

A Baroque painting of an angel, likely St. Michael, standing and holding a sword and a palm frond. The angel has a halo and is dressed in ornate, colorful robes. The background shows a landscape with a palm tree and a cloudy sky. The text is overlaid on the lower half of the image.

El Triunfo de la imagen

Tesoros del arte sacro restaurados
por la Comunidad de Madrid

El triunfo de la imagen

Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid

Exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando entre febrero y abril de 2015

Organiza
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura
Dirección General de Patrimonio Histórico



 **Comunidad de Madrid**

www.madrid.org

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTE

Ignacio González González

Consejería de Empleo, Turismo y Cultura

CONSEJERA DE EMPLEO, TURISMO Y
CULTURA

Ana Isabel Mariño Ortega

VICECONSEJERA DE TURISMO Y CULTURA

Carmen González Fernández

SECRETARIO GENERAL TÉCNICO

Alfonso Moreno Gómez

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO
HISTÓRICO

Fernando Carrión Morales

SUBDIRECTORA GENERAL DE DIFUSIÓN Y
GESTIÓN

Alicia Durantez de Irezábal

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE
PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN

Luis Lafuente Batanero



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

En la Comunidad de Madrid siempre hemos puesto especial empeño en proteger, conservar y difundir nuestro enorme y valioso patrimonio histórico. Con esta idea, surge la exposición *El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid* de la que deja constancia este catálogo. Su objetivo no es otro que el de dar a conocer y acercar a los ciudadanos una parte del patrimonio de nuestra región, en este caso el que pertenece a la Iglesia Católica, que ha sido restaurado gracias a la colaboración entre la Comunidad de Madrid y la Provincia Eclesiástica de Madrid.

Esta colaboración ha permitido la realización de más de 120 proyectos de restauración a lo largo de quince años y, las piezas que ahora se muestran en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, constituyen una parte importante de este trabajo.

Con el título de la exposición, *El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid*, se incide, por un lado, en el enorme valor que esta ha tenido tradicionalmente como elemento de enseñanza de la liturgia y los valores religiosos y, por otro, en el valor artístico de las diferentes obras.

La exposición comprende una amplia selección de bienes restaurados, tanto muebles como inmuebles, datados entre la Edad Media y el final del siglo XVIII. En cuanto a los bienes muebles, hay 60 piezas, entre las que se encuentran lienzos, esculturas, elementos textiles y de orfebrería, todas ellas seleccionadas en atención a sus valores artísticos e históricos, pero también por las innovadoras técnicas empleadas en su restauración. Además, casi la mitad de las obras se exhiben por primera vez en España y más de una decena de ellas son inéditas.

En relación con los bienes inmuebles, la exposición da cuenta de algunos de los proyectos de restauración más relevantes ejecutados durante los últimos años, como son los acometidos en la Capilla del Obispo y en el Convento de las Comendadoras de Santiago en la ciudad de Madrid, en el monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias en Pelayos de la Presa, o en la Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora en Meco.

Con la certeza de que los madrileños y los turistas que visitan nuestra región disfrutarán de esta exposición y del catálogo de la misma, quiero mostrar mi agradecimiento a todas las personas y entidades que la han hecho posible, en especial a los responsables de la Provincia Eclesiástica de Madrid y también de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuya sede constituye un marco incomparable para acercar a los ciudadanos nuestro patrimonio.

Ignacio González González
Presidente de la Comunidad de Madrid

La Iglesia Católica conserva un importante patrimonio de arte religioso compuesto por obras que han ido reuniéndose a través de siglos, impulsado por el importante mecenazgo artístico que a lo largo de la historia ha desarrollado y, por otro lado, por los propios fieles que han promovido la creación de estas obras como expresión de la fe cristiana.

Todo este legado forma parte de la propia historia de la Iglesia, de la cultura madrileña, y en definitiva de toda la sociedad.

Agradezco a la Dirección General del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, que en el marco de conservación y disfrute de bienes culturales, colabore con la Iglesia Católica con esta exposición y con la selección de piezas articuladas con el título *“El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid”*.

Existe una relación histórica entre el arte y la finalidad para la que fueron creados estos bienes, ya que surgieron con una finalidad litúrgico-religiosa concreta, con unas características funcionales determinadas, que hace que junto a su valor artístico estén dotados de un carácter que les hacen diferentes e incluso únicos.

La Iglesia es responsable del mantenimiento de este importante legado que ha recibido, procurando preservarlo, mostrar su belleza y valor, y finalmente, proyectarlo y transmitirlo al futuro. Muchos de estos bienes han llegado hasta nuestros días y presentan los problemas de conservación comunes a todos los objetos artísticos, como son los derivados del paso del tiempo, de las condiciones ambientales en que se encuentran, de la propia naturaleza de los materiales, y otros factores. Estas circunstancias nos obligan a estar atentos a su estado y, cuando sea necesario, procurar devolverles su estado inicial.

Aunque en la actualidad algunas de estas obras estén descontextualizadas, para preservarlas debemos entender el fin con el que fueron creadas y restaurarlas adecuadamente, dentro de los criterios establecidos, para recuperar su lectura original, devolviendo a estas piezas ese valor que les hace únicas por sus características artísticas, técnicas, o históricas, así como por su funcionalidad.

Ante esta tarea de conservación y restauración la Provincia Eclesiástica de Madrid colabora desde hace años estrechamente con la Comunidad de Madrid. Para ello se llevan a cabo las intervenciones previstas a través de la programación anual de inversiones de la Dirección General de Patrimonio, ya sea directamente, o mediante el Convenio General de Colaboración entre la Provincia Eclesiástica y la Comunidad de Madrid sobre Patrimonio Histórico, Artístico y Documental.

Muchas de estas piezas han permanecido hasta hoy desconocidas, inaccesibles al público, debido al hecho de encontrarse ubicadas en recintos de clausura, en conventos, o en dependencias de la propia administración de la Iglesia.

Gracias a exposiciones como ésta, *“El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid”*, tenemos ocasión de poder mostrar diversos tesoros artísticos que la Iglesia ha preservado durante siglos. Ojalá que su contemplación ayude a avivar la finalidad que les dio origen.

Carlos Osoro Sierra
Arzobispo de Madrid
Vicepresidente de la CEE Conferencia Episcopal Española

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

José M^a Quesada Valera

COORDINACIÓN

**Área de Promoción y Difusión de
la Dirección General de Patrimonio
Histórico de la Comunidad de Madrid**

COORDINACIÓN GENERAL

Rosa Cardero Losada
Carmen García Fresneda

DISEÑO MUSEOGRÁFICO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Jorge Ruiz Ampuero, arquitectos
Colaborador: Pablo González Martino

Con la colaboración de:

José M^a Ballester Palazón,
María Domingo Fominaya,
David Rejano Peña, Luis Serrano Muñoz,
Ricardo Vicent Fernández de Heredia

TRANSPORTE

SIT Grupo Empresarial, S.L.

SEGUROS

AON-STAI ARTE

CONSERVACIÓN PREVENTIVA DURANTE LA EXPOSICIÓN

Instituto del Patrimonio Cultural de España:
Mónica Redondo Álvarez
y Arantxa Borraz de Pedro
Mónica Redondo IPCE

MONTAJE

MONTAJES HORCHE S.L.

AUDIOVISUALES

NOPHOTO

CATÁLOGO

EDICIÓN

Dirección General de Patrimonio Histórico

COORDINACIÓN

**Área de Promoción y Difusión de
la Dirección General de Patrimonio Histórico
de la Comunidad de Madrid.**

COORDINACIÓN EDITORIAL:

Rosa Cardero Losada
Carmen García Fresneda

Con la colaboración de: José M^a Ballester Palazón,
Bárbara Costales Ortiz, María Domingo Fominaya,
Ana María Gil Prieto, Carmen Morales Sanabria,
Fco. Javier Pastor Muñoz, Inés Sánchez Vallejo,
Ricardo Vicent Fernández de Heredia.

ARTÍCULOS

José M^a Quesada Valera
Antonio Momplet Míguez.
Isabel Mateo Gómez
Ángel Aterido
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

AUTORES FICHAS CATÁLOGO

Ángel Aterido, José María Ballester Palazón,
Juan Luis Blanco Mozo, Rosa Cardero Losada,
M^a Teresa Cruz Yabar, M^a Ángeles Curros y Ares /
Pedro Francisco García Gutiérrez, Margarita Estella
Marcos, Lázaro Gila Medina, Ismael Gutiérrez
Pastor, Miguel Hermoso Cuesta, Amelia López
Yarto, Alejandro Martínez Pérez, Isabel Mateo
Gómez, Áurea de la Morena Bartolomé, Juan José
Pérez Preciado, Alfonso Pleguezuelo Hernández,
José María Quesada Valera, Jesús Ángel Sánchez
Rivera, Manuel Diego Sánchez.

AUTORES FICHAS RESTAURACION

Escuela Superior de Restauración y Conservación
de Bienes Culturales
Álvaro Fernández Castañón
Judith Gasca Miramón / Silvia Viana Sánchez
Margarita Pérez Grande. Granda Restauración
Leticia Pérez de Camino Fernández
Mercedes del Pino Peño
Lidia Santelices Kronos Servicios de Restauración S.L.
María de la O Vargas Ruiz
FOTOGRAFÍAS DE LAS OBRAS
EXPUESTAS
Archivo Dirección General Patrimonio Histórico.

JC Martin Lera: Págs. 58, 61, 91, 104, 111, 115,
116, 160, 167, 171, 195, 201, 211, 214, 221, 225,
228,231, 235, 238, 241, 258.
Fernando Ramajo: Págs. 50, 53, 55, 65, 69, 84, 87,
89, 97, 101, 109, 152, 154, 156, 164, 167, 176, 181,
184, 189, 192, 198, 204, 207, 218, 221, 246, 248,
251, 255, 260, 265, 267.

ILUSTRACIONES CATÁLOGO

Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia
Ayuntamiento de Madrid. Museo de San Isidro.
Los orígenes
Eduardo Barceló de Torres
Biblioteca Nacional de España
Catedral-Magistral de Alcalá de Henares
Rosa Cardero Losada
Bárbara Costales Ortiz
ECRA Servicios Integrales de Arte S.L.
Escuela Superior de Restauración y Conservación
de Bienes Culturales
Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural
de España. Ministerio de Educación, Cultura y
Deporte
Fundación Casa de Alba
Granda Restauración
Kronos Servicios de Restauración S.L.
Iván López Rodríguez
Juan Carlos Marín Lera
Obispado de Alcalá de Henares. Departamento de
Arquitectura
Patrimonio Histórico. Universidad Complutense de
Madrid
Fernando Ramajo
Patrimonio Nacional
Sparkasse Marburg-Biedenkopf
Taller de Organería Acitores, S. L.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Everyone Plus

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Organismo Autónomo Boletín Oficial de la
Comunidad de Madrid

ISBN: 978-84-451-3507-5

D.L.: M-4169-2015

CON LA COLABORACIÓN DE

Arzobispado de Madrid
Obispado de Alcalá de Henares
Obispado de Getafe

PRESTADORES

Alcalá de Henares. Catedral-Magistral de los Santos Niños Justo y Pastor
Algete. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
El Atazar. Iglesia parroquial de Santa Catalina de Alejandría
Boadilla del Monte. Monasterio Cisterciense del Santísimo Sacramento
Cadalso de los Vidrios. Iglesia parroquial de la Asunción
Cenicientos. Iglesia parroquial de San Esteban
Chinchón. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
Fuentidueña de Tajo. Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol
Getafe. Colegio “La Inmaculada” Colección Padres Escolapios
Getafe. Santa Iglesia Catedral de Santa María Magdalena
Madrid. Arzobispado de Madrid
Madrid. Convento de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso
Madrid. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Carmen y San Luis
Madrid. Iglesia parroquial de San José
Madrid. Iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula
Madrid. Iglesia parroquial de Santa Cruz
Madrid. Iglesia parroquial de San Ginés
Madrid. Iglesia de San Nicolás de los Servitas
Madrid. Iglesia de San Pedro Apóstol
Madrid. Iglesia de los Santos Justo y Pastor (Maravillas). Colección pictórica
Madrid. I.E.S. San Isidro. Consejería de Educación, Juventud y Deporte. Comunidad de Madrid
Madrid. Monasterio de Benedictinas de San Plácido
Madrid. Monasterio de Jerónimas del Corpus Christi (Carboneras)
Madrid. Monasterio de Mercedarias de Don Juan de Alarcón
Madrid. Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús
Madrid. Santa Iglesia Catedral de Santa María la Real de la Almudena
Madrid. Tercer Monasterio de la Visitación (Salesas)
Meco. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
Montejo de la Sierra. Iglesia parroquial de San Pedro
Prádena del Rincón. Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos
Torrelaguna. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena
Valdeavero. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
Valdemoro. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

AGRADECIMIENTOS

Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia, Ayuntamiento de Madrid.
Museo de San Isidro. Los orígenes de Madrid, Ayuntamiento de Meco, Ayuntamiento de Navacarnero,
Ayuntamiento de Pelayos de la Presa, Eduardo Barceló de Torres, Ignacio Barceló de Torres, Guillermo Fernández
García, José Ramón Godino Alarcón, José Luis González Sánchez, M^a Antonia González-Valcárcel Sánchez-
Puelles, Fidel Herráez Vegas, Mercedes Hurtado del Solo, , Francisco Landínez Gutiérrez, Joaquín María López de
Andújar y Cánovas del Castillo, José M^a Luzón Nogué, Juan Antonio Martínez Camino, José Luis Montes Toyos,
Alfonso Muñoz Cosme, Ana Muñoz García, Jaime Ignacio Muñoz Llinás, Carlos Osoro Sierra, Annette Otterbach,
Almudena Palancar Barroso, Andrés Ramos Castro, Rosa M^a Recio Aguado, Juan Antonio Reig Plá, Florentino
Rueda Recuero, José Rico Pavés, José Manuel Sacristán Gómez, Peter Schweder, Simone Schulz, Luis Manuel
Vallecillos Sánchez-Céspedes, Javier Vellés, Trinidad Yunquera Martín

Índice

| | |
|---|-----|
| El mecenazgo de la Iglesia en Madrid durante el Antiguo Régimen | 19 |
| José María Quesada Valera | |
| La producción artística religiosa en el Madrid medieval | 35 |
| Antonio Momplet Míguez | |
| <i>Madrid en la Edad Media: de la Reconquista a los Reyes Católicos</i> | |
| <i>Virgen con el Niño (Virgen del Castillo)</i> , anónimo español, siglo XIII | 50 |
| <i>Virgen con el Niño (Virgen de los Remedios)</i> , anónimo español, fines del siglo XII-ppos.del siglo XIII | 53 |
| <i>Virgen y San Juan (Calvario)</i> , anónimo español, finales del siglo XIII principios del XIV | 55 |
| <i>Virgen con el Niño</i> , anónimo flamenco, siglo XV | 58 |
| <i>Cruz procesional (El Atazar)</i> , anónimo español, primera mitad siglo XV | 61 |
| <i>Cruz procesional (Cenicientos)</i> , anónimo español, finales del siglo XV-principios del XVI | 65 |
| <i>Tríptico de la Epifanía</i> , atribuido al Maestro de la Santa Sangre, siglo XVI..... | 69 |
| Arte religioso y Renacimiento madrileño | 73 |
| Isabel Mateo Gómez | |
| <i>Punto de inflexión en la Comunidad: el Renacimiento y la capital en Madrid</i> | |
| <i>Cruz procesional</i> , Marcos Hernández, 1569-1575 | 84 |
| <i>Capa pluvial</i> , anónimo español, siglo XVI | 87 |
| <i>Casulla</i> , anónimo español, siglo XVI | 89 |
| <i>Adoración de los Reyes Magos y Predicación de San Ildefonso</i> , atribuido a Juan Calderón y Juan de Cerecedo, tercer cuarto del siglo XVI | 91 |
| <i>Nacimiento y Cristo camino del Calvario</i> , Juan Correa de Vivar, 1537-1539..... | 97 |
| <i>Lamentación sobre Cristo Muerto</i> , anónimo (copia de Perino del Vaga), siglo XVI..... | 101 |
| <i>San Antonio de Padua e Imposición de la casulla a San Ildefonso</i> , Pedro de Cisneros el Viejo, 1525-1530 | 104 |
| <i>Nacimiento de la Virgen</i> , atribuido al Maestro de Albacete, primer cuarto del siglo XVI | 109 |
| <i>Juicio Final</i> , anónimo, siglo XVI (Copia de Jean Cousin) | 111 |
| <i>Manuscrito apógrafo de Santa Teresa de Jesús: Camino de Perfección</i> , anónimo español, con anotaciones de Santa Teresa de Jesús, siglo XVI | 115 |

| | |
|--|-----|
| La arquitectura barroca madrileña | 121 |
| Alfonso Rodríguez G. de Ceballos | |
| Las artes visuales en el Madrid barroco | 139 |
| Ángel Aterido Fernández | |
| <i>La apoteosis de la capital barroca</i> | |
| <i>Doña María de Villena, marquesa de la Laguna de Camero Viejo, círculo de Juan Pantoja de la Cruz,</i> principios siglo XVII..... | 152 |
| <i>Don Sancho de la Cerda, I marqués de la Laguna de Camero Viejo, círculo de Otto van Veen,</i> principios siglo XVII..... | 154 |
| <i>San Benito Abad, Bartolomé Román, primera mitad del siglo XVII.....</i> | 156 |
| <i>San Antonio de Padua, Eugenio Cajés, 1623.....</i> | 160 |
| <i>Liberación de San Pedro, Angelo Nardi, primer cuarto del siglo XVII.....</i> | 164 |
| <i>Adoración de los Reyes Magos, Vicente Carducho, 1619</i> | 167 |
| <i>Virgen con Niño y ángeles (Descanso en la Huida a Egipto), Antoon van Dyck, siglo XVII.....</i> | 171 |
| <i>Intervención y milagros de Santa María de la Almudena y Procesión de Santa María de la Almudena en 1638,</i> anónimo español, ca. 1640 | 176 |
| <i>San Francisco de Asís, Alonso Cano, mediados siglo XVII</i> | 181 |
| <i>San Pedro Mártir y San Vicente Mártir, Jerónimo Jacinto de Espinosa, h. 1650</i> | 184 |
| <i>Cristo tras la flagelación reconfortado por dos ángeles, Diego González de Vega, 1654</i> | 189 |
| <i>Cristo yacente, Juan Sánchez Barba, h. 1660</i> | 192 |
| <i>San Pedro Nolasco, Juan de Toledo, h. 1660</i> | 195 |
| <i>Aparición de la Virgen con el Niño a Santa Teresa de Jesús, Francisco Camilo, 1660</i> | 198 |
| <i>Santa Catalina de Alejandría, Juan Antonio de Frías y Escalante, 1660</i> | 201 |
| <i>San Juan Bautista Niño, anónimo andaluz o madrileño, siglo XVII</i> | 204 |
| <i>Inmaculada Concepción, Alonso del Arco, ca., 1665-1675</i> | 207 |
| <i>Decapitación de San Juan Bautista, taller de Luca Giordano, 1655-1660</i> | 211 |
| <i>Ecce Homo, Claudio Coello, ca. 1663</i> | 214 |
| <i>Cristo crucificado, anónimo italiano, segunda mitad del siglo XVII</i> | 218 |
| <i>Inmaculada Concepción, Pedro de Mena, 1686</i> | 221 |
| <i>Adoración de los pastores (Nacimiento), Luisa Roldán, "La Roldana, 1689-1706</i> | 225 |
| <i>Anunciación, Luca Giordano, ca. 1685-1690</i> | 228 |
| <i>Martirio de San Ginés, Francisco Rizi, 1681</i> | 231 |
| <i>Inmaculada Concepción, Juan Carreño de Miranda, hacia 1680.....</i> | 235 |
| <i>San Andrés Apóstol, anónimo español, escuela madrileña, h. 1650</i> | 238 |
| <i>Transverberación de Santa Teresa de Jesús, Nicola Fumo, 1700</i> | 241 |

| | |
|--|------------|
| Madrid en el siglo XVIII: entre la tradición barroca y las reformas de los Borbones | |
| <i>San José con el Niño</i> , Luis Salvador Carmona, 1745-1748..... | 248 |
| <i>Santa María Magdalena</i> , Luis Salvador Carmona, h. 1745-1752 | 251 |
| <i>Inmaculada Concepción</i> , Isidoro de Tapia, h. 1755-1770 | 255 |
| <i>Anunciación</i> , Mariano Salvador Maella, h. 1765-1770 | 258 |
| <i>Cristo Varón de Dolores; Anunciación; Beato Simón de Rojas; Ntra. Sra. de los Remedios</i> , grabados, escuela española, segunda mitad del siglo XVIII, comienzos del XIX | 260 |
| <i>Aparición de la Virgen a San Vicente Ferrer</i> , Bernardo Martínez del Barranco, 1776. | 265 |
| <i>Ángel Custodio</i> , Julián de San Martín, 1790 | 267 |
| La preservación de bienes culturales. Conservación preventiva y restauración..... | 271 |
| <i>Selección de proyectos de restauración</i> | |
| <i>Virgen y San Juan (Calvario)</i> | 278 |
| <i>Virgen con el Niño</i> | 280 |
| <i>Cruz procesional</i> | 282 |
| <i>Casulla</i> | 284 |
| <i>Juicio final</i> | 286 |
| <i>San Pedro Nolasco</i> | 288 |
| <i>Virgen con Niño y ángeles (Descanso en la Huida a Egipto)</i> | 292 |
| <i>Transverberación de Santa Teresa de Jesús</i> | 294 |
| <i>San Andrés Apóstol</i> | 296 |
| Selección de grabados españoles de los siglos XVIII-XIX..... | 298 |
| Bibliografía | 299 |
| Índice onomástico | 313 |

El mecenazgo de
la Iglesia en Madrid
durante el Antiguo
Régimen

El mecenazgo de la Iglesia en Madrid durante el Antiguo Régimen

José Ma^a Quesada Valera

En 1749 llega a la capital de España Antonio Joli (1700-1777), un pintor modenés de decoraciones teatrales y perspectivas que había aprendido con Giovanni Paolo Panini en Roma. Es el propio Carlo Broschi, conocido como Farinelli, quien le reclama como sustituto de Giacomo Pavía en la ejecución de los decorados necesarios para la representación de óperas italianas en el Coliseo del Buen Retiro. Unos años antes, Antonio Joli había aprendido a hacer vistas de ciudades en Venecia, cuadros de caballete conocidos como “vedute”, bajo la tutela de Giovanni Antonio Canale “Il Canaletto” (1697-1750) y Bernardo Bellotto (1722-1780). De esta manera, en los años que permaneció entre nosotros (regresó a Italia en 1754), recibió numerosos encargos de “vedute” de la ciudad de Madrid y de sus alrededores. Esos encargos no sólo provenían de la Corte sino que la nobleza y, seguramente, algún cliente más, le solicitaron este tipo de vistas. Afortunadamente, se conserva un buen número de ellas en la actualidad; muchas de las cuales se guardan en colecciones públicas y privadas de España. Su modernidad, es decir, su sentido topográfico riguroso, las convierte en un documento visual extraordinario, ya que fueron pintadas unos años antes de que Carlos III iniciara las primeras reformas urbanísticas que a lo largo de dos siglos transformaron completamente la Villa y Corte.

Nos vamos a detener en dos de las “vedute” que nos legó este pintor y decorador: una vista de la calle Alcalá tomada desde la Puerta del Sol hacia el Paseo del Prado (Fig. 1) y una segunda con la Calle de Atocha, que se pintó desde el Santuario de la Virgen de Atocha (Fig. 2). Madrid es una ciudad dominada por las agujas con que se rematan los chapiteles y las cúpulas de las parroquias, conventos y monasterios. Por supuesto, hay edificios civiles monumentales, en especial, aquellos que fueron encargados por la monarquía: el Palacio de Oriente, antes el Alcázar, y el Palacio del Buen Retiro, pero la imagen es dominada por la Iglesia, que se convirtió durante más de tres siglos en la principal mecenas y constructora en la vieja Corte de los Austrias.

Eso es lo que se observa en el plano de Pedro Teixeira (1656), un casco antiguo dominado por las iglesias parroquiales cuyo origen se remontaba en la mayoría de los casos a la Reconquista, los conventos y los monasterios, con sus huertos y tapias bordeando sus recintos (Fig. 3). Prácticamente, son la Iglesia y los reyes y, sobre todo su alianza, la que da personalidad a la ciudad.

Madrid medieval

El Emir Muhammad I (852-862) construye una primera fortaleza en las terrazas del río Manzanares para proteger los territorios más allá de las estribaciones del Sistema Central y,



Fig. 1. *Vista de la calle Alcalá*. Antonio Joli. Ca. 1750-54. Óleo sobre lienzo. Fundación Casa de Alba.

más concretamente, a la vieja capital del reino visigodo, Toledo, de las incursiones de los reinos cristianos del norte. Paulatinamente, se desarrolla la vida urbana alrededor de esta primera fortificación que adopta el nombre de Magrit, Magerit o Mayrit.

Una fecha señalada es el año de 1085, ya que Alfonso VI de Castilla finaliza la campaña contra el Reino de Toledo con la captura no sólo de Toledo sino también de la aldea fundada por el Emir Muhammad I. Desde entonces, tanto intramuros como extramuros, comienzan a instalarse nuevos habitantes cristianos procedentes de todos los rincones de Castilla e incluso de otras partes de la Cristiandad como los borgoñones y provenzales que acompañaron en la campaña a Raimundo de Borgoña. El rey convierte entonces en villa de realengo a la que entonces comenzará a denominarse como Madrid. Con los conquistadores llegan sacerdotes, canónigos y monjes quienes convierten las viejas mezquitas del interior en las primeras parroquias de la villa. Las diez primeras parroquias recogidas en la Carta de Otorgamiento del Fuero serían las siguientes: Santa María, lugar donde se comenzó a venerar en fecha temprana la imagen milagrosa de la Virgen de la Almudena, San Nicolás, luego de los Servitas, San Salvador, San Juan, San Miguel de Sagra, San Pedro, San Andrés, San Miguel de los Octoes, San Justo y Santiago, todas ellas dentro de los muros. A ellas podríamos añadir la iglesia de San Ginés de Arlés en el Arrabal o la ermita de Nuestra Señora de Atocha en el sur de la localidad.



Fig. 2. *Vista de la calle de Atocha*. Antonio Joli. Ca. 1750-54. Óleo sobre lienzo. Fundación Casa de Alba.

Fueron recintos sencillos, de mampostería y ladrillo en la mayoría de los casos y techumbres de madera según el estilo del Mudéjar toledano del siglo XII y XIII. A lo largo de estos primeros siglos se fueron embelleciendo con advocaciones diversas y capillas para su culto. Pero si reconstruyéramos esa vieja aldea medieval veríamos que el único edificio de porte monumental lo constituía la fortaleza, que cada vez adquiría un tamaño mayor, aderezada con algunas de las torres de las parroquias.

Madrid crece lentamente hasta el siglo XV. Hitos señalados fueron la construcción de los conventos de las Órdenes Mendicantes: el edificio dedicado a San Francisco, erigido por el propio santo, según cuenta la leyenda, en 1217 y el Convento de Santo Domingo el Real de MM. Dominicas, hacia 1212.

Un momento de florecimiento de las artes en nuestra comunidad sin duda lo constituye el siglo XV y los comienzos del siglo XVI. En connivencia en numerosas ocasiones con la nobleza y con los reyes de Castilla se erigen algunos de los conjuntos religiosos más notables de nuestra comunidad. En la ciudad de Madrid, los Reyes Católicos ordenan la construcción de San Jerónimo el Real, denominado Los Jerónimos, un conjunto en gótico isabelino; en Alcalá de Henares se erige



Fig. 3. Plano de Madrid. Pedro Texeira 1656. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.

la actual Catedral-Magistral al amparo de la nueva Universidad fundada por el Cardenal Cisneros; y en Rascafría se construye el imponente Monasterio del Paular, por citar los más relevantes.

Prácticamente, toda la actual comunidad de Madrid está dentro de la jurisdicción del Arzobispado de Toledo, de tal modo que gran parte de las iniciativas constructivas procede de la ciudad imperial.

No sólo hallamos edificios sino que cada uno de ellos se adorna con retablos, capillas y decoraciones murales encargados a algunos de los artistas más notables de su tiempo como Enrique Egas (ca. 1455-1534) o Felipe Bigarny (ca. 1475-1543).

Hasta entonces, la labor constructiva de la Iglesia en nuestra comunidad había sido en gran parte alentada desde la monarquía y desde algunas de las familias nobles establecidas en nuestro territorio. Sin duda, esa colaboración da sus frutos en estos primeros grandes testimonios del arte medieval y del Renacimiento.

Madrid renacentista

Durante el siglo XVI la historia de nuestra comunidad desde el punto de vista político y, por ende, artístico, cambia por completo. Felipe II establece la capital en Madrid en 1562; el

propio rey decide iniciar la construcción de un enorme complejo arquitectónico de dimensiones colosales a las faldas del Monte Avantos, el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, lugar elegido por el rey para vivir sus últimos años.

La construcción del monasterio del Escorial, regentado por los monjes jerónimos, trajo a nuestra región una auténtica pléyade de artistas españoles e italianos para construir y, sobre todo, decorar el monasterio. A su vez, el rey encarga y adquiere numerosas obras de artistas de todo el Imperio, en especial, obras de flamencos e italianos.

Entre los españoles sobresalen pintores como Juan Fernández de Navarrete el Mudo (1526-1579) o los retratistas Alonso Sánchez Coello (ca. 1531-1588) y Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) y escultores como Juan Bautista Monegro (ca. 1545-1621), entre otros. Procedentes de Italia podemos citar maestros tan importantes como Pellegrino Tibaldi (1527-1596), Federico Zuccaro (1542-1609), Luca Cambiaso (1525-1585), entre los pintores, y a Leone (1509-1590) y Pompeo Leoni (ca.1533-1608), entre los escultores. A ellos, pintores consagrados en su país de origen, sumamos a todo un grupo de artistas y profesionales que recalaron y se establecieron en la Corte madrileña donde finalmente formaron familia. Este grupo es importante ya que sus hijos o familiares constituyen un pilar fundamental en el nacimiento de lo que podemos llamar escuela madrileña. En este punto, tenemos que señalar a Patricio Cascese o Caxés (ca. 1544-1611), padre de Eugenio Cajés, Romulo Cincinnatti (1502-1593), padre de Diego de Rómulo (muerto en 1636), Antonio Ricci (ca. 1565-ca.1635), padre de dos pintores tan señalados como Fray Juan Ricci (1600-1681) y Francisco Rizi (1614-1685), Fabrizio Castello (1562-1617), padre de Félix Castello (1595-1651), Bartolomé Carducho (1560-1608), hermano de Vicente Carducho (1576 ó 78-1638), e incluso Domenikos Theotokopoulos, "El Greco"(1541-1614), padre de Jorge Manuel (1578-1631).

En lo relativo a las obras que llegan a España, su número fue ingente y desde el principio sirven de estímulo en el aprendizaje y formación de los pintores y escultores madrileños. A Felipe II le debemos que llenara El Escorial de obras de Tiziano, de Tintoretto, de Veronés, de los Bassano, entre los maestros venecianos; de Michiel Coxcie, El Bosco o Rogier Van der Weyden entre los flamencos. Desde luego, Felipe II con su interés por las artes convirtió en un centro neurálgico de la Cristiandad ese rincón de nuestra comunidad que es San Lorenzo del Escorial.

Al otro lado de la Comunidad de Madrid, prospera y crece una localidad universitaria vinculada al Arzobispado de Toledo: Alcalá de Henares. Alrededor de la Iglesia Magistral y del viejo Palacio Arzobispal que se remodela en la primera mitad del siglo XVI en estilo renacentista, se erigen los Colegios Mayores y Menores de numerosas órdenes religiosas; así como conventos y hospitales que convierten a Alcalá en una ciudad monumental con un conjunto muy notable de obras religiosas en el interior de sus murallas y una de las ciudades con mayor personalidad de la Comunidad de Madrid.

En cuanto a la capitalidad, pronto se hizo efectivo el crecimiento de la villa, que en pocos años se convirtió en una ciudad cosmopolita en la que convivían no sólo gentes de toda la península, sino viajeros y residentes procedentes de todos los rincones del imperio. Las calles de Madrid vieron crecer el número de habitantes llegados de la Corona de Aragón, de portugueses, de flamencos, valones, napolitanos o genoveses. Comerciantes, orfebres, artistas, artesanos, se empezaron a establecer entre las calles estrechas del recinto medieval que empezaba a abrirse con nuevas arterias como la calle Mayor o la calle de Atocha. Y en el viejo recinto amurallado, así como extramuros, comienza toda una labor de construcción de grandes conventos y monasterios, muchas de las veces fundaciones de los funcionarios de los diferentes Consejos. Cada

orden religiosa, incluidas las que nacieron con el espíritu de la Contrarreforma, levanta algunos de los edificios que no sólo van a dar nombre a determinadas calles del centro de Madrid, sino que definen durante al menos dos siglos el urbanismo de la capital.

Madrid barroco

Cuando Antonio Ponz en su Viaje a España, dedica el tomo V a la descripción de la ciudad de Madrid, se parará lógicamente en la descripción pormenorizada de las residencias reales, pero dedicará gran parte de la descripción artística de Madrid a elogiar las maravillas que albergaba cada una de las iglesias, hospitales y conventos que podíamos encontrar en la ciudad. Es el complemento literario ideal a las vistas que pintó Antonio Joli a mediados del siglo XVIII, un momento único en el que la Iglesia, tanto las parroquias como las órdenes religiosas y las fundaciones, se convierte en motor central de la promoción de las artes.

La descripción pormenorizada del arte religioso en Madrid comienza en los Jerónimos, donde se para en valorar la arquitectura del gótico tardío, la grandeza de la nave única y la decoración con pinturas, estatuas y tallas de los diferentes retablos y muros de las capillas y del claustro: pinturas de Luis de Morales, Matías de Torres, Alonso Sánchez Coello, Bartolomé Carducho, Alonso del Arco, Sebastián de Herrera Barnuevo y Antonio Van de Pere, entre otros; decoraciones murales de Lorenzo Montero o sepulcros en mármol de diversos personajes del ámbito cortesano.

Tras dejar los Jerónimos continúa con una de las joyas arquitectónicas del Madrid de los Austrias que no se ha conservado hasta nuestros días: el Santuario de Nuestra Señora de Atocha. Al igual que hoy en día, estaba regentado por los Dominicos y había sido protegido por los reyes, quienes le habían otorgado toda clase de privilegios y donaciones. El edificio renacentista se había visto engalanado con una serie de pinturas murales, en especial las que encargaron a Francisco Herrera El Mozo y a Luca Giordano en la Capilla de la Virgen de Atocha; también, merece la pena recordar las pinturas murales del Camarín de la Virgen, originales de Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi. Especialmente bella debía ser la *Asunción de la Virgen* que ocupaba todo el interior de la cúpula de la Capilla de la Virgen de Atocha. Pinturas del Greco, Angelo Nardi, Lorenzo de Soto o Antonio de Pereda completaban el conjunto barroco de su interior, muy criticado por Antonio Ponz desde su punto de vista neoclásico. En la iglesia del Santuario también podíamos hallar buenas tallas de Juan Villaabril y Ron o de Luis Salvador Carmona, pero destacaba sin duda la *Virgen con el Niño* en relieve de bronce sobre marco de lapislázuli de Alessandro Algardi.

Si continuamos la ruta por el Paseo del Prado nos encontrábamos con la iglesia de San Fermín de los Navarros, en el solar que actualmente ocupa el Banco de España, y que fue demolida en 1882 para ser reconstruida en un edificio de estilo neomudéjar en la Calle General Martínez Campos. Antonio Ponz nos advertía que las principales obras de la iglesia eran todas del siglo XVIII, tallas de grandes escultores como Roberto Michel, Juan Pascual de Mena y Luis Salvador Carmona.

Del Convento de San Pascual, que se conserva si bien muy remozado, señalaba el significativo número de pinturas de artistas foráneos como Tiziano, Ribera, Caravaggio, Guercino o Van Dyck, de lo que nada permanece. Enfrente del espacio que ocupa la Biblioteca Nacional se encontraba uno de los edificios religiosos más imponentes de Madrid: el Convento de Agustinos Recoletos.

La iglesia presentaba la fisonomía propia de los edificios contrarreformistas: austera, de estilo escurialense sin apenas adornos o decoraciones. Dentro llamaban la atención los sepulcros de los Marqueses de Mejorada. La iglesia estaba decorada con pinturas murales, tanto en la cúpula como en las bóvedas, de Francisco de Herrera el Mozo. En el altar dedicado a la veneración

de Cristo crucificado, había una talla de Pedro de Mena, elogiada por todos aquellos que visitaban la iglesia. A estos adornos se sumaban pinturas de Bartolomé González o de algún seguidor de Eugenio Cajés. En el Camarín de la Capilla de la Virgen de Copacabana, se elogiaban dos pinturas del Greco: *una Vista de Toledo* y la *Oración en el Huerto*, así como obras originales de La Rodana, Juan de Pareja, el esclavo de Velázquez, entre otros. En el Refectorio del Monasterio colgaba una de las obras maestras de la pintura barroca madrileña, original de Mateo Cerezo, *Cristo con los discípulos de Emaús*.

Si dejábamos el Paseo del Prado e íbamos hacia la Calle de Atocha, el primer edificio monumental con el que nos encontraríamos era el Convento de Santa Isabel de las Agustinas Descalzas. Su interior se conservó hasta 1936, y de él guardamos algunas fotografías que nos dan una idea de su riqueza en retablos y pinturas. Presidía el altar mayor un enorme lienzo que representaba a la *Inmaculada Concepción*, obra original de Jusepe Ribera, si bien el rostro de la Virgen, por expreso deseo de la Comunidad de religiosas, se había cambiado por uno de Claudio Coello; en el resto del conjunto de retablos de la iglesia había obras de gran calidad de Mateo Cerezo, Claudio Coello o Benito Manuel Agüero. En la Plazuela, hoy plaza de Antón Martín, se encontraba el Hospital del mismo nombre, también desaparecido en 1936, con obras originales de Luca Giordano, Antonio Palomino, Domingo de Rioja, el escultor que talló la imagen de *Cristo crucificado*, o del pintor Francisco Camilo.

Un poco más arriba se encontraba el Hospital de Aragoneses, con un retablo magnífico y un conjunto de pinturas murales originales de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, el Colegio de Niñas de Loreto, con una obra de madurez de Antonio de Pereda, *San José con el Niño*, que afortunadamente se conserva en el Palacio Real, para pasar al Convento de la Magdalena de Agustinas con originales de Bartolomé y Vicente Carducho. Aquí el viajero se podía detener en una de las parroquias más emblemáticas de la ciudad: San Sebastián. Igualmente, se ha conservado su importantísimo archivo, ya que era barrio de residencia de numerosos artistas y literatos. Del resto del conjunto se ha perdido la mayor parte del recinto, destruido durante la Guerra Civil, si bien guarda entre sus muros algunas de las pinturas y objetos litúrgicos más importantes que albergaba. De todos modos lo que daba lustre al conjunto parroquial era la Capilla de Nuestra Señora de Belén, obra original de Ventura Rodríguez y uno de los mejores ejemplares del estilo neoclásico de la capital, con un altar mayor presidido por una talla de Luis Salvador Carmona. Por cierto, en la Sacristía había un supuesto *Prendimiento* del Greco.

En la plaza que hoy conocemos como de Jacinto Benavente, se levantó uno de los edificios religiosos más imponentes que se erigieron en nuestra ciudad, el Convento de Trinitarios Calzados. De hecho, tras la desamortización de Mendizábal, se mantuvo el edificio y se convirtió en el recinto donde almacenar los bienes que procedían de la desamortización y que habían sido seleccionados para su exposición. Finalmente, se convirtió en el Museo Nacional de Pintura y Escultura, denominado por ello Museo de la Trinidad (1837-1872) (Fig. 4), hasta su extinción. A pesar de ello, fue posteriormente Ministerio de Fomento, siendo derribado definitivamente en 1897. Mientras fue la sede principal de la orden Trinitaria en la capital llegó a ser uno de los edificios más imponentes y de mayor calidad del viejo Madrid. El edificio de la iglesia era uno de los más espaciosos en su interior y mostraba un ornato de un estilo propio de finales del reinado de Felipe II y comienzos del de Felipe III, en estilo escurialense. El lienzo que presidía el altar mayor con el tema de la *Trinidad* era original de José Donoso; también había obras de Claudio Coello, Manuel de Castro, Fray Juan Ricci, de su hermano Francisco Rizi, Antonio Palomino o Antonio González Velázquez. Una de las



Fig. 4. Escalera del Museo Nacional de la Trinidad a mediados del siglo XIX, grabado publicado en Ángel Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, Madrid. 1876. Biblioteca Nacional de España.

partes más señaladas del convento era la escalera de acceso del piso inferior al superior del claustro, de apariencia muy similar a la del Monasterio del Escorial.

Casi al final de la Calle Atocha, alcanzada la Plaza Mayor de Madrid, se levantaba otro de los edificios religiosos singulares: el Colegio de Santo Tomás de los Dominicos. También se mantuvo en pie más allá de los años centrales del siglo XIX, y sucumbió a la piqueta sólo tras un incendio que lo arruinó definitivamente en 1872. De las obras de arte que decoraban sus capillas y altares ha llegado un buen número de ellas hasta nuestros días. El *Santo Domingo en Soriano* de Antonio de Pereda se puede ver en la entrada del Museo Cerralbo, los lienzos de Francisco de Herrera el Mozo (dos de ellos también en el Museo Cerralbo, y uno en colección particular madrileña) o la *Coronación de la Virgen* y la *Asunción de la Virgen* de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia cuelgan en la Iglesia del Corpus Christi de Sevilla. La entrada a la Iglesia era una de las más llamativas que había en estilo churrigueresco (Fig. 5).

Al lado se encontraba la Parroquia de la Santa Cruz, y desde ahí bordeando la Plaza Mayor se podía bajar hacia la calle de Toledo, donde los establecimientos religiosos volvían a ser el elemento ornamental más significativo. Allí podíamos encontrar el Convento de la Concepción Jerónima, donde estaban los sepulcros platerescos de Doña Beatriz Galindo, la Latina, profesora

de la reina Isabel La Católica y preceptora de los hijos de los Reyes Católicos, y de su marido Don Francisco Ramírez, el capitán de la artillería de los ejércitos cristianos en la Guerra de Granada. Junto a éste, el Oratorio de los Padres del Salvador y unos metros más adelante el Colegio Imperial de los Jesuitas con la iglesia dedicada posteriormente a San Isidro Labrador, obra del Hermano Francisco Bautista, uno de los más insignes arquitectos de nuestra villa y de sus alrededores. Sin duda, era otro de los edificios de mayor valor artístico y con una decoración que lo hacía muy especial. Una gran parte de la decoración de la iglesia se conserva in situ si bien otra parte fundamental de ésta se destruyó en los acontecimientos de 1936. De esta parte destruida podemos destacar las pinturas murales de Claudio Coello y José Donoso, o pinturas de Antón Rafael Mengs o Juan de Alfaro, el cordobés, discípulo de Diego Velázquez.

Si hubiésemos seguido la Calle de Toledo hubiéramos dado con uno de los contados edificios del Gótico del siglo XV de nuestra ciudad, al menos su fachada, el Hospital de la Concepción Francisca o de la Latina, por ser ésta su fundadora. El edificio también fue derribado, excepto la portada que actualmente se encuentra en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid en la Ciudad Universitaria.

Después de pasar por una de las parroquias más sencillas y antiguas de Madrid, la de San Millán, hubiésemos llegado al Convento de la Merced Calzada, otro de los recintos más imponentes del Madrid reflejado en las *vedutte* de Joli. Toda la cúpula y la bóveda habían sido decoradas por Angelo Michele Colonna (1604-1687) y Agostino Mitelli (1609-1660), pintores-decoradores traídos por Diego Velázquez desde Italia por encargo del rey Felipe IV en 1658. Trabajaron fundamentalmente para los palacios y las ermitas de patronazgo regio si bien su última obra en España fue la que dejaron en este convento. A juzgar por los ejemplos que se guardan en otros templos italianos y por los testimonios de sus contemporáneos, debió ser una decoración majestuosa e imponente en un estilo decididamente barroco y con la calidad con la que trabajaban estos artistas boloñeses. También llamaba la atención el coro en talla barroca y con obras de Juan Villaabril y Ron. Igualmente había imágenes de Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona o de los seicentistas Juan Sánchez Barba y Gregorio Hernández. Completaban la decoración de este majestuoso edificio pinturas de Eugenio Cajés, Juan Antonio de Frías y Escalante, Juan Martín Cabezalero o Vicente Carducho, por citar algunos de ellos, pues todo el convento rebosaba de pinturas de numerosos artistas españoles y madrileños en particular.

En el actual barrio de Lavapiés, se levantaba una de las parroquias más hermosas de Madrid, y que a pesar de haber sufrido mucho durante la Guerra Civil, todavía se conserva, la iglesia



Fig. 5. Fachada de la iglesia del Colegio de Santo Tomás. Laurent Madrid-Iglesia de Santo Tomás. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

de San Cayetano, cuyas trazas debemos a uno de nuestros más originales arquitectos en el estilo churrigueresco, Pedro de Ribera (1681-1742).

Después de recorrer estos barrios de Madrid, Antonio Ponz nos conducía hacia otro de los grandes templos de la ciudad, el Convento de San Francisco, también llamado San Francisco el Grande, afortunadamente conservado, si bien no pudo representarlo Antonio Joli por ser un poco posterior la construcción del actual edificio. Junto a éste se encuentra todavía uno de los edificios más bellos de nuestro Barroco, obra del Hermano Bautista, la Capilla de la Venerable Orden Tercera, que todavía guarda los cuatro lienzos encargados a Juan Martín Cabezalero y una de nuestras joyas pictóricas. Muy cerca se encuentra el Hospital de la Orden Venerable Tercera que también ha mantenido su patrimonio artístico.

Cerca de allí, en lo que hoy es la Plaza de la Cebada, enfrente del Mercado del mismo nombre, se encuentra todavía la Parroquia de San Andrés. Destruída totalmente en 1936, a excepción de la Capilla del Obispo, que se salvó milagrosamente, fue sin duda una de las pérdidas más aparatosas de nuestro patrimonio religioso. A los pies del templo de la Iglesia de San Andrés, se encontraba la Capilla de San Isidro, obra maestra de nuestro Barroco y uno de los edificios religiosos más emblemáticos de la ciudad (Fig. 6). Se perdió toda su decoración interior, si bien se ha reconstruido toda la arquitectura y hoy sirve de cabecera al nuevo templo parroquial. Poseía un baldaquino diseñado por Sebastián Herrera Barnuevo para cobijar la imagen del Santo Patrón de Madrid, obra de Manuel Pereira, con pinturas de Francisco Caro, Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi y, sobre todo, la maravillosa pintura de la *Inmaculada* que presidía la capilla, original de Alonso Cano.

Al bajar hacia la Calle de Segovia desde San Andrés nos tropezábamos con la iglesia parroquial de San Pedro, conocida como San Pedro el Viejo. Y de nuevo al subir por las cuestas que conducían al Alcázar y a la Calle Mayor, nos encontrábamos con el Convento del Corpus Christi, llamado popularmente de las Carboneras, que aún hoy se conserva, con su retablo mayor presidido por la *Última Cena* de Vicente Carducho. Junto al convento se levantaba la Iglesia de San Miguel de los Octoes, derribada para dejar paso al actual templo consagrado al Arcángel y cuyo patrimonio acabó en la Iglesia de las Maravillas. Al atravesar la Plaza Mayor de nuevo y al dirigirnos hacia la Puerta del Sol y hacia la parte norte de la villa, podíamos haber tropezado con la iglesia parroquial de San Salvador, que a pesar de su sencillez albergaba ni más ni menos que el enterramiento de uno de nuestros más ilustres paisanos, Don Pedro Calderón de la Barca. Allí encima de la tumba colgaba el retrato de Calderón de la Barca realizado por Juan de Alfaro.

En la propia Calle Mayor, en dirección al Alcázar, se abrían las puertas de la iglesia del Convento de Clarisas de Constantinopla, también sencilla pero con pinturas de Francisco Rizi o Francisco de Herrera el Mozo. Y unos metros más allá estaba situado el Convento de Bernardas del Sacramento, hoy Iglesia castrense y que todavía guarda las pinturas murales de los hermanos González Velázquez. Un poco más arriba, estaba la vieja iglesia de Santa María, edificio muy pobre que, según el propio Antonio Ponz, no estaba a la altura de su significado y de su importancia religiosa, puesto que allí se albergaba la imagen titular de la Virgen de la Almudena.

Muy cerca de la iglesia de Santa María se encontraba la Iglesia de San Nicolás, otra de las viejas parroquias que a día de hoy se mantiene. Entre sus viejos muros se colgaron en el siglo XVII obras notables de Juan Martín Cabezalero, Claudio Coello y José Donoso. Junto a San Nicolás, se hallaba la parroquia de San Juan, hoy desaparecida, que también había incorporado a su decoración obras notables de Juan Carreño de Miranda y de Claudio Coello. La parroquia de Santiago era de construcción también sencilla, nada que ver con la actual iglesia, obra neoclásica. Ya en su altar mayor

colgaba el mismo cuadro que preside el actual: *Santiago en la Batalla de Clavijo* de Francisco Rizi.

En la actual Plaza de Oriente, nos encontrábamos con otro de los grandes monasterios de Madrid: el Convento de San Gil de Franciscanos Descalzos, con un edificio trazado por Juan Gómez de Mora, y con un interior que fue decorado con obras de grandes pintores como Vicente Carducho, Juan Carreño de Miranda, Miguel Jacinto Meléndez, Juan Van der Hamen o escultores como Luis Salvador Carmona o Juan Pascual de Mena. En la esquina de dicha plaza, en dirección a la Plaza de España, todavía se encuentra el Real Monasterio de la Encarnación de Agustinas Descalzas, que como se puede comprobar en la actualidad, también albergaba un rico patrimonio tanto mueble como inmueble. Y donde se encuentra el actual edificio del Senado se hallaba el Colegio de Doña María de Aragón, centro de estudios para los Agustinos Calzados. En su interior se podía admirar el retablo mayor, cuyas trazas y pinturas se habían encargado al Greco. Los lienzos pasaron con la desamortización a las colecciones estatales y hoy en día se encuentran en su mayoría en el Museo del Prado; desafortunadamente, sobre el retablo no conservamos más que las descripciones literarias que nos han permitido reconstruir un conjunto como aquel.

A continuación se encontraba el Convento de los Padres Premostratenses, cuya iglesia había sido reformada por Ventura Rodríguez, y detrás de la actual Plaza de España, el Convento de Madres Capuchinas, desapareciendo primero de su ubicación original y recientemente como comunidad de religiosas, ya que se han trasladado con los bienes muebles que aún conservaban fuera de nuestra Comunidad Autónoma, con obras maestras de Antonio de Pereda como *La Anunciación* o la *Adoración de los Reyes Magos*. A su lado se levantaba y aún se encuentra la Iglesia parroquial de San Marcos, edificio construido siguiendo trazas de Ventura Rodríguez, recién llegado de su formación en Roma. También se conserva y se está restaurando el Convento de las Comendadoras de Santiago, obra maestra de la arquitectura barroca y con algunas obras de pintura y escultura de gran importancia. Desde el punto de vista arquitectónico merece la pena reseñar la iglesia de planta de cruz griega de Manuel y José del Olmo, y, cómo no, la Sacristía de los Caballeros, recientemente restaurada. En cuanto a los tesoros que alberga todavía cabe mencionar el espectacular retablo mayor con un enorme lienzo firmado por Luca Giordano.

A continuación, y siguiendo la Calle de San Bernardo se encuentra todavía el Convento de Montserrat de Benedictinos, con su maravillosa torre de Pedro de Ribera. El patrimonio mueble de la iglesia, sin embargo, se perdió. Luego se hallaban el Oratorio del Salvador y el Convento de San Bernardo de Padres Cistercienses, ambos desaparecidos. Muy cerca de ellos, se encontraba



Fig. 6. Madrid. Capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés, antes de 1936. Archivo Moreno. Capilla de San Isidro. Interior. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

otro de los edificios más señeros de este Madrid Barroco, el Convento del Rosario de PP. Dominicos. Estaba decorado con esculturas procedentes de Italia en la fachada, y pinturas de Vicente Carducho y Claudio Coello, que fueron desamortizadas.

En la actual Cuesta de Santo Domingo, se encontraba el Convento de Santo Domingo El Real, de Madres Dominicas. Tras su demolición, la comunidad de religiosas se trasladó a la calle Claudio Coello, donde todavía existe. Luego se conservaban otros edificios más como el de los Ángeles de Religiosas Franciscanas y el Colegio de Santa Catalina.

Si volviéramos a la Puerta del Sol, en la calle del Arenal, todavía se levanta la Real Parroquia de San Ginés, una de las parroquias más longevas de Madrid, y obra que a pesar de sus numerosas remodelaciones mantiene su fisonomía y personalidad tan castiza y tan barroca, pues no en vano fue obra de Fray Lorenzo de San Nicolás. Conserva uno de los patrimonios religiosos más importantes de la Comunidad de Madrid, con obras del Greco o Alonso Cano. Detrás de la Gran Vía, Ponz describía el Convento de San Martín, el monasterio más importante de la comunidad benedictina en Madrid, con un conjunto muy reseñable de obras de Juan Carreño de Miranda y, sobre todo, de Fray Juan Rizzi, obras que en parte fueron trasladadas al Museo de la Trinidad y a la Academia de Bellas Artes. Detrás de la calle del Arenal, todavía se mantiene en su esplendor el Convento de las Descalzas Reales de Madres Franciscanas, con obras maestras indiscutibles como la serie de tapices basados en cartones de Pedro Pablo Rubens con el tema del *Triunfo de la Eucaristía*.

Y si finalmente subíamos por las calles del viejo Madrid hacia el límite norte de la ciudad, podríamos encontrarnos con conjuntos como San Antonio de los Alemanes, que conserva en la actualidad sus frescos de Carreño, Rizi y Giordano; el Convento de San Plácido de MM. Benedictinas, que sigue siendo uno de los conjuntos más soberbios de nuestro Barroco con sus retablos de Pedro de la Torre y sus lienzos de Claudio Coello; todo ello dentro de una iglesia de Fray Lorenzo de San Nicolás que hace uso de su cúpula encamonada. También se encontraba cerca el Convento de Carmelitas de las Maravillas, del que se conserva hoy en día como parroquia la iglesia del siglo XVII del arquitecto real Alonso Carbonell, la Parroquia de San Ildefonso, también conservada, la Iglesia de los Padres Agonizantes, perdida, el Oratorio del Espíritu Santo, en la calle Valverde, hoy desaparecido también, para alcanzar dos Conventos más. Uno el de las religiosas Mercedarias de Don Juan de Alarcón, que se conserva y que mantiene toda la riqueza de su patrimonio, en parte restaurado, y el de monjes de San Basilio, también desaparecido.

Y cómo no mencionar la Iglesia de San Luis, también desaparecida, que se encontraba en la Red de San Luis, el Convento del Carmen Calzado, cuya iglesia se ha convertido en parroquia. Y ya en la Calle de Alcalá, aquella que mostró en sus vistas Joli, el Convento de Capuchinos de la Paciencia con obras maestras de Francisco Rizi, como el cuadro que hoy se guarda en la catedral, el Convento de Religiosas de Santa Teresa, el majestuoso Convento de la Visitación de las Salesas Reales, encargado por Fernando VI y que hoy es sede del Tribunal Supremo. Todavía está abierta al culto su iglesia donde se guardan los impresionantes sepulcros de Fernando VI y su esposa Doña Bárbara de Braganza. Finalizamos esta visita en el tiempo con el Convento de San Hermenegildo de Carmelitas Descalzos, del que se conserva la iglesia hoy Parroquia de San José, cuya descripción lleva varias páginas a Antonio Ponz con obras en muchos casos atribuidas a pintores como Rembrandt, algo tan poco frecuente en nuestro patrimonio, o Pietro da Cortona, aparte de los grandes maestros de nuestro barroco y del siglo XVIII.

Nos faltarían mencionar otros grandes monasterios como San Felipe el Real, en la Puerta del Sol, el de Padres Mínimos de la Victoria, la Iglesia del Espíritu Santo de Clérigos Menores,

la iglesia de Capuchinos del Prado, los Trinitarios Descalzos, el Convento de San Ildefonso de Trinitarias Descalzas, que aún se conserva y donde profesó la hija de Lope de Vega, Sor Marcela de San Félix, o el Convento de Carmelitas de Santa Ana.

Madrid fue Roma. Madrid era una ciudad barroca con un conjunto de edificios religiosos que confería personalidad a la que fuera la capital de Su Majestad Católica. Pero no sólo Madrid, tendríamos que mencionar el empuje constructivo de ciudades aledañas como Alcalá de Henares con un nutrido grupo de edificios construidos en este periodo como el Convento de Bernardas, obra genial de Juan Gómez de Mora, o la actual Iglesia de Santa María, antes Iglesia del Colegio Máximo de Jesuitas en la localidad, por mencionar algunos de sus edificios; o, fuera de Alcalá, el Panteón de los Duques de Alba, el Monasterio de la Inmaculada Concepción en la localidad de Loeches, o el Convento de Agustinas Recoletas de Colmenar de Oreja, uno de los mejor conservados de uno de nuestros mejores arquitectos del Barroco, Fray Lorenzo de San Nicolás.

Llegó la Guerra de Independencia, el reinado de José Bonaparte y ahí comenzó la transformación paulatina de nuestra ciudad. La desamortización de Mendizábal también fue un paso adelante en dicha revolución urbanística. Durante el siglo XIX, se derribaron monasterios, conventos y viejas parroquias, que abrieron grandes arterias y plazas en el corazón de la ciudad. Se levantaron casas para la burguesía, teatros y edificios públicos de todo tipo. Poco a poco en estos dos siglos Madrid se fue transformando y la Iglesia contribuyó en menor medida como mecenas de las artes en estos cambios. Ya no era junto con el rey el principal protector de las Artes. Ahora se abría paso la ciudad cosmopolita que disfrutamos ahora, abierta al mundo desde este rincón de las faldas del Sistema Central, esa pequeña aldea construida alrededor de un castillo y que hoy es una de las metrópolis más importantes de Europa y del mundo occidental. En definitiva, una región que además alberga auténticas joyas del urbanismo como Alcalá de Henares, El Escorial o Aranjuez.

Antonio Ponz nos ha permitido abrir una ventana al pasado, a una ciudad que en un momento de su historia quiso emular, parangonarse y transformarse en la capital del orbe católico, en una nueva Roma.



La producción artística religiosa en el Madrid medieval

La producción artística religiosa en el Madrid medieval

Antonio Momplet Míguez

El fin de la Tardoantigüedad y el comienzo de la Edad Media en el territorio que hoy es la Comunidad de Madrid estuvo marcado por el fin del control romano, el tránsito de pueblos bárbaros y, de manera más significativa, por el dominio hispanovisigodo desde el siglo VI hasta la conquista musulmana en la segunda década del siglo VIII. De esta época y de la posterior dominación andalusí, ejercida primero desde Córdoba en las épocas del emirato y del califato, y durante parte del siglo XI como parte de la taifa de Toledo, los vestigios histórico-artísticos son bastante limitados. De hecho, si nos referimos a manifestaciones ligadas al culto cristiano, éstas quedarían limitadas a ejemplos de cronología anterior a la presencia islámica, sobre todo procedentes de enterramientos visigodos, esencialmente objetos cerámicos y de metalistería. Lo más relevante sería probablemente algunas piezas originalmente vinculadas a la arquitectura, como decoración o como elementos relacionados con la liturgia. Entre ellos cabría destacar el probable cancel del siglo VII procedente de Talamanca del Jarama, hoy en el Museo de los Concilios en Toledo, junto con los restos de friso decorativo aprovechados en el exterior de los muros de la misma iglesia parroquial de Talamanca, el tenante de altar conservado en la ermita de los Remedios en Colmenar Viejo, o la lauda con decoración geométrica de la iglesia de Valdeolmos¹. No existen evidencias claras de obras cristianas, diríamos mozárabes, correspondientes al periodo de dominación islámica, época en la que, sin embargo, tienen lugar acontecimientos tan reseñables como la fundación de la fortaleza que será el origen de Madrid². En realidad, el principio para un verdadero acercamiento al arte religioso cristiano en este territorio lo señala la reconquista del mismo ligada a la del conjunto del reino taifa toledano en el año 1085 durante el reinado de Alfonso VI de Castilla y León³.

Por consiguiente, las creaciones artísticas medievales de índole religiosa dentro del territorio que abarca actualmente la Comunidad de Madrid se empiezan a desarrollar a partir del siglo XII. En buena medida sus características estarán muy supeditadas a Toledo, la ciudad más

1 Morena, Chico, Momplet y Ocón, 1976: 100-101 y 233-236; Azcárate Ristori, 1970: 298.

2 El establecimiento de este enclave defensivo, origen de la población, se sitúa a mediados del siglo IX, en época del emir cordobés Muhammad I. No obstante, se ha llegado a especular con la existencia de un núcleo de población anterior, tal vez del siglo VII, basándose entre otras cosas en la lectura de la desaparecida lápida del presbítero Bokatus (Vigil-Escalera, 2009: 223-224).

3 Martín Viso, 2008.

importante de la zona y una de las principales del reino, y sede de la diócesis puesto que la de Alcalá se le agregó en 1099. Por lo tanto, es lógico que el arte madrileño de la Baja Edad Media este inspirado e influido por modelos toledanos. Bien es cierto que a partir del siglo XIV el territorio va enriqueciéndose demográficamente y crecen enclaves urbanos más allá de los existentes previamente como Alcalá de Henares, entre los que está la propia villa de Madrid. Las principales razones de este desarrollo radican en los cambios sociales y económicos en Castilla, la presencia más frecuente de los reyes de la dinastía Trastámara que conlleva fundaciones de patronazgo real, así como el asentamiento de influyentes familias de la nobleza como los Mendoza, en un proceso que culmina en la época de los Reyes Católicos con el protagonismo en la región del Cardenal Cisneros⁴. Todo ello se comprueba en el incremento del número obras a medida que avanzamos hacia el siglo XV, y es muy de notar como la persistencia de formas medievales más allá de finales de este siglo es muy notable, fenómeno que es común a otros territorios peninsulares. Ello conlleva que la mayor abundancia y calidad de lo conservado del arte medieval en Madrid forma parte de lo tardogótico, que cronológicamente se proyecta incluso dentro de las primeras décadas del siglo XVI.

Sin intención de ser exhaustivos, a partir de aquí presentaremos un panorama del arte medieval en el ámbito religioso de la Comunidad de Madrid, señalando los ejemplos más relevantes dentro de las distintas manifestaciones artísticas.

Arquitectura

Con independencia de los restos arquitectónicos visigodos antes mencionados y las escasas muestras de arquitectura andalusí en este territorio, los ejemplos de arquitectura medieval más antiguos conservados son posteriores a la reconquista y pueden encuadrarse en el estilo románico. El caso más notable es la cabecera de la iglesia de San Juan de Talamanca del Jarama, obra de sillería con interesante decoración escultórica en capiteles y canecillos. Es una obra ya tardía, del entorno de 1200, como demuestra la bóveda reforzada por nervios que cubre el espacio interior⁵. Un caso singular lo constituye la iglesia del convento de San Julián y San Antonio de la Cabrera, regentado en la actualidad por una comunidad de misioneros identes. Se trata de un pequeño templo de tres naves y cinco ábsides, tipológicamente de estilo románico pero que, dada su sobriedad y la falta de documentación sobre los orígenes del edificio, se ha llegado a considerar obra particularmente temprana, incluso de la época de Alfonso VI, aunque probablemente sea mucho más tardía, influida ya por modelos cistercienses⁶. Por su parte, el monasterio de Santa María la Real de Valdeiglesias en Pelayos de la Presa sí es una fundación específicamente cisterciense, de cuya iglesia original se conserva esencialmente la cabecera, ya que la nave y el claustro fueron renovados a finales del gótico. El templo sigue modelos característicos de la orden Bernarda y debió de construirse entre los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII, siendo el más destacado ejemplo en su género de la Comunidad. El conjunto conserva asimismo un curioso espacio, la llamada “capilla mozárabe”, situado entre la iglesia y el claustro y cubierto por una bóveda esquifada de ladrillo, que se ha supuesto resto de un anterior cenobio altomedieval⁷.

4 Segura Graíño, 1990.

5 Morena, Chico, Momplet y Ocón, 1976: 237-248; Nuño González, 2008: 487-493.

6 Momplet, 2008: 60-61; Nuño González, 2008: 300-308.

7 Momplet, 2008: 61; Nuño González, 2008: 448-459.



Fig. 1. Talamanca del Jarama. Iglesia de San Juan. Foto Archivo DGPH. Rosa Cardero Losada.

En la arquitectura madrileña de los primeros siglos tras la reconquista abundan las construcciones realizadas predominantemente en ladrillo. La definición de este tipo de edificios en la arquitectura medieval española ha sido y sigue siendo motivo de polémica⁸. Según los casos y los autores, y en función de distintas consideraciones en cuanto a filiaciones y estilos artísticos, se les ha aplicado diversas nomenclaturas tales como mudéjar, románico de ladrillo, románico-mudéjar, gótico-mudéjar o arquitectura cristiana islamizada, entre otras. Sin entrar en este debate, sí es importante destacar su presencia en nuestro territorio y la relevancia de algunos edificios. Entre ellos se cuentan la cabecera de la iglesia de Camarma de Esteruelas, el ábside de la ermita

8 Momplet, 2008: 52-56.



Fig. 2. Pelayos de la Presa. Monasterio Sta. Mª la Real de Valdeiglesias. Foto: Archivo DGPH: JC Martín Lera.

de los Milagros en Talamanca del Jarama, la iglesia de Prádena del Rincón con su galería abierta al norte, y el ábside y la torre de Nuestra Señora de la Asunción de Móstoles. Resulta notable la cabecera de San Martín de Valdilecha, cuyo interior presenta decoración de arcos ciegos túmidos y entrecruzados, además de un conjunto de pinturas murales tardorrománicas que volveremos a mencionar. Dos de los más antiguos ejemplos de arquitectura medieval conservados en la ciudad de Madrid también pertenecen a este grupo. Son los campanarios de las iglesias de San Pedro y de San Nicolás, probablemente construidos en el siglo XIV e inspirados en modelos toledanos⁹. Asimismo, se conservan varias portadas medievales de ladrillo especialmente en iglesias del norte de la provincia, entre las que están las de Manjirón, Horcajuelo, el Berrueco, Gargantilla de Lozoya, Montejo de la Sierra y Pezuela, así como la de la ermita del cementerio de Carabanchel¹⁰. En relación con lo mudéjar cabe mencionar la armadura de madera del siglo XV que cubre el presbiterio de la iglesia de Santa María del Castillo de Buitrago del Lozoya; de la iglesia del desaparecido hospital de San Salvador, que fue fundado por el marqués de Santillana.

La arquitectura gótica florece en la región de Madrid a partir del siglo XV y sus características persisten entrando frecuentemente en el siglo XVI, con lo que no es rara la aparición de elementos renacentistas, especialmente en la decoración arquitectónica. La época de máximo esplendor, que coincide con las demás manifestaciones artísticas, tiene lugar en tiempos de los Reyes Católicos, cuando se documenta la intervención de algunos de los más importantes maestros de su tiempo como Juan Guas, Antón y Enrique Egas o Juan Gil de Hontañón.

La actual iglesia Magistral de Alcalá de Henares es sin duda uno de los templos más importantes de la Comunidad, tanto por su protagonismo institucional como catedral, como por

9 Nuño González, 2008: 309-312, 380-389, 425-429, 467,472, 493-496.

10 Momplet, 1980; Morena, 1995: 7.



Fig. 3. Talamanca del Jarama. Ermita de los Milagros. Foto Archivo DGPH. Rosa Cardero Losada.

su relevancia artística. Fue erigida bajo el patrocinio del cardenal Cisneros, al mismo tiempo que la universidad, sobre el solar del martirio de los santos Justo y Pastor en lugar de un templo anterior. Construida por Antón y Enrique Egas entre 1497 y 1514 se inspira en la planta de la catedral de Toledo, y es un templo de planta salón, de tres naves con crucero que no sobresale en planta y capilla mayor ochavada rodeada por girola. Resultó especialmente dañada durante la Guerra Civil habiendo sido restaurada en varias ocasiones posteriormente¹¹. La iglesia del monasterio de

¹¹ Morena, 1999: 35-44 y 79-87.



Fig. 4. Valdilecha. Iglesia San Martín. Foto Archivo DGPH. Bárbara Costales Ortiz

los Jerónimos en la ciudad de Madrid se terminó en el año 1505, tal vez con trazas también de los hermanos Egas, siguiendo el modelo de las iglesias tipo Reyes Católicos que fueron quienes ordenaron su construcción. Fue muy reconstruida en el siglo XIX¹². Cabe también mencionar en la capital la capilla del Obispo de la iglesia de San Andrés, obra cuya ejecución, partiendo de tiempos de los Reyes Católicos, se alarga hasta el reinado de Carlos I, con la consiguiente inclusión de elementos renacentistas¹³.

Entre las iglesias parroquiales destacan las de Torrelaguna y Colmenar Viejo. La de Santa María Magdalena de Torrelaguna fue comenzada en época del arzobispo de Toledo Martínez Contreras (1424-34) y las obras se continuaron a lo largo del siglo XV y primer tercio del XVI. Torrelaguna fue el lugar de nacimiento del Cardenal Cisneros y él encargó construir la torre y la fachada principal situada al oeste donde se representa el tema de la imposición de la casulla a San Ildefonso. Ambas obras fueron probablemente realizadas por el maestro Juan Campero, quien trabajó también en la Magistral de Alcalá, en la catedral de Salamanca y en el monasterio del Parral

12 Morena, 1995: 13-14.

13 Portela, F., 2010.



Fig. 5. Madrid. Capilla del Obispo. Foto: Archivo DGPH: JC Martin Lera.

en Segovia¹⁴. La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Colmenar Viejo fue fundación de la familia Mendoza, señores del Real de Manzanares, y con motivo de su construcción se estableció allí un taller de canteros procedente del norte de España relacionado con las obras realizadas en el monasterio de El Paular y en el castillo de Manzanares. Se construyó entre finales del s. XV y principios del XVI y cuenta con una espléndida torre relacionada con el taller de Juan Guas¹⁵.

Otras iglesias de la provincia siguen pautas similares, muestran bastante relación con el gótico abulense, y comparten cronologías tardías con abundancia de construcciones de la época de los Reyes Católicos. En ellas se emplean bóvedas de crucería, con frecuencia con diseños ya avanzados y presencia de terceletes y nervios combados. No es raro también que el cuerpo de la iglesia se cubriera con armaduras de madera de raigambre mudéjar en sustitución de las bóvedas¹⁶. Entre ellas se cuentan, entre otras, las parroquiales de San Agustín de Guadalix, Cerceda, Villa del Prado, Navalagamella, Cadalso de los Vidrios y Valdemorillo.

14 Chico y Momplet, 1979: 5-20; Estella Marcos, 1985: 305.

15 Morena, Chico, Momplet y Ocón, 1976: 54-68.

16 Morena, 1974: 18-24.

El monasterio cartujo de Santa María de El Paular fue uno de los edificios más importantes de su tiempo, fundado en 1390 por Juan I y construido en su mayor parte en tiempos de Juan II. El conjunto incluía, además de las dependencias monásticas propiamente dichas, una hospedería y una residencia para el retiro de los reyes. Hacia 1475 se inician una serie de obras bajo la dirección del maestro Juan Guas, arquitecto de los Reyes Católicos y de la Casa del Infantado. El claustro es la parte más destacada, donde se aprecia la combinación del gótico final con elementos de inspiración mudéjar propios del estilo de Guas¹⁷. Además, en el monasterio se conserva una importante serie de obras artísticas medievales que más adelante mencionaremos.

Escultura

En el ámbito de la escultura monumental destaca precisamente en el tímpano de la puerta de entrada a la iglesia del monasterio de El Paular la escena del llanto de la Virgen sobre Cristo muerto flanqueados por María Magdalena y San Juan, obra atribuida al taller de Juan Guas. Y siguiendo las formas de la misma escuela a principios del siglo XVI está la portada norte de la iglesia de Colmenar Viejo donde se representa el mismo tema¹⁸.

La escultura funeraria también produjo obras de calidad en los años finales del siglo XV e iniciales del XVI. Aunque muy deteriorado, destaca el sepulcro del arzobispo Carrillo en la Magistral de Alcalá, obra del maestro Sebastián¹⁹. Asimismo, en el Museo Arqueológico Nacional, y procedentes del monasterio de Santo Domingo de Madrid, se conservan los sepulcros de alabastro del rey Don Pedro y de su nieta Doña Constanza de Castilla, que fue priora de dicho convento²⁰. De menor importancia, aunque de interés, es la lauda sepulcral de Benito López, cura de Collado Mediano, de principios del siglo XVI, conservada en la sacristía de la iglesia de Colmenar Viejo²¹, así como una lápida con representación del Calvario e inscripción fechándola en la Era 1333 (año 1295) de la capilla bautismal de la iglesia de la Asunción de Loeches²².

El retablo mayor de alabastro del monasterio de El Paular es un ejemplo excepcional por su calidad y por el material en que fue realizado. Se trata de una obra maestra del gótico hispano-flamenco de fines del siglo XV sobre cuya filiación estilística se han barajado distintas hipótesis. Tras descartarse que pudiera ser una obra importada, se ha considerado hecha en más de una etapa, lo que propició la participación de más de un taller. El primer retablo, iconográficamente centrado en la vida de la Virgen, se atribuye a la relación del maestro Juan Guas con las obras del monasterio, tal y como señalamos respecto a su arquitectura. Su presencia en Rascafría está documentada entre 1484 y 1486, y se considera probable la intervención de alguno de los escultores vinculados a él, como Sebastián de Almonacid o Egas Cueman, así como la participación de algún artista burgalés. Unos años después el retablo se ampliaría en su parte superior, fundamentalmente representando escenas de la vida, muerte y resurrección de Cristo, por artistas probablemente relacionados con el taller de Felipe Bigarny²³.

