

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo VII



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1971

S U M A R I O

	<u>Páginas</u>
EL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Patronato y Junta Directiva	9
Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1970, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	11
ESTUDIOS	
Algunos aspectos referentes al abastecimiento de carne a la Villa de Madrid (1481-1877), por <i>Agustín Gómez Iglesias</i>	19
Historia y descripción del Camarín de reliquias de El Escorial, por <i>Gregorio de Andrés, O. S. A.</i>	53
La Carrera de San Jerónimo, por <i>Carmen Rubio Pardos</i>	61
El Alcázar y no la Torre de los Lujanes fue la prisión madrileña de Francisco I de Francia, por <i>Amada López de Meneses</i>	121
La Casa Eraso (Casaras) del Puerto de la Fuenfría, por <i>Gregorio de Andrés, O. S. A.</i>	149
La pintura en tres iglesias madrileñas: Comendadoras de Alarcón, San Plácido y Parroquial de San Martín, por <i>Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i>	155
Iglesia de Alpajés, en Aranjuez, por <i>Ana María García Páramo</i>	173
Estudio y Catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón, por <i>Manuel Ruiz Lagos</i>	181
El proyecto de Ardemáns para la Basílica Pontificia de San Miguel, por <i>Mercedes Agulló y Cobo</i>	215
Aspectos del vivir madrileño durante el reinado de Carlos II, por <i>Antonio Domínguez Ortiz</i>	229
Asociaciones piadosas madrileñas del siglo XVIII (Descripción bibliográfica de sus Constituciones), por <i>Francisco Aguilar Piñal</i>	253
Catálogo de las Socias de honor y mérito de la Junta de Damas Matritense (1787-1811), por <i>Paula de Demerson</i>	269
Abastecimiento de carbón en Madrid de 1797 a 1800, por <i>M.ª Nieves Ramos Torre</i> ...	275

	<u>Páginas</u>
Notas geográfico-históricas de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el siglo XVIII (continuación), por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	313
La Casa-Palacio de los Mariscales de Castilla, por <i>José del Corral</i>	333
Problemas y personajes de la Sala de Alcaldes en 1791, por <i>Antonio de P. Ortega Costa</i> y <i>Ana M.^a García Osma</i>	347
En el estudio de Esquivel. Una imaginaria reunión que ha pasado a la historia, por <i>Enrique Pardo Canals</i>	357
Breve historia de la Biblioteca del Ateneo de Madrid, por <i>Federico Carlos Sainz de Robles</i>	383
El Atlas de España y sus talleres de grabado (Empresa Madoz-Coello), por <i>José Gómez Pérez</i>	401
Relojes y relojeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo XIX, por <i>Eloy Benito Ruano</i>	421
Servicios y actividades culturales del Ayuntamiento de Madrid, por <i>Antonio Aparisi</i>	453

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía de Madrid y su provincia (Continuación), por <i>José Luis Oliva Escribano</i> .	469
Madrid en los libros, por <i>Juan Sampelayo</i>	487

MATERIALES DE TRABAJO

Quisquilia, por <i>Agustín Gómez Iglesias</i>	501
--	-----

**LA PINTURA EN TRES IGLESIAS MADRILEÑAS: COMENDADORAS
DE ALARCON, SAN PLACIDO Y PARROQUIAL
DE SAN MARTIN**

POR FERNANDO DE OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO

Iglesia de las Madres Mercedarias de don Juan de Alarcón

I

Fue uno de los muchos conventos que se levantaron en el Madrid de Felipe III, por iniciativa particular; en este caso la de doña María de Miranda, ilustre dama burgalesa, la cual, hacia 1609, concibe la idea de la erección de un gran inmueble —convento e iglesia— que albergarse a las Madres Mercedarias Descalzas de la Concepción. Asesorada por su confesor y testamentario, don Juan Pacheco de Alarcón, a éste entrega las riendas del proyecto, dando comienzo las obras en el año de 1636.

No conocemos el nombre del arquitecto, ni tenemos datos suficientes para trazar la historia de la construcción. Esta termina en 1656 a expensas de la familia Cortizo, lo que indica debieron agotarse los fondos dejados por doña María para tal empresa antes de lo previsto, coyuntura que aprovechan los mencionados Cortizos —muy protegidos por don Luis de Haro, entonces en el Gobierno— para llevar a buen fin el proyectado edificio religioso, hecho que, sin duda, ayudaría a elevar un tanto su muy dudosa reputación en la corte de Felipe IV con relación a su posible ascendencia judía.

Ciñéndonos a la iglesia del convento, ésta queda concebida de planta de cruz latina y una sola nave sin capillas laterales, en cuya parte superior se abren ventanas en arcos alabeados y en la inferior otras que dan al convento, con rejas y celosías, algunas figuradas. Presenta coro en alto a los pies y atrio

del mismo ancho de la la iglesia. La cabecera y la nave se cubren con bóvedas de cañón con lunetos; en el crucero se alza, sobre pechinas, una cúpula rebajada, sin tambor, dividida por ocho costillas y con linterna; en el tramo de los pies, bajo el coro, una bóveda rebajada con lunetos y el atrio se cubre con bóveda apainelada.

La puerta que da acceso al templo presenta unos herrajes de tipo barroco, sin firmar y fechados en el mismo año de la terminación de la iglesia: 1656.

En el brazo del crucero evangelio se conservan los restos de la beata Mariana de Jesús (1624-1664) —«La Estrella de Madrid»—, beatificada por Pío VI en 1783, recibiendo ya desde entonces uno de los cultos más extendidos y profundos de la devoción popular y castiza madrileña.

II

Conocidos ya estos breves datos sobre la historia de la iglesia y vista su estructura arquitectónica, pasemos a estudiar las obras pictóricas que el templo encierra.

— Lo primero que llama nuestra atención es el gran lienzo del Altar Mayor. Representa la «Inmaculada Concepción» (fig. 1), óleo de 9 × 5,5 m., debido a los pinceles de Juan de Toledo (1611-1665) y que causó sensación —en muchos sentidos no muy halagüeña— en el Madrid de la época por el desmesurado tamaño y teatralidad del lienzo, que recuerda a otras obras de tema guerrero de Juan Toledo, que fue capitán de caballería y había sobresalido como pintor de batallas y nunca como pintor religioso, según se nos va a mostrar a través de varios lienzos de esta iglesia.

En el centro del óleo, la Inmaculada Concepción, a gran escala, con amplia vestidura blanca y movido manto azul. A derecha e izquierda, profusión de ángeles, a mucha menor escala, portando instrumentos de música: órgano, flauta doble, violín y pífano. A la izquierda, a mayor tamaño que los ángeles, dos figuras consultan un largo papel pautado. La parte inferior del óleo presenta una composición simétrica: a ambos extremos dos figuras a mayor escala, la de la derecha reclinada, la de la izquierda en genuflexión portando espejo. En el centro de esta parte inferior, grupos de angelitos que sostienen la bola terrestre sobre la que se yergue la figura de la Inmaculada. Al pie del lienzo, casi tapados por el altar, se encuentran representados más signos marianos: el jardín, la fuente, el pozo, la torre. La composición se completa con un gran rompimiento de gloria en su parte superior, con Dios Padre a la derecha, Cristo a la izquierda y el Espíritu Santo en el centro, con un gran resplandor, descendiendo sobre la Virgen.

— A ambos lados de este aparatoso lienzo tenemos otros dos óleos de Juan de Toledo. A la izquierda, «San Ramón Nonnato» (fig. 2), de 1,55 × 1,45 metros presenta al Santo en el centro, con capelo cardenalicio colgado a la espalda y portando en sus manos un Ostensorio (alegoría a su última comunión, recibida de manos del propio Cristo). Se vuelve ligeramente hacia la derecha, donde, sobre una mesa, se encuentra un ensangrentado candado (alusión al martirio que le fue infringido para que el santo no pudiera predicar).

Tras él (ángulo superior izquierdo) un ángel porta su palma del martirio.

San Ramón fue apodado «Nonnato» por haber muerto su madre antes de dar a luz, teniendo que practicarse una cesarea sobre su cadáver. Misionero de la Merced, el santo fue hecho prisionero por piratas berberiscos, quienes, antes de su muerte, le sometieron a martirio.

A la derecha, y haciendo pareja con el anterior, «San Antonio de Padua» (fig. 3), de 1,55 × 1,35 m., representándonos a San Antonio, de medio cuerpo y posición casi perfilínea, dirigiendo su mirada hacia la izquierda. En ese lado del óleo tres ángeles-niños soportan la bola terráquea sobre lo que se sienta el Niño Jesús con flotante manto rojo sobre sus hombros y portando las azucenas.

Dignos de notar en este cuadro —un tanto vaporoso de tonos— son los ángeles, que presentan una clara influencia de Rubens.

