

ANALES DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXXIII



C. S. I. C.
1993
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO
DE
ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XXXIII



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1993

SUMARIO

Págs.

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	13

Arte

Algunas noticias sobre la construcción de la desaparecida iglesia del Hospital de Montserrat en Madrid, por José Luis Barrio Moya	21
Dibujos del siglo XVIII para la Capilla de San Isidro de Madrid, por Virginia Tovar Martín	41
El Puente de Toledo: un hito brillante en la aportación del arqui- tecto Pedro de Ribera, por Matilde Verdú Ruiz	55
Datos para una historia económica de la Real Fábrica de Platería de don Antonio Martínez, por José Manuel Cruz Valdo- vinos	73
Aportación documental al Convento de las Maravillas de Madrid, por Leticia Verdú Berganza	123
Obras de restauración de la parroquia matriz de Santa María la Real de la Almudena de esta Corte y consecuentes traslados procesionales solemnes de su imagen, producidos por esta causa. Años 1777-1780, por M.ª Rosario Bienes Gómez- Aragón	141
Cristos de Madrid, por Teresa Fernández Pereyra	157

Bibliografía

Ediciones, traducciones y un plagio, de las obras del madrileño Gonzalo de Céspedes y Meneses (¿1585?-1638) en biblió- otecas norteamericanas, por Joseph L. Laurenti	191
---	-----

Geografía

Una guía especial de Madrid de comienzos de siglo, por Ramón Ezquerra Abadía	207
Un antiguo profesor, por Ramón Ezquerra Abadía	213
Apunte geográfico-económico de la actual provincia de Madrid en el 1752. X, por Fernando Jiménez de Gregorio	217
Manzanares: un río foso y balcón. Recorrido por su tramo urbano, en un repertorio cartográfico y colofón con meros planos madrileños, por José María Sanz García	239

Historia

Los códices que vio Ambrosio de Morales en el Castillo de Batares en 1572, por Gregorio de Andrés	267
La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid, por Concepción Lopezosa Aparicio	277
Una introducción a la obra de Fernando Cardoso, <i>utilidades del agua i de la nieve, del bever frío i caliente</i> (Madrid 1637), por Pilar Corella Suárez	289
La seguridad ciudadana en Madrid durante el siglo XVIII: la superintendencia general de policía y la comisión reservada, por Ana M.ª Fernández Hidalgo	321
Madrileños en América en el s. XVIII, por José Valverde Madrid..	357
Repercusiones de la guerra de Sucesión en los Monasterios de Montserrat y San Martín de Madrid y sus libros de gradas (s. XVII-XIX), por Ernesto Zaragoza y Pascual	395
Introducción a la teoría de la capitalidad de Madrid, por Enrique de Aguinaga	419
Un cementerio decimonónico desaparecido: la Sacramental de San Sebastián, por Carlos Saguar Quer	437
El Teatro "Felipe", pequeña historia de un barracón famoso, por José del Corral	447
Corrida extraordinaria a beneficio de las familias de los naufragos del "Reina Regente" celebrada en Madrid en 1895, por Miguel Ángel López Rinconada	469
Salones y tertulias en el Madrid Isabelino, por José Cepeda Adán.	499

Págs.

La toponimia madrileña. Proceso evolutivo, por Luis Miguel Apa-	
risi Laporta	515
Noticias que ahora cumplen centenarios, por J. del C.	543

Literatura

Documentos de Cervantes y de otras personas con él relacionadas,	
por Antonio Matilla Tascón	553
Lope de Vega: versos desconocidos cantados por el pueblo en	
1609, por J. Salvador y Conde	563
Madrid en <i>los bestiarios</i> de Henri de Montherlant, por Luis López	
Jiménez	577
Mariana de San José. Nueva efemérides para los Anales de Ma-	
drid, por M.^a Isabel Barbeito Carneiro	585
Centenario de un poeta Jean Cocteau en Madrid, por Carlos	
Dorado	591
Acercamiento a Tomás Luceño, por José Montero Padilla	601
La invención del espacio en un cuento maravilloso galdosiano:	
El Madrid de Celín por M.^a Ángeles Ezama	617

Música

La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVII), por Paulino	
Capdepón	631

Urbanismo

Limitaciones municipales e intereses de reforma. El ejemplo de	
la Gran Vía Madrileña, 1901-1923, por José Carlos Rueda	
Laffond	651

**OBRAS DE RESTAURACIÓN DE LA PARROQUIA MATRIZ
DE SANTA MARÍA LA REAL DE LA ALMUDENA
DE ESTA CORTE Y CONSECUENTES TRASLADOS
PROCESIONALES SOLEMNES DE SU IMAGEN,
PRODUCIDOS POR ESTA CAUSA. AÑOS 1777-1780**

Por M.^a ROSARIO BIENES GÓMEZ-ARAGÓN

A consecuencia del gran huracán que hubo en la Villa de Madrid, el día 25 de junio del año 1776, diversos edificios de nuestra capital sufrieron importantes daños, encontrándose entre los afectados, el de la antigua iglesia parroquial de Santa María la Real de la Almudena, que estaba considerada, según el Fuero de Madrid de 1202, como la primera de las diez que contaba la mencionada Villa.

Entre los deterioros causados en la citada Iglesia y según dio cuenta de los mismos en 27 de junio de dicho año, D. Leonardo Muñoz, teniente mayor de cura y habilitado para mayordomo de fábrica de esta parroquia, al visitador eclesiástico D. Cayetano de la Peña y Granda, se hallaban los causados con motivo de desprenderse de la linterna de la capilla mayor una de sus vidrieras, por cuyo motivo se le encargó al arquitecto y maestro de obras de esta Corte, D. Fernando Moradillo, que presentase un informe y presupuesto de la reparación de estos desperfectos causados y quien manifestó, que según su leal saber y entender podrían ascender, a unos 6.000 reales de vellón, poco más o menos¹.

Como al parecer dicha Iglesia ofrecía otra serie de problemas —según indicó el mencionado D. Leonardo Muñoz—, y entre ellos que el lienzo de la pared que hacía fachada a los Consejos mostraba un desplomo a la calle desde debajo del balcón que estaba sobre su puerta principal y también que en las bóvedas del coro aparecían diferentes quiebras, se solicitó otro informe del arquitecto D. Francisco Sabatini para que determinase sobre los mencionados daños, y el cual en 16 de octubre de dicho año 1776 hace el llamamiento que

¹ Archivo Arzobispal Madrid. Santa María la Real de la Almudena. Años 1776-1780. Caja n.^o 5, Documento sin numerar.

de no corregirse estos defectos, continuaran los desplomos en la parte que da a la calle Mayor.

Esta situación llega a preocupar tanto a D. Leonardo que comunica al citado Visitador «Como no estando bien la cubierta y teniendo miedo hasta los fieles que acuden a la iglesia de Santa María —que incluso el mismo párroco estaba queriendo dejar su habitación—, solicitaba la demolición urgente del edificio para evitar la contingencia de la ruina —como ya decía el mismo Sabatini—, y aunque el arquitecto Moradillo manifestaba que podría componerse, en medio de estar tan maltratada y ser fábrica tan antigua, el exponía la duda que se le presentaba entre demoler la dicha iglesia faltando los medios para reedificarla nuevamente, o, hacer reparos que no asegurasen su estabilidad, por cuya causa, y para salir de esta perplejidad sería lo mejor que el arquitecto Mayor, D. Ventura Rodríguez, declarase el medio más seguro a seguir, si bien y mientras se aclarasen esta serie de problemas, solicitaba la traslación de la Virgen de la Almudena a la iglesia que se tuviera a bien y donde podrían continuarse los actos de la parroquia»².

La Orden que da el Arzobispo de Toledo, al visitador eclesiástico de la Villa para que se la comunique a D. Leonardo es, que mientras Ventura Rodríguez no evague el reconocimiento de la mencionada iglesia, no se determine nada, ni sobre el traslado de la Imagen, ni se designe otra iglesia para las funciones parroquiales, por lo que se le pide mientras tanto al mencionado D. Leonardo se encargue de que dicho arquitecto repare lo esencial y lo más apreciable de ruina, que también procure limpiarla y hermosearla debiendo contribuir para ello los partícipes en diezmos de dicha parroquia, pero no obstante, se tenga presente el expediente de reforma sobre la necesidad de dichos reparos. Dicha Orden está firmada en 27 de junio de 1777.

El esperado informe del arquitecto Ventura Rodríguez es más tranquilizador, pues manifiesta, que teniendo presente la respuesta dada por D. Francisco Sabatini sobre el estado en que se halla la fábrica material de la iglesia de Santa María de la Almudena, e informado por D. Fernando Moradillo en 3 y 13 de junio del año pasado 1776, ha reconocido la iglesia y «que halló cierto visible desplomo de los pilares que dividen las naves principal y del costado de la Epístola, y la pared interior del otro costado, y la exterior, inclinándose todo hacia la calle de Santa María, pero añade que si a primera vista preocupa, examinada la causa y el tiempo transcurrido que ha, se nota, que este vicio procede de cuando en tiempo del Sr. Felipe IV se hicieron las bóvedas para ocultar las maderas de la techumbre que estaban descubiertas a lo antiguo desde la creación del templo», que ésta es la causa que se manifiesta sin haberse aumentado sensiblemente, pues desde el año 1736 la ha venido observando sin advertir novedad en ella, que no obstante y después de haber sufrido

² A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica, años 1776-1780, Caja n.º 5, Doc/s/n.

los terremotos de los años 1755 y 1761 las armaduras de cubierta de la nave principal se hallan en el mismo estado que cuando las reconoció en años pasados, es decir «ruinosa en todo lo que comprende la nave principal desde el arco toral de la media naranja, hasta la pared de los pies de la iglesia, motivos estos, que dan a entender no se halla lo substancial en estado de ruina, pero sí con la necesidad de proceder a la reparación que corresponda». Va desarrollando con todo detalle la manera de realizar estos trabajos y en cuanto al presupuesto indica lo difícil que es calcular su costo, pero que a su juicio podría tener una cota de 65.000 reales de vellón poco más o menos.

Termina indicando, que las obras las puede ejecutar el arquitecto Moradillo, pero «quedando a su cuidado dar alguna vista de vez en cuando, para su mejor satisfacción», y que como la mira de las citadas obras es un repaso que atañe solamente a la conservación de la fábrica, no debe la iglesia mudar de aspecto, «pues nunca estará mejor que conservando su actual y antiguo adorno dorado, eso sí limpiándolo de polvo y humo, que se puede hacer, pues sin duda este adorno contribuye a que la iglesia sea tan devota como parece y no suceda así en las demás»³.

Después hemos podido comprobar, por otro informe del arquitecto Moradillo que apesar de los diferentes procedimientos que se emplearon para limpiar el dorado, tanto en seco, como lavándolo con aguas frías y calientes y con jabón, y cuyas pruebas se hicieron en presencia de Ventura Rodríguez, de ninguna forma se logró el fin pretendido, por lo que el propio arquitecto a la postre lo mandó picar.

Como conclusión de todo lo expuesto sólo decir que el Arzobispo de Toledo, que en aquel entonces era D. Antonio de Lorenzana, Primado de las Españas y Canciller Mayor de Castilla, considerando la representación hecha por el Visitador eclesiástico, sobre la necesidad que padecía la fábrica de Santa María de ejecutar obras y reparos —según informe del arquitecto D. Ventura Rodríguez—, y de trasladar las funciones y culto de la Imagen a otra iglesia ordenaba «que con toda brevedad se procediese a su ejecución, nombrando al arquitecto Moradillo para que procediendo de acuerdo con Ventura Rodríguez las realizase, siendo para ello necesario la traslación de parroquialidad de la Imagen, al convento de religiosas Bernardas del Santísimo Sacramento, pero reservándose en Santa María, solamente para la administración del viático y extrema unción, una capilla de las dos que hay al lado del Evangelio». A su vez concedía las licencias necesarias para su mejor cumplimiento⁴.