17 Morena, 1974: 15-16.

18 Morena, Chico, Momplet y Ocón, 1976: 57-59.

19 Pérez Higuera, 1999: 121-134.

20 Franco Mata, 1980: 123.

21 Morena, Chico, Momplet y Ocón, 1976: 58.

22 Azcárate Ristori, 1970: 175.

23 Abad y Martín Ansón, 1997.



Fig. 6. Torrelaguna. Iglesia de Sta. Mª Magdalena. Foto Archivo DGPH. Bárbara Costales Ortiz.

En la imaginería realizada en madera policromada, con frecuencia de factura popular, la iconografía más frecuente es la de la Virgen *Kiriotisa*, representada como trono de Dios. Se trata de una iconografía de origen románico que se proyecta prácticamente hasta el siglo XIV, en la que el Niño se coloca generalmente sobre la rodilla izquierda, sobre todo a partir de siglo XIII. En esta exposición se incluyen dos ejemplos procedentes de la iglesia de San Pedro de Montejo de la Sierra, y pueden también mencionarse, entre otras, las esculturas de iglesia de la Asunción de Valdepiélagos, la de la ermita de los Remedios de Colmenar Viejo y, en Madrid capital, la Virgen de la Basílica de Atocha y la Madona de Madrid del convento de Santo Domingo. El grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño es una variante iconográfica que encontramos en la ermita de Santa Ana de Alameda del Valle. Además existen representaciones en las que la Virgen está de pie, como la imagen de la Virgen de Cisneros en la Magistral de Alcalá, de la época del cardenal, que aparece portando un libro como símbolo de sabiduría. A este mismo modelo responde la imagen flamenca de Malinas que se exhibe en la presente muestra, que procede del monasterio de las Descalzas de Madrid. La iconografía de la Piedad o Llanto sobre Cristo muerto, que ya hemos señalado en la escultura monumental, también cuenta con otros ejemplos como la de la capilla del monasterio de El Paular de fines del siglo XV y de origen germánico²⁴. Entre las representaciones de Cristo crucificado podemos mencionar los grupos del Calvario, en los que aparece flanqueado por la Virgen y San Juan (Pág. 55), de la iglesia de la Concepción de Madrid y el más tardío del refectorio del monasterio de El Paular, así como las dos esculturas procedentes de Prádena del Rincón presentes en esta exposición.

24 Morena (1995): 17.



Fig. 7. Rascafria. Monasterio de El Paular. Foto: Archivo DGPH: JC Martin Lera.

Diversas iglesias de la diócesis cuentan con un interesante grupo de pilas, fundamentalmente bautismales, tanto de estilo románico como góticas. Las iglesias de San Juan Bautista de Talamanca del Jarama y la de San Miguel de Pedrezuela conservan sendas pilas románicas de gajos con decoración de entrelazos en la parte superior. Hay otra de trazas románicas con decoración de gallones en la iglesia de Valdepiélagos. El conjunto más numeroso es de fines del gótico, y entre ellas están: la de la iglesia de Miraflores de la Sierra, labrada en 1492 por Juan del Cas, las tres de la parroquia de San Pedro de Alcobendas, una bautismal y dos de agua bendita, del entorno de 1500, con notable decoración vegetal, geométrica y epigráfica, así como las de las iglesias de Torrelaguna y Navacerrada, aproximadamente de la misma época.

Pintura sobre Tabla

El arca de San Isidro, procedente de la iglesia de San Andrés de Madrid y conservada actualmente en la catedral de la Almudena, es una obra singular. En ella se contuvo el cuerpo del santo y está cubierta de pinturas que representan escenas su vida. Debió de hacerse hacia 1300 dentro del estilo gótico lineal derivado del de las miniaturas del scriptorium de Alfonso X el Sabio²⁵.



Fig. 8. Alcalá de Henares. Catedral-Magistral. Sepulcro del Arzobispo Carrillo. Foto Catedral-Magistral de Alcalá de Henares.

²⁵ Morena, 1995: 7-8.

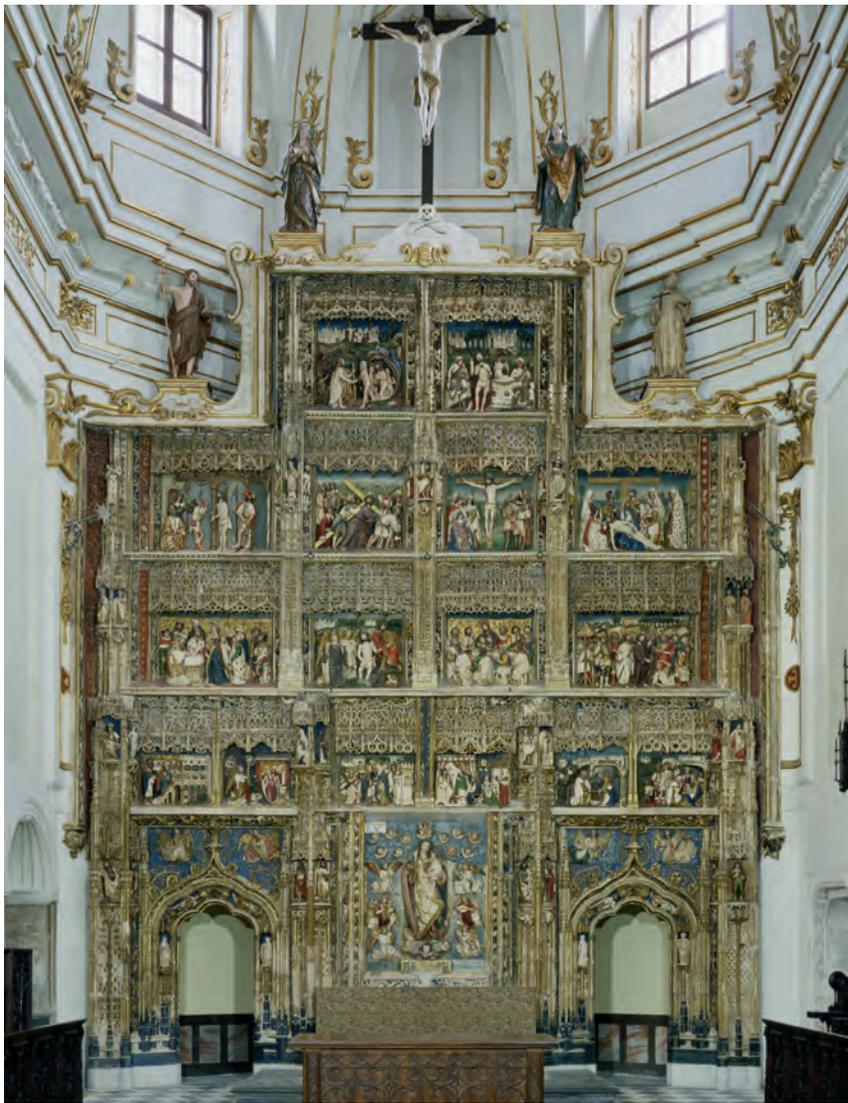


Fig. 9. Rascafría. Monasterio de El Paular. Foto: Eduardo Barceló.

Los ejemplos de pintura sobre tabla conservados corresponden en su mayoría a retablos, conservados total o parcialmente. Cabe recordar que frecuentemente en ellos la obra pictórica se combinaba con escultura, por lo general en madera policromada, además de estar montados mediante un ensamblaje de tipo arquitectónico. Lo llegado hasta nuestros días se enmarca en su práctica totalidad en el estilo hispano-flamenco de finales del siglo XV y principios del XVI.

El retablo de la iglesia de la Asunción de Robledo de Chavela ha sido atribuido al Maestro de Robledo de Chavela, identificado por algunos autores como Antonio del Rincón y por otros como Fernando del Rincón, quien al parecer lo realizaría entre los años 1506 y 1514. El conjunto, que ha experimentado pérdidas y modificaciones, está constituido actualmente por treinta y dos tablas originales dedicadas fundamentalmente al ciclo de la vida de la Virgen²⁶. En la catedral de la Almudena de Madrid se encuentra actualmente un retablo de principios

26 Cruz Valdovinos, 1995.



Fig. 10. Madrid. Catedral de Sta. M^ª la Real de la Almudena. Arca de San Isidro. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

del siglo XVI procedente de la iglesia de Horcajo de la Sierra, compuesto por una serie de tablas atribuibles a un artista de origen palentino próximo a Pedro Berruguete²⁷. También deben proceder de un retablo las dos tablas de la misma época atribuidas al taller del maestro de los Luna de la iglesia de San Vicente de Braojos de la Sierra en las que se representan a los apóstoles Santiago y Juan²⁸.

El tríptico de la Epifanía de la Magistral de Alcalá, presente en esta exposición, es una obra especialmente relevante. Estilísticamente es representativa de la pervivencia del estilo flamenco del gótico final dentro del siglo XVI, datándose entre 1520 y 1525. Se atribuye al llamado maestro de la Santa Sangre, relacionado con las escuelas de Brujas y Amberes de esta época, y al que se considera autor de una treintena de obras. En la tabla central se representa la escena de la adoración de los Reyes Magos que le da nombre, flanqueada en las puertas laterales por las representaciones de la Natividad y el Descanso en la huida a Egipto²⁹.

Pintura Mural

El conjunto más antiguo de pinturas murales medievales conservado en la Comunidad de Madrid es el del ábside de la iglesia de San Martín de Valdilecha donde se representa al Pantocrator y al Tetramorfos, clásica iconografía de tradición románica, en una obra estilísticamente tardía, fechable entre 1250 y 1270, y ya con rasgos propios del gótico lineal. En la cripta de la catedral de la Almudena, en la capital, se encuentra la representación de la Virgen con el Niño, llamada la Madona de la Flor de Lis, pintura también gótico lineal del siglo XIII, que procede del ábside de la desaparecida iglesia de Santa María. De un estilo gótico lineal muy tardío, ya de finales del siglo XIV, son los murales de la iglesia de Camarma de Esteruelas, y algo posteriores, de la primera mitad del siglo XV, y de estilo popular, las de la iglesia de San Bartolomé de Navalafuente. El estilo gótico internacional se ve

27 Mateo Gómez, 1991.

28 Silva Maroto, 1992.

29 Bermejo Martínez, 1999.



Fig. 11. Valdilecha. Iglesia San Martín. Foto Archivo DGPH. Bárbara Costales Ortiz



Fig. 12. Villa del Prado. Iglesia parroquial de San Pedro. Foto Archivo DGPH: JC Martin Lera.



Fig. 13. Alcalá de Henares. Catedral-Magistral. Cáliz de Cisneros. Foto: Departamento de arquitectura, Obispado Alcalá de Henares.

representado en la provincia por las pinturas murales del ábside de San Pedro de Torremocha del Jarama, presididas por la representación del Trono de Gracia, con Dios Padre entronizado portando a Cristo crucificado.

Tres templos madrileños cuentan con pinturas murales de finales del siglo XV y principios del siglo XVI correspondientes al desarrollo del estilo hispano-flamenco. Son las iglesias de la Asunción de Valdelaguna y de la Asunción de Griñón, además de la de San Pedro de Villa del Prado. En esta última, donde ya aparecen combinados elementos del primer renacimiento, se da una mayor variedad temática que incluye, entre otras, las representaciones de Adán y Eva, Santiago matamoros, y en las bóvedas nervios decorados con dragones³⁰.

Artes Suntuarias y Decorativas

No son muchas las obras de artes suntuarias y decorativas medievales conservadas y en su mayoría son ejemplos de metalistería. Las más destacables son piezas de carácter litúrgico, algunas realizadas en plata y que, como muchas de las obras mencionadas en otros apartados, acostumbran a ser ejemplos realizados a finales del periodo medieval dentro de las últimas fases del estilo gótico. Entre ellas cabe mencionar algunas cruces procesionales, como la de la iglesia de Santa Catalina de El Atazar, presente en esta exposición, enriquecida con esmaltes, y que puede fecharse a fines del siglo XIV. Las cruces de plata de San Martín de Valdeiglesias y Cenicientos son del tipo característico de finales del siglo XV o principios del XVI con brazos rectos, decoración de cuatrilóbulos en los brazos y remates flordelisados³¹. Del mismo tipo, con decoración calada, es la cruz procesional de plata de la parroquia de Santa Ana de Madarcos. Podemos añadir como ejemplos de otros objetos litúrgicos el portapaz y el cáliz, llamados del Cardenal Cisneros, custodiados en la Magistral de Alcalá. El primero fue realizado en Burgos entre 1493 y 1497 por un platero llamado Juan, mientras que el cáliz es de hacia 1520 ya con incipientes motivos decorativos renacentistas³².

Por último, mencionaremos algunos ejemplos de rejería arquitectónica que son buena muestra de la calidad alcanzada en las labores de forja a finales de la Edad Media en los talleres hispanos. Podemos destacar la reja de la iglesia del monasterio de El Paular realizada hacia 1490 por el cartujo Fray Francisco de Salamanca³³. Asimismo son de resaltar dos rejas realizadas por el maestro Juan Francés a principios del siglo XVI: la que separa el presbiterio del crucero y la girola en la Magistral de Alcalá y la de la capilla de los Vélez en la iglesia parroquial de Torrelaguna³⁴.

30 Azcárate, González, Manzarbeitia, Monge, 2010; Momplet, 2008: 78-79; Morena, 1994.

31 González Carasa, 1994.

32 Cardero, 1999: 90-91 y 104-106.

33 Morena 1995: 11.

34 Olaguer-Feliú, 1986: 275-278; Chico y Momplet, 1979: 54-55.

Madrid en
la Edad Media:
de la Reconquista
a los Reyes Católicos

Virgen con el Niño

(Virgen del Castillo)

Anónimo español

Último tercio del siglo XIII

Madera policromada, 112 x 36 x 30 cm.

Iglesia parroquial de San Pedro, Montejo de la Sierra

Primera vez que se muestra en una exposición en España

Al igual que Nuestra Señora de los Remedios, procede de la ermita de Nuestra Señora de Nazaret, desconociéndose su origen. Sigue el modelo de Virgen entronizada: sentada sobre un banco sin respaldo, sostiene a su Hijo sobre la rodilla izquierda. Recuerda el tipo del románico tardío en lo que respecta a la composición de las figuras, aunque suavizando el hieratismo y la rigidez. Se incorpora a la nueva estética del gótico con un tratamiento más humano. Aunque permanece el aislamiento de la Virgen con el Niño, se inicia un abandono progresivo del estatismo y asume su condición maternal. María aparece ligeramente inclinada hacia su Hijo, mostrando una actitud de acercamiento, y se acompaña con el ademán de sostenerle con la mano izquierda, mientras que levanta el brazo derecho, con la mano hacia arriba, en actitud de mostrar un atributo que se ha perdido.

La ruptura con la frontalidad del románico se acentúa con la posición del cuerpo de la Virgen, que presenta la cabeza inclinada y una composición ligeramente movida. La pierna izquierda se retrae en tanto que la derecha se proyecta hacia adelante, dando sensación de animación y de valoración del volumen. A su vez, el tratamiento de los ropajes, la textura de las telas, las vestiduras amplias con caídas naturales y abundancia de plegados, nos llevan al último tercio del siglo XIII. A todo esto se unen los rostros sonrientes, que manifiestan una expresión de vida con carácter idealizado.

La figura de María tiene canon esbelto y aire de nobleza. Manifiesta dulzura en el rostro, de forma alargada, frente amplia y despejada y ojos rasgados bajo unas cejas curvadas. La boca presenta unos labios finos que insinúan una sonrisa. Todo ello son facciones características del arte gótico.

La Virgen está representada con corona y cubre la cabeza con un velo que se despegas del rostro y deja el cabello visible. Viste túnica larga que le cubre todo el cuerpo y arrastra por el suelo formando una serie de plegados bajo los que se asoman los pies calzados con zapatos. Tiene escote redondo, bordeado de una rica guarnición denominada orfrés, galoncillo decorado imitando pedrería que corresponde a trajes de cierto lujo¹ y se ajusta a la cintura mediante un ceñidor. Sobre la túnica, lleva un manto que se sostiene sobre los hombros, cae sobre el brazo derecho formando una gran onda que deja ver el forro y se prolonga por el regazo de la Virgen, terciándose hacia delante hasta alcanzar la pierna izquierda, creando abundantes plegados cóncavos, que ocultan prácticamente la falda de la túnica.

El Niño, sentado sobre la rodilla izquierda de la Madre, se mantiene frontal y con las piernas y pies paralelos, que es un rasgo arcaizante en aquella época². Tiene aspecto infantil, rostro alargado, encuadrado por una

1 Bernis, Carmen (1970), "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", *Archivo español de arte*, T. XLIII, p. 207.

2 El tipo de Niño que se impone a fines del siglo XIII y principios del XIV está sentado en la rodilla izquierda de la Virgen, adoptando una postura movida; gira el cuerpo cambiando la disposición de los pies, apoyando el derecho sobre la rodilla correspondiente de la Madre y el izquierdo en el regazo materno.



melena corta ondulada con raya al medio, que es propia de la moda de finales del siglo XIII. Se cubre con túnica holgada de cuello redondo y, sobre ella, el manto sujeto por un cordón; se trata de la denominada "capa con cuerda", que deja libres los brazos y cae sobre las piernas dejando al descubierto los pies desnudos. Bendice con la mano derecha y sujeta el libro cerrado con la izquierda, según la fórmula habitual.

La imagen de la Virgen del Castillo es obra de gran interés para apreciar la evolución gótica del final del siglo XIII. Se puede relacionar con la Madona de Madrid, del convento de Santo Domingo, que corresponde a una fase más avanzada desde el punto de vista estilístico. Existen otras tallas góticas de Vírgenes sedentes en la Comunidad de Madrid, ya del siglo XIV, como la de Valverde de Alcalá, la Santa Ana con la Virgen y el Niño de La Alameda del Valle, o la pequeña escultura de marfil de San Martín de Valdeiglesias.

La escultura está tallada sobre un tronco de madera de pino y presenta ahuecado interior en la parte trasera que se cierra mediante una tabla. Ha perdido la policromía original y quedan escasos restos de repintados posteriores; la policromía actual se debe a la restauración del año 2009.

Aurea de la Morena Bartolomé

La efigie de María como Madre de Dios se representa desde tiempos antiguos del cristianismo, bajo la figura de la Virgen sentada con el Niño Jesús en el regazo: la Virgen es el trono de Dios. El modelo evoluciona en el arte bizantino, en composiciones pictóricas. Aunque existen precedentes en el arte europeo occidental, es sobre todo a partir del siglo XII cuando se difunde su versión en escultura de bulto redondo, convirtiéndose en la imagen devocional característica de la escultura románica. La composición se define por la disposición frontal, el carácter mayestático, grave y solemne, y la ausencia de relación materno-filial. El arquetipo continúa en el periodo gótico, modificándose de acuerdo con la nueva estética y la evolución de las formas.

En España el modelo tuvo gran aceptación y abundan los ejemplares que se conservan, a pesar de las pérdidas acaecidas a lo largo de los siglos. En la Comunidad de Madrid existen varias imágenes que corresponden a este modelo. Entre ellas podemos citar las que se conservan en Rascafría, Colmenar Viejo, Montejo de la Sierra, Piñuécar, Valdepiélagos y, en Madrid capital, la venerada Virgen de Atocha.

La imagen de Nuestra Señora de los Remedios procede de la ermita de Nuestra Señora de Nazaret, de Montejo de la Sierra, teniendo su origen en algún lugar despoblado de las cercanías, ya que son abundantes dentro del antiguo señorío de Buitrago, al que perteneció esta población.

La escultura sigue el modelo del románico tardío del siglo XIII. Representa a María sentada en un trono sin respaldo, llevando al Niño sobre su rodilla izquierda. Ciñe su cabeza con corona como Reina del Cielo y muestra el velo, que desciende sobre la espalda, despegado del rostro. Viste túnica roja con escote redondo que se ajusta a la cintura con un ceñidor. Bajo la túnica asoman los pies calzados con zapatos. Un manto azul le cubre los hombros y deja libres los brazos, cayendo por el lado derecho mientras es recogido en el izquierdo por la mano de la Virgen, que lo eleva ligeramente en un gesto de protección al Niño. Su mano derecha se levanta con los dedos extendidos hacia arriba, tiene una esfera que se ha identificado como una manzana: la Virgen, como nueva Eva, ofrece al Mundo la fruta de salvación que es Cristo.

El Niño está sentado sobre la rodilla izquierda de la Madre y gira suavemente el cuerpo hacia la derecha, rompiendo la frontalidad y la simetría del románico. Viste túnica de cuello redondo holgado y tiene los pies descalzos. Representado como Dios, sostiene en la mano izquierda el libro sagrado y bendice con la derecha, a la manera occidental, levantando los dedos pulgar, índice y corazón en señal de la Santísima Trinidad, y doblando los otros dos, que se identifican con la doble naturaleza de Cristo.

Como se ha señalado, es obra de mediados del siglo XIII por la posición y el movimiento de la figura del Niño, y también por el velo despegado de la cabeza de la Virgen. La escultura está tallada directamente sobre la sección de un tronco de madera de conífera, presentando ahuecado interior en la parte posterior. La policromía original se ha perdido; la actual se debe a la restauración del año 2008, efectuada sobre otras anteriores que seguirían los colores originales.

Aurea de la Morena Bartolomé

Virgen con el Niño (Virgen de los Remedios)

Anónimo español

Finales del siglo XII-principios del XIII

Madera policromada, 68 x 27 x 24 cm.

Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol.

Montejo de la Sierra

Primera vez que se muestra en una exposición
en España



En años recientes, el conocimiento del arte medieval madrileña se ha incrementado en gran medida gracias a los esfuerzos realizados a través de los programas de restauración que se llevan a cabo en la Comunidad de Madrid, siendo de gran interés las obras ejecutadas en la iglesia parroquial de Prádena del Rincón.

Esta localidad se encuentra en la zona norte de la vertiente meridional de Somosierra, cercana a Montejo. Formaba parte de la comunidad de Villa y Tierra de Buitrago, que fue repoblada por gentes que procedían del norte, sobre todo por segovianos.

Su iglesia parroquial, dedicada a Santo Domingo de Silos, es un buen ejemplo de arquitectura de la repoblación. Responde al modelo del románico rural. Ha tenido sucesivas transformaciones que han hecho variar su estructura original. En su interior se han encontrado abundantes testimonios de su historia, con numerosas sepulturas. También han aparecido pinturas murales que pertenecen a varias épocas. La gran sorpresa se debe a la restauración que se ha efectuado en la iglesia, descubriéndose unas esculturas escondidas en un hueco existente en el pórtico lateral. Son tres tallas de madera muy deterioradas, de bulto redondo, con restos de policromía. Puede que fueran ocultadas por encontrarse en mal estado, pero no podían ser excluidas por ser imágenes sagradas.

Dos de ellas miden aproximadamente un metro de altura, están muy bien talladas y se apoyarían en un muro, ya que la parte posterior es plana. Formarían parte de un Calvario que ha perdido la figura central de Cristo crucificado. Se pueden identificar los cuerpos de la Virgen María y de San Juan Evangelista. Gracias a la restauración, se han podido recomponer las imágenes, añadiéndoles los restos de cabezas y manos que se encontraron a su lado. Los cuerpos siguen un canon alargado y sus formas quedan ocultas por las vestiduras, que tienen un buen tratamiento escultórico, consiguiendo efectos de corporeidad y volumen. Las cabezas son desproporcionadas, más grandes para corregir la perspectiva al estar colocadas a cierta altura.

La figura de la Virgen se representa como la imagen del dolor. De talla esbelta, avanza ligeramente la pierna izquierda, prestando movimiento al cuerpo; tiene la cabeza inclinada, mirando hacia abajo. Viste túnica que cae hasta los pies, formando abundantes plegados en los rebordes inferiores, sobre los que aparecen los pies calzados con zapatos puntiagudos. Lleva manto sobre los hombros, que cae por delante y queda recogido en la cintura dejando libres los brazos, creando una serie de plegados quebrados. María levanta las manos con los dedos entrelazados sobre el pecho, lo que se interpreta como símbolo de asociación al sacrificio del Hijo. Se cubre con un velo que le cae por la espalda. Su óvalo facial es alargado; a pesar de los deterioros se pueden observar sus rasgos correctos, ojos almendrados y boca de labios finos.

San Juan dirige su rostro hacia la derecha y proporciona cierto giro al cuerpo. Lleva túnica talar hasta los pies que aparecen desnudos, formando

Virgen y San Juan (Calvario)

Anónimo español

Siglo XIV

Madera policromada, 110 cm.

Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos.

Prádena del Rincón

Primera vez que se muestra en una exposición
en España





pliegues verticales con volumen. El manto le cubre el brazo izquierdo, y se recoge con la mano (perdida) que llevaría el libro. Levanta el brazo derecho, acercando su mano a la mejilla e inclinando el rostro, de facciones juveniles, en un ademán que expresa su dolor y su tristeza.

El tema del Calvario se inspira en los Evangelios canónicos. Cristo acompañado al pie de la Cruz por la Virgen y San Juan. Su iconografía se remonta a modelos de la pintura bizantina, figurando con las mismas expresiones. Esculpido en madera, tuvo amplia difusión en el mundo occidental, continuándose en el gótico y en épocas posteriores. El conjunto podía ocupar diferentes emplazamientos: en la nave, sobre una posición elevada; a la entrada del ábside, en una cancela que separa al clero de los fieles; en la parte superior de un retablo. En Castilla y León se conservan varios ejemplos, aunque se han perdido muchas veces las imágenes de la Virgen y de San Juan, conservándose sólo la figura de Cristo crucificado en la mayoría de los casos.

La ejecución de estas figuras del Calvario de Prádena del Rincón, aunque sigue la iconografía del periodo anterior, se debe fijar en el siglo XIV por el sentido del volumen y del tratamiento de las telas, así como por la expresión del sentimiento, todas ellas características de esa época. Hay que reconocer el trabajo meritorio de la restauración efectuada, recomponiendo las esculturas y consolidando los restos pictóricos.

Aurea de la Morena Bartolomé



Virgen con el Niño

Anónimo flamenco. Taller de Malinas

Finales del siglo XV

Madera dorada, esgrafiada y policromada

46 x 15 x 10 cm.

Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de
Santa Teresa de Jesús, Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición
en España



Se representa a la Virgen María, en posición erguida, con el Niño Jesús sentado en su brazo derecho. Tiene carácter frontal, con la cabeza ligeramente inclinada, abundante cabellera que se adorna con un turbante. Viste túnica de color rosa y se envuelve en un manto azul que le cae sobre los hombros y cubre los brazos, extendiéndose por delante, de derecha a izquierda, con abundantes plegados quebrados, y en los laterales a manera de cascada. Sostiene al Niño con la mano derecha y con la otra muestra el libro abierto de las Sagradas Escrituras¹. Jesús lleva túnica larga; su rostro es infantil, mofletudo, con el cabello corto y rizado. Se vuelve para mirar a su Madre, acercando su mano derecha al cuello de ésta, en un gesto cariñoso, y con la otra ofrece la esfera. Muestran una relación afectiva materno-filial que caracteriza el mundo sentimental gótico.

Es una escultura de bulto redondo, tallada en madera, dorada y policromada. Imagen de devoción, de pequeño tamaño; presenta rasgos característicos del arte flamenco de fines del siglo XV, procedente de los talleres escultóricos de Malinas.

A partir de mediados del siglo XV, la escultura tallada en madera conoce un importante florecimiento en los Países Bajos, siendo sus principales focos Bruselas, Amberes y Malinas, donde se realizan retablos con imágenes esculpidas en bulto redondo. Los talleres de Malinas producían además pequeñas esculturas destinadas al culto devocional doméstico y conventual de Flandes, donde alcanzaron una gran popularidad y difusión, extendiéndose su venta a toda Europa. Se representaban, además de la Virgen con el Niño, Santa Ana triple, Niños Jesús, santas y santos, etc. El tema preferido de estas figuras malinesas es el de la Virgen con el Niño, que se caracteriza por una serie de formas comunes, que hace muy fácil su identificación. Expresan ternura, gracia y elegancia; amables y delicadas se las conoce con el apelativo de "les poupées" de Malinas. Sus características son la posición de pie, erguidas, en actitud frontal con la cabeza inclinada, llevando al Niño en el lado derecho, frente a la norma general que es en el izquierdo. Se envuelven en la túnica y manto, que tienen abundantes plegados. Sus fisonomía representa el tipo de belleza nórdica. Entre sus rasgos faciales, se encuentra como elemento dominante la frente, que presenta forma abombada, ojos pequeños y rasgados bajo unas cejas curvadas bien dibujadas; mejillas llenas, nariz y boca menuda que esboza una sonrisa; larga cabellera ondulada que cubre su espalda. Sobre la cabeza se dispone un turbante al que se ha denominado "brioche", rollo de tafetán almohadillado guarnecido con cinta de perlas y pedrería, dispuesto en espiral, que se convierte en uno de sus distintivos.

Estas pequeñas esculturas, en torno a 35-40 cm, se ejecutaban en general en madera de nogal. Tienen poca profundidad, formato achata-

¹ El libro que lleva es signo de las profecías de redención del Antiguo Testamento que se han cumplido en la Virgen. Su representación identificado con María se inicia a finales del gótico.



do, tratado como un alto relieve de bulto redondo, el dorso prácticamente plano, escasamente tallado². Se completaban con la policromía, sobre una preparación de capa de yeso. Para la representación de la indumentaria se aplicaban panes de oro y posteriormente se daba el color mediante pintura al temple; con un instrumento punzante se utilizaba la técnica de esgrafiado que deja ver el fondo dorado por medio de incisiones. Se añadía a punta de pincel decoración pintada con ramajes, flores y frutos y a veces letreros. Por último se procedía al “encarnado” esto es a dar color carne.

Al igual que los retablos, no podían ser comercializadas sin la supervisión de las correspondientes corporaciones que, con sus marcas y punzones, certificaban la calidad del material y la perfección artística. La marca de Malinas para la escultura eran las tres “palas” (barras verticales), generalmente al dorso, que correspondían al escudo de la ciudad, y para la pintura, una M.

Aunque a primera vista parecen hechas en serie, no hay reproducción múltiple, conservando cada una un cierto grado de singularidad. No se conocen dos ejemplares iguales. Repiten modelos iconográficos conocidos, pero combinan diferentes posturas de la Madre y su Hijo, variedad de posición de manos y ademanes, distintos atributos. Todo ello confirma la imaginación de los artistas³.

La escultura conservada en el convento de las carmelitas es un magnífico ejemplo de las imágenes de Malinas que existen en España. Gracias a su restauración, se ha podido recuperar su belleza, eliminando la repolicromía que ocultaba su esgrafiado, apareciendo el pan de oro subyacente. La peana actual es una adición a la talla y sustituye a otra anterior, las marcas han desaparecido.

Aurea de la Morena Bartolomé

-
- 2 El libro que lleva es signo de las profecías de redención del Antiguo Testamento que se han cumplido en la Virgen. Su representación identificado con María se inicia a finales del gótico. Este tipo de escultura achatada se conoce con el nombre de “chuleta”.
 - 3 Un estudio exhaustivo sobre estas imágenes es el de Godenne, “Preliminaires à l’inventaire général des statuettes d’origine malinoise, présumées des XV et XVI siècles”, separatas del Bulletin du Cercle Archéologique Littéraire et Artistique de Malines, 1958-1973. Boccado y E. Bresset, « Statuaire médiévale de collection, Zoug, 1975, vol. II.

La cruz procesional gótica de El Atazar, fechable en la primera mitad del siglo XV, es hasta el momento el ejemplo más antiguo de orfebrería religiosa que se encuentra en la Comunidad de Madrid, junto con la cruz conservada en la iglesia de Batres¹ y algunas piezas guardadas en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Su tipología responde al modelo de cruz latina de brazos anchos y rectos, expansiones ovals con placas sobrepuestas de la misma forma, remates flordelisados y crucero cuadrado. Los brazos terminan en forma de flor de lis con las hojas vueltas hacia fuera y el extremo central apuntado, sobre el que se aplican elementos fundidos; las expansiones ovals se sitúan hacia la mitad en los brazos horizontales y más próximas a los remates en los brazos verticales, y en ellas se sobreponen placas esmaltadas. La superficie de los brazos se decora con motivos vegetales incisos, en el eje vertical se disponen tallos ondulados con hojas y en los brazos horizontales decoración vegetal de carácter naturalista.

Este modelo de cruz, constituye una tipología característica del siglo XIV, aunque sus inicios pueden remontarse al último tercio del siglo XIII continuándose durante la primera mitad del XV. De él se conservan ejemplares por buena parte de la geografía nacional, con numerosos ejemplos en las provincias de Palencia, Valladolid, Salamanca o La Rioja², pero es sobre todo en Burgos donde el número de ejemplares es más elevado, lo que ha llevado a A. Barrón a confirmar que esta escuela burgalesa es la que tiene la primacía creadora de esta tipología³. Esta cruz de El Atazar resulta particularmente similar a las burgalesas de Poza de la Sal, Hontanas, Quintanilla- Sobresierra, Guimara o Villaredón, por lo que muy probablemente proceda de talleres burgaleses.

La iconografía es muy similar en todas estas cruces, que normalmente se realizan en cobre dorado o bronce con o sin esmaltes. En el anverso se representa la figura de Cristo crucificado en el centro, destacando su cabeza sobre el cuadrón que se decora con un cuadrifolio y la silueta de los brazos de Cristo grabados. Responde al modelo de Cristo gótico doloroso, característico del siglo XIV, donde se busca representar el dolor humano en la figura del crucificado. Dado su reducido tamaño y el material en el que está realizado, los detalles no son tan precisos como en otros trabajos ejecutados en madera, pero se puede apreciar el rostro de expresión dramática, con la cabeza levemente caída hacia su lado derecho; la anatomía, con los brazos elevados sobre la horizontal, muestra las costillas marcadas y el abdomen

Cruz procesional

Anónimo español. Escuela burgalesa

Primera mitad del siglo XV

Cobre dorado y esmaltes policromados,
58 x 44 cm.

Fundido, grabado, cincelado

Iglesia parroquial de Santa Catalina de
Alejandría. El Atazar

Primera vez que se muestra en una exposición
en España



1 Con marca de Toledo, puede datarse en la segunda mitad del siglo XV.
2 Brasas, 1980; Brasas, 1982; Pérez Hernández Hernández, 1990: 50 y ss. Existen ejemplares en el Museo Arqueológico Nacional (nº 52.166) con marcas de Burgos, en el Victoria and Albert Museum de Londres y en el Metropolitan Museum de Nueva York.
3 Barrón, 1995: 364-398 y 1998:131-132. A. Barrón ha catalogado más de medio centenar de cruces datables de los siglos XIII al XV, aunque el grupo más numeroso pudo aparecer a mediados del siglo XIV (Barrón, 1998: 442).



hundido. La pierna derecha se entrecruza sobre la izquierda produciendo un quiebro característico, y los pies se colocan verticalmente superpuestos y unidos por un solo clavo. El paño de pureza es largo, cubriendo ambas piernas hasta las rodillas pero dejando entrever ligeramente la derecha; se recoge en su costado izquierdo sin nudo, formando unos pliegues con caída vertical y otros paralelos bastante rectos y en forma de U en el resto del paño⁴.

En los extremos del brazo horizontal se sobreponen las figuras fundidas y cinceladas de María y San Juan sobre pequeñas peanas. La Virgen lleva manto que le cubre la cabeza y que inclina levemente hacia abajo, mientras dispone las manos unidas sobre el pecho en señal de respeto y admisión de la voluntad divina. San Juan, representado con cabello corto y rostro imberbe, viste túnica y manto; lleva las manos juntas una sobre otra y su cabeza se inclina hacia abajo en señal de abatimiento. En las expansiones ovales esmaltadas se representan los dos ladrones, Dimas y Gestas⁵, completándose así el tema de la Crucifixión con otros personajes que intervinieron en el acto, haciendo el tema más escenográfico pero también más cercano.

En el extremo inferior del brazo vertical se sitúa la figura de Adán en actitud de salir del sepulcro, mirando hacia arriba y con las manos juntas en señal de acción de gracias, una representación iconográfica muy habitual en las cruces del periodo gótico, estableciéndose una relación entre el pecado original y la muerte redentora de Cristo⁶. Sobre la figura de Adán, en una expansión esmaltada, se representa la anástasis, o el descendimiento de Cristo al infierno de los justos donde aguardan la resurrección los no bautizados. Cristo, que porta una cruz como símbolo de triunfo sobre la muerte, aparece cogiendo la mano de Adán, que sale del limbo, simbolizado como las fauces de leviatán⁷, escena en la que se insiste de nuevo en la victoria redentora de Cristo sobre la muerte y la salvación de la humanidad afectada por el pecado original.

Encima del cuadrón se encuentra el anagrama de Jesús, y sobre él la escena, también esmaltada, de la coronación de María como reina del cielo en la que Dios Padre porta una gran corona que se dispone a colocar sobre la cabeza de la Virgen. Remataba este brazo la figura sobrepuesta de un ángel turiferario actualmente perdido.

4 Esta iconografía, que arranca del Cristo representado en el sepulcro del infante don Felipe de la Cerda (+1274) en el panteón de Las Huelgas de Burgos, se extiende por el área castellana a lo largo del siglo XIV, pudiendo incluirse dentro de la corriente europea de crucifijos dolorosos. A este respecto véase Franco Mata, 2002: 13-39.

5 Elemento especialmente tomado del Evangelio de Nicodemo, X, 5-7, donde se les da nombre.

6 Rodríguez Peinado, 2010: 29-40.

7 El origen del tema se encuentra en los evangelios apócrifos de Nicodemo y de Bartolomé, reproducido luego por la Leyenda Dorada en época bajomedieval (García García, 2011: 1-17).



En el reverso de la cruz, en el cuadrón, aparece la imagen esmaltada del Pantocrator, como Cristo en Majestad sentado en un trono rodeado de estrellas, con la bola del mundo en su mano izquierda mientras bendice con la derecha. En los extremos de los brazos se reproduce el Tetramorfos –águila, ángel, toro y león– portando filacterias con sus respectivos nombres –“*iban*”, “*mateo*”, “*lucas*” y “*marcos*”– como representación simbólica de los evangelistas según las descripciones del Apocalipsis y del libro de Ezequiel, formando parte de la corte celestial cuya función es alabar, glorificar y dar gracias al todopoderoso.

La cruz procesional constituye uno de los objetos más relevantes del ajuar litúrgico de una iglesia parroquial dado el fin al que se destina, como es la exhibición pública en procesiones religiosas, especialmente el día del Corpus Christi, o presidiendo cortejos fúnebres. En este sentido, el programa iconográfico, similar en todas estas cruces, muestra un claro mensaje redentorista, donde las escenas insisten en la salvación del hombre por la muerte y resurrección de Cristo.

Rosa Cardero Losada



Se trata de una cruz procesional de plata, en parte sobredorada, cuyos brazos son casi iguales en longitud, levemente más largo el inferior, lo que le confiere una forma de cruz griega. Presenta brazos rectos con expansiones cuadrilobuladas y terminaciones flordelisadas rematadas en una pequeña hoja. La superficie de los brazos está totalmente cubierta con decoración vegetal de hojas de cardo repujadas, y su contorno está recorrido por una fina crestería de cardina recortada; los cuatro extremos del cuadrón se decoran con motivos de cardina de mayor tamaño. En los cuadrilóbulos se sobreponen placas donde se representan temas iconográficos cincelados.

El pie de la cruz presenta un nudo a modo de arquitectura gótica, constituida por dos cuerpos de planta hexagonal, a base de piezas caladas, cinceladas y fundidas. En cada uno de sus lados del primer cuerpo se abre una hornacina de medio punto recorrida por un cordoncillo y rematada por un gran doselete, donde se alojan pequeñas figuras en bulto redondo fundidas; entre cada hornacina se ubica una torre de tres cuerpos con vanos góticos, que remata en un agudo pináculo. El segundo cuerpo, también poligonal, se cubre con una cúpula semiesférica, y en cada uno de sus lados se abre una ventana de tracería gótica; en los ángulos pequeñas torres almenadas rematadas en forma piramidal. Esta estructura termina en su parte inferior en forma de cono invertido de lados cóncavos, decorados con temas vegetales y jarrones con flores de composición simétrica, que denotan ya elementos renacentistas; continúa con una pieza cilíndrica grabada simulando un muro de sillares entre contrafuertes, en la que se inserta el vástago.

Responde a una tipología de cruz procesional que se desarrolla en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI, procedente de las platerías de la Corona de Aragón, donde es característica a partir del siglo XIV. Durante la época de los Reyes Católicos la orfebrería castellana ocupa un lugar predominante, en la que destacan los talleres de Burgos, Valladolid y Toledo, sin olvidar los de León, Salamanca o Ávila.

Cruz Valdovinos¹ ya relacionó esta cruz de Cenicientos con el foco toledano, derivada de la cruz procesional de la catedral de Toledo², datada en la segunda mitad del siglo XV, y similar a las de San Martín de Valdeiglesias, en Madrid, Fuensalida y La Guardia en Toledo o Caravaca en Murcia. Con motivo de la restauración que se ha llevado a cabo recientemente, se ha podido descubrir la marca de localidad de Toledo localizada en los cuadrilóbulos bajo las placas decorativas: TOLE con corona sobrepuesta.

Las cruces procesionales siguen generalmente un programa iconográfico muy similar, reproduciendo imágenes sagradas de significación teológica y exponiendo conceptos doctrinales esenciales alusivos fundamentalmente a la Redención. En el anverso, sobre el cuadrón aparece la figura de

Cruz procesional

Anónimo español. Taller de Toledo

Finales del siglo XV-principios del XVI

Plata en su color y sobredorada, 100 cm.

Fundido, relevado, grabado, cincelado, calado

Marcas: TOLE con corona sobrepuesta

Iglesia parroquial de San Esteban Protomártir.

Cenicientos

Primera vez que se muestra en una exposición en España

1 Cruz Valdovinos , 1987: 79-80; y 1999: 538.

2 Montalvo Martín , 2003: 228-229.



Detalle San Juan Evangelista.

Cristo crucificado, aunque este no parece ser el original³. En los cuadrilóbulos se representan las figuras de los cuatro evangelistas sentados en sus pupitres, cada uno de ellos en actitudes diferentes, acompañados de sus símbolos parlantes y filacterias identificativas, sobre un fondo grabado de red de rombos y acompañados por uno o dos árboles de factura bastante esquemática.

En el reverso, se dispone la representación de Cristo Cosmocrator en el centro, sentado sobre el globo del universo y rodeado de la mandorla, bendice con su mano derecha mientras sostiene la bola del mundo con la izquierda; le acompañan dos ángeles trompeteros y en la parte inferior dos resucitados, aludiendo al Juicio Final. En los cuadrilóbulos del brazo horizontal, a la derecha se encuentra la Virgen dolorosa, de pie, con las manos juntas a la altura del pecho; y a la izquierda una figura masculina barbada que sostiene al Niño Jesús, que porta una cruz, en su brazo izquierdo y una vara florecida en su mano derecha; teniendo en cuenta esta iconografía se puede identificar con San José⁴. En la parte inferior del brazo longitudinal se representa el pelícano dando de comer a sus crías la sangre que brota de su pecho, como símbolo del sacrificio de Cristo; y en la parte superior la figura de Adán resucitado saliendo del sepulcro, semidesnudo, con el sudario sobre su hombro derecho y con las manos juntas en señal de acción de gracias; ambas escenas muy habituales en las cruces góticas. Como en el anverso, todas las escenas se desarrollan sobre un fondo grabado decorado con una red de rombos, de tradición islámica, y van acompañadas por árboles diversos de factura muy esquemática, introduciendo sencillas alusiones ambientales de carácter naturalista.

La iconografía es la habitual en estas cruces, sin embargo las placas con temas figurados que cubren los cuadrilóbulos parecen haber sufrido algún cambio en su ordenación, hecho que resulta relativamente frecuente en este tipo de cruces como consecuencia de las intervenciones de las que han sido objeto a lo largo del tiempo. Así, la imagen de Cristo cosmocrator siempre va acompañada por el Tetramorfos, por tanto estas placas que se encuentran en el anverso se deberían situar en el reverso de la cruz acompañando la citada imagen de Cristo, y en el anverso se localizarían las imágenes de la Virgen y san José con el Niño, flanqueando a la figura de Cristo crucificado; la representación del pelícano se situaría en la parte superior del brazo longitudinal, y la resurrección de Adán en la parte inferior, ya que según la tradición Jesús fue crucificado sobre su tumba.

La cruz muestra un rico programa iconográfico en torno a la redención, salvación del hombre y resurrección, comenzando por la propia cruz como símbolo de la victoria de Cristo sobre el mal. Sin embargo, presenta

3 González Carasa, 1994:776.

4 González Carasa, 1994:777, piensa que podría tratarse de la figura de san José o san Cristóbal.





Detalle San José con el Niño.

una curiosa peculiaridad iconográfica: en el brazo transversal se sitúa la Virgen como madre dolorosa, pero en lugar de ir acompañada por la habitual figura de san Juan, reproduciendo el Calvario, lo hace por la imagen de san José con el Niño en su condición de padre nutricio de Jesús. Esta tipología del santo como personaje aislado no adquiere verdadero protagonismo hasta el siglo XVI, generalmente en pintura y escultura, por lo que esta imagen constituiría una de las representaciones más tempranas de san José, realizada en un material excepcional⁵.

La macolla arquitectónica representa una construcción gótica, una catedral, que simboliza la Jerusalén Celeste, donde se encuentran las imágenes de seis apóstoles sobre pequeñas peanas, representando el colegio Apostólico.

Es importante resaltar la relevancia que adquiere esta cruz de Cenicientos no solo por su calidad técnica e interés iconográfico, sino también porque en la región madrileña son escasos los ejemplos de cruces góticas que se conservan. Hasta el momento se conocen la ya citada de San Martín de Valdeiglesias⁶, la de Madarcos, obra del platero portugués Alfonso Me⁷, y la de El Atazar, que se expone en esta muestra⁸.

Rosa Cardero Losada

5 En opinión de S. Arriba, la tipología de san José de pie con el Niño en los brazos no adquirió auge hasta bien entrado el siglo XVI, a partir del Concilio de Trento. Cita el ejemplo más temprano conocido en España una tabla del siglo XV, perteneciente a un retablo, conservada en la Sociedad Arqueológica Lul.liana de Palma de Mallorca, como un caso aislado (Arriba, 2013: 64).

6 González Carasa, 1994:773-781.

7 Cruz Valdovinos, 1992: 234.

8 Existe un grupo de cruces de gran calidad correspondientes a este periodo bajo-medieval en el Museo Nacional de Artes Decorativas, procedentes de talleres de Barcelona y sobre todo de Levante (Morella), así como en el Instituto Valencia de don Juan.

Este casi desconocido y nunca estudiado en profundidad tríptico es sin duda una de las muestras más notables de la pintura flamenca de los inicios del siglo XVI de la diócesis madrileña, como delatan no sólo las características formales de la obra, que han hecho que se atribuya al Maestro de la Santa Sangre, muy activo en los años veinte, como el característico formato de cierre superior del tríptico muy en boga en esas fechas. Representa tres escenas de la vida de Cristo siendo niño, en una suerte de continuo narrativo que abarca desde el Nacimiento, representado en el ala izquierda, hasta El descanso de la Huida a Egipto, abordado en el ala derecha. La escena principal se dedica a la Adoración de los Magos.

En la *Adoración* el pintor sitúa a los protagonistas en un primerísimo plano, sin apenas espacio respecto al espectador. Alrededor del grupo principal, formado por la Virgen y el Niño, sitúa los tres magos y san José, en una suerte de composición circular que tiene como centro el momento en que el Niño atiende a las monedas de oro que le ofrece en una exquisita fuente el primero de los Magos. Este detalle supone el centro visual de la composición y el elemento narrativo álgido de la escena. Los magos presentan unas ricas y exquisitas vestiduras, no exentas del exotismo que domina gran parte de la producción de este artista y sus coetáneos, y que tiene su principal expresión no solo en la elaborada capa del primer mago sino también en los ricos ropajes del rey negro, donde dominan las decoraciones doradas. Por su parte el mago que permanece detrás del grupo central de la composición levanta su sombrero en un respetuoso gesto hacia el Mesías cuya elegancia es habitual entre los manieristas flamencos del momento. El fondo queda resuelto mediante una complicada arquitectura de rica decoración manierista a la izquierda que alude inverosímilmente al pesebre, cuyo tejado ruinoso se aprecia en la parte alta y sirve como punto de contacto con el amplio paisaje, estructurado en varios niveles, donde elementos urbanos y naturales se alternan hacia el infinito.

El *Nacimiento*, en la puerta izquierda, está concebido desde la misma óptica compositiva con figuras muy en primer plano cuyos elementos y personajes se desarrollan en profundidad logrando con ellos la necesaria recesión espacial. Destaca la sutileza y solemnidad de la Virgen orando ante su hijo recién nacido que equilibra el aspecto rudo, casi naturalista de los pastores que se asoman a la de nuevo manierista arquitectura. Los elementos arquitectónicos adquieren en esta escena de nuevo gran protagonismo al enmarcar secundaria de San José que queda en segundo plano bajo destacada un arco de medio punto. El fondo de ciudad y la apertura de gloria hacia un coro angélico completan la escena.

Por su parte es la *Huida a Egipto* de la puerta izquierda se desarrolla con una mayor narración al ilustrar el momento en que la Sagrada Familia ha de descansar durante su huida para evitar que el Niño sea asesinado. La Virgen da de mamar al Niño bajo una palmera, de nuevo en un muy marcado primer plano. Se conjugan así, sabiamente, la tradicional repre-

Tríptico de la Epifanía

Atribuido al Maestro de la Santa Sangre

Principios del siglo XVI

Óleo sobre tabla de roble, 140 x 200 cm.

Catedral-Magistral de Alcalá de Henares



sentación de este acontecimiento evangélico con la *Virgen de la Leche* una iconografía mariana muy popular entre los artistas flamencos y que tanta repercusión tendrá también en España. Al fondo el jumento y san José sirven de plano medio hacia un fondo de paisaje donde se aprecian casas y más al fondo una línea de horizonte, que es continuación de la tabla central, dotando a ambas escenas atemporales de un marco espacial conjunto.

La atribución al maestro de la Santa Sangre se basa en las similitudes de la obra con la versión del mismo tema y casi idénticas escenas que Friedländer menciona en la colección del Barón de Fürstenberg en el castillo de Hugenpoet (Alemania)¹. Una obra que, aun siendo más pequeña y con notables diferencias en los detalles, responde a la misma composición y espíritu narrativo. Las diferencias radican en las indumentarias y los detalles del paisaje, eliminándose la riqueza y exotismo que presenta la tabla de la Magistral, que mantiene una calidad pictórica claramente superior. Una obra similar a ambas, es la que aún anónima conserva el Museo Arqueológico Nacional, aunque en este caso la *Adoración de los Magos* de la tabla central es absolutamente diversa, las figuras del Nacimiento y el Descanso en la Huida a Egipto son similares. También son muy notables las similitudes fisonómicas del primer mago con el mismo personaje de la Adoración de los Magos, del mismo maestro de la Santa Sangre que se encuentra en la Pinacoteca ambrosiana de Milán.

El Maestro de la Santa Sangre fue una figura creada artificialmente por el historiador belga Huilin de Loo en 1902 para denominar al desconocido autor de una serie de obras de similares características cuyo mejor ejemplo es la *Lamentación* de la Capilla de la Santa Sangre en Brujas, ciudad donde aparentemente se instaló este artista. Muchos son los puntos de contacto de sus obras con la escuela de esta ciudad, que se retrotraen hasta Gerard David o Hans Memling, sin embargo también son muy notables las similitudes de su obra con Quentin Metsys, y otros artistas localizados en la ciudad de Amberes, como delata la versión del *Ecce Homo* de este artista del Museo Nacional del Prado (P1559), por lo que quizá tuvo una primera etapa de aprendizaje en la relevante ciudad de Amberes antes de instalarse en Brujas.

Se ignora la procedencia exacta y la manera y fecha en que este magnífico ejemplo del manierismo flamenco de los años veinte del siglo XVI pasó a ser una de las obras más notables de la Catedral Magistral de Alcalá.

José Juan Pérez Preciado

1 Friedländer 1973: 118, núm. 191, lam. 192.





Arte religioso y
Renacimiento
madrileño

Arte religioso y Renacimiento madrileño

Isabel Mateo Gómez

La frase “Madrid, de Villa a Corte”, ha hecho pensar que hasta que Felipe II la convirtió en capital de la Corte, en 1561, careció de importancia tanto histórica, como artística. Sin embargo, su privilegiado clima y los bosques que la rodean, fueron punto de referencia para algunos monarcas castellanos del siglo XV, como Juan I, Juan II y Enrique IV. Tenía Madrid, también, otra virtud, su equidistancia de las demás regiones de la Corona, a la que volveremos cuando esto se convierta en un importante motivo para transformarla en capital del reino. Durante los Trastámara, anteriormente citados, tienen lugar en ella acontecimientos políticos importantes, pero, fue con los Reyes Católicos cuando aumenta su importancia histórica y comienza la artística, contribuyendo la ciudad a la guerra de Granada, e iniciándose en ella obras, tanto civiles como religiosas, entre las que destacaríamos el Monasterio de San Jerónimo el Real y el Hospital de la Latina (Fig. 1).

Con la consolidación de los “gremios”, Madrid se va convirtiendo en una “ciudad de servicios”, levantándose edificios institucionales, como por ejemplo la Torre de los Lujanes, en la plaza del Salvador, que fue prisión del rey Francisco I de Francia, ya reinando Carlos V. Por estos años se levanta también la Capilla del Obispo (1520-1535), recientemente restaurada, y una de las piezas religiosas más importantes de Madrid, cuyo retablo mayor se debe a Mateo Giralte, y el sepulcro de Gutierre de Carvajal. Las sargas para cubrir los muros son excelentes pinturas, obra de Juan de Villoldo (1547-1548)¹.

Nuestros largos siglos de Reconquista no permitieron una corte estable, sino itinerante, ni tampoco una creación artística de escuelas nacionales, sino que nuestros artistas tuvieron que aprender en la primera mitad del siglo XVI, de aquellos extranjeros que se establecieron aquí, y en la segunda mitad, de los que seguían llegando y de los nuestros que marcharon a Italia.

El reinado de los Reyes Católicos coincide con la última etapa de la Reconquista y con un amplio desarrollo de la espiritualidad cristiana, legislándose, desde Madrid, en 1515, para el Nuevo Mundo. Como hemos dicho, nuestro país abre sus puertas a numerosos artistas extranjeros, que introducirán los estilos de otros países –primero Flandes y luego Italia– convirtiéndose en auténticos maestros de los artistas hispánicos. Algunos se quedaron para siempre en nuestro

¹ Cepeda Adán, 2001: 1-19; Gaya Nuño, 1966: 10-14; *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*, 1979-80: 105-110.

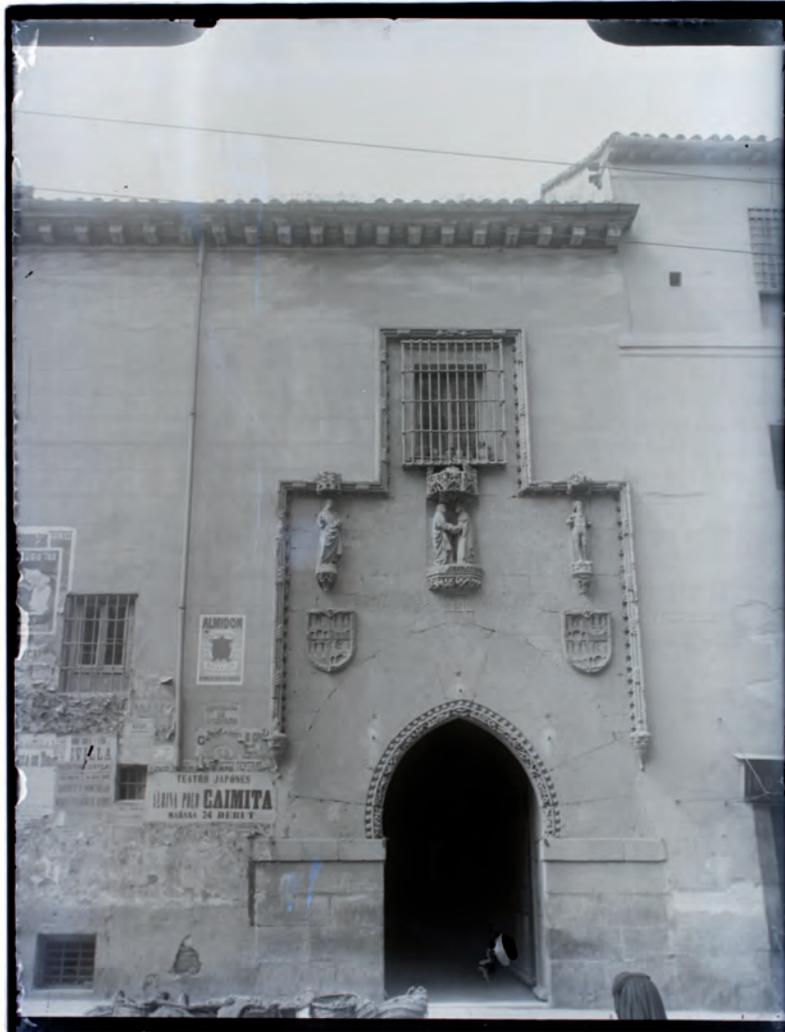


Fig. 1. Antigo Hospital de la Latina. Archivo Conde de Polentinos. Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

país, donde crearon talleres, es el caso de Juan de Flandes, en Palencia, y el de Juan de Borgoña, en Toledo, cuya diócesis abarcaba buena parte de la actual diócesis de Madrid. Ello justifica, que sea abundante la presencia de artistas toledanos en Madrid y su provincia durante el siglo XVI. Respecto al foco palentino, junto a Juan de Flandes –pintor de Isabel la Católica– trabaja un gran pintor, castellano, que visita y trabaja en Italia, Pedro Berruguete, cuyo hijo, Alonso Berruguete marcha a Roma para aprender con Miguel Ángel.

Antes de seguir queremos traer a colación las ideas de D. Elías Tormo, cuando insiste en la “interrelación de escuelas” peninsulares, para aprender unos de otros y, sobre todo, de aquellos que habían tenido la fortuna de trabajar en Italia². Una vez admitida esta “interrelación de escuelas, es importante poner como ejemplo, el de Alonso Berruguete que, aunque se establece

2 Tormo, 1902, Tomo I.



Fig. 2. Juan de Borgoña. Cruz en el Calvario Patrimonio Histórico Universidad Complutense de Madrid.

en la zona de Castilla la Vieja, trabaja en Toledo y de su taller sale, entre otros, Juan de Villoldo, autor de las magníficas sargas de la madrileña Capilla del Obispo.

La diócesis de Toledo, en los albores del Renacimiento, tuvo en la sede episcopal al Cardenal Mendoza, gran mecenas e introductor de las nuevas formas renacentistas en Toledo. Su sucesor, el cardenal Cisneros, natural de Torrelaguna, fue quien provisionalmente convierte a Madrid en capital del reino durante su regencia. Cisneros llevó a cabo la renovación intelectual y religiosa del clero en la Universidad de Alcalá de Henares, y quien protege al pintor Juan de Borgoña, que puebla la diócesis de Toledo con sus pinturas, unas veces solo y otras ayudado del taller. En Madrid pueden servir de ejemplo, la *Crucifixión* o *Calvario*, de la Universidad Complutense –que tal vez proceda de Alcalá–, y el retablo de la *Crucifixión con dominicos*, para Santo Domingo el Real, repartida entre el Prado y el Louvre (Fig. 2). La bella *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* –con el retrato de Cisneros– sin duda procedente de Alcalá de Henares, se halla



Fig. 3. Juan de Borgoña y otros: Retablo de Horcajo de la Sierra. Catedral de Nuestra Señora de la Almudena, Madrid. Foto: Fernando Ramajo.

actualmente en el Museo de Dallas. De Borgoña y taller tenemos documentados retablos en la provincia de Madrid, en Villa del Prado, en Parla, en Valderacete, en el Colegio de Doncellas de Alcalá, en Galapagar y, de Cisneros el Viejo, tablas sueltas en Valdemoro³.

3 Mateo Gómez, 1982: 9-18; Mateo Gómez, 2004:104, 109, 115, 120, 123, 130, 144; Castillo Oreja, 1986: 135.

A Cisneros le sucede el arzobispo Fonseca y, con su llegada, su mecenazgo se inclina hacia otro pintor, de la siguiente generación de Borgoña, pero formado por él: Juan Correa de Vivar, quien decora al fresco la capilla arzobispal de Alcalá de Henares, y trabajará en otros lugares de la diócesis como en el convento de Clarisas de Griñón, en el convento de San Martín de Valdeiglesias, y en la iglesia de Meco, en la que tal vez deberíamos ver cierta presencia del Cardenal Tavera. Todavía, en 1552 se le paga a Correa por el retablo de Cenicientos y, en 1562 contrata el de Canencia, en el que le sustituye Jerónimo Rodríguez, tal vez por la muerte de Correa en 1566⁴.

La sugerencia de interrelación de escuelas, subrayada por Elías Tormo, podemos advertirla en el retablo de Horcajo de la Sierra, en la provincia de Madrid, que restaurado recientemente, se halla en la Almudena de Madrid (Fig. 3). Estilísticamente el pintor se halla influido por Pedro Berruguete y Juan de Flandes, resultando su estilo cercano a los presupuestos del palentino Maestro de Becerril. Sabemos que un yerno de Pedro Berruguete, Juan González Becerril, se establece en Toledo con su familia y tal vez debieran aunarse las dos personalidades⁵.

Hacia el año 1561 escoge Felipe II un lugar para establecer su corte, y ese lugar fue Madrid, porque constituía el centro de equilibrio geográfico de la península para desarrollar la complicada política del siglo XVI. Es más, por Sigüenza sabemos, que cuando el rey decide levantar el Escorial, “en la ladera de la sierra”, le satisface, especialmente porque está a siete leguas de Madrid, “muy a su vista”⁶.

Madrid, desde ese momento, suma funciones políticas y lleva a cabo una transformación urbanística para mejorar su imagen. Aparecen plazas, nuevos palacios urbanos, fundaciones religiosas, etc., cuyo panorama podemos intuir por las *Vistas* pintadas por Wyngaerde (1530-1570). Por primera vez, en 1592, con Juan Gómez de Mora, aparece la figura del arquitecto municipal, adhiriéndose “portillos”, no puertas, como la de La Latina, Antón Martín y Santo Domingo, y en 1577, Antonio Sillero levanta la Casa de las Siete Chimeneas, que servía de vivienda a visitantes ilustres. En la Casa de Campo, Juan Bautista de Toledo, remodela algunos pabellones, también en Aranjuez, y en el 1583, se levanta el Corral de la Pacheca, y tres años más tarde el Hospital General. En este mismo año de 1586, Santa Teresa, funda las Carmelitas Descalzas, ¿Las Baronesas?, en la calle de Alcalá, frente al otro convento de Carmelitas de San José.



Fig. 4. Retablo de la Iglesia Parroquial de la Asunción, Colmenar Viejo, Madrid. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

4 Mateo Gómez, 1983; Mateo Gómez, López-Yarto Elizalde, 2003:162 y 269.

5 Mateo Gómez., 1991: 284-290.

6 Cepeda Adán, 2001: 78.



Fig. 5. Rodrigo Gil de Hontañón: Fachada de la Universidad, Alcalá de Henares. Archivo DGPH: JC Martín Lera.

Todavía a mediados del siglo XVI, algunos pintores toledanos como Luis de Carvajal, Barroso y Diego de Urbina se hacen notar en Madrid, principalmente en El Escorial. Sin embargo, junto a ellos, comienzan a sumarse otros pintores no toledanos. Un buen ejemplo es el retablo de Colmenar Viejo, encargado por don Tello de Girón, y en el que intervienen toledanos y pintores de corte como Sánchez Coello (Fig. 4).

Área de la Morena ha estudiado la tipología de las iglesias madrileñas de este periodo, que albergaba tan magníficos retablos, iglesias en las que pervive el gótico a lo largo del siglo XVI, y en las que diferencia los diversos elementos que le dan carácter a la zona. Miguel Ángel Castillo Oreja, destaca la influencia toledana –que venimos señalando– considerando a Alcalá de Henares como el foco más importante de la región hasta 1560, así como la importante publicación de las *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, y la presencia de Juan Gil, Gumiel, Vigaray y Gil de Hontañón en Alcalá y Torrelaguna⁷ (Fig. 5).

Con el proyecto de El Escorial se magnifica el interés artístico que ha sentido Madrid durante el siglo XVI. Al Escorial son invitados a participar artistas italianos y españoles, sintiendo

⁷ Morena, 1976: 122-131; Castillo Oreja, 1986:135-169.



Fig. 6. El Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo. Biblioteca. Fotografía © Patrimonio Nacional.

Felipe II especial predilección por Navarrete el Mudo, cuya obra en el monasterio jerónimo de la Estrella (Logroño), pudo haber influido en el rey para encargarle la concepción de los altares de la iglesia del Monasterio. Navarrete iba a encargarse de llevar a cabo el programa iconográfico de la basílica, de claro signo contrarreformista, sugerido por el rey, pero la prematura muerte del pintor abre el campo a otros pintores nacionales y extranjeros. A los citados Carvajal, Urbina, Barroso y Sánchez Coello, hay que sumar los de Cincinato, Cambiasso, Zuccaro y Tibaldi. El Escorial reúne al arquitecto Herrera para hacer el espléndido edificio y a pintores y escultores nacionales y foráneos para decorarlo (Fig. 6).

Otro monumento a considerar es el Palacio de El Pardo, cuyas pinturas mitológicas —escasa en nuestro país por estos años— llevadas a cabo por Gaspar Becerra, contando la historia de Perseo, constituye uno de los más bellos conjuntos de pintura al fresco (Fig. 7). En el mismo



Fig. 7. El Pardo. Palacio. Pinturas murales de Gaspar Becerra con la Historia de Perseo. Fotografía © Patrimonio Nacional.

palacio han aparecido otras pinturas de su mano, en la Torre de la Reina⁸, que han sido restauradas hace pocos años. Arfe dijo de Becerra que le quitó parte de su gloria a Alonso Berruguete, y que siguieron su estilo los mejores escultores de España. Tanto Alonso Berruguete como Gaspar Becerra fueron excelentes maestros, pero con distinta sensibilidad manierista y ambos dejaron esplendidos seguidores y discípulos⁹.

8 García-Frías Checa, 2005.

9 Mateo Gómez y otros, 1999: 165-176.

Punto de inflexión
en la Comunidad:
el Renacimiento y
la capital en Madrid

Cruz procesional

Marcos Hernández

Pagada entre 1569-1575

Plata en su color parcialmente sobredorada,
cincelada, fundida torneada

68 x 57 x 51 cm.

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra
Señora. Valdeavero

Marcas: O/T; MAR/COS; CR repetidas en el
árbol y en la manzana

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora.
Valdeavero



Es una de las más bellas y originales de la Comunidad de Madrid y encabeza una serie de cruces toledanas entre las que se encuentran la de la parroquia de Orgaz (Toledo) y el árbol de la Catedral de Jaén. Se trata pues, de una creación de su autor, Marcos Hernández. El árbol es de cruz latina y perfil muy recortado de cintas. Tanto el medallón central como los de los extremos son cuadrados con expansiones semicirculares con una venera en su interior. Estudiada la platería de Alcalá de Henares y puesta en este contexto, la cruz de Valdeavero podría parecer una reinterpretación de las de Juan Francisco Faraz, el platero más creativo de la generación anterior. Pero, aunque es posible que Hernández las tuviera en cuenta al trazar esta cruz, no cabe duda de que también debió de tener acceso a la obra del pintor italiano Francisco de Urbino, ya que los medallones y su encuadre del centro y de los extremos, parecen estar inspirados en un dibujo de este pintor para la celda baja del prior del monasterio de El Escorial.

La manzana también presenta novedades que se iban abriendo paso en Castilla en el último tercio del siglo XVI. Es arquitectónica y consta, básicamente, de dos cuerpos. El inferior se articula por medio de rectángulos y hornacinas aveneradas entre columnas de orden jónico con frontón recto y triangular. El superior repite esta estructura, con recuadros y hornacinas separados por términos con bustos femeninos, de forma simplificada y sin decoración. Esta estructura de la manzana recuerda las obras de Giralte y su círculo, puesto que coincide con el armazón arquitectónico del retablo de la capilla del obispo en la iglesia de San Andrés de Madrid, obra documentada de Francisco Giralte (1547-1550) y, sobre todo, con el retablo de la parroquia de Colmenar Viejo (1566-1579), que tradicionalmente se ha atribuido al mismo escultor aunque hoy está puesta en entredicho. Posiblemente colaborara en él con otros artistas.

Toda la superficie de la cruz está cubierta por una decoración muy variada: cartelas ovales, flores, frutos, además de los términos con bustos femeninos, conchas y querubines en los semicírculos ya citados, y figuras humanas desnudas, aisladas o emparejadas, en actitud manierista emparentadas con obras de Gaspar Becerra, especialmente la portada del libro de Juan de Valverde *Historia de la composición del cuerpo humano* y con algunos de los relieves del Arca de San Eugenio de la catedral de Toledo diseñados por Vergara el Viejo, labrada por Francisco Merino (1565) y claramente en la estela de Becerra. Recordemos que Becerra estaba pintando en el claustro de la catedral de Toledo en 1563. Con excepción de estas últimas figuras, los elementos decorativos están inspirados en los grabados flamencos que circulaban en gran cantidad por toda Europa. En este caso la fuente de inspiración está en Cornelis Floris, Cornelis Bos, Vredeman de Vries y Virgil Solis.

Las escenas religiosas están presentes en los cuadrados del árbol de la cruz y el cuerpo inferior de la manzana. Todas ellas representan escenas de la Vida de Cristo y de la Virgen. En el anverso *Cristo muerto*, de gran belleza



y cercano al romanismo, y en los cuadrados y óvalos, *la Resurrección*, *San Jerónimo*, un paisaje con la Jerusalén celeste, un santo obispo y el *Llanto sobre Cristo muerto* en el brazo vertical; el *Camino del Calvario* y *la Flagelación* en el horizontal. En el centro del reverso, un relieve con *la Asunción de la Virgen* y en la superficie de la cruz, *la Adoración de los Pastores*, *San Gregorio*, *San Sebastián*, santo con rueda dentada, *San Miguel venciendo al demonio* y *la Visitación* en el brazo vertical. *La Epifanía*, *San Ambrosio*, *San Agustín* y *la Anunciación* en el horizontal. En la manzana *la Aparición del ángel a San Joaquín*, el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, el *Sueño de San José*, *Santa Ana*, *la Virgen y el Niño* en las cajas del cuerpo inferior y santos de difícil interpretación en las hornacinas. En cuanto a las fuentes iconográficas de estas escenas están directamente tomadas de la pintura toledana contemporánea. Luis de Velasco para *la Visitación*, Correa en *la Anunciación*. Pero también utiliza las obras de artistas foráneos como el retablo de Astorga de Gaspar Becerra para *la Asunción* y *la Flagelación*, aunque ésta tiene otros precedentes en obras de Daniel de Volterra en Viterbo y San Pietro in Montorio de Roma.

La cruz se terminó de pagar en 1575, pero en 1569 ya cobra una parte¹.

Las marcas nos indican autor y localidad, ya que la de marcador, CR, no la hemos podido identificar. La cruz fue hecha en Toledo por Marcos Hernández, documentado entre 1566 y 1597. Se trata de un extraordinario artista muy completo, pues a su maestría técnica une su formación toledana en una época en que coincidieron un grupo numeroso de extraordinarios artistas, su conocimiento de la platería complutense y un interés por las novedades que llegaban de fuera de España. Todo esto aunado con tal habilidad que forman un conjunto pleno de unidad y armonía. Sabemos poco de su vida. Nació en Toledo y suponemos que se formó en la ciudad imperial aunque desconocemos quién fue su maestro. Vivió casi toda su vida en Toledo, aunque pasó largas temporadas en Alcalá de Henares ya que aquí le sitúan algunos datos documentales y obras en la zona como esta cruz de Valdeavero². Sería interesante conocer con quién se relacionó directamente, cómo conoció todas sus fuentes y otros datos que completaran la visión de conjunto de este extraordinario artista.

En 2010 fue restaurada, limpiándola a fondo, ajustando las piezas que se habían torcido o estaban a punto de caerse y añadiendo tres columnas completas y un capitel de la manzana así como varios perillones de la cruz. Las piezas nuevas se han hecho mediante moldes de las originales y se han dejado sin dorar para que no haya equívocos.

Amelia López-Yarto Elizalde

1 AP Valdeavero, *Segundo Libro de Fábrica de la parroquia de Valdeavero, 1562-1582*.

2 Heredia Moreno; López-Yarto, 1999: 313-340; Heredia Moreno; López-Yarto, 2001: 133-177, 246-248 y 323-324.

La ropa litúrgica tiene su origen, por lo general, en la ropa común de los primeros cristianos que se ha ido sofisticando y enriqueciendo. La capa era una prenda utilizada tanto para abrigarse como para defenderse de la lluvia por la mayor parte de las personas, incluidos los sacerdotes que presidían las procesiones que transitaban por la calle. Con el tiempo perdió su carácter utilitario para convertirse en una prenda que distinguía al sacerdote que presidía la ceremonia de devoción y se fue enriqueciendo progresivamente tanto en los tejidos utilizados como en los bordados y el broche en la parte delantera que, a veces, es una auténtica joya. La capucha se convierte en una pieza rectangular o pentagonal con escenas bordadas, que se llamará capillo.

En el siglo XVI el tejido básico es el terciopelo bordado con hilo metálico, algunas veces de oro, e hilos de sedas de colores. Es lo que se llama bordado culto o erudito, frente al de carácter popular que se usaba en prendas de carácter doméstico. La capa de Cadalso tiene estas características materiales. En el borde del semicírculo una cinta de pasamanería bordada con una línea ondulada dorada. En el cuerpo de la capa hay una retícula, también dorada, de tallos ondulantes que encierra una decoración de cartelas y hojas. El resultado es de gran armonía sin el efecto recargado que producen otras capas más ricas de este momento.

