

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XV



C. S. I. C.
1978
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XV



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1978

S U M A R I O

Páginas

EL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

| | |
|---|----|
| Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1977, por <i>Francisco Arquero Soria</i> | 9 |
| Apuntes para una futura bibliografía del Instituto (Continuación), por <i>M. P. J.</i> ... | 15 |

ESTUDIOS

| | |
|--|-----|
| Las cacerías en la provincia de Madrid en el siglo XIV según el «Libro de la Montería» de Alfonso XI, por <i>Gregorio de Andrés</i> | 27 |
| Contribución a la obra de Juan Gómez de Mora, por <i>Virginia Tovar Martín</i> | 59 |
| El Colegio de Niños Desamparados de Madrid, por <i>María del Carmen Simón Palmer</i> . | 73 |
| El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional (Continuación), por <i>Mercedes Agulló y Cobo</i> | 85 |
| El convento del Carmen de Madrid (Parte II), por <i>Balbino Velasco, O. Carm.</i> | 123 |
| En el tercer centenario de la muerte del platero real Luis de Zabalza, por <i>José Manuel Cruz Valdovinos y Alicia Montuenga Barreira</i> | 147 |
| La capilla de la Inmaculada Concepción en la iglesia parroquial de Navalcarnero, por <i>M.ª Pilar Corella Suárez</i> | 163 |
| Una embajada rusa en la Corte de Carlos II, por <i>Antonio Domínguez Ortiz</i> | 171 |
| Las pinturas del cuarto de la Reina María Luisa Gabriela de Saboya en el Alcázar de Madrid. 1703, por <i>Juan J. Luna</i> | 187 |
| La iglesia de San Antón y el convento de los Padres Escolapios, de la calle de Hortaleza, por <i>Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i> | 207 |
| La real orden de Carlos III «sobre edificar en yermos y levantar casas bajas» y la construcción en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII, por <i>María de los Santos García Felguera</i> | 241 |
| Los Miranda, pintores madrileños del siglo XVIII, por <i>Teresa Jiménez Priego</i> | 255 |
| Notas geográfico-históricas de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el en el siglo XVIII, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i> | 279 |

| | <u>Páginas</u> |
|---|----------------|
| Absolutismo y clases sociales: los voluntarios realistas de Madrid (1823-1833), por <i>Juan Sisinio Pérez Garzón</i> | 295 |
| El comercio y la pequeña industria de Madrid en la obra de don Benito Pérez Galdós, por <i>Federico Carlos Sainz de Robles</i> | 311 |
| Ciudad y acción municipal: la política de vivienda del Ayuntamiento de Madrid (1868-1978), por <i>Manuel Valenzuela Rubio</i> | 327 |
| La juventud madrileña y el partido republicano. La polémica de la edad electoral y su reflejo en las elecciones de 1873, por <i>Angel Bahamonde Magro y Julián Toro Mérida</i> | 363 |
| El Ateneo de Madrid, círculo de convivencia intelectual (1885-1913), por <i>Francisco Villacorta Baños</i> | 381 |
| La familia de Rosales, por <i>Enrique Pardo Canalis</i> | 421 |
| La enseñanza en la provincia de Madrid, por <i>Antonio Aparisi</i> | 433 |
| El Instituto de San Isidro de Madrid (1936-1943), por <i>María Luisa Carballo Dávila</i> ... | 453 |

MEMORIAS Y RECUERDOS

| | |
|--|-----|
| Hojas sueltas de unas largas memorias, por <i>José Montero Alonso</i> | 469 |
|--|-----|

LA IGLESIA DE SAN ANTON Y EL CONVENTO DE LOS PADRES ESCOLAPIOS, DE LA CALLE DE HORTALEZA

Por FERNANDO DE OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO

I. San José de Calasanz y la fundación de las Escuelas Pías.

El establecimiento en Madrid de la Orden:

Historia de las Escuelas Pías de San Antón de la calle de Hortaleza

La fundación de las Escuelas Pías y de la Orden de los Padres Escolapios que las regentan fue la cristalización y puesta en marcha de la idea de uno de los españoles más conspicuos: José de Calasanz, figura, en su momento, revolucionaria dentro del campo de la docencia, en la cual unió a nuevos métodos pedagógicos principios sociales, según los cuales, por un lado, la enseñanza debería ser impartida gratuitamente, y, por otro, debería impartirse en heterogéneos grupos de alumnado, donde el hijo del humilde compartiese pupitre y libros con el del potentado aristócrata..., idea que ubicada en su época —finales del siglo XVI y primera mitad del XVII— bien merece el calificativo de «revolucionaria» que antes le hemos atribuido.

Como sobradamente sabemos, nace el futuro santo en Peralta de la Sal (Huesca), el 11 de septiembre de 1557¹, siendo, ya en 1580, doctor en Filosofía, Derecho y Sagrada Teología, y ordenándose de sacerdote en 1583².

Pronto comenzó a ostentar cargos de importancia, y así fue teólogo-consultor en las Cortes de Monzón, del 18 de marzo de 1585, convocadas por el monarca Felipe II... Cinco años después le tenemos de Vicario General de

¹ Fecha dada por el P. EDUARDO LLANAS, en su obra *Escolapios insignes por su piedad religiosa desde el origen de las Escuelas Pías*, Madrid, 1828.

² Detalles sobre sus estudios y ordenación en la obra de TIMON DAVID, *La vie de Saint Joseph Calasancio*, Marsella, 1883.

toda la diócesis del Pirineo... y dos años después, en 1592, ya en Roma, le vemos desempeñando el puesto de teólogo-consultor del famosísimo Cardenal Marco Antonio Colonna³.

Hacia 1597 concibe la idea de la creación de una gran institución docente en la que se uniera la promoción de la educación cristiana y la formación literaria de la juventud, todo ello dentro de un matiz de educación popular, universal, abarcante de todas las clases sociales y gratuita.

Expone su proyecto y pide ayuda sucesivamente al Senado Romano, a los jesuitas y a los dominicos, y, ante la negativa de auxilio, pone en marcha su idea, tan sólo ayudado por unos pocos sacerdotes, en pleno barrio del Trastevere, abriendo unas escuelas que denominó «Pías»⁴.

Su organización fue, desde un principio, totalmente nueva dentro de la pedagogía católica, pues en ella se creaba la primera escuela popular gratuita de Europa; se estructuraba la instrucción en tres niveles (primario, secundario y superior), con lo que se iniciaba la idea-base de escuela media de la Edad Moderna; y, didácticamente, implantaba una enseñanza sistematizada en la que se ideó el método catequístico de la «Oración continua», se despertó el interés por las matemáticas y las ciencias naturales y se ensayaron diversos métodos para el aprendizaje del latín, de la escritura y del canto⁵.

Las Escuelas Pías del Trastevere crecen y en 1599 el Papa Clemente VIII exhorta a Calasanz a formar una Congregación de eclesiásticos para atenderlas... Así la modesta fundación pasa a asentarse, ya más crecida, en el Palacio del Campo de Flora, y luego, con un alumnado ya enorme, al Palacio de monseñor Vestri, de donde, a su vez, y con más de mil alumnos, se extendió también al de Mannini, para cuyo alquiler fueron las Escuelas subvencionadas por el propio Vaticano⁶.

En 1617, por la Bula pontificia *Ad ea, per quae*, Paulo V fundó y confirmó la Orden con la denominación de Congregación Paulina de la Madre de Dios de las Escuelas Pías, con votos simples de pobreza, castidad y obediencia, y con la obligación de enseñar gratuitamente a la juventud, según los principios de su fundador.

³ Más datos al respecto en BAU, C., *Revisión de la vida de San José de Calasanz*, Madrid, 1963.

⁴ Noticias sobre estos primeros avatares fundacionales en BRENDLER, *Das Wirken der P. P. Piaristen*, Viena, 1896.

⁵ Más datos en ALDEA, Q.; MARÍN, T., y VIVES, J., *Diccionario Eclesiástico de España*, Instituto Enrique Flórez (C.S.I.C.), Madrid, 1972, tomo I, págs. 313-315.

⁶ Estudio detallado al respecto en *Origen y Procesos del Instituto de las Escuelas Pías*, recogidos por el P. INOCENCIO DE SAN JOSÉ, 1897.

Y comienza la gran expansión: noviciados de la Orden y nuevas Escuelas se levantan en Frascati, Narni, Magliano, Moricon, Carcare, Fanano, Norcia, etcétera ⁷.

Finalmente, en 1621, Gregorio XV propone la aprobación del «Instituto de las Escuelas Pías», quedando, desde el 31 de agosto, elevada la Congregación a religión de votos solemnes y nombrado el P. José de Calasanz general de la misma, asistido por cuatro Asistentes Generales.

Y sigue la expansión de las Escuelas Pías: Florencia, Venecia, Padua, Milán, Génova, Nápoles, Mesina, Palermo... solicitan Casas de la Institución. Y se rebasan las fronteras italianas: se erigen Casas en Francia, a instancias personales del Arzobispo de Avignon; se abren los Colegios de Nicolsburg, en Praga; se inauguran fundaciones en Varsovia, Cracovia, Alemania, Polonia, Hungría... y, en 1629, el padre Sebastián de San Jiminiano, embarcándose en Lisboa, lleva hasta las Indias Occidentales el Pío Instituto ⁸.

En España el primer intento de establecer Noviciado y Escuelas no se produjo hasta 1638 —diez años antes de la muerte de José de Calasanz— y en la localidad de Guisona, dentro del obispado de Seo de Urgel; pero la Fundación no pudo desarrollarse: la rebelión y la guerra de Cataluña acabaron con el iniciado proyecto.

Es ya después de la muerte del fundador (acaecida en 1648) cuando la Institución de las Escuelas Pías se asienta en España, y concretamente con una Casa inicial en Barbastro, puesta en marcha en 1677.

Desde 1707 las Escuelas Pías toman carácter nacional, extendiéndose nuevas Casas y Colegios por Urgel, Barcelona y Peralta de la Sal, la patria chica de Calasanz. La Guerra de Sucesión dificultó nuevas fundaciones, pero a partir de 1730 ya el Capítulo General decretó que las Casas escolapias en España formasen provincia: un año antes ya tenían Casa en Madrid.

* * *

Así llega, pues, la Orden a nuestra capital..., muy tardíamente como vemos, teniendo en cuenta que ya funcionaba la Institución desde 1597 en el Trastevere romano, y que a España había arribado, en primer intento, en el año de 1638. No obstante, su establecimiento fue precedido de gran popularidad, y no sólo entre los poderosos y altas jerarquías eclesiásticas, sino también en el sentir de las clases más populares; prueba de ello bien lo constituye el respeto sistemático de que gozaron los padres escolapios aun en mitad de todos los movimientos revolucionarios por los que tuvieron que pasar.

⁷ *Memorias del Instituto de las Escuelas Pías*, del P. TARLENTI, vol. I, reeditado en 1917.

⁸ Más datos al respecto en *Anales del Orden*, tomo II, págs. 425 y ss.

Su primer asentamiento madrileño fue en la calle de Mesón de Paredes, donde los calasancios establecieron la Casa y Colegio de San Fernando⁹... Pero pronto de aquí quisieron lanzar ramales los escolapios y pusieron la vista en otra de las más representativas zonas del Madrid del momento: la del Barquillo... Así, y como nos observase don Elías Tormo, los objetivos escolapios se centraron en los dos barrios «del Avapiés y del Barquillo: los entonces populares por excelencia, los de chisperos y manolos»¹⁰.

En efecto, en el 1753, seis escolapios de la comunidad de San Fernando se instalan, para impartir enseñanza, en la calle de San Mateo.

