

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Departamento de Historia del Arte II

RETABLOS BARROCOS
EN EL
ARCEDIANATO DE SEGOVIA

TOMO I

TESIS DOCTORAL

MARIA TERESA GONZALEZ ALARCON

Septiembre, 1994

INDICE

INTRODUCCION	Pág. 9
--------------------	--------

PRIMERA PARTE

ASPECTOS GENERALES DE LA GEOGRAFIA, DEMOGRAFIA Y ECONOMIA DE LA DIOCESIS DE SEGOVIA.

I. ASPECTOS GEOGRAFICOS DE LA DIOCESIS

1.1. Orígenes y límites del obispado de Segovia	Pág. 14
1.1.1. Desmembramiento de la abadía de Párreces y del priorato de Santo Tomé del Puerto	Pág. 16
1.1.2. Erección de la abadía de San Idefonso de la Granja	Pág. 17
1.2. Organización de la diócesis.	Pág. 20

II. ASPECTOS DEMOGRAFICOS DE LA DIOCESIS

2.1. Fuentes utilizadas y características de la población	Pág. 21
2.2. Demografía eclesiástica	Pág. 22

III. BASES ECONOMICAS DE LA DIOCESIS

3.1. Rentas procedentes de sus propiedades	Pág. 23
3.1.1. Propiedades territoriales	Pág. 24
3.1.2. La ganadería	Pág. 24
3.1.3. Propiedades urbanas e industriales	Pág. 25
3.1.4. Juros y censos	Pág. 25
3.1.5. Diezmos	Pág. 25
3.1.6. Primicias	Pág. 26
3.1.7. Emolumentos adventicios	Pág. 27

IV. ESTRUCTURA PARROQUIAL DE LA DIOCESIS

4.1. Evolución de la organización parroquial	Pág. 28
--	---------

4.2. Influencia de la parroquia en la sociedad rural	Pág. 29
4.3. Status socio-económico del clero parroquial	Pág. 30
4.3.1. La congrua parroquial y su evolución a lo largo de los siglos XVII y XVIII	Pág. 30
4.3.2. Status económico de los párrocos y salario de los civiles	Pág. 31
4.4. Arciprestazgos. Origen, función y número	Pág. 33

V. FABRICAS DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES

5.1. Número y administración de sus rentas	Pág. 34
5.2. Rentas y cargas de las fábricas de las iglesias	Pág. 36
5.2.1. Rentas de sus propiedades	Pág. 37
5.2.2. Cargas y gastos sobre las rentas de las fábricas. Cargas fiscales	Pág. 38
5.2.3. Empleo de la renta líquida	Pág. 39
5.3. Santuarios y ermitas	Pág. 40

VI. COFRADIAS, HOSPITALES Y OBRAS PIAS

6.1. Las cofradías	Pág. 41
6.2. Estructura de las cofradías de las diócesis	Pág. 41
6.2.1. Organización interna	Pág. 41
6.2.2. Clases de cofradías	Pág. 43
6.2.2.1. Cofradías gremiales	Pág. 43
6.2.2.2. Cofradías sacramentales	Pág. 43
6.2.2.3. Cofradías de Hermanos o de "La Vera Cruz"	Pág. 44
6.2.2.4. Cofradías religioso-benéficas	Pág. 44
6.2.2.5. Cofradías o "Devoción de Animas"	Pág. 44
6.2.2.6. Otras asociaciones socio-religiosas	Pág. 44
6.2.3. Actitud del pueblo ante las cofradías y críticas contra ellas	Pág. 45
6.3. Rentas de las cofradías	Pág. 47

6.3.1.	Rentas de sus propiedades	Pág. 47
6.3.2.	Contribuciones de cofrades y limosnas	Pág. 48
6.3.3.	Gastos y cargos sobre sus rentas	Pág. 48

SEGUNDA PARTE

**EL AMBIENTE HISTORICO-ARTISTICO DE SEGOVIA
EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII.**

1.1.	El ambiente histórico	Pág. 52
1.2.	El ambiente artístico en Segovia	Pág. 54
II. LOS ARTIFICES DE RETABLOS A TRAVÉS DE DOCUMENTOS		
2.1.	Los artistas	Pág. 56
2.2.	Ubicación de las viviendas y talleres	Pág. 58
2.2.1.	Consideraciones generales sobre los talleres de maestros retablistas	Pág. 61
2.2.2.	Relaciones de los maestros con la iglesia	Pág. 63
2.3.	Organización del oficio	Pág. 64
2.3.1.	Formación profesional del futuro maestro.	Pág. 64
2.3.2.	Rotura de contrato.	Pág. 68
2.4.	Posición social del artista	Pág. 69
2.4.1.	Relaciones sociales con otros artistas	Pág. 71
2.4.2.	El papel de la mujer en el obrador familiar	Pág. 72
III. PROCESO CONSTRUCTIVO DEL RETABLO		
3.1.	Clientela	Pág. 75
3.1.1.	La iglesia	Pág. 75
3.1.2.	Las cofradías	Pág. 77
3.1.3.	Los ayuntamientos	Pág. 77
3.1.4.	Los particulares	Pág. 78
3.2.	Contratación de la obra	Pág. 79

3.3. Las trazas	Pág. 83
3.4. Los materiales y su técnica	Pág. 86
3.4.1. La madera	Pág. 86
3.4.2. El estuco	Pág. 86
3.5. La policromía y el dorado de los retablos	Pág. 87
3.5.1. Los doradores	Pág. 88
3.5.1.1. La hermandad de doradores	Pág. 91
3.5.1.2. El aprendizaje	Pág. 93
3.5.2. Los contratos para dorar los retablos	Pág. 95
3.5.3. Procedimiento utilizado en el dorado de retablos	Pág. 95
3.5.4. Variación de la policromía a lo largo de los siglos XVII y XVIII	Pág. 97
3.6. Elementos de la estructura	Pág. 98
3.6.1. Plantas	Pág. 98
3.6.2. Soportes	Pág. 98
3.6.3. Otros elementos arquitectónicos	Pág. 100
3.6.4. Elementos ornamentales	Pág. 102
3.7. Tipología de los retablos	Pág. 103

IV. EVOLUCION DEL RETABLO EN SEGOVIA: Conclusiones.

Retablo contrarreformista, romanista o clasicista. (Finales del siglo XVI-1645).	Pág. 107
Retablo prechurrigueresco. (1645-1686)	Pág. 108
1. Etapa protobarroca	
2. Etapa prechurrigueresca.	
Retablo churrigueresco (1686-1718)	Pág. 109
Retablo de estípites ¿1708-1776?	Pág. 111
Retablo rococó (1718-1780)	Pág. 112
Tipos de retablos entre 1775 y 1800	Pág. 113
1. Retablos rococós.	
2. Retablos clásicos.	

TERCERA PARTE

INDICE BIOGRAFICO DE ARTISTAS QUE TRABAJARON EN SEGOVIA

RELACION DE ARTISTAS POR ORDEN ALFABETICO	Pág. 119
---	----------

CUARTA PARTE:

CATALOGO DE OBRAS DE LAS VICARIAS DEL ARCEDIANATO DE SEGOVIA.

VICARIA DE ABADES.

Abades	Pág. 205
El Espinar	Pág. 212
Fuentemilanos	Pág. 221
Garcillan	Pág. 225
Guijasalabas	Pág. 229
Hontoria	Pág. 231
Lastras del Pozo	Pág. 236
La Losa	Pág. 239
Madrona	Pág. 243
Martin Miguel	Pág. 250
Navas de S. Antonio	Pág. 254
Ortigosa del Monte	Pág. 265
Otero de Herreros	Pág. 268
San Rafael	Pág. 280
Valdeprados	Pág. 282
Valverde de Majano	Pág. 288
Vegas de Matute	Pág. 292
Zarzuela del Monte	Pág. 301

VICARIA DE FUENTEPELAYO.

Aguilafuente	Pág. 307
Aldea del Rey	Pág. 313
Carbonero el Mayor	Pág. 320
Escalona	Pág. 336
Fuentepelayo	Pág. 346
Mozoncillo	Pág. 355
Pinar Negrillo	Pág. 364
Sauquillo	Pág. 366
Zarzuela del Pinar	Pág. 368

VICARIA DE NIEVA.

Anaya	Pág. 373
Añe	Pág. 376
Aragoneses	Pág. 378
Armuña	Pág. 384
Balisa	Pág. 391
Bernardos	Pág. 393
Domingo García	Pág. 400
Laguna Rodrigo	Pág. 402
Marazoleja	Pág. 405
Marazuela	Pág. 414
Melque	Pág. 423
Miguel Ibañez	Pág. 426
Nieva	Pág. 431
Ochando	Pág. 433
Ortigosa de Pestaño	Pág. 435
Paradinas	Pág. 439
Pascuales	Pág. 447
Pinilla Ambroz	Pág. 449
Santa M ^a la Real de Nieva	Pág. 455
Tabladillo	Pág. 464
Villoslada	Pág. 468

VICARIA DE SAN MEDEL.

Bernuy	Pág. 476
Cabañas	Pág. 481
Cantimpalos	Pág. 484
Carbonero de Ahusín	Pág. 492
Encinillas	Pág. 497
Escarabajosa	Pág. 499
Escobar	Pág. 506
Espirdo	Pág. 508
La Higuera	Pág. 511
Hontaneres de Eresma	Pág. 514
Los Huertos	Pág. 516
Roda de Eresma	Pág. 519
Tabanera	Pág. 524
Valseca	Pág. 527
Villovela	Pág. 531
Yanguas	Pág. 536

VICARIA DE SANTO VENIA.

Gemenuño	Pág. 542
Hoyuelos	Pág. 548
Ituero	Pág. 554
Labajos	Pág. 564
Maello	Pág. 569
Santovenia	Pág. 578
Villacastin	Pág. 581

VICARIA DE SEGOVIA.

La Lastrilla	Pág. 624
Perogordo	Pág. 625
Zamarramala	Pág. 627

VICARIA DE TUREGANO.

Adrada de Pirón	Pág. 639
Basardilla	Pág. 642
Brieva	Pág. 646
Caballar	Pág. 649
Carrascal	Pág. 656
La Cuesta	Pág. 659
Losana de Pirón	Pág. 666
Pelayos del Arroyo	Pág. 669
Santo Domingo de Pirón	Pág. 673
Sotosalbos	Pág. 678
Torrecañaballeros	Pág. 683
Torreiglesias	Pág. 689
Turégano	Pág. 701
Veganzones	Pág. 722

QUINTA PARTE

APENDICE DOCUMENTAL.

RELACION DE DOCUMENTOS	Pág. 733
BIBLIOGRAFIA	Pág. 1.142

ILUSTRACION GRAFICA. (FIGS. 1 A 441)

INTRODUCCION

A principios de este siglo, el hispanista francés Marcel Dieulafoy ponía de manifiesto el carácter español del retablo. En su obra "*La statuaire polychrome en Espagne*", publicada en 1908, señala dos hechos importantes: 1- la ausencia de estudios sobre esta parcela del arte y 2- el desinterés mostrado por gran parte de historiadores y críticos de arte.

A pesar del creciente interés que ha despertado el Barroco en el siglo XX, fundamentalmente a partir de los "*Conceptos fundamentales del Arte*" de Wölfflin o del "*Barroco como arte de la Contrarreforma*" de Weisbach, el estudio de los retablos barrocos españoles había recibido hasta hace pocos años, un interés sesgado y con inevitables lagunas. A partir de los años 60, las publicaciones monográficas sobre retablos barrocos de distintas zonas españolas han ido cobrando fuerza. Las publicaciones de "*Escultura Barroca Castellana*" y la reciente obra "*El retablo barroco en España*" de Juan José Martín González, "*Escultura Zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*" de Belén Boloqui Larraya, "*El retablo barroco en la provincia de León*" de Fernando Llamazares Rodríguez y "*El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Avila*" de Francisco Vázquez García, nos han servido de orientación y estímulo en sus comentarios y puntos de vista. En el área segoviana y gracias a los trabajos de estudiosos locales se han hecho algunas aportaciones. Los artículos sobre algunos retablos de Juan de Vera y sobre todo los diccionarios de artistas realizados por Vera y Villalpando, Mariano Quin:anilla, y más recientemente, por Manuela Villalpando nos han dado una dimensión documental y nos sirvieron de base para iniciar este tema.

Sometido a las preocupaciones de la Contrarreforma, el arte del siglo XVI y después el arte del barroco, tendrá como máxima preocupación promover el fervor de las gentes, crear asombro, maravillar, encantar...Se debía acceder a la fe por la emoción de los sentidos antes que por el espíritu. El retablo, con su escenificación de los espacios, con la búsqueda de efectos, con la fusión de elementos que colaboran en él, tendrá ese sentido triunfal que pretende borrar todas las fronteras y fundir todas las artes en una unidad superior destinada a impresionar a masas de gentes sencillas y exaltadas.

El retablo es, sin duda, la creación fundamental del arte religioso ibérico. Desde la época isabelina hasta la decadencia del género en la época neoclásica, el retablo conoce toda una sucesión de metamorfosis en las que se puede discernir, mejor que en cualquier otro género, los términos del debate entre el arquitecto, el escultor, el pintor y el ornamentista.

En nuestros días, el retablo barroco es valorado con toda justicia y el estilo, que desde la Academia se bautizó despectivamente con la palabra "churrigueresco" se considera como una manifestación estética de valor material e ideológico, a través de la cual podemos apreciar el pensamiento de un país, que desde la dominación musulmana tenía una clara preferencia por el abigarramiento ornamental, acomodado a un particular sentido de la espiritualidad y a unos matices específicos de percepción sensorial.

El propósito fundamental que nos hemos señalado para la Tesis Doctoral ha sido estudiar científicamente los retablos que existían en las iglesias parroquiales de las siete vicarías que formaron el Arcedianato de Segovia y poner de manifiesto el interesante desarrollo que el retablo barroco tuvo en la zona y la actividad de los talleres locales de ensambladores y tallistas. Llegaron a adquirir tan considerable importancia, que la presencia de maestros foráneos llegó a ser esporádica.

Para el estudio del retablo segoviano hemos partido de una base netamente documental, buscada pacientemente durante un buen número de años en archivos civiles y eclesiásticos como el Archivo Histórico Nacional, en la sección de Clero; el Archivo Histórico Provincial de Segovia, fundamentalmente en la sección de protocolos notariales; el Archivo Municipal de Segovia, en lo referente a censos, el Archivo Diocesano, el archivo del Palacio Real y, sobre todo, hemos visitado y fotografiado todos los retablos de los pueblos que pertenecieron al Arcediano de Segovia y hemos investigado en los Archivos parroquiales, consultando los Libros de Fábrica.

Si bien la documentación hallada es abundante, mayor es el número de ejemplares que permanece aún en el anonimato. Sin embargo, la pérdida o la destrucción de archivos parroquiales, la mutilación de muchos documentos y la problemática clasificación del Archivo Diocesano dificultan por el momento la investigación definitiva. Pero más penoso resulta el elevado número de retablos, perfectamente documentados, que han desaparecido víctimas del fuego, de los robos, de los nuevos gustos neoclásicos o que simplemente han sido desmembrados para ser vendidos.

El estudio lo hemos dividido en cinco partes independientes pero complementarias. En el primer apartado abordamos una visión panorámica de la Diócesis de Segovia en los siglos XVII y XVIII; en el segundo incluimos un estudio de los artistas, el oficio, el proceso constructivo del retablo y su evolución; en el tercero, el diccionario de artistas, que comprende la recopilación de las obras de escultores, entalladores, ensambladores, arquitectos, pintores y doradores; en el cuarto, hemos elaborado un extenso catálogo de los retablos de cada iglesia parroquial por orden alfabético dentro de cada una de las siete vicarías. (*) El quinto apartado contiene un amplio apéndice documental, que avala lo que aquí decimos. En cuanto a la aportación gráfica se presentan fotografías de las obras siguiendo el orden de la catalogación de los retablos de cada iglesia parroquial,

como hemos indicado anteriormente.

Para terminar, quiero agradecer la colaboración y ayuda de cuantas personas e instituciones han hecho posible este trabajo: al director de la tesis, don Francisco Portela Sandoval, por su ayuda y consejo.

Agradezco al personal del Archivo Histórico Provincial de Segovia, especialmente al actual director don Eduardo Gómez-Llera, a doña M^a Dolores Díaz y a M^a Luisa Herrero García, su ayuda inestirnable en la lectura de algunos documentos y su especial interés en mi investigación.

Mi sincero reconocimiento a don Rafael Cantalejo y a doña Isabel Alvarez del Archivo Municipal de Segovia, por su cordial colaboración.

En deuda me siento con los párrocos de los pueblos donde se ha desarrollado mi estudio, quienes me han facilitado la consulta de sus archivos.

No quisiera olvidar a todos aquellos amigos que me han animado a concluir este trabajo producto de varios años de investigación.

Un entrañable recuerdo debo a mi familia, de quien he recibido ayuda moral y material que ha hecho posible lo que aquí presentamos, a mi hija Beatriz, quien a pesar de su corta edad ha demostrado su particular comprensión y a Ernesto Ortiz, mi marido, que, además de su apoyo, ha realizado las numerosas fotografías que ilustran el catálogo.

- (*) Hacemos notar que en la vicaría de Segovia hemos excluido los retablos de la ciudad por ser el tema de otra tesis doctoral, previamente inscrita en la Universidad Complutense.

PRIMERA PARTE

ASPECTOS GENERALES DE LA GEOGRAFIA,

DEMOGRAFIA Y ECONOMIA

DE LA DIOCESIS.

I. ASPECTOS GEOGRAFICOS DE LA DIOCESIS.

1.1. ORIGENES Y LIMITES DEL OBISPADO DE SEGOVIA.

La antigüedad de la ciudad de Segovia, situada en tierra de los arévacos y perteneciente al convento jurídico de Clunia y a la provincia Cartaginense, se puede documentar con facilidad; con la institución de su obispado no sucede lo mismo, pues su origen se oculta entre la leyenda y la oscuridad.

Diego de Colmenares en su **Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla**, publicada en 1637, afirma que la Iglesia de Segovia había sido fundada por San Jeroteo:

"Viniendo en fin San Pablo a España (como dejamos escrito año setenta y cuatro), y predicando en Toledo y su comarca, pasó sin duda a estos pueblos arevacos, y dejó por obispo de nuestra venturosa ciudad a su gran discípulo Hieroteo....causaba admiración su santísima vida, convirtiendo y enseñando a nuestros segovianos y fundando nuestra Iglesia con advocación tutelar de la Asunción de Nuestra Señora...." (1)

Sin embargo, cuando el Marqués de Mondejar en 1666 denunció en sus **Diserciones Eclesiásticas por el honor de los antiguos tutelares contra las ficciones modernas**, que San Jeroteo ni fue español, ni vino jamás a España, se levantó una polémica entre los escritores y publicistas segovianos en favor y en contra de la leyenda, que duró hasta comienzos del siglo. (2)

La opinión más fundamentada sostiene que las tierras del actual obispado de Segovia estaban incluidas en el de Palencia, al menos hasta el año 527 en que el arzobispo de Toledo, Montano, al anular la elección de un prelado de Palencia, le asignó para sostener su dignidad los municipios de Segovia, Cauca y Britablo; prueba de que la primera carecía aún de obispo propio, dependiendo del palentino. (3)

Aunque esta segregación territorial fue temporal, a la muerte de aquel obispo los segovianos consiguieron que se continuase nombrando obispos para las tierras de Segovia, la erección de cuya diócesis data de entonces. Antes del III Concilio de Toledo, Segovia tenía obispo propio, ya que en dicha asamblea, celebrada en mayo del año 589, un tal Pedro asistió y firmó como obispo de Segovia antes que otros quince, lo que indica que había sido consagrado algunos años antes. Con el pontificado de Pedro, que comenzó algunos años antes del 589, la serie de los obispos de Segovia no se interrumpe hasta la invasión sarracena, aunque resulta prácticamente imposible establecer la cronología del pontificado de cada uno e, incluso, el nombre de algunos de ellos.

Conquistada Toledo, la ciudad de Segovia y los territorios de Sepúlveda y Candespina, por donación de Alfonso VI, constituyeron una ampliación de la diócesis toledana desde 1107, confirmada por Paulo II en 1112. Para la administración eclesiástica y señorial de la comarca segoviana el arzobispo don Bernardo designó en calidad de arcediano de Segovia al canónigo toledano y clérigo francés, Pedro, sin embargo, las luchas entre doña Urraca y el Batallador impidieron la pacífica posesión de la diócesis segoviana al arzobispo. El clero y el pueblo de Segovia no estaban conformes con la dependencia episcopal de Toledo y exigieron tener obispo propio, siendo designado de forma unánime el arcediano don Pedro de Agen para tal cargo. Su elección no tuvo lugar hasta finales de 1119, y fue consagrado el 25 de enero del siguiente y confirmada la elección por Calixto II el 9 de abril de 1123, en la misma bula en la que se determinan los límites diocesanos.

Desde su restauración la diócesis de Segovia fue sufragánea de Toledo hasta 1857, en que por la bula de Pío IX de 4 de julio del citado año, Valladolid fue elevada a categoría de metropolitana con las sufragáneas de Segovia, Astorga, Avila, Salamanca y Zamora. (4)

1.1.1. Desmembramiento de la abadía de Párraces y del priorato de Santo Tomé del Puerto.

La abadía de Santa María de Párraces se fundó pocos años después de la restauración del obispado de Segovia por el maestro Navarro, canónigo de Segovia, que deseando vivir en soledad pidió a su obispo y cabildo licencia para retirarse, terreno para edificar y fundar una casa de canónigos regulares, que habían de vivir bajo la regla de San Agustín, y rentas para mantenerse. El obispo y cabildo le concedieron la licencia que pedía y le cedieron la casa y granja que tenían en Santa María de Párraces con todos los bienes contiguos a ella y las dos terceras partes de los diezmos, quedando los canónigos e iglesia obligados a prestar reverencia y a reconocer la jurisdicción de la iglesia de Segovia. Esta concesión fue ratificada en el año 1148 por el obispo y el cabildo al prior que sucedió al maestro Navarro, cediéndole incluso la tercera parte de los diezmos, que antes se habían reservado a cambio de ciertas contribuciones de pan, vino, aceite, carne, aves y maravedies; pero conservando la sujeción a la iglesia de Segovia. En esta situación se mantuvieron los canónigos regulares de San Agustín hasta que Felipe II con la debida autorización pontificada, anejó Párraces al monasterio de San Lorenzo del Escorial en 1567. (5)

La abadía de Párraces se compone de siete lugares: San García, Etreros, Cobos de Segovia, Bercial, Marugan, Muñopedro y Aldeavieja, de cuatro granjas, que antes fueron lugares: Bernuy, Acedas, Muñuas y Pedromingo, más alguna casería. Su población, según el censo de 1768, ascendía a 4.555 habitantes, 2.310 mujeres y 2.245 hombres.

Hacia 1286, don Raimundo de Losana, obispo de Segovia, fundó y dotó la iglesia de Santo Tomé del Puerto, junto al puerto de Somosierra, para canónigos regulares, quienes la ocuparon hasta 1573, cuando Gregorio XIII a instancias de Felipe II la anejó también al monasterio de San Lorenzo. El priorato de Santo Tomé

se compone de una sola parroquia y de un sólo pueblo con tres barrios diferentes, llamados Rosuero, Villarejo y La Rades, la casería de San Andrés y la venta Juanilla. Su población en 1768 era de 539 habitantes, 274 mujeres y 265 hombres.

En estos territorios se ejerce la jurisdicción eclesiástica por dos vicarios o provisos regulares nombrados por el prior de San Lorenzo, con el pretexto de ser territorio separado "*vere nullius*" y tener el prior de San Lorenzo jurisdicción quasi episcopal en ellos. Esto, sin embargo, no era admitido por todos y en el tribunal del obispado de Segovia no se daba curso a las requisitorias que venían libradas por los vicarios de Párraces y Santo Tomás, y la Curia romana sometía al obispo de Segovia o a su vicario general las dispensas obtenidas por los vecinos de aquel territorio.

Los diezmos y primicias que los feligreses abonaban en todo el territorio son percibidas íntegramente por el monasterio de San Lorenzo, sin que las fábricas de las iglesias obtengan la más mínima parte.

El prior nombra tenientes amovibles que suelen permanecer en este cargo tres años, si son regulares profesos del monasterio, y más tiempo, si son presbíteros seculares. Esta situación se prolongó hasta 1792, cuando la Cámara encargó al obispo de Segovia la elaboración de un plan benefical de los territorios de Párraces y Santo Tomás del Puerto. (6)

Desde 1873, con la desamortización de Mendizábal, se declararon los bienes de Párraces nacionales, desapareciendo la vida monástica.

1.1.2. Erección de la abadía de San Ildefonso de La Granja.

En 1450 Enrique IV levantó una casa y una ermita a San Ildefonso cerca de Valsaín, que el 28 de julio de 1477 fue donada por los Reyes Católicos a los

monjes jerónimos del Parral de Segovia, a quienes se la compró Felipe V en 1720. En estos terrenos, más los comprados a la Junta de Linajes y los cedidos por la ciudad de Segovia, se levantó el Real Sitio de San Ildefonso y se erigió la Colegiata de la Santísima Trinidad, que, por concesión pontifical sería "*nullius diocesis*". (7) El 20 de diciembre de 1724 Benedicto XIII expidió la bula "*Dum infatigabilem*", erigiendo la iglesia en real e insigne colegiata parroquial, y se publicó en la capilla del palacio el 6 de julio de 1725.

Las principales concesiones que Felipe V obtuvo de la Santa Sede fueron las siguientes: el territorio del Real Sitio fue desgajado de la diócesis de Segovia, constituyéndose en jurisdicción exenta "*vere nullius*" con el título de abadía, que abarcaba, además de los Reales Sitios de San Ildefonso, Valsain, Revenga y las Navas de Riofrío, los lugares de Palazuelos, Tabanera, Sonsoto y Trescasas, cuya población en 1768 ascendía a 4.458 personas, 2.091 hombres y 2.367 mujeres. En segundo lugar, la nueva colegiata se constituyó en matriz de todas las iglesias y capillas del Real Sitio y su abadía. En tercer lugar, se instituyó un cabildo compuesto por un abad, doce canónigos, seis racioneros y cuatro capellanes acólitos. Y por último, que el abad fuese de nombramiento real, con jurisdicción eclesiástica exclusiva en todo el territorio de la abadía, pudiendo usar las insignias y hábitos pontificales.

La abadía de San Ildefonso, con excepción del breve paréntesis de 1810 a 1814, año en el que el gobierno de José I suprimió esta jurisdicción, (8) prolongó su existencia hasta 1873, cuando Pío IX suprimió las jurisdicciones exentas en España con la bula que expidió en Roma el 14 de julio del citado año, si bien permaneció la colegiata con su cabildo, que se regía por los estatutos aprobados el 13 de octubre de 1780.

En conclusión, la diócesis de Segovia, situada en el antiguo reino de Castilla la Vieja, limita al norte con las de Palencia y Osma; al este, con las de Osma y

Sigüenza; al sur con la de Toledo y abadía de San Ildefonso; al oeste, con la de Avila y abadía de Santa María de Párraces; al noroeste, con la de Valladolid. Hacia mediados del siglo XVIII su extensión territorial se aproxima a los 6.666 kilómetros cuadrados y, después de ser abolidas las jurisdicciones "*nullius*" de Párraces y San Ildefonso, alcanza los 7.093 kilómetros cuadrados. En 1955, con el fin de poner en práctica el artículo noveno del concordato celebrado entre la Santa Sede y el Gobierno Español en 1953, la diócesis de Segovia sufre modificaciones en sus límites, con el fin de que su demarcación se ajustase totalmente a los límites de la demarcación provincial; su extensión quedó reducida a 6.949 km. cuadrados. (9)

1.2. ORGANIZACION DE LA DIOCESIS.

El espacio geográfico que ocupa la diócesis de Segovia en el siglo XVIII se halla dividido en tres arcedianatos: Cuéllar, Segovia y Sepúlveda, que a su vez comprenden 18 vicarías, a saber: el arcedianato de Cuéllar se compone de las vicarías de Alcazarén, Coca, Cuéllar, Fuentidueña, Iscar y Mojados; el de Segovia comprende las de Abades, Fuentepelayo, Nieva, San Medel, Santo Venia, Segovia y Turégano; y el de Sepúlveda, abarca las de Maderuelo, Montejo, Pedraza, Riaza y Sepúlveda. Estas vicarías, a su vez, se dividen en parroquias que constituyen las unidades básicas de la organización diocesana. Si la estructura diocesana de arcedianatos y vicarías no sufre ninguna variación durante el siglo XVIII, no sucede lo mismo con las unidades parroquiales que, como después veremos, sufren algunas modificaciones.

En resumen, a mediados del siglo XVIII encontramos en la diócesis de Segovia 320 núcleos de población, 378 parroquias matrices y anejas, 208 beneficios simples, 29 casas de religiosos y 13 de religiosas, 570 capellanías, más de 50 ermitas, 735 cofradías, 33 hospitales de cierta importancia y un elevado número de obras pías de toda índole distribuidas en la forma que se expresa en el cuadro. (10).

ORGANIZACION DE LA DIOCESIS DE SEGOVIA A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

ARCEDIANATOS	VICARIAS	Núcleos población	PARROQUIAS		CONVENTOS		Beneficios simples	Cofradías	Hospitales	Ermitas
			Matrices	Anejas	Relig	Monjas				
CUELLAR	ALCAZAREN	1	2	--	--	--	--	4	--	1
	COCA	10	10	--	1	--	7	47	1	1
	CUELLAR	41	41	12	6	3	36	101	3	4
	FUENTIDUEÑA	24	25	1	2	--	23	40	3	6
	ISCAR	7	9	--	--	--	2	24	1	1
	MOJADOS	1	2	--	--	--	1	3	--	--
	TOTAL	84	89	13	9	3	69	219	8	14
SEGOVIA	ABADES	21	18	6	1	1	8	80	4	13
	FUENTEPELAYO	10	1	1	--	--	9	38	1	4
	NIEVA	21	16	5	1	--	11	94	2	3
	SAN MEDEL	23	12	10	--	--	11	32	--	3
	SANTO VENIA	8	6	2	1	1	3	34	2	--
	SEGOVIA	5	25	6	15	8	14	45	9	--
	TUREGANO	18	13	6	--	--	5	26	1	2
	TOTAL	106	99	36	18	10	61	349	19	25
SEPULVEDA	MADERUELO	12	11	2	--	--	12	21	1	1
	MONTEJO	14	10	4	--	--	3	21	--	--
	PEDRAZA	28	19	11	--	--	6	31	1	2
	RIAZA	13	11	2	--	--	6	22	1	2
	SEPULVEDA	63	42	29	2	--	51	72	3	5
	TOTAL	130	93	48	2	--	78	167	6	11
TOTAL DIOCESIS		320	281	97	29	13	208	735	33	50

II. ASPECTOS DEMOGRAFICOS DE LA DIOCESIS.

2.1. FUENTES UTILIZADAS Y CARACTERISTICAS DE LA POBLACION.

Las fuentes que posibilitan una estimación aproximada de la población de la diócesis de Segovia en los siglos XVII y XVIII son fundamentalmente los vecindarios, los censos y los libros de matrículas del archivo Diocesano. A finales del siglo XVI, de acuerdo con las conclusiones a que llega Felipe Ruíz Martín al estudiar al vecindario de 1591, la diócesis de Segovia contaría con un total aproximado de 19.071 vecinos, que, multiplicado por el coeficiente 3,84, arrojan una población de 111.633 habitantes, a los que hay que sumar los 825 religiosos y religiosas existentes, o sea, una población total de 112.458 habitantes. Cifra que la diócesis no volvería a alcanzar hasta la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, si se comparan las cifras de los vecindarios de finales del XVI con los de mediados del XVIII, se constata que la población de la diócesis de Segovia, al igual que la de Castilla, experimentó un descenso, que afectó de forma especial a la ciudad de Segovia, como ya hemos indicado, y a los núcleos rurales que se dedicaban preferentemente a la fabricación de paños, como sucede en Villacastín, Santa María de Nieva y Bernardos. (11)

El estado de postración y los efectos de la crisis demográfica y económica, que la diócesis padece en la primera mitad del siglo XVII, aparece de manifiesto en el informe sobre las **Ruinas del Obispado de Segovia y sus rentas eclesiásticas**, que el Deán y Cabildo de la iglesia catedral de Segovia, en representación de todo el estado eclesiástico de la diócesis, envían a Roma en 1648 para suplicar al Romano Pontífice que no conceda un nuevo subsidio extraordinario al rey sobre las rentas eclesiásticas. (12)

En la primera mitad del siglo XVII se produce un vacío de población en las tierras de Segovia, tanto por el aumento del índice de mortalidad como por la

emigración. El incremento demográfico que se registra en el siglo XVIII no desentona dentro de un contexto español. Se ajusta al crecimiento económico de la diócesis. Se asienta sobre bases fundamentalmente agrarias y está marcado por las posibilidades de los excedentes de subsistencias; de tal manera que desde finales del siglo XVIII, al disminuir progresivamente las subsistencias disponibles por persona, el incremento demográfico encuentra también tope en casi todas las localidades de la diócesis.

La población de la diócesis de Segovia se caracteriza por la concentración en pequeños y numerosos núcleos, muy próximos entre sí. Esta situación, confirmada a raíz de la repoblación, evoluciona desde los siglos bajo medievales hacia una concentración de la población en núcleos cada vez más grandes, dando lugar a la aparición de "*despoblados*". La última fase de este proceso corresponde al siglo XVII, sobre todo a la primera mitad, en que se despueblan más de 20 lugares. En la segunda mitad del s. XVIII los núcleos poblados de la diócesis se aproximan a los 320.

2.2. DEMOGRAFIA ECLESIASTICA.

La abundancia de clero que parece hubo en Segovia en el siglo XVII, al igual que en el resto de Castilla, dió lugar a repetidas críticas, tanto por parte de algunos arbitristas como por ciertos tribunales de las Cortes, e hizo que muchos no disfrutasen de un cómodo bienestar, sobre todo en las épocas de crisis, que se suceden a lo largo del siglo, y en los momentos en que se acentúa la presión fiscal.

El clero secular, constituido por clérigos ordenados "*in sacris*", representa en la segunda mitad del siglo XVIII más del 38% de la población, unos 600 miembros.

Hay que distinguir un alto clero: obispos y miembros del cabildo de canónigos y un bajo clero: curas párrocos, tenientes de cura, beneficiados y capellanes.

III. BASES ECONOMICAS DE LA DIOCESIS.

Aunque resulta difícil evaluar con cierta exactitud la riqueza de la Iglesia de Segovia en el siglos XVII y XVIII, es indudable que la cuantía de sus propiedades y rentas es elevada. Los capítulos fundamentales de esta indudable riqueza provienen de sus tierras y demás propiedades inmobiliarias, así como de diezmos y primicias, ingresos procedentes de los derechos de estola, de las ofrendas, limosnas y de todas las demás donaciones para el culto.

3.1. RENTAS PROCEDENTES DE SUS PROPIEDADES.

Entre las rentas eclesiásticas de la diócesis de Segovia ocupan lugar primordial las derivadas de las extensas propiedades rústicas y urbanas que la iglesia ha ido acumulando a través de los siglos. Las principales fuentes que forman este patrimonio eclesiástico son las donaciones de los reyes, nobles, miembros del clero y fieles en general. Las compras, en cambio, tuvieron menor importancia.

Durante los siglos XII y XIII el obispo y cabildo obtienen de los monarcas pueblos, villas y señoríos, rentas y jurisdicciones. Aunque su posesión se deterioró a lo largo de los siglos, se mantienen muchas durante todo el antiguo régimen. (13) Los fieles se desprendían a veces fácilmente de sus bienes a favor de la iglesia. Su fuerte espíritu sobrenatural les aseguraba aproximarse con más facilidad a los bienes eternos cuanto con más generosidad se desprendían de los bienes terrenos en favor de la iglesia y sus ministros. Así hacen donaciones de dinero, tierras y casas para enriquecer iglesias, para construir retablos, dotar y fundar capellanías, patronatos, aniversario y obras pías. Estas donaciones, una vez ya en posesión de la iglesia, se regían por leyes particulares que las colocaban en situación especial, al quedar vinculadas indefinidamente a la entidad eclesiástica.

En el siglo XVIII una de las fuentes más importantes para conocer las rentas

de la Iglesia en las 22 provincias de los reinos de Castilla y León es el Catastro del Marqués de la Ensenada, mandado confeccionar por Real decreto de 10 de septiembre de 1749 para hacer una evaluación de la riqueza nacional e imponer una única contribución que sustituyera a todas las existentes. (14)

3.1.1. Propiedades territoriales.

Las instituciones eclesiásticas utilizan dos formas de explotación en sus propiedades territoriales. Se reservan el cultivo directo de una parte de sus fincas, aunque la mayor parte de las tierras se arriendan a campesinos a cambio de la paga de un canon o renta, o están cedidas a censo. El cultivo directo de parte de sus propiedades era práctica común entre los monasterios y conventos de religiosos. Esto explica que se encuentren en sus libros de cuentas partidas de gastos relacionados con el trabajo directo de la tierra, como el salario que se abonaba a los criados que labraban la tierra y los jornales eventuales para realizar determinadas labores agrícolas: arreglo de viñas, siega y escarda.

3.1.2. La ganadería.

La ganadería constituye, después de la tierra, otro gran medio de producción en una economía con las características de la que estuvo vigente en Castilla y, más concretamente, en tierras de Segovia durante el Antiguo Régimen, siendo el ganado lanar el que adquiere mayor significación. A este número habría que añadir las cabezas de ganado de otras especies que poseen los eclesiásticos: las caballerías, que usan para sus desplazamientos, las que utilizan en el trabajo de la tierra para la reproducción y obtención de géneros alimenticios, y, por último, el ganado presente en mayor o menor número en todas las casas religiosas. Los ingresos que las entidades eclesiásticas obtenían de la ganadería viene determinada por la fluctuación del precio de la lana y la variación del número de cabezas. (15)

En la segunda mitad del siglo XVIII el ganado lanar de eclesiásticos experimenta una disminución considerable a consecuencia de la expulsión de los jesuitas en 1767 y de la desamortización de 1798.

3.1.3. Propiedades urbanas e industriales.

La propiedad urbana de las entidades eclesiásticas está constituida fundamentalmente por casas y, en menor medida, por fincas de carácter industrial y comercial. En el resto del obispado la propiedad urbana e industrial tiene menos importancia. Fundamentalmente consiste en casas, que se explotan en régimen de alquiler, y en molinos harineros, que se explotan directamente o en arrendamiento, bien con una renta fija, bien por medio de una participación en los beneficios en proporción al grano molido.

3.1.4. Juros y censos.

Los censos eran derechos reales constituidos sobre inmuebles fructíferos que facultaban para exigir un canon o pensión anual con cargo a los frutos de aquellos a cambio del dominio de los inmuebles. Son las inversiones preferidas por el clero, habida cuenta de la prohibición que pesaba sobre el clero de dedicarse a los negocios. Según Modesto Ulloa, juro es un *"título de deuda, nominativo, a tipo de interés fijo, sin término de redención, generalmente redimible, y finalmente negociable"*.

A principios del s. XVIII la tasa de interés estaba fijado en el 5%, en 1727 se redujo a 3%.

3.1.5. Diezmos.

El 3 de Septiembre de 1624 Felipe IV a petición del clero del obispado de Segovia expide una provisión real llamada *"Carta Montonera"*, que con algunas

otras circulares se mantiene durante los siglos XVII y XVIII legislando la obligación y forma de diezmar. Bajo pena de excomunión, todas las personas tenían que pagar los diezmos y primicias de pan, vino, ganados y demás frutos y ganancias, según la costumbre vigente en cada lugar, en especies y en el tiempo señalado. También debían pagar diezmo las tierras de eclesiásticos, las capellanías fundadas los 40 años anteriores, las obras pías, cofradías, ermitas, hospitales, etc. Esta obligación se fué recortando con el paso del tiempo y se concedieron exenciones a propiedades episcopales, monasterios, conventos, hospitales y otras entidades eclesiásticas.

Los diezmos, en principio, se distribuían en tres lotes: uno, para los servidores de la iglesia, párrocos y beneficiados; otro para la fábrica de las iglesias, y el tercero para el obispo. A partir del s. XIII, como subsidio de Cruzadas, el Papa concede a los monarcas españoles la tercera parte de los diezmos de la fábrica y servidores, no del correspondiente al obispo. Esto se hizo definitivo con el tiempo, son las tercias reales.

El encargado de recoger y custodiar los frutos decimales hasta su reparto era el "*cillero*" o "*tercero*", personas de confianza solían ser elegidas para este cargo. Las cillas o almacenes donde se recogían y guardaban los diezmos eran construcciones con frecuencia adosadas a la iglesia.

Los ingresos, que provenían de los diezmos al estar sometidos a las fluctuaciones de los precios, experimentan un incremento considerable a lo largo de los siglos XVII y XVIII, motivado por el alza de los precios. (16)

3.1.6. Primicias.

Consistía en la prestación de frutos y ganados que además del diezmo se daba a la iglesia. Antonio Domínguez Ortiz sitúa la tasa en una medida de grano

o frutos cuando lo cosechado pasaba de doce a quince. (17) En la diócesis de Segovia, como norma general, se exigen primicias a los labradores y cosecheros del trigo, cebada, y centeno. La cantidad que se debía pagar estaba regulada por la costumbre y variaba de unas zonas a otras.

3.1.7. Emolumentos adventicios.

Bajo este epígrafe se incluyen todos los ingresos inciertos:

- 1.- Oblaciones o pie de altar (cosas que ofrecidas a Dios, sirven para el culto o mantenimiento de sus ministros): Las costumbres de las oblaciones de pan, vino, cera etc. Estipendio en la celebración de determinados actos de culto como matrimonios, entierros, funerales... Las ofrendas más arraigadas eran las de "*funerales*". (18)
- 2.- Derechos de estola. Son oblaciones debidas al párroco por administrar sacramentos. La costumbre existente entre los fieles de dar alguna limosna cuando se le administraba algún sacramento o encargaba algún acto de culto, al adquirir fuerza de ley, pasa a regularse con una tasa.
- 3.- Limosnas en forma de medicamentos, cinero y aportaciones monetarias de los miembros de las distintas cofradías existentes en la diócesis para los gastos ocasionados por las funciones religiosas, refrescos y comidas de hermandad que celebraban.

Para ilustrar mejor el nivel económico del clero tengamos presente que el salario de un jornalero a mediados del siglo XVIII en Cuellar era de 2 reales de vellón, el de un obrero no cualificado de la ciudad de Segovia 3 o 4 reales, el sacerdote, sólo por la celebración de la misa obtenía 3 o 4 reales diarios. (19)

Como el periodo que estudiamos es muy amplio, hay que tener siempre en cuenta las fluctuaciones económicas y las crisis de los siglos XVII y XVIII para poder valorar de forma más precisa la situación económica de la diócesis.

IV. ESTRUCTURA PARROQUIAL DE LA DIOCESIS

4.1. EVOLUCION DE LA ORGANIZACION PARROQUIAL.

La diócesis de Segovia, se divide en tres arcedianatos, que a su vez comprenden 18 vicarías, las cuales se dividen en parroquias, que constituyen los distintos beneficios curados de la diócesis.

Si la estructura diocesana de arcedianatos y vicarías no experimenta variaciones durante la época moderna, no pasa lo mismo con las unidades parroquiales; pues su número se ve considerablemente reducido en el siglo XVII y sufre algunas modificaciones en el XVIII. El siglo XVII es particularmente duro para la diócesis de Segovia, que atravesó en algunos momentos una situación desastrosa. Los años de carestía, que se repiten con frecuencia, inciden en una población mal alimentada y provoca altos índices de mortalidad. Esto, unido a los excesivos tributos y prestaciones militares, que se exigen a los campesinos, provoca un descenso en la población de muchos lugares y con ello la ruina material y humana de muchas parroquias. (20)

En 1692, existen 358 iglesias con pila bautismal, pero algunos pueblos que tienen pila están casi desiertos y otros muchos, por la misma calamidad de los tiempos, casi no tienen vecinos. La mayor parte de los párrocos atienden varias iglesias: unos, dos; otros tres, y, algunos, cuatro y cinco. En 1701, Don Baltasar de Mendoza y Sandoval, obispo de Segovia, afirma que *"la diócesis tiene 281 parroquias, además de la catedral, a las cuales se han anejado muchas"*.

Si comparamos los datos de 1592 con los de 1701, descubrimos que, en el siglo XVII, el número de parroquias matrices ha disminuido en 218, lo que representa un 46,60% del total de las existentes a fines del siglo XVI.

En el siglo XVIII, el crecimiento económico y demográfico iniciado el último tercio del XVII y apoyado en bases de tipo agrario, posibilita, no sólo una estabilización de los núcleos de poblamiento, sino también un crecimiento de gran parte de los pueblos. Esto se traduce en una estabilidad, casi total, de la estructura parroquial hasta el último tercio del siglo, manteniéndose aproximadamente el número de 281 parroquias matrices y 97 anejas, como refleja la situación parroquial de la diócesis hacia 1768. (21) Esta organización parroquial, con pequeñas variaciones a lo largo del siglo, experimentó una importante reestructuración con la aprobación del plan de unión, supresión y erección de beneficios en 1783.

4.2. INFLUENCIA DE LA PARROQUIA EN LA SOCIEDAD RURAL.

Durante el barroco, la influencia religiosa fue tan profunda en la diócesis de Segovia, que las parroquias llegaron a tener gran preponderancia en la sociedad. La entidad parroquial se sustentaba en un territorio, que estaba bajo la jurisdicción del párroco y en los feligreses que poblaban ese territorio. En las comunidades más pequeñas, la demarcación territorial coincidía con los límites del término municipal; si las poblaciones eran grandes, se dividían en varias parroquias, cada una con sus feligreses.

La influencia que las parroquias ejercieron sobre la población fue más profunda que la ejercida por otras instituciones de carácter civil. Los feligreses quedaban sometidos a los dictámenes de la iglesia porque su vida espiritual estaba sometida a una serie de obligaciones materiales y morales.

Desde el obispado se vigilaba y encauzaba la vida de las parroquias. Esta tarea se realizaba mediante las inspecciones periódicas hechas por los vicarios: "Las Santas Visitas". El objetivo era velar por el buen funcionamiento de la parroquia en todos los aspectos. En estas visitas se revisaba el templo, los inmuebles, los libros parroquiales, las cuentas de fábrica, etc.

4.3. STATUS SOCIO-ECONOMICO DEL CLERO PARROQUIAL

El máximo dirigente de la parroquia era el cura párroco. Ejercía su ministerio en propiedad y su autoridad en la parroquia era total. Los ingresos que el párroco obtiene, la cultura que posee y la fuerza moral y coactiva que ejerce, le sitúan en un status socio-económico más bien elevado, sobre todo en las parroquias de las villas y lugares. Su autoridad en cuestiones religiosas no era discutida y en asuntos de carácter particular era tenida muy en cuenta. Cuando se hacen los retablos es frecuente encontrar la frase: "*Que sea a contento y satisfacción del cura*" o cuando se han de elegir los temas de las pinturas o esculturas que adornen los retablos: "*Las figuras (o pinturas) serán las que el señor cura pida*". También es muy frecuente encontrar en las cartelas de los retablos el nombre del cura que ejercía cuando se doraban los retablos: "*...de doró el retablo siendo cura Don ...*".

4.3.1. La congrua parroquial y su evolución a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Los obispos de Segovia, tanto por propia iniciativa como a instancias de la Cámara, se preocupan de que los ingresos mínimos de los párrocos -la congrua- respondan a la realidad de lo que necesitan para llevar una vida digna y conforme a su estado. Las Constituciones sinodiales de 1648 fijaron la congrua del cura párroco en 200 ducados -2.200 reales- de frutos ciertos e inciertos, cantidad que, hacia 1725, era rebasada en un 50% por el importe de la renta líquida. Así se mantuvo hasta 1758, en que Don Manuel Murillo y Argáiz, obispo de Segovia, presentó a la Cámara que sería congrua decente para los párrocos de la ciudad de Segovia la de 400 ducados y para los de los restantes lugares del obispado, la de 300, con inclusión de ingresos fijos y adventicios. Las razones que aduce para esta nueva regulación son debidas a que: "*la cantidad de 200 ducados, por la variación de los tiempos, se ha experimentado no ser suficiente para mantenerse en el presente un eclesiástico con la decencia correspondiente a su estado, ni para que los curas puedan socorrer a los feligreses en sus necesidades*". (22)

El obispo Don Alfonso Marcos de Llanes, después de un detenido examen de los ingresos de los curatos, fijó la de los curas de la ciudad de Segovia en 5.000 reales, en 4.000 la de los del resto del obispado, y en 3.500 la de los vicarios perpetuos. En 1782, el obispo envió a la Cámara el decreto correspondiente a esa valoración y el rey, ante el dictamen favorable del Consejo, mandó expedir la correspondiente cédula para su cumplimiento. (23)

4.3.2. Status económico de los párrocos y salario de los civiles.

Como hemos dicho anteriormente, la situación varía del siglo XVII al siglo XVIII. En la década de 1630, muchos clérigos, párrocos, beneficiados y capellanes, permanecen excomulgados por largo tiempo, al no serles posible pagar la cantidad que les corresponde del subsidio y excusado; otros, abandonan el servicio y disfrute de sus beneficios porque no tienen congrua suficiente para sustentarse con los frutos eclesiásticos. A mediados del seiscientos muchos párrocos, beneficiados y capellanes, al no disponer de lo suficiente, se vieron obligados para sustentarse a realizar trabajos, a veces poco acordes con el estado clerical, como servir a personas seglares, llevarles la administración, comerciar (compra-venta de animales), poner tabernas en los pueblos, etc.

Hacia 1687, la crisis económica existente provoca la disminución de los frutos, rentas y emolumentos eclesiásticos y como consecuencia, los curatos se quedan tan empobrecidos que un sólo párroco sirve dos, tres y cuatro iglesias, obligando las cortas rentas a la anexión de iglesias, multiplicándose el trabajo para poder obtener una congrua suficiente. (24) La situación es mucho más favorable a lo largo del siglo XVIII. Del informe que el cura de Riaza envía a la curia diocesana, en 1773, se pueden hacer algunas deducciones. Compara sus ingresos con el salario de las personas civiles, que él considera de su mismo nivel, y dice que:

"el rey asigna 300 ducados al administrador de la renta del tabaco en este corto partido. El duque de Arcos da la misma cantidad a su corregidor en

esta villa y su jurisdicción, que no se extiende a más que Riofrío, y le deja libre el juzgado, y al administrador de sus rentas le señala 400 ducados anuales".

Si estos datos se comparan con los 4.168 reales que es la cantidad media que corresponde a los curatos de la vicaría de Riaza, según la valoración de 1771-1775, hallamos gran semejanza, aunque no hay que olvidar que el párroco, si era buen pastor debía desprenderse de algunos dineros para atender a sus feligreses necesitados y no podía aumentar sus ingresos por medio del comercio u otros negocios ajenos a su ministerio. En cambio, los civiles podían participar en otros negocios y no les obligaba con tanta fuerza la limosna.

En conclusión, se puede afirmar que la situación socio-económica de la mayor parte de los curas párrocos de la diócesis, durante el siglo XVIII, a pesar de las diferencias existentes y excepciones que siempre hay, fue saneada. (25) El status económico de los párrocos de villas y lugares era similar al de los funcionarios reales y señoriales; y el de los de la ciudad al grado más elevado del mundo laboral.

Los últimos años del siglo XVIII a consecuencia de las malas cosechas y presiones fiscales del estado, son difíciles para el clero porque los ingresos de los beneficios curados, al provenir en su mayor parte de los productos agropecuarios, fluctuaron al unísono de estos, pues si la cosecha era mala, los diezmos disminuían y la renta difícilmente se cobraba. Esta penosa situación se refleja en la carta que el cabildo de canónigos dirige al obispo de la diócesis en el otoño de 1800:

"Por juntarse una cosecha infeliz con la paga del subsidio antiguo, del de siete y treinta y seis millones, con el excusado de 1798, todo el presente año será imposible paguen muchos curas, beneficiados e iglesias de corta renta, que ciertamente no podrán subsistir sino a costa de mucho trabajo y a quienes no se les podrá exigir por constarnos no tienen que comer...".
(26)

4.4. ARCIPRESTAZGOS. ORIGEN, FUNCION Y NUMERO.

El origen de los arciprestazgos se remontan a la primera época del cristianismo, cuando los obispos nombran un "*archipresbítero titular*" que presidía el presbiterio. A medida que va aumentando el número de presbíteros y se van estableciendo parroquias en los centros de población, donde no hay obispo, se instituyen arciprestes para presidirlos, a los cuales, para distinguirlos del titular, o del que preside el presbiterio de la ciudad donde reside el obispo, se les llamó "*rurales*".