Atendiendo esta Orden del Sr. Arzobispo se procede a estudiar la forma de

³ Madrid, 20 de septiembre de 1777. A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.

⁴ Auto de 27 de septiembre de 1777. Escribano Francisco Pérez de Sedano. A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.

llover a cabo la traslación de la venerada Imagen, comunicándolo el visitador eclesiástico, en primer lugar a D. Manuel Ventura Figueroa, Gobernador del Real y Supremo Consejo de Castilla y al Ayuntamiento de esta Villa⁵.

Se acuerda que la mencionada Imagen se trasladará procesionalmente y se la colocará en su trono.

La procesión la formarán, la Real Esclavitud con sus estandartes, insignias y velas encendidas, Cruz y clero de la parroquia, el Cabildo de Curas y Beneficiados, y el Ayuntamiento de Madrid, cerrándola, en el lugar que le corresponde.

Se dirigirá por la calle Mayor, y Puerta de Guadalajara a la Plaza, de la que bajará por la calle de Toledo, de ésta seguirá por el callejón de Latoneros a Puerta Cerrada, y de aquí directamente por la Plazuela del Cordón y calle del Sacramento a finalizar en la iglesia del convento de religiosas Recoletas Bernardas. Debiendo verificarse dicha traslación el miércoles día 29 de octubre, y dando principio a las cuatro en punto de la tarde.

Para su mejor organización añaden que se prohíben danzas, músicas y otras disposiciones que puedan interrumpir la devoción, confiando dicha orden a la Real Esclavitud, para que lo efectúe con la mayor disciplina, y decencia, e indicando a su vez que entrada que sea en la referida iglesia del Sacramento, se concluya cantando una Salve a Nuestra Señora.

Entre los diferentes acuerdos que se toman están el que se pasen a la citada iglesia del Sacramento, los vasos sagrados, ornamentos, ropa y demás que fuese preciso para la realización de las funciones, y que mientras se hacen las obras, la celebración de misas y otras ceremonias del culto divino que se van a efectuar en dicha iglesia del Sacramento, se ejecuten por el párroco y clero de Santa María.

Se insiste en que deben cumplirse todas estas condiciones, pues están avisados el Real y Supremo Consejo de Castilla, el Ilmo. Ayuntamiento de Madrid, el Cabildo de Curas y Beneficiados, y la Real Esclavitud, encargándose de su fiel cumplimiento el párroco de Santa María y sus ministros⁶.

También se acuerda que mientras duren las obras y previo reconocimiento del arquitecto, se deje en Santa María destinada y reservada la capilla del Cristo de la Salud, para que en ella se ponga el sagrario, y con separación dentro de la misma capilla un lugar para los Santos Oleos y Crisma y vaso de la Santa Unción, de forma que se puedan administrar a los feligreses enfermos, si bien durante las obras, los demás sacramentos, entierros y funciones parroquiales se celebrarán en la iglesia parroquial de San Nicolás.

Considerando el arquitecto Moradillo que esta capilla es sumamente estrecha y desproporcionada para cumplir dicha función, aconseja se abra una puerta a

⁵ A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.

⁶ A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.

la que sigue y llaman de Vozmediano, concediendo el oportuno permiso el patrono de la referida capilla, marqués de Vozmediano, pero con la condición que se celebren en ella aquellas misas que hubiere por voluntad de los fundadores y dejando encendida día y noche una lámpara por cuenta de la iglesia.

Por este motivo se abren dos puertas a saber, la primera por el patio que llaman de los Reyes y espacio que ocupa su ventana a dicha capilla del Cristo de la Salud y la otra en la pared de en medio a la citada de Vozmediano.

Se dan otra serie de normas al respecto, haciendo una relación muy detallada de todos los objetos, alhajas, ropas, muebles, cuadros, etc., que se llevan a la iglesia del Sacramento y que a través de la misma, hemos podido conocer el importante tesoro que debido principalmente a las donaciones que desde Reyes, nobles, y pueblo llano, se le hacían a la Virgen de la Almudena.

Se fijan también edictos, para aquéllos que se dicen dueños de las otras capillas y altares de la citada Iglesia de Santa María que comparezcan a justificar su propiedad, pues de no ser así, se declarará a la indicada iglesia por dueña de las mismas.

Y una vez cumplidas todas estas condiciones y en la fecha señalada se lleva a cabo la solemne procesión para el traslado de la imagen de Nuestra Señora de la Almudena, quedando plenamente demostrado a través de la misma, como vamos a comprobar, lo muy querida y venerada que fue del pueblo madrileño.

Por este motivo nos ha parecido oportuno transcribir textualmente el documento que reseña la forma en que se realizó dicha procesión y por el cual no sólo hemos conocido los diversos organismos y personas que acompañaron a la Virgen sino también los cargos que ostentaban estas personas. Del citado documento da fe el notario D. Josep Pascual de Cisneros y dice así:

Traslación de la Santa Imagen de Nuestra Señora de la Almudena.

EN AL VILLA DE MADRID A VEINTINUEVE DÍAS DEL MES DE OCTUBRE DE 1777 EN EJECUCIÓN DE LO MANDADO EN EL CAPÍTULO SEGUNDO DEL AUTO ANTECEDENTE POR EL SR. D. CAYETANO DE LA PEÑA Y GRANDA, VISITADOR ECLESIÁSTICO DE ESTA CORTE, SIENDO COMO A LAS TRES DE LA TARDE, POCO MÁS O MENOS, PASÓ SU MERCED ACOMPAÑADO DE MÍ EL INFRASCrito NOTARIO MAYOR DE SU TRIBUNAL, A LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA DE LA ALMUDENA, Y PARA PROCEDER A LA TRANSLACIÓN DE LA SANTA IMAGEN DIO TODAS AQUELLAS PROVVIDENCIAS QUE LE PARECIERON CONDUCENTES PARA EL MEJOR RÉGIMEN Y GOBIERNO, Y DADA LA HORA SEÑALADA Y HALLÁNDOSE EN DICHA IGLESIA, EL VENERABLE CABILDO DE CURAS Y BENEFICIADOS DE ESTA VILLA, EL TRIBUNAL DE LA VICARÍA, Y EL ILUSTRÍSIMO AYUNTAMIENTO DE MADRID, MANDÓ SE FORMASE

LA PROCESIÓN, LO QUE INMEDIATAMENTE SE EJECUTÓ, SALIENDO CON EL GUIÓN DE COLOR BLANCO LA PERSONA A QUIEN SE LO ENCARGÓ LA REAL ESCLAVITUD, YENDO DELANTE ABRIENDO CALLE, DELANTE DE DOS SOLDADOS GRANADEROS DEL REGIMIENTO DE INFANTERÍA DE AMÉRICA, Y FORMADOS EN DOS FILAS UN GRAN NÚMERO DE INDIVIDUOS DE LA REAL ESCLAVITUD Y OTROS MUCHOS DEVOTOS Y PERSONAS DE LA PRIMERA DISTINCIÓN COMO GRANDES, TÍTULOS Y CABALLEROS PARTICULARES, CON VELAS ENCENDIDAS FORMANDO LA CARRERA POR LA CALLE MAYOR, SIGUIENDO EL PRIMER ESTANDARTE DE DICHA REAL ESCLAVITUD, QUE LLEVABA D. NICOLÁS MONSAGRATI, CABALLERO DEL HÁBITO DE CALATRAVA; D. VENTURA RODRÍGUEZ, ARQUITECTO Y MAESTRO MAYOR DE MADRID; D. MANUEL GONZÁLEZ DE LOS RÍOS, E INMEDIATAMENTE CON INSIGNIAS DE LA PROPIA ESCLAVITUD EL MARQUÉS DE SAN ANDRÉS, DEL CONSEJO DE S. MAJESTAD EN EL REAL DE HACIENDA, Y D. JUAN DE MEDINA SARMIENTO OFICIAL DE LA SISA Y SECRETARIO DE DICHO CONSEJO DE HACIENDA.

A larga distancia, seguía el segundo estandarte que llevaba como individuo de la propia Esclavitud, D. José Rosales y Corral, caballero de Calatrava, del Consejo de Su Majestad en el Real de Órdenes; D. José Luis de San Pedro, oficial Mayor de la Contaduría de Expóleos y Vacantes, y D. Pedro de Monsagratí y Escobar, caballero de la misma Orden de Calatrava, y oficial mayor de la Tesorería del Giro de Letras de S. Majestad, todos tres como conciliarios de la misma Real Esclavitud.

Seguía a larga distancia, el tercer estandarte de la Esclavitud que llevaba D. Gregorio Antonio del Otero, presbítero capellán de la Real Iglesia de San Isidro, como consiliario primero eclesiástico, y por ausencia del duque del Infantado protector de ella, por hallarse indisposto D. Juan Antonio Gascón presbítero capellán de honor de S. Majestad y auditor Decano del Tribunal de la Rota de la Nunciatura Apostólica de Su Santidad en estos reinos y prefecto de la misma Esclavitud, aunque no dejó de asistir alumbrado; y D. Luis Sánchez de Viescar presbítero, y con insignias, delante otros dos individuos de ella en el centro de los estandartes.

Iban gobernando la procesión otros esclavos, después del estandarte último, seguían muchos señores eclesiásticos y al último de la mano derecha de ella, iba el dicho Sr. D. Juan Alonso Gascón, seguía después la Cruz parroquial de la referida iglesia de Santa María con sus ciriales y clero de ella, después el Tribunal de la Vicaría presidido en su fiscal el licenciado D. Juan Espeleta, de este seguía el venerable cabildo de Curas y Beneficiados de esta Corte en cuyo cuerpo y al lado siniestro de su abad, iba susodicho Sr. Visitador, e, inmediatamente seguía la Santa Imagen de Nuestra Señora de la Almudena, ricamente

vestida, adornada de preciosas joyas y puesta en sus andas, y otros tantos delante con hachas que llevaban doce esclavos que se mudaron cinco veces, y en la primera estancia que empezó en la iglesia de Santa María y concluyó en la plazuela de la Platería llevaron el Excmo. Sr. Conde de Eril, Grande de España de primera clase, caballero del Orden de San Jenaro, Gran Cruz de la Real y distinguida Orden de Carlos III, mayordomo del Serenísimo Sr. Infante D. Luis, Gentilhombre de Cámara de S. Majestad con ejercicio y Teniente General de sus Reales Ejércitos; el conde de Casasola del Campo, gentilhombre de Cámara de S. Majestad sin ejercicio; conde de Canillas, marqués de Zafra, D. Enrique Ruiz Sabeli, caballero de Campo de S. Majestad y contador de Juros; D. Antonio María Barrantes y Arce, oficial de la secretaría de Comercio Moneda y Minas; D. Miguel Antonio Esperón, gentilhombre de Boca de S. Majestad; D. Manuel Pulgarón y Cambiasu; D. Manuel María de Salcedo; D. José Gómez Terán; D. Francisco de Asís Machín y Quevedo y D. Nicolás Dávila Andrade y Pacheco, Regidor perpetuo de la ciudad de Ávila, todos individuos de dicha Real Esclavitud.