Dicha vía constituía entonces la arteria principal que, desde el Camino —hoy calle— de Hortaleza hasta la actual plaza de Santa Bárbara, recorría una zona que cruzaban las calles de Santa Agueda, San Lorenzo, Santa Brígida y San Gregorio, que todavía conservan sus nombres primitivos; zona que a lo largo del XVIII fue curiosa mezcla de barrio residencial y popular, de «manolos» y aristócratas, donde, junto a lugares castizos, se alzaron grandes mansiones de las principales familias cortesanas: así el Palacio del Marqués de Matallana (actual Museo Romántico), el de los Duques de Veragua (hoy sede del Servicio Nacional del Trigo) y el de los Condes de Villagonzalo, en la propia calle de San Mateo, eran vecinos del de los Marqueses de Casa-Ximénez y del de los Condes de San Esteban, en la próxima calle de San Lorenzo, y todos ellos bien cercanos de la gran mansión residencial que luego se utilizase para Facultad de Farmacia y hoy alberga a su Real Academia.

Por todo esto se comprende bien la instalación de los seis padres precisamente en esta calle de San Mateo, donde lo popular y lo aristocrático bien podría integrar, en su moderna concepción de la enseñanza, ese heterogéneo alumnado que buscaban y donde, además, tendrían la posibilidad de prestar educación gratuita a las clases populares de la barriada que, carentes de recursos y de la posibilidad de trasladarse a otras zonas, no pudiesen recibirla¹¹.

Pero poco duró este asentamiento, pues dos años después, en 1755, con más padres de San Fernando y considerable número de alumnos, se trasla-

⁹ Más datos sobre este edificio calasancio en la obra de VESGA, F., *Las Escuelas Pías de San Fernando*, Madrid, 1919.

¹⁰ *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, reedición de 1972, del Instituto de España, de los dos fascículos publicados en 1927, pág. 55.

¹¹ Don RAMÓN DE MESONERO ROMANOS, en su obra *El Antiguo Madrid*, de 1861, pág. 285, constata la fecha de 1753 como la de la fundación de las Escuelas Pías de San Antón de la calle de Hortaleza, cuando en dicho año lo que los calasancios llevaron a cabo fue la instalación provisional de este pequeño colegio de la calle de San Mateo, como, aparte de las noticias de la propia *Revista Calasancia*, luego probaron e insistieron don HILARIO PEÑASCO, don CARLOS CAMBRONERO, don PEDRO DE RÉPIDE, don FRANCISCO BAZTÁN, el propio don ELÍAS TORMO, ya citado, etc.

dan a la calle de Hortaleza, donde el Rey Don Fernando VI les cede un modesto inmueble¹², ubicado en la manzana 312, esquina a la calle del Colmillo, trozo que ahora ha pasado a integrar la calle de Pérez Galdós¹³.

Bastantes años permanecieron en tal inmueble, hasta que en 1788 vuelven a trasladarse, esta vez a la calle de Fuencarral¹⁴, en locales comprendidos en la manzana 350, frente al Hospicio.

Y es entonces, desde aquí, cuando los padres escolapios ponen la vista en el edificio que a poco sería su residencia definitiva.

En el próximo Camino de Hortaleza, más hacia el centro de la ciudad de donde antes hubiesen estado instalados cuando la donación de Fernando VI, se levantaba un hospital regentado por los Hermanos de la Orden Antoniana, que tenía por patrón a San Antón Abad. Dicho hospital había sido levantado en el siglo xvii y destinado a enfermedades contagiosas y había venido a sustituir, a su vez, a un más antiguo Lazareto que, desde años remotos, «había servido de hospital en caso de epidemia cuando la villa no se había extendido hasta aquellos lugares»¹⁵.

Pues bien, la Orden Hospitalaria de los Antoninos se suprimió, por Breve de Pío VI, en agosto de 1787, y el hospital y su iglesia quedaron, por esas mismas fechas, abandonados y cerrados.

Ante ello, la Orden Calasancia, en 1791, solicita del Rey, a través de la Dirección de Hacienda, la concesión de aquel inmueble clausurado y que, más vasto y con grandes posibilidades de reformas y ampliaciones, mejor podía albergar su pía Institución.

Durante más de dos años las instancias y ruegos fueron ineficaces y, probablemente, el asunto hubiese fracasado de no ser por el interés y apoyo que los padres consiguieron del poderoso Duque de Alcudia, entonces Ministro de Estado, personaje en todo concorde con el pensamiento educativo y social de los escolapios¹⁶.

Alcudia vuelve a gestionar el asunto ante Carlos IV y en 2 de mayo de 1793 Godoy concede el antiguo inmueble antonino —hospital e iglesia— a las Escuelas Pías de San José de Calasanz.

Entonces se reforma el antiguo hospital, agrandándolo con la adición de las casas números 2, 4, 6, 8 y 9 (también pertenecientes a los anteriores hospitalarios), a las que aún se añadieron otras dos casas particulares de la calle

¹² TORMO, E., *o. c.*, pág. 191.

¹³ BAZTÁN, F., *Monumentos de Madrid*, 1959, pág. 146.

¹⁴ RÉPIDE, P., *Las calles de Madrid*, edición de 1971, pág. 308.

¹⁵ RÉPIDE, P., *o. c.*, págs. 308 y ss.

¹⁶ VELASCO ZAZO, A., *Panorama de Madrid. Estampas Monacales*, 1943, págs. 212 y ss.

de San Juan (hoy de Farmacia) que importaron 276.529 reales¹⁷. Reformas y adiciones que se hicieron bajo los planos y dirección del arquitecto don Francisco Rivas.

Todo el conjunto, ya avanzadas las obras de acoplamiento y engrandecimiento, fue entregado oficialmente el 5 de julio de 1794 al entonces rector de los escolapios, padre Hipólito Lerén, ante el notario Nicolás de la Fuente y con la presencia de don Lorenzo Igual de Siria, entonces comisionado del Arzobispo de Toledo¹⁸.

La iglesia que comprendía el inmueble otorgado venía a constituir el broche de oro del conjunto, pues había sido construida, medio siglo antes, por Pedro de Ribera, y si bien su exterior se transformó en aires neoclásicos cuando dicha obra de Francisco Rivas, su interior siguió ostentando, como todavía hoy podemos admirar, su planta: una de las riberescas más caprichosa y curiosa. Su única fachada, a los pies del templo, pues el resto se encuentra embebido en el inmueble del colegio-residencia, es de ladrillo, piedra y mampostería, en general encalada, habiendo sido concebida, tal y como hoy la vemos, en las reformas de 1802 y en algunos otros arreglos secundarios en 1832. En los últimos meses ha sido, de nuevo, revocada y pintada.

Estructurada en tres calles, es la central de también tres cuerpos, albergando en el primero portalón de jambas graníticas y dintel en volada cornisa sostenida por mensulones. En él, y en lápida de mármol, una inscripción en capitales latinas hace referencia a la pia Institución y a la protección obtenida de los monarcas Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, rezando:

«REGIUM. HOC. AEDUCANDAE. NOBILITATIS.
NECNON. ET. OSBAE. PUERITIAE.
SEMINARIUM ANTONINUM.
CAROLUS III. INCHOAVIT. PUIS. MUNIFICUS.
CAROLUS IV. PROVEXIT. AEMULUS.
FERDINANDUS VII. NEUTRI. SECUNDUS.
ABSOLVIT.
ANNO MDCCCXXXII.»

Sobre la cornisa citada, gran escudo real con el collar de Carlos III. En su segundo cuerpo, hornacinas de medio punto con escultura de San Antón (del XIX y aires dieciochescos) en su típica iconografía de la que más adelante hablaremos, coronada por frontón sencillo y flanqueada por pareja de

¹⁷ PEÑASCO, H., y CAMBRONERO, C., *Las calles de Madrid*, 1889, pág. 257.

¹⁸ Datos aportados por PEÑASCO y CAMBRONERO, o. c., pág. 257.

pilastras corintias. Finalmente, en el tercer cuerpo de esta calle central, luce gran vano rectangular, con orejeras, cerrado por vidriera con nueva representación del santo titular.

Las calles laterales, de tan sólo dos cuerpos, presentan sendos portales (más pequeños que el central); el de la izquierda muestra en su dintel inscripción que reza:

«SI QUIS EST PARVULUS. VENIA AD ME»

y se remata por escudo calasancio; el de la derecha también posee inscripción sobre placa de mármol y en capitales latinas que reza:

«OMNEM. SUPER QUEM VIDERITIS THAU NE OCCIDATIS»

y se corona por forma heráldica de único campo en el que ostenta gran cruz.

Los cuerpos superiores de estas calles flanqueantes son recorridos por pilastras reforzadas en imitación y albergan vanos rectangulares con orejeras de yeso.

Corrida moldura acornisada recorre estas tres calles, rematándose toda la fachada por una torreta cuadrangular para las campanas (izquierda) y por otra octogonal con reloj (derecha); ambas terminadas en pizarrosos chapiteles castizos.

Es, en resumen, típica fachada de construcción religiosa del XIX madrileño y, como veremos cuando a la iglesia accedamos, sumamente contrastante con su planta riberesca.

Pues bien, con estos acoplamientos y aspectos quedó la nueva fundación calasancia asentada definitivamente en la calle de Hortaleza, vecina por tanto de otra de las instituciones más típicas en el anecdotario del Madrid de aquella época: la de las Recogidas de la Magdalena (hoy convento de las Calatravas Cistercienses), institución regida por Terciarias Franciscanas que recogía a todas aquellas mujeres puestas bajo su custodia, tanto por resoluciones judiciales, como por medidas extremas tomadas por padres, tutores o esposos¹⁹, y de la cual era capellán, por los años en que los escolapios se instalan enfrente, el poeta madrileño Francisco Gregorio de Salas, «el ingenioso Salicio, cuyos epigramas corrían de boca en boca en la Corte de Carlos IV y cuyos versos fueron en alguna ocasión dedicados a describir parajes de la Corte,

¹⁹ Más noticias sobre tal institución las recogen: MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico de España y sus provincias de ultramar*, Madrid, 1847, vol. X (Eguren). FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., *Gula de Madrid*, Madrid, 1875. PONZ, A., *Viaje por España*, tomo VI, 1782. PEÑASCO, H., y CAMBRONERO, C., *Las calles de Madrid, noticias, tradiciones y curiosidades*, Madrid, 1889. MESONERO ROMANOS, R., o. c. TORMO, E., o. c. RÉPIDE, o. c. VELASCO ZAIZO, o. c.

cantar sus monumentos y dedicar una endecha a cada una de las veletas de Madrid»²⁰.

Entre 1795 y 1808 las nuevas Escuelas Pías de Hortaleza —que se pusieron bajo la advocación de San Antón Abad en recuerdo del local de los antoninos que hubiesen venido a ocupar— pasaron por esplendores y quebrantos: su alumnado y fama creció, pero su situación económica llegó a límites de angustia, pues, entre otras cosas, de sus propios fondos hubieron de pagar las obras del presbiterio de la iglesia, la pintura de la bóveda y la construcción de una famosa alcantarilla que, al negarse el Ayuntamiento a sufragarla, tuvieron que realizar los padres escolapios²¹.

Con la Guerra de la Independencia aumentaron sus desgracias, y por las disposiciones de José Bonaparte colegio e iglesia fueron incautados, llegando a sellarse el edificio. Tras serie de avatares, en los que dos veces volvieron los padres al inmueble y otras tantas fueron arrojados de él, siguiendo alternativas políticas, se retorna definitivamente en 1814, momento en que en la iglesia del Colegio se tuvo que establecer la parroquia de San Ildefonso, al ser derribado este templo durante la francesada, y mientras se construía el actual.