El arcipreste titular era dignidad del cabildo de la iglesia catedral; en cambio, los rurales eran simples presbíteros a los que se encomendaba, dentro de la diócesis, la inspección o control del territorio de la misma llamado arciprestazgo. En algunas diócesis, sin embargo, en concreto en la de Segovia, estos arciprestes rurales fueron sustituidos con anterioridad al siglo XVI por "*vicarios foráneos*" que estaban al cargo de las vicarías en que estaba dividida la diócesis. (27)

Maximiliano Barrios afirma que en la diócesis de Segovia, al menos desde el siglo XVI hasta el concordato de 1851, los arciprestes rurales son simples beneficiados con las obligaciones antedichas, a las que, en las vicarías de Montejo y Maderuelo, se suman la asistencia al reparto de los diezmos de granos, sin que tengan parte en el gobierno de la diócesis. El arcipreste de Segovia era dignidad de la iglesia catedral sin obligación de residencia. Solamente debía atender los casos de moral que le fueran propuestos por los curas y clérigos para resolverlos. (28)

El número de beneficios arciprestazgos no es idéntico al de las vicarías, pues, mientras éstas son 18, los arciprestazgos solamente son 10. Esto es debido a que en el arcedianato de Segovia, formado por siete vicarías, solamente existe un beneficio arciprestazgo, cuyo titular es dignidad de la iglesia catedral.

V. FABRICA DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES.

5.1. NUMERO Y ADMINISTRACION DE SUS RENTAS.

La evolución numérica de las fábricas de las iglesias parroquiales está condicionada por el movimiento demográfico y económico de la diócesis; de tal manera que, si a finales del siglo XVI hay en la diócesis más de 500 iglesias con pila bautismal, a finales del XVII no llegan a 400. Esta disminución es debida, al igual que pasa en los beneficios curados, a la depresión económica y demográfica que experimentó Castilla y, en concreto, Segovia en el siglo XVII, y que supuso la despoblación total o parcial de muchos lugares y con ello la ruina material de muchas iglesias. (29) Al contemplar esta situación, el provisor del obispado traza un cuadro desolador de la diócesis en el informe que envía a la Congregación de las iglesias de Castilla y León en 1638.

"Muchas iglesias parroquiales de este obispado fueron hechas rurales, otras fueron unidas y anejadas a otras para conservar cuanto fuera posible, y en muchas de ellas falta el Santísimo Sacramento; otras se hundieron y permanecen desiertas, entrando los animales y convirtiéndose en refugio de ladrones que las espolean. Hay gran desolación porque en el obispado se han extinguido y anejado 126 iglesias parroquiales por falta de parroquianos y por la escasez de frutos..., y generalmente las demás iglesias son bastante pobres, porque no tienen lo necesario para sus propias reparaciones y para ornamentos, cera, aceite y subsidio...". (30)

En el siglo XVIII, en cambio, como consecuencia de la recuperación económica y demográfica de la diócesis, el número de iglesias se mantiene casi invariable; si bien, con la aprobación del plan de reforma benefical en 1783 algunas iglesias, que eran parroquias matrices, quedan como anejas en la diócesis, sin contar las de las abadías, 281 matrices y 97 anejas, distribuidas como se expresa en el siguiente cuadro:

IGLESIAS EXISTENTES EN LA DIOCESIS A MEDIADOS DEL XVIII

NUMERO

ARCEDIANATO	MATRICES	ANEJADAS	TOTAL
CUELLAR	89	13	102
SEGOVIA	99	36	135
SEPULVEDA	93	48	141

TOTAL DIOCESIS	281	97	378

El régimen de administración de la fábrica de las iglesias como organismo encargado de la administración de los bienes de la iglesia, sometido a la jerarquía (Conc. Trent., ses, XXII, can. 9), no es uniforme para toda la Iglesia, a pesar de los intentos del Concilio de Trento, ya que la "*costumbre inmemorial*" prevalece sobre la ley general.

Por lo que respecta a la diócesis de Segovia, en todas encontramos un "*consejo de fábrica*", compuesto por un mayordomo y varios diputados, y controlado por la autoridad eclesiástica, ante quien tiene que dar cuenta de su administración todos los años. En el nombramiento del mayordomo, que es quien desempeña la administración, interviene la autoridad eclesiástica y, a veces, también la civil. La elección recae en un vecino de la parroquia, laico o clérigo, y la duración de su mandato es anual, percibiendo un corto salario por el desempeño del cargo. La misión del mayordomo consiste en cuidar de todos los bienes de la fábrica, vigilar las propiedades, comercializar los productos, llevar cuenta de las entradas y salidas, y dar cuenta del estado de las rentas una vez al año.

La venta de granos y demás efectos de la iglesia, de la exclusiva competencia

del mayordomo y párroco en la primera mitad del setecientos, quedan sometidos a la previa autorización del obispo en 1754. En efecto, don Manuel Murillo y Argáiz dispone que en la comercialización y venta de los efectos de la iglesia intervengan, además del cura y mayordomo, los jueces del pueblo, y que en el libro de fábrica se deje constancia por escrito del decreto, que autoriza la venta, y del precio a que se mandaron vender, *"porque sobre esto hay grandes embudos y es difícil guardar secreto entre tantos"*.

Al mayordomo se le tomaban cuentas de su administración en los primeros meses del año siguiente al que ejercía el cargo. La daba después de jurar que lo hacía bien y fielmente. La recibía el párroco, en nombre del arcipreste, ante un escribano del lugar, notario apostólico, aprobado por el provisor del obispado. Actuaban de testigos los diputados. Se hacían los cargos y descargos de dinero y granos. Se *"conferían"* unos con otros y se *"rebatían"* para hacer los *"alcances"* finales. En un auto final se hacía la notificación protocolaria, por si el mayordomo tenía que hacer alguna alegación. El párroco le emplazaba a que entregase al sustituto el alcance final efectuado en dineros.

Los diputados, nombrados también por un año, tenían como misión asistir a la formación de cuentas e intervenir en las decisiones de cierta importancia, como la venta de granos y cosas similares. Con frecuencia aparecen nombrados en las escrituras y contratos de retablos. (31)

5.2. RENTAS Y CARGAS DE LAS FABRICAS DE LAS IGLESIAS.

Los ingresos de la fábrica de las iglesias, al igual que sucede en otras piezas eclesiásticas, están constituidos por las rentas de sus propiedades, por los diezmos que perciben en la cilla y por otros ingresos varios, como los réditos de censos y derechos de pie de altar.

5.2.1. Rentas de sus propiedades.

El patrimonio de la fábrica de las iglesias, formado a lo largo de los siglos, durante el siglo XVIII está constituido por bienes muebles -propiedades rústicas y urbanas- e inmuebles, como son las escrituras de los censos. Ahora bien, las de mayor cuantía son las inmuebles y, dentro de éstas, las propiedades territoriales.

Las propiedades territoriales de las fábricas son tierras de "*pan llevar*", viñas, prados y huertos. Su explotación se hace en régimen de enfiteúsis y de arrendamiento; aunque la cesión de la tierra en enfiteúsis, frecuente en los siglos XIV y XV, fue perdiendo importancia progresivamente frente a la cesión en régimen de arrendamiento por contratos de corta duración, forma predominante en el siglo XVIII, que permite aprovechar las posibilidades que ofrecían los cambios demográficos y económicos. (32)

En algunas zonas, sin embargo, como sucede en la vicaría de Montejo, la totalidad o parte de las propiedades de algunas fábricas se explotan directamente por cuenta de la misma fábrica.

La renta, que se abona en especie, a no ser la proveniente de algunos prados y viñas, que se efectúa en dinero, se destina a la comercialización y al socorro de los feligreses más necesitados. En realidad, los efectos de las iglesias y especialmente los granos, que teóricamente debían servir para el socorro de los feligreses, solamente se prestaban a aquellos que ofrecían alguna fianza, previa licencia del obispo.

La venta de los granos, tanto los provenientes de sus propiedades como de los diezmos, está regulada por las normas dictadas por la autoridad eclesiástica. Durante la primera mitad del siglo estas normas fueron escasas y los mayordomos por sí solos o con el cura hacen la venta cuando lo creen oportuno. En cambio,

durante el pontificado de don Manuel Murillo y Argáiz (1752 - 1765) se expiden varios decretos en los que se prohíbe la venta de los granos de las iglesias sin su autorización, se ordena que a la hora de venderlos sean "*los primeros acreedores para comprar dichos granos los vecinos de cada pueblo*", y se dispone que en su venta intervengan, además del cura y el mayordomo, los diputados o personas que "*por estilo deban asistir a las cuentas de las iglesias*", dejando constancia escrita en el libro de fábrica de la cantidad vendida y el precio acordado. (33)

Las propiedades urbanas únicamente tienen alguna importancia en la ciudad de Segovia, donde las iglesias poseen 87 casas que, explotadas en régimen de alquiler, producen a mediados del setecientos unos 6.000 reales de vellón al año.

En conclusión: los bienes inmuebles de las iglesias están constituidos casi exclusivamente por escrituras de censos, fruto sin duda de la predilección de los administradores de estas rentas por las inversiones tranquilas. A principios del siglo XIX el importe de sus réditos asciende a 13.142 reales anuales. (34)

5.2.2. Cargas y gastos sobre las rentas de las fábricas.

Cargas fiscales.

Las rentas de las fábricas, en cuanto rentas eclesiásticas que son deben abonar a la Real Hacienda las contribuciones ordinarias y extraordinarias que el rey, con la autorización pontificia, impone sobre las rentas eclesiásticas:

- El subsidio de galeras. Afecta a todas las rentas fijas de estas entidades.
- La gracia del excusado (diezmos de la casa más rica de cada parroquia). Afecta solo a las rentas decimales y su forma de cobranza experimenta distintas modalidades a lo largo del tiempo, lo que repercute en su cuantía.
- Imposiciones de carácter extraordinario que el rey, con la autorización pontificia, impone sobre las rentas eclesiásticas.

- Gastos varios. Conjunto de gastos que en mayor o menor medida afectan a gran número de iglesias como son: el estipendio que algunas deben pagar por los aniversarios y misas que gravan sus bienes, los réditos de censos contra si, el salario que en algunos lugares se paga al mayordomo y al sacristán y los gastos de hacer las cuentas.

5.2.3. Empleo de la renta líquida.

Dos capítulos podrían englobar los conceptos en que las iglesias invierten sus rentas.

1 - MANTENIMIENTO DEL CULTO.

2 - MANTENIMIENTO DE LA FABRICA.

- 1.- Lleva consigo unos gastos originados por el aceite, cera, incienso, óleos, etc. En algunos libros de fábrica encontramos "*fiesta del patrón*," *Hacer el monumento de Jueves Santo*", etc.
- 2.- En las cuentas de fábrica de todas las iglesias aparecen datadas ciertas cantidades por "*reparar la fábrica*" y la "*ropa de la iglesia*", "*lavar la ropa*", etc.; y en algunas, como la de Muñoveros, se encuentra datada cierta cantidad de grano para contribuir a la dotación del maestro de primeras letras. Se incluyen en muchas ocasiones los gastos de retablos, pinturas y esculturas; unas veces pagados con los excedentes y otras endeudándose la iglesia por medio de censos, como se puede ver en los documentos que aportamos.

La cuantificación de estos gastos es difícil de efectuar, ya que algunos de ellos, como las reparaciones de la fábrica, están sometidos a grandes variaciones de un año para otro. Las construcciones de los retablos son obras excepcionales. Los precios, además, están sujetos al alza de precios, que varía considerablemente del siglo XVII al siglo XVIII.

5.3. SANTUARIOS Y ERMITAS.

Su número es elevado. A mediados del siglo XVII el obispo de la diócesis habla de 162 para todo el obispado. Un siglo después, don Manuel Murillo y Argáiz en la relación "*ad limina*" de 1757 afirma que existen en todos los pueblos; en algunos llegaron a existir cuatro ermitas, como en Villacastín, o siete, como en Turégano.

El titular a quien están dedicadas sería, en orden decreciente, el siguiente: la Cruz, Nuestra Señora, bajo las más diversas advocaciones, y los santos, sobre todo San Roque. Conviene destacar, por la fama que gozan en la diócesis y aun fuera de ella, los santuarios de Nuestra Señora de la Fuencisla, en Segovia; Nuestra Señora del Henar, en Cuellar; Nuestra Señora de la Sotarreña, en Santa María de Nieva, y Nuestra Señora de Hornuez, en Moral. (35)

Las rentas con que están dotadas están constituidas en la mayor parte por ingresos de tipo incierto, principalmente limosnas y ofrendas. Solamente 53 cuentan con rentas fijas, procedentes de las propiedades que poseen, tierras de "*pan llevar*", de censos y en algunos casos, diezmos. (36)

Los ingresos se emplean en mantener en buen estado la fábrica y en sufragar los gastos que originan las celebraciones que allí tienen lugar, fundamentalmente la fiesta del titular de la misma. En ocasiones sufragan íntegramente el retablo y en otras contribuyen al pago de otros realizados en la Parroquia. Los vicarios, en los "mandatos" de las visitas pastorales, se preocupan por el cuidado y aderezo de las ermitas. Sirvanos de ejemplo la visita a la ermita de Santa Ana en Veganzones:

"MANDATOS. Item visite la ermita de Santa Ana de esta dicha villa aneja a la iglesia de ella y mando que se haga un guardapolvo para el retablo y que se aderece una pared que tiene necesidad y se haga una garrocha para la lámpara que para ello dió licencia".

VI. COFRADIAS, HOSPITALES Y OBRAS PIAS.

6.1. LAS COFRADIAS.

Cofradía es, en general, toda asociación de fieles, pertenecientes o no a un mismo grupo social, que se unen para diversos fines: sociales, caritativos, piadosos, penitenciales o festivos, y que suelen regirse por un Estatuto, Constituciones y Ordenanzas. (37)

No todas tuvieron el mismo origen ni los mismos fines. Durante los años de la reconquista surgen las cofradías militares. Del siglo XII al XIV se desarrollan las cofradías-gremios y las religiosas. A partir del siglo XVI, las cofradías adquieren una tipología característica y perfectamente definida.

6.2. ESTRUCTURA DE LAS COFRADIAS DE LA DIOCESIS.

6.2.1. Organización interna.

El gobierno y funcionamiento de estas asociaciones está regulado por Constituciones, Ordenanzas o Estatutos, generalmente, aprobados por el ordinario eclesiástico, a veces, en virtud de bulas apostólicas, y otras, sin ellas. De las 735 cofradías existentes en la diócesis a mediados del siglo XVIII, 90 están fundadas con bula pontificia y aprobación del ordinario, 496 con sólo la aprobación del ordinario, de las que únicamente 5 cuentan con el consentimiento real, y las 144 restantes no cuentan con ninguna clase de aprobación.

En todas ellas aparece una autoridad, un cuerpo deliberante y un régimen administrativo y financiero para asegurar la vida y fines de la hermandad. Además, las Constituciones regulan las obligaciones y prácticas religiosas y ayuda mutua que sus miembros deben realizar. Las autoridades supremas de las cofradías,

nombradas anualmente, reciben los nombres de "*presbotes*", "*mayordomo*", "*Hermanos mayores*" o "*abades*". Estos cargos, unas veces, eran individuales, pero otras la autoridad máxima recaía en dos o tres miembros con los mismos nombres. Les asesoran en el desempeño de sus cargos un número variable de cofrades: "*mayorales*", "*administradores*" o "*cobradores de rentas*", que constituyen la junta restringida. Por último, está la junta general de todos los cofrades, cuyas funciones principales son la inspección de las cuentas, designación de los nuevos mayordomos y otras deliberaciones de interés general. En esta junta, que se reunía por lo menos una vez al año con ocasión del Santo Patrón o al día siguiente, solía hacerse la renovación de los cargos, que eran sólo de duración anual, y la admisión de nuevos cofrades. Cuando la junta general no tomaba cuentas a las autoridades salientes, lo hacían los nuevamente nombrados con el cura del lugar.

Unas cofradías eran exclusivamente de hombres, clérigos o seculares, otras de mujeres, algunas mixtas, y en bastantes se admitía solamente a las mujeres de los cofrades o a las viudas de los mismos. La admisión iba precedida de informaciones sobre la vida y costumbres del solicitante, excluyéndose por principio al camorrista y al que llevaba una vida de pública deshonestidad. Al igual que la admisión, la expulsión también se hacía en la junta general. Los motivos de la misma eran, generalmente, la falta en el pago de las cuotas y derramas de la cofradía, los escándalos y alborotos en el seno de las juntas y banquetes, la rémora en el cumplimiento de las prescripciones y prácticas religiosas, y por último, una vida desordenada y licenciosa. Sin embargo, antes de decidir la expulsión definitiva, cuando la causa era moral o religiosa, los hermanos mayores imponen a los tales la penitencia que estimaban conveniente para la corrección y enmienda y, cuando esto no basta, "*les repelen con ignominia por algún tiempo*".

La fiesta más importante de la cofradía era la del Santo Patrón. La celebración comenzaba la tarde anterior con la asistencia a las vísperas solemnes

que se cantaban en la iglesia, monasterio o ermita donde estaba adscrita la cofradía. El día del Santo Patrón los cofrades acudían a presenciar la función religiosa. Esta solía consistir en una misa con comunión y sermón, en el que se exaltaba la vida del santo como modelo de los cofrades. Terminada la ceremonia religiosa, los cofrades solían participar en un refresco o banquete, que abonaba la cofradía o el mayordomo respectivo. Ocupaban lugar destacado los mayordomos.

No terminaba con ello la actividad religiosa, pues muchas cofradías "*tenían varias funciones religiosas en el año*", otras celebraban una misa por cada hermano que fallecía, y además, los cofrades solían estar obligados por la regla a otros rezos y devociones a lo largo del año.

Con frecuencia el pago del retablo del patrono era sufragado con las limosnas que aportaban los cofrades o con los bienes que poseía la propia cofradía.

6.2.2. Clases de cofradías.

Las cofradías o hermandades existentes en la diócesis de Segovia, en el siglo XVIII, son fundamentalmente de devoción, penitenciales y caritativas.

6.2.2.1. Cofradías Gremiales.

Estas cofradías son poco frecuentes en la diócesis, excepto en la ciudad y demás centros de producción textil, como Santa María de Nieva; agrupan a individuos del mismo oficio, se colocan bajo la advocación de un Santo Patrón, frecuentemente poseen hospital, y realizan diversas obras asistenciales y benéficas entre los componentes de las mismas y también con los pobres y peregrinos.

6.2.2.2. Cofradías Sacramentales.

Eran las cofradías religiosas por antonomasia. Formadas en su mayor parte por gente de posición desahogada y sin fines de previsión.

6.2.2.3. Cofradías de Hermanos o De La "Vera Cruz".

La finalidad fundamental de estas hermandades es el mutuo auxilio en casos de enfermedad o muerte, el acompañamiento al entierro del hermano fallecido y cuidar que se apliquen sufragios por su alma.

6.2.2.4. Cofradías Religioso-Benéficas.

Todas ellas tienen su santo protector o titular. Todas tienen sus fiestas y celebraciones a lo largo del año, y todas se rigen por unos estatutos escritos.

6.2.2.5. Cofradía o "Devoción de Animas".

Hacia mediados del siglo XVIII son 37 cofradías o fundaciones de ánimas existentes en la diócesis. Sus rentas, consistentes en los que reditúan algunas propiedades que poseen y las limosnas que hacen sus devotos, se emplean en sufragios por los difuntos de la parroquia.

6.2.2.6. Otras Asociaciones Socio-Religiosas.

Al margen de las asociaciones que consideramos como cofradías, propiamente dichas, existen en la diócesis de Segovia asociaciones de mujeres casadas de carácter festivo-religioso y asociaciones benéficas de ganado.

Son curiosas las asociaciones que casi todos los pueblos de la diócesis forman las mujeres casadas, con el fin principal de celebrar la fiesta de Santa Agueda. Esta asociación tiene un carácter principalmente religioso. A ellas sólo pueden pertenecer las mujeres casadas y cuando una ingresa en la asociación debe pagar la cuota establecida. Entre ellas eligen los cargos de lo que podría llamarse la junta directiva, que preside la Alcaldesa, a quien ayudan en sus gestiones la teniente de alcalde, la regidora, la síndica, etc. Sus funciones duran un año y ellas son las que organizan todo lo relativo a la fiesta que celebran en honor de su patrona y designan las que el año siguiente han de desempeñar los citados puestos.

El día de Santa Agueda se celebra la función religiosa, que consiste en misa con sermón. Concluida esta, acompañan al párroco hasta su casa, y tienen una comida de comunidad, en la que no tienen parte los hombres, así como tampoco en el baile que organizan después en las eras o en la plaza del pueblo. En algunos lugares, al día siguiente, celebran un funeral por las hermanas que han fallecido durante el año, y en otros, se dice una misa cuando fallece una de las asociadas.

Son muy numerosos los retablos dedicados a Santa Agueda en toda la zona estudiada.

También es frecuente en algunos pueblos la existencia de "*Asociaciones benéficas de ganado*", que no es otra cosa que una sociedad de socorros mutuos o de provisión contra los accidentes que les pueden privar del ganado mayor o menor.

6.2.3. Actitud del pueblo ante las cofradías y críticas contra ellas.

La actitud del pueblo llano ante las cofradías, teniendo en cuenta el sostenimiento que hacen de ellas, dedicando su tiempo y dinero, a pesar de la frecuente oposición de las autoridades civiles, e incluso de las eclesiásticas, que buscan su reforma o supresión, nos permite pensar que el pueblo llano encuentra en las cofradías un apoyo espiritual, que hace más llevadero su duro vivir y, también, una óptima ocasión para disfrutar de la alegría festiva que proporciona la comida o refresco de hermandad y los bailes y demás diversiones que con frecuencia se organizan con motivo de la fiesta de sus titulares.

El intendente de Segovia, don Francisco de Azcue, el 24 de septiembre de 1771, remitió al conde de Aranda el estado de las cofradías que había en la capital y pueblos de aquella provincia, acompañado de un informe en el que expone su opinión sobre ellas.

El expediente sobre las cofradías siguió un lento trámite. Los fiscales, después de largo tiempo, en 1783, dieron su dictamen: proponen la formación de juntas de caridad en las cabezas de las diócesis con el objeto de proceder a la extinción de las cofradías y aplicar sus frutos a los pobres, estableciendo, a la vez, las reglas para su extinción, según los cinco tipos de cofradías que fijan.

- Cofradías gremiales: Son sometidas a la ley 4, tit. 14, libro 8 de la Nueva Recopilación y, en consecuencia, son suprimidas.
- Cofradías sin aprobación civil ni eclesiástica: Se les aplica la ley 3, tit. 14, libro 8 de la Nueva Recopilación, y también son disueltas.
- Cofradías aprobadas por la autoridad civil y eclesiástica: Pueden continuar su existencia, aunque tienen que presentar nuevos estatutos en el Consejo para su aprobación.
- Cofradías solamente aprobadas por la autoridad eclesiástica: Se suprimen, a no ser que alcancen la aprobación real.
- Cofradías sacramentales: Aparentemente mejor tratadas por "*el sagrado objeto de su instituto y necesidad de auxiliar a las parroquias*", se deben someter también a la doble autorización civil y eclesiástica, y, al mismo tiempo, se deben trasladar preferentemente a las iglesias parroquiales.

Los planes de Campomanes tuvieron éxito. Las cofradías fueron sometidas a la jurisdicción real, sus gastos reducidos al mínimo y muchas de ellas convertidas en sociedades de socorros.

Sin embargo, este éxito fue más nominal que real, pues, aunque es cierto que muchas cofradías enviaron sus estatutos al Consejo para su aprobación, no es menos cierto que, al menos, por lo que respecta a la diócesis de Segovia, el número de cofradías y hermandades fundamentalmente no varió, así como tampoco los excesivos gastos y las costumbres dudosas, motivando la intervención repetida del obispo y las frecuentes quejas de los curas.

En suma, la cofradía del siglo XVIII, con su múltiple expresión de demostraciones religiosas y profanas siguió viva, a pesar de la crítica y persecución de los ilustrados, quizá porque el barroco español se mantiene aún vivo a través de múltiples manifestaciones que explican cierta resistencia sentimental y cierta voluntad de perseverancia de muchas expresiones de las cofradías que, como un desafío al tiempo, han llegado hasta nosotros. (38)

6.3. RENTAS DE LAS COFRADIAS.

La finalización de las actividades religiosas y festivas de las cofradías exige disponer de unos ingresos con que poder satisfacerlas. En efecto, todas las cofradías cuentan con unas entradas que les permiten hacer frente a sus actividades.

Los fondos de las cofradías están constituidos por rentas fijas, producto de lo que reditúan las propiedades que tienen y por ingresos inciertos, provenientes de las contribuciones de sus individuos y aportaciones de los mayordomos.

6.3.1. Rentas de sus propiedades.

El tipo de propiedades que poseen es muy variado. Aunque predominan las tierras de pan llevar, también es frecuente la posesión de viñas, huertas, prados, casas y censos, e incluso, cubas y ovejas, como sucede con la de Nuestra Señora del Rosario de Fuentesauco, en que una cuba les produce anualmente una renta de 60 reales.

La forma de explotación más usada por las cofradías en sus propiedades es la cesión del dominio útil a campesinos, a cambio de un canon o renta anual. Esta se paga en especie, si las propiedades son tierras, y en dinero, en los restantes casos.

6.3.2. Contribuciones de cofrades y limosnas.

Esta fuente de ingresos es, sin duda, la más importante de las cofradías, y en 403 de ellas, o sea, el 55 por 100 de las existentes en la diócesis, carentes de propiedades, la fundamental. Entre las aportaciones de los cofrades debemos distinguir: cuota de entrada, cuota mensual o anual de los cofrades ya existentes, derramas o "rodeos" entre los hermanos y, por último, el importe de las penas. Las contribuciones de algunos cofrades se hacen a cambio de determinados privilegios, como en el caso de este vecino de Veganzones perteneciente a la Cofradía del Santísimo Sacramento o vera Cruz:

"ESTANDO en cabildo de veintte y quatro de junio de mil settecientos settenta y uno los señores D. Lorenzo Ramos cura rector y propio de la parroquia de esta villa, abad de las cofradias del Santisimo y Vera Cruz, sittas en dicha parroquial, Domingo Manrique alcalde, Simon de Vega y Gorgonio de Tapias, diputados de dichas cofradias con la mayor parte de hermanos: que al presente tienen que por expresar de proligidad no se expresa y asi juntos y congregados segun lo tienen de costubre, Bernardo de la Bodega, uno de dichos hermanos, hizo la representacion siguiente: que librandole de todas cargas de hermandad como son catas, oficios mayores y menores, llamamientos en cabildos, entierros y demas que ocurran en dichas cofradias por todos los dias de su vida y de los de su mujer quedando viuda y gozando de todos los pibilegios sufragios y demas preminencias de dichas cofradias como tales ermanos se obligaba de su quenta coste y riesgo a dorar el retablo del Santisimo Cristo del umilladero jaspeando los lisos del, cuya representacion oyda por dichos señores y ermancs la admitieron y consintieron en la misma forma que ba expresada y el citado Bodega se obligo a cumplir lo que ofrezido tiene con persona bienes y renunziaziones de leyes nezesarias en toda forma y lo firmaron dichos señores como escribanos de dichas cofradias." (39)

6.3.3. Gastos y cargas sobre sus rentas.

Las rentas de las cofradías tienen como fin principal satisfacer los gastos religiosos y profanos que hacen anualmente. En algunos casos, las cuentas se cierran con superávit, lo que posibilita la formación de un depósito disponible para situaciones especiales y gastos extraordinarios entre los que hay que contar la construcción de retablos.

NOTAS

- (1). COLMENARES, Diego de. HISTORIA DE LA INSIGNE: CIUDAD DE SEGOVIA Y COMPENDIO DE LAS HISTORIAS. Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia 1982. Vol. I. Pág. 93.
- (2). MARQUES DE MONDEJAR. DISERCIONES ECLESIASTICAS POR EL HONOR DE LOS ANTIGUOS TUTELARES CONTRA LAS FICCIONES MODERNAS. Zaragoza 1666.
- (3). QUADRADO, J. M. RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA. Segovia 1865. Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. 2ª edición facsimil. Pag. 373.
- (4). BARRIO GOZALO, Maximiliano. ESTUDIO SOCIO - ECONOMICO DE LA IGLESIA DE SEGOVIA EN EL SIGLO XVIII. Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Segovia 1982. Pág. 30 y ss.
Esta obra ha sido fundamental para la redacción de este capítulo. Es un profundo y completo estudio de la iglesia de Segovia en la época que nos ocupa.
- (5). COLLECTANEA HISTORICA. LA ABADIA DE PARFACES. Estudios Segovianos. Tomo XIII. 1961. pags. 167 y ss.
- (6). PLAN BENEFICIAL DE LA ABADIA DE PARRACES Y DEL PRIORATO DE SANTO TOME DEL PUERTO, FORMADO POR EL OBISPO DE SEGOVIA, SEGUN ORDEN DE LA CAMARA. Año 1792. Archivo Diocesano de Segovia. Estante 5. Leg. 15
- (7). LAINEZ, Marcelo. APUNTES HISTORICOS DE SEGOVIA. Estudios Segovianos. Tomo XVI. 1984. N.46. pags. 159 - 165.
- (8). El documento original de la supresión se conserva en el archivo parroquial de Revenga.
- (9). GARCIA HERNANDO, Julian. APUNTES PARA LA HISTORIA DE LA DIOCESIS DE SEGOVIA. Estudios Segovianos. Tomo XXII. 1970. N. 64. pags. 140-141.
- (10). BARRIO GONZALO, Maximiliano. Op. cit. Pag. 35 y ss.
- (11). GARCIA SANZ, A. y PEREZ MOREDA, V. ANALISIS HISTORICO DE UNA CRISIS DEMOGRAFICA: VILLACASTIN DE 1466 A 1800. Estudios Segovianos. Tomo XXIV. 1972. N. 70. pags. 5-31
- (12). BARRIO GONZALO, Maximiliano. Op. cit. pags. 45 y ss.
- (13). COLMENARES, Diego de. HISTORIA DE SEGOVIA...caps. XIV, XVI y XVIII.
- (14). BARRIO GOZALO, M. ESTUDIO SOCIO-ECONOMICO...pags 78 y 79
- (15). Id. pags. 85-87
- (16). GARCIA SANZ, A. LOS DIEZMOS DEL OBISPADO DE SEGOVIA DEL SIGLO XV AL XIX. PROBLEMAS DE METODO, MODOS DE PERCEPCION Y REGIMENES SUCESIVOS DE EXPLOTACION. Estudios Segovianos. Tomo XXV. 1973. pags. 7-20.
BARRIO GOZALO, M. Op. cit. pag. 93 y ss.
- (17). DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio. LAS CLASES PRIVILEGIADAS EN LA ESPAÑA DEL ANTIGUO REGIMEN. Madrid. 1973. pag.258
- (18). Id. pags. 258-259
- (19). GARCIA SANZ, A. RENTA Y SOCIEDAD ESTAMENTAL EN EL MARQUESADO DE CUELLAR. Estudios Segovianos. Tomo XXV. N. 74-75. Varia. Sección gráfica. pag. 592
- (20). GARCIA SANZ, A. DESARROLLO Y CRISIS DEL ANTIGUO REGIMEN EN CASTILLA LA VIEJA. ECONOMIA Y SOCIEDAD EN TIERRAS DE SEGOVIA DE 1500 A 1814. Madrid. 1977. págs. 82-83.
- (21). BARRIO GOZALO, M. ESTUDIO SOCIO-ECONOMICO...pág. 370.
- (22). MEMORIAL DEL OBISPO DE SEGOVIA, DON MANUEL MURILLO Y ARGAIZ, AL REY CON MOTIVO DE LA ADMINISTRACION DE LA CAUSA EXCUSADA POR CUENTA DE LA REAL HACIENDA. Segovia a 19 de marzo de 1761: A.D. de SG. Est. 5, leg. 30. citado por M. BARRIO. pág 428.
- (23). Id. págs. 430-432.
- (24). Id. pág. 368.
- (25). Id. pág. 438.

- (26). DEAN Y CABILDO DE CANONIGOS AL OBISPO DE SEGOVIA. Segovia a 18 de Septiembre de 1800. A.D. de SG. Est. 5, leg. 30. Citado por M. Barrio. pág. 440.
- (27). REPRESA RODRIGUEZ, AMANDO. TIERRA MEDIEVAL DE SEGOVIA. Estudios Segovianos. Tomo XXI. 1969. N. 62-63. pag. 241.
- (28). BARRIO GOZALO, M. Op. cit. pág 479.
- (29). GARCIA SANZ, A. DESARROLLO Y CRISIS...págs. 82-83.
- (30). Citado por MAXIMILIANO BARRIO. pág. 560.
- (31). BARRIO GOZALO, M. Op. cit. págs. 560-562.
- (32). GARCIA SANZ, A. DESARROLLO Y CRISIS...págs 286-310.
- (33). BARRIO GOZALO, M. Op. cit. pág. 563.
- (34). Citado por MAXIMILIANO BARRIO. pág. 564.
- (35). GARCIA HERNANDO, J. APUNTES PARA LA HISTORIA MARIANA DE SEGOVIA. Estudios Segovianos. Tomo XII. 1960. N. 36. pags. 289-396.
- (36). BARRIO GOZALO, M. Op. cit. págs. 589-591
- (37). RUMEU DE ARMAS, A. HISTORIA DE LA PREVISION SOCIAL EN ESPAÑA. Madrid. 1943. págs. 199-212.
- (38). BARRIO GOZALO, M. Op. cit. págs 687-708.
- (39). ARCHIVO PARROQUIAL DE VEGANZONES. LIBRO DE LA COFRADIA DEL SANTISIMO SACRAMENTO Y DE LA VERA CRUZ DE LA VILLA DE VEGANZONES DONDE SE SIENTAN LOS HERMANOS PONEN ACUERDOS NOMBRAMIENTOS Y INVENTARIOS DE ALHAJAS Y OTRAS COSAS. Año 1729. Documento N.285 a 291.

SEGUNDA PARTE

**EL AMBIENTE HISTORICO-ARTISTICO DE
SEGOVIA**

EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII.

I. EL AMBIENTE HISTORICO-ARTISTICO DE SEGOVIA.

1.1. EL AMBIENTE HISTORICO

El siglo del Barroco en Segovia se abre con un trágico cuadro, descrito por un testigo presencial, entonces niño, el historiador segoviano Diego de Colmenares que inicia el siglo XVII con el relato de la peste de 1599:

"sobrevino gran falta de pan por la poca cosecha de agosto de 1598 que en las eras llegó a venderse la fanega de trigo a 30 reales: y con el poco sustento y malo, la dolencia cobró fuerzas. Viernes veinte y seis de febrero de este año (1599) enfermó en nuestra ciudad el primero de esta dolencia con una seca o tumor en la garganta, y con los accidentes referidos murió lunes siguiente. Continuaron algunos enfermos y el pueblo se lleno de terror. Decreto la ciudad se tapiasen las entradas". "Por escusar algo tan pavorosa tristeza al pueblo afligido se prohibió todo clamor de campanas. Todo era lástima y horror, enfermos y difuntos, llenandose los templos y cimiterios de cadaveres".

Además de la enfermedad y el hambre que nos describe Colmenares, para los historiadores, la crisis del siglo XVII es el resultado de la conversión de los pañeros en ganaderos y en exportadores de lana, que profundiza la diferencia entre el pueblo llano y los poseedores de rebaños y tierras. El hundimiento de la industria trajo consigo un descenso en la curva demográfica, que se vió agravado con la expulsión de los moriscos en 1611; el asentamiento definitivo de la corte en Madrid, con el consiguiente éxodo de algunas familias, y por las pestes, en especial la de 1598 en que murieron unas 4.000 personas y con cuya referencia hemos iniciado esta breve visión de la vida de Segovia en el inicio del Barroco. Cuando no era la peste, la que dieztaba la población era el hambre, como la de 1630-1631 que hizo emigrar a unas 4.000 personas, casi todas del arrabal. En resumen, podemos señalar: una grave crisis entre 1590-1640; una ligera recuperación, lenta y discontinua entre 1640 y 1715; cierto despegue demográfico entre 1715 y 1740 y un crecimiento modesto entre 1740 y 1815. (1)

Sean cuales fueren las causas, lo cierto es que Segovia se detiene en el

tiempo. Los viajeros de los siglos XVII, XVIII y XIX, ven una ciudad llena de iglesias y de conventos. La vida religiosa alcanza su máximo desarrollo y en esta ciudad muerta brillan los esplendorosos dorados de los retablos contrastando con la falta de pan.

J. Antonio Ruiz Hernando pone a Segovia como ejemplo de ciudad barroca durante el siglo XVII:

"no por su morfología, sino por su forma de vida tan unida al rezo, a las procesiones y a los cortejos, es decir, a todo lo que es brillante y fastuoso pero que encubre una falta de solidez material y económica. No hay mármol para los edificios pero se suple con escayola, no se urbaniza pero se simulan fastuosos arcos de triunfo y fuentes en las cabalgaduras, no hay dinero pero una lámina de oro recubre, centelleante, los inmensos retablos". (2)

En el último tercio del siglo XVIII, Ponz visitó Segovia y dice:

"...constaba de cinco mil vecinos, esto es, el año 1525 ...Hoy apenas tiene dos mil, número desproporcionado á sus veinte y cinco Parroquias...parece tambien desproporcionado el número de veinte y un Conventos para tan corto vecindario; pues aunque Segovia tuviere seis tantos mas de gente, como acaso la tuvo en algun tiempo, podría estar bien servida con el expresado numero de iglesias..."

No solo se asombró Ponz de que Segovia fuera una ciudad de conventos y de iglesias, sino cuantos viajeros pasaron por allí, ya que el contraste entre los mismos y el decrepito caserío, que cobijaba a un reducido número de almas era demasiado brusco. Las moles de iglesias y conventos destacaban sobre un caserío pobre y desgastado que se apiñaba en calles estrechas y tortuosas. (3)

La historia de la ciudad, hasta el siglo XVIII, ha sido elaborada a partir de los datos que suministran los censos y otros documentos, como las noticias de los viajeros, pero no hay planos, ni dibujos, ni inventarios.

Un censo de población de 1611 arroja un total de 370 vecinos en la ciudad intramuros distribuidos en las siguientes cifras por parroquias:

San Martín.....	100 vecinos	San Esteban.....	34
San Miguel.....	132	Strna.Trinidad.....	10
San Andrés.....	48	San Facundo.....	16
San Nicolás.....	9	San Quirce.....	7
San Román.....	5	San Sebastián.....	5
San Pablo.....	2	San Juan.....	2

1.2. EL AMBIENTE ARTISTICO EN SEGOVIA

Sea porque la ciudad de Segovia contara ya durante los siglos del barroco con un gran número de iglesias o bien porque las condiciones económicas no lo permitieron, lo cierto es que la actividad constructiva sufrió un paro respecto al siglo XVI, si bien es verdad que algunas cofradías religiosas levantaron sus capillas adosadas a las antiguas parroquias y que se construyeron enormes conventos y caserones de dudoso gusto artístico. Lo que si se hizo, y de ello hay muchos ejemplos, fue, rehacer una parte del edificio, adornar las bóvedas primitivas con yeserías y sustituir los altares por otros barrocos. En el Arcedianato de Segovia, sucede lo mismo que en la capital, se renuevan las viejas iglesias, a veces se sustituye gran parte del edificio, y sobre todo, se adornan las iglesias con yeserías y retablos.

Que Segovia fuera una ciudad de conventos y de iglesias, puede explicar que durante la segunda mitad del siglo XVII y a comienzos del XVIII, encontremos en la ciudad un importante auge de las artes suntuarias y de amueblamiento, entre las que cabe destacar la construcción de retablos. Abundantes testimonios documentales ponen de manifiesto el desarrollo artístico que tuvo aquí lugar y la actividad de talleres locales que llegaron a adquirir cierta importancia.

La iglesia será la más firme impulsora de este arte. Segovia acogió muy pronto el nuevo estilo y seran los retablos con su escenificación dorada, los que

constituyan una de las parcelas más amplias del patrimonio artístico segoviano. En conjunto, las obras de más calidad se hallan en la ciudad de Segovia, donde el poder económico y psicológico de la iglesia con respecto al pueblo permitió levantar, con los excedentes de las rentas mitrales y catedralicias, ostentosos retablos, sin tener que recurrir necesariamente a la aportación popular. Sirvanos de ejemplo los numerosos retablos barrocos que engalanan la catedral o los que adornan las numerosas iglesias románicas que en esta época decidieron sustituir los desvencijados altares por otros más modernos. Los retablos de la capital, de los que por otra parte, existen numerosos estudios, no son el objeto de nuestro trabajo, sino los que con profusión abundan por la provincia, los de las iglesias parroquiales del mundo rural que tienen una base más popular. Los encargos artísticos, sobre todo los retablos, tendrán en los pueblos carácter colectivo, porque serán los propios feligreses quienes, en la mayoría de los casos, sufraguen los gastos. Resulta curioso ver como aquellas gentes de los pequeños lugares tuvieron iniciativa y encargaron obras, a veces tan innovadoras, que cambiaban el estilo artístico de forma drástica, sin duda, era su fe y ceseo de ofrecer a la Divinidad lo mejor en honor y gloria de Dios como se refleja en los documentos escritos relacionados con sus intenciones.

Con la fórmula, que a continuación exponemos, se inician muchos documentos, que nos ilustran de como los vecinos trataban de mejorar el aspecto de sus iglesias:

".... mandaron juntar su concejo a campana tañida segun que lo tienen de uso y costumbre para tratar las cosas tocantes al servicio de Dios y bien comun de los vecinos y estando en el dicho concejo especialmente dichos alcaldes justicia y regimiento y con ellos"

En ocasiones un solo vecino o un matrimonio hacían la donación del retablo; no querían estos feligreses quedar en el anonimato y es frecuente encontrar los nombres de los donantes en cartelas situadas en los bancos o en los áticos de los retablos, como en el de Santa Agueda en Sotosalbos:

"HIZO Y DORO ESTE RETABLO A SU COSTA F. BLANCO Y SU MUJER MICAELA M. SIENDO CURA EL LICENCIADO D. DIEGO GARCIA DEL MORAL. AÑO DE 1712"

II. LOS ARTIFICES DE RETABLOS A TRAVES DE DOCUMENTOS

2.1. LOS ARTISTAS

Los retablos barrocos asocian estrechamente la arquitectura, la escultura, la pintura y el dorado; por tanto no podemos hablar del autor, sino de los autores de un retablo. La obra arquitectónica era llevada a cabo por arquitectos o ensambladores, la escultura por escultores o entalladores, la pintura por pintores y el dorado, por los pintores y doradores.

Hasta el momento desconocemos la existencia de fuentes documentales sobre ordenanzas de gremios de entalladores, ensambladores, arquitectos, escultores y pintores en Segovia y esto, nos impide reconstruir en su totalidad la organización gremial, como se ha podido hacer en otras zonas de España. (4)

A través de algunos documentos notariales hallados en el A.H.P. de SG. y otros documentos encontrados en el A.M. de SG. intentaremos asomarnos a lo que fue la vida de estos artífices y apuntaremos algunas cuestiones que nos parecen relevantes.

En la segunda mitad del siglo XVI, aparecen reseñados los oficios de ESCULTORES Y ENSAMBLADORES, como componentes de un ejército que el 12 de Noviembre del año 1570 salió a recibir a la archiduquesa Ana, que venía a Segovia a casarse con Felipe II. Nos lo describe así Diego de Colmenares:

" Llegó pues la Reyna, acompañada de Alberto, y Vincislao, sus hermanos menores, que la acompañaban desde Alemania, y del Cardenal de Sevilla, y Duque de Bejar, y otros señores, a un toldo que estava prevenido en el campo oriental de nuestra Ciudad. Y antes que dexase la litera llegaron catorce vanderas de infantería, exercito formado, con general, y oficiales mayores y menores, y todos instrumentos, la

avanguardia de cinco vanderas: La primera de Plateros, Cereros, Joyeros y Bordadores: La segunda de Sastres, Calceiros, Roperos, Jubeteros y Aprensadores: La tercera, Carpinteros, Albañiles, Mamposteros, Escultores, Ensambladores, Canteros, Herreros, Cerrajeros, Arcabuceros, Espaderos, Guarnicioneros, Freneros, Silleros, Jaezeros, Pavonadores, Asserradores, Cabestreros, Latoneros, Torneros y Cedaceros. La quarta....." (5)

No todos los oficios llegaron a agremiarse, hubo muchos que nunca lo hicieron y a veces se reunieron varios en un solo gremio. En el A.M. de SG. se hallan las Ordenanzas de los oficios de carpintería, albañilería y yesería de Segovia, dadas en la villa de Aranda de Duero el 7 de Octubre del año 1547. (6)

Sabemos que en Zaragoza, según las Ordenanzas de los siglos XVII y XVIII, formaban parte del mismo gremio, carpinteros, ensambladores, escultores y entalladores. En las Ordenanzas del año 1547 a que nos hemos referido, no aparecen nombrados estos oficios, sin embargo en el A.H.P. de SG. hemos encontrado una carta de exámen, fechada el 11 de Diciembre de 1667, por la que podemos comprobar como **Juan de Arregui**, natural y vecino de Segovia, se presentó ante Antolín Alonso y Juan de Santana, maestros del oficio de carpintería y albañilería, nombrados veedores del oficio por ese año, para examinarse "*de maestro del dicho oficio en lo que ttoca a carpintería, tallador y ensamblador*" (7)

Pocos más documentos hemos encontrado en que aparezcan juntos los términos de carpinteros, ensambladores, escultores y entalladores, y así no podemos establecer sus problemas internos y de competencia.

En las ORDENANZAS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA del año 1555 hay una orden dirigida a carpinteros y entalladores para que no salgan a los caminos a comprar madera. La pena para los infractores será la pérdida de la madera y una multa de seiscientos maravedís. (8)

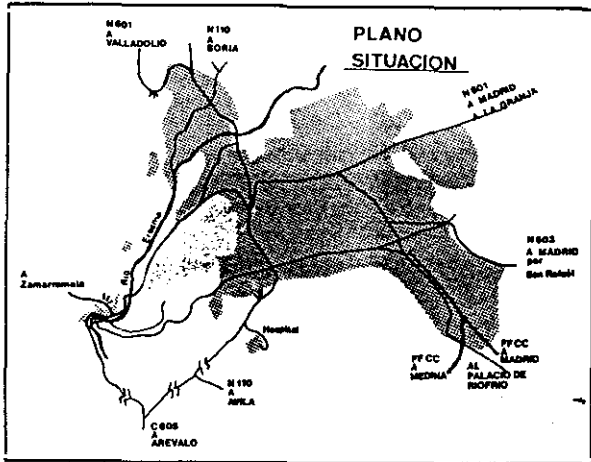
El 17 de Abril de 1627 Diego Fernandez, maestro de carpintería y albañilería,

tasa, en unión de Nazario de la Vega, Diego Alonso y Melchor de la Peña, el retablo hecho por **Juan de Alcelegui** para la capilla del tesorero Madrigal. (9) Aunque este hecho se repita en alguna ocasión más, no es frecuente, serán los maestros ensambladores o escultores los encargados de hacer las tasaciones de los retablos, como hemos podido comprobar en los numerosos libros de Fábrica consultados.

A pesar de la escasez de documentos, llegamos a la conclusión de que estos oficios funcionaron, en general, de forma separada.

2.2. UBICACION DE LAS VIVIENDAS Y TALLERES

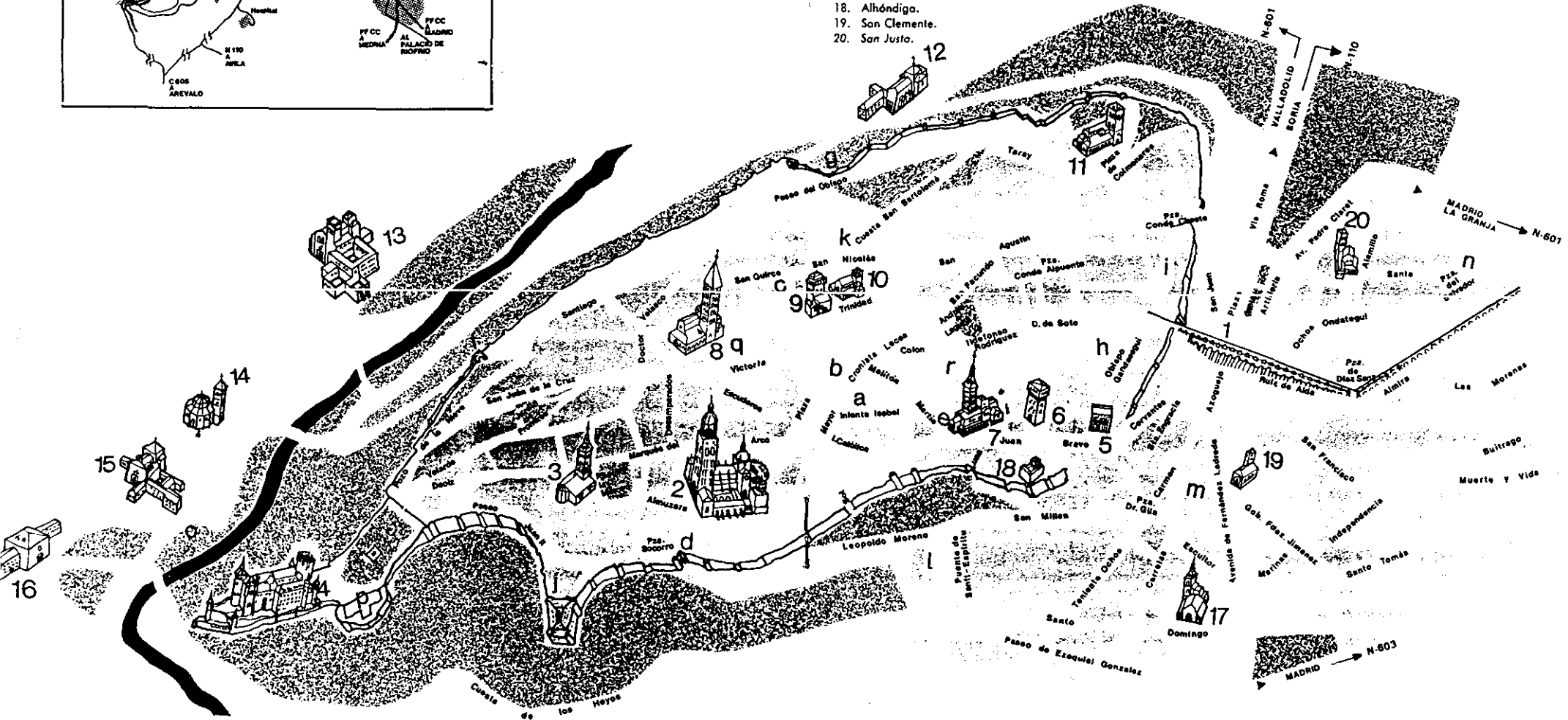
Diversos documentos relacionados con el vecindario y contribuyentes de Segovia y los datos que suministran los censos, nos han permitido conocer y situar el lugar donde habitaban algunos artífices de retablos. En el "*Vecindario de la ciudad de Segovia*" del año 1586 podemos comprobar que mientras los carpinteros se hallan diseminados por toda la ciudad y sus arrabales, los pintores, entalladores y ensambladores, se concentran alrededor de la plaza Mayor, cerca de la Catedral. En la Parroquia de San Andrés vivían 10 artistas, 4 pintores: **Juan del Rio, Gabriel de Sosa, Marcos de Vaños**, y la viuda de **Diego de Aguilar** y 6 entalladores: **Texares, Geronimo de Anveres, Domingo Sanz, Sedano, Venito Hernandez y Vartolome de la Fuente**; en la Parroquia de San Miguel 8, 1 pintor: **Simón Rodriguez**, 4 entalladores: **Juan de Arnao, Juan Fernandez, Antonio de Navarrete y Juan Sanchez**, 3 ensambladores: **Antonio de Acudio, Juan de Aldaba y Matheo de Inberto**; en la Parroquia de San Esteban 3, 2 pintores: **Domingo Rodriguez y Alonso de Herrera** y 1 ensamblador: **Martinez**; en la Parroquia de San Fagun 1 entallador: **Pedro de Aragón**; en la Parroquia de San Martín 1 entallador: **Antonio de Villafañe**. En el arrabal, sólo hay 1 entallador en la Parroquia de Santa Coloma, **Juan Rodriguez**. En las 16 parroquias restantes que existían en Segovia en esa época no hay ninguna referencia de estos oficios. (10) (Ver plano)



MONUMENTOS HISTORICO-ARTISTICOS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA

1. Acueducto.
2. Catedral.
3. San Andrés.
4. Alcázar.
5. Casa de los Picos.
6. Torreón de Lozoya.
7. San Martín.
8. San Esteban.
9. Torre de Hércules.
10. La Trinidad.
11. San Juan de los Caballeros.
12. Convento de Santa Cruz.
13. Monasterio del Parral.
14. La Veracruz.
15. Convento de los Carmelitas Descalzas.
16. Santuario de la Fuencisla.
17. San Millán.
18. Alhóndiga.
19. San Clemente.
20. San Justo.

- a San Miguel.
- b Teatro Juan Bravo.
- c San Quirce.
- d Puerta de San Andrés-Arca del Socorro.
- e Biblioteca-Antigua Cárcel.
- f Puerta de Santiago.
- g Puerta de San Cebrián.
- h Iglesia del Seminario.
- i Iglesia de San Sebastián.
- j Casa del Sol.
- k Iglesia de San Nicolás.
- l Antigua Convento de Santi-Espíritu.
- m Casa de la Tierra.
- n Iglesia de San Salvador.
- o Iglesia de San Marcos.
- p Casa de la Química.
- q Palacio Episcopal.
- r Torreón Arias Dávila.