La decoración de imágenes se centra en la cenefa, que ocupa la parte recta y que una vez puesta sobre los hombros del sacerdote, queda tras el cuello y cae por los lados justo en la parte delantera del cura, así como en el capillo de la espalda, que es lo que atrae la atención de los fieles. En este caso, la cenefa está dividida en rectángulos que cobijan, bajo arcos semicirculares sobre columnas corintias, figuras de la Virgen María, San Andrés, Santiago, un obispo, San Pedro y San Pablo.

En el capillo, de base semicircular, está la escena de la *Asunción-Coronación de la Virgen rodeada de ángeles*. Dos la coronan y otros cuatro se agrupan por parejas simétricas a su alrededor. Es un tema iconográfico muy común en Castilla durante el siglo XVI. Hay varias piezas con la misma iconografía que la capa de Cadalso por la antigua Castilla la Vieja, anteriores a nuestra pieza. Por poner unos ejemplos, la utilizan Alejo de Bahía (†1510), el autor del *Misal Rico de Cisneros* (volumen V, 1517) o Juan Bautista Vázquez en Sigüenza y Almonacid de Zorita (1554). Y también, por artistas toledanos coetáneos de la capa, como Gregorio Pardo en una escultura en alabastro que talló en 1539 para la capilla funeraria del obispo de Calahorra, don Alonso de Castilla, en el Convento de Santo Domingo el Real de Madrid y el remate de la tabla del *Tránsito de la Virgen* del Museo del Prado, obra de Correa de Vivar. En la platería de Alcalá de Henares se repite con una cierta frecuencia en cruces fechadas entre 1540 y 1577¹.

Amelia López-Yarto Elizalde

Capa pluvial

Anónimo toledano

Segundo tercio del siglo XVI

Terciopelo de seda, bordado con hilos entorchados metálicos matizados con hilos de seda de colores

144 cm. x 300 cm.

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Cadalso de los Vidrios

1 Heredia Moreno; López-Yarto, 1999: 313-340; Heredia Moreno; López-Yarto, 2001: 117-120; 167-168; 257-259.



La casulla es de las llamadas “de guitarra” utilizadas durante siglos hasta el Concilio Vaticano II. El terciopelo es de color granate con forro rosa de lino y, por su calidad y riqueza, quizá formó parte de un terno, aunque a veces se encargaban o donaban piezas sueltas.

Todo el contorno está rodeado por una tira dorada de pasamanería con pámpanos y vides igual a la que encuadra la banda central de ambos lados. Ésta ha sido dividida en tres rectángulos con figuras en su interior, en cada lado. En el anverso no se pueden identificar los santos. El primero, de medio cuerpo, está leyendo en un paisaje. Quizá podría ser Dios Padre. El segundo, está bajo un arco de medio punto apoyado en columnas toscanas. El fondo es dorado reticulado, sin embargo en torno a los pies y parte de las piernas parece haber una zona campestre. Sobre el arco, una decoración sobre el fondo rojo del terciopelo, de cintas de cartela. Esta estructura se repite en la última escena del anverso y en las dos correspondientes del reverso. La tercera figura es un arzobispo revestido con capa pluvial, mitra y, en vez de báculo, una cruz patriarcal o de doble travesaño en la mano derecha, que distinguía a las sedes arzobispales como lo era la de Toledo. Está sentado en un trono y lee un libro que sostiene con la izquierda.

En el reverso, la primera escena es una *Asunción-Coronación* de la que ya se habló en lo referente a la capa de Cadalso de los Vidrios. Pero, curiosamente, quizá habría que añadir una tercera identificación iconográfica, la *Inmaculada Concepción*, al tener apoyados los pies en un querubín y la media luna. En este caso, el arco se rompe en la parte más alta y se tuerce en volutas, fingiendo una hornacina que cobija a la Virgen. La figura del centro es una santa con un vaso en la mano. Se trata, sin duda, de María Magdalena con el vaso de perfume. La Magdalena es la advocación de la, hasta hace muy pocos años, iglesia de Getafe y hoy catedral de la nueva diócesis. Finalmente, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, obispo (siglo VII) y patrón de Toledo. Es muy frecuente que aparezca en las obras de arte hechas en la Ciudad Imperial y, sobre todo, la escena milagrosa del encuentro con la Virgen en la catedral.

En cuanto a la calidad y procedencia, me remito a lo dicho sobre la Capa pluvial de Cadalso de los Vidrios. Creo que también es obra toledana y, si nos quedaran dudas, la presencia de san Ildefonso creo que confirma esta teoría.

La casulla fue declarada Bien Protegido por la Comunidad de Madrid, en 2013.

Amelia López-Yarto Elizalde

Casulla

Anónimo toledano

Siglo XVI

Seda, terciopelo bordado con hilos entorchados metálicos y matizados con hilos de seda de colores

135 x 75 cm.

Catedral de Santa María Magdalena, Getafe





La iglesia parroquial de Torrelaguna conserva un conjunto de restos escultóricos formados por doce relieves de distintas dimensiones en madera tallada, policromada y dorada, pertenecientes a dos retablos desaparecidos. Representan escenas de la infancia de Cristo y episodios de la vida de algunos santos, a los que hay que añadir varios fragmentos pertenecientes a la mazonería –columnas, ménsulas, remates–.

Por algunos datos documentales se conocía la existencia de dos retablos en la iglesia. A. Ponz¹, en 1787, informa de la presencia de dos retablos *“arimados a los postes de la Capilla mayor, cuya arquitectura, ornatos, y baxos relieves, que representan asuntos de la Vida de Christo, tienen un mérito muy superior en todo á lo que modernamente se ha hecho en la referida Parroquia”*. Más tarde, en 1921, F. Rodríguez Marín², describe dos retablos adosados a los pilares más próximos al presbiterio, que presentan idéntica traza *“policromados y con regulares esculturas, que representan escenas de la vida de Jesús”*. Esta información ha sido corroborada por una concluyente documentación fotográfica: una fotografía de 1910³ en la que se puede comprobar la existencia de dos retablos adosados a los pilares correspondientes al primer tramo de la nave central; y una serie de fotografías realizadas en 1932 por el historiador del arte alemán Georges Weise⁴, donde se observan uno de los retablos en su totalidad, y detalles de los relieves de ambos retablos; sin embargo, en este momento habían sido desplazados a los pilares del tramo anterior.

Se trataba de dos retablos de un tipo estructural sencillo, en los que predominaba la traza arquitectónica sobre la decoración, recordando los modelos que se estaban construyendo en los talleres toledanos y su zona de influencia a partir de mediados del siglo XVI. La planta se adaptaba a la forma de los pilares a los que se adosaban, dando lugar a una estructura en acusado chaflán; estaban conformados por tres calles, la central de dos cuerpos para ubicar esculturas exentas, y las laterales de dos cuerpos y un pequeño banco, donde se localizan los relieves. Éstos se situaban en encasamientos flanqueados por columnas exentas sobresalientes con retropilastras, ambas de fuste acanalado y capiteles de orden jónico y corintio, sobre las que descansan entablamentos volados colocados en esviaje, y apean sobre ménsulas muy destacadas situadas en el banco, también en esviaje, formadas por ángeles tenantes. La ornamentación se localiza en el tercio inferior de las columnas con representaciones figuradas: en las de orden jónico, situadas en el cuerpo inferior, se representan imágenes de santas, apóstoles, santos y la duda de Santo Tomás, mientras en las columnas de orden corintio, situadas en el cuerpo superior, se representan estípites y angelotes desnudos; los dos frisos que rematan los cuerpos se decoran con roleos vegetales.

1 Ponz, 1972 (1787), Tomo X: 34.

2 Rodríguez Marín, 1921.

3 Fotografía facilitada por un vecino de la localidad de Torrelaguna.

4 Weise, 1939.

Adoración de los Reyes Magos

Predicación de San Ildefonso

Atribuido a Juan Calderón y Juan de Cerecedo

Tercer cuarto del siglo XVI

Madera policromada, dorada y estofada,

63,5 x 43 cm.

Iglesia parroquial de Santa María Magdalena.

Torrelaguna



Vista general del retablo original en 1932.
Foto: © Bildarchiv Foto Marburg /Georg Weise.

En el retablo situado en el lado del evangelio se encontraban los relieves dedicados a la infancia de Cristo –la *Adoración de los Reyes* y la *Circuncisión*–, en el cuerpo central; el *Martirio de Santa Águeda* y la *Magdalena lavando los pies a Cristo*, en el cuerpo superior; y la *Anunciación* y la *Adoración de los pastores* en el banco; remata la calle central un relieve representando dos sibilas sujetando la bola del mundo. En el retablo situado en el lado de la epístola se localizaban los relieves dedicados a San Ildefonso –la *Predicación* y la *Imposición de la casulla*–, en el cuerpo central; *San Jorge luchando con el dragón* y *Santa Lucía mostrando sus ojos en una bandeja*, en el cuerpo superior; y el *Martirio de San Blas* y el *Milagro del niño que se tragó una espina*, en el banco. Las calles laterales culminaban en tondos con el anagrama de María soportado por tres angelitos desnudos y rematados en un florón.

El análisis estilístico de los relieves pone de manifiesto la intervención de, al menos, dos manos, si bien ambas con un estilo que se podría encuadrar en el manierismo romanista. A pesar de que las figuras presentan unos cánones algo cortos, su anatomía musculosa y sus actitudes muy marcadas –contrapostos, líneas serpentinadas– denotan una clara influencia manierista. En cuanto a la composición, las escenas de mayor calidad técnica –las relativas a *San Ildefonso*, la *Adoración de los Reyes*, la *Circuncisión*, *Santa Lucía* y la *Magdalena*–, presentan gran número de figuras dispuestas en registros, sobre fondos de arquitecturas plenamente clásicas conformadas a base de estructuras circulares, frontones, balaustradas, arcos de medio punto con casetones, óculos, columnas de orden clásico, donde se pone de manifiesto el interés por crear cierta profundidad. El resto de escenas –*Anunciación*, *Adoración de los pastores*, *Martirio de Santa Águeda* y episodios de la vida de san Blas– se componen de menos figuras y se desarrollan sobre fondos, tanto arquitectónicos como de paisajes, mucho más escuetos y las figuras son más toscas y rígidas.

Respecto a la autoría de estos relieves, la documentación existente en el Archivo Parroquial proporciona algunos datos de interés. Entre 1564 y 1566 se encarga al “escultor Juan Calderón, vecino de Torrelaguna” una serie de obras, entre las cuales se citan dos retablos colaterales; a partir de 1566 se registran pagos “al entallador Juan Calderón, vecino de Torrelaguna” por dos retablos colaterales que estaba haciendo, que se le seguía pagando en 1578 junto con su yerno el escultor Francisco de la Torre, vecino de Guadalajara⁵.

Los investigadores que han estudiado la figura de Juan Calderón, coinciden en que algunos de los relieves existentes en la iglesia de Santa María Magdalena podrían ser obra suya⁶. Sin embargo, no es posible establecer esta asignación con certeza, ya que no se conserva ninguna obra

5 Estella Marcos, 1985: 311-312; Cruz Valdovinos, 2002: 47.

6 Estella Marcos, 1985: 310-312 y 1990: 60-61; Cruz Valdovinos, 2002: 47.





Adoración de los Reyes Magos en 1932. Foto: © Bildarchiv Foto Marburg /Georg Weise

realizada en madera atribuida a él auténticamente cierta como para poder establecer relaciones y conocer así en qué medida pudo intervenir en estos retablos.

No son muchos los datos que se conocen sobre Juan Calderón. Se sabe que era escultor y entallador, vecino de Torrelaguna desde 1540 hasta 1580, y que realizó dos retablos con el pintor Cristóbal de Villarreal, uno en 1540, posiblemente para la iglesia de la Magdalena, y otro en 1543 para la iglesia de Pozuelo, actualmente desaparecido⁷. En 1550 se le menciona tasando la tribuna de la iglesia de la localidad donde residía; más tarde, entre 1575 y 1577 hace la portada y sepulcros de los fundadores del convento de las Concepcionistas de la misma localidad; y en 1578 se le encargan las estatuas en piedra para los nichos de la portada sur de la parroquial, aunque no debió llegar a realizarlas.

Los doce relieves y los elementos de mazonería existentes, conservan la policromía original, destacando su gran calidad técnica, tanto por los materiales empleados como por la destreza de su aplicación, lo que demuestra que su ejecución tuvo que llevarse a cabo por artistas de notable maestría. A este respecto, la documentación también aporta importantes datos. Un protocolo fechado el 9 de febrero de 1576⁸, informa que el pintor Diego de Urbina fue encargado por el gobernador del Arzobispado de Toledo, de realizar la policromía de dos retablos colaterales en la iglesia de Torrelaguna; pero en este mismo año, Urbina da un poder al pintor Juan de Cerecedo, vecino de Alcalá, para que sea él quien haga las labores de dorado y estofado, recibiendo pagos por ello desde 1578; entre los años 1591 y 1599 cobró su viuda Martina de Herrera⁹. Además, en el archivo parroquial se conserva una *“carta de concierto entre la iglesia parroquial de Torrelaguna y Martina de Herrera, viuda de Juan de Zereceda, pintor de la villa de Alcalá de Henares, del dorar y estofar los retablos colaterales de la dicha iglesia”*¹⁰.

Juan de Cerecedo, hijo del pintor alcalaíno Cristóbal de Cerecedo, fue quien realizó la policromía, el dorado y estofado de los retablos. Formado en Madrid en el círculo de los pintores Diego de Urbina y Alonso Sánchez Coello, desarrolló gran parte de su actividad en Alcalá de Henares y su entorno hasta su muerte en 1587, actuando en labores de pintura, dorado y estofado de retablos; en este sentido se le cita en relación con los retablos de Auñón (1575) y San Miguel de Escariche (1576) en Guadalajara, que junto con los de Torrelaguna aún se conservan, y los de Valdeavero (1579) y Daganzo en Madrid, actualmente desaparecidos¹¹.

7 Sánchez Palencia, 1976: 317-321; Estella Marcos, 1990: 60-61.

8 Matilla Tascón, 1985: 394.

9 Estella Marcos, 1990: 60; Cruz Valdovinos, 2002: 47; González Ramos, 2002: 112-113 y 2007: 174-175.

10 Momplet Miguez y Chico Picaza, 1979: 30.

11 Cruz Valdovinos, 1982: 353; Castillo Oreja, 1986: 158; González Ramos, 2002: 112-113 y 2007: 174-175.





Predicación de San Ildefonso en 1932. Foto: © Bildarchiv Foto Marburg /Georg Weise

En el reverso de dos de las tablas aparece representada una serie de dibujos realizados en carboncillo, que reproducen dos cabezas humanas, que bien pudieran tratarse de retratos ya que muestran rasgos físicos concretos, así como dos cabezas de águila y algunas firmas, en unos casos realizadas con tampón, en otros manuscritas. Es posible que éstas puedan corresponder a nombres de los ensambladores de los retablos, que en ocasiones firmaban en lugares ocultos.

Analizando estos datos, se puede concluir que los relieves y restos de columnas, ménsulas y remates pertenecen a los retablos citados por la documentación, y se corresponden con los que se observan en las reproducciones fotográficas de 1910 y 1932. Muy probablemente intervinieron en ellos el escultor y entallador Juan Calderón y el pintor, dorador y estofador Juan de Cerecedo. Constituyen estos restos un magnífico ejemplo de la importante actividad existente en la región madrileña en la realización de retablos durante la segunda mitad del siglo XVI, que han desaparecido prácticamente en su totalidad.

Rosa Cardero Losada



Detalle del reverso de una de las tablas.

Aunque Post, en el año 1950, atribuyó las tablas conservadas en la iglesia parroquial de Meco, procedentes del retablo mayor, a Juan Correa de Vivar (c.1510-1566), fue Cruz Valdovinos quien las documentó, añadiendo la participación del pintor Cristóbal Cerecedo, por las que cobran ambos artistas. El retablo se ejecuta entre 1537 y 1538, y, por su coste total, 225.000 maravedies, Valdovinos eleva el número de tablas a doce, de las que solo se conservan seis y, todas ellas, de Juan Correa de Vivar. La personalidad artística de Cerecedo –documentalmente– no es tan abundante ni prestigiosa como la de Correa, pero, además, la aparición de otras tablas de Correa, que pudieran proceder de este retablo de Meco, hace presumir que fuera todo el retablo obra de él, aunque con alguna participación de taller¹. Las tablas que se conservan en la iglesia de Meco son la *Anunciación*, *Visitación*, *Nacimiento* o *Adoración de los Pastores*, *Camino del Calvario* y *Piedad*. El *Nacimiento del Niño*, adorado por los pastores, se desarrolla en un escenario arquitectónico ruinoso, empleado por Correa en versiones anteriores, como en el de Mora y Guisando, pero en la versión de Meco la arquitectura está desprovista de decoración plateresca, dándole más importancia al sentido severo de la arquitectura, compuesta por grandes sillares –incluido el que sirve de pesebre al Niño– enriquecida por una columna de mármol jaspeado en rojo. A través de los muros rotos de la arquitectura, se observa el paisaje, en el que aparece el *Anuncio a los Pastores* –a menor escala– edificios y montañas que subrayan la lejanía. En primer plano, un conjunto de losas a cuadros de suave color, con algún canto rodado –típico de Correa– y, centrando el grupo, el sillar cubierto por un paño blanco sobre el que reposa el Niño, desnudo, girando el cuerpo hacia el espectador. La Virgen va cubierta por vestido y manto azul intenso, y toca blanca. Su rostro es idéntico al de la Virgen del pajarito del Colegio de Doncellas, de Toledo, y al de la Virgen de la Visitación, del Tríptico de Guisando, así como conexiones con la del *Nacimiento* del retablo de Mora, con el que el modelo de San José, también hay que relacionar, y cómo no, también, modelos y color, con algunos personajes del Breviario de Carlos V, miniado por Correa, también en la década de los treinta. Sobre el grupo principal del *Nacimiento* de Meco, se halla un coro de ángeles, entonando el GLORIA IN EXCELSIS DEO, con una delicada combinación de colores entre las túnicas y las alas. Así el primero, luce túnica rosa y alas doradas; el segundo, túnica dorada y alas azuladas y el tercero, túnica azulada y alas rosas. A la izquierda asoman el buey y el asno y, a la derecha, los pastores, uno de ellos arrodillado ante el Niño.

Nacimiento

Cristo Camino del Calvario

Juan Correa de Vivar

1537-1539

Óleo sobre tabla, 133 x 98 cm.

Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora. Meco

1 Post, 1950, vol. X: 415; Cruz Valdovinos, 1982: 351-363; Mateo Gómez, 1983: 33-34; Mateo Gómez, 1998: 313-319, fig. 28; Mateo Gómez, 2000: 245-253; Mateo Gómez, 2011: 23-47.





La escena del Camino del Calvario se desarrolla fuera de la muralla de la ciudad, en cuya arquitectura ha observado Cruz Valdovinos evocaciones mudéjares¹. La composición se centra en la figura de Jesús, equilibrando la colocación de la muchedumbre que le acompaña. La Magdalena acapara la atención del espectador, por su vibrante movimiento de cuerpo y ropaje, éste último de tonos claros. La Verónica le ofrece el paño a Cristo, quien vuelto hacia ella se lo devuelve con su efigie estampada sobre él. Detrás de Jesús, su dolorida madre atendida por San Juan, mientras que el Cirineo ayuda a Cristo a soportar la cruz. Como fondo de este grupo principal, hay grupos de soldados, detrás de la cruz, y delante de ella, apresurando el paso del Señor. Al fondo de la composición, a menor escala, el Calvario, en donde ya se están clavando y levantando las cruces de los ladrones. Cruz Valdovinos ha visto en esta composición la influencia del mismo tema –desaparecida– de Juan de Borgoña para San Juan de la Penitencia de Toledo, pero de este maestro pudo influirle más, por la cercanía de fecha, el Camino del Calvario que el maestro pintó para el retablo de San Miguel de los Ángeles, de Toledo, actualmente en la catedral de la Almudena. Cruz Valdovinos sugiere, aunque no con mucha decisión, que Correa pudo conocer el *Pasmo de Sicilia* de Rafael, pero más bien creo que pudo haber visto un grabado de Raimondi, por la presencia del “chico de la trompeta”, presente en composiciones de este tema en nuestra pintura del siglo XVI. La alternancia de caballos blancos y negros se observa en este tipo de composición desde el primer cuarto del siglo XVI. El interés por el renacimiento lo observamos, en el “medallón” que el artista ha colocado en el primer plano de la muralla. Tanto en esta escena, como en la anterior, hallamos una incipiente sensibilidad manierista, advertida por Post y que explicó Weise por la intervención del elemento gótico en este fenómeno del Cinquecento, y por el influjo de la utilización tardogótica en la figura humana en la forma manierista.

Isabel Mateo Gómez

¹ Para el estudio de este grupo de pinturas véase: Mateo Gómez, 1983: 35; Cruz Valdovinos, 1982: 351-363. Post, 1950, vol. X: 413; Weise, 1971: 39 y ss.

El cuadro es una copia de la Lamentación de Piero Buonaccorsi, más conocido como Perino del Vaga (1501-1547), realizada probablemente en Roma hacia 1537 y conservada hoy en el Museo del Hermitage en San Petersburgo (óleo sobre tabla, 197 x 145 cm).

En primer término se muestra a Cristo, descendido de la cruz y colocado en el regazo de su madre, quien lo contempla con las manos juntas y la cabeza baja, San Juan Evangelista está a la izquierda de la composición sosteniendo la cabeza de Cristo y volviéndola hacia el espectador, mientras la Magdalena se sitúa al otro extremo, sujetando las piernas del Salvador. Una de las Santas Mujeres toma la mano izquierda de Cristo mientras en el último plano aparecen las figuras en pie de Nicodemo y José de Arimatea flanqueando la cruz y mostrando parte de las Arma Christi. El fondo está ocupado por un sumario paisaje con colinas por las que se mueven algunos de los asistentes a la crucifixión y un cielo recorrido por grandes nubes.

La composición destaca por su monumentalidad y por no dejar casi espacio para el fondo, lo que hace que el espectador no pueda distraerse con detalles secundarios, concentrándose así en la acción narrada. La disposición simétrica de los personajes, pensada hasta el punto de colocar a una de las Marías con la cabeza inclinada en dirección opuesta a la de la Virgen para equilibrar su figura, contribuye al aspecto solemne que muestra la escena.

El hecho de que las medidas sean muy similares a las de la tabla conservada en San Petersburgo y que el colorido siga puntualmente al del prototipo hacen suponer que la copia se hizo en Roma y a la vista del original, del que se omitieron detalles mínimos, como la orla del manto de la Virgen o la tablilla con la inscripción del primer plano, junto al pie de San Juan. La datación de la copia es algo problemática puesto que se desconoce la historia del original, que entró en las colecciones del Hermitage en 1947 pero que seguramente se pensó para ser colocado en el altar de una capilla, como el fresco que pintó el propio Buonaccorsi en Santo Stefano del Cacco en Roma y que Vasari recordaba en los siguientes términos "En un altar de Santo Stefano del Cacco pintó al fresco, para una noble dama romana, una Piedad con un Cristo muerto en el regazo de la Virgen, y retrató al natural a aquella dama, de manera que parece estar viva. Esta obra fue realizada con destreza y es muy hermosa¹". Una de sus obras más famosas fue el Descendimiento pintado para una de las capillas de la iglesia romana de Santa Maria Sopra Minerva en el que "Perino representó a Cristo ya depuesto en el suelo, con las Marías que le lloran a su alrededor, mostrando un dolor y un afecto compasivo en las actitudes y en sus gestos. También están los Nicodemos y otras figuras muy admiradas, tristes y afligidas al ver la inocencia del Cristo muerto²". Un apunte del propio Perino para la decoración de una

Lamentación sobre Cristo muerto

Anónimo (Copia de Perino del Vaga)

Segunda mitad del siglo XVI

Óleo sobre lienzo, 190 x 115 cm.

Monasterio del Corpus Christi

(Carboneras), Madrid

1 Vasari, 1568, ed. de Luciano Bellosi y Aldo Rossi 2002: 725.

2 Vasari, 1568: 726.

capilla en el Vaticano, conservado hoy en el John Paul Getty Museum de Los Angeles, muestra una solución similar para este tema.

La obra muestra la unión que Buonaccorsi intenta conseguir en sus obras entre los modelos de Miguel Ángel y Rafael, deseando emular a ambos³. Del primero procede la monumentalidad y seriedad de la escena y también la pose del Cristo, que recuerda al de la famosa Piedad conservada en la basílica vaticana y que fue retomado en un dibujo de Rafael grabado posteriormente por Marcantonio Raimondi. Del propio Rafael procede el colorido y el tono íntimo y alejado del patetismo de Buonarroti, destacando detalles como la mirada de la Magdalena a los pies de Cristo, recordando el momento de la unción.

El lienzo presenta el interés de mostrar el sistema de trabajo en el activo taller de Perino del Vaga, quien, según Vasari⁴, en los últimos años de su vida hacía solo los dibujos preparatorios o los cartones, que luego sus ayudantes se encargaban de trasladar al lienzo, lo que explica la existencia de copias puntuales de sus modelos. Ello explica que en la obra que nos ocupa el modelado sea algo más blando, sobre todo en los plegados de los paños o en los cabellos y que el dibujo haya perdido algo de nitidez y de la tensión que transmitía a la escena, algo explicable también por el cambio de soporte. Las figuras del fondo, la vegetación y las montañas de la réplica están menos definidos que en el original.

Es difícil saber quien pudo realizar la copia, pues se desconoce la organización del taller de Perino del Vaga, aunque según Vasari con él colaboraron Marco Pino, Girolamo Siciolante da Sermoneta y Daniele da Volterra, entre otros.

Miguel Hermoso Cuesta

3 Vasari, 1568: 723; Hansen, 2013: 12.

4 Vasari, 1568: 740.



San Antonio de Padua

Imposición de la Casulla a San Ildefonso

Pedro de Cisneros el Viejo

1525-1530

Óleo sobre tabla, 81 x 55 cm.

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra
Señora. Valdemoro

De Pedro de Cisneros el Viejo se tienen pocas noticias. Por ello resulta importante destacar algunos aspectos artísticos y humanos reflejados en su testamento. Cabe subrayar la admiración y afecto que sentía por su maestro Juan de Borgoña, perdonándole deudas a sus herederos; se ocupa de toda su familia; ordena se paguen sus deudas y deja como heredero universal a su hijo natural, Pedro de Cisneros y, como es menor de edad, encarga que le enseñen el oficio de tejedor de terciopelo, y como albacea testamentario a Juan Correa de Vivar. Por el testamento sabemos que deja sin hacer el retablo de Borox y ordena que se termine el retablo de la Capilla de San Antonio del Monasterio de San Juan de los Reyes. También se le debe dinero por el retablo de Pinto y no se le paga el que tiene empezado en la iglesia de San Pedro de Ocaña. También las monjas de la Cruz le deben la hechura de su retablo, amén de abundantes obras de restauración. Muere el 31 de octubre de 1546¹. Pedro de Cisneros tiene un exiguo catálogo probablemente por participar con Juan de Borgoña en los retablos contratados por éste. Un ejemplo claro de este menosprecio por Cisneros es el manifestado por Post: “demuestra tan pobre personalidad artística que el rescate de su nombre apenas merece esfuerzo”². Su obra documentada es el retablo de la Capilla del Arcediano Morales, en el convento de Santa Clara de Toledo (1535-1538), y por afinidades estilísticas se le han atribuido las tablas del retablo del Coro, y alguna intervención en el retablo mayor, del convento toledano –desaparecido– de San Juan de la Penitencia³. El estilo de Cisneros está muy próximo al de Juan de Borgoña; sin embargo, se observan ciertas características propias de Cisneros como la frente ancha, rasgos menudos, barbilla marcada y redondeada, y cierto interés por el movimiento del cabello y las telas, por el paisaje con arbolillos de tupidas copas, evocadores del estilo de Correa de los años 1530-1540. De todos los lugares citados en el testamento, donde trabaja Cisneros nos interesan los de los lugares próximos a Valdemoro –donde se hallan cuatro tablas– que se le pueden atribuir a su mano. Efectivamente pintó, un retablo próximo a Valdemoro, en el convento de San Francisco de Pinto –desaparecido– y otro para una capilla de la iglesia de San Pedro de Ocaña, que no llegó a ejecutar. Pinto, Valdemoro y Ocaña, pertenecían entonces a la archidiócesis de Toledo, pero ni en el Catálogo Monumental de Madrid, de Rodríguez Marín, ni el Inventario Artístico de la Provincia de Madrid, se citan las tablitas que actualmente se hallan en la sacristía de la iglesia parroquial de Valdemoro. Es posible que entonces estuvieran en la casa parroquial, donde yo las vi por primera vez. Las tablas representan a *San Sebastián, Santa Ágreda, San*

1 Mateo Gómez, 1984: 44-51. Las medidas 0,80x0,83 cm. fueron tomadas en el momento de hacer este trabajo, son escasos los centímetros de diferencia.

2 García Rey, 1930-1931: 53-58; Gómez Menor, 1971: 7-81. 4 Cruz Valdovinos, 1982: 354.

3 Mateo Gómez, López-Yarto Elizalde, 2003: 140-141. Post, vol. IX, 1ª parte, 1950: 246.





Antonio de Padua y la Imposición de la Casulla a San Ildefonso, tema este último toledano por excelencia. Cruz Valdovinos recoge la noticia de López y López de Lerena, *Historia de la Villa de Valdemoro* (Madrid, 1875, p. 19), sugiriendo que este conjunto de tablitas procedan del primitivo retablo de la iglesia antigua, fundada en 1584. Cada una de las tablas mide 80 x 53 cm, y podría pensarse por las medidas, que se trata de las tablas del guardapolvo de un retablo mayor, o de un retablo de no muy grandes proporciones. La escena de *San Antonio de Padua* presenta al santo vestido con hábito franciscano, con rostro imberbe y ancha tonsura monacal. Su tradicional atributo del ramo de azucenas o el tallo de vid, ha sido sustituido por una cruz, que sujeta con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un gran libro –el de la Regla o los Evangelios– sobre el que se posa el Niño Jesús dentro de una mandorla luminosa. La figura se halla sobre un paisaje con un árbol en primer plano, a la derecha y, una arquitectura conventual, a la izquierda, más en segundo plano. El modelo nos evoca el de *San Ildefonso* del retablo de la Capilla Mozárabe que Post atribuyó a Cisneros, y el Niño, es similar al que aparece transportado por *San Cristóbal*, pintado por Cisneros en el retablo del coro de San Juan de la Penitencias.

Como hemos dicho al aludir a esta tabla¹, en la ficha anterior, se trata de un tema toledano por excelencia, dada la vinculación del Santo con la ciudad de donde fue arzobispo, y del milagro que tuvo lugar en la catedral, y que se representa en esta tabla. Su devoción a la Virgen, manifestada en sus escritos le concede el privilegio de que un día se le aparezca la Virgen rodeada de ángeles y le vista o imponga la casulla. En la tabla que estudiamos, además de los ángeles, aparece una doncella, a la que tal vez debamos identificar con Santa Leocadia, quien también se le apareció a San Ildefonso, permitiéndole que le cortara parte del velo de su toca. La escena la ha concebido el pintor dentro de un recinto cerrado –la catedral– cuyos muros casi agobian a las figuras. Solo una pilastra, la nubecilla sobre la que se asienta la Virgen y la losería del suelo, ayudan a crear cierta profundidad en la escena. El modelo de la Virgen y el de Santa Leocadia son similares a los de Santa Águeda y comunes a otros modelos de Cisneros en retablos ya aludidos. Se insinúa un movimiento en las figuras y unos tonos tornasolados que sugieren una proximidad hacia ciertos presupuestos manieristas que Cruz Valdovinos sitúa a finales de la década de los treinta. De todos los modelos de la tabla de San Ildefonso, el del ángel que ayuda a la Virgen a colocar la casulla al santo, parece el más cuidadosamente pintado respecto al rostro, suave movimiento del cabello y de las alas y su delicado plumaje con juego de luces y sombras, que subrayan su alargamiento. El modelo de San Ildefonso es idéntico al de San Gregorio y al de uno de los asistentes a Misas en el retablo de San Juan de la Penitencia, y la forma de pelgar los hábitos marca la forma de hacer la escuela toledana.

Isabel Mateo Gómez

1 Véase Cruz Valdovinos, 1982: 351-374; García Rey, 1931; Gómez Menor, 1971: 5-81; Mateo Gómez, 1984; Mateo Gómez, López-Yarto Elizade, 2003; Post, 1947.

Sin duda debe tratarse del ala de un tríptico dedicado a la vida de la Virgen. La escena aparece enmarcada en la parte superior por una moldura renacentista policromada, muy utilizada en los retablos conquenses de este momento. Al fondo aparece Santa Ana sobre el lecho, después de haber dado a luz a la Virgen, atendida por dos mujeres, la más anciana lleva un tocado, frecuente no solo en la obra de Yáñez, sino en los modelos de Martín Gómez el Viejo y de su taller, principalmente en el retablo de la iglesia de Villar del Águila¹, de Villarejo del Espartal y Valdecabras, los tres en la provincia de Cuenca. Lo mismo ocurre con el resto de los modelos y tocados que aparecen en la composición. La escena del fondo se halla separada de la del primer plano, por la figura de San Joaquín dormido sobre el lecho de Santa Ana, y por dos grandes cortinas rojas. En el primer plano, la Virgen, recién nacida, recibe las atenciones de las amigas de Santa Ana. Los modelos, el colorido y las posturas de las figuras recuerdan a Yáñez de la Almedina y a Llanos, y, en un principio por las semejanzas apuntadas podrían pensarse que se trata de una obra de Martín Gómez el Viejo, en colaboración con su hijo Gonzalo. La escuela de Cuenca, encabezada por estos pintores deriva su estilo de la valenciana de los "Hernando", pero con un estilo propio, más expresivo y nervioso y de calidad².

La influencia de los "Hernandos" llega no solo a Cuenca sino a Guadalajara y Albacete y relacionado, con esta última localidad, Camón Aznar, dice que "hay un maestro leonardesco, muy similar a Martín Gómez y que trabaja en tierras de Albacete y al que se debe un retablo en la iglesia de San Juan Bautista cercano a Yáñez, aunque con las formas más incorrectas y de un más intenso realismo en los rostros"³, y, estas características creemos que encajan con los de la tabla del Nacimiento de la Virgen y las diferencian de Martín Gómez y su escuela. El estado de conservación de la tabla no es grave, ya que los saltados de la pintura no afectan a partes importantes y, el "pasmado" y alteración de algún color, con ligera limpieza refrescará las tonalidades.

Isabel Mateo Gómez

Nacimiento de la Virgen

Atribuido al Maestro de Albacete

Primer cuarto del siglo XVI

Óleo sobre tabla, 77 x 41 cm.

Arzobispado de Madrid

1 Ibáñez, 1991: v. II, fig. 80, y. III, figs. 87 y 94.

2 Ibáñez, 1991: 65-77; ANGULO, 1955: 193

3 Camón Aznar, 1970: 64.



Pese a la relevancia del tema de la segunda venida de Cristo a la tierra en el arte cristiano, no fue una iconografía frecuente en el arte español, destacando por ello la existencia de este cuadro en el patrimonio eclesiástico madrileño.

En la parte alta de la pintura Cristo Juez preside la composición, situado en el centro de la corte celestial y entronizado sobre el arco iris, según la primera visión del Apocalipsis de San Juan, que sin embargo el autor del cuadro no seguirá en todos sus detalles. Así, por ejemplo, la mano derecha de Cristo apacigua a los justos, mientras la izquierda sostiene una hoz alusiva a la siega de los hombres, circunstancia que se aleja del relato apocalíptico. Le rodea la corte angélica y el tribunal celestial que componen los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, los doce apóstoles y los patriarcas, entre los que se reconoce claramente a Moisés con las tablas de la ley. Al lado de Cristo la Virgen y San Juan aparecen implorando por la humanidad, mientras que debajo de él Cristo, unos ángeles sostienen un libro abierto con referencias al juicio final, mientras a ambos lados se muestran aquellos que ya gozan de la compañía de Cristo, muchos de ellos santos con sus palmas, entre las que se reconocen algunos con coronas reales y otros con tiaras papales. Más abajo, en el eje con Cristo, otro ángel sostiene la cruz triunfante, señal inequívoca de la inminencia del juicio que describe San Juan, al igual que la presencia de los siete ángeles trompeteros que se sitúan a su alrededor. A esta altura también son fácilmente identificables el sol, a nuestra izquierda, y la luna, a la derecha, alusivas de nuevo a las palabras de San Juan, cuando relata como al abrir el sexto sello se produjo un terremoto, el sol ennegreció y la luna se tiñó bermeja. Circunstancia, sin embargo, no perfectamente expresada en el cuadro, donde los astros tienen su aspecto habitual. En ese mismo momento las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra, como bien refleja en este caso el cuadro en la parte derecha, junto al creciente lunar. A ambos lados de la gloria se representan parejas de profetas, Jeremías y Joel, Isaías y Daniel cuyas filacterias hacen alusión a sus propias profecías sobre el día del Juicio.

En el registro inmediatamente inferior se aprecia una suerte acumulación de edificios que alude al mundo terrenal. En esta parte del cuadro oleadas de seres humanos, aparecen representados, junto con diversos ángeles, provistos igualmente de hoces en alusión a la recolección de almas. La resurrección de la carne el día del juicio es representada por doquier a través de figuras saliendo de la tierra o de las tumbas, unas acogidas por los ángeles, otras castigadas por los demonios. A la izquierda estos ángeles parecen ayudar a los elegidos y conducirlos hacia el templo circular, de claro origen clásico, que representa las puertas del cielo, presidido por San Pedro y diversos ángeles que acogen a los justos. En su parte alta se aprecian las almas ascendiendo hacia la gloria eterna. En la parte de este registro, a la derecha, los condenados aparecen como no hay tiempo ya para el arrepentimiento, sufriendo el castigo eterno, en algunas ocasiones a modo de

Juicio Final

Anónimo, copia de Jean Cousin

Siglo XVI

Óleo sobre lienzo, 230 x 188,5 cm.

Monasterio de Mercedarias de D. Juan de Alarcón. Madrid



torturas infernales, que recuerdan a ciertos detalles de obras de El Bosco o Peter Brueghel como por ejemplo los cuerpos colgados de una estructura circular en la parte alta de la derecha, junto a otros edificios en llamas en clara alusión al infierno. Otros condenados, en la parte baja, con empujados por los demonios hacia el averno, algunos subidos a una barca.

Recientemente restaurada, la obra ha ganado enormemente no solo en aspecto y belleza, sino en la posibilidad de lectura de todos sus detalles iconográficos que la convierten en un ejemplo único de representación de este tema bíblico¹. La tela es una sola pieza de tipo mantelillo en la que se aplicó una fina película de pintura de textura lisa, prácticamente sin empastes marcados, cuyas características apoyarían una factura cercana a los inicios del siglo XVII.

De hecho la obra ha sido tenida hasta ahora como una mera copia de la pintura del mismo tema y aspecto idéntico que atribuida a Louis Coussin el joven se encuentra en el Museo del Louvre². Esta pintura aparentemente es la que el rey Enrique II de Francia había encargado hacia 1584 y enviado al convento de Mínimos del bosque de Vincennes, que más tarde vería y alabaría con grandes palabras Felibien: *“Un des plus Meaux tableaux que l’on voie de lui est le Jugement Universal qui est dans la sacristie des minimes du bois de Vincennes, et qui a esté gravé par Pierre de Jode le Flamand”*³. Efectivamente Peter de Iode realizó un grabado de la obra de Coussin, que tiró a la imprenta el editor Brevet en la calle Saint Jacques de Paris, en 1615, y de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴. La estampa incluía todo lujo de detalles y precisiones iconográficas, aludiendo a Jean Coussin el joven como el autor de la composición, circunstancia por la cual se ha atribuido a él el cuadro del Louvre. De la composición, se conservan además varias copias casi siempre basadas en la estampa, como la que alberga una iglesia en Puebla (Méjico), hoy dividida en dos mitades⁵; además de copias parciales caso de la que pasó por el mercado del arte londinense⁶; y obras directamente inspiradas en el original como el Juicio Final de Andrés Pérez (1660-1727) del Museo de Bellas artes de Sevilla

La entrada en escena del cuadro de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, aporta numerosas dudas sobre el cuadro de París y su relación con la estampa de Peter de Iode. Por un lado el cuadro de las Mercedarias no es una copia fiel del cuadro parisino. Muchísimas son las diferencias. La más importante atañe a la acción de Cristo. En París, su brazo derecho señala la herida del costado y el izquierdo sostiene la hoz pero está más elevado. El

-
- 1 Agradezco enormemente a Mercedes del Pino Peño, la cesión de la memoria de restauración de esta obra.
 - 2 Scallièrez, 2012 : 240-244.
 - 3 Félibien, 1666-1688, III : 128
 - 4 Huidobro Salas, González Negro 2001: 282-285. Otro ejemplar se encuentra en el Monasterio de la Encarnación de Osuna.
 - 5 Puebla 2012.
 - 6 [Sotheby's Londres, 24 abril 2008, lote 67.



globo terráqueo sobre el que coloca los pies es distinto. Y carece de inscripciones en las filacterias de los profetas y el libro que sostienen los ángeles. La menor preocupación por la iconografía es muy notable en la versión parisina. así el ángel de la izquierda que en Madrid sostiene un espejo con otra alusión apocalíptica, en París únicamente alza los brazos, como su pareja. Tampoco la parte baja coinciden. Varias figuras están captadas de manera distinta, o no aparecen, caso de un personaje barbado, que está en París a la izquierda del ángel de la parte más baja. Los colores de los ropajes difícilmente coinciden, baste decir que este mismo ángel, en París vista completamente de blanco. En resumen la obra de Madrid no es copia directa de la de obra del Louvre.

Tampoco se puede afirmar que la obra de Madrid esté basada directamente en la estampa. Hay ciertas diferencias, por ejemplo en la posición de los brazos de Cristo, la colocación de las nubes; y las figuras no logran la expresividad y fuerza del grabado de lode. Si bien esto podría deberse a la pericia del anónimo artista.

Por su parte, pese a lo afirmado en otras ocasiones, tampoco se puede afirmar que la estampa sea una obra que siga el cuadro de París. Hay diferencias notables. La más relevante atañe a la escala. Pese a que se ha afirmado que es una copia a escala 1:1, las medidas de la obra de París, 145 x 142 cm, implican una obra casi cuadrada, mientras que la estampa mide 141 x 123 cm, habiéndose reducido el ancho⁷. El cuadro de Madrid, es sensiblemente mayor a ambos. Además la estampa no incluye las filacterias y el ángel de arriba de la izquierda es distinto, pues en la estampa sí sostiene el espejo y su inscripción apocalíptica, como en Madrid, cuestiones que podrían entenderse únicamente como derivadas de un mayor interés iconográfico por parte del editor o el grabador. Además varía en otras figuras, caso del personaje de barba abajo a la derecha, que es sensiblemente más joven en la obra de lode, y mantiene una mayor interrelación con el ángel en la mirada, mientras en París el ángel mira al alma al que ayuda a elevarse.

Por último es necesario resaltar como incluso hay detalles que difieren en las tres obras. El más significativo es la distinta interpretación de la figura de San Juan intercediendo ante Cristo Juez. En París sostiene una cruz, que no tiene el mismo personaje de la estampa que señala sin embargo a Cristo. Mientras que en la obra de las mercedarias es una figura absolutamente distinta, más similar a San Juan Penitente. En definitiva, las diferencias iconográficas, y de detalle son tantas entre las tres obras que difícilmente hay una relación entre las tres obras, más allá de seguir probablemente una obra común, que eventualmente habría que considerar la obra verdaderamente encargada por Enrique III para los religiosos de Vincennes y nunca localizada.

José Juan Pérez Preciado

⁷ Agradezco enormemente a Jose María Ballester estas y otras precisiones fundamentales para la redacción de este texto.



Pieter de Jode de 1570-1634: Juicio Final. Biblioteca Nacional de España.

Manuscrito apógrafo de Santa Teresa de Jesús: Camino de Perfección

Anónimo español, con anotaciones de Santa Teresa
de Jesús

Siglo XVI, cubiertas de plata 1755

29,4 x 20,5 x 3,3 cm.

Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa
Teresa de Jesús. Madrid



Tomado en cuarto, de 203x150 mm y 183 hojas sin numeración (más 2 hojas en blanco al principio y otras 10 finales). Encuadernado en planchas de plata, con el escudo de la Orden del Carmen Descalzo en la tapa inicial y debajo la siguiente inscripción: *Este libro es del Convento Real de Santa Teresa de Jesús de Madrid. Año de 1755*. La fecha indica el año en que fue realizada la encuadernación, no la copia del manuscrito. En la primera hoja se lee como título: *Libro de perfeccion. Comiença el libro llamado Camino de Perfeccion*. A la vuelta: *Este libro trata de avisos y consejos que da la madre teresa de Jesus...*

Es una copia del texto original autógrafo teresiano, de la segunda redacción del *Camino de Perfección*, del llamado códice de Valladolid; copia realizada en fecha incierta, de letra muy clara, buena caligrafía, y salpicada con pequeñas correcciones de Santa Teresa, que lo autentifica en la página final, en el vuelto del último folio: *tiene este libro ciento y ochenta y tres ojas está aprobado y visto por el p^e fray garçia de toledo de la orden de santo domingo y por el doctor ortiz veçino de toledo, es traslado de uno que yo escrivi en san josef de avila que vieron los que digo y artos mas, y por ser verdad le firmo de mi nombre teresa de jesus carmelita*. Las palabras y *artos mas* fueron añadidas entre líneas por la misma Santa. Las correcciones realizadas por Santa Teresa son de escasa importancia, sobre erratas que saltan a la vista, corregidas de memoria al hilo de la lectura, sin cotejo con el manuscrito original autógrafo (códice de Valladolid), puesto que las palabras corregidas no suelen coincidir con las de éste.

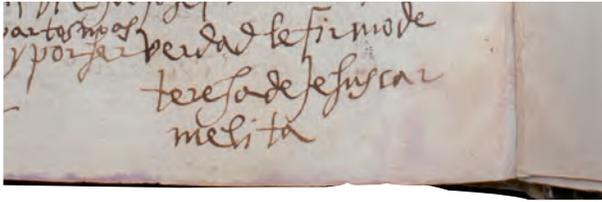
Esta copia de Madrid, junto con la de Salamanca (año 1574) y la de Toledo (1579) son las tres más importantes, por contener correcciones autógrafas de Santa Teresa, de tantas como debía haber por los conventos teresianos y que poco a poco fueron desapareciendo tras la edición de Évora (1583) y la de Fray Luis de León (Salamanca 1588). No se sabe la fecha exacta de la copia y quién la hizo; pudo ser poco después de escrito el autógrafo de Valladolid (finales de 1566) y ciertamente antes de la copia de Toledo (1579). De hecho, lo mismo que el códice de Valladolid y la copia salmantina no unifica los capítulos 4 y 5, cosa que sí hace la copia de Toledo, más tardía, y con indicación expresa de la Santa: «No ha de haber aquí capítulo, que es el mismo quinto». Con todo, sin embargo, la ortografía discrepa bastante de la empleada por la autora, así como la fonética de algunas palabras, y la transcripción del texto no es tan fidedigna como cabía esperar de la autenticación teresiana, e incluso hay saltos de línea y ausencia de párrafos en bastantes capítulos.

Sobre la historia posterior del manuscrito, posiblemente lo llevó consigo la M. María de San Jerónimo cuando en 1591 pasó del convento de San José de Ávila al convento de Santa Ana de Madrid, y cuatro años después, en 1595, a la fundación de Ocaña. En 1648 las Carmelitas Descalzas de Ocaña fundaron el segundo convento madrileño (monasterio de Santa Teresa) y llevaron a la nueva casa ésta y otras reliquias de la Santa. Desde

Obedeciendo a lo que mandastes que yo
 me doy por bien pagada del trabajo que he
 temido en escreuir questo tratado y en sen-
 sar lo que digo Bendito sea y alabado el
 Señor de donde nos viene todo el Bien
 que hablamos y pensamos y fia fe-
 mos Amen

Deo gracias

tienes este libro ciento y ochenta y tres
 ojas es tal probado y visto por el
 p. fray garciade toledo de la orden
 de san to domingo y por el doctor
 h. regino de toledo es traslado de
 uno q. yo escrivi en la Josef de abila q. he
 antes q. digo y por ^{partes} ~~partes~~ verdad le firmo de
 mi nombre teresa de jesu y car
melita



entonces se encuentra en dicho convento y se denomina como Copia de Madrid.

El año 1924, el P. Silverio de Santa Teresa publicó el texto de esta copia en su edición de *Obras de Santa Teresa de Jesús*¹, Biblioteca Mística Carmelitana, t. 9, Burgos, Tipografía de «El Monte Carmelo», 1924, pp. 389-480.

Correcciones de Santa Teresa en la copia de Madrid:

pról: son menester almas / armas / (n. 3)

pocos días y / a / (n. 4)

c. 1: y que no tuviese / tyene / adonde reclinar la cabeza (n. 2)

por ver su devocion / borra: *aunque tengo para mi que en estas cosas nunca me oye nuestro señor* (n 5)

c. 3: capitanes deste castillo y cibdad / ciudad (n. 2)

c.8/7: de esas penas y las tornemos / ternemos / en otras cosas (n. 5)

lo que le mandara / mandare / la perlada (n. 7)

c.19/18 por no tenerlas es / en / cosa yncierta (n. 9)

c.20/19 mas con que sed / mas aun ques sed (n. 2)

por las culpas estaba mediada / metida / (n. 6)

c.21/20 trata como por diferentes caminos / bias (tít.)

Borra: *mas preciara, hermanas, no lo procurar*. Y arregla: y procuraldo / de todas maneras (n. 3)

c.26/25 que vergüença es / Borra: *que hagais caso del mio / deziroslo* (n. 4)

Faltan líneas de texto:

c.22/21:Y mirad...de virtud (n. 8)

c.29/28: Mas qué cosa... este palacio (n. 11-12)

c.33/32: vuestra voluntad... Ahora la mía (n. 4)

c.37/36: Cosa es ésta... salir de la cuenta (n. 2)

Que en verdad, Señor... os lo pide (n. 6)

c.43/42: Que es burla, hijas... porque más acertemos (n. 4)

Salvador Ros García

1 Silverio de Santa Teresa, 1924: 389-480.



La arquitectura barroca madrileña

La arquitectura barroca madrileña

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

La Comunidad Autónoma de Madrid, a través del Servicio de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico Inmueble, viene consolidando y rehabilitando, desde las últimas cuatro décadas, un buen número de parroquias, iglesias, monasterios y conventos con sus respectivas dependencias y anexos, devolviéndoles su prístino esplendor en bien de toda clase de público, no solo el de los católicos creyentes, por supuesto, sino el de otras muchas personas que los contemplan como hitos de un pasado glorioso en el que nuestra cultura y nuestro modo de ser ahíncan sus raíces. La arquitectura ha sido considerada desde siempre la primera de las artes, no sólo en virtud de su condición de arte liberal o no, exclusivamente en virtud del dominio de muchas disciplinas intelectuales y técnicas que se precisan para proyectar y construir, sino también y principalmente porque acoge y da presencia en sus ámbitos y espacios a sus otras hermanas: la pintura, la vidriera, la miniatura, la escultura de bulto y el relieve, la rejería y metalistería, la orfebrería, la organería, los textiles, las artes aplicadas y decorativas, etc., etc. Además la arquitectura construida, con sus volúmenes, perfiles y alturas, moldea desde dentro la ciudad en sus calles y callejas, plazas, rincones y plazuelas, como atornillándola a su paisaje natural, mientras que, desde lejos le presta perspectiva y visibilidad, recortándola con sus murallas, edificios, cúpulas y torres sobre el la línea del horizonte y del cielo. A todo ello ha contribuido poderosamente la arquitectura religiosa en unas ciudades, pueblos y aldeas como los españoles, cuajadas de iglesias, capillas, ermitas, torres, monasterios y conventos que les conferían las más de las veces su distintivo carácter.

Por desgracia en la Comunidad madrileña el patrimonio monumental religioso ha sufrido muchas y valiosas mermas y deterioros, no solo debidos al paso inexorable del tiempo, sino a la barbarie de los hombres, particularmente en los dos últimos siglos. La invasión napoleónica, las exclaustaciones y desamortizaciones eclesiásticas, las terribles guerras civiles y el vandalismo revolucionario han hecho que sólo en la ciudad de Madrid se haya perdido al menos un 21% de su riqueza artística y monumental. Pero, como contrapartida a las destrucciones, muchas veces planeadas arbitrariamente y sin control alguno, se ha despertado, por fin, la conciencia colectiva de que había que amparar desde las instituciones del Estado, y con todo el peso de la legislación oportuna, lo que todavía se ha conservado, mediante la declaración de muchos edificios o conjuntos como bienes culturales protegidos, y creando, a la vez, los organismos pertinentes para consolidar, rehabilitar restaurar o despojar de adiciones dañinas aquellos que presentaban síntomas de ruina, o en el conjunto o en algunas de sus partes y componentes. La cantidad de bienes inmuebles religiosos que la Comunidad viene protegiendo es enorme, por lo que aquí sólo se hará breve referencia a los importantes, consignando su relevancia especial,



Fig. 1. Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Torremocha de Jarama. Archivo DGPH. Rosa Cardero Losada

tanto histórica como artística, contextualizándolos en su época cultural, los siglos XVI al XVIII –la época del renacimiento y del barroco– y procurando encajarlos como hitos de la evolución de las modas, gustos y estilo y del tránsito gradual de unos a otros. Por otro lado, la Consejería de Cultura se ha preocupado, además de restaurar, de publicar frecuentes inventarios con los informes técnicos de los bienes muebles intervenidos, catálogos con estudios minuciosos de las piezas rehabilitadas y multitud de folletos para propagar las actuaciones puntuales con el objetivo de informar al público y de sensibilizarlo sobre esta generosa y noble tarea.

Hay que tener en cuenta que Madrid y su provincia, desde el punto de vista eclesiástico, no fueron obispado independiente hasta 1885, lo que resulta paradójico habida cuenta de que la villa de Madrid había sido elegida por Felipe II en 1561 capital de todo el Estado y de su imperio ultramarino. Antes de esa fecha los modelos y las pautas de construcción venían dictados desde el Consejo de Gobernación de la inmensa archidiócesis toledana, a la que pertenecía la provincia de Madrid, como otras varias de su entorno, estableciendo el progresivo paso del románico mudéjar y del Gótico al Renacimiento, éste sólo en parte, entendido al comienzo como



Fig. 2. Interior S.I Catedral Santa María Magdalena de Getafe. Archivo DGP. JC Martín Lera.

adjetivación ornamental superpuesta a las viejas estructuras. Sin embargo, como era lógico y previsible, una vez asentado el gobierno y la corte en la villa de Madrid, fueron los maestros de la obras reales, comenzando por Juan de Herrera y sus sucesores, los que acabaron por imponer sus criterios artísticos que fueron dando paso a otros estilos, desde el Clasicismo hasta el Barroco, a la par de los países más avanzados de Europa.

Efectivamente, el románico mudéjar de ladrillo fue dejando paso a las construcciones góticas de piedra o de mampostería combinada con rafas de ladrillo, y las cubiertas de armadura de madera alfarjiadas se sustituyeron por bóvedas de plementería gótica y nervaduras combinadas en trazos geométricos de intrincado dibujo. En las portadas de los templos la menuda ornamentación del último gótico se trocó en la llamada de "grutescos" o combinaciones fantásticas de motivos tomados de la pintura romana encontrada en las grutas de la Domus Aurea de



Fig. 3. Interior de la Iglesia de San Bernabé, El Escorial de Abajo. Archivo DGPH. JC Martín Lera.

Nerón. Pongo por caso en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Natividad en Valdetorres del Jarama, intervenida en 1997. Pero raramente encontramos portadas donde se aplicó una composición correctamente "a la antigua", es decir la consistente en órdenes arquitectónicos correctamente declinados desde su pedestal pasando por la pilastra o columna con su capitel, entablamento y cornisa, sosteniendo un arco de medio punto coronado todo ello por un frontón triangular. Ejemplo notable es el de la parroquia de San Pedro en Torremocha del Jarama (Fig. 1), donde la portada de ingreso se halla inserta dentro del hermoso pórtico lateral o galería de arcos escarzos, sostenidos por gráciles columnillas. Tales pórticos traen su origen de los de algunas iglesias románicas de la vecina provincia de Segovia y se construían no como los de las "anteiglesias" del País Vasco para reuniones comunales, sino para proteger del sol y de la lluvia y otras inclemencias de la recia meseta castellana a los fieles que acudían a los cultos. Lo curioso de ésta de Torremocha es que se dobla y amplía por el poniente para abrazar a medio templo. La restauración de 1992 suprimió con todo acierto los tapias que taponaban los intercolumn-

nios de la galería. Pórticos como éste son frecuentes en la región, como el de la iglesia de la Asunción en Torres de la Alameda, y se prologaron hasta el siglo XVII, aunque de arquitectura más compacta y maciza, sustentados las pandas de arcos por machones de piedra, como es el caso de la iglesia del monasterio de la Inmaculada Concepción, de religiosas Dominicas Recoletas, fundado por el conde-duque de Olivares y construido por Alonso Carbonel, estupendo conjunto que fue rehabilitado entre 1999-2001.

Sin embargo, lo que puede llamar más vivamente la atención es la abundante existencia en la región de un tipo de iglesias, llamadas "columnarias", de las que existen ejemplares que nada tienen que envidiar a las más celebradas de otras regiones. La verdad es que con ellas comenzó a penetrar el Renacimiento en la renovación de estructuras, pues las encontramos en templos aún cubiertos con armadura mudéjar de madera, como acontece en las iglesias de San Juan Bautista, en Talamanca del Jarama, y de San Pedro, en Camarma de Esteruela. Son, pues, templos amplios, de tres naves de la misma altura, y la separación entre ellas se hace mediante enormes columnas. La sensación de espacio unificado, a modo de salón, se impone al primer golpe de vista, y por ello se ha hecho traer su origen de las denominadas en Centro Europa "Hallekirchen". Ejemplo notabilísimo es la iglesia parroquial de La Asunción, en Meco, comenzada hacia 1545 supuestamente por Alonso de Covarrubias, si bien, tanto por planta como por alzado, habría que adjudicarla a Rodrigo Gil de Hontañón, quien describió minuciosamente cómo construir con seguridad y gallardía este tipo de iglesia en su tratado *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*. De las gruesas columnas surgen ya, como frondosas ramas de árbol, los nervios que sustentan las bóvedas de piedra, ya de las postimerías del Gótico, extendiéndose como un ramaje que se complica en un variado juego de terceletes y combados.

La torre y las cubiertas de esta iglesia fueron restauradas en 2003. La tipología columnaria continuó en el XVII, pero se desterraron las bóvedas de crucería por las clásicas, de cañón o vaídas, propias del Clasicismo renacentista. Así, la iglesia de la Magdalena en Getafe (Fig. 2), ahora catedral de la nueva diócesis de Getafe desde 1991, fue iniciada por el mencionado Covarrubias a fines del XVI, pero las bóvedas y la terminación del monumental templo fueron ultimadas bajo la dirección del maestro de obras reales Juan Gómez de Mora. La torre de la iglesia primitiva, a la que se añadió posteriormente un chapitel de pizarra, a la manera de los que puso de moda Felipe II en los torreones de los alcázares y sitios reales, y las cubiertas fueron reparadas en la campaña de 1989.

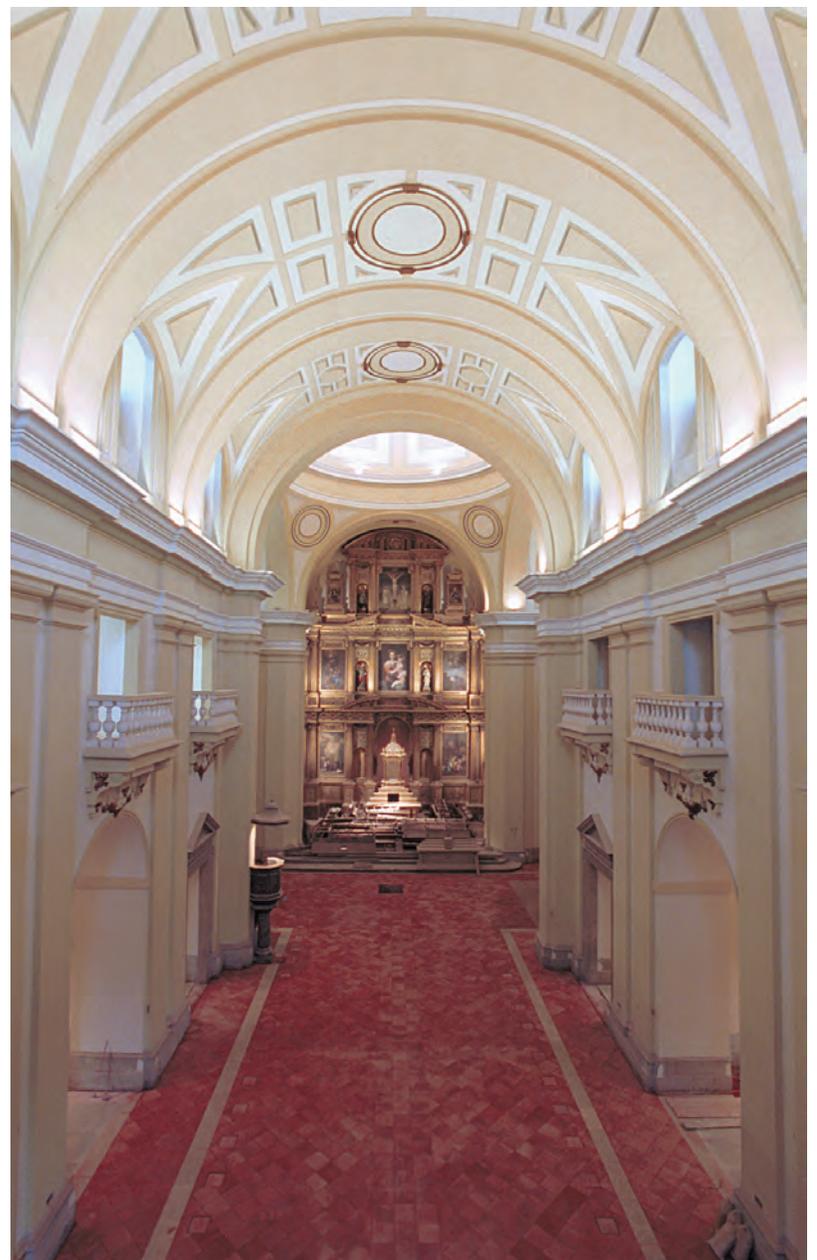


Fig. 4. Interior de la Iglesia de Santa María. Alcalá de Henares. Foto Departamento de Arquitectura. Obispado de Alcalá de Henares



Fig. 5. Interior del Monasterio de Bernardas, Alcalá de Henares. Foto Departamento de Arquitectura. Obispado de Alcalá de Henares.

La construcción del gigantesco monasterio de El Escorial, de una espartana austeridad clásica, con una impronta definitiva debida a Juan de Herrera, se impuso por sí misma como pauta y modelo a seguir en toda España, pero más si cabe en Madrid y su distrito, por obra, unas veces de los aparejadores que habían colaborado con el maestro real en El Escorial, como Alonso de Tolosa, caso de las torres de la iglesia parroquial de Villa de Prado –restaurada en 2001–, y otras por los continuadores de Herrera, Francisco de Mora y su sobrino Juan Gómez de Mora, o sus sucesivos epígonos. El primero de éstos, de vuelta de haber acompañado al Rey Prudente en viaje a Lisboa, trazó en 1595 la original iglesia de San Bemabé, parroquia de El Escorial de Abajo (Fig. 3), trasportando a España la planta de la iglesia jesuítica lisboeta de San Roque: es decir, una iglesia de única nave rectangular con capillas laterales entre los contrafuertes, cuya capilla mayor se estrecha en anchura y disminuye en altura, constituyéndose como un bloque independiente que configura el ábside, un modelo que apenas se desarrolló posteriormente; en la campaña de 2000-2002 fueron restauradas sus deterioradas cubiertas y consolidado el conjunto. Francisco de Mora fue igualmente quien llevó a término la iglesia del Colegio Máximo de San Ignacio de



Fig. 6. Interior de la Iglesia de la Concepción Real de Calatrava. Madrid. Archivo DGP: JC Martín Lera

Jesuitas, en Alcalá de Henares (Fig. 4), trazada vagamente por Bartolomé de Bustamante en 1602, que apenas la sacó de los cimientos, sucediéndole Bartolomé Ordóñez; ahora es parroquia con el nombre de Santa María. Fue el primer templo de grandes dimensiones y tipología jesuítica que se levantó en la provincia de Madrid, aunque sospecho que la fachada a la calle, muy romana, articulada con pares de columnas corintias exentas y nichos en los intercolumnios de sus dos pisos, el superior coronado por frontón triangular, fue proyectada por su sobrino Juan



Fig. 7. Capilla de la Venerable Orden Tercera, Madrid. Archivo DGPH: JC Martin Lera

Gómez de Mora hacia 1640. Ha sido íntegramente limpiada y remodelada por la Comunidad en colaboración con el arzobispado de Madrid entre 2001-2002.

El prolífico Gómez de Mora, maestro de las obras reales durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, y arquitecto del Ayuntamiento de Madrid, recibió también muchos encargos de las instituciones eclesiásticas. Por ejemplo el del monasterio de Cistercienses o Bernardas (Fig. 5), en Alcalá de Henares, fundado por el cardenal de Toledo Cristóbal de Rojas y Sandoval. El templo unido al monasterio inaugura un tipo de planta hasta entonces desconocido en Madrid, si no es la anterior capilla ovalada inserta en una caja de muros rectangular, de la Hermandad de Refugio, ahora iglesia de San Antonio de los Alemanes en la capital, trazada por el



Fig. 8. Capilla de San Isidro Labrador, ahora cabecera de la Iglesia parroquial de San Andrés, Madrid. Archivo DGPH JC Martin Lera

jesuita Pedro Sánchez. Pero el arquitecto real mixtificó este esquema elíptico al rodearlo por un atrevido anillo de capillas igualmente ovaladas, como si se tratara de un brillante ejercicio de composición arquitectónica. Iglesia y monasterio han sido rehabilitados en una larga y costosa campaña por tratarse de una obra de tan singular arquitectura. En cambio, aunque adjudicado a Gómez de Mora, no es suyo el proyecto y realización de la parroquia de San Martín, en San Martín de Valdeiglesias, sino del mencionado Pedro Sánchez, a quien trajo desde Andalucía el conde-duque de Olivares para que trazase el Noviciado de la Compañía de Jesús en la villa y corte, donde también proyectó y comenzó a edificar la iglesia del Colegio Imperial, actual

Colegiata de San Isidro. La iglesia de San Martín de Valdeiglesias se quedó a medio camino, edificándose solo la capilla mayor, crucero y primer tramo de la nave. Se encontraba en lamentable abandono hasta que la Comunidad se hizo cargo de las obras de restauración de lo edificado, sin intentar completar el edificio.

Realmente la arquitectura religiosa madrileña de la primera mitad del XVII se benefició intensamente de la intervención de varios arquitectos pertenecientes a diferentes órdenes religiosas, quienes no sólo planearon y dirigieron construcciones eclesiásticas, sino que también, en razón de su honestidad, conocimientos teóricos y prácticos y gran inventiva, fueron convocados para realizar obras civiles. Fueron éstos particularmente fray Alberto de la Madre de Dios, carmelita descalzo, fray Lorenzo de San Nicolás, agustino recoleto y los mencionados hermanos jesuitas Pedro Sánchez y Francisco Bautista. Este último fue el inventor de la cúpula llamada "encamonada", estructurada básicamente por camones o armaduras de madera, que hacían más ligero su peso y rebajaban su coste sin restar nada de su esbeltez y galanura, pues la estructura se revestía de yeso por dentro y por fuera de ladrillo. Estas cúpulas encamonadas empezaron a ser uno de los distintivos del barroco madrileño y se propagaron inmediatamente por las provincias y regiones limítrofes. Fue Francisco Bautista el primero en levantar una cúpula encamonada en la iglesia del Colegio Imperial madrileño, pero el difusor de su fórmula constructiva fue fray Lorenzo de San Nicolás mediante la publicación, en 1633 y 1664, de la primera y segunda parte de *Arte y uso de arquitectura*. El propio fray Lorenzo construyó varias de esas cúpulas en diferentes variaciones y combinaciones, entre ellas la de la iglesia de Comendadoras de la Orden de Calatrava (Fig.6), en Madrid capital, espléndida construcción muy reformada al exterior durante el XIX por Juan de Madrazo, pero que conserva intacto el interior. Éste fue rehabilitado, el revoco exterior y limpiado el retablo mayor, de José de Churriguera, en 2003.

Otro de estos arquitectos, fray Alberto de la Madre de Dios, protegido por los devotos monarcas Felipe III y Margarita de Austria, se especializó, por así decirlo, en diseñar la traza y disposición interna de muchos conventos, especialmente de monjas, de los que se fundaron en aquel reinado. En el de la Anunciación, de Agustinas Recoletas, fundado por Margarita de Austria, consolidó un nuevo tipo de fachada, llamada "carmelitana", por haber sido en la iglesia de San José de Carmelitas Descalzas, en Ávila, donde lo inventó y experimentó Francisco de Mora. Consistía en el encuadramiento por pilastras gigantes que presencionalizaban al exterior la única y estrecha nave de estas sencillas iglesias monjiles, pilastras que sostenían el entablamento y un frontón triangular. Abajo había un pórtico de tres huecos que se abría a un atrio o nártex, sobre el que se colocaba el coro alto de las religiosas. Fueron utilizados este tipo de iglesia y fachada, de una manera magistral, en la ya mencionada iglesia del convento de religiosas dominicas de Loeches, por el maestro de obras reales Alonso Carbonel, quien prolongó el pórtico por el costado meridional del templo, con magníficas vistas al pueblo y sus contornos.

Por lo que hace a las simples capillas intervenidas hay que destacar algunas por su especial interés histórico. No puedo dejar de referirme aquí a la llamada Capilla del Obispo, aunque pertenezca a un ciclo histórico anterior, ordenada su construcción en el XVI por el obispo de Plasencia, don Gutierre de Vargas y Carvajal, como recinto funerario donde sepultar a sus padres y construir su propio monumento funerario. Lo hizo así para reposar junto a los restos de San Isidro Labrador sepultados en la paredaña parroquia de San Andrés. No es una capilla gótica, como se dice, ni puede serlo por la fecha (1550-1559) en que se levantó, sino renacentista, aunque su espacio amplio, unificado y luminoso lleve una cubierta falsamente



Fig. 9. Interior de la Real Colegiata de San Isidro. Archivo DGPH JC Martin Lera.

gótica, pues no lo es estructuralmente, únicamente está adornada su superficie por nervaduras y arandelas propias del estilo gótico, ya caduco. Son impresionantes el retablo y los tres sepulcros de alabastro del obispo y de sus padres, obra absolutamente maestra del retablista, tallista y escultor Francisco Giralte. Es esta capilla a la que se accede por la pintoresca plazuela de la Paja, joya casi desconocida de Madrid, a causa de haber estado mucho tiempo cerrada al público al ser propiedad de la Casa de Alba. Ésta trasladó la propiedad al arzobispado y por unas razones o por otras, que ocasionaron discusiones interminables, su reparación se fue retrasando años y años hasta que, por fin, fue acometida por la Comunidad de forma integral y ha sido recientemente inaugurada en 2012.

Otras capillas restauradas son ya hitos de la evolución, en Madrid y su provincia, desde una arquitectura reposada y serena como era la del Renacimiento, a otra desbordante, elocuen-



Fig. 10. Conjunto de Nuevo Baztán. Archivo DGPH JC Martin Lera.

te y a las veces cargada y teatral como fue la del Barroco. Primera es la de la Venerable Orden Tercera (Fig. 7), junto a San Francisco el Grande, donde realiza sus ejercicios piadosos esta rama seglar de los Franciscanos. Se trata de una pequeña joya engastada en un sencillo exterior de ladrillo visto, del que destaca la cupulilla encamionada, de tambor ochavado y cubierta de pizarra rematada por un vistoso chapitel. Fue trazada por el ya aludido Francisco Bautista, y en su interior, en lugar de retablo, alberga un ahuecado y original baldaquino, taraceado mediante la combinación de mármoles de distintos colores, donde se venera la imagen de *Cristo abrazado a la cruz*, diseñado y ejecutado por el mismo artista. La Comunidad de Madrid ha tenido que rehabilitar esta capilla y devolverle su aspecto original, falseado por una desafortunada restauración anterior, que llevó a cabo por su cuenta la Orden Tercera. La capilla de la Virgen de la Concepción, de la iglesia parroquial de Navalcarnero, adosada como un espacio independiente a su costado izquierdo, es de planta cuadrada con su correspondiente cúpula también encamionada. Pienso que fue especialmente preparada, colmando y saturando hasta la saciedad las paredes con pinturas y otros ornatos, por Alonso Carbonel a la sazón maestro de las obras reales, para que en ella celebraran sus esponsales Felipe IV y su sobrina Mariana de Austria en 1644. Esta histórica capilla y la torre mudéjar de la iglesia, del siglo XIV, fueron restauradas en 1986.

La monarquía y el pueblo de Madrid volcaron su devoción al patrono de la Villa, San Isidro



Fig. 11. Sagrario y Transparente de la Cartuja del Paular, Rascafría. Foto Eduardo Barceló.

Labrador (Fig. 8), en la edificación de la más suntuosa de las capillas que sirviera de definitiva sepultura al patrono de la Villa, quien había sido canonizado en 1622. Tras muchos tanteos y cambios de planes en que intervinieron los más destacados maestros de obras de la corte, desde Gómez de Mora, Francisco Bautista, Juan de Villareal y Pedro de la Torre, se pudo finalmente erigir la capilla, entre 1657-1669, consistiendo en dos espacios encadenados, uno de ellos cupulado, que formasen ángulo comunicándose con la vieja parroquia de San Andrés, donde el santo había sido originariamente enterrado. La capilla fue efectivamente un hito del barroco madrileño, un *"tour de force"* y no sólo por el empleo y profusión, en su interior, del empleo de los más ricos materiales de mármoles, jaspes y bronces, sino especialmente por la plétora casi asfixiante

de recursos decorativos en estuco policromado y por el efecto de los registros teatrales como el espectacular baldaquino, obra del escultor y pintor Sebastián Herrera Barnuevo, para albergar el altar y la tumba del santo, que se proyectaba desde el fondo de la capilla como una aparición iluminado cenitalmente por las luces de la alta cúpula situada encima. Pese a su condición de Monumento Nacional desde 1925, la capilla fue incendiada por las turbas revolucionarias en 1936. Su restauración con la consolidación del edificio y la cúpula comenzaron ya entre 1975-1981, pero la reconstrucción del interior para devolverle, en lo posible, su aspecto original ha sido todo un reto que no ha terminado hasta 2001 con resultados no del todo satisfactorios.