A lo largo del XIX las Escuelas Pías de San Antón desempeñan una gran función en la vida madrileña; además, por su enclave, se encontraban inmersas en una zona de grandes bríos educativos y culturales del Madrid de la pasada centuria; recordemos que entonces comienza a funcionar también el Colegio de San Mateo, en la calle de ese mismo nombre, «dirigido desde 1820 por el gran preceptista y poeta sevillano Alberto Lista y del que fueron alumnos los románticos Espronceda, Ventura de la Vega, Patricio de la Escosura, Eugenio de Ochoa, el Conde de Cheste, el Marqués de Molins... Pasado el trienio liberal, se culpó a Lista de enseñar ideas subversivas y se cerró el Colegio»²², que, por cierto, algo de sombra hizo al vecino de los Escolapios. Y también recordemos que por esos mismos años —y en la calle de San Mateo también— comenzó a funcionar la Escuela de Artes e Industrias, cuyo edificio más tarde se dedicase a los cursos preparatorios de Derecho y Filosofía y que, finalmente, se convirtiese en sede del Colegio Nacional de Sordomudos, hoy arruinado y abandonado inmueble todavía subsistente.

Inmersa en esta zona, pues, transcurre la actividad escolapia, donde cursaron estudios muchos de los más importantes personajes de nuestro si-

²⁰ RÉPIDE, o. c., pág. 308.

²¹ Más datos al respecto en el artículo de PEÑA, J. B., «Notas Históricas», de la *Revista Calasancia*, n.º 45, de 1880.

²² GÓMEZ MORENO, M. E., *Guía del Museo Romántico de Madrid*, Madrid, 1970, pág. 22 de la Introducción.

glo XIX, como Gómez de la Cortina, Larra, Urbina, León Bendicho, Orive, Núñez Arenas, Morante, Revilla, Lobo, Abad de Aparicio, Autrán, Alvarez Mariño, Cos-Gayón, el Conde de Balazote, el Conde de Peñafiel, el Marqués de Heredia, Pascual Ibañes (que sería luego Obispo de Teruel), Canga-Argüelles, Martínez Campos y otros muchos cuya lista sería exhaustivo enumerar.

La situación, estado y valorización del Colegio de San Antón, en el último tercio del XIX, nos la recoge perfectamente don Angel Fernández de los Ríos en el siguiente informe, emitido en 1876: «... tiene establecidas escuelas gratuitas; además de las habitaciones para los profesores religiosos cuenta con dos departamentos, uno para los seminaristas, otro para la instrucción de los alumnos externos y un salón de estudio de 114 pies de longitud, 16 de altura y 23 de latitud. Tiene una galería corrida donde se presentan a un solo golpe de vista todas las cátedras del seminario, cinco salones para dormitorios, dos de ellos de 190 pies de largo, cuatro espaciosos comedores o galerías, un gran patio para recreo y un comedor capaz de 170 cubiertos; posee un buen gabinete de física con los medios auxiliares para la primera y segunda enseñanza; el número de alumnos internos se aproxima a 160, siendo cerca de setecientos los de familias menesterosas que reciben allí enseñanza gratuita»²³.

Y sobre la calidad de su enseñanza y resultados al efecto bien nos puede servir de ejemplo la siguiente noticia, aparecida en el diario *La Correspondencia de España* del 30 de julio de 1887: «Los alumnos del Colegio de los PP. Escolapios de San Antón han alcanzado en los exámenes oficiales del Instituto Cardenal Cisneros hasta cuarenta premios».

Ya en el presente siglo, los avatares de nuestra última contienda convirtieron al inmueble en cárcel, lo cual si bien trajo consigo la pérdida y la destrucción de parte de la considerable colección pictórica que albergaba, también lo salvó de ser derruido, como lo fuera el Colegio Calasancio de San Fernando de la calle de Mesón de Paredes.

No obstante, en el momento presente, aún encierran sus muros riquísima serie de óleos repartidos por su claustro alto, despachos y habitaciones de los padres, tesoro que luego comentaremos y en el que adelantamos son de destacar una *Anunciación* de Francisco Camilo, una *Inmaculada* de Nardi, una discutida *Oración en el Huerto* en la que aparece la firma de Jorge Manuel Theotokopoulos, un magnífico *Martirio de San Lorenzo* de la escuela del Guercino, una *Virgen de los Desamparados* atribuida a Pablo Pontons y un

²³ *Guía de Madrid*, pág. 515 de la reedición de 1976.

boceto, en tabla, del propio Francisco de Goya con otro tema de la *Oración en el Huerto*.

Y pasemos ya a recorrer el inmueble cuya historia acabamos de estructurar. Dirijamos primero nuestros pasos a la cuidada iglesia, para luego penetrar en su sacristía y, desde ella, acceder al convento-residencia para visitar las obras mencionadas y los otros muchos lienzos de los siglos XVII y XVIII que los escolapios conservan.

II. La iglesia de San Antón

Arquitectónicamente hablando constituye la iglesia, como venimos repitiendo, la gran pieza de todo el conjunto de las Escuelas Pías de San Antón... Fue trazada, como también antes apuntamos, por Pedro de Ribera, como templo del antiguo Hospital de los Antoninos y sobre la historia de su obra poco o nada sabemos, con la excepción del nombre de su insigne arquitecto²⁴.

Ribera la concibió «con planta rectangular en cuatro tramos, los dos centrales curvados en capillas semicirculares a uno y otro lado del eje»²⁵, pero tras las reformas del presbiterio y del retablo mayor, concluidas en 1802 por don Francisco Rivas, algo quedó trocado en su estructura, si bien siguió ostentando plenos aires riberescos con los cuales ha llegado a nuestros días. Y así podemos admirar templo de una sola nave de tres tramos, el primero bajo el coro y los dos siguientes con exedras laterales, haciendo el último funciones de crucero y el intermedio de nave. Sus muros son recorridos por pilastras compuestas y la cubierta se realiza, en el tramo-nave, por bóveda de arista con óculo central, y, en el tramo-crucero, por cubierta del mismo tipo con linterna. La capilla mayor, rectangular, se abre por gran arco de medio punto y se cubre por bóveda de cañón con lunetos. Un coro en alto y a los pies completa el templo, el cual, asimismo, consta de antesacristía, sacristía y dependencias a ambos flancos de la capilla mayor.

Precisamente, este tipo de trazado, tan definidor de lo «riberesco», fue el blanco, desde finales del XVIII, de las invectivas más implacables de la crítica académica, cuando la estética fría y racionalista del neoclasicismo impuso

²⁴ Constatado y probado, entre otros, por CARDEÑA, C., *Documentos para la historia del barroco madrileño. Pedro Ribera*, 1927, Archivo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. PEÑA, J. B., *art. cit.* SCHUBERT, O., *El Barroco en España*, Madrid, 1924. TAMAYO, A., *Iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, 1946. GAYA NUÑO, J. A., *Madrid*, 1950. FERRER, A., *Paseo por Madrid*, 1952. KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, etc.

²⁵ GAYA NUÑO, J. A., *Madrid*, 1966, pág. 80.

la vuelta a la antigüedad. Así, si consultamos a don Eugenio Llaguno veremos cómo ataca a este tipo de estructura y, concretamente, a Ribera a quien incluyó dentro de la clase de los «jerigoncistas» o «estropiciadores» del aspecto urbano madrileño con sus «fantasías arquitectónicas», diciéndonos: «A quien se debió el último punto y complemento en esta clase (la de los jerigoncistas) fue a don Pedro de Ribera, maestro mayor de Madrid, autor de las portadas del Hospicio, Cuartel de Guardias de Corps... Desde que hizo la primera, se le debió recoger para curarle el cerebro, y destinar casa para todos los fatuos delirantes que ha habido y hay todavía»²⁶... y también Antonio Ponz, al referirse al trabajo del Marqués de Vadillo como Corregidor madrileño que quisiera engalanar la capital, «lo llama célebre (al Corregidor) por las muchas obras que se hicieron en su tiempo, pero "con la desgracia de haber tenido los más ridículos arquitectos que se han conocido jamás". El ridículo arquitecto fue nuestro admirado Pedro de Ribera»²⁷.

Don Fernando Chueca Goitia nos reflexiona en torno a todos estos implacables ataques afirmando, con original y atinadísima tesis, que la obra riberesca se constituye en puro espectáculo, que Ribera hace de Madrid un escenario, «un escenario suntuoso y opulento donde se desarrolla, con fondo barroco y calderoniano, la comedia humana. Madrid había sido una ciudad donde el Teatro pesaba mucho. En los últimos reinados de los Austrias, los decoradores más ingeniosos se dedicaban a la tramoya y al trampantojo... Lo que Ribera hace —y seguimos citando al profesor Chueca— es trasladar el Teatro y la escena a la misma calle. Sus numerosas fuentes, sus iglesias, sus palacios, sus edificios públicos, son puro Teatro, y de la mejor solera castiza. Tras la Guerra de Sucesión, tras el cambio de dinastía, Ribera recupera el ritmo y pulso del Madrid castizo, y se ensambla con el Madrid teatral y farandulero de Felipe IV... Por eso, quizá, se hizo tan odioso a los espíritus académicos y afrancesados de la segunda mitad del siglo XVIII, que aspiraban a una renovación del país con moldes europeos»²⁸... Pero, más aún, los detractores de nuestro arquitecto parece que sólo se fijaron en sus fogosas decoraciones, sin parar mientes en sus estructuras y armazones arquitectónicos, donde prodigio de proporción, de escala y de elegancia se aúnan de manera formidable.

Y es, precisamente, en la iglesia de San Antón de los padres escolapios donde, en el momento presente, esto se puede apreciar con mayor nitidez,

²⁶ *Noticias de arquitectos y Arquitectura en España* (con anotaciones de Ceán Bermúdez), Madrid, 1829, pág. 106.

²⁷ CHUECA GOITIA, F., *Madrid, ciudad con vocación de capital*, Santiago de Compostela, 1974, pág. 353.

²⁸ *O. c.*, pág. 352.

pues, desaparecidos los adornos y decoraciones primitivas, hoy nos muestra, desnuda de «fatuos delirantes» como dijese Llaguno, su estructura y planificación, curiosa y caprichosa, pero dentro de una proporción de escala como solo pudiese trazar un arquitecto de muy primer orden, un arquitecto que sobre esqueletos y masas severas y contundentes, erigiese obras suntuosas, ornamentales y exuberantes, como prueba de que a su mérito como arquitecto habría que añadirle el de formidable decorador.

★ ★ ★

Y ya dentro del templo, observada su planta y hechas las reflexiones anteriores sobre su arquitecto, forzosamente habremos de pasar a admirar el gran tesoro que la iglesia alberga: el famosísimo y conocidísimo lienzo de *La última comunión de San José de Calasanz*, debido a los pinceles de Francisco de Goya y Lucientes, obra artística de tal calidad que ninguna otra iglesia madrileña (aparte de San Antonio de la Florida) puede enorgullecerse de poseer joya semejante.

Luce en retablo plano neoclásico de la exedra del crucero Epístola y se encuentra fechado y firmado: «FRANCO GOYA. AÑO 1819».

El encargo del cuadro se le había hecho al pintor en el mes de mayo y, según la tradición, por querer los padres tener en su iglesia una obra de su tan famoso exalumno, pues, como es de todos sabido, Goya había concurrido, en Zaragoza, a un colegio calasancio. Fue entronizado el óleo en el templo pocos meses después, concretamente el 27 de agosto del citado año.