— Dejamos el Presbiterio y pasamos al crucero, en cuyo brazo de la Epístola, en un retablo, volvemos a admirar otros dos lienzos de Juan de Toledo. Son dos pequeños cuadros de 0,57 × 0,52 m., que forman pareja. El de la izquierda, «San Pedro Nolasco entregando el Libro de las Reglas» (fig. 4), nos presenta a este santo, a la izquierda, acompañado de otro faile mercedario, entregando el Libro de las Reglas de la Merced a una congregación de religiosas, mercedarias también, que, de rodillas, lo reciben. Tras el Santo y el fraile, un pesado cortinaje de cálido colorido rojo da riqueza a la composición austera del lienzo.

El de la derecha representa «El viaje de San Raimundo de Peñafort de Mallorca a Barcelona» (fig. 5), contándonos el milagro del dominico catalán que habiendo acompañado al rey de Aragón a la isla de Mallorca, cayó en desgracia ante su señor temporal y éste le prohibió embarcar en cualquier navío con rumbo a las costas españolas. Entonces el Santo, tomando una pequeña barca y usando su capa como vela, atravesó el mar llegando a salvo al puerto de Barcelona.

En el cuadro vemos, a la derecha, a San Raimundo en una barquichuela, usando su capa blanca de vela, en el momento en que llega al puerto catalán

(fondo de la pintura). Dos caballeros contemplan su llegada, al igual que dos pilluelos que parecen arrancados de una novela picaresca.

— En el mismo retablo del crucero Epístola en que se encuentran los cuadros vistos, en su parte central, tenemos «El sueño de San José» (fig. 6) óleo de $1,55 \times 2,55$ m., debido a los pinceles de Juan Montero de Rojas (1613-1683) y que Antonio Ponz atribuyó equivocadamente a Juan de Toledo. Presenta una diagonal muy acusada: en primer término, San José, sobre el cual, en una nube, se le aparece un ángel que, señalando a María (a la derecha y al fondo de la pintura) le comunica el Misterio sobre el Hijo que la Virgen lleva en su seno.

— Terminamos el estudio de las pinturas de este retablo del crucero Epístola con el «Ecce Homo» que aparece en la puerta del Sagrario. Es un lienzo de $0,21 \times 0,37$ m., de autor anónimo, del siglo XIX, presentando un típico ejemplo del estilo neoclásico.

— En el mismo brazo del crucero de la Epístola tenemos otro retablo, decorado con esculturas del XX, en cuya espiga aparece un «Santiago Matamoros», lienzo de $1,95 \times 2,50$ m., debido a la mano de Antonio Palomino (1653-1725), pintor famoso en la Corte, alcalde de la Mesta y gran teórico de la pintura. Vemos en el óleo a Santiago, a caballo, portando espada y estandarte con la cruz de su nombre. Cabalga al galope sobre multitud de infieles derrotados. Presenta unos colores muy claros y sus figuras son tan movidas que llegan un poco al rococó.

— Pasamos ahora al brazo del crucero del Evangelio. Allí, en la espiga del retablo que alberga los restos de la venerable Mariana de Jesús, vemos un «Cristo crucificado», lienzo de $1,95 \times 2,50$ m., de autor desconocido para nosotros, finales del siglo XVII y perteneciente a la escuela sevillana. Sobre fondo negro, se destaca el cuerpo de Cristo clavado en la cruz. De tonos pálidos y vaporosos es posible se trate de una copia de Murillo.

— En el mismo brazo del crucero Evangelio podemos admirar otro lienzo. Se trata del «Día de la Resurrección», de 3×4 m., autor anónimo, principios del siglo XVIII, y actualmente en mal estado de conservación.

El lienzo está dividido en dos partes que integran su composición; la superior, copia de Rafael, nos presenta a Cristo en majestad, coronado, sentado en el globo terráqueo y portando en su mano izquierda una hoz (alegoría de la recolección de los frutos humanos). A su derecha, la Virgen, de hinojos y dispuesta a asumir su papel de Intercesora del género humano. A derecha de Cristo y Nuestra Señora, legiones de santos y santas, bajo los cuales y en medio de compactas nubes, numerosos ángeles tocan las trompas que llaman

al Juicio Final. La parte inferior del lienzo presenta el momento en que la tierra se estremece y los muertos salen de sus sepulturas. Como fondo de esta parte inferior de la pintura, tenemos construcciones y edificios de tipo clásico.

— Y terminamos el estudio de las obras pictóricas de esta iglesia con una rápida visión de los cuatro óleos de las pechinas, en forma oval y de autor desconocido. Representan cuatro bustos de santos que se destacan sobre fondo oscuro y al pie de los cuales una inscripción reza sus nombres. Son de mediados del siglo XVIII.

— «San Pedro Pascual» (fig. 7). Religioso de la Merced, aparece vestido con rica sobrepelliz, bajo la cual se ve el escudo de la Orden. Porta en su mano derecha un báculo y una especie de lanza de retorcidas puntas, instrumento con el que fue sometido a tortura. Tras él, a su derecha, una mitra.

— «Mariana de Jesús» (fig. 8), pintura que vino a sustituir a la de Santa Balbina que, según Tormo¹, ocupaba antes ese lugar.

— «San Victoriano» (fig. 9). En esta pechina menciona Tormo² la representación de Santa Victoria, subrayando su duda sobre la identidad de la Santa con una interrogación. Ignoro si cuando dicho autor visitó la iglesia se encontraba esta pechina oscurecida o tapada, pues lo cierto es que bajo el lienzo y en letras muy claras puede actualmente leerse: «San Victoriano». Fue este Santo, originario de Italia, fundador de numerosos monasterios en su país y en el Languedoc, desde donde pasó a España, donde a su vez fundó una gran comunidad religiosa masculina en Asane (Aragón) de la que acabó siendo abad.

— «San Eutiquio» (fig. 10). El Santo junta las manos en actitud de oración, elevando los ojos al cielo. Con su brazo derecho sujeta la palma del martirio. Santo de la Iglesia griega —ignoro la razón de su colocación en esta iglesia— nació en Mitilene, en la pequeña Armenia, donde tuvo por discípulo a San Sabas, con el que contribuyó a fijar la liturgia en un apartado titulado *El Typikon*.

Iglesia del convento de San Plácido

I

Al igual que el convento estudiado, parte la idea de la fundación de San Plácido de iniciativa privada, de doña Teresa Valle de la Cerda y su pro-

¹ ELÍAS TORMO: *Las Iglesias del Antiguo Madrid*. Fascículo II, pág. 248.

² ELÍAS TORMO: *Las Iglesias...* Fascículo II, pág. 248.

metido don Jerónimo de Villanueva, en los primeros años del reinado de Felipe IV, hacia 1623. La mencionada pareja rompió su compromiso de matrimonio y doña Teresa pasó a profesar en el convento por ella fundado, llegando a ser su Priora.

La actual iglesia comenzó a edificarse en 1641 sobre los restos de un pequeño templo dedicado a San Benito, siendo su arquitecto fray Lorenzo de San Nicolás, de la Orden Agustina, quedando concebida como un templo de una sola nave, cuyo segundo tramo se ensancha para formar un pequeño crucero con ventanas. En la parte de los pies, una pequeña capilla con trascoro, llamada del Santo Sepulcro, y en la parte de la Epístola, en el primer tramo, una camarilla, mientras que en el del Evangelio se encuentra la puerta que da acceso al templo desde la calle de San Roque. La parte de los pies se cubre con bóveda de cañón con lunetos, el crucero con cúpula encamionada de media naranja rebajada, sobre pechinas, sin tambor y dividida por costillas, con linterna; la cabecera presenta cubrición de bóveda de cañón con lunetos; el pórtico y la camarilla con bóveda de arista en el centro y cañón en los extremos.

Los muros aparecen decorados con franjas, los paramentos con placas rehundidas, el entablamento con triglifos y metopas y una cornisa un poco volada, poseyendo, además, a modo decorativo, pilastras toscanas lisas.

La puerta de acceso al templo presenta unos buenos herrajes barrocos, fechados y firmados: Iussepe Pico, 1660.

Desde la fecha de su terminación hasta hoy la iglesia, junto con los tesoros que encierra, ha sufrido algunas reformas.

En 1908 se derribó el anexo convento —so pretexto de estado ruinoso— pereciendo en el derribo la capilla del Santo Sepulcro, que ostentaba frescos de Ricci, Cabezalero, Pérez Sierra y Claudio Coello, perdidos totalmente entonces.

Años después se reconstruye el convento y la citada capilla, se refuerza la iglesia y se pasan a repintar y restaurar sus frescos y lienzos, así como a barnizar los retablos de Claudio Coello, obra que se exagera en demasía. El pintor Justo Garrido intervino en dichas restauraciones.