En un censo de población de 1611 para el reparto de trigo de la alhóndiga, la mayor parte de estos artistas no aparecen reseñados. Algunos habían cambiado de residencia.

En la parroquia de San Andrés viven dos pintores: **Alonso de Herrera** (que en el censo anterior vivía en San Esteban) y **Diego de Aguilar** (hijo, porque en 1586, se refieren a la viuda de Diego de Aguilar); en la parroquia de San Miguel encontramos un ensamblador: **Juan de Aguirre** y un pintor: **Simón Rodríguez**; en la parroquia de San Esteban un pintor: **Gregorio Ramírez** y el aparejador **Pedro de Brizuela**; en la parroquia de San Martín dos entalladores: **Alonso Muñoz** y **Juan Sánchez**, que antes vivía en San Miguel y en la parroquia de la Santísima Trinidad el entallador **Domingo Hernández**. En las 17 parroquias restantes no hay referencias de artistas. (11)

En el A.M. de SG. hay un documento, fechado el 4 de Enero de 1625, para quintar y "*levantar la milicia*", que nos aporta datos de algunos artistas, aunque el escribano no reseñó el nombre de todas las parroquias y no podemos saber donde vivían. En la parroquia de San Andrés el pintor **Simón de Escobar** de 52 años, el ensamblador **Juanes de Aguirre** de 54 años, con un hijo soldado **Juan de Aguirre**, el ensamblador **Gaspar de Aldaba** de 34 años y **Diego de Aguilar**, fiel del comun de la ciudad, de 50 años; en la parroquia de San Esteban: **Felipe de Aragón** de 51 años y **Pedro de Brizuela** de 60 años. En este documento aparecen otros maestros sin asignarles parroquia: los ensambladores **Diego Ximénez**, de 26 años, **Juan de Rrios**, de 28 años con un oficial **Juan de Castilla**, de 18 años; los escultores **Juan de Inberto** y **Domingo Fernández**; el pintor **Martín de Nicolás** y los entalladores **Andrés de Basurto**, de más de 30 años, **Francisco Ximénez**, de más de 25 años, **Miguel de Timoneda**, de 30 años; tenía dos oficiales: **Domingo de Orche** de 21 años y **Gregorio de Quedan** de 17 años. (12)

El 14 de julio de 1718, cumpliendo una orden del Superintendente General de

rentas y Corregidor y Capitan de guerra de la ciudad de Segovia, D. Juan Santos de San Pedro, para que los diputados de la parroquia de San Esteban diesen una relación de los vecinos, que pertenecían a ella, hacen un recuento de 92 casas y recogen los datos de varios maestros: 19- **Felipe de Diego**, dorador, 23- **Gregorio de Villaverde**, carpintero de tienda, 31- **Alonso Rodriguez**, tallador, 35- **Isidro Gutierrez**, dorador, 53- **Manuel Carretero**, aparejador de las Reales Obras de su Magestad. 61- La casa mas avajo la avitan dos oficiales de canteria que hacen un retablo de marmol para la Santa Iglesia. 77- **Juan Sanz**, dorador (con otros 4). 84- **Manuel Truchado**, dorador (con otros 3). (13)

El vecindario de Segovia de 1740 hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros "pobres". Los maestros relacionados con la construcción de retablos se concentran, como en el vecindario de 1586, en torno a las parroquias de San Miguel, San Esteban y San Andrés. En la parroquia de San Miguel: **Miguel de Borbúa**, dorador, noble vecino; **Joseph Borbúa**, dorador, noble vecino; **Bentura Jiménez**, evanista, vezino (sic); **Manuel Sandín**, su oficio carpintero, vecino; **Francisco Noriega**, carpintero pobre; **Fernando Tejedor**, jornalero oficial de carpintero pobre. En la parroquia de San Esteban: **Manuel Codrana**, oficial de tallista, pobre jornalero; **Santiago Casado**, dorador, vecino; **Celedonio Martín**, de oficio tallista, vecino; **Miguel de Munar y Negrete**, oficial de tallista, pobre jornalero; **Juan Sanz**, dorador, vecino; **Lucas Palomo**, vatidor de oro, vezino (sic); **Manuel Carretero**, tallista, vecino; **Andres Casrana**, tallista, vecino. En la parroquia de San Facundo: **Luis Vidal**, pintor, vecino; **Dionisio del Valle**, tallista, vecino. En la parroquia de San Andrés: **Francisco Elguera**, carpintero, vecino; **Manuel Juarez**, tallista, vecino; **Alonso Rodriguez**, tallista, pobre. En la parroquia de San Martín: **Joseph Revengano**, tallista, vecino. En las otras 15 parroquias vivían algunos carpinteros pero no tallistas ni doradores. (14)

El Catastro de Ensenada, en 1752, nos aporta algunos datos de interés pero

no nos informa del lugar de residencia de los maestros. Hace referencia a los siguientes maestros tallistas: **Andrés Cadrana**, casado, 41 años, dos sobrinos menores. **Celedonio Martín**, casado, 45 años, 2 hijos, 1 hija, 1 criada menores. **Manuel Juarez**, casado, 61 años, 2 hijos y 1 hija mayores, 1 hijo impedido, otro oficial de cerrajero. **Manuel Carretero**, aparejador en el Real Alcazar, viudo, 63 años, tiene criada y un oficial mayores. **Miguel de Muñar y Negrette**, casado, 40 años, 2 hijas menores y su madre. Aparecen también dos oficiales: **Clemente Juarez**, casado, 27 años, tiene 3 hijos menores. **Manuel García**, casado, 33 años, 1 hijo y 2 hijas menores. El Catastro también aporta noticias de los doradores: **Francisco Sanchez Gutierrez**, casado, 28 años. **Santiago Casado**, 45 años, casado, tiene una criada menor. **Joaquin Casado y Berdugo**, casado, 40 años, 3 hijos y una hija menores. **Juan Sanz**, casado, 47 años. **Francisco Jimenez**, casado, 37 años, tiene un aprendiz mayor. **Damian Joseph del Otero**, casado, tiene un hijo menor. (15)

2.2.1. Consideraciones generales sobre los talleres de maestros retablistas.

Antonio Ruiz Hernando nos informa que:

"entre la parroquia de San Esteban y la Canongía, estaba el corral del Colodrillo o de Andrés Chico. El corral hay que tomarlo como unidad vecinal más que como barrio. El cultivo de las huertas, silenciosas, contrastaba con la actividad de los cercanos talleres de carpintería que existían en casi todas las casas que forman la manzana que se extiende desde la calle de los Desamparados hasta el corral del Sedeño y existen también en otros inmuebles de la calle de Escuderos. Esta calle comunica, por una calleja, con la de Cal de Aguilas y en su unión se formaba la plazuela de Mencia de Ayala, posiblemente en el espacio situado ante parte de la fachada del hoy Palacio Episcopal, que por entonces se construía". (16)

Estos talleres no solamente serían de carpinteros, sino también de entalladores, ensambladores y, en general, de artesanos de retablos.

Los censos permiten reconstruir la vivienda popular. Por el CATASTRO DE ENSENADA conocemos las casas del ensamblador **Juan de Ferreras**. En la fecha

en que se hace el catastro pertenecerían a sus herederos, pues **Juan de Ferreras**, había muerto en 1711.

"Una a la parroquia de San Andres con quarto alito y vajo, ttiene de frentte diez y nueve pies, y de fondo cinquenta y nueve pies, y fondo cinquenta y seis, confrontta a oriente con cassa del convento de San Agustin, y a poniente con otra de la capellania que en dicha iglesia de San Andres fundó D^a. Ana Herrera, renta anualmente, ciento cinquenta y quatro rrs.

Otra a la parroquia de San Millan, con quartto alito y vajo, ttiene de frente diez y nueve pies, y de fondo veintte y siette, confrcntta a oriente con casa de Don Andres de Lara, y a poniente con cerca de Miguel Rodriguez, rentta anualmente sesenta y seis rrs. vn." (17)

Se trata de solares de reducidas dimensiones. La casa popular la describe así

J. Antonio Ruiz Hernando:

"Al piso terreno se ingresaba por una puerta cuyas jambas y dintel se labraban, a veces, en piedra berroqueña, posiblemente por mimetismo con los palacios, pero sin adorno ninguno. El zaguán variaba de tamaño y en él se sitúa normalmente el pozo. A los lados del zaguán se disponían algunas piezas, entre las que destacaba la cocina o "chimenea terrena" acompañada de la despensa o trojes. Al fondo del portal podía abrirse un patio "patinejo o patín" de tamaño tan reducido que no presentaba pórticos, a lo sumo unas estrechas galerías, si es que pueden recibir este nombre...casi todas las viviendas estaban provistas de un corralejo o huertecillo. Una estrecha escalera, con peldaños de baldosa y madera asciende a los pisos superiores, en que se encuentran las las cámaras, salas y dormitorio. Cuando la vivienda era también tienda u obrador, ésta se instalaba en el portal." (18)

Según la categoría de un taller, el maestro trabajaba solo o ayudado por un equipo de colaboradores, a juzgar por los datos que se desprenden del testamento de **José Ferreras**, fechado el 29 de Septiembre de 1679, en el que manda que se ajusten las cuentas con los oficiales, que en ese momento están trabajando en su casa, y se les pague lo que se les deba. (19) Normalmente formaban parte del taller los hijos de los maestros, como podemos ver en un documento fechado el 17 de marzo de 1678, por el que el maestro de arquitectura **José Ferreras** otorga una carta de poder a su hijo **Juan Ferreras** para que contrate todas las obras de arquitectura, el padre se obliga a realizarlas.

...." Sepase como yo Joseph Ferreras, maestro de arquitectura, bezino de estta ciudad de Segovia, otorgo por estta cartta que doy todo mi poder cumplido, el que de derecho se rrequiere y es nezesario, a Juan Ferreras, mi hixo, aqui en mi casa y compañía, que es de mediana esttatura, cabello laxo, lampiño, blanco de cara, algo pecoso de biruela, de asta veintte y quatro años. Espezial para que en mi nombre y como yo lo pudieraazer si presentte me allara, pueda con qualesquier conzejos y comunidades y personas particulares de qualquier estado, calidad y condizion que sean, asy de esta dicha ciudad como de las demas ciudades, billas y lugares de estos reynos que quisieren acer para sus yglesias, monasterios, capillas, orattorios y para otras parttes, qualquier rettablos y otros adornos que les parezieren que mirare a el dicho ministterio de arquitectura, trattar de el conzierto de ellos obligandome a que los are y ejecuttare segun y en la forma que se contubiere en la ttraza o ttrazas y debajo de las condiciones que yo uviere echo, firmado o por las que yziere o firmare el dicho mi hijo" (20)

Era frecuente que los artesanos tuviesen contratadas varios trabajos a la vez, esto ocasionaba retrasos en la finalización de las obras, que no se terminaban en los plazos fijados, y ello originaba enfrentamientos judiciales con los clientes.

2.2.2. Relaciones de los maestros con la iglesia.

Esta primera aproximación al estudio de los maestros de retablos, ensambladores, arquitectos, pintores, entalladores, escultores etc., nos muestra que desarrollaron su actividad en la Almuzara, cerca de la catedral, por razones de proximidad con el núcleo religioso, dada la necesidad de disponer de las licencias otorgadas por los provisosres diocesanos para la realización de obras. Algunos documentos tomados de los pleitos entre pintores, nos muestran la tutela y el carácter proteccionista que ejerció el obispado y ayuda a entender que los artistas segovianos quizás no tuvieran necesidad de agruparse en gremios. El pintor Alonso Castellanos en un pleito con los mayordomos de la ermita de Navas de San Antonio, relacionado con la pintura de unos colaterales, presenta este testimonio: *" semejantes obras no se an de dar sino a oficiales conocidos y deste obispado y no a personas ny oficiales forasteros, como está determinado y mandado por los señores Obispos deste obispado."* (21)

Aunque desconocemos bajo que circunstancias y durante qué período pudo tener vigencia semejante disposición, a través de los libros de Fábrica y escrituras de retablos, en que aparecen las concesiones de licencias para hacer las obras, percibimos el continuo control ejercido por el obispado para la adjudicación de las obras. Otra fuente de información a este respecto lo constituyen los Sínodos Diocesanos; el de 1524 ya deja dispuesto que las obras fueran publicadas y adjudicadas a la baja, lo que entrañaba la concesión de licencias sobre unas bases precisas. Aunque en algún momento estas disposiciones pudieron caer en desuso, los Sínodos de 1605 y 1648 las vuelven a poner en práctica. (22)

2.3. ORGANIZACION DEL OFICIO.

2.3.1. Formación profesional del futuro maestro.

Como en otros oficios existió la jerarquización desde el aprendizaje a la maestría, divididas en tres clases perfectamente delimitadas: aprendiz, oficial y maestro.

Se empezaba como aprendiz, trabajando en casa de un maestro, que ejercía una autoridad absoluta sobre los aprendices. La edad de iniciación en el trabajo estaba alrededor de los 14 años. Para comenzar el aprendizaje, que solía durar de tres a seis años, se extendía un documento llamado "*asiento de aprendiz*" o "*carta de aprendizaje*". En dicho contrato se especificaban las obligaciones y derechos de ambas partes, y lo firmaban ante un escribano el padre o tutor del aprendiz y el maestro en cuyo taller ingresaba.

Las condiciones no varían sustancialmente a lo largo de los siglos, ni de un oficio a otro. Por los contratos hallados en la sección de Protocolos del A.H.P. de Segovia, sabemos que en los siglos XVI, XVII y XVIII, dependían las condiciones en que servía el aprendiz, del pacto que padres o tutores hiciesen con el maestro.

El 27 de Octubre de 1571, Simón Gómez, entallador, pone por aprendiz a su primo **Juan de Marrón**, por 6 años, con el pintor **Gabriel de Sosa**, que se compromete a darle de comer, beber, cama vestido y calzado y a enseñarle el oficio de pintor. (23)

El 25 de Mayo de 1601, el clérigo Juan Fernandez en nombre de Juan Criado, asienta por aprendiz a su hijo **Alonso Criado** con el ensamblador **Domingo Hernandez**, por espacio de cinco años. (24)

El 1 de Agosto de 1613, Cristóbal de Avila asienta de aprendiz a su hijo **Simon de Avila**, con el entallador **Juan Sánchez** por cuatro años. En ese tiempo le ha de dar de comer y tres pares de zapatos. Todo lo demás que necesite se lo dará el padre. (25)

El 20 de Diciembre de 1789 Manuel de Morales, vecino de Turégano, como curador de su hermano **Thomás de Morales**, huérfano de 14 años, le pone de aprendiz de dorador con **D. Francisco Casado y Cámara** por 6 años. En este tiempo le dará solamente, cama para dormir, ropa limpia y de comer. (26)

Según estos contratos, quedaba obligado el aprendiz a servir al maestro leal y fielmente por el tiempo estipulado, sin apartarse de su servicio. Si por cualquier razón abandonaba la casa del maestro, el padre o responsable debía buscarle y reintegrarle por la fuerza al taller y si esto no fuera posible, el padre quedaba obligado a poner otro aprendiz en lugar del prófugo, y además costearía los daños y perjuicios causados por la fuga.

Por su parte el maestro se comprometía, mientras durase el tiempo de aprendizaje, a tenerle en su casa, darle de comer, vestido y calzado. Si por algún motivo se ausentaba del taller, aunque fuera por razones de trabajo, debía pagar a un maestro que le supliera en su ausencia o bien se obligaba a pagar una multa.

También en el contrato se especificaban las prerrogativas que el maestro entregaría al discípulo al finalizar el tiempo de aprendizaje. En algunos contratos se establecía además la entrega de cierta cantidad de dinero. El 25 de Mayo de 1601, el ensamblador **Domingo Hernández**, se comprometía mediante contrato firmado ante Pedro Pérez a entregar a **Alonso Criado** lo siguiente:

"...y al fin de los dichos quatro años un vestido de beinteno negro que se entiende ferreruero, ropilla, greguescos, medias, zapatos, sombrero, pretina, jubón de camisa de lienzo con su cuello y el postrero año con que cumplen los cinco de mas de la dicha comida, beber, cama e rropa limpia os daré cada dia un rreal que son treinta rreales cada mes ..." (27)

Suponemos que como sucedía en otras partes, el maestro podría aprovecharse del trabajo de su aprendiz hasta para servicios domésticos, exigir de él respeto y obediencia filiales y castigarle si fuera menester y si estuviese en tal edad que se le pudiese castigar. (28)

Una vez había finalizado el tiempo de aprendizaje, se otorgaba la "*carta de aprendiz*" en la que el maestro declaraba que le había enseñado todo lo que sabía del oficio. Con ella tenía el reconocimiento de oficial y se podía quedar en el taller del maestro, acudiendo solo en las horas de trabajo y cobrando un salario estipulado, buscar otro maestro o pasar a establecerse por su cuenta.

Hemos de advertir que en los documentos manejados, queda un poco imprecisa la categoría de oficial. Unas veces se designa con este nombre a toda persona que se dedica a un oficio y otras se llama oficial al menestral que no tenía tienda o taller por su cuenta y trabajaba con un maestro.

En casi todos los oficios para adquirir el grado de maestro, era preciso sufrir un examen que se hacía generalmente por los veedores del gremio, ante escribano, estos extendían la carta de examen que confería el título y las atribuciones propias del grado; el ejercicio solía consistir en fabricar algún objeto

en determinadas condiciones o ejecutar alguna operación propia del oficio con la mayor desenvoltura y perfección.

En el A.H.P. de SG. hemos encontrado un gran número de cartas de examen de carpinteros, albañiles y de otros muchos oficios, pero relacionados con los artífices de retablos, sólo hemos hallado una de estas cartas de examen, fechada el 11 de Diciembre de 1667, por la que **Juan de Arregui**, natural y vecino de Segovia, se presentó ante Antolin Alonso y Juan de Santana, maestros del oficio de carpintería y albañilería, nombrados veedores del oficio por ese año, para examinarse "*de maestro del dicho oficio en lo que toca a carpintería, tallador y ensamblador*". Por otro lado, en las escrituras del s. XVII que hemos encontrado de aprendices de doradores, pintores o arquitectos, parece que es el propio maestro el que se compromete a enseñarle el oficio para que pueda después ejercerlo directamente como maestro, cobrando determinada cantidad por la enseñanza. Si al finalizar el tiempo estipulado no hubiera conseguido enseñarle, el maestro pagará a otro para que le acabe de enseñar lo que falte. Curiosamente, en estos contratos, emplean la palabra ARTE con más frecuencia que la de OFICIO.

El 24 de Octubre de 1675, Miguel Negro y Gregorio Sanz Calvo, ponen por aprendiz a **Diego López**, sobrino de Miguel Negro, con el pintor **Felipe de Ureña**, por espacio de cuatro años con las siguientes condiciones:

" Que en los dichos quatro años el dicho maestro a de dar enseñado al dicho Diego López el dicho arte de pintor y dorador, de manera que pueda usarle como maestro y como lo hace el dicho Felipe de Ureña y otros de su profesión sin que a esto se falte en cosa alguna ".

" Que si cumplidos los dichos quatro años no le ubiere enseñado el dicho harte de pintar y dorar para que pueda obrar por si como maestro, los dichos Miguel Negro y Gregorio Sanz Calvo le puedan poner al dicho Diego Lopez con otro maestro desta profesión que se la acabe de enseñar y por cada día que en esto se ocupare, hasta quedar enteramente enseñado pagara el dicho Felipe de Ureña al dicho Diego

Lopez ocho reales ..."

" Que por el trabajo y ocupacion que el dicho Fhelipe de Ureña a de tener en enseñar el dicho arte de pintar y dorar al dicho Diego Lopez, los dichos Miguel Negro y Gregorio Sanz Calvo....se obligan de dar al susodicho trescientos reales de bellon..." (29)

El 22 de Julio de 1674 **José Vallejo Vivanco**, arquitecto, recibe como aprendiz, por seis años, a **Marcos Cubo Tejada**, sobrino del cura párroco de Santa María de la villa de Coca.

"y durante los dichos seis años, me obligo de dar de bestir y calzar al dicho mi sobrino y porque el dicho Joseph Vallejo le enseñe el dicho oficio le daré quinientos reales.."

" e yo el dicho Joseph Vallejo que estoy presente la acepto y me obligo de que durante los dichos seis años enseñare el dicho arte de arquitectura al dicho Marcos Cubo Tejada poniendole desde luego a el sin le ocultar cosa alguna y en dicho tiempo le clare de comer y beber cama y rropa labada y al fin del abil para que pueca trabajar como maestro del dicho arte y no lo estando a mi costa se pueda buscar maestros que le acaben de enseñar lo que faltare y por lo que le costare me pueda executar....." (30)

El 12 de enero de 1655, Eugenio de Villalobos, notario del Santo Oficio y soldado de la guarda de a caballo de su majestac, pone por aprendiz a su hijo con el arquitecto **José Arroyo**

"....y el dicho Euxenio de Villalobos dixo que da al dicho Joseph Arroyo a Euxenio de Villalobos su ijo para que le enseñe el arte de arquitectura por tiempo y espacio de cinco años que empiezan a correr desde primero de es corriente mes y año y en el discurso de los cinco dichos años le tengo de dar al dicho su hixo lo necesario para bestirse y calçar...." (31)

2.3.2. Rotura de contrato.

Si antes de finalizar el tiempo de aprendizaje, por alguna razón de peso, se rompía el contrato, se tenía que compensar al maestro.

Alonso Criado se había puesto de aprendiz con el ensamblador **Domingo Hernández** por espacio de 5 años. Cuando llevaba siete meses se casa y no puede seguir. Para compensar a Hernández por la falta de contrato se concierta en darle 330 reales y hacerle 30 columnas entorchadas chicas y grandes. Domingo Hernandez pide que la mayor no pase de cinco cuartas. Alonso Criado se compromete a hacerlas en el plazo de cuatro meses y si no lo cumple se ofrece a pagar 11 reales por cada una. (32)

2.4. POSICION SOCIAL DEL ARTISTA.

Dentro de la amplia gama de artistas que trabajan en los retablos, debieron existir notables diferencias económicas entre ellos por la sencilla razón de que los artífices más famosos tenían más trabajo y cobraban más. Sólo los escultores más cotizados actuaron exclusivamente como tales o como arquitectos de retablos, mientras que una mayoría mediocre poseedora de varios oficios - ensamblador y entallador - los ejercían indistintamente, como reflejan los contratos en los que los maestros aparecen citados indistintamente, pero en ocasiones diferentes, como entalladores, ensambladores, arquitectos e incluso escultores, lo que representa una dificultad a la hora de clasificar a los artistas, si tenemos en cuenta que sólo hemos encontrado un documento de examen de maestro.

En cualquier caso, estos oficios tan diversos tienen un carácter artesanal y podemos aceptar la opinión del profesor Martín Gonzalez que los integra en una clase media modesta. (33)

Dice el Marqués de Lozoya que son los eruditos, a partir del siglo XVIII, los que han sacado a la luz los nombres de los artistas. La costumbre de contratar ante un escribano cualquier retablo, altar o escultura, ha hecho posible la revelación de los nombres de estos artífices que trabajaron y murieron ajenos a la alta valoración que habían de alcanzar por su obra.

En España, durante el siglo XVII, las tareas de pintar o esculpir como medio de vida se consideraban serviles y por tanto incompatibles con distinciones honoríficas por los hidalgos ociosos. De aquí uria polémica que perdura todo el siglo y en la cual intervienen, como informantes de los diversos pleitos mantenidos por este motivo, el filósofo fray Juan de Santo Tomás, Lope de Vega, don Juan de Jáuregui, el maestro Josef de Valdivieso, León Pinelo, Juan Vander Hamen, don Pedro Calderón. Se publican dos tratados para demostrar la hidalguía de las artes del dibujo: el de Gaspar Gutiérrez de los Rios (1600) y el de don Juan de Butrón (1626). En realidad, todos los artistas que escribieron sobre teoría e historia de las artes plásticas: Vicencio Carducho, Francisco Pacheco, Jusepe Martínez, y ya a comienzos del siglo XVIII, don Acisclo Antonio Palomino, tenían como secreta razón, al emprender su trabajo, el reseñar la estimación que habían alcanzado, en diversas épocas, los grandes artistas.

En el siglo XVIII los Borbones dan un paso decisivo para el encumbramiento social de los artistas con la fundación de las Reales Academias. El aprendizaje de las Bellas Artes no se hace ahora en el mismo taller familiar, que llevaba consigo cierto aspecto de menestralía, sino que la enseñanza tendrá un aspecto universitario y el pintor y el escultor pueden alternar con los grandes señores y con los literatos. No solamente el pintar o el esculpir era compatible con la hidalguía, además los monarcas conceden calidad de hidalgos a los artistas de la Real Academia. (34) En los documentos de la segunda mitad del siglo XVIII observamos ciertos cambios importantes, que afectaron a algunos artífices que se relacionaron con la Corte y cuyos nombres en los documentos van precedidos por el "don" o acompañados de algún título: Don Joaquin Demandre Director de las obras de Escultura de su Magestad de los Reales Sitios de San Ildefonso - Balsain y Riofrio. 1786. (35)

La vida de estos artífices no se diferenciaba de la llevada por la sociedad española de estos siglos en la que predomina un sentido religioso de la existencia, que se refleja en sus testamentos, en cuyas cláusulas aparecen donaciones para

conventos e iglesias. Es frecuente que se declaren feligreses de la parroquia a la que pertenecen y que deseen ser enterrados en ella.

2.4.1. Relaciones sociales con otros artistas.

La intervención de maestros de distinto oficio para realizar esculturas y retablos, suscitaba un estrecho contacto entre ellos, principalmente entre escultores, ensambladores, entalladores y doradores. Con frecuencia se prestan a ser fiadores en las obras que contrataban y aparecen como testigos en las escrituras de obras y en los testamentos. Un ejemplo lo ofrece la relación existente entre el escultor **Pedro Rodríguez**, y el pintor y dorador **Urbano de Barahona**; este último declaraba en su testamento que deja varias obras hechas por encargo del escultor y prueba de su profunda amistad es el hecho de nombrarle albacea. En el mismo documento se cita al escultor **Felipe de Aragón** como testigo que fue de un préstamo que **Urbano de Barahona** hizo al ensamblador **Nazarío de la Vega**. Finalmente hay que mencionar que como testigos, figuran el citado **Felipe de Aragón** y el pintor **Cristóbal Pedrill**. (36)

Otra prueba de la cordialidad existente entre artífices es el caso del dorador **Diego de Villaverde**, quien en 1613 es encarcelado a causa de una deuda contraída con el regidor Francisco Serrano Tapia, para la que no tiene fiador, pero quedó libre al ofrecerse como tal el entallador **Juan Sánchez**. (37)

A veces estas relaciones surgían a través del aprendizaje. Un ejemplo tenemos en el pintor **Gabriel Medina** que en su testamento deja sus utensilios a su oficial **Francisco Jiménez de Ocaña**, éste estuvo en su obrador seis años como aprendiz de dorador y se quedó con él como oficial. El maestro le tenía en gran estima; una prueba de confianza son las cartas de poder que le entrega para cobrar obras. **Gabriel Medina** declara en su testamento fechado el 20 de enero de 1654:

"... que Francisco Jimenez de Ocaña a estado y esta en mi compañia mas de seis años y medio que los seis años que se cumplieron por Santiago del seiscientos cinquenta y tres fue por aprendiz...y por su buen serbicio que me a hecho y a cuidado de mis enfermedades y ganar de comer para ambos mando se le de todo lo que yo dejase tocante a mi profesion ...y le pido me encomiende a Dios y resciba mi buena boluntad que confieso serle deudor de mucho mas y quisiera hallarme con hacienda para poderlo satisfacer por lo mucho que le e estimado y estimo..." (38)

Las relaciones más fuertes nacían en el seno familiar. Son varias las familias de ensambladores en las que hay más de un miembro dedicado a este oficio. Así tenemos a la familia de los **Prado, Miguel**, el padre y los hijos **Juan y Francisco** (39), o **José Ferreras** y su hijo **Juan Ferreras**. (40)

Era práctica habitual en estos oficios que el obrador se heredase de padres a hijos. Como es el caso de los pintores **Santos Pedrill** y su hijo **Cristóbal**. El pintor **Gregorio Ramírez** declaraba el 27 de Septiembre de 1636, en su testamento, que su hijo Francisco había sido su mejor colaborador. (41)

También es frecuente que los parientes se ayuden entre ellos en caso de litigio, como ocurrió en una querrela entre el ensamblador **Juan de Alcelegui** y el escultor **Juan Imberto**; los sobrinos de este último, **Mateo de Aguirre** y **Juan de Aguirre**, acudieron en su ayuda, espada en mano. Por este proceso sabemos que **Juan Imberto** tenía en su casa a su sobrino **Mateo de Aguirre**, también escultor; mientras **Juan de Aguirre** era ensamblador y vivía y trabajaba con su padre **Juanes de Aguirre**. (42)

2.4.2. El papel de la mujer en el obrador familiar.

Hay que resaltar dentro del obrador familiar la importancia, que en algunos casos, tuvo la figura de la mujer del maestro. Con frecuencia aparece nombrada en los documentos. Unas veces el maestro hace referencia al trabajo de su mujer

para explicar como han llegado a la posición, que disfrutaban en ese momento, como en el testamento del ensamblador **José Ferreras**:

"Declaro que a el th tiempo que me hube de casar con Francisca Pasquala mi muger que oy es la susodicha hi yo no trajimos a el matrimonio vienes algunos de considerazion y que lo que oy tthenemos lo hemos ganado y adquerido con nuestra industria y ttrabajo declarolo asi para que const:e y como de este matrimonio thenemos oy por nuestros hijos lexitimos a Juan, Pedro y Josepha Maria Ferreras..." (43)

O en el testamento del pintor **Gabriel Medina**, que al morir, encomienda a su oficial **Francisco Jimenez de Ocaña** que cuide de su mujer por lo mucho que le deben:

"...le pido en todo lo que fuera posible faborezca a la dicha Ana Temporal mi mujer pues sabe lo mucho que la debemos y lo que yo la e estimado y estimo." (44)

Otras veces, la mujer aparece junto al maestro en los contratos y en las cartas de fianzas, comprometiendo con su marido los bienes comunes, como hicieron María de la Cruz, mujer del pintor **Gabriel de Cárdenas Maldonado** y Ana de Ballelado, mujer del entallador **Roque Muñoz**, cuando éstos se conciertan para hacer el retablo de la ermita de San Roque de Mozoncillo y tienen que presentar fianzas. (45)

En el caso de que el maestro falleciera sin acabar obras contratadas, es su viuda la que se pone por algún tiempo al frente del taller o busca a alguien que concluya las obras. Así lo hizo la viuda del pintor **Simón Rodríguez**, Juana de Rios, el 7 de enero de 1620, pidió licencia ante el provisor D. Francisco de Ledesma y el notario Ambrosio Alvarez, para disponer de las obras contratadas por su marido (dorar pintar y estofar el retablo mayor de la iglesia de Cantimpalos, dorar, pintar y estofar el retablo del altar mayor del lugar de Fuentes en Carbonero, dorar pintar y estofar el rretablo colateral del Señor San Sebastián de la iglesia de la villa de Cerezo de Arriba) para poder ella terminarlas con oficiales peritos en el arte de dorar, pintar y estofar. Juana de Rios tras pasará posteriormente las obras al pintor **Gregorio Ramirez**. (46)

El 1 de agosto de 1603, Isabel Baeza, viuda del pintor **Diego Ortega**, traspasa la obra de pintura del retablo de Bernardos, que tenía contratada su marido, al pintor **Simón Escobar**. (47)

A veces, para defender sus derechos, se veían obligadas a acudir a los tribunales; ésto tuvo que hacer Petronila de Montoya, viuda del ensamblador **Juanes de Aldaba**. En 1620 reclamó la parte que le correspondía de los 2.800 reales en que se había contratado con su marido el retablo de Santiago en la villa de Turégano. Parece ser que el ensamblador falleció sin concluir la parte de talla y el pintor **Alonso de Herrera** no había satisfecho los pagos por su trabajo. Ella reclama en los siguientes términos:

"... y sobre lo que ansí yzo emos tenido algunas discordias y pleitos ante la justicia real de la ciudad. Y Juan Belázquez escribano del número della y porque yo por mi dote y arras y bienes se me resta debiendo del dicho retablo al dicho mi marido y para lo componer y concertar en la mejor forma e lugar de derecho ..."

Finalmente **Alonso de Herrera** se avino a pagar la deuda a Petronila de Montoya y a Gaspar de Aldaba. (48)

Otras veces se hacen cargo de las obras pendientes familiares próximos relacionados con el oficio, como en la obra del retablo y custodia de Alcazarén: en 1604 los escultores **Juan Jiménez** y **Juanes de Aguirre**, yernos del difunto **Mateo Imberto** y **Juanes de Aldaba** en representación del también difunto **Jerónimo de Amberes**, traspasan la obra del retablo y custodia de Alcazarén al ensamblador de Valladolid **Juan de Muniategui**. (49)

En otros casos se establecían lazos de continuidad en un taller mediante la relación matrimonial. En su testamento, Catalina Imberto, mujer del ensamblador **Juanes de Aguirre**, pide ser enterrada en el convento de Nuestra Señora de la Merced, en la sepultura de sus padres. Era hija de **Mateo Imberto** y María López y sobrina de **Juan de Imberto** y es cuñada de **Juan de Mugaguren**. (50)

III. PROCESO CONSTRUCTIVO DEL RETABLO

3.1. CLIENTELA

Los artífices de retablos, entalladores, ensambladores, escultores y doradores dependieron de la iglesia, o mejor de la religiosidad de la época. Desde la nobleza y la alta burguesía al más humilde artesano o labrador intervinieron por medio de sus limosnas en esta transformación artística que se dió en las iglesias segovianas durante los siglos XVII y XVIII. En toda la provincia, el estrecho vínculo espiritual con sus parroquias hará posible la colaboración del pueblo, impulsado por la propia iglesia que en definitiva será la que proponga y dirija las reformas y obras que habían de hacerse.

3.1.1. La iglesia.

El celo de los obispos y vicarios de la Diócesis Segoviana por la "*decencia y culto divino*" se hace patente en los autos de visita y protocolos notariales. Con frecuencia, son los vicarios, en sus visitas a las parroquias, los encargados de mandar renovar un retablo viejo, o mandarlos hacer de nueva construcción, si la iglesia carecía de ellos. Solían encomendar al párroco la búsqueda de un maestro que lo realizase. A veces, esta iniciativa parte del propio párroco, interesado en avivar la fe de sus fieles. Cuando se precisaba construir un retablo, el cura y los mayordomos pedían "*licencia*" al vicario para realizar la obra. Así se refleja en el libro de Fábrica de Marazoleja:

"LICENCIA. MAS diez reales de los derechos que pago a Francisco Rodriguez de la Torre notario de numero de Segovia por la licencia que nos concedio el vicario general Alfaro y Aguilar para hacer los retablos del Santisimo Cristo y de Nuestra Señora de la Soledad que teniamos convenidos con Manuel Carretero maestro de ensamblador de Segovia y se aya esta licencia entre los papeles de este archivo."

Una vez concedido el permiso se iniciaban los trámites. Si ya estaban

convenidos con el maestro que iba a hacer el retablo, el paso siguiente era hacer la escritura:

"ESCRITURA. MAS treinta y dos reales de los gastos causados en la escritura que se otorgo por ante Pedro Belasco escribano real del numero de Segovia para hazer dichos dos retablos." (51)

Frecuentemente, como en el caso anterior, las fábricas de las iglesias se hacían cargo de todo el coste del retablo. Son escasos los ejemplares debidos al clero parroquial. Es más frecuente que el párroco colaborase en la construcción del retablo o en el dorado del mismo con una cantidad, que entregaba como limosna. Como hemos reflejado en la primera parte, la situación del clero de las villas y lugares varía a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Disponer de pocos recursos durante largos períodos explicaría la escasa significación que tuvieron regalos de este tipo entre el clero parroquial. En la mayoría de los casos, los parroquianos sufragaban los gastos y el cura proponía y dirigía las obras que habían de hacerse.

Aunque ya hemos dicho que los retablos de la ciudad de Segovia no son el tema de nuestro estudio, hemos de reconocer, que en conjunto, las obras de más calidad llevadas a cabo por la iglesia o el alto clero, se hallan en la catedral. En 1525 se había iniciado la construcción de la catedral gótica, a fines de siglo se emprendía la obra de la cabecera y ya entrado el siglo XVII se da por terminado el edificio. De la antigua catedral, destruída durante la guerra de las Comunidades, se salvó poco, así pues, fue necesario adornarla por completo. Esto explica la presencia de numerosos retablos barrocos, paso a paso puede seguirse su evolución desde el manierismo al neoclasicismo.

Un excelente conjunto barroco es la capilla del Sagrario, la arquitectura, el retablo y los sepulcros se funden en un todo armónico y coherente. Fue elevada a expensas de los Ayala Barganza y ha sido bien estudiada por Hernández Otero.

Otro ejemplo interesante lo constituye la capilla de San Antón. D. Antonio

Idiáquez Múgica, obispo de Segovia de 1613 a 1615, compró esta capilla para destinarla a panteón familiar. El retablo, sepulcro y reja de los siglos XVII y XVIII han sido estudiados por Antonio Ruiz.

3.1.2. Las cofradías.

Aunque tienen su origen en la Edad Media, en los siglos del barroco renace el espíritu benéfico de estas organizaciones. La intensa fuerza, que tuvieron en la vida parroquial, les lleva a dedicar a sus santos protectores las capillas laterales de los templos y a decorar estos espacios con retablos. Cuando tenían fondos suficientes, los cofrades encargaban la hechura de los retablos. Estos conjuntos suelen ser de pequeñas dimensiones. Las Cofradías de Nuestra Señora del Rosario y la Vera Cruz serán las que por todo el Arcedianato de Segovia dejen numerosos ejemplos de estas manifestaciones artísticas.

3.1.3. Los ayuntamientos.

Según se desprende de la documentación, los concejos intervinieron de un modo muy activo en la construcción de las obras artísticas destinadas a las parroquias de sus respectivos lugares. Cuando la iglesia contaba con pocos medios, el concejo contribuía económicamente para que su parroquia pudiera contar con retablos dignos. Los vecinos se reunían y se levantaba acta de las determinaciones tomadas. La fórmula más frecuente suele ser:

"...siendo alcaldes ordinarios del dicho lugar... y regidor ... y procurador general del dicho lugar... mandaron juntar su concejo a campana tañida segun que lo tienen de uso y costumbre para tratar las cosas tocantes al servicio de Dios y bien comun de los vecinos y estando en el dicho concejo..."

Como los ejemplos son muy numerosos citaremos como referencia la participación del concejo de Ituero en la obra del retablo mayor de su iglesia parroquial.

"CARTA DE PODER DEL CONCEJO DE ITUERO. Juan Morales y Tome Mateos alcaldes ordinarios Francisco de Abades procurador general del dicho concejo Juan de Ayuso y Anton de Anaya y Diego de Coca y Mateo Rogero y Manuel Ituero y Juan Yagüe y Juan Serrano y Bartolome Martin vecinos del dicho lugar por nos y en nombre de nos por los demas vecinos de este dicho lugar... decimos que por cuanto en un concejo que en este dicho lugar se hizo en cuatro del once de mil seiscientos uno se trato de que el concejo de este dicho lugar haga a su costa y de la renta de la iglesia un retablo para el altar mayor de la iglesia del Señor Santiago de este dicho lugar y para le concertar asi de escultura como de dorarle se diese poder para ello al bachiller Diego Miguel cura propio de este dicho lugar y a Juan Morales y Tome Mateos alcaldes ordinarios de este dicho lugar como consta del dicho concejo que esta escrito en el libro de los hechos de dicho concejo de que yo el escribano de esta carta doy fe por tanto desde luego otorgamos y conocemos por esta presente carta que damos y otorgamos nuestros poder cumplido... a los dichos... para que podais concertar y concerteis la dicha obra del dicho retablo con Pedro Rodriguez escultor vecino de la ciudad de Segovia y con otras cualquier personas o del precio que quisierades... Ituero a trece del once de mil seiscientos uno el licenciado Diego Martinez de Godoy provisor de Segovia atento a que soy informado que en la iglesia del lugar de Ituero de este obispado es necesario de hacer un retablo y custodia para la capilla del altar de la dicha iglesia que por ser la iglesia pobre al hacer el dicho retablo quieren favorecer para hacer el dicho retablo y hechar sus limosnas y esto lo pidio el cura del dicho lugar por la dicha iglesia y de parte del concejo por tanto que daba y dio licencia para que se haga el dicho retablo y custodia favoreciendo el pueblo para ello con sus limosnas y ofrendas y lo restante favorezca y pague la iglesia proveyendose para sus gastos y necesidades y sobre ello doy licencia para que se otorguen...." (52)

3.1.4. Los particulares.

Este apartado comprende toda la clientela artística desde la nobleza al más modesto artesano o labrador. El carácter colectivo es el hecho más significativo de la construcción de retablos en el mundo rural. En la mayoría de los casos, los parroquianos, de todas las clases sociales, sufragaban los gastos, como por ejemplo hicieron los habitantes de Fuentepelayo. En 1708, se construyó el retablo de Nuestra Señora del Rosario, fue hecho para Nuestra Señora de la Consolación,

imagen que trajo el marqués de Fuentepelayo don Fernando Corcuera Matanza y Gallo desde Jerez de la Frontera donde ocupó el cargo de corregidor. La imagen estaba sobre una peana cuadrada en la que se podía leer una inscripción en letras doradas: NTRA. SRA. DE CONSOLACION DE JEREZ DE LA FRONTERA TRAJOLA EL SR. D. FERNANDO MAZ. SR. DESTA VILLA AÑO DE 1702. La imagen era de arcilla, se le cayó al sacristán y se destruyó al hacer la limpieza en el año 1898. Antes de esta fecha, de común acuerdo la cofradía y el párroco, determinaron colocar en este retablo la imagen de Nuestra Señora del Rosario por ser mas antigua y de mayor valor artístico. El retablo costó 5.600 reales. El señor marqués contribuyó con 1.500 reales, el señor cura párroco D. José Llorente con 200 reales, los feligreses con sus donativos completaron la cantidad en años sucesivos. (53)

No faltan en la provincia los particulares que ofrecen el retablo o el dorado a la iglesia, es frecuente que hagan constar en una inscripción su contribución, como en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Tabladillo en el que una inscripción recorre la cornisa: DOROSE A DEVOCION DE DON JULIAN GOMEZ Y MARIA BARTHOLOME SIENDO GENERAL DE LA TIERRA. AÑO DE 1807

El retablo de Santa Agueda de la parroquia de Carbonero el Mayor es otro testimonio de la contribución del pueblo. Una cartela en el ático así nos lo confirma. ESTE RETABLO Y LA IMAGEN Y SU DORADO SE HIZO A DEVOCIÓN DE LOS VECINOS DE CARBONERO. AÑO DE 1769 .

3.2. CONTRATACION DE LA OBRA.

A lo largo de los siglos XVII - XVIII, el modo de contratar una obra en Segovia no varió sustancialmente, ni parece que existan grandes diferencias en métodos y formulas entre los contratos hechos en Castilla, en Aragón, Navarra o el País Vasco. Tampoco existen diferencias radicales en las fórmulas entre los contratos de retablos y los de otras

obras artísticas, como las rejas por poner algún ejemplo. (54)

La contratación de una obra era complicada porque exigía la intervención de varios maestros. Existían CONTRATOS DE RETABLOS, en los que se incluye el ensamblaje y la decoración de talla. Las condiciones para llevarla a cabo aparecen descritas con lenguaje técnico y preciso; CONTRATOS DE ESCULTURA, bien exenta o para adorno de los retablos, en los que se hace referencia a la iconografía, tamaño, encarnación...; CONTRATOS DE DORADO, realizados por los doradores que con frecuencia eran también pintores.

En la contratación de los retablos se empleaban dos sistemas. La forma más sencilla era que el cliente eligiera directamente un maestro que llevara a cabo la obra. Este sistema es el que se suele emplear en los encargos de carácter privado. Suelen ser retablos para capillas privadas o bien ofrecimientos particulares o retablos de coste moderado. Es posible que algunos tipos de retablos, de escasa significación, los tuviesen hechos los ensambladores en su taller para que los clientes los pudiesen adquirir directamente. En los testamentos de los artistas es frecuente que hagan referencia a obras que tienen en su taller, como en el testamento de **Urbano de Barahona**:

*"Item, declaro que tengo hecho a Pedro Rodriguez escultor vezino de esta ciudad un retablo que queda en mi casa mando se tasse y se cobre del lo que se declarare y tassare que mereço por la dicha obra.
Item, declaro que assi mismo dejo hecha para el dicho Pedro Rodriguez una ymagen de nuestra Señora ques el Descendimiento de la cruz queda acavada, mando se tasse y se cobre del dicho lo que fuere tassado y declaro que e rrecavado del dicho, para hacer le dicha ymagen trescientos panes de plata y ciento de oro y todo lo demas e yo puesto."
(55)*

Por otro lado, sabemos que en los talleres había piezas o retablos completos realizados de antemano. **Alonso Criado** se había puesto de aprendiz con el ensamblador **Domingo Hernández** por espacio de 5 años. Cuando llevaba siete

meses, se casa y dice que no puede seguir. Para compensar al maestro por la falta de contrato se compromete a darle 330 reales y a hacerle 30 columnas entorchadas chicas y grandes. Domingo Hernández pide que la mayor no pase de cinco cuartas. (56)

El 17 de mayo de 1601 los pintores **Gregorio Ramírez** y **Simón de Escobar** se conciertan con **Domingo Hernández** para pintar y estofar un retablo de San Roque, que este ensamblador tiene hecho en su casa; por la pintura y dorado les pagará 900 reales. (57)

El segundo sistema, empleado en obras de envergadura, consistía en la adjudicación de la obra en subasta pública, para ello se hacía una "*traza*" (dibujo) y se redactaban unas "*condiciones*" que se hacían públicas para que los maestros interesados acudieran a dar su precio. Para su mayor difusión la "*traída en pregones*" se efectuaba en varios puntos de la ciudad y en días señalados fijados previamente ante escribano o el cura las publicaba en el propio lugar en los días festivos para someterlas a exámen a las gentes del lugar. A veces, si el maestro al que se le pensaba adjudicar revestía cierto prestigio y para evitar gastos, se suspendían los pregones. La obra se adjudicaba a la baja, es decir, se le daba al maestro que ofreciese el precio más bajo. Aceptada la última "*postura*", se extendía un contrato o "*carta de obligación*" ante un escribano público y en ella se fijaban las condiciones por las que debía regirse el maestro, solían ser muy precisas, dejando poca libertad de acción al artista, que debía someterse al gusto del contratante, debiendo realizar la traza que se le entregaba, pues no siempre coincidían el tracista, el arquitecto y el escultor en una misma persona. A la formalización del contrato acudían las partes afectadas, el contratante, el artista y los testigos. Como requisito imprescindible, el maestro debía probar que era solvente y presentar fiadores que le avalasen y ofreciesen garantías del cumplimiento de lo especificado en el contrato, como fianza ponían sus bienes. Como fiadores concurrían familiares del propio maestro o artistas de la misma profesión o de otra diferente. Es frecuente encontrar oficiales de la propia especialidad o artífices que colaboran en la misma obra como entalladores, pintores,

doradores...

Los contratos de obras se hacían ante notario y se llaman "*ajustes*". Para la mazonería y talla del retablo se contrataba a un artista que fuese arquitecto y escultor, o bien que fuese ensamblador y entallador, o a dos o más artistas especializados en ensamblaje, talla y escultura. Si la obra llevaba además lienzos, había que contratar un pintor.

La talla se hacía en los talleres que los artistas tenían en Segovia. Cuando la obra estaba concluida se transportaban sus piezas en carros o en animales, conducidos por gentes dedicados a este trabajo. Se envolvían los distintos elementos del retablo con telas o con papel y se ataban con cuerdas. El coste del transporte corría por cuenta del cliente. Finalmente llegaba el maestro ensamblador y sus oficiales para asentar el retablo. Los días que el maestro y sus oficiales permanecían dedicados a esta labor, recibían de la parroquia comida, bebida, posada y cuidado para las caballerías que hubiesen utilizado en el desplazamiento.

Para asegurarse la calidad, al finalizar la obra, dos veedores, uno por cuenta del artista y otro por cuenta del cliente la reconocían y valoraban, si lo hacían positivamente la obra se daba por terminada.

Este proceso se puede seguir a través de las cuentas de los libros de Fábrica, como en los de Marazoleja:

"RETABLOS. MAS cinco mil y trescientos reales que pago al dicho Manuel Carretero, los cinco mil por los dos retablos arriba mencionados que hizo para esta iglesia en cuia cantidad estaban ajustados; y los trescientos reales que se le dieron por lo bien trabajado, y algunas mejorillas que en ellos se reconocieron.

OFICIALES. MAS dos reales de a ocho que se dieron a Dionisio Valle aprendiz de dicho maestro, y tres reales de a ocho que se dieron a Francisco Bentura oficial de dicho maestro por el tiempo que estuvieron

*assentando dichos retablos que todo monta sesenta y cinco reales.
GASTO COMIDA Y POSSADA. MAS doscientos y ochenta y dos reales
que hizo de gasto con dichos maestro y oficiales en comida y possada en
siete días que tardaron en assentar dichos retablos que era del cargo
pactado de esta iglesia.*

*TRAER LOS RETABLOS. MAS cuarenta y tres reales que se gasto con
diversas personas de este lugar que fueron a Segovia con quatro carros
a traer dichos retablos y se les hizo la costa de comida y possada, que
hicieron noche en esa ciudad.*

*LIAS. MAS cuatro reales que gasto en lias que compro para afianzar
contra los carros dichos retablos.*

*CABALLERIAS. MAS treinta y un reales que gasto en alquileres de
caballerías y zevada, para traer y llebar a dichos oficiales al asiento del
retablos." (58)*

3.3. LAS TRAZAS.

Elemento clave para la construcción del retablo eran las trazas. Sólo en casos excepcionales coincidían el tracista, el arquitecto o ensamblador de retablos y el escultor. Al no coincidir el tracista con el entallador o ensamblador que finalmente se quedaba con el contrato de la obra, es muy difícil por no decir imposible, la adjudicación de retablos a un determinado maestro fiándonos del estilo o características del retablo. En los contratos conservados en los Protocolos del archivo Histórico de Segovia y en los libros de Fábrica de las iglesias parroquiales, hallamos nombres y datos que permiten el conocimiento de estos artífices, sin esta exploración documental poco se habría adelantado. Por otro lado hay que distinguir entre aquellas trazas encomendadas a grandes arquitectos como **Pedro de la Torre, José de Churriguera o Antonio Tomé**, que llevan la tipología del retablo a larga distancia, desde Madrid a Segovia, (como el retablo de Nuestra Señora de la Fuencisla o el de la Capilla del Sagrario de la Catedral y el manifesador de esa misma capilla), y las trazas realizadas por artesanos locales, estas últimas serán las más utilizadas en los retablos objeto de nuestro trabajo. Los maestros segovianos, si bien se inspiran en obras de los grandes arquitectos o en tratados publicados, se esfuerzan en aprender y seguir las técnicas y formas de los estilos artísticos, consiguiendo unas creaciones que en nada desmerecen a la generalidad

española, consiguiendo en ocasiones obras de gran mérito.

El hecho más frecuente que encontramos en el Arcediano de Segovia es, que un arquitecto o ensamblador realizase el diseño general y las condiciones y el maestro que la llevaba a cabo se ajustase a ello o bien que la traza fuera suministrada por el propio ensamblador que iba a realizar la obra. Para dar seguridad al cumplimiento, la traza queda en poder del cliente, debidamente firmada. En ocasiones se parte por la mitad: una parte para el cliente y otra para el ensamblador. Al concluirse el retablo, se comprobaba su ajuste a la traza, y si había alteraciones se le podía sancionar por no adecuarse a lo planteado.

Las trazas originales que se conservan son muy escasas. A juzgar por los precios que se pagaban por ellas, el trabajo de creación estaba relativamente considerado:

- En 1621, el aparejador de las Obras de Su Majestad, Pedro de Brizuela, realizó la traza y redactó las condiciones para la construcción del retablo de San Andrés, para la capilla de Don Andrés de Madrigal, Tesorero y Canónigo de la Catedral. Cobró por ello 400 rs. La traza del retablo mayor de la parroquial de Paradinas, obra de embergadura realizada en el año 1761, se debe al maestro tallista **Antonio de Tejerina**, se le pagaron por ello 300 reales. (59)

En múltiples ocasiones se pide a los ensambladores que el retablo se haga conforme al que existe en otra localidad. Si la obra no es de gran embergadura, es muy frecuente que se encargue el propio ensamblador de proporcionar las pinturas y esculturas que adornen el retablo: En 1691 el ensamblador y tallador, **Francisco Marín**, vecino de Segovia, se obliga con los vecinos de Ortigosa de Pestaño para hacer el retablo de la capilla mayor de la iglesia. Por cuenta del maestro eran las pinturas y la talla de San Cristobal. Según la escritura, el retablo debía ocupar toda

la capilla de alto y ancho y la talla sería como la del altar mayor de la iglesia de Miguel Ibañez. Por la obra se le había de pagar 2.000 reales de vellón. (60)

Veamos un ejemplo de todos los pasos que se debían seguir en la construcción de un retablo: Retablo de San Andrés, para la capilla de Don Andrés de Madrigal, Tesorero y Canónigo de la Catedral.

