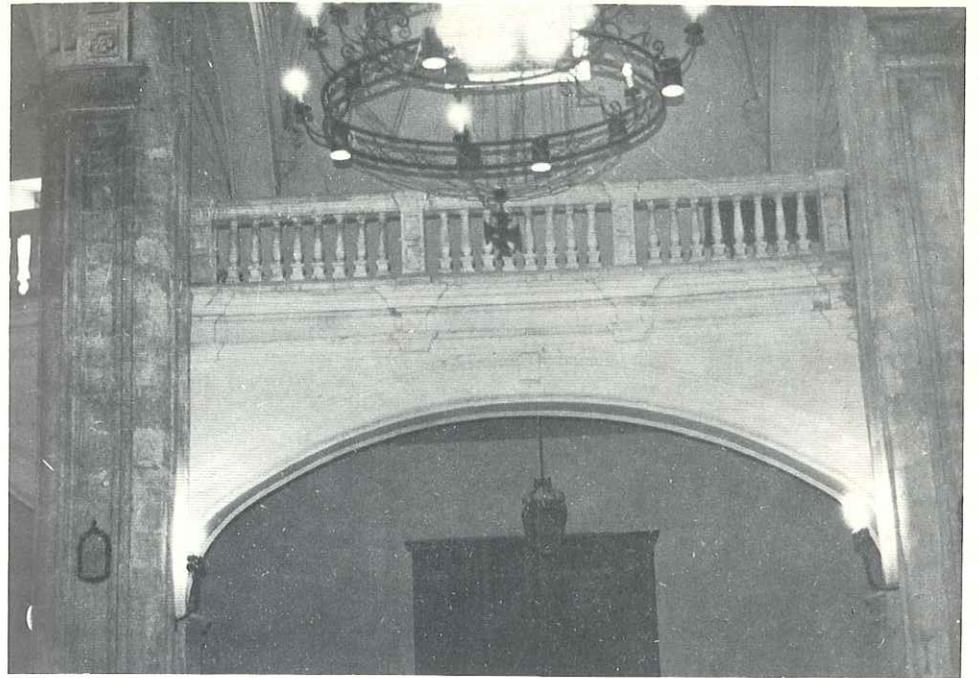


FIG. 5.—Iglesia parroquial de Pinto (Madrid). Tribuna. Fernando Pineda.



FIG. 6.—Iglesia parroquial de Pinto (Madrid). Detalle del púlpito. Fernando Pineda.