En la segunda estancia desde la plazuela de la Platería, hasta el arco de la plaza Mayor, que sale a la calle de Toledo, llevaron la Santa Imagen, el conde de Puño en Rostro Elda y Ana (Ansia) Grande de España de primera clase, gentilhombre de Cámara de S. Majestad con ejercicio, el duque del Arco, también Grande de España de primera clase, caballero Gran Cruz de la Real y distinguida Orden de Carlos III, Montero Mayor, y gentilhombre de Cámara de S. Majestad con ejercicio; el conde de Pernia, caballero pensionista de la referida Orden del Consejo de S. Majestad en el Real de Hacienda y Director de la Real Academia de San Fernando; el Sr. Mariscal de Castilla, hijo del conde de Noblejas; D. Estanislao Fernández de la Vega; D. José Eguilaz; D. Pedro Monsagrati y Escobar; el Sr. marqués de Cevallos; D. Manuel Mamerto Cancio; D. Antonio Gálvez y Salcies y D. Antonio María de Cisneros, caballero del hábito de Santiago, ayuda de Cámara de S. Majestad y Jefe de su Real tapicería, y D. Juan Benito Bontancorut y Cañizares.

En la tercera estancia desde el arco de la Plaza Mayor, hasta la Cruz de Puerta Cerrada la llevaron, el Sr. Conde de Mora, Grande de España de primera clase y gentilhombre de Cámara de S. Majestad con ejercicio; el Sr. marqués de Castrillo, primogénito del duque del Parque; D. Alfonso García Piñeiro, gentilhombre de Boca de Su Majestad; D. Manuel Ruiz de Mazmela, caballero de la Orden de Santiago, theniente de Navío del Consejo de S. Majestad y Diputado de los Reynos; D. Josep Gómez Serrano, archivero de la secretaría del Real Patronato de la Corona de Aragón; D. Antonio García de la Rosa; D. Josep Soldevilla, caballero pensionista de dicha distinguida Orden de Carlos III y superintendente general de Juros; D. Ramón Zazo, rey de armas de S. Majestad; D. José Ramón de Aguiriano, ujier de Saleta de S. Majestad; D. Josep Faustino de Medina, secretario de la Presidencia de Castilla; D. An-

drés Ángel Payán y el Sr. marqués de Zafra, que continuó llevándola por uno que faltaba.

En la cuarta estancia desde la Cruz de Puerta Cerrada, hasta la Plazuela del Cordón, llevaron dicha Santa Imagen, el Sr. duque de Uceda, Grande de España de primera clase, caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro, sumiller de Corps del Serenísimo Sr. Príncipe de Asturias y gentilhombre de Cámara de S. Majestad; el Sr. D. Joaquín Pacheco su hermano, caballero del Orden de Montesa y capitán de Reales Guardias Españolas; el Sr. marqués de Andia y Auñón, caballero pensionista de la nueva Orden de Carlos III y caballerizo primero jubilado de la Serenísima Sra. Princesa de Asturias; el Sr. marqués de Torremanzanar, caballero del hábito de Santiago y Brigadier de los Reales Ejércitos de S. Majestad; D. Manuel de Herrera caballero del mismo Orden, secretario de S. Majestad y su oficial mayor de la Secretaría del Patronato de la Corona de Aragón; D. Agustín Castaño, agente fiscal del Real y Supremo Consejo de Castilla; D. Josep Rodríguez de Cisneros, mayordomo de semana de S. Majestad; el Sr. marqués de Valverde; el Sr. marqués de Sales, caballero del hábito de Santiago, mayordomo de semana de S. Majestad; D. Nicolás de la Vega, contador de la Contaduría Mayor de Cuentas; D. Francisco Javier Canseco y D. Josep de la Vega todos igualmente individuos de la Real Esclavitud.

En la quinta y última estancia desde la plazuela del Cordón hasta la esquina del convento de religiosas Bernardas, que llaman del Sacramento, llevaron dicha Imagen, el Sr. Duque de Yjar (Hijar), marqués de Orani, Grande de España de primera clase, caballero Gran Cruz de la nueva Orden de Carlos III, gentilhombre de Cámara de S. Majestad con ejercicio y caballero Mayor jubilado de la Serenísima Sra. Princesa de Asturias; el Sr. conde de Villasantana; el Sr. marqués de Mirabel, ayudante General del Real Cuerpo de Guardias de Corps y Brigadier de los Reales Ejércitos de S. Majestad; el Sr. marqués de Quiroga, caballero del Orden de Santiago y mayordomo de semana del Serenísimo Sr. Infante D. Luis; D. Manuel Tentor, relator del Real Consejo de Órdenes; el Sr. marqués de Claramonte; D. Gaspar Ignacio de Montoya, caballero prior de la Orden de Alcántara, ayuda de Cámara de S. Majestad y su pagador general de Juros; el Sr. conde de Yng, caballero del hábito de Santiago, segundo Teniente de la Compañía Flamenca de Reales Guardias de Corps y Brigadier de los Reales Ejércitos de S. Majestad; D. Manuel Josep Marín y Borda, caballero del Orden de Santiago y ayudante de Cámara de S. Majestad; D. Pedro Sáez de Santa María, caballero del mismo Orden y mayordomo de semana de S. Majestad, y D. Manuel de Villena y Tello.

Á los lados de las andas iban doce soldados de la Real Guardia de Alabarderos, e, inmediatamente seguía el Palio que llevaban doce señores sacerdotes, todos individuos de la Esclavitud, y después la Capa, que también llevaba el Doctor D. Manuel Joaquín Gallegos, párroco de dicha iglesia de Santa María, y detrás de él, el licenciado D. Francisco Javier Ruiz, vicario de esta Corte, y

cerrador de la procesión el ilustrísimo Ayuntamiento de Madrid, con sus armas, maceros y todos los caballeros capitulares, presididos del Sr. Corregidor, D. Josep Antonio de Armona, y últimamente la tropa de Granaderos de dicho Regimiento de América, y en esta forma continuó la procesión hasta llegar a la iglesia del convento de religiosas Franciscas, que llaman de Constantinopla, en la cual atendida la súplica que dichas religiosas hicieron a su merced, dicho Sr. Visitador por medio de Madrid y sus caballeros Capitulares comisionados, entró solamente la Cruz parroquial y clero de la referida iglesia de Santa María, el venerable Cabildo de Curas y Beneficiados, el ilustrísimo Ayuntamiento de Madrid, y el Tribunal de la Vicaría, y estando dispuesta junto al coro de las religiosas una mesa de altar con sus luces, e, iluminado también el mayor y prevenido Palio, salieron a recibir a la Santa Imagen los capellanes de dicho convento con sobrepellices y el padre vicario de él, con su capa pluvial, y habiéndose entrado dicha Santa Imagen, se la puso en dicho altar y las religiosas cantaron la salve, y dicha por el Preste la oración, volvió a salir la procesión por el mismo orden que entró y continuó por la calle que han citadas hasta llegar a la iglesia del convento del Sacramento en la cual, fue entrada la procesión, y llegada la Imagen se entró en dicha iglesia cuyo altar mayor y los demás de ella se hallaban iluminados, e, inmediatamente, empezó la música que tenía dispuesta la Real Esclavitud y en un altar portátil que al lado del Evangelio y en el presbiterio se hallaba prevenido, se puso la Santa Imagen y a breve rato se cantó la salve y concluida ésta y dichas las oraciones, terminó la función de traslación de la referida Santa Imagen y retiro del Ilmo. Ayuntamiento de Madrid, saliendo a despedirle los capellanes del convento hasta la puerta del convento con sobrepellices, y del mismo modo que salieron a recibir a Nuestra Señora. Y como el numeroso concurso de gentes no diese lugar a colocar a S. Majestad en el altar mayor de dicha Iglesia y adorno que para ello tenía dispuesto la misma Real Esclavitud, se suspendió esta diligencia hasta que la iglesia se desembarazase de gente, lo que no tuvo efecto hasta cerca de las nueve de la noche poco más o menos.

Y cerradas las puertas y tomadas las demás precauciones convenientes a presencia del párroco de dicha iglesia de Santa María, de algunos de los individuos de la Real Esclavitud, y de otras personas eclesiásticas y seculares, se subió y colocó en su trono y adornó como ya dicho tenía dispuesto la Esclavitud a la Santísima Imagen bajo de un dosel blanco con galón de oro, en el que quedó colocada para la adoración de los fieles, y depositada la misma Santa Imagen, interín se ejecuta la obra que es urgente y precisa en la referida iglesia parroquial, motivo de esta traslación y a la orden y disposición de S. E. el Arzobispo mi señor, según y como fue servido mandarlo en su Decreto de 23 de septiembre pasado de este presente año.

Todo lo cual mandó su merced dicho Sr. Visitador poner por Diligencia para que siempre conste, y lo firmo con dicho párroco de Santa María y la

madre soror Cándida de la Asunción, abadesa del mismo convento, siendo testigos el Doctor D. Pedro Becerril de Campos, cura propio de la parroquia de San Juan de esta Corte, el Sr. marqués de Claramonte, D. Nicolás Dávila y Andrade, D. Antonio María de Bustamante y otros individuos de dicha Real Esclavitud y de todo doy fe.

Firmado, Doctor Pedro Peña, Doctor Mario Joaquín Gallego, sor Cándida de la Assumpción Abbadesa. Ante mí Josep Pascual de Cisneros⁷.

Como ya indicamos anteriormente casi todo el tesoro de la Virgen de la Almudena fue trasladado al convento del Sacramento, incluyendo, un destacado altar de plata, muebles, cuadros, lámparas, fuentes, relicarios y otra serie de bienes, reseñando entre las alhajas, la magnífica corona cuajada de piedras preciosas, entre ellas diamantes, esmeraldas, rubíes y zafiros; un cáliz de plata sobredorada con patena, pie y base redonda con su sobrecapa cincelada, con letrero y armas de Felipe II y año 1592, y otro cáliz con su patena de plata también sobredorada, con varios sobrepuertos esmaltados de azul, copa y sobrecopa con las armas reales de Felipe V y letrero del año 1705.

Todas estas piezas se colocaron en una habitación inmediata a la del relicario del propio convento, entregándoseles a la madre Sor Cándida de la Asunción abadesa del mismo, la que se ofreció a tenerlas en guarda y custodia mientras se llevasen a cabo la ejecución de las obras de la parroquia de Santa María, pero quedando siempre a la disposición del Sr. Arzobispo de Toledo y del visitador eclesiástico de esta Corte.

Dicho tesoro no se llevó de una sola vez, pues hallamos partidas del mismo, realizadas en diversos días del mes de noviembre, e incluso años después.

Así en los días 10 y 11 del citado mes se hacen entregas de diversas alhajas y varias piezas de plata, en total 308 que se encierran en un cajón que pesa 14 arrobas y tres libras, indicando a su vez que mandan la corona, escudo de armas y Espíritu Santo con su globo que se quitaron del altar mayor todo de plata, que pesaba 22 libras y media, más 36 banderas de bronce que se bajaron del mismo retablo.

Se hace un nuevo envío en 14 de noviembre del mismo año, y entre las piezas va un trono de plata donado por D. Juan Ramírez de Arellano siendo Corregidor de esta Villa, y expresando el año 1640. También se pasa a dicho convento una custodia de plata sobredorada a «tres cuartos de altar, con

⁷ A través de esta detallada descripción vemos que la Virgen de la Almudena solamente entró en el convento de religiosas Franciscanas que llaman de Constantinopla, para que las monjas cantasen una salve ante la Imagen, y dicha la oración por el Preste continuó la procesión hasta el convento del Sacramento donde permaneció poco más de tres años hasta que volvió a su antigua parroquia de Santa María. Sólo aclarar que permaneció en este convento y no en el citado de Constantinopla como se ha venido atestiguando por algunos autores. A.A.M. Santa María la Real de la Almudena, Fábrica Caja n.º 5, años 1776-1780, Doc/s/n.

sobrepuertos de oro, guarneida de diamantes, rubíes, esmeraldas y topacios Occidentales de Alemania», de su descripción deducimos que se trata de una magnífica joya. Hay otra relación de importantes piezas que se depositan en fecha 17 de Noviembre, como cálices, copones, candelabros y otra custodia de tres cuartos guarneida de piezas de coral y marfil; también ornamentos, muebles, libros, frontales, sillería y órgano, dando fe de la entrega el notario D. Josep Pascual de Cisneros.