II

Pasemos ahora al interior de la iglesia, donde podremos admirar lienzos de Claudio Coello, frescos de Francisco Ricci, fray Juan Ricci y Cabezalero, así como dos óleos de castizas vírgenes madrileñas de Miguel Jacinto Meléndez y muchos otros de autores anónimos.



FIG. 1

«Inmaculada Concepción». Juan de Toledo.



FIG. 2

«San Ramón Nonnato». Juan de Toledo.



FIG. 3

«San Antonio de Padua». Juan de Toledo.



FIG. 4

«San Pedro Nolasco entregando el Libro de las Reglas». Juan de Toledo.



FIG. 5

«San Raimundo de Peñafort», Juan de Toledo.



FIG. 6

«El sueño de San José». Juan Montero de Rojas.



FIG. 7

«San Pedro Pascual». Anónimo. (Pechina)



FIG. 8

«Venerable Mariana de Jesús». Anónimo. (Pechina).



FIG. 9

«San Victoriano». Anónimo. (Pechina).



FIG. 10

«San Eutiquio». Anónimo. (Pechina).

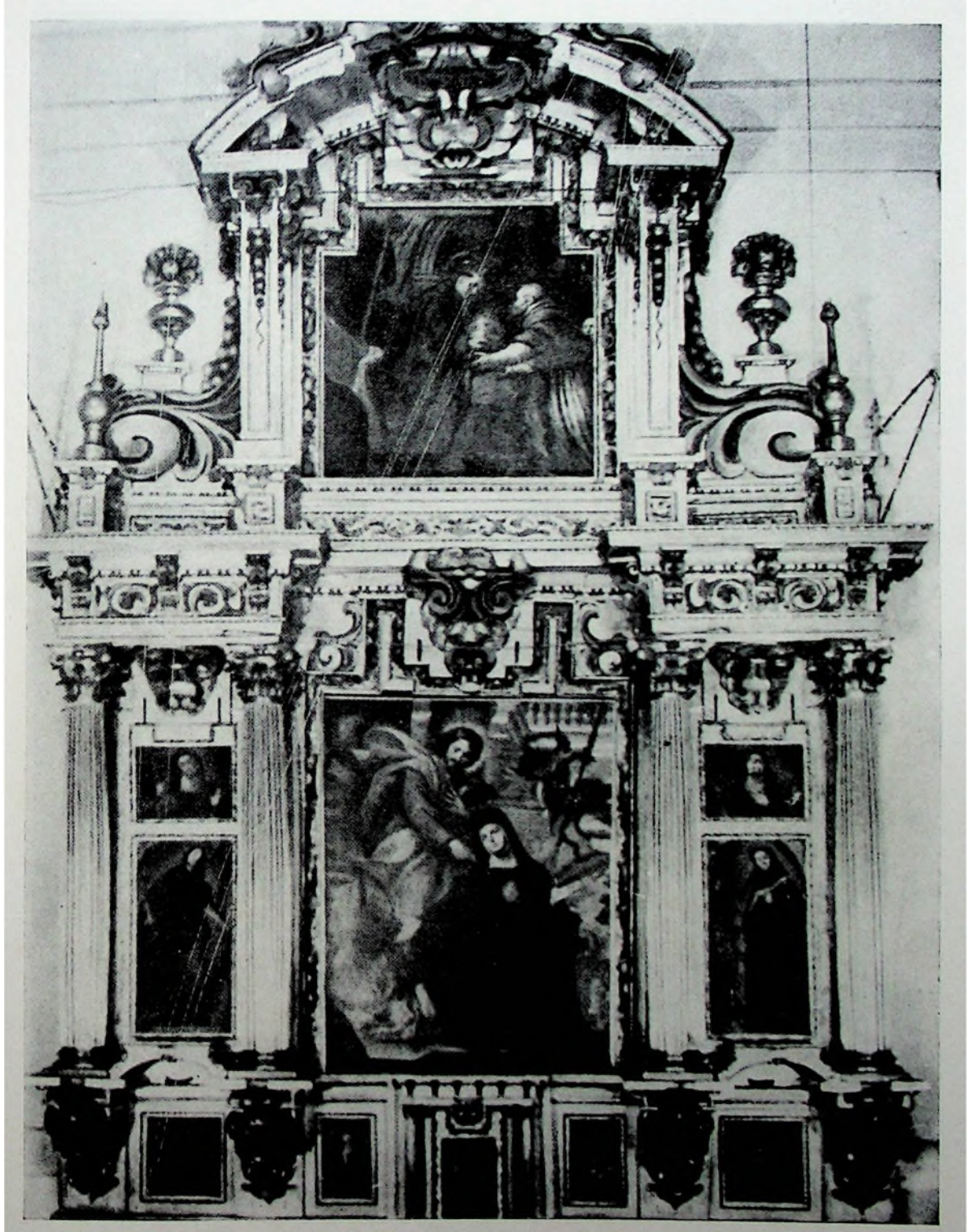


FIG. 11

Retablo de Santa Gertrudis. Claudio Coello.



FIG. 12

«Sansón y el león». Puerta del Sagrario del anterior retablo. Claudio Coello.

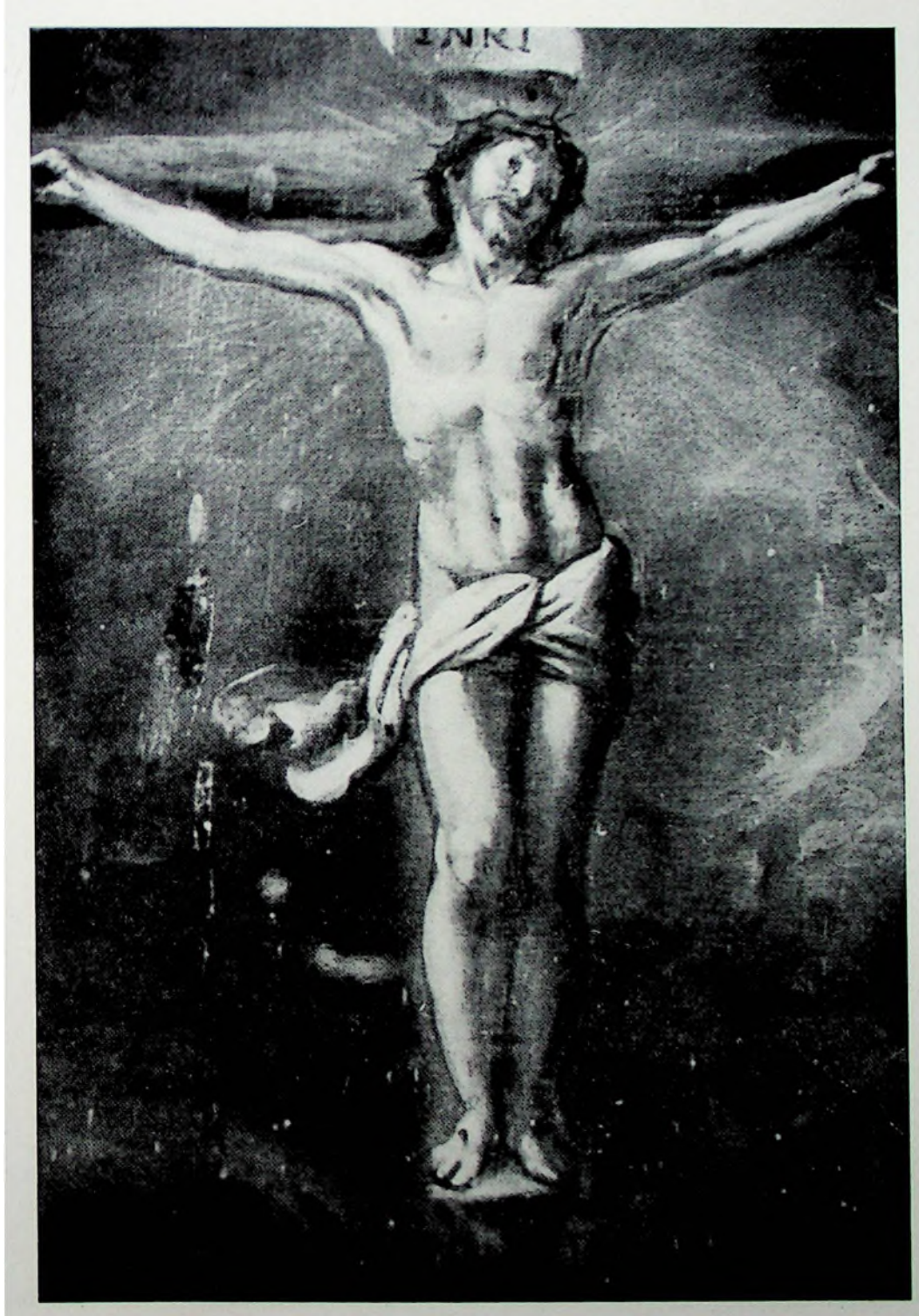


FIG. 13

«Cristo Crucificado». En predela del retablo anterior. Claudio Coello.