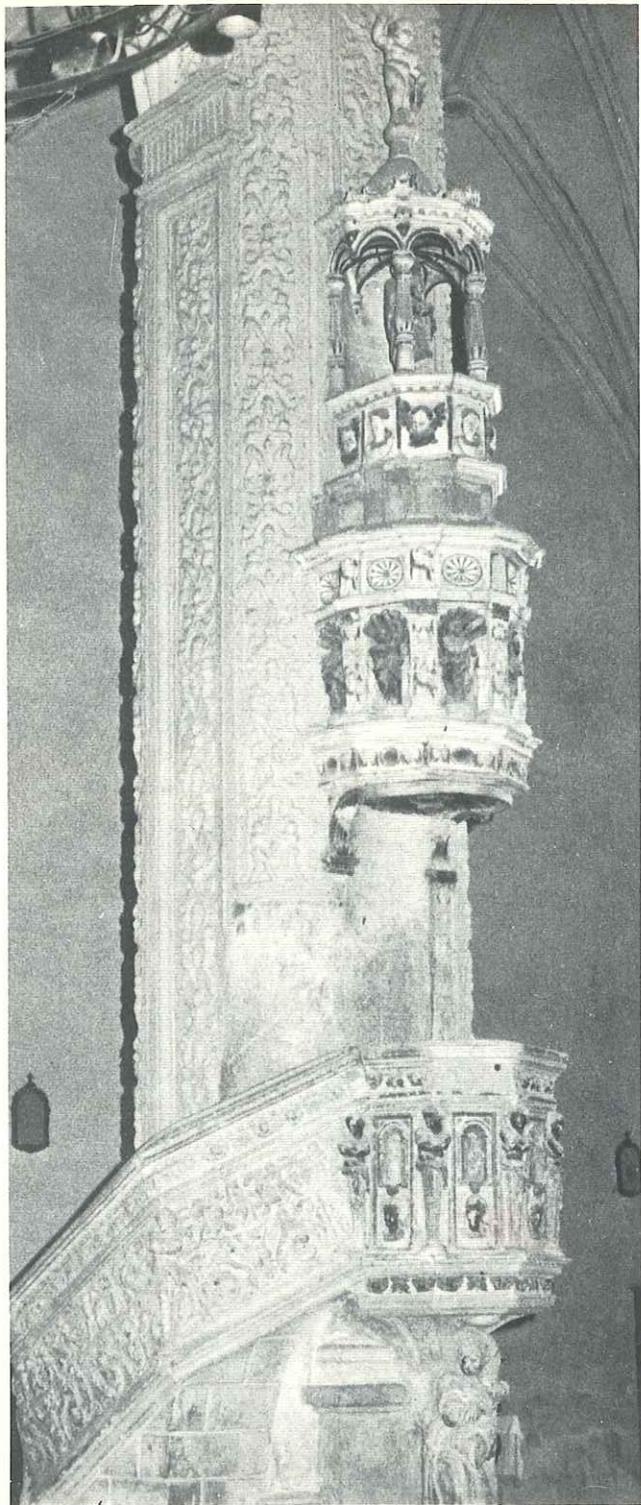


FIG. 7.—Iglesia parroquial de Pinto (Madrid). Púlpito.

Las noticias espigadas sobre los dos *retablos del frente del crucero* en los documentos utilizados para este trabajo hablan de dos primitivas capillas, las de Nuestra Señora la Antigua en documentos posteriores, a la derecha, junto a la sacristía, y la de San Juan, del lado del Evangelio, a la izquierda. Según se indicó en 1511 existió un viejo retablo con historias de la vida de la Virgen, que debía ser muy grande, posiblemente de los de batea, pues el visitador ordena que se rehaga utilizando sus lienzos para dos nuevos retablos, «uno de Ntra. Señora y otro de San Juan», el último de los cuales realiza en 1515 el pintor Ampuero y para el que posiblemente donó un San Juan D. Diego de Mendoza en 1511. En las actuales dependencias parroquiales se conserva un lienzo muy deteriorado de la «Virgen entre ángeles», posible copia de finales del siglo XVI de una composición que, según la Dra. Elisa Bermejo, utilizó con frecuencia el pintor de la Reina Católica, Miguel Zittow, y que quizás se inspirara en alguno de los lienzos de estos retablos.

En 1519 se ordena la construcción de la capilla de San Juan a la manera que está la de Nuestra Señora, debiéndose acabar ambas hacia 1526, que se ordena su cubrición y revestimiento «con ladrillos de Talavera». No se sabe si el altar encargado a Nicolás de Vergara fue el que se cita para decorar la capilla de San Juan en 1549, pero en cualquier caso fue sustituido, pues Pérez Pastor dio la noticia del construido por el ensamblador Luis Navarro para la Memoria de María Pantoja, que es muy probable sea el actual del frente izquierdo del crucero que presenta una inscripción aclaratoria del encargo de la obra por un Pantoja, Diego Pantoja de Ramos, concluido por su nieto Alonso en 1629 y también posiblemente por el que se paga en 1609 al pintor Juan Duarte (fig. 12).

Las noticias referentes al altar de Nuestra Señora, aparte de las citadas, son menos específicas de obras artísticas hasta el año de 1636 que se pagan los gastos de asentarlos y se prevén los necesarios para los seis lienzos y bastidores que precisaría. La estructura actual del retablo, si no se cuentan las pinturas del banco, responde a la necesidad de esos seis lienzos contando que existiera uno en el nicho donde ahora se venera una imagen de San Sebastián sin relación con el estilo del conjunto y teniendo en cuenta que la imagen del nicho inferior central sustituyó a la antigua de Nuestra Señora, que según las monjas del convento de la villa es la que ahora se guarda en la iglesia de este cenobio⁶.