Con posterioridad, en 29 de julio del siguiente año 1778⁸ todavía se envían al convento 12 pinturas, después de haberlas limpiado y que se encontraban, según dicen, en la bóveda superior de la iglesia⁹.

Pero hemos de comentar que también hallamos protestas sobre determinados trasladados que se hicieron, citaremos un escrito quejándose de que el Cristo de la Salud, que se veneraba en Santa María, se había trasladado al convento sin licencias, pidiéndose por auto de 5 de mayo de 1778 aclaración de cuándo se hizo, señalando día y hora y que se le comunique a D. Cayetano de la Peña y Granda.

En la contestación manifiestan que se realizó con autorización del párroco «haciendo el traslado el campanero, el sacristán y el sepulturero y que lo llevaron envuelto en unas cortinas sobre sus hombros», dando fe el notario D. Andrés Blázquez.

Otro escrito curioso que hallamos es llamando la atención a las monjas, debido a que la barandilla de plata que había sido depositada en el convento del Sacramento, la colocan sin permiso, en el altar mayor, disculpándose las religiosas, que lo hacen para el cumplimiento Pascual, y por cuyo motivo el Visitador eclesiástico requiere a la madre abadesa ordenándola que pasado ese momento vuelva a la clausura donde se dejó depositado y más concretamente en la pieza inmediata al relicario de dicho convento.

Debido a que las obras de la iglesia de Santa María se realizan con bastante lentitud, nos encontramos, con frecuentes peticiones de ayudas pecuniarias a los feligreses para poder acelerar las mismas y que pueda volver la Virgen cuanto antes a su parroquia¹⁰.

⁸ A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780, Caja n.º 5, Doc/s/n.

⁹ Se ordena que la Hermandad del Santo Rosario que cantaba ante la Virgen de la Almudena, mientras duren las obras lo hagan en el atrio de la iglesia del Sacramento, así como que esta iglesia, se cierre al toque del Ave María, excepto aquellos días que a esta hora se haga algún ejercicio de devoción o función que se cerrará una vez concluido. A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.

¹⁰ Indicar que mientras se están realizando las mencionadas obras se siguen enterrando a algunas personas dentro de la iglesia de Santa María y entre ellas citaremos a una señora llamada María Faberas que había vivido en la casa del Platero y que en 17 de diciembre de 1777 se la inhumó en una sepultura abierta en la nave al lado del Evangelio, e inmediata a la entrada ubicada de la capilla del Santísimo Cristo, titulada de los Monzones. A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.

También se conservan en el archivo Arzobispal de Madrid, diversos autos indicando que las limosnas que se recojan para la reparación de la iglesia se le entreguen al arquitecto Moradillo y así ir abonándole parte de los honorarios que le adeudan, siendo el clavero de las arcas de caudales el encargado de entregárselas según se van finalizando las citadas obras.

En ocasiones al faltarles estos medios tiene que hacer uso y tomar a censo otros caudales pertenecientes a obras Pías y Fundaciones que se hallan depositadas en el tribunal de la Visita eclesiástica, apareciendo con frecuencia discusiones sobre las cuentas que presenta Moradillo que se queja «no le incluyen cantidad alguna por los días y veladas de mi personalidad, ni de las herramientas de hierro y otras como piquetas, garruchas, escaleras y cubos entre otros utensilios de trabajo, que se quedaron en la expresada obra y no se me devolvieron»¹¹.

Debemos añadir que durante los años, 1777-78 y 79 en diversas ocasiones se suspenden estos trabajos por falta de medios económicos y por cuya causa el párroco continúa solicitando limosnas para poder continuarlos.

Finalmente hallamos un escrito, fechado en 29 de septiembre de 1780, de D. Manuel Joaquín Gallego, cura propio de la iglesia de Santa María, y de D. Josep Leonardo Muñoz, presbítero mayordomo de su fábrica, dirigida al visitador eclesiástico, indicándole «que terminadas las obras y próximo a que vuelva la Virgen María de la Almudena a ocupar su santo templo, es necesario asear la plata del retablo mayor de dicha Iglesia depositada en el convento del Sacramento y para ello se digne mandar, que se les entregue bajo la correspondiente obligación, para el fin y objeto expresado», por dicho motivo el visitador eclesiástico por auto de 30 de septiembre del citado año, solicita de la abadesa del convento que le indique el día y hora en que se han de practicar las diligencias precisas para el traslado de dicho altar.

A este efecto vemos que en 6 de octubre de dicho año, varios hermanos de la Real Esclavitud, entre ellos el marqués de Claramonte, D. Julián Vicente Hermosilla, D. Manuel María de Bustamante, D. José Eguiluz y D. Nicolás Dávila y Andrade conde de Ybangrande, solicitan al visitador eclesiástico, que estando comisionados por la Real Esclavitud, sean ellos los que se ocupen del traslado del altar y su restauración en lugar del párroco, pues además correrán con todos los gastos y se ocuparán del traslado de la Imagen, pero sobre todo para ir traspasando lo depositado en el convento del Sacramento¹².

Hemos de añadir que las obras realizadas en Santa María quedaron en buenas condiciones según certifica Ventura de Rodríguez en fecha 21 de diciembre de 1779, pues de acuerdo con dicho visitador eclesiástico manifiesta «que la obra ejecutada por el arquitecto Moradillo, bajo su dirección está bien construida y con la seguridad y firmeza que se desea».

¹¹ A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.

¹² A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.

Y así finalmente por Auto de 11 de noviembre de 1780, D. Cayetano de la Peña y Granda, en virtud de la Orden del Sr. Arzobispo, se sirve mandar que se traslade a la Virgen a su parroquia, el día 15 del presente mes, en la misma forma y devoción que se ejecutó la de la tarde del 29 de octubre de 1777 en que se hizo la de la iglesia del Sacramento, y así, volverá, por las calles de Sacramento, Plazuela del Cordón, Puerta Cerrada, calle de Toledo a la Plaza, en donde por el Portal de Guadalajara y Platería se seguirá en derechura a la iglesia de Santa María y a cuyo fin se pasarán los correspondientes avisos, al Sr. Vicario, al Venerable Cabildo de Curas y Beneficiados de esta Corte, párroco de dicha iglesia, Sra. abadesa del convento del Sacramento y Real Esclavitud de la expresada Santa Imagen, a quien se le da copia de la diligencia de traslación del citado día 29 de octubre de 1777, omitiendo aviso al Ilmo. Ayuntamiento de Madrid. Esta Orden va firmada por dicho Sr. Peña y Granda, dando fe el notario D. Josep Pascual de Cisneros¹³.

Y nos hallamos en el día 15 de noviembre de 1780 que en ejecución de la Orden del Arzobispo de Toledo, D. Francisco Antonio de Lorenzana, comunicada al Visitador eclesiástico D. Cayetano de la Peña y Granda, a las tres de la tarde de dicho día, pasó dicho visitador acompañado del notario Mayor de su Tribunal, al convento de religiosas Bernardas Recoletas que llaman del Sacramento, para proceder a la traslación de la Imagen de Nuestra Señora de la Almudena, dándose todas las providencias necesarias para el mejor seguimiento y gobierno, y que a continuación trataremos de resumir.

Se dice que concurrieron a dicha iglesia, a poco rato, el venerable Cabildo de Curas y Beneficiados de esta Villa, el Sr. Vicario con su Tribunal, el Ayuntamiento de Madrid, y ya formados llegó el Sr. Arzobispo de Toledo, entró en la iglesia e hizo oración al Santísimo, pasando al sitial que estaba preparado al lado del Evangelio y tomando asiento, e, inmediatamente el Sr. Visitador mandó se formase procesión lo que así se ejecutó, saliendo con el Guión de color blanco uno de los individuos de la Real Esclavitud de dicha Santa Imagen, abriendo calle los soldados granaderos del Regimiento de la Princesa. Se hallaban formados en dos filas un gran número de individuos de la Real Esclavitud, y otros muchos devotos y personas de la primera distinción, como grandes, títulos, curas, y caballeros particulares todos con velas encendidas, tomando la carrera por la calle del Sacramento, siguiendo el estandarte de la Esclavitud que llevaba el marqués de Tolosa; el segundo estandarte D. Francisco Monsagrati Escobar, a distancia el tercero que llevaba el duque del Infantado, y los Sres. designados para el gobierno de la procesión, entre ellos el marqués de San Andrés, D. Pedro Chacón y D. Francisco Carrillo de Velasco y después la Cruz parroquial de la referida Iglesia.

¹³ Josep Pascual de Cisneros. Notario Apostólico y Mayor del tribunal de la Visita Eclesiástica de esta Corte.

Dicen que la Virgen iba ricamente vestida, adornada de preciosas joyas y flores, puesta en sus andas que llevaron doce esclavos de dicha Santa Imagen, que se mudaron por cinco veces.

En el recorrido que comenzó en la iglesia del Sacramento, y concluyó en la Plazuela que llaman del Cordón, llevaron a la Virgen el conde de Puño en Rostro, el marqués de Matallana, el marqués de Sales, el conde de la Vega del Pozo y D. Juan de Villena entre otros.

La segunda estancia empezó en dicha Plazuela del Cordón y concluyó en la Cruz de Puerta Cerrada y entre los que la trasladaron estaban los marqueses del Arco, Claramonte y de Valverde y el conde de Noblejas.

La tercera estancia empezó en dicha Cruz de Puerta Cerrada y concluyó en el arco de la plaza Mayor de la calle de Toledo y entre otros la llevaron los condes de Hijar y de Miranda, el marqués de Mirabel, conde de Villasantana y D. Joaquín Pacheco.

La cuarta estancia comenzó en el arco de la plaza Mayor y concluyó en Platerías, la llevaron entre otros los marqueses de Andia, de la Florida, de Pimentel, de Palafox y D. Enrique Ruiz Saveli.

En la quinta y última estancia desde Platerías a entrar en la iglesia de Santa María se encontraban entre los que la transportaron el marqués de la Vera, conde de Zanillas, conde de Ibangrande, D. Antonio María de Bustamante y D. Manuel María de Salcedo y a los lados de las andas de dicha Imagen doce soldados de la Real Guardia de la Almudena, e inmediato seguía el Palio, cuyas varas llevaron doce sacerdotes también individuos de la Esclavitud.

Inmediato seguía la Capa, que llevó el Doctor D. Manuel Joaquín Gallegos, párroco de dicha iglesia, y detrás el arzobispo con sus insignias arzobispales y Cruz de Primado, varios sacerdotes y capellanes y cerrando la procesión, el Ayuntamiento de Madrid, con sus armas y maceros, presididos por el Sr. Corregidor D. José Antonio de Armona y últimamente la tropa de Granaderos de dicho Regimiento de la Princesa.

Y de esta forma continuó la procesión hasta llegar al convento de religiosas Franciscas, que llaman de Constantinopla, en la cual atendida la súplica hecha por las religiosas, «se entró la Santa Imagen, con la Cruz parroquial y clero de la referida iglesia de Santa María, el venerable Cabildo de Curas y Beneficiados, el Sr. Arzobispo y el Ilmo. Ayuntamiento de Madrid, y estando dispuesta una mesa de altar con sus luces junto al coro de las religiosas, e iluminado también el altar mayor, y prevenido Palio, salieron a recibir a la Santa Imagen los capellanes de dicho convento con sobrepellices y el vicario de él con capa pluvial, y puesta la Imagen, cantaron las religiosas la salve, y dicha la oración por el Preste, volvió a salir la procesión por el mismo orden que entró y continuó hasta llegar a la iglesia de Santa María en la que fue entrada la procesión. Y llegada la Imagen se entró en dicha Iglesia cuyo altar mayor y los demás de ella se hallaban iluminados, e inmediatamente comenzó la música

que tenía dispuesta dicha Real Esclavitud y en su altar portátil en medio del presbiterio se puso la Santa Imagen».