FIG. 14

«Cristo muerto». En predela del retablo anterior. Claudio Coello.

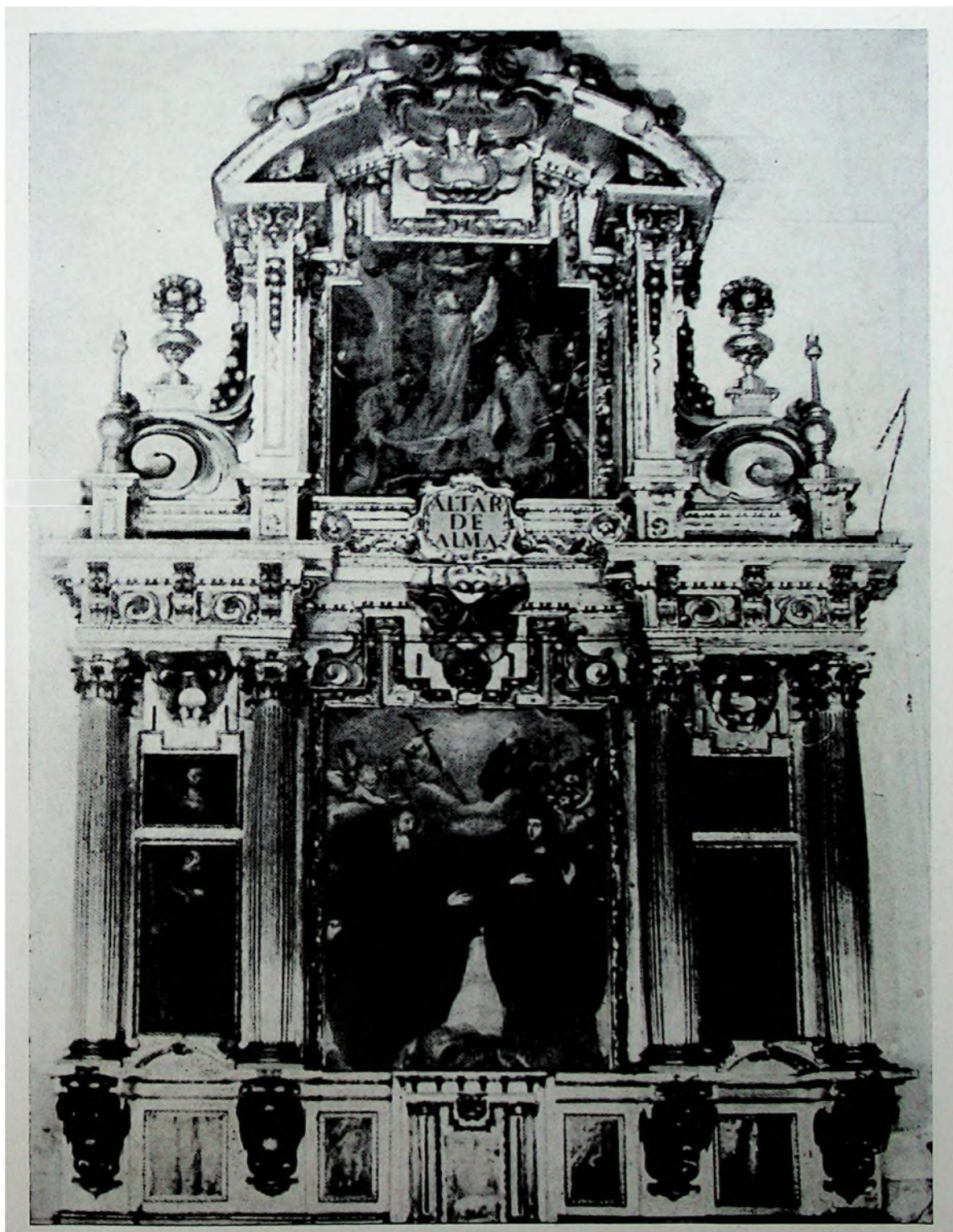


FIG. 15

Retablo de San Benito y Santa Escolástica. Claudio Coello.



FIG. 16

«San Benito y Santa Escolástica». Del retablo anterior. Claudio Coello.

— Nos acercamos en primer lugar al Altar Mayor, donde nos encontramos ante el enorme lienzo de «La Anunciación», debido a los pinceles de Claudio Coello (1642-1693), el último gran maestro de la escuela madrileña del XVII, pintor de Cámara del Rey y artista de escrupulosidad extraordinaria, cosa no demasiado frecuente en la época barroca en que se desarrolla su labor.

Fue realizado el presente lienzo en 1668, encontrándose firmado por el autor en el ángulo inferior izquierdo: «Claudius Coello/F.A. 1668.»

Presenta tres planos en profundidad: el primero (parte inferior del lienzo), nos muestra una masa arquitectónica que sirve de *podium* a la Virgen (ya en segundo plano). A ambos lados de dicho *podium*, tenemos dos grupos de figuras: a la izquierda, tres varones, de edad y barbados; a la derecha, tres mujeres. Son los profetas y sibilas que predijeron el Misterio de La Encarnación. Toda la composición de este primer plano tiene una tendencia a desplazarse hacia la derecha.

El segundo plano presenta el tema central del lienzo: la Virgen, arrodillada, eleva su cara hacia el ángel que, a la derecha, le anuncia el Misterio. La composición de este segundo plano tiene tendencia, por contraposición al primero, hacia la izquierda.

El tercer plano nos muestra gran rompimiento de gloria, en cuyo centro el Espíritu Santo desciende sobre la Virgen.

Por su composición es uno de los grandes lienzos más subyugador y armónico de la escuela barroca de Madrid del siglo XVII e, indiscutiblemente, uno de los más hermosos de los repartidos por las iglesias de nuestra ciudad. Según el decir de Gaya Nuño³ fue éste uno de los encargos que el pintor realizó con más ilusión y afán.

— Del Presbiterio nos trasladamos al brazo del crucero Epístola, donde encontramos un maravilloso retablo —que hará pareja con otro del crucero Evangelio— también obra de Claudio Coello. Es retablo de tres calles, dos cuerpos y banco con 11 lienzos que pasamos a ver (fig. 11).

— En la calle central tenemos el tema de «Santa Gertrudis» (fig. 11). Presenta en primer término a la Santa, arrodillada y con expresión de éxtasis, portando en su pecho un corazón inflamado habitado por el Niño Jesús. Tras ella, Cristo, vistiendo túnica de cálido colorido y rico movimiento, señala con su mano derecha el corazón de la Santa. En los ángulos inferior izquierda y superior derecha, unos ángeles-niños contemplan la escena. Como fondo del lienzo se ven fragmentos arquitectónicos de gran aparato.

³ GAYA NUÑO: *Claudio Coello*. De la Serie «Artes y Artistas», pág. 16.

Lienzo de excelente calidad y dibujo, se encuentra firmado por Claudio Coello en su parte inferior izquierda.

— En el Atico, sobre el lienzo explicado, tenemos otro de más pequeñas dimensiones con el tema de «San Benito rechazando la tiara» que nos plasma el momento en que el Santo, a la izquierda del lienzo y ligeramente inclinado, rechaza el honor de la tiara que un cardenal, ángulo derecho, le ofrece.

— En los Intercolumnios, santos y santas benedictinos. Dos de cuerpo entero y dos en busto, inmejorables estudios de un dibujo irreprochable, pero de imposible identificación, ya que carecen de símbolos iconográficos.

— En el Banco o Predela tenemos cuatro pequeños lienzos con los siguientes temas de la Pasión: «Caída de Cristo», «Crucifixión», «Cristo muerto» y «Resurrección» (fig. 13-14).

— En la puerta del Sagrario, el tema de «Sansón y el león» (fig. 12) en el que vemos a Sansón, vistiendo flotante manto rojo sujeto en cintura y hombro, desquijarrando al león. En el ángulo inferior izquierdo una inscripción reza: «*Favus destilans.*»

— Frente por frente al retablo estudiado, en el brazo del crucero Evangelio, admiramos otro de la misma distribución y número de lienzos que su gemelo del crucero Epístola (fig. 15). No se encuentra firmado como aquél, por lo que en alguna ocasión ha sido atribuido a Francisco Ricci, aunque su semejanza de estilo, técnica y composición no deja duda alguna sobre su identidad como obra de Coello y de la misma fecha aproximada que «La Anunciación».