La arquitectura madrileña siguió el rumbo del que F. Chueca Goitia calificó de “Barroco casticista” o popular específicamente hispano durante la regencia de Mariana de Austria y su hijo Carlos II. En estos años hasta el advenimiento de los Borbones en 1700, se continuaron edificando monumentos muy notables. Entre ellos se ha restaurado el monasterio de Mercedarias Descalzas de la Purísima Concepción, conocido vulgarmente con el sobrenombre de “*Las Gógoras*”, de aparente simplicidad y llaneza por lo que toca a las fachadas exteriores, patios y dependencias interiores, cuya traza debió firmar el mercedario fray Manuel de Villareal. En cambio la iglesia, diseñada y construida bajo la dirección de Manuel del Olmo entre 1664-1682, acoge uno de los interiores más esplendorosos y milagrosamente intactos del barroco madrileño, específicamente por lo que hace al empleo en capiteles y entablamentos de un peculiar orden arquitectónico mixto, resultado de la mezcla del austero toscano con la voluptuosidad del jónico y el decorativismo del corintio, que etiquetó en Italia V. Scamozzi como “orden universal” y que en Madrid prohijó a su manera el hermano Francisco Bautista. En este templo el cornisamento, que recorre la nave y bordea el hueco de la cúpula sobre el crucero, fue realizado en blanco y poroso estuco, en un grado de mayor desarrollo y escala y, sobre todo, de afiligranado decorativismo, de cómo lo había utilizado por primera vez en el hermano jesuita en la actual colegiata de San Isidro (Fig.9). Ni que decir tiene que Olmo lo empleó también, como marca de fábrica, en la iglesia a la que nos referimos a continuación.

Efectivamente, en 1686 se comenzó la iglesia y monasterio de las Comendadoras de la Orden Militar de Santiago. Los hermanos Manuel y José del Olmo iniciaron la obra del templo en 1668, que concibieron singularmente como un edificio centralizado, esto es un núcleo cuadrado, destinado a sostener el tambor y cúpula, a cuyos cuatro lados se adosan exedras o ábsides semicirculares, que ayudan a aligerar el empuje de aquellos. Esta tipología no se había utilizado hasta entonces en Madrid y no era la más apta desde el punto de vista funcional del culto litúrgico, al no ofrecer claramente un eje direccional hacia el altar mayor. Pienso que sus autores –pues los maestros de obras no solían por entonces viajar a Roma– debieron tomar como referente la iglesia romana de Santa Inés en la plaza Navona, cuya planta y montea reproducían magníficas estampas incluidas en el lujoso tomo *Insignium Romae Templorum Prospectus*, que comenzó a circular en España por entonces. En el año 2000 se hizo un pormenorizado estudio encaminado a rehabilitar por partes la iglesia y el enorme monasterio, que contiene otras dependencias de singular mérito artístico, a que enseguida aludiremos y cuya restauración no se ha completado todavía.

Como eco de la iglesia acabada de comentar, surgió en aproximadas fechas (1671-1691), la espléndida capilla de San Fausto, aneja a la iglesia parroquial de Mejorada del Campo, como relicario en que depositar los despojos mortales de dicho santo que había adquirido en Roma don Pedro Fernández del Campo, quien la eligió para él y su familia como capilla privada y cripta

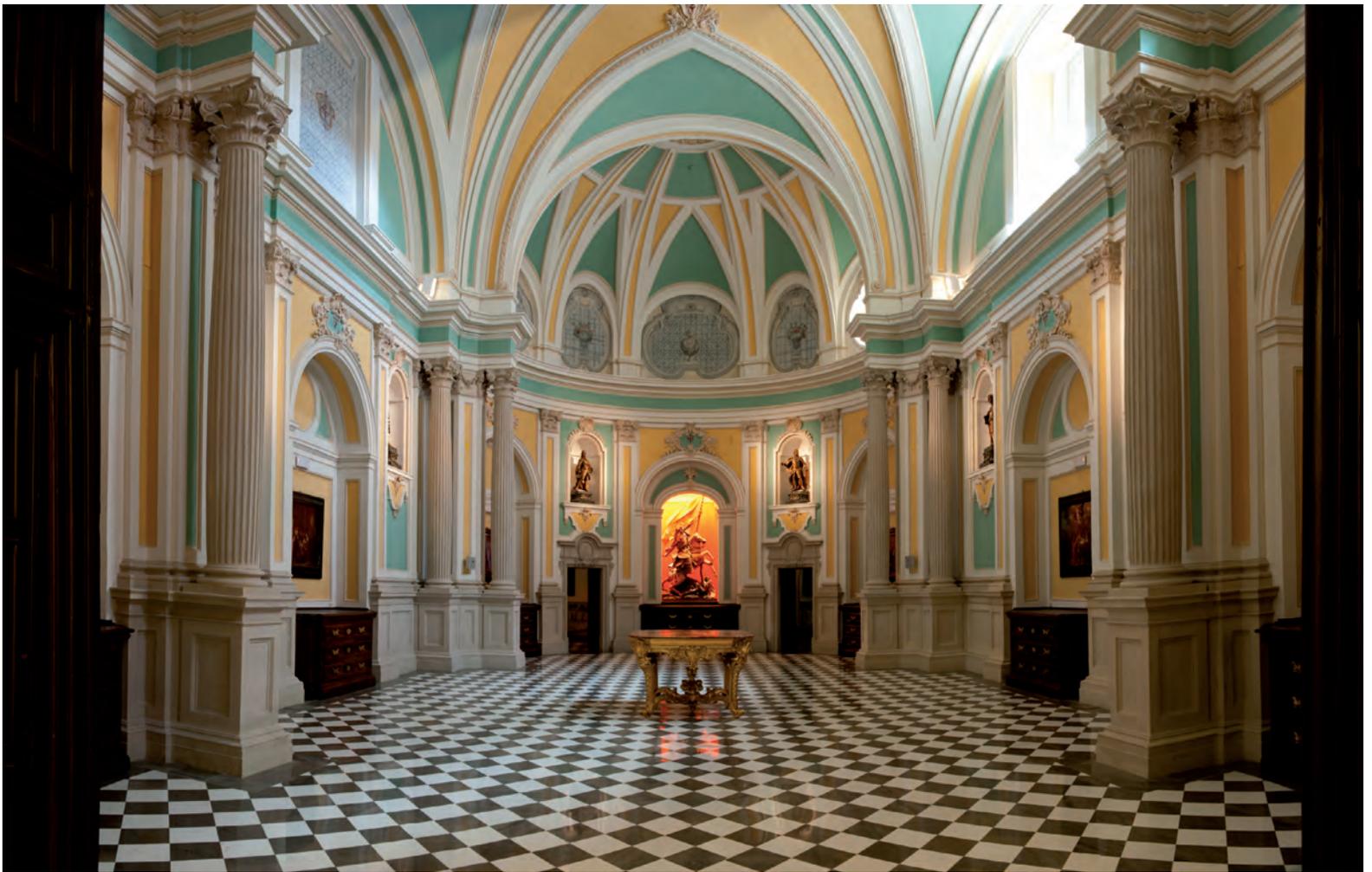


Fig. 12. Sacristía de Caballeros, Iglesia del convento de Comendadoras de Santiago, Madrid. Archivo DGPH JC Martín Lera.

donde sepultarse. Los planos y la construcción fueron realizados por Matías y Tomás Román, conocida familia de maestros de obras madrileños, que proporcionaron igualmente la traza para la capilla de la Virgen de Guadalupe en su monasterio cacereño, igual prácticamente a la de San Fausto. Desgraciadamente la madrileña fue saqueada en 1710 y en 1808, perdiéndose entonces sus atavíos de pinturas y otras preseas, aunque no las esculturas de mármol procedentes de Nápoles en los nichos de los machones en que apea la cúpula, ni el altar-relicario marmóreo situado en su centro. Reparada ya en 1909 parcialmente por los marqueses de Guadalcázar, en 1986 fue declarada monumento artístico vinculado a especial protección, y se procedió a su completa consolidación y rehabilitación a partir de 1991.

La arquitectura en el Siglo XVIII

Felipe V y sus sucesores, en su empeño de modernizar la decadente España, que habían heredado tras la Guerra de Sucesión, la emprendieron contra la arquitectura barroca castiza del régimen anterior, encomendando la enmienda de las viejas construcciones o la construcción de las nuevas, que acometieron en Madrid y otros Sitio Reales, a arquitectos importados de Francia

y de Italia. Los anticuados maestros del barroco nacional castizo, como José Churriguera o Pedro de Ribera fueron arrinconados y precisados a emplearse en obras municipales o de particulares, prolongando un estilo festivo, alegre y popular que se resistía a morir. No puedo detenerme en el célebre conjunto de granja agrícola, industria de vidrio y objetos de lujo, poblado fabril, palacio e iglesia instalado, con altura de miras por don Juan de Goyeneche en las proximidades de La Olmeda, y que bautizó con el nombre de “Nuevo Baztán” (Fig.10), en recuerdo del valle navarro en que había nacido. Encomendó en 1709 la realización de su idea al denostado José de Churriguera que dominaba, sin embargo, con plena autoridad las artes del retablo, de la escultura y de la arquitectura. El conjunto ha llegado hasta nosotros muy disminuido y degradado por haber estado durante mucho tiempo en manos de particulares. Lo adquirió tardíamente la Comunidad de Madrid que ha trazado en 1996 un ambicioso plan de recuperación total, cuyas últimas fases no han terminado todavía. Únicamente añadiré que la iglesia del palacio, que lo era también del poblado fabril y ahora funciona como anexo parroquial, fue acondicionada y restaurado su retablo, imagen de mármol de San Francisco Javier y otras figuras alegóricas y relieves del mismo material, durante la campaña del año 2002.

Otra colosal empresa ha sido la de la restauración integral de la Cartuja de El Pualar (Rascafría), que se comenzó en 1986 y ha sido felizmente consumada en 2012, cuando se reintegró, con la colaboración del Museo del Prado, a su lugar de origen, las crujías del claustro, la serie de 52 lienzos de Vicente Carducho y taller, debidamente restaurados, que relatan la fundación de la orden cartujana por San Bruno y su continuación en la historia. Sólo puedo hacer referencia aquí a la zona de la Cartuja –ahora monasterio benedictino– que se amplió en la primera mitad del siglo XVIII en el área de la iglesia: es decir, el claustriillo que desde ésta conduce, a través de un pasadizo, al claustro grande del monasterio. Es una miniconstrucción de claustro, muy luminosa y alegre, duplicada su iluminación por las ventanas y los óculos ovalados que se abren en los lunetos de las bóvedas de sus cuatro crujías. Lo trazó y construyó, hacia 1716, Vicente Acero, entonces humilde cantero que había ingresado como novicio cartujo y que, después de haber dejado los hábitos en 1721, ejerció la arquitectura en obras tan decisivas como las catedrales de Guadix y Cádiz. No obstante, las piezas más importantes habían de ser el Sagrario y Transparente (Fig. 11), en cuya intrincada traza debió intervenir Acero junto con Francisco Hurtado Izquierdo, quien llamado desde la Cartuja de Granada, se trasladó a Rascafría, seguido por un numeroso equipo de tallistas, decoradores, escultores y pintores, para ejecutar un Sagrario más o menos como el que había edificado anteriormente en la Cartuja granadina. Este Sagrario, oculto tras el ábside de la iglesia, es una pieza exclusiva de las cartujas españolas y portuguesas que no existe en las del resto de Europa, y con ella los cartujos españoles, al manifestar permanentemente en su recinto el Santísimo, le rendían culto silencioso y expresaban su especial devoción al sacramento de la Eucaristía. Por ello, quienes profesaban en su vida el más extremo rigor, pobreza y desprendimiento, no dudaron en volcar en ese espacio toda la riqueza y el lujo posibles. Además del Sagrario, y anejo a él, se edificó en la cartuja de Rascafría otro espacio polivalente, con muchas capillas destinadas a la celebración de las misas privadas de cada religioso. Esta maravillosa obra, donde se conjugaron a un tiempo y armónicamente todas las artes: arquitectura, escultura, estucado polícromo, marquetería, pintura, azulejería, en un auténtico “bell composto” a la manera de Bernini, tardó en construirse, a partir de 1719 más de sesenta años. Había llegado hasta nosotros, a causa del abandono después de la exclaustación de los cartujos en 1835 y las filtraciones de humedad del subsuelo, en lamentable estado de conservación, que ha requerido



Fig. 13. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo.

un proceso de consolidación, limpieza y restauración de lo existente, el cual ha consumido también mucho tiempo, mucho cuidado y muchos caudales. Pero, al fin, se han podido recuperar, en el mejor estado posible, esas dos dependencias incomparables piezas cartujanas que constituyen uno de los mejores tesoros del patrimonio artístico madrileño.

Otro laborioso proceso de recuperación, que aún no ha concluido, está siendo el del monasterio de Comendadoras de Santiago, de cuya iglesia ya hice mención. Como en todos los monasterios, la multiplicidad de dependencias, patios y otros espacios que abarcan, sumados progresivamente en años muy posteriores al núcleo primitivo, ha permitido que se hayan ido incorporando luego estilos y gustos artísticos diferentes. Así ha acontecido exactamente en el de las Comendadoras. En la campaña más reciente de conservación y restauración, entre 2001-2007, se han intervenido el patio de la clausura con sus adyacentes capillas de la Niñas y de las Flores, el coro y locutorio de las monjas, la antesacristía y otras dependencias construidas, la mayor parte, por Francisco de Moradillo ya en el promedio del siglo XVIII. La rehabilitación más importante y significativa ha sido la de la llamada Sacristía de Caballeros (Fig. 12), tanto por su

importancia artística como histórica, pues en ella se reunían y se reúnen para sus investidas y ceremonias los Caballeros de la Orden Militar de Santiago. Moradillo, por ello, ideó y edificó entre 1746-1753 un amplio espacio que en planta y monte es una falsa elipse, es decir un cuadrado al que se le han añadido por su eje mayor dos ábsides semicirculares. Para diferenciar la importancia del cuadrado base se colocaron en sus esquinas pares de columnas corintias sobre alto pedestal, que enmarcan, por otra parte, y señalan la expansión dinámica del espacio cuadrado en dirección de los dos ábsides concebidos de manera especular. Todo ello induce a pensar, al contemplar esta pieza, que el barroco castizo madrileño está entrando en crisis y que Moradillo, contemporáneo de la construcción del Palacio Real nuevo, de Juvarrá y Sacchetti, ha aprovechado la visión y nueva lectura de la arquitectura que de él se podía desprender.

Para finalizar este sucinto recorrido de restauraciones, he escogido la de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en Brea de Tajo, al sur de la Comunidad, en razón de ser un edificio que no conceptuaría todavía como neoclásico incluso por las fechas en las que fue reacomodada la iglesia primitiva, entre 1763-1780, sino académico, pues la reacomodación fue efectuada siguiendo las escritas normas impuestas a raja tabla por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por un arquitecto, Ignacio Thomas, que había sido nombrado académico supernumerario, es decir que no había realizado su formación en la Academia, pero sí había sido capacitado por ella tras el preceptivo examen. Es sabido, en efecto, que durante el reinado de Carlos III la Academia de San Fernando instituyó, dentro de la sección de Arquitectura, una normativa según la cual los edificios que se edificasen en adelante, tanto civiles como eclesiásticos, tenían la obligación de someter su proyecto a la revisión de una comisión de la sección de arquitectura, creada al efecto. En el caso de que los planos y dibujos del proyecto no siguiesen la directriz del buen gusto de los antiguos establecida por el despótico criterio académico, debían ser corregidos. Así debió acontecer en el caso que nos ocupa, cuando la iglesia de Brea de Tajo (Fig. 13), iniciada su remodelación en 1763 por el maestro de obras de Colmenar Viejo, León de Vargas, fue sustituido en 1774 por Thomas que la continuó al gusto de la Academia. El rústico exterior del templo no deja esperar el refinamiento del interior, cuyas maneras y la exquisita ornamentación, a partir de modelos clásicos, recuerda el de don Ventura Rodríguez, o el del joven Juan de Villanueva de la sacristía de la catedral de Burgo de Osma. Pese a algunas discordancias de la reciente restauración, ésta ha recuperado una pieza importante de la región, altamente demostrativa del paso al elitista estilo académico, con el que se quiso desterrar para siempre el popular barroco.

Las artes visuales en el Madrid barroco

Ángel Aterido

Con el completo asentamiento de la corte en Madrid, tras el breve paréntesis de estancia de Felipe III en Valladolid (1601-1606), las artes entran en un periodo de florecimiento en la Villa. A medida que fue avanzando la centuria, tanto la nobleza como las instituciones religiosas fueron aceptando su consolidación como sede de la Monarquía Hispánica y, en consecuencia, emularon a los Habsburgo alojándose definitivamente en sus calles. Nuevos palacios y fundaciones fueron paulatinamente construyéndose buscando la cercanía a los órganos del poder. Así la Villa se erigió en «coronada e imperial», acompasando sus grandilocuentes títulos con un crecimiento poblacional considerable que provocó el levantamiento de una nueva cerca para limitar su extensión. Trazada en 1625, delimitó el contorno urbano hasta el siglo XIX, envolviendo el núcleo central medieval que conservó su intrincada estructura de origen musulmán. Entre los cerca de 26.000 habitantes que habían permanecido durante el paso de la corte en Valladolid, a los más de 150.000 que se estima que residían en 1685, el proceso de incremento sufrió momentos de estancamiento y aceleración, si bien el balance final muestra que el reclamo cortesano supuso un desarrollo exponencial decisivo.

A grandes rasgos, estas cifras revelan la efervescencia vital que hubo de respirarse en los periodos de bonanza del Madrid barroco. Una población repleta de paradojas y desigualdades sociales en la que, incluso en los momentos de mayor decadencia de la Monarquía de los Habsburgo, las manifestaciones artísticas jugaron un papel excepcional. La propaganda regia, como la religiosa e incluso la naciente expresión visual del poder municipal, tuvieron en las artes un vehículo necesario. Un proceso por completo consciente de utilización de la imagen, justamente en una población en la que más de la mitad de sus habitantes eran analfabetos. Juan de Vera Tassis en su libro sobre la historia de la Virgen de la Almudena, la patrona de la Villa, precisamente se valía de un tópico de la literatura artística y proclamaba «que la pintura es una historia muda» al tratar de un famoso lienzo de Alonso Cano ubicado en el flamante retablo de la imagen titular en 1640.

El arranque del siglo XVII lo fue también de la creación de la identidad de la ciudad, del historiar e «inventar» en los términos del Siglo de Oro sus símbolos y tradiciones. Para el común de los vecinos las colecciones reales y nobiliarias estaban vedadas. Sólo de forma ocasional los espectáculos callejeros que generaban las entradas regias en la Corte o los adornos de las pompas funerales en los templos permitían admirar retratos o escenas de corte alegórico y mitológico. La mayor parte de las imágenes que veían los madrileños, como la gran mayoría de la Europa occidental, eran religiosas. De ahí que constituyan el grueso del patrimonio artístico de la ciudad y la Comunidad Autónoma, todavía custodiadas muchas en los edificios para los que

fueron realizadas o compradas. Encarnan en su variedad un verdadero registro visual tanto de los usos artísticos, como de la misma evolución social de un tiempo de luces y sombras.

El siglo XVII: las dinámicas entre pintura y escultura

Así pues, mientras la hegemonía de la Monarquía Hispánica iba en detrimento, la Villa ganó en pujanza artística, como generadora pero también como receptora de obras. Resulta tentador establecer el paralelismo que tradicionalmente se aplica a la evolución de las artes, cuyo Siglo de Oro coincide con el segundo gran auge urbano de la capital. E incluso con su fortalecimiento como potente centro irradiador en su inmediato entorno geográfico, con las dos Castillas como principales receptores y demandantes de piezas realizadas en y por artistas de Madrid. A la vez también se consolidaba como un punto de llegada del comercio artístico internacional, pues las colecciones nobiliarias imitaron las aficiones de los monarcas, agudizando una dinámica que arrancaba de tiempos de Felipe II. Ya avanzado el reinado de su nieto Felipe IV,

en 1638, el embajador británico Arthur Hopton comentaba de los aristócratas que «se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al Arte de la Pintura que antes, en grado inimaginable». En gran parte por medio de donaciones, aunque en ocasiones mediaron encargos ex profeso, muchas de aquellas pinturas traídas de Italia o Flandes acababan colgadas en alguna capilla familiar de una parroquia; o entregadas como donaciones a los numerosos conventos, ya remozados o fundados a lo largo de todo el siglo. En la presente exposición el *Virgen con Niño y ángeles (Descanso en la Huida a Egipto)* (Fig. 1) de Van Dyck ejemplifica magníficamente como ese vigoroso flujo no quedaba encerrado en los palacios.

Si el arribo de arte foráneo no tuvo apenas pausa, la llegada de artistas de otras procedencias europeas, si bien constante, no tuvo la misma importancia que había alcanzado en el reinado de Felipe II. La presencia de artífices italianos llamados a El Escorial supuso la raíz de la evolución en los primeros decenios del nuevo siglo, al cristalizar en una segunda generación sus enseñanzas aplicadas a las exigencias propagandísticas de la Contrarreforma. Italianos o, en buena medida, hijos de italianos nacidos ya en la corte y asimilados muchos al servicio de la Casa Real, fueron los impulsores en el medio pictórico de la configuración de un primer naturalismo que de

inmediato se extendió por el contorno de la capital. Así los auténticos *caposcuola* de este movimiento, Vicente Carducho y Eugenio Cajés, acometieron numerosos encargos en localidades próximas de Madrid y Toledo. En ocasiones asociados, como en el magnífico retablo de la iglesia parroquial de Algete (1619) (Fig. 2), ejecutado entre ambos y auténtico manifiesto de su esté-



Fig. 1. Antoon Van Dyck: Detalle de la cesta de frutas de Virgen con el Niño y Ángeles (Descanso en la Huida a Egipto). Foto Archivo DGPH: JC Martin Lera

tica: nacida del concepto académico del último manierismo, siempre correcta en el dibujo y la composición, evolucionada en búsqueda de la apariencia real y de la presencia creíble de las escenas, sin abandonar nunca el ideal de belleza como objetivo. Como en Algete, las parroquias y conventos del alfoz madrileño acogieron obras de idéntico signo, no como simple asunción de las modas de la capital, sino como expresión misma del cambio social y religioso.

El caso de Carabanchel Alto muestra a su vez ese factor de cercanía a la capital, puesto que se trataba de un municipio independiente luego incorporado a Madrid. Con iguales resonancias castizas de distrito que antes fue pueblo y análogo sistema de encargo, concurre también a esta exposición la *Liberación de San Pedro*, seguramente pintada para el viejo retablo mayor de la parroquia de San Pedro ad Vincula de Vallecas por el italiano Angelo Nardi. Algo más joven que Carducho y Cajés, se le puede considerar compañero de generación de éstos, pues compartió sus presupuestos artísticos y contribuyó decididamente a su difusión en la región, con una excepcional presencia en Getafe y, de forma bien significativa, Alcalá de Henares. Se trata de ejemplos de una conexión que habría de continuar en el tiempo, como señal de la prosperidad de los obradores capitalinos. Una relación recíproca, ya que su suerte dependía del éxito en la Villa como llave para recibir comisiones foráneas. En realidad, éstas vendrían a suponer la mayor parte de sus ingresos, en especial para aquellos artistas que no trabajaban para la Corona. Por ello, Madrid constituía un foco de atracción de aspirantes a artistas de otras zonas de la Península, quienes acudían en busca de formación en los talleres más reputados. Una vez alcanzada su maestría, muchos se afincaban definitivamente ante la mejor oportunidad de negocio.

Se produjo así un afortunado cruce de interdependencias que, aunque oscilantes en su composición, generaron un gusto artístico reconocido como propio. Esto es especialmente sabido en lo referente a pintura, hasta el punto de que la historiografía tradicional, basándose en su estrecha comunión formal, acuñó el término de «escuela madrileña». Lo cierto es que lo que se reconoce como «madrileño» es una interpretación de componentes italianos y flamencos. Estos fueron amalgamándose en modo diverso y, sobre todo, dieron lugar a personalidades artísticas bien definidas, algunas excepcionales y muy vigorosas. Así la generación que se educó en el entorno de Carducho y Cajés evolucionó buscando efectos más pictóricos, con la mirada puesta en el colorido veneciano y en el universo formal de Rubens. Como ya hiciera su coetáneo Nardi, el cordobés Bartolomé Román, autor del *San Benito Abad* del Convento de San Plácido de Madrid, se decantaría por el colorismo y luminosidad de inspiración véneta. O Francisco Rizi, madrileño hijo de italianos, discípulo de Carducho, que habría de ser uno de los abanderados de la transformación en plena clave barroca del panorama de la segunda mitad del siglo. Su enérgica pincelada y la densidad de su color, también de regusto veneciano, fueron las armas con las que organizó dinámicas composiciones inspiradas en Rubens. De la necesidad de verdad del naturalismo, en el transcurso de cincuenta años se pasó a buscar impresionar al fiel con el movimiento y el aparato grandilocuente.

Pero mientras se fraguaba ese cambio, otros artistas también nacidos hacia 1600, reconocían una alternativa al naturalismo de carácter más medido y clásico, muy conectado con los círculos palaciegos en los que dominaba, indiscutiblemente, Diego Velázquez. Mientras que la producción del pintor de Cámara de Felipe IV fue poco accesible para los madrileños de a pie, su amigo Alonso Cano se prodigó más. Así trabajó para el Colegio Imperial de Madrid, las parroquias de Santa María, San Ginés y Santiago, así como para la actual Catedral de Getafe, entonces parroquia de Santa María Magdalena. El *San Francisco en éxtasis* (Fig. 3), procedente de Santiago, es muestra sobresaliente de su gran refinamiento estético, mostrando un elegante



Fig. 2. Vicente Carducho: detalle de la Adoración de los Reyes. Foto Archivo DGPH. JC Martín Lera.



Fig. 3 Alonso Cano: detalle del San Francisco de Asís. Foto Fernando Ramajo.

equilibrio y una contención expresiva característica de su plena madurez. Cano y otros artistas coetáneos también trabajaron ocasionalmente para el Alcázar, actuando de nexos entre los dos ámbitos, pero no de una forma homogénea. Así el madrileño Francisco Camilo, autor de la vibrante *Aparición de la Virgen y el Niño a Santa Teresa*, se mostró algo más imbuido del espíritu dinámico que se impondría bien entrada ya la década de 1650. Aunque Camilo destacó más por su manejo personalísimo del color, que imprime de una especial vivacidad a sus lienzos.

Esa pintura denominada del pleno barroco, liderada por Rizi, su compañero Juan Carreño de Miranda y Francisco de Herrera el Mozo, arrancarían con estos maestros y sería prolongada por sus discípulos. La estrecha colaboración entre Carreño y Rizi, como antaño lo hicieron Carducho y Cajés, muestra la continuidad de sistemas de trabajo, en buena parte necesarios para afrontar campañas decorativas de envergadura, dentro y fuera de la Villa. Esto generó un contacto continuado en la práctica pictórica entre los seguidores de ambos, verdadero caldo de cultivo para una nueva generación con miembros ciertamente singulares. Así entre los seguidores de Carreño descollaron Mateo Cerezo y Juan Martín Cabezalero, si bien su prematura muerte dejaría a José Jiménez Donoso y a José García Hidalgo como principales continuadores de sus enseñanzas. Ambos todavía mal conocidos, con su fama ensombrecida por el renombre de sus condiscípulos desaparecidos, pintaron asiduamente para las fundaciones religiosas madrileñas y del entorno; e incluso en el Reino de Aragón, extendiendo aún más el radio de influjo.

Por su parte entre los pupilos de Rizi, los nombres de José Antolínez y Juan Antonio de Frías y Escalante destacaron en modo parejo al de los de Carreño. Sus concomitancias van más allá del éxito profesional, pues también fallecieron inopinadamente cuando apenas habían arrancado sus carreras. Por ello la fulgurante *Santa Catalina* de Escalante, verdadero paradigma de su briosa pincelada deshecha, constituye un testimonio inestimable de la importancia que alcanzó, ya no el pintor, sino el gusto pictórico en el Madrid de Felipe IV y Carlos II. Su evidente venecianismo y su factura «a la brava» son rasgos comunes en este grupo de artistas, pero esto también revela que el público estaba familiarizado con tales alardes técnicos. Décadas de afición a la pintura acostumbraron los ojos y estimularon la competencia entre compañeros para satisfacer su constante demanda. Ese triunfo fue personificado, sin duda, por Claudio Coello. También discípulo de Rizi, aunque muy ligado a Carreño, en su vida alcanzó el éxito tanto en la Villa, como en los pueblos de la región y finalmente en la Corte, pues fue el último pintor de Cámara de los Habsburgo hispánicos. El sereno *Ecce Homo*, en primicia en este catálogo, que aquí se le atribuye en primicia en este catálogo, ilustra la interesante transferencia de modelos entre artífices educados en un mismo taller, revelando a su vez las peculiaridades propias que rebasan el mundo de la copia para elaborar una interpretación personal. Justamente Coello, al que tradicionalmente se ha asignado el papel de último gran representante de la corriente «netamente» madrileña, en realidad encarnaba un cambio. Aunque un cambio desde dentro. Su mayor rigor en los volúmenes, la claridad progresiva de su paleta y el aplomo de sus composiciones son rasgos comunes con el clasicismo boloñés, que en ese momento Carlo Maratti y sus seguidores imponían en Roma. Por tanto, Coello significa el nexo entre la tradición del círculo en torno a Carreño, Rizi y Herrera, y un clasicismo de corte internacional que acabaría por imponerse ya en el siglo XVIII.

La visión de la pintura del final del pleno barroco en Madrid como un todo monolítico y continuista de sus creadores se transforma así en una convivencia de tendencias heterogéneas.

No se limitó a la concurrencia de artistas con maneras particulares dentro de unos parámetros comunes, con una dinámica casi endogámica, sino que siempre resultó permeable a las novedades foráneas. De hecho el rumbo tomado por Coello se hizo conscientemente, en un momento en el que el dinamismo barroco se exacerbaba gracias a la presencia del napolitano Luca Giordano. La *Anunciación* del Tercer Monasterio de la Visitación de Madrid, se le atribuye en primicia en este catálogo, vendría a ofrecer ese contrapunto en el último tercio del siglo XVII. Aunque sus lienzos habían colgado en los palacios y templos madrileños desde décadas antes, su llegada en 1692 supuso un impulso de la vertiente más decorativista y grandilocuente. No en vano acudió a la corte de Carlos II como fresquista.

Por tanto, el panorama pictórico de la centuria se entiende en contacto con los movimientos artísticos de su tiempo. Incluso con producciones que se estiman como más modestas desde la historiografía, pero que tuvieron un papel relevante como transmisores de modelos y por su uso devocional. La *Degollación de San Juan Bautista*, pintura napolitana deudora del estilo giordanesco y conservada en el mismo Monasterio de las Salesas Nuevas, es buena expresión de ello. De igual modo, el paso de artistas de otros centros creativos peninsulares dejó rastro en las colecciones conventuales, por motivos y con trascendencia diversos. Así fechados hacia la mitad del siglo, en esta ocasión se exponen pinturas de artistas levantinos: *San Pedro Mártir* y *San Vicente Mártir* del valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa; y el solemne *San Pedro Nolasco* del murciano Juan de Toledo. La pareja de mártires, pertenecientes al Convento de MM Trinitarias de San Ildefonso, por su formato e iconografía tienen un valor más testimonial; en cambio, el trabajo de Juan de Toledo supone un ejemplo de las oportunidades que brindaba la corte, pues forma parte del conjunto de retablos principales de la iglesia del convento de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, encargados al pintor. La flamante fundación de la orden de San Juan de Mata encomendó hacia 1659 la tarea a un especialista en pintura de batallas, si bien el resultado quizá fuera algo retardatario o conservador. Baste pensar que a pocas manzanas de allí, desde 1654 los carmelitas de San Hermenegildo (actual parroquia de San José) habían colgado en su nuevo retablo la asombrosa apoteosis del santo pintada por Herrera el Mozo.

Precisamente las prácticas devocionales, tanto de órdenes, como de congregaciones laicas y de los comitentes particulares fueron motor constante de creación. Así como de continua readaptación iconográfica según el correr de los tiempos. Quizá la Inmaculada Concepción sea la imagen más paradigmática en todo el ámbito hispánico y, lógicamente en Madrid. Todos los artistas de renombre abordaron el tema, dando su versión personal y, como siempre, respondiendo a la intensa demanda de los fieles. No en vano fue la advocación mariana por antonomasia para los Habsburgo. *Inmaculada* de Alonso del Arco, de la madrileña parroquia de Santa Cruz, representa a la perfección la fórmula vigente en el pleno barroco, en la que se fusionan la Asunción y la Coronación de la Virgen.

En relación a los usos devotos, un interesante capítulo apenas estudiado, sin duda por prejuicios respecto a su «calidad», fue la proliferación de sencillos cuadros que reproducían los milagros de imágenes de bulto, colgados en los templos en los que se veneraban. Así, los lienzos anónimos con historias de la Virgen de la Almudena son buen testimonio de la construcción de la historia de las tradiciones de la Villa a la que se aludía al inicio de este texto. De la misma manera que revelan el importante valor que se reconocía a la escultura, de mayor potencial tau-matúrgico que la pintura. Dicho valor excedía para los fieles los límites artísticos, aunque para los escultores sus creaciones tuvieran claro su sentido de artificio, de emulación y a la vez de



Fig. 4 Pedro de Mena: detalle de los ángeles de la Inmaculada Concepción. Foto Archivo DGPH: JC Martín Lera

superación del natural, buscando así hacer más conmovedoras a sus tallas. El impactante *Cristo yacente* de Juan Sánchez Barba de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Carmen y San Luis, condensa con intensa efectividad esa búsqueda de una pulsión distinta del fiel ante la escultura. Artífice madrileño, tan reconocido en su tiempo como gran desconocido del público en general hoy, representa un momento cumbre de la talla en Madrid. Pues la capital también se erigió en potente centro productor a lo largo del Seiscientos, si bien los estudios tradicionales sobre el tema no le reconocían la misma importancia que a Valladolid, Sevilla o Granada.

Queda por abordar el problema de la escultura en Madrid de forma exhaustiva y con un enfoque múltiple. Aunque las aportaciones documentales desde las últimas décadas del siglo XX vienen clarificando ese horizonte. Y por supuesto el análisis sistemático de las piezas conservadas, tanto los procesos de restauración como los estudios técnicos proporcionan valiosos datos para conocer sus procedimientos y, como en el citado Cristo de Sánchez Barba, su aspecto original. Como no podía ser de otro modo, el desarrollo de la escultura en la Villa se enreda indefectiblemente con la presencia de la corte y la valoración que recibía en ella. A diferencia de la pintura, el desarrollo de la escultura áulica fue más limitado y las piezas más excepcionales llegaron a las colecciones regias desde Italia. Su número resultaba limitado respecto a la abrumadora cantidad de pinturas, sin duda en razón de su coste y al distinto uso representativo, en muchos casos reservado al exterior de los Sitios Reales. Por su función, temática y materiales, en la Villa serían las fuentes públicas las que trasladarían esa estética cortesana. Significativamente en su diseño intervinieron italianos, caso de Rutilio Gaci quien colaboró con Juan Gómez de Mora; e incluso las esculturas de mármol se importaron de Italia.

Por contra, la tradición hispana se impuso claramente en la escultura religiosa. Con la madera policromada como soporte principal y un acusado sentido dramático en su expresividad, su creación se ligaba directamente a la retabística. Precisamente la tipología del retablo en la Península se determinó durante el siglo XVII en Madrid, pues tanto las nuevas fundaciones como los viejos establecimientos religiosos demandaron nuevos retablos a los mejores artífices del momento. Esto fortaleció de manera considerable los talleres madrileños, pero también favoreció el arribo de obras y escultores de las otras «escuelas» antes mencionadas. Así el granadino Pedro de Mena, autor de la *Inmaculada* (Fig. 4) del Monasterio de Santa Teresa que ahora ha sido restaurada, acudió a Madrid en 1663 y recibió encargos de diversos conventos madrileños, tanto para altares públicos como para las clausuras. Y más de veinte años más tarde la sevillana Luisa Roldán probaría también suerte, alcanzando el rango de escultora de Cámara y estableciéndose hasta su muerte en la corte. Aunque realizó grandes tallas de tamaño natural, serían sus delicados grupos en terracota los que más demanda tuvieron. La amable sensibilidad que imprimía a estos coloristas conjuntos era igualmente entendida en el interior de un monasterio femenino, como en los salones palaciegos. Su *Nacimiento*, que también custodia el Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, muestra con singular capricho como la vida de la Sagrada Familia se podía entender como ejemplo de idílica ternura.

La misma comunidad de religiosas conserva una delicada *Transverberación de santa Teresa* del napolitano Nicola Fumo, de tono muy semejante, pese al radical cambio de tema y de material. Con ella se ejemplifica a su vez la confluencia estética con el virreinato de Nápoles, cuyas estrechas relaciones artísticas con la metrópoli tuvieron su correlato en las colecciones

nobiliarias y conventuales. El escultor italiano tuvo especial aceptación entre los nobles quienes, a su vez, donaron algunas de sus piezas a los templos madrileños. El más conocido fue el *Cristo caído camino del Calvario* entregado por el Marqués de Mejorada a la Congregación del Santo Cristo de la Parroquia de San Ginés. También otras piezas italianas, como el *Crucificado* de marfil de las MM Benedictinas de San Plácido, resultaron frecuentes en los ajuares monásticos y en las sacristías parroquiales como resultado de este tráfico artístico por el Mediterráneo.

Aunque no estrictamente dentro del ámbito figurativo, pero sí con un importante papel devocional, una síntesis de las artes del barroco no puede por menos que tener en cuenta el florecimiento de las artes suntuarias, paralelo y equivalente al desarrollo de las demás manifestaciones. La dinámica entre lo foráneo y la producción en los talleres madrileños, tanto en la configuración de modelos como en su manufactura, fue asimismo constante. Desde los ornamentos litúrgicos, como las cruces procesionales, hasta objetos de uso más reservado o exhibición ocasional, como los relicarios, los templos madrileños atesoran una riqueza que rara vez se conserva en la orfebrería y mobiliario civiles. Como las pinturas y tallas, juntos atestiguan el mismo esplendor de un siglo decisivo para las artes y la historia de la Villa.

El siglo XVIII: el último barroco y el albor de nuevos tiempos

Si el siglo XVII había resultado intenso en la actividad artística, reflejo de una sociedad cada vez más demandante de artefactos visuales, la centuria siguiente prosiguió y aceleró el proceso en un contexto que poco a poco se tornaba distinto. Si la interpretación del transcurrir artístico seiscentesco permite entrever una multiplicidad, en el Madrid del siglo XVIII se advierten igualmente momentos y factores bien diversos. Desde finales del siglo XX se viene cuestionando la visión que los propios ilustrados habían dado de su siglo. Al amparo de la Real Academia de San Fernando, autores como Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez habían cimentado las bases de los actuales estudios de historia del arte, aunque partiendo de una premisa que sólo en las últimas décadas de investigación se puede desmontar. Su interpretación proclamaba la llegada de la nueva dinastía de los Borbones como el factor renovador de todos los aspectos sociales, incluidas las artes. Por oposición, toda la producción artística auspiciada por los Habsburgo representaba un pasado negativo, decadente y de un gusto por completo «corrompido». En especial, personificaban sus invectivas contra José Benito de Churriguera, al que Ponz tildaba de cabeza de la «secta borrominesca» en España, y al pintor napolitano Luca Giordano.

Sin embargo esta visión era bastante presentista y su perspectiva histórica estaba muy determinada por su tiempo. En la segunda mitad del siglo XVIII, avanzado el reinado de Carlos III, sí se podían advertir cambios significativos. La corona no sólo había auspiciado la creación de la Academia de Bellas Artes (1744, Junta preparatoria; 1752, fundación definitiva) sino otras muchas instituciones culturales y científicas. Incluso el aspecto de la capital empezaba a transformarse más allá de construir nuevos palacios o conventos, con un verdadero sentido urbanístico y público que hacía décadas no se había visto. Pero en noviembre de 1700, cuando Carlos II fallecía en el Alcázar de Madrid, la vida y sentir de la Villa en nada cambiaron. Incluso casi nada cambió de puertas afuera de palacio a la llegada de su sucesor Felipe V, su sobrino nieto y también nieto de Luis XIV de Francia. Los nobles y plebeyos mantenían sus valores sociales, seguían rezando en los mismos templos y, también, acudiendo a los mismos artistas para satisfacer sus necesidades de lujo o piedad. Incluso aquellos que fueron etiquetados de «austriacos», como Churriguera y Pedro de Ribera, ejecutaron sus más arrebatadas creaciones barrocas en el reinado del primer Borbón.

Para explicar esta pervivencia, perfectamente rastreable hasta entrado el segundo tercio del llamado Siglo de las Luces, desde la historia del arte se ha propuesto entender el fenómeno como dos flujos paralelos y contemporáneos: un barroco cortesano y otro de tipo popular, en el que se «atrincherarían» las artes del siglo anterior, valorados por las capas sociales más tradicionales. Pero la cuestión sin duda fue más compleja. Siempre hubo niveles de entendimiento y demanda distintos entre las elites y los estamentos inferiores, la tensión o convivencia de lo cortesano y popular no sería por tanto nueva. El esquema no deja de ser un reciclaje de la oposición de polos que instauraron los ilustrados. De hecho éstos criticaban ese pasado no sólo por motivos estéticos, sino porque en su propio tiempo se vivían esas contradicciones: el avance de la ciencia, del pensamiento, coexistía con tradiciones remotas que tenían en las imágenes una expresión tangible.

Uno de los casos más evidentes y famosos que encarnan un fenómeno que, aunque debilitado paulatinamente, recorrió todo el siglo XVIII, sería la imagen de la *Virgen de la Paloma*, cuyo culto se extendió a partir de 1787, y es en realidad una pintura que representa la escultura de la Virgen de la Soledad, tallada por Gaspar Becerra, que se veneraba en el Convento de la Victoria desde el siglo XVI. Su trasunto en lienzo pasó a cobrar una fama y devoción que llegan a nuestros días. Además con una historia semejante a la de otras advocaciones marianas que protegen la Villa desde la Edad Media: rescatada de la destrucción. Su resonancia desbordaba los límites de Madrid, extendiéndose a otras muchas localidades madrileñas y de otras regiones, en cuyas iglesias es frecuente la presencia de una Soledad, ya sea La Paloma o una representación de la imagen original de La Victoria. En ese desarrollo intervino, paradójicamente, uno de los motores de los que se vanagloriaba la Ilustración: los avances técnicos. El perfeccionamiento mecánico y la aplicación de los conocimientos científicos al progreso económico del país conformaron uno de sus caballos de batalla. Como no podía ser de otra forma, la reproducción mecánica de la imagen se vio impulsada con esta intención divulgadora y pedagógica. Esto condujo a uno de los períodos de mayor auge del grabado que, más allá de los libros de toda índole, tuvo una de sus máximas expresiones en la estampa religiosa.

Su menor coste y mayor manejabilidad, junto a la considerable mejor calidad que alcanzaron las entalladuras españolas en el siglo XVIII acabó por disparar su consumo. Los conventos y cofradías encontraron en su venta una fuente importante de ingresos, de manera que el acceso a las imágenes se popularizó aún más, incluso su propiedad. Como no podía ser de otro modo, tal caudal acabó por recalar en las instituciones pías, productoras y consumidoras al mismo tiempo. Las estampas de la colección del Convento de MM Trinitarias Descalzas de San Ildefonso que se incluyen en la sección correspondiente muestran brevemente la variedad de tipologías que ofrecían. Desde la transcripción veraz de una imagen con sus atributos y acompañamiento, hasta la sucesión de escenas narrativas de la historia de santos y mártires; e incluso como importante vehículo para la implantación de nuevos cultos, como el de los Sagrados Corazones.

Para entonces, cuando la producción gráfica alcanzaba su apogeo al final del siglo, la Villa ya había experimentado notables transformaciones en sus expresiones sociales, incluidas las artísticas. En cuanto a la Corte, hasta que la Guerra de Sucesión no estuvo prácticamente ganada, Felipe V no hizo cambios de importancia. Con la paz llegaron los artistas franceses e italianos, que desplazaron paulatinamente a los españoles que habían permanecido en los oficios artísticos de la Casa Real. Los nuevos artífices intervinieron indistintamente en los trabajos arquitectónicos promovidos por el primer Borbón, aunque finalmente serían los italianos quienes

se impusieron en la dirección de las Obras Reales hasta el reinado de Carlos IV. En el terreno pictórico, mientras el retrato estuvo en manos de los franceses, los italianos se harían con el control de la pintura decorativa. Esta afluencia hizo convivir a la última generación seiscentista y a los jóvenes con un barroco de corte internacional y, también, heterogéneo. De ello se tenía algún conocimiento y una incipiente línea de creación como ya se advirtió en el epígrafe dedicado al siglo XVII. Pero el trato directo y las nuevas relaciones de pupilaje que se establecieron con los extranjeros coadyuvaban para que acabara imponiéndose.

Así fuera de Palacio, los pintores de corte tuvieron ocasión de mostrar sus dotes en algunos importantes establecimientos religiosos. Así Michel Ange Houasse realizó los lienzos del retablo de San Francisco de Regis (ca. 1722-23) en el Noviciado de los Jesuitas (hoy en el Prado); y años después, Corrado Giaquinto y Charles-Joseph Flipart, entre otros, pintaban los lienzos de los altares laterales de la iglesia del convento de la Visitación, vulgo las Salesas Reales (construido entre 1750-57). Si bien se trataba de obras relacionadas con el patrocinio regio, especialmente el caso de las Salesas que estaba destinado a albergar los enterramientos de Fernando VI y Bárbara de Braganza, resultan presencias de indudable novedad a los ojos de los fieles y aficionados de la Corte. Que la decoración mural de este último templo fuera encomendada a los hermanos González Velázquez, alumnos de la Academia y discípulos de Giaquinto, era otra muestra de la fusión que se iba consumando. No obstante Giaquinto venía a insistir en y a actualizar un tipo de pintura mural decorativa que desde 1692 había implantado Giordano en Madrid. Otros templos, también con una nueva arquitectura o transformados, como San Marcos o la iglesia del convento de las Descalzas Reales, fueron decoradas al fresco por el mismo clan familiar.

El peso de los artistas palaciegos fue igualmente decisivo para la escultura. Sendos talleres, primero el establecido para la decoración de los jardines del Real Sitio de San Ildefonso, y después el organizado por Gian Domenico Olivieri para las obras del nuevo Palacio Real (tras el incendio del viejo Alcázar en 1724), no sólo atrajeron también a franceses e italianos, sino que sirvieron de escuela a toda una generación de escultores españoles. De hecho la Academia de San Fernando, que se encargaría de la educación de todas las ramas de las artes, nació de la escuela académica establecida por Olivieri. Así los jóvenes españoles se adaptaron a los nuevos materiales y temáticas que, esta vez sí, la corona demandaba masivamente. Pero la tradición en la escultura religiosa siguió presente, tanto en la materia (madera policromada) como en los contenidos iconográficos. Luis Salvador Carmona (Fig. 5), vallisoletano formado con Juan Antonio Villabrille y Ron en Madrid en el primer tercio del siglo, despliega en su elegante *San José con el Niño* una obra paradigmática del momento. Relacionado con Olivieri e incorporado, no sin disensiones, al ámbito académico, Salvador Carmona participó también en la labra de bultos y relieves para el nuevo Palacio Real. No obstante en esta sutil talla, perteneciente a la parroquia madrileña de San José, recurrió a los modelos propios del siglo XVII, reinterpretados con la sensibilidad y estética dieciochescas.

Igual sentido muestra la afectada *Inmaculada Concepción* de Isidoro de Tapia, que retoma claramente los esquemas compositivos de la centuria anterior en clave rococó. En ella se hace patente la dulcificación de una iconografía tan extendida y exitosa, pintada en cambio con una grafía meticulosa y un colorido suave de clara influencia de giaquintesa. Nacido en Valencia, Isidoro de Tapia como los hermanos González Velázquez y los Salvador Carmona, fue uno de los



Fig. 5 Luis Salvador Carmona: Magdalena penitente. Foto ECRA Servicios Integrales de Arte S.L.

muchos discípulos de maestros nacidos y educados en el siglo XVII que a partir de la década de 1740 se esforzaron por asimilados en el nuevo sistema académico. La regulación de la enseñanza y, en definitiva, del ejercicio profesional encajaba doblemente con las aspiraciones de la elite artística. Por una parte sólo la certificación de una educación rigurosa impartida por profesores «autorizados» aseguraba la correcta formación en una de «las tres nobles artes». Es decir, se consagraba por fin la nobleza de sus oficios por la que los artistas españoles habían luchado durante casi dos siglos. Sólo la adopción de una fórmula gestada en la Italia del Renacimiento, en la que la práctica se basaba en un armazón intelectual, consiguió tan deseado objetivo. La abundante llegada de artífices extranjeros con ese estatus plenamente reconocido contribuyó a la institucionalización.

El segundo propósito fue el control amparado en el concepto del «buen gusto», que en gran medida acabó en la imposición de ideales estéticos. Un control promovido desde de la monarquía, que financiaba y auspiciaba la Academia e intervenía en los nombramientos; pero también de forma muy activa de los artistas de corte, que vieron reforzado así su papel. De tal forma que el título de director general de la Academia de San Fernando recayó en los primeros años en un artífice de cámara. Olivieri, Giaquinto y Giovanni Battista Sachetti ocuparon el puesto sucesivamente hasta que el escultor Felipe de Castro fue el primer español en alcanzar tal honor en 1763. El influjo en la Academia sólo precisaba de la protección regia, como demuestra el caso de Anton Rafael Mengs. Pintor de cámara en 1761, académico de honor en 1764 y primer pintor del rey desde 1766, pese a no dirigir San Fernando su ascendiente fue tal que determinó la evolución de la pintura en el último tercio del siglo XVIII. Representante del primer neoclasicismo, su estela en España fue importante y prolongada, tanto por la difusión de sus ideas, como por la impronta dejada a través de sus discípulos. Dos de ellos, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, dirigieron la Academia, pero también alcanzaron los máximos puestos del escalafón de pintores del rey.

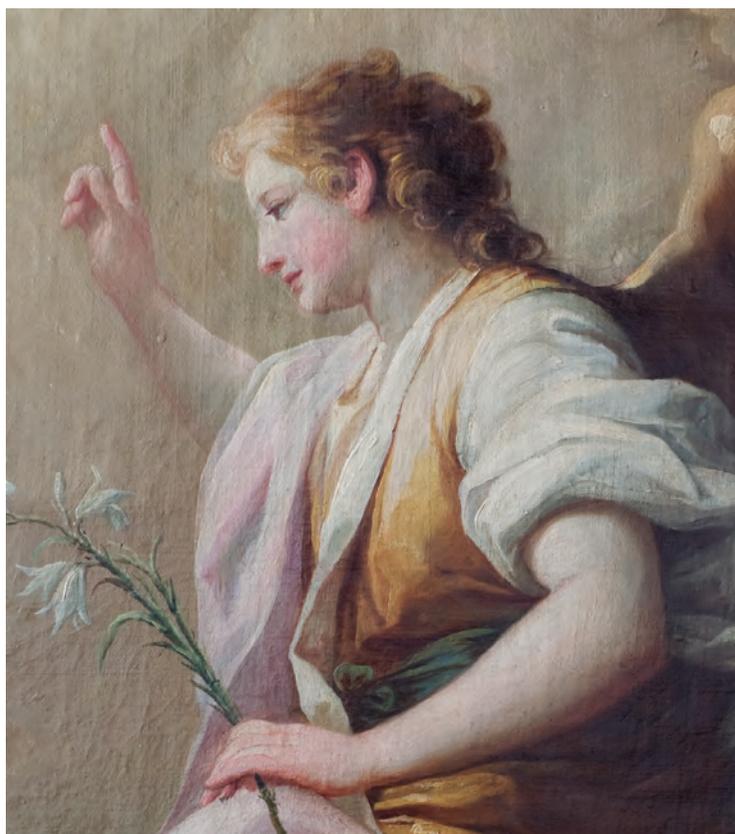


Fig. 6 Mariano Salvador Maella: detalle de la Anunciación. Foto Archivo DGPH: JC Martin Lera

La Anunciación de Maella (Fig. 6) revela la consumación de un cambio estético en los decenios postreros del siglo. La pintura trasladaba a un espacio de culto general las devociones y la contención religiosa más propia de la corte. Maella no había conocido ya otro modelo que el académico, incluso fue uno de los privilegiados alumnos que recibió una ayuda para viajar y terminar su formación en Roma. Esta fue otra de las prácticas establecidas por la institución que favorecieron las conexiones con la evolución artística continental, con Roma como paradigma.

También la evolución de la ciudad, que a finales del siglo rozaba los 190.000 habitantes, propiciaba la llegada de otras advocaciones foráneas. La inmigración desde otras regiones, uno de los factores principales de crecimiento, también tenía sus consecuencias en el plano artístico y religioso. Se acentuó una dinámica iniciada en los siglos anteriores, generalizándose la creación de cofradías de oriundos de otras provincias. Estas erigían altares y capillas a sus santos patronos,

lo que aumentó la demanda de obras como la *Aparición de la Virgen de los Desamparados a San Vicente Ferrer* de Bernardo Martínez del Barranto. A su vez, los retablos del último XVIII habían cambiado al hilo de una nueva arquitectura, desapareciendo paulatinamente las escenográficas máquinas líneas para dar paso a prototipos más sencillos, con un uso más ortodoxo de los órdenes clásicos. Otra manifestación más de que los cambios, definitivamente, habían llegado.

Tras cien años, la dinastía borbónica había implantado las reformas que mudaron las estructuras del estado, incluyendo el poder municipal. La capital de su reino sufrió unas transformaciones algo menos evidentes en su tejido urbano, aunque surgieron con zonas radicalmente renovadas o creadas casi *ex novo*, como el Salón del Prado, que servirían de escenario a la nueva monarquía y a los habitantes de su corte. Sin duda la blanca mole del nuevo Palacio Real, con su compleja historia constructiva y decorativa, simbolizaba definitivamente a ojos de los madrileños el cambio dinástico. Además, entre sus muros se orquestaron las innovaciones estéticas que convivirían y actualizarían la visión de sus viejas tradiciones o devociones, en las calles y en los templos. Mientras los Borbones decoraban sus palacios con amables escenas costumbristas de un Madrid idílico tejido en tapices, sus artistas también satisfacían las demandas artísticas de los estamentos altos y medios de la sociedad madrileña. Disponer de una obra en algún lugar público ya no sólo era una alternativa al trabajo para la corte, en muchos casos suponía un reconocimiento por parte de esta. Por ello la ejecución de las pinturas de los altares para San Francisco el Grande (1781-84) en realidad fue un verdadero concurso de ingenios. Allí Goya pintó su primer encargo religioso para Madrid, si bien en la Villa pocas de sus obras podían ser admiradas. Sólo los frescos de San Antonio de la Florida (1798) y la conmovedora *Última comunión de san José de Calasanz* de las Escuelas Pías de San Antón (1819). Resulta un tópico casi inevitable referirse al aragonés en cualquier análisis general del arte dieciochesco. El panorama condensado aquí aceleradamente, en función de las obras de esta exposición, muestra como la importancia de Goya no debía ser tal para sus convecinos. Sólo con la «justicia» que proporciona la perspectiva del análisis en el tiempo, el pintor sobresale como una personalidad titánica. Pero quien no transitara en los palacios, sin duda rezaría sólo ante las obras de sus muchos compañeros de Academia.



La apoteosis de la capital barroca

Doña María de Villena, marquesa de la Laguna de Camero Viejo

Círculo de Juan Pantoja de la Cruz

Principios del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 210 x 115 cm.

Convento de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso

Primera vez que se muestra en una exposición en España



La presencia de los retratos cortesanos en las fundaciones conventuales viene a guardar memoria de aquellos personajes que auspiciaron su creación. Ya por su intervención en el acto fundacional o por el patrocinio particular en ámbitos secundarios, como altares o capillas, su disposición en los muros monásticos buscaba perpetuar su acción protectora de la comunidad. Ese es el caso de los retratos de los Marqueses de la Laguna de Camero Viejo en el convento de Trinitarias Descalzas de Madrid¹, si bien a la vez son testigos de una circunstancia dramática en los primeros años de su establecimiento. En este caso se trata de los segundos fundadores, después de que Francisca Romero de Gaitán retirara su patronazgo.

Ambos retratados fueron personajes muy destacados en el reinado de Felipe III, con vínculos directos con el soberano y con cargos de importancia en su Casa. Así don Sancho de la Cerda (1550-1626) era el tercer hijo del IV duque de Medinaceli, Juan de la Cerda (ca. 1515-1575), y de su mujer Joana Manuel de Noroña. Fue caballero de la orden de Alcántara y ostentó los puestos de Mayordomo mayor de la reina Margarita (1607) y de Gentilhombre de la Cámara del Rey (1614)². Felipe III le otorgó el marquesado de la Laguna de Camero Viejo en 1599, justo en el segundo año de su reinado. Su ascenso e influencia se debieron a su doble parentesco con el duque de Lerma, casado con su hermana Catalina de la Cerda; a su vez su primera mujer, Inés de Zúñiga, también pertenecía a la familia del valido de Felipe III. Sus extendidas conexiones familiares propiciarían su relación con Portugal, pues era descendiente de los condes de Faro por vía materna, y su segundo matrimonio con María de Vilhena y de Mello (+ 1631), la aquí retratada, vendría a reforzarlas. Hija del Alcaide mayor de Elvas, ingresó dama al servicio de la Reina a partir de 1600, casando con ella hacia 1601³.

Don Sancho tuvo una larga carrera militar en su juventud, como lugarteniente de su padre. Con posterioridad fue miembro de los Consejos de Estado y de Guerra. Fue embajador en la corte de Bruselas, ante los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria en 1603; allí regresaría en 1621 como embajador extraordinario a la muerte del Archiduque. Precisamente este retrato es una suerte de compendio de su trayectoria biográfica. De una parte aparece como general, luciendo el peto de una armadura, con la mano en la espada, la bengala en la mano derecha y la banda enrollada en el brazo opuesto. A su vez el resto del atuendo evoca al ambiente cortesano, con las grandes calzas «de muslos tendidos» y las mangas bordadas, sobresaliendo la amplia gorguera y los puños bordados. Además el gran cortinaje y el colorido enlosado remiten a un entorno palaciego.

1 Tovar 1983, p. 234.

2 Martínez Millán y Visceglia 2008, II, pp. 169 y 810; Rubio de Tejada 2009.

3 Martínez Millán y Visceglia 2008, II, p. 921.



Don Sancho de la Cerda, I marqués de la Laguna de Camero Viejo

Círculo de Otto van Veen

Principios del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 214 x 115 cm.

Convento de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso. Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición en España



El retrato sigue puntualmente el prototipo creado por Otto van Veen para el Archiduque Alberto de Austria, cuando fue nombrado gobernador de los Países Bajos y se acordó el matrimonio con la Infanta Isabel en 1598. El ejemplar al que más se asemeja es el conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. 1061), tanto en el atuendo del personaje como en el gran cortinaje que crea la rica escenografía del fondo. Del modelo retratístico de Veen se tuvo buena noticia en la corte madrileña a través de otras efigies de Alberto que ingresaron en las Colecciones Reales. El caso más sobresaliente es el conservado en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, realizado por Fran Pourbus el Joven a partir de un modelo muy similar. En todo caso, supone una reelaboración de un tipo retratístico ideado por Antonio Moro para Felipe II. Concretamente el conocido como *Felipe II en la jornada de San Quintín* (El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo) pintado en 1560, tuvo un enorme ascendente en la iconografía triunfal de la monarquía de los Habsburgo y fue ampliamente imitada por la nobleza. En este caso la estrecha vinculación del Marqués con la corte de Bruselas, en la que se llegó a especular con su nombramiento como Mayordomo del Archiduque, explican estas afinidades con obras flamencas, antes que españolas. Muy bien puede estar relacionado su primera estancia bruselense, dada la cercanía a los retratos de Alberto de Austria en torno a 1600.

En cambio el retrato de Doña María de Vilhena se circunscribe al círculo artístico de la corte de Madrid. Sigue de cerca las representaciones de cuerpo entero de la reina Margarita de Austria pintadas por Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé González. Dentro del ámbito nobiliario, recuerda al gran retrato de Catalina de la Cerda, Duquesa de Lerma (1602. Toledo, Fundación Lerma) pintado por Pantoja⁴. Dados los lazos del matrimonio con la Casa de la soberana y el entorno de Lerma, así como su habitual recurrencia a artistas al servicio del Rey (Gómez de Mora construyó las casas en la plazuela de Santiago)⁵, tanto como por la calidad del lienzo y la moda del lujoso atuendo, se trata de una pieza salida del círculo más directo de los pintores de cámara. El verdugado que viste la dama, de característico perfil acampanado, así como las mangas abiertas y la gran lechuguilla de encaje, corresponden a los usos indumentarios del pleno reinado de Felipe III⁶. De hecho la presencia del gran cuello permite fijar como fecha *ante quem* 1623, cuando la pragmática promulgada por Felipe IV prohibió su uso.

Al enviudar en 1626, Doña María se encargó de la dotación y patronazgo del Convento de San Ildefonso. Poco después, en diciembre de 1630, ordenó el traslado del cuerpo de su esposo desde el convento de San Bernardino a la Fundación de las Trinitarias⁷. Probablemente entonces ingresarían los retratos de los nuevos fundadores procedentes de su colección.

Ángel Aterido

4 Kusche 2007, p. 174-176

5 Llaguno 1829, III, p. 157.

6 Vernís 1991.

7 Matilla Tascón 1987, p. 241.



San Benito Abad

Bartolomé Román

Primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 256 x 178 cm.

Inscripciones:

**«NEC SALOMON IN OMNIA GLORIA
SVA»**

**Monasterio de Benedictinas de San Plácido.
Madrid**

**Primera vez que se muestra en una exposición
en España**

La demanda pictórica de los conventos madrileños fue constante a lo largo de la Edad Moderna. Ya para los espacios abiertos al culto general, ya para los ámbitos exclusivos de las comunidades religiosas, el abastecimiento de imágenes adecuadas para los usos de cada Orden proporcionó encargos a buena parte de los pintores afincados en la Villa. El cordobés Bartolomé Román (ca. 1587-1647) personifica muy bien esa estrecha relación en la primera mitad del siglo XVII, en especial su faceta como creador de series iconográficas, entre otras obras siempre de signo religioso.

Más conocido por sus series de los Arcángeles, repartidas entre los conventos femeninos de la capital e incluso de América, este monumental San Benito es muestra excelente de los trabajos de Román para los benedictinos. La casa principal en la corte era el monasterio de San Martín, que había sido erigido en abadía independiente en las postrimerías del siglo XVI y, en función de ello, se vio inmerso en diversas campañas decorativas de gran envergadura en las primeras décadas de la Seiscientos. Además, su iglesia era sede de una de las parroquias más populosas, con importantes fundaciones nobiliarias y capillas de extendido culto. Román pintó una serie de santos escritores de la Orden para el claustro del edificio, que las primeras descripciones conocidas asignaron al pintor y monje benedictino fray Juan Rizi de Guevara, autor del ciclo de la vida del Santo fundador que colgaba en el mismo ámbito¹. No obstante alguno de los retratos estaban firmados, así como su manera pictórica difiere de la de Rizi, permitiendo así la recuperación de su verdadera paternidad².

Esta pintura procede de dicho Monasterio, cuyo patrimonio artístico se dispersó durante la invasión napoleónica y después en los procesos de exclaustación del siglo XIX. No obstante, permaneció entre las pinturas que conservó la parroquia, pasando más tarde a su emplazamiento actual. Por su concepción, disposición de la figura centrando el lienzo, así como por su técnica, ha de ser puesta en relación con la mencionada serie de Román para el desaparecido claustro de San Martín. Aunque su autoría ha sido ya reivindicada en revisiones de la trayectoria del artista, su reciente limpieza permite afinar mejor su sentido y posible origen. De una parte el tipo físico utilizado resulta propio del repertorio utilizado por Román. Sus rasgos se asemejan a los de *San Pedro Celestino* y, sobre todo, al *San Gil* del citado conjunto claustral, hoy pertenecientes al Museo del Prado; también recuerda a sus versiones de *San Millán en la batalla de Hacinas* (Monasterio de San Millán de la Cogolla)³. Asimismo la técnica, en la que el dibujo correcto que recuerda a su maestro Carducho convive con una pincelada más suelta en detalles como la barba o las carnaciones. De hecho la restauración ha recuperado las jugosas calidades y luminosidad características del cordobés. La

1 Ponz 1774-1794, p. 130.

2 Angulo y Pérez Sánchez 1983, pp. 322-323.

3 Gutiérrez Pastor 1983, p. 11-13.



contundente silueta del Santo, de una verticalidad solemne y quieta, es dominada por el gran desarrollo del pesado hábito negro propio de la Orden que fundó. El báculo y el libro revelan su dignidad y condición de creador de la regla monástica más antigua de Occidente. Precisamente la aparición de ocho escudos de órdenes militares, hasta ahora ocultos por los repintes, permite precisar el énfasis en torno a la Regla de San Benito como base de las órdenes que se fundaron dentro de las estrategias repobladoras de los reinos cristianos en la Península Ibérica. Es decir, la importancia germinal del texto que serviría de organización a todas ellas.

En este contexto de reivindicación de la obra escrita, el lienzo de San Benito bien pudo constituir la cabeza de la serie que venimos refiriendo, formada toda por santos doctos siempre acompañados de libros e instrumentos de escritura. El lienzo de San Plácido ofrece unas medidas sensiblemente mayores que el resto, explicables por su mayor jerarquía y el papel inaugural de Benito respecto a sus continuadores. Además de la cohesión iconográfica propia de estos ciclos y de la citada conexión estilística, otros detalles permiten reforzar esta hipótesis, como el remate superior en semicírculo. Aquí se ha recuperado, tapando los añadidos posteriores, pero en el *San Gil* del Prado todavía se adivina a pesar de las alteraciones del formato original. Además el diseño de los cartuchos que identifican a los santos es idéntico al que aquí se emplea para mostrar un versículo del Sermón de la Montaña (Mateo, 6.29).

Esta cita evangélica recuerda por su parte dos de las máximas preconizadas por Benito y glosadas por todos los místicos benedictinos: la pobreza y la humildad (*ni Salomón en toda su gloria*). Se muestra a los pies del Santo junto a otros de sus atributos, como las brasas y el cáliz, así como el sol y la luna que lo flanquean en el cielo. La estrella que destaca en el centro de la cogulla negra hace referencia a su condición de «Sol de occidente». Todos estos elementos, con distinto grado de fidelidad, coinciden con los que aparecen en el frontispicio del tomo primero de *El Sol del Occidente* publicado en Madrid en 1645 por el Padre Alonso de San Vitores⁴. Precisamente San Vitores, tras ostentar el cargo de General de la Congregación de San Benito en España, fue abad de San Martín en dos periodos (1637-41 y 1645-49)⁵. Su relación con Román está probada por el propio testamento del pintor, en el que cita al fraile como comitente de una obra todavía por concluir poco antes de su fallecimiento (1647). Además se ordenaba la devolución de cantidades adelantadas por el mayordomo del Convento y también el predicador mayor del mismo, Fray Ambrosio Gómez, testificó en el documento⁶.

La obra se ha de datar a partir de 1639, año en el que estaba firmado un *San Anselmo* perdido en la actualidad. La fecha de 1616 que aparece en

4 Frontispicio grabado por Herman Panneels. Blas, de Carlos y Matilla 2011, pp. 849-850.

5 López Martín 1999, I, p. 416.

6 Antonio 1974.

la representación de *San Gil*, sin duda se debe a que fue rehecha⁷. Seguramente fue San Vitores quien encargaría a Román la serie durante su primer mandato, al tiempo que encomendaba a Juan Rizi el programa biográfico sobre San Benito. La vindicación del santo fundador se ha de entender en doble clave, no sólo como una presencia lógica en una casa de la Orden; sino también como respuesta visual a las polémicas con los monjes de San Basilio, que postulaban su regla como anterior. Precisamente el *Sol del Occidente* fue escrita por el Abad San Vitores para responder a dicha controversia, defendiendo la prevalencia de Benito. La imagen de Román aún justamente estos componentes, mostrándolo con sencillez como precursor de las órdenes militares a través de su regla.

Ángel Aterido

⁷ Gutiérrez Pastor 1983, p. 9. Sobre el San Anselmo, perteneciente al Prado y cuyo último paradero conocido fue su depósito en el Hospital Clínico de Madrid, Angulo y Pérez Sánchez 1983, p. 323.

San Antonio de Padua

Eugenio Cajés

1623

Firmado y fechado: *Eugenius Cagesius catholici/*

Rex Philippus Pictor/fecit 1623

Óleo sobre lienzo, 165 x 135 cm

Iglesia de San Pedro Apóstol. Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición en España

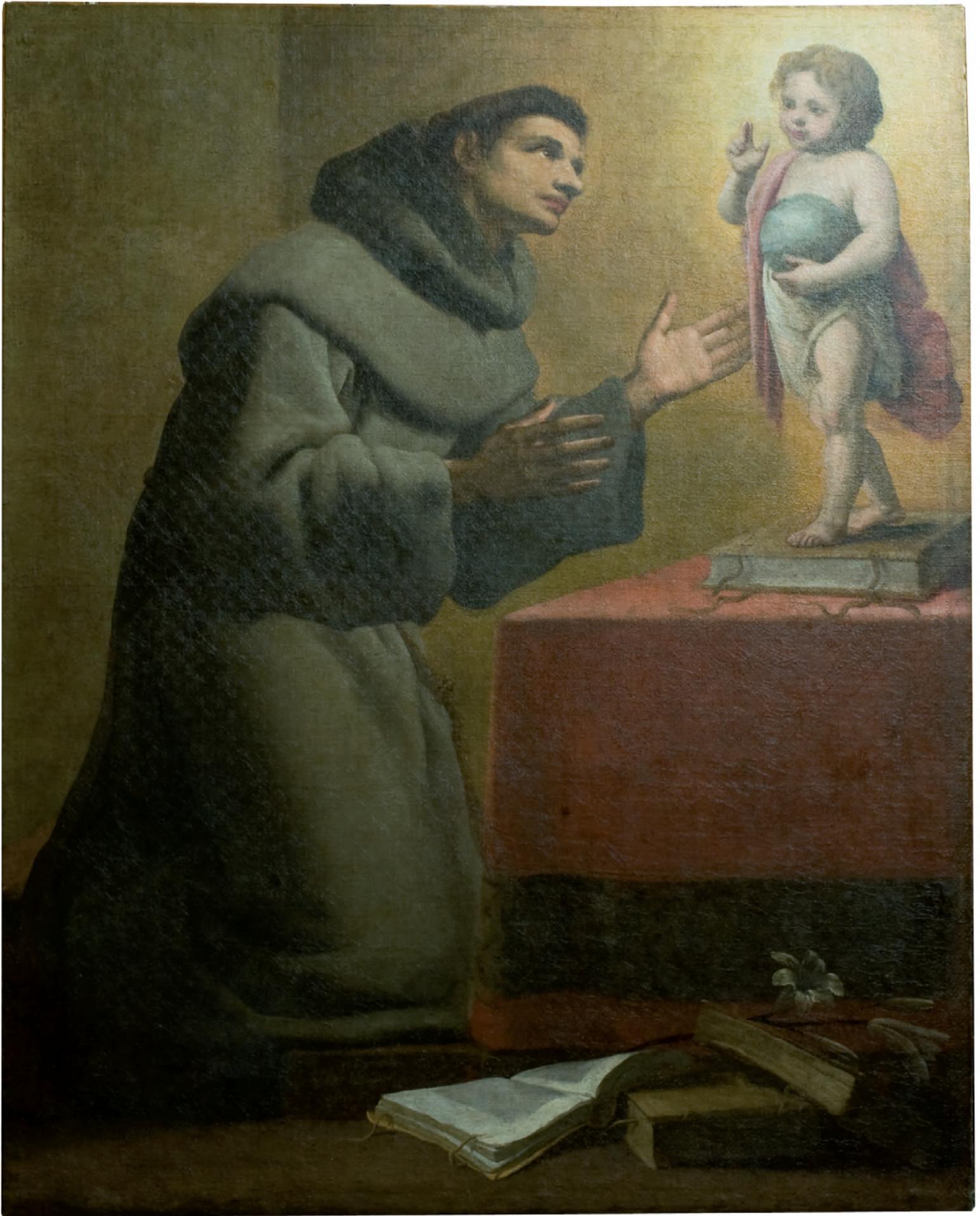


Si podemos hablar en nuestro Siglo de Oro de una escuela madrileña de pintura, debemos su creación y su prolongada existencia hasta el día de hoy al ambicioso proyecto decorativo vinculado al Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. La necesidad de decorar el magno edificio atrajo al centro de la península a numerosos artistas procedentes de todos los rincones del orbe católico. No solamente recalaron en nuestra villa artistas de origen español sino que llegaron, en número creciente, pintores italianos, flamencos, franceses y de otras nacionalidades que enriquecieron, sin duda alguna, el panorama pictórico de lo que antes de 1562 no era más que una pequeña villa en las faldas del Sistema Central. Muchos no regresaron a sus países de origen sino que se instalaron definitivamente en nuestra ciudad, casándose, la mayoría de las veces, con mujeres naturales de Madrid o de sus cercanías. Pues bien, los hijos de este grupo de pintores, en especial los de procedencia italiana, se convertirían en parte sustancial de la primera generación de grandes pintores madrileños. Ese es el caso de Félix Castello, hijo de Fabrizio Castello, Diego Cincinato, hijo de Romulo Cincinato, Vicente Carducho, hermano pequeño de Bartolomé Carducho, Francisco Camilo, cuyo progenitor fue Domenico Camilo, Fray Juan y Francisco Rizi, hijos de Antonio Ricci y de nuestro Eugenio Cajés, hijo de Patricio Caxesi.