Para comprender la pintura tendremos que fijarnos en el momento en que es ejecutada: a comienzos de dicho año de 1819, contando el pintor 73 años, se inicia una nueva y breve etapa de Goya... Es el momento en que compra en las afueras de Madrid, cerca del puente de Toledo, la casa de campo «que sería bautizada con el poco caritativo nombre de la Quinta del Sordo»²⁹; el momento en el que se percibe un retorno suyo a la pintura religiosa, explicado por muchos de sus biógrafos por una reavivación de la propia religiosidad del artista, ocasionada por lo avanzado de su edad y por sus personales tragedias pasadas recientemente; es, en suma, el momento que Gaspar Gómez de la Serna denomina de «pasión metafísica»³⁰, en el que Goya, como Ceán Bermúdez nos subraya³¹, queda penetrado de la fe, fortaleza y amor a Dios; «pasión metafísica» a la que va a unir una preocupación historicista que le hará exaltar, en la obra que admiramos, no sólo la fuerza religiosa del tema,

²⁹ GUDIOL RICART, J., *Francisco de Goya*, Barcelona, 1971, pág. 147.

³⁰ *Goya y su España*, Madrid, 1969, págs. 227 y ss.

³¹ *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

sino también el propio y sublime momento histórico de los últimos instantes de San José de Calasanz que el lienzo capta ³².

Según tesis de don Francisco Javier Sánchez Cantón, para el esquema compositivo, se inspiró Goya en la *Comunión*, de la «serie de los Sacramentos», pintada en 1712 por Giuseppe María Crespi «il Spagnuolo» para el Cardenal Ottononi (hoy conservada en el Museo de Dresde)... Para dicho especialista «el enfoque de la escena, la actitud del sacerdote, el extraño escorzo de su espalda y cuello, la interción de la cabeza, los rostros visibles por el hueco entre las figuras del preste y el que comulga» ³³ son pruebas evidentes de no casual parecido..., más aún teniendo en cuenta que Goya debía conocer bien la obra de Crespi, pues, ya en 1787, cuando pintase el *Tránsito de San José* para Valladolid (hoy en la colección Beruete de Madrid), se había inspirado en la *Muerte de San José* de dicho pintor italiano ³⁴.

Louis Reau, no obstante, encuentra una mayor inspiración, al menos iconográficamente hablando, en el lienzo de la *Ultima comunión de San Francisco*, de Pedro Pablo Rubens ³⁵, si bien un estudio-boceto que se conserva en el Museo Bonnat de Bayona, de esta pintura de la iglesia de San Antón, parece confirmar más la tesis de Sánchez Cantón.

Técnicamente hablando este lienzo de *La última comunión de San José de Calasanz* une a un inesperado tenebrismo, quizá de influencia grequiana ³⁶, unos aires marcadamente rembrandtianos, que Paul Guinard destaca, sobre todo, en esa multitud sorda y apilada de niños que rezan en la penumbra de la nave del templo, aires que bien pueden no extrañarnos si recordamos la frase del propio Goya: «He tenido tres maestros: la naturaleza, Velázquez y Rembrandt» ³⁷; y técnica goyesca en la que más de una vez ha insistido el profesor don Manuel Gómez Moreno al hacernos observar sus arquitecturas de fondo, que a veces trata «indecisas, simples, para localizar tan solo, y envueltas en un halo de luz que ofusca los interiores recordando a Rembrandt» ³⁸, tratamiento de interior que, asimismo, nuestro lienzo ostenta.

³² Vid. GONZÁLEZ PALENCIA, A., *El estudio crítico más antiguo sobre Goya*, Boletín de la Real Academia de la Historia, conmemorativo del bicentenario del nacimiento de Goya, Madrid, 1946.

³³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Vida y obra de Goya*, Madrid, 1951, págs. 117 y ss.

³⁴ Más datos al respecto en TORMO, E., *Mis mañanitas vallisoletanas... Goya al paso*, Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, octubre de 1912.

³⁵ *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1958, tomo II, pág. 762.

³⁶ TORMO, E., «Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológica» (con motivo de la Exposición de sus obras en Madrid en 1900), inserto en *Varios Estudios de Artes y Letras*, Madrid, 1902.

³⁷ GUINARD, P., *Pintura española: del Siglo de Oro a Goya*, Madrid, 1972, pág. 185.

³⁸ GÓMEZ MORENO, M., «Las crisis de Goya», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Ayuntamiento de Madrid, 1935.

Y, por último, al tenebrismo grequiano —que Elías Tormo nos apunta— y al rembrandtiano aire —en el que Paul Guinard nos insiste— habremos de añadir una cierta deformación expresionista —en este caso estudiada por Gudiol Ricart³⁹— y, sobre todo, el empleo magistral de blancos y rojos que exaltan el negro dominante, resaltando en todo el conjunto, magnífica, la casulla del ministrante, constitutiva de briosa llamarada cromática y uno de los máximos ejemplos de pintura valiente.

Si disponemos de tiempo y con calma podemos detenernos —y hasta sentarnos— ante el cuadro, analizando su contenido podremos observar cómo campean en la composición tres protagonistas de sentido diverso y cómo, sobre ellos, precisamente tomándolos como base, se construye una de las más grandes exaltaciones religiosas.

En efecto: la figura del sacerdote, destacante en su casulla, constituye uno de esos protagonistas. Con su magnífico estudio de cabeza inclinada compone un ademán lleno de realismo al introducir la Sagrada Forma en la boca del santo; y este realismo «devoto y terrible», como es calificado por Laín Entralgo⁴⁰, contrasta con el otro protagonista del lienzo: el propio San José de Calasanz que, agonizante, con la boca casi yerta, abierta para recibir la Forma, estructura una figura todo espíritu..., y el hondo efecto de tal realismo (sacerdote) y de tal espiritualismo (santo) aún se acrecienta más con la presencia del tercer protagonista del óleo: la multitud de niños que rezan en la penumbra del templo, que, frente al realismo y al espiritualismo de los anteriores protagonistas, aporta un matiz inocente y conmovedor, quizá debido —según palabras de Tormo— «al recuerdo íntimo de la primera comunión del artista de la era del enciclopedismo, que debió tener lugar en el Colegio de los Escolapios de Zaragoza»⁴¹.

Y dicha trinidad protagonística viene a integrar unidad de conjunto en el lienzo, captada, además, en forma escalonada: el sacerdote, aun inclinado, a mayor altura, por estar en pie; el santo más bajo, arrodillado sobre el granate almohadón; y los colegiales, a menor altura como prescribe su tamaño y situación, descienden y se pierden por el flanco derecho del óleo. Con ello la diagonal compositiva, de izquierda a derecha, queda claramente pautaada, esfumándose, en el fondo, los atisbos arquitectónicos del templo y, a la izquierda, la conmovida masa de la comunidad calasancia.

Pero, como antes decíamos, sobre la base de estos protagonistas de diverso sentido —realismo del oficiante (vida); espiritualidad del santo (alma);

³⁹ O. c., pág. 147.

⁴⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, o. c., pág. 117.

⁴¹ *Las iglesias...*, pág. 192.

e inocencia de los niños (pureza)— se levanta una de las más grandes exaltaciones religiosas de nuestra pintura: la del Sacramento de la Eucaristía, mostrando la evidencia de la fe (el sacerdote), la fuerza de la gracia santificante (el santo) y la pureza estremecida del milagro cotidiano (los infantes) que —como nos observase Gómez de la Serna— «embarga en verdadera comunión a todos los asistentes, desde el agónico protagonista, casi moribundo, hasta el niño más chico que allí mismo está estrenando su vital experiencia religiosa»⁴².

* * *

Pero la iglesia de San Antón, aparte del inigualable lienzo comentado, también alberga otras obras dignas de admiración y que constituyen uno de los mejores muestrarios de la escultura madrileña tradicional de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Son tallas que, repartidas por el templo y por sus dependencias, no hemos de dejar de visitar y analizar por separado. Así, en primer lugar, habremos de detenernos ante el monumental retablo mayor, realizado, en estilo neoclásico, por el mismo Francisco de Rivas que llevase a cabo las reformas y adiciones del inmueble, cuando éste fuese entregado a los padres calasancios. Terminado en 1802⁴³, hasta 1960 albergaba tres grandes esculturas: la de *San Antonio Abad*, la de *San José de Calasanz* y la de *San Camilo de Lelis*... Hoy en día, desplazada la segunda a lo alto del coro y trasladada la tercera a la sacristía, luce, sola y rotunda, en el retablo la del santo titular⁴⁴.

Esta escultura de *San Antón*, a tamaño, es una de las pocas obras que se conservan de PABLO CERDÁ, escultor que desarrolló su actividad a lo largo del último tercio del siglo XVIII y que integró parte de ese grupo que siguiesen, en medio del ambiente clasicista del momento, y entre la pléyade de escultores extranjerizantes de nuestra dieciochesca centuria, las pautas tradicionales de la imaginería española del XVII. Fue coetáneo de José Tomás, autor de la *Cena del Señor* que luce sobre el ingreso de la iglesia de Caballero de Gracia; compañero de Luis Bonifaz, de quien se conserva en la Real Academia de San Fernando el relieve de *Irene y Lucila extrayendo las saetas del cuerpo de San Sebastián*; inseparable de Alfonso Bergaz⁴⁵, artífice de la famosa fuente madrileña de la Alcachofa; y colaborador, en ocasiones, de Julián de San Martín, el autor del medallón de la actual parroquia de Santa

⁴² O. c., pág. 224.

⁴³ Dato recogido por BAZTÁN, o. c., pág. 147.

⁴⁴ TORMO, en *Las iglesias...*, nos cita las tres tallas, en 1927, ubicadas en el retablo mayor. BAZTÁN, en o. c., de 1959, vuelve a constatar nos las tres reunidas en el presbiterio.

⁴⁵ Figura totalmente olvidada hasta que don PEDRO MADRAZO hiciera resaltar sus méritos

Bárbara, donde aparece San Francisco de Sales entregando las Constituciones a Santa Juana de Fremiot ⁴⁶...

Don Elias Tormo, cuando recorrió, en 1927, los templos madrileños y publicó el primer fascículo de *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, supuso que este San Antón de Pablo Cerdá procedería de los Antoninos que antes hubiesen estado instalados en el inmueble ⁴⁷, pero lo cierto es que fue obra entronizada después y por los propios padres escolapios... El hecho es claro si recordamos que la Orden Hospitalaria de los Antoninos se suprimió, por Breve de Pío VI, en 1787, y que Cerdá terminó la escultura en 1796 —como nos prueba Enrique Serrano Fatigati ⁴⁸—, es decir: nueve años después del abandono del inmueble por los hospitalarios. Por ello habrá que suponer que la obra se ubicó en el retablo mayor como prueba de que los calasancios quisieron continuar en su templo con la misma advocación que antes tuviese y que, indudablemente, había arraigado profundamente en el costumbrismo madrileño de la zona.

Dejando, pues, bien sentados estos puntos y correcciones centrémonos en la escultura: es, sin duda alguna, la mejor representación madrileña de San Antón Abad, captado en su más tradicional y popular iconografía.

Como sabemos vivió San Antón entre los siglos III y IV, retirado en el desierto de la Tebaida, allá en el Alto Egipto, dedicado a una vida edificante y eremítica. En su retiro sufrió los ataques del demonio que reiteradamente le tentó, sobre todo por medio de monstruos y apariciones femeninas ⁴⁹. Hacia el final de su vida visitó a San Pablo Ermitaño —el otro gran Patriarca de los Cenobios de la Teibada—, siendo durante tal visita alimentados ambos por un cuervo, que diariamente les aportaba un pan en el pico... Cuando San Pablo murió —sigue contándonos la leyenda—, San Antón volvió junto a su compañero y le enterró con la ayuda de dos leones.

Según la tradición murió nuestro santo centenario, retirado en lo más alejado del desierto, y pudo hallarse su cuerpo merced al auxilio de dos leopardos, que lo desenterraron, y de un pájaro blanco de rojo pico que indicó el lugar donde se encontraba.

en un trabajo publicado en *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXVI, del año XXXVIII, correspondiente al 15 de julio de 1894.