El Sr. Arzobispo pasó al sitial que estaba prevenido al lado del Evangelio, e, inmediatamente empezó el coro de la letanía de Nuestra Señora, incluida la salve y dichas las oraciones acostumbradas, Su Excelencia echó su bendición arzobispal al pueblo, y se despidió. Lo mismo hicieron el venerable cabildo de Curas y Beneficiados y el Ilmo. Ayuntamiento de Madrid.

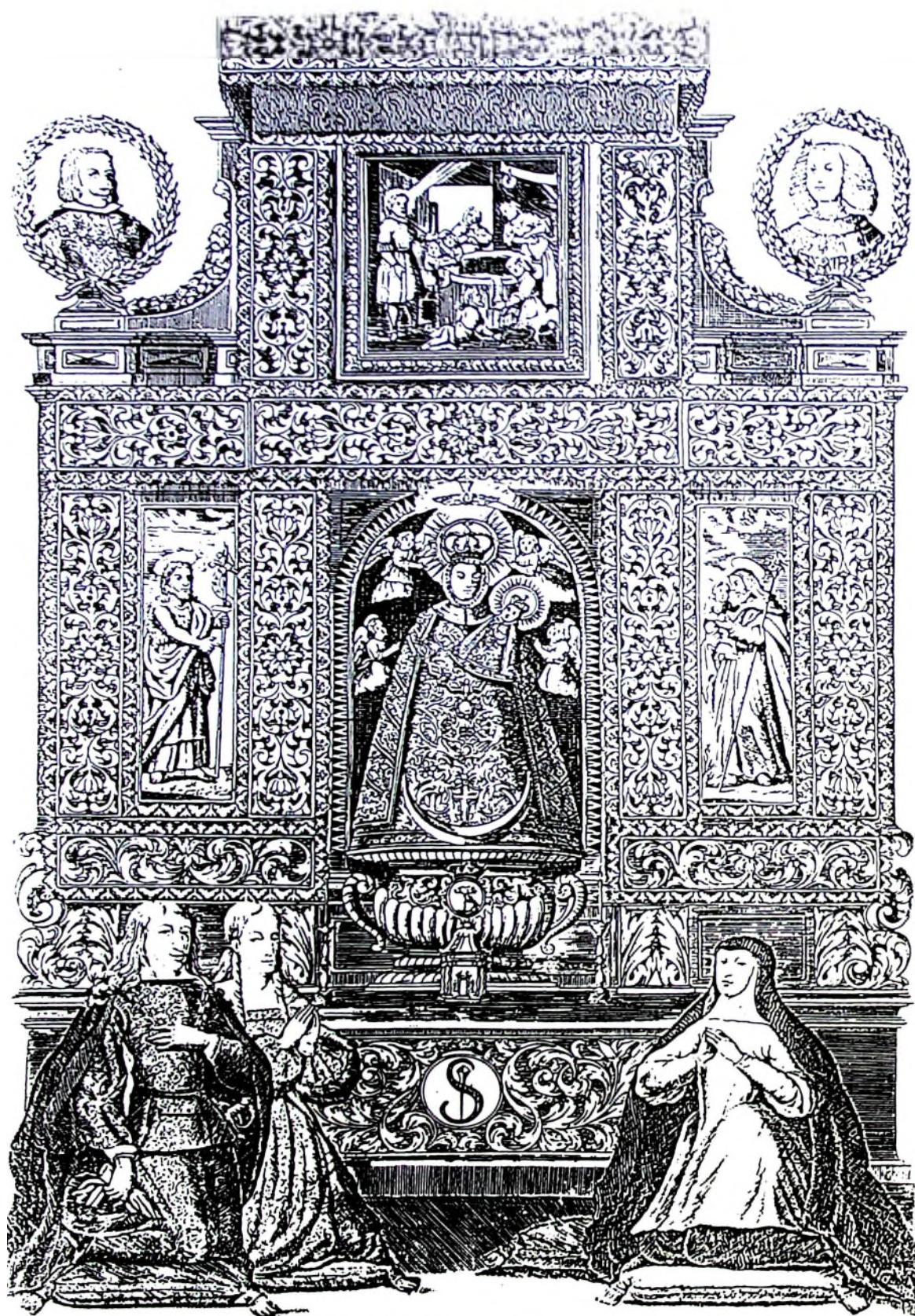
Salieron a despedir a éste y a dicho Sr. Arzobispo los individuos de la Esclavitud y en estos términos se hizo y concluyó la función.

Finalmente a breve rato se colocó a S. Majestad en su altar mayor y trono como antes estaba cuando se trasladó al Sacramento por la urgencia de la obra de dicha iglesia, a todo lo cual se halló presente y dio fe de ello el notario Josep Pascual de Cisneros¹⁴.

Por medio de la abreviada descripción que acabamos de hacer de la traslación de la Virgen de la Almudena a su parroquia, es fácil comprobar que se realizó de forma similar a la efectuada en el año 1777 y que incluso muchas de las personas que la acompañaron asistieron a las dos procesiones.

Queremos finalizar esta narración manifestando que si bien hubo proclamas concediendo el Sr. Arzobispo de Toledo diversas indulgencias a todos los fieles que rezasen una salve, o que asistieran con luces encendidas a la procesión, es indudable que todo el pueblo de Madrid, como hemos podido comprobar a través de lo expuesto, sintió de corazón la necesidad de acompañar a su amada Patrona, en las dos solemnes traslaciones que se efectuaron, la primera para que pudieran llevarse a cabo, sin peligro para los fieles, las obras necesarias de la reparación de la citada parroquia, y la del día 15 de noviembre del año 1780 y una vez finalizadas dichas obras, para que volviese a su trono en la antigua iglesia de Santa María la Real de la Almudena, donde continuó manteniendo la devoción y el cariño de todos los madrileños de la misma forma, podemos decir, que había perdurado a través de los siglos desde aquel día que según la tradición, apareció en uno de los cubos de la muralla de nuestra querida Villa.

¹⁴ A.A.M. Santa María la Real de la Almudena. Fábrica años 1776-1780. Caja n.º 5, Doc/s/n.



P.R. TRATO DE LA ANTIGÜEDAD Y MILAGRO JUVENTUD DE N.S LA REAL DEL ALBAÑIL UNICA PATRONA DE LA VILLA DE MADRID

CRISTOS DE MADRID

Por TERESA FERNÁNDEZ PEREYRA

INTRODUCCIÓN

Ya a fines del siglo XVI las Procesiones y Pasos religiosos empezaron a ser una de las principales manifestaciones del sentir religioso del pueblo, y para ellos hacían falta muchas esculturas exentas y Crucifijos. Al principio estas figuras se hacían de cartón y se vestían con ropas y brocados naturales, hasta que en el XVII empezaron a realizarse otras talladas en madera y policromadas, a las que se ahuecaba por dentro para que su peso fuera menor; el "Paso de la Borriquilla" de la iglesia de la Cruz es un ejemplo de transición ya que la cabeza, pies y manos son de madera y el resto de tela encolada.

La finalidad de estas Procesiones era conmover y despertar el fervor popular y para ello había numerosísimas cofradías, cada una con sus propios horarios, reglas, devociones y Pasos. El tema de los "Cristos crucificados" o "Cristos camino del Calvario" fue uno de los más repetidos durante el Barroco.

Cuando una iglesia, cofradía, o persona particular quería encargar una obra escultórica religiosa, contrataba al artista haciendo una subasta que era anunciada por las poblaciones de los alrededores. Cuando la obra se terminaba era tasada por un perito, y si éste la consideraba realmente buena se le daba al artista una gratificación extra, pero si ocurría lo contrario la cosa terminaba a menudo en un pleito.

La escultura barroca religiosa castellana fue monótona y repetitiva en cuanto a tipos y técnica, buscando siempre exaltar la bondad de la vida sobrenatural sobre la terrena. El estilo de esta época es realista y con frecuentes toques naturalistas, dentro del ambiente profundamente místico del momento. Hasta el siglo XVII el artista había tenido mucha más libertad y estilo personal al realizar las obras, siendo los pliegues de los paños suaves y manieristas; pero en el XVII, y de la mano de Gregorio Fernández, se introducen importantes cambios, creándose nuevos tipos, como el de su Cristo yacente, tan frecuentemente repetido en años posteriores; con él las curvas de los pliegues de los paños se harán exageradamente angulosas. Durante este siglo la unión de la escultura y la pintura se hará patente.

Durante el Barroco las tallas se hacían en madera de palosanto, caoba, nogal, y principalmente pino, el cual era el preferido debido a su bajo coste y a ser una madera blanda y fácil de tallar y que por otra parte abunda en España sobre todo en los Pirineos y en las provincias de Ávila, Segovia y Soria. Con frecuencia se encargaban enormes retablos mayores llenos de figuras para alguna parroquia y para costearlos se hacían normalmente una colecta entre los feligreses.

Durante el XVII los salarios que se pagaban a los trabajadores no estaban mal, sobre todo teniendo en cuenta que si la obra quedaba bien, siempre había gratificaciones extra; los maestros-escultores y los tallistas ganaban entre 7 y 10 reales diarios, los ensambladores unos 6 reales, los canteros y oficiales unos 4 reales por día, y por último los doradores y aprendices 3.

Importantísimos fueron en el Barroco los elementos postizos y efectistas tales como el uso de uñas, pelo, dientes, espinas, lágrimas, etc., para conseguir un efecto de dolor y patetismo.

En general podemos decir que la escultura del siglo XVII tuvo un carácter nacionalista y de religiosidad cerrada, mientras que durante el XVIII hay ya influencias exteriores, sobre todo venidas de Italia y Francia, y que se dejarán sentir con gran fuerza. Durante el XVIII las figuras serán mucho más dinámicas y los paños a su vez mucho más movidos; este dinamismo, ya iniciado en la centuria anterior con Gregorio Fernández, quien abandonó definitivamente el equilibrio manierista del XVI tendrá ahora en el XVIII un carácter marcadamente exagerado.

En los dos primeros tercios del siglo XVII se pintaron muchos retablos con temas vegetales y un colorido muy vivo, y en cuanto a los "estofados" de las telas son muy lujosos, representando toda clase de adornos y brocados; se utiliza ahora la técnica del "puntillado" (golpeando con un punzón sobre la parte dorada), técnica que ya existía en el Románico catalán. Durante la primera mitad del XVII hubo dos clases de "estofado": el sencillo de Gregorio Fernández, con labor austera y colores planos; y el más rico con brocados y grutescos, a imitación de los adornos bordados en oro y plata de las vestiduras de la época.

En el siglo XVIII se siguió la policromía del siglo anterior, pero ahora con los colores barnizados y mucho más brillantes. Los motivos decorativos inundarán ahora toda la superficie del vestido. Se mantiene la técnica del "puntillado" y también se aplicarán sobre el dorado colores claros o transparentes siendo los motivos aún más naturalistas que en el XVII.

Los orígenes del gusto barroco por pintar las esculturas son muy remotos; sabemos que ya lo hacían los caldeos, asirios, persas y egipcios muchos siglos antes de Cristo. En el Antiguo Egipto se empleaba el temple sobre las grandes esculturas en caliza y también sobre las más pequeñas en madera, a las que previamente se les daba una capa de yeso. Los colores eran casi siempre

convencionales (rojizo para representar la piel del hombre y blanquecino para la mujer), como correspondía a un arte tan sumamente rígido y oficial como el egipcio.