— En la calle central: «San Benito y Santa Escolástica (fig. 16), presentando una composición simétrica. A la izquierda, San Benito, en pie, barbado y con amplio hábito benedictino; a la derecha, Santa Escolástica, también en pie y vistiendo, al igual que su hermano gemelo, el negro hábito de la Orden Benedictina. En el suelo, entre ambos, la tiara que se le ofreció al Santo. Completa el lienzo un gran rompimiento de gloria, en la parte superior, con la representación de la Trinidad, en cuyos extremos unos ángeles imponen, sobre la cabeza de San Benito, una corona y sobre Santa Escolástica unas azucenas.

— En el Atico: «La Misa de San Gregorio». En el lienzo vemos al Santo en el momento de alzar, durante la misa celebrada a la muerte de su hermana. Dos sacerdotes revestidos le ayudan.

Aunque de gran calidad, es pintura de menor interés en relación con el lienzo central del retablo.

— En los Intercolumnios, otros cuatro santos benedictinos de imposible identificación, pero, al igual que los del retablo de la Epístola, presentan irreprochable dibujo y calidad técnica.

— En el Banco o Predela, cuatro pequeños lienzos con los siguientes temas de la Pasión: «La Oración en el Huerto», «Cristo atado a la columna», «Cristo tras la flagelación» y «Cristo coronado de espinas».

— Vistas las obras de Claudio Coello, situémonos en el crucero, bajo la cúpula, para pasar a estudiar los numerosos frescos de Francisco Ricci (1608-1685) que decoran la iglesia.

Como sabemos, Francisco Ricci, junto con su hermano el también pintor fray Juan, nace en España, de padres italianos. Estudia con Carducho, siendo pintor de Cámara de Felipe IV y de Carlos II. Sus obras, muy numerosas en esta iglesia de San Plácido, son las siguientes: comencemos por las pechinas:

— «Santa Juliana» (fig. 17). Benedictina de la Abadía de Pavilly (Normandía), representada arrodillada ante un Tabernáculo. A la derecha, al pie del Tabernáculo, un ángel-niño porta un incensario, y a la izquierda otro angelillo mira al firmamento a través de unos largos tubos de metal; tras él una cartela reza: «*Hortatub/Div visio edo/cepit celebram/festum cot/Christi/anno 1246.*»

— «Santa Francisca Romana» (fig. 18), también Abadesa Benedictina, fundadora de las Oblatas, representada en el fresco teniendo a su derecha la aparición de un ángel y a su izquierda una visión del infierno, con un demonio alado.

— «Santa Isabel Abadesa» (fig. 19), mística alemana, Abadesa del Monasterio de Schönau y que Ricci nos la representa arrodillada, volviendo su rostro hacia la derecha, donde aparece la visión que la Santa acaba de tener: la aparición de la Virgen, el Niño y San Juan Bautista. A la izquierda, un ángel sostiene un libro abierto en el que se puede leer: «*Conscripti/Opus/de viis/quibus ad/Deum inreditur.*»

— «Santa Hildegarda» (fig. 20), visionaria mística alemana y fundadora del convento benedictino de Ruperstberg. En la pechina aparece arrodillada portando báculo de Abadesa y alzando su mirada ante una visión: la aparición de Cristo Crucificado, tras el cual varios ángeles portan símbolos de la Pasión. En la parte inferior de la pintura, derecha e izquierda, respectivamente, dos ángeles-niños portan libros y escritos, en alegoría a los realizados por la Santa.

Las cuatro pechinas están rodeadas con decoración de molduras. En la parte superior dos ángeles, a ambos lados, sujetan dos cortinajes, en el cen-

tro de los cuales una inscripción reza el nombre de las Santas representadas. Al pie de las pechinas, otros dos ángeles sujetan el escudo de la Merced.

— Bajo las pechinas explicadas, vemos cuatro óleos terriblemente ennegrecidos, de formas rectangulares, también debidos a los pinceles de Francisco Ricci, con las representaciones de los «cuatro capellanes de la Virgen»: San Ildefonso, San Anselmo, San Ruperto y San Bernardo; los cuatro en tan mal estado de conservación y en tan alta posición que se hace imposible su descripción y apercibimiento de detalles.

Y terminemos las obras de Francisco Ricci con los dos frescos que decoran respectivamente las bóvedas del Presbiterio y de los pies de la iglesia.

— En la bóveda del Presbiterio: «Inmaculada Concepción», de forma rectangular, presentando en el centro a la Virgen con dos grandes alas, flanqueada, a la izquierda por un dragón de tres cabezas coronadas y, a la derecha, el apóstol con pluma y libro, tras el cual aparece el águila de San Juan.

— El fresco de la bóveda de los pies de la iglesia representa «La aparición de la Trinidad a San Benito» (fig. 21), representada de la siguiente manera: a la derecha, puerta de arquitectura clásica por la que sale San Benito, tras el cual, una figura femenina, probablemente Santa Escolástica, su hermana, asoma cabeza y manos. El Santo alza su mirada hacia arriba, donde (parte superior) se le aparece la Trinidad, dentro de un nimbo de gloria, en forma de Tres Hombres barbados y sedentes, bajo los cuales, dos ángeles impulsan hacia ellos un círculo luminoso, dentro del cual se encuentra una figura orante, probablemente representación del alma o del espíritu religioso de San Benito.

— Cerremos el estudio de los frescos de San Plácido con las pinturas de la cúpula que se yergue sobre el crucero. Son debidas a los pinceles de Fray Juan Ricci (1595-1675), hermano de Francisco, y de Juan Martín Cabezalero (1633-1673) y representan, en cada una de las ocho partes que dividen las costillas a la cúpula, las Cruces de Alcántara, San Juan, Calatrava, de San Mauricio, Avis, de San Esteban, de Cristo y Montesa.

— Junto a estos lienzos y frescos estudiados, el templo de San Plácido exhibe dos óleos de Miguel Jacinto Meléndez, situados en los brazos del crucero Epístola y Evangelio, respectivamente. Meléndez, buen pintor dentro de la segunda mitad del siglo XVIII, fue pintor del Rey Felipe V, no pudiendo perfilarse bien su arte y estilo hasta alcanzarse la certeza de ser suyos los dos lienzos del Museo del Prado («San Agustín conjura una plaga de langostas»

y «Entierro del Sr. de Orgaz») antes creídos de Sebastián Muñoz, atribución en la que jugó un papel decisivo su obra de San Plácido.

— «La Virgen de Atocha», situada en el crucero Evangelio, cuadro de 1,34 por 2,35 m., fechada en 1721 y que muestra una típica representación de la Virgen Madrileña, enmarcada (parte superior) por dos ángeles-niños que sujetan unos cortinajes y flanqueada (parte inferior) por dos largas velas encendidas sobre candelabros de bronce. Es decir, en términos generales, en su popular y conocida iconografía que, por tradición, parte de los primeros años del cristianismo en España, cuando es traída la imagen desde Antioquía por discípulos de San Pedro, comenzando su culto en Madrid hacia el año 51.

De aquella época parte la devoción por la Virgen de Atocha —entrañablemente unidas historia y leyenda— sobre cuya apelación Francisco Arquero Soria⁴ reúne tres tesis que explican el origen de su nombre: una de ellas sostiene procede de unas plantas —«atochas»— semejantes al esparto y muy abundantes en la meseta castellana. Así sería la Virgen de las Atochas, en alusión a estas matas que bien podrían haber rodeado el primer santuario dedicado a la Virgen en mitad del campo castellano.

Otra tesis recopilada por Arquero Soria será la basada en las letras T.O. que aparecen al pie de muchas de sus representaciones, abreviatura de Theotokos (del griego Theos: Dios y Tokos: Madre o Parto. Es decir; Madre de Dios), voz que pudo castellanizar en Atocha.

Finalmente, una tercera teoría que defiende el origen del nombre por la también castellanización de Antioquía (Antiochia), lugar de procedencia, como antes apuntamos, que la tradición atribuye a esta advocación de María.

La Virgen de Atocha ha sido foco y centro de la devoción popular madrileña, atribuyéndosele múltiples milagros y portentos, siendo inseparable de la historia de nuestra Villa. A ella se atribuyó la conquista del antiguo Magarit a los árabes por Alfonso VI, a ella rinden pleitesía los Reyes Católicos y ante ella, Carlos V, canta acción de gracias por la victoria de Pavía. Igual que su padre, Felipe II, la celebra por Lepanto. Felipe III dona al Santuario joyas y obras de arte y Felipe IV lo restaura y fomenta su devoción. Con el advenimiento de los Borbones, Nuestra Señora de Atocha sigue ocupando el primer puesto en la devoción castiza madrileña. La invasión napoleónica profanará y saqueará su templo, y Fernando VII, en su entrada en Madrid, se postrará a sus pies imponiéndola la banda de Carlos III que llevaba sobre

⁴ *Virgenes de Madrid. La Virgen de Atocha*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1966, pág. 16.

su pecho. La historia continúa y, tras la Guerra Civil, el General Franco ofrenda su espada a la madrileña advocación mariana.