⁴⁶ Más datos sobre tales artistas en el artículo de SERRANO FATIGATI, E., «Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XVIII, tercer trimestre, Madrid, septiembre de 1910.

⁴⁷ O. c., pág. 192 de la reedición de 1972.

⁴⁸ *Art. cit.*, pág. 188.

⁴⁹ BALTRUSAITIS, J., en su obra *Le Moyen-âge fantastique*, París, 1958, estudia serie de concomitancias y parecidos entre la leyenda de San Antón y la de Buda, que, también retirado en el desierto, fue tentado por monstruos y mujeres.

Su cuerpo fue llevado a Constantinopla, y de allí transferido, en el 1050, a una abadía del Delfinado, que tomó el nombre de Saint-Antoine-en-Viennois ⁵⁰.

Así, en el Delfinado se estableció la Orden de los Antoninos, Orden Hospitalaria fundada a finales del XI y que convirtió a Antón Abad en santo curador, especialmente de enfermedades contagiosas..., y por ello consiguieron los Antoninos desviar hacia su monasterio ramales de las peregrinaciones que acudían a Santiago de Compostela y a San Nicolás de Bari ⁵¹.

La Orden se extendió rápidamente por Francia, Alemania y España (tan sólo Italia se resistió a ella, quizá por miedo a que el santo restase devoción a su homónimo de Padua) y la vida y milagros de San Antón fue grandemente popularizada a lo largo del XIII por la *Leyenda Dorada*. Finalmente su culto aún crecería más en el XIV, cuando Alberto de Baviera, Conde Hainaut, Holanda y Zelanda, fundara en honor del eremita una Orden de Caballería, que en el XV se trocaría en Hermandad piadosa ⁵².

Desde entonces hasta nuestros días San Antón ha sido erigido como Patrón de múltiples corporaciones: de la de los canasteros (porque los solitarios de la Tebaida entretenían sus horas tejiendo canastas de juncos y esparto), de la de los sepultureros (por el episodio del entierro de San Pablo Ermitaño) y sobre todo de la de los carniceros y charcuteros, en razón al cerdo con el que, desde un principio, tendió a representarse..., y, precisamente, en el cerdo va a radicar el gran error interpretativo de la iconografía de nuestro santo.

Este inseparable compañero suyo no fue, desde sus primeras captaciones, sino la representación del demonio, de las tentaciones de la carne con las que había sido puesto a prueba en el desierto ⁵³, pero, tomada equivocadamente la porcina representación, y uniendo a ella la relación del santo con otros animales a través de la leyenda de su vida (el cuervo, los leones, los leopardos, el pájaro de pico rojo, etc.), la devoción popular le adjudicó también el papel de Patrono de las bestias ⁵⁴. Con este patronazgo es con el que más se le conoce dentro del costumbrismo de nuestra capital, y, como más adelante veremos, con el que se le celebra los 17 de enero, día de su fiesta, con la tradicional verbena de San Antón, en la que se lleva a cabo el popularísimo desfile y bendición de los animales.

⁵⁰ Las gentes de Arlés, en la Provenza, siempre han discutido la autenticidad del cuerpo, sosteniendo conservaban ellos los verdaderos restos de San Antón.

⁵¹ Más datos en la obra de ADVIELLE, *Histoire de l'Ordre hospitalier de Saint-Antoine-de-Viennois et de ses commanderies*, Aix, 1883.

⁵² REAU, L., *o. c.*, pág. 101.

⁵³ Sobre dicho simbolismo consúltese la obra de COLLIN DE PLANBY, *Diccionario Infernal*, Barcelona, 1968, pág. 261.

⁵⁴ FLAHAUT, R., *Le Culte de Saint Antoine ermite*, Dunkerque, 1898.

Y fue por este acompañamiento porcino por lo que la iconografía oriental rechazó la representación del eremita, que fue desconocida en el arte bizantino y exclusiva del de occidente.

En la presente escultura, Cerdá nos muestra al santo no sólo con el animal del que venimos tratando, sino también con el resto de sus símbolos iconográficos: así, le vemos portando la «tau» o «cruz potenziada», que en Egipto simbolizaba la vida eterna, y que le sirve de bastón abacial; con el Libro de la Regla de los Antoninos; y con la campanilla, colgada del collar del cerdo, y que era atributo de los eremitas que se servían de ella para rechazar los ataques de los demonios, que parecían espantarse tanto de su sonido como de la luz de las velas.

En su conjunto, el efecto de la figura es de gran movimiento, y su estética, dentro de tradiciones populares españolas, se encuadra bien en los finales del siglo XVIII en los que es realizada, si bien pueden en ella pautarse muchas de las notas de los escultores contemporáneos de Pablo Cerdá antes citados.

* * *

Con ciertas dudas otra de las esculturas del templo se atribuye a Cerdá: es esta la imagen, a buenas proporciones, de *San Camilo de Celis*, que antes se ubicase, junto con la anterior, en el retablo mayor que, como ya explicamos, hoy ha sido retirada a las dependencias del templo⁵⁵.

En un fichero-inventario que, sobre todo lo de interés artístico e histórico, hubiese confeccionado, hacia los años cincuenta, el Centro de Estudios Municipales Antonio Maura, se constata dicha escultura como salida de las manos de Pablo Cerdá, dato que sigue don Francisco Baztán en sus *Monumentos de Madrid*, de 1959⁵⁶, y que corrobora, con cierto interrogante, doña María Elena Gómez Moreno en sus «Adiciones y Rectificaciones» a la reedición de *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, de Tormo, de 1972⁵⁷... La obra, en efecto, plasma la misma técnica, notas y estética que la anterior de San Antón, pero, que nosotros sepamos, no existe prueba documental alguna que con certeza demuestre tal atribución; más aún: la escasez de las obras de Cerdá hace imposible un debido estudio comparativo que pudiera dar más fuerza a la dudosa paternidad de aquél sobre dicha obra⁵⁸.

⁵⁵ Hasta 1974 se guardaba en la sacristía; hoy en día ha sido retirada en unos desvanes que sobre ella se alzan. No obstante los padres facilitan su visita.

⁵⁶ Pág. 147.

⁵⁷ Pág. 193.

⁵⁸ En el estudio que SERRANO FATIGATI hiciese sobre tallas madrileñas, en su serie de artículos de «La Escultura en Madrid» (números de marzo y septiembre de 1910 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*), para nada menciona esta obra como de Pablo Cerdá.

También don Elias Tormo⁵⁹ apuntó que la escultura pudiese proceder del convento de los Agonizantes de San Camilo, que, vecino del inmueble de los escolapios, se hubiese levantado en la calle de Fuencarral, dando una de sus fachadas a la propia de Hortaleza⁶⁰. Dicho convento ocupaba el solar sobre el que hoy se levantan las casas números 20 y 22 de la primera calle mencionada y era edificio sin ningún valor arquitectónico⁶¹... Cuando fue derruido, en los últimos años del XVIII, los calasancios dieron, en efecto, cobijo en su iglesia a algunas de las obras que albergase, pues los capuchinos de dicha Orden, al trasladarse al entonces Camino de Atocha, donde regentarían el Hospital de Agonizantes de Santa Rosalía y San Camilo⁶², nada llevaron consigo.

La escultura en cuestión —sea o no la de Cerdá y proceda o no proceda de los Camilos de Fuencarral— nos muestra al santo, a grandes proporciones, en su habitual iconografía: con los hábitos capuchinos y sosteniendo, adorante, un Cristo en la agonía.

San Camilo había nacido en los Abruzos en 1550⁶³ y fue el fundador, en 1585, de la Orden de su nombre o Padres de la Buena Muerte. Murió en Roma en 1614, siendo canonizado en el 1746. León XIII le proclamó, en 1886, Patrón de los Hospitales⁶⁴. Su figura y su culto fue muy popular en los pobres arrabales madrileños de los siglos XVII, XVIII y XIX, pues los padres capuchinos extendieron por ellos pequeños beaterios, hospitalillos y casas de recogimiento en los que se atendía la agonía, y hasta el entierro, de las clases más menesterosas.

Y pasemos a la exedra Evangelio de tramo-crucero... Allí, en retablo ro-cocó de buena factura, podemos admirar tres buenas esculturas a tamaño: un *San José*, una *Santa María Magdalena* y un *San Antonio de Padua*.

La talla de *San José* ha venido siendo atribuida reiteradamente al gran artista SEBASTIÁN HERRERA BARNUEVO (1619-1671), arquitecto, escultor y pintor; discípulo de Alonso Cano, cuya influencia fue decisiva en su obra pictórica y escultórica... Dentro del campo de la arquitectura Herrera Barnuevo alcanzó

⁵⁹ *Las iglesias...*, pág. 192.

⁶⁰ El convento de la Virgen de la Asunción y San Dámaso, llamado vulgarmente de los Agonizantes de San Camilo de Lelis, fue fundado en 1643 por el P. Juan Miguel de Montserrat, a expensas de doña Beatriz de Silveira, que también fuese la fundadora del convento de las Baronesas de la calle de Alcalá... Era su misión la de atender a enfermos y agonizantes sin recursos.

⁶¹ REPIDE, P., o. c., pág. 277.

⁶² Más datos al respecto en VELASCO Y ZAZO, A., o. c., págs. 181 y ss.

⁶³ La fecha exacta la dio por primera vez CICABELLO, S., *Vita de S. Camille*, Anvers, 1632.

⁶⁴ Más datos en la obra de SUMMARUGA, G., *San Camilo de Lellis*, Milán, 1945.

el cargo de Maestre Mayor de la Villa de Madrid y del Palacio del Buen Retiro; en su carrera pictórica fue Pintor de Cámara del Rey Don Felipe IV; y en el ámbito de la decoración arquitectónica también sobresalió, siendo el que realizase, en 1649, las famosas trazas y disposiciones del ornato para la entrada de la Reina Mariana de Austria en Madrid, y, más tarde, el túmulo y adornos de la iglesia de la Encarnación para los funerales de Felipe IV⁶⁵. Como escultor trabajó, en ocasiones, en colaboración con el también celebrísimo José de Mora⁶⁶.

La atribución de esta imagen de *San José a Herrera Barnuevo* ha venido dada, en primer lugar, por la similitud de su estilo con otras obras suyas, y, en segundo término, por estar documentada la existencia de una talla de San José que hiciese para los Agonizantes de San Camilo de la calle de Fuencarral, y que éstos no se llevaron al nuevo asentamiento del que líneas antes hablamos; como, entonces, gran parte de su imaginería pasó al convento de San Antón de los padres escolapios, se vino considerando a la escultura que nos ocupa como la debida a Sebastián Herrera. No obstante la atribución es dudosa, habiendo llegado a ser rotundamente negada por don Elías Tormo con la cáustica y poco aclaratoria frase de: «... El San José (refiriéndose al de la iglesia de San Antón de las Escuelas Pías) no es el de Herrera Barnuevo de los agonizantes»⁶⁷.

Como sabemos el culto a San José fue, en un principio, más bien privado, comenzando a darse con carácter público en el siglo II y dentro del seno de las iglesias orientales. Su veneración aumentó en el IV y en el V, y en el IX ya se introdujo en la Iglesia latina, donde se generalizaría a partir del XIII, condensándose en los principios en que se fundamenta su actual teología: el de esposo y guarda de la Virgen María y el de el ministerio paternal hacia Cristo que el encomendase la Providencia.