- En 1621, el aparejador de las Obras de Su Majestad, Pedro de Brizuela, realizó la traza y redactó las condiciones para su construcción, cobrando por ello cuatrocientos reales.
- 29 de Enero de 1621, "*traida de pregones*", acuden varios maestros a las pujas. Juan de Camporredondo, entallador, se compromete a realizarla en 2.400 ducados, Nazario de la Vega hizo baja de 100 ducados, el mismo Camporredondo en unión de Juan de Ymberto, llegaron a ponerle en 2.250, Joanes de Alcelegui, maestro de arquitectura, y Felipe de Aragón, escultor, lo bajan a 2150 y por último el 20 de Marzo después de haber hecho muchas pujas, Miguel Leal de Monreal, pregonero público de Segovia y el doctor Don Pedro Suarez de la Concha y el licenciado Don Diego de Ayala Berganza, Canónigos comisionados por el Cabildo para lo tocante a dicha obra, deciden terminarla aceptando la postura de 2.000 ducados, presentada por Joanes de Alcelegui, arquitecto, Juan de Ymberto y Felipe de Aragón, escultores, que fueron los que más bajaron, haciendo constar que la aceptación era debida a que "*no parecio quien mas bajase y asi se remato en los susodichos*", obligandoles a hacer escritura ante Juan de Herrera.
- 14 de Mayo de 1621, ante el escribano citado se firma la carta de obligación por los rematantes comprometiendose en ella a "*azer el retablo para la capilla del Sr. Don Andrés de Madrigal, Tesorero y Canonigo que fue desta Santa yglesia conforme a las condiciones que se icieron por Pedro de Brizuela y estan firmadas del Licenciado Pedro Cortes, secretario de los Señores Dean y Cabildo por el precio y quantia de dos mill ducados -eceto el dorado y pintado ques cosa aparte- y en el tiempo de dos años que quantan desde el dia de oy.*" (61)

3.4. LOS MATERIALES Y SU TECNICA

3.4.1. La madera.

La madera para confeccionar el retablo es otro de los puntos especificados en las escrituras. La madera preferida por los artistas de la zona es la de pino, casi siempre se especifica en las escrituras que el material de construcción del retablo fuera "*pino de Valsaín, seco y limpio*". En cajoneras para las sacristías o en mesas se pide a veces que el exterior sea de nogal.

Al igual que en otras regiones, se trabajaba la madera por piezas independientes que luego se ensamblaban por medio de cola, disimulándose las uniones con capas de yeso.

3.4.2. El estuco.

Aunque había sido empleado por el plateresco, el estuco había empezado a extenderse como una vegetación de arabescos por el interior de las iglesias hispánicas hacia los años 1660-1670. Las bóvedas de las iglesias, desnudas hasta entonces, se revisten de nuevo con una decoración de casetones y de entrelazos.

A partir de la orden de Carlos III de 1777, en la que se prohibía la construcción de altares de madera, se utilizó el estuco en la arquitectura de los retablos imitando jaspes. En esta época se remodelaron algunos retablos construídos a finales del siglo XVI y en muchos casos se rellenaron de estuco las estrías de las columnas, transformando la estructura del retablo, que, con las terminaciones jaspeadas o acharoladas los convirtieron en obras de formas neoclásicas, como en los retablos de San Andrés y Santiago de Carbonero el Mayor o en el de Nuestra Señora de la Torre, el de San Bartolomé y el de San Pedro de la iglesia de San Miguel en Fuentepelayo.

3.5. LA POLICROMIA Y EL DORADO DE RETABLOS

Los brillos metálicos, como ascuas de oro, de los retablos todavía hoy nos impresionan. El retablo permanecía "*en blanco*" hasta la aplicación del dorado y el color que era el último proceso al que debía someterse. El dorado y la policromía constituyen un complemento esencial de lo plástico, tanto desde el punto de vista decorativo, basta contemplar algún ejemplar que permanece en su color natural para comprobar como pierde fuerza el mensaje estético, como práctico, ya que, a veces, la pintura disimulaba los fallos de la gubia.

Si se disponía de dinero, el retablo se doraba nada más concluirlo, pero, dada la extensa zona que hemos estudiado, la cronología, más de dos siglos, y sobre todo la diferencia económica entre unas parroquias y otras, las excepciones han sido múltiples, desde esperar solo a liquidar las cuentas con los ensambladores, hasta tardar casi cien años, como es el caso del retablo mayor de Vegas de Matute cuyas obras se realizarían hacia 1690 y el dorado no se efectuó hasta 1777. El libro de Fábrica nos narra el acontecimiento con todo lujo de detalles y nos muestra la importancia que tal hecho tenía, así como la participación del pueblo a lo largo de los años para obtener dinero para tal fin. Describimos el acontecimiento porque no es un caso aislado, sirve para hacer patente la afirmación, que hacíamos al principio, diferenciando los retablos de la capital de los realizados en la provincia: en los pueblos "*la construcción de los retablos tiene una base más popular porque serán los propios parroquianos quienes, en la mayoría de los casos, sufraguen los gastos.*" En 1740 los vecinos de Vegas de Matute habían conseguido reunir 22.000 reales de las cercas que habían sembrado durante varios años, pero no se pudo llevar a cabo en aquellos momentos. Finalmente, en el mes de noviembre de 1777 se hizo la escritura para dorar el retablo, el artista elegido fue el maestro dorador **Francisco Antonio Casado**. Cobraría por su trabajo 11.500 reales, en dos plazos, la mitad de la cantidad cuando estuviese mediada la obra y la otra mitad al finalizarla. Se iniciaron las obras nada más firmar la escritura y el acontecimiento

se celebró con repique de campanas. El alcalde y el señor cura invitaron a refresco. Para dar mayor solemnidad al acto, los primeros panes de oro, fueron colocados en la parte mas alta del retablo, por el propio señor cura y todos los justicias. La obra finalizaría cinco meses después, a finales de abril de 1778. Se añadió entonces la pintura de la bóveda, de las ventanas y cortados del retablo, por la cantidad de 1.000 reales que fueron costeados por la villa.

Si se había celebrado el inicio del dorado del retablo, la terminación de la obra fue un hecho memorable. El pueblo había contribuido con su dinero y su trabajo y esperaban con ansia ver finalizada la obra. El acontecimiento se celebró con cuatro funciones. La primera, en el mes de mayo de 1778, consistió en sermón por un predicador de la Merced Calzada de Segovia, colocación de 30 velas en el altar, procesión con el Santo Patron, el Niño y Nuestra Señora de la Blanca, como la mas antigua. Al finalizar la procesión se subastó la colocación de las tres imágenes en el retablo. Por la tarde se hizo una comedia: El Rosario Perseguido. La segunda fiesta fue costeadada por la villa y se hizo de forma parecida. La procesión en esta ocasión fue con otras imágenes: Nuestra Señora del Carmen, Santa Bárbara y Santa Catalina, al finalizar se subastó la colocación de las imágenes. La tercera función la costeó el Sr. Alcalde Mayor y la última fue una función de ánimas que hizo la cofradía de Minerva. El último día por la tarde demostrando su alegría, los vecinos corrieron gallos y gatos. (62)

3.5.1. Los doradores

Según hemos podido constatar en la documentación manejada la actividad y fama de los maestros doradores segovianos, durante los siglos XVI al XVIII fue importante. A su cargo estuvo la tarea de dorar y pintar retablos, tabernáculos, esculturas, púlpitos, rejas y el adorno de techos y paredes de las capillas.

Con frecuencia encontramos en estos maestros una doble faceta: eran pintores

además de doradores; los ejemplos son numerosos en la segunda mitad del siglo XVI y primera del siglo XVII. Más tarde, las diferencias laborales determinaron una creciente independencia de ambos oficios, y a partir de la segunda mitad del siglo XVII, es cada vez más frecuente que estos artífices aparezcan solamente con el título de maestro dorador. (63)

Santos Pedrill es uno de los maestros a destacar en esta dualidad de oficios. En 1576 se declaraba vecino de Medina del Campo y estante en el Espinar. Fue discípulo de **Alonso Sánchez Coello**.

Su hijo **Cristobal Pedrill** ejerció también el oficio de pintor, dorador y estofador, artes todas ellas en las que se comprometía a instruir a Pablo Alvarez, hijo de Cristóbal Alvarez, bordador, en estos términos:

"...le a de enseñar a pintar, dorar, y estofar y encarnar todo lo que pudiere aprender..." (64)

Otro artífice destacado en esta dualidad de oficios es el pintor **Gabriel de Sosa**, vecino de Segovia (? + 1584). Desde 1553 a 1561 aparece en los libros de fábrica de la catedral realizando diversos trabajos de dorado: en 1558 doraba tres rejas de madera para las capillas de la torre y caracol; en este mismo año pintaba y doraba las tres rejas del coro; al mes siguiente el 25 de marzo, se le abonaron 12 mrs. por dorar la coronación de unos de los órganos y cinco bolas en otro. En 1564 el cabildo le encargó el dorado de una reja obra de fray Francisco de Salamanca que se trajo de la antigua catedral, junto al Alcázar, y que se colocó en este año en la capilla del Consuelo, en la catedral, trabajo por el que recibió 100 rs. Gabriel de Sosa en su doble calidad de pintor y dorador se trasladó a desarrollar su labor en numerosos pueblos de la provincia: Fresno, Aldealengua, Revenga, según dejó constancia en su testamento firmado por él el día 21 de agosto de 1584. (65)

Otro pintor coetáneo del anterior fue Juan del Río (-1623) vivía en la calle de

la Almuzara, junto a la catedral. Por los datos que conocemos su actividad fue variada, pintor y dorador de retablos, rejas y tasador. En 1584 contrató el dorado y estofado del retablo para la iglesia de Nuestra Señora, de Madrona. El 9 de mayo de 1609, otorgaba escritura en la que se comprometía a dorar y pintar la reja de la capilla de Santiago en la catedral.

A esta misma parroquia de San Andrés pertenecía el pintor y dorador **Urbano de Barahona**, nacido alrededor de 1570, estaba casado con María de Mazas. Doró varias imágenes destinadas a los pueblos de Hontoria, Valleruelo de Sepulveda, Otero de Herreros, y el dorado y estofado de un retablo para la mencionada villa de Maderuelo; todas estas obras son mencionadas en su testamento, fechado en Segovia el 19 de Septiembre de 1607. (66) Junto al también pintor, **Domingo Rodríguez**, doró la reja de la capilla mayor del monasterio del Parral.

También fue pintor-dorador **Gabriel de Cárdenas Maldonado**, vecino de la villa de Cuéllar. Estaba casado con María de la Cruz. En 1586 realiza las pinturas del retablo de San Pedro de la iglesia parroquial de San Miguel de Fuentepelayo. En 1596 pinta y dora el retablo de la Quinta Angustia de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Fuentepelayo.

El 21 de febrero de 1600 se firmó el contrato para hacer el retablo para la ermita de San Roque de Mozoncillo.

En el siglo XVIII hay varias familias de doradores afincadas en Segovia. Destacan los miembros de las familias **Borbua, Casado y Aguilera. Pedro Borbua** y sus hijos: **José** nacido en 1682, **Miguel** en 1644 e Ignacio. Todos bautizados y domiciliados en la parroquia de San Miguel. De todos ellos hay numerosas referencias en los documentos, y una particularmente curiosa: en el vecindario de Segovia de 1740 se hace una distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros "pobres" y cuando se refiere a los Borbua, se refiere a ellos como "nobles vecinos": "**Miguel de Borbúa, dorador, noble vecino; Joseph Borbúa, dorador,**

noble vecino". (67) Hay una tercera generación representada por **Pedro Borbua**, cuya obra hemos documentado desde 1763 hasta 1772.

En la familia **Casado** destacan los hermanos **Joaquín** y **Santiago**, nacidos respectivamente en 1714 y 1717; sus obras se diseminan por el Arcediano de Segovia y a quienes el cabildo hizo varios encargos de importancia. Otra generación está representada por **Francisco Antonio Casado**, cuyas obras hemos documentado desde 1758 hasta 1782. En el último tercio del siglo XVIII destaca **Francisco Aguilera** y **Angel Aguilera**, cuya obra se extiende hasta principios del siglo XIX.

3.5.1.1. La Hermandad de doradores

Debieron surgir problemas entre los maestros doradores y estofadores. Para mejorar sus relaciones, el 2 de enero de 1680, los maestros doradores **Francisco Jiménez de Ocaña**, **Jacinto Leal de Quirós** y **Francisco de la Presa**, pidieron a la Justicia Real de la ciudad licencia para formar una Hermandad. En su alegación para solicitar la aprobación de la Hermandad, los maestros solicitantes presentaban como finalidad principal de la misma el socorro y apoyo de unos a otros.

"...los susodichos quieren entre si establecer una hermandad qye se yntittule de los doradores de Segovia, con fin de socorrer en las necesidades que tubieren y hacer algunos sufragios por la Animas Venditas de purgatorio y emplearse en otros actos de caridad, movidos de la poca union que entre si se an tenido de algunos años a esta parte..." (68)

Las ordenanzas establecían una serie de normas. Tenían derecho a pertenecer a la Hermandad todos aquellos que fueran maestros doradores. Este título y reconocimiento se obtenía tras haber pasado un exámen, que se realizaba ante los maestros examinadores de la Hermandad, solo así podían concertar y realizar obras y tener obrador abierto. Se adquiría un compromiso: el nuevo cofrade estaba obligado a entregar una cierta cantidad -no especificada en el documento- si su primera obra sobrepasaba los 100 ducados de coste.

Con el objetivo de evitar rencillas se establecieron las siguientes disposiciones: en el caso de que a un maestro dorador se le adjudicase una obra, tenía la obligación de comunicarlo a la Hermandad, así como el valor de la misma; si la hechura de la obra y el coste de los materiales excedía de 480 ducados, estaba obligado a depositar en el arca de la hermandad 50 reales, después de haber cobrado. Si un dorador no declaraba la concertación de una obra a los demás maestros doradores, éstos tenían licencia para acudir a la baja, y si alguno de ellos obtenía el encargo, el primero no era admitido a participar en la obra por haber faltado a las normas.

En las ordenanzas se contemplaba la distribución del trabajo. Si un dorador tenía adjudicadas dos obras, debía comprometerse a emplear como oficiales a otros maestros y darles por su trabajo 10 reales de jornal cada día y el desayuno; cuando la obra se realizaba en otra ciudad además del salario les debía entregar alguna cantidad para el viaje.

Para garantizar la calidad del trabajo a todos los maestros se les exigía antes de concertar una obra asesorarse con el criterio de otro dorador, con preferencia de uno de los tres llaveros del arca, y con su asistencia se ajustaba con el contraste el precio más conveniente y los materiales a emplear.

La hermandad tenía un aspecto benéfico y religioso. En el aspecto benéfico se cuidaba de la asistencia médica y de botica de los cofrades enfermos o accidentados y de sus familias en el tiempo que aquellos no pudieran trabajar. En el aspecto religioso celebraban diversos actos: el más importante se festejaba el 8 de octubre, fiesta de San Lucas, su patrón y el de los pintores. Ese día, en recuerdo de los cofrades difuntos, se celebraba una misa aniversario en la iglesia del convento del hospital de Sancti Espiritu, ante el altar del Santo. La asistencia de todos los hermanos era obligatoria, a excepción de los enfermos y los ausentes; la falta de asistencia se penalizaba con 4 rs.

Después de la misa se reunían en capítulo y se procedía al nombramiento de los cargos. Los cargos de mayor responsabilidad dentro de esta corporación eran los comisarios de enfermos, los comisarios llaveros y los veedores.

Los comisarios de enfermos eran los encargados de visitar a los hermanos, que por enfermedad o accidente laboral, no podían trabajar. A éstos, la Hermandad les pagaba el médico y las medicinas que le recetase. A los más mas pobres se le pagaba el entierro.

Los comisarios de llaves eran tres, cada uno tenía la obligación de guardar una llave de las tres con que se cerraba el arca en donde se depositaban los fondos de la Hermandad, que provenían de las cuotas de los cofrades. Se llevaba un libro la contabilidad con las entradas y salidas del dinero destinado a estas aportaciones, que solo podía realizarse con el visto bueno y firma del comisario más antiguo y la de los comisarios de enfermos. El primer nombramiento de comisario encargado del arca de las tres llaves, recayó en **Francisco Jiménez de Ocaña**. La elección de este cargo era por un año.

Los veedores eran dos y su misión era estar presente en todos los exámenes de los aspirantes a maestros.

3.5.1.2. El aprendizaje.

Como en otros oficios el aprendizaje se iniciaba entrando a trabajar en un obrador, allí se aprendía directamente del maestro. Las obligaciones mutuas no se diferencian de las vistas en el apartado anterior, cuando nos hemos referido al aprendizaje de los maestros de retablos, ensambladores, entalladores etc. La edad de comenzar el aprendizaje estaba alrededor de 14 años. Se especifica en las cartas de compromiso que el maestro "*...le a de enseñar a pintar, dorar y estofar y encarnar todo lo que pudiere aprender...*"

El maestro se obligaba a tenerle en su casa y proporcionarle cama, comida y bebida. Por su parte el padre o tutor se comprometía a que su hijo sirviera fielmente en todo lo que le mandase y a no ausentarse sin permiso de la casa del maestro.

Una cláusula no frecuente en otras cartas de aprendizaje es la que en estos términos solicitaba para su hijo Cristoval Alvarez:

"...y es condición ansi mismo que en los ultimos años si el dicho Pablo Alvarez quiere pintar los días de fiesta para ayuda a bestirse sea obligado el susodicho a le dar pinturas, colores y tablillas y los demas aparexos..." (69)

Los maestros asumían el compromiso y se hacían responsables de la enseñanza del oficio: Alvaro Sánchez, por escritura fechada el 10 de septiembre de 1603, solicitaba entrar en el obrador de **Diego de Villaverde**, maestro dorador para aprender este oficio durante seis meses. Por sus enseñanzas entregaba a su maestro 100 rs. Diego de Villaverde, se comprometía a tenerle en su casa y no ausentarse de la ciudad durante el tiempo que marcaba el contrato, sí incumplía esta condición estaba obligado a devolverle la citada cantidad. Igualmente, debía enseñarle todo lo concerniente:

"...al oficio de dorador de oro y plata e pabonar y todo lo demas que se sin ocultar ni cubrir cosa alguna..." (70)

Al finalizar el plazo marcado al aprendiz se le confería el título de oficial y desde ese momento ya podía ganar el sueldo marcado para esta categoría, tenía libertad para quedarse en el obrador donde había aprendido o podía irse libremente a otro. En estos términos se obligaba el dorador **Francisco Casado**, con Manuel de Morales, vecino de Turégano y tutor de su hermano Tomás de Morales de 14 años, al final de los siete años de aprendizaje:

"...enseñandole la facultad de dorador segun practica y costumbre de modo que al cavo salgo abil y suficiente para travajar en lo concerniente a ella en concepto de oficial..." (71)

3.5.2. Los contratos para dorar los retablos.

El hallazgo en el archivo de protocolos de algunos contratos para el dorado de mazonerías de retablos durante los siglos XVII y XVIII, en los que a veces se describen las técnicas empleadas, nos lleva a determinar que el laborioso proceso y la forma de trabajar de los pintores y doradores segovianos fue semejante al ejercido en otras zonas españolas y que apenas evolucionó en el largo periodo que estudiamos. En estos contratos se establecían los plazos de tiempo y la forma de efectuar los pagos, quienes pagaban los materiales y todos los detalles concernientes a la obra. Se tardaba varios meses en dorar un retablo, de cinco a diez meses y en algunas ocasiones más de un año. Los pagos se efectuaban en varios plazos, aunque en los contratos aparecen distintas formulas. Dos son las más frecuentes: en dos plazos, la mitad de la cantidad cuando estuviese mediada la obra y la otra mitad al finalizarla o, en tres plazos: el primero en el momento de hacer la escritura para comprar materiales; el segundo a la mitad de la pintura y el último a la entrega del trabajo. El último plazo estaba condicionado a que el dorado fuera dado por bueno a vista de maestros peritos en el arte, normalmente dos, uno puesto por el maestro y el otro por el comitente. A veces, para ahorrar gastos, solo acudía un maestro a ver la obra. (72)

3.5.3. Procedimiento utilizado en el dorado de retablos.

Para llevar a cabo el dorado se montaban andamios en el propio templo y el dorador efectuaba allí su trabajo. En las cuentas de los libros de Fábrica aparecen partidas para pagar la estancia de los doradores, bien sea el alquiler de una casa o la posada, comida, carbón y hasta en ocasiones el cuidado de la ropa. Los instrumentos utilizados por los pintores también aparecen nombrados en algunos documentos. Los más comunes son: losas de moler, piedras de bruñir, colores, papeles, libros, martillos, limas, barrenos. (73)

Los pasos a seguir en el proceso pictórico eran: el aparejo, encarnado y dorado. El "*aparejo*" era la etapa previa al dorado. Se retiraba de la madera el polvo y a continuación si había alguna pieza partida, se pegaba. Si había nudos o "*maderas tedosas*" se picaban los nudos de la madera con un clavo y se quemaban las zonas resinosas con una vela y se restregaba con ajo para que no salte el aparejo. A continuación se le daba una mano de agua cola, compuesta de acíbar, cola y ajos, con ello se arrastraba la posible grasa acumulada. Hechos estos preparativos iniciales se hacía el aparejo propiamente dicho, consistía en varias capas de yeso grueso (o negro), tres o cinco. Se cerraban los agujeros, grietas y repelos de la madera y se lijaba lo que estuviese mal igualado. Como final del aparejo se daban otras tantas capas de yeso fino (o mate), bien coladas con cedazo muy rápido y se volvía a repasar con lija lo que estuviese mal igualado. El paso siguiente consistía en dar cinco capas de bol (especie de arcilla roja), cuya aplicación se denominaba "*embolar*". Si la obra lo requería se daban más manos de yeso o de bol, si la escultura era de calidad y no había habido fallos con la gubia la operación se reducía mucho.

En los contratos aparecen condiciones para "*encarnar*" (darles color de carne) a las efigies de ángeles o serafines. El aparejo solía ser más fino que el del retablo. Exigía un lijado muy fino y normalmente se encarnaba dos veces, una mate y otra a pulimento.

Finalizado el aparejo, comenzaba el dorado y el color. Los documentos nos aportan datos de interés. La calidad del oro con que se ha de dorar se especifica con frecuencia:

" que sea de 23 quilates, oro limpio, traído de Madrid."

" ORO, PORTES. MAS ocho reales que pago del coste que hubo traer de Madrid un cajon de ocho mil panes de oro para lo que se gasto en dicha obra." (74)

El precio venía a ser de un 50% del total de la pintura de un altar tal como se

refleja en la escritura del dorado de los retablos colaterales de Marazoleja, firmada el 12 de diciembre de 1736. **Juan Sanz y Francisco Jimenez**, vecinos de Segovia, maestros doradores, se comprometen con el licenciado Pedro Vidal de Toria, vicario general de Segovia para que doren los cuatro retablos colaterales de la iglesia de Marazoleja.

"11. Que el oro que los maestros an de gastar el ymporte de ellos lo an de pagar de el axuste que se hiziese con la iglesia, y la iglesia de este lugar de Marajolexa, a de tener libertad de traer el oro de Madrid, si quisiese dicha iglesia, y en caso que de su cuenta se trayga, el ymporte del horo se le a de admitir a la dicha iglesia; en data, en el ajuste que hiziese v.g. el ajuste, es veinte: el oro cuesta diez igual diez que da la yglesia, hacen los veinte, del contrato con que ban pagados los maestros." (75)

3.5.4. Variación de la policromía a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

El colorido de los retablos va adquiriendo a lo largo de los siglos XVII y XVIII una sugestiva variedad que no facilita su clasificación. Esta variedad hay que entenderla como la presencia de nuevos estilos que coexistieron. Aunque intentamos hacer una clasificación, de ella se escapan numerosos ejemplos.

Tanto en el momento contrarreformista, como durante el prechurrigueresco, abundan los colores verdes, azules y rojos para las secciones de fustes, capiteles y frisos. Los entropaños y fondos de las hornacinas se cubren con ricas decoraciones vegetales y grutescos realizadas a punta de pincel. En la fase churrigueresca y en la primera etapa del rococó se utiliza el oro y desaparece casi por completo el uso de colores en los retablos de cierta embergadura, pero se siguen utilizando colores, imitando mármoles o jaspes, para abaratar la pintura de retablos pequeños. A partir de 1777, con las nuevas normas dadas por Carlos III, el dorado se reserva para determinadas zonas (bases de columnas, capiteles, adornos de rocallas), mientras el resto del retablo imita mármoles o brillos acharolados.

3.6. ELEMENTOS DE LA ESTRUCTURA

El retablo es un conjunto arquitectónico formado por cuerpos y entablamento. Los tipos de soportes son los protagonistas del retablo, de tal forma que en los estudios suelen clasificarse los retablos en función de ellos, pero hay que utilizar todos los elementos de la estructura para comprender el profundo discurso que plantea un retablo. Hay que examinar la composición, el ritmo que mantienen las calles, entrecalles y hornacinas, que varían según cada retablo. Además, el retablo evoluciona al mismo tiempo desde el punto de vista de la iconografía y de su significado (iconología).

3.6.1. Plantas

Se diseñaban previamente cuando se hacía la traza. En muchas ocasiones están determinadas por la forma del muro y por ello es el elemento donde menos se aprecia la evolución de los retablos. Las plantas pueden ser:

- Rectas, con alternancia de basas y contrabasas que se adelantan más o menos.
- Cóncavas, la calle mayor queda más retrasada y las laterales se sitúan en un plano más adelantado, en diagonal a la central.
- Convexas, en las que sucede lo contrario, la calle central se aproxima hacia el espectador mientras las laterales aparecen retranqueadas hacia el fondo.
- Mixtilíneas, por medio de los juegos de perspectiva, refuerzan el efecto dinámico.

3.6.2. Soportes.

Se caracterizan por su plasticidad realizada por el movimiento en planta y su carácter exento. Dividen el retablo en calles. Si el retablo es de un solo cuerpo enmarcan la caja u hornacina.

Columnas

- Durante la primera mitad del siglo XVII impera la columna clásica, con fuste de estrías verticales y capitel corintio o compuesto.
- La columna salomónica se comienza a emplear en el arcedianato de Segovia en 1667. **José Vallejo Vivanco** firma la escritura para hacer el retablo mayor de la iglesia segoviana de San Martín, según su propia traza. Interviene en la obra como ensamblador **Juan de Prado**. Es la primera obra documentada en el arcedianato de Segovia en que se utiliza la columna salomónica. Es el momento de verdadero cambio. El "*orden salomónico*" se ha identificado con el barroquismo.
- En el segundo tercio del siglo XVIII, las columnas se decoran con cabezas de ángeles, hojas y flores, telas colgantes... a veces se estrangula en el centro.
- La columna rococó sigue el modelo de los Tomé con cabezas de ángeles o con el fuste liso, decora su centro con una gran rocalla.
- En la década de los 80 del siglo XVIII se hace presente el Neoclásico con columnas de escasa decoración o de fustes de estrías verticales.

Estípites

- El estípite es un soporte muy empleado en Segovia y uno de los elementos esenciales de decoración en el siglo XVIII. Es difícil establecer el empleo inicial de este elemento, porque en un principio aparece en los áticos de los retablos como evolución de las pilastras. En el cuerpo principal de los retablos coexistió con la columna salomónica y poco a poco fue desplazándola. Es un soporte paradójico, puesto que está invertido en forma de repisa con múltiples resaltes, a la que se aplican toda clase de adornos. No tienen basa, se forman con varias piezas ensambladas y clavadas. Elemento estático, reclama la frontalidad. La decoración se ajusta a la superficie, en la parte superior se sitúa la decoración más ancha, con racimos de frutas y telas colgantes, mientras en la parte inferior del fuste suelen colocarse guirnaldas por acoplarse mejor al espacio. Concebido

como un soporte clásico de tronco de pirámide invertido, se conocen variantes. El tipo más frecuente es el que se construye con varios cuerpos superpuestos sobre la base de tronco de pirámide invertida. El tipo "*hermes*", adicionando al tronco una figura varonil, lo encontramos en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Santa María en Fuentepelayo. En otros casos el hermes sustituye por completo al estípite, como en el retablo de la Inmaculada Concepción de Adrada de Pirón, cuyos soportes alternan dos estípites convencionales con dos hermes, en ellos se puede apreciar como, pese al tema religioso, el arte afianza su progresivo camino hacia lo profano. Una cierta coquetería impulsa a descubrir piernas y brazos, así, el vestido se abre a la altura del muslo y las piernas quedan exentas, separadas de la hoja del vestido. Un estípite hueco, de efectos lumínicos, se halla en el ático del retablo de la Inmaculada de la parroquial de San García.

Pilastras

- Mundo efectista e imaginativo, el barroco incorporó pilastras de poco resalte. Se emplean principalmente en el ático. Con estrías o acanaladuras y con frecuencia recorridas por festones vegetales, se alternan con columnas y estípites.

3.6.3. Otros elementos arquitectónicos.

Pedestales. Pueden aparecer exentos o formando un cuerpo con el resto del retablo. A lo largo del barroco destacan en el banco unos potentes "netos" que casi siempre sirvieron de apoyo a las columnas del cuerpo principal, en forma de gran paralelepípedo cuando éstas eran pareadas, más sencillos y esbeltos cuando iban aislados. Los pedestales son elementos muy adecuados para la decoración por tener tres caras planas. Primero se ornamentaron con decoración figurativa y a partir del tercer tercio del siglo XVII con temas vegetales y cabezas de ángeles. En los retablos de estilo rococó la decoración de rocallas es la más utilizada.

Entablamentos. Como remate del cuerpo principal aparece, en acusado resalte, el entablamento, que marca divisiones horizontales y se apoya en pilastras y columnas para quedar interrumpido en el centro, porque normalmente el arco del nicho principal desborda su espacio arquitectónico para adentrarse en el ático. En la primera etapa presentan partes diferenciadas, los arquitrabes y los frisos responden a los órdenes clásicos, las cornisas no sobresalen mucho y se colocan sobre canecillos. En el último tercio del siglo XVII los entablamentos complican sus formas, la disposición de los elementos arquitectónicos en formas quebradas y las cornisas que adquieren amplios vuelos para rehundirse a la altura de los entrepaños, consiguen efectos de claroscuro y separan visualmente el cuerpo principal del ático.

Aticos. En el renacimiento y primer barroco, rematan en un frontón con la imagen de Dios Padre. Un modelo muy frecuente a partir de la segunda mitad del siglo XVII es el terminado en arco de medio punto, el motivo central es un lienzo, adornándose los laterales con motivos de talla vegetal avolutada. A veces, el motivo central es un nicho con una representación escultórica. Si los retablos son de pequeñas dimensiones, el ático se sustituye por una tarjeta o bien puede ser un lienzo rodeado de decoración vegetal. En algunos retablos se sitúa un banco sobre el entablamento y se adorna con dos "putti" sentados en escorzadas y juguetonas actitudes. En la segunda mitad del siglo XVIII, los áticos se rematan con frontones, en su mayoría curvos y partidos.

Arbotantes. Rellenan el ángulo que queda entre los cuerpos y el ático. Aunque no ejercen presiones, parecen sujetar los laterales del ático. Los primeros arbotantes tienen formas triangulares, después desarrollan complicadas volutas.

Hornacinas. Acogen las esculturas. Los laterales de las hornacinas son rectos o en esviaje y la parte superior puede ser cuadrada, arqueada o trilobulada. A veces las hornacinas tienen bastante profundidad y se cubren con formas abovedadas o

medias cúpulas que pueden ser lisas, gallonadas, aveneradas o alternando franjas lisas y decoradas. Cuando la hornacina se convierte en transparente, se cubre con bóveda de medio cañón, ésta se decora con formas tan variadas como las demás hornacinas. En el periodo churrigueresco, las hornacinas se coronan con tarjetas de rica talla vegetal, en el rococó las rocallas constituyen el remate más utilizado.

3.6.4. Elementos ornamentales

Fueron muy variados y abarcan todo el retablo, desde el banco hasta el ático. En la primera época la decoración se basaba en pirámides anchas, bolas y cartelas. La etapa churrigueresca añade numerosos adornos: festones, tarjetones, modillones, doseles, colgaduras, cabezas de serafines..., con talla abultada. En el rococó, se añade otro elemento decorativo, la rocalla y la talla se hace más fina, remitiéndose paulatinamente a espacios más concretos y recurriendo a los ritmos curvos. A partir de 1777, se van anulando los adornos en pro de un academicismo más riguroso.

Tarjetas. Es un elemento decorativo de larga vigencia, aunque hubo una evolución desde los primeros modelos, pasando por a abultada talla de la etapa churrigueresca, a formas más sencillas en la segunda mitad del siglo XVIII. Su colocación difería de unos retablos a otros y es frecuente que en una misma arquitectura hubiera varias tarjetas y un sólo tarjetón situado bien en la clave del paño central, adentrándose ya en el ático, bien en la parte superior del remate o bien ocupando todo el centro del ático. Se colocaron en bancos, sotobancos y en frisos.

Festones o colgantes. Consistió en una profusa talla de hojas, flores y frutos que cuelgan adornando netos, entrecalles, fustes de columnas y estípites.

Doseles. Están formados por una cubierta de forma curva en la parte superior de

Doseles. Están formados por una cubierta de forma curva en la parte superior de la que penden cortinajes. Se colocan sobre una hornacina principal.

"*Cortinajes o colgaduras*". Se utilizan a modo de lienzos que hacen de fondo o bien a modo de pabellones que se descubren o bien recogidos por cintas a los lados. Contribuyen a dar mayor teatralidad.

Cartelas. Son ménsulas a modo de modillones, con hojas y figuras de ángeles. Se sitúan en el banco del retablo, formando parte de los pedestales o en la parte alta sirviendo de apoyo a la cornisa.

Peanas, repisas, ménsulas. Se utilizan en superficies planas. A veces se simula la hornacina con una moldura. A lo largo de la historia del retablo sirvieron de apoyo a las esculturas. Adoptaron una gran variedad de tamaños y formas: de finos y estilizados motivos vegetales, con formas epiteliales, con cabezas de serafines, rocallas, figuras de ángeles... A finales del siglo XVII, se pone de moda en las imágenes de los titulares, peanas algodinosas rodeadas de putti y cabezas de angelitos.

Nubes, rayos y resplandores. Son una decoración frecuente sobre todo en la etapa rococó. Rodean a modo de aureola triunfal la escultura del titular o adornan los áticos

3.7. TIPOLOGIA DE LOS RETABLOS

El retablo barroco se caracteriza por su variedad, por los dorados luminosos y de ricos efectos y por su sentido decorativo. En Segovia, su evolución y estructura van unidas a los nombres de los artistas, que van incorporando elementos nuevos, por esto es muy difícil una clasificación rigurosa basada en características fijas porque no hay dos retablos exactamente iguales, (salvo en ocasiones los colaterales, hechos por el mismo artista y encargados a la vez) y además la

evolución es constante. Los hay pequeños, otros son inmensas moles doradas.

El retablo del siglo XVI se había mantenido dentro de las normas clásicas de la superposición de órdenes. Desde la segunda mitad del siglo XVI se impuso la simplificación a dos cuerpos, más un ático, en correspondencia vertical de calles y entrecalles. Este dispositivo se mantuvo a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. [FIGS. 2, 3 y 4] Pero el retablo barroco fue evolucionando hacia la unidad focal. Un primer estadio pasaba por la imposición de un cuerpo principal con un reducido ático. Desaparecía con ello la superposición. El retablo trataba de alcanzar un efecto ascensional. Con frecuencia el ático se adapta a la forma semicircular del testero. El proceso se afianzó en la segunda mitad del siglo XVII y continúa durante el siglo XVIII. [FIGS. 5, 6, 8 y 9] Con independencia de la altura, que se ajustará a las dimensiones de la iglesia en los retablos mayores y siempre serán más modestas las alturas de los laterales, su estructura arquitectónica esencial no varió, podemos decir que se repiten los retablos compuestos por un banco, cuerpo principal con una, tres o cinco calles, algo más ancha la central dedicada a la escultura de bulto redondo, mientras las laterales se adornan con pinturas y ático que con frecuencia termina con un arco de medio punto.

La base del retablo condiciona todo el alzado. La planta recta fue predominante en el siglo XVI, aunque la poligonal tuvo que imponerse cuando la cabecera del templo tenía esta forma. En Segovia durante el siglo XVII y principios del XVIII se usó la planta recta [FIGS. 5, 6, 8 y 9] o si es poligonal fue con el ángulo más abierto. [FIGS. 2, 3 y 4]. Para acentuar la potencia visual se recurrió a avanzar unas columnas y remeter otras. Esta planta quebrada fue aumentando de profundidad por avance y retroceso de columnas y estípites. [FIG. 7]

Cuando la planta ochavada tiene cinco lados, la sensación que se obtiene es de hornacina. El retablo puede adaptarse a la disposición de dos cuerpos superpuestos o de un solo salomónico. El remate adopta la forma de cascarón, con

nervios que se dirigen a una clave central. [FIG. 10] En el siglo XVIII las calles toman planta curva, con lo que el retablo en vez de poligonal se hace de planta semicircular.

El tipo de retablo-hornacina es el preferido en los retablos mayores que se construyen desde finales del siglo XVII en la vicaría de Turégano; tienen una traza muy semejante: se adaptan a la forma del abside y rematan en cascarón. Según el momento de la construcción se emplea un tipo de soporte: columna salomónica en los construidos a finales del siglo XVII, como en los retablos de Adrada de Pirón, Brieva y Torrecaballeros; estípites y columna dividida en tercios, con alternancia en la decoración, como en el de Pelayos del Arroyo o Nuestra Señora de la Soledad de Turégano. En el retablo mayor de Turégano se ha preferido la columna compuesta. En el resto del arcedianato de Segovia también se encuentra este modelo, aunque de forma esporádica, como el retablo de Paradinas en la vicaría de Nieva, el retablo mayor de Mozoncillo en la vicaría de Fuentepelayo y el de Garcillán en la vicaría de Abades.

La finalidad del retablo condiciona que adopte determinado aspecto según los casos. Los fieles se sirven del retablo para necesidades de culto, de devoción, incluso de acceso (retablo-camarín).

El retablo eucarístico es aquél en el que el expositor tenga tal relevancia que acredite que el retablo desempeña una función primordialmente eucarística. La potenciación del tabernáculo responde a la relevancia que el Concilio de Trento otorgó a la Eucaristía. Hay retablos en los que el tabernáculo llena el espacio central del primer cuerpo. A lo largo del siglo XVII y XVIII encontramos en el Arcedianato de Segovia múltiples ejemplos que nos confirman la importancia que el tabernáculo desempeña en la retablística y la evolución estilística de este singular elemento. El uso del vidrio y de los espejos para recubrir el interior de los expositores es una característica que se repite. El espejo multiplica las imágenes,

introduce reflejos y en definitiva aporta un carácter fantástico. [FIGS. 11-A, 11-B, 11-C, 11-D, 11-E y 11-F]

Por retablo fingido se entiende el hecho de pintura sobre el muro. El retablo fingido nace en un momento en que se halla en auge la escenografía, pues en definitiva es creación de un pintor. No deja de guardar relación con el deseo de engañar, porque en ocasiones la pintura prolonga el retablo. Aunque no son muy frecuentes en la provincia de Segovia, hemos encontrado algún ejemplo de este tipo de retablo, como el de la Inmaculada de Santa María la Real de Nieva. [FIG. 12-A]

El retablo-Cristo Yacente consiste en la presencia del cuerpo de Cristo colocado en una urna en el banco del retablo. Un ejemplo es el retablo del Santo Sepulcro de la iglesia de El Espinar. [FIG. 12-B]

El retablo-camarín sigue en esencia la estructura llevada a cabo por Pedro de la Torre por vez primera en la iglesia del Buen Suceso (hoy desaparecida) en 1637. *Consiste fundamentalmente en una cámara tras el retablo que permite llegar a la altura de la imagen principal dispuesta en un nicho abierto por detrás. Sirve para un acceso directo a la imagen objeto de veneración. La iluminación natural de la imagen mediante ventanas en el camarín acentúa los efectos escenográficos y visuales en que se combinan luces, colores y espacios, otorgándole un carácter esencialmente barroco. A esta modalidad responde el retablo-camarín de Nuestra Señora del Rosario de Miguel Ibáñez.* [FIG. 12-C]

Por retablo-cuadro se entiende el constituido por una pintura de gran tamaño, como el retablo de Nuestra Señora de Santa María la Real de Nieva. [FIG. 12-D]

Retablo-soporte de pinturas. El arquitecto-ensamblador tiene que efectuar un montaje que responda del tamaño y de la colocación de las pinturas, como el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Torrecaballeros.

IV. EVOLUCION DEL RETABLO EN SEGOVIA: CONCLUSIONES

Aunque nos atenemos a las fases ya clásicas utilizadas por J.J. Martín González, la cuestión se plantea compleja desde el punto de vista de la terminología. Otro tanto ocurre con la cronología, el periodo histórico que estudiamos abarca desde 1600 a 1800, en los distintos periodos, indicamos fechas exactas porque existen obras puntuales realizadas en la ciudad de Segovia, que ejercen una notable influencia en los retablos realizados por los maestros para las parroquias de los pueblos. Ahora bien, existe una variadísima gama de elementos estructurales, decorativos y cromáticos, que enriquecen cada uno de los periodos establecidos, a tono con el gusto por las formas suntuosas y la imaginación efectista propias de esta época.

Retablo contrarreformista, romanista o clasicista. (Finales del siglo XVI-1645)

El retablo mayor del monasterio del Escorial tuvo un protagonismo eminente en la provincia de Segovia, la sombra de este retablo se proyecta en toda la primera mitad del siglo XVII. No se imitarán los materiales, mármoles y bronce significa suntuosidad y arte regio, y en los pueblos de Segovia no se desviarán de la tradición española de la madera policromada. Se imitará la estructura arquitectónica, el orden y la simetría en la ordenación, el equilibrio de verticales y horizontales.

Son numerosos los retablos clasicistas conservadas en el arcedianato de Segovia. Con una traza muy clásica, por influencias del retablo herreriano, presentan escaso movimiento en planta y alzado, adaptándose habitualmente a cabeceras planas. Abundan los retablos de hornacina única enmarcada por columnas simples o pareadas, estriadas o entorchadas y rematados con frontón, como los retablos colaterales de Villacastín o los retablos de Santa Agueda y Santa Bárbara de Garcillán. Los hay de tres calles, como los retablos de San Andrés y

de Santiago de la parroquia de Carbonero el Mayor o el retablo mayor de Marugán, llegando a cinco en los retablos mayores de Villacastín [FIG. 2] o Torreiglesias [FIG. 3]. La calle central se destina a la escultura de bulto redondo o relieves mientras las laterales se cubren con pinturas o alternan pinturas y esculturas. Cuando en lugar de pinturas se emplean relieves, se alojan en el interior de portadas cubiertas con frontones. Los soportes más utilizados son las columnas de capiteles corintios y fustes estriados o entorchados, con frecuencia alternando en los cuerpos del retablo. [FIG. 2] Curioso es el tipo de columna con tercio de talla decorado con fingidos engastes en forma de rombo como en el retablo de San Cosme y San Damián de la catedral segoviana o enteramente recubierto el fuste con estos fingidos engastes como en el retablo mayor de Torreiglesias, [FIG. 3] ambas obras se deben al arquitecto **Domingo Hernández**.

El machón, como elemento sustentante, comienza a hacer su aparición en los áticos de algunos retablos. Los entrepaños del barico, dependiendo de la economía del cliente, se decoran con relieves, o se dejan planos para ser pintados, dorados y policromados. Las hornacinas, de escasa profundidad, adoptan formas rectangulares con perfiles superiores rectos o curvos. Los frontones presentan las modalidades de rectos, curvos o partidos. En el ático se mantiene la coronación con el Calvario en el centro y en los laterales se colocan motivos variados: pirámides, bolas, escudos, esculturas...[FIGS. 2 y 3]

Retablo prechurrigueresco. (1645-1686)

Segovia se mantuvo en activa comunicación artística con Madrid, a lo que contribuye la existencia del Real Sitio de Valsaín. Para el estudio de los retablos segovianos, podemos considerar en este periodo dos etapas:

1- Etapa protobarroca. Segovia entra en esta fase con el retablo del Santuario de la Fuencisla. Fue trazado en 1645 por los artistas madrileños **Francisco Bautista**

y **Pedro de la Torre**. Trasladan a Segovia un tipo de retablo cortesano, que tendrá numerosos seguidores en esta provincia, creando una verdadera escuela: entre los maestros que extienden por las tierras segovianas este tipo de retablo destacan los maestros **José Vallejo Vivanco, José Ferreras, Miguel de Prado** y sus hijos **Francisco y Juan de Prado**. (76) Siguiendo ese modelo, los retablos constan de un banco, cuerpo único de columnas corintias o compuestas y ático semicircular. Los entrepaños se adornan con guirnaldas y festones de frutas. El ático presenta portada central con un lienzo y a los lados hay machones con festones y formas vegetales avolutadas en los extremos. El barroquismo se advierte en el florecer de la botánica y en la energía de las molduras. Ejemplos de retablos son el mayor y los colaterales de Otero de Herreros [FIG. 4], el retablo mayor de Armuña.

2- Etapa prechurrigueresca. Esta etapa se inicia en 1667, fecha en la que **José Vallejo Vivanco** firma la escritura para hacer el retablo mayor de la iglesia segoviana de San Martín, según su propia traza. Interviene en la obra como ensamblador **Juan de Prado**. Es la primera obra documentada en el arcedianato de Segovia en que se utiliza la columna salomónica. Este retablo es anterior al construido por el vallisoletano **Juan Fernández** para la Clerecía de Salamanca en 1673. Casi al mismo tiempo **José Vallejo Vivanco** comienza el retablo de la iglesia de la Compañía. Son retablos plenamente barrocos, que constituyen la base de los desarrollados después por **José de Churriguera**. (77) Los maestros segovianos, iniciados en las formas protobarrocas, se van a hacer eco de las nuevas corrientes de modernidad implantadas, de tal modo que darán el salto para incorporarse a los nuevos movimientos. Tímidamente al principio y de forma masiva en los años siguientes la columna salomónica irá ocupando un puesto destacado en los soportes de retablos. [FIG. 5] En estos momentos ya se inicia también el uso del estípite.

Retablo churrigueresco. (1686-1718)

J.J Martín González da al ensamblador **Juan de Ferreras** el protagonismo de

la implantación del retablo churrigueresco en Segovia. Iniciado en las formas protobarrocas y prechurriguerescas en el taller paterno, se va a hacer eco de las nuevas corrientes de modernidad, de tal modo que se incorpora a este movimiento, a ello contribuye su trabajo en el retablo de la capilla del Sagrario o de los Ayala de la catedral de Segovia, obra que llevó a cabo en mancomún con José de Churriguera, autor de la traza. El 7 de Julio de 1686 se firmó la escritura. Muchos historiadores contemporáneos: Rodríguez G. de Ceballos, A., Yubero Galindo, D., Cruz Valdovinos, J.M. en publicaciones referentes al retablo dan a **José de Churriguera** el protagonismo de esta obra, cuando lo cierto es, que debido a su juventud (cuando se firma la escritura contaba 21 años), y a su poca experiencia, (ésta es su primera obra documentada y aunque suponemos que se formaría en el taller de su padre y allí se familiarizaría con el trabajo de construir retablos, poco le podría enseñar el ensamblador **José Simón Churriguera**, su padre, muerto en 1679, cuando **José Churriguera** contaba apenas 14 años), así pues, pensamos que el peso del trabajo debió recaer en **Juan de Ferreras**, de más edad, (contaba 32 años), con más experiencia (al menos seis retablos podemos documentar en parroquias rurales de las diócesis de Segovia y Avila, anteriores a su obra en la capilla del Sagrario). Son estos primeros retablos provincianos, realizados entre 1679 y 1686, los ensayos de las nuevas formas, que implantará definitivamente a partir de 1686, en ellos emplea sistemáticamente la columna salomónica. (78) Aunque la influencia fuera recíproca, el aprendizaje de **José Churriguera** en esta obra sería decisivo para la construcción del retablo de San Esteban de Salamanca, realizado entre 1693 y 1696. Sabemos que existieron diferencias entre los dos maestros y las obras se alargaron hasta tal punto que en 1718 aún no se había hecho el expositor.

La modalidad churrigueresca es muy abundante en la provincia de Segovia y se mantiene durante largo tiempo, alternando con nuevas formas. La columna salomónica resultó decisiva para su desarrollo, por medio de ella, el retablo evoluciona hacia el cuerpo único. Las plantas acentúan el movimiento con entrantes

y salientes. Todo el retablo se cubre con una profusa decoración. [FIG. 6 y 7] Las ménsulas que sostienen las columnas se cubren con abundantes hojas, a veces insertan cabezas de serafines o ángeles atlantes. [FIG. 13] La columna salomónica alcanza su punto álgido, se ornamenta con hojas de parra, racimos de uva, en muchos casos inserta cabezas de serafines o ángeles desnudos de cuerpo entero. Predominan las hornacinas de arco de medio punto encuadradas por marcos de follaje o cabezas de angelitos alados entre algodonosas nubes.

Retablo de estípites. ¿1708-1776?

El estípite, que comenzó siendo un elemento decorativo en los áticos de los retablos prechurriguerescos, logró entidad propia en los períodos siguientes. Tuvo larga vigencia en Segovia. El estípite, con superposición de uno o varios paralelepípedos y abundante decoración, se extiende por el cuerpo principal del retablo, al principio alterna con columnas, pero después se constituye como único tipo de soporte. El primer retablo que tenemos documentado en el arcedianato de Segovia, que utiliza estípites como únicos soportes en el cuerpo principal, es el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Santa María en Fuentepelayo. Fue construido en 1708 por **Pablo Francisco, Juan Callejo y Gaspar de Aguirre**. Está formado por dos estípites en los extremos y dos de tipo "*hermes*", adicionando al tronco una figura varonil, en el centro. [FIG. 8] Uno de los mejores ejemplos de esta modalidad es el retablo mayor de la parroquia de Escalona, construido por **Celedonio Martín** en 1742. [FIG. 9] En el cuerpo principal, las calles se delimitan por medio de estípites. [FIG. 9 BIS] En las calles laterales, se colocan dos lienzos con marcos quebrados orlados de hojarasca. Una modalidad del estípite segoviano lo constituye el formado por un cuerpo inferior cónico, en vez de apiramidado, como en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Pinilla Ambroz, el retablo se ajustó con el maestro de arquitectura y ensamblador **Celedonio Marín** en 1742 y se asentó en 1745. El retablo tiene singulares soportes. En los extremos, los soportes son de formas mixtas, la primera

mitad son estípites y la segunda mitad son columnillas adornadas con colgantes, el capitel es compuesto. Los otros dos soportes encuadran la hornacina, son dos estípites con frutas colgantes y doble capitel, adornado con volutas y hojas. Lo más original son los cuerpos que, a modo de sucesivos capiteles, se superponen sobre los soportes, de forma escalonada, hasta alcanzar el ático. El último retablo que hemos documentado es el de Nuestra Señora del Carmen de Villoslada. Se asentó el retablo en el año 1776. Es un sencillo retablo de planta lineal, de cuerpo único. Desnudos estípites se sitúan a ambos lados de una hornacina semicircular. El centro del medio punto se adorna con elementos de rocalla y formas llameantes. (79)

Retablo Rococó. 1718-1780

La fecha de 1718 marca el inicio de un nuevo estilo. En el siglo XVIII el retablo de la Capilla del Sagrario experimentó modificaciones. En 1718 el tabernáculo aún no se había entregado. El primero de Agosto de ese año se firmaba el contrato de ejecución del nuevo tabernáculo con **Antonio Tomé**, vecino de Toro. (En ese momento la familia Tomé se encontraba en Valladolid, trabajando en la fachada de la Universidad). Este singular manifestador fue trazado por **Antonio Tomé**. Su hijo **Andrés Tomé** ejecutó la parte escultórica, es decir, los ángeles, figuras simbólicas y la estatua de la fe que corona el tabernáculo. El manifestador acentuó el culto eucarístico de la capilla; así mismo se colocaron en las calles laterales relicarios en forma de armaric, con adorno de rocalla. (80)

Se produce una reordenación arquitectónica. El retablo se escalona, se articulan las columnas en distintos planos; se adorna con rocallas, pero las columnas y demás elementos arquitectónicos vuelven a la verosimilitud. Los motivos ornamentales se espacian mientras luce el dorado y los colores claros de las figuras.

Se construyen en este periodo importantes obras que muestran inventiva en la traza y en los motivos ornamentales. De notable calidad es el retablo mayor de la parroquial de Turégano realizado en 1768 por el maestro **Francisco Rodríguez** y el bellissimo retablo de la parroquial de Paradinas, construído en 1761 por **Pedro Riesgo** según la traza de **Antonio de Tejerina**. [FIG. 10]

Tipos de retablos entre 1775 y 1800.