— «La Virgen de la Almudena», en el crucero Epístola, del mismo tamaño, fecha y composición que la anterior, muestra también su típica iconografía, tan conocida en la devoción de la villa: en pie, sobre una pequeña peana que casi tapa su manto, de oscuro rostro y sosteniendo al Niño en sus brazos.

Su culto arranca de las mismas fechas que el de la Virgen de Atocha, contando la tradición que fue traída la imagen al pequeño pueblo que entonces era Madrid por San Calogero —discípulo de Santiago—, siendo talla realizada por San Nicodemo y pintada por San Lucas, tomando ambos como modelo a la propia Virgen María.

Sobre la procedencia de su nombre José Fradejas Lebrero hace recopilación de las teorías existentes⁵, que podemos resumir a tres, al igual que hicimos con la de Atocha. La primera, la más tradicional, sostiene su procedencia de la voz árabe «almudayna»: ciudadela. Una segunda surgió en el siglo XVI, enunciada por el historiador de la villa Juan López de Hoyos, que deriva del nombre árabe *almud*: medida en alusión a que «cuando los cristianos ocultaron la imagen la taparon con un almud de trigo⁶» y a que su primer templo albergaba, en época muy anterior, la divinidad de Serapis (el José egipcio), uno de cuyos símbolos era un almud. Finalmente, la tercera teoría recopilada por Fradejas es la que sostiene se compone el nombre por la unión de las siguientes siglas: AL (alma), MU (mulier o madre), DE (Dei) y NA (Natus).

— Concluyamos ya el estudio de las pinturas de esta iglesia con un rápido vistazo a una serie de lienzos anónimos que decoran sus muros:

— En el lado del Evangelio, a los pies de la iglesia, tenemos una «Divina Pastora», pintura de 0,90 × 0,70 m., de muy finales del XVIII y que nos recuerda a la escuela de Murillo. Se encuentra esta pintura en un pequeño retablo, en cuya parte inferior una cartela reza: «Se donó a devoción/de D. Espirtus/Caanes en/21 de Nove/A.º de 1769.»

— Frente al lienzo anterior, tenemos otro, también montado sobre un retablito del XVIII, con el tema de «San Roque de Montpellier», de las mismas medidas y fecha que el anterior, siguiendo la iconografía tradicional del Santo.

— En la capilla del Santo Sepulcro, a los pies de la iglesia, vemos, sobre la puerta del Sagrario, un «Tema del pelicano» (fig. 22), de 0,25 × 0,35 m., y

⁵ *La Virgen de la Almudena*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1959, pág. 18.

⁶ FRADEJAS: *Virgenes Madrileñas. La Virgen de la Almudena*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1966, pág. 37.

de mediados del siglo XVII, con la alegoría del pelicano hembra que, al no tener agua con la cual calmar la sed de sus polluelos, rasga su propio pecho y da a sus hijos a beber su sangre: similitud con Cristo.

— En la misma Capilla, otros dos pequeños óleos: «San Gabriel y «San Miguel» formando pareja y ambos de mediados del siglo XVIII.

— Por último, en la Camarilla o Capilla del lado de la Epístola, otros dos lienzos: «La Virgen con San Joaquín y Santa Ana», de 0,75 × 0,80 m., y mediados del siglo XVII, colocado en la espiga de un retablo y en pésimo estado de conservación. Su composición es simétrica: la Virgen Niña, en el centro, se encuentra enmarcada por San Joaquín y Santa Ana, a derecha e izquierda, respectivamente, y sobre ella descende el Espíritu Santo.

— El otro lienzo de esta pequeña Camarilla o Capilla representa a «Nuestra Señora de Illescas», óleo de 1,10 × 0,87 m., y también de mediados del siglo XVII, en el que aparece dicha Virgen con su conocida y típica iconografía.

Iglesia parroquial de San Martín

I

La actual iglesia de San Martín data de 1725 y fue levantada sobre un antiguo convento de clérigos menores de San Felipe Neri, llamado de Porta Coelli. Aquel convento encerraba, al parecer, grandes tesoros artísticos —sobre todo retablos—, cuyo paradero se desconoce en la actualidad y que, desde luego, no se encuentran en la actual iglesia —parroquia desde 1833— en la que, en cambio, se identifican varias obras de arte de la antigua Parroquia Abacial de San Martín (plaza de las Descalzas), que al ser derribada en 1809 se vino a instalar aquí, según nos confirma Tormo¹.

La iglesia es de planta de cruz latina, con tres naves y de tipo jesuístico, pues el crucero no sobresale y en su nave central aparecen tribunas. Esta se cubre con bóveda de cañón con lunetos; las laterales, excepto el primer tramo que tiene bóveda vaída, plana y cupuliforme; sobre pechinas se alza la cúpula en el crucero, apareciendo dividida en sectores por costillas sobre pilastras en el tambor.

Se decora al interior con mutilos en el entablamento y arcos de medio punto sobre pilastras de orden toscano-compuesto.

¹ ELÍAS TORMO: *Las iglesias...* Fascículo I, pág. 192.

El templo se completa con una serie de dependencias: al lado de la Epístola se abre un pasillo que conduce, por un lado, a la Sala de Capítulos y Sacristía (con cúpula reformada) y, por otro, al Despacho Parroquial y viviendas de Sacerdotes, lugares todos ellos plagados de lienzos que pasamos a ver a continuación.

II

Centrándonos en el campo pictórico, la Iglesia Parroquial de San Martín encierra un Carreño de Miranda y varios lienzos de fray Juan Ricci, poseyendo, además, una muy numerosa colección de óleos anónimos del siglo XVII, obras todas ellas llevadas al templo tras su erección para su ornato, ya que, como antes decíamos, la iglesia actual data del primer tercio del XVIII. Probablemente parte de ellos debieron pertenecer al antiguo convento de Porta Coelli y algunos otros a la Parroquia Abacial de San Martín. Asimismo encontramos lienzos de la época de la terminación de la iglesia, del siglo XVIII, y, finalmente, unos pocos del XIX, estos últimos de escasísima calidad pictórica, pero de típica iconografía popular.

— Penetramos en el templo y en la segunda capilla Evangelio admiramos «La Sagrada Familia o Trinidad Terrestre», lienzo de 1,62 × 2 m., debido a los pinceles de Juan Carreño de Miranda (1614-1675), pintor de Cámara y Ayuda de Aposentador de la Corte de Carlos II, artista de gran mérito por la corrección de su dibujo, vaguedad y suavidad de colorido que recuerda, en sus tonos y tintes, a Van Dyck.

La obra que admiramos presenta una composición en V, con un eje central de simetría que, desde la representación del Espíritu Santo, desciende hasta el Niño Jesús y San Juan, flanqueados por la Virgen y San José. Su actual estado de conservación es pésimo.

— Dejamos la iglesia y pasamos a la sacristía, donde, muy restaurados y repintados, encontramos dos lienzos de fray Juan Ricci:

— «El Godo Galla y el labrador ante San Benito», de 2,30 × 2,10 m. El Santo, a la izquierda, dirige los brazos en cordial recibimiento al noble Galla, que se postra ante él. A la derecha, un joven aldeano, sombrero en mano, saluda a San Benito.

Elías Tormo ha estudiado especialmente esta obra, que alguna vez se ha sostenido representa el engaño a que el rey Totila quiso someter a San Benito, disfrazándose de criado y haciendo pasar por él a un servidor. «Creemos —nos dice Tormo— no haber duda alguna respecto de que el cuadro repre-



FIG. 17

«Santa Juliana Abadesa». Francisco Ricci. (Pechina).



FIG. 18

«Santa Francisca Romana». Francisco Ricci. (Pechina).



FIG. 19

«Santa Isabel Abadesa». Francisco Ricci. (Pechina).



FIG. 20

«Santa Hildegarda Abadesa». Francisco Ricci. (Pechina).



FIG. 21

«Aparición de la Trinidad a San Benito». Francisco Ricci.



FIG. 22

Tema del pelícano. Anónimo.



FIG. 23

«Aparición de San Benito a la Beata Aza». Fray Juan Ricci.



FIG. 24

«El Padre Adorno ante la Virgen de Portacoelli». Anónimo.