Los romanos Pontífices respaldaron y estimularon su culto: Sixto IV ordenó la inclusión de su fiesta litúrgica en el Breviario y en el Misal, y los Papas Clemente XI, Benedicto XIII, Pío VI, Pío VII, León XII, Pío X, Benedicto XV, Pío XI y Pío XII se destacaron por su devoción hacia el santo... Juan XXIII llegó a incluirle en el Canon de la Misa.

En España el culto a San José fue pronto grande, pero desde mediados del siglo XVI alcanzó las cotas más altas de las devociones populares, funda-

⁶⁵ Su biografía y principales obras en todos estos campos se constatan por PALOMINO, A., en *Museo Pictórico y Escala Óptica*, págs. 968 y ss. de la reedición de 1947.

⁶⁶ GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA, *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1963, pág. 260.

⁶⁷ *O. c.*, pág. 192.

mentalmente merced a Santa Teresa de Jesús⁶⁸ y al Papa Inocencio XI, el cual, en 1679, confirmó al Santo Carpintero como Patrono de las tierras del mundo hispánico.

Iconográficamente, si bien puede representársele como hombre de edad —en razón a su vida avanzada al desposarse con María— es más frecuente se le muestre, como en la presente obra que admiramos, como hombre joven, en alegoría a sus esfuerzos y luchas por sacar adelante la vida del Niño y de la Madre, uniendo así la idea de valor espiritual con las de juventud y vitalidad... Estos son los matices que capta la escultura ante la que estamos, dentro totalmente de nuestras más típicas tradiciones barrocas.

El mismo retablo rococó alberga también, antes lo dijimos, una magnífica escultura de *Santa María Magdalena*, ésta totalmente anónima y del siglo XVIII. Sigue fielmente la tipología creada por Pedro de Mena en el siglo anterior, plasmación la más clara de nuestra escultura religiosa barroca realista⁶⁹. Así la vemos envuelta en estera de palma ceñida con sogas, descalza, suelto el cabello y contemplando el crucifijo que sostiene en las manos con anhelante expresión de amor magistralmente captada a través de sus labios entreabiertos y sus mejillas rígidas de llanto.

Como decíamos es fiel trasunto del tipo de Mena y en todo similar —si bien en inferior técnica— a las famosas tallas de aquel gran escultor que hoy se encuentran en el Museo de Escultura de Valladolid y en las Descalzas Reales de Madrid⁷⁰, así como las de Madrigal y Alcalá de Henares, hoy por desgracia perdidas⁷¹.

Y, finalmente, por lo que a este retablo se refiere, también habremos de admirar un *San Antonio de Padua* muy rococó y en su habitual iconografía.

Canonizado en 1232, su leyenda se conformó y expandió desde el siglo XV gracias a los sermones de Bernardino de Siena, localizándose su culto, desde finales de ese siglo, en Padua, donde se le elevó la conocida Basílica, que convertiría al santo en uno de los más populares de Italia, si bien su nacimiento, como sabemos, había acontecido en Portugal.

En el sentir popular es santo milagrero por excelencia, invocándosele también para encontrar objetos perdidos; los marinos portugueses para tener

⁶⁸ En el *Libro de la Vida*, capítulo VI, podemos leer: «Quisiera yo persuadir a todos fuesen devotos de este glorioso santo, por la gran experiencia que tengo de los bienes que alcanza de Dios... Solo pido, por amor de Dios, que lo pruebe quien no me creyere, y verá por experiencia el gran bien que es encomendarse a este glorioso Patriarca y tenerle devoción».

⁶⁹ Ver al respecto ORUETA, R., *Vida y obra de Pedro de Mena*, Madrid, 1914.

⁷⁰ TORMO, E., *En las Descalzas Reales*, Madrid, 1916-17.

⁷¹ LLORDEN, P., «El imaginero P. de Mena: notas y documentos», en *La Ciudad de Dios*, n.º 2, año 1945.

buen viento en sus velas; y en el costumbrismo castizo madrileño para pedir novio ⁷²... Quizá por esto último y por su carácter de traumaturgo ha sido uno de los santos más populares de las barriadas de nuestra capital, donde se pusieron bajo su advocación múltiples iglesias, entre las cuales bien podríamos destacar la de San Antonio de los Portugueses y de los Alemanes y la celeberrima ermita de la Florida.

En esta talla de la iglesia de San Antón le vemos, como decíamos, en su habitual iconografía, es decir, con el pardo hábito de su Orden franciscana ceñido por cordón y sosteniendo al Niño Jesús, en alusión a la aparición que tuviera en su celda de la Virgen con el Hijo; tipo de representación que surgiera a finales del XVI, pusiera en gran boga el arte barroco de la Contrarreforma y, sobre todo, se expandiera por España y Flandes ⁷³.

* * *

Pasando ahora al tramo-nave hallaremos, en su exedra del mismo lado Evangelio, y en retablo recompuesto moderno, un *Crucificado* a gran tamaño y una *Virgen de la Soledad* de medianas proporciones y de candelero.

El *Cristo* es anónimo, del siglo XVIII y de escuela castellana. Hasta hace tiempo se encontraba en el coro, habiendo sido descendido, tras las últimas reformas de la iglesia, a su actual lugar para componer grupo con la imagen de vestir de la *Virgen de la Soledad*, una de las advocaciones marianas más populares en Castilla... Detengámonos un poco en esta última y en su sentido dentro de la religiosidad española del barroco.

El tema que crease la iconografía de Nuestra Señora de la Soledad tiene una ascendencia muy remota y «su tradición se sitúa topográficamente en la "Estación de María", es decir, en una capilla dedicada a la Virgen, frente al Calvario, en donde, según refiere Félix Faber en 1480-83, la Virgen residió desde el momento en que fue consumada la Pasión, hasta el día de la Resurrección de su Hijo. La capilla de Santa María en el Calvario era propiedad de los etíopes, desde el siglo XV. Este monumento debió de producir honda impresión en el ánimo de los devotos peregrinos que visitaban los Santos Lugares. Fueron ellos los que transmitieron a Occidente el piadoso recuerdo de la desolación de María» ⁷⁴.

⁷² Todo tipo de ampliaciones al respecto en las obras de NEVES, C., *O grande thaumaturgo de Portugal, San Antonio*, Porto, 1895-99; y de GAL, N., *Sant'Antonio di Padova*, Quaracchi, 1907.

⁷³ Antes de dicha centuria eran sus símbolos iconográficos más usuales las azucenas, el tallo de vid con uvas, el pan o los ángeles que a veces le rodeaban (Vid. FERRANDO, J., *Iconografía de los Santos*, 1950, págs. 47 y ss.

⁷⁴ TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, pág. 233.

Los artistas españoles produjeron con profusión tal iconografía mariana, glosándola de manera muy típica y elocuente, con una fastuosa policromía de sentimientos y actitudes... Todo ello culminaría en nuestro barroco con Hernández, Pedro de Mena, Alonso Cano y otros muchos escultores que le dieron una extraordinaria intensidad de sentimientos. La «Virgen de la Soledad» fue, así, la quintaesencia del dolor resignado de María y el simbolismo por antonomasia del estado de las madres que han perdido a sus hijos, e, incluso, el de todas las mujeres que, fallecidos sus seres queridos, hubiesen quedado solas en el mundo. Se comprende que la advocación arraigase profundamente y que hasta nuestros días no falte su representación en ningún pueblo perdido, ni en ninguna iglesia con raigambre imaginera.

Y como en España siempre hubiese la tendencia a engalanar las esculturas con ropas y joyas, sobre todo las de María, nuestras Vírgenes de la Soledad, como esta de San Antón, tendieron siempre a ser imágenes de vestir —o de «candelerero», como queramos denominarlas—, es decir, talladas cabeza y manos, consistiendo el cuerpo en simple percha de tablas que queda oculta y sustenta el vestido y manto con que se engalana.

* * *

Frente por frente a este último retablo del Cristo y de la Virgen comentada, en la exedra Epístola del segundo tramo vemos otro neoclásico con una buena imagen de *Inmaculada*, grande y del siglo XVIII.

Algunos tratadistas atribuyen las primeras representaciones de esta nueva advocación mariana a las descripciones de sor Isabel de Villena, hija del célebre marqués, escritora y religiosa, que fuese abadesa, en 1460, del convento de las Trinitarias⁷⁵, y otros constatan a San Ildefonso como el institucionalizador de su fiesta en España⁷⁶. Sean ambos puntos ciertos o no, la verdad es que ha sido nuestro país el que más se distinguió en el fomento y defensa del culto a María Inmaculada, cuya iconografía se fue concretando cada vez más desde el siglo XVI... En su representación captada en una talla policroma, actualmente conservada en la Universidad de Salamanca, de principios de dicha centuria, ya queda definitivamente conformada la imagen solitaria y radiante de María, sumergida en una especie de éxtasis.

Esta que admiramos sigue el modelo de Pedro de Mena (al igual que la Magdalena ya vista); el manto, abierto, deja ver la túnica que, si bien no se ciñe a los pies, ni apenas se ensancha en el centro, marca ligera silueta en

⁷⁵ Vid. MIQUEL Y PLASNAS, R., *La imitació de Jesucrist*, Barcelona, 1913.

⁷⁶ TRENS, o. c., pág. 96.

uso. Su actitud es más majestuosa que graciosa (al revés que en los modelos de Cano) y se eleva sobre una nube de angelillos. Es, como el resto de las esculturas que vamos recorriendo, una de las tipologías más tradicionales de nuestro barroco.

Dejando el templo penetramos en los locales de la sacristía donde destaca, como obra maestra, un gran relieve de *San Camilo de Lelis*, conformado en magnífico medallón y debido al arte de LUIS SALVADOR CARMONA, el escultor que, junto con Carnicero y Cerdá, integra el gran terceto conservador de nuestra decimoctava centuria, oponente al grupo de los extranjerizantes tendentes al rococó, y representado, principalmente, por Olivieri, de origen italiano, y Michel, de procedencia francesa ⁷⁷.

Sus méritos y deficiencias están perfectamente matizados por Enrique Serano Fatigati en el siguiente párrafo que pasamos a transcribir:

«No tuvo especial fortuna al educarse en Madrid en la escuela de D. Juan Ron, porque este maestro, que era concienzudo en el trabajo, no podía comunicarle los arranques geniales de que jamás dio muestras en sus obras personales. Carmona tenía en su fantasía más fuego sagrado que Ron, y así pudo llegar por propio impulso adonde por educación no hubiera llegado jamás. Descúbrese en sus obras esa tendencia a las líneas onduladas, esos constantes inicios de amaneramiento que imponían las escuelas imperantes, esa falta que en unos y en otros detalles se descubre de un cabal sentido de la realidad, y hay, sin embargo, que alabar sin tasa en él que dentro de las malas condiciones de su época su modelado fuera menos convencional que el de muchos otros, más franca su labor, más suelta la mano que manejase el buril. Consagró sus esfuerzos a alejar cada vez más a los jóvenes de las deficiencias que él mismo padecía y favoreció con energía los progresos de la Academia de San Fernando. Al valor innegable de sus obras ha de agregarse el de la persona, porque fue uno de los que se desvelaron por regenerar el arte patrio» ⁷⁸.

Es decir, que en Salvador Carmona vemos, junto al «ondulamiento» y «amaneramiento» de su tiempo —al fin y a la postre es hombre de su época—, un modelado tendente a huir de tales convencionalismos rococós y una lucha denodada por volver a nuestra escultura religiosa tradicional, dejando al margen las pautas extranjerizantes que se hubiesen infiltrado en el XVIII... Y esto

⁷⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Escultura y pintura española del siglo XVIII*, Madrid, 1958, pág. 121.