Este periodo lo dividiremos en dos apartados porque el retablo barroco se prolongó más allá de 1750 pero con dos estéticas diferentes:

- la estética barroca
- la estética clásica

1. Retablos rococós.

Aunque parece que la inventiva ha decaído en trazas y elementos ornamentales, aún se hacen en el arcedianato de Segovia retablos de acuerdo con la estética rococó como los retablos colaterales de Paradinas realizados en 1776 por **Felipe Durán** y **Pedro Bahamonde**, o los retablos colaterales de Villoslada realizados en el mismo año. Todavía en 1800 se realizó un retablo de formas clásicas, pero decorado con rocallas, es el retablo mayor de Tabladillo, obra del maestro de la villa de Olmedo **Josef Fernandez Grajera**. En el banco, la rocalla decora los entrepaños. El retablo está estucado, se imponen los materiales de imitación para representar mármoles pulidos, los tonos empleados en el jaspeado son el blanco y el marrón. Las basas, capiteles de las columnas y los adornos de rocalla están dorados.

2. Retablos clásicos

Se identifican con la política artística de la Real Academia de San Fernando y significarán la acción depuradora y el espíritu renovador. El cambio de gusto que afectó a todo el arte se hizo particularmente evidente en los retablos. En 1777 se publican los reales decretos de regulación de la arquitectura y de los retablos, firmados por el Conde de Floridablanca. En virtud de ellos todos los proyectos de

edificios, retablos, tabernáculos, sillerías, órganos y otros muebles de los templos, tenían que ser sometidos a la aprobación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue el final del barroco. Los decretos fueron enviados a los prelados, quienes por su tradicional adhesión al poder monárquico reaccionaron favorablemente, exigiendo de las catedrales y parroquias la aplicación de la consulta a la Real Academia. Se invocaba la sencillez y por el riesgo de incendios se recomendaban materiales pétreos, mármoles y jaspes. Debido a los problemas de acarreo, tallado y ajuste, se recurrió a los materiales de imitación: imaginería de madera pintada de blanco, retablos con columnas lisas, charoladas y brillantes, imitando mármoles pulidos. (81)

En el arcedianato de Segovia se construyeron numerosos retablos en el nuevo estilo y se reformaron otros renacentistas sustituyendo el dorado por jaspes que imitan mármol. Así se hizo en Carbonero el Mayor: en 1798 **Andrés de Santiuste** firma la escritura obligándose a raspar y dorar de nuevo, dando los colores correspondientes a los retablos de San Andrés y de Santiago, que están uno frente a otro. Habían sido realizados por los maestros ensambladores **Juanes de Aguirre** y **Domingo Sanz** en el año 1607. Son retablos de corte clásico. Consta de cuerpo único con tres hornacinas y ático rematado en frontón triangular. En 1787, el maestro de arquitectura y ensamblador **Eusebio Baños** construyó dos nuevos retablos para Carbonero el Mayor "de orden jónico-dórico que se hicieron para colocar en ellos las efigies de Nuestra Señora del Carmen y San José". Influidos por las tendencias neoclásicas, son de construcción sobria. Constan de un solo cuerpo de tres calles, la central de forma semicircular y rectangulares las laterales, estas últimas están rematadas por sendos frontones triangulares. El cuerpo del retablo está separado del ático por una cornisa quebrada. El remate es una sencilla portada rematada en frontón triangular. Las columnas tienen el fuste jaspeado de negro y los capiteles compuestos. El resto del retablo está jaspeado en tonos ocres. La basa de las columnas y los marcos y molduras de los remates están dorados.

NOTAS

- (1). RUIZ HERNANDO, J. A. LA CIUDAD DE SEGOVIA. Excelentísimo ayuntamiento de Segovia. 1986.
- (2). RUIZ HERNANDO, J. A. HISTORIA DEL URBANISMO EN LA CIUDAD DE SEGOVIA DEL SIGLO XII AL XIX. pág. 152.
- (3). Id. Citado por RUIZ HERNANDO en HISTORIA DEL URBANISMO...
- (4). BOLOQUI LARRAYA, Belen. ESCULTURA ZARAGOZANA EN LA EPOCA DE LOS RAMIREZ, 1710-1780. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. 1983.
- (5). COLMENARES, Diego de. HISTORIA DE LA INSIGNE CIUDAD DE SEGOVIA Y COMPENDIO DE LAS HISTORIAS DE CASTILLA. Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia 1982. Vol. 2 pag. 296.
- (6). A. M. de SG. Leg. 746-1, fols. 49 a 53 v. ORDENANZAS DE CARPINTEROS. Documento N. 1.
- (7). A. H. P. de SG. Protocolo. 1695. Fol. 606. CARTA DE EXAMEN. Documento N. 2.
- (8). A. M. de SG. XXXVIII. Fol. 15 v. ORDENANZAS DE LA CIUDAD DE SEGOVIA. Año 1555.
- (9). A. H. P. de SG. Prot. 1086. 17 de Abril 1627. Citado por VILLALPANDO, Manuela. ARTISTAS EN SEGOVIA SIGLOS XVI Y XVII. Segovia 1985, pag. 53.
- (10). CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso de. VECINDARIO DE LA CIUDAD DE SEGOVIA DE 1586. Sociedad de Heráldica y Genealogía. Segovia 1990. Las parroquias de la ciudad alta sólo concentraban aproximadamente el 30% de la población de la ciudad y esta población de intramuros se hallaba bastante más diversificada laboralmente que la del arrabal. Era en las parroquias de la ciudad alta (especialmente S. Miguel, S. Martín, y S. Andrés) donde los servicios y las actividades industriales (no pañeras), tenían su asiento preferente.
- (11). A. M. de SG. CENSO DE POBLACION DE 1611. Protocolo N. 1.002. Fols. 727-876. Reparto de trigo de la alhóndiga.
- (12). A. M. de SG. QUADERNO DE VARIOS PAPELES SIMPLES Y AUTORIZADOS TOCANTES A EL AYUNTAMIENTO DE ESTA CIUDAD. BECERRO N^o 142 Leg. XIX. Levantar la milicia del batallón, quintar la parroquia.
- (13). A. M. de SG. VECINDARIO DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN. 14 de julio de 1718. 1172-7.
- (14). A. M. de SG. VECINDARIO DE LA CIUDAD DE SEGOVIA APROVADO POR SU MAGESTAD QUE DIOS GUARDE Y CAVALLEROS DE SU REAL CONSEJO DE AZIENDA Y SALA DE MILLONES EN 27 DE JULIO DE 1740. Leg. CCCLIII. (15). 353 CATASTRO DEL MARQUES DE LA ENSENADA. 1752.
- (16). Op. cit. HISTORIA DEL URBANISMO EN LA CIUDAD DE SEGOVIA DEL S. XII AL XIX. Pág. 123
- (17). CATASTRO DE ENSENADA. Tomo seglar. Fols. 47 v. y ss. Año 1752.
- (18). Op. cit. HISTORIA DEL URBANISMO....
- (19). ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL DE SEGOVIA. TESTAMENTO DE JOSE FERRERAS. Protocolo n^o. 1670. Fols. 485-487 v. 29 de septiembre de 1679. Escribano Diego Martínez.
- (20). A. H. P. de SG. PODER DE JOSE FERRERAS A SU HIJO JUAN. Protocolo n^o. 1669. Fols. 141-142 v. 17 de marzo de 1678. Escribano Diego Martínez. Documento N. 15.
- (21). Citado por COLLAR DE CACERES. F. PINTURA EN LA ANTIGUA DIOCESIS DE SEGOVIA 1500-1631. Diputación Provincial de Segovia. 1989. Pág 11.
- (22). ARCHIVO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEGOVIA. CONSTITUCIONES SYNODALES DEL OBISPADO DE SEGOVIA. Copia manuscrita de RUIZ DE CASTRO, G. Se dice que el Sínodo se celebró en 1524.

" Otrosi que al tiempo que uviere de dar a hazer qualesquier obras en las yglesias no se puedan dar a hazer a ningunos maestros sin avenirse primero ... y sin publicarse primero a lo menos dos domingos o dos días de fiesta en la tal yglesia donde se uvyere de hazer y en los lugares de la comarca tres y sin ponerse por escrito las condiciones con q se ha de hazer las tales obras... se recibir fianças llanas y abonadas del maestro que las tomare a hazer; salvo si el provisor e visitador al tiempo que dieran la tal licencia mandare espressamente otra cosa...."

- SINODO DIOCESANA que celebró el ilustrísimo y reverendísimo señor Don Fr. Francisco de Araujo, Obispo de Segovia, del Consejo de Su Majestad, año de 1648. Madrid, 1649. Libro II. Constitución III, pág. 206.
- (23). A. H. P. de SG. Prot. 353. Fols. 163 y 164. Documento N. 3.
 - (24). A. H. P. de SG. Prot. 755. Fols. 786 a 787v. Documento N. 4.
 - (25). A. H. P. de SG. Prot. 765. Fols. 340 y v. Documento N. 5.
 - (26). A. H. P. de SG. Prot. 3.269. Fols. 323 a 324v. Documento N. 6.
 - (27). A. H. P. de SG. Prot. 755. Fols. 786 a 787v. Documento N. 4.
 - (28). CONTRERAS, Juan de. MARQUES DE LOZOYA. HISTORIA DE LAS CORPORACIONES DE MENESTRALES EN SEGOVIA. Segovia. 1921.
 - (29). A. H. P. de SG. Prot. 1666. Fols. 647 y 648. Documento N. 7.
 - (30). A. H. P. de SG. Prot. 1840. Fols. 318 y v.
 - (31). A. H. P. de SG. Prot. 1.263. Fols. 68 y v. Escribano Juan López - 12 de enero de 1655. Documento N. 9.
 - (32). A. H. P. de SG. Prot. 759 - Fol. 74 y v. Escribano Pedro Pérez 16 de enero de 1602. Documento N. 8.
 - (33). MARTIN GONZALEZ, Juan José. LA VIDA DE LOS ARTISTAS EN CASTILLA Y LEON DURANTE EL SIGLO DE ORO. A.B.M. t. LXVII, 1959.
 - (34). MARQUES DE LOZOYA. SITUACION SOCIAL DE LOS ARTISTAS EN LAS DIVERSAS EPOCAS. Ciclo de conferencias del Curso Académico 1969-70. Colegio Universitario de Derecho Domingo de Soto.
 - (35). A. P. DE OTERO DE HERRERO. FUNDACIONES. Libro de entradas y salidas de la iglesia parroquial de este lugar desde 1777. Fol. 52 v. Documento N. 59.
 - (36). A. H. P. de SG. Protocolo N. 1154. Fol. 580, 589.
 - (37). HERRERO GARCIA, María Luisa. REJERIA EN SEGOVIA. Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1990. Pág. 84.
 - (38). A. H. P. de SG. Protocolo N. 1381. Fol. 20. 20 de enero de 1654. TESTAMENTO DEL PINTOR GABRIEL MEDINA. Documentos N. 10 y N. 10 bis.
 - (39). GONZALEZ ALARCON María Teresa. ESTUDIO HISTÓRICO DOCUMENTAL DE LOS RETABLOS REALIZADOS POR LA FAMILIA PRADO EN EL ARCEDIANATO DE SEGOVIA DURANTE EL SIGLO XVII Y PRINCIPIOS DEL XVIII. Estudios Segovianos. Tomo XXXIII. nº 89. 1992.
 - (40). GONZALEZ ALARCON, María Teresa y VAZQUEZ GARCIA, Francisco. DATOS BIOGRAFICOS Y OBRAS EN SEGOVIA Y AVILA DEL ARQUITECTO Y ENSAMBLADOR BARROCO SEGOVIANO JUAN DE FERRERAS. Artículo en prensa. BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA. Universidad de Valladolid.
 - (41). A. H. P. de SG. Protocolo N. 1154. Fol. 580, 589.
 - (42). A. H. P. de SG. Protocolo J-1824. 8 de junio de 1525. QUERRELLA ENTRE ESCULTORES Y ENSAMBLADORES. CONTRA JUAN DE ALCELEGUI Y JUAN INBERNO VECINOS DE SEGOVIA. Documento N. 13
 - (43). A. H. P. de SEGOVIA. Protocolo N. 1351. Fol. 20. 29 de septiembrrre de 1679. TESTAMENTO DE JOSE FERRERAS.
 - (44). Op. cit. TESTAMENTO DEL PINTOR GABRIEL MEDINA. Documento N. 10.
 - (45). A. H. P. de SG. Protocolo N. 5067. Fols 177-180 v. Escribano Juan Osorio. 22 de septiembre del año 1600.
 - (46). A. H. P. de SG. Protocolo N. 1154. Fols 10 a 12 Escribano Juan Velazquez. 7 de enero de 1620. Traspaso de obras.
 - (47). A. H. P. de SG. Protocolo N. 929. Fols 279 v. y 280 v. Escribano Antonio Martínez. 1 de agosto de 1603. Traspaso de obras.
 - (48). A. H. P. de SG. Protocolo 1148. Escribano: Juan Velázquez, ante Francisco de Velasco. 24 de noviembre de 1620.
 - (49). A. H. P. de SG. Protocolo N. 787. Fol. 49. Escribano Alonso de Orozco 4 de abril de 1604. TRASPASO DE OBRAS.
 - (50). A. H. P. de SG. Protocolo N. 954. Fol 752 a 757 v. 10 de mayo de 1609. Ante Juan de Herrera. TESTAMENTO DE CATALINA IMBERTO.

- (51). ARCHIVO PARROQUIAL DE MARAZOLEJA. LIBRO DE CUENTAS EMPIEZA EN EL MIL SEISCIENTOS SETENTA Y DOS (El principio esta humedecido e ilegible). Cuentas de 1714 a 1715. Documento N. 128.
- (52). A. H. P. de SG. Protocolo N. 7573. Fol. 630-636. 13 de noviembre de 1701. RETABLO DE ITUERO. Documento N. 215.
- (53). ARRIBAS ARRIBAS, Sebastian. FUENTEPELAYO. Segovia 1984. pág 27 y 83 y ss.
- (54). HERRERO GARCIA, María Luisa. REJERIA EN SEGOVIA. Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1990.
- (55). A. H. P. de SG. Protocolo N. 678. Fol. 433 a 440 v. Escribano Alonso Ximilio. 19 de septiembre de 1607. TESTAMENTO DE URBANO DE BARAHONA. Nombra algunos pintores y ensambladores que le deben dinero por obras realizadas. Documento N. 12.
- (56). A. H. P. de SG. Protocolo N. 759. Fol. 74 y v. Escribano Pedro Pérez. 16 de enero de 1602. Documento N. 8.
- (57). A. H. P. de SG. Protocolo N. 624. Fol. 526 y 527. Escribano Juan de Zuazo. 17 de mayo de 1601. El retablo tenía cuatro columnas con un pedestal y un sobrecuerpo con cuatro remates. Tenía una figura de San Roque y dos figuras de San Antón y San Sebastián y un Ecce Homo en una tarjeta
- (58). ARCHIVO PARROQUIAL DE MARAZOLEJA. LIBRO DE CUENTAS EMPIEZA EN EL MIL SEISCIENTOS SETENTA Y DOS (El principio esta humedecido e ilegible). Cuentas de 1714 a 1715. Documento N. 128.
- (59). ARCHIVO PARROQUIAL DE PARADINAS. TERCER LIBRO DE FABRICA DE LA IGLESIA DE PARADINAS QUE COMIENZA EN EL AÑO DE MIL SETECIENTOS DOS. Cuentas del año 1761. Documento N. 152.
- (60). A. H. P. de SG. Protocolo N.º 1929. Fol. 742 a 743 v. 13 de febrero de 1691. Documento N. 149.
- (61). A. H. P. de SG. Protocolo N. 986. Año 1621. Escribano Juan de Herrera. RETABLO DE SAN ANDRES. Traida en pregones para las pujas.
- (62). A. H. P. de SG. Protocolo 2796. Fols. 471 a 474 v. LIBRO DE CUENTAS DE LA IGLESIA Y ERMITA DE VEGAS DE MATUTE 1778. Noticias de cuando se doró el retablo mayor. Documento N. 77.
- (63). CARDIÑANOS BARDECI, Inocencio. LOS MAESTROS DORADORES MADRILEÑOS Y SUS ORDENANZAS. A.I.E.M. 1987, XXIV. Págs 239-251.
Estas diferencias laborales entre pintores y doradores se dieron también en Madrid y llegaron a su punto álgido cuando los doradores solicitaron del Rey la aprobación de unas Ordenanzas, en las cuales se prohibía a los pintores ejercer el oficio de corador, sin haberse examinado del grado de maestro. Este punto provocó un largo pleito entre pintores y doradores de Madrid, que finalizó con un Auto de vista, promulgado el 11 de Julio de 1621, en el que se rectificaba en parte las Ordenanzas presentadas por los doradores.
- (64). Op. cit. REJERIA EN SEGOVIA...Pág. 82 y ss.
- (65). QUINTANILLA, Mariano. ALGUNAS NOTAS SOBRE ARTÍFICES SEGOVIANOS. 1560-1660. Estudios Segovianos. T. XIV. 1961. pág. 159 y ss.
- (66). Op. cit. REJERIA EN SEGOVIA...
- (67). A. M. de SG. BECINDARIO DE LA CIUDAD DE SEGOVIA APROVADO POR SU MAGESTAD QUE DIOS GUARDE Y CAVALLEROS DE SU REAL CONSEJO DE AZIENDA Y SALA DE MILLONES EN 27 DE JULIO DE 1740. Leg. CCCLIII.353.
- (68). VERA, Juan de. LA HERMANDAD DE DORADORES. Estudios Segovianos. T. VIII. 1956. pág 503.
- (69). A. H. P. de SG. Protocolo N. 843. Fol. 984 v.
- (70). A. H. P. de SG. Protocolo N. 880. Fol. 107 y v.
- (71). A. H. P. de SG. Protocolo N. 3261. Fol. 323-34 y v.
- (72). A. H. P. de SG. Protocolo N. 2796.
- (73). Op. cit. TESTAMENTO DE GABRIEL MEDINA. En 1654, el pintor GABRIEL MEDINA deja en su testamento, sus utensilios, a Francisco Jimenez de Ocaña que lleva trabajando con él más de 6 años, 3 como aprendiz. "... y por su buen serbicio que me a hecho y a cuidado de mis enfermedades y ganar de comer para ambos mando se le de todo lo que yo dejase tocante a mi profesion como son losas de moler piedras de bruñir colores papeles y todas las demas cosas y colores libros martillos limas barrenos y todo lo que el dijere y quisiere llebar tocante a el dicho

- ministerio y dos camisas
- (74). ARCHIVO PARROQUIAL DE MARAZOLEJA. LIBRO DE CUENTAS EMPIEZA EN EL MIL SEISCIENTOS SETENTA Y DOS. Cuentas de 1714 a 1715. Documento N. 128.
 - (75). A. H. P. de SG. Protocolo N. 3327. Fol. 247 a 253 v. Escribano Manuel Arranz. 12 de diciembre de 1736. ESCRITURA DEL DORADO DE LOS RETABLOS COLATERALES DE MARAZOLEJA. Documento N. 131.
 - (76). Op. cit. ESTUDIO HISTORICO DOCUMENTAL DE LOS RETABLOS REALIZADOS POR LA FAMILIA PRADO EN EL ARCEDIANATO DE SEGOVIA DURANTE EL SIGLO XVII Y PRINCIPIOS DEL XVIII. Estudios Segovianos. Tomo XXXIII. nº 89. 1992.
 - (77). MARTIN GONZALEZ, J. J. EL RETABLO BARROCO EN ESPAÑA. Editorial Alpuerto S.A. Madrid 1993. pág. 112.
 - (78). Op. cit. DATOS BIOGRAFICOS Y OBRAS EN SEGOVIA Y AVILA DEL ARQUITECTO Y ENSAMBLADOR BARROCO SEGOVIANO JUAN DE FERRERAS. Artículo en prensa. BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA. Universidad de Valladolid.
 - (79). La licencia que pedía el señor cura para dorar el retablo, no le fue concedida: " SEGOVIA VEINTE DE JULIO DE MIL SETECIENTOS SETENTA Y SEIS. Concedese a don Fernando Gutierrez Viadero cura de Villoslada la licencia que solicita para hacer las dos casullas que en este memorial se expresa, como tambien para poner puertas y componer la casa hueca de su iglesia hacer una mesa a la romana para el altar maior, y hacer y dorar el retablo que dice para san Ramon y una efigie de este que no sea de vestir....; que en quanto al dorado del colateral de Nuestra Señora del Carmen excite la devocion de los fieles para que lo ejecuten mediante haverlo ofrecido assi a su antecesor en dicha iglesia.... Alonso obispo de Segovia. Documento N. 176.
El retablo no se llegó a dorar, está estucado, se imponen los materiales de imitación para representar mármoles pulidos. El jaspeado es marrón. Las basas, capiteles de los estípites y los adornos de rocalla están dorados.
 - (80). Op. cit. EL RETABLO BARROCO EN ESPAÑA. pág. 174.
 - (81). Op. cit. EL RETABLO BARROCO EN ESPAÑA. pág. 221.

TERCERA PARTE

INDICE BIOGRAFICO DE ARTISTAS

QUE TRABAJARON EN SEGOVIA.

ABEL, Manuel. Dorador.

En 1750 doró y pintó un florón para la media naranja, cartelas para las lámparas, reja para el camarín y las cuatro con sus redes para las sacristías de la iglesia parroquial de Valseca.

ACUDIO, Antonio de. Ensamblador.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Miguel.

AGUILAR, Diego de. Pintor. (1575-?).

En 1586, su viuda vivía en la Parroquia de San Andrés.

Hacia 1570 realiza las pinturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Anaya. Según Collar de Cáceres, las pinturas han de atribuirse sin reservas a él y contar estas pinturas entre las de mayor calidad del artista, relacionadas estrechamente con el retablo de la capilla privada del obispo, en el palacio episcopal. Parece ser que el pintor utilizó grabados para realizar sus composiciones, se manifiesta sobre todo en la Adoración de los Reyes, tomada de una estampa de Cornelis Cort.

AGUILAR, Diego de (hijo).

En 1611 vivió en la Parroquia de San Andrés.

AGUILERA, Francisco. Dorador, pintor.

En 1779 reconoció la obra de dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Vegas de Matute.

En 1781 inicia el dorado de los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Paradinas. Durante los años 1781-82 se le pagan 3.000 reales por el primer tercio del dorado y entre 1782-83 se le dan 4.340 reales en una partida y 2.027 y 32 maravedís en otra. En 1784 se le acabó de pagar los 712 reales restantes. Se especifica que en esa cantidad se incluye la limpieza del altar mayor.

En 1785 doró el cortinero que se había colocado sobre la hornacina de Nuestra Señora de la Asunción de la iglesia parroquial de Marazuela. (Antes de Nuestra Señora del Rosario)

AGUILERA, Angel. Dorador.

En 1796 doró y jaspeó los colaterales de la iglesia parroquial de Valseca. Le pagaron 5.000 reales; en esa cantidad se incluían los materiales. En las cuentas

del mismo año hay otra partida de 1.700 reales por jaspear y dorar la caja del órgano, componer el púlpito con sus gradillas y pintar las barandillas de los colaterales de la iglesia de Valseca. Recibieron él y su oficial 320 reales de agasajo "...por el buen cuidado que tuvieron"

En 1804 cobró 1.720 reales por dorar los pedestales y limpiar los colaterales de la iglesia parroquial de Carbonero de Ahusín.

En 1806 dora y pinta imitando mármoles los retablos de San Antonio Abad y San Vicente Ferrer (hoy de Nuestra Señora del Rosario), en la iglesia parroquial de Escalona.

En 1810 retocó una talla del siglo XVII de la Inmaculada Concepción, colocada en el retablo lateral izquierdo de la parroquia de Escalona. La imagen es una delicada talla y está primorosamente policromada.

AGUIRRE, Juanes de. Arquitecto, ensamblador. (1571-?)

En 1597 realiza el sagrario para el altar mayor de Villacastín, que había concertado su suegro Mateo de Imberto en 1593.

A partir del año 1600, con el pintor **Simón Rodríguez**, cobran diversas cantidades a cuenta de un retablo que están haciendo en la iglesia de Santo Domingo de Pirón. Las noticias son imprecisas. Desde 1612 aparecen otras partidas pagadas al pintor **Gregorio Ramírez** y al entallador **Juanes de Aguirre**; el libro de fábrica está muy desordenado y es poco explícito, no se puede determinar si se trata del mismo retablo o de otro diferente. Pudiera ser el actual retablo de San Antonio, desafortunadamente reconstruido.

En 1607 realiza con **Domingo Sanz** el retablo de San Andrés, (antes de Nuestra Señora del Rosario) de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor. Cobraron por la obra unos 5300 reales en varias partidas. Es un retablo de corte clásico. Consta de cuerpo único con tres hornacinas y ático rematado en frontón triangular.

El 20 de julio de 1608, se concierta con Francisco Robledo, cura propio de Carbonero el Mayor para hacer el retablo de San Andrés (ahora de Santiago) de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor. El retablo será de la forma y traza que el ensamblador tiene dibujado en medio pliego de papel, firmado por él y por el cura. Lo hará de buena madera, limpia y seca y lo entregará para ser visto por oficiales del arte de ensamblaje el día de Pascua de Flores del año 1609. Para la tasación, la iglesia nombrará un oficial y otro Juanes de Aguirre. Se tasó este retablo en 6520 reales que no se le terminarían de pagar hasta 1615.

En 1611, con el entallador **Lantario de la Vega**, cobraron 120 reales por tasar

la talla del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Turégano, que habían realizado **Alonso de Herrera** y **Juanes de Aldaba**. (Desaparecido).

El día 12 de Febrero de 1615 se firma el contrato y carta de obligación entre el pintor **Cristobal Pedrill** y el arquitecto **Juanes de Aguirre**, que realizaría la talla y ensamblaje de un retablo para la iglesia de Abades. Estaría terminado para el día de Pascua de Flores de ese mismo año de 1615.(Desaparecido)

Vivía en la Parroquia de San Andrés en el año 1625, junto con su hijo, soldado, Juan de Aguirre.

AGUIRRE, Juan. Ensamblador.

Era hijo de **Juanes de Aguirre**, vivía y trabajaba en casa de su padre. El 8 de junio de 1625 se ve envuelto en un proceso entre el ensamblador **Juan de Alcelegui** y su tío, el escultor **Juan de Imberto**. Con su hermano, el escultor **Mateo Aguirre**, con las espadas desenvainadas, habían acudido en ayuda de su tío Imberto.

AGUIRRE, Mateo. Escultor.

Era hijo de **Juanes de Aguirre**. Vivía y trabajaba con su tío el escultor **Juan de Imberto**. El 8 de junio de 1625, por acudir en ayuda de su tío, se ve envuelto en un proceso contra el ensamblador **Juan de Alcelegui**. Con su hermano, el ensamblador **Juan Aguirre**, con las espadas desenvainadas, habían acudido en ayuda de su tío Imberto.

AGUIRRE, Gaspar de. Maestro de arquitectura.

En 1708 construyó con los maestros **Pablo Francisco** y **Juan Callejo** el retablo de Nuestra Señora de la Consolación de la iglesia de Santa María de Fuentepelayo. En la actualidad es el retablo de Nuestra Señora del Rosario. Cobraron 5.600 reales. El señor marqués de Fuentepelayo contribuyó con 1.500 reales, el señor cura párroco D. José Llorente con 200 reales, los feligreses con sus donativos completaron la cantidad en años sucesivos.

ALCELEGUI, Juan de. Ensamblador.

El 8 de junio de 1625 se ve envuelto en un proceso contra el escultor **Juan de Imberto** porque "tuvieron pendencia de cuchilladas". En ayuda de éste llegaron sus sobrinos, el escultor **Mateo de Aguirre** y el ensamblador **Juan de Aguirre**.

ALDABA, Gaspar de. Ensamblador. (1591-?)

Vivió en la Parroquia de San Andrés en el año 1625.

ALDABA, Juanes de. Ensamblador.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Miguel.

Estaba casado con Petronila de Montoya, quien en 1620 mantenía un pleito con el pintor **Alonso de Herrera**, reclamando la parte que le correspondía de los 2.800 reales en que se había contratado con su marido el retablo de Santiago de la villa de turégano. Parece ser que el ensamblador falleció sin concluir la parte de talla y el pintor no había satisfecho los pagos por su trabajo. Finalmente **Alonso de Herrera** se avino a pagar la deuda a Petronila de Montoya y a Gaspar de Aldaba.

ALONSO, Andrés. Maestro de arquitectura, tallista, escultor, ensamblador.

En 1682 realiza el retablo de Cristo Crucificado en la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor. El pago se le hizo en varias partidas, entre los años 1682 y 1684, una parte se le dió en dinero y otra en trigo. El retablo se asentó en 1683, **Andrés Alonso** y **Francisco Martín** tardaron 6 días en colocar el retablo, con la colaboración de otras personas que ayudaron a hacer los andamios y a asentar las columnas y las cornisas.

En 1684 comienza el retablo de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor, cuando termina el retablo de Cristo Crucificado. No se asienta hasta 1690, en esta fecha trasladan en carros el retablo, encajonado con tablas, desde Segovia a Carbonero. La llegada del retablo se celebró con media cántara de vino y una cena para los que fueron por él a Segovia, y un fresco para los que ayudaron a descargarle.

En 1695 le entregaron 400 reales a cuenta del retablo que estaba haciendo para colocar la imagen de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de la Cuesta. En 1696 le entregaron otros 500 reales; con ello se le cabaron de pagar los 900, cantidad en que se había ajustado el retablo.

En 1695 estaba haciendo el retablo de Cristo Crucificado de la iglesia de la Cuesta. A partir de esta fecha cobra 200 reales en una partida. Por la similitud de las dos obras, suponemos que costaría 900 reales como el de Nuestra Señora del Rosario.

En 1698 hace junto a **Martín de Mendizábal** el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bernardos. En los libros de fábrica aparecen varias partidas desde 1694 hasta 1698 destinadas a pagar el retablo mayor. El retablo debió asentarse

entre 1695 y 1696. Según las cuentas parroquiales el retablo costó alrededor de 14.000 reales. Además de la cantidad en metálico, se entregaron a los maestros 115 fanegas de trigo.

En 1702 realizó los colaterales de la Virgen del Rosario y de la Virgen con el Niño para la iglesia parroquial de La Losa. Los dos retablos son iguales. Se ajustaron en 5.200 reales, pagados como era costumbre en tres plazos. En ese precio no estaba incluido el trabajo de asentarlos que supuso 214 reales más por el hierro, clavazón y madera que necesitaron el maestro Andrés Alonso, un carpintero y otras personas que les ayudaron .

En abril de 1704, reclama al cura de Marazuela 300 reales que le está debiendo por la baja que hizo en el retablo. Cobrada esta cantidad, la ofrece como limosna a la iglesia de Marazuela.

Hacia el año 1712 hizo el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Villavela, puesto que en las cuentas de dicho año figura una partida de 540 reales, que se le dieron para pagar el retablo que se había puesto en el colateral del evangelio. Además hizo un marco para el retablo por el que cobró 100 reales.

En 1716 termina el colateral de la epístola de la iglesia parroquial de Abades. En 1714 se encargan dos colaterales para el cuerpo de la iglesia. Los realizarían los tallista, **Pedro Lainez, Andrés Alonso y Pablo Franco**, vecinos de Segovia. Cobraron a cuenta de su trabajo 1592 reales de vellón. En 1716 la iglesia pone un pleito a los maestros por no haber terminado los retablos en el plazo fijado. Finalmente ese mismo año quedarán asentados. Por el del lado del evangelio se pagan a **Pedro Lainez** 3200 reales. El colateral de la epístola se paga a **Andrés Alonso**. Hacia el año 1955, el retablo del lado del evangelio dedicado a la Virgen del Carmen y antes a San Francisco, se quemó. Hoy solo queda el del lado de la epístola realizado por **Andrés Alonso**.

ALONSO, Diego.

En 1628 se concierta para hacer el retablo de la ermita del Valle o de la Vera Cruz de Villacastín.

ALONSO, Manuel. Tallista.

En 1771 arregló la mesa del altar de Nuestra Señora del Rosario y el postigo de la sacristía de la iglesia parroquial de Jemenuño.

AMBERES, Jerónimo. Ensamblador, entallador.

En 1550 realizó el primer retablo (desaparecido) de la ermita de Nuestra Señora

del Bustar en Carbonero el Mayor. La obra se tasó en 26 ducados. En 1558 se asentó el retablo. En el primer tercio del siglo XVII, se reconstruye la ermita. El retablo realizado por el maestro **Amberes**, quedó en situación ruinoso y se sustituyó por uno nuevo.

En octubre de 1580 se le dió licencia para la construcción del retablo de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Cerca de Madrona. El 25 de octubre de 1587, da carta de poder ante el escribano Juan de Zazo para cobrar de la Iglesia de Madrona 12.000 maravedís que se le deben del retablo. Fue sustituido en el siglo XVII por el actual barroco.

En 1585 hace los retablos colaterales de Santa Catalina y de San Sebastián de la iglesia parroquial de Mozoncillo. (Desaparecidos). Las pinturas de los dos retablos se debían a **Gabriel de Sosa**. Fueron tasadas en 1587 por **Juan del Rio** en 3.232 reales.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Andrés.

ARAGON, Felipe de. Escultor. (1574-?)

En 1611, con el escultor **Juan Rodriguez**, cobran 142 reales por 4 días que se ocuparon en tasar el retablo mayor de la iglesia de Santiago de la villa de Turégano, realizado por **Alonso de Herrera**. (Desaparecido)

En 1616 hace la talla de mediorrelieve de Nuestra Señora de la Asunción para el retablo de la Virgen del Rosario (ahora de San Andrés) de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor.

En 1617 realiza cuatro esculturas para el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Aguilafuente. Las tallas eran: San Agustín, San Francisco (posiblemente son las que hay en los laterales), San Lorenzo y San Esteban (desaparecidas)

En 1625, vivió en la Parroquia de San Esteban.

En 1641 realiza junto a **Andrés Pérez** la custodia del antiguo altar mayor de la iglesia parroquial de Paradinas. (Desaparecida). En los mandatos de la visita de 1609, Don Vicente de Ayala, visitador del obispado, mandó hacer un retablo mayor y una custodia para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Paradinas, porque los que poseía la iglesia se hallaban en mal estado. Suponemos que por razones económicas, la construcción de la custodia no se llevó a cabo hasta 1641.

En 1642 hace la talla de la Asunción de Nuestra Señora de la iglesia parroquial de Paradinas.

ARAGON, Pedro de.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Fagún.

ARANGO, Joseph. Entallador y ensamblador.

En 1774 realizó junto a **Clemente Suarez** algunas mejoras en el retablo de San José de la iglesia parroquial de Armuña: hicieron la mesa de altar, cascarón y una tarjeta.

ARNAO, Juan de.

Vivió en la Parroquia de San Miguel en 1586.

ARROYO, José. Arquitecto.

En 1654 se compromete a hacer un altar y retablo de madera de pino, de 10 pies y medio de ancho y 17 de alto, dorado, de columnas estriadas para Nuestra Señora de la Soledad de la iglesia de Villacastín.

En 1655 hace la imagen de vestir de Nuestra Señora de la Soledad de Villacastín.

En 1659 le encargan un retablo para la ermita de Nuestra Señora del Carrascal de Villacastín. Se hará conforme a la traza diseñada por el maestro.

ARREGUI, Juan de. Carpintero, entallador, ensamblador.

El 11 de diciembre de 1667 hace el examen de carpintero, entallador y ensamblador, ante los maestros de carpintería y albañilería que ejercen como veedores durante ese año.

AVEL, Manuel. Pintor y dorador.

En 1746 dora en colaboración con el maestro dorador **Juan Sanz** el retablo de S.Roque de la iglesia parroquial de Navas de San Antonio. Recibieron 2.814 reales por su trabajo. El retablo de San Roque (3 x 4 m.) está perfectamente documentado en los libros de Fábrica. En el año 1737 se trajo de Segovia el retablo, aunque desconocemos al artífice, sabemos que al anónimo ensamblador se le pagó por la talla 1.560 reales.

AVILA, Simón de. Aprendiz de entallador.

El 1 de agosto de 1613, su padre, Cristóbal de Avila, le asienta de aprendiz con el entallador Juan Sanchez por cuatro años.

BALDERAN, José. *Ensamblador y escultor.*

En 1777 hace el cascarón y sagrario en la iglesia parroquial de Vegas de Matute.

BALLE, Simón del. *Entallador.*

En 1609 hace dos altares en la iglesia parroquial de Hontoria.

BAHAMONDE, Pedro. *Arquitecto, escultor. Vecino de Peñafiel.*

Junto a **Felipe Durán**, ambos vecinos de Peñafiel, realizan en 1776 los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Paradinas. En las cuentas parroquiales de los años 1776-77-78-79 hay varias partidas que se pagaron por hacer nuevos los retablos. Costarían unos 5.000 reales de vellón.

En 1778 hizo el retablo de San José para la iglesia de Zamarramala; cobró 3.600 reales, en el precio se incluía una cajonería para la sacristía y un monumento nuevo para la Semana Santa.

En 1792 hizo la mesa de altar de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Zamarramala. Cobró 550 reales. Está jaspeada y se adorna con un medallón con Ave María.

BAÑOS, Marcos de. *Pintor.*

En 1586 vivió en la Parroquia de San Andrés.

En 1589 comenzó la parte pictórica del retablo hecho por el ensamblador **Baltasar de Ledano** para la iglesia de Santiago de la villa de Turégano. Percibió 33.400 mrs. Desde 1591 hasta 1597 los pagos siguen a nombre del pintor **Juan del Río**, quien cobró 73.390 maravedís. En 1595 se asentó el retablo. Se trajo cargado en cinco animales, envuelto en telas y papel de estraza y atado con hilo de bala.

BAÑOS, Eusebio. *Tallista, maestro de arquitectura, entallador, maestro de carpintería.*

En 1787 realiza los retablos de Nuestra Señora del Carmen y San José en la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor. La única cantidad que reseñan los libros es la de 6.600 reales de vellón. Los retablos llegaron desde Segovia en siete carros y como era costumbre se dió un refresco a los oficiales y personas que ayudaron a asentarlos.

En 1789 hizo una mesa nueva de altar y credencias para la iglesia parroquial de Pinilla Ambroz. Cobró 700 reales por la obra en blanco.

En 1795 hizo los retablos de San Lorenzo y San Sebastián para la iglesia de Perogordo. Le pagaron 2.000 reales.

En 1795 hizo el trono para Nuestra Señora del Carmen de la iglesia parroquial de Abades.

BARAHONA, Urbano de. Pintor.

El 19 de septiembre de 1607, hace testamento. Nombra algunos pintores y ensambladores que le deben dinero por obras realizadas.

BASURTO, Andrés de. Entallador. (1595-?)

Aparece nombrado en un documento del Archivo Municipal de Segovia, fechado el 4 de Enero de 1625.

BELMONTE, Pedro. Tallista.

En 1787 hace la mesa del altar de Nuestra Señora de la Asunción (antes de Nuestra Señora del Rosario), en la iglesia parroquial de Marazuela.

BENTURA, Francisco. Ensamblador.

Oficial de **Manuel Carretero**. En 1714 ayuda a asentar los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Marazoleja. El, **Manuel Carretero**, y el aprendiz **Dionisio del Valle**, permanecieron siete días en Marazoleja asentando los retablos.

BENTURA JIMENEZ. Ebanista.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros "pobres". Bentura Jiménez figura en la parroquia de San Miguel, como vecino.

BERMEXO, José. Dorador.

En 1703 junto a **Felipe de Diego** comienza a dorar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bernardos. El dorado del retablo se realizó por 19.000 reales. Los doradores permanecieron en casa del mayorclomo mientras duró la obra. El maestro de dorar y estofar **Diego Herranz Delgado**, certificó que el retablo estaba dorado con toda perfección y que el oro era bueno, fino y sin mezclas.

A partir de 1708 con **Francisco Jimenez de Ocaña** pintaron las capillas de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones.

En 1719 dora el sombrero del púlpito de la iglesia parroquial de Bernardos.

Entre 1724 y 1726 se efectuó el dorado de los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Bernardos. Se ajustaron en 6.600 reales (600 ducados)

En 1725 dora los colaterales, encarna el Niño Jesús y dora una peana de la iglesia parroquial de Bernardos.

En 1728 dora dos tablas de la consagración de la iglesia parroquial de Bernardos.

En 1733 firma las condiciones para dorar el retablo mayor de Villacastín.

BERMEXO, Manuel. Oficial dorador.

En las cuentas de fábrica de la iglesia de Torregiglesias del año 1741 hay una partida que dice: "*Más da en data dieciseis reales que se dieron a Manuel Bermexo oficial mayor que trabajo en dicho retablo*".

El dorado del retablo mayor, lo hizo en esa fecha, el maestro **Joaquín Casado**.

BOLAÑOS, Bartolomé de. Maestro de arquitectura, ensamblador.

El 24 de enero de 1684 firma la escritura y condiciones ,para hacer el retablo mayor de Perogordo. Cobrará 1.300 reales de vellón pagados en tres plazos: 200 al otorgar la escritura, a los ocho meses 800 reales y los 300 restantes cuando el retablo estuviese asentado.

Antes de 1693 realiza el retablo de San José (Ahora de San Antonio) de la iglesia parroquial de Aguilafuente.

En 1693 realiza el colateral de Ntra. Señora de la Antigua de la iglesia parroquial de Aldea Real.(En la actualidad es el retablo del Santo Cristo atado a la columna). La escritura se firmó el 17 de enero de ese mismo año y en ella se especifica que este maestro se obliga a hacer " un corateral para la imagen de Nuestra Señora de la Antigua de este dicho lugar, en la parrochial del en el marmol de el arco de la capilla Mayor del lado de la episttola de diez y seis pies de alttitud y ocho pies de anchura a la similitud de otro corateral que el susodicho hizo en la iglesia parrochial de Santa María de la Assuncion de Aguilaffuente que es el de San Joseph. Con las mismas trazas y condiciones sin esceder menos de la vuelta que aze a el lado de el ebangelio...."

Se le pagaron 660 reales en tres plazos, la forma acostumbrada, 200 en el momento de la firma, otros 200 el día que se asentará el colateral y la cantidad restante para el día de San Bartolomé.

En 1696 realizó varias obras para la iglesia parroquial de Marazoleja: un nuevo marco tallado para el altar mayor, suponemos que para ampliar el ático hasta ajustarse a la forma de la capilla, otro marco para el altar de San Gregorio (desaparecido) y adaptó el marco que había realizado **Martín de Mendizábal** para el altar mayor de la iglesia de Marazoleja, al retablo de Nuestra Señora del Rosario. Hizo 8 marcos imitando ébano para las pinturas del antiguo retablo mayor, 3 marcos negros para un espejo y dos pinturas. En la misma fecha concertó ocho bancos para la ermita de Santa Catalina en Marazoleja. En 1701 hace dos puertas, una para el osario y otra en la subida de la torre de la iglesia parroquial de Marazoleja.

BOLDUQUE, Pedro de. Escultor.

En 1586 hace el retablo de San Pedro y realiza la talla de San Pedro de la iglesia parroquial de Fuentepelayo.

En 1590 lleva a cabo el retablo de la Quinta Angustia, realiza el medio relieve del Entierro de Cristo, realiza el relieve del abrazo de San Joaquín y Santa Ana frente a la puerta dorada y la escultura de Juan el Bautista de la iglesia parroquial de Fuentepelayo.

BORBUA, Pedro de. Dorador.

El 15 de mayo de 1688 sale fiador del dorador **Francisco Leal Cid**, en la escritura y condiciones que aquel firma para dorar el retablo colateral del lado de la epístola de la parroquia de Cantimpalos, el del Santo Cristo de la Columna.

El 6 de octubre de 1679, sale fiador del arquitecto **Martín de Mendizábal, José Ferreras y Juan Ferreras**, en la escritura para hacer el retablo de la capilla mayor de la iglesia de Espirido.

El 15 de abril de 1679, con el también dorador **Francisco de la Prensa** firman la escritura y condiciones para dorar el retablo de la iglesia de los Huertos. Cobrarán 7.000 reales, se incluye en el precio materiales y mano de obra. Ha sido repintado en este siglo, perdiendo así los efectos esplendorosos que el dorado da a los retablos.

El 2 de enero de 1680 con **Francisco Jiménez de Ocaña, Jacinto Leal de Quirós, Francisco de la Prensa, Francisco Leal de Quirós, Luis Ortiz de Paz, Juan Orilla y Juan de Prado Casero**, maestros de dorar y estofar, establecen una hermandad que se titula de los Doradores de Segovia, con el fin de socorrerse en las necesidades que tuvieran, hacer sufragios por las ánimas y otros actos de caridad y establecer las relaciones de trabajo.

El 20 de abril de 1694, sale fiador del dorador **Francisco Herrero**, en la escritura

de obligación y contrato para dorar el retablo de San José y la talla de San José y el Niño para la iglesia parroquial de Cantimplós.

En 1700 doró el retablo del Santo Cristo del Sepulcro de la iglesia de Zamarramala. Le pagaron 2.016 reales. Hoy se conserva bien dorado y policromado.

BORBUA, Joseph. Dorador.

En 1728 cobró 1.100 reales por dorar el retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la iglesia de Nuestra Señora de Veganzones. Se comprometía a pagar 30 reales al dorador **Felipe de Diego**. Se le añadieron 150 reales por mandato del señor provisor porque había perdido dinero en el dorado del retablo.

Cobró 42 reales por dorar los marcos de las palabras de la consagración, las del evangelio de San Juan y las del lavado.

En 1731 cobró 886 reales por la pintura del órgano, las baldosas del coro y el blanqueo del cuerpo de la iglesia.

En 1735 doró el marco frontal tallado, realizado en 1732 por **Manuel Cámara**, para el altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Cerca, en Madrona.

En 1737 dora y encarna con **Joaquín Casado**, las andas e imágenes de la iglesia parroquial de Zarzuela del Monte.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros "pobres". Joseph Borbúa figura en la parroquia de San Miguel, como noble vecino.

BORBUA, Miguel. Dorador.

En 1724 doró y jaspó el retablo de Nuestra Señora del Rosario y de Nuestra Señora de la Soledad de la iglesia parroquial de Villovela. Cobró 2.900 reales. Además encarnó los rostros y manos de Nuestra Señora y el Niño, pintó las andas y compuso el púlpito.

En 1745 pinta y estofa la efigie de San Zoilo de la parroquia de Escalona. La escultura se hizo nueva en 1745. Para la misma iglesia pintó los evangelistas, el pelícano, unas andas y plateó las varas de la iglesia.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros "pobres". Miguel de Borbúa figura en la parroquia de San Miguel, como noble vecino.

BORBUA, Pedro de. Dorador.

En 1763 se compromete a dorar y jaspear el retablo de la ermita de San Miguel en Villoslada por 2.000 reales. Según las condiciones se habían de dorar toda la talla, junquillos y medias cañas. Los tres respaldos se habían de dorar y abrir unas telas con diferentes flores estofadas de oro. Los lisos tenían que ir jaspeados de encarnado y barnizados para su permanencia. Todos los niños que tiene el retablo tenían que ir encarnados y las alas estofadas. La grada donde esta la efigie del santo Cristo debía ir dorada y jaspeada y el zocalo jaspeado, dorado y barnizado.

En 1765 presentó condiciones para hacer el dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villoslada. No llevó a cabo la obra porque se remató en el dorador **Lorenzo Villa**.

En 1772 cobró 1.050 reales por dorar y pintar la iglesia de Ituero.

BRIZUELA, Pedro. Arquitecto. (1565-?)

En 1611 vivió en la Parroquia de San Esteban.

En 1624 hizo Los planos de la iglesia de la Magdalena de Zamarramala.

CABRERO, Alonso. Dorador.

En 1733, con **Baltasar Capo** y **Diego Hernanz**, ayudaron a **José Bermejo** en el dorado del retablo mayor de Villacastín. Se les cita como maestros doradores y como oficiales.

CADRANA, Andrés. Ensamblador. (1711-?)

En 1721 realiza un retablo para la ermita de Nuestra Señora de la Concepción de Villacastín. (Desaparecido)

CALLEJO, Juan. Arquitecto.

Hacia el año 1705 hizo el retablo de Nuestra Señora del Rosario de torrecaballeros. En las cuentas de la Cofradía del Rosario de los años 1705-06 hay varias partidas que se pagaron por hacer el retablo, en las mismas cuentas hay otra partida de 12 reales que costaron dos carros de madera que se trajeron de Segovia. No se terminó de pagar hasta el año 1707, puesto que en las cuentas parroquiales de dicho año figura una partida de 153 reales que de los caudales de la iglesia mandaron dar a **Juan Callejo**, porque la Cofradía no tenía bastante dinero.

En 1708 realiza junto a **Pablo Francisco y Gaspar de Aguirre**, el retablo de Nuestra Señora de la Consolación de la iglesia parroquial de Fuentepelayo. En la actualidad es el retablo de nuestra Señora del Rosario. Por la obra cobraron 5.600 reales. El señor marqués contribuyó con 1.500 reales, el señor cura párroco D. José Llorente con 200 reales, los feligreses con sus donativos completaron la cantidad en años sucesivos.

CAMARA, Francisco. Ensamblador.

En 1733, con **Nicolás de Quintanilla**, hicieron una mejora en el retablo mayor de Villacastín: los marcos de los lienzos, algunos atributos de las figuras y "la talla que tiene en el sotabanco", es decir, las 14 tarjetas sobre los nichos.

CAMARA, Manuel de. Ensamblador, arquitecto y entallador. (¿-1739)

En 1728 realiza el retablo de la ermita de Nuestra Señora Tormejón en Armuña. (Desaparecido)

En 1732 hizo un marco frontal tallado para el altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Cerca, en Madrona.

En 1735 hizo los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Madrona. Son los dedicados a Nuestra Señora del Rosario y a San Roque.

En 1739 se asentaron los colaterales y se añadieron tarjetones y otras piezas que les faltaban. Este trabajo fue realizado por los oficiales de **Manuel de Cámara**: el tallista **Alonso** y el entallador **Manuel de Sandín**, vecinos de Segovia, que se hicieron cargo de los retablos a la muerte del maestro.

CAMILO, Francisco. Pintor.

En 1659 pinta 2 lienzos grandes para el retablo de la iglesia parroquial de Otero de Herreros. La firma de Camilo figura en estos lienzos: **Fco. Camilo Ynventor** (año 1659). Según estos datos se trata de las primeras composiciones realizadas por el artista para una iglesia segoviana (exceptuando lo que hizo en El Paular) y acaso fueran estas obras las que le granjearan los encargos subsiguientes y el interés de una clientela nueva por su arte. Además su influencia se dejará sentir en otras obras de artistas locales (Retablo Mayor de La Losa).

CANO, Francisco. Maestro tallista de Sepúlveda.

En 1753 hace el retablo de la ermita de San Miguel en Villoslada. El retablo se hizo con las limosnas de los devotos. Se ajustó en 2.800 reales. Se asentó en 1753, el maestro y oficiales tardaron tres días en asentarle. Realiza el púlpito y sombrero de la iglesia parroquial de Aldea Real.

CANTO, Hernando del. Dorador.

En 1647 dora la custodia del altar mayor de la iglesia parroquial de Vegas de Matute. Se le pagan 850 reales por el dorado, transporte desde Segovia y el asiento en el altar.

CAPO, Baltasar. Dorador.

En 1733, con Alonso Cabrero y Diego Hernanz, ayudaron a José Bermejo en el dorado del retablo mayor de Villacastín. Se les cita como maestros doradores y como oficiales.

CARDENAS, Pedro de. Dorador.

En 1707 doró la reja del púlpito e hizo el rodapié de la sacristía de la iglesia parroquial de Armuña.

CARDENAS MALDONADO, Gabriel de. Pintor y dorador. Vecino de la villa de Cuellar.

Estaba casado con María de la Cruz. En 1586 realiza las pinturas del retablo de San Pedro de la iglesia parroquial de San Miguel de Fuentepelayo. Las pinturas de factura algo tosca, las atribuye Collar de Cáceres a **Gabriel de Cárdenas**. En 1587 comienzan los pagos por las pinturas. Los temas representados son: en el banco, la Virgen del Rosario con Santo Domingo y monjas de la Orden y en el medallón ovalado del ático, el Niño Jesús triunfante.

En 1596 pinta y dora el retablo de la Quinta Angustia de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Fuentepelayo.

Cuatro pinturas de óleo sobre tabla sirven de pulsera al retablo. A la izquierda la Oración en el huerto, abajo, el Prendimiento de Cristo, arriba. A la derecha la Flagelación de Cristo, abajo y la subida al Calvario, arriba. Las pinturas son obra de **Gabriel de Cárdenas**, según estima Urrea.