Posteriormente, también veremos esta costumbre de pintar las esculturas en Grecia y Fenicia (las Damas de Elche y Baza todavía tienen restos de policromía). En el caso de los griegos utilizan sobre todo el azul, el rojo y el dorado; un buen ejemplo lo constituirían algunos antiguos "kuroi" y "korai" con sus cuerpos atléticos y juveniles, y sus simpáticas sonrisas, que algunas veces iban pintados.

Podemos decir que la imaginería religiosa cristiana no empieza hasta el Románico (siglo XI), empleándose en ella materiales nobles, madera y piedra, soliendo ir pintados estos dos últimos materiales. Pero no será hasta el siglo XII cuando se empezará a recubrir previamente la madera con un lienzo antes de aplicarle los colores al temple de huevo, y los dorados con un pincel sobre el color. Este uso del oro se irá incrementando hasta el siglo XV, cuando la decoración grabada a veces iba sobre el mismo oro, y otras veces era grabada a la "sisa" con oro mate sobre una capa de yeso y otra de cera.

De esta técnica se pasará ya directamente al "estofado" a fines del XV, haciéndose general su uso hasta el siglo XVIII, y aun se mantiene en nuestros días. El origen más reciente de esta nueva técnica del "estofado" habría que buscarlo en las pinturas sobre tabla italianas del siglo XIV, en las que se empleaba el oro cubierto con colores translúcidos, en los que se grababa la decoración, dejando el oro al descubierto; para el "estofado" se aplicaban los colores al temple de huevo sobre oro bruñido.

Los únicos escritos sobre la técnica de la policromía son obra de Francisco Pacheco, suegro de Velázquez; según él: "primero se cubría la madera con una mezcla de yeso y cola (giscola) y encima se daban dos o tres manos de yeso, encima dos manos de abayalde con cola, y luego otra de cola sola, y sobre esta preparación se aplicaba la pintura, y luego se pulía con trocitos de piel. El pelo se pintaba al óleo o bien se doraba con oro mate y luego se oscurecía con sombra de Italia"!

Durante el siglo XVI fue muy importante la escuela castellana de escultura, que usaba la técnica del "estofado" con mucho oro; pero en el siglo siguiente esta preponderancia pasa a Andalucía, donde perdurará esta técnica hasta el XVIII aunque es en este momento cuando Castilla tendrá a su más insigne representante en Gregorio Fernández con sus inigualables Cristos yacentes policromados.

Fue Pacheco quien introdujo en Sevilla la pintura de óleo mate con la que Montañés pintó su Cristo de los Cálices de la Catedral de Sevilla: "para esto la

¹ GÓMEZ MORENO, M. E., *La Policromía en la Escultura Española*, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, n.º 16, Madrid 1943, pág. 24.

madera se preparaba con giscola y luego se aplicaba yeso y albayalde mezclado con cola en varias manos y lijando, finalmente se pintaba con el óleo a pincel. Solamente se barnizaban los ojos, en los que no se usaban pestanas, sino pequeñas manchas unidas entre sí².

En Granada a mediados del siglo XVII Alonso Cano impuso su técnica de óleo sobre una capa de yeso con cola, empezando así la decadencia del "estofado". Durante el siglo XVIII el mal gusto afrancesado se hace patente en el redorado y repintado de obras anteriores y en el gusto exagerado por lo recargado y artificial. Durante este siglo la policromía de la escuela castellana tiene escaso valor, pero en Andalucía todavía podemos ver algunos ejemplos de calidad.

En cuanto a las distintas escuelas barrocas de escultura, podemos decir que hubo dos focos principales: la escuela castellana y la andaluza; aunque hubo también otros centros a destacar como fueron Murcia, Galicia, Cataluña o Canarias.

Escuela Castellana

Su principal representante fue *Gregorio Fernández* de quien hablaremos posteriormente; otros maestros destacados fueron *Pedro de la Cuadra*: quien hizo esculturas en alabastro con influencias manieristas de Esteban Jordán y Adrián Álvarez. *Diego de Aricque*, *Juan Imberto*: quien trabajó en los retablos mayores de las iglesias de Sta. Isabel y del Salvador de Valladolid, *Andrés de Solanes*, *Juan Antonio de Estrada*, *Melchor de la Peña* y la famosísima familia *Velázquez* de ensambladores de Valladolid. Ya en la centuria siguiente destaca *Luis Salvador Carmona*: que trabajó en Madrid y Valladolid.

Foco Madrileño

Durante el siglo XVII Madrid fue la sede de los más destacados intelectuales españoles, hecho que junto con la presencia de la Corte en esta ciudad, hacen que aquí se aglutine un extenso panel de artistas españoles y extranjeros sobre todo italianos que trabajan para esta Corte, fundamentalmente pintores. En cuanto a la escultura, había muy pocos talleres, lo que impedía fomentar su desarrollo; y así los que solicitaban obras eran más bien parroquias y conventos junto con algunos encargos particulares, más que la propia Corte. Existía, no obstante, el taller de Pompeyo Leoni, pero éste se dedicaba sobre todo a encargos reales, de nobles o de altos estamentos de la Iglesia.

² Ibídem, págs. 24 y 25.

En cuanto al arte religiosos el gran medio de expresión fue el retablo, donde trabajaban juntos pintores, escultores y ensambladores.

Madrid absorbió escultura de otros núcleos españoles, tales como Valladolid (Gregorio Fernández), Sevilla (Montañés) o Granada (Alonso Cano), pero puede decirse que el único representante genuinamente madrileño fue Manuel Pereyra, quien aunque de origen portugués, trabajó fundamentalmente en la capital de España. Otro importante escultor de origen burgalés y que también trabajó en Madrid y sus alrededores fue Juan Sánchez Barba.

Hay que tener presente que los grandes arquitectos barrocos, como Francisco de Mora, José de Churriguera, Pedro de la Torre, etc., eran todos ellos vecinos de la Corte de Madrid, y fueron quienes diseñaron las trazas arquitectónicas de todas las iglesias barrocas del momento, de Madrid y sus alrededores; y por lo tanto los ensambladores y demás artistas tenían que ceñirse a las pautas previamente dadas por estos grandes maestros-arquitectos.

Durante los últimos años del siglo XVII fue muy importante la presencia en Madrid de José Benito Churriguera, quién dará un notable auge al retablo³.

A pesar de existir en Madrid numerosas cofradías, nunca tuvieron la relevancia, ni ellas ni sus Pasos de las de Sevilla, Granada o Valladolid; y muchos de estos Pasos fueron realizados por artistas de estas tres importantes escuelas por lo que podemos decir que en Madrid es patente la influencia de otras escuelas españolas durante el Barroco. Tal es el caso, por ejemplo, de la estancia de siete meses en Madrid en 1635 de Martínez Montañés para realizar la cabeza de Felipe IV, que sería enviada a Florencia como modelo de la estatua ecuestre del rey que estaba haciendo Tacca para el Palacio del Buen Retiro, y que hoy se encuentra en la Plaza de Oriente. Juan de Mena hizo también un Cristo de tamaño natural para la iglesia de San Isidro.

CRISTOS VIVOS

Dentro de este grupo no muy numeroso aunque sí importante destacan los "Cristos de los Dolores": Hay cuatro Cristos en Madrid con esta curiosa e irreal iconografía, ya que aunque es un Cristo vivo que tiene la herida del costado, aquí es sólo con un mero valor simbólico. El Cristo está de pie y con la mano izquierda sujetla la cruz, mientras se lleva la derecha al pecho; abajo aparece una calabera, símbolo de la Redención, y una serpiente enrosacada que representa el pecado, aplastada por la cruz.

Esta iconografía, que tiene sus antecedentes en Durero y Miguel Ángel, la vemos por primera vez en España en el "Cristo de la Victoria" de Domingo de

³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca en España 1600-1770*, Cátedra, Madrid 1983, págs. 239, 240 y 273.

la Rioja, en Serradilla (Cáceres); “Jesús está de pie, reclinando el peso del cuerpo sobre el pie derecho, mientras con el izquierdo pisa una calabera; con su brazo izquierdo atrae la cruz de su suplicio mientras su mano derecha palpa el corazón, oprimiéndolo suavemente, significando así que aceptó el sacrificio con amor; en torno a sus pies se enrolla la serpiente cuyo cuello opriime el peso de la cruz; la sangre redentora mana en abundancia del costado”, como nos dice Jesús Hernández Perera en su “Cristo de Felipe IV en Serradilla”.

Este Cristo, que actualmente se encuentra en Serradilla, estuvo entre 1635 y 1637 en la Capilla Real de Felipe IV, y el pueblo de Madrid le tuvo una gran devoción.

Una iconografía similar la vemos posteriormente en cuatro iglesias madrileñas:

- El “Cristo de los Dolores” de la iglesia del Rosario, en la C/ Conde de Peñalver, fue destruido en 1936 y tuvo una clara influencia del que se conserva en la capilla de la V.O.T.
- El “Cristo de los Dolores” que está dentro de un gran templete en la capilla de la Venerable Orden Tercera (V.O.T.), en un lateral de la iglesia de San Francisco el Grande al final de la C/ Bailén. Es obra del siglo XVII y aunque sigue el modelo de Serradilla, en este caso Cristo se señala la herida del costado derecho en lugar de tener su mano derecha tocándose el pecho izquierdo.
- El “Cristo de los Dolores” de la iglesia de San Jerónimo el Real (C/ Academia), en una capilla a la derecha y a los pies de la iglesia; sigue también el modelo del de la capilla de la V.O.T.
- El “Cristo de los Dolores” de la iglesia de San Cayetano (C/ Embajadores, 15), que es una copia, realizada después de la guerra civil, del que se conserva en Serradilla (Cáceres).

En Tenerife hay otros dos ejemplos, uno en Tacoronte y el “Cristo de la Salud” de Arona⁴.

La escultura de Serradilla tiene una calidad muy superior a las demás obras citadas, tanto en la expresión del rostro como en el modelado del cuerpo, aunque también podemos considerar como dos buenas piezas los ejemplos de Tacoronte y de la Venerable Orden Tercera (V.O.T.), y ya muy por debajo estaría el Cristo de Arona, cuya talla denota una mano no demasiado experta.

Cristo de la Pascua de la iglesia del Buen Suceso (C/ Princesa, n.º 43). Es una talla en madera realizada en 1986 por José Luis Vicent; representa una concepción muy moderna de un Cristo vivo y triunfante, que está como elevándose por encima de la cruz con las manos abiertas, presentándose como vencedor ante la muerte que aquí viene representada solamente por la cruz del

⁴ HERNÁNDEZ PERERA, J., *Domingo de la Rioja, el Cristo de Felipe IV en Serradilla*, Archivo Español de Arte n.º 99, Madrid 1952, pág. 282.

fondo y las cuatro marcas de los clavos en muñecas y pies. Su nombre es muy significativo: "Cristo de la Pascua", o acaso podríamos decir mejor "Cristo de la Pascua y la Resurrección".

La imagen del Jesús de Medinaceli, en la plaza del mismo nombre, aunque no es un Cristo crucificado, sin embargo por la inmensa devoción que el pueblo de Madrid le profesa, creo que merece una breve reseña.

Pertenece a un taller sevillano de la primera mitad del siglo XVII, y seguramente procede de la mano de Luis de la Peña o de Francisco Ocampo. Mide 1,70 m. Es una talla en madera, oscura y con larga melena, y es de muy buena calidad; la mano del maestro se esforzó sobre todo en las partes más visibles, cabeza y manos; los brazos van articulados para poderlo vestir con más facilidad. Va vestido con una larga túnica morada con adornos y cordón dorados.