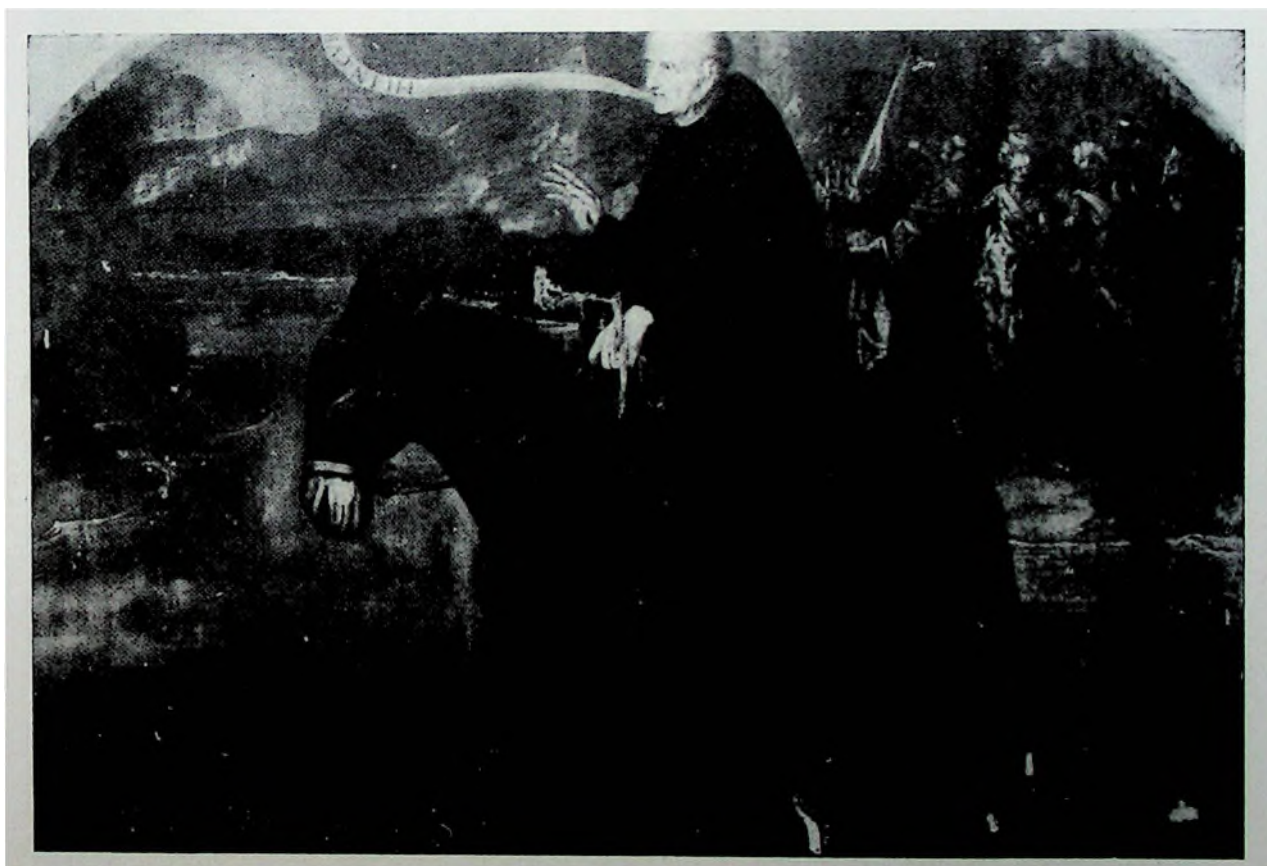


FIG. 25

«San Benito, jinete en burro». Anónimo.



FIG. 26

«Santa Ana, la Virgen, el Niño, San José e Isaías». Anónimo.



FIG. 27

«Angeles con Ostensorio». Anónimo.

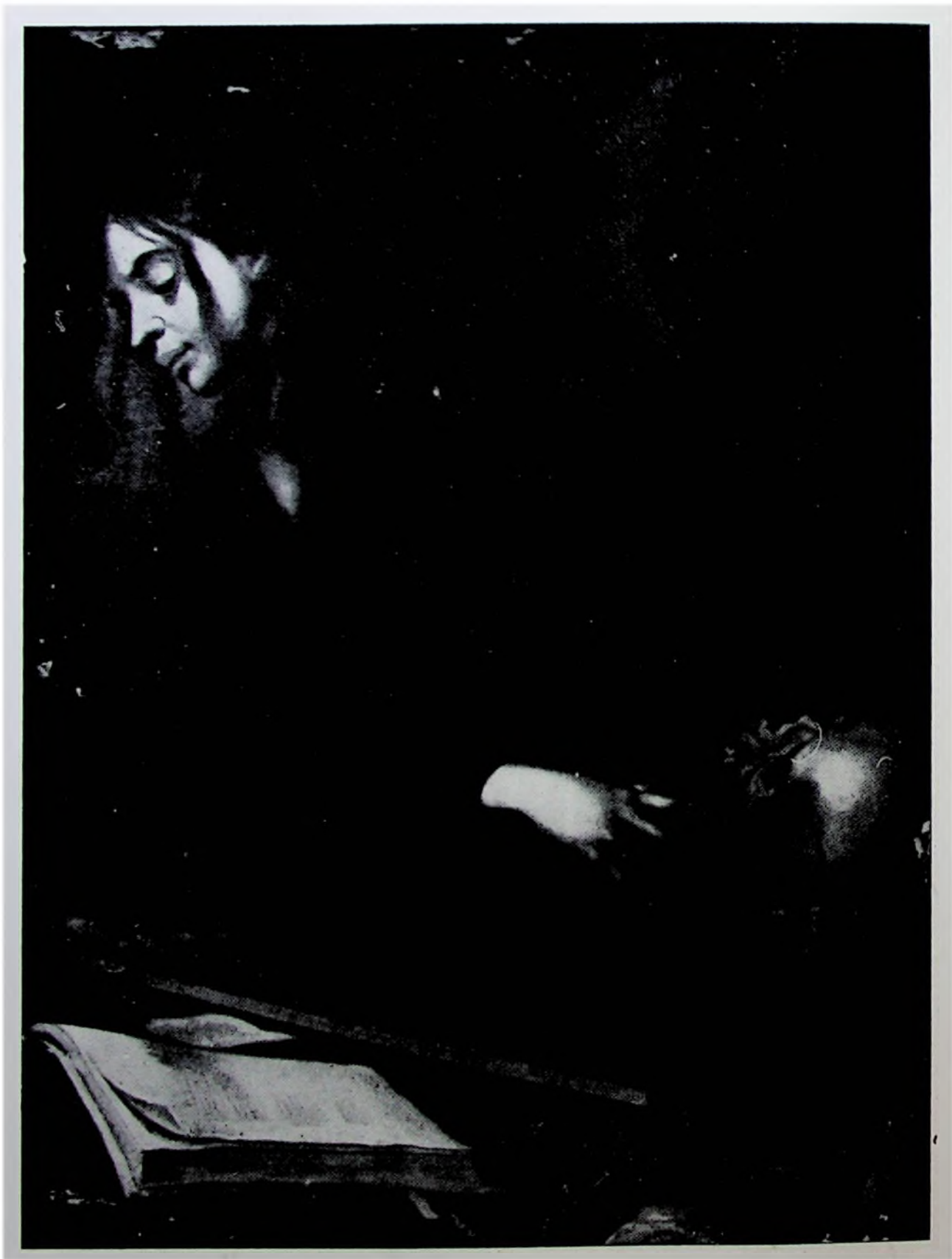


FIG. 28

«Magdalena penitente». Anónimo.



FIG. 29

«Santa Matilde Abadesa». Anónimo.



FIG. 30

«Santa Gertrudis Abadesa». Anónimo.

senta el milagro del godo Galla y no el del Rey Totila; ni el labradorcillo del segundo término pudiera ser nunca el rey, ni viceversa»⁸.

— «Milagro de San Benito y el labrador». Hace pareja con el anterior, de sus mismas medidas y plasmando, asimismo, otro de los milagros más populares del Santo: éste saca del fondo de un río una azada que se le había caído a un paisano suyo, el cual, por dicha pérdida, se veía imposibilitado de continuar su trabajo. A la izquierda, el Santo, tocando con un palo las aguas, hace emerger la azada. A la derecha, el labrador en asombrado ademán.

Abandonamos la sacristía y nos dirigimos al despacho parroquial, donde seguimos admirando otro lienzo de Juan Ricci:

— «Aparición de Santo Domingo de Silos a la beata Aza» (fig. 23), óleo de 2,30 × 1,45 m., que nos representa la oración de Juana de Aza «pidiendo a Santo Domingo un hijo, hijo que le fue concedido, llegando a ser, a su vez, santo: Domingo de Guzmán»⁹. Es un lienzo en regular estado de conservación que nos muestra en el ángulo inferior izquierdo al perro dominicano portando la antorcha con la que ilumina el globo terráqueo y un estudiado cuidado en el atuendo y calidad de las telas de la beata Aza.

Vistos los lienzos nominados, pasemos a dar una cuenta rápida del resto de los óleos anónimos que se encuentran repartidos por las dependencias de la Iglesia.