El 21 de febrero de 1600 se firmó el contrato para hacer el retablo para la ermita de San Roque de Mozoncillo. Comparecen en Mozoncillo, ante el escribano Antonio Rexas, por una parte, los alcaldes ordinarios, los regidores, varios vecinos como representantes del concejo y Juan Sancho García, cura propio de Mozoncillo y de la otra parte el ensamblador **Roque Muñoz** y el pintor **Gabriel de Cárdenas Maldonado**, vecinos de la villa de Cuellar. Ambos maestros se comprometen a hacer el retablo en el plazo de un año y según la traza que presentaron, pero quitándole la custodia porque consideran los contratantes que no es necesaria en la ermita. El retablo tendrá de alto 21 pies y medio, es decir, desde la mesa del altar hasta el techo, dándole de ancho lo que se requiera

según la altura dada. En los tableros principales y en los pedestales pintaran las historias que los contratantes quisieran. El retablo hecho de talla y pintura, dorado y estofado, se entregará en dos mitades, la primera para el día de San Roque de 1600 y la otra mitad para el día de San Roque del año 1601. La imagen de San Roque, que ya tenían en la ermita la darán pintada y estofada y añadirán unas alas que le faltan al ángel. Por toda la obra se pagarán 900 ducados que se irán sacando de las rentas, limosnas y ofrendas que tenga la ermita. Sólo podrán sacar de este dinero 10.000 maravedís que se deben a los constructores de la ermita, y lo necesario para hacer unas puertas de madera, lo demás quedará reservado para el pago del retablo y no se podrá hacer ninguna otra obra hasta terminar de pagarlo.

Como era frecuente en estos contratos, se piden fianzas, 2.000 ducados. Se concede a los maestros un plazo de 15 días para que las envíen desde Cuellar. La escritura de fianza presentada por **Gabriel de Cárdenas**, su mujer María de la Cruz, **Roque Muñoz**, su mujer Ana de Ballelado y el fiador de estos, Diego Sarmiento, está fechada el 22 de septiembre de 1600.

CARNICERO, Alonso. Arquitecto.

El 21 de abril de 1699 firma en Marazuela, junto a **Pedro del Valle**, las condiciones para hacer el retablo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Marazuela. Según la documentación, la obra seguiría la traza hecha por **Pedro del Valle**. Este retablo debería estar concluido para el día de Pascua de Espíritu Santo de 1700, quince días más o menos, con dos marcos para poner frontales. Se obligaban a pagar a **Pedro del Valle** 9.500 reales de vellón en cuatro pagas.

CARRETERO, Manuel. Maestro de arquitectura, ensamblador, arquitecto, entallador. Aparejador de las obras reales.

En 1702 realiza la obra de puertas y cancelas de la iglesia parroquial de Vegas de Matute.

En 1703 concierta la obra de los retablos colaterales de Nuestra Señora del Rosario y Cristo Crucificado de la iglesia parroquial de Ochando.

En el año 1704 se dan 200 reales al cantero **Antonio Rodríguez**, y a **Manuel Carretero**, vecinos de Segovia, a cuenta del retablo y los pedestales del retablo mayor de Navas de San Antonio. Aunque no existen más referencias acerca del artífice del retablo mayor, posiblemente éste sea obra de Manuel Carretero. Se construiría entre 1704 y 1712. Añadió un fclcrón a la custodia de la iglesia parroquial de Navas de San Antonio.

En 1709 se ajustan los dos retablos colaterales, dos marcos para los altares y cuatro niños de escultura para la iglesia parroquial de Bernardos. Los retablos de

Nuestra Señora del Rosario y de Cristo Crucificado se ajustaron en 6.640 reales. Esta pareja de retablos exactamente iguales, se traen de Segovia en siete carros y se colocan en el año 1710.

En 1712 hace dos retablos colaterales (desaparecidos), dos hacheros y seis bancos de respaldo para la iglesia parroquial de Mozoncillo.

En 1713 trabaja en el retablo de la ermita de Nuestra Señora de Rodelga en Mozoncillo. En el año 1678 se había encargado un retablo para la ermita a **José Vallejo**, vecino de Segovia. En 1705 con licencia del provisor de Segovia se realiza una reforma de la capilla, se hace un camarín y se decoran con pinturas el techo y las paredes. Después de estas obras el retablo debía necesitar una reforma para adaptarse a las nuevas condiciones, por ello, en 1713 se conciertan con **Manuel Carretero** las obras de talla del retablo.

En 1714 el vicario general Alfaro y Aguilar concedió licencia a la iglesia parroquial de Marazoleja para hacer los retablos del Santísimo Cristo y de Nuestra Señora de la Soledad. Los retablos se contrataron por 5.000 reales. Consta documentalmente que el retablo del Santo Cristo se colocó el día de la Purísima Concepción, 8 de diciembre de 1714. El cura y parroquianos de Marazoleja quedaron muy satisfechos con los retablos realizados porque a la hora de pagar le añadieron 300 reales por algunas mejoras y por lo bien que había trabajado. Los retablos, atados y afianzados con cuerdas, se trasladaron desde Segovia en cuatro carros. **Manuel Carretero**, un oficial **Francisco Bentura**, y un aprendiz **Dionisio del Valle** permanecieron siete días en Marazoleja asentando los retablos. Estos retablos están ya plenamente integrados en la corriente churrigueresca.

En 1715 hace un pedestal tallado y seis marcos de pino y varios recuadros tallados para la iglesia parroquial de Marazoleja.

En el año 1715 asentó el retablo de Nuestra Señora de la Soledad en Navas de San Antonio. Está orientado hacia los pies de la iglesia. Poco después de hacer el retablo, realizó la peana sobre la que está colocada la imagen de Nuestra Señora de la Soledad.

En 1717 realiza el sombrero del púlpito de la iglesia parroquial de Bernardos.

El 14 de Julio de 1718 se hace un recuento de 92 casas para que los diputados de la parroquia de San Esteban diesen una relación de los vecinos y recogen datos de varios maestros entre los que aparece : "53- Manuel Carretero, aparejador de las reales obras de su Magestad."

En 1730 hace el tabernáculo para jueves santo y las gradillas del altar mayor de la iglesia parroquial de Armuña.

En el año 1752 se le hace referencia en un documento en el que se dice, aparte de su edad, que en ese año está viudo, tiene criada y un oficial mayores.

CARTAGENA ROMANO, Thomas. Entallador.

En 1791 asentó el retablo mayor de la iglesia parroquial de Valdeprados. Cobró en 1794 la cantidad de 2.900 reales por la obra. Con el nuevo retablo, Santa Eulalia, que como patrona del pueblo, había estado en el trono principal del retablo anterior, fué sustituida por San José. Santa Eulalia fué colocada al lado del sagrario, en un pequeño pedestal.

CASADO, Joaquín. Dorador.

Nació en el año 1712.

En 1735 doró los retablos de Nuestra Señora de la Soledad y el Santo Cristo del Sepulcro de la iglesia de Labajos. Le pagaron 5.500 reales. El gasto de posada y comida que hicieran el maestro y oficiales era por cuenta de la iglesia. El pago de estos gastos lo hizo un devoto. Cobró 220 reales por dorar los dos marcos frontales de los dos altares y 80 reales por pintar el arco del Santo Cristo. Le pagaron otros 300 reales por dorar, estofar, encarnar y jaspear la imagen de San Pedro con su columna y gallo.

En 1738 trabajó de nuevo en Labajos. Doró la tarjeta de las palabras de la consagración del altar mayor y los cinco marcos de los cuatro altares. Cobro 200 reales.

El 3 de noviembre de 1737 se extendió la escritura de contrato con las condiciones para dorar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Marazuela. El maestro se compromete a entregar fianzas. Firman el dorador y Francisco Muñoz, cura de Marazuela, Manuel de Hernangomez y Baltasar Erederos, alcaldes diputados y Miguel Yagüe, mayordomo de la iglesia. **Joaquín Casado** hizo postura en 10.000 reales de vellón, en esa cantidad entraba la ejecución de la obra, oro, matices y demás materiales. El dorado se haría sin desarmar el retablo ni apearle. Cobraría 3.000 rs. al contado, para la compra de material. 3.000 rs. acabado el cuerpo alto del retablo y los 4.000 restantes en dos plazos, reservando 2.000 hasta que estuviese finalizada la obra. El retablo se daría perfectamente acabado el 1 de junio de 1738. Para el reconocimiento de la obra, se nombrarían dos veedores, uno por cada parte, en caso de discordia se nombraría un tercero.

En 1737 pinta, estofa y encarna la imagen de Nuestra Señora de la Asunción de la iglesia parroquial de Marazuela.

En 1737 dora y encarna las andas e imágenes de la iglesia parroquial de

Zarzuela del Monte con **Joseph Borbúa**.

En 1740 doró y estofó el retablo mayor de Yanguas. Cobró 11.950 reales; en el precio se incluía la pintura y estofado de los santos. Como era costumbre, los doradores permanecieron en el pueblo hasta terminar la obra. La iglesia pagó 30 reales de la renta de la casa que habitaron. También pagó un refresco a los que trajeron los trastos de los maestros.

En 1740 encarnó la imagen de Nuestra Señora del Rosario de Ituro.

En 1741 doró el retablo mayor de Torreiglesias, como se indica en el recibo firmado por el maestro, declara haber recibido 9.500 reales, 9.200 por dorar el retablo y los 300 restantes por haber pintado la bóveda y el pedestal del retablo, con algunas obras que se hicieron en él. Trabajó con él como oficial mayor **Manuel Bermexo**.

En 1744 estofó el Cristo y compuso el altar del Santo Cristo de la iglesia parroquial de Yanguas.

En 1745 estofó la imagen de San Bartolomé de la iglesia parroquial de Armuña.

En 1745 hizo varias obras para la iglesia parroquial de Bernuy: el jaspeado del pedestal, el dorado del marco, la pintura del pabellón de la pared del retablo y el dorado de la custodia nueva.

En 1750 doró el retablo de Nuestra Señora de Tormejón de la iglesia parroquial de Armuña.

En 1751 doró y estofó el retablo de San José de la iglesia parroquial de Armuña. El precio del dorado fue de 3.400 reales.

En 1751 hace, escribe y dora la tabla de las indulgencias para los altares de la iglesia parroquial de Armuña.

En 1751 doró el monumento y estofó veinticuatro ramilletes de madera en la iglesia parroquial de Pinilla Ambroz.

En el año 1752 en el Catastro de Ensenada aparece casado y con 3 hijos y una hija menores.

En 1768 realiza el dorado del retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia parroquial de Fuentemilanos. El coste fue de 1.300 reales. El recibo está fechado el 10 de Octubre de 1768, pero la cantidad aparece en el libro de Fábrica en las cuentas de 1771.

En 1771 doró los colaterales (desaparecidos) y posiblemente el retablo de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia parroquial de Pinilla Ambroz.

En 1774 dora y jaspea el órgano, cascarón, mesa de altar y dos creencias del altar de San José y compone diferentes efigies de la iglesia parroquial de Armuña.

CASADO, Santiago. Estofador, dorador. (1707-?)

En 1741 doró el retablo y la reja de la capilla de San Antonio en la iglesia parroquial de Armuña. Las condiciones y primera postura las hizo el maestro **Francisco Jiménez**, pero se remató la obra en **Santiago Casado** por 3.190 reales.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres. Santiago Casado aparece en torno a la parroquia de Esteban y figura como, "vecino".

En 1749 le pagan 50 reales por encarnar los brazos del Santo Cristo.

En 1751 cobró 3.600 reales por el dorado del retablo del Santísimo Cristo del Amparo.

En 1752 en el Catastro de Ensenada aparece casado y con una criada menor.

En 1754, el obispo Manuel Murillo autoriza una reforma del camarín de la ermita de Nuestra Señora del Bustar en Carbonero el Mayor. **Santiago Casado** construye entonces el camón de espejos y el frontal del camarín. Se emplearon tres días y tres caballerías para conducir la cama de espejos y el frontal. El camón costó 810 reales.

CASADO, Francisco Antonio. Dorador.

En 1758 doró el sagrario y el sombrero del púlpito de la iglesia parroquial de Valseca.

En 1765 realizó la regulación y registro del valor del dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villoslada, por ello se le pagaron 80 reales.

En 1768 doró los retablos de Cristo Crucificado y Nuestra Señora del Rosario en la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor. El coste ascendió a 10.230 reales de vellón.

En el mes de noviembre de 1777 se hizo la escritura para dorar el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Vegas de Matute. Cobraría por su trabajo 11.500 reales, en dos plazos, la mitad de la cantidad cuando estuviese mediada la obra y la otra mitad al finalizarla. Se iniciaron las obras nada más firmar la escritura y el acontecimiento se celebró con repique de campanas. El alcalde y

el señor cura invitaron a refresco. Para dar mayor solemnidad al acto, los primeros panes de oro, fueron colocados en la parte mas alta del retablo, por el propio señor cura y todos los justicias. La obra finalizaría 5 meses después, a finales de abril de 1778. Se añadió entonces la pintura de la bóveda, de las ventanas y cortados del retablo, por la cantidad de 1.000 reales que fueron costeados por la villa. En el contrato se le deja libertad al maestro **Francisco Casado** para elegir el tema que debía pintar en los lugares no cubiertos por el retablo.

En 1782 aclaró y barnizó el retablo mayor de Roca y jaspeó los dos colaterales. Además jaspeó el sombrero del púlpito y dió cola a las mamparas de la pila bautismal y puerta de iglesia. Por todo ello cobró 2.210 reales.

En 1782 cobró 140 reales por dorar por dentro el sagrario del altar mayor y 750 por dorar y jaspear el sombrero del púlpito de la iglesia de Valseca.

CASANUEVA, Martín. *Dorador. Vecino de la villa de Argaños, obispado de Santander.*

En 1770, con **Francisco Gómez**, hizo el dorado del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santiago en Turegano. Cobraron 3.250 reales.

CASTILLO, Juan de. *Ensamblador y tallista.*

En 1761 reforma la custodia y trono. Asienta el retablo mayor, apea y coloca en el crucero los dos colaterales en la iglesia parroquial de Bernardos.

En 1773 realiza el tabernáculo con 13 espejos para el altar mayor de la Iglesia parroquial de El Espinar.

En 1775 ayudó a dorar el retablo mayor de Escarabajosa del Monte. El maestro dorador fue **Andrés de Santiuste** y los otros oficiales **Francisco de la Pascua y Juan del Valle**. El dorado se hizo a jornal. Los materiales se trajeron de Madrid *..." de los mismos, que se gastan en el Real Palacio de San Ildefonso..".* 5.838 reales y 22 maravedís de vellón importaron los materiales, y los jornales 5.769 reales y 7 maravedís de vellón, (se incluía en el dorado dos acheros, las palabras de los cinco altares, y los cinco marcos de altar, como tambien todas las figuras del altar mayor.) Muy contentos del trabajo de los doradores quedó el pueblo y la iglesia porque se dió a los doradores 710 reales de guantes...." *a los oficiales porque no guardaban ora, ni tomaban tabaco de hoja"*

CASRANA, Andrés. *Tallista.*

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros "pobres". En la parroquia de San Esteban aparece

Andrés Casrana y figura como "vecino".

CODRANA, Andrés y Manuel. Entalladores y ensambladores.

En 1745 hacen el retablo de San José de la iglesia parroquial de Armuña. Cobraron por la obra 1.500 reales.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres. Manuel Codrana aparece en torno a la parroquia de Esteban y figura como oficial de tallista, "pobre".

CORGOLLO, Thomas de. Escultor.

En 1724 hace el escudo de armas y leones de la portada de la iglesia parroquial de El Espinar.

CORREDERA ALVAREZ, Juan. Dorador.

En 1780 y 1784 hizo el dorado de unas andas en la iglesia parroquial de Ortigosa de Pestaño.

CORREDERA, Ramón. Pintor.

En 1810 cobró 160 rs. por pintar las andas de la iglesia parroquial de Gemenuño.

COSIO, Jerónimo Antonio de. Dorador. Residente en el Real Sitio de San Ildefonso

En 1785 pintó y doró el retablo de San Antonio de la iglesia de Santiago de Turégano. Dominan los tonos ocres, marrones y negros. Las basas de las columnas, los capiteles y los adornos del ático están dorados. El coste fue de 1.900 reales de vellón.

CRIADO, Alonso.

El 25 de mayo de 1601 Alonso Criado, estante al servicio de Francisco de Avendario, se pone de aprendiz con el ensamblador Domingo Hernandez por cinco años.

El 16 de enero de 1602, llevando siete meses de aprendiz del ensamblador Domingo Hernández, se casa, y como no puede cumplir los 5 años con el maestro y para compensar a Hernández por la falta de contrato, se concierta en darle 330 reales y hacerle 30 columnas entorchadas chicas y grandes, la mayor no tenía que pasar de cinco cuartas, cuyo valor era de 11 reales cada una.

CRUZ SALINAS, Eugenio de la. Ensamblador, tallista, arquitecto y entallador.

En 1680 hizo el retablo mayor de Santa Agueda de Veganzones.

El 6 de julio de 1681, se firma la escritura y condiciones para hacer el retablo de Marazuela entre la iglesia y **Eugenio de la Cruz Salinas**, según la traza realizada por el propio maestro. En la caja central, iría la imagen de Nuestra Señora de la Asunción con seis ángeles. Se comprometía así mismo a hacer dos imágenes para los nichos laterales, una de Cristo Resucitado y otra de San José. Cobraría 12.000 reales de vellón. (Este retablo se quemó en 1687)

A partir de 1682 **Eugenio de la Cruz** cobra diversas cantidades de trigo, centeno y cebada a cuenta del retablo de Caballar. Se asentó en 1683. El libro de fábrica da toda clase de detalles y especifica los gastos de comida, bebida y posaa efectuados por el maestro y oficiales.

En 1685 cobra diversas cantidades en dinero y trigo a cuenta de los dos retablos colaterales de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones.

En 1686, el licenciado Juan de Astadillo Cantoral, cura de Madrona, concertó la obra del retablo mayor con el maestro **Eugenio de la Cruz**, por la cantidad de 1.856 reales. Realizó el retablo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Cerca, contando con el tabernáculo que **Juan de Prado** había ejecutado en 1672; así, el tabernáculo ocupa el centro del banco y 1/3 del cuerpo central.

En 1691 añadió media naranja calada al tabernáculo e hizo una custodia nueva para la iglesia parroquial de Madrona.

En 1693 asentó el retablo que había hecho para Nuestra Señora de la Asunción en la iglesia parroquial de Marazuela. (Antes de Nuestra Señora del Rosario). Se incendió pocos años después.

En 1693 asentó el retablo del Santo Cristo de la iglesia parroquial de Marazuela.

En 1694 cobró 1.000 reales por la hechura del retablo.

Desde 1695 hasta 1700 se le pagan 1.400 reales, precio en el que se había concertado la custodia para el altar mayor de Villovela de Pirón.

En 1700 se puso el retablo mayor de Villovela de Pirón. Es posible que el arquitecto del retablo sea **Eugenio de la Cruz**, que en esos momentos está haciendo la custodia.

En 1702 ejecutó los dos retablos colaterales, el retablo de San José y el retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de El Espinar. En la misma fecha, cobra

por los dos retablos en blanco 11.056 reales; en esta cantidad se incluyen los portes hasta El Espinar y el gasto de oficiales.

CRUZ SANCHEZ, Felipe de la. Ensamblador.

El 18 de enero de 1760 firma las condiciones para hacer el retablo mayor de la iglesia de Santa María en Santa María de Nieva. No podemos asegurar que las condiciones hechas por el ensamblador **Felipe de la Cruz Sánchez**, para hacer este retablo, se llevaran finalmente a cabo. Lo que sí parece cierto es que el antiguo retablo mayor no se sustituyó hasta principios de este siglo cuando pereció devorado por las llamas. Lo más probable es que el retablo actual lo realizara **Felipe de la Cruz Sánchez**, ocupara otro lugar de la iglesia y después del incendio y desaparición del antiguo retablo, éste ocupara el lugar principal. No todas las condiciones hechas por el ensamblador se cumplen en este retablo: las columnas en lugar de ser estriadas son salomónicas y la custodia o no se hizo o no se conserva.

CUESTA, Andrés de la. Escultor.

En 1714 trabaja en la iglesia parroquial de Pinilla Ambroz por cuenta del escultor **Pedro del Valle**. La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Pinilla Ambroz se reformó en el siglo XVIII. Entre 1714 y 1716, el arquitecto y maestro de ensamblaje **Pedro del Valle**, el maestro **Echevarría**, el escultor **Andrés de la Cuesta**, con oficiales y peones, permanecieron en Pinilla, unos, varias semanas y otros, por espacio de varios días, para llevar a cabo la obra de la iglesia.

Entre 1714 y 1716, se le pagaron al escultor 375 reales por una imagen de Nuestra Señora de la Soledad, para las funciones de Semana Santa. La imagen está colocada en el retablo de la Soledad en la iglesia de Santiago de la villa de Turégano. La Virgen está vestida con túnica y manto negro adornados con galones dorados. Una corona con estrellas le rodea la cabeza. En el pecho nos muestra un corazón de metal atravesado por siete cuchillos.

DIAZ DE ARAGON, Antonio. Escultor.

En 1792 hace las mesas de los altares del Santo Angel de la Guarda y la Inmaculada Concepción de la iglesia de Zamarramala. Le pagaron 500 reales.

DIAZ DE ESTRADA, Antonio. Dorador.

En 1655 dora el tabernáculo de la iglesia parroquial de Otero de Herreros.

DIEGO, Felipe de. Dorador.

En 1703 junto a **Fernando Bermexo** comienza a dorar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bernardos. El dorado del retablo se realizó por 19.000 reales. Los doradores permanecieron en casa del mayordomo mientras duró la obra. El maestro de dorar y estofar **Diego Herranz Delgado**, certificó que el retablo estaba dorado con toda perfección y que el oro era bueno, fino y sin mezclas.

En 1716 realiza junto a **Isidro Gutiérrez** el estofado y dorado del retablo de la ermita de Nuestra Señora de Rodelga en Mozoncillo. Cobraron 3.600 reales por estofar y dorar el retablo según las condiciones ajustadas. Las columnas y los resaltes escultóricos están dorados y los netos y fondos están pintados imitando mármoles, los colores del jaspeado son verdes, rojos y azules.

En 1718 se hace un recuento de 92 casas para que los diputados de la parroquia de San Esteban diesen una relación de vecinos y aparece: "19- Felipe de Diego, dorador".

En 1717 dora unos marcos para la ermita de Nuestra Señora de Rodelgas en Mozoncillo.

DUMANDRE, Joaquín. Escultor y tallista. Director de las Reales obras de escultura de S.M. de los Reales Sitios de San Ildefonso, Balsaín y Riofrío.

Es hijo de Hubert Dumandré que con otros escultores franceses, discípulos de Coustou, vinieron a España para adornar los parques reales a la manera de Versalles.

En 1786 realiza la imagen de vestir de Nuestra Señora de la Soledad y una talla de Nuestra Señora de la Concepción para la iglesia parroquial de Otero de Herreros. Le pagan 1.920 reales.

En 1787 realiza las esculturas de Santiago y San José de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor. Cobró 3.000reales.

La talla del retablo de Cristo atado a la columna del Santuario de la Virgen del Bustar de Carbonero el Mayor, se dice en la "Historia del Santuario de la Virgen del Bustar", que es obra suya. Como todas las obras de este escultor es solemne, formalista, pero estática y falta de expresión.

DURAN, Phelipe. Maestro de arquitectura y tallista, vecino de la villa de Peñafiel.

En 1774 realiza el retablo mayor de la iglesia parroquial de Mozoncillo. Es un retablo rococó. El coste del retablo fue de 5.000 reales, además, el maestro se

hizo cargo del retablo antiguo. Fue asentado por cinco oficiales. El maestro arquitecto de Segovia **Antonio de la Torre** fue llamado para reconocer la obra del retablo.

En 1776 realiza junto a **Pedro Bahamonde** los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Paradinas. En las cuentas parroquiales de los años 1776-77-78-79 se consignan varias partidas para pagar los nuevos retablos. Costarían unos 5.000 reales de vellón. En 1779 realiza la cajonería, una mesa de altar, credencias y otros trabajos para la iglesia parroquial de Fuentemilanos. Cobró 7.640 reales.

En 1780 realiza la mesa del altar mayor y las mesas de los altares de San Francisco y de Nuestra Señora de la Concepción para la iglesia parroquial de Abades. Le pagaron 650 reales.

En 1785 hacía el retablo de San Antonio de la iglesia de Santiago de Turégano. En las cuentas parroquiales del año 1785 hay una partida de 1.000 rs. que le pagaron por el retablo.

ECHEVARRIA, Miguel de. Entallador.

El 4 de mayo de 1603 se firma la escritura con el entallador **Miguel de Chavarría** y el pintor **Cristobal Pedrill** para restaurar y limpiar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor: "...y aderezar el rretablo de la capilla mayor de la dha. yglesia juntando las hendiduras que parecieren estar abiertas en todo el dho. retablo y tornarlas a pintar de forma que no se echen de ver las dhas. hendiduras ni que quede feo.."

La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Pinilla Ambroz se reformó en el siglo XVIII. Entre 1714 y 1716, el arquitecto y maestro de ensamblaje **Pedro del Valle**, el maestro **Echevarría**, el escultor **Andrés de la Cuesta**, con oficiales y peones, permanecieron en Pinilla, unos, varias semanas y otros, por espacio de varios días, para llevar a cabo la obra de la iglesia.

ELGUERA, Francisco. Carpintero.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres". En la parroquia de San Andrés aparece Francisco Elguera y figura como "vecino".

ESCOBAR, Simón de Escobar. Pintor. (1573 - ?)

Vivió en el año 1625 en la Parroquia de San Andrés.

ESCOBEDO, Mateo. Escultor.

En 1716 hace la caja del órgano y la sillería del coro de la iglesia parroquial de El Espinar.

ESCORZA, José. Ensamblador.

En 1698 le pagaron 24 reales por mudar los retablos colaterales de Carbonero de Ahusín, que estaban mal asentados.

ESPINOSA, Alonso de. Pintor.

En 1619 limpió el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Madrona. (Desaparecido)

ESPINOSA, Diego de. Pintor.

En 1772 renueva las pinturas de un altar de la iglesia parroquial de Mozoncillo. (Desaparecido)

ESTRADA, Antonio de. Maestro dorador.

Salió fiador de **Francisco de Prado** para la obra del retablo mayor y custodia de Labajos. El 18 de Febrero de 1667 se firmaron las escrituras en Segovia; los otros fiadores fueron: su padre **Miguel de Prado** y su hermano **Juan de Prado**, maestros de arquitectura.

FERMIN, Juan. Tallista de San Ildefonso.

En 1784 hizo el retablo de los Santos mártires de Caballar. Se ajustó la obra en 9.000 reales.

FERNANDEZ, Domingo. Arquitecto, escultor.

Desde 1602, con el escultor **Juan Jiménez**, comienzan a cobrar diversas cantidades por el retablo mayor que están haciendo para Torreiglesias. Aunque el libro de fábrica más antiguo comienza en 1610, sabemos, por varios recibos del arquitecto y escultor, que recibieron pagos a cuenta del retablo desde el año 1602. En las cuentas parroquiales hay varias partidas de dinero relacionadas con el pago del retablo desde el año 1610 hasta el 1628. **Domingo Fernández** cobró por el retablo unos 1.835 ducados. Tuvo pleito con la iglesia.

En 1611 vivió en la Parroquia de la Santísima Trinidad.

En 1616 se concierta con la iglesia de Escarabajosa del Monte para hacer el

retablo mayor. En los años siguientes, hasta 1629, el libro de fábrica reseña diversas cantidades en dinero y en especie que se pagan al maestro. Fue sustituido por el actual barroco en 1769.

En 1623 realiza dos colaterales para la iglesia parroquial de Paradinas. Uno es el retablo dedicado a San Antonio, el otro ha desaparecido. El retablo de San Antonio está situado a la izquierda de la nave. Por los pleitos entre el maestro y la iglesia, no se debieron asentar hasta 1628 o 1630.

Aparece nombrado en un documento del Archivo Municipal de Segovia fechado el 4 de Enero de 1625 que nos dice que estuvo viviendo en este año en una parroquia, pero no se sabe el nombre de ésta.

FERNANDEZ, Juan.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Miguel.

FERNANDEZ GRAJERA, Jose. Ensamblador, vecino de la villa de Olmedo.

En 1800 realiza el retablo mayor de la iglesia parroquial de Tabladillo. Se le pagó por su trabajo 6.895 reales. En ese precio entraban los portes desde Olmedo y el asiento del retablo en la iglesia. Es un retablo de formas clásicas, responde a la nueva estética que, por la legislación impositiva de los decretos de 1777, terminará con los retablos barrocos, pero aún se decora con rocallas.

FERRERAS, José de. Ensamblador, entallador, maestro de arquitectura (...1679).

Casado con Francisca Pascuala, tuvieron tres hijos: Juan, Pedro y Josefa. José Ferreras declara en su testamento que no llevaron bienes al matrimonio y que lo que tienen lo han ganado con su trabajo.

En 1670 salió fiador del dorador **Manuel de Prádena** en una carta de obligación para que éste dorara y estofara los dos retablos colaterales que había en la iglesia de Valseca.

El 23 de abril de 1671 se ajustó con el cura, concejo y vecinos de Santo Domingo de Pirón, para hacer el retablo de la capilla mayor, según su propia traza. Le pagarían 6.200 reales y por su cuenta quedaba dorarle, estofarle y hacer las pinturas. Le entregaron a José Ferreras 5.100 reales. **José Ferreras** se ajustó con **Manuel de Pradena** para que le dorara y estofara y por ello le daría 3.100 reales. Por cuenta de los dos se harían las pinturas. Se comprometían a entregarlo a mediados del mes de julio. Cuando estuviese asentado el retablo y acabado, la iglesia les pagarían los 1.100 reales que faltaban. Por cuenta de la iglesia y concejo se corría el traslado del retablo desde Segovia. El 12 de agosto de 1672 se firma la escritura.

El taller de los Ferrera debía tener numerosos encargos porque contaba con varios oficiales, a juzgar por los datos que se desprenden del testamento de José Ferreras, fechado el 29 de Septiembre de 1679, en el que manda que se ajusten las cuentas con los oficiales que en ese momento están trabajando en su casa y se les pague lo que se les deba. Además, declara que diferentes personas le están debiendo obras, su hijo Juan tiene relación de las deudas y manda que se cobren. Debió morir poco después.

En la ciudad de Avila hace el retablo mayor de la Iglesia del convento de San José, posiblemente ayudado por su hijo.

En 1677 comenzó el retablo en blanco para la capilla mayor de Zarzuela del Pinar. (En la actualidad es el retablo lateral del Santo Cristo). En 1678 se reformó el altar mayor y se asentó el retablo. A partir de 1677 aparecen consignadas diversas cantidades para pagar la obra cuyo coste total se acercó a los 2.000 reales. Los pagos que se le hacían a **José Ferreras** procedían de las limosnas, de las rentas de la iglesia y de la cofradía del Fosalario que tuvo que adelantar la mayor parte del dinero porque en ese momento la iglesia no contaba con rentas suficientes para hacerse cargo del costo.

FERRERAS, Juan de. Ensamblador, arquitecto, maestro mayor del Alcazar de Segovia y Casas Reales. (1654-7 de Febrero 1711).

Poseemos una descripción del físico de Juan Ferreras, hecha por su padre cuando aquel contaba 24 años. Se encuentra esta descripción en un documento fechado el 17 de marzo de 1678 por el que el maestro de arquitectura **José Ferreras** otorga una carta de poder a su hijo Juan para que contrate todas las obras de arquitectura, el padre se obliga a realizarlas:

...." Sepase como yo Joseph Ferreras, maestro de arquitectura, bezino de esta ciudad de Segovia, otorgo por esta carta que doy todo mi poder cumplido, el que de derecho se requiere y es necesario, a Juan Ferreras, mi hijo, aqui en mi casa y compañía, que es de mediana estatura, cabello laxo, lampiño, blanco de cara, algo pecoso de biruela, de asta veinte y quatro años...."

Así pues, la primera actividad artística de Juan de Ferreras, la llevó a cabo en el taller de su padre, en cuya casa y compañía estaba en 1678.

Juan de Ferreras se casó con Isabel de Arce Ladrón de Guevara y tuvieron tres hijas y un hijo, llamado José. A su muerte, acaecida el 7 de febrero de 1711, la familia no debió quedar en una posición muy desahogada porque en el Catastro de Ensenada del año 1752 aparecen dos casas a nombre de Juan de Ferreras con numerosas cargas. No obstante su situación económica no debió ser tan catastrófica si observamos la cantidad de obras que realizó a lo largo de su vida.

Desarrolló su actividad tanto en el campo de la arquitectura como en el de entallador de retablos. Como arquitecto, **Juan de Ferreras** sustituyó al fallecido **José Vallejo Vivanco** en el cargo de maestro mayor del Alcázar de Segovia y Casas Reales de su entorno, quizás por influencia del propio Vallejo Vivanco con el que sin duda mantenía buenas relaciones. El sueldo era de 1.406 reales y desempeñó este cargo desde el día 11 de diciembre de 1698 hasta su muerte en 1711. Como aparejador mayor realizó diversos trabajos en el Alcazar de Segovia y los palacios de Balsaín y San Ildefonso. También realizó otras obras en Segovia, en 1703 trazó la puerta de Madrid y los caminos que a ella convergían así como el alcantarillado.

Como ensamblador, la obra de Juan de Ferreras es más dilatada y precisa. Con otros maestros: su padre, José Ferreras, Miguel de Prado y sus hijos Francisco y Juan de Prado y José Vallejo Vivanco extienden por las tierras segovianas el tipo de retablo trazado en 1645 por Pedro de la Torre para el Santuario de la Fuencisla. Siguiendo ese modelo, los retablos constan de un banco, cuerpo único y ático semicircular. Los entropaños se adornan con guirnaldas y festones de frutas. El ático presenta portada central con un lienzo y a los lados hay machones con festones y formas vegetales avolutadas en los extremos.

Hizo numerosas obras para iglesias abulenses. De las obras que se hacen en Segovia para iglesias de Avila, las más relevantes son los retablos que salieron del taller de Juan de Ferreras porque son primicias dentro de la diócesis de las nuevas formas que se impusieron con fuerza y amplitud a finales del siglo XVIII.

El primer retablo que hace Juan de Ferreras para la diócesis abulense es el mayor de la iglesia parroquial de San Julian en Olmedo. Se comprometió a hacer la obra a medias con **Martín de Mendizábal**, también maestro de arquitectura y vecino igualmente de Segovia. Pusieron condiciones y ajustaron el retablo en unos ocho mil reales, dieron carta de poder para hacer la escritura el día 29 de Abril de 1679 ante el escribano Diego Martínez vecino de Segovia. No conocemos el retablo, ni tenemos noticias de su paradero, la iglesia de San Julián ha desaparecido.

El 6 de octubre de 1679, usando el poder que le había dado su padre, firma, con el también arquitecto **Martín de Mendizábal**, la escritura para hacer el retablo de la capilla mayor de la iglesia de Espirido. Los tres arquitectos se comprometen a hacer un retablo de madera en blanco, de pino de Balsaín limpio y seco de nudos. El fiador es el dorador **D. Pedro de Borbúa**. Según las condiciones, el retablo tenía que estar terminado y asentado a vista de maestros peritos en el arte para el día de Corpus Christi del año 1680. El precio en que se concertó el retablo fue de 4.000 reales de vellón a pagar en tres plazos: 1.500 para el día de todos los santos de ese año de 1679, 1.000 reales para primeros de mayo de 1680 y los 1.500 reales restantes para el día de Corpus Christi en que el retablo tenía que estar acabado. La conducción del retablo desde la ciudad de Segovia

hasta Espirido y los lienzos que lo adornarían, eran por cuenta de la iglesia.

Trabaja hacia 1680 en un retablo colateral para la iglesia parroquial de El Oso, en Avila, tal como aparece reflejado en los libros de Fábrica, puesto que en las cuentas parroquiales de los años 1680-81 figura una partida de 700 reales que se pagaron a cuenta de los 2.000 en que estaba concertada la obra.. Está situado en el lado de la epístola y dedicado a la Virgen del Rosario.

Hizo los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Blascosancho en Avila por el año 1680. En las cuentas parroquiales de los años 1680-82 hay una partida de 1.800 reales que se pagaron por hacer nuevos los retablos, en las mismas cuentas hay otra partida de 90 reales que costaron los portes de traerlos desde Segovia a Blascosancho.

El cura y parroquianos de Blascosancho debieron quedar muy satisfechos con los retablos colaterales que hizo Juan de Ferreras porque poco tiempo después le encargaron que hiciese el retablo mayor de su iglesia. Juan de Ferreras trabajó en el retablo alrededor de 1686; así se dice en las cuentas de fábrica parroquiales correspondientes a los años 1686-88. Cobró 6.600 reales. Por el transporte desde Segovia a Blascosancho se pagaron 245 reales.

La escritura del retablo de la capilla del Sagrario o de los Ayala en la catedral de Segovia, se firmó el 7 de Julio de 1686. **José Benito de Churriguera**, autor además de la traza, y **Juan de Ferreras** se comprometieron a hacerlo en mancomún. Hubo desavenencias entre Churriguera y Ferreras y no se terminaría de asentar hasta finales de 1689. Con este retablo se implanta en Segovia el estilo churrigueresco. Aunque ésta es su obra más conocida, varios retablos se pueden admirar en parroquias rurales de las diócesis de Segovia y Avila. En estos primeros retablos provincianos, realizados entre 1679 y 1686, ensaya las nuevas formas que implantará definitivamente a partir de 1686. Este arquitecto, sin lugar a dudas, fue la personalidad más descollante en el último tercio del siglo en las tierras de Segovia y a la par uno de los más destacados retablistas del barroco provincial.

Entre 1687 y 1689 realiza junto a **Martín de Mendizábal** el retablo mayor de la iglesia parroquial de Miguel Ibañez. Según las cuentas parroquiales de 1688 el retablo costó 4.480 reales. En las cuentas de 1689 hay una partida de 37 reales pagados a **Ferreras** por "los carros para hacer el retablo". Una talla de la Asunción, titular de la parroquia, se sitúa en la hornacina del ático. En las cuentas de 1698 se entregan 200 reales para que comiencen a hacer una imagen de la Asunción y once ángeles. En las mismas cuentas se le entregan a Juan de Ferreras otros 200 reales por la hechura de la Asunción. Suponemos que Ferreras actuaría de intermediario, a la vez que se encargaría de añadir piezas al retablo y a la custodia.

En 1691 el alcalde de La Higuera, en nombre de los vecinos, entregó a **Don Juan Ferreras** (sic), 800 reales, como parte del pago por la obra del retablo mayor que había realizado para la iglesia de Santo Tomás Apóstol. Anteriormente se le habían entregado 600 y aún se le debía un plazo de 200 reales. La cantidad es a todas luces insuficiente, pudiera ser que los materiales se pagaran aparte y que dicha cantidad se refiera solo "a manos", o que algún devoto pagara parte de la obra.

Hacia 1692 hizo el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo de las Posadas, pueblo pequeño y cercano a la ciudad de Avila, pero que a pesar de la cercanía prefirieron encargar su retablo a un taller segoviano. En las cuentas parroquiales de los años 1690-1692 hay una partida de 2.550 rs. que se pagaron a **Juan de Ferreras a cuenta del retablo que se había hecho para la capilla mayor de aquella iglesia**. Se dice también que costó más dinero pero que los vecinos del pueblo pagaron la diferencia y de ello tenían carta de pago dada por el maestro y fechada en Segovia a 11 de Junio de 1692. En las cuentas parroquiales de los años 1692-94, hay otra partida de 120 rs. entregados al maestro Ferreras que se le restaban debiendo del coste del retablo. Nada más terminarse se trasladó desde Segovia a Santo Domingo de las Posadas, el gasto de los portes fueron 148 rs. la mitad pagó la iglesia, el resto los parroquianos. Fué montado por **Manuel Escovedo**, maestro tallista vecino de Avila y asentado en la capilla mayor para lo que fue necesario hacer una obra de vaciado de tierras.

El 8 de marzo de 1693 se otorgaron las escrituras, ante el escribano segoviano Pedro de Velasco, para hacer el retablo mayor de Fuentes de Santa Cruz. La obra se haría por 12.000 reales de vellón. En este precio no se incluían las cinco pinturas que adornan el retablo, cuyo autor y precio no aparecen reflejados en la escritura y que corrían por cuenta de la iglesia y de los vecinos del lugar. Por causas que desconocemos, el retablo no se asentó hasta 1707; como consecuencia del retraso y quizás para ahorrar gastos de talla, el retablo ha sufrido modificaciones con respecto a las condiciones firmadas el 28 de febrero de 1693.

El 4 de septiembre de 1696, Juan de Ferreras, avalado por **Martín de Mendizábal**, otorga una escritura al "padre Corrector, frailes y convento de Nuestra Señora de la Victoria del orden de los Mínimos de Nuestro Padre y Patriarca San Francisco de Paula" para realizar un retablo en blanco para la capilla mayor de la iglesia del convento. Se le pagarían al maestro por la ejecución del retablo 10.000 reales de vellón. El retablo se haría con madera de pino de Balsaín conforme a la traza hecha por Juan de Ferreras que quedaba en poder del padre predicador fray Miguel Lopez de Hornos con la obligación de mostrarla al maestro siempre que la necesitase.

En 1696 le pagan 110 reales por dos marcos en blanco para los altares de la

iglesia de Santovenia.

El 5 de agosto de 1699 se escritura el retablo de la ermita de Nuestra Señora de Pinarejo de Aldeanueva del Codonal, entonces perteneciente a la jurisdicción de Avila. **Juan de Ferreras** se compromete a hacer el retablo en el plazo de tres meses, con buena madera, seca, limpia de nudos y de tea y resina. El retablo debía ocupar el ámbito de la capilla, tanto en lo alto como en lo ancho. Se ejecutaría todo el follaje de adornos de talla y escultura según la traza. Toda la talla iría dorada y las fajas y vaciados jaspeados y barnizados de distintos colores. El coste total del retablo, así de manos como de materiales, sería de 8.000 reales de vellón.

Realizó entre 1699 y 1702 el retablo mayor del convento de San Vicente el Real de Segovia. Cobró 3.987 reales y medio.

Según la escritura hecha el 10 de enero de 1701, para la realización del retablo mayor de la iglesia parroquial de Dehesa de Cuéllar hicieron posturas tres maestros vecinos de la ciudad de Valladolid: **Juan Correas y Domingo González** se ofrecieron a hacer la parte de arquitectura por 5.750 reales y **Joseph de Rozas** lo tocante a escultura por 1.850 reales. Habían hecho escritura con fecha de 7 de octubre de 1700. **Juan Ferreras** rebajó el precio a 5.700 reales de vellón para la obra de arquitectura y escultura. Habiéndose seguido juicio entre **Juan Correas, Joseph de Rozas y Juan de Ferreras**, se transpasó la obra de arquitectura a **Ferreras** por 4.000 reales de vellón, que se haría según el diseño y traza iniciales. La escultura, por 1.000 reales, quedó por cuenta y a expensas de la fábrica de la iglesia y del licenciado Don Juan Vázquez. Según las condiciones, el retablo se había de ejecutar como el que estaba en el hospital de la Magdalena de la villa de Cuéllar, menos cuatro columnas pequeñas de los intercolumnios porque no cabían. El traslado, clavazón y asiento del retablo, así como los gastos de los maestros y oficiales, corrían por cuenta de la iglesia. La madera empleada para la construcción del retablo sería pino de Balsaín, seca y lo más limpia que se pudiera. Se realizarían todas las piezas de talla, marcos de tarjetillas y cornucopias que fuesen necesarios para que se pareciera al retablo de la Magdalena. Los pagos se harían en tres plazos: 1.500 reales al contado, otros 1.500 para el día de San Juan en el mes de junio y los 1.000 restantes a finales del mes de septiembre, fecha en que se asentaría el retablo, quedando a vista de maestros peritos en el arte que serían nombrados por ambas partes.

FRANCISCO, Pablo. Arquitecto.

En 1708 construyó con los maestros **Gaspar de Aguirre y Juan Callejo** el retablo de Nuestra Señora de la Consolación de la iglesia de Santa María de Fuentepelayo. En la actualidad es el retablo de Nuestra Señora del Rosario. Cobraron 5.600 reales. El señor marqués de Fuentepelayo contribuyó con 1.500

reales, el señor cura párroco D. José Llorente con 200 reales, los feligreses con sus donativos completaron la cantidad en años sucesivos.

FRANCO, Pablo. Tallista.

En 1714 se encargan dos colaterales para el cuerpo de la iglesia parroquial de Abades. Los realizarían los tallista, **Pedro Lainez, Andrés Alonso y Pablo Franco**, vecinos de Segovia. Cobraron a cuenta de su trabajo 1592 reales de vellón. En 1716 la iglesia pone un pleito a los maestros por no haber terminado los retablos en el plazo fijado. Finalmente ese mismo año quedarán asentados. Por el del lado del evangelio se pagan a **Pedro Lainez** 3200 reales. El colateral de la epistola se paga a **Andrés Alonso**. Hacia el año 1955, el retablo del lado del evangelio dedicado a la Virgen del Carmen y antes a San Francisco, se quemó. Hoy solo queda el del lado de la epístola realizado por **Andrés Alonso**.

FUENTE, Antonio de la. Pintor.

En 1620 dora y estofa el retablo de Santa Lucía en la iglesia parroquial de El Espinar. (Desaparecido).

En 1623 pinta los pasos de la Pasión para el monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de Vegas de Matute.

FUENTE, Vartolomé de la.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Andrés.

FUENTES, Julián. Carpintero.

En 1787 hizo la mesa del altar mayor de la iglesia parroquial de Yanguas con el tallista de Sepúlveda **Antonio Martínez**.

GALBAN, Manuel. Escultor.

En 1739 hizo la talla de San Antonio de Padua de la iglesia parroquial de Armuña.

GALLEGO, Bernardo. Entallador.

Entre 1701 y 1703 realizó los colaterales del Santo Angel de la Guarda y la Inmaculada Concepción y cinco marcos para los altares de la iglesia parroquial de la Magdalena de Zamarramala.

GARCIA, Agustín. Entallador. Vecino de Marugán.

En 1773 construye el retablo y mesa de altar de Santa Bárbara de la iglesia parroquial de Valdeprados. En 1773, la cofradía de Santa Bárbara con licencia del Sr. Provisor, dispuso trazar un retablo nuevo con su mesa de altar para colocar en él a Santa Bárbara. Se le pagó por toda la obra 1.214 reales.

GOMEZ, Luis. Pintor.

En 1680 cobra diversas partidas por los lienzos que pintó para el retablo mayor de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones.

En 1695 pinta dos lienzos para añadirlos al banco del retablo mayor de la iglesia parroquial de Marazoleja.

GOMEZ, Francisco. Oficial dorador. Vecino de la villa de Argaños.

En 1770, con **Martín Casanueva** hizo el dorado del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santiago en Turégano. Cobraron 3.250 reales.

GONZALEZ, Tomás. Ensamblador, vecino de Pedraza.

Hizo el retablo mayor de Pelayos. Se asentó el día 4 de octubre de 1753, dándose la primera misa el 22 de enero de 1754. Su coste ascendió a 1.610 reales.

GOÑI, Thomás de. Ensamblador.

El 26 de enero de 1760 firma las condiciones para los retablos colaterales y la cajonería de la iglesia parroquial de Santa María en Santa María de Nieva. Se compromete a realizar los colaterales por 230 ducados. Los datos no son muy explícitos puesto que en las condiciones solo se reflejan generalidades y los plazos de los pagos: "*los colaterales se an de arreglar a los arcos, que estan echos, en la fabrica de dicha iglessia que estan para este fin, y por parte la coronacion que sale fuera del arco, como lo demuestra la traza.*" Es posible que finalmente **Thomás de Goñi** realizara en el lado de la epístola el gran retablo doble que abraza dos altares. (Este fue por algún tiempo el altar parroquial). El artista supo crear un espacio artístico ocultando las reformas que debieron realizarse en esta zona para reforzar los pilares de la nave sobre los que recaía el peso del órgano barroco que se instaló allí en el siglo XVIII.

GRANDE, Baltasar. Pintor.

En 1547 realiza junto a Diego de Rosales la pintura del retablo mayor en Carbonero el Mayor. Comenzado en 1547. La obra de pintura se debe a **Baltasar**

Grande y Diego de Rosales, a los que el marqués de Lozoya les atribuye influencias flamencas, concretamente de **Ambrosio Benson**. A nombre de **Baltasar Grande** se consignan sólo dos pagos de limitada cuantía mientras que **Diego de Rosales** percibió una suma ocho veces superior, entre 1548 y 1560.

GUTIERREZ, Isidro. Pintor y dorador.

El 23 de Mayo de 1708 realizó el dorado del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Ortigosa del Monte.

En 1716 realiza junto a **Felipe de Diego** el estofado y dorado del retablo de la ermita de Nuestra Señora de Rodelga en Mozoncillo. Cobraron 3.600 reales por estofar y dorar el retablo según las condiciones ajustadas. Las columnas y los resaltes escultóricos están dorados y los netos y fondos están pintados imitando mármoles, los colores del jaspeado son verdes, rojos y azules.

En 1722 doró el retablo mayor de la iglesia de Gemenuño por la cantidad de 6.060 reales.

En 1726 dora tres marcos, encarna serafines y unas andas de la iglesia parroquial de Zarzuela del Monte.

En 1727 dora parte del retablo mayor de la iglesia parroquial de Zarzuela del Monte.

GUTIERREZ, Pedro. Dorador.

En 1698 doró y jaspeó el retablo del Santo Cristo de la iglesia parroquial de Marazuela.

En 1698 dora el retablo mayor, tres marcos de frontales, el púlpito, tarjetillas de marcos y cuadros de la iglesia parroquial de Marazoleja. El retablo está dorado y estofado, con barnices en lo estofado. Lo hicieron por la cantidad de 6.200 reales. Los doradores fueron **Pedro Gutierrez**, como maestro principal y **Diego López de Montalvo y Francisco Jimenez de Ocaña** como colaboradores

En 1702 dora el retablo de Nuestra Señora de la Asunción de la iglesia parroquial de Marazuela (antes de Nuestra Señora del Rosario), por 2.700 reales.

En 1703, con **Francisco Leal Cid**, doró los retablos del Santo Angel de la Guarda y de la Inmaculada Concepción de la iglesia de Zamarramala. Cobraron 5.359 reales por dorar los retablos y cinco marcos para los altares. En 1704 se dió a los doradores 500 reales " ...cuando doraron los colaterales por reconocer que han tenido poco entonces y aber obrado bien."

En 1707 dora el sombrero del púlpito de la iglesia parroquial de Armuña.

En 1708 dora el retablo mayor de la iglesia parroquial de Aragoneses, cobra 4.900 reales a cuenta de lo que se le adeuda por el dorado del retablo, en 1709 cobrará 1.000 reales más. Como era costumbre el retablo se doró en el propio lugar de Aragoneses, por lo que los doradores permanecieron en el pueblo hasta finalizar la obra. La estancia y asistencia de los doradores fue costeadada por la parroquia, así mismo libró los pagos del carbón que se gastó y los cabrios para los andamios.

En 1712 doró 34 conchas de adorno de láminas y cuadros de la iglesia parroquial de Marazoleja.

En 1715 dora el retablo mayor de la iglesia parroquial de Aldea Real, se pagan a cuenta 3362 reales a los doradores **Pedro Gutiérrez**, y "*demás compañeros*" según se lee en el libro de fábrica.

GUTIERREZ, Isidro. Dorador.

El 14 de Julio de 1718 se hace un recuento de 92 casas para que los diputados de la parroquia de San Esteban diesen una relación de los vecinos y recogen datos de varios maestros entre los que aparece : "35- Isidro Gutiérrez, dorador".

HERNANDEZ, Venito.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Andrés.

HERNANDEZ, Domingo. Arquitecto, escultor. (Ver Fernández)

HERNANDEZ, Simón. Escultor.

En 1782 hizo las mesas de altar de San José y del Santo Sepulcro de la iglesia de Zamarramala. Cobró por las dos mesas 461 reales y 12 maravedís.

HERNANZ, Diego. Dorador.

En 1733, con **Alonso Cabrero** y **Baltasar Capo**, ayudaron a **José Bermejo** en el dorado del retablo mayor de Villacastín. Se les cita como maestros doradores y como oficiales.

HERNANZ, Juan. Vidriero.

En 1774 hizo una vidriera de 32 piezas y una red de alambre para el nicho donde se había colocado la imagen de Santiago en la iglesia de Santiago en Turégano.

HERRANZ DELGADO, Diego. Dorador, estofador.

En 1704 certificó que el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bernardos, dorado por **Felipe de Diego y Fernando Bermexo**, estaba dorado con toda perfección, según las condiciones y que el oro era bueno, fino y sin mezclas.

En 1704 retoca el Niño Jesús de la iglesia parroquial de Aragoneses. Se le pagaron 15 reales.

HERRANZ, Francisco. Pintor.

En 1685 pinta seis lienzos para el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Marazoleja. Se le pagan 436 reales.

En 1691 se concertaron las cinco pinturas del altar mayor de la iglesia parroquial de Madrona. Costaron 990 reales, fueron pagadas por devotos.

En 1692 pinta los lienzos del retablo de Cristo Crucificado de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor.

HERRANZ, Juan. Pintor.

En 1761 pinta en las pechinas de la media naranja los cuatro doctores de la iglesia parroquial de Bernardos.

HERRERA, Alonso de. Pintor y dorador.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Esteban.

En 1589 le encargan las pinturas del retablo mayor de la iglesia de Villacastín.