⁷⁸ *Art. cit.*, pág. 64.

es lo que de manera manifiesta se condensa en el relieve de la sacristía de San Antón: el tratamiento dieciochesco de tipificación europeizante se conjuga con el sentir espiritual y tradicional castellano. En estos sentidos la presente obra de Luis Salvador Carmona es de importancia crucial en su producción madrileña, dentro de la cual, junto a este relieve de los escolapios, cabría destacar la talla de San José que se conserva en la iglesia parroquial de esa misma advocación (antes convento de carmelitas de San Hermenegildo), en la calle de Alcalá, y la estatua en madera de San Fernando que también realizase por encargo de los padres escolapios y para la capilla de su Colegio de Mesón de Paredes, hoy desaparecida ⁷⁹.

También en la sacristía, si bien de inferior calidad a la del relieve tratado, pueden admirarse un *Ecce Homo*, grande, anónimo y barroco; un *Cristo Yacente*, del siglo XVIII y en estilo lineal; y serie de cuatro *Crucificados* pequeños, del XIX y de no mala técnica.

Asimismo son de destacar en esta dependencia su cajonería, de rotonda y estilo Imperio; dos buenos espejos y un relicario rococó-neoclásico del siglo XIX.

* * *

Por último, en los desvanes que sobre la sacristía se levantan, se guardan algunas buenas tallas de figuras de nacimiento, y, sobre todo, una imagen de *Santa Lucía*, de mediano tamaño y del pasado siglo, de calidad encomiable. Luce esta santa —martirizada en el siglo IV bajo la persecución de Diocleciano— vestes de aires romanos, peina larga cabellera coronada de flores, como las más ilustres vírgenes, y lleva en sus manos platillo con dos ojos, que la devoción popular española atribuye a la alegoría de su martirio, aunque iconográficamente es el fundamento de su nombre, derivado de «luz»... En Francia y en Italia, donde, a no ser por influencia española, no se da tal error, suele ser representada portando una lámpara o linterna encendida ⁸⁰.

III. El adjunto Convento de los Padres Escolapios. Sus colecciones pictóricas

El Convento de los Padres Escolapios, como ya constatamos, posee una valiosa colección pictórica, de interés tanto cualitativa como iconográficamente hablando... Consta dicha colección de más de un centenar de óleos,

⁷⁹ Noticia recogida por SÁNCHEZ CANTÓN, «Escultura y pintura...», en *o. c.*, pág. 260.

⁸⁰ Vid. FERRANDO, *o. c.*, págs. 174 y ss.

casi todos del XVII y del XVIII, producto de diversas donaciones, y que cuelgan del Despacho del Rector, Cuarto del Provincial, Claustro de la Comunidad, Profesorio, Oratorio Privado y dependencias varias, amén de los arrinconados en desvanes y cuartos trasteros.

Para auxiliar al curioso que quiera visitar el convento, y para dar noticias de localización al erudito que consulte esta obra en búsqueda de lienzos de calidad o iconografías interesantes, vamos, en primer lugar, a tratar de las obras más relevantes y de fácil acceso, y, en segundo término, a pasar a inventariar, en apretado resumen, el resto de la colección que, por su ubicación y amontonamiento, puede ofrecer dificultad para su visita, si bien —es preciso constatarlo— los padres calasancios se prestan siempre a su búsqueda y auxilio de quien demanda verla.

Así, comienza nuestro recorrido por el Despacho del Rector, donde hallaremos una *Oración en el Huerto*, boceto sobre tabla de pequeñas dimensiones, debido a FRANCISCO DE GOYA.

Fue regalado por el propio artista a la Comunidad y en la misma fecha en que realizase su encargo de la iglesia.

Sobre esta obra don Francisco Javier Sánchez Cantón nos dice: «El nombre del Greco salta cuando se contempla esta composición alucinante y no porque haya buscado en sus obras precedentes para la composición; sí, por analogía en el choque de las actitudes, en el impulso fervoroso, en representar al desnudo el tremendo pasaje agónico del Hijo del Hombre, y hablando el lenguaje de los místicos "por el ansia unitiva". ¿Esperaríanse comprobaciones tales en las pinturas de aquel artista, irreligioso, según los tópicos recibidos?»⁸¹... En efecto, ante la contemplación del boceto —al igual que nos sucediera ante la *Ultima comunión* del templo— podemos observar claramente cómo se dan en el Goya-hombre y en el Goya-pintor las dos paralelas de la violenta crítica anticlerical y la tensión mística; lo que Gaspar Gómez de la Serna llamase su «honda pasión metafísica», según ya comentamos anteriormente.

Gudiol Ricart⁸² ha enjuiciado la composición como más dramática que mística, y Gaspar Gómez de la Serna nos da una magnífica interpretación de la misma con la aseveración de que constituye una arrebatada reencarnación del pueblo-víctima: el gran tema de Goya desde 1808. Y así nos dice: «Cristo es ahí el Hombre-pueblo que debió ser; el tipo de ser humano que era sin duda en ese momento para Goya el Hombre-Dios. Nunca como en esta tabla, en

⁸¹ «Vida y obra...», en o. c., pág. 117.

⁸² O. c., pág. 149.

toda la historia de la pintura, tuvo el Cristo una encarnación más auténticamente popular, de pobre sacrificado hijo de un humilde carpintero, tan hijo del pueblo como el «otro» crucificado de los *Fusilamientos*. Atención a esta tabla; a la que hay que dar, antes que otro alguno, este su verdaderamente ejemplar significado religioso y luego añadirle todas las reviviscencias grecoquinas que se quieran ver en ella. Mas, en todo caso, ningún Cristo del Greco, por mucho temblor místico que tenga, alcanzó jamás este temblor popular, este olor de muchedumbre en holocausto que, sobre su divino olor de santidad, trasciende aquí el Hombre-Dios que se inmola hecho pura luz, bajo un ángel difuso, en el huerto abstracto de un negro, inexistente olivar»¹³.

En efecto, leído este último texto y analizada la pintura no podemos por menos de estar de acuerdo con él..., pero, ahondando más, incluso podemos entrever que esa «reencarnación del pueblo-víctima» que nos muestra la presente tabla ya se podía haber manifestado antes en Goya. Desde luego si nos fijamos en su obra religiosa de encargo no veremos tal simbolismo, pero si ponemos nuestro recuerdo en algunas de sus pinturas de libre realización (como el *San Francisco de Borja y el mundo*, o *El Prendimiento de Cristo*, en la catedral de Toledo, por ejemplo) sí podremos anotar antecedentes al respecto... Y así pautar la auténtica religiosidad goyesca: religiosidad de protesta basada en una auténtica creencia que denuncia y lucha contra el embaucamiento, la exageración frailuna y la rutina sin tino.

En tal sentido y clase de pintura esta tabla del convento de San Antón viene a representar el culmen y su más alto exponente.

Y si en el Despacho del Rector hemos admirado una *Oración en el Huerto* de Goya, en el Cuarto del Provincial otro lienzo de igual tema nos aguarda.

Esta segunda *Oración en el Huerto* es a gran tamaño (1,90 por 1,29 cm.) y con características, notas y facturas propias del Greco... Durante cierto tiempo como obra suya fue considerada por los padres escolapios, siendo después supuesta como lienzo, simplemente, de su taller. Desempolvando el óleo, en su ángulo inferior derecho nosotros hemos podido leer:

«A° G° THATOCOPOLI. F. 16 Y 16. TOLEDO»

Obra del Greco, al menos completa, no pudo ser, pues muere éste dos años antes, en el 1614; por lo tanto, si en ella interviniera el artista, si fuese obra

¹³ O. c., pág. 229.

conclusa por su hijo, o si, simplemente, perteneciese a su taller, son puntos que dejamos para posterior investigación.

Don Elias Tormo, en 1927, afirmó que era lienzo «creído del Greco y firmado por su hijo Jorge Manuel»⁸⁴, y Camón Aznar, siguiéndole, considera al óleo como obra «grequiana» que con toda verosimilitud puede atribuirse a los pinceles de Jorge Manuel⁸⁵. Posteriormente Halldor Soehner pasó a suponer se trataba de una copia⁸⁶, y lo último sobre la pintura aventurado se debe a Harold Wethey, el cual sostiene es copia de finales del XVII, pues la dureza del dibujo y del modelado, así como el tono dorado-castaño del manto del ángel no pueden relacionarse ni con Jorge Manuel, ni, siquiera, con el taller del Greco⁸⁷.

En el mismo Cuarto del Provincial, y frente por frente al anterior, luce un soberbio *Martirio de San Lorenzo*, de enormes proporciones, anónimo y probablemente de la escuela de Giovanni Francesco Barbieri, «il Guercino», pues ostenta una luminosidad cromática propia de los eclécticos boloñeses del XVII y un estudio del claroscuro muy del tipo del Caravaggio. Dentro de otra temática pudiera su composición recordar al lienzo de *Susana y los Viejos*, del propio Guercino, que se conserva en el Museo del Prado, y, asimismo, su cromatismo terroso, con luz de incendio, también pudiera recordarnos los frescos de Villa Ludovisi que Giovanni Francesco Barbieri pintase en Roma.

Al salir de los dos aposentos anteriores debemos detenernos en el llamado Claustro Alto o de la Comunidad. Allí, entre más de una veintena de cuadros con oscilación cronológica del XVII al XIX, destacan dos lienzos ante los que es preciso pararse.

Es uno el óleo de la *Anunciación*, a tamaño, calidad excelente y logrado cromatismo, firmado (en su parte baja central) por FRANCISCO CAMILO († 1671), artista al que don Diego Angulo calificase de «pintor de expresiones dulces, sentimentales y devotas, y uno de los más destacados campeones del barroquismo madrileño»⁸⁸... Hijo de Domingo Camilo (florentino, de la familia de los famosos Camilos) y de la española Clara Pérez, fue discípulo de Pedro de las Cuevas, también su padrastro.

⁸⁴ O. c., pág. 193.

⁸⁵ *Dominico Greco*, Madrid, 1950, tomo II, pág. 1340.

⁸⁶ *Der Stand der Greco*, 1956.

⁸⁷ *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967, tomo II, pág. 184.

⁸⁸ «Pintura del siglo XVII», tomo XV del *Ars Hispaniae*, pág. 234.

A sus veinticinco años es escogido por el Conde-Duque de Olivares para decorar el Salón Grande de Comedias, la Galería de Poniente y la propia alcoba del Rey Don Felipe IV. En tales dependencias del Palacio del Buen Retiro plasmó temas históricos (Salón de Comedias), mitológicos (Galería de Poniente) y decorativos (alcoba real).

Su fama fue grande dentro de las casas religiosas del Madrid del momento, por su colorido y técnica tierna, fresca y dulce, realizando numerosos encargos para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús y para los conventos de los capuchinos, de San Felipe Neri, de las Trinitarias Descalzas, del de Antón Martín, para el Colegio de Atocha, etc... Asimismo su renombre se extendió por las cercanías de la Corte y nuevos lienzos salieron de su taller con destino a Alcalá de Henares, El Paular, Segovia, Salamanca y Toledo⁸⁹.

La obra que de Camilo tenemos en el convento de los escolapios es clara condensación de todo lo dicho sobre su estilo: de composición bastante simétrica, el ángel y María conforman una escena devota y dulce al mismo tiempo; todo ello imbuido de un cromatismo ligero, de tonos suaves y dulces que nos hacen comprender bien un estilo que tanto éxito tuviese en los conventos e iglesias de la segunda mitad del siglo XVII.

Sigue en importancia, en la serie pictórica del claustro, una magnífica *Virgen de los Desamparados con los Santos Vicentes*, de grandes proporciones y aires de la escuela valenciana de finales del siglo XVII, que don Elias Tormo atribuyese a PABLO PONTONS (1630-1691)⁹⁰, el discípulo de Orrente, cuya obra, como todos sabemos, no se encuentra demasiado conocida en la actualidad⁹¹.