Eugenio Cajés¹ (1575-1634) nació y murió en Madrid. De su formación inicial en la Villa y Corte poco sabemos aunque probablemente sea su propio padre quien le inicia en los rudimentos del dibujo y quien, sin duda, le anima a completar su formación en Italia. Allí permaneció en Roma, probablemente entre 1595 y 1598, donde entró en contacto con las grandes corrientes artísticas que se abrían paso frente al Tardomanierismo dominante: el Clasicismo representado por los Carracci y el incipiente Naturalismo tenebrista del joven Caravaggio. Desde luego, esos años fueron cruciales en la definición de su estilo, síntesis de las tres corrientes que se disputan la primacía en la Roma del papa Clemente VIII. En Cajés se aúnan la monumentalidad y el equilibrio compositivo del Clasicismo, una cierta morbidez, o suavidad en el claroscuro, así como un gusto por un canon alargado en las figuras que lo acerca al estilo de los pintores manieristas de la escuela de Parma como Il Correggio o Il Parmigianino; finalmente, también encontramos un acercamiento paulatino a una caracterización cada vez más naturalista de algunos de sus personajes secundarios e, incluso, efectos lumínicos próximos al tenebrismo.

El mismo año de su regreso se casa e instala su propio taller. En 1612 consigue ser nombrado pintor del rey. Desde fecha muy temprana colabora con otro insigne artista de origen italiano, Vicente Carducho, con el que va a realizar algunos notables conjuntos como las pinturas para el retablo mayor del Monasterio de Guadalupe (Cáceres) o las del retablo de la iglesia

¹ Para el estudio de Eugenio Cajés véase: Angulo Iñiguez; Pérez Sánchez, 1969: 212-259.



de Algete (Madrid); o en el campo de la pintura mural los frescos para la cúpula de la Capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo. Podemos afirmar que entre ambos hubo una verdadera amistad y un reconocimiento profesional, algo que se puede constatar en la protección mutua que se ofrecieron para el nombramiento de cargos y obtención de títulos en palacio. Ambos asimismo colaboraron en decoraciones significativas para los Reales Sitios, como por ejemplo, los cuadros de batallas que les fueron encargados para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, o las decoraciones para el Palacio del Pardo. También es importante la faceta de Cajés como maestro de una buena generación de pintores, como el malogrado Antonio Lancharés (documentado entre 1590 y 1630), Jusepe Leonardo (1601-1653) o Luis Fernández (ca. 1594-1654), entre otros. En resumen, estamos ante uno de los más importantes exponentes de la pintura madrileña del primer tercio, cuyo magisterio define el estilo de numerosos artistas de la generación siguiente y que se convierte en el sello de identidad de la escuela madrileña hasta la década de 1650, cuando las novedades artísticas que traen los pintores flamencos de la escuela de Rubens y la llegada del Barroco Pleno italiano transforman radicalmente el estilo de nuestros artistas.

Este San Antonio de Padua es una obra característica del estilo de Cajés. Es una escena sencilla con el santo franciscano arrodillado delante de la mesa donde se aparece el Niño Jesús, según cuenta la tradición hagiográfica vinculada al santo. Así en uno de los pasajes de la vida del santo, cuando pasaba por Francia con intención de llegar a Limoges, fue acogido por un hospedero que le dejó una habitación en su casa, en un sitio algo alejado y solitario. En una ocasión, el anfitrión vio a través de la ventana como San Antonio de Padua asistía arrodillado a la aparición de un Niño que permanecía de pie encima de su mesa. Cuando al día siguiente indagó sobre el niño, San Antonio de Padua le señaló que se trataba del Niño Jesús y le pidió que no dijera nada sobre su existencia. Y así fue, puesto que no fue hasta el fallecimiento del santo cuando el anfitrión reveló la escena de la que había sido testigo². En realidad, parece que la escena que se difunde y se convierte en la más frecuente del santo tras la Contrarreforma, también deriva de otra tradición o leyenda del santo, cuando éste estaba predicando sobre el misterio de la Encarnación y el Niño Jesús descendió de los cielos para instalarse en el libro que estaba escribiendo sobre dicho Misterio³.

Esta iconografía, como ya hemos dicho, se difundió por todos los países donde penetró la Contrarreforma, y, en concreto, en España donde tuvo una gran popularidad. Del propio Vicente Carducho conservamos un cuadro del mismo asunto⁴, con mayor aparato escenográfico, puesto que toda una cohorte de angelotes acompaña a los dos protagonistas. Como

2 Citado del Acta Sanctorum en MÂLE, 2001: 175.

3 Para el tema de la iconografía del santo véase: STOICHITA, 1996: 116 y ss.

4 Se encuentran en el Hermitage de San Petersburgo, Rusia.

hemos dicho, Cajés se centra en los elementos esenciales de la composición (el santo y el Niño, los libros y la mesa de escritorio). De esta manera, nada distrae la atención del espectador, que asiste a la escena como si fuese el propio anfitrión del santo, como un curioso que ha penetrado en el cuarto y fija el instante de la unión mística de ambos. Cajés además deja que el fulgor luminoso que emana del Niño Jesús sea el único foco de luz para resaltar, frente a la penumbra, al propio Niño, erguido en pie sobre un libro y con el brazo derecho levantado en actitud de bendecir, y el rostro arrobado del santo, quien clava su mirada en Él.

Por último, mencionar que en la firma Eugenio Cajés resalta con orgullo su condición de pintor del rey, circunstancia muy habitual en todos los lienzos que pinta a partir de su nombramiento.

José María Quesada Valera

Liberación de San Pedro

Angelo Nardi

Primer cuarto del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 240 x 170 cm.

Iglesia parroquial de San Pedro ad Vincula

Primera vez que se muestra en una exposición
en España

Según los Hechos de los Apóstoles (12, 7-10), cuando San Pedro fue encarcelado en Jerusalén por Herodes, históricamente Agripa I el Grande, se le apareció milagrosamente un Ángel, quien se introdujo en su celda, despertó al apóstol, rompió sus cadenas y, mientras los soldados permanecían dormidos, salió con él de la cárcel. La tradición cristiana sitúa las cadenas de las que fue liberado en Roma, ciudad en la que se custodian, en concreto, en la iglesia de San Pedro ad Vinculam. De ahí, que la iglesia vallecana, con idéntica consagración, posea dos cuadros del mismo asunto: éste, y el que preside el altar mayor, obra de Francisco Rizi.

Angelo Nardi ha elegido el momento en que el ángel y el santo salen andando de la celda. Otros artistas habían representado el momento en que el ángel despierta al santo encadenado. Frente a la composición horizontal habitual en este segundo caso, y que predominaba en este asunto, Nardi ha optado por una composición vertical, tal y como también había hecho unos años antes Giovanni Battista Caracciolo (ca.1608-09, Monte della Misericordia, Nápoles). El propio Rizi, en el cuadro del altar mayor, también elige el mismo momento que Nardi, debido a su lugar en la iglesia que obligaba a este tipo de escena de la vida del apóstol.

En cuanto a la atribución a Angelo Nardi, tenemos muchos elementos formales que podemos comparar con otras obras seguras del artista. En primer lugar, podemos señalar la similitud formal que guarda el ángel con otras representaciones de ángeles del mismo artista. En especial, es notable su parecido con el coro de ángeles músicos del rompimiento de gloria que acompañan a la *Inmaculada Concepción* en el testero del altar mayor del Convento de Bernardas de Alcalá de Henares, o con los modelos de Arcángeles que utiliza para sus *Anunciaciones*: un joven adolescente con el cabello oscuro, rizado, con un ropaje de gran riqueza cromática con estampados en flores. El mismo San Pedro es un personaje común que podemos reconocer en el Rey Melchor de la *Epifanía* (Alcalá de Henares, Convento de MM. Cistercienses), o el personaje que se encuentra justo detrás del Sumo Sacerdote en la *Circuncisión del Niño Jesús* (también en Alcalá de Henares, Convento de MM. Cistercienses).

Por información del propio artista, sabemos que nació en las cercanías de Florencia en 1484, en el seno de una familia de origen noble, si bien se habían exiliado expulsados por la familia Medici. Debió iniciar su formación en el círculo de artistas del tardomanierismo florentino (Passignano, Cigoli,...), si bien en 1600 se encontraba en Venecia, donde permaneció hasta 1607, fecha en la que parte para España. Precisamente, en esos años se establece definitivamente en Madrid. Desde fecha temprana, al igual que la mayoría de pintores de origen italiano, estuvo directa o indirectamente vinculado a la Corte, ya que en 1615 se le encargan dos pinturas que representaban la *Recepción e intercambio de princesas en Irún* (cuadros desgraciadamente perdidos en el incendio del Alcázar en 1734). Desde fecha temprana a su llegada, según señala Pérez Sánchez, debió de entrar



a formar parte del círculo del Cardenal Primado de Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Rojas. A la muerte del cardenal, sus testamentarios le van a encargar, entre 1619 y 1620, el conjunto completo de pinturas para el altar mayor y las capillas en el Convento de San Bernardo, de MM. Cistercienses de Alcalá de Henares, fundado por él. Ahí tendremos su obra más señalada y que afortunadamente se conserva *in situ*. En 1622 se encuentra trabajando como oficial en el taller del desconocido en la actualidad Marcos de Aguilera¹. A la muerte de este pintor, la viuda casa en 1623 a su jovencísima hija Ana de trece años con Nardi, quien ya por entonces había cumplido los 36 años. El matrimonio no duró mucho puesto que fue anulado en 1625. Debió ser pintor muy bien relacionado, en especial, con el grupo de italianos de la Corte: Vicente Carducho, Patricio Cajés y los discípulos de éste, Francisco López y Luis Fernández. Merece la pena destacar la amistad que tuvo con Diego Velázquez, desde la llegada del sevillano a la Corte. Ya en 1625, consigue el título de Pintor del Rey sin gajes. Dos años más tarde, participa en el concurso para ejecutar el cuadro representando la *Expulsión de los moriscos*, que finalmente se adjudicó Velázquez. Su longevidad le permitió dejarnos un buen número de encargos en los que mantiene su estilo inconfundible como son las decoraciones de la Capilla de la Concepción en la iglesia parroquial de La Guardia (Toledo), las pinturas para el Convento de MM. Cistercienses de Jaén, o parte de las pinturas del retablo mayor de la Catedral de Getafe, en el que interviene junto a Félix Castello y Jusepe Leonardo², entre otros.

Mencionado este cuadro por vez primera por Antonio Ponz, quien dice de él lo siguiente: *“En la sacristía hay un cuadro de la Concepción, de Alonso del Arco, y otro mucho mejor de San Pedro y el ángel sacándole de la cárcel, que me ha parecido buena cosa, al modo de hacerlo de Angelo Nardi³”*. En cualquier caso, la composición es muy similar, invertida, a uno que se conserva en la Diputación de Guadalajara y que probablemente sea obra ejecutada por Luis Fernández⁴, discípulo de Eugenio Cajés y pintor que sabemos tenía una estrecha relación con el florentino. No sería extraño que ambos utilizaran una misma estampa.

José María Quesada Valera

-
- 1 Sólo conocemos una obra firmada por este pintor (*Cristo sentado tras la Flagelación rodeado de ángeles*, Colección particular, Burgos) y a juzgar por el estilo del cuadro también debió formarse con pintores italianos o en Italia.
 - 2 Pérez Sánchez, 1964: 25-39. También véase Angulo-Pérez Sánchez, 1969: 271 y ss.
 - 3 Ponz, 1988, 150.
 - 4 El cuadro de la Diputación de Guadalajara lo atribuimos aquí a Luis Fernández ya que el modelo del ángel que acompaña a San Pedro es el mismo que utiliza el pintor en el retablo lateral de Cebreros (Ávila) para las Vírgenes y ángeles que representa en varios lienzos de este retablo firmado y fechado como ya advirtió Gómez Moreno.

El retablo se contrató en 1612 con los ensambladores y escultores madrileños Juan Muñoz y Alonso Vallejo en la cantidad de 8.100 ducados. Juan Muñoz se encargó al parecer de las trazas generales así como de la escultura del tabernáculo, del banco y del primer cuerpo, mientras que Alonso Vallejo realizó los dos cuerpos restantes así como la escultura que los adornaba.

El retablo constaba de tres cuerpos con banco o predela y tres calles realizados en madera policromada y dorada. Seguía un modelo frecuente en los primeros años del siglo XVII, muy clásico, inspirado en el retablo del altar mayor del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, con el que guarda una gran semejanza. Tal y como señalaba el rigor clasicista que imperaba por entonces cada uno de los cuerpos tenía un orden clásico distinto, de modo que se configuraba la superposición de órdenes desde el más austero, el toscano en el primer cuerpo, el corintio en el segundo hasta el más florido, el compuesto, en el tercer cuerpo o ático del retablo.

Al igual que el modelo utilizado la escultura quedaba supeditada a la decoración pictórica, de modo que en cada una de las dos calles laterales se situaban tres lienzos en cada uno de los pisos, en total seis. Estos lienzos fueron encargados en un principio a un pintor toledano, Gaspar Cerezo en 1613 en la cantidad de 2,200 reales. Finalmente, éste volvió a contratarlas en 720 ducados con dos pintores de la Corte y con el reconocimiento del que Gaspar Cerezo carecía: Eugenio Cajés y Vicente Carducho. Los pagos se efectuaron a lo largo de 1618 y los lienzos estaban terminados y entregados al año siguiente. De los tres que se encargaron a Eugenio Cajés se conservan dos de ellos, la *Anunciación* y la *Presentación en el templo* mientras que se ha perdido uno, son los que están situados en la calle de la izquierda. A Vicente Carducho le encargaron tres más, los que están en la calle de la derecha: de abajo a arriba, el *Nacimiento*, la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Ascensión a los cielos*; afortunadamente los tres han llegado hasta nuestros días. Desgraciadamente el retablo sufrió mutilaciones importantes durante la Guerra Civil, perdiendo uno de los lienzos, ya mencionado, así como todos los grupos escultóricos, el banco y el tabernáculo originales¹.

La *Adoración de los Reyes Magos* es obra, firmada y, como hemos visto, bien documentada y de incuestionable autoría desde el punto de vista formal. El florentino Vicente Carducho se nos revela como un pintor de formación clasicista, de raíces toscanas y vinculado o influenciado por los modelos compositivos del Escorial, donde trabajó su hermano mayor, Bartolomé Carducho. Podríamos definir su estilo en esta etapa como el de un tardomanierista de la Contrarreforma, ya que intenta ofrecer una composición equilibrada, de fácil lectura, comprensible a los fieles, sin artificios retóricos que puedan confundir o distraer, con unas figuras monumentales

Adoración de los Reyes Magos

Vicente Carducho

1619

Firmado y fechado: “Opus Vicentius, Carduchi, / Pictoris Regis / f. 1619,”

Óleo sobre lienzo, 250 x 130 cm.

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Algete

Primera vez que se muestra en una exposición en España



¹ Todos los datos están recogidos en VV.AA., *Retablos*, 1995: 192-195; también en Angulo, Pérez Sánchez, 1969: 110.

distribuidas de modo jerárquico en función de su importancia litúrgica y con un escenario en segundo plano, sobre el que se recortan los grupos de los personajes centrales, dominado a la izquierda por el arranque de una gran columna de inspiración claramente veneciana y, en el lado derecho, un paisaje que se aleja, fuertemente iluminado y sintético, ya que sólo se aprecia el grupo de los criados sujetando las cabalgaduras de los Reyes Magos y en la línea de horizonte una solitaria y pelada montaña.

Por el contrario, el pintor ha fijado su atención en los personajes del primer término del escenario. La composición es una pirámide en la que se escalonan de abajo a arriba, los dos Reyes Magos del primer plano, la Virgen con el Niño y, finalmente, San José. Llama la atención en el ángulo inferior izquierdo la licencia que se ha concedido nuestro pintor al insertar a un enano como criado del rey Melchor, al que entrega una urna con el presente que trae el rey para el Niño Jesús. En el lado opuesto, un criado vestido con camisa rosa hace entrega al rey Gaspar de otra urna con el presente correspondiente, mientras que el resto de personajes quedan en penumbra en un plano intermedio, entre ellos el rey Baltasar.

Vicente Carducho, sabedor de la distancia a la que se iba a ver su lienzo, ha utilizado una técnica muy sintética, nada habitual en otras producciones suyas, y en la que otorga un protagonismo esencial al grato colorido de los ropajes y atuendos de cada uno de los personajes, algo que sí se podía percibir por parte del espectador de un modo más fácil. Así a la Virgen María la viste con un manto de intenso azul y una túnica rosa, al rey Melchor cubierto con un manto de brocado dorado, el rey Gaspar viste una túnica en tonos azules irisados con tornasoles o reflejos de color verde o la túnica rosa del criado que se encuentra a su derecha.

El pintor nació en Florencia hacia 1576 y murió en Madrid en 1638². Llegó a Madrid en 1585 a corta edad acompañando a su hermano, Bartolomé, quien se incorporaba a los talleres de pintores italianos que trabajaban en El Escorial. Ya en 1599, lo encontramos pintando para los decorados de la Entrada de la nueva reina, Margarita de Austria. Su taller se establece definitivamente en Madrid y se convierte en uno de los más prolíficos de la ciudad, no sólo en obra, sino en formación de pintores. Siempre estuvo vinculado a la Corte como lo atestiguan los numerosos encargos que recibió para pintar en los diferentes Reales Sitios. En 1607 contrata las pinturas murales de la Capilla del Palacio del Pardo, y tras la muerte de su hermano (1608) finaliza las pinturas con la *Historia de Aquiles* que había ejecutado para la Galería del Mediodía del mismo Palacio del Pardo. Ese mismo año recibe el nombramiento de Pintor del Rey. Pintó en numerosos conventos e iglesias de Madrid y de sus alrededores y, gracias a la protección del Cardenal Sandoval, también participa de los proyectos decorativos para la Cate-

2 Para una mayor información sobre el pintor véase: Angulo, Pérez Sánchez, 1969: 86-189.



dral de Toledo (Capilla del Sagrario) o del Monasterio de Guadalupe (pinturas del retablo del altar mayor). En muchos de estos encargos se acompañó, como sucede en Algete, por Eugenio Cajés y por algunos de sus discípulos predilectos como Félix Castello. Su prestigio en la Corte creció hasta la década de 1620 en que un joven Velázquez con su estilo naturalista consigue apartar del primer plano a este maestro. No obstante, no sufrió merma ninguna en los encargos que recibía procedentes de numerosos lugares, ya que sus obras se instalaron o viajaron a numerosos puntos de la geografía española, si bien el núcleo de su producción se centró en Madrid y cercanías. Hombre erudito e instruido, a él debemos uno de los primeros libros escritos en castellano sobre el Arte de la Pintura, en línea con los grandes textos italianos del siglo anterior, en los que se busca ennoblecer el oficio de pintor y elevar a la pintura a la condición de arte liberal. En 1633 publicó su *Diálogo de la Pintura*.

De sus últimos años conservamos dos monumentos artísticos de gran relevancia: tres de los cuadros de batalla del reinado de Felipe IV para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, *Victoria de Fleurus*, *Socorro de la Plaza de Constanza*, *Expugnación de Rheinfelden* (1634); y su obra maestra el conjunto de cincuenta y seis lienzos monumentales (1626-1632) para la decoración del claustro de la Cartuja del Paular, de los que se conservan casi todos, y que tras la desamortización (1835) fueron retirados y enviados al Museo de la Trinidad³.

José María Quesada Valera

³ Allí permanecieron hasta la desaparición de dicho museo en 1872. Posteriormente el Museo del Prado, heredero de las colecciones de la Trinidad, los dispersó en numerosos depósitos por todo el territorio nacional. Finalmente, después de un incesante trabajo de recuperación y levantamiento de depósitos y la restauración posterior, han vuelto al lugar del que nunca debieron de partir y podemos volver a disfrutar de este conjunto en su lugar de origen, el claustro del Paular, desde 2011.

Antoon Van Dyck nació en Amberes en 1599 y murió en Blackfriars, cerca de Londres, en 1641. Primero estudió con su padre, Franz Van Dyck, maestro vidriero, para entrar posteriormente en el taller de Rubens. Allí se convirtió en uno de sus discípulos más aventajados y pronto comenzó a colaborar con el maestro en la ejecución de algunos cuadros. En 1618 ingresó como pintor en la Cofradía de San Lucas de Amberes. Dos años más tarde viajó por primera vez a Inglaterra donde permanece otros dos años; desde allí se trasladaría a Italia, entre 1622 y 1623, donde recibe la influencia de Rafael, Caravaggio y los clasicistas boloñeses, trabajando en Génova para las principales familias de la ciudad; posteriormente pasó a Florencia y Bolonia. En Venecia entraría en contacto con los pintores venecianos, en especial con Tiziano. Tras su estancia en la vieja república viajó a Roma donde pintaría el soberbio *retrato del Cardinal Bentivoglio*; finalmente, recaló en Sicilia, donde es recibido como un rey.

A su regreso pasa por Francia y se establece en Amberes, donde empezará a pintar para los grandes señores de la nobleza, convirtiéndose en el retratista más importante de su tiempo. Durante ese periodo suele primar los tonos cálidos en su colorido, dándole un papel vital al claroscuro en sus composiciones, hasta el punto de que a veces sacrifica el característico detallismo flamenco en los objetos accesorios frente al asunto principal. En 1630 es llamado por el rey Carlos I de Inglaterra, que le nombra "Pintor de Cámara"; para él realiza algunos de sus mejores retratos, como el que se halla en el Museo del Louvre de París. Su paleta se enriquece con colores más brillantes, como el gris de la seda, los azules intensos o los dorados. También compaginara su labor en la Corte con los encargos que parten de la nobleza británica. A él debemos la creación de un retrato que podemos llamar inglés y que deja una huella permanente en todos aquellos pintores que le continúan hasta bien entrado el siglo XIX.

La composición está dominada por el grupo de la Virgen con el Niño. La Virgen viste túnica roja y manto azul, y se cubre la cabeza con un paño marrón. Mira a su Hijo, al que sujeta con su mano izquierda, mientras que con la derecha ofrece unas cerezas. Jesús aparece de pie sobre la rodilla izquierda de su Madre, pisando un paño blanco con el que le había envuelto su madre; está desnudo y con ambas manos intenta abrazar la cabeza de Su Madre, en actitud de besarla. Detrás de ambos, en el ángulo superior izquierdo, un ángel joven, de cabello rubio, casi de espaldas, levanta unas ramas de un árbol y gira ligeramente la cabeza para contemplar al grupo central. A la derecha, otro ángel, niño en este caso, también mira al grupo central; éste tiene el cabello castaño y con ambas manos sujeta un cesto lleno de frutas. Al fondo en el paisaje un árbol frutal delimita la composición.

El presente cuadro presenta un problema en cuanto a la identificación iconográfica. Se puede pensar que representa un *Descanso en la Huida a Egipto*, sin la presencia de San José, en un momento en que la Virgen y el Niño son atendidos por ángeles, aunque también puede tratarse de un asunto místico, en el que María y el Niño son asistidos por ángeles. Ambos temas son típicos del mundo contrarreformístico, pero lo más probable es que se refiera a la

Virgen con Niño y ángeles (Descanso en la Huida a Egipto)

Antoon van Dyck

Hacia 1626-1632

Óleo sobre lienzo, 114 x 115,05 cm.

Monasterio de Mercedarias de D. Juan de Alarcón. Madrid

huída a Egipto, tema extraído de los Evangelios Apócrifos, concretamente del Pseudo-Mateo (caps. XX-XXI), donde se cuenta que María, fatigada por el viaje, pidió a José poder descansar a la sombra de una palmera, y al tener hambre, pidió alguno de sus dátiles, por lo que Jesús en las rodillas de Su Madre ordenó a la palmera que descendiese para poder cogerlos. Después comenzó a brotar agua de las raíces de la palmera con la que se sació la sed de María.

Este tema no aparece en el arte hasta el siglo XV y, muy a menudo, no es la palmera la que baja, sino que es un ángel el que la inclina, acercándola a María y José. A veces esta escena presenta un aspecto un tanto idílico, sin relación con la Huída a Egipto; entonces se la conoce, como acontece en el presente caso, como “El Paraíso reencontrado”. También pueden aparecer alguna vez Santa Isabel y San Juan Bautista niño, personas que no acompañaron a la Sagrada Familia en su huída, mientras que los ángeles se sitúan alrededor del Niño, adoptando una acción de servidores. La palmera, especialmente en el arte flamenco, puede llegar a ser sustituida por cualquier otro árbol frutal.

Teniendo en cuenta estos elementos, casi podemos asegurar que el presente cuadro representa el Descanso en la huída a Egipto, bajo el modelo del “Paraíso reencontrado”. Aunque no aparece la figura de San José, se ve como los ángeles adoptan una aptitud de servidores. Entre los frutos ofrecidos aparecen varios racimos de uvas, clara simbología eucarística. Lo mismo que la pera, que es un emblema de la Santísima Trinidad, por su forma triangular, y que se concentra en la figura de María. El Niño adopta un modelo inspirado en el Pseudo-Mateo, subido sobre la rodilla de su Madre, y con un ademán en el que se combina su deseo de abrazarla y la orden de que el árbol descienda. La Virgen viste de rojo y azul, sus colores emblemáticos de Dolorosa. Este aspecto pasionario queda refrendado por la presencia de las cerezas, cuyo color rojo tiene un claro simbolismo, pues se refieren a la sangre que el Niño derramará en la cruz y que María presiente con su gesto ensimismado.

Son muchas las versiones que hizo Van Dyck de este asunto, como puede ser *la Virgen, Santa Ana y el Niño* de la colección Haus Wedells de Hamburgo. Las facciones de la Virgen son similares a las del cuadro de *la Virgen con el Niño* de la Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma. La composición en general, especialmente en el tratamiento del paisaje y la disposición de María guardan similitudes con la *Sagrada Familia con la Magdalena* del Rijkmuseum de Ámsterdam. La figura del ángel de la izquierda es prácticamente idéntica a la que aparece en la *Sagrada Familia* de la colección Kart Haberestock de Berlín, pero con la diferencia que el cesto está lleno de flores y no de frutas como en el presente caso. El modelo del otro ángel es más parecido al que aparece en el cuadro de *La Virgen con el Niño con ángeles músicos*, de colección particular. El Niño presenta una disposición similar al que hay en la *Virgen con el Niño* de la Dulwich Picture Gallery, así como el ángel adulto evoca al de la *Piedad* de la Alte Pinakothek de Munich, aparte de otros modelos similares que se ven en diferentes composiciones de Van Dyck.



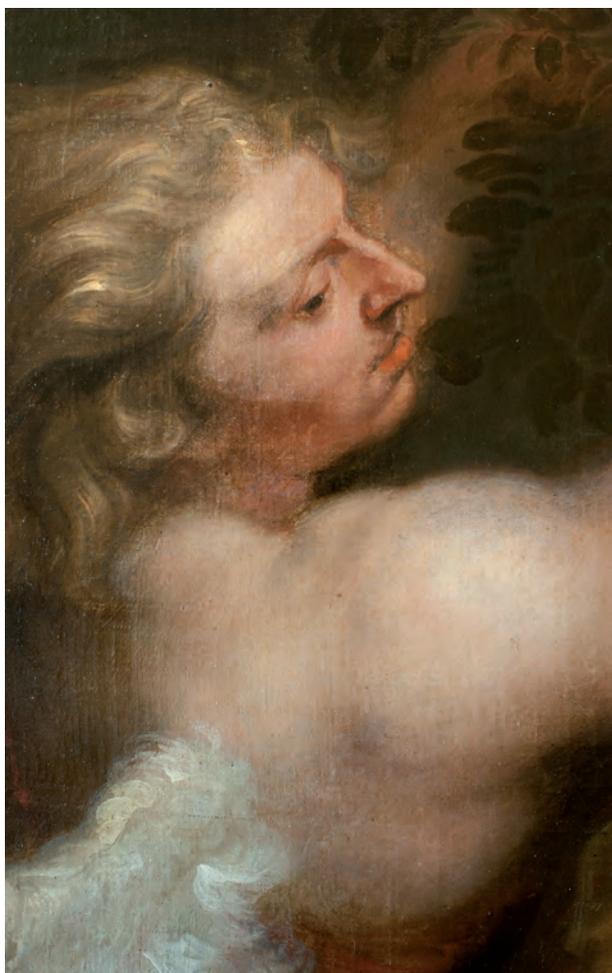
El tratamiento de la composición es soberbio, dominado por un triángulo muy acusado que está formado por el grupo de la Virgen con el Niño, flanqueado por dos líneas laterales constituidas por los ángeles; a su vez, se cruza una marcada diagonal que parte del ángulo superior izquierdo, la cabeza del ángel adulto, continúa atravesando el grupo central y termina en el cesto de frutas.

En cuanto a las figuras son proporcionadas y de gran belleza. La Virgen presenta unas facciones gratas, suaves y delicadas. Su rostro es redondeado, con un mentón muy poco pronunciado; las cejas son finas, rectas y muy alargadas, algo típico en Van Dyck, al igual que los ojos que suele representar entrecerrados, dando un sentido poético y ensoñador a la atmósfera en general; la nariz es muy hermosa, sin apenas resaltar; la boca carnosa y muy expresiva; las manos son refinadas, y en particular la derecha, en posición un tanto rebuscada; las carnaciones son pálidas y contrastan con las de los ángeles que son de tez oscura; los plegados de las ropas están resueltos con gran destreza, con ondulaciones muy acentuadas.

El Niño Jesús es una magnífica figura, con un tratamiento idéntico a uno de los niños del cuadro de la *Virgen con el Niño* de la Dulwich Picture Gallery, aunque aquí presenta un estudio anatómico de mayor precisión y belleza con tendencia hacia unas formas regordetas, sobre todo en las extremidades las superiores, que son delicadas mientras que son más recias sus piernas. Las facciones son agradables, marcadas con los tres puntos centrales: nariz, ojos y boca. La escorzada posición de su cuerpo acentúa el sentido de movimiento de todo el cuadro.

Por lo que respecta a los ángeles, hay que señalar su gran belleza. El adulto, también en escorzo, tiene una apariencia realista. Destaca la fuerza con la que está reflejada la anatomía del brazo y del hombro. Las facciones recuerdan los modelos masculinos de Van Dyck. Incluso se ha llegado a apuntar la posibilidad de que sea un autorretrato del propio pintor¹. Los ojos son grandes, abiertos y muy expresivos, la nariz más pronunciada que en los modelos femeninos. Las alas están pintadas con gran soltura, casi sugeridas; sobre ellas cae en cascada la cabellera rubia. El ángel niño es más delicado, destacando el rostro pícaro y sonriente, así como la gran ternura con la que contempla al grupo central. Sus facciones, aunque más morenas, son muy parecidas a las del Niño Jesús. La cesta de frutas que lleva en sus manos es un espléndido bodegón, por el realismo con el que está realizado, recordando a composiciones similares de otros pintores de su época especializados en dicho género como Frans Snyders.

El paisaje se inspira en los grandes modelos venecianos que tan bien conocía, habiendo un contraste muy acentuado entre la zona de la izquierda ocupada por el árbol, y que se halla en penumbra, frente al otro en donde se



1 Dato facilitado por D. Guillermo Fernández García. Restaurador-Asesor de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

abre hacia el horizonte, más luminoso, con unos celajes, donde predominan los tonos azulados y terrosos.

La luz que ilumina la escena procede del ángulo superior izquierdo y baña toda la composición sin contrastes violentos, si bien el foco destaca a la Virgen y el Niño, y en menor grado al ángel del cesto, dejando al otro alejado del primer plano, en penumbra.

El cuadro hay que fecharlo entre 1626 y 1632, momento en el que Antoon Van Dyck realiza un gran número de composiciones similares, en las que aparece el grupo de la Virgen con el Niño en solitario, rodeada de ángeles, o con la presencia de diversos santos. como pueden ser algunos cuadros², sin olvidarnos de las diferentes escenas en las que aparece en solitario la Virgen con el Niño, realizadas entre 1630 y 1632 y que se conservan en diferentes museos y colecciones de Francia, Reino Unido e Irlanda.

Pedro Francisco García Gutiérrez
Mª de los Ángeles Curros y Ares O.de M.



² Como la *Virgen con el Niño con San Juanito* de la Pinacoteca de Munich o el soberbio conjunto que forma el cuadro de la *Virgen con el Niño rodeada por santos* del Museo Histórico de Viena o la *Virgen con el Niño adorados por Santa Catalina de Alejandría* del Metropolitan Museum de Nueva York, por señalar algunas de sus composiciones más significativas.

Intervención y milagros de Santa María de la Almudena

Procesión de Santa María de la Almudena en 1638

Anónimo español

Ca. 1640

Óleo sobre lienzo, 184 x 248 cm.

S.I. Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid

Primera vez que se muestran en una exposición en España

Inscripción:

«Despves que en la perdida de españa el s^r rei, don alfonso el sexto restavró a madrid, de los moros la prodijiosa imagen, de nvestra, señora del alm[u]/dena. Fve allada, milagrosamente, en vn cvbo de svv murallas, i colocada en esta iglesia. Mvrio en toledo, el año de milciento i nueve, por cvia mvuerte hail rey de landalvcia con vn / poderoso exercito, pvso cerco, a esta villa. I estando, para rendírsela, por falta de bastimentos, los becinos della, temerosos de benir segvnda bez a ser esclabos, del moro / acvudieron por remedio a esta milagrosa, imagen, svplicandola, se doliese, de svv pres[e]ntes males, i fvtvros daños. I andando vnos mvchachos, jvgando en la iglesia, hicieron / vn agvjero, en vn pilar por donde enpezo a salir trigo, i admirados, de tan, notable prodigio, abrieron la pared, donde allaron, milagrosamente, tan grande cantidad, que el lvgar se abastecio. I el moro lebanto el cerco, biendo que le arojaban rgo. I que, no ia podian rendirpor anbre, dan los fieles gracias a esta soberana señora que tan milagrosamente les libro de tan forzoso riesco, i penosa serbidvmbre»

Inscripción:

«Año D^{mni} 1636 Abiendo llobido 3 meses De día E de noche de un modo jeneral el Ayuntamiento de esta nobilissima Villa de Madrid acordó se sacara la Milagrosissima y Antiquissima Imagen de N^a S^a Maria de la Almudena patrona desta / Villa y mando facer rogativo sole[m]ne y cesaron las inundaciones que eran asta la l[g]lesia de N^a S^a _ llebando de N^a Bendita S^a la Imagen a la iglesia de las Descalças donde se fizo fiesta solene y se secó la Iglesia de N^a S^a _ El año de 1638 y habiendo una famosa tempestad de rayos e truenos se ubieron de desprender las placas de plomo de la i[g]lesia de N^a S^a de la Almudena e se mandaron a nuestro exercito que era en Fuenterrabia que tenian los Fran[ces]es / e triunfaron nuestras armas e aunque llobio muchos dias no se inundò la l[g]lesia de N^a S^a bendita _ Por todo esto se fizo procesion llenissima de toda la clerecia e ordenes religiosas con / sus cruces y llevando la Sta Imagen de N^a S^a Bendita de la Almudena y el Smo Lignum Crucis por las calles de la Villa _ presidió el Ayuntamiento e Alcaldes e se pintó este quadro en / el año 1640 Ad gratiarum accionem»





Estos dos lienzos guardan testimonio de una práctica habitual en los centros devocionales de la Monarquía Hispánica, en especial en el barroco. Su humilde factura permite suponer las necesidades de los comitentes de los ciclos históricos en torno al origen y milagros de una imagen de especial veneración. Sin duda buscaban una fácil demostración didáctica de aquellos hechos del pasado que cimentaban la fama y fomentaban el fervor popular de dichas imágenes de culto. De ahí el acusado sentido narrativo de las escenas y su sencillez, pues eran creadas como complemento visual a la experiencia directa de la oración ante la imagen, añadiendo así el relato histórico de aquellas dádivas otorgadas a quienes previamente se encomendaron a ella.

Ambos lienzos proceden de la destruida parroquia de Santa María la Real de la Almudena, una de las más antiguas y, sin duda, de mayor tradición devota en Madrid desde época medieval al albergar a la patrona de la Villa. A estos y otros de similar sentido se debió de referir Juan de Vera y Tassis en 1692 al mencionar «lienzos espaciosos repartidos en las paredes [con] algunos de los Milagros desta Portentosa Imagen»¹. Allí permanecieron hasta que se decidió el derribo de la fábrica parroquial en 1869. Entonces aparecen recogidas entre los bienes depositados en el vecino convento del Rosario, a la espera de la construcción de un nuevo templo catedralicio². Allí fueron descritos respectivamente como «un lienzo muy viejo que representa la traslación de la Virgen de la Almudena» y «otro id. que representa el asalto de Madrid por los moros».

Pese a su hechura diferente, pues muy probablemente son de mano de artistas distintos, ambas pertenecieron por tanto a una misma serie que se hubo de ir pintando en los años finales de la década de 1630. No sólo por la datación concreta que muestra uno de ellos, sino por la coincidencia en el tiempo con una renovación general de la arquitectura del templo que culminaría en 1640³. Entre otras transformaciones, se alteró el ábside de la capilla mayor para crear un nuevo retablo y camarín para la Virgen. De forma que estas narraciones fueron repartidas en los muros aledaños. Por otra parte, la historia de la Virgen y de la propia Villa venían siendo objeto de revisión con clara intención propagandística, a fin de prestigiar la sede de la Monarquía y vincular a su patrona con su origen. Como es sabido, la imagen fue hallada milagrosamente por Alfonso VI al conquistar Madrid a los musulmanes, apareciendo en uno de los cubos de la muralla donde habría sido escondida por los antiguos pobladores cristianos visigodos⁴. Aunque seguramente el nombre de la advocación procede de la palabra *almudayna* (ciudadela o núcleo de la medina), en el siglo XVII se asociaba a que la escultura se había hallado junto al depósito de grano o almudín.

1 Vera Tassis 1692, p. 411.

2 Biblioteca Regional de Madrid, Fondo Antiguo, Ms. 15. *Inventario general de alajas [sic], ropas y demas efectos existentes en la parroquia de Sta. María la Real de la Almudena, trasladada al monasterio de monjas del Sacramento a consecuencia del derrivo [sic] de la primitiva iglesia*, f. 10.

3 Para la historia y evolución del edificio de la parroquia, Morena 1993.

4 Sobre la imagen, Sanz Martínez 1997.

De hecho la primero de los cuadros, siguiendo el orden cronológico de sus temas, incide en esa creencia al representar el llamado *Milagro del trigo*⁵. Como se explica pormenorizadamente en la cartela que ocupa la franja inferior del lienzo, en el reinado de Alfonso IX los musulmanes intentaron reconquistar Madrid asediándola y cortando todos los suministros de alimentos. Sin embargo los rezos de los madrileños a la Virgen habrían conseguido que apareciera un silo de cereal oculto, precisamente al jugar unos niños junto al templo. El resultado es una visión no del todo fiel con la topografía de la zona, pero eficaz en su narración. Por una parte muestra a la Villa como un recinto amurallado, en una de cuyas puertas (la Puerta de la Vega) las tropas castellanas se niegan a entregar la plaza ante el gobernante musulmán que les exige su rendición. Mientras en el interior se multiplican las escenas de alegría y asombro por el descubrimiento que permitió resistir y no ceder la plaza. Entre un caserío de aspecto tópico, destaca la capilla de la Virgen, abierta en su frente para poder contemplar su imagen ante la que se postran los fieles, entre los que aparecen los niños que encuentran el trigo.

Resulta significativo que se quiera dar una visión histórica del episodio, pero al mismo tiempo se incluyan alteraciones que reforzarían ante sus contemporáneos la idea de un asalto guerrero, como el atuendo de los soldados cristianos o incluso su bandera, en la que se identifica el aspa de San Andrés que habían incorporado los Habsburgo. Precisamente el segundo lienzo recoge un suceso coetáneo, en el que se celebran diversas intercesiones de la Virgen de la Almudena en relación con tormentas e inundaciones en 1636 y 1638. No sólo salvó a su templo y a la ciudad, sino que las planchas de plomo que la segunda tempestad desprendió de su tejado fueron llevadas a Fuenterrabía y, fundidas, utilizadas allí como balas en por las tropas hispánicas.

La gran procesión general organizada por el concejo de la Villa en 1638 para agradecer estas mediaciones, es representada con toda la concurrencia de las órdenes religiosas y representantes civiles de la Villa portando la imagen. De manera sucinta se muestra el perdido pórtico que la parroquia ofrecía hacia la calle mayor, que acabó desapareciendo en 1640. Asimismo la iglesia vecina, no se ajusta con un edificio real, pues el solar contiguo a Santa María todavía no era ocupado por la casa del consejero de Castilla Antonio de Valdés y Osorio que recoge el plano de Teixeira (1656). Más parece una alteración interesada de la topografía de la calle para incluir a la parroquia de San Salvador, que presidía la plazuela de la Villa en la que tenía su sede el Ayuntamiento. Ya que se trataba de una iniciativa municipal, tal vez se quisiera así destacarlo, además de incluir a los miembros del concejo a la izquierda del espectador, tras el clero y cerca de la imagen entronizada. Esta aparece con un manto, tal y como entonces era venerada. El cielo tormentoso se utiliza como evocación de los desastres naturales que la intervención de la imagen consiguió mitigar. A consecuencias de los destrozos en la fábrica, se produciría el impulso a la reforma arquitectónica general⁶.

Ángel Aterido

5 Vera Tassis 1692, pp. 341-345.

6 Vera Tassis 1692, p. 411.

La presencia de Alonso Cano en Madrid, pese a extenderse en dos periodos que suman casi quince años, todavía constituye uno de los momentos más desconocidos de la vida de este polifacético artista. Por las noticias facilitadas por sus contemporáneos, la admiración de sus obras fue unánime y significó un revulsivo para pintores y arquitectos. Llegado a la sombra de Velázquez y destinado, al menos inicialmente, al servicio del Conde-Duque de Olivares, lo cierto es que trabajó para diversos espacios religiosos de la Villa y su alfoz, labores que vienen siendo mejor documentadas en las últimas décadas.

Esta representación del San Francisco procede de uno de los templos más importantes del viejo Madrid, la parroquia de Santiago. A lo largo de las décadas de 1640 y 1650 la zona del presbiterio sufrió diversas transformaciones, que afectaron tanto al retablo mayor como a los colaterales. En el lado de la Epístola se erigía un altar dedicado al Santo de Asís, sufragado con el capital asignado en las memorias del licenciado Francisco de Herrera¹, en el que estaba situado este lienzo. Allí fue por primera vez descrito por Lázaro Díaz del Valle como «Vna pintura de S. Franc^o quando se le apareció el Angel con la redoma de agua significándole La pureça y limpieça con q. Deuen Viuir los sacerdotes de la Iglesia de christo»². Gracias a las posteriores descripciones de Ponz y Ceán Bermúdez³, se ha podido deducir que el ángel estaba representado de medio cuerpo en otra tela que se colocaría por encima de esta; de forma que la historia de la aparición recogida en la *Historia seráfica* de Salvatore Vitale⁴ se desarrollaría acomodándose y aprovechando la verticalidad de una estructura retabística.

La escena tuvo lugar mientras el santo oraba en el monasterio de Vicalvi, solicitando inspiración sobre su intención de ordenarse sacerdote. El ángel portador de la ampolla con agua le explicó así, gráficamente, que al igual que el recipiente y su contenido eran por completo transparentes «*así ha de ser quien desea dar a los hombres el cuerpo y la sangre de Cristo!*». Aparición que sería interpretada por San Francisco con la renuncia a ese ministerio por considerarse indigno del sacerdocio. Se trata de un episodio muy demandado en el barroco, por su reivindicación de la humildad, de la importancia de la condición sacerdotal y de la pureza que debe conllevar.

Iconográficamente resultó de la adaptación de otro episodio más conocido y representado de la vida de san Francisco, la estigmatización. El gesto de recibir en éxtasis la visita celestial, con los brazos extendidos y la mirada hacia el cielo, recuerda vivamente a algunos de los grabados que circularon abundantemente a partir de composiciones de Agostino Carracci, Federico Barocci o Peter Paul Rubens, por citar las de mayor éxito e influencia en los ciclos franciscanos. De hecho Cano se sirvió de la misma solución compositiva, aunque invertida, que empleó en su *Estigmatización de San Francisco* pintada para la

San Francisco de Asís

Alonso Cano

Mediados del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 150 x 112 cm.

Palacio Arzobispal. Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición en España

1 Díaz Moreno 2008, pp. 284-286.

2 García López 2008, p. 337.

3 Ponz 1774-94, II, p. 103; Ceán 1800, I, pp. 219-220; Rodríguez Rebollo 2002.

4 Mâle 2001, p. 169.

capilla de San Diego de Alcalá del convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares (ca. 1651), hoy en el Museo del Prado. Se trata de pinturas cercanas en su cronología y con análogos recursos pictóricos. En ambos el santo aparece desplazado hacia la izquierda, delante de un elemento paisajista; aquí un denso montículo sobre cuya penumbra destaca su figura. También su técnica ágil y la luminosidad general resultan comunes, con una economía cromática más acusada y extraordinariamente sutil en el caso que nos ocupa. Esta efectiva sencillez y expresión contenida hubo de ser especialmente apreciada en su tiempo pues el primer biógrafo de Cano, Lázaro Díaz del Valle, afirmaba que «por esta pintura cualquiera por rudo que sea conocerá la grande excelencia de los pinceles deste soberano artífice»⁵.

Aunque la identificación y procedencia de esta obra se vienen asumiendo por la crítica, todavía restan algunas incógnitas por despejar. La documentación localizada sobre el retablo de San Francisco por ahora hace referencia a su colaboración con el pintor, ensamblador y arquitecto Francisco de Verbilas, a cuyo cargo estuvo la ejecución de la obra, seguramente según trazas de Sebastián de Benavente⁶. Sólo se mencionan expresamente pagos en 1650 por la pintura del Buen Pastor que Cano hizo en la puerta del sagrario, pero nada hay concreto todavía respecto al San Francisco. Así, no se especifica claramente si se trataba de la imagen principal del retablo o si estaba emplazado en una calle lateral. La datación de la obra se debe fijar próxima a 1650 aunque, como ha propuesto Díaz Moreno para explicar la omisión del lienzo, tal vez fuera algo anterior. En todo caso, resulta lógica fecharla en los años finales de la primera estancia de Cano en la Corte (1638-51), con grandes concomitancias con obras fechadas en el segundo lustro de la década de 1650 como el elegante *San Juan Bautista en el desierto* del Cincinnati Art Museum⁷, con un despliegue cromático y organizativo de absoluta semejanza.

El conjunto se desmembró antes del derribo del edificio parroquial seiscientosco, pues en 1800 el cuadro del ángel con la redoma ya no estaba en su emplazamiento. En la fábrica proyectada por Juan Antonio Cuervo poco después, el cuadro de Cano fue instalado en las dependencias interiores, perdiendo así su sentido original y el ingenioso juego de imágenes que aclaran su verdadera iconografía.

Ángel Aterido

5 García López 2008, p. 337.

6 Díaz Moreno 2008, pp. 284-285; Sobre Benavente y su intervención en Santiago, Cruz Yábar 2005, p.

7 Wethey 1983.



San Pedro mártir de Verona

San Vicente mártir

Jerónimo Jacinto de Espinosa

Hacia 1650

Óleo sobre lienzo, 109 x 86 cm.

Monasterio de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso. Madrid



Entre el abundante patrimonio del convento de las MM. Trinitarias de San Ildefonso se conserva esta pintura de *San Pedro mártir de Verona*, junto con otra de *San Vicente mártir*, cuyo estilo evoca al del pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600–1667). Fueron dadas a conocer por A. E. Pérez Sánchez¹. Se trata de dos interesantes pinturas valencianas que se encuentran arropadas en el convento por un gran lienzo de *Ananías y San Pablo*, firmado por Vicente Salvador Gómez², pintor valenciano que probablemente se formó en el taller de Espinosa. Todo esto da que pensar en cuanto al origen de los lienzos, que acaso procedan de donación de benefactor o de dote de monja, aunque es un asunto que no se ha podido comprobar.

San Pedro mártir de Verona está representado como fraile dominico, de media figura prolongada, girado hacia su lado izquierdo, mirando a lo alto y gesticulando implorante con las manos. Muestra en su cabeza la herida mortal de su martirio y el cuchillo clavado en el pecho, los símbolos de su martirio a manos de Pietro da Balsamo en abril de 1252³. Esta composición deriva y rehace la figura principal de una pintura del *Martirio de San Pedro, mártir de Verona* (Madrid, Museo del Prado, nº P7658) que fue la titular de un retablo de la iglesia de San Nicolás de Valencia, desmembrado poco antes o durante la Guerra Civil, que contenía en la predela tres escenas de la vida de la Virgen (dos en la iglesia de San Nicolás y una tercera en la Academia de San Fernando de Madrid)⁴. Sin embargo, carece de la finura de trazo y dibujo que se aprecia en los ropajes del *Martirio* del Prado.

Dentro de su clara relación con el modelo y el estilo de Espinosa, la pintura del convento de las Trinitarias muestra un dibujo seguro, empastes gruesos aunque algo desgastados, de colorido reducido al blanco y el negro con algo de carmín, y luminosidad suavemente tenebrista. Resulta difícil datar este tipo de obras con imágenes de santos y mártires destinadas a la devoción popular. Junto a las grandes obras para los conventos valencianos, Espinosa y su taller cultivaron un amplio repertorio de imágenes piadosas de la Virgen con el Niño, la Magdalena, San Juan, San Francisco de Asís, San Vicente Ferrer... en lienzos de tamaño pequeño. Pérez Sánchez sugirió que el *Martirio de San Pedro de Verona* (Madrid, Museo del Prado) podía datarse hacia 1650, empleando criterios de semejanza estilística con obras bien datadas de las décadas de 1640 a 1660. Es la cronología que de modo aproximado se puede adjudicar a este lienzo de *San Pedro, mártir de Verona* y a su compañero *San Vicente mártir*.

Por lo que respecta al pintor, aunque Jerónimo Jacinto de Espinosa nació en Concentaina, se trasladó joven a Valencia y, tras la muerte de Francisco Ribalta (1628), fue el principal pintor de la ciudad a lo largo del segundo tercio del siglo XVII, dándole continuidad a través de su abundante

1 Pérez Sánchez, 2000: 48. Sin embargo, no están claramente reflejadas en el *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, ni por su iconografía, ni por sus medidas.

2 Azcarate Ristori, 1970: 225. Mide 3,80 x 160 centímetros.

3 Réau, 1996 (1957), t. 2, v. 5 : 69-72.

4 Pérez Sánchez, 2000, nº 9, 10 y 11 : 90-95.





obra y sus numerosos discípulos y seguidores, y determinando profundamente su coherencia en momentos de cambio estilístico desde el naturalismo tenebrista hacia el barroco luminoso. Valiente en su técnica y en la complejidad de sus composiciones, permaneció demasiado apegado a su formación naturalista y al tenebrismo, aunque no fue ajeno a cierto impulso colorista, ahogado en ocasiones por el tono rojizo de la imprimación de las telas. De 1623 data *El milagro del Cristo del Rescate* (Valencia, colección particular), su primera obra importante, que le abrió las puertas a los encargos de numerosos conventos valencianos. Poco después pintó el *retrato de fray Jerónimo Mos*, dominico (Valencia, Museo de Bellas Artes), obra monumental que abre un camino menos explorado por sus antecesores en la escuela valenciana.

Ismael Gutiérrez Pastor



El lienzo de *San Vicente mártir* está emparejado con el de *San Pedro, mártir de Verona*, siendo su composición semejante¹. El santo está representado como un joven rubicundo, de media figura prolongada, levemente girado hacia su lado izquierdo. Sobre el alba blanca, viste una rica dalmática bordada. La cabeza muestra una bondadosa expresión y se gira para mirar al espectador. La mano izquierda, apoyada sobre la piedra de molino con la que su cadáver fue arrojado al mar, muestra la palma del triunfo, mientras la derecha se posa delicadamente sobre el pecho. La figura del joven diácono, su belleza y expresión de mansedumbre es bastante excepcional dentro de la amplia producción de Espinosa y su taller, que suele preferir actitudes más declamatorias.

El estilo de Espinosa se aprecia con mayor claridad, entregado a un naturalismo profundo que se hace palpable en la precisión con la que se dibujan los bordados de la dalmática, un motivo que en la *Misa de San Pedro Celestino* (Valencia, Museo de Bellas Artes) alcanza calidades de relieve. Sin embargo, frente al tono dramático del lienzo de San Pedro de Verona, este San Vicente adopta un aire sereno y parsimonioso en sus gestos. El modelo de Espinosa guarda alguna relación con otro lienzo suyo que representa el *Martirio de San Esteban*, hoy en paradero desconocido², el protomártir de los Hechos de los Apóstoles con el que a menudo se empareja en el arte valenciano, entre otras razones, por ser el titular de una de las más populosas parroquias de Valencia. Esta composición de Espinosa debió ser una imagen apreciada, porque también se puede señalar su influjo en un *San Vicente mártir* de Urbano Fos (hacia 1615–1658), discípulo de Espinosa, que lo representa de cuerpo entero y vistiendo una dalmática de plegados semejantes (propiedad privada)³.

Al igual que en el caso del lienzo de *San Pedro, mártir de Verona*, puede fecharse en torno al año 1650.

La leyenda de san Vicente y el *Martirologio Romano* recogen que Vicente de Huesca fue diácono del obispo san Valero de Zaragoza. Ambos sufrieron a manos del cónsul Daciano la persecución decretada por el emperador romano Diocleciano en 303, fueron apresados en Zaragoza y deportados a Valencia, donde Vicente murió torturado en 304. Sobre su martirio escribieron sin rigor histórico san Agustín y el poeta Prudencio, pero fue suficiente para que su culto se extendiera rápidamente y su iconografía se multiplicara por toda Europa, hallándose en los mosaicos del siglo VI de San Apolinar Nuovo en Ravena⁴. La ciudad de Valencia lo tiene como el más antiguo de sus patronos. Por esta razón es frecuente hallar su imagen pintada o esculpida por los artistas de varias épocas, enlazada con las de otros santos valencianos, especialmente con su homónimo san Vicente Ferrer.

Ismael Gutiérrez Pastor

1 Pérez Sánchez, 2000 : 48.

2 Id. :47.

3 Benito Domenech, Olucha Montins, 2003: 44-45

4 Réau, 1996 (1957), t. 2, v. 5: 322-328.

Cristo comparece ante el espectador después de haber sido escarnecido por los soldados romanos. Es un Varón de Dolores, con el manto púrpura, la corona de espinas, la soga al cuello y la caña entre las manos a modo de cetro. Dos hermosos ángeles lloran y gesticulan abatidos por el dolor: uno vestido con una hermosa túnica verde amarillo, el otro vistiendo una lóriga de cuero azul con sandalias del mismo color, de modo similar a cómo se representaban los Arcángeles.

Diego González de Vega dota de gran belleza en el colorido a cada una de las tres figuras protagonistas: un magistral juego formado por un azul intenso a la izquierda y el verde pálido a la derecha; flanquean el manto de un rojo intenso de Cristo en el centro. Las mismas carnaciones de cada uno de ellos introducen leves toques de rojo que modelan la anatomía del cuerpo semidesnudo de Cristo así como los rostros y manos de los dos ángeles.

En cuanto a la iconografía, el cuadro resulta bastante novedoso, ya que el pintor ha combinado dos temas habitualmente diferenciados: por un lado, la imagen del Cristo vivo, sentado después ser impuesta la corona de espinas tras la humillación y la befa de los sayones; por otro, los ángeles que lloran o se muestran compasivos, que aparecen sosteniendo habitualmente al Cristo muerto, como en el caso de los cuadros de Alonso Cano, representando a *Cristo muerto sostenido por ángeles* (ambos en el Museo del Prado).

Diego González de Vega se ha podido inspirar al menos en dos estampas: en la estampa de Schelte à Bolswert sobre la *Coronación de Espinas* de Anton Van Dyck (Princeton University Art Museum, Museum purchase, Gift of Dr. and Mrs. Harvey Rothberg, 2001-217) y en la de Jan Muller sobre composición posiblemente de Bartholomeus Spranger¹.

Diego González de Vega fue uno de los primeros discípulos de Francisco Rizi². En 1677, al quedar viudo decidió hacerse sacerdote y se convirtió en sacristán mayor del Convento de Italianos de esta corte. De hecho, en algunas firmas aparece su condición de sacerdote o presbítero como en la *Inmaculada* del Convento de MM. Benedictinas de Alzuza (Navarra). Su producción debió de ser abundante no sólo en el territorio de nuestra actual comunidad sino, al igual que muchos artistas de su generación, recibió encargos de toda la geografía española. Dentro de la Comunidad de Madrid, sus obras más importantes son el retablo de San Ignacio de Loyola en el Hospital Antezana de Alcalá de Henares, la serie de lienzos sobre tema de la Virgen del Convento de MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid y *Jesucristo coronando a San Ramón Nonato* del Museo del Prado de Madrid. Fuera podemos destacar su *Aparición a San Felipe Neri* del Museo Diocesano de Sigüenza, quizá su obra más tardía, la *Entrega del Rosario a Santo Domingo de Guzmán* de la Iglesia de San Pedro de Ávila, la *Asunción de la Virgen* de la Iglesia parroquial de Belorado (Burgos), o la espectacular *Trinidad en la Tierra* de la iglesia de San Miguel de Valladolid. Su estilo

Cristo tras la flagelación reconfortado por dos ángeles

Diego González de Vega

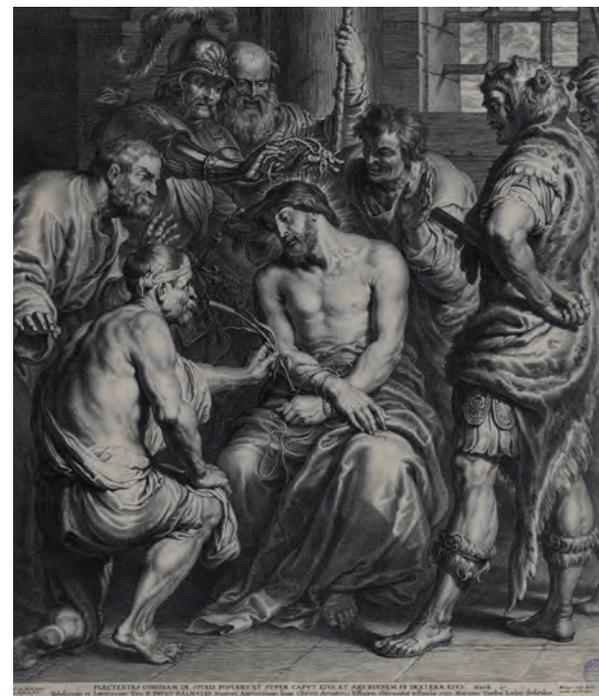
1654

Firmado y fechado: "DIO. GOÇALEZ DE VEGA F./ 1654"

Óleo sobre lienzo, 187 x 137 cm.

Monasterio Cisterciense del Santísimo Sacramento, Boadilla del Monte

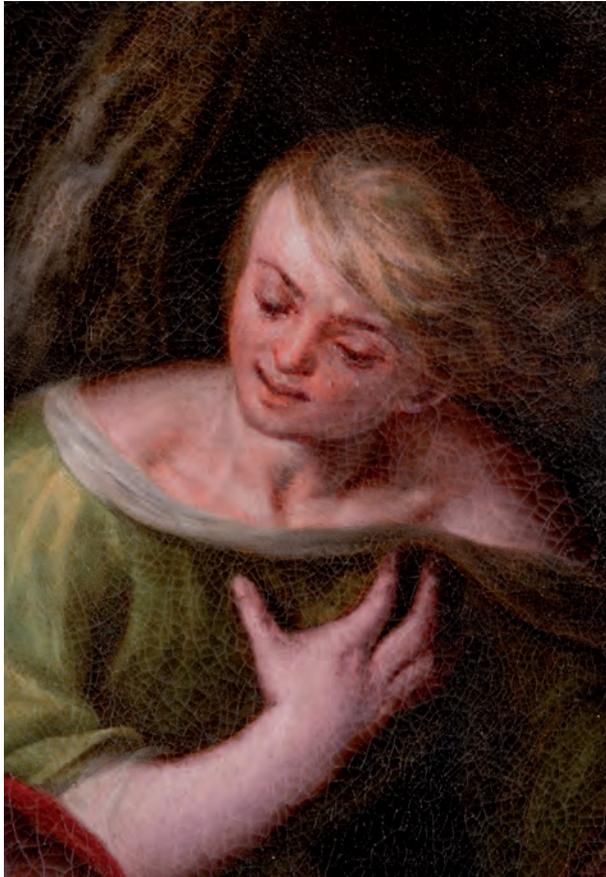
Primera vez que se muestra en una exposición en España



Estampa de Schelte à Bolswert sobre la Coronación de espinas (tiene que ir en cursiva) de Anton Van Dyck. Biblioteca Nacional de España

1 Navarrete Prieto, 1998: 148.

2 Pérez Sánchez, 2010: 305-308.



guarda notables similitudes formales con el de su maestro, Francisco Rizi: un gran colorista de pincelada suelta y brava, de dibujo algo desmañado, interesado por el resultado final y la expresividad que otorga el colorido más que en el cuidado y estudio de las proporciones de sus figuras. En él se ve la huella de la pintura flamenca de un modo decidido, en especial, del mundo rubeniano, de quien toma como un reflejo pálido sus modelos tanto masculinos como femeninos, generalmente rollizos y de caras anchas, como en sus composiciones.

José María Quesada Valera



Cristo yacente

Atribuido a Juan Sánchez Barba

Hacia 1660

Madera policromada, 34 x 180 x 60 cm.

Iglesia parroquial del Carmen y San Luis.
Madrid



La procedencia de esta magnífica escultura sigue siendo una incógnita. Fue atribuida al escultor Juan Sánchez Barba (1602-1673) por María Elena Gómez-Moreno, quien señaló que la pieza había aparecido tras la Guerra Civil en la actual parroquia del Carmen (antigua iglesia del convento de Santa María del Carmen calzado) y de San Luis Obispo, sin que pudiera verificarse su origen¹. Recientemente Juan María Cruz Yábar ha propuesto que hubiera formado parte del retablo de la capilla del Santo Cristo de la Misericordia, Santa Elena y Ánimas del Purgatorio de la iglesia calzada, contratado en 1664 por el arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689)². Hipótesis que no se puede descartar aunque los autores que describieron el templo conventual, luego parroquial, no citaran su existencia³.

Esta atribución quedó sustanciada sobre su parecido formal con el *Cristo de la Agonía* de la iglesia de los PP. Agonizantes de San Camilo de Lelis, que en la actualidad se venera en el oratorio del Caballero de Gracia, atribuido por Antonio Palomino a la gubia del escultor madrileño. Además la imagen del Carmen fue relacionada con otro Cristo, también yacente, que se conserva en la parroquia de San José, antigua iglesia del convento de carmelitas descalzos de San Hermenegildo, un tanto desnaturalizado por un repinte moderno. La relación estilística de estas tres piezas parece fuera de toda duda, como su parentesco con un *Cristo en la Cruz* de la iglesia de San Antonio de los Alemanes pagado a Juan Sánchez Barba en marzo de 1672⁴.

Para complicar más el asunto de su procedencia, en el que las atribuciones han tratado de suplir las lagunas documentales, el *Cristo yacente* del Carmen fue asociado con un enigmático contrato de obligación fechado en Madrid el 21 de mayo de 1650, en el que Sánchez Barba se comprometía a realizar un Cristo en el sepulcro a imagen y semejanza del que se honraba en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid, obra de Gregorio Fernández que hoy en día se puede contemplar en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. En el documento no se indicaba el lugar al que iba destinada la copia, que la citada investigadora identificó con la iglesia carmelitana y la pieza que nos ocupa⁵. Sin embargo, su disposición y tipo no parecen avalar esta hipótesis⁶.

Dos circunstancias más podrían apuntar hacia la autoría de Juan Sánchez Barba. Por un lado, un cierto reconocimiento profesional alcanzado

1 Gómez-Moreno, 1963: 318.

2 Cruz Yábar, 2013: t. II: 362.

3 Ponz, 1988: t. V: 142; y Tormo, 1972: 145. Tampoco lo hicieron los memorialistas que se ocuparon de la biografía de Sánchez Barba, en Palomino de Castro, 1988: 311-312; Ceán Bermúdez, 1800: t. IV: 327-328; y Viñaza, 1894: t. III: 345-346.

4 Gutierrez Pastor y Arranz Otero, 1999: 220.

5 Gómez-Moreno, 1958: 318 (2ª edición de 1963).

6 Además de tratarse de una escultura exenta, sin lecho tallado, no repite la posición elevada del torso y la cabeza de su supuesto modelo, como señaló Martín González, 1988: 263. Por el contrario, la hipótesis de que la escultura copiada sea la que se conserva en la ermita de la Veracruz de Navalcarnero, en Blanco Mozo, 2003: 90-92; y Blanco Mozo, 2009: 324-325.



en vida como escultor especializado en la manufactura de imágenes de la Pasión de Cristo, talladas con patrones libres o a imitación de obras de reconocido prestigio devocional, como el citado *Cristo yacente* de Gregorio Fernández o el *Cristo en la Cruz* de Sebastián de Bejarano del Hospital de Antón Martín (1634)⁷. Una dedicación que también se documenta en el inventario *post mortem* de sus bienes entre los que se contabilizaron no menos de siete esculturas de la Pasión, dos de ellas que representaban a Cristo en el sepulcro. Tampoco habría que soslayar, por otro lado, la relación fluida que mantuvo en vida con los frailes carmelitas del convento descalzo de San Hermenegildo, en cuya iglesia fue enterrado, y con los calzados del Carmen. Para el retablo mayor de este templo, trazado por Sebastián de Benavente, talló el grupo central de la *Virgen del Carmen dando el escapulario a San Simón Stock* y las imágenes de San Andrés Corsino y San Pedro Tomás. También salió de su mano una Inmaculada venerada en la capilla de Santa María de la Esperanza.

Juan Sánchez Barba desarrolló una carrera profesional especializada en la manufactura de imágenes para retablos, pasos procesionales o capillas de devoción particular, habitualmente talladas en madera. Junto con Manuel Pereira (1588-1683), fue el gran dominador del arte de la escultura en el Madrid de mediados del siglo XVII gracias a la calidad expresiva de sus obras y a sus privilegiadas relaciones con los grandes contratistas de retablos de este periodo, su cuñado el escultor Antonio de Herrera y los arquitectos Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente, Juan de Ocaña y su propio sobrino, Sebastián de Herrera Barnuevo⁸.

El *Cristo yacente* del Carmen pertenece a la corriente realista de la escultura barroca cortesana, que tanto debe a los modelos de la Pasión acuñados por Gregorio Fernández. La reciente restauración ha permitido recuperar la cruda expresividad transmitida a través de las secuelas físicas dejadas en el cuerpo de Cristo por el primer y segundo escarnio, así como mejorar la lectura de los valores narrativos aportados por su policromía que en cierto modo sirvieron para complementar la escasa información ofrecida por los evangelios. La distribución aleatoria de los moratones, las heridas abiertas de las rodillas, según una interpretación muy libre y visual de la caída de Cristo camino del Calvario, o las marcas dejadas por las sogas en las muñecas tuvieron como objetivo excitar la conciencia de los fieles en un contexto devocional que se desconoce, pero que debió estar relacionado con el culto penitencial sirviendo tal vez como modelo "real", casi de carne y hueso, a prácticas mortificadoras.

Juan Luis Blanco Mozo

7 Agulló y Cobo, 1978: 143.

8 Cruz Valdovinos, 1989: 197-207; y Blanco Mozo, 2013: 621-622.

El lienzo de *San Pedro Nolasco* que se muestra en esta exposición era la pintura central del retablo del lado del Evangelio de las MM. Mercedarias de Alarcón, que con los cuadritos de su predela formaba un programa iconográfico dedicado a la Orden de la Merced. Quemado este retablo, al igual que los de San Antonio de Porcel, el Cristo de Arnal, etc., por los que ocuparon el monasterio, abrieron en su lugar una puerta y crearon una escalera con el fin de comunicar las dependencias de la Iglesia y la Sacristía.

Terminada la Guerra Civil, al regresar la comunidad, encontró todos los retablos destrozados y el mayor desmontado para quemar, y creyó que el cuadro del Fundador había corrido la misma suerte, pero afortunadamente después de 50 años de su desaparición, se encontró en el Museo del Prado, en una revisión de fondos en un rollo, entre una serie de lienzos en muy mal estado, carentes de bastidor. El cuadro estaba en pésimas condiciones, pero la comunidad de Alarcón en cuanto supo de su existencia, pidió al museo su devolución. Las gestiones duraron casi seis años. Esta obra era de gran importancia para la comunidad religiosa, no sólo por ser sus legítimas propietarias, sino por su carga histórica y devocional, ya que se trata del Fundador de la Orden.

El museo lo devolvió, condicionando la entrega a que lo restaurara el I.C.R.B.I.C (Instituto de Conservación y Restauración de Bienes de Interés Cultural –I.P.H.E. en la actualidad– Instituto de Patrimonio Histórico Español) donde se le aplicó un criterio de estricta conservación, se reenteló, se le dotó de bastidor y se asentó el color, pero no se hizo reintegración alguna y ello por dos motivos: las grandes pérdidas de pintura existentes y por considerar el cuadro como un documento histórico, y así se comunicó a la comunidad religiosa que debería exponerlo, criterio muy controvertido en su momento. El cuadro volvió a su lugar de origen el 14 de marzo de 1991, pero debido a la puerta y la escalera antes comentadas, no se pudo unificar el conjunto, permaneciendo los lienzos de *Nolasco dando la Regla a las monjas de la Merced* y la *Travesía de Mallorca a Valencia* en el retablo de San José donde se situaron al encontrarlos tirados en la Iglesia, faltaba solamente *Cristo Resucitado*, tema central de la predela.

El óleo que nos ocupa debió pintarse alrededor de 1660, pues al terminar Diego Delgado la Iglesia en 1657 las Mercedarias contratan al pintor para hacer la *Inmaculada Concepción* y otras obras. Presenta una composición vertical, marcada por un eje central: el podium sobre el que se levanta una columna, contrarrestada por el gran cortinón recogido por los ángeles. La columna se considera que hace referencia a la fortaleza de Pedro Nolasco, quien se cambió en más de una ocasión por los cautivos siendo rescatado por sus hijos. La columna delimita claramente dos zonas. En el primer plano a la derecha vemos la imponente figura del Fundador de la Merced, vestido con el hábito, capelo y capa, mostrando sobre el escapulario el escudo de los EE. de la Corona de Aragón entregado a san Pedro Nolasco por el Rey D. Jaime; en el cuartel superior aparece la Cruz blanca que el Obispo Berenguer de Barcelona da a la Orden redentora, que también será militar por decisión real. En su mano derecha porta la Cruz patriarcal de doble brazo y con la izquierda señala la zona

San Pedro Nolasco

Juan de Toledo

Hacia 1660

Óleo sobre lienzo, 355 x 181,5 cm.

Monasterio de Mercedarias de D. Juan de Alarcón.

Madrid



del fondo, escena en la que sus hijos los mercedarios, con los cautivos liberados en un puerto de Argel dan gracias a la Virgen de la Merced. Sobre este bello paisaje se muestra el descenso de la Virgen de los cielos.

Por lo que respecta a san Pedro Nolasco, podemos apreciar la firmeza de carácter en el rostro del santo, con cualidades casi de retrato, en tres cuartos, casi de perfil, que mira al espectador con intensa fuerza y que nos invita con el gesto de la mano izquierda a contemplar la escena que se abre a la derecha del espectador. El santo es una figura de monumental presencia, sin que en este caso se le pueda acusar al pintor de desproporción como hizo Díaz del Valle cuando Juan de Toledo estaba pintando la *Inmaculada Concepción* del retablo mayor de la iglesia.

La actitud del santo nos recuerda la figura del "festaiolo", personaje que en el teatro del Siglo de Oro era el presentador e introductor de escenas. Igualmente tiene una connotación teatral la parte superior de la obra, donde los ángeles recogen el cortinón para que veamos la escena, como si de un telón se tratara.

El cortinaje rojo es de gran belleza, y entre sus pliegues destacan los ángeles en atrevidos escorzos; bajo éste, contrasta la columna, en tonalidades oscuras y el blanco marfil del hábito, pintado con habilidad y destreza por Juan de Toledo. En esta obra, como en otras del autor, se aprecia su gusto por los contrastes de color que utiliza sabiamente así como por el tratamiento de la luz, proyectada en dos focos, el que ilumina el hábito y el que ilumina el paisaje. En éste utiliza sabiamente la luz para perfilar cada uno de los elementos, en especial, en la marina que en este caso difiere de otras, donde el agua se agita; aquí el mar es apacible, en tonos azul y pastel. Todo respira reposo: rocas, naves, faro y personajes, musulmanes y mercedarios. El puerto podría ser Nápoles uno de los más grandes e importantes del Mediterráneo que pertenecía a la Corona española y que bien pudo conocer el pintor.

El grupo del descenso de María presenta dos zonas: la celeste y la terrenal. Un rompimiento de gloria muy diluido, de elementos delicados y concisos. El pintor Juan de Toledo (hacia 1615-1665) se permitió la licencia de pintar en diversos colores las vestiduras marianas; quizá sea el rosa de la túnica una alusión al cuarto voto de dar la vida por la libertad de otros. Sólo es blanco el escapulario que María entrega a los ángeles. Uno de ellos porta un estandarte de la Merced. Mucha fuerza y presencia tiene el grupo de personajes arrodillados que arrobados miran al cielo, y que a nivel compositivo se enlaza con el fragmento superior a través de la mano de San Pedro Nolasco. Es interesante el carácter popular que se aprecia en la tipología de los personajes: la mujer con el niño o las distintas figuras, más bien recias, que él estaría habituado a ver en los puertos. Destacan entre estas figuras las capas blancas de la Merced.