En 1593 firma las condiciones para dorar la custodia del altar mayor de Villacastín. No cumplió el pintor esta obligación, acaso por falta de tiempo.

En 1593 ajustó la pintura, dorado y estofado del retablo de Santa Ana. (en la actualidad de Nuestra Señora de la Soledad) de la iglesia de Villacastín. Se comprometió a dorar y estofar la arquitectura, las dos últimas efigies y las del coronamiento, que son la Santísima Trinidad, los cuatro Evangelistas y un escudo del retablo de Nuestra Señora del Rosario.

En 1596 concierta el dorado y estofado de la arquitectura y escultura del retablo mayor de Villacastín. No lo llevó a efecto.

En 1596 doró y estofó el retablo de San Juan de la iglesia de Villacastín.

En 1599 termina la pintura y el retablo del Santo Cristo de la iglesia parroquial

de Hontoria.

En 1601 pinta el retablo de la ermita de San Antonio de Navas de San Antonio. (Desaparecido) El único libro de cuentas de la Cofradía de San Antonio data de 1656. Por un inventario realizado en 1662 sabemos que existían tres retablos, hoy desaparecidos. El retablo mayor dedicado a San Antonio, estaba dorado y estofado. Narraba en pinturas la historia del santo. Posiblemente fuera el retablo que contrató la ermita con **Alonso de Herrera** el 14 de enero de 1601. Las pinturas se tasaron en 18.214 reales. El 3 de septiembre de 1605 por una escritura de reclamación de pagos sabemos que se le debían todavía 11.514 reales. Alonso de Herrera perdona 4.000 con la condición de que le paguen los 7.514 de una sola vez.

En 1602 termina el retablo de Nuestra Señora de la iglesia parroquial de Hontoria.

En 1604 se le encarga el retablo mayor para la iglesia de Santiago de la villa de Turégano. A partir de esa fecha los libros parroquiales registran pagos al pintor a cuenta de su trabajo, quedando finalmente asentado en la capilla mayor en 1609. La obra de este retablo fue complicada y los pleitos no habían terminado en 1620, según se desprende de un documento fechado en 1620, presentado por Petronila de Montoya, viuda de **Juanes de Aldaba**, ensamblador, reclamando la parte que le correspondía de los 2.800 reales en que se había contratado con su marido el retablo de Santiago. Parece ser que el ensamblador falleció sin concluir la parte de talla y el pintor no había satisfecho los pagos por su trabajo. Finalmente **Alonso de Herrera** se avino a pagar la deuda a Petronila de Montoya y a Gaspar de Aldaba. **Herrera** renunció a la tasación del retablo, la iglesia se obligó a pagarle 15.110 reales de talla y pintura, lo que evidencia que era él quien debía pagar a **Aldaba** la talla. La propia iglesia estimó un fraude la cifra acordada y el 13 de junio de 1610 interpuso pleito contra el pintor. De ello se derivarán las cantidades pagadas en 1611 a escultores, entalladores y pintores, que por orden del señor Provisor van a Turégano a tasar el retablo. Se dan 142 reales a los escultores **Felipe de Aragón** y a **Juan Rodríguez**, por 4 días que se ocuparon en tasar el retablo. 120 reales cobraron los entalladores **Juanes de Aguirre** y **Lantario de la Vega** por tasar la talla. 141 reales y 14 maravedís se pagaron a los pintores **Juan del Río** y **Gregorio Ramírez** por tasar la pintura. Ignoramos como terminó el litigio, pero los pagos, unas veces en dinero y otras en trigo, siguen a nombre de Juan Balisano, vecino de Valverde, como cesionario de **Herrera** hasta el año 1627.

En 1608 pinta el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de Garcillán.

En 1611 vivió en la Parroquia de San Andrés.

En 1619 realiza la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Aguilafuente (desaparecido). El 2 de febrero de 1619, **Alonso de Herrera** reclamó a la iglesia lo que se le adeudaba por la pintura del retablo, tras haber concluido el pleito que medió entre las dos partes.

HERRERO, Francisco. Dorador.

El 20 de abril de 1694 con **Don Pedro de Borbúa** como su fiador, firman la escritura de obligación y contrato para dorar el retablo de San José y la talla de San José y el Niño para la iglesia parroquial de Cantimplos.

HUIZI, Juan Fermín. Ebanista que trabaja en el foco artístico de San Ildefonso.

En 1813 realiza dos retablos para la iglesia parroquial de Yanguas. Supuso un gasto de 3.300 reales.

IMBERTO, Mateo. Ensamblador y entallador.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Miguel.

En 1587, con el escultor **Cristóbal de Salazar**, tasaron en 250 ducados el retablo de talla, escultura y ensamblaje que **Baltasar de Ledano** tenía hecho para la iglesia de Santiago de la villa de Turégano. Aunque lo tasaron en 250 ducados, el provisor solo pagó 230 ducados.

En 1589 firma las condiciones para hacer el retablo mayor de Villacastín.

En 1591 Alonso Mexía de Tovar concierta con el maestro la hechura del retablo de Santa Ana, (en la actualidad de Nuestra Señora de la Soledad) de la iglesia de Villacastín.

En 1593 concierta la obra del sagrario del retablo mayor de Villacastín, que realizará su yerno Juanes de Aguirre.

En 1596 se compromete a hacer el retablo de San Juan de la iglesia de Villacastín.

IMBERTO, Juan. Escultor. (1585-?)

El 8 de junio de 1625 confiesa tener 40 años. En esa fecha, con sus sobrinos, del escultor **Mateo de Aguirre** y el ensamblador **Juan de Aguirre**, se ven envueltos en un proceso contra el ensamblador **Juan de Alcelegui** porque "tuvieron pendencia de cuchilladas".

Aparece nombrado en un documento del Archivo Municipal de Segovia, fechado

el 4 de Enero de 1625, en el que se dice que estuvo viviendo en una parroquia pero no se sabe el nombre.

INBERTO, Matheo de (Véase Mateo de Imberto).

INBERTO, Juan de (ver Juan Imberto).

JIMENEZ, Juan. Escultor.

Desde 1602, con el arquitecto **Domingo Fernández**, comienzan a cobrar diversas cantidades por el retablo mayor que están haciendo para Torreiglesias. Aunque el libro de fábrica más antiguo comienza en 1610, sabemos, por varios recibos del arquitecto y escultor, que recibieron pagos a cuenta del retablo desde el año 1602. A partir de 1610 cobran María Imberto, su viuda, o el segundo marido de ésta, **Juan de Angulo**. En las cuentas parroquiales hay varias partidas de dinero relacionadas con el pago del retablo desde el año 1610 hasta el 1628. Por la escultura cobraron unos 500 reales.

JIMENEZ, Francisco. Dorador. (1715 - ?)

En 1741 hizo las condiciones y primera postura para dorar el retablo de San Antonio de la iglesia parroquial de Armuña. La obra se remató en **Santiago Casado** por 3.190 reales.

Según el Catastro de la Ensenada, en 1752 tenía un aprendiz mayor y estaba casado.

JIMENEZ DE OCAÑA, Francisco. Dorador.

El 20 de enero de 1654, **Gabriel Medina**, pintor, hace testamento y deja sus utensilios a **Francisco Jimenez de Ocaña**, que había estado en su compañía mas de seis años y medio, primero como aprendiz y luego como oficial.

El 6 de mayo de 1654, el pintor **Gabriel Medina** le da una carta de poder para contratar y cobrar obras.

En 1659 realiza el dorado del Retablo Mayor de la iglesia parroquial de Otero de Herreros. Cobra por ello 11.115 reales. Según el libro de fábrica debió iniciar la obra otro artista **Gabriel de Medina**, pero al morir esté, finalizará la obra **Francisco Jiménez** que había sido oficial del anterior según consta en una carta de poder fechada el 6 de mayo de 1654.

En 1661, con **Pedro Muñoz**, doró la custodia del altar mayor de Villacastín.

En 1662 doró el retablo mayor de Escarabajosa del Monte. Cobró parte de su trabajo en especie. Este retablo fue sustituido por el actual barroco en 1769.

En 1665 hace el dorado de los colaterales de la iglesia parroquial de Otero de Herreros.

En 1665 dorará un trono para la imagen de Nuestra Señora del Carrascal de Villacastín. Según las condiciones lo hará en esta forma: "*Un tronco que semeje encina, con dos carrascos que la abracen, siendo de alto las ramas una cuarta menos que la cintura de la imagen; y encima del tronco se ha de fijar el trono dorado*".

En 1670 hizo las condiciones y primera postura para dorar y estofar los dos retablos colaterales que había en la iglesia de Valseca. **Pedro de Prádena** rebajó 1.500 reales de los 5.500. Finalmente la obra se remató en el dorador **Manuel de Prádena**. (Los retablos fueron sustituidos en 1786 por los actuales)

En 1672 doró del marco de frontales del altar mayor de la iglesia parroquial de Madrona.

En 1675 realiza el dorado del Retablo de Ntra. Señora de La Adrada de la ermita del mismo nombre en Otero de Herreros.

En 1676 se compromete a dorar y estofar el retablo del Santo Cristo de la Cruz de Villacastín por 3.300 reales y en dos meses. No lo realizará él, sino **Felipe de Urueña**, que rebaja la postura.

El 2 de enero de 1680 con **Jacinto Leal de Quiros, Francisco de la Pressa, Luis Hortiz de Paz, Pedro Vorbua, Juan de Orilla, Francisco Leal de Quiros y Juan de Prado Casero**, maestros de dorar y estofar, establecen una hermandad que se titula de los Doradores de Segovia, con el fin de socorrerse en las necesidades que tuvieran, hacer sufragios por las ánimas y otros actos de caridad y establecer las relaciones de trabajo.

En 1686 le pagan 160 reales por dorar y darle colores al monumento que **Francisco de Prado** había hecho para la iglesia de La Cuesta.

En 1692 doró el retablo mayor de Caballar. Cobró su trabajo en dinero y en especie. En 1693 se asentó el retablo ya terminado.

A partir de 1708 con **José Bermejo** pintaron las capillas de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones.

JUAREZ, Clemente. (1725 - ?)

En el año 1752 estaba casado y tenía 3 hijos menores.

JUAREZ, Manuel. Tallista, escultor, ensamblador, maestro de hacer retablos. (1691- ?)

En el año 1752 se hace referencia a él en el Catastro de la Ensenada, tenía 2 hijos y 1 hija mayores, un hijo impedido y otro oficial de cerrajero.

En 1734 hizo los retablos del Santo Cristo del Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad de la parroquia de Labajos. Cobró por los dos 3.180 reales.

En 1735 cobró 1.350 reales por hacer la custodia grande y el pabellón y trono de Nuestra Señora de la Asunción, que se añadieron al retablo mayor de la iglesia parroquial de Yanguas.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros de : unos son "pobres" y otros son "vecinos". En la parroquia de San Andrés aparece Manuel Juarez y figura como "vecino".

En 1745 añadió un pedestal al retablo mayor de la parroquia de Bernuy, asentó el retablo y le encoló algunas piezas, además hizo el sombrero del púlpito.

En 1755 hace un sombrero para el púlpito con su escalera, cornisa y tarima de pino labrado de la iglesia parroquial de Mozoncillo. (Desaparecido)

LAINEZ, Pedro. Ensamblador, tallista, escultor.

En 1706 realiza el retablo mayor de la iglesia parroquial de Lastras del Pozo. (desaparecido)

En 1714 realiza el retablo del Santo Cristo del Amor de la iglesia parroquial de Vegas de Matute. Cobra a cuenta de su trabajo 1592 reales de vellón.

En 1714 se encargan dos colaterales para el cuerpo de la iglesia parroquial de Abades. Los realizarían los tallista, **Pedro Lainez, Andrés Alonso y Pablo Franco**, vecinos de Segovia. Cobraron a cuenta de su trabajo 1.592 reales de vellón. En 1716 la iglesia pone un pleito a los maestros por no haber terminado los retablos en el plazo fijado. Finalmente ese mismo año quedarán asentados. Por el del lado del evangelio se pagan a **Pedro Lainez** 3.200 reales. Hacia el año 1955, el retablo del lado del evangelio dedicado a la Virgen del Carmen y antes a San Francisco, se quemó. Hoy solo queda el del lado de la epístola realizado por **Andrés Alonso**.

En 1715 cobró 800 reales por el retablo que hizo y asentó en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de Veganzones.

En 1727 comenzó la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Villoslada.

LEAL CID, Francisco. Dorador.

El 15 de mayo de 1688 firma las condiciones con las que dorará el retablo colateral del lado de la epístola de la parroquia de Cantimpalos, el del Santo Cristo de la Columna. Su fiador es **D. Pedro de Borbúa**.

En 1691 con **Juan de Orrilla** cobraron diversas cantidades en dinero y trigo a cuenta del dorado del retablo mayor de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones.

En 1692 se hicieron pregones para dorar el retablo mayor de Caballar y presentó las condiciones. El retablo se remataría en **Francisco Jiménez de Ocaña**.

A partir de 1693 y 94 doran los retablos colaterales de San José (antes de San Sebastián) y el de Nuestra señora del Rosario.

En 1695 realiza el dorado del marco del retablo mayor de la iglesia parroquial de Aldea Real.

En 1698 doró el retablo mayor de Perogordo.

En 1701 doró el retablo mayor de Villovela de Pirón por la cantidad de 2.465 reales.

En 1703, con **Pedro Gutierrez**, doró los retablos del Santo Angel de la Guarda y de la Inmaculada Concepción de la iglesia de Zamarramala. Cobraron 5.359 reales por dorar los retablos y cinco marcos para los altares. En 1704 se dió a los doradores 500 reales " *...cuando doraron los colaterales por reconocer que han tenido poco entonces y aber obrado bien.*"

En 1703 retocó la peana de Santa Agueda de la iglesia parroquial de Zamarramala.

En 1706 dora los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Aldea Real.

LEAL DE QUIROS, Francisco. Dorador.

El 2 de enero de 1680 con **Francisco Jiménez de Ocaña, Jacinto Leal de Quirós, Francisco de la Pressa, Pedro Vorbua, Luis Ortiz de Paz, Juan Orilla y Juan de Prado Casero**, maestros de dorar y estofar, establecen una

hermandad que se titula de los Doradores de Segovia, con el fin de socorrerse en las necesidades que tuvieran, hacer sufragios por las ánimas y otros actos de caridad y establecer las relaciones de trabajo.

LEAL DE QUIROS, Jacinto. Dorador.

El 2 de enero de 1680 con **Francisco Jiménez de Ocaña, Francisco de la Prensa, Luis Hortiz de Paz, Pedro Vorbuva, Juan de Orilla, Francisco Leal de Quiros y Juan de Prado Casero**, maestros de dorar y estofar, establecen una hermandad que se titula de los Doradores de Segovia, con el fin de socorrerse en las necesidades que tuvieran, hacer sufragios por las ánimas y otros actos de caridad y establecer las relaciones de trabajo.

LEDANO, Baltasar de. Ensamblador.

En 1587, el escultor **Cristóbal de Salazar** y el entallador **Mateo de Imberto** tasaron en 250 ducados el retablo de talla, escultura y ensamblaje que **Baltasar de Ledano** tenía hecho para la iglesia de Santiago de la villa de turégano. Aunque lo tasaron en 250 ducados, elprovisor solo le pagó 230 ducados. El pintor **Marcos de Baños** comenzó en 1589 la parte pictórica, percibió 33.400 mrs. Desde 1591 hasta 1597 los pagos siguen a nombre del pintor **Juan del Río**, quien cobró 73.390 maravedís. En 1595 se asentó el retablo. Se trajo cargado en cinco animales, envuelto en telas y papel de estraza y atado con hilo de bala.

LINTA, Juan de. Pintor.

En 1659 realiza 18 pinturas del banco del Retablo Mayor de la iglesia parroquial de Otero de Herreros. El banco está decorado con pinturas tanto en los seis dados en los que descansan las columnas, como en los cuatro intercolumnios. El autor de estos pequeños lienzos debe ser **Juan De Linta**. En las cuentas de fábrica de 1659 este pintor cobra 352 reales.

LLAMAS, Francisco de. Pintor.

En 1733 retoca las pinturas del retablo mayor de Villacastín.

LLANOS, Roque Phelipe de. Dorador.

En 1761 pinta los pedestales del altar mayor y púlpito de la iglesia parroquial de Bernardos.

LOPEZ DE MONTALVO, Diego. Dorador.

El 24 de octubre de 1675, Miguel Negro y Gregorio Sanz Calvo ponen a Diego

López por aprendiz con el pintor Felipe de Uruña, por espacio de cuatro años.

En 1698 ayuda a **Francisco Jiménez de Ocaña** a dorar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Marazoleja. La obra costó 6.200 reales.

LOZANO, Antonio. *Ensamblador. Vecino de Arévalo.*

En 1749 realiza el retablo de San Bartolomé de la iglesia parroquial de Zarzuela del Monte. Se le pagan a **Antonio Lozano** y compañero (sic), tallistas, vecinos de Arévalo, 949 reales por el retablo de San Bartolomé. A cuenta se le habían dado otros 160 reales. En la cantidad total 1.109 se incluían los gastos de los tallistas y sus caballerías para traer el retablo "desfalcado" hasta Zarzuela.

Posiblemente sea el maestro que en 1751 realiza el retablo de Nuestra Señora del Carmen (antes de San Roque), de la iglesia parroquial de Zarzuela del Monte.

LLAMAS, Felipe. *Dorador.*

En 1765 dora el retablo y la mesa de altar de Ntra. Sra. del Rosario de la iglesia parroquial de Madrona. Quizás hiciera el dorado del retablo y mesa de altar de San Roque en la misma iglesia.

En 1770 cobró 75 reales por dorar y pintar las andas de la iglesia parroquial de Pelayos.

MANUEL, Francisco. *Oficial del pintor Simón Rodríguez.*

Desde 1588 hasta 1596, como oficial de **Simón Rodríguez**, y junto a **Gregorio Ramírez**, oficial de **Gabriel de Sosa**, cobraron diversas cantidades como parte de pago por la pintura y dorado del retablo de Carrascal de la Cuesta. Es posible que intervinieran en la pintura del retablo.

MAESTRO MANIERISTA DE 1566. *Pintor.*

Entre 1566-1568 pinta las tablas del retablo mayor de Tabanera la Luenga.

MARAN, Felix. *Tallista. Vecino del real sitio de San Ildefonso.*

En 1766 cobró 1.350 reales por el cascarón que se puso nuevo para exponer el Santísimo en el altar mayor de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones. En esta cantidad entraba la madera, cristales y conducirlo hasta la parroquia.

MARIN, Celedonio. *Maestro de arquitectura, escultor, tallista. (1702-?).*

En 1742 firma la escritura y condiciones para hacer el retablo mayor de la iglesia

parroquial de Escalona. En el tribunal eclesiástico y con licencia del provisor y vicario de Segovia, se remató la obra del retablo en el maestro de arquitectura **Celedonio Marín**. El maestro pone por fiadores a D. Andrés Casado Galban y a Antonio Arauxo. La obra se concertó en 7.200 reales de vellón con diferentes calidades y condiciones, según queda reflejado en la licencia. A cargo del cura y sus patronos queda el pago del retablo y además lo que costara conducirlo desde Segovia hasta Escalona. El maestro y sus fiadores se comprometen a acabar la obra para el último día de octubre de 1742. Se especifica que el pago se haría en tres plazos, 2.500 reales al empezar la obra; cuando el retablo estuviera a medio hacer, 2.350; el resto se le pagaría al maestro cuando hubiera terminado el retablo. El maestro y dos oficiales permanecieron ocho días asentando el retablo.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres". Celedonio Marín aparece en la parroquia de San Esteban y figura como "vecino".

En 1745 asienta el retablo de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia parroquial de Pinilla Ambroz.

En 1752 se hace referencia a él en el Catastro de Ensenada en el que se dice que tiene 2 hijos, 1 hija y una criada menores.

MARIN, Francisco. Ensamblador y tallador.

En 1691 se obliga con los vecinos de Ortigosa de Pestaño para hacer el retablo de la capilla mayor de la iglesia. La obra tenía que estar asentada para el día de Nuestra Señora de Septiembre. Por cuenta del maestro eran las pinturas y la talla de San Cristobal.

MARRON, Juan de.

El 27 de octubre de 1571 su primo el entallador **Simón Gómez, le pone de aprendiz** por espacio de 6 años, con el pintor **Gabriel de Sosa**.

MARTIN, Celedonio. Tallista. (Ver Marín, Celedonio).

MARTIN, Francisco. Ensamblador. (Ver Marín, Francisco).

MARTIN ORTEGA, Antonio. Dorador.

En 1780 dora las mesas del altar mayor y altares de San Francisco y Concepción de la iglesia parroquial de Abades.

En 1780 dora las mesas de Ntra. Señora del Rosario y el Santo Cristo de la Columna de la iglesia parroquial de Abades.

MARTINEZ, Mateo. Escultor.

Entre 1590 u 1593 está trabajando en diversas tallas del retablo mayor de la iglesia de Villacastín. Una de las primeras obras quizás fuera la talla del rey David.

En 1593 le encargan varias tallas. De las 20 esculturas de la custodia de Villacastín le encargan las 8 del primer cuerpo y las 4 del segundo. Posiblemente no hiciera ninguna por el poco tiempo que sobrevivió a la escritura, Mayo-Agosto del 93.

En 1593 firma el compromiso para hacer las tallas de San Pablo y San Jerónimo del retablo mayor de Villacastín. Sin embargo, la del Apostol la termina después Juan de Ribero. Realiza varias tallas para este retablo: las virtudes, la Justicia y la Caridad que, recostadas en el cimacio, acompañan a Dios Padre. Hace el grupo de 3 imágenes del ático: Nuestra Señora al pie de la cruz, San Juan Evangelista al otro lado y San Juan Bautista.

MARTINEZ, Francisco. Pintor y dorador.

En 1648 pinta los lienzos y el dosel del antiguo retablo mayor (desaparecido), dora la custodia del antiguo altar mayor (desaparecida) y dora la imagen de la Asunción de Nuestra Señora en la iglesia de Paradinas. Cobró 3.680 reales.

MARTINEZ DE CANENCIA, Juan. Dorador.

En 1610 se compromete a hacer una pintura del Apóstol Santiago para la ermita de Santiago de Villacastín.

MARTINEZ DE CANENCIA, Manuel. Dorador.

En 1687 dora la custodia y caja del tabernaculo y jaspea el pedestal del retablo mayor de la iglesia parroquial de Madrona.

En 1691 dirige las obras del dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Madrona. Se emplearon 36.600 panes de oro que costaron 5.490 reales.

MARTINEZ DE LA VEGA, Antonio. Dorador.

En 1780 decora la mesa del altar y dora el trono de Santiago de la iglesia parroquial de Fuentemilanos. Se le pagaron 1.400 reales.

MARTINEZ, Antonio. Tallista de Sepúlveda.

En 1787 hizo la mesa del altar mayor de Yanguas con el carpintero **Julián de Fuentes**.

MARTINEZ DEL ARCO, Pedro (criado de Alonso de Herrera). Pintor.

En 1608 laca el Cristo y las imágenes del crucero de la iglesia parroquial de Hontoria.

MARTINEZ HERRERO, Fernando. Maestro de arquitectura.

En 1806 realiza dos retablos colaterales para San Antonio Abad y San Vicente Ferrer (hoy Nuestra Señora del Rosario) de la iglesia parroquial de Escalona.

MEDINA, A. Pintor.

En 1614, con **Manuel Salado**, pintó el retablo de la parroquia de San Juan en Turégano (desaparecida). Llevaba una pintura en el ático con Cristo, San Juan y la Virgen, según se indica en el contrato, firmado en la villa el 16 de Agosto de 1614. Se obligaron a hacer la obra por 34 ducados, tomando como modelo un retablo de San Roque que existía en la iglesia. (Desaparecido)

MEDINA MARTINEZ, Gabriel de. Pintor y dorador.

En 1631 realizó el dorado y estofado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Ortigosa del Monte.

En 1642 le pagaron 680 reales a cuenta del dorado de la custodia de la iglesia de Veganzones.

En 1645 comienza el dorado del antiguo retablo colateral de Santa Ana en la iglesia parroquial de Paradinas. (Desaparecido)

El 20 de enero de 1654 hace testamento y deja sus utensilios a **Francisco Jimenez de Ocaña**, que había estado en su compañía mas de seis años y medio, primero como aprendiz y luego como oficial.

El 6 de mayo de 1654 da una carta de poder a **Francisco Jimenez de Ocaña**, su oficial, para contratar y cobrar obras.

En 1659 inicia el dorado del Retablo Mayor de la iglesia parroquial de Otero de Herreros, muere y lo terminará **Francisco Jimenez de Ocaña**.

MENDIZABAL, Martín de. Ensamblador.

Hace para la diócesis abulense el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Julian en Olmedo. Se comprometió a hacer la obra a medias con **Juan de Ferreras**, también maestro de arquitectura y vecino igualmente de Segovia. Pusieron condiciones y ajustaron el retablo en unos ocho mil reales, dieron carta de poder para hacer la escritura el día 29 de Abril de 1679 ante el escribano Diego Martínez vecino de Segovia. No conocemos el retablo, ni tenemos noticias de su paradero, la iglesia de San Julián ha desaparecido.

El 6 de octubre de 1679, firma con **José y Juan de Ferreras**, la escritura para hacer el retablo de la capilla mayor de la iglesia de Espirido. Los tres arquitectos se comprometen a hacer un retablo de madera en blanco, de pino de Balsaín limpio y seco de nudos. El fiador es el dorador **D. Pedro de Borbúa**. Según las condiciones, el retablo tenía que estar terminado y asentado a vista de maestros peritos en el arte para el día de Corpus Christi del año 1680. El precio en que se concertó el retablo fue de 4.000 reales de vellón a pagar en tres plazos: 1.500 para el día de todos los santos de ese año de 1679, 1.000 reales para primeros de mayo de 1680 y los 1.500 reales restantes para el día de Corpus Christi en que el retablo tenía que estar acabado. La conducción del retablo desde la ciudad de Segovia hasta Espirido y los lienzos que lo adornarían, eran por cuenta de la iglesia.

Entre 1687 y 1689 realiza junto a **Juan de Ferreras** el retablo mayor de la iglesia parroquial de Miguel Ibañez. Según las cuentas parroquiales de 1688 el retablo costó 4.480 reales.

Hacia los retablos colaterales de Carbonero de Ahusín por el año 1694, en las cuentas parroquiales de los años 1694-96 hay una partida de 750 reales que se le pagaron por hacer el retablo de Nuestra Señora de la Asunción, en las mismas cuentas hay otra partida de 750 reales para el colateral del lado de la epístola dedicado a Santa Catalina.

En 1695 hace la obra del lleno del retablo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Marazoleja, del sombrero del púlpito y frontal del altar mayor. En 1696, como el marco quedaba corto en el altar mayor, **Bartolomé Bolaños** lo adaptó al retablo de Nuestra Señora del Rosario.

El 4 de septiembre de 1696 avala a **Juan de Ferreras** en una escritura al "padre Corrector, frailes y convento de Nuestra Señora de la Victoria del orden de los Minimos de Nuestro Padre y Patriarca San Francisco de Paula" para realizar un retablo en blanco para la capilla mayor de la iglesia del convento.

En 1698 hace junto a **Andrés Alonso** el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bernardos. En los libros de fábrica aparecen varias partidas desde 1694 hasta

1698 destinadas a pagar el retablo mayor. El retablo debió asentarse entre 1695 y 1696. Según las cuentas parroquiales el retablo costó alrededor de 14.000 reales. Además de la cantidad en metálico, se entregaron a los maestros 115 fanegas de trigo.

MENDIZABAL, Juan.

En 1745 hizo dos marcos de frontales y alargó el del altar mayor de la iglesia parroquial de Bernuy. Cobró 50 reales.

MONFRAIDE, Vicencio. Entallador.

En 1599 firma el contrato para hacer una figura de bulto de San Roque de la iglesia parroquial de Valverde de Majano. (Desaparecido)

En 1610 aderezó el sagrario de la iglesia de Pascuales.

MORALES, Thomás de. Aprendiz de dorador.

El 20 de diciembre de 1789, Manuel de Morales, vecino de Turégano, como curador de su hermano Thomás de Morales, huérfano de 14 años, le asienta de aprendiz con el dorador Don Francisco Casado y Camara, maestro dorador.

MUNAR Y NEGRETE, Miguel de. Oficial de tallista. (1712-?)

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres. Miguel de Munar y Negrete aparece en torno a la parroquia de Esteban y figura como, "pobre jornalero".

En el año 1752 estaba casado, tenía dos hijas mayores y a su madre.

MUÑOZ, Alonso de. Entallador.

En 1611 vivió en la Parroquia de San Martín.

MUÑOZ, Roque. Ensamblador y tallista. Vecino de la villa de Cuellar.

Estaba casado con Ana de Ballelado.

El 21 de febrero de 1600 se firmó el contrato para hacer el retablo para la ermita de San Roque de Mozoncillo. Comparecen en Mozoncillo, ante el escribano Antonio Rexas, por una parte, los alcaldes ordinarios, los regidores, varios vecinos como representantes del concejo y Juan Sancho García, cura propio de Mozoncillo y de la otra parte el ensamblador **Roque Muñoz** y el pintor **Gabriel de Cardenas Maldonado**, vecinos de la villa de Cuellar. Ambos maestros se comprometen a hacer el retablo en el plazo de un año y según la traza que

presentaron, pero quitándole la custodia porque consideran los contratantes que no es necesaria en la ermita. El retablo tendrá de alto 21 pies y medio, es decir, desde la mesa del altar hasta el techo, dándole de ancho lo que se requiera según la altura dada. En los tableros principales y en los pedestales pintarán las historias que los contratantes quisieran. El retablo hecho de talla y pintura, dorado y estofado, se entregará en dos mitades, la primera para el día de San Roque de 1600 y la otra mitad para el día de San Roque del año 1601. La imagen de San Roque, que ya tenían en la ermita la darán pintada y estofada y añadirán unas alas que le faltan al ángel. Por la obra se pagarán 900 ducados que se irán sacando de las rentas, limosnas y ofrendas que tenga la ermita. Sólo podrán sacar de este dinero 10.000 maravedís que se deben a los constructores de la ermita, y lo necesario para hacer unas puertas de madera, lo demás quedará reservado para el pago del retablo y no se podrá hacer ninguna otra obra hasta terminar de pagar el retablo.

Como era frecuente en estos contratos, se piden fianzas, 2.000 ducados. Se concede a los maestros un plazo de 15 días para que las envíen desde Cuellar. La escritura de fianza presentada por **Gabriel de Cardenas Maldonado**, su mujer María de la Cruz, **Roque Muñoz**, su mujer Ana de Ballelado y el fiador de los cuatro, Diego Sarmiento, está fechada el 22 de septiembre de 1600.

En 1602 hace junto a **Pedro Rodríguez y Pedro Santoyo**, la talla y ensamblaje del retablo mayor de la iglesia parroquial de Aguilafuente (desaparecido).

MUÑOZ, Pedro. Dorador.

En 1661, con **Francisco Jiménez**, doró la custodia del altar mayor de Villacastín.

NAVARRETE, Antonio de.

Vivió en la Parroquia de San Miguel en 1586.

NEGRETE, Mateo. Escultor.

En 1734 le pagaron 200 reales por el trabajo de reparar, poner brazos, ojos de cristal, encarnar y componer la imagen de Nuestra Señora de la Soledad de la iglesia de Labajos.

NICOLAS, Agustín. Pintor.

En 1645 cobró 45 reales por pintar el cielo del monumento de La Cuesta.

NICOLAS, Martín de. Pintor.

Aparece nombrado en un documento del Archivo Municipal de Segovia, fechado

el 4 de Enero de 1625, que se realizó para quintar y "levantar la milicia".

NIETTO, Dionisio. Dorador.

En 1776 realiza junto a **Andrés de Santiuste** y sus oficiales y aprendices, el dorado del retablo mayor, pintan el arco toral de la capilla mayor, el púlpito, retocan una escultura pequeña de San Juan, otra de Nuestra Señora del Rosario y platean cuatro morteretes de la iglesia parroquial de Mozoncillo. Cobraron 11.000 reales por el dorado del retablo, cinco mesas de altar, unas andas y otras menudencias. Mientras se hacía la obra, los doradores vivieron en Mozoncillo en una casa alquilada.

NOGUERA, Joaquín. Maestro de ensamblaje.

En 1801 le pagaron 1.733 reales por hacer los pedestales nuevos de los colaterales de Carbonero de Ahusín, conducirlos desde Segovia y asentarlos. Doró los dos tabernáculos y les puso cerraduras y cristales al de San José.

NORIEGA, Francisco. Carpintero.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres. Francisco Noriega aparece en torno a la parroquia de San Miguel y figura como "pobre".

NOTARIO, Diego. Pintor.

En 1735 realizó las pinturas de los retablos de Ntra. Sra. del Rosario y de San Roque de la iglesia parroquial de Madrona. Son 6 pinturas, en 1737 cobró por ellas 289 reales.

ORILLA, Juan. Dorador.

El 2 de enero de 1680 con **Francisco Jiménez de Ocaña, Jacinto Leal de Quirós, Francisco de la Pressa, Luis Hortiz de Paz, Pedro Vorbua, Francisco Leal de Quiros y Juan de Prado Casero**, maestros de dorar y estofar, establecen una hermandad que se titula de los Doradores de Segovia, con el fin de socorrerse en las necesidades que tuvieran, hacer sufragios por las ánimas y otros actos de caridad y establecer las relaciones de trabajo.

En 1691 con **Francisco Leal Cid**, cobraron diversas cantidades en dinero y trigo a cuenta del dorado del retablo mayor de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones.

En 1692 y 93 cobran diversas cantidades en trigo y dinero a cuenta del dorado de los retablos colaterales de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones.

ORTIZ DE PAZ, Luis. Dorador.

El 2 de enero de 1680 con **Francisco Jiménez de Ocaña, Jacinto Leal de Quirós, Francisco de la Prensa, Pedro Vorbua, Francisco Leal de Quiros y Juan Orilla y Juan de Prado Casero**, maestros de dorar y estofar, establecen una hermandad que se titula de los Doradores de Segovia, con el fin de socorrerse en las necesidades que tuvieran, hacer sufragios por las ánimas y otros actos de caridad y establecer las relaciones de trabajo.

OSIGO, Felipe de. Dorador.

En 1705 doró el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de La Cuesta. En esa fecha hay una partida de 1.146 reales distribuida en esta forma: "... al dorador que puso oro y demas materiales para el casso, mil ciento y doce reales, a la persona que les dio la posada dos reales, a la persona que llevo a los maestros a Segovia despues de haber acabado la obra cuatro reales, dos reales de alburque y un real de declaracion ."

OTERO, Damián. Estofador.

En el año 1752 estaba casado y tenía un hijo menor.

En 1755 le pagaron 780 reales por componer y retocar todas las figuras del altar mayor, retocar el Cristo grande, el de los entierros y el de la mesa de altar de la iglesia de la Cuesta.

OVIEDO, Juan Manuel de. Ensamblador, maestro de carpintería. Vecino de Santa María la Real de Nieva y en 1810 de Etreros.

En 1768 hizo la guarnición de los espejos del retablo de la ermita de San Miguel en Villoslada. Cobró 185 reales, en el precio se incluían: hojas de laurel, molduras y demás materiales que había gastado.

En 1810 construyó las andas de la iglesia parroquial de Jemenuño. cobró 200 rs.

OYO, Pedro del. Dorador.

En 1680 dora, jaspea y retoca el retablo, púlpito, organo, sacristía de la iglesia parroquial de El Espinar.

DE LA PASCUA, Francisco. Oficial dorador.

En 1775 ayudó a dorar el retablo mayor de Escarabajosa del Monte. El maestro dorador fue **Andrés de Santiuste** y los otros oficiales **Francisco Gomez y Juan**

del Valle. El dorado se hizo a jornal. Los materiales se trajeron de Madrid ..." *de los mismos, que se gastan en el Real Palacio de San Ildefonso..*". 5.838 reales y 22 maravedís de vellón importaron los materiales, y los jornales 5.769 reales y 7 maravedís de vellón, (se incluía en el dorado dos acheros, las palabras de los cinco altares, y los cinco marcos de altar, como también todas las figuras del altar mayor.) Muy contentos del trabajo de los doradores quedó el pueblo y la iglesia porque se les dió 710 reales de guantes..." *a los oficiales porque no guardaban ora, ni tomaban tabaco de hoja*"

PALOMO, Lucas. *Batidor de oro.*

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros : unos son "vecinos" y otros son "pobres". En la parroquia de San Esteban aparece Lucas Palomo y figura como "vecino".

PEDRIL, Santos. *Pintor y dorador.*

En 1576 se declaraba vecino de Medina del Campo y estante en el Espinar. Fue discípulo de **Alonso Sánchez Coello**.

En 1571 recibió el encargo de pintar y dorar la capilla de la Piedad, en la catedral fundación del canónigo Juan Rodríguez: "...*conforme al modelo firmado por el señor Juan Bernardo de Quiros...*" Por ello, recibiría 140 ducados. Debía tener concluida la obra para el día de la Candelaria del año siguiente. La obra fue tasada por el pintor **Antonio de Navarrete**.

En 1576 fue requerido de nuevo por el cabildo para que dorase la reja de hierro colocada en al capilla del claustro, propiedad del canónigo **Hernando de Cabrera**, muerto este mismo año sin ver finalizada la misma. Además del dorado ejecutó a pincel unas figuras. Recibió 298 reales.

En 1576 colaboró junto a su maestro Alonso Sánchez Coello en la pintura del retablo de la iglesia parroquial de El Espinar. El 4 de Mayo de 1577 dio carta de pago en nombre de su maestro por valor de 250 ducados.

En 1578 repinta y dora el retablo de Ntra Señora de la ermita de La Losa de El Espinar. (Desaparecido)

PEDRILL, Cristobal. *Pintor, dorador y estofador.*

Era hijo de Santos Pedrill. Ejerció como su padre el oficio de pintor, dorador y estofador, artes todas ellas en las que se comprometía a instruir a Pablo Alvarez, hijo de Cristóbal Alvarez, bordador, en estos términos: "...*le a de enseñar a pintar, dorar, y estofar y encarnar todo lo que pudiere aprender...*"

El 4 de mayo de 1603 firma la escritura con el entallador **Miguel de Chavarria** para restaurar y limpiar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor: "...y aderezar el retablo de la capilla mayor de la dha. yglesia juntando las hendiduras que parecieren estar abiertas en todo el dho. retablo y tornarlas a pintar de forma que no se echen de ver las dhas. hendiduras ni que quede feo..."

En 1611 tasó unas pinturas ejecutadas por **Juan del Rio**, pintor y dorador para el túmulo de la reina Margarita.

El día 12 de Febrero de 1615 firma el contrato y carta de obligación con el arquitecto **Juanes de Aguirre**, que realizaría la talla y ensamblaje, para pintar un retablo para la iglesia parroquial de Abades. Estaría terminado para el día de Pascua de Flores de ese mismo año de 1615. Ninguno de los cuatro retablos conservados hoy en la parroquia de San Lorenzo pueden fecharse en esa época. Se trataría de un retablo de pincel, hoy desaparecido.

PEREZ, Andrés. *Ensamblador y arquitecto, escultor.*

En 1641 realiza con **Felipe de Aragón** la custodia del antiguo altar mayor de la iglesia parroquial de Paradinas. (Desaparecida). En los mandatos de la visita de 1609, Don Vicente de Ayala, visitador del obispado, mandó hacer un retablo mayor y una custodia para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Paradinas, porque los que poseía la iglesia se hallaban en mal estado. Suponemos que por razones económicas, la construcción de la custodia no se llevó a cabo hasta 1641.

En 1655 realiza el tabernáculo de la iglesia parroquial de Otero de Herreros.

PIRERO, Joseph. *Dorador.*

En 1764 hace las condiciones para dorar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Escalona, por ello cobró 60 reales. Al mismo dorador se le pagaron 100 reales por el reconocimiento que hizo en la obra del dorado de este retablo que había sido hecho por **Lorenzo Villa**.

PORTILLO, Juan. *Pintor y dorador.*

El provisor otorgó la licencia para la realización del retablo mayor de Mozoncillo (desaparecido) a **Gabriel de Sosa**. A su muerte pasó a **Juan de Portillo** y a **Gregorio Ramírez**, cedido por Isabel Cirana en 1601.

POZO, Gaspar del. *Dorador.*

En 1664 doró el segundo retablo de la ermita de Ntra. Señora del Bustar en Carbonero el Mayor. Doró el retablo por 1.202 reales. (Desaparecido)

En 1666 doró el retablo del Santo Cristo que se había realizado en 1662 para la iglesia parroquial de Bernardos. (Desaparecido)

PRADENA, Benito de. Pintor.

En 1699 pinta los pedestales de la iglesia parroquial de Abades.

PRADENA Y LARA, Pedro de. Dorador y estofador.

En 1670 intervino en las pujas con **Francisco Jimenez y Manuel de Prádena** para dorar y estofar los dos retablos colaterales que había en la iglesia de Valseca. Las condiciones y primera postura fueron hechas por **Francisco Jiménez**. Rebajó 1.500 reales de los 5.500. Finalmente la obra se remató en el dorador **Manuel de Prádena**. (Los retablos fueron sustituidos en 1786 por los actuales)

En 1671 doró el retablo de la ermita de Santa Catalina de Siena en Marazoleja.

En 1673 dora el tabernáculo del altar mayor de la iglesia parroquial de Madrona.

El 12 de marzo de 1678 se concierta con el licenciado don Bartolomé Saludo, segundo teniente de comendador de la Santa Vera Cruz, colación de Zamarramala, para dorar y estofar los colaterales de la ermita de la Magdalena. Su precio es de 5.250 reales. Le pagarían 2.000 reales a los cuatro días, 1.000 reales a mediados de mayo, otros 1.000 reales para el día de San Juan, en junio, y los 2.250 reales restantes para el día primero de Setiembre del año 1678, el pago se hacía a costa y cargo de los otorgarites y de los demás vecinos de Zamarramala. Actualmente son los retablos de Nuestra Señora del Rosario y San José.

En 1679 concierta el dorado y estofado del retablo de la ermita del Humilladero de Martín Miguel. La escritura está fechada el 4 de Junio de 1679. El retablo había sido hecho con las limosnas de los vecinos.

PRADENA, Manuel de. Dorador.

En 1670 firmó una carta de obligación para dorar y estofar los dos retablos colaterales que había en la iglesia de Valseca. Su fiador fue **José Ferreras**. Las condiciones y primera postura fueron hechas por **Francisco Jimenez**. Intervino en las pujas **Pedro de Prádena**. (Los retablos fueron sustituidos en 1786 por los actuales)

El 23 de abril de 1671 **José Ferreras** se ajustó con el cura, concejo y vecinos de Santo Domingo de Pirón, para hacer el retablo de la capilla mayor, según su propia traza. Le pagarían 6.200 reales y por su cuenta quedaba dorarle, estofarle

y hacer las pinturas. Le entregaron a José Ferreras 5.100 reales. **José Ferreras** se ajustó con **Manuel de Pradena** para que le dorara y estofara y por ello le daría 3.100 reales. Por cuenta de los dos se harían las pinturas. Se comprometían a entregarlo a mediados del mes de julio. Cuando estuviese asentado el retablo y acabado, la iglesia les pagarían los 1.100 reales que faltaban. Por cuenta de la iglesia y concejo de vecinos corría el traslado del retablo desde Segovia. El 12 de agosto de 1672 se firma la escritura.

PRADO, Miguel de. Maestro de arquitectura, ensamblador y escultor.

Formó con sus hijos uno de los talleres de retablos más importantes de Segovia. Realizaron obras desde la segunda mitad del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII.

Casado con Bernarda de la Cruz Cabezas, tuvieron dos hijos, Francisco y Juan, también arquitectos, ensambladores y escultores. Así aparecen indistintamente nombrados en los documentos.

Las primeras noticias de su vida de no están relacionadas con la arquitectura de retablos, desde el 2 de Julio del año 1637 ejerció como artillero del Alcázar, con un salario de 120 ducados al año, trabajo que compaginó con el de arquitecto-ensamblador.

Su situación económica debía ser desahogada porque el 3 de diciembre de 1665 presta a dos vecinos de Navas de Zarzuela, Vivan Perez y Juan Gutierrez 946 reales " *por nos acer merced y buena obrapara el remedio de nuestras necesidades*".

Hermano profeso de la orden tercera de San Francisco, como tantos otros artistas, vive el ambiente religioso de la época, que le lleva en 1666 a dar una escritura de poder a su hijo **Francisco de Prado** para que se ocupe de sus trabajos mientras él cumple con la promesa y voto de ir en peregrinación a Santiago de Compostela " porque al servicio de Dios combiene el dexar todos los cuidados humanos para tratar de los divinos".

De 1647 data la primera obra que conocemos, la custodia para la iglesia parroquial de Vegas de Matute. Cobra por ella 750 reales. El cascarón que hoy tiene es posterior; se lo añadió en 1777 **José Balderán**.

En 1653 hace el retablo mayor de la Magdalena de Zamarramala, que debía realizar conforme a las condiciones y traza que hizo **José de Arroyo**, también maestro de arquitectura. La escritura se otorgó el 4 de Noviembre de ese mismo año. Cobrarían por el trabajo la cantidad de 1.600 reales y se comprometían a terminarlo para el día de Navidad de 1653. Llegada la fecha, no se pudo asentar el retablo por no realizar **José de Arroyo** la talla según condiciones del contrato.

Pasados cinco meses y como la obra seguía sin terminar, a pesar de haber cobrado **José de arroyo** 1.300 reales de los 2.000 en que se tasó su trabajo, actuó Juan de Miranda en nombre de la colación de Zamarramala para que se le juzgara, y se apremió a **Miguel de Prado** para que buscara otros maestros que hicieran la talla y se finalizara la obra del retablo.

Entre 1657 y 1660 se llevan a cabo las obras del retablo mayor de Otero de Herreros, según dice una inscripción que hay en el banco. Lo realiza con el ensamblador y arquitecto **Nicolás de Zozaya**. La escritura se otorga ante Gregorio Martínez, escribano de número de Segovia. En este periodo ambos artistas cobran diversas cantidades.

En 1661 el cura de Carbonero, Juan Pérez de Segovia y el mayordomo Juan Muñoz, le encargan un nuevo retablo para el santuario de la Virgen del Bustar. En 1662, con otro maestro entallador, estuvieron durante tres días en la localidad para asentar el retablo y componer las gradillas. Este retablo se trasladó a la ermita de San Roque, de este municipio de Carbonero, en el año 1762, con permiso del provisor del obispado. La cofradía aceptó la compra del retablo bustariense en 250 reales. Esta ermita ha desaparecido y con ella el retablo.

En el año 1665 hace postura para el retablo de los Huertos, a pesar de hacer la postura más baja no se remató en él la obra por la reclamación que hizo **José Vallejo** ante el Concejo de vecinos de los Huertos en la que adujo haber hecho la traza, condiciones y primera postura y no poder asistir a las pujas.

Salió fiador de su hijo **Francisco de Prado** para la obra del retablo mayor y custodia de Labajos. El 18 de Febrero de 1667 se firmaron las escrituras en Segovia; los otros fiadores fueron **Juan de Prado**, maestro de arquitectura y **Antonio de Estrada**, maestro dorador.

PRADO, Francisco de. *Ensamblador, arquitecto, tallista, escultor.*

Hijo de Miguel de Prado Balboa y de Bernarda de la Cruz Cabezas, se formó con su padre como arquitecto y ensamblador. Nació hacia el año 1642, conocemos este dato porque él mismo confiesa tener 52 años más o menos (sic), cuando el 17 de Mayo de 1694 es nombrado tasador, en lo referente a su oficio de ensamblador, de los bienes que quedaron a la muerte de Doña María Teresa de Tapia Contreras y Juárez, Marquesa de Lozoya.

Su nombre aparece por primera vez el 2 de Octubre de 1666 en una carta de poder que hace **Miguel de Prado** en su favor, encomendándole para el cargo de artillero del Alcázar mientras él hace una peregrinación a Santiago de Compostela.. "para que sirva el dicho oficio de artillero, a **FRANÇISCO DE PRADO VALBOA** mi hixo legitimo, vecino de esta ciudad, maestro que así mismo es de arquitectura que es persona en quien para dicho efecto concurren las

calidades y obligaciones nezesarios..."

El 8 de Febrero de 1667, **Francisco de Prado** firma en Labajos las condiciones para hacer el retablo mayor y custodia conforme a la traza. El 13 de febrero se reunió el concejo para tratar de la forma de pago y el 18 de Febrero se firmaron las escrituras en Segovia; se presentaron como fiadores su padre, **Miguel de Prado**, su hermano **Juan de Prado**, maestros de arquitectura y **Antonio de Estrada**, maestro dorador. Cobrará 350 ducados de vellón pagados en tres tercios y lo tendrá asentado y puesto en toda perfección para el día de Nuestra Señora de Septiembre de ese mismo año, a satisfacción de los vecinos y de maestros entendidos. Según las condiciones, el retablo sería de un sólo cuerpo de tres calles y ático con cuatro columnas estriadas. Hoy el retablo presenta un segundo cuerpo con tres nichos semicirculares, sin duda añadido posteriormente al cuerpo original, que sigue con bastante precisión las condiciones establecidas si exceptuamos los capiteles que son corintios en lugar de dóricos.

En 1672 le pagaron 1700 reales por dos retablos en blanco, hoy desaparecidos, para la iglesia de Villoslada. Los retablos tenían poca talla, pues en 1700, cuando se hizo el dorado, se añadieron 32 piezas para su adorno " por estar muy pobres de labor segun la obra de ensamblaje".

En 1675 inicia el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Adrada de Otero de Herreros, obra ya de características barrocas en la que emplea la columna salomónica. El retablo se hizo con el dinero que numerosos fieles dieron de limosna, con las ofrendas en determinadas fiestas, y la venta de cereales, corderos y almonedas realizadas con objetos y alhajas pertenecientes a Nuestra Señora.

En 1677 realiza el retablo del Santo Cristo de la Vera Cruz de la iglesia parroquial de Aguilafuente. La construcción y el montaje costó 1.300 reales. Los gastos se sufragaron con las limosnas de los devotos de la villa. Aparece en la escritura con el nombre de **Francisco Santos de Prado**.

El dos de Mayo de 1679, los maestros de obra prima le ponen un pleito porque **Francisco de Prado** reclama la paga de maravedís que le deben por haber realizado una traza para el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia parroquial de Santa Coloma y ellos lo niegan y piden que lo pruebe presentando testigos y papeles.

En 1680 realiza un retablo para la iglesia parroquial de Valverde de Majano. Este retablo desapareció en el incendio que sufrió la iglesia en el año 1897. No debió ser de gran tamaño porque el costo por hacerlo, asentarlos y materiales empleados fue de 900 reales.

En 1682 le pagaron 88 reales por un aderezo para las andas de Nuestra Señora

del Rosario de la iglesia de La Cuesta. Las anclas de madera las hizo en 1663 **Juan de Prado**. Ese mismo año hizo un facistol, un cuadro y un varal de pino para colgar los lienzos del monumento.

En 1686 hizo el monumento para la iglesia de La Cuesta.

En 1687 cobra 590 reales a cuenta del retablo que está haciendo para el altar mayor de la iglesia de Escalona. A partir de 1688 cobra diversas cantidades en dinero y en especie (algarrobas, trigo y cebada), así la iglesia le termina de pagar el retablo. No conservamos ninguna descripción del retablo, que fue sustituido por el actual, obra de **Celedonio Marín**, en 1745. Sí sabemos que **Francisco de Prado** en 1699 cobra 80 reales por volver a asentar el retablo de la capilla mayor, después del derrumbamiento de la torre. Posiblemente sea el retablo de San Antonio.

Hacia 1690 realiza el retablo mayor de la iglesia parroquial de Aldea Real.

En 1691 ejecuta la traza y condiciones del retablo de la ermita del Santo Cristo en Aldea Real.

En 1691 hace un marco dorado para el altar mayor y cuatro candeleros plateados para la iglesia parroquial de Escalona.

El 22 de Abril de 1691 firma las condiciones para hacer el retablo del Cristo de la ermita del humilladero de Aldea del Rey, según la traza que él mismo había hecho y entregado. Cobraría 50 ducados pagados en tres plazos y lo tendría asentado para el día de Santiago. La cofradía correría con los gastos del maestro cuando se tuviese que asentar el retablo y si él no se quedaba con la obra, le tenían que abonar 50 reales por la traza. Por convenio de las partes no se hizo escritura y las condiciones están firmadas por el propio Francisco de Prado y el mayordomo de la cofradía.

En 1693 hace un marco para el altar mayor de la iglesia parroquial de Aldea Real.

En 1693 añadió un remate al retablo mayor de Caballar. Por ello cobró 100 reales.

En 1696 hizo un marco para el altar mayor de La Cuesta.

En 1698 se ajustó en 250 ducados la hechura del retablo mayor de la iglesia de Aragonese. El retablo fue costeado por el concejo de este lugar que dió 1.481 reales de limosna y para el mismo fin dieron 550 reales el licenciado Don Pedro Pérez Arroyo cura de esa iglesia y el licenciado Don Frutos Delgado, cura de la iglesia de Valverde. La cantidad restante la puso la propia iglesia. En 1707 cobra

180 reales por diferentes piezas que hace para el retablo.