Su historia hasta residir en donde actualmente está ha sido muy viajera. Primero estuvo en la plaza fuerte de Mámora (Marruecos), hasta fines del siglo XVII. Luego estuvo en Tetuán y en Ceuta, a donde llegó en 1 de enero de 1682, siendo rescatada del poder de los árabes por los Trinitarios (según la leyenda los religiosos pagaron por ella su peso en oro). Desde Ceuta los Padres Trinitarios mandaron el Jesús a Gibraltar, de donde pasó a Sevilla, y de esta ciudad vino por fin a Madrid al convento de los Trinitarios Descalzos, donde llegó a fines de agosto de 1682. La alegría por el rescate de esta imagen fue enorme y hubo tres días de fiestas para celebrar el acontecimiento. Posteriormente estuvo expuesta en el entonces convento de los Padres Basílios, en la calle Desengaño, estuvo aquí durante la Guerra contra los franceses de 1808. Luego viajó por Valencia, Barcelona, Ginebra, Francia, San Sebastián y Burgos, hasta llegar a Madrid, donde en 1936 pasó a la iglesia de S. Sebastián, donde estuvo durante 10 años. Finalmente, y después de muchas vicisitudes, se instaló en la iglesia del Jesús de los Padres Capuchinos de Madrid, donde se venera con devoción.

CRISTOS AGONIZANTES

Dentro de este capítulo de Cristos en agonía Madrid destaca por la gran cantidad de ellos que tiene en comparación con otras ciudades españolas, destacando entre ellos el Cristo del Olivar, el de la capilla de San Ginés, el de la iglesia de San José, y el del Oratorio del Caballero de Gracia; teniendo todos ellos muchos fieles devotos entre el pueblo de Madrid.

El Crucificado del Oratorio del Olivar (C/ Cañizares, nº 4) es de Manuel Pereyra: escultor portugués que nació en Oporto en 1588, y de quien se sabe que en 1624 estaba trabajando en España donde hizo sus obras más relevantes que están repartidas entre Madrid, Toledo y Alcalá de Henares. Murió en 1683 a los 95 años, casi ciego, rico y estimado por todos. Pereyra decoró numerosas

portadas con esculturas en piedra y realizó tallas de madera para los altares de muchas iglesias de Madrid⁵.

Serrano Fatigati lo atribuyó a Alonso Cano, y fue M.^a Elena Gómez Moreno quien lo catalogó por primera vez como obra de Pereyra, pues se aprecia en él una clara influencia del Cristo del Marqués de Lozoya de la Catedral de Segovia, de color oscuro y proporciones perfectas, y con la "V" que marcan los brazos, siguiendo el modelo de los Cristos jansenistas, aún más pronunciada que en el Cristo del Oratorio del Olivar.

Este Cristo en agonía, de proporciones esbeltas y elegantes y modelado suave a la vez que expresivo, está documentado con fecha de 1647. La expresión del rostro es dulce como de súplica al Padre con la mirada hacia arriba; el torso es recto y sin las típicas ondulaciones del Barroco, y tiene tres clavos y corona de espinas tallada como los Cristos sevillanos. Por la suavidad del modelado y la expresión podríamos compararlo con otras obras de la escuela de Alonso Cano, tan diferentes de los trazos secos y angulosos de la escuela castellana.

Manuel Pereyra aunque era portugués trabajó casi toda la vida para la Corte de Madrid. Su estilo es muy elegante, y en él se da una mezcla del naturalismo realista castellano y la belleza idealizada de corte clásico típica de Alonso Cano y la escuela andaluza (a Cano debió conocerle en la Corte), y todo ello impregnado de un cierto lirismo lusitano. Podemos por todo ello catalogar a Pereyra como el único representante genuino del foco madrileño, si es que podemos llamarlo así, pues Madrid durante el Barroco fue un crisol donde se aglutinaron los estilos de las dos escuelas principales de la época: la castellana con Valladolid a la cabeza, y la andaluza con sus dos focos principales de escultura que fueron Sevilla y Granada.

También muy conocido fue su "Cristo del Perdón" del convento de Dominicos del Rosario, perdido desgraciadamente durante la guerra civil; hay una copia de él de autor desconocido en el palacio de la marquesa de Comillas, en este pueblo de Santander, y que ha sido pintado por Francisco Camilo.

Otros Cristos importantes de este escultor son el de Sta. Catalina y el conservado en Bemfica (Portugal)⁶.

Cristo de la capilla de San Ginés: C/ Arenal, 13, situado en el retablo del altar mayor, mide 1,3 metros y fue realizado por Alfonso Giraldo Vergaz, quien lo terminó en agosto de 1807; consiguió el encargo de esta obra ganando el concurso que organizó la Academia de San Fernando, y cobró por él 28.000 reales.

⁵ GÓMEZ MORENO, M. E., *Escultura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1963, página 109.

⁶ PORTELA SANDOVAL, F. J., *Panorama de escultura religiosa en Madrid (1500-1750)*, Separata de Cuadernos de Historia y Arte IV, págs. 71 y 72.

Todo en esta escultura nos recuerda mucho al Cristo pintado por Goya, quien lo realizó por estos mismos años, pero no sabemos a ciencia cierta si fue el propio Goya quien se influenció de la obra de Alfonso Giraldo o viceversa.

Su modelado es recio y expresivo, con gran cantidad de escorzos y complicado paño lleno de pliegues y anudado a la cadera derecha, todas ellas características muy del gusto del Barroco a pesar de su tardía fecha de realización. Los músculos del cuerpo están muy marcados, formando una "U" con los brazos ligeramente doblados en los codos, y al mismo tiempo una "S" muy praxiteliana con la cabeza, la cadera vencida a nuestra derecha y los pies.

"Cristo del Desamparo" o de "Los Siete Reviernes" del crucero de la izquierda de la iglesia de San José en la calle Alcalá, 43, antes llamada San Hermenegildo.

Está tallado en madera oscura de cedro sin policromar, solamente está barnizado. Se presenta en agonía con el rostro hacia arriba y una de las espinas que se le clava dolorosamente en la frente. La talla es muy angulosa marcando mucho músculos y costillas, y lleva cuatro clavos, cosa no frecuente en los Cristos barrocos.

Procede de la iglesia de los Capuchinos, y está atribuido por Elías Tormo a Alonso de Mena (1587-1646), padre de Pedro de Mena; constituye un ejemplo de calidad de escultura granadina anterior a Pedro de Mena y su escuela.

Cristo del Oratorio del Caballero de Gracia, en la calle del mismo nombre. Atribuido a Juan Sánchez Barba y datado en 1650. Anteriormente estuvo en el convento de los Padres Agonizantes de la calle Fuencarral de donde pasó en 1636 a la iglesia de San Luis Obispo y cuando ésta desapareció pasó definitivamente al Oratorio del Caballero de Gracia.

Es un Cristo en agonía, todavía vivo y que con la cabeza ladeada, la boca entreabierta y la mirada hacia arriba parece que está implorando y a la vez ofreciendo su sacrificio al Padre; el cuerpo pende colgando de los brazos como en los modelos jansenistas.

Sus proporciones son muy armónicas, de una perfección clásica, y su modelado también de excelente calidad, formando de la cabeza a los pies una elegante "S" tan del gusto de estos años del Barroco, como también el complicado paño de pureza lleno de pliegues y agitado como por el viento. Tanto el cuerpo como la expresión de la cara tienen el realismo típico de la escuela castellana. Actualmente está en perfecto estado pues ha sido restaurado recientemente.

Elías Tormo lo atribuyó a Sánchez Barba, pero recientemente el Padre Graciliano Roscales Olea, quien ha hecho un estudio de la iglesia del Caballero de Gracia, dice que en su opinión podría ser de Pereyra por el parecido que tiene con el Cristo del marqués de Lozoya; claro está que esta última atribución tendrá que ser probada mediante documentación, ya que la autoría de este Cristo a Sánchez Barba está generalmente reconocida desde hace mucho tiempo.

También es digno de destacarse, por ser poco conocido el *Calvario gótico de la iglesia de la Concepción* (C/ Goya esquina a Núñez de Balboa); según consta en el inventario de esta parroquia de octubre de 1916 este Calvario es anónimo y del siglo XIII.

Tanto la imagen de Cristo como la de la Virgen y M.^a Magdalena están talladas en madera policromada, y todas ellas en muy buen estado de conservación; todo el cuerpo de Cristo aparece cubierto de gotas de sangre, y en las tres figuras podemos apreciar un hieratismo ingenuamente expresivo. Al fondo aparece un paisaje con castillo y en la parte superior roleos florales dorados y superpuestos.

En este mismo inventario se dice que hubo un retablo muy bueno del siglo XII hecho en Burgos por Valeriano Martínez, que desapareció en la guerra de 1936. Tanto el retablo actual como la imagen de la Purísima son obra de Lázaro Gumiel.

Otros ejemplos de Cristos agonizantes los podemos encontrar en: *la iglesia de San Martín* (antes Portaceli), con cuatro clavos como los Cristos románicos, y una postura en los pies y en la figura en general que nos hace pensar en una directa inspiración en el Cristo de Velázquez.

La iglesia de las Maravillas (hoy San Justo y Pastor), en la calle Palma, esquina a Dos de Mayo, hay una excelente talla en madera de aproximadamente el año 1700. Como nos dice Elías Tormo es probablemente obra del escultor Alonso de Villabrilla o su escuela.

La sacristía de la iglesia del Sacramento (C/ Sacramento, 9) se encuentra otro Cristo de fines del XVI y cuyos dedos de las manos aparecen rotos en sus dos primeras falanges, conservándose el resto en buen estado.

La iglesia del Sagrado Corazón y San Francisco de Borja (C/ Serrano esquina a Diego de León) hay una talla en madera del siglo XX realizada por José Luis Vicent.

CRISTOS AGONIZANTES EN MARFIL DEL BARROCO

Existe una preciosa talla anónima en la antes mencionada *iglesia de la Concepción*; pero quizás la de más calidad existente en Madrid sea la conservada en la *sacristía de la capilla de San Ginés* (C/ Arenal, 13), obra de Alonso Cano, y que representa a la figura de Cristo elegantemente estilizada, con la cabeza ladeada y hacia arriba, y los brazos con una pronunciada "V" en postura jansenista.

Otros ejemplos los encontramos en el claustro alto del museo del *Monasterio de las Descalzas Reales*, donde se conservan a la vista del público cuatro excelentes piezas, destacando entre ellas el Cristo de la capilla de San Francisco

de Paula y el de la capilla de las monjas que da a la iglesia, ambos con cuatro clavos.

En el *Convento de la Encarnación* (en la plaza del mismo nombre) encontramos tres Cristos barrocos de marfil, junto con otro anónimo mejicano de principios del siglo XVII hecho con pasta de caña que pesa muy poco y es ideal para ser llevado en procesión.

El de más calidad es el del italiano Bussoneti (de quien conservamos uno similar en el museo de la Academia de San Fernando), está en agonía y es de tamaño mediano; bajo el palo de su cruz hay una pequeña urna con un Cristo de Miguel Perrone, también como el anterior del XVII, formando estas dos preciosas piezas junto con la madera de la urna y la cruz un bellísimo objeto de adorno; está situado en la capilla de las monjas que da al altar mayor de la iglesia a través de un gran ventanal con celosías.

CRISTOS EXPIRANTES EN MARFIL HISPANO-FILIPINOS

Las piezas de marfil hispano-filipinas son casi siempre de carácter religioso y su iconografía es occidental, siendo su producción altamente estimulada por las distintas órdenes religiosas, encargadas de evangelizar estas islas, como elemento de difusión de la fe cristiana.

Dentro de ellas predominan los Cristos todavía vivos y a punto de morir, siendo su número muy abundante, ya que las representaciones constituyen aproximadamente la mitad del total de las imágenes en marfil hispano-filipinas.