Obra dotada de gran expresividad y colorido que muestra también su habilidad narrativa conjugando belleza y maestría en la composición, algo que sin duda se debe al conocimiento que Juan de Toledo tiene de la pintura italiana, donde pasó parte de su vida este soldado pintor. Murió en Madrid en la más absoluta indigencia en 1665 en el Hospital de Corte, en la Puerta del Sol, siendo enterrado en la parroquia de San Sebastián.

Pedro Francisco García Gutiérrez
M^o de los Angeles Curros y Ares O. de M



Aparición de la Virgen con el Niño a Santa Teresa de Jesús

Francisco Camilo

1660

Firmado y fechado: "Francisco Camillo f. 1660"

Óleo sobre lienzo, 130 x 100 cm.

Iglesia parroquial de San José. Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición
en España

Antonio Ponz lo describe en el camarín de la iglesia del Convento de San Hemenegildo, en la primera de las tres piezas que lo componían¹. La iconografía de este cuadro se sale de lo habitual en las representaciones de la santa durante el Barroco. La Virgen con el Niño se aparecen a la santa, quien se halla en gloria, y le hacen entrega de un ramillete de flores. El Niño Jesús se gira para abrazar ligeramente a la santa. La tierna mirada que Madre e Hijo cruzan con Santa Teresa confiere una atmósfera cálida y llena de ternura a la escena. No hay un espacio físico alrededor, sino que asistimos a una visión mística que podemos interpretar con la cartela que a modo de halo rodea la cabeza de la Virgen: *Decor Carmeli*. Parece que estamos ante una representación de Santa Rosa de Lima más que de la propia fundadora de las Carmelitas Descalzas aunque, más bien, puede que estemos ante una versión de los *Desposorios de Santa Teresa*, si bien el clavo que el Niño entrega habitualmente se convierte en este caso en un ramillete.

De esta composición se conservan al menos dos dibujos bastante acabados del propio Francisco Camilo: uno en el Museo del Prado² y otro que estuvo en el comercio madrileño³. El segundo de ellos se trata de un esbozo de la composición, menos trabajado y más improvisado. Por el contrario, el dibujo del Prado ya está cuadrulado y las figuras aparecen más definidas y trabajadas, lo que indica que estamos ante el estudio preparatorio para la composición definitiva. Sin embargo, hay diferencias entre el dibujo y el lienzo. La más significativa sería la sustitución de los santos carmelitas del dibujo que rodean al grupo principal, formado por la Virgen, el Niño y Santa Teresa de Jesús, por grupos de ángeles. Así a la espalda de la santa de Ávila, Camilo ha sustituido una imagen posiblemente de San Juan de la Cruz por un ángel adolescente; también, detrás de la Virgen con el Niño y encima de la cabeza del supuesto San Juan de la Cruz, los grupos de frailes carmelitas o el grupo de religiosas carmelitas, situado a la izquierda, han sido sustituidos por cabezas de querubines en el caso del primer grupo y un nuevo ángel con las manos cruzadas en el pecho en el caso del segundo. Lo mismo acontece en el caso del primer dibujo, que también presenta un grupo de religiosos carmelitas, que ocupaban mayor espacio, incluso reduciendo el grupo principal al espacio del eje central, algo apretado en la composición, lo que debió evitar Francisco Camilo al dar mayor importancia al grupo central.

Francisco Camilo (1615-1673) fue uno de los pintores más significativos de nuestro Barroco. Formado en primer lugar con su padre, el florentino Domenico Camilo, luego pasó al taller de Pedro de las Cuevas, quien casó con su madre cuando ésta enviudó del padre de nuestro pintor. Prolífico artista, su obra se extiende a varias décadas, desde fines de la década de 1630 hasta la fecha de su muerte. Desde fechas muy tempranas participa plenamente en encargos para la Corte, entre los que podemos destacar

1 Ponz, 1793, 25. Edición actual Viaje a España, 2. Madrid: Ed. Aguilar, 1988, 157.

2 Nº Inv. D00040. Sanguina, pluma y aguada parda/papel, 194 x 139 mm. Pérez Sánchez, 1972: 45. Procedencia: Legado Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós, 1931.

3 Tinta y aguada sobre papel, 270 x 210 mm. Fernando Durán S.A. Subastas, Madrid, 10 de mayo de 2011, lote 130, 42.



la realización de varios Reyes de España para la decoración del Salón de Comedias del Alcázar o la ejecución de algunas pinturas murales de temas mitológicos para el propio Alcázar que causaron una impresión pésima en Felipe IV, como revela el propio Palomino⁴. Después se dedicó a pintar para numerosos conventos de la capital y de los alrededores. Fueron pinturas que le dieron celebridad los encargos para el Convento de San Felipe el Real o para el Convento de Carmelitas de San Hermenegildo, como el cuadro de nuestra exposición. Su producción se extendió a todo el centro peninsular dejando numerosos ejemplos de su estilo en localidades como Toledo (por ejemplo en la iglesia del Hospital Tavera), Segovia (Santuario de la Virgen de la Fuencisla, entre otros) o Salamanca (Catedral Nueva).

En cuanto a su estilo, Camilo demuestra ser un consumado colorista como casi todos los miembros de la escuela madrileña de su generación, pero cuida más el dibujo y la composición. El aspecto más característico de su arte es el uso de un canon alargado que suele utilizar en sus figuras, de raíz manierista, algo que resulta quizá anacrónico en el arte de su tiempo. Los rostros femeninos e infantiles pertenecen todos al mismo prototipo: rostros de rasgos menudos, boca diminuta, ojos almendrados, nariz recta, mejillas sonrosadas y frente ancha que confieren a sus personajes una personalidad y un estilo muy definido.

José María Quesada Valera

4 Palomino, 1986: 233. Pintó varias fábulas de las Metamorfosis de Ovidio para la Galería del Poniente del desaparecido Alcázar. Cuando las vio Felipe IV comentó: "*que Júpiter parecía Jesucristo, y Juno la Virgen Santísima...*".

La actividad de Escalante, intensa en su brevedad, estuvo desde el principio vinculada al mecenazgo de la Iglesia. De su producción conocida apenas conocemos obras señaladas en otros géneros como el mitológico o como la naturaleza muerta. Sin embargo, a pesar de esto, en sus obras siempre se manifiesta un sentido de la belleza sensual y una delicadeza poética que da un enfoque mundano a muchas de sus composiciones religiosas. Esto es especialmente verdad en sus Vírgenes y Santas. Sus Inmaculadas irradian una belleza juvenil serena, mientras que algunas de sus anacrónicas y elegantes santas parecen heroínas rescatadas del arte de Paolo Veronés.

Este es el caso que nos ocupa. Una de esas heroínas de estirpe veneciana sería esta *Santa Catalina de Alejandría*, obra temprana de nuestro artista cordobés. La santa se encuentra de pie en un paraje dominado por un celaje azul rasgado por girones de nubes blancas y lo que parece el tronco de un árbol bajo el que se cobija. Esta no está situada exactamente en el centro sino que se encuentra ligeramente a la derecha, en una postura “a *contraposto*”, producto de la actitud relajada que adopta al apoyarse entre los restos de la rueda dentada, uno de sus atributos, y la espada que sostiene con la mano izquierda, su otro atributo, y el tronco que se sitúa a su espalda. De esta manera, el espacio de la izquierda queda libre y reservado a las dos figuras de angelitos que sostienen el amplio manto encarnado que parece envolver a la santa. Escalante ha optado por una composición llena de movimiento, plenamente barroca en la que tanto los cuerpos de los ángeles como la propia Santa Catalina se resuelven en audaces escorzos, como el del brazo de la santa o como la posición de uno de los querubines, echada hacia atrás y con la piernecita levantada hacia delante.

Unos elementos que redundan en la sensualidad y la delicadeza del personaje principal son sin duda las carnaciones y la riqueza ornamental de su atuendo. La piel tersa de Santa Catalina de Alejandría es de un blanco perlado, que recuerda sin duda a los modelos femeninos de Alonso Cano y de su propio maestro, Francisco Rizi, y que es sinónimo de belleza femenina juvenil. En cuanto al ropaje, éste es amplio y está formado por una túnica azul celeste, cubierta por una chupa de tafetán estampado del mismo modo que se puede ver en obras del Veronés. Asimismo destaca el complejo peinado que ha imaginado nuestro autor, que subraya la condición de miembro de la nobleza de la mártir cristiana.

Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669) nació en Córdoba pero su formación desde fecha muy temprana se realizó en Madrid, bajo la tutela de Francisco Rizi. Su vinculación al maestro permaneció hasta la fecha de su muerte puesto que Rizi será testamentario de Escalante. Sabemos además que Escalante pintó, mientras que permaneció en el taller de Rizi, obras que firmó su maestro como la *Degollación de los santos inocentes*, el *San Juan Bautista*, ambos en la catedral de Toledo, o el *San Jerónimo* del Monasterio del Parral de Segovia. En la década de 1660 ya firma sus propios cuadros y ejecuta las obras más significativas. Merecen una mención especial los diecisiete lienzos que ejecutó para la sacristía del Convento de la Merced Calzada de Madrid, con temas alusivos al Antiguo Testamento, pintados todos ellos entre 1667 y 1668.

Santa Catalina de Alejandría

Juan Antonio de Frías y Escalante

1660

Firmado y fechado: “Ju, Antº Escalante / Aº 1660”

Óleo sobre lienzo, 190 x 120 cm.

Iglesia de los Santos Justo y Pastor, Las Maravillas. Madrid



Su estilo se caracteriza por su exquisito sentido del color, afinado en el contacto con las pinturas de las colecciones reales o de la nobleza madrileña donde estaban profusamente representados los mejores coloristas de la escuela veneciana y flamenca, y por los delicados y menudos modelos para sus personajes, tanto masculinos como femeninos, que le convierten en un verdadero precedente de la poética de los pintores del Rococó dieciochesco.

Palomino ya describía el cuadro en la Iglesia de San Miguel de los Octoes¹. Allí se encontraba con una *Inmaculada Concepción*; ambos flanqueaban la puerta de entrada. De la *Santa Catalina de Alejandría* dice que es “figura graciosísima, y caprichosa, que parece de Tintoretto,...”. El propio Palomino destacaba la influencia o la querencia de Escalante por los pintores venecianos, en especial, por Paolo Veronés: «y en que se descubre el gran genio, que tenía, y la afición a Tintoretto, y Veronés, porque sigue en todo aquel estilo en la composición, y gracia de actitudes”².

José María Quesada Valera

2 Ponz, 1988: 88.



San Juan Bautista Niño

Anónimo andaluz o madrileño

Segunda mitad del siglo XVII

Madera policromada, 77 x 31 x 26 cm.

Monasterio de Benedictinas de San Plácido
(en depósito). Madrid

La presencia de imágenes del Niño Jesús y, en menor medida, de San Juan Bautista Niño es bastante frecuente en el ámbito de las clausuras monacales y conventuales españolas, en especial dentro de los cenobios femeninos. Representaciones infantiles, habitualmente concebidas para la devoción privada, en las cuales los sentimientos piadosos que pretendían despertar se entremezclan, inevitablemente, con los sentimientos de ternura, casi maternal, que las religiosas les han profesado a lo largo de los siglos.

El asunto iconográfico de esta pieza puede resultar confuso, pues bien podría tratarse de un Jesús Buen Pastor o de San Juan Bautista niño; provisionalmente, nos inclinamos por identificarla con este último. Aunque sus raíces iconológicas más profundas se remontan a la Antigüedad, el tipo del *San Giovannino* –o San Juanito– fue popularizado durante el Renacimiento italiano, prestándose en numerosas ocasiones a introducir un componente emocional, conmovedor, en las representaciones sagradas en las que aparecía junto al Niño Jesús. La Reforma católica no haría sino reforzar e impulsar extraordinariamente su propagación, como en otros muchos casos, en virtud de los propios valores teológicos y sentimentales de esta iconografía. De este modo, en su variante escultórica, y dentro del panorama artístico español, se conocen piezas similares a la que ahora nos ocupa, muchas datadas entre la segunda mitad del siglo XVII y mediados del siglo XVIII, en las que el pequeño San Juan se presenta como figura aislada con el cordero y, a veces, una cruz con filacteria escrita ("*Ecce Agnus Dei*"; Jn, 1, 29), atributos tradicionales del santo. Por su calidad, merecen ser recordados los ejemplares de la iglesia de Salvatierra (Álava)¹, del monasterio granadino de San Jerónimo², de la colegiata de Lerma (Burgos), de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de La Granja (Segovia)³ y, ya en el ámbito madrileño, el conservado en la parroquia de Santiago y San Juan⁴ o una bella talla del Real Monasterio de La Encarnación, todos ellos representados de pie; su comparación con la obra del Monasterio de San Plácido permite comprender mejor la evolución formal de este asunto en la imaginería española del Barroco.

Este San Juanito aparece desnudo sobre un asiento rocoso, acariciando cariñosamente un corderillo con la mano izquierda, al que también sujeta por una de las patas delanteras con la diestra. La cabeza ligeramente la-deada del niño, su pierna derecha cruzada por detrás o la postura rampante del cordero otorgan cierto movimiento a las figuras, en sentido oblicuo,

1 Tabar, 2007: 85–87. El autor lo atribuye a José de Mora.

2 Sánchez–Mesa, 1972: 178–179, figs. 14–15. Atribuido a José Risueño. Más recientemente, Jesús Urrea la emparentó con Luis Salvador Carmona; *vid.* Catálogo de exposición, Nava del Rey, 2009: 30.

3 Lord, 1953: 16 y 29; García Gainza, 1990: 74, fig. 41. Asignado a Luis Salvador Carmona. Es prácticamente idéntico al referido de Granada, por lo que, a nuestro juicio, la atribución de Urrea estaría bien fundamentada (*cfr. supra*).

4 A veces atribuido a José de Mora. Catálogo de exposición, Vitoria, 1995: 203; Tabar, 2007: 86–87.



rompiendo con la verticalidad del niño sedente. Nos encontramos ante una pieza de notable calidad artística. Se ha de destacar el intento por presentar un aspecto naturalista de las figuras –salvando la desproporción de la escala del animal respecto al niño, convención representativa en razón de su significado, por ser un símbolo parlante–. Los cabellos ondulados con gruesos tirabuzones, de gran movimiento y profunda talla, la mirada y la boca entreabierta mostrando los dientes ofrecen cierta viveza. El trabajo anatómico y su acabado policromo inciden en aquel mismo aspecto. Al margen de su apariencia natural, casi anecdótica, el gesto del pequeño agarrando con su mano diestra la pata derecha del cordero subraya el sentido simbólico de la imagen, en un gesto elocuente que evoca el designio del futuro Bautista como precursor de Cristo –si es acertada la identificación–, cuyo sacrificio redentor se encarna, significativamente, en la figura del cordero. Del mismo modo, la base de aspecto rocoso sobre la que descansa debe aludir a la futura vida que llevaría el personaje en el desierto.

Por otra parte, el pequeño grupo asienta sobre una peana moldurada y ebonizada similar a ciertas realizaciones de Pedro de Mena y de sus seguidores, lo que ha llevado, junto con otros elementos formales, a considerarla obra del ámbito granadino realizada en el siglo XVII⁵. Siguiendo con este asunto, también se la ha relacionado con la escuela sevillana, siendo atribuida a Luisa Roldán, La Roldana⁶. La conexión con el mundo andaluz –en especial con Granada– puede tener algunos puntos de apoyo, aunque también podría adscribirse al ámbito madrileño. Falta todavía un mayor conocimiento sobre este tipo de piezas de pequeño formato realizadas en los obradores de la Villa y Corte, pero no sería descabellado pensar que su anónimo artífice perteneciese a uno de ellos, aunque pudiera conocer y emular obras andaluzas. En este sentido, no hay que olvidar la presencia de destacados maestros de aquellos dos focos en Madrid, como los citados Mena y La Roldana, Alonso Cano o José de Mora, cuyas improntas particulares pervivieron a través de sus obras, discípulos y seguidores.

Jesús Ángel Sánchez Rivera

5 Compárese, por ejemplo, con el *San Juanito* de las Dominicas de Granada; Catálogo de exposición, Granada, 2013: 186–188.

6 Catálogo de exposición, Madrid, 1986: 166–167. En nuestra opinión, esta atribución tiene escaso fundamento.

Antonio Palomino dedica una biografía muy amena a Alonso del Arco, que refleja su conocimiento directo del pintor y del funcionamiento de su taller. Algunas de las afirmaciones que hallamos en el texto se pueden comprobar a la vista de las obras que se han conservado.

Una de ellas explica la ingente producción de Alonso del Arco y la recoge del siguiente modo: “Pero llegó en la mayor edad a estragarse de suerte en el pintar, que era una mala vergüenza: porque además de lo decrepito de la edad, la miseria de los tiempos, viendo lo poco que lo pagaban (como estaba enseñado a mejor fortuna) lo aligeraba mucho; en que especialmente su mujer tenía gran parte: porque llegando a ajuste cualquier obra, viendo ella, que no se convenían en el precio, se convenía ella con el dueño de la obra; y a su marido (que era tan sordo) le decía que sí, que ya estaba convenido en el precio, que él quería, porque se fuese el pecador sin absolución, a causa de las muchas obligaciones, y necesidad, que tenían; y así ella luego lo mandaba bosquejar a los discípulos por estampas, y él los acababa, o retocaba; y si en esto se detenía mucho, ella le decía, que bueno estaba, que despachase; y si él replicaba que no, porque le daban tanto por aquella pintura; entonces ella le decía la verdad, y con eso aligeraba; porque la mujer era la que recibía, y manejaba el dinero; y porque éste no faltase, para la manutención de sus obligaciones, se ajustaba con el tiempo; y así acudían a baratillo”¹.

Aparte de otras consideraciones, el párrafo no sólo refleja las condiciones de trabajo, a veces harto miserables, de la mayor parte de nuestros artistas del Barroco, sino que también justifica la diferencia en cuanto a calidad que se observa entre diferentes pinturas firmadas por él. Bien es verdad que todo guarda un “aire de familia”, un estilo fácilmente reconocible, hasta el punto de ser uno de los pintores de la escuela madrileña más sencillos a la hora de identificar. Aunque, al igual que otros maestros, que imaginamos con un amplio taller, éste también hizo uso habitual de colaboradores que imitaban su estilo. De ahí que, aunque un porcentaje muy alto de sus pinturas se encuentra firmado, la rúbrica seguramente no señalaría autoría sino que más bien se trataría de una especie de sello que indica procedencia, es decir, el origen del taller. Existen algunos casos más como, por ejemplo, el del taller de los dos Solís, Juan y Francisco, padre e hijo respectivamente.

De entre el sinfín de lienzos del maestro (probablemente sea el que tenga el catálogo más abundante de entre los pintores de la segunda mitad del siglo XVII madrileño), tenemos que centrarnos en sus interpretaciones de la *Inmaculada* y de la *Asunción*. De éstas nos han llegado un número más que notable en donde Alonso del Arco ofrece dos tipologías principales.

El primer modelo que utiliza se inspira en la *Inmaculada* de Alonso Cano, pintada para la Capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés

Inmaculada Concepción

Alonso del Arco

Ca. 1665-1675

Óleo sobre lienzo, 216 x 173 cm.

Iglesia parroquial de Santa Cruz, Madrid

1 Palomino, 1986: 335.

de Madrid y hoy lamentablemente perdida. Es un prototipo, frecuentemente usado entre todos los pintores, en el que la mano izquierda se apoya levemente sobre su pecho mientras que la derecha se extiende hacia fuera mostrando la palma en gesto claramente retórico. Desde luego, Alonso del Arco realiza una interpretación más movida, más acorde a los gustos del Barroco pleno. A este grupo pertenecen la del Museo del Prado, hoy depositada en la Universidad de Barcelona², la de las Madres Cistercienses del Sacramento de Madrid³ o la de las Madres Agustinas del Convento de Santa María Magdalena de Medina del Campo.

Un segundo grupo introduce otros motivos iconográficos junto con el tema de la Inmaculada, como son la *Coronación de la Virgen* o la *Asunción*. En ellas la Virgen María eleva su mirada hacia la luz que brota de los cielos y que acaba por envolverla, mientras que cruza ambos brazos en el pecho en señal de la aceptación de la voluntad divina. Así es la del Museo de Bellas Artes de Oviedo, que se trataría más bien de una *Asunción*; la que corona el cascarón del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Atienza (Guadalajara)⁴, en la que Alonso del Arco introduce el tema de la coronación de la que son partícipes singulares Dios Padre y Jesucristo; en otras, representada por la que se conserva en el Hospital del Niño Jesús de Madrid, la paloma que simboliza al Espíritu Santo y sobrevuela la cabeza de María; y finalmente, y muy cercana a la de Atienza, la de la iglesia parroquial de Illescas (Toledo) y la que hoy se exhibe en la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Madrid y que forma parte de esta exposición.

En esta Inmaculada, la Virgen es coronada por dos ángeles, de modo que es difícil discernir si se trata de una *Asunción*, iconografía subrayada por el ímpetu ascensional con el que Arco ha impregnado toda la postura de la Virgen o, por el contrario, estamos ante una *Coronación* un tanto peculiar, ya que quienes sostienen la corona son una pareja de angelitos. De este modo pintó también algunas de sus Inmaculadas más tempranas el maestro de Alonso del Arco, Antonio de Pereda, tal y como se puede ver en la del Oratorio de los Filipenses de Alcalá de Henares. En cualquier caso, la Inmaculada de Alonso del Arco no presenta el característico grupo de angelotes portando las letanías.

Si el tema iconográfico ofrece de por sí motivo de interés, no lo es menos el estudio formal. Sin duda estamos ante una de las Inmaculadas más atractivas de este maestro. La composición piramidal, ligeramente inclinada hacia el lado izquierdo del espectador, se combina a la perfección con un excelente y cuidado dibujo, evidente en la ejecución de la cara de María, o en el contorno de los cuerpecillos de los angelotes, tanto los de la peana como los que la coronan. Asimismo, el colorido resulta sumamente grato,

2 Alcolea, 1980: 112-113; Catálogo de la exposición *Pintores del reinado de Carlos II*, 1996: 84-85.

3 Ramallo Asensio, 1982.

4 Quesada; Jiménez, 1996: 126 y ss.



sin estridencias, más bien apagado, probablemente con el objetivo de subrayar la belleza de las figuras. Esto último resulta especialmente llamativo por cuanto que Alonso del Arco, en las abundantes obras de su taller recurre a ocultar los numerosos errores de dibujo con una factura más suelta, a veces deslavazada, en la que predomina una gama de colores más vivos e intensos, destinados a esconder, a distraer nuestra atención. Sin embargo, aquí la asociación de un claroscuro sin contrastes muy acusados con un color suave sirve para destacar la calidad de la ejecución.

En mi opinión estamos ante una obra maestra de Alonso del Arco, una de esas pinturas que ejecutaría sin la presión de las “obligaciones” y de la premura de los comitentes, tal y como Antonio Palomino nos explicó, y en la que podemos intuir la fascinación que Alonso del Arco pudo tener por la belleza del rostro de María. Merece mucho la pena que nos centremos en él: una cara juvenil y llena de candor, cuyos rasgos han sido trazados con cuidado, sensibilidad y delicado sentido poético.

José María Quesada Valera

El lienzo muestra a los personajes dispuestos casi a manera de friso y siguiendo dos diagonales, una parte de la cabeza de San Juan Bautista, continúa por la figura del sayón y culmina en la argolla del muro situada en el ángulo superior derecho mientras la otra sigue la línea que marcan la vaina y la espada que sostiene el verdugo, culminando en la zona luminosa visible tras la reja de la ventana.

El autor de la obra muestra conocer los modelos de Luca Giordano (1634-1705) y sus composiciones de finales de la década de 1650, y si no fuera por el estado en que ha llegado el cuadro hasta nosotros, que ha aplanado las figuras, algunas de las cuales casi han desaparecido, o por evidentes fallos de dibujo como los dedos del santo o la anatomía del brazo izquierdo del verdugo, podría pensarse en una obra de juventud del propio Giordano. El lienzo parece haber sufrido bastante en el pasado y antes de su última restauración contaba incluso con un desgarró sobre la cabeza del protagonista. Pero se trata de una obra muy interesante ya que no se conoce ninguna composición del autor idéntica a la que nos ocupa, por lo que seguramente refleja la existencia de un prototipo desconocido realizado por Giordano, siendo la decapitación del Bautista, uno de los temas más escasamente representados por el pintor, conociéndose solo el fresco de la capilla de San Jacobo de la Marca en Santa Maria la Nova en Nápoles¹ y el lienzo del Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico)².

En ambas composiciones aparecen los mismos elementos que en el lienzo madrileño, aunque con figuras de cuerpo entero y combinadas de diferente manera, el santo arrodillado, la ventana del fondo, a través de la cual se asoma un personaje, el verdugo en posición central y dos mujeres en el extremo derecho, una de las cuales lleva la bandeja que recibirá la cabeza del Bautista. El lienzo madrileño es el único que muestra las figuras de medio cuerpo y que prescinde de la figura de Salomé, cediendo la bandeja a una anciana cubierta con un manto ocre.

El pintor que ha ideado la composición ha realizado una adaptación del lienzo del mismo tema de Caravaggio conservado en la Concatedral de San Juan en La Valletta, manteniendo el desarrollo del mismo en un formato apaisado pero acercando las figuras al primer plano, concentrando la acción y mostrando la comprensión de las obras que Mattia Preti había realizado durante su estancia napolitana de 1656-1657. De hecho, el cromatismo del cuadro, resuelto a base de colores cálidos, marrones y ocre sobre todo, de entre los que destaca la figura de San Juan Bautista y su manto rojo, recuerda el de algunas obras napolitanas del Cavalier Calabrese, como el *Regreso del Hijo pródigo*, del Museo de Capodimonte o el *Crucifijo con santos franciscanos* de la iglesia de San Lorenzo Maggiore. Del mismo modo la iluminación arbitraria, que sirve para destacar la figura del

Decapitación de San Juan Bautista

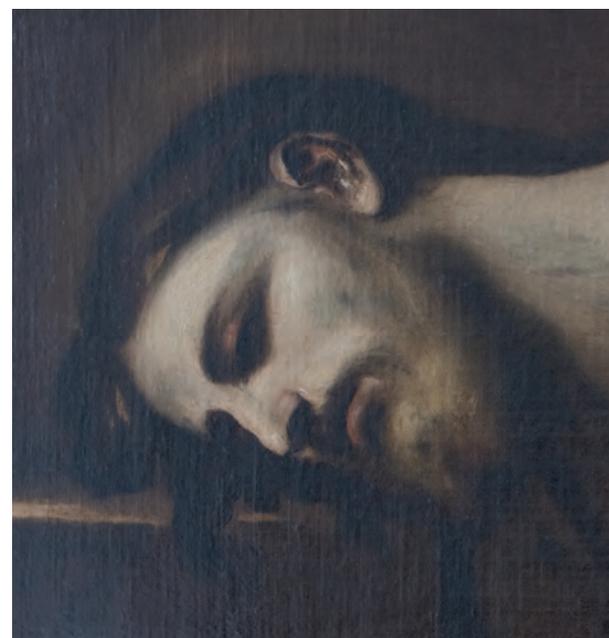
Taller de Luca Giordano

1655-1660

Óleo sobre lienzo, 159 x 200 cm.

Tercer Monasterio de la Visitación (Salesas),
Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición
en España



1 Ferrari-Scavizzi, 1992: A46c.

2 Ferrari-Scavizzi, 1992: A134.

Bautista muestra lo presente que estaba aún la tradición tenebrista en la ciudad de Nápoles en los años centrales del siglo XVII. Cuando Luca Giordano pintó el prototipo de esta obra quiso demostrar además su conocimiento de la historia de la pintura al colocar la figura de un muchacho negro a contraluz en la reja del muro del fondo, como homenaje a la pintura del Veronés, que usa frecuentemente este tipo de recursos, además de usarlo como pretexto para mostrar sus dotes de pintor. Al tiempo que realizaba un estudio de las edades del hombre en las figuras de los asistentes a la escena, desde la juventud del muchacho que observa la escena, hasta la vejez de la anciana con la bandeja, pasando por la madurez del Bautista y su verdugo, mostrando también las distintas reacciones de los asistentes a la escena, desde la aceptación del santo hasta la avidez de la anciana pasando por la brutalidad del verdugo, que sin embargo muestra, en su ceño fruncido, una cierta reserva ante el acto que es obligado a cometer.

Miguel Hermoso Cuesta



Ecce Homo

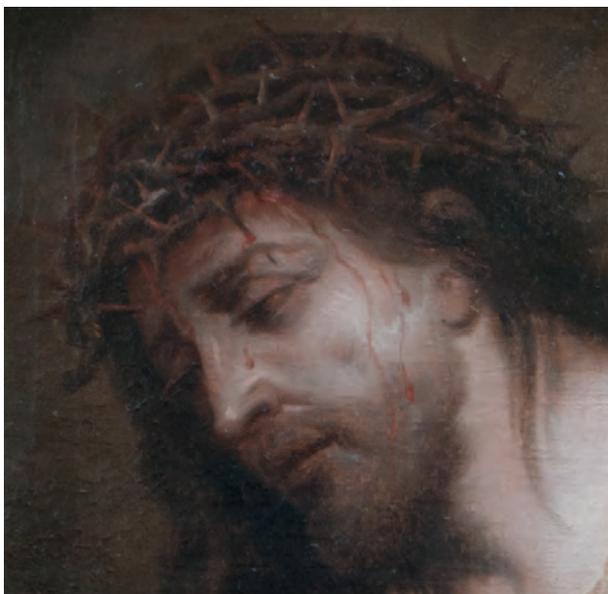
Claudio Coello

Hacia 1663

Óleo sobre lienzo, 64 x 53 cm.

Iglesia de San Nicolás de los Servitas. Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición en España



En el Madrid del Siglo de Oro, la pintura veneciana ejerció una atracción considerable. Desde luego, la colección de Tiziano, de Tintoretto o de Veronés que albergaban los distintos sitios reales, en especial el Alcázar y el Monasterio del Escorial, fueron un estímulo continuo y un magisterio para los jóvenes talentos que se formaban en los grandes talleres pictóricos. En este sentido, en la segunda mitad del siglo XVII sobresalieron dos talleres donde se concentraron los mejores alumnos, la mayoría de ellos procedentes de otras regiones españolas. Uno fue el de Carreño de Miranda, el otro el de Francisco Rizi. Cada uno, con su estilo propio, dio paso a un grupo de pintores de enorme talento que desarrollaron su actividad a partir de la década de 1660. Bien es verdad que la carrera de algunos de los más prometedores se vio truncada con una muerte prematura. Así con Carreño de Miranda se formaron pintores como Mateo Cerezo (1637-1666), Juan Martín Cabezalero (ca. 1634-1673), José Donoso (ca. 1632-1690), Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1703) o Antonio Palomino (1655-1726), entre otros; con Francisco Rizi, podemos destacar a Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1699), a Diego González de la Vega (ca. 1628-1697), José Antolínez (1635-1675) y, sobre todo, Claudio Coello (1642-1693), por citar los más significativos.

Muchos de ellos, ahora lo sabemos, interpretaron y se inspiraron en muchos de los originales de los grandes maestros venecianos que se conservaban en Madrid o a través de estampas que reproducían algunas de las obras maestras de la escuela veneciana. En este sentido tuvieron una gran importancia las versiones del *Ecce Homo* y de la *Dolorosa* de Tiziano.

Hasta la fecha no teníamos noticias de este lienzo, que ha permanecido inédito hasta nuestros días. Nos hallaríamos ante una libre interpretación de un *Ecce Homo* pintado por Tiziano, grabado en 1564 por Luca Bertelli y hoy desgraciadamente perdido. Asimismo, no deja de ser extraordinaria la similitud formal que guarda el lienzo de nuestra exposición con los que al mismo tiempo pintaran Mateo Cerezo¹ y, sobre todo, Juan Antonio de Frías y Escalante.

Desde el punto de vista iconográfico se inspira en las versiones que realizara Tiziano para Carlos V (el *Ecce Homo* pintado sobre pizarra del Museo del Prado) y para Felipe II (que formaba pareja con una *Dolorosa* y que probablemente se perdieran en el incendio del Alcázar de Madrid de 1734). La figura del Cristo escarnecido se presenta en primer plano, recortada sobre fondo en penumbra, con más de medio cuerpo y con las manos atadas por delante. A diferencia de la versión del Museo del Prado, en su mano izquierda sostiene la caña, o "cetro", con la que, tras la flagelación, los romanos se mofaron de la supuesta naturaleza regia de Jesús. Es así como aparece en el grabado de Bertelli y en alguna otra interpretación del asunto ejecutada por Tiziano o su taller². Quizá donde Claudio Coello se distancia

1 La mejor versión se conserva en el Museo de Bellas Artes de Budapest.

2 Dublín, National Gallery of Ireland (c. 1558/60, NGI 75, adquirido en subasta en 1885); también a versión de la Galería de Arte del Palacio Brukenthal de Sibiu, Rumania.



más del modelo tizianesco es en el énfasis y protagonismo que otorga a un elemento como la soga, que atraviesa el torso de Cristo para anudarse en el pecho, de un modo idéntico a cómo lo hiciera Escalante.

Un asunto extremadamente interesante es que esta pintura del *Ecce Homo* es casi idéntica a la que se conserva en el III Monasterio de las Salesas Reales³, firmado y fechado por Juan Antonio de Frías y Escalante en 1663. Sin embargo, hay suficientes diferencias como para concluir que estamos ante una obra juvenil de Claudio Coello. Si partimos de la fecha del cuadro de Escalante, sin duda cercana en el tiempo a la versión que presentamos, Claudio Coello tendría 21 años y hubiera pintado este pequeño lienzo un poco antes que una de sus obras maestras, el *Triunfo de San Agustín* (Madrid, Museo del Prado). Estamos ante un pintor que ya ha alcanzado un notable grado de madurez pese a su edad. Así que dos pintores que se formaron en el taller de Francisco Rizi, bien pudieran haber pintado el mismo motivo al mismo tiempo en el propio taller del maestro. Se podría pensar que habría un tercer cuadro, hoy desaparecido, que fuese pintado por Rizi y que sirvió de inspiración a dos de sus mejores discípulos. También podemos intuir que el discípulo más joven, Claudio Coello, siguiera al pie de la letra la composición del discípulo mayor en edad.

Creemos que estamos ante una obra original y temprana de Claudio Coello a través del análisis formal de la obra. En Claudio Coello vemos un uso del claroscuro de raíces naturalistas que dan volumen al espacio en penumbra que rodea al Cristo. El propio rostro y torso desnudo de Cristo presentan unas carnaciones más auténticas, sonrosadas, de pinceladas más sutiles que sirven para dar corporeidad a la imagen, tal y como lo hacía Mateo Cerezo, a quien parece imitar Claudio Coello en su etapa juvenil. Desde luego, también podemos ver el parecido enorme con las obras que pintara Claudio Coello en aquellos años, en especial, con el conjunto del Convento de San Plácido, donde podemos comprobar que hace uso del mismo modelo de figura humana y una técnica idéntica.

Claudio Coello nació en Madrid en 1642. Estudió en el taller de Francisco Rizi donde destacó muy rápidamente. En los primeros años de la década de 1660 comienza a dejar algunas obras maestras, como el ya mencionado *Triunfo de San Agustín* para los Agustinos de Alcalá de Henares (hoy en el Museo del Prado) o el conjunto de la iglesia de San Plácido (conservado afortunadamente in situ y una de sus obras maestras). Tras estos primeros éxitos su carrera en la Corte va a ser siempre ascendente. No sólo destaca como pintor y decorador de las grandes iglesias y conventos de Madrid sino que sus colaboraciones en palacio cada vez serían mayores. En 1683 obtiene el título de Pintor del Rey; tres años más tarde, a la muerte de Juan Carreño de Miranda, consigue el puesto de Pintor de Cámara. En 1685, realizó su obra maestra, la *Adoración de la Sagrada Forma* (Sacristía, Monasterio de San Lorenzo del Escorial), y una de las pinturas más importantes de la pintura española. Sus últimos años se vieron ensombrecidos,

3 Catálogo de la exposición *Clausuras: Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, 2007: 148-151.

según nos revela su biógrafo Palomino, con la llegada y el triunfo en el favor real del napolitano Luca Giordano, quien recalca en Madrid en 1692. Un año más tarde fallece nuestro pintor, no sin dejarnos una última obra de gran empeño, el *Martirio de San Esteban*, para el espectacular retablo mayor del Convento de San Esteban de Salamanca.

José María Quesada Valera

Cristo Crucificado

Anónimo italiano

Segunda mitad del siglo XVII

Márfil

Total 73 x 33 cm; Cristo 34 x 23,5 x 8 cm;

Peana 19 x 33 x 18,5 cm.

Monasterio de Benedictinas de San Plácido.

Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición en España



Con la cabeza hacia arriba, levemente inclinada a la izquierda, dirige su mirada al cielo con sus ojos abiertos de iris excavado y coloreado en marrón oscuro. Sus rectas cejas, marcadas casi en ángulo recto con el plano caballete de la larga y correcta nariz, acentúan su clásica fisonomía de frente despejada y óvalo orlado de barba finamente trabajada en cuidadosos rizos que dejan libre el mentón. Un fino bigote se destaca sobre su boca entreabierta, como implorando al Padre. Su cabellera ondulada enmarca su rostro con rizos sobre el hombro izquierdo y retirada hacia la espalda a la derecha.

Sus brazos de músculos destacados se elevan sobre la horizontal con sus manos finamente trabajadas. El poderoso torso de pectorales redondeados se estrecha en la cintura marcando los huesos de las caderas. Se cubre con paño de pureza que desde la derecha sujeta el lienzo a la izquierda con doble soga en complicado nudo de pliegues suaves naturalistas. Sus piernas arqueadas sobre la cruz, de largos muslos, sujetan sus pies con dos clavos.

La cruz de madera negra y anchos brazos con el INRI en marfil, en tarja enrollada al uso de estos años finales del siglo XVII asienta sobre un pedestal de madera negra escalonado que presenta en el frente de sus tres pisos plaquetas de marfil con la representación grabada en negro de los símbolos de la Crucifixión, las llamadas *Arma Christi* en tanto que sus bases se decoran únicamente con dibujos geométricos. El tercer piso se remata con un cuerpo de la misma materia y color con un saliente en el que se incrusta la cruz que se une por dos curvas en un plano más bajo a una doble plataforma, una a cada lado, que sugiere destinada a las figuras de la Virgen y San Juan. En su frente presenta en plaqueta de marfil la figura grabada de Cristo en el sepulcro y a los lados las tradicionales de la Luna y el Sol.

Es difícil determinar el estilo y cronología de este Crucificado debido al gran número de ejemplares que por los años del siglo XVI al XVIII se encuentran en las catedrales, iglesias, conventos y colecciones privadas de todo el mundo católico. La finura de su talla y el rico material en el que están trabajados los hacían regalo ideal en, por ejemplo, las relaciones diplomáticas del Papado¹. Por otra parte, desde el punto de vista de la Liturgia, el aprecio de su material los hacía aptos para presidir el altar en el Santo Sacrificio de la Misa y por ello no es de extrañar que se hayan conservado algunos de los realizados por grandes escultores romanos como Alessandro Algardi o Francisco Duquesnoy. Estos y las esculturas de Crucificados en otros materiales como la conocida serie que el citado Algardi y el Bernini realizan en bronce para San Pedro del Vaticano² sirven de modelos a artistas no siempre de su categoría que interpretan en marfil sus obras, en muchas ocasiones de origen nórdico trabajando en Roma como se ha documentado

1 Estella Marcos, 2011: 22-29, en p.22 nota 1 que recoge a Pérez de Tudela, 2007: 391-420 y otros trabajos sobre el tema de la misma autora.

2 Schlegel, 1981: 37-42.



recientemente de Lorenzo Rues o el más conocido por su importante labor en otros materiales el alemán Melchior Barthel que trabajó en Venecia durante largos años, época de la que se conservan bellos crucifijos de marfil, en cierto modo con caracteres similares al Cristo en estudio con la excepción del tratamiento del cabello³.

El Crucificado de San Plácido puede situarse cronológicamente en la segunda mitad del siglo XVII por presentar los caracteres de los muchos ejemplares conocidos de estas fechas, entre otros el detalle de sujetar sus pies con dos clavos.

Como se ha dicho es más difícil definir su estilo pues aunque en principio se pudieron descartar las escuelas alemanas, flamencas o españolas, la numerosa producción de los talleres italianos, prácticamente inéditos hasta tiempos muy recientes y a los que adscribimos este Crucificado, no facilita la concreta escuela a la que puede pertenecer. No obstante, la cierta dureza de su expresión, el continuar la talla minuciosa del cabello a la moda del siglo XVI y la policromía de sus ojos, nos recuerdan ejemplares napolitanos, como los del Beissonat, del que se conocen abundantes obras en España⁴ u otros como el ejemplar de la Encarnación de Madrid con magnífico pedestal napolitano⁵

No conocemos su procedencia pero en documentación reciente se ha localizado una noticia que podría referirse a su llegada al convento por donación de *D^a Mariana de Aragón y Sandoval VI Marquesa de los Vélez* que literalmente explica que dona *al convento de San Plácido de religiosas benedictinas en Madrid un Santo Cristo de marfil grande*. Muerta el año de 1686 y enterrada en el convento de la Victoria al que entrega un *Cristo en su sepulcro en urna de cristal* y otros objetos artísticos, la autora del trabajo aclara que casi todos ellos habían sido adquiridos en Italia durante los años del Virreinato en Nápoles de su marido el VI Marqués de los Vélez, don Fernando Joaquín Fajardo de Requesens Zúñiga⁶. La cronología se ajusta a la que representa el Crucificado en estudio y su estilo italiano podía apoyar la sugerencia de que efectivamente fuese el donado por Doña Mariana sin saber hasta qué punto su tamaño, el normal para la generalidad de los Cristos de marfil pero realizado por su peana, puede considerarse grande en comparación con las piezas de plata entre las que se menciona.

Margarita M. Estella Marcos

3 Schmidt, 2012. Sobre los Rues, 151-193. El cristo de Barthel al que más recuerdan en el Museo degli Argenti, de Florencia, p. 133, fg. 74.

4 Estella Marcos, 1984.

5 González Palacios, Alvar. Cát 5.101 Orologio, 1678 en *Civiltà del Seicento a Napoli*, Museo di Capodimonte 24/XII/1984 a 14/VI/1985, cat.5.101 Orologio, 1678II: 377: atribuye la base de este Cristo de la Encarnación con el mueble de este reloj firmado por el veneciano, procedente de Alemania, Lorenzo Snaiter en 1678.

6 Nicolas Martinez, 2012.

Por fortuna, la escultura e imaginería española de la Edad Moderna, especialmente la barroca, cada vez es más valorada, especialmente fuera de nuestras fronteras. Si bien algunos grandes maestros de este rico periodo, como Martínez Montañés, Gregorio Fernández y el mismo Pedro de Mena, activos todos en el Seiscientos en Sevilla, Valladolid y Granada-Málaga, respectivamente, gozaron ya desde antaño de la estima general. Incluso, el caso de Mena es aún más significativo pues su fama y sus obras muy pronto superaron los límites nacionales llegando a Hispanoamérica, concretamente a Nueva España (México) y Perú.

Hijo de Alonso de Mena¹ (1587-1646), creador en Granada de un complejo taller, Pedro nació aquí en agosto de 1628. En su vida profesional podemos señalar dos grandes etapas, cada una con 30 años de duración: hasta 1658 vive y trabaja en Granada y a partir de este año se traslada a Málaga, aquí se establecerá y morirá en 1688.

Un momento clave en su vida será la vuelta a Granada, en 1652, de Alonso Cano para ocupar una ración en la catedral. Mena, a sus 24 años, ya formado y a cargo del taller paterno, pues su padre había fallecido en 1646, se acerca a él, consciente de lo mucho que puede aprender. Cano usará su taller, a veces trabajarán en colaboración y en otras, la mayoría, será su fuente de inspiración, como sucede con sus primeras Inmaculadas.

En 1658 Cano viaja a Madrid a pleitear ante el rey Felipe IV para recuperar su plaza en la catedral granadina y Pedro se traslada a Málaga a fin de acabar la sillería de coro. Una vez terminada y, ante el gran éxito obtenido, decide vecindarse en ella, si bien realiza un viaje a la Corte, quizás aconsejado por Alonso Cano, con el fin de conocer el panorama laboral madrileño, darse a conocer en tan importante mercado artístico y buscar un agente comercial que le sirviera de fiel representante. Diversos encargos recibe en este viaje y otros muchos más le irán llegando a su regreso a Málaga por este sistema y no sólo de Madrid sino desde otros lugares de la geografía española. Buen ejemplo de ello es esta Inmaculada carmelitana, contratada, junto con un san José, en abril de 1686, por Felipe de Zayas, su representante, con D^a. Josefa de Monteser, vecinos de Madrid –las haría en seis meses y medio, se ocuparía tanto de la talla como de su policromía, las daría embaladas para su transporte a Madrid y cobraría su importe en tres plazos–. Las imágenes fueron dadas a conocer, en 1938, por María Elena Gómez-Moreno². Años después, en 1955 y 1960, el agustino calzado Andrés Llordén publicaría el protocolo notarial en cuestión³ y, a partir de aquí, han sido objeto de varios comentarios⁴, pues el estar documentadas las convierten en un encargo de gran interés en sus años finales, ya que asu-

Inmaculada Concepción

Pedro de Mena

1686

Madera policromada, 124 x 40 x 20 cm.

Real Monasterio de Madres Carmelitas

Descalzas de Santa Teresa de Jesús, Madrid

**Primera vez que se muestra en una exposición
en España**

1 Para Alonso de Mena véase Gila Medina, 2013: 17-82 y Gómez Moreno, 2013: 83-142.

2 Gómez Moreno, 1938: 23-29.

3 Gómez Moreno, 1955: 315-377; Gómez Moreno, 1960: 148-149.

4 Gómez Moreno, 1958: 239; Romero Torres, 1989: 111; Gila Medina, 2007: 208-209.

mió el encargo justo dos años antes de su fallecimiento, con su salud muy quebrantada por las secuelas que le dejó la peste de 1679 y que al final le causarían la muerte en 1688.

El tema de la Inmaculada, uno de los más entrañables en la religiosidad española del momento, lo abordó Pedro de Mena en muchas ocasiones, desde la de Alhendín (Granada), de 1656, hasta la de la iglesia de san Juan Bautista de Marchena, que a su muerte acabó su discípulo Miguel Félix de Zayas. Como era de esperar, su horizonte formal y estético es la deliciosa Inmaculada que hiciera Alonso Cano para la catedral de Granada, en 1655, aunque Mena irá introduciendo algunas variantes que le dan un sello personal. Tal como el acentuar el plegado de la túnica y del manto, que se hace más voluminoso en las caderas enfatizando el carácter fusiforme de la imagen o el poner una gran esfera de cristal en la base, con el dragón, con numerosos angelitos en las más simpáticas actitudes y con la media luna, enlazando así a Eva con María, la Nueva Eva. En este sentido la del convento del Santo Ángel –hoy en el Arzobispado–, de 1658, es el prototipo inicial e ideal. Otro gran ejemplo es la de San Nicolás de Murcia, de 1676, donde Mena, ya concretiza su modelo para el futuro, si bien, simplificará la talla, sin que ello merme su calidad, a la par que la base y sobre todo enfatiza la frontalidad.

Estos rasgos están presentes en esta Inmaculada de las Carmelitas Descalzas, realizada, junto con un san José con el Niño itinerantes, diez años después –1686–. Con una esbeltez y elegancia, que supera a otras Inmaculadas coetáneas, Mena nos ofrece una delicada imagen, que, aunque totalmente frontal, está alejada de toda rigidez. De cabeza pequeña, en relación con el volumen que alcanza el resto de la figura, su rostro ovalado, de nariz enfilada y ojos rasgados le dan un encanto especial. Su humedecido cabello, le cae generosamente por la espalda y por delante en amplios mechones. Muy original es su ampuloso manto de un intenso azul, de numerosos pliegues que se despegan del cuerpo. Tallados a grandes golpes de gubia, dando la impresión de una tela con entidad pero de fino grosor, le deja el hombro derecho al descubierto, se recoge en el brazo opuesto y se abre abajo asomando su blanca túnica, de amplias bocamangas para dejarnos ver el exquisito fruncido de los puños de la camisa.

Como base una media luna argénteo, adosada a un aro de hierro que en realidad es su sostén, con los cuernos hacia arriba y adornada con angelitos completos en las más variadas actitudes –uno por delante, otro por detrás y uno en cada extremo de la luna– Desde María Elena Gómez-Moreno se pensaba que en algún momento la esfera se habría roto y habría quedado así. Sin embargo, hoy, pensamos que fue concebida tal cual la vemos, es decir sin globo terráqueo, pues los angelitos están perfectamente adaptados a la media luna. Con lo cual Mena en los últimos años de su actividad, en ese deseo de simplificar la obra, introduce esta modalidad, que en última instancia es una simplificación del modelo granadino primigenio:



la Inmaculada del Santo Ángel Custodio, de 1658. Tipología que encontramos en otras Inmaculadas coetáneas como la de Saucelle (Salamanca) o la del Museo de San Antolín de Tordesillas (Valladolid), incluso en ambas sin angelitos, solo la media luna, por lo que la base se reduce aún más.

Lázaro Gila Medina

Es muy elevado el número de Belenes que en España se atribuyen a Luisa Roldán (1652-1706) pero son realmente muy escasos los que la crítica especializada acepta. El que ahora se expone se incorpora como novedad a esa breve nómina y se convierte en uno de los más interesantes por ser el primero conocido de su etapa madrileña, con figuras independientes. Está hecho, por tanto, para ser instalado en un espacio escenográfico a diferencia de los otros conjuntos de esta misma etapa que, al ser compactos, se exponían sobre una peana única. El diorama en que nos ha llegado no es el original sino uno del siglo XIX aunque ejecutado con gran acierto en la disposición de las figuras, la arquitectura y el tratamiento pictórico.

Por algunos indicios visibles, se deduce que en origen pudiera haber estado compuesto por más figuras de las ocho conservadas. Tres de ellas tienen bases independientes –los dos pastores y el donante– y el resto formaba un bloque que hoy está dividido en dos: uno con la Virgen, el Niño y el buey y otro, con San José y la mula. Hasta ahora, el único Belén de terracota con figuras independientes atribuido con seguridad era el conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid que datamos en su etapa andaluza (1652–1789)¹. Los otros Belenes con figuras sueltas, ejecutados en madera, también son de esa etapa juvenil². Con independencia de estos aspectos tipológicos, los paralelos formales de esta obra con otras de la autora pueden ser establecidos con varios grupos compactos madrileños, de terracota, como el de la *Presentación del Niño a la Virgen por el arcángel San Gabriel*, de la Colección Moret (Madrid) o el de *Los primeros pasos de Jesús* (Guadalajara)³.

Todas las figuras han sufrido daños considerables tal vez debidos a periódicas manipulaciones cada Navidad hasta que fueron colocadas en la instalación actual que ha sido conservada tras la cuidadosa restauración a que han sido sometidas recientemente⁴. En dicha operación han recuperado parte de su apariencia primitiva al ser eliminadas viejas e imperitas reintegraciones volumétricas y cromáticas que desvirtuaban su aspecto original.

El instante representado es aquél en que María está depositando a su hijo sobre el pesebre para que puedan adorarlo los dos arrodillados pastores que han acudido a rendirle pleitesía y ofrecerle sus modestos regalos (Mateo, 2:16). Uno de ellos, en actitud muy elocuente con la boca abierta en acto de oración o, incluso de canto, carga sobre los hombros un cordero y el otro, con un zurrón a la espalda, trae dos gallinas. Este último ha perdido su cabeza original, sustituida hoy por una réplica ligeramente modificada de la de san José para evitar que aparezca decapitada. La tercera figura, vestida de forma algo arcaizante y de menor escala, la suponemos representación del donante de la obra, rasgo que hace pensar que habría sido inicialmente un encargo privado que más tarde pudo ingresar en el convento por do-

Adoración de los pastores (Nacimiento)

Luisa Roldán, “La Roldana”

1689-1706

Terracota policromada, 195 x 150 x 40
(Escaparate)

Real Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición en España



1 Pleguezuelo, 2011:80–93.

2 Véase, además del trabajo citado en nota anterior, Dobado, 2009: 196–197.

3 García Olloqui, 2000: 117 y 120; Romero y Torrejón, 2007: 202 y 204.

4 Albayalde Restauo, 2012.

nación o dote de religiosa. Todas las figuras guardan estrechos paralelos con otras de obras firmadas o atribuidas con total seguridad por lo que la adjudicación de ésta podría ser apoyada con numerosas evidencias que no pueden detallarse aquí. El atuendo, las posturas, los tipos físicos, la policromía, la dulzura de la escena maternal, la risueña expresividad de San José o el naturalismo de los pastores son rasgos característicos de la obra de Luisa Roldán.

Al contemplar la imagen de este nuevo grupo es inevitable recordar su formación sevillana durante la que forjaría su estilo naturalista y su cercanía estética no tanto con los escultores de la ciudad cuanto con su pintor más conocido: Bartolomé Esteban Murillo con cuyo cuadro de este mismo tema, hoy en el Museo del Prado, este grupo guarda estrechos paralelos en composición, sensibilidad e incluso en los atributos de los mismos pastores, semejanzas todas ellas que no logra disipar el luminoso aire napolitano del trampantojo escenográfico de nuestra obra que ha sustituido al ambiente penumbroso del pintor de las Inmaculadas.

Alfonso Pleguezuelo Hernández





Anunciación

Luca Giordano

Ca. 1685-1690

Óleo sobre cobre, 42 x 31 cm.

Tercer Monasterio de la Visitación (Salesas),
Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición
en España

El cuadro, inédito, es una obra autógrafa del napolitano Luca Giordano (1634-1705), que muestra la Anunciación en un interior doméstico, del que se advierte al fondo un lecho con dosel. El Arcángel Gabriel irrumpe desde la izquierda con la vara de azucenas en una mano, símbolo de la virginidad de María y señalando al cielo con la otra donde, en un resplandor de gloria, aparece la paloma del Espíritu Santo. María está sentada, con la cabeza baja y los ojos entornados y lleva su mano izquierda al pecho, indicando así la aceptación del mensaje divino. Al aparecer sobre un estrado el pintor usa la iconografía de la Virgen de la Humildad, sentada en el suelo, destacando así esta virtud de María en el cuadro.

Luca Giordano es conocido ante todo por su capacidad de imitar el estilo de otros pintores y por su rapidez de ejecución, pero ambos tópicos desaparecen ante obras como ésta. Es evidente que la inspiración para la misma se encuentra en las pinturas del clasicismo boloñés del siglo XVII de las que el autor ha asimilado sus características para crear una obra distinta, personal y plenamente convincente tanto en la narración de la escena como en la expresión de los sentimientos de los participantes, advirtiendo la calma de la protagonista o la prisa del arcángel por entregar el mensaje, que hace que sus ropajes y cabellos se muevan agitados por el viento, creando así un equilibrio dinámico entre ambas figuras y una variedad de la que también participan los ángeles de la parte superior, pues uno se muestra en adoración mientras el otro parece simplemente curiosear lo que ocurre en la tierra.

El hecho de no mostrar el rostro del mensajero le sirve a Giordano para ahorrar trabajo al no tener que pintarlo, pero también para destacar la figura de María, que queda parcialmente en sombra, mostrando así el cumplimiento del mensaje de Gabriel "El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra" (Lc. 1, 35).

La técnica muestra hasta qué punto el pintor ha aprovechado las dimensiones y cualidades del soporte. El cuadro ha sido realizado detenidamente, a base de pinceladas cortas que en ocasiones refuerzan los perfiles de las figuras como en la mano izquierda del arcángel, permitiendo una contemplación detenida de la superficie pictórica en la que se advierte una técnica de virtuoso, que sabe que el cuadro será apreciado por el cliente no sólo por el tema que representa sino también por el placer visual que proporciona la observación directa del trabajo del pintor sobre el mismo. Por eso, a pesar de la escasa superficie disponible, se incluyen zonas pintadas con rapidez, que no por casualidad coinciden con los elementos más móviles de la composición como las nubes, la paloma o los ángeles, o bien aquellos que están en segundo plano y que no deben presentar la nitidez de los protagonistas, como ocurre con la cama, que deja transparentar la imprimación del soporte, utilizada para las medias tintas. En ese sentido la figura del arcángel presenta una serie de pinceladas sueltas, que parecen realizadas al azar pero que sugieren la presencia de un brocado en su sobretúnica.



El tema de la *Anunciación* fue representado por Giordano en bastantes ocasiones, desde la copia del lienzo de Tiziano en San Domenico Maggiore de Nápoles, hecha en 1661 (Madrid, iglesia de San Ginés)¹ y en la que aparece un ángel en diagonal similar al que en el cobre no muestra su rostro, hasta la del camarín de la Virgen del monasterio de Guadalupe, de 1698². El ángel, vestido de blanco, dorado y rojo y con el brazo en alto aparece también en el Éxtasis de *Santa Teresa*, del convento de carmelitas descalzas de Peñaranda de Bracamonte, realizado hacia 1660-1664³. Pero las mayores concomitancias, tanto en el refinamiento de la ejecución como en la gama cromática utilizada se dan con los lienzos enviados a Carlos II desde Nápoles en 1688 por mediación del marqués del Carpio, hoy conservados en su mayor parte en las colecciones de Patrimonio Nacional⁴, por lo que una datación entre 1685 y 1690 parece la más apropiada para la obra.

Miguel Hermoso Cuesta

1 Ferrari-Scavizzi, 1992: A153; Hermoso Cuesta, 2006, 1107.

2 Ferrari-Scavizzi, 1992: A583d; Hermoso Cuesta 2006: 1459.

3 Ferrari-Scavizzi, 1992: A152; Hermoso Cuesta, 2006: 1094.

4 González Asenjo, 2002: 73-91; Hermoso Cuesta, 2008: 68-71.

Francisco Rizi (1614-1685), al igual que muchos de los artistas de su generación, fue hijo de un artista italiano, en su caso Antonio Ricci, establecido en Madrid al reclamo de las obras y proyectos relacionados con el Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Fue hermano del también pintor Fray Juan Ricci (1600-1681), monje benedictino. Su formación como pintor la realizó con Vicente Carducho. Pero, desde fecha temprana, su admiración por la pintura veneciana y la pintura flamenca, sobre todo de Pedro Pablo Rubens, le indujo a adoptar un estilo colorista y dinámico, de pincelada suelta, con algunos fallos e imprecisiones en el dibujo que, sin embargo, redundan en la expresividad y la complejidad de las composiciones. Desde 1639, sabemos que colabora con la Corte, ya que es uno de los pintores encargados de ejecutar los retratos de reyes y otras decoraciones para el Salón Dorado del Alcázar. Esa capacidad para la decoración le va a llevar a ser uno de los principales colaboradores en la realización de escenarios y tramoyas para las diversas comedias que se representaban en el Palacio del Buen Retiro o en arquitecturas efímeras, como para la Entrada de la reina Mariana de Austria en Madrid (1659). A partir de 1653, se convierte en el pintor oficial de la Catedral de Toledo, para la que ejecuta la decoración de la Capilla del Ocho junto con Juan Carreño de Miranda. Ambos pintores colaboraron en numerosas ocasiones y compartieron algunos de los encargos más importantes del final del reinado de Felipe IV y los comienzos del de Carlos II: decoración de la Capilla de San Isidro (desgraciadamente hoy perdida), la decoración de la cúpula de la iglesia de San Antonio de los Alemanes o las pinturas murales para varias bóvedas del Alcázar (también hoy perdidas). Su labor no sólo fue muy extensa en toda la región del centro de la península sino que ejerció a través de sus discípulos una gran influencia en la siguiente generación de pintores. Afortunadamente, se conservan algunas de sus mejores obras, como por ejemplo, toda la pintura del retablo de Fuente El Saz (Madrid), obra fechada en 1655, y donde demuestra su adhesión al Barroco pleno, obra luminosa e insuflada de un espléndido sentido decorativo; o la también obra maestra de la Capilla del Milagro del Monasterio de las Descalzas Reales (1678). En 1656, es nombrado Pintor del Rey si bien, desde al menos 1673, se mantiene alejado de la Corte. Sólo el favor de Don Juan José de Austria, le va a devolver al ámbito cercano a palacio en sus últimos años de vida. Murió en el Monasterio del Escorial mientras preparaba el cuadro de la *Adoración de la Sagrada Forma* para la sacristía, cuadro que pintó finalmente su discípulo Claudio Coello. Francisco Rizi mantuvo una trayectoria artística a lo largo de casi cuarenta años de carrera en la línea del Barroco decorativo más dinámico y colorista. Aunque su producción total abarca distintos géneros y técnicas, su principal especialidad fue la decoración mural, como se puede contrastar en la ya mencionada Capilla del Milagro del Monasterio de las Descalzas Reales, y en los lienzos para retablos, como el que en su momento se le encargó para San Ginés.

Martirio de San Ginés

Francisco Rizi

1681

Firmado y fechado: “Rizi Pictor Regis fact a°
1681”

Óleo sobre lienzo, 165 x 88 cm.

Real Parroquia de San Ginés. Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición
en España

El cuadro representa los prolegómenos del martirio del santo. San Ginés de Arlés era notario militar en tiempos de los emperadores Diocleciano y Maximiano. Se negó a transcribir el Edicto de persecución de los cristianos promulgado por Diocleciano, por lo que, a pesar de ser un simple catecúmeno, fue decapitado en el año del 306 ó 308. La advocación al santo de origen francés se difundió en Madrid desde el mismo instante de la captura de la villa en 1085 por Alfonso VI de Castilla.

Fue una de las primeras parroquias del Madrid cristiano, encontrándose extramuros, lo que permite suponer que su veneración fue traída por D. Raimundo de Borgoña, yerno del Rey Alfonso VI, quien sabemos que estableció su campamento en torno al arroyo del Arenal, lugar por el que hoy transcurre la calle del mismo nombre y donde se ubica la parroquia. Sus huestes, integradas por repobladores de origen borgoñón y sobre todo provenzal, fueron sin duda los que implantaron el culto al santo.

El *Martirio de San Ginés*, firmado y fechado en 1681 por Francisco Rizi es el “modellino” para el gran cuadro de altar que se le encargó a nuestro artista para presidir el antiguo retablo del altar mayor de la Real Parroquia de San Ginés de Madrid. El “modellino”, como su propio nombre señala, era una versión reducida que se popularizó en Italia y que ayudaba a que el comitente de una obra de grandes dimensiones tuviera una idea más o menos exacta de cómo iba a ser el resultado final. No es exactamente un boceto, que generalmente tiene una apariencia de obra inacabada, y que servía exclusivamente al artista. Precisamente, el origen italiano de muchos de los protagonistas del Barroco madrileño trajo consigo la importación de esta práctica entre nuestros principales artistas. La ventaja indiscutible de ello es que el artista cuando se aplicaba a pintar una superficie de grandes dimensiones, como podía ser un cuadro de altar que podía medir hasta cuatro o cinco metros de altura, tenía el *placet* de los que le habían encargado dicha obra.

Por eso, nuestro lienzo presenta, a pesar de su tamaño, una apariencia de obra acabada en la que se refleja perfectamente la monumentalidad del gran lienzo de altar. Rizi propone una escena de martirio que poco tiene que ver con las propuestas naturalistas del primer tercio del siglo XVII, en las que el pintor centraba nuestra atención en el propio martirio. De este modo, la lectura de la composición era sencilla, y clara, tal y como se postulaba en la Contrarreforma a través de las normas sobre la representación que se discutieron en el Concilio de Trento. Rizi, sin embargo, prefiere una composición más artificiosa en el que el elemento de teatralidad propio de las corrientes artísticas vigentes en la Italia de la segunda mitad del siglo XVII se impone para dar mayor carga retórica a las escenas. Desde luego, Rizi tiene presente las enseñanzas en cuanto a composición de los grandes cuadros de altar de la escuela veneciana, y en cuanto a dinamismo y color, de la escuela de Rubens, verdaderos antecedentes del Barroco Pleno del que Rizi fue su principal representante en Madrid. El martirio del santo de Arlés



se desarrolla en el centro, justo donde los verdugos y soldados se abalanzan sobre el santo que eleva su plegaria al cielo. De esta manera, Rizi evita la parte más truculenta de la historia, su decapitación, y puede dirigir nuestra atención hacia la multitud de personajes que se encuentran en el palacio de arquitectura clásica, donde sobresale el grandioso pórtico en el que tiene lugar la acción. Un pórtico formado por columnas corintias emparejadas entre las que asoman algunos de los espectadores, y en medio de las que el cónsul sentado en un trono muestra el edicto de ejecución del mártir cristiano. El fondo se cierra con la mole de un edificio de planta circular, mientras que el tercio superior de la escena queda íntegramente ocupado por un rompimiento de gloria en el que una multitud de ángeles descienden portando los símbolos habituales del martirio.

En el "modellino" de San Ginés vemos la mano de este consumado colorista, sin colaboradores, circunstancia que se ve en la frescura de los personajes o el delicado claroscuro que envuelve tanto a personajes como a escenario. La importancia de este lienzo reside en que es el mejor testimonio del original, hoy perdido junto con todo el retablo mayor en el incendio de la parroquia que tuvo lugar en 1824.

José María Quesada Valera

El asturiano Juan Carreño de Miranda es una de las figuras indiscutibles de la escuela barroca madrileña del siglo XVII. Según Lázaro Díaz del Valle y Antonio Palomino fue discípulo de Pedro de las Cuevas y Bartolomé Román, en cuyo taller debió conocer a varios de los artistas más significativos de su generación, entre los cuales podemos mencionar a Francisco Rizi. Del aprendizaje con Bartolomé Román sin duda arranca su gusto por una pintura de vibrante y cálido colorismo, valiente en la pincelada y con un cuidado formal en el tratamiento del dibujo de sus personajes que le convertiría en uno de los maestros más influyentes de la segunda mitad del siglo XVII en Madrid. Asimismo esa bravura y esa faceta de pintor de factura suelta debe mucho a otra de sus inspiraciones: Pedro Pablo Rubens y la escuela flamenca barroca. La huella del flamenco se rastrea en sus composiciones, en las que se ve su conocimiento de las estampas basadas en obras del maestro de Amberes, y en el conocimiento de los originales que se conservaban en ese momento en nuestra ciudad, tanto en las colecciones reales como en las colecciones de la nobleza y de la iglesia, algo que se descubre en el dinamismo y complejidad de algunas de sus pinturas más significativas, como la *Fundación de la Orden Trinitaria* (París, Museo del Louvre).

El conocimiento y familiaridad con Diego Velázquez, de cuyo proceso para la concesión del hábito de Santiago fue testigo en 1658, le abrieron las puertas de la Corte de la que recibió importantes encargos como algunas decoraciones para las bóvedas del viejo Alcázar. Durante los años siguientes, asociado con Rizi realizó una serie de encargos en Madrid y Toledo que constituyen uno de los capítulos más interesantes de la historia de la pintura española barroca. Un buen ejemplo de ello serían las decoraciones de la bóveda de la Iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid con la *Apoteosis de San Antonio de Padua*.

Bien dotado para el retrato, ello le sirvió para promocionarse en la Corte de tal manera que en 1669 fue nombrado Ayuda de la Furriera y Pintor del Rey, culminando su carrera cortesana con el nombramiento de Pintor de Cámara de Carlos II en 1671. En este género fue sin duda digno sucesor de Velázquez, fallecido en 1660, de cuya obra obtuvo provechoso ejemplo y enseñanza. A la vez que los encargos en palacio crecían, dirigió desde mediados del siglo un activo taller por donde pasaron algunos de los más importantes pintores de la época, como Juan Martín Cabezalero, Mateo Cerezo, José Donoso, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Antonio Palomino o José García Hidalgo.

La representación de la *Inmaculada Concepción* fue abordada por Carreño en múltiples ocasiones. El modelo más habitual del artista, en el que la Virgen se muestra de frente con su mano derecha ligeramente apoyada en el pecho y con el brazo izquierdo extendido mostrando la palma de la mano, deriva de la *Inmaculada Concepción* que pintara Alonso Cano para la Capilla de San Isidro en la Iglesia de San Andrés. La túnica azul envuelve literalmente la figura y el cabello cae abundante por los hombros. Todo

Inmaculada Concepción

Juan Carreño de Miranda

Hacia 1680

Óleo sobre lienzo, 194 x 139 cm.

Capilla del Instituto San Isidro. Madrid

**Primera vez que se muestra en una exposición
en España**

ello y el uso de prototipos de mujer más maduras para sus Inmaculadas transmite una solidez y una dignidad muy distinta al pudor adolescente y la candidez o ligereza de otras representaciones de la época.

El tipo creado por Carreño tuvo un éxito considerable como atestiguan las numerosas réplicas y copias conservadas, con escasas variaciones, en las que se puede rastrear la participación del taller del maestro. Las más antiguas, fechadas en 1662, son las de la Colección Adanero y el Instituto Gómez Moreno y la del Convento de Agustinas Recoletas de Serradilla (Cáceres), entre otras. En 1666 está fechada la bien conocida que expone actualmente el Museo Diocesano de Vitoria. La última conservada, fechada en 1683, pertenece al Monasterio de la Encarnación de Madrid. La *Inmaculada* de la exposición guarda una afinidad y evidente conexión con estas dos últimas.

Considerada hasta fecha reciente como una copia antigua de calidad, la restauración realizada en 2013, eliminando dos franjas de lienzo añadidas para adaptarla a la hornacina del retablo y la suciedad acumulada con algunos repintes ha permitido estudiar por primera vez la obra y comprobar su excelente calidad¹.

José María Quesada Valera

José María Ballester Palazón

1 Sobre Juan Carreño de Miranda, véase Catálogo de la exposición (1986): *Carreño, Rizi y Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*; Catálogo de exposición (1995): *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Escultura y Pintura*.



San Andrés Apóstol

Anónimo español, escuela madrileña

Hacia 1650

Óleo sobre lienzo, 210 x120 cm.

Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol.

Fuentidueña de Tajo

Primera vez que se muestra en una exposición
en España

Este lienzo de *San Andrés apóstol* es el titular del retablo mayor de la Iglesia parroquial de Fuentidueña de Tajo, que ha sido reproducido en varias publicaciones, pero sin entrar a fondo en su estudio¹. Se trata de un retablo típicamente madrileño, de madera dorada y policromada, que puede datarse hacia 1650. Su estructura se adapta a la cabecera plana de la iglesia. Se organiza en banco, cuerpo y ático semicircular, divididos en tres calles: el cuerpo, mediante semicolumnas sobre retropilastras de escaso relieve acodadas en los laterales y adosadas en la calle central, recogidas por un entablamento quebrado con friso de roleos; y el ático, con pilastras prismáticas que enmarcan la hornacina central y la separan de los lunetos laterales con decorativos roleos vegetales. Toda la escultura es del siglo XX, con la única excepción del Crucifijo barroco del ático, mientras que los lienzos del *Arcángel San Gabriel* y de la *Virgen anunciada* reaprovechados en las calles laterales parecen obra de comienzos del siglo XVII, con reminiscencias del clasicismo renacentista anterior. El lienzo de *San Andrés apóstol* ocupa la calle central del retablo, pegado al entablamento para dejar hueco al sagrario, del que hoy carece el retablo.

Además de esta cuestión sobre la arquitectura del retablo, hay que comentar los avatares del lienzo y su estilo.

A pesar de su aparente unidad, el retablo y su lienzo titular han sufrido algunas modificaciones a lo largo del tiempo, puestas de manifiesto en el transcurso de la restauración. Al retirar el lienzo se pudo comprobar que el muro de la iglesia estaba pintado al temple con roleos de colorido rojo, azul y gris, semejante a la policromía de los motivos vegetales del retablo, cuyo dorado y policromía puede fecharse hacia 1650-1660. También, se constató la presencia de varios agujeros, probables anclajes para una escultura del apóstol o para el sagrario que hoy no existen.

En fecha desconocida se produjeron modificaciones que afectaron a la calle central del retablo, la más importante de las cuales fue la colocación del sagrario delante de un fondo de madera liso y la creación de un marco hornacina sobre ménsulas de estilo neoclásico dentro del cual quedó alojado el lienzo de *San Andrés apóstol*. En fotografías antiguas, quizá posteriores a la Guerra Civil, se puede ver este montaje² y apreciarse un cerco oscuro de sombra, resultante de la posición rehundida del lienzo colocado sobre el muro respecto al marco, así como una franja inferior a modo de grada o pedestal, quizá de madera sobrepuesta al lienzo, que destacaba la pintura rehundida como si fuera una escultura. Este montaje pudo ser la consecuencia de una restauración de fecha desconocida que reparó varios cortes que el lienzo tenía en la zona inferior, aplicándole injertos de tela, parches, estucados y retoques poco cuidadosos que han sido removidos en la restauración promovida por la Dirección General de Patrimonio Histórico

1 Azcarate Ristori (dir.), 1970: 150. VV.AA., 2002: 211. Arnaiz Gorroño, Yunquera Martín, 1994, s./p. foto color, 61 y 91, foto.

2 VV.AA., 2002: 211.



en 2013. Con este motivo se pudo ver que el lienzo era algo más estrecho que el marco-hornacina en el que estaba colocado y que se había ensanchado ligeramente para su mejor adaptación, lo que viene a sugerir que el lienzo fue reaprovechado de otro lugar. Manteniéndose esta adaptación del lienzo al ancho del marco, en la última restauración también se ha alargado el marco para mostrar toda la superficie de la pintura y se ha sacado el lienzo del muro, adelantándolo para evitar las zonas de sombra que ocultaba la gloria de ángeles coronando a San Andrés, hasta el extremo de parecer que la tela estaba doblada hacia atrás.