— *También del siglo XVII* tenemos:

— «San Benito», de 2,30 × 1,45 m., y probable atribución a Ricci, situado en la capilla bautismal y que nos representa al Santo, en pie y vistiendo amplio hábito benedictino. Porta en su mano derecha un báculo abacial y en la izquierda un libro. Barbado y ya de edad, el Santo respira un aire severo y solemne. Al pie del lienzo, y como fondo, un paisaje sobre el cual (ángulo inferior izquierdo) cruza el arco iris. También en este ángulo puede verse un brasero encendido.

— «Muerte de un Santo», óleo de 3,18 × 2,25 m., que por sus señales y marcas debió ser colocado en un retablo. A la izquierda vemos un personaje, barbado con mitra y báculo, que imparte su bendición sobre el agonizante. A la derecha, un acólito sujeta un largo cirio encendido. Entre ambos, en el lecho, el Santo agoniza, las manos al pecho y ligero nimbo circundándole la cabeza. De rico colorido, pese a la mala conservación, se ha de destacar el terrible realismo buscado (y obtenido plenamente) en la faz del moribundo.

⁸ *La vida y obra de fray Juan Ricci*. Tomo II, pág. 85.

⁹ *TOMO: La vida...* Tomo II, pág. 85.

— «San Benito jinete en burro» (fig. 25), de $1,69 \times 1,55$ m., se encuentra situado en el pasillo que conduce al Despacho Parroquial, presentando, al igual que el anterior señales de haber pertenecido a un retablo. Vemos al Santo montado sobre un borriquillo y, al fondo, una serie de guerreros a caballo, probablemente un ejército. A la izquierda un fondo de paisaje. De la boca del Santo sale una especie de cinta con una inscripción ilegible.

Estos cuadros (incluyendo los tres documentados de Ricci) es muy posible provengan del antiguo Monasterio de San Martín, de la serie de la vida de San Benito que para aquella Abadía pintara fray Juan Ricci.

— «Santa Matilde de Magdebourg» (fig. 29), de $1,19 \times 1,98$ m., lo encontramos en la antigua Sala Capitular, siendo buen lienzo de la escuela madrileña y hallándose en regular estado de conservación. Se nos presenta a la Santa, en pie, portando báculo de Abadesa y sujetando en sus manos libro y pluma. Junto a ella (derecha del lienzo) una mesa con tapete hasta el suelo, sobre la que se perciben tintero, libros y pluma. A la izquierda, y como fondo, un paisaje. Al pie del cuadro, una cartela.

— «Santa Gertrudis la Grande» (fig. 30). Junto al anterior tenemos este lienzo gemelo, de iguales medidas y estilo y, como aquél, buen ejemplo de la escuela madrileña del siglo xvii.

Estos dos lienzos de Abadesas Benedictinas de no proceder, junto con los de la vida de San Benito, de la Antigua Abadía de San Martín, debieron pertenecer al vecino convento de San Plácido, en cuya clausura se encuentran óleos de semejante tema y fecha.

— «El Padre Adorno ante la Virgen de Porta Coelli» (fig. 24). También en la Sala Capitular es lienzo de $1,63 \times 3$ m., que presenta al venerable Juan Agustín Adorno rezando ante la imagen de la Virgen de Porta Coelli. En el ángulo superior derecho, sobre el padre Adorno, en una nube, aparecen tres ángeles: uno, portando un ostensorio; los otros dos, unas disciplinas y un jarro y un pan, respectivamente. Al pie del lienzo (ángulo inferior izquierdo), en la peana que sostiene a la Virgen, una inscripción reza: «V. P. *Agustí/nus Adorno/Fundator.*»

Es cuadro que, sin duda, procede del antiguo convento de clérigos menores de San Felipe Neri, sobre cuyos restos se levantó la actual iglesia.

— «San Lorenzo». En el despacho parroquial, de $0,50 \times 0,88$ m., se encuentra en la actualidad en muy mal estado de conservación.

— «Cristo en la agonía». También en el despacho parroquial, de $0,56 \times 0,44$ metros. Es pintura de buena calidad, aunque en pésimo estado.

— «Descendimiento». En el mismo lugar que los anteriores, de $2,02 \times 1,76$ metros. Es copia de una pintura manierista de influencia flamenca del siglo XVI y con seguridad realizado a mediados del XVII.

— «La Virgen con San Juan y Santa Teresa», de $0,70 \times 0,96$ m., y situado en el pasillo que conduce al despacho parroquial. Es lienzo de composición simétrica, de buena calidad pictórica y pésimo estado de conservación.

— «San Felipe». Cobre de $0,82 \times 0,64$ m., situado en el despacho parroquial. Presenta, en primer término, al Apóstol, en perfil y mirando hacia el fondo del cuadro, donde vemos la escena del martirio del santo.

— «San Juan». Cobre gemelo del anterior y de semejante composición. Junto con el «San Felipe» pertenece a un Apostolado, hoy disperso y que no sería de extrañar procediese del convento de San Plácido, en cuya clausura se vuelven a encontrar restos de estos cobres.

— «Domingo de Ramos», lienzo de $1,66 \times 1,05$ m., situado en las escaleras que conducen a las viviendas sacerdotales, de buena calidad y muy mal estado actual.

— «Magdalena penitente» (fig. 28), de $1,07 \times 0,85$ m., es un lienzo situado en las mismas escaleras que el anterior. De una gran calidad técnica y pictórica, su estado actual de conservación es francamente malo, cooperando aún más a ello el lugar en que está situado.

— «San Máximo, Obispo de Zaragoza», de $1,53 \times 1,02$ m., en el mismo lugar que los anteriores y, como el precedente, en malísima conservación, pese a su indudable calidad.

— «Milagro de San Antonio», de $1,50 \times 2$ m. Mismo lugar que los anteriores, e igualmente, mal conservado.

— «La Visitación». De $2 \times 1,50$ m., y también ubicado en las escaleras mencionadas, donde el polvo y el roce de los que pasan van destrozando la pintura.

— Terminados de ver los lienzos del siglo XVII, los fundamentales tesoros del templo, pasemos una rápida ojeada a los óleos del siglo XVIII, de calidad muy inferior a los ya estudiados.

— «Angeles con Ostensorio» (fig. 27). De los primeros años del siglo XVIII, es un lienzo de $1,76 \times 1$ m., situado en el despacho parroquial y que presenta un gran Ostensorio dorado, decorado con piedras preciosas y soportado por un grupo de ángeles-niños que portan, a su vez, frutas y flores.

— «Santa Ana, la Virgen, el Niño, San José e Isaías» (fig. 26). Sin duda el cuadro del siglo XVIII de mejor calidad de la iglesia. Está situado en el pasillo que conduce al despacho parroquial y mide $2,35 \times 1,73$ m. En el centro

de la pintura y formando composición piramidal: Santa Ana, la Virgen y el Niño. Este grupo central se encuentra flanqueado por San José (izquierda) e Isaías (derecha), sobre los cuales, a izquierda y derecha, respectivamente, se encuentran Dios Padre y un ángel.

En el vecino convento de San Plácido, en la clausura, existen otros lienzos de composición semejante e idéntico estilo y técnica, lo que hace suponer que, indudablemente, pertenecen a la misma mano y que, probablemente, éste de San Martín proceda de San Plácido.

— «La conversión de San Pablo». Lienzo de 2,35 × 1,69 m., situado en el mismo lugar que los anteriores y en muy mal estado de conservación. En su conjunto es ésta una obra un tanto barroca y de complicada composición que responde plenamente al momento en que fue realizada.

— «La Anunciación». De 1,33 × 2,65 m. y situado en el despacho parroquial. Ha sido atribuido a Donoso por Tormo, con ciertas interrogantes, pues tal atribución no presenta fundamentos ciertos ¹⁰.

— Y terminemos la visita a los lienzos de la iglesia de San Martín con unos cuantos óleos *del siglo XIX*, de escasa importancia y calidad pictórica baja.

— «San Martín de Tours». Lienzo de 1,26 × 1,53 m., situado en el Salón Parroquial, de mediana conservación y que nos presenta al Santo en su más popular iconografía: partiendo su manto con un pobre.

— «Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana», de 0,87 × 1,10 m., situada en el despacho parroquial, de mediocre calidad y colorido: el Niño, desde los brazos de Su Madre, golpea con una lanza a la serpiente que se encuentra a los pies de la Virgen; iconografía que hace alusión al triunfo de Nuestra Señora sobre el pecado, a Su superioridad sobre todo mal por medio de Su Hijo.

— «Los cuatro Evangelistas», en las pechinas de la cúpula del crucero de la iglesia. Aparecen sentados sobre nubes, teniendo a sus lados los signos iconográficos. Se encuentran firmados por A. Garín, según testimonio de Tormo ¹¹.

¹⁰ TORMO: *Iglesias del Antiguo Madrid*. Fascículo I, pág. 199.

¹¹ TORMO: *Iglesias...* Fascículo I, pág. 197.