En 1702 hizo el monumento y marco del Santo Cristo para la iglesia parroquial de El Espinar.

En 1707 se le pagan 9.000 reales de vellón por los dos retablos que hizo para las capillas de San Blas y San Antonio de la iglesia del Espinar. En el precio se incluían los portes desde Segovia y el tiempo necesario para asentarlos.

No se limitó su trabajo a la construcción de retablos, en 1709 hizo una cajonería para la sacristía de la parroquia de Tabladillo y en 1710, en este mismo pueblo ajusta y da las condiciones, por la cantidad de 5.200 reales, para hacer dos retablos, el mayor (hoy desaparecido) y un colateral. En 1712 se asentaron los retablos.

Entre 1709 y 1712 **Francisco de Prado** cobra 7.000 reales de vellón, pagados por los mayordomos de la parroquia, por dos retablos colaterales que hizo y asentó en esta iglesia. En 1712 le encargaron 5 peanas, una para Nuestra Señora, cuatro para los intercolumnios de los colaterales, una cruz y varias piezas para los retablos. En el recibo de finiquito que se conserva en el libro de fábrica aparece como maestro de escultura y como maestro de retablos. Quedaron muy contentos los vecinos porque de albricias, llevaron al maestro, un poco de trigo y al oficial de **Francisco de Prado** le dieron guantes, por lo bien que había trabajado. La obra de este artista ha ido evolucionando y ganando en riqueza, desde sus primeras obras hasta éstas que son la culminación de su obra artísticas. Son ejemplo de retablos churriguerescos. Destaca la rica decoración vegetal, sartas de frutos, penachos y hojarasca cubren los espacios.

En 1715 hizo los retablos de Nuestra Señora y San Antonio (antes del Santo Cristo y de Nuestra Señora del Rosario) de la iglesia parroquial de Roda por 2.515 reales. Los 15 rs. fueron para el oficial. Tardaron tres días en asentar los colaterales que llegaron de Segovia en tres carros, los portes costaron 30 reales y 84 rs. supuso el gasto de los que se ocuparon en colocar los retablos.

PRADO, Juan de. Ensamblador, arquitecto y entallador.

Su obra conocida, se desarrolla entre 1663 y 1673, fecha de su muerte. A pesar del corto período activo de este artista, ha dejado obras relevantes.

En 1663 se concertaron, por 1.300 reales, unas andas de madera para la imagen de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de La Cuesta. Es el primer trabajo que, como ensamblador podemos documentar en el arcedianato de Segovia.

En 1664 le pagan 200 reales a cuenta del tabernáculo, hoy desaparecido, que ha de hacer para la iglesia de Villoslada. Al año siguiente, 1665, le pagan 856

reales por varias obras que realiza para esa iglesia; 650 reales por la custodia, y el resto por varios trabajos de poca consideración.

Su primera obra como maestro de retablos, la realiza con **Nicolás de Zozaya** en Otero de Herreros, son los colaterales de la iglesia. En 1665 cobran por cuenta de este trabajo 1.388 reales y 2.000 reales en otra partida.

En 1667 realizó la traza y posteriormente el retablo mayor de La Armuña. La escritura está fechada el 1 de Marzo de 1667 y en ella se compromete con el mayordomo de la iglesia a entregar en el plazo de un año el retablo y tres santos de bulto que se han de hacer para llenar los tres nichos, según la traza. Se especifica que las efigies han de ser: San Bartolomé, San Gregorio y Santa Bárbara. Por todo ello cobrará 500 ducados de vellón, un doblón de a ocho y la custodia vieja del Santísimo sacramento que está en el altar mayor. El tamaño del retablo, con 23 pies de alto y 21 de ancho, debía llenar toda la capilla y llegar hasta la bóveda.

El 12 de Mayo de 1667 se firma la escritura pública para hacer el retablo de San Martín de Segovia. Los ensambladores son **José Vallejo** y **Juan de Prado el Mozo** y **Miguel de Prado**, padre de Juan, y **José Ferreras** también ensambladores como sus fiadores. El retablo tenía que ser "entallado muy perfectamente". Había sido ajustado en 22.000 reales de vellón. Para la ejecución del retablo se habían hecho diferentes dibujos y trazas, se eligió la realizada por **José Vallejo**. La iconografía sería de pintura. Los lienzos eran regalo de los parroquianos. En el plano principal del retablo llevaría la pintura de San Martín, titular del templo y encima un lienzo ovalado de la Anunciación. En la parte inferior se colocaría la custodia con columnas salomónicas como las del retablo, con tres puertas, "con una tramoya que bajen y suban para descubrir y cerrar el Santísimo Sacramento". Para la construcción del retablo se empleó madera de Balsaín, seca de más de un año y sin nudos ni defectos. En las piezas movilizadas no había que utilizar clavazón alguna, se pegarían con cola de milano.

Salió fiador de su hermano **Francisco de Prado** para la obra del retablo mayor y custodia de Labajos. El 18 de Febrero de 1667 se firmaron las escrituras en Segovia; los otros fiadores fueron: su padre **Miguel de Prado**, maestro de arquitectura y **Antonio de Estrada**, maestro dorador.

Del arcedianato de Sepúlveda hacemos referencia de una obra publicada por Juan de Vera: El 12 de Abril de 1671 **Juan de Prado** y su fiador **Francisco Santos de Prado**, se comprometen con el cura y mayordomo de la iglesia de Matabuena, jurisdicción de Pedraza, para realizar la obra del retablo de la capilla mayor. Como era costumbre, el retablo se trajo a pregones, pero el único que hizo postura fue **Juan de Prado**, lo puso en 6600 reales de vellón (600 ducados de vellón) y en este precio se remató por no haber nadie que hiciera baja. El retablo estaría asentado para el día 25 de Julio de ese mismo año. Según las

condiciones, el retablo ocuparía toda la pared de alto y ancho y llevaría cuatro columnas corintias estriadas. En medio una custodia con otras cuatro columnas igualmente estriadas.

En 1671 concierta la realización del retablo del Santo Cristo de la Cruz de la iglesia de Villacastín. (Desaparecido)

En 1672 el mayordomo de la iglesia de Madrona le paga 115 reales a cuenta del tabernáculo que está haciendo para el altar mayor, concertado en 100 ducados. En las cuentas del año 1673, se hacen dos pagos, el primero al propio escultor, los dos restantes a su viuda, es la última obra documentada de este artista.

PRADO CASERO, Juan de. Pintor dorador.

El 2 de enero de 1680 con **Francisco Jiménez de Ocaña, Jacinto Leal de Quirós, Francisco de la Prensa, Luis Hortiz de Paz, Pedro Vorbua, Francisco Leal de Quiros y Juan Orilla**, maestros de dorar y estofar, establecen una hermandad que se titula de los Doradores de Segovia, con el fin de socorrerse en las necesidades que tuvieran, hacer sufragios por las ánimas y otros actos de caridad y establecer las relaciones de trabajo.

En 1687 el dió unos colores en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de San Bartolomé en Armuña.

PRESSA, Francisco de la. Dorador.

El 15 de abril de 1679, con el también dorador **Pedro de Borbúa**, firman la escritura y condiciones para dorar el retablo de la iglesia de los Huertos. Cobrarán 7.000 reales, se incluye en el precio materiales y mano de obra. Ha sido repintado en este siglo, perdiendo así los efectos esplendorosos que el dorado da a los retablos.

El 2 de enero de 1680 con **Francisco Jiménez de Ocaña, Jacinto Leal de Quirós, Luis Hortiz de Paz, Pedro Vorbua, Juan de Orilla, Francisco Leal de Quiros y Juan de Prado Casero**, maestros de dorar y estofar, establecen una hermandad que se titula de los Doradores de Segovia, con el fin de socorrerse en las necesidades que tuvieran, hacer sufragios por las ánimas y otros actos de caridad y establecer las relaciones de trabajo.

QUINTANILLA, Nicolás. Ensamblador.

En 1733, con **Francisco Cámara**, hicieron una mejora en el retablo mayor de Villacastín: los marcos de los lienzos, algunos atributos de las figuras y "la talla que tiene en el sotabanco", es decir, las 14 tarjetas sobre los nichos.

RAMIREZ, Gregorio.

Desde 1588 hasta 1596, como oficial de **Gabriel de Sosa**, y junto a **Francisco Manuel**, criado (oficial) de **Simón Rodríguez**, cobraron diversas cantidades como parte de pago por la pintura y dorado del retablo de Carrascal de la Cuesta. Es posible que intervinieran en la pintura del retablo.

En 1601, a la muerte de **Gabriel de Sosa**, su mujer Isabel de Cirana, le cedió, junto a su condiscípulo **Juan de Portillo**, la pintura del retablo mayor de Mozoncillo. El provisor había otorgado la licencia para la realización del retablo mayor de Mozoncillo (desaparecido) a **Gabriel de Sosa**.

A partir de 1612, con el entallador **Juanes de Aguirre**, cobra varias partidas por un retablo para la iglesia de Santo Domingo de Pirón; el libro de fábrica está muy desordenado y es poco explícito, no se puede determinar de que retablo se trata. Pudiera ser el actual retablo de San Antonio, desafortunadamente reconstruido, y en el que intervino antes el pintor **Simón Rodríguez**.

En 1611, con el pintor **Juan del Río**, cobraron 141 reales y 14 maravedís por tasar la pintura del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Turégano, que había pintado **Alonso de Herrera**. (Desaparecido) En este mismo año vivió en la Parroquia de San Esteban.

El 7 de enero de 1620 Juana de Rios, viuda del pintor **Simón Rodríguez**, pidió licencia ante el provisor D. Francisco de Ledesma y el notario Ambrosio Alvarez, para disponer de las obras contratadas por su marido y poder ella terminarlas con oficiales peritos en el arte de dorar, pintar y estofar. Le traspasa al pintor **Gregorio Ramírez** las obras de los retablos de Cantimpalos, Cerezo de Arriba y el lugar de Fuentes.

REVENGANO, Joseph. Entallador y ensamblador.

En 1739 hizo el retablo de San Antonio de la iglesia parroquial de Armuña. El maestro cobraba del mayordomo de la parroquia, 1.960 reales por el retablo, asentarle y el marco del altar.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros de : unos son "pobres" y otros son "vecinos". En la parroquia de San Martín aparece Joseph Revengano y figura como "vecino".

RIESGO, Atanasio. Ensamblador y tallador.

En 1780 y 1784 realizó unas andas en la iglesia parroquial de Ortigosa de Pestaño.

RIESGO MENOR, Pedro. Ensamblador, tallista.

En 1697 realiza el retablo de la ermita de San Sebastián de Zarzuela del Monte.

En 1752 hizo el arca del Monumento, un facistol y tres atriles para la iglesia parroquial de Valseca.

En 1761 labra el actual retablo mayor de la iglesia parroquial de Paradinas. Cobró unos 7.000 reales. La traza del retablo se debe al maestro tallista **Antonio de Tejerina**, se le pagaron por ello 300 reales. Los nuevos gustos rococós se imponen. Es un retablo de notable calidad. El retablo, cuajado de rocallas, se adapta a la forma poligonal del ábside. El mayor mérito reside en la originalidad de su traza. Consta de un pronunciado basamento, cuya mazonería ha sido pintada, banco, dos cuerpos de tres calles y ático en forma de cascarón.

RIO, Juan del. Pintor.

En 1581 pinta Nuestra Señora de la Concepción en la iglesia parroquial de El Espinar.

En 1582 cobró tres reales por tasar la talla y pintura del retablo e imagen de Nuestra Señora de la Puente de Veganzones.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Andrés.

En 1587 tasa las pinturas de los colaterales de Santa Catalina y San Sebastián de la iglesia parroquial de Mozoncillo en 3.332 reales. (Desaparecidas). Los retablos habían sido realizados en 1585 por el ensamblador **Jerónimo de Amberes**. Las pinturas de los dos retablos se debían a **Gabriel de Sosa**.

A partir de 1590 aparecen varias partidas, entregadas al pintor y al ensamblador **Domingo Sanz**, a cuenta del retablo de Nuestra Señora de la iglesia de Santo Domingo de Pirón. Al ensamblador se le acabó de pagar la talla y escultura del retablo en 1596, pero al pintor no se le terminó de pagar hasta el año 1600.

Desde 1591 hasta 1597 le pagan 73.390 maravedís por la pintura del retablo de Santiago de la villa de Turégano, que había comenzado el pintor **Marcos de Baños** en 1589. En 1595 se asentó el retablo. Se trajo cargado en cinco animales, envuelto en telas y papel de estraza y atado con hilo de bala.

En 1594 pinta y dora dos florones de la iglesia parroquial de El Espinar.

En 1599 firma una carta de pago en la que recibe, de los cofrades de las cinco plagas de Cantimpalos, 20 ducados de lo 40 que le deben por el retablo que hizo para la ermita del humilladero.

En 1599 cobró 50 reales a cuenta del retablo de San Andrés. A partir de 1600 cobra diversas cantidades a cuenta de ese retablo.

En 1611, con el pintor **Gregorio Ramirez**, cobraron 141 reales y 14 maravedís por tasar la pintura del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Turégano, que había pintado **Alonso de Herrera**. (Desaparecido)

En 1618 dora y grava la imagen de Santo Domingo de la iglesia parroquial de Aragoneses.

RRIOS, Juan de. Ensamblador. (1597-?)

Aparece nombrado, junto con el oficial de 18 años Juan de Castilla, en un documento del Archivo Municipal de Segovia, fechado el 4 de Enero de 1625, para quintar y "levantar al milicia".

RIBERO, Juan de. Escultor.

En 1594 termina la escultura de San Pablo para el retablo mayor de la iglesia de Villacastín, por morir Mateo Martínez sin haberla concluído.

RODRIGO, Manuel. Escultor.

En 1716 realiza el marco del frontal, tarjetas y pechinas que se añadieron al retablo de la ermita de Nuestra Señora de Rodelga en Mozoncillo.

En 1717 hace un serafín con sus pabellones (hoy desaparecido) y dos marcos para unos cuadros que se llevaron a la ermita de Nuestra Señora de Rodelga en Mozoncillo. Posiblemente estos cuadros sean los que hay colocados sobre las dos columnas exteriores del retablo a la altura del ático. Son dos cuadros ovalados.

RODRIGUEZ, Alonso. Tallador.

El 14 de julio de 1718, hacen un recuento de 92 casas para que los diputados de la parroquia de San Esteban diesen una relación de vecinos en la que se recongen datos de varios maestros, entre los que aparece: "31- Alonso Rodríguez, tallador".

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros de : unos son "pobres" y otros son "vecinos". En la parroquia de San Andrés aparece Alonso Rodríguez y figura como "pobre".

RODRIGUEZ, Benito. Dorador.

En 1783 dora los retablos de San Bartolomé y San Roque de la iglesia parroquial de Zarzuela del Monte. Se le abonaron 7.900 reales de vellón.

RODRIGUEZ, Juan. Entallador, escultor.

En 1586 vivió en la Parroquia de Santa Coloma.

En 1611, con el escultor **Felipe Aragón**, cobran 142 reales por 4 días que se ocuparon en tasar el retablo mayor de la iglesia de Santiago de la villa de Turégano, realizado por **Alonso de Herrera**. (Desaparecido)

RODRIGUEZ, Domingo. Pintor.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Esteban.

RODRIGUEZ, Francisco. Ensamblador, arquitecto, entallador, escultor y tallista.

En 1765 hizo la mesa de altar de Ntra. Sra. del Rosario de la iglesia parroquial de Madrona.

En 1765 hizo el tabernáculo y cascarón de la iglesia de Santiago de Turégano por cuya obra cobró la cantidad de 2.000 reales. Debió quedar la iglesia satisfecha con el trabajo del artista porque, a partir de este momento, realizará la mayor parte de las obras de talla de la iglesia de Santiago. Por el ensamblaje y talla del retablo cobraría 10.500 reales, más 600 que se le dieron por las mejoras que hizo, otros 50 reales se le pagaron, por mandato del señor provisor, por haber ido a Turégano a reconocer el sitio, ver la necesidad que existía de hacer un retablo nuevo y tomar las medidas del lugar. A estas cantidades hay que añadir 289 reales y 17 mrv. que costó asentar el retablo en la capilla mayor, de manos, materiales y el gasto ocasionado por el maestro y oficiales que le ayudaron.

En 1767 realiza el actual retablo mayor de la iglesia de Santiago de Turégano.

En 1769 se colocaron las imágenes de San Pedro, San Pablo y Santiago. El recibo está firmado por el tallista **Francisco Rodríguez**, ignoramos si él era escultor o simplemente se ocupó de todo lo referente al adorno del retablo. En el libro de fábrica se hace constar que la imagen de Santiago es pequeña para las procesiones y las de San Pedro y San Pablo, lo son para los troncos del retablo.

En el año 1767 cobró 2.800 reales por dos retablos iguales, de estilo rococó, para San Antonio y Nuestra Señora de la Soledad de la parroquia de Torreiglesias.

En 1769 se colocaron las imágenes de San Pedro, San Pablo y Santiago en el retablo mayor de Santiago de la villa de Turégano. El recibo está firmado por el tallista **Francisco Rodríguez**, ignoramos si él era escultor o simplemente se ocupó de todo lo referente al adorno del retablo. En el libro de fábrica se hace constar que la imagen de Santiago es pequeña para las procesiones y las de San Pedro y San Pablo, lo son para los tronos del retablo.

En 1770 hizo una mesa de altar para el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santiago de Turégano. Cobró por la mesa 400 reales.

En 1774 cobró 2.756 reales por hacer un cancel para la puerta principal, un confesionario y una imagen de Santiago a caballo, para la parte de fuera de la portada principal de la iglesia de Santiago de Turégano.

En 1790 realiza la peana y cenefa para la Virgen del Carmen de la iglesia parroquial de Otero de Herreros.

RODRIGUEZ, Pedro. Ensamblador, escultor.

Desde 1590 a 1596 hace la mayor parte de las esculturas del retablo mayor de Villacastín. En 1590 firma la obligación para hacer una figura de Moisés y hace una talla de San José.

En 1591 se compromete a hacer varias imágenes para el retablo de Santa Ana de la iglesia de Villacastín. (En la actualidad de Nuestra Señora de la Soledad): "dos figuras de la Fe y Esperanza, que estén sentadas al pie de un Cristo Crucificado que estará en el medio del frontispicio...Item dos ángeles o niños..., los cuales tendrán en las manos unos escudos de armas hechas de relieve". Posiblemente hiciera las imágenes del frontispicio del retablo colateral de Nuestra Señora del Rosario.

En 1593 le encargan las 8 figuras del cuerpo superior de la custodia de Villacastín. Por la muerte de Mateo Martínez posiblemente hiciera las 20.

En 1593 se compromete a realizar varias figuras para el retablo mayor de Villacastín: las figuras de San Pedro y San Agustín y Adán y Eva para el retablo mayor. Le pagan 4.290 rs. por un grupo de 8 imágenes: el profeta Elías, San Antón, abad; San Bartolomé, apóstol; Santo Tomás, apóstol; Santa Catalina, virgen y mártir; la Magdalena; San Francisco; Santiago, apóstol. Concierta el grupo de la Asunción de Nuestra Señora, la imagen central, de 7 pies. En la misma obligación se incluye la figura del Cristo crucificado muerto; será de 7 pies y cuarto de altura.

En 1594 cobró 1.100 rs. por Dios Padre. Percibe 110 reales por aderezar la figura de Elías, junto con San Antonio y David, que pertenecen a Vela y Martínez,

respectivamente. En esta fecha hace la historia de San Sebastián. Todas estas tallas corresponden al retablo mayor de Villacastín.

En 1596 le encargan la imagen del Bautista, de alto relieve, con una venera en la mano; la de Cristo, de medio relieve y dos ángeles a cada lado de la historia y las ménsulas que sostienen las columnas del retablo de San Juan.

En 1601 se concertó la escultura y el dorado del retablo y custodia de Ituero. Según las condiciones, firmadas ante Pedro Gómez, el retablo tendría de alto 21 pies de vara y de ancho 13 pies de vara. La madera empleada sería de pino de Valsaín, seca y limpia de nudos. El pedestal mediría de alto dos pies menos un cuarto de pie y en ese espacio se representarían en media talla: a un lado de la custodia los cuatro doctores y al otro los cuatro evangelistas. En medio habría una caja redonda para asentar la custodia. A los lados de la custodia habría dos cajas enmarcadas por "cuatro columnas doricas conforme lo manda Vignola y ello esta señalado en la traza y encima de estas cuatro columnas se pondra un cornisamento dorico conforme esta dibujado en la traza y lo manda Vignola". Sobre el cuerpo dórico se pondría otro de orden corintio, con una caja cuadrada en medio para poner la figura de bulto de Santiago. A los lados de Santiago se harían dos nichos redondos entre cuatro columnas corintias estriadas entorchadas. Sobre estas cuatro columnas se pondría una cornisa. El remate estaría formado por un cuerpo con dos columnas corintias, en medio una caja redonda con un frontispicio quebrado y a los lados de las columnas dos faldones. En el centro se colocaría un Calvario. Los remates de todas las cajas se harían conforme estaban dibujados en la traza, guardando los ordenes como lo manda Vignola. El traslado del retablo desde la casa del maestro hasta la iglesia corría por cuenta de los comitentes y darían al maestro madera para andamios. Le pagarían 4.100 reales en dinero y le darían la custodia que tenía el retablo antiguo. La forma de pago era a plazos, como se acostumbraba: 800 rs. en el momento de la firma, 1.300 rs. para el día de Nuestra Señora, 5 de febrero del año 1602 y la tercia parte de lo restante a saber cuatro mil cien reales para el día de San Andres de 1603 y la tercia parte restante para fin de mayo de 1604.

Es posible que hiciera la imagen de Santiago del retablo mayor de Ituero.

En 1602 hace, junto a **Roque Muñoz y Pedro Santoyo**, la talla y ensamblaje del retablo mayor de la iglesia parroquial de Aguila:uente (desaparecido).

RODRIGUEZ, Simón. Pintor, estofador y dorador.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Miguel.

Desde 1588 hasta 1596, con **Gabriel de Sosa**, cobraron diversas cantidades como parte de pago por la pintura y dorado del retablo de Carrascal de la Cuesta; unas veces las cobran los interesados y otras veces **Gregorio Ramirez**

y **Francisco Manuel**, criados de Sosa y Simon Rodriguez respectivamente.

A partir del año 1600, con el entallador **Juanes de Aguirre**, cobran diversas cantidades a cuenta de un retablo que están haciendo para la iglesia de Santo Domingo de Pirón. Las noticias son imprecisas. Desde 1612 aparecen otras partidas pagadas al pintor **Gregorio Ramírez** y al entallador **Juanes de Aguirre**; el libro de fábrica está muy desordenado y es poco explícito, no se puede determinar si se trata del mismo retablo o de otro diferente. Pudiera ser el actual retablo de San Antonio, que estaría dedicado al Santo Cristo. En lugar de la hornacina actual llevaría una pintura de Cristo Crucificado, realizada en el año 1600, por **Simón Rodríguez**.

En 1609 firma el contrato para la pintura, dorado y estofado del retablo de San Andrés (ahora de Santiago) de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor.

En 1611 vivió en la Parroquia de San Miguel.

En 1616 realiza el dorado del retablo de San Andrés (ahora de Ntra. Señora del Rosario) de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor.

RUBIO, Alonso. Dorador.

En 1705 doró el retablo del Santo Cristo de la iglesia de Santo Domingo de Pirón. Cobró 950 reales por el dorado y estofado. Está pintado y jaspeado imitando mármoles rojos y verdes y los resaltes están dorados.

RUIZ, Andrés. Maestro de arquitectura.

En 1588 hace la traza y condiciones del retablo mayor de Villacastín.

SALADO, Manuel. Pintor.

En 1614, con **A. Medina**, pintó el retablo de la parroquia de San Juan en Turégano (desaparecida). Llevaba una pintura en el ático con Cristo, San Juan y la Virgen, según se indica en el contrato, firmado en la villa el 16 de Agosto de 1614. Se obligaron a hacer la obra por 34 ducados, tomando como modelo un retablo de San Roque que existía en la iglesia. (Desaparecido)

SALAZAR, Cristóbal de. Escultor.

En 1587, con el entallador **Mateo de Imberto**, tasaron en 250 ducados el retablo de talla, escultura y ensamblaje que **Baltasar de Ledano** tenía hecho para la iglesia de Santiago de la villa de Turégano. Aunque lo tasaron en 250 ducados, el provisor solo pagó 230 ducados.

SALCEDO, Francisco. Tallista.

En 1768 hace unos cajones de nogal con aldabones de bronce para la iglesia parroquial de Escalona.

En 1768 realiza dos retablos laterales para Nuestra Señora del Rosario y Santa Agueda de la iglesia parroquial de Escalona. (Hoy de San José y la Inmaculada). Se le pagaron 3.700 reales de vellón.

SALCEDO, Tomás. Escultor.

En 1778 cobró 60 reales por hacer las trazas del monumento para la iglesia de Zamarramala.

SANCHEZ, Bartolomé. Ensamblador, arquitecto y entallador.

En 1691 talla el dorso de Nuestra Señora de la Cerca patrona de la iglesia parroquial de Madrona. Le labró la cabeza suprimiendo la corona de madera.

SANCHEZ GUTIERREZ, Francisco. Dorador. (1724-?)

En 1757 dora el retablo del Cristo del Sepulcro de la iglesia parroquial de El Espinar y jaspea el retablo del Niño Jesús de la misma iglesia.

SANCHEZ, Juan. Escultor. Vecino de Avila.

En 1615 hace una talla de San Eutropio para la parroquia de El Espinar.

SANCHEZ, Juan. Entallador.

En 1582 cobró 7.786 maravedís. Desde 1582 a 1591 cobra distintas cantidades por el retablo de Nuestra Señora de la Puente en Veganzones.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Miguel.

En 1591 cobró 444 maravedís por el retablo de la ermita de Santa Ana de Veganzones.

SANCHO, Francisco. Entallador.

Realiza el retablo Mayor de la iglesia parroquial de Ortigosa del Monte.

SANDIN, Manuel de. Ensamblador, arquitecto y entallador.

En 1739 realiza cuatro tarjetones y otras piezas de los retablos de Ntra. Sra. del

Rosario y de San Roque de la iglesia parroquial de Madrona. Había sido oficial de **Manuel de Cámara** y con el tallista **Alonso** se hicieron cargo de los retablos a la muerte del maestro.

SANTIUSTE, *Andrés de. Dorador, pintor y estofador.*

En 1762 doró el retablo de Cristo atado a la columna de la ermita de Nuestra Señora del Bustar en Carbonero el Mayor.

En 1764 doró el actual retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora del Bustar de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor.

En 1775 doró el retablo mayor de Escarabajosa del Monte. El dorado se hizo a jornal. Los materiales se trajeron de Madrid ..." de los mismos, que se gastan en el Real Palacio de San Ildefonso..". 5.838 reales y 22 maravedís de vellón importaron los materiales, y los jornales 5.769 reales y 7 maravedís de vellón, (se incluía en el dorado dos acheros, las palabras de los cinco altares, y los cinco marcos de altar, como también todas las figuras del altar mayor.) Muy contentos del trabajo de los doradores quedó el pueblo y la iglesia porque se dio a los doradores 710 reales de guantes...." a los oficiales porque no guardaban ora, ni tomaban tabaco de hoja ". Le ayudaron sus oficiales **Francisco de la Pascua**, **Francisco Gomez** y **Juan del Valle**.

En 1776 realiza junto a **Dionisio Nieto**, sus oficiales y aprendices, el dorado del retablo mayor, pintan el arco toral de la capilla mayor, el púlpito, retocan una escultura pequeña de San Juan, otra de Nuestra Señora del Rosario y platean cuatro morteretes de la iglesia parroquial de Mozoncillo. Cobraron 11.000 reales por el dorado del retablo, cinco mesas de altar, unas andas y otras menudencias. Mientras se hacía la obra, los doradores vivieron en Mozoncillo en una casa alquilada.

En 1779 doró el retablo mayor de Pelayos. Además, barnizó la mesa de altar, imágenes, crucifijo, púlpito, tribuna, acheros, puertas y demás retablos. La iglesia pagó 3.221 reales y 1.259 la cofradía de Nuestra Señora.

En 1789 dora y jaspea la mesa de altar y credencias en la iglesia parroquial de Pinilla Ambroz.

En 1790 dora y jaspea tres mesas de altar, dos mesas de creencias, dos andas, dos hacheros, dos ciriales y las puertas principales de la iglesia parroquial de Aragoneses.

En 1791 doró cinco mesas y otros objetos para la iglesia de Escarabajosa del Monte. Cobró 2.320 reales.

En 1796 raspa, dora, jaspea y pinta los retablos de Nuestra Señora del Carmen y San José y las imágenes de San Andrés, Santo Domingo, San Francisco, San Blas y San Antonio de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor.

SANTO DOMINGO, Antonio de. Dorador y pintor.

En 1813 doró y estucó los retablos colaterales de San José y San Frutos y pintó, doró y estucó el púlpito y sombrero de la iglesia parroquial de Yanguas.

SANTERO, Juan.

En 1665 le encargan la restauración del retablo de la ermita de Nuestra Señora de Carrascal de Villacastín. Hará un trono para la imagen.

SANTOYO, Pedro. Ensamblador.

En 1602 hace junto a **Pedro Rodríguez y Roque Muñoz**, la talla y ensamblaje del retablo mayor de la iglesia parroquial de Aguilafuente. (Desaparecido).

Hacia 1617 está haciendo el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Aguilafuente.

SANZ, Domingo. Ensamblador.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Andrés.

A partir de 1590 aparecen varias partidas, entregadas al ensamblador y al pintor **Juan del Río**, a cuenta del retablo de Nuestra Señora, de la iglesia de Santo Domingo de Pirón. Al ensamblador se le acabó de pagar la talla y escultura del retablo en 1596, pero al pintor no se le terminó de pagar hasta el año 1600.

En 1607 realiza con **Juanes de Aguirre** el retablo de Ntra. Señora del Rosario (ahora de San Andrés) de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor. Cobraron por la obra unos 5300 reales en varias partidas. Es un retablo de corte clásico. Consta de cuerpo único con tres hornacinas y ático rematado en frontón triangular.

SANZ, Juan. Pintor, estofador y dorador. (1705-?)

En 1730 doró el tabernáculo para jueves santo y las gradillas del altar mayor de la iglesia parroquial de Armuña.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres". En la parroquia de San Esteban aparece Juan Sanz y figura como "vecino".

En 1746 dora en colaboración con el maestro dorador **Manuel Avel** el retablo de S.Roque de la iglesia parroquial de Navas de San Antonio. Recibieron 2.814 reales por su trabajo.

En 1762 reconoce y tasa el retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora del Bustar de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor.

SEDANO, Juan. Pintor.

En 1568 hace el retablo de la ermita de San Esteban de la iglesia parroquial de Aragoneses. (Desaparecido)

En 1586 vivió en la Parroquia de San Andrés.

SISI, Francisco. Ensamblador.

En 1775 se ajustó para hacer el retablo para la cofradía de la Esclavitud del Santísimo Sacramento de Villacastín.

SOSA, Gabriel de. Pintor.

Entre 1536 y 1537 le pagan diversas cantidades por la pintura del retablo mayor de La Cuesta. La talla se debía a **Villafañe**. Ser a una obra pintada a edad muy temprana y la primera obra documentada de este pintor.

En 1585 el ensamblador **Jerónimo de Amberes** hace los retablos colaterales de Santa Catalina y de San Sebastián de la iglesia parroquial de Mozoncillo. (Desaparecidos). Las pinturas de los dos retablos se debían a **Gabriel de Sosa**. Fueron tasadas en 1587 por **Juan del Río** en 3.232 reales.

En 1586 vivió en la Parroquia San Andrés.

Desde 1588 hasta 1596, con **Simón Rodríguez**, cobraron diversas cantidades como parte de pago por la pintura y dorado del retablo de Carrascal de la Cuesta; unas veces las cobran los interesados y otras veces **Gregorio Ramirez** y **Francisco Manuel**, criados de Sosa y Simon Rodriguez respectivamente.

En la visita de 1590 se manda que no se le de más dinero a cuenta de la pintura del retablo de Santa María de la Puente de Veganzones por no haber acabado de pintar y porque tenían sospechas de tener poco trabajo hecho. En 1591 le acabaron de pagar la pintura del retablo, le entregaron 21.456 maravedís.

SUAREZ, Clemente. *Entallador y ensamblador.*

En 1774 hace junto a **Joseph Arango** la mesa de altar, cascarón y una tarjeta para el retablo de San José de la iglesia parroquial de Armuña.

TEJADA, Marcos. *Ensamblador.*

En 1698 hizo cuatro frisos para la cornisa del retablo mayor de la iglesia parroquial de Marazoleja.

TEJARES, Blas de.

De un primitivo retablo de la iglesia parroquial de San Juan Bautista en Añe, hoy desaparecido, sólo sabemos algunos datos por el testamento del entallador **Blas de Tejares** (16-IV-1586). En él se hace referencia a contratos de algunas obras que están en poder de la viuda de **Diego de Aguilar**, entre las obras que había de realizar se nombra un retablo para el lugar de Añe. Quintanilla cree que se trataba de trabajos que **Tejares y Aguilar** realizaban en estrecha colaboración.

No hay constancia de que el encargo se llevase a cabo. En Añe no se conserva nada que se pueda atribuir a estos dos artistas.

En 1586 vivió en la Parroquia de San Andrés.

TEJEDOR, Fernando. *Jornalero oficial de carpintero pobre.*

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres. Fernando Tejedor aparece en torno a la parroquia de San Miguel y figura como "pobre".

TEJERINA, Antonio de. *Tallista.*

En 1761 realiza la traza del retablo mayor de la iglesia parroquial de Paradinas. Se le pagaron por ello 300 reales.

TIMONEDA, Miguel de. *Entallador. (1595-?)*

Aparece nombrado en un documento del Archivo Municipal de Segovia fechado el 4 de Enero de 1625, en el que se dice que estuvo viviendo en este año en una parroquia, cuyo nombre no aparece. Tenía dos oficiales: Domingo de Orche, de 21 años, y Gregorio de Quedan, de 17.

TORRE, Antonio de la. Maestro de arquitectura.

En 1774 fue llamado para reconocer la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Mozoncillo. Es un retablo rococó, realizado por **Felipe Durán**.

URUEÑA, Felipe de. Dorador.

En 1676 rebaja la postura, para dorar y estofar el retablo del Santo Cristo de la Cruz de Villacastín, a 2.200 reales. (Desaparecido)

VALLE, Dionisio del. Maestro de arquitectura, ensamblador, escultor.

En 1714 era aprendiz de **Manuel Carretero**. Con el maestro y el oficial **Francisco Bentura** ayuda a asentar los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Marazoleja. Permanecieron siete días en Marazoleja asentando los retablos.

En 1731 hizo y asentó el sombrero del púlpito de la iglesia de Zamarramala.

En 1732 le pagan 1.927 reales a cuenta de la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Marazoleja y en 1733, muerto Pedro Lainez, cobran la cantidad restante, la viuda y **Dionisio del Valle**.

En 1739 tasó el retablo de San Antonio de la iglesia parroquial de Armuña.

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros : unos son "vecinos" y otros son "pobres". En la parroquia de San Facundo aparece Dionisio del Valle y figura como "vecino".

VALLE, Juan de. Dorador.

En 1775 ayudó a dorar el retablo mayor de Escarabajosa del Monte. El maestro dorador fue **Andrés de Santiuste** y los otros oficiales **Francisco de la Pascua, Francisco Gomez y Juan del Valle**. El dorado se hizo a jornal. Los materiales se trajeron de Madrid ..." de los mismos, que se gastan en el Real Palacio de San Ildefonso..". 5.838 reales y 22 maravedís de vellón importaron los materiales, y los jornales 5.769 reales y 7 maravedís de vellón, (se incluía en el dorado dos acheros, las palabras de los cinco altares, y los cinco marcos de altar, como también todas las figuras del altar mayor.) Muy contentos del trabajo de los doradores quedó el pueblo y la iglesia porque se dió a los doradores 710 reales de guantes...." a los oficiales porque no guardaban ora, ni tomaban tabaco de hoja"

En 1776 y en calidad de aprendiz, colabora con los maestros **Dionisio Nieto, Andrés de Santiuste** y sus oficiales y aprendices, en el dorado del retablo

mayor, pintan el arco toral de la capilla mayor, el púlpito, retocan una escultura pequeña de San Juan, otra de Nuestra Señora del Rosario y platean cuatro morteretes de la iglesia parroquial de Mozoncillo. Cobraron 11.000 reales por el dorado del retablo, cinco mesas de altar, unas andas y otras menudencias. Le gratificaron con 30 reales.

VALLE, Pedro del. *Escultor, arquitecto y ensamblador.*

El 21 de abril de 1699 firma en Marazuela, junto a **Alonso Carnicero**, las condiciones para hacer el retablo de la capilla mayor. Según la documentación la obra seguiría la traza hecha por **Pedro del Valle**. Este retablo debería estar concluido para el día de Pascua de Espíritu Santo de 1700, quince días más o menos, con dos marcos para poner frontales. Se obligaban a pagar a **Pedro del Valle** 9.500 reales de vellón en cuatro pagas. 2.000 reales para finales de ese mismo mes de abril, 3.000 reales para el día de San Miguel, en septiembre y los 4.500 restantes, la mitad cuando estuviese sentada la obra y el resto para el día de San Bartolomé, en el mes de Agosto del año 1700. La ejecución de este retablo ocasionó algunos problemas a **Pedro del Valle** porque con fecha 29 de marzo de 1703 se inicia un pleito entre el maestro y el cura, don Pedro Martínez Ortega, diputados y mayordomo de la iglesia. Como resultado del auto, el notario perpétuo manda, que, en el plazo de ocho días se le paguen los 5.100 que se le están debiendo por la obra y mejoras hechas en el retablo. El cura de Marazuela tuvo problemas con otros maestros, según la documentación de los libros de Fábrica, en abril de 1704, el maestro de arquitectura **Andrés Alonso**, reclama, 300 reales que le está debiendo por la baja que hizo en el retablo. Cobrada esta cantidad, la ofrece como limosna a la iglesia de Marazuela y el provisor de Segovia ordena que le entreguen los 300 reales a **Pedro del Valle** a cuenta de lo que se le está debiendo por el retablo.

En 1706 realiza el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Lastras del Pozo (desaparecido). La obra la lleva a cabo conjuntamente con **Pedro Lainez**. **Pedro del Valle**, a partir del año 1705 cobra diversas cantidades. **Pedro Lainez** en 1714, después de un pleito, cobra 230 reales que aún se le adeudaban.

Entre 1714 y 1715 asienta el retablo mayor y los colaterales de la iglesia parroquial de Pinilla Ambroz. (Estos últimos han desaparecido.)

En los libros de fábrica aparecen varias partidas desde 1699 hasta 1715 destinadas a pagar el retablo mayor y los colaterales. Se habían ajustado en cuatrocientos ducados. La iglesia se reformó en el siglo XVIII.

Entre 1714 y 1716, el arquitecto y maestro de ensamblaje **Pedro del Valle**, el maestro **Echevarría**, el escultor **Andrés de la Cuesta**, con oficiales y peones, permanecieron en Pinilla, unos, varias semanas y otros, por espacio de varios

días, para llevar a cabo la obra de la iglesia. En los libros de Fábrica no se especifica en qué consistió esta obra.

VALLEJO, Bernardo. Escultor, entallador y ensamblador.

En 1702 hizo el pabellón que adorna la hornacina de San Pedro y "otras alhajas" del retablo mayor de Bernardos. Se le pagaron 202 reales.

En 1703 se le pagan otros 40 reales por tres días que estuvo en Bernardos, componiendo hendiduras que había en el retablo y en las columnas y que causaban dificultades a los doradores. Hizo dos tableros tallados con motivos vegetales para el banco del retablo mayor. Cobró por ese trabajo 130 reales.

En 1707 hace y asienta el sombrero púlpito en blanco de la iglesia parroquial de Armuña.

En 1711 realiza el colateral de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Lastras del Pozo. Tiene hornacina circular muy decorada.

En 1712 comenzó el retablo de San Andrés. (Ahora de San Roque). La planta convexa resalta la calle central.

VALLEJO VIVANCO, Joseph. Maestro de arquitectura, de escultura, ensamblador.

Desarrolló su actividad tanto en el campo de la arquitectura como en el de entallador de retablos. Ocupó el cargo de maestro mayor del Alcázar de Segovia y Casas Reales de su entorno, siendo sustituido a su muerte por **Juan Ferreras**.

Extienden por las tierras segovianas el tipo de retablo trazado en 1645 por Pedro de la Torre para el Santuario de la Fuencisla. Siguiendo ese modelo, los retablos constan de un banco, cuerpo único y ático semicircular. Los entrepaños se adornan con guirnaldas y festones de frutas. El ático presenta portada central con un lienzo y a los lados hay machones con festones y formas vegetales avolutadas en los extremos. El 19 de abril de 1665 hace la traza y redacta las condiciones del retablo de la iglesia de San Miguel de Segovia.

El 12 de Mayo de 1667 se firma la escritura pública para hacer el retablo de San Martín de Segovia. Los ensambladores son **José Vallejo** y **Juan de Prado** y **Miguel de Prado**, padre de **Juan** y **José Ferreras** también ensambladores como sus fiadores. El retablo tenía que ser "entallado muy perfectamente". Había sido ajustado en 22.000 reales de vellón. Para la ejecución del retablo se habían hecho diferentes dibujos y trazas, se eligió la realizada por **José Vallejo**. La iconografía sería de pintura. Los lienzos eran regalo de los parroquianos. En el plano principal del retablo llevaría la pintura de San Martín, titular del templo y encima un lienzo ovalado de la Anunciación. En la parte inferior se colocaría la

custodia con columnas salomónicas como las del retablo, con tres puertas, "con una tramoya que bajen y suban para descubrir y cerrar el Santísimo Sacramento". Para la construcción del retablo se empleó madera de Balsaín, seca de más de un año y sin nudos ni defectos. En las piezas movedizas no había que utilizar clavazón alguna, se pegarían con cola de milano.

El 23 de julio de 1665 el maestro de arquitectura **José Vallejo Vivanco** presenta la traza y condiciones para hacer el retablo mayor de la iglesia de Los Huertos por la cantidad de 7.000 reales. Sacada la obra a pregones, el maestro **Nicolás de Zozalla** pone la obra en 5.000 reales y **Miguel de Prado** rebaja otros 500, quedando la obra rematada en **Miguel de Prado** por 4.500 reales. **José Vallejo** hizo una reclamación ante el Concejo de vecinos de los Huertos en la que adujo haber hecho la traza, condiciones, medidas y primera postura y no poder asistir a las pujas. Reclamó 500 reales por su trabajo y el concejo y el cura de Los Huertos piden licencia al tribunal eclesiástico para anular la adjudicación y conceder a **José Vallejo** la obra del retablo por la misma cantidad de 4.500 reales en que se había rematado. El 8 de Octubre de 1665 se firma la escritura, en ella se especifica la forma de pago: 1.500 reales al contado para empezar la obra; 30 fanegas de trigo y 200 reales para el día de San Bartolomé del año 1666, si el retablo estaba asentado; 30 fanegas de trigo y 200 reales para San Bartolomé del año 1667 y así, cada año hasta finalizar las pagas.

En agosto de 1669 se concierta con los alcaides de la iglesia parroquial de Ochando para hacer un retablo de madera, dorado y estofado. Cobrará 4.400 reales de vellón y lo entregará el día de Pascua de Espíritu Santo de 1670. Según las condiciones, el retablo había de cerrar las paredes de ancho y alto y debería medir quince pies de alto y once de ancho. El pedestal que carga sobre las columnas había de llevar unas cartelas de talla dorada y estofada. Las columnas serían estriadas con sus capiteles dóricos y compuestos. Las dos columnas debían ir doradas y los capiteles dorados y estofados. En el ático, había de llevar dos pilastras con sus vaciados y en ellos unos cogollos sobre oro y las pilastras irían estofadas con colores finos. En el centro se pondría una pintura con un marco de tarjetas relevantes, dorado y estofado como todo lo demás. Se especifica en las condiciones que el maestro haría una custodia muy bien adornada con sus pilastras doradas y estofadas y en su puerta llevaría un pabellón con su cáliz y su hostia. También sería el encargado de hacer una figura de San Clemente de una vara de alto sin contar la peana y este santo iría dorado, estofado y encarnado con su mitra y cetro. La peana iría dorada y estofada. El retablo estaba apollillado y lo quemaron hace unos años.

En 1672 le encargaron dos colaterales para la iglesia parroquial de Escarabajosa del Monte. Fueron sustituidos por los actuales en 1766.

El 7 de mayo de 1676 firma la escritura para hacer el retablo mayor de la iglesia parroquial de Roda. Según las condiciones se obligaba a hacer un retablo de

madera en blanco, sin custodia, al modelo y traza del que estaba puesto y asentado en la capilla mayor de la orden tercera de Segovia sita en el convento de Nuestro Padre San Francisco. El retablo había de llenar la capilla de la iglesia de ancho y alto. Había de ser de madera limpia y seca, sin nudos ni tea. Llevaría cuatro columnas sobre su pedestal, la cornisa y remate, adorno de tarjetas, enjutas, talla gruesa y menuda de cuadros, machones y pilastras, hachones y frontespicios, repisas y festones, se habían de ejecutar siguiendo siempre el modelo del retablo de la orden tercera.

Le daría puesto y acabado en toda perfección a vista de maestros peritos en el arte para el día de Navidad de 1676, quince días más o menos. Llevar el retablo construido corría por cuenta de la iglesia, pero, armarle y ponerle en la capilla corría por cuenta del maestro. El maestro no se hacía cargo de las pinturas ni de las esculturas de bulto que adornaran el retablo. Cobraría 5.500 reales de vellón pagados de esta manera: 1.000 reales al contado para madera; 1.500 para fin de agosto de ese año; 1.500 para el día de todos santos de ese mismo año y los 1.500 reales restantes, cuando estuviese puesto y acabado el retablo.

En 1677 cobra diversas partidas por la obra de las bóvedas de la iglesia de Santa Agueda de Veganzones.

En 1678 realiza el retablo de la ermita de Nuestra Señora de Rodelga en Mozoncillo.

En 1684 hizo para la iglesia parroquial de Escarabajosa del Monte la imagen de Santa Agueda. Se le pagaron seis fanegas de trigo por hacer la imagen.

En 1692 le pagaron 60 reales por tasar el retablo de la iglesia de Caballar, por parte de la iglesia.

VALLESTEROS, Francisco Javier. Dorador.

En 1816 realiza el dorado y jaspeado de Santa Bárbara de la iglesia parroquial de Valdeprados.

VAÑOS, Marcos de (ver Baños, Marcos de).

VEGA, Nazario de la. Entallador.

Desde 1603 a 1606 cobra diversas cantidades por realizar la custodia del altar mayor de Tabanera la Luenga.

En 1607 cobró 48 ducados por hacer unos ciriales, aderezar la caja del retablo y la imagen de San Vicente de la iglesia parroquial de Tabanera la Luenga.

En 1616 hace una custodia para la iglesia parroquial de Hontoria.

VEGA, *Lantario de la. Entallador.*

En 1611, con el entallador **Juanes de Aguirre**, cobraron 120 reales por tasar la talla del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Turégano, que habían realizado **Alonso de Herrera** y **Juanes de Aldaba**. (Desaparecido)

VELA. *Escultor.*

Hacia 1593 hace las esculturas de Isaías y San Antonio del retablo mayor de Villacastín.

VELASCO. *Entallador.*

En 1668 realizó una pequeña reparación en el retablo mayor de Zamarramala porque se cayó un trozo.

VIDAL, *Luis. Pintor.*

En 1740 el vecindario de Segovia hace una curiosa distinción entre los maestros: unos son "vecinos" y otros son "pobres". En la parroquia de San Facundo aparece Luis Vidal y figura como "vecino".

En 1745 decoró las pechinas de la capilla mayor de la parroquia de Bernuy, con pinturas de los cuatro Evangelistas. Se ajustaron en 160 reales con lienzos y marcos.

VILLA, *Lorenzo. Dorador, pintor.*

En 1752 cobró 66 reales por dorar el arca del Monumento de la iglesia de Valseca.

En 1757 jaspea el retablo del Niño Jesús de la iglesia parroquial de El Espinar.

En 1757 dora con **Francisco Sánchez Gutiérrez** el retablo del Cristo del Sepulcro de la iglesia parroquial de El Espinar. Cobran 1300 reales de vellón.

En 1761 dora una cruz, la veleta y un florón de la iglesia parroquial de Bernardos.

En 1764 dora el retablo mayor de la iglesia parroquial de Escalona. Cobró 12.166 reales y 22 maravedís.

En 1765 doró el retablo mayor de la iglesia parroquial de Villoslada. Para realizar el dorado, presentaron condiciones los maestros **Pedro de Borbúa** y **Lorenzo**

Villa. Se remató la obra en **Lorenzo Villa** y se firmó la escritura por la cantidad de 10.000 reales, que cobraría en tres tercios. 481 reales importaron algunas mejoras que se añadieron al retablo. El cura y el pueblo quedaron muy contentos con el dorador y se le agasajó con 300 reales y guantes.

En 1766 doró y jaspeó los retablos de Nuestra Señora la Mayor y Santo Cristo de la iglesia parroquial de Torreiglesias. Cobró 7.232 reales.

En la misma fecha se le deja a deber 768 reales hasta que encarne y estofe las imágenes. Se le abonarán en 1767.

En 1766 cobró 1.200 reales por el dorado del cascarón colocado en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Agueda de Veganzones.

En 1769 estofó y encarnó las tallas de San Pedro, San Pablo y Santiago del retablo mayor de la iglesia de Santiago de la villa de Turégano. El coste total de las tres tallas ascendió a 2.900 reales, se incluía la hechura, estofado y traerlas desde Segovia.

En 1769 dora el retablo mayor de la iglesia parroquial de Paradinas.

En 1774 doró las andas de Nuestra Señora de la iglesia parroquial de Hontanares de Eresma.

En 1774 estofó la talla de Santiago de la iglesia de Santiago de Turégano por 260 reales. Además de llevar a cabo en esa fecha el dorado del retablo mayor y de Jesús Nazareno, cobró dos nuevas partidas: una de 1.488 reales por dorar y pintar el órgano, la barandilla del coro, platear un par de hacheros, pintar las gradillas para el monumento y dos atriles; otra de 956 reales por dorar el sombrero del púlpito, las palabras y tablillas del evangelio.

En 1777 doró el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Turégano. Su importe fue de 10.583 reales. Se incluía el tablero que había detrás de la custodia.

En 1777 y 1778 hay dos partidas en el libro de fábrica de la iglesia de Santiago de Turégano, pagadas al maestro por el dorado del retablo de Jesús Nazareno; la primera de 1.716 reales y la segunda de 1.200 reales, del resto de los 3.450, precio ajustado con el maestro.

En 1790 realiza el dorado de la repisa y cenefa para Ntra. Señora del Carmen de la iglesia parroquial de Otero de Herreros.

VILLAFAÑE. *Antonio de. Entallador*

En 1586 vivió en la Parroquia de San Fagun.

Entre 1534 y 1537 cobró 42 ducados por la talla del retablo mayor de La Cuesta. La pintura del retablo la realizó **Gabriel de Sosa** entre 1536 y 1537.

VILLALOBOS. *Eugenio*

El 12 de enero de 1655 **Eugenio de Villalobos**, vecino de Madrid, pone por aprendiz a su hijo Eugenio de Villalobos, con José de Arroyo, maestro de arquitectura, para que le enseñe el arte de arquitectura por tiempo y espacio de cinco años.

VILLAVERDE, *Gregorio de. Carpintero de tienda.*

El 14 de Julio de 1718 se hace un recuento de 92 casas para que los diputados de la parroquia de San Esteban diesen una relación de vecinos y aparece: "23-Gregorio de Villaverde".

XIMENEZ, *Diego. Ensamblador. (1599- ?)*

Aparece nombrado en un documento del Archivo Municipal de Segovia, fechado el 4 de Enero de 1625, para quintar y "levantar la milicia".

XIMENEZ, *Francisco. (1600-?)*

Aparece nombrado en un documento del Archivo Municipal de Segovia, fechado el 4 de Enero de 1625, para quintar y "levantar la milicia".

ZOZOYA, *Nicolas de. Ensamblador y arquitecto.*

En 1665 hace los colaterales de la iglesia parroquial de Otero de Herreros junto a **Juan de Prado**.

En 1665 puja en el retablo mayor de los Huertos. Pone la obra en 5.000 reales.

En 1657 concierta con **Miguel de Prado** la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Otero de Herreros.

En 1715 hizo los retablos de Nuestra Señora y San Antonio (antes del Santo Cristo y de Nuestra Señora del Rosario) de la iglesia parroquial de Roda por 2.515 reales. Los 15 rs. fueron para el oficial. Tardaron tres días en asentar los colaterales que llegaron de Segovia en tres carros, los portes costaron 30 reales y 84 rs. supuso el gasto de los que se ocuparon en colocar los retablos.

ABRIR CUARTA PARTE TOMO I