En lo que relativo al estudio estilístico del lienzo de *San Andrés*, su composición deriva de la conocidísima escultura de *San Andrés* que decora uno de los pilares del crucero de San Pedro del Vaticano, realizada por François Duquesnoy entre 1629-1633 y rápidamente difundida por la imprenta. Podría haber sido la estampa anónima de 1639 la utilizada para ejecutar el lienzo de Fuentidueña, pues reproduce la composición en el mismo sentido. Con la cruz en aspa como atributo fundamental de la iconografía de san Andrés, el anónimo pintor realizó algunas aportaciones personales, como el fondo de paisaje y arquitectura, inexistente en la citada estampa, o la túnica verde que oculta el pecho semidesnudo de la escultura original, o la corrección de la cabeza del santo haciéndolo mirar más hacia abajo, o, finalmente, los ángeles con la palma y la corona del martirio. En estos ángeles está uno de los pocos elementos de estilo a través de los cuales el autor se manifiesta conocedor de algunas composiciones de Francisco Rizi (1614-1685), pues es comparable con los que aparecen en los lienzos de *Santa Águeda* y de *San Andrés*, firmado en 1646 (Madrid, Museo del Prado). Sin embargo, a pesar de este elemento que remite a la pintura barroca madrileña del siglo XVII, la solidez del dibujo y la densidad del color en los ropajes parece señalar hacia una cronología más tardía que acaso alcance el comienzo del siglo XVIII e, incluso, lo sobrepase ampliamente.

Ismael Gutiérrez Pastor

Todo parece indicar que este grupo escultórico formó parte del patrimonio artístico del primitivo convento de Santa Teresa, fundado en 1683 en los altos del madrileño barrio del Barquillo¹. Sería lógico pensar que hubiera ingresado como una donación particular, tal vez de algún miembro de la familia real, bajo cuya protección quedó confiado el cenobio carmelitano tras el fallecimiento en 1689 de su primer patrono, don Nicolás de Guzmán, príncipe de Astillano². Podría ser la misma imagen que se exhibió en las fiestas de canonización de San Juan de la Cruz celebradas en el templo descalzo en 1727, en concreto, la que se situó bajo un arco de arquitectura efímera levantado en el lado del Evangelio de su presbiterio, descrita por fray Alonso de la Madre de Dios como “*dos preciosos Niños de Napoles, que parecen galanteaban a su amada esposa Teresa, que en una preciosa talla de una vara de alto, ocupaba el arco de en medio*”. Enfrente se hallaban un *San José* del mismo tamaño y “*otros dos bellos Niños de Napoles*”, cuyo paradero actual se desconoce³.

De este modo *La trasverberación de Santa Teresa* sería una de las escasas imágenes que la comunidad descalza pudo salvar de la desamortización y posterior demolición del convento del Barquillo, pasando a ser venerada en la nueva iglesia de la calle Ponzano, cuya primera piedra fue colocada el 19 de noviembre de 1886.

Inédita hasta la fecha pasa a engrosar el catálogo de obras de Nicola Fumo (1647-1725) que se conservan en España⁴. Una docena de imágenes, firmadas y fechadas la mayor parte, cuya cronología se extiende desde 1694 –el *Niño Jesús* y el *San Juan Bautista Niño* de la capilla de la Virgen del Pilar de la catedral de Cuenca– hasta 1725, año de ejecución de la escultura que nos ocupa⁵. Dentro de este elenco de esculturas se han documentado tres grupos, además del madrileño, en fundaciones carmelitanas, evidencia de la pujanza que tuvieron las devociones de Santa Teresa y San Juan de la Cruz en los primeros años del

Transverberación de Santa Teresa de Jesús

Nicola Fumo

1725

Firmado y fechado: “NICOLA / FVMO / F.1725”

Madera policromada, 104 x 70 x 30 cm.

Real Monasterio de Madres Carmelitas

Descalzas de Santa Teresa de Jesús, Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición en España



1 Sobre su fundación y arquitectura, ver Santa Teresa, 1943: t. XI: 38 y ss.; Muñoz Jiménez, 1987: 495-505; y Verdú Berganza, 1996: t. I: 521-547.

2 Como patrono fundador del convento, además de diferentes alhajas y ornamentos litúrgicos, donaría una tapicería valorada en más de 300.000 reales (Museo Arqueológico Nacional), una *Inmaculada* de Pedro de Mena (convento actual de Santa Teresa) y una copia de la *Transfiguración del señor* de Rafael (Museo Nacional del Prado).

3 Madre de Dios, 1729: 538. Tal vez fueran las *primorosas hechuras de Nápoles* que pocos años después se hallaban en la pieza de los Reyes del citado convento, en Madre de Dios, 1736: 245-246.

4 Sobre este artista napolitano que aún carece de un estudio monográfico, ver Domini, 1743: t. III: 188-189; Pasculli, 1998; y Casciaro, 2007: 65-69.

5 La inscripción original se hallaba tapada por una moderna que decía así: Nicola / Fumo / F. ano / 1684. Llama la atención que su autor eligiera el año de entrada en las casas del primitivo convento madrileño de las monjas procedentes de Ocaña, tal vez con la intención de vincular la talla a la propiedad de la comunidad fundadora y evitar así su incautación en el proceso desamortizador del siglo XIX.

siglo XVIII y del especial atractivo que disfrutaban las piezas procedentes de la ciudad partenopea⁶.

Esta progenie napolitana se dejaría sentir en su iconografía, muy cercana al relato autobiográfico de la santa carmelita y alejada de la famosa versión de Bernini. Prescinde del ángel mancebo para optar por uno niño, que subido a la nube y desde la izquierda de Santa Teresa clava el dardo en su corazón. La presencia del segundo ángel sujetando el libro responde al criterio libre del artista, desligado del citado texto⁷. Con pequeñas variantes, en especial, en lo que respecta a la posición del cuerpo de Teresa, las imágenes napolitanas llegadas a España habían cultivado esta particular iconografía de la *Transverberación*, como la del convento de carmelitas descalzas de Peñaranda de Bracamonte (hacia 1669) o la que se conserva en el convento de las trinitarias descalzas de Madrid, firmada por Giacomo Colombo (1726)⁸.

La retirada de los repintes decorativos de la túnica ha permitido recuperar la expresión corporal de la figura principal transmitida a través de los pesados tejidos del hábito carmelitano. Esta suerte de expresividad quedó significada por el giro del torso y la posición abierta de los brazos, como reacción ante el dolor producido por el dardo; y de una manera muy llamativa por la prolongación de la pierna flexionada que avanza el desvanecimiento del cuerpo. Un recurso que ya había sido empleado por Fumo en el *Cristo caído con la cruz auestas* (1698) de la Congregación de San Ginés de Madrid, a partir de los patrones iconográficos de la pintura de Luca Giordano⁹. El escorzo contenido y elegante de Santa Teresa, expuesta a las leyes del ámbito terrenal, se sometía así al contraste de la visión divina caracterizada por el movimiento conturbado del ángel sagitario.

Juan Luis Blanco Mozo



6 De 1695 son las imágenes de San José con el Niño y la Inmaculada, en típica asociación iconográfica de este momento, del convento de carmelitas de Afuera de Alcalá de Henares, sin que se conozca su paradero actual después de su venta en 1925, en Estella, 1976: 81-82; otra pareja de esculturas con el mismo tema, de 1705, se conserva en el convento descalzo de San José de Antequera (Málaga), en Romero Torres, 1998: 212-213; y Romero Torres, 2005: 312-314; y atribuida a Fumo, una Virgen del Carmen, conocida como "la napolitana", hoy en el convento de San José de carmelitas descalzas de Medina del Campo, en Arias Martínez y Hernández Redondo, 1999, 81-83.

7 Gutierrez Rueda, 2012: 123-131.

8 Casaseca, 1984: 245; y Estella, 1981: 111-112.

9 En este caso rastreable en los lienzos del mismo tema del pintor napolitano del convento de carmelitas de Peñaranda de Bracamonte (c. 1660) y de la iglesia de Santa María Regina Coeli de Nápoles (c. 1680), en Wethey, 1967: 682 y 685.



ESTAN CONCEDIDOS 400 DIAS DE INDULGENCIA
POR VARIOS EMMOS. E ILLMOS S^{RES} CUYAS ^{TES}
SE HALLAN, A VVI. A TODAS LAS PERSON^S QUE
ELANTE DE ESTA YMAGEN DE S^{TA} TERESA DE JE
SUS REZAREN S. PAD^{TRO}. Y AVE MARIA Y GLO
RIA PATRI ROG^{DO}. A D^S POR LA PAZ Y CON^{DIA}. ENTREL^S
PRIN^{TE}. CHRIST^{NOS}. Y PIAD^S. FIN^S. DE LA YGLESLIA

Madrid en el siglo
XVIII: entre la
tradición barroca
y las reformas de
los Borbones

Palio

Anónimo español

Siglo XVIII

Raso de seda, bordado al matiz con hilos de seda

190 x190 cm. extendido

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora. Chinchón



El término “palio” tiene un doble significado. En primer lugar identifica un ornamento que utiliza el Papa en las ceremonias pontificales. Se trata de una banda de lana blanca adornada con cruces negras o rojas que pasa por los hombros y cae sobre el pecho donde se fija mediante una fibula. De origen discutido y con una fuerte carga de simbolismo, se usa en la iglesia occidental desde el siglo V hasta hoy día. A partir del siglo VI el Papa concedió su uso a determinados obispos y a partir del siglo IX lo usaron los arzobispos de forma casi generalizada.

Pero el significado que nos interesa es el segundo. Se trata de un dosel portátil elevado sobre cuatro o seis varales altos para ser transportado, bajo el cual va el sacerdote llevando el Santísimo Sacramento, aunque, a veces, también se llevan bajo palio reliquias, imágenes o las bulas papales en tiempos pasados. Tiene un origen discutido, pero es probable que derive de los doseles bajo los que se situaban los reyes en las grandes ceremonias civiles que se cristianizó para que cubriese al Santísimo.

El de Chinchón es de seda de color beige con decoración de bordados al matiz con hilos de seda de colores y forro de lino. En el siglo XVIII, en el que fechamos el palio de Chinchón los terciopelos y damascos habían sido sustituidos por la seda. Cambio de dinastía, cambio de moda, cambio de costumbres, propiciaron la utilización de este tejido. Hubo una Real Manufactura en Talavera de la Reina, pero fue en Valencia y Murcia donde se establecieron las fábricas más importantes y con resultados de una calidad extraordinaria. Se investigaba para encontrar nuevas variantes de los tejidos y también la composición de los tintes¹.

Consta de un cuerpo central o techo del que penden caídas dobles en los cuatro laterales. Toda la pieza está decorada con hilos de seda de colores con motivos vegetales, roleos y flores. En el centro del techo figura el Pelicano alimentando a sus crías con su sangre, símbolo de la Pasión salvadora de Cristo y de la Eucaristía. En las caídas exteriores el anagrama del nombre de Jesús: IHS en los cuatro lados y en las interiores el Buen Pastor (Cristo), un cáliz y unas uvas (la Eucaristía), el Agnus Dei (de nuevo la Pasión de Cristo) y los Portadores de los racimos de uvas de la Tierra prometida (la Salvación). Estas representaciones iconográficas, salvo el Pelicano que ya lo encontramos en el siglo XVI, aparecen constantemente en todas las manifestaciones artísticas del siglo XVIII. Todo el borde de las caídas está rodeado por una flocadura de cordones y borlas de flecos de colores.

Se trata de una pieza de gran calidad que tuvo que salir de un buen taller, pero, en el estado en el que está la cuestión y al no tener noticias documentales, es imposible aventurar un lugar de procedencia.

Amelia López-Yarto Elizalde

¹ Franch, R. (2000): 88-91; Gómez- Cordoves, C. et alii (1997): 125-159.



San José con el Niño

Luis Salvador Carmona

Hacia 1745-1748

Madera policromada, 161 x 89 x 60 cm.

Iglesia parroquial de San José. Madrid



Figie del Santo Patriarca de tamaño algo menor que el natural que, de pie, sostiene al Niño Jesús sobre el brazo izquierdo, mientras con la mano diestra sujeta la vara florecida que le distingue. Contrasta la desnudez del Niño con el amplio desarrollo de las vestimentas del santo (camisa, túnica y manto cruzado y arrollado sobre el brazo izquierdo), cuyas telas, de abundantes plegados y colorido espléndido, se convierten en una suerte de lecho decoroso ante nuestra visión. El tratamiento sentimental del asunto, concentrado en el tierno gesto entre ambos, la grácil delicadeza de las figuras y la riquísima policromía de las superficies (con ribetes y flores diversas) nos trasladan al espíritu rococó que impregnó la imaginería tradicional en el ámbito cortesano de mediados del Setecientos. La peana presenta perfiles moldurados y planta ochavada, con adornos en los chaflanes, y está dorada y jaspeada imitando el bronce y el mármol verdoso. Dos alhajas de plata (el nimbo de rayos y la vara florecida) completan el exorno de la pieza.

Fue encargo de don Bernardino Fernández de Velasco (1707-1771), IX duque de Frías. Poco después de heredar sus títulos (en 1741 falleció su padre y al siguiente año su madre), don Bernardino decidiría transformar la sala-teatro de su palacio en una capilla, que en 1748 se convirtió en parroquia aneja a la de San Luis –a su vez, erigida como aneja de San Ginés–, bajo el título de San José, gracias a una bula del papa Benedicto XIV. Tras la destrucción del palacio en el siglo XIX y diversas vicisitudes, la parroquia madrileña encontró lugar definitivo en 1836, en la antigua iglesia conventual de San Hermenegildo del Carmen descalzo, tras la desamortización de los regulares¹. De este modo, la talla de Salvador Carmona ha de fecharse antes de 1748, por ser éste el año de consagración de la iglesia para cuyo altar mayor se hizo y porque de este año es el “Memorial” que el artista presentó para solicitar el puesto de Escultor del Rey, y en él ya aparece mencionada la efigie².

Responde a un prototipo que Luis Salvador Carmona y su taller repitieron en distintas ocasiones, con ciertas variaciones en la posición de las figuras y en su policromía, cuyos ejemplares se hallan dispersos por buena parte de la geografía española (Santa Marina de Vergara y La Asunción de Segura, Guipúzcoa; iglesia parroquial de Lecároz, Navarra; San Fermín de los Navarros de Madrid –destruido–; Carmelitas Descalzas de Segovia; Santos Juanes de Nava del Rey, Valladolid; La Asunción de Cantaracillo, Salamanca)³. El otro gran obrador existente a mediados del siglo XVIII en Madrid, el dirigido por su compañero de la Real Academia Juan Pascual de

1 López, 1763: 26; Ponz, 1793: tomo V, 244; Madoz, 1848: 202-203; Monlau, 1850: 133; Mesonero Romanos, 1861: 243 y 258; Barrio Moya, 2006: 778-781.

2 Lo dio a conocer Moreno Villa, 1932.

3 Cfr. Urrea, 1983: 447, lám. IV; García Gainza, 1990: 54, 60, 62 y 87-88, lám. 4, figs. 36-39; Martín González, 1990: 106-107, 122-125, 153, 155, 164, 167, 234-235 y 275-276; García Gainza, 1993: 51-52; García Gainza, 2007: 245, 248 y 251; García Gainza, 2013a: 6-7; Albarrán, 2013: 133-134. Las piezas documentadas ofrecen una datación provisional que oscila entre 1742 y 1754.



Mena, realizaría su propia versión de este tipo iconográfico, como puede advertirse en la desaparecida imagen que se veneraba en los Clérigos Menores del Espíritu Santo de Madrid, la de la iglesia bilbaína de San Nicolás o en las que se le atribuyen de la catedral de Burgos y de las Madres Carmelitas de Talavera de la Reina (Toledo)⁴. Numerosas piezas más podrían citarse en relación con las creaciones de Pascual de Mena, en las que a veces también observamos ciertos rasgos de Salvador Carmona, prueba inequívoca de la admiración que despertaron ambos maestros entre discípulos y seguidores⁵. El francés Robert Michel, quien ostentó el cargo de Teniente Director de Escultura de la Academia madrileña junto a los anteriores, ofrecería asimismo su particular interpretación de este asunto⁶, si bien su obra no alcanzaría la proyección de sus dos compañeros, al no dirigir un prolífico taller como los de estos.

El extraordinario auge del culto josefino en España a lo largo del siglo XVIII, extendido por todos los niveles sociales, de la aristocracia a los estratos inferiores, es un fenómeno insoslayable para comprender la realización de Salvador Carmona. En este sentido, por su pertenencia a un contexto temporal y eclesial muy cercano al de la pieza que estudiamos, cabe mencionar el breve pontificado que el prelado de Toledo don Luis A. Fernández de Córdoba Portocarrero, conde de Teba, logró el 20 de marzo de 1757, por el cual se establecía el “precepto de oír misa y abstenerse de obras serviles” en su Archidiócesis el día de su festividad (19 de marzo)⁷. Aquel fenómeno llevó aparejado el encargo de numerosas imágenes del Santo Patriarca por parte de cabildos, órdenes religiosas, parroquias, cofradías, hermandades y otras instituciones y particulares.

Insistimos en alabar el extraordinario refinamiento de la pieza. Salvador Carmona puso un gran esmero en la ejecución de la talla y en supervisar su acabado polícromo, tan distinto al trabajo que lucían las bellas imágenes josefinas de Pascual de Mena y su círculo. Sin duda alguna, estos dos artífices, colegas y rivales, descollaron en el panorama artístico de su tiempo, moviéndose todavía entre la tradición gremial y la renovación académica, y legaron sendos modelos del Santo Patriarca que, durante la segunda mitad del siglo XVIII y aún más tarde, dejarían una profunda huella en la escultura española de carácter sacro.

Jesús Ángel Sánchez Rivera

4 Pérez de Domingo, 2007: 176, 190, 203-204 y 229-230, figs. 68, 79-80 y 104.

5 P. ej., Sánchez Rivera, 2010a: 254-255 y 262, nota 51; Rodríguez Rico, 2000: 254-255, fig. 4. En tierras alavesas también se ha detectado el influjo de estos modelos de Pascual de Mena y Salvador Carmona; Catálogo de exposición, Vitoria, 2008: 40-43 y 78-79.

6 Sánchez Rivera, 2010b: 361-367.

7 Recogido por Pacheco Jiménez, 2004: 173.

Iimagen titular de la iglesia parroquial de Torrelaguna (Madrid) que, como tal, ocupa la hornacina central de su retablo mayor. La fábrica de este retablo fue costeada por el torrelagunense don Pedro González García (1683-1758), obispo de Ávila desde 1743, y anteriormente obispo de Puebla de los Ángeles (México), quien, además, era académico y secretario de la Real Academia Española (1737). El retablo fue encargado en 1749 a Juan Sánchez Solariego (tracista) y Juan Bautista Morán por la cantidad de 30.000 reales de vellón, que lo acabaron y asentaron en catorce meses. No se finalizaría hasta 1752, según figura escrito en el zócalo, año en que fue dorado por Bernardo Mórtoles, dorador de Su Majestad y de la llave de su Real Furriera¹; el coste de este acabado fue de 58.500 reales². La imagen de *Santa María Magdalena* se debe al escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)³; se ha considerado que hubo de ejecutarse con anterioridad al encargo del retablo –lo que está por demostrar–, tal vez siendo don Pedro obispo de Puebla (1738-1743), o, más probablemente, tras alcanzar la Sede abulense. Este comitente forma parte del elenco de preladados y destacados eclesiásticos que tuvieron relación con Salvador Carmona, quien, asimismo, se desenvolvió con soltura trabajando para la Realeza, además de recibir numerosos encargos de órdenes religiosas, cofradías, ayuntamientos y particulares. El desconocido canónigo de Segovia que descubrió su precoz talento –según el “Compendio” de 1775 del que se hizo eco Ceán-, don Agustín González Pisador, obispo de Oviedo, don Álvaro de Mendoza, obispo de Farsalia y capellán del Rey, o don Martín de Eliceochea, obispo de Durango y arzobispo de Michoacán (México) se encontrarían entre aquel primer grupo⁴.

Cronológicamente, la pieza se podría encuadrar al inicio del período más fecundo del escultor de Nava del Rey (Valladolid), avanzada la década de 1740, momento en que se había convertido en un maestro imaginero de sólida reputación al frente de un importante obrador en Madrid. Conocido su virtuosismo, y de la mano de Gian Domenico Olivieri, participaría en la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo desde 1746, vínculo al que se ha de ligar a su papel en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde ejerció como profesor. Se ha de advertir que el año en que se concluyó el retablo de Torrelaguna (1752) coincide, curiosamente, con un destacado reconocimiento profesional de Salvador Carmona, pues entonces

Santa María Magdalena

Luis Salvador Carmona

Hacia 1745-1752

Madera policromada, 167 x 70 x 100 cm.

Iglesia parroquial de Santa María Magdalena.
Torrelaguna



1 Su abuelo fue el pintor-dorador genovés Francesco María Mortola, afincado en Cádiz, donde nació su padre, Próspero Mórtoles, también dorador; éste se trasladó a Madrid, donde recibió importantes encargos en las obras reales, además de trabajar para diversas iglesias de la Archidiócesis de Toledo. De ambos se conservan numerosas noticias entre las décadas de 1740 y 1760.

2 Agradecemos a don Mariano Cid Sánchez las noticias relativas a los pagos y a los artífices del retablo.

3 Ponz, 1787-1788: tomo X, carta III, 4-5; Azcárate (dir.), 1970: 278; Momplet Míguez y Chico Picaza, 1979: 25-28; VV. AA., 2002: 378-379.

4 Sobre la clientela de Salvador Carmona, *vid.* Martín González, 1990: 37-39; García Gainza, 2013a: 5-7.

obtuvo los cargos de Académico de Mérito y Teniente Director de Escultura de la Academia madrileña –junto a Juan Pascual de Mena y Robert Michel-, institución que iniciaba su andadura oficial aquel mismo año.

No creemos necesario glosar aquí las fuentes literarias de esta representación. La Magdalena, *exemplum virtutis* por medio del arrepentimiento y de la penitencia tras su legendario retiro en la Provenza, se convirtió en una figura piadosa de referencia para el mundo católico postridentino. En este caso, la santa figura de pie, precaria pero decorosamente vestida con una estera de palma remendada, sujetando un crucifijo con la mano izquierda ante el cual llora amargamente, mientras se lleva la mano contraria al pecho; también su aspecto enjuto y sus largos cabellos enmarañados son signos inequívocos de su vida penitente.

El tipo iconográfico de esta imagen fue definido, según parece, por la escultura castellana a comienzos del siglo XVII, como demostrarían sendas piezas atribuidas a Gregorio Fernández o a su círculo (de la iglesia de San Miguel de Valladolid y del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid)⁵, y sería versionado –en clave más naturalista y conmovedora- por Pedro de Mena en su espléndida imagen para la desaparecida Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Madrid (1664), perteneciente al Museo del Prado desde 1872⁶. Ambos se han de citar como los referentes inmediatos de la talla torrelagunense, en especial el segundo. Es bien sabido que Salvador Carmona reinterpretaría en otras ocasiones las obras de aquellos dos célebres maestros⁷. En lo que ahora nos concierne, resulta inexcusable recordar la *Santa María Egipcíaca* que se conserva en el vallisoletano Museo Nacional de Escultura, tal vez la que cita Ceán en la capilla del Ángel de los Trinitarios Descalzos de Madrid⁸; sus concomitancias iconográficas son las más evidentes dentro de la producción conocida del escultor. Esta emulación –y *modernización*- de la imaginería tradicional barroca por parte de Salvador Carmona, concretada en dos cimas señeras de las escuelas castellana –vallisoletana, si se prefiere- y andaluza –o granadina-, viene a reforzar, en la *praxis* artística, la idea de una voluntad integradora para construir una Historia de las Bellas Artes en España, que fue difundida en los círculos académicos a partir de las décadas centrales del siglo XVIII, según la tesis expuesta por Carlos Chocarro⁹. Sea como fuere, este tipo de la Magdale-

5 Así lo refiere Martín González, 1980: 279; Martín González, 1988: 215.

6 Gila, 2007: 123-125.

7 *Vid.* García Gainza, 1990: 33; Martín González, 1990: 47-48; García Gainza, 2013a: 11.

8 Ceán, 1800: tomo IV, 313. Éste recoge la información contenida en el “Compendio de la vida y obras de don Luis Salvador y Carmona”, de 1775, manuscrito custodiado en la Academia, que fue transcrito por Martín González, 1990: 32-33. Para mayor conocimiento de la talla custodiada en el museo (Nº Inv.: CE2862), remitimos al catálogo *on-line* del museo (vinculada a la Red Digital de Colecciones de Museos de España-CER.es, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte): <http://ceres.mcu.es/pages/Main> (consultado: 14-IX-2014).

9 Chocarro, 2001.



na tendría otros intérpretes dieciochescos menos brillantes, buena muestra del aprecio y difusión de los modelos de Mena y de Salvador Carmona en el siglo, como demuestra un pedestal –y dañado- epígono de la catedral de Vitoria, la *Magdalena* con manto de la parroquial de Retes de Tudela (Álava)¹⁰, el ejemplar de la concatedral de Santa María de La Redonda de Logroño, otra conservada en la iglesia de San Bartolomé de Pontevedra¹¹ o las dos piezas que se asignan al taller de nuestro escultor en Priego (Cuenca) y Morales del Vino (Zamora)¹². Del mismo modo, también se puede recordar una *Magdalena* que, erróneamente atribuida a Pedro de Mena, figuró en la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá (1986)¹³, otra de la iglesia madrileña de San Antón o la santa titular de la iglesia de Escalonilla (Toledo), talla atribuida hace décadas a Juan Pascual de Mena o a su círculo¹⁴ o dos tallas más atribuidas a Felipe Espinabete en la iglesia zamorana de San Torcuato y en el convento de Agustinas de Medina del Campo (Valladolid)¹⁵.

En definitiva, aun cuando, presumiblemente, Salvador Carmona hubo de verse sometido a la exigencia del encargo, que buscaría la semejanza con el modelo previo, supo interpretarlo de manera magistral conforme a su personalidad; prueba de ello son los rasgos fisonómicos de la santa, tan característicos del artista. La honda expresividad y el virtuosismo exquisito que caracterizan el arte de este insigne escultor son palpables en esta *Magdalena* de Torrelaguna, que entronca con la mejor tradición imaginera del Barroco hispano.

Jesús Ángel Sánchez Rivera

10 Catálogo de exposición, Vitoria, 2008: 75-77 y 84-85.

11 Agradecemos el conocimiento de esta pieza al Dr. Francisco José Portela Sandoval.

12 García Gainza, 1990: 104, 119 y 124; García Gainza, 2013b: 487 y 490. La talla de Morales del Vino ya fue asignada al taller del escultor por Urrea, 1983: 448-449.

13 Catálogo de exposición, Madrid, 1986: 158-159. Se encuentra en la iglesia madrileña de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso.

14 Nicolau, 1990: 203, fig. 17; Nicolau, 1991: 210-211, fig. 196. Este autor la relaciona con la *Magdalena* desaparecida –y conocida por fotografías- de la parroquia homónima de Alcalá de Henares (Madrid).

15 Catálogo de exposición, Segovia, 2003:404-405.

Esta *Inmaculada Concepción* es obra indudable del pintor Isidoro de Tapia (Valencia, hacia 1712 – Madrid, 1771/1777)¹ y sus rasgos estilísticos coinciden con los de varias obras firmadas del pintor, en torno a las cuales se ha podido reconstruir su personalidad y restituirle pinturas que erróneamente habían sido atribuidas a Antonio Pereda, Jerónimo Ezquerro o Luis Paret. Tras una primera formación y actividad en Valencia, Tapia llegó a Madrid hacia 1744, graduándose como uno de los primeros alumnos de la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando. Desempeñó durante muchos años un puesto de pintor en las Reales Caballerizas (1746-1771) y alcanzó en la Academia el rango de académico de mérito (1755), presentando como prueba de madurez un bello cuadro del *Sacrificio de Isaac*² que sigue de cerca un modelo de Guglielmo Cortese (1628–1679).

Aunque no fue un pintor deslumbrante en el panorama de la pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVIII, Tapia fue un pintor muy activo que, a juzgar por las obras conservadas, cultivó preferentemente los temas devocionales, entre los que destaca muy especialmente el de la Inmaculada Concepción, trabajado en composiciones muy diversas y que alcanza su máxima expresión y calidad en la *Inmaculada Concepción "Lázaro"*³. Desde el punto de vista del estilo, tras una primera formación en la tradición barroca valenciana, Tapia abrazó el estilo rococó, corriente dominante de la Academia en la década de 1750 por influencia de Corrado Giaquinto, al servicio del rey Fernando VI, y de sus jóvenes discípulos, Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu. En cuanto al color, las obras conocidas de Tapia destacan por la viveza, brillo y pureza de tonos, si bien se pueden hallar aplicados sobre preparaciones claras que los hacen más luminosos y cálidos, o sobre fondos terrosos, más oscuros y dramáticos.

Lo común del tema inmaculadista en la pintura española de los siglos XVII y XVIII hace que podamos valorar mejor la originalidad de esta *Inmaculada Concepción* del monasterio de San Plácido. Por su colorido, dentro de la producción de Tapia pertenece al grupo de pinturas de fondo terroso y tostado, similar al que muestran los ocho cuadros de la vida de la Virgen (Málaga, Museo colección Carmen Thyssen). La composición muestra una figura vertical, frontal y de dinamismo contenido que cruza las manos sobre el pecho, que se relaciona con otra de semejante composición aunque de manos juntas (Pozuelo de Alarcón, colección privada), considerada obra de Antonio de Pereda de 1656 a partir de un letrero incoherente considerado como firma⁴. Ambas resultan menos ondulantes y con un manto de menor vuelo que la que se conserva en el monasterio de San Clemente de Sevilla. La Virgen se yergue segura sobre la plataforma del globo terráqueo, coronado por el creciente lunar y rodeado por la serpiente, todo él recubierto

Inmaculada Concepción

Isidoro de Tapia

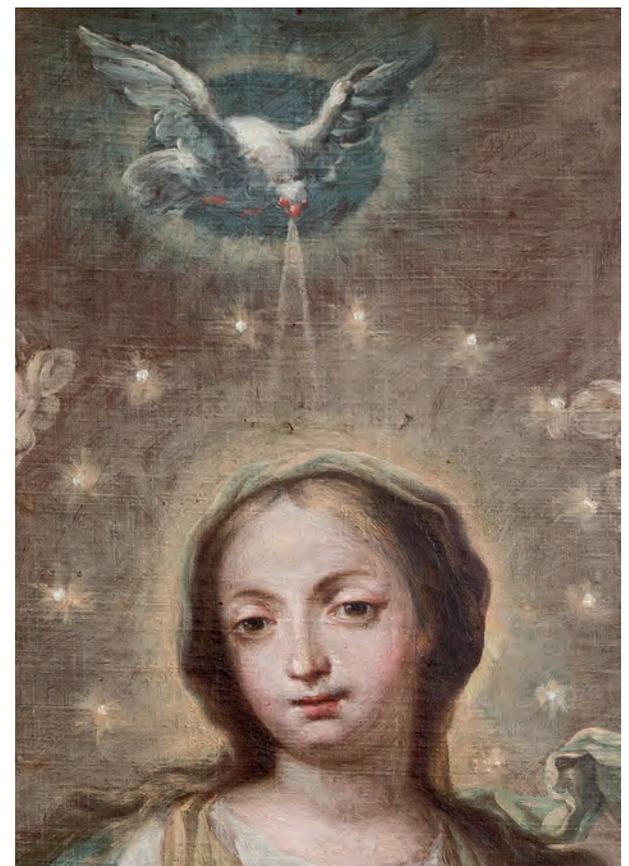
Hacia 1755-1770

Óleo sobre lienzo, 160 x 113 cm.

Monasterio de Benedictinas de San Plácido.

Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición en España



1 Gutiérrez Pastor, 2011: 150 y 153, fig. 14.

2 Gutiérrez Pastor, 2011: 142 y 144-146.

3 Gutiérrez Pastor, 2011: 151

4 Landa Bravo, García Gutiérrez, 1988: 444-447.

por abundantes figuras de ángeles niños de cuerpo entero, portadores de rosas, azucenas y palmas, símbolos virginales alusivos a las virtudes de María y a los rezos en su honor. Este motivo es ocasión para que el pintor introduzca en las fajas que visten los desnudos y en las flores colores variados y brillantes en contraste con la tonalidad rojiza de la preparación que predomina en la mitad inferior del lienzo, mientras en la mitad superior las triadas de querubines se funden con los resplandores del Espíritu Santo, perdiendo una corporeidad que Tapia escalona desde las tonalidades carmines hasta las pinceladas y veladuras blancas. La disminución de la escala de esta corona de cabezas provoca un notable efecto de profundidad. Son muy características del estilo de Tapia las fisonomías pálidas de rostros carnosos, con ojos de párpados gruesos y cabelleras ensortijadas de tonalidad pajiza, trazadas con tanta facilidad que en ocasiones el pintor llega al descuido.

Ninguna de las pinturas conocidas de Tapia está fechada y tan sólo el *Sacrificio de Isaac* (Madrid, Academia de San Fernando) se puede fechar con cierta fiabilidad en torno a 1755. Por este motivo, no es posible establecer un orden ni una evolución en su obra y las dataciones tienen un valor muy relativo.

Ismael Gutiérrez Pastor



Anunciación

Mariano Salvador Maella

Hacia 1765-1770

Óleo sobre lienzo, 140 x 106 cm.

Tercer Monasterio de la Visitación (Salesas).

Madrid

Primera vez que se muestra en una exposición
en España

Obra inédita hasta la fecha, esta *Anunciación* se conserva en una pequeña capilla del piso alto del Tercer Monasterio de la Visitación junto a una obra de Luca Giordano de idéntico tema (también en esta exposición) (pág. 228). La tela corresponde a los primeros años en Madrid del pintor de origen valenciano Mariano Salvador Maella (1739-1819) tras su vuelta de Italia, antes de ser nombrado pintor de cámara de SM el rey Carlos III. Un periodo en el que el pintor valenciano se encontraba colaborando estrechamente con Anton Raphael Mengs en la decoración del Palacio Nuevo, así como en los Reales Sitios de Aranjuez y la Granja de San Ildefonso.

Respecto a la iconografía de la pieza –nunca antes representada por el artista sobre lienzo, que sepamos¹– cabe recordar que Maella había una hecho una réplica en sanguina de la *Anunciación* de Carlo Maratta en la Galleria Corsini durante su viaje a Italia (fecha en 1761) que fue remitida a la Academia de San Fernando, en cuyo museo se conserva². Para la ocasión recurrió a su *tacchino* conservado en el Museo Nacional del Prado para dar semblante a la figura del arcángel Gabriel, concretamente, a una cabeza de ninfa copiada del *Mercurio entregando al joven Baco a las ninfas del Monte Nisa* de Giuseppe Chiari (1654-1727) en la Galleria Spada, que sirvió al artista como inspiración en más de una ocasión³.

También conservamos diversos ejemplos de esta iconografía entre los dibujos de su mano compilados en los álbumes de la colección de dibujos de Fernando VII que se custodia en la Real Biblioteca del Palacio Real, donde encontramos hasta tres piezas con este mismo tema⁴: una escena en la que la figura de la Virgen parece sacada de su copia de la *Dolorosa* de Guido Reni en el cuaderno italiano, que presenta la misma disposición de las manos entrecruzadas que en el cuadro que nos ocupa⁵; otro dibujo con la *Anunciación* que es el boceto preparatorio del grabado de Manuel Salvador Carmona fechado en Madrid en 1769 para el *Missale Romanum* del impresor Joaquín Ibarra; y una tercera composición que parece igualmente destinada a pasar a la estampa.

Alejandro Martínez Pérez

- 1 Véase el catálogo razonado de pinturas de este artista: De la Mano, 2011(b).
- 2 Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. D/2396. Véase: De la Mano, 2011(a), cat. II.15: 120-121 (t. I).
- 3 De la Mano, 2011(a), cat. III. F.9: 156-157 (t. I).
- 4 *Colección de dibujos del Rey nuestro señor don Fernando VII*, Q. D. G., 3 tomos, 1831, sign. IX/M/88-90. Los dibujos a los que se hace referencia, siguiendo el orden de presentación: t. II, f. 64, dib. 100; t. I, f. 66, dib. 130; t. I, f. 55, dib. 100. Y se corresponden con el catálogo de De la Mano como sigue: cat. IX.5: 808-809 (t. II); cat. VIII.2: 730-731 (t. II); cat. IX.36: 862-863 (t. II).
- 5 Respecto a la copia de Reni en el cuaderno italiano de Maella, véase: *Ibid.*, cat. III. F. 21: 180-181 (t. I).



Selección de grabados españoles (segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX)

Cristo Varón de Dolores

Juan Antonio Salvador Carmona

Hacia 1780

221 x 145 mm (recortado)

Convento de Trinitarias Descalzas de
San Ildefonso. Madrid

Primera vez que se muestra en una
exposición en España

Inscripción:

"Sagrada Efigie del S^{mo}. Christo coronado de Espinas, / que se venera de Escultura en el Coro del mui Religioso / Convento de Monjas Trinitarias de Madrid. El Il^{mo}. Sor. Obispo / de Tagaste concede 40 dias de Indulgencia rezando un Padre nuestro / ante esta Imagen, pidiendo por la exaltacion de nuestra Santa Fé. / J. Ant. Salvador Carmona. sc. Se hallará esta estampa en dicho Convento".





Mariano Salvador Maella (dib.),
Joaquín Ballester (grab.)

Hacia 1785

213 x 219 mm (recortado)

Inscripción: Joachin Ballester lo gravo

Convento de Trinitarias Descalzas de
San Ildefonso. Madrid

Primera vez que se muestra en una
exposición en España

Antonio Carnicero (dib.),
Mariano Brandi (grab.)
Hacia 1805-1810
197 x 142 mm (recortado)
Convento de Trinitarias Descalzas de
San Ildefonso. Madrid

Primera vez que se muestra en una
exposición en España

Inscripción:

"El B.º Simon de Roxas. / Sacado por
el Retrato original que conserva / la
Sra. Condesa Viuda de Pernia" /



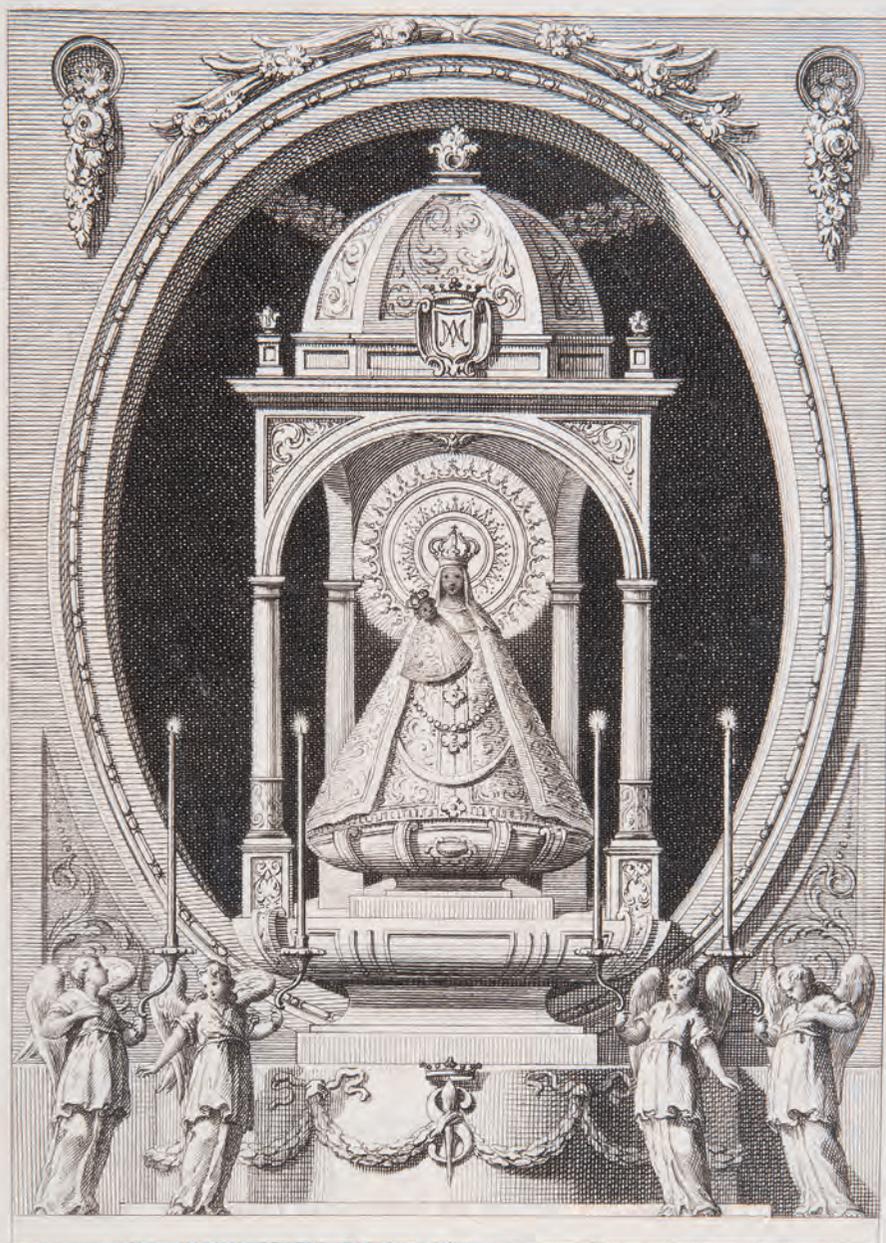
Nuestra Señora de los Remedios

Juan Pedro Arnal (dib.),
Manuel Salvador Carmona (grab.)
1769
179 x 126 mm (recortado)
Convento de Trinitarias Descalzas de San
Ildefonso. Madrid

Primera vez que se muestra en una
exposición en España

Inscripción:

"V.º R.º de N.ª S.ª DE LOS REMEDIOS. / Poe
su R.º Congreg.ºn Sita en el R.º Conbento de
de / Mercen.ºs Calzados de esta Corte /
M. Salv.º lo gravo 1769"



V.º R.º DE N.ª S.ª DE LOS REMEDIOS.
Por su R.º Congreg.ºn Sita en el R.º Conbento de
Mercen.ºs Calzados de esta Corte.
P. Arnal la Dibuja M. Salv.º Carmona lo gravo 1769

Compilados por las monjas del convento de San Ildefonso desde hace más de dos siglos, presentamos ahora una selección de la amplia colección de grabados que guardan en su biblioteca. Cuatro estampas representativas de la Orden Trinitaria y del patrimonio artístico de dicho convento, que sirven de ejemplo de la devoción que se deriva de la contemplación de la Virgen en su clausura, así como de las imágenes marianas divulgadas por la orden. En primer lugar, la estampa que recoge la imagen escultórica del Cristo Varón de Dolores que aún hoy se halla en el coro bajo de su iglesia –anónimo español del siglo XVII¹–, grabada por Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805). Este autor, hermano y discípulo de Manuel Salvador Carmona (1734-1820), grabó la práctica totalidad de las imágenes veneradas en los monasterios y conventos madrileños en el último tercio del siglo XVIII, como son la *Virgen del Rosario* del convento de Santo Tomás, el *Cristo* del convento de San Plácido o la *Virgen de la Soledad* del convento de la Victoria.

Anunciación grabada por Joaquín Ballester (1740-1808), sin embargo, resulta ser la reedición de la estampa que Manuel Salvador Carmona grabara en 1769 para el *Missale Romanum* del impresor Joaquín Ibarra a partir de un dibujo de Mariano Salvador Maella que se conserva en la biblioteca del Palacio Real² (esta obra puede ponerse en relación con la pintura del propio Maella que figura en esta misma exposición). En tercer lugar, presentamos la efigie del fraile trinitario Simón de Rojas (1552-1624) dibujado por Antonio Carnicero (1748-1814) y grabado por Mariano Brandi (1779-1824). Se trata de una de las figuras capitales de la historia de la Orden Trinitaria, especialmente, tras ser beatificado por el Papa Clemente XIII en 1766, lo que sin lugar a dudas fomentó su divulgación en este periodo. En vida, Simón de Rojas logró grandes reconocimientos, como el de preceptor de los infantes de España y confesor de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV. Y en 1988 fue canonizado por Juan Pablo II.

Por último, presentamos una estampa de Nuestra Señora de los Remedios, imagen venerada en la capilla homónima del convento de Nuestra Señora de la Merced en Madrid (Calzados) desde 1573 –reinando Felipe II–, fecha en que fue traída desde Flandes por el soldado Juan de Orihuela. Está dibujada por el arquitecto Juan Pedro Arnal (1735-1805) y grabada por Manuel Salvador Carmona, y es testimonio gráfico del aspecto que podía tener la imagen en su baldaquino a finales del siglo XVIII. El convento fue saqueado y desocupado durante la Guerra de la Independencia, y vuelto a ocupar con la llegada de Fernando VII. Finalmente, fue demolido tras la desamortización de Mendizábal en 1836.

Alejandro Martínez Pérez

1 Catálogo de exposición *Clausuras*, 2007: 144-147.

2 De la Mano, 2011(a), cat. VIII.2: 730-731 (t. II).

El pintor Bernardo Martínez del Barranco (1738-1791) es hoy un artista prácticamente desconocido. Fue alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se matriculó en 1760 y participó en el concurso de pintura junto a nombres como Francisco de Goya, Ramón Bayeu o Gregorio Ferro en 1765. Ese mismo año partió a Italia para perfeccionarse con la copia de los antiguos y modernos, donde permaneció hasta 1769; se conservan copias de la *Madonna della Scodella* y un *Descendimiento de la Cruz*, ambas obras de Correggio en Parma, en la Academia de San Fernando y, en 1774, fue nombrado académico de mérito en esta institución¹.

En la obra que nos ocupa, la Virgen se aparece a un grupo de santos en el que se encuentran Vicente Ferrer –arrodillado, con los brazos abiertos–, el obispo Valerio, Luis Beltrán –con alas– y Francisco de Borja (con la calavera y corona). Cabe la posibilidad de que la obra proceda del desaparecido convento y colegio de Santo Tomás de Aquino, destruido por un incendio en 1876, ya que resulta convincente el encargo a Martínez del Barranco de una escena protagonizada por al menos tres santos de la orden dominica.

Respecto a la faceta de este artista como pintor de retratos, el Museo del Prado conserva un boceto para *El conde de Floridablanca como protector del Comercio* (1786), y sabemos que al menos se ocupó de otro de Carlos IV (hacia 1789) para el Consulado de Santander, hoy en el Museo Municipal de Santander. Hizo también un *Retrato del marqués de Sarria* –Nicolás de Carvajal y Lancaster– que se conserva en la RABASF, donde también se encuentra una *Degollación de san Juan Bautista*. Como dibujante participó en la edición de *El Quijote* de la Real Academia de la Lengua impresa por Joaquín Ibarra (1780) y en las *Novelas Ejemplares* editadas por Antonio Sancha en 1783. Ceán señala también como obras suyas “unas medallas de claroscuro” propiedad del conde de Altamira. Al margen de su carrera artística, Martínez del Barranco fue apoderado y criado del conde (consorte) de Aguilar, Vicente Osorio y Moscoso y Guzmán, del cual heredó a su muerte en 1785².

Alejandro Martínez Pérez

Aparición de la Virgen a San Vicente Ferrer

Bernardo Martínez del Barranco

1776

Firmado y fechado: “Barranco. /1776”

Inscripción: «Jerusalem/Tu Letitia/Ysrael/Tu

Honorifi/Citientia Po/Puli Nostri...».

Óleo sobre lienzo, 213 x 219 cm.

Iglesia parroquial de Santa Cruz. Madrid

1 La mayor parte de las informaciones de que disponemos sobre este artista se encuentran en el Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Ceán Bermúdez: 1800, t. III: 81-82.

2 Urrea, 1987: 122.



Esta talla, que forma parte de las ocho esculturas sometidas a un reciente proceso de limpieza y restauración, pertenece a los Escolapios en Madrid. Las esculturas y su policromía, la mayoría realizadas entre 1789 y 1791 y algunas terminadas en 1794, fueron costeadas por fieles devotos en Madrid, entre los que también había religiosos y nobles, para adornar las capillas de la iglesia de las Escuelas Pías de San Fernando en el barrio de Lavapiés, donde se ubicaron hasta ser destruida la iglesia en la Guerra Civil¹.

La idea de la construcción del templo se remonta a principios de 1763 en que se preparó el terreno y se puso la primera piedra de la que iba a ser la iglesia de Nuestra Señora del Pilar y San Fernando de los padres escolapios establecidos en la citada calle desde el 28 de noviembre de 1729. Dirigió las obras a partir de abril de 1764 el hermano lego Gabriel Escribano, reformando la planta diseñada por Antonio Balcárcel. Años después, desde Palacio, se indicó el cambio de la advocación para que fuera San Fernando, presidiendo su imagen el altar mayor y la fachada. El 12 de mayo de 1789 se acordó adornar la iglesia con estatuas y no con pinturas y el 23 de abril de 1791 se consagró. El gasto total comprendiendo los once altares, estatuas, adornos, etc. fue de 1.905.639 reales y 25 maravedís. Aproximadamente en 1794 estaba totalmente terminado.

Las que se han conservado, aunque deterioradas, eran la *Virgen de las Angustias* de Juan Adán (1741-1816) y el *San Juan Nepomuceno* de José Esteve Bonet (1741-1802) en los altares de la rotonda; en los altares de la nave, entrando, en el centro de la pared izquierda, la *Virgen con el Niño "de las Escuelas Pías"* de Alfonso Bergaz (1744-1812) flanqueada por *San Joaquín* y *Santa Ana* de José Esteve; enfrente, en un gran altar semejante, *San José de Calasanz* de Bergaz flanqueado por *Santa Casilda* y por el *Ángel de la Guarda*, ambos de Julián de San Martín (Valdelacuesta, Burgos, 1762 - Madrid, 1801) y a la derecha del altar de la Virgen, *San José con el Niño* de Juan Adán. Al parecer, el *San Juan Bautista* existía ya y sólo se repintó por Jacinto Amich.

También estuvieron en los altares laterales de la rotonda, *San Nicolás de Bari*, obra de José Piquer (1757- 1794), y una *Virgen del Pilar* del siglo XVII anónima actualmente en paradero desconocido. Otras se perdieron, entre ellas las del altar mayor, el *San Antonio de Padua* de Pablo Cerdá, el Santo *Tomás de Aquino* de José Ripoll y la *Santa Bárbara* de José Rodríguez Díaz (1746-1817) que ocupaba su propio altar, como el *San Ignacio de Loyola* (sin rostro; en colección particular) de Alfonso Bergaz.

El grupo escultórico del Santo *Ángel Custodio* con un precioso niño pequeño que encarna el alma al nacer y a la que acompañará en su existencia terrenal, estaba en la repisa derecha de las dos que había flanqueando el altar dedicado a *San José de Calasanz dando la lección a un niño pobre*; en la otra estuvo en su origen la talla de *San Juan Bautista* probablemente

Ángel Custodio

Julián de San Martín

1790

Madera policromada y ojos de pasta vitrea,
210 x 155 x 130 cm.

Colegio "La Inmaculada" Colección PP
Escolapios. Getafe



¹ Para más información acerca de este conjunto anterior a 1936 véase: Mínguez de San Fernando, 1791: 102; Vesga y Gutiérrez, 1919: XIII y XIV; Ferrándiz, 1926: 369.

en memoria de la piedad y devoción de Juan Bautista Iturralde, marqués de Murillo, bienhechor de este templo y considerado casi fundador del mismo y de su Colegio; tiempo después, al menos seguro desde 1919, se colocó ahí a *Santa Casilda*, abogada del flujo de sangre, obras ambas del escultor Julián de San Martín. El Padre Provincial pagó el grupo del *Ángel Custodio*; para alivio de este gasto se le entregaron el 18 de enero de 1790, 3.000 reales de los trastos que traía de Indias al fallecer en alta mar, el padre Ildefonso García.

El Santo Ángel de la Guardia “de tamaño natural pues tiene seis pies” (unos 168 cm.), se apoya en una nube con suave forma arremolinada como la que vemos en la Virgen de la fachada de la iglesia parroquial de la Asunción en Meco para la que Julián de San Martín dio el modelo a principios de julio de 1791. La vestimenta que porta se caracteriza por el gran número de pequeños y movidos pliegues que le dan sensación de absoluta ligereza acorde a su naturaleza espiritual; lleva túnica verde clara larga debajo de otra corta sin mangas y amarilla, y un fragmento de tela rosácea que le cuelga rodeándole serpenteando los hombros y la cintura; semejantes tonalidades las encontramos en los ángeles mancebos que junto a otras esculturas adornan el altar de la iglesia de la Enfermería de la Venerable Orden Tercera en Madrid ejecutados por el burgalés entre el último tercio de 1788 y mayo de 1789; se sabe que él mismo encarnaba y policromaba sus tallas. Es curiosa la similitud que presenta en el vestido, la composición y actitud de los brazos, con el *Ángel Custodio* de Murillo, cuadro fechado en 1665-1668 (óleo sobre lienzo, 170 x 113 cm.) para la iglesia de los Capuchinos de Sevilla y que se halla ahora en su capilla de la catedral hispalense, y con el *San Rafael*, también muy parecido a éste, pintado por Alonso Miguel de Tovar (óleo sobre lienzo, 176 x 110 cm.) para el Asilo de la Mendicidad de San Fernando de Sevilla.

El rostro del ángel muestra, como el niño, una absoluta armonía y corrección clásica en sus finos y graciosos rasgos y es comparable al del *San Rafael* que hizo años antes para la Colegiata de Medina del Campo, al de *Santa Casilda*, así como al de la *Inmaculada Concepción*, talla de una gran dulzura y serenidad que realizó a mediados de la década de 1790 para la sala capitular de la catedral de Segovia. El niño, vestido tan sólo con un manto azul claro, pisa una monstruosa serpiente oscura de varias cabezas, encarnación del demonio tentador, sobre un globo terráqueo, mientras se vuelve con las manos juntas hacia el ángel que le coge de una de ellas a la vez que con la otra, levantado el brazo hacia el Cielo, le indica el buen camino a seguir.

Como alumno de la Real Academia de San Fernando y desde 1783 de Manuel Álvarez de la Peña, apodado “el Griego” por su estilo academicista de tendencias neoclásicas, la serenidad y elegancia muestran su fuerte influencia. Su corta vida –murió sin haber cumplido los 40 años–, frustraron una brillante y prolífica carrera pero dejó como testimonio muchas de las más bellas tallas y esculturas en piedra del último cuarto del siglo XVIII en España*.

María Teresa Cruz Yábar





* Este estudio es fruto de una monografía sobre Julián de San Martín que pronto verá la luz dentro del proyecto de investigación HAR2010-19400 *Estudio de la Historia de la Escultura en Madrid entre 1744 y 1808 sobre una base de datos documentales e imágenes digitalizada* financiado por el MICINN y gestionado por la UCM.

La preservación
de bienes culturales:
conservación preventiva
y restauración

La preservación de bienes culturales.

Conservación preventiva y restauración

La Iglesia Católica es depositaria de un amplio conjunto de bienes culturales de distinta naturaleza que se ha ido conformando a través de siglos, mediante donaciones, encargos, adquisiciones, etc... lo que le ha llevado a poseer un gran patrimonio que destaca por la importancia de sus valores históricos, artísticos, documentales y religiosos.

A diferencia de otros, estos bienes de la Iglesia fueron creados con una finalidad litúrgica concreta, que conlleva unas características funcionales determinadas, que aportan, además de su valor artístico, carácter diferente que debemos comprender para poder recuperar su lectura original.

La conservación y restauración de estos bienes culturales de la Iglesia Católica constituye una parte importante de la actuación de la Dirección General de Patrimonio Histórico, no sólo por su relevancia, sino también por el porcentaje que representan sobre el patrimonio histórico madrileño en su conjunto.

La conservación del patrimonio conlleva el análisis de los factores de deterioro y el control de las condiciones ambientales en que se encuentran estos bienes, ya que estos factores inciden de manera decisiva sobre su estado de conservación, es lo que se denomina "conservación preventiva".

Cuando el deterioro de un bien es importante se actuará directamente sobre él acudiendo entonces a la restauración, cuya finalidad es la mejora de la legibilidad de su imagen y el restablecimiento de su unidad potencial si este se hubiera deteriorado o perdido.

Esta labor requiere de un conocimiento previo exhaustivo del patrimonio existente (inventario), de su análisis y de la comprobación de su estado de conservación. Para la realización de estas intervenciones es fundamental la coordinación con las personas o instituciones que custodian estos bienes, y las visitas de supervisión a los lugares donde se encuentran los mismos.

Hay que reseñar de forma especial, que el proceso de restauración se convierte además en un importante instrumento de conocimiento de los bienes, pues requiere de minuciosos y detallados estudios que servirán además a futuras investigaciones. Como paso previo en toda restauración debe realizarse un minucioso estudio, desde un enfoque interdisciplinar del bien con el fin de documentarlo y analizarlo y ver el estado en el que se encuentra. Con todo ello se estudian las posibles soluciones y se redactan los proyectos y propuestas de intervención y finalmente una vez terminada la restauración se realiza un informe final de la intervención donde se recoge y documenta todos los trabajos que se han llevado a cabo.

Las intervenciones de restauración más frecuentes en los bienes muebles son:

- Consolidación.

Volver a fijar la materia al soporte en el que fue creado.



Foto: Diana Vilalta Moret.



Foto: Foto: Iván López Rodríguez.



Foto: Iván López Rodríguez

– Limpieza.

Eliminación de todos aquellos elementos ajenos y reposiciones de antiguas intervenciones para devolver a la obra su estado original.

– Reintegración.

La reintegración volumétrica consiste en reponer con materiales análogos a los originales las faltas de capa de preparación y de soporte

La reintegración cromática devuelve a la obra, a través de la reposición de la forma y el color con un criterio de diferenciación, la lectura visual del conjunto.

Todas las intervenciones realizadas sobre el patrimonio histórico se rigen necesariamente por una serie de criterios generales de actuación aceptados internacionalmente y que se basan en las Cartas Internacionales del Patrimonio, de organismos internacionales como ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), o en recomendaciones del Consejo Europeo.

Estos criterios generales de actuación se resumen en tres principios fundamentales:

– Mínima intervención

Sobre el bien se actuará lo mínimo evitando siempre tratamientos innecesarios, o actuando con tratamientos, con métodos o con productos que pongan en peligro la integridad del bien, respetando siempre la autenticidad del original

– Reversibilidad

Toda actuación y todo material que se utilicen podrán ser retirados sin problema en un futuro en el caso de que fuera necesario

– Diferenciabilidad

Todas las actuaciones deberán ser fácilmente diferenciables de la parte original, y se evitará acabados engañosos o “restauraciones en estilo” o “falsos históricos”.

Las intervenciones se llevan a cabo bajo el control y supervisión técnica de la Dirección General de Patrimonio Histórico, y se ejecutan mediante programas anuales de restauración atendiendo a los siguientes criterios:

– Gravedad del deterioro.

Selección individualizada de los bienes integrantes del patrimonio histórico que precisen una restauración urgente por la gravedad del deterioro.

– El interés artístico y/o histórico de la obra.

Selección por el interés artístico e histórico de la obra, ya sea por sí misma o en función del continente (edificio) en donde se ubica.

– Restauraciones integrales.

Selección de bienes muebles ubicados en bienes inmuebles en los que se ha realizado alguna restauración previa, o bien coordinando las restauraciones de bienes muebles con las efectuadas en los inmuebles, de manera que se inicien aquellas cuando la

restauración del edificio lo vaya aconsejando, y de esta forma completar proyectos de restauración integrales.

Con el objeto de planificar esta actuación de conservación y restauración, la Dirección General de Patrimonio Histórico mantiene varias líneas de actuación como son:

- Plan de Recuperación de Órganos Históricos de la Comunidad de Madrid.

Con el objeto de recuperar estos instrumentos y la función para la que fueron creados dentro de la liturgia católica, se puso en marcha en el año 2005 el Plan de Recuperación de Órganos Históricos de la Comunidad de Madrid. Teniendo en cuenta la importancia de la manufactura y calidad musical del instrumento, el plan persigue tanto la restauración material de la parte mueble e instrumental del órgano, como la recuperación y garantía de su utilización tras su intervención de forma continuada.

- Intervenciones en retablos.

Se lleva a cabo una labor de revisión del estado de conservación de los retablos existentes en iglesias parroquiales y en iglesias de conventos y monasterios, atendiendo a los criterios anteriormente expuestos.

- Intervenciones en conventos y monasterios.

Como bienes culturales integrantes del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, tras una completa revisión de los inventarios de bienes muebles de dichos conventos, se detectó que algunos de ellos, de gran calidad e importancia, se encontraban en un estado de conservación deficiente y que hacía necesaria su restauración, iniciándose esta línea de trabajo.

- Intervenciones en pinturas murales

Como consecuencia de las actuaciones llevadas a cabo en numerosos inmuebles, se han descubierto importantes restos de pinturas murales que cubrían parte de sus muros o bóvedas. Con el fin de que la intervención en los edificios fuera integral y pudieran quedar lo más completos posible para una correcta apreciación global del conjunto, se promueve la recuperación de dichas pinturas con la intención de devolver a los templos el valor artístico y religioso que tuvieron en su momento.



Foto:Taller de Organería Acitores, S. L.



Foto: Granda Restauración.

*Rosa Cardero Losada
Bárbara Costales Ortiz*



Selección de proyectos de bienes muebles restaurados

Virgen y San Juan (Calvario)

La Iglesia Católica es depositaria de un amplio conjunto de bienes culturales de distinta naturaleza que se ha ido conformando a través de siglos, mediante donaciones, encargos, adquisiciones, etc... lo que le ha llevado a poseer un gran patrimonio que destaca por la importancia de sus valores históricos, artísticos, documentales y religiosos.

A diferencia de otros, estos bienes de la Iglesia fueron creados con una finalidad litúrgica concreta, que conlleva unas características funcionales determinadas, que aportan, además de su valor artístico, carácter diferente que debemos comprender para poder recuperar su lectura original.

Las figuras presentaban un gran número de importantes grietas fruto de la desecación de la madera que las recorrían longitudinalmente y que además de problemas de conservación, implicaban un importante impacto negativo en la estética de las piezas. Era especialmente significativa la grieta que fracturaba longitudinalmente en dos mitades la cabeza de la Virgen, distorsionando de manera evidente sus rasgos.

Las tallas presentaban restos de policromía y de su preparación, y aunque sin duda no se corresponden cronológicamente con las tallas, se han conservado por su importancia documental.

Considerando que el conjunto presentaba un importante potencial estético se optó por realizar un tratamiento que devolviera la unidad a los restos del Calvario, frente a la posibilidad de mantenerlos como meros restos arqueológicos fragmentados. Por este motivo, tras realizar una importante labor de consolidación interna mediante la inyección de resinas sintéticas, para devolver su estructura a la frágil madera; se unieron y reforzaron todos los fragmentos –cabezas, manos, brazos– insertando espigas de fibra de vidrio, ocultas en el interior de las tallas.

Tras realizar un tratamiento de limpieza y para atenuar la importante presencia que tenían las grietas en la madera, algunas de más de 1 cm., se rellenaron con resina sintética con un color y textura que imita la superficie de las tallas, incluso con sus desgastes y alteraciones. No se trató de cerrar del todo las grietas, tan sólo atenuar su presencia que restaba protagonismo a los propios volúmenes escultóricos. El color de estas reconstrucciones se ajustó realizando sobre la resina una trama de líneas de color que hace identificables las zonas reconstruidas.

Mención especial merece la fenda vertical que dividía en dos la cabeza de la Virgen pasando por el ojo derecho, esta grieta deformaba las proporciones y facciones del rostro por lo que se optó por separar las dos mitades de la cabeza para volver a adherirlas pero cerrando esa grieta y llevando el hueco a la parte posterior de la cabeza.

La presencia de unas grandes espigas bajo las peanas de las esculturas hace pensar que estaban concebidas para ir ensambladas sobre una Viga de Gloria, una tipología artística medieval en la que el Calvario se colocaba sobre una viga de madera situada en el arco triunfal del presbiterio.

El actual montaje de las piezas recuerda esa posibilidad a la vez que introduce la presencia de una cruz desnuda en el lugar que debió de ocupar el Crucificado en el centro del conjunto, necesaria para entender la morfología inicial de la obra y su composición triangular.

E.S.C.R.B.C.



Detalle de la policromía del siglo XVI en la talla de la Virgen. Foto ESRCBC



Detalle de la cara de San Juan con las señales del ataque de xilófagos. Foto ESRCBC

Virgen con el Niño

La escultura *Virgen con el Niño* había sido intervenida con anterioridad y presentaba repintes que ocultaban la policromía original. Paralelamente, los procesos de envejecimiento naturales de la materia habían ocasionado pérdidas de policromía y preparación, apertura de grietas a causa de los movimientos naturales de la madera (captación y liberación de humedad), inestabilidad de la peana, suciedad superficial y suciedad adherida proveniente de la deposición de polución ambiental (polvo, parafinas, humo...) y barnices oxidados. La talla contaba en el momento de la intervención con pérdidas de aditamentos originales y la añadidura de una corona a la Virgen de datación posterior a la factura de la obra.

Los trabajos de conservación-restauración de la escultura comienzan con un examen organoléptico que nos da indicios de las alteraciones que sufre la pieza y sus causas. Una vez analizados estos se procedió a la realización de pruebas de solubilidad determinantes para la elección de materiales de trabajo, metodología aplicable y definición de la técnica artística que nos ocupa.

Se abrieron catas que determinaron el estado del sustrato original decidiéndose por un criterio de mínima intervención que devolviera a la pieza su aspecto original sin eliminar la pátina que marca el paso del tiempo sobre la obra.

Se procedió a la eliminación del repinte combinando en esta tarea una limpieza química con disolventes orgánicos, aplicados con hisopo de algodón, y mecánica, con bisturí. Esta limpieza dejó a la vista la policromía original.

El estado del estrato de policromía requirió de una consolidación puntual empleando para el sentado de color cola proteica animal aplicada por inyección y presión con espátula térmica. La peana fue tratada desde su base para lograr la estabilidad perdida con la aplicación de cuñas realizadas en resina epoxi de fácil reversibilidad.

Las grietas y otras aperturas abiertas sobre la madera fueron cerradas con resina epoxi y tratadas en última estancia con estuco sintético para lograr una nivelación de la capa pictórica. El mismo estuco fue aplicado con empleo de espátula en la nivelación de toda la policromía allí donde se encontraban las lagunas del estuco original.

La reintegración cromática se llevó a cabo con acuarelas empleando una técnica imitativa a punta de pincel. El dorado se realizó con oro fino adherido con mixtión, aplicando así una técnica discernible y de inocua reversibilidad con respecto al original.

Mª de la O Vargas Ruiz



Estado inicial con repolicromía moderna. María de la O Vargas Ruiz



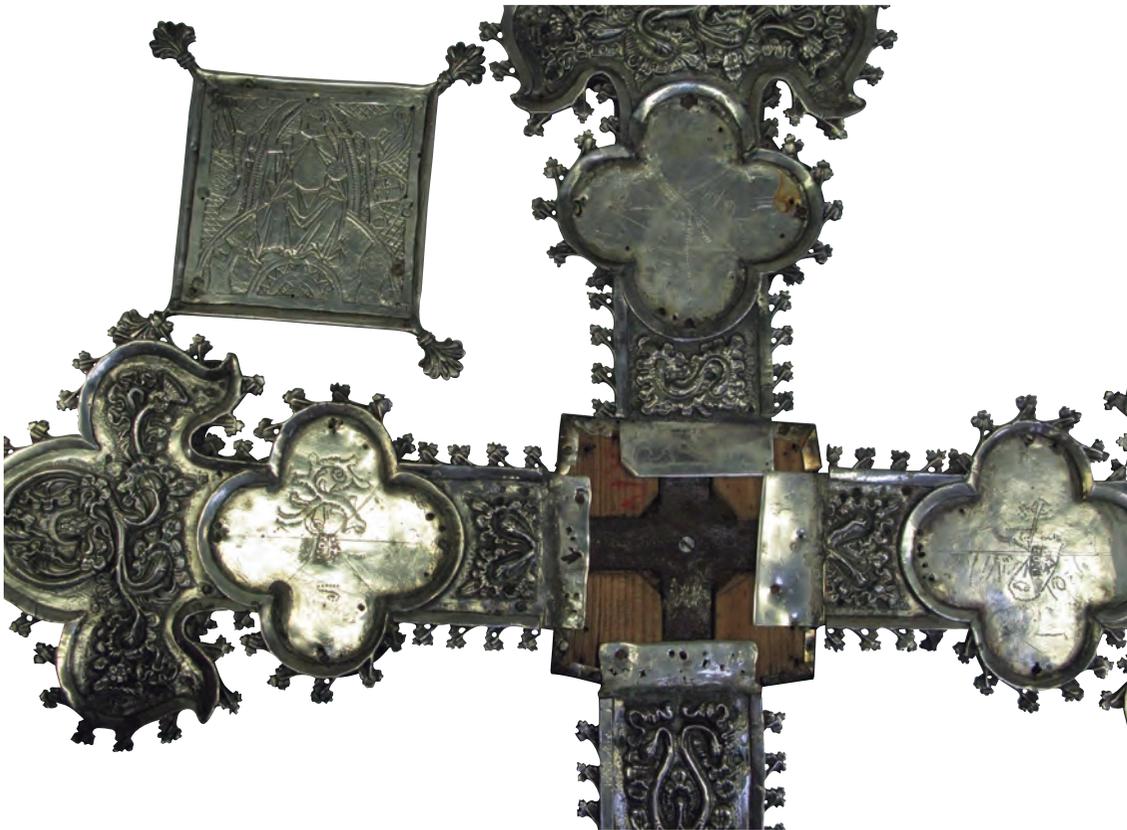
Detalle de la limpieza con bisturí. María de la O Vargas Ruiz

Cruz Procesional

Esta pieza ingresó en los talleres de restauración de la empresa Granda a comienzos del año 2013, con el fin de evaluar su estado de conservación y realizar las actuaciones que se consideraran oportunas para asegurar su preservación y la continuidad de su uso en las funciones litúrgicas de la iglesia a la que pertenece. Se procedió por ello a un primer reconocimiento visual del objeto para valorar las condiciones de estabilidad de la estructura, identificar la naturaleza y estado del metal, localizar deterioros, pérdidas, focos de corrosión o posibles intervenciones posteriores sobre la obra original, así como para determinar cuántas partes podían integrarla y qué método de ensamblaje se había utilizado, por si fuera necesario su desmontaje para llevar a cabo la tarea de conservación prevista. También se hizo una estimación previa de la cronología aproximada en la que la cruz podía haber sido realizada, de acuerdo a las características de su estructura y decoración, procurando así mismo la revisión de su superficie por si presentara marcas de contrastía que permitieran averiguar el centro de producción y la identidad de su autor. Paralelamente, y a fin de confirmar estos aspectos, se llevó a cabo una búsqueda de fuentes bibliográficas, localizándose una monografía en la que la cruz había sido objeto de estudio.

Como en otras cruces procesionales realizadas en España a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, la cruz y la macolla estaban ensambladas originalmente por medio de una espiga situada en el brazo inferior de la cruz. Sin embargo, en este caso se había realizado en fecha indeterminada una intervención que introdujo un nuevo sistema de sujeción aparentemente más sólido, pero que estaba constituido por elementos de cobre y latón que podían ocasionar riesgo de corrosión y que, en todo caso, habían sido causa ya de algunos de los deterioros que presentaba la macolla. En cambio, el árbol de la cruz tenía un alma de madera que se encontraba en buen estado pues había sido renovada en 1974. De todas estas actuaciones y de las incidencias que se fueron observando se dejó registro documental por escrito en la memoria correspondiente y también mediante fotografía, una pauta que se siguió igualmente durante el desmontaje del objeto así como en todo lo relativo a las actuaciones practicadas y su resultado final. El desmontaje de las placas de la cruz permitió, por otra parte, hallar una marca de localidad inédita hasta el momento, a través de la cual pudo determinarse que la pieza había sido realizada en la ciudad de Toledo.

De acuerdo a los datos recopilados, se decidió realizar las siguientes actuaciones: se corrigieron abolladuras y deformaciones de la plata mediante percusión y se llevó a cabo una limpieza exhaustiva con medios mecánicos y químicos, a fin de librarla no sólo de la capa de oxidación natural sino también de los focos de verdín que se habían localizado en distintos puntos, lustrando su superficie y aplicando finalmente un inhibidor para proteger el metal de futuras corrosiones. En la macolla se decidió sustituir la estructura metálica interna por dos piezas de madera de haya, a fin de mejorar su estabilidad y evitar los desajustes y deformaciones que se habían producido hasta entonces, lo que obligó a intervenir en algunas zonas del metal para corregirlas, aplicando incluso puntos de adhesión con resina epoxi donde fue necesario. Se sustituyeron así mismo los clavos de hierro utilizados en la fijación de las chapas por pasadores de plata, evitando con ello su posible influencia negativa en la madera y en el metal. En cambio, se decidió no eliminar las



Cruz desmontada para su restauración. Foto Granda Restauración

soldaduras de estaño que se encontraron ante el riesgo de provocar daños en la pieza, teniendo en cuenta además que estaban localizadas en zonas interiores y no perjudicaban la apariencia del objeto. Tras el montaje de todos los elementos se aplicó una resina acrílica para proteger la superficie externa del metal.

Margarita Pérez Grande



Detalle del cuadrilóbulo, una vez retirada la placa donde se ve la marca de localidad de la cruz. Foto Granda Restauración.

Casulla

Esta casulla está realizada en terciopelo granate con orfrés en anverso y reverso. Utiliza hilos metálicos entorchados, tendidos, matizados con sedas de colores, que representan tres escenas en el anverso y tres en el reverso.

En el anverso están representados de arriba abajo *Dios Padre*, *San Pedro* y un arzobispo.

En el reverso, se representa la *Asunción de la Virgen a los cielos por dos ángeles*, *María Magdalena con el tarro de ungüentos* y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*.

La casulla está rematada con una pasamanería de hilos metálicos sobredorados con decoración de pámpanos y vides.

Los daños más significativos se concentran en la zona original de la banda central de bordado metálico. Los hilos de seda que sujetan los hilos metálicos tendidos están muy frágiles y quebradizos. Los hilos metálicos se sueltan de la base de lino y quedan flotando. En un intento por frenar este deterioro en alguna época se han aplicado zurcidos, que estaban forzando y deformando los entorchados. También hay un desgaste de los hilos del bordado al matiz con el que se realizan los rostros, llegando a perderse totalmente en algunas escenas. La deformación de los hilos también ha contribuido al deterioro de la obra.