⁶ MORENO, JUAN, «Noticias sobre Martín Ferrer y el retablo de Ntra. Sra. de la Antigua en la iglesia parroquial de Pinto (1630-1633)», en *Anales de la Universidad de Murcia*, 1977-78 (ed. 1979), págs. 3-4. Consultado este trabajo después de la entrega del artículo, se pueden completar los datos que aporta, ejecución del retablo por este arquitecto ma-

El *altar de San José* fue encargado por la Cofradía de su titular según consigna la inscripción que puede verse al pie de la imagen, cuya fecha tanto puede ser la de 1638 como la de 1688. La estructura del retablo aboga por esta última, aunque la escultura del santo, de factura sobria con manto corto cruzado por delante en pliegues suaves y naturalistas, no es muy aclaratoria al respecto. Sin intentar una clasificación exacta puede decirse que responde a los caracteres de la escultura madrileña del siglo xvii dentro de la línea que definiera un Morales, por ejemplo (fig. 11). Una noticia de 1675 sobre el altar tampoco aclara el problema, pues pudo existir un retablo anterior, ya que la Cofradía se cita desde años finales del siglo xvi, cuando se especifica que su mayordomo habrá de ser carpintero.

El retablo de *Santa Ana*, segundo a la derecha de la nave lateral, presenta una estructura propia de fines del siglo xvii con imagen moderna y un lienzo muy oscurecido de ¿San Joaquín con la Virgen en los brazos?, lienzo muy oscurecido, que decidió su advocación, no muy clara. Las primeras noticias documentales se localizaron en el testamento de Blas Alguacil, año de 1587, que describe el altar de Santa Ana, donde decide enterarse, rehundido en la pared y adornado con un retablo que él mandó construir y que por cronología no puede ser el que ahora conserva la iglesia.

De los retablos de la nave lateral izquierda es moderno el de la Capilla de las Animas, a los pies de la iglesia, bajo el coro, y de estructura barroca de mediados el siglo xvii el que cobija la imagen de vestir de la Dolorosa.

El *altar de Nuestra Señora del Rosario* ocupa el tercer tramo a la izquierda. Documentalmente se conoce el proyecto de construir una capilla de cantería en este lugar, patrocinada por Juan González Serrano, proyecto que no se llevó a cabo por peligrar la fábrica de la iglesia, como se sabe por otra

drileño, en el testamento de Juan Romano, que legó los 400 ducados de ayuda para la obra (APMadrid. Prot. 32.828, f.º 156: petición de apertura del testamento en marzo de 1629 por los herederos de Romano, Adriano Muñoz y Juan de Minio; fols. 160 a 166: testamento). Juan Romano deja la limosna dicha a condición de que el Arzobispo de Toledo autorice a la iglesia a cederle una sepultura en esta capilla de la Antigua; especifica asimismo la donación de dos lienzos con *santos a caballo* que pueden ser los que aparecen en el remate de estos dos retablos del crucero, San Jorge y Santiago, advocaciones que nada tienen que ver ni con la de los altares en que están situados ni con la iconografía que desarrollan. La ejecución de los lienzos del retablo, como se ha dicho, fue posterior, pues se prevé en 1636 y su dorado se paga a Martín Velasco en 1659; el Prof. Pérez Sánchez ve la mano de Van de Pere en la escena del Bautismo, en el banco. Conviene recordar, en relación al pleito citado por Moreno, que junto a los maestros que vienen de Getafe, de los cuales el Francisco González será posiblemente González Vargas, en el Libro 3.º de Fábrica se paga en 1633 «al maestro que trajo la planta para el retablo de N.ª S.ª» y a «otros oficiales que vinieron de Santorcaz».

⁷ Las referidas a artistas determinados se consignan en las noticias biográficas contenidas en el Apéndice, a continuación del texto.

noticia de 1746. La estructura del retablo es la común en obras de la segunda mitad del siglo xvii, siendo de interés artístico los lienzos que lo conforman, San Francisco y Santo Domingo de Guzmán en los laterales y la Virgen del Rosario en su coronamiento (fig. 13).

El *retablo de la Anunciación o Encarnación*, como generalmente se le denomina en los libros de la iglesia, estuvo en la primitiva capilla de cantería a la derecha, hoy cerrada, que mandó erigir Blas Martínez en 1588, aunque el retablo, según inscripción que presenta, fue donación de la Cofradía de su nombre en 1706 (fig. 14).

Hay otras obras de interés en la Iglesia, buenas pinturas en la sacristía, una talla de madera de Cristo a la columna, etc., pero su estudio desbordaría el objetivo de este trabajo que sólo ha pretendido reunir de forma homogénea los datos documentales del siglo xvi referentes a la iglesia de Pinto. El apéndice de artistas que a continuación se incluye proporciona los datos concretos que en esta rápida exposición no se han dado.