Muy alabado por Antonio Palomino⁹², es también repetidamente citado por Ponz en su recorrido valenciano, al constatarle como autor de serie de pinturas de conventos e iglesias de esa ciudad⁹³.

Hoy en día sus pocas obras documentadas se encuentran albergadas en el Ayuntamiento y en el Museo de Valencia⁹⁴. De ser cierta esta atribución de San Antón constituiría el único lienzo suyo en Madrid.

En el presente óleo aparecen los Santos Vicentes, patronos de Valencia, cobijándose bajo el manto de la Virgen de la Misericordia, iconografía mariana universal desde mediados del siglo XIII. Su gran difusión se debió a las

⁸⁹ Vid. PALOMINO, o. c., pág. 970.

⁹⁰ «Las iglesias...», en o. c., pág. 193.

⁹¹ ANGULO, D., o. c., pág. 325. Y las noticias más extensas y documentadas en FERRÁN, V., «El pintor Pablo Pontons», en *Almanaque de la Provincia*, año 1944; y en ALDANA, S., «Obras poco conocidas de Pablo Pontons», en *Diario Levante* del 1 de mayo de 1904.

⁹² «Museo...», o. c., págs. 943-944.

⁹³ O. c., págs. 336-337 de la reedición de 1947.

⁹⁴ ALDANA, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, pág. 282.

cofradías, que rivalizaban en su amor a la Virgen, queriendo cada una ser su preferida... De ahí que tal advocación sea asimismo, desde mediados del XIV, denominada como «Virgen de las Corporaciones»... En el siglo XV pasaría también a denominarse «Mater Omnium» al albergar bajo su manto protector no sólo a santos o cofrades, sino a la humanidad entera⁸⁵.

* * *

Pero si buena es la serie de obras pictóricas del claustro de la Comunidad —entre la que destacamos los óleos de Camilo y de Pontons—, no lo es menos la que cuelga del Profesorio, en la que, a su vez, destacamos una soberbia *Inmaculada* atribuida a ANGELO NARDI.

Haciendo memoria recordaremos que Angelo Nardi había nacido en Florencia, que fue discípulo del Veronés y que, desde 1607, lo tenemos instalado en Madrid trabajando en la Corte, donde llegó a ser pintor de Felipe IV. Murió en 1660 habiendo dejado buen repertorio de su obra diseminado por las iglesias de nuestra capital, sobre todo en el templo del Carmen calzado, en San Francisco, en la capilla y hospital de la Venerable Orden Tercera, en la capilla de Santa Teresa de carmelitas descalzos (hoy parroquia de San José) y en la iglesia de los Santos Justo y Pastor⁸⁶.

Dentro del mundillo artístico de su momento fue famoso por haber intervenido, junto con Vicente Carducho, en el célebre pleito por el cual se pretendió la exención de la alcabala o impuesto para el arte de la pintura⁸⁷.

Este lienzo del Profesorio del convento de San Antón, atribuido a sus pinceles, plasma a María Inmaculada en su tradicional iconografía, con un cromatismo tipo venecianizante y serie de profusas gamas; notas propias del estilo de Nardi. Su estado de conservación es bastante precario y, además, su misma ubicación, en oscuro corredor, no hace puedan apreciarse bien las indudables calidades de la tela.

* * *

Por último —por lo que a pinturas firmadas o atribuidas se refiere—, terminemos destacando el fresco del techo de la escalera principal del inmueble, con el tema de la *Apoteosis de San José de Calasanz*, debido a los pinceles

⁸⁵ Más datos en TRENS, o. c., págs. de la 255 a la 281.

⁸⁶ Vid. PALOMINO, o. c., pág. 887.

⁸⁷ Vid. al respecto SIMÓN DÍAZ, J., «Pleitos de Angelo Nardi», en *Archivo Español de Arte*, 1947.

del madrileñísimo ALEJANDRO FERRANT FISCHERMANS (1843-1917), que fuera académico de Bellas Artes y director del Museo de Arte Moderno, y al cual también se deben —en colaboración con Domínguez— los frescos de la Capilla Mayor de San Francisco el Grande. Cultivador de la pintura de historia y del retrato, alcanzó también gran pericia en la acuarela. El vecino Museo Romántico guarda algunas de sus obras juveniles (en la Sala de Prim) en los que marca unos aires románticos, de los que luego evolucionó hacia un patente naturalismo.

Esto último es lo que nos muestra dicho fresco calasanciano —por cierto, en no muy buen estado de conservación—, en el cual lo más destacable es el dibujo y el color.

* * *

Pero, como decíamos al comenzar este apartado, la colección pictórica de los escolapios abarca a más de un centenar de lienzos... Los comentados, aparte de los más importantes, son los de más fácil visita; ahora bien, con el objeto de dar noticia de localización vamos a pasar a continuación, en apretadísimo resumen, a inventariar el resto de la colección como antes dijimos. En dicho inventario tan solo constataremos lugar donde las obras se encuentran, título del tema y cronología, pues un individualizado estudio de cada una nos llevaría a una extensión no aconsejable en este tipo de publicación.

Despacho Rectoral

Lienzos anónimos del siglo XVII:

San Antón, de medianas proporciones y de la más pura raigambre tenebrista. *Pareja de santos (?)*, de pequeño tamaño y excelente calidad.—*San José de Calasanz*, a tamaño.—*San José de Calasanz*, pequeño, pintado sobre cobre y de muy buena factura, encontrándose recortado en la actualidad.

Lienzos anónimos del siglo XVIII:

Adoración de los Magos, a mediano tamaño y de escuela romana.—*Epifanía y Desposorios de la Virgen*, formando pareja, pequeños y pintados sobre tabla.—*Oración de San Francisco*, también pequeño y de magnífica calidad.—*Sansón y Dalila*, de grandes proporciones y con todos los aires de la escuela dieciochesca romana. *Presentación en el Templo*, de mediano tamaño.—*Virgen con Niño y Cristo de la columna*, muy pequeños y pintados sobre cobre.—*Magdalena al pie de la Cruz*, de semejantes proporciones a los anteriores.—*Nacimiento y Huida a Egipto*, pareja, pequeños y de bastante terciado el siglo.—*Anunciación*, grande y muy barroca.—*Anun-*

ciación, pequeña y sobre cobre.—*San Juan Bautista*, de mediano tamaño y aires italianizantes en los que se mezcla una cierta rudeza hispana.—Pareja integrada por *Cristo atado a la columna* y *Sujeción de Cristo a la Cruz*.

Lienzos de finales del XVIII y principios del XIX:

Santo Entierro, a mediano tamaño.—*San José de Calasanz*, grande y de buena factura.—*Ecce Homo*, de pequeñas proporciones.

De interés en esta estancia rectoral es una *Virgen con Niño*, pintura muy pequeña, italiana, en iconografía popular de aquel país, con inscripción en su parte baja que reza: «NEAPOLIS PEDIS CRIPTE/ORA PRO NOBIS».

Asimismo es de destacar, arrinconado en cuarto de aseo anejo al Despacho Rectoral, una espléndida talla en madera de *San Francisco*, pequeña, albergada en hornacina de madera arruinada y de la decimoctava centuria.

Despacho Provincial

Del siglo XVII tenemos un óleo de *San José de Calasanz*, de calidad, grande y en pésimo estado de conservación. Asimismo allí cuelgan dos magníficos lienzos a tamaño, *Juicio de Salomón* y *Herodes y Salomé*, formando pareja, y de mediados del siglo XVIII.

Claustro de la Comunidad

Lienzos anónimos del siglo XVII:

San Pablo, a tamaño.—*Camino del Calvario*, de medianas proporciones y mal estado de conservación.—*San Francisco*, a tamaño y buena factura.—*San Antón*, más pequeño que el anterior y también buena calidad.—*San Jerónimo Penitente*, grande y en pésimo estado.—*Santa Ana*, muy buena pintura, pequeña.—Serie incompleta de un Apostolado, en lienzos pequeños, de calidad y mal estado de conservación.

Lienzos anónimos del siglo XVIII:

Cristo atado a la columna, muy bueno.—*Adoración de los pastores*, a mediano tamaño y de calidad.—*Cristo coronado de espinas*, bueno.—*San Nicolás*, de composición meritoria.—*Cristo bendiciendo*, de aires sevillanos.—*Aparición de Cristo a la Magdalena*, de óptima calidad y cromatismo.—*Aparición de Santo Domingo*, de muy buena técnica.—*Levantamiento de Cristo en la Cruz*, óptimo.

Lienzos anónimos del siglo XIX:

San Antonio de Padua, de no mala calidad.—*Divina Pastora*, en su popular iconografía.—*Virgen de Guadalupe*, grande y muy buena.

Pasillos y dependencias del Profesorio

Lienzos anónimos del siglo xvii:

Caida de la Cruz, muy bueno.—*Piedad*, de relevante calidad.—*Cristo de Burgos*, a gran tamaño y mal estado de conservación.

Lienzos anónimos del siglo xviii:

Santa Cecilia, pequeño y muy bueno.—*Santas mujeres al pie de la Cruz*, de semejantes proporciones y también excelente calidad.—*Piedad*, bueno.—*Ascensión*, de interés.—*San Sebastián*, buena factura.—*Crucificado*, con magnífico estudio anatómico. *Piedad con Magdalena, Lavatorio y Jesús ante Pilatos*, formando breve serie, excelentes.—*Adoración de los Pastores*, de buen cromatismo a pesar de su estado de conservación.—*Inmaculada y Cristo yacente*, nada despreciables.

Oratorio privado

Lucen tres magníficos óleos: una *Sagrada Conversación*, grande, de muy finales del siglo xvi o principios del xvii y de marcados aires venecianos; un *San Pedro*, de excelente calidad, y un *San Pablo*, pareja del anterior, en dimensiones y calidad, de también marcado carácter riberesco.

Desvanes

Se apilan en los desvanes del inmueble una magnífica serie de óleos en condiciones tales de mal trato que bien pudiéramos asegurar su ruina en pocos años. Su catalogación arroja el siguiente balance:

Lienzos anónimos del siglo xvii:

San Pedro revisando los Evangelios con San Marcos, lienzo muy grande y de soberbia calidad, composición y cromatismo. Todo él pleno de los más conseguidos aires riberescos. *Estigmatización de San Francisco*, también de grandes proporciones, aunque de muy inferior calidad con respecto al anterior.—*El regreso de Jacob*, asimismo a tamaño, su calidad es óptima, ostentando influencias italianas de la escuela del Bassano.—*Bendición de Isaac a Jacob*, óleo pareja del anterior y con sus mismas notas.—*San Francisco y Cristo en la Cruz*, también a tamaño, aunque de calidades muy inferiores a todos los anteriores.

Lienzos anónimos del siglo xviii:

San José con Niño y símbolos de la Pasión, de grandes proporciones y muy buena calidad, así como de iconografía curiosa.—*Magdalena Penitente*, de proporciones si-

milares al anterior y gran influencia italianizante.—*Martirio de San Esteban*, también a tamaño y de calidad.—*Inmaculada* y *Cristo Crucificado*, grandes, de calidades inferiores a los anteriores.

* * *

Finalmente, en diversos lugares del convento encontramos algunos otros lienzos relevantes, como un *Retrato de Obispo*, en buenas proporciones, anónimo y del xvii-xviii (encima de la puerta de la peluquería de los padres); un *Nacimiento*, del siglo xviii, asimismo muy bueno, próximo a la escalera que asciende hacia la azotea del inmueble; un *Buen Pastor*, de la misma centuria, en la Sala de Visitas (hasta hace unos días cercano a la puerta del coro), y un óptimo lienzo del siglo xviii con el tema del *Paso del Mar Rojo*, también en la Sala de Visitas.