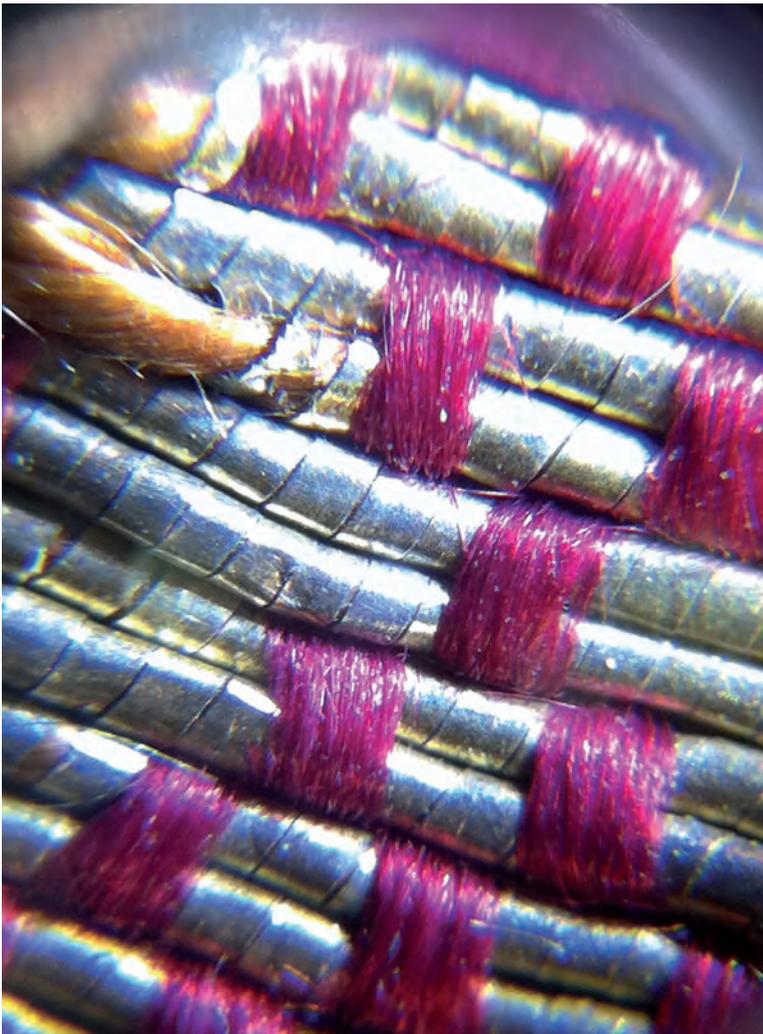
Con objeto de conservar el tejido se aplicaron los tratamientos de restauración oportunos para recuperar la estructura original y las condiciones óptimas para su mantenimiento. Estos tratamientos se centraron en la limpieza por microaspiración general y limpieza química en zonas puntuales. Con la eliminación de polvo y suciedad acumulada, las fibras pueden captar la humedad y recuperar la flexibilidad que las caracteriza.

Se eliminaron todos los zurcidos antiguos que estaban forzando el tejido y se alinearon las tramas y urdimbres mediante la aplicación de vapor frío y corrección de las fibras con ayuda de alfileres entomológicos.

Se prepararon soportes e hilos de seda con tinción al tono seleccionado, para la reintegración de lagunas. El sistema de unión de los soportes al original, atendiendo a la reversibilidad fue mediante punto de Bolonia.

Con este mismo punto se sujetan los hilos entorchados flotantes una vez alineados, para fijarlos correctamente en su posición.

Lidia Santelices



Detalle de los hilos de seda y metálicos. Foto Kronos Servicios de Restauración, S.L



Reintegración de lagunas mediante punto de Bolonia. Foto Kronos Servicios de Restauración. S.L.

Juicio Final

El *Juicio Final* presentaba un cuadro de deterioros en el que destacaba poderosamente las abundantes pérdidas de materia pictórica que afectaban a la parte superior del mismo. La causa de éstas había sido muy probablemente un exceso de humedad producido por alguna gotera o inundación. El resultado fue el desprendimiento de la preparación con la pintura y la formación de grandes lagunas. Además, se observaba algunas que otras pequeñas faltas de policromía repartidas por el resto del cuadro y craquelados dispersos, algunos de ellos levantados con riesgo de desprenderse. Por otro lado, las aristas del bastidor habían dejado sus marcas de forma evidente en la película pictórica. Una pátina amarillenta cubría los colores como consecuencia de la oxidación de los barnices, de manera que el cuadro ofrecía un aspecto mortecino que no hacía sospechar la viveza cromática que luego iba a desvelar la limpieza. En realidad –tal y como se pudo comprobar durante el proceso de intervención- el cuadro había sido sometido anteriormente a un agresivo tratamiento de restauración que había producido algunas ampollas en la pintura (por exceso de calor) y el barrido



Proceso de limpieza. Foto Mercedes del Pino Peño

de las veladuras más delicadas. Para paliar estos perjuicios, el autor de la restauración anterior decidió aplicar falsas veladuras y -quizás también por criterios estéticos- dar una gruesa capa de barniz con algo de color para patinar el conjunto.

Teniendo en cuenta todos estos precedentes, nuestra intervención consistió básicamente en lo siguiente: en primer lugar, se procedió a hacer un sentado general de la película pictórica pero insistiendo más en aquellas zonas que presentaban debilidad: los craquelados levantados, las zonas con ampollas y las áreas circundantes de las lagunas. No se consideró necesario hacer una forración ya que el estado del soporte (lienzo de lino tipo "mantelillo") era bueno en general y los problemas de falta de adherencia de la pintura eran locales, no generalizados. Posteriormente se procedió a la limpieza (que incluyó el desbarnizado), y después a la reintegración cromática. Para no incurrir en el "falso histórico", se aplicó el criterio de notoriedad empleando el procedimiento de *rigatino* como técnica de retoque. La figuración perdida en las lagunas tuvo distinto tratamiento según los casos: en aquellas en las que se podía deducir la reconstrucción porque había información suficiente (bien por el principio de "unidad potencial" o bien por el grabado de Pieter de Jode que aportaba la documentación gráfica precisa), ésta se hizo con *rigatino*. Cuando no existía esta información, se hizo "mancha neutra".

Mercedes del Pino Peño



Detalles de las pérdidas de materia pictórica. Foto Mercedes del Pino Peño

San Pedro Nolasco

Toda intervención en una obra está condicionada por la historia material de la misma; en este caso, el San Pedro Nolasco realizado por Juan de Toledo, es aún más determinante. La azarosa historia de esta pintura, desde su casi total destrucción durante la Guerra Civil, su salvamento y depósito, hasta la intervención de conservación de la que fue objeto recientemente, nos ha hecho llegar una obra oscura, distorsionada por la gran cantidad de pérdidas de pintura y prácticamente ilegible en muchas zonas.

En el tratamiento de conservación realizado con anterioridad fueron resueltos satisfactoriamente los problemas de estabilidad de la pintura y de soporte; por medio de un proceso de reentelado se devolvió la obra a un soporte estable, tela y bastidor, a la vez que la capa pictórica se fijaba con fuerza sobre el lienzo. El único problema importante que se ha encontrado en el soporte a la hora de tratar la obra ha sido la existencia de numerosas pequeñas arrugas en la tela, así como deformaciones en las zonas sin pintura.

En el proceso de restauración que nos ocupa se ha abordado el tratamiento de la capa pictórica en dos fases: la limpieza y la reintegración de las numerosas zonas perdidas. La limpieza ha consistido en la eliminación de las capas superficiales que impedían la visión correcta de la pintura: en primer lugar una capa de suciedad superficial de depósitos de polvo y polución atmosférica; en un estrato inferior hemos encontrado restos de adhesivo de la intervención de conservación anterior y, lo más notable, una gruesa capa de barniz antiguo muy oxidado, que daba a la pintura un aspecto opaco, oscuro y amarillento.

Tras la limpieza se procedió a la fase de reintegración de las zonas perdidas. El nivelado de las faltas con estuco fue especialmente complejo debido a las irregularidades que presentaban las grandes superficies de tela a la vista. La reintegración cromática fue también delicada por la gran extensión de las pérdidas, especialmente en el remate semicircular. Afortunadamente, se ha podido contar con la existencia de una fotografía tomada antes de ser destruido el retablo original; además, el reentelado antiguo ha facilitado la conservación de infinidad de pequeñas escamas que han servido de referencia para la reconstrucción de zonas muy perdidas. La reintegración se ha llevado a cabo con técnica identificable, de forma que a simple vista se puedan distinguir las partes originales y las reconstruidas sin que ello impida apreciar en conjunto el gran valor, la fuerza de la composición y el dominio del colorido de un autor tan desconocido.

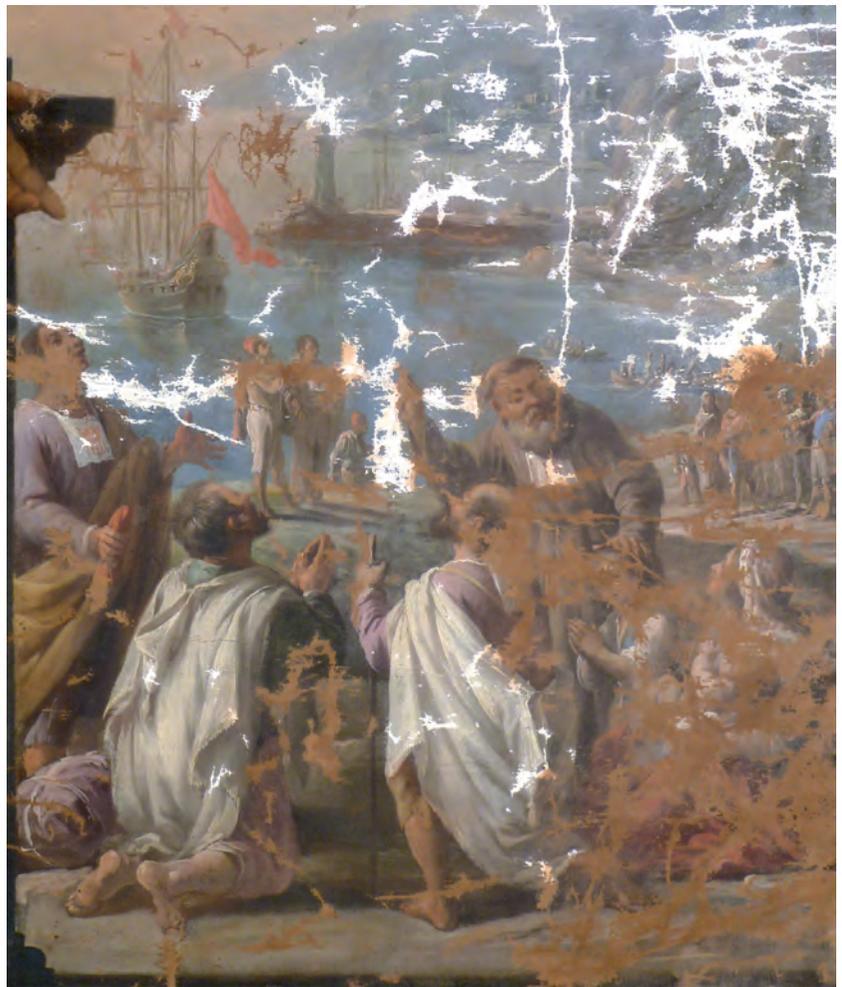
Álvaro Fernández Castañón



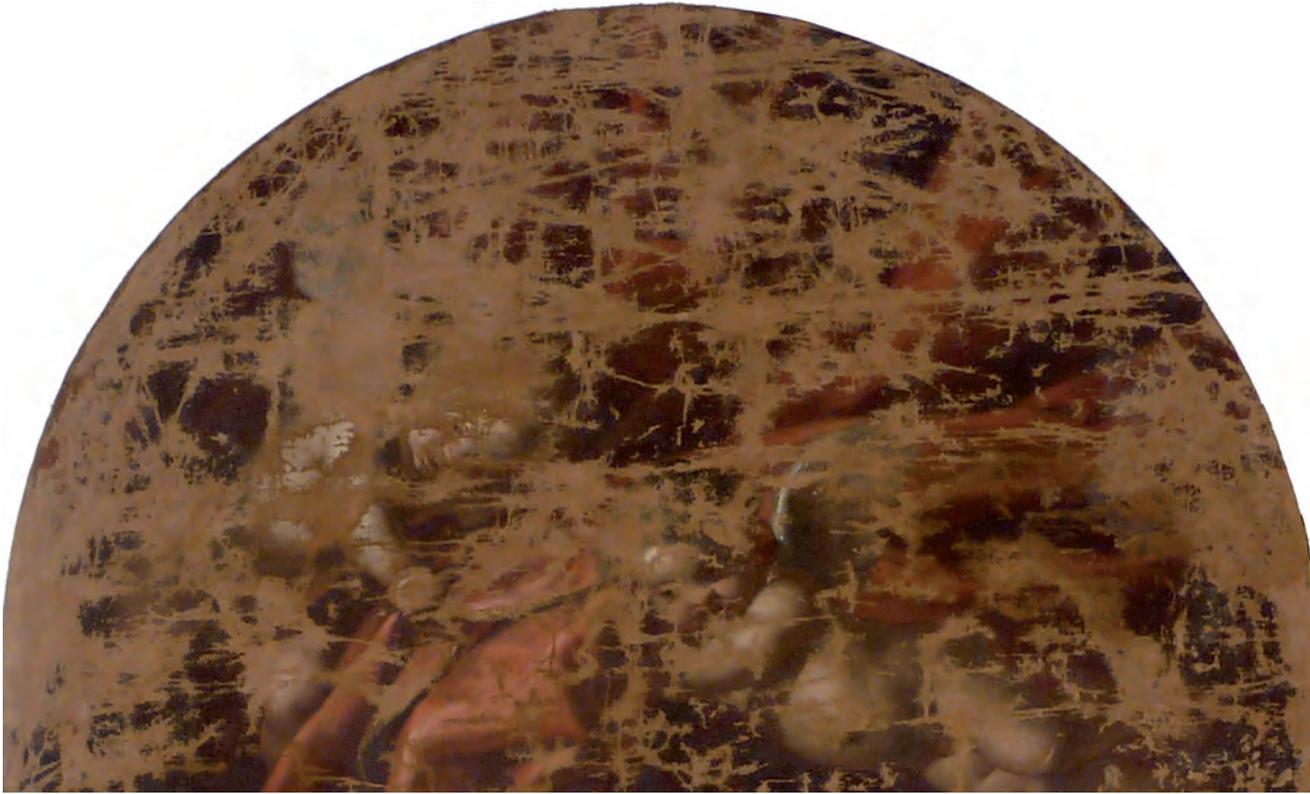
Estado inicial y final. Foto Alvaro Fernández Castañón



Proceso de limpieza. Foto Alvaro Fernández Castañón.



Destalles del estucado. Foto Alvaro Fernández Castañón.



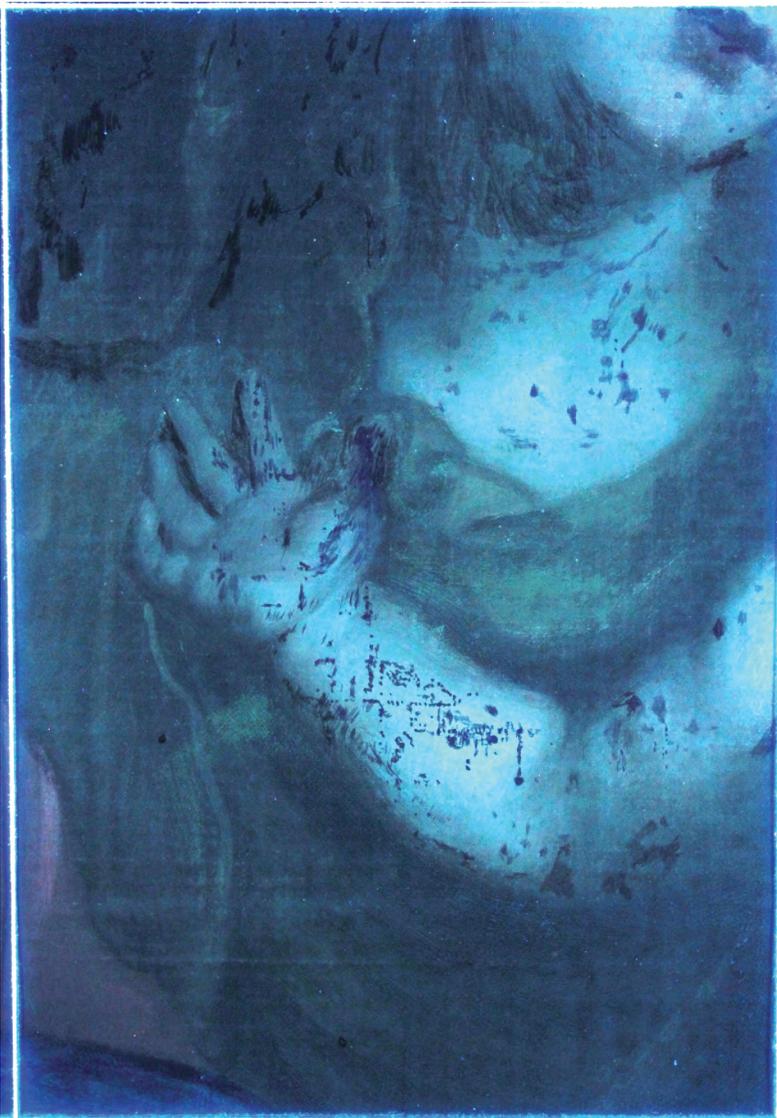
Detalle de las pérdidas de capa pictórica. Foto Alvaro Fernández Castañón



Detalle tras la restauración. Foto Alvaro Fernández Castañón

Virgen con Niño y ángeles (Descanso en la Huida a Egipto)

El cuadro se presentaba en un estado de conservación bueno y sin deterioros aparentes, ya que había sido restaurado anteriormente en fecha no muy lejana. La decisión de intervenir sobre él ha venido precisamente por la necesidad de determinar el verdadero alcance y carácter de aquella restauración, es decir, de calibrar el porcentaje de pintura original que se había visto afectado por la misma y de evaluar la calidad de ésta, tanto desde el punto de vista técnico como deontológico.



Reflectografía con luz ultravioleta donde se aprecia las distintas capas pictóricas. Foto Mercedes del Pino Peño.

De acuerdo con este planteamiento previo, se ha sometido al cuadro a un detallado proceso de análisis. Además de un concienzudo examen organoléptico, se realizó una exhaustiva documentación fotográfica de la pintura descomponiendo su superficie en una retícula de 28 x 21 cm. De cada cuadrícula se hizo una fotografía con luz natural, otra con luz infrarroja y una tercera con luz ultravioleta. De esta manera, la reflectografía infrarroja nos dio la imagen de las capas subyacentes de la pintura, mientras que la fluorescencia ultravioleta detectó los repintes.

Una vez efectuados los análisis descritos, se pudo confirmar que había amplias zonas repintadas. Sin embargo, no se pudo comprobar que estos repintes fueran invasivos y que estuvieran cubriendo la pintura original. Por todo ello, siguiendo el principio de "mínima intervención" se decidió no eliminar estas restauraciones y mantenerlas como parte de la historia material de la obra. Tan solo se procedió a corregir algunos detalles de éstas que habían virado o que desentonaban claramente en su contexto pictórico.

La intervención consistió básicamente, por lo tanto, en una limpieza superficial y en la reintegración de las pequeñas faltas de policromía existentes. Luego se dio una ligera mano de barniz para homogeneizar las saturaciones. Por otro lado, se eliminaron dos parches de tela situados en el reverso y se colocó uno nuevo. También se aprovechó la intervención para reforzar el adhesivo de los bordes postizos que habían sido añadidos al cuadro en la restauración anterior, y se intentó corregir las marcas del bastidor que acusaba la pintura. Esto último, sin embargo, solo se consiguió en parte dado el vicio que había cogido ya la tela. Finalmente, se limpió el marco y se eliminó la falsa pátina de betún de Judea que lo cubría.

Mercedes del Pino Peño



Reflectografía con luz infrarroja en la que se ve el dibujo subyacente. Foto Mercedes del Pino Peño

Transverberación de Santa Teresa

La policromía original es de tipo oleoso. La túnica consta de una capa marrón oscura, con minio y tierra sombra. Está cubierta por una repolicromía similar, con un dorado al mixtión rematado con un estofado oleoso también de tierra sombra y minio. Ambas capas están separadas por cola animal

La roca bajo la firma presenta una pintura verdosa sobre un fondo blanco. Sobre esta superficie hay una fina capa verde que sí es un repinte. La firma que se observa no es, por tanto, la original de Fumo.

En la muestra extraída del manto aparecen tres capas sucesivas de color blanco separadas por barnices o adhesivos intermedios. Las dos inferiores son muy similares tanto de composición como de molienda y están separadas por una capa de cola animal. La tercera capa es de blanco de plomo, de molienda muy fina y se corresponde, por tanto, con la capa final que presenta también el resto de la escultura. Los análisis cromatográfico indican la presencia de resina de sandaraca, de pino y goma laca.

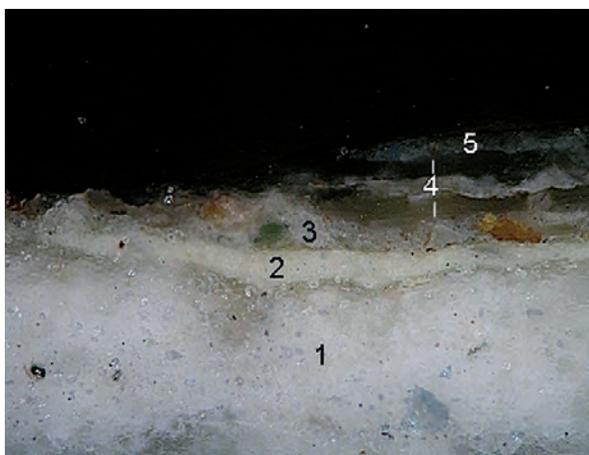
Tanto la flecha, de acero dorado al mixtión, como el halo de santidad no son originales de la obra sino posiblemente añadidos en alguna intervención anterior. La corona se encuentra fragmentada, con pérdidas de oro y preparación, y encolada a la cabeza de la santa mediante un tejido encolado con cola blanca. Esta cola aparece en gran cantidad repartida por toda la escultura.

La base de madera policromada y dorada se une a la escultura mediante un tornillo de cabeza cuadrada, de factura industrial y acero. También presenta gran cantidad de pérdidas de preparación, oro y policromía, así como depósitos de yeso y pintura verde.

La eliminación mecánico-química de la repolicromía pone en valor de nuevo el aspecto que la obra tuvo en origen así como la inscripción original de Fumo sobre la roca.

Judit Gasca Miramón

Silvia Viana Sanchez



Análisis estratigráfico. Muestra extraída bajo la firma.
Foto: Larco Química y Arte SL



Detalle de la firma durante el proceso de limpieza. Fot: Judit Gasca



Detalle firma y fecha original tras la eliminación del repinte. Foto: Judit Gasca

San Andrés Apostol

Este óleo sobre lienzo, es el cuadro central de un retablo situado en una Iglesia carente de control medioambiental, produciéndose cambios de humedad y temperatura, que unidos a la higroscopicidad del soporte textil, han provocado la fatiga y oxidación de la tela dando lugar a deformaciones que ponían en peligro la estabilidad del lienzo. Esto sumado a que se encontraba inaccesible y estaba montado en un bastidor fijo por lo que no se podía aportar tensión al lienzo, ha dado lugar a deformaciones, a la oxidación de la tela, a craquelados y a pérdidas de la película pictórica.

Otras alteraciones han sido debidas a ataques humanos y a intervenciones anteriores. El cuadro está ampliado por sus laterales para adaptarlo al vano del retablo con un reentelado. También presenta parches y un injerto para reintegrar una gran pérdida.

Además de las alteraciones del soporte textil, presentaba alteraciones de la capa pictórica como suciedad superficial, barniz oxidado, craquelados con peligro de desprendimiento, pérdidas de policromía, estucado y repintes que ocultaban la policromía y reintegraciones cromáticas antiguas que habían virado su color.

Teniendo en cuenta las alteraciones, la ubicación, las dimensiones y las condiciones medioambientales en las que se encuentra la obra se ha llevado a cabo el tratamiento de conservación-restauración.

Lo primero que se ha hecho ha sido cambiar el bastidor fijo por un soporte inerte para evitar los problemas estructurales debidos a la higroscopicidad y a la falta de accesibilidad. El soporte se ha hecho a la medida del bastidor para que se adapte al retablo y atornillando el bastidor a la trasera para conservarlo y para aportar mayor estabilidad estructural.

Después, se han adherido el lienzo y el parche al soporte inerte.

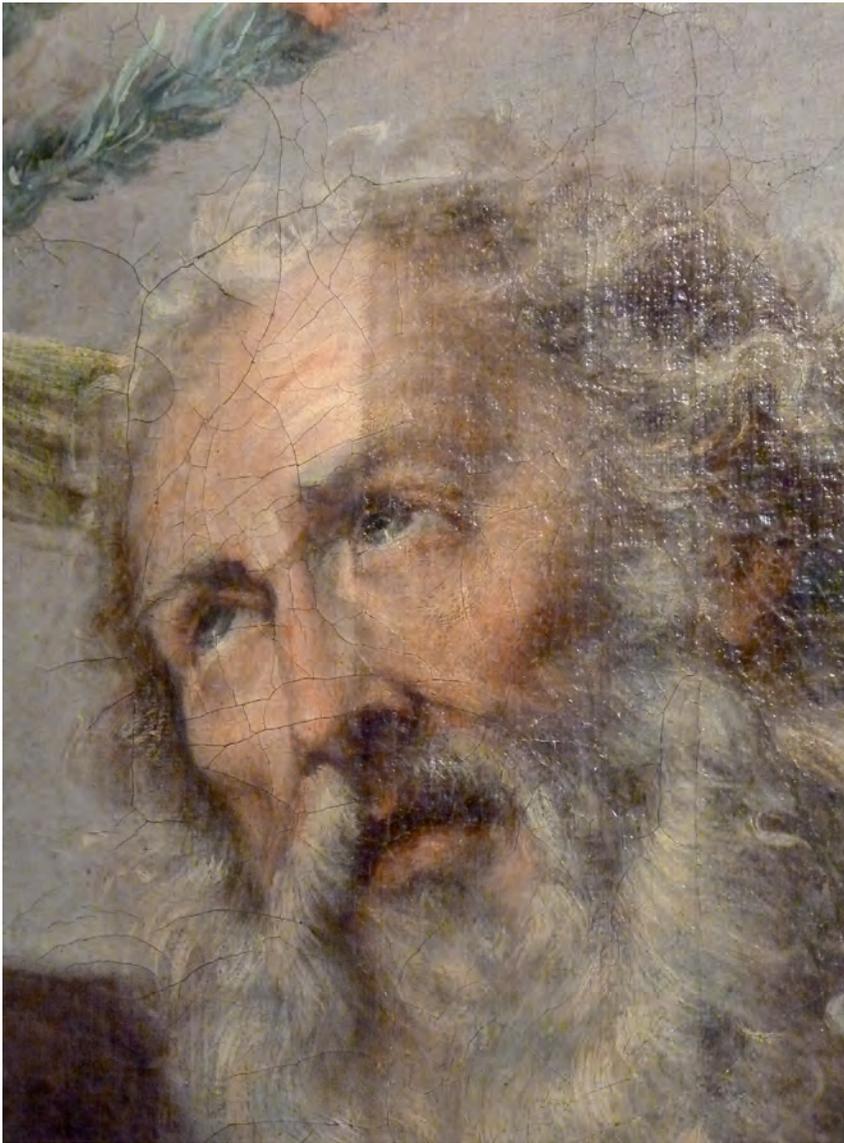
Teniendo en cuenta las solubilidades, se ha limpiado el lienzo en varias fases. Se ha retirado primero la suciedad superficial, después el barniz, luego los repintes y por último, los estucos que ocultan la policromía.

Posteriormente, se ha reintegrado volumétricamente o estucado las pérdidas pictóricas y se ha barnizado la policromía para protegerla. De esta manera, conseguimos una saturación y un nivelado de la superficie para poder reintegrar cromáticamente.

La reintegración cromática de las pérdidas pictóricas se ha hecho con una técnica reversible e identificable.

Finalmente, teniendo en cuenta las saturaciones originales, se ha aplicado un barniz pulverizado como protección final de la policromía.

Leticia Pérez de Camino Fernández



Proceso de limpieza. Foto Leticia Pérez de Camino Fernández



Estucado de lagunas. Foto Leticia Pérez de Camino Fernández

Selección de grabados españoles del siglo XVIII-XIX

Para el convento de Trinitarias en Madrid fueron restauradas un total de 101 estampas con técnicas diferentes, algunas coloreadas a mano y con un estado de conservación muy variable. Algunas obras tan sólo presentaban daños físicos menores frente a otras con una problemática fuerte de deterioro químico o biológico. La apreciación estética se encontraba disminuida en la mayoría de ellas. En general el tratamiento de conservación-restauración comenzó con los tratamientos de limpieza, tanto mecánica como acuosa para continuar con el tratamiento de estabilización química mediante desacidificación con hidróxido cálcico. La reintegración del soporte fue realizado con papeles de similares características, llevando a cabo tratamientos de consolidación por laminación en aquellas con fuerte pérdida de resistencia mecánica. Como sistema de protección física fueron montadas en carpetas paspartú normalizadas en tamaño y agrupadas en función de la temática de imagen.

E.S.C.R.B.C.



Bibliografía

- ABAD, C. y MARTIN ANSON, M. L. (2007): *Retablo mayor de la cartuja de Santa María de El Paular*, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1978): *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad, Valladolid.
- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2013): "Nuevas obras de Luis Salvador Carmona y de su círculo", *Cuadernos de Estepa*, 2. *Actas del IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía. El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767), Conmemoración del III Centenario de su nacimiento*: 126-134 (edición digital).
- ALCOLEA, S. et al (1980): *Catálogo de pinturas de la Universidad de Barcelona*, Universidad, Barcelona.
- ANGULO IÑIGUEZ, D. (1955): *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae, vol. XII*, Plus Ultra, Madrid.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego (1958): "Francisco Rizi: su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670", *Archivo Español de Arte*, tomo XXXI, nº 122: 89-115.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego (1959): "Francisco Camilo", *Archivo Español de Arte*, tomo XXXII, nº 126: 89-107.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego (1965): "Nuevas obras de Francisco Camilo", *Archivo Español de Arte*, tomo XXXVIII, nº 149: 59-61.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1969): *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, CSIC-Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1983): *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, CSIC-Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- ANTONIO, T. (1974), "Testamento y muerte del pintor Bartolomé Román", *Archivo Español de Arte*, tomo LXVII, nº 188: 405-406.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. y HERNÁNDEZ REDONDO J.I. (1999): "El Patrimonio Artístico de los Conventos de Medina del Campo", en *Clausuras: El patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid. I: Medina del Campo*, Diputación, Valladolid: 46-83.
- ARRIBA CANTERO, S. (2013), "San José", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10: 57-76.
- ARRÚE UGARTE, M. B., (1993), *Platería riojana (1500-1665), dos volúmenes*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- AZCÁRATE, J. M^a. DE (dir.) (1970): *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M. (dir.) (1970): *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia.
- AZCARATE LUXAN, M.; GONZALEZ HERNANDO, I.; MANZARBEITIA, S. y MONGE, A. (2010): *Pintura mural medieval en la Comunidad de Madrid*, Departamento de Historia del Arte I, Madrid.
- BARRIO MOYA, J. L. (2006): "Los libros jurídicos de D. Bernardo Fernández de Velasco, XI Duque de Frías (1771)", *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XXXIX: 771-830.
- BARRÓN, A. (1995), "Cruces burgalesas del siglo XV", *Academia*, nº 80: 364-398.
- BARRÓN, A. (1998), *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*, Diputación de Burgos-Junta de Castilla y León, Burgos, T. I: 131-132.
- BENITO DOMENECH, F., OLUCHA MONTINS, F. (2003): *Urbano Fos, pintor (h. 1615-1658)*, Preparación y textos: Fernando Benito Domenech, Ferran Olucha Montins, [Exposición celebrada en el Museu de Belles Arts de Castelló, del 13 de marzo al 15 de junio de 2003], Valencia.

- BERMEJO MARTINEZ, E. (1999): "Tríptico de la adoración de los Magos", en Morena, A. de la, La catedral magistral de Alcalá de Henares, Diócesis de Alcalá de Henares, 135-138.
- BERNIS, C. (1970), "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", *Archivo Español de Arte*, T. XLIII, nº 170: 207.
- BERNIS, C. (1991): "Velázquez y el guardainfante", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, CSIC, Madrid: 49-60.
- BLANCO MOZO, J. L. (2003): "Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.*, 15: 79-98.
- BLANCO MOZO, J. L. (2009): "Dead Christ, 1652", en *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, Indianapolis Museum of Art, New Haven: 324-325.
- BLANCO MOZO, J. L. (2013): "Juan Sánchez Barba", en *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, Madrid, t. XLV: 621-622.
- BLAS, J.; DE CARLOS, M.C; MATILLAS, J.M. (2011): *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Biblioteca Nacional-CEEH, Madrid.
- BOCCADOR, J.; BRESSET, E. (1975) : *Statuaire médiévale de collection*, vol. II, Zoug.
- BRASAS EGIDO, J. C. (1982), *La platería palentina*, Diputación, Palencia.
- BRASAS EGIDO, J. C. (1980), *La platería vallisoletana y su difusión*, Institución Cultural Simancas, Valladolid.
- BUENDÍA, José Rogelio (1970): "Sobre Escalante", *Archivo Español de Arte*, tomo XLIII, nº 169:33-50.
- CABALLERO GÓMEZ, Mª V. (1985): *Juan de Toledo. Un pintor en la España de los Austrias*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia.
- CAMÓN AZNAR, J. (1970): *La pintura española del siglo XVI, Summa Artis, vol. XXIV*, Plus Ultra, Madrid.
- CARDERO LOSADA, R. (1999): "Catálogo de la Orfebrería" en Morena, A. de la, La catedral magistral de Alcalá de Henares, Diócesis de Alcalá de Henares, 89-119.
- CASASECA, A. (1984): *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- CASCIARO, R. (2007): "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, De Lucca, Roma: 49-74.
- CASTILLO OREJA, M.A. (1986): "La eclosión del Renacimiento: Madrid entre la tradición y la modernidad", en *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares: 135-169.
- Catálogo de exposición (1986): *Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Madrid.
- Catálogo de la exposición (1986): *Carreño, Rizi y Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Museo del Prado, Madrid.
- Catálogo de exposición (1992): *Madrid pintado*, Museo Municipal, Madrid.
- Catálogo de exposición (1995): *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Escultura y Pintura*, Diputación Foral de Álava, Vitoria (Comisario: Fernando Tabar Anitua).
- Catálogo de la exposición (1996): *Pintores del reinado de Carlos II*. Museo del Prado, Madrid.
- Catálogo de la exposición (1997): *Art de la seda a la Valencia del segle XVIII*, Fundació Bancaixa, Valencia.
- Catálogo de exposición (2003): *Las Edades del Hombre: El árbol de la vida (catedral de Segovia)*, Fundación Edades del Hombre, Valladolid.

- Catálogo de la exposición (2007): *Clausuras: Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Catálogo de exposición (2007): *Salzillo, testigo de un siglo*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y otros, Murcia. (Comisario: Cristóbal Belda Navarro).
- Catálogo de exposición (2008): *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*, Diputación Foral de Álava, Vitoria (Comisario: Fernando Tabar Anitua).
- Catálogo de exposición (2009): *Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, Diputación de Valladolid, Nava del Rey (Valladolid) (Comisario: Jesús Urrea Fernández).
- Catálogo de exposición (2013): *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*, Diputación de Granada, Granada.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Vda. De Ibarra, Madrid.
- CHICO, M. V. y MOMPLET, A. (1979): *El arte religioso en Torrelaguna*, Academia de San Dámaso, Archidiócesis de Madrid-Alcalá, Madrid.
- CHOCARRO BUJANDA, C. (2001): *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1982): "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", *Archivo Español de Arte*, tomo LV, nº 220: 351-372.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1987), "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, A. Bonet Correa coord., Madrid, Cátedra.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1989): "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia", *Anales de Historia del Arte*, 1: 197-207.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M. (1992), *Platería en la época de los Reyes Católicos* [Exposición celebrada en la Sala de Fundación Central Hispano, del 27 de octubre al 27 de diciembre de 1992], Madrid.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., (1995): "Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid", en *Retablos de la Comunidad de Madrid, siglos XV a XVIII*, Madrid: 351-374.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1995): "Robledo de Chavela. Iglesia parroquial de la Asunción. Retablo Mayor", en Cámara, A. y Valencia, S., *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Dirección General del Patrimonio, Comunidad de Madrid, 129-133.
- CRUZ YÁBAR, J.M. (2005), "Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid. Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLV: 155-177.
- CRUZ YÁBAR, J. M. (2013): *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Universidad Complutense, Madrid (tesis doctoral inédita).
- CURROS Y ARES, M^a A. (1979): *Mercedarias de Alarcón*. Madrid.
- CURROS Y ARES, M^a A. y GARCÍA GUTIERREZ, P. F. (1997): *MM. Mercedarias de D. Juan de Alarcón*. Madrid.
- CURROS ARES, M. A. (1997): *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón, 2, Catálogo de Pintura*, Madrid.
- DE LA MANO, J. M. (2011 A): *Mariano Salvador Maella [1739-1819]. Dibujos. Catálogo razonado. 2 vols.* Fundación Botín, Santander.
- DE LA MANO, J. M. (2011 B): *Mariano Salvador Maella [1739-1819]. Poder e imagen en la España de la Ilustración. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.

- DELGADO MARTÍNEZ, N. (2001): "Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669)", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo X, nº 20.
- DÍAZ MORENO, F. (2008), "Alonso Cano y el retablo de San Francisco en la Iglesia de Santiago de Madrid", *Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario*: 279-289.
- DOBADO FERNÁNDEZ, Juan: "Un nacimiento desconocido de la Roldana", *Myriam, Revista Mariana Universal*, Año LXI, nº 365, pp. 196-197.
- DOMINICI, B. (1743): *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Nápoles.
- ESTELLA MARCOS, M. (1976): "Tres obras de Nicolás Fumo, de paradero actual desconocido", *Archivo Español de Arte*, tomo XLIX, nº 193: 80-85.
- ESTELLA MARCOS, M. (1981): "Giacomo Colombo. Santa Teresa de Jesús", en *El arte en la época de Calderón*, Ministerio de Cultura, Madrid: 111-112.
- ESTELLA MARCOS, M. (1984): *Escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*. 2 vol., CSIC, Madrid.
- ESTELLA MARCOS, M. (1985): "Noticias artísticas de Torrelaguna", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LI: 305-318.
- ESTELLA MARCOS, M. y CORTÉS, S., (1989), "Los retablos documentados de Fuentelencina y Auñón, y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y Renera", *Archivo Español de Arte*, tomo LXII, nº 246: 131-155.
- ESTELLA MARCOS, M. (1990): *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*, CSIC, Madrid: 60-61.
- ESTELLA MARCOS, M. (2011): "Esculturas italianas de marfil en España de los siglos XVI al XVIII" con nuevas noticias sobre Gualterius, Beissonal y Caffieri" en *Barocke Kunststückh. Festschrift für Christian Theuerkauff*. Herausgegeben von Regine Marth und Marjorie Trusted. München: 22-29.
- ESTELLA MARCOS, M. (1985): "Noticias artísticas de Torrelaguna", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 51, 305-318.
- FÉLIBIEN, ANDRÉ (1666-1688) : *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (5 Vols) Paris, Sébastien Marbre.-Cramoisy.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, MATÍAS (1984), *Buitrago y su tierra*. Dos volúmenes. Madrid, Consultores Editoriales.
- FERRÁNDIZ, J. (1926), "El templo de San Fernando y su olvidado tesoro artístico", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo (Ayuntamiento de Madrid)*, nº11: 366-371.
- FERRARI, O. y SCAVIZZI, G. (1992): *Luca Giordano. L'opera completa*. Nápoles, Electa.
- FRANCH BENAVENT, R. (2000): *La sedería valenciana y el reformismo borbónico*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, Valencia.
- FRANCO MATA, A. (2002), "Crucifixus dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones", *Quintana*, 1:13-39.
- FRANCO MATA, A. (1980): Catálogo de la escultura gótica, Museo Arqueológico Nacional., Madrid.
- FRIEDLANDER, MAX J. (1973), *Early Netherlandish Painting, IXb*, La Connaissance, Leiden / Bruselas.
- GALINDO SAN MIGUEL, N. (1972): "Alonso del Arco", *Archivo Español de Arte*, Madrid tomo XLV, núm. 180: 347-385.

- GARCÍA CUADRADO, M.D. (2000), "San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico", en *La exégesis como instrumento de creación cultural. El testimonio de las obras de Gregorio de Elbira*, XVII: 343-366.
- GARCÍA GAINZA, M^a. C. (1990): *El escultor Luis Salvador Carmona*, Universidad de Navarra, Burlada.
- GARCÍA GAINZA, M^a. C. (1993): "Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona", *Reales Sitios*, 116, pp. 49-55.
- GARCÍA GAINZA, M^a. C. (2007): "Sobre las esculturas de Luis Salvador Carmona en Lekaroz", en *Promoción y mecenazgo del arte en Navarra. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2: 243-255.
- GARCÍA GAINZA, M^a. C. (2013a): "Luis Salvador Carmona, escultor cortesano e imaginero", *Cuadernos de Estepa*, 2. *Actas del IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía. El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767), Conmemoración del III Centenario de su nacimiento*: 1-13 (edición digital).
- GARCÍA GAINZA, M^a. C. (2013b): "Sobre el escultor José Salvador Carmona", *Laboratorio de Arte*, 25: 483-490.
- GARCÍA GARCÍA, F. (2011), "La anástasis-descenso a los infiernos", *Revista Digital de Iconografía medieval*, vol. III, nº6: 1-17.
- GARCIA GUTIERREZ, P. F. y MARTINEZ CARBAJO, A. F. (2011): *Iglesias conventuales de Madrid*. La Librería, Madrid.
- GARCÍA LÓPEZ, D. (2008): *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, FUE, Madrid.
- GARCÍA OLLOQUI, María Victoria (2000): *La Roldana*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla.
- GARCÍA REY, V. (1930-1931): "Historia de la Pintura Española. Fe de errores a una obra", *Arte Español*: 53-55 y 58.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1957): *Claudio Coello*, Instituto Diego Velázquez- C.S.I.C., Madrid.
- GILA MEDINA, LÁZARO (2007): *Pedro de Mena, escultor (1628-1688)*. Arco Libros, Madrid.
- GILA MEDINA, LÁZARO (2013) "Alonso de Mena (1587-1646): Escultor, ensamblador y arquitecto". *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, (coor.: L. Gila Medina), Universidad, Granada:17-82.
- GLÜCK, Gustav (1931): *Van Dyck: Der Meisters gemelde*, Klassiker d. Kunst XIII, Berlín.
- GODENNE, W. (1958-1973) "Préliminaires à l'inventaire général des statuettes d'origine malinoise, présumées des XV et XVI siècles", *Bulletin du Cercle Archéologique Littéraire et Artistique de Malines*, 1958-1973.
- GÓMEZ MENOR, J. (1971), «Un monumento artístico desaparecido. El Convento de San Juan de la Penitencia», *Anales Toledanos*, 4: 5-81.
- GÓMEZ-MORENO, J.M. (2013) "La ornamentación arquitectónica granadina en la primera mitad del siglo XVII: Alonso de Mena arquitecto, retablista y decorador". *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (coor.: L. Gila Medina), Universidad, Granada: 83-143.
- GÓMEZ-MORENO, MARÍA ELENA (1938) "Obras desconocidas de Pedro de Mena". *Cuadernos de Arte*, III: 23-39.
- GÓMEZ-MORENO, M. E. (1958): *Escultura del siglo XVII, Ars Hispaniae, tomo XVI*, Plus-Ultra, Madrid.
- GONZÁLEZ ASENJO, E. (2002): "Envíos de pinturas de Giordano a España en 1688" en *Luca Giordano y España*. Patrimonio Nacional, Madrid: 73-91.

- GONZÁLEZ CARASA, P. (1994), "Las cruces procesionales góticas de San Martín de Valdeiglesias y Cenicientos (Madrid)", *Anales de Historia del Arte*, nº 4, Homenaje al Doctor Azcárate: 773-381.
- GONZALEZ CARASA, P. (1994): "Las cruces procesionales góticas de San Martín de Valdeiglesias y Cenicientos (Madrid), *Anales de Historia del Arte*, 4: 773-781.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. (1984-1985): *Civiltá del Seicento a Napoli*, Museo di Capodimonte 24/XII/1984 a 14/VI/1985, Napoli.
- GONZÁLEZ RAMOS, R. (2002), "Pintores y escultores del siglo XVI al servicio de la Universidad de Alcalá. Algunas noticias inéditas sobre sus producciones artísticas", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.*, 14: 112-113.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1983), "Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas", *Berceo*, 105: 7-30.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1991), "Nuevas aportaciones al catálogo de Bartolomé Román (a propósito de otra pintura de las MM. Carmelitas de Calahorra)", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, CSIC, Madrid: 269-277.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I. (2011): "Isidoro de Tapia (hacia 1712- activo hasta 1771/1777), pintor rococó de la Academia de San Fernando de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.*, 23: 137-162.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I. y ARRANZ OTERO, J. L. (1999): "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.*, 11: 211-249.
- GUTIÉRREZ RUEDA, L. (2012): *Gracia y hermosura. Ensayo de iconografía teresiana*, Editorial de Espiritualidad, Madrid.
- HANSEN, MORTEN STEEN (2013): *In Michelangelo's Mirror. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*. Pennsylvania State University Press: 12-53.
- HEREDIA MORENO, M.C.; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (1999): "Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VIII, 16: 313-340.
- HEREDIA MORENO, M.C.; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2001): *La edad de oro de la platería complutense*, CSIC, Madrid: 133-177, 246-248 y 323-324.
- HERMOSO CUESTA, M. (2006): *La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HERMOSO CUESTA, M. (2008): *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa*. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- HUIDOBRO SALAS, C. y GONZÁLEZ NEGRO, I. (2001): *Del amor y la muerte: Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid.
- IBÁÑEZ, P. M. (1991a): *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*. Universidad, Castilla La Mancha.
- IBÁÑEZ, P. M. (1991b): "La escuela conquense de Fernando Yáñez de la Almedina" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la U.A.M.*, 3: 65-77.
- KUSCHE, M. (2007): *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores*, Fundación Arte Hispánico, Madrid.
- LAFUENTE FERRARI, Emilio (1941): "Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor", *Príncipe de Viana*, nº 4: 8-23.
- LAFUENTE FERRARI, Emilio (1944): "Nuevas notas sobre Escalante", *Arte Español*, Año XXVIII, tomo XV: 29-37.

- LANDA BRAVO, J. y GARCÍA GUTIÉRREZ, P. F. (1988): "Dos bocetos de Lucas Jordán y una Inmaculada de Pereda". *Archivo Español de Arte*, LVI, nº 244: 444-447.
- LARSEN, Eric (1980-1981): *L' Opera completa de Van Dyck*. 2 Vols. Rizzoli, Milán.
- LÓPEZ, T. (1763): *Descripción de la provincia de Madrid*, Joaquín Ibarra, Madrid.
- LÓPEZ MARTÍN, J. (1999): *La Iglesia de Almería y sus Obispos*, 2 vols, Instituto de Estudios Almerienses, Almería.
- LORD, E. A. (1953): "Luis Salvador Carmona en el Real Sitio de San Ildefonso (La Granja)", *Archivo Español de Arte*, tomo XXVI, nº 101: 11-29.
- LLORDÉN, A. (1955) "El imaginero y escultor Pedro de Mena y Medrano" en *La Ciudad de Dios*, 168: 315-376.
- LLORDÉN, A. (1960) *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (Siglos XVI-XIX)*, Ediciones del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ávila.
- MADOZ, P. (1848): *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar: Madrid*. Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa, Madrid.
- MADRE DE DIOS, A. de la (1729): *La exaltacion del amador de la cruz. Descripcion historica de los festivos cultos, y obsequiosos aplausos, que en la Regia Corte de el Catholico Monarcha consagraron las dos frondosas augustas ramas del laurel eliano (...) a la solemne canonizacion ... de San Juan de la Cruz*, Madrid.
- MADRE DE DIOS, A. de la (1736): *Vida histórico-panegirica de la venerable madre, y penitentissima Virgen Mariana Francisca de los Ángeles*, Madrid.
- MÂLE, Emile (2001): *El arte religioso de la Contrarreforma*, Encuentro Ediciones, Madrid.
- MANZARBEITIA VALLE, S. (2010), "El mural de San Cristóbal en la iglesia de San Cebrían de Muda", *Anales de Historia del Arte*, nº extraordinario 1: 293-309.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (1980): *El escultor Gregorio Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (1988): *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Cátedra, 3ª edición, Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (1990): *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Alpuerto, Madrid.
- MARTIN VISO, I. (2008): "Territorio y Sociedad en la región de Madrid en la época del románico", en Nuño, J., *Enciclopedia del románico*. Madrid, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 21-49.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J.M. y VISCEGLIA, M.A. (2008), *La monarquía de Felipe III*, 4 vols, Fundación Mapfre, Madrid.
- MATEO GÓMEZ, I. (1983): *Juan Correa de Vivar*, CSIC-Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- MATEO GÓMEZ, I. (1984): "Cuatro tablas de Pedro de Cisneros en la Iglesia de Valdemoro (Madrid)" en *Actas de las II Jornadas de Arte*, Madrid.
- MATEO GÓMEZ, I. (1988): "Nueva aportación al catálogo de Juan Correa de Vivar", *Archivo Español de Arte*, tomo LXI, nº 243: 313-318.
- MATEO GÓMEZ, I. (2000): "La pintura toledana en tiempos de Carlos V" en ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A., REDONDO CANTERA, M. J. (ed.) *Carlos V y las Artes: Promoción artística y familia Imperial*. Valladolid.
- MATEO GÓMEZ, I. (2011): "Juan Correa de Vivar. Mascaraque (Toledo), c. 1500-Toledo, 1566" en *Juan Correa de Vivar c. 1510-1566. Maestro del Renacimiento español*, Toledo.

- MATEO GÓMEZ, I., LÓPEZ-YARTO ELIZADE, A. (2003): *La pintura toledana del siglo XVI*, CSIC-Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- MATEO GOMEZ, I. (1991): "El retablo de Horcajo de la Sierra: su autor y filiación artística" en III Jornadas de arte, C.S.I.C., Madrid, 283-290.
- MATILLA TASCÓN, A. (1985), "Documentación sobre pueblos de la provincia de Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXII: 307-402.
- MATILLA TASCÓN, A. (1987): *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Instituto Salazar y Castro, Madrid.
- MESONERO ROMANOS, R. DE (1861): *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Est. Tip. de D. Francisco de Paula Mellado, Madrid.
- MÍNGUEZ DE SAN FERNANDO, L. (1791): *Descripción sencilla del nuevo templo de San Fernando, de Padres de las Escuelas Pías del Avapiés de Madrid por un sacerdote de la misma religión, aficionado a las Bellas Artes*, Imprenta de Sancha, Madrid.
- MOMPLET, A. (1980): "Portadas Mudéjares en el Norte de la Provincia de Madrid", en Primeras Jornadas de Estudios sobre la Provincia de Madrid, Diputación Provincial, Madrid, 822-824.
- MOMPLET, A. (2008): "El románico en Madrid", en Nuño, J., *Enciclopedia del románico*. Madrid, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 51-84.
- MOMPLET MÍGUEZ, A.; CHICO PICAZA, M^a. V. (1979): *El arte religioso en Torrelaguna*, Academia de San Dámaso, Madrid.
- MONLAU, P. F. (1850): *Madrid en la mano o El amigo del forastero en Madrid sus cercanías*, Imp. de Gaspar y Roig, Madrid.
- MONTALVO MARTÍN, F.J. (2003), "Cruz procesional del Corpus Christi", *Corpus, historia de una presencia* [Catálogo de la Exposición celebrada en la Iglesia Catedral Primada de Toledo en 2003], Toledo: 228-229.
- MORENA, Á. DE LA (1993): "La primitiva iglesia de Santa María de la Almudena (Origen, evolución, transformación y destrucción)", en *La Almudena y Madrid*, Madrid: 71-121.
- MORENA, A. DE LA (1974): *La arquitectura gótica religiosa en la provincia de Madrid*, Universidad Complutense de Madrid.
- MORENA, A. DE LA (1994): "Pintura mural medieval en la Comunidad de Madrid", *Anales de Historia del Arte*, 4: 633-644.
- MORENA, A. DE LA (1995): "Arte religioso medieval en Madrid", en De Vicente y Rodríguez (coord.), *Fe y cultura en la provincia eclesiástica de Madrid*, Editions du Signe, Strasbourg: 4-17.
- MORENA, A. DE LA (1999): *La catedral magistral de Alcalá de Henares*, Diócesis de Alcalá de Henares.
- MORENA, A. DE LA; CHICO, M. V.; MOMPLET, A. E. y OCON, D. (1976): *Catálogo monumental de la provincia de Madrid I: Colmenar Viejo*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- MORENO VILLA, J. (1932): "Memorial del escultor Luis Salvador Carmona", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo VIII: 98-99.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1987): "El Real Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, de Madrid", *Monte Carmelo*, 95: 495-505.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.

- NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a. M. (2012): " Los legados de arte y objetos suntuarios de Mariana Engracia de Toledo y María de Aragón, marquesa de los Vélez, y sus inventarios de bienes (1686)", en *Estudios de platería: San Eloy 2012/* coord. por Jesús Rivas Carmona: 385-410.
- NICOLAU CASTRO, J. (1990): "El escultor Juan Pascual de Mena", *Goya*, 214: 194-204.
- NICOLAU CASTRO, J. (1991): *Escultura toledana del siglo XVIII*. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo.
- NUÑO GONZALEZ, J. (coordinador científico) (2008): *Enciclopedia del románico*. Madrid, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.
- OLAGUER-FELIU, Fernando (1971): "La pintura en tres Iglesias madrileñas: Comendadoras de Alarcón, San Plácido y Parroquial de San Martín", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 7: 155-172.
- OLAGUER-FELIU, F. (1986): "Rejería arquitectónica madrileña del siglo XVI" EN Madrid en el Renacimiento, Madrid-Alcalá de Henares, 268-285.
- PACHECO JIMÉNEZ, C. (2004): "El culto a San José en Talavera de la Reina. Arte y devoción en el Antiguo Régimen", *Alcalibe*, 4: 163-192.
- PALOMINO y VELASCO, A. A. (1724): *Museo Pictórico y Escala Óptica: El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Madrid. Edición moderna a cargo de NINA AYALA MALLORY, Alianza, Madrid, 1986. También usada la edición de Aguilar, Madrid, 1988.
- PASCULLI, M. (1998): "Fumo", en *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, t. 50: 734-736.
- PÉREZ DE DOMINGO, L. (2007): *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Fundación Universitaria Española, Madrid.
- PÉREZ DE TUDELA, A. (2007): "El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563-1579) en Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna, I. Comisario Carlos Hernando, Roma: 391-420.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (1990), *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV-XIX)*, Diputación, Salamanca.
- PEREZ HIGUERA, M. T. (1999): "Sepulcro del Arzobispo D. Alfonso Carrillo de Acuña" en Morena, A. de la, La catedral magistral de Alcalá de Henares, Diócesis de Alcalá de Henares, 121-134.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1964): *Borgianni, Cavarozzi y Nardi, en España*, C.S.I.C.-Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972): *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. I. Dibujos españoles siglos XV-XVII*. Madrid
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1998): *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV. Discurso leído el día 13 de diciembre de 1998 en su recepción pública*. Real Academia de la Historia, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E. (2000): *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Preparación, textos y catalogo: Alfonso E. Pérez Sánchez, [Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de San Pío V, del 28 de septiembre al 12 de noviembre de 2000], Valencia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (2010): *Pintura barroca en España*, 2ª edición, Cátedra, Madrid.
- PLEGUEZUELO, Alfonso (2011): "Cuatro belenes inéditos de La Roldana", *Ars Magazine*, Año IV, nº 9, pp. 80-93.

- PONZ, A. (1772-1794): *Viaje a España. 18 volúmenes*, Joaquín Ibarra, Madrid. Ediciones modernas utilizadas a cargo de Ed. Aguilar, Madrid, 1972 y 1986.
- PORTELA, F. (2010): "La Capilla del Obispo, una joya recuperada para Madrid", *Pasos de Arte y Cultura*, 15: 56 -58.
- POST, R. CH. (1947): *A history of Spanish Painting, vol. IX (1ª parte)*, Cambridge-Mass.
- POST, R. CH. (1950): *A history of Spanish Painting, vol. X. Appendix*, Cambridge-Mass.
- PUEBLA (2012): *Guía de Patrimonio Religioso de la Ciudad de Puebla*, Puebla.
- QUESADA, J. M.; JIMÉNEZ, A. (1996): *El Arte en Atienza*. Aache, Guadalajara.
- RAMALLO ASENSIO, G. A. (1982): "Dos Inmaculadas desconocidas, de Palomino y Alonso del Arco, en la clausura del Convento del Sacramento", *Miscelánea de Arte*, Instituto Diego Velázquez/C.S.I.C., Madrid.
- RÉAU, L. (1996): *Iconografía del arte cristiano* [1ª edición, Paris, 1957], Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RINCÓN, W. (1985), "Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814", *Academia*, 60: 299-372.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1921), *Catálogo Monumental de la provincia de Madrid*, Madrid.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2010), "La crucifixión", *Revista Digital de Iconografía medieval*, vol. II, nº4: 29-40.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, A. (2002): "Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid", en *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada: 727-731.
- RODRÍGUEZ RICO, C. (2000): "Obras inéditas del escultor Alfonso Giraldo Bergaz en Álava y Navarra", *Goya*: 252-257, pp. 252-257.
- ROMERO TORRES, J. L.(1989): "El artista, el cliente y la obra de arte" en el Catálogo de la exposición *Pedro de Mena 1628-1988*, Málaga: Junta de Andalucía: 97-114.
- ROMERO TORRES, J. L. (1998): "San José con el Niño, 1705. Nicola Fumo", en *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Junta de Andalucía, Sevilla: 212-213.
- ROMERO TORRES, J. L. (2005): "Inmaculada Concepción", en *Inmaculada*, Fundación "Las Edades del Hombre", Madrid: 312-314.
- ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio (Comisarios) (2007): *Roldana*. Catálogo de exposición, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007.
- RUBIO DE TEJADA, T. (2009): "El marquesado de la Laguna de Camero Viejo", *Boletín de la Asociación Riojana de Genealogía y Heráldica*, 1: 29-32.
- SÁNCHEZ PALENCIA, A. (1976), "La iglesia de Santo Domingo de Pozuelo del Rey", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII: 317-321.
- SÁNCHEZ RIVERA, J. Á. (2010a): "El escultor Fernando del Cid. Algunos datos sobre su vida y su actividad artística", *Archivo Español de Arte*, tomo LXXXIII, nº 331: 249-266.
- SÁNCHEZ RIVERA, J. Á. (2010b): "Robert Michel en la iglesia de las Comendadoras de Santiago", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, L: 353-373.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1972): *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Universidad, Granada.
- SÁNCHEZ RIVERA, J. Á. (2014): *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

- SANTA TERESA, S. de (1935-1952): *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, El Monte Carmelo, Burgos.
- SANZ MARTÍNEZ, N. (1997): *La Inmaculada Virgen María de la Almudena*, Ayuntamiento, Madrid.
- SCALLIEREZ, CÉCILE (2013) : “Jean Cousin Fils peintre”, en *Jean Cousin père et fils. Une famille de peintres au XVIe* (Cécile Scaillièrez dir.), Musée du Louvre, París.
- SCHLEGEL, U. (1981): “I Crocifissi degli Altari in San Pietro in Vaticano” en *Antichità Viva*: 37-42.
- SCHMIDT, E. (2012): *Das Elfenbein der Medicis. Bildarbeiten für den Florentiner Hof von Giovanni Antonio Gualterius, dem Furienmeister, Leonhard Kern, Johann Baltasar Stockasmer, Melchor Barthel, Lorenz Rues, Francis van Bossiuit, Balhtasar Griesman und Balthasar Permoser....* München.
- SEGURA GRAIÑO, C. (1990): “A modo de introducción a la historia del Madrid medieval”, en de Miguel Rodríguez, J. C., *El Madrid medieval : sus tierras y sus hombres*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, 15-21.
- SILVA MAROTO, P. (1988): “Los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca”, *Archivo Español de Arte*, tomo LXI, nº 243: 271-289.
- SILVA MAROTO, P. (1992): “Dos nuevas tablas del taller del llamado Maestro de los Luna”, *Archivo Español de Arte*, 257, 74-79.
- SILVERIO DE SANTA TERESA, OCD (1924): *Obras de Santa Teresa de Jesús*, Biblioteca Mística Carmelitana, t. 9, Tipografía de «El Monte Carmelo», Burgos.
- STOICHITA, V. I. (1996): *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Alianza Editorial, Madrid.
- SULLIVAN, E. J. (1989): *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Nerea, Madrid.
- TABAR ANITÚA, F. (2007): *Salvatierra-Agurain en la Historia del Arte*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, Vitoria (edición bilingüe, vascuence-español) .
- TORMO, E. (1972): *Las iglesias de Madrid*, con notas de M. E. GÓMEZ-MORENO, Madrid.
- TOVAR MARTÍN, V. (1983) (dir.): *Inventario artístico de Madrid capital. I*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- TRENS, M. (1949): *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Plus Ultra, Madrid.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1977): *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Universidad, Valladolid.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1983): “Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX: 441-454.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1987): “Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado (noticias de su vida y obra)”, *Boletín del Museo del Prado*, nº 23: 117-123.
- VASARI, G. (2002): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Madrid, Cátedra.
- VERA TASSIS, J. (1692): *Historia del origen, inuencion y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena*, Francisco Sanz, Madrid.
- VERDÚ BERGANZA, L. (1996): *La “arquitectura carmelitana” y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, Universidad Complutense, Madrid.
- VESGA Y GUTIÉRREZ, F. (1919): *Real Colegio de Escuelas Pías de San Fernando: noticias breves y curiosas acerca de su iglesia recogidas por el P. Francisco Vesga y Gutiérrez de San Luis de Gonzaga...*, March y Samarán, Madrid.
- VIÑAZA, Conde de la (1894): *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Arte en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid.

- VIGIL-ESCALERA, A. (2009): "El poblamiento rural del sur de Madrid y las arquitecturas del siglo VII", en Caballero, L., Mateos, P. y Utrero, M. A. (eds.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura*, CSIC, Instituto de Arqueología de Mérida, Instituto de Historia, Madrid, 205-229.
- VV. AA. (1995): *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid, Madrid. (2ª edición: 2002).
- WEISE, G. (1939), *Spanische plastik aus sieben Jahrhunderten*, Tübingen.
- WEISE, G. (1971): *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze.
- WETHEY, H. E. (1967): "The Spanish Viceroy, Luca Giordano, and Andrea Vaccaro", *The Burlington Magazine*, 777: 678-687.
- WETHEY, H. (1983): *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza, Madrid.

Índice onomástico



A

Acero, Vicente: 136
Agüero, Benito Manuel: 25
Alfaro, Juan de: 28
Alfonso VI: 20, 35, 36, 178, 232
Algardi, Alessandro: 24, 218
Almonacid, Sebastián de: 42
Ange Houasse, Michel: 147
Antolínez, José: 142, 214
Arco, Alonso del: 24, 143, 207
Arnal, Juan Pedro: 263, 264
Austria, Alberto de: 152
Austria, Juan José de: 231

B

Bahía, Alejo de: 87
Ballester, Joaquín: 261, 264
Barroso: 81
Barthel, Melchior: 220
Bartolomé: 26
Bassano: 23
Battista Caracciolo, Giovanni: 164
Battista Sachetti, Giovanni: 148
Bautista de Toledo, Juan: 78
Bautista Iturralde, Juan: 268
Bautista Monegro, Juan: 23
Bautista Morán, Juan: 251
Bautista Vázquez, Juan: 87
Bautista, Francisco: 130, 133
Bautista, Hermano Francisco: 28
Bayeu, Francisco: 148, 255
Bayeu, Ramón: 265
Becerra, Gaspar: 81, 82, 84, 86, 146
Bejarano, Sebastián de: 193
Bellotto, Bernardo: 19
Benavente, Sebastián de: 194
Benito de Churriguera, José: 145

Bergaz, Alfonso: 267
Berruguete, Alonso: 76, 82
Berruguete, Pedro: 76, 78
Bigarny, Felipe: 22, 42
Borgoña, Juan de: 76
Bos, Cornelis: 84
Braganza, Bárbara de: 31, 147
Brandi, Mariano: 262, 264
Broschi, Carlo: 19
Buonaccorsi, Piero (Perino del Vaga): 101

C

Cajés, Eugenio: 23, 25, 28, 140, 160
Calabrese, Cavalier: 211
Calderón de la Barca, Don Pedro: 30
Calderón, Juan: 91, 94, 96
Cambiaso, Luca: 23, 81
Camilo, Domenico: 160
Camilo, Francisco: 26, 160, 198
Campero, Juan: 40
Canale, Giovanni Antonio: 19
Cano, Alonso: 31, 139, 189, 207, 221, 235
Caravaggio: 24
Carducho, Bartolomé: 23, 24, 160
Carducho, Vicente: 23, 26, 28, 30, 136, 140, 160
Carlos I: 40
Carlos II: 142, 145
Carlos III: 19, 145
Carlos IV: 147
Carlos V: 75
Carmona, Luis Salvador: 147, 248, 250, 258, 260, 263, 264
Carnicero, Antonio: 262, 264
Caro, Francisco: 30
Carreño de Miranda, Juan: 24, 30, 31, 142, 231, 235
Carvajal, Luis de: 80, 81
Cascese (Caxés), Patricio: 23

Castello, Fabrizio: 23, 160
Castello, Félix: 23, 160
Castro, Felipe de: 148
Castro, Manuel de: 26
Ceán Bermúdez, Juan Agustín: 145
Cerda, Catalina de la: 152
Cerda, Juan de la: 152
Cerda, Sancho de la: 152
Cerecedo, Cristóbal de: 94, 97
Cerecedo, Juan de: 91, 94, 96
Cerezo, Mateo: 25, 142, 214, 235
Chavela, Robledo de: 45
Chiari, Giuseppe: 258
Churriguera, José: 136
Cincinato, Diego: 160
Cincinato, Romulo: 23, 81, 160
Cisneros el Viejo, Pedro de: 104
Clara Eugenia, Isabel: 152
Coello, Claudio: 25, 26, 28, 30, 142, 214, 231
Colonna, Angelo Michele: 28
Correa de Vivar, Juan: 76, 97
Cortese, Guglielmo: 255
Cortona, Pietro da: 31
Cousin, Jean: 111
Coussin, Louis: 112
Covarrubias, Alonso de: 125
Coxcie, Michiel: 23
Cruz Yábar, Juan María: 192
Cueman, Egas: 42
Cuevas, Pedro de las: 235

D

Díaz del Valle, Lázaro: 235
Díaz del Valle: 196
Donoso, José: 26, 28, 30, 214, 235
Duquesnoy, François: 218, 240
Dyck, Antoon van: 171
Dyck, Franz Van: 171

E

Egas, Antón: 38, 39
Egas, Enrique: 22, 38, 39
El Bosco: 23
Emir Muhammad I: 19
Enrique IV: 75
Ezquerro, Jerónimo: 255
Fajardo de Requesens Zúñiga, Fernando Joaquín: 220

F

Faraz, Juan Francisco: 84
Felipe II: 23, 26, 81, 140
Felipe III: 26, 127, 139, 152
Felipe IV: 28, 127, 133, 140, 142, 221
Felipe V: 146
Fernández de Navarrete el Mudo, Juan: 23
Fernández de Velasco, Bernardino: 248
Fernández del Campo, Pedro: 135
Fernández, Gregorio: 193, 194
Fernández, Luis: 162
Fernando VI: 147
Ferrer, Vicente: 265
Ferro, Gregorio: 265
Flandes, Juan de: 76, 78
Flipart, Charles-Joseph: 147
Floris, Cornelis: 84
Francisco I de Francia: 75
Frías y Escalante, Juan Antonio de: 28, 142, 201, 214, 216
Fumo, Nicola: 241

G

Galindo, Doña Beatriz: 26
García Hidalgo, José: 235
Giaquinto, Corrado: 147
Gil de Hontañón, Juan: 38
Gil de Hontañón, Rodrigo: 125

Gil, Juan: 80
 Giordano, Luca: 24, 26, 31, 143, 211, 228
 Giralte, Francisco: 84
 Girón, Tello de: 80
 Gómez de Mora, Juan: 30, 32, 78, 127
 Gómez el Viejo, Martín: 109
 Gómez-Moreno, María Elena: 192, 221
 González Becerril, Juan: 78
 González de Vega, Diego: 189, 214
 González Velázquez, Antonio: 26, 255
 González, Bartolomé: 25, 154
 Goyeneche, Juan de: 136
 Greco, El: 24, 25
 Guas, Juan: 38, 41, 42
 Guercino: 24
 Gumiel: 80
 Guzmán, Nicolás de: 241

H

Hernández, Gregorio: 28
 Hernández, Marcos: 84
 Herrera Barnuevo, Sebastián de: 24, 194
 Herrera El Mozo, Francisco: 24, 26, 30, 142, 143
 Herrera, Antonio de: 194
 Hontañón, Gil de: 80
 Hurtado Izquierdo, Francisco: 136

J

Jacinto de Espinosa, Jerónimo: 184
 Joli, Antonio: 19, 24
 Juan I: 75
 Juan II: 42
 Juan II: 75

L

La Católica, Isabel: 28
 Lanchares, Antonio: 162

Leonardo, Jusepe: 162
 Leone: 23
 Leoni, Pompeo: 23
 López y López de Lerena; 106

M

Manuel, Jorge: 23
 Maratta, Carlo: 258
 Maratti, Carlo: 142
 Mariana de Austria: 231
 Martín Cabezalero, Juan: 214, 235
 Martín Cabezalero, Juan: 28, 30, 142
 Martínez Contreras, Toledo: 40
 Martínez del Barranco, Bernardo: 149, 265
 Meléndez, Miguel Jacinto: 30
 Mena, Alonso de: 221
 Mena, Pedro de: 25, 206, 221
 Mendoza, Álvaro de: 251
 Mengs, Antón Rafael: 28, 148
 Merino, Francisco: 84
 Michel, Robert: 24, 250, 252
 Mitelli, Agostino: 28
 Mora, Francisco de: 127, 130
 Moradillo, Francisco de: 138
 Morales, Luis de: 24

N

Nardi, Angelo: 24, 141, 164
 Navarrete el Mudo: 81

O

Obispo Berenguer: 195
 Ocaña, Juan de: 194
 Olmo, José del: 31
 Olmo, Manuel del: 31, 134

P

Palomino, Antonio: 26, 192, 210, 214, 235

Panini, Giovanni Paolo: 19
Pantoja de la Cruz, Juan: 23, 152, 154
Pareja, Juan de: 25
Paret, Luis: 255
Pascual de Mena, Juan: 24, 28, 30, 250, 252
Pavía, Giacomo: 19
Pereda, Antonio de: 24, 26, 31, 208, 255
Pereira, Manuel: 30
Pérez, Andrés: 112
Piquer, José: 267
Ponz, Antonio: 24, 28, 145

R

Raimundo de Borgoña: 20
Ramírez, Don Francisco: 28
Ribera, Jusepe: 25
Ribera, Pedro de: 24, 31, 136
Ricci, Fray Juan: 23, 26, 231
Rincón, Antonio del: 45
Rincón, Fernando del: 45
Rioja, Domingo de: 26
Rizi de Guevara, Juan: 156
Rizi, Francisco: 23, 24, 26, 30, 141, 164, 189, 190,
201, 214, 231, 240
Rodríguez Marín, F.: 91
Rodríguez, Jerónimo: 78
Rodríguez, Ventura: 26, 31, 138
Rojas, Simón de: 264
Roldán, Luisa: 225
Román, Bartolomé: 141, 156, 235
Román, Matías: 135
Román, Tomás: 135
Rómulo, Diego de: 23
Rues, Lorenzo: 220
Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio: 26, 214, 235

S

Salvador Carmona, Juan Antonio: 264
Salvador Carmona, Luis: 24, 26, 28, 30, 251
Salvador Carmona, Manuel: 264
Salvador Gómez, Vicente: 184
Salvador Maella, Mariano: 148, 258, 261
San Martín, Julián de: 267, 268
Sánchez Barba, Juan: 28, 192, 193
Sánchez Coello, Alonso: 23, 24, 81, 94
Sánchez Solariego, Juan: 251
Sánchez, Pedro: 130
Sillero, Antonio: 78
Solis, Virgil: 84
Soto, Lorenzo de: 24

T

Tapia, Isidro de: 255
Teixeira, Pedro: 19
Theotokopoulos, Domenikos ("El Greco"): 23
Thomas, Ignacio: 138
Tibaldi, Pellegrino: 23
Tibaldi: 81
Tintoretto: 23
Tiziano: 23, 24
Toledo, Juan de: 143, 195, 196
Tolosa, Alonso de: 127
Tormo, Elías: 78
Torre, Pedro de la: 194
Torres, Matías de: 24

U

Urbina, Diego de: 80, 81, 94
Urbino, Francisco de: 84

V

Van de Pere, Antoni: 24
Van der Hamen, Juan : 30
Van der Weyden, Rogier: 23
Van Dyck: 24
Vargas y Carvajal, Gutierre de: 132
Veen, Otto van: 152
Velázquez, Diego: 28, 141, 166
Vera Tassis, Juan de: 139
Veronés, Paolo: 23, 201
Vigarny: 80
Vilhena y de Mello, María de: 152
Villabrille y Ron, Juan Antonio: 24, 28, 147
Villarreal, Cristóbal de: 94
Villoldo, Juan de: 75, 76
Volterra, Daniel de: 86
Vries, Vredeman de: 84

W

Wyngaerde: 78

Z

Zayas, Felipe de: 221
Zayas, Miguel Félix de: 222
Zorita, Almonacid de: 87
Zuccaro, Federico: 23
Zuccaro: 81



La Suma de Todos



Comunidad de Madrid

www.madrid.org