Existía un precepto litúrgico que exigía la representación exenta del altar del Crucificado al decir misa, y se recomendaba que estos Crucifijos se hicieran en materiales preciosos, cosa que explica la gran cantidad de ellos que se hicieron en marfil, al ser todavía muy primitivas las técnicas de fundición del bronce, y no existir en estas islas ni oro ni plata. Los artistas filipinos prefirieron trabajar el duro marfil que las abundantes maderas preciosas de que disponían, pero para las que se requería la complicada técnica española del "estofado" que no dominaban. No obstante las imágenes de vestir se realizaban a menudo en madera, tallando en marfil exclusivamente manos y cabeza.

Estos Cristos filipinos tienen todos un aire inconfundible, y su fisonomía está basada en la de los propios indígenas: los arcos ciliares muy altos y los párpados muy gruesos, los ojos grandes y rasgados, la nariz recta, corta y aplastada, los pómulos salientes y el óvalo de la cara muy redondeado; el pelo está tratado en finos hilos dispuestos en ondas; las manos son rudas y los torsos muy lisos y largos en comparación a las piernas, huyendo siempre de toda belleza anatómica. El paño de pureza suele estar tratado en pliegues superficiales, sin buscar nunca un efecto de claroscuro.

En esta estatuaria en marfil se utiliza la policromía para ciertos detalles

decorativos, por ejemplo los Cristos presentan pintados cejas y ojos en marrón oscuro, los labios rojos y el pelo y la barba oscuros⁷.

En el mismo *Monasterio de las Descalzas Reales* del que antes hablábamos se halla un "Cristo Expirante" de marfil filipino del siglo XVII en el claustro alto. Este Monasterio fue fundado en 1659 por Doña Juana de Austria, hija de Carlos I, y nacida aquí cuando todavía era palacio del rey. De este antiguo palacio del siglo XV todavía quedan algunos restos actualmente.

Tradicionalmente profesaban en este convento damas de la nobleza, y fue muy importante con la Casa de Austria, con la de Borbón sin embargo perdió en parte su renombre. Actualmente residen en él 30 monjas Franciscanas Clarisas, siendo 33 el número máximo que permite la Orden en cada convento.

En la celda de Sor Margarita, dentro de la clausura, hay un Cristo agonizante de marfil del siglo XVI que podría ser de un autor alemán muy italianoizado. Sor Margarita era sobrina de Felipe II y profesó en la Orden con este crucifijo.

En la iglesia de San Jerónimo el Real hay un Cristo de marfil en la sacristía, es filipino y posiblemente del siglo XVI, los pliegues del paño son muy manieristas y está agonizando con la cabeza hacia arriba.

En la sacristía de la iglesia de San Marcos (C/ San Leonardo, 10) encontramos otro "Cristo Expirante" de marfil filipino; está realizado, como todos ellos, en tres piezas ensambladas, el tronco y los dos brazos; y la talla aunque es de buena calidad, le da a la figura una complejión un tanto hierática; es de tamaño mediano y probablemente del siglo XVII.

Otro ejemplo de "Cristo Expirante" lo encontramos en la iglesia de la Visitación; está situado en el altar mayor y es posiblemente del siglo XVII. En la unión de los brazos con el tronco podemos ver una hilera de sangre que los rodea y que cae por ambos costados del torso. La pierna derecha de la figura está ligeramente arqueada con respecto a la izquierda, posiblemente debido a la forma del colmillo.

CRISTOS MUERTOS

Dentro de este apartado indicaremos en primer lugar los dos conservados en la iglesia del convento de las Carboneras, también llamado Corpus Christi (Plaza del conde de Miranda), uno del granadino Antón de Morales, quien lo realizó entre 1622 y 1625; su factura es clásica dentro de los Cristos barrocos con un amplio paño de pureza lleno de pliegues, y el cuerpo formando una "S" con los hombros y las rodillas; según Serrano Fatigati nos recuerda a los Cristos de Leoni y costó 30.000 reales de los de entonces.

⁷ ESTELLA, M., *La escultura barroca en marfil en España*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1984, págs. 76, 80, 81, 99, 104 a 106.

El otro Cristo de esta misma iglesia Elías Tormo lo atribuye a Juan Muñoz (discípulo de Gregorio Fernández) y es también de corte barroco.

Cristo de la cripta de San Antonio de los Alemanes (antes iglesia de las Benedictinas de San Plácido), en la calle San Roque esquina a Pez; está atribuido a la escuela de Alonso Cano; su modelado es suave y lleva tres clavos y corona de espinas, lo que nos lleva a la escuela andaluza.

Anteriormente hubo en esta iglesia un Cristo yacente de Gregorio Fernández, de factura sobria y patética, siguiendo el modelo del de El Pardo.

“Cristo del Buen Camino” de la parroquia de *La Almudena* (C/ Mayor, 90): es del siglo xx y llegó a esta iglesia nada más terminar la guerra civil. Su talla nos deja ver con gran claridad los músculos y costillas a través de la piel; la policromía es muy rica en tonalidades y está en muy buen estado de conservación. Tiene un gran número de fieles que van a rezarle, pues se dice que es un Cristo milagroso.

Anteriormente hubo aquí un Cristo yacente de Gregorio Fernández, que actualmente tienen las monjas Bernardas en Pozuelo.

“Cristo de la Buena Muerte” en una capilla de la derecha de la nave de la *catedral de San Isidro* (C/ Toledo, 37): es obra de Juan de Mesa (1583-1627), discípulo de Montañés de quien no se conserva ningún Cristo en Madrid, Juan de Mesa es el único escultor de la escuela andaluza en el que se aprecia un intenso dramatismo, que a veces llega a tener notas patéticas propias de la escuela castellana, aunque también siempre se puede percibir en él una suavidad naturalista propia de la escuela sevillana.

Este Cristo es gemelo del “Cristo de los Estudiantes” o de la “Buena Muerte” que hizo Juan de Mesa para la Casa Profesa de los Jesuitas, y que hoy está en la capilla de la Universidad Hispalense de Sevilla.

Calvario del siglo xvii de la *iglesia de la Salud* (C/ Ayala, 12); el cristo con coronas de espinas y abundante sangre que le mana del costado es obra de Domingo de la Rioja (el autor del Cristo de Serradilla en Cáceres), aunque la Dolorosa y el San Juan quizá no sean de su mano. La policromía de las tres figuras es de gran calidad y su conservación es muy buena.

Cristo de la capilla del museo de la *Academia de San Fernando*: obra del granadino Antón de Morales (1560-1625), quien en su etapa madrileña colaboró con Pompeyo Leoni, de quien tiene una influencia manifiesta en el elegante clasicismo al tratar la figura y los paños.

Este Cristo ha sido relacionado por el profesor e investigador Martín González con el del retablo mayor del convento de las Carboneras, y por el evidente parecido que existe entre ambos ha atribuido este Cristo de la Academia a Antón de Morales, contradiciendo las anteriores atribuciones a Pompeyo Leoni⁸.

⁸ PORTELA SANDOVAL, F. J., *Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)*, separata de Cuadernos de Historia y Arte IV, pág. 65.

Cristo muerto del crucero de la izquierda de la *iglesia de San Jerónimo el Real*: del granadino Pedro de Mena (1652-1688), hijo del también escultor Alonso de Mena; es una obra muy realista y original, pues no en vano Pedro de Mena fue un importante creador de tipos nuevos, a los que imaginaba, sin copiar de la realidad, utilizando a menudo ojos de cristal y lágrimas postizas, tan del gusto del momento⁹.

Cristo barroco anónimo del siglo XVII situado a los pies de la *parroquia de San Ginés* (C/ Arenal, 13): es una talla de madera en grandes proporciones, con la policromía en muy buen estado de conservación excepto en las piernas.

Todos los Cristos de esta parroquia vienen reflejados en el último inventario que tiene el Archivo del año 1986.

En el retablo-relicario de la capilla de la Soledad de esta misma parroquia se conserva otro Crucificado de Juan de Porrés, datado en 1609. Este retablo tiene dos relieves policromados de la Visitación y el Padre Eterno, y rodeando las márgenes del retablo, también realizado por Porrés, hay unas hornacinas —relicario con los bustos de Santos y Santas que son de procedencia napolitana.

Porrés fue colaborador de P. Leoni y se cree que fue vallisoletano. Es también el autor del sepulcro de D. García de Barrionuevo en esta misma capilla de San Ginés.

Y por último no debemos pasar por alto los dos “Cristos de Burgos” existentes en Madrid, el de la *iglesia de las Maravillas* (hoy San Justo y Pastor) y el de la *iglesia de los Benedictinos de Montserrat*. Este curiosa iconografía del “Cristo de Burgos” procede del auténtico, conservado en esta ciudad española y al que los burgaleses profesan una enorme devoción. Según la tradición, el primitivo “Cristo de Burgos” fue encontrado en el mar en el año 1083, dentro de una caja que flotaba en las aguas, y parece ser que está hecho en madera recubierta con piel de búfalo; la cabeza y los brazos son articulados y al contemplarlo nos impresiona la expresión del rostro en contraste con el hieratismo gótico de su torso y miembros.

Todos los “Cristos de Burgos” van vestidos con un largo faldellín, que en el de la iglesia de las Maravillas es de terciopelo morado, con bandas doradas y el emblema de los jesuitas en el centro; mientras que los Padres Benedictinos tienen en la sacristía todo un armario lleno de faldellines para el Cristo, al que cambian de vestido frecuentemente.

El primero es gótico, del siglo XV, mientras que el segundo, de los Benedictinos de Montserrat, es una copia bastante fiel del auténtico de Burgos, de muy buena calidad y realizado recientemente, posiblemente en los primeros años de este siglo.

⁹ MARTÍN, J. J., *Escultura barroca en España*, Ed. Cátedra, Madrid 1983, págs. 208 y 216.

CRISTOS YACENTES

En relación con este interesantísimo capítulo de los Cristos yacentes, iconografía nueva que nos aportó la escuela castellana de escultura y más concretamente Gregorio Fernández, tenemos entre Madrid y El Pardo seis importantes ejemplos, destacando entre ellos los dos de G. Fernández de la iglesia de San Martín y El Pardo; este último está hecho en madera de nogal y fechado en el 1614, fue un regalo del rey Felipe III a los Padres Capuchinos de El Pardo.

Anteriormente existían escasos ejemplos de Cristos yacentes, por ejemplo el de Gaspar Becerra del siglo XVI de las Descalzas Reales, pero el tipo de Cristo yacente recostado sobre una sábana y un almohadón bordados, y separado de la escena del Santo Entierro, es una creación genuina de Gregorio Fernández, que será frecuentemente repetida posteriormente y representa una gran novedad para la iconografía cristiana; sus antecedentes tendríamos que buscarlos en las escenas procesionales del "Entierro" o del "Llanto sobre Cristo Muerto"¹⁰.

Lo mejor de esta escultura de El Pardo es el modelado de la cabeza, con la boca abierta y los ojos entreabiertos, el pelo partido en dos bandas y los rizos primorosamente tallados.

La policromía se conserva en un estado casi perfecto, y responde a los modelos del siglo XVII por ser un óleo mate, en contraposición a los colores excesivamente brillantes tan del gusto de la centuria anterior.

Los restantes Cristos yacentes más conocidos de G. Fernández son:

- Cristo de la Luz: Anteriormente estuvo en la iglesia de San Benito, pero hoy se conserva en el Colegio de Sta. Cruz de Valladolid.
- Cristo del convento de la Encarnación: Con un modelado más duro y recio, y con una expresión dramática en la cara. Es muy probable que fuera un regalo de Felipe III al convento. Actualmente ya no se atribuye directamente a este autor sino a su escuela.
- Cristo yacente de las Benedictinas de San Plácido.
- Cristo de San Felipe Neri: Hoy en día en el museo de Valladolid. Su calidad es peor que la de los anteriores, tanto por su factura como por la fuerza emocional que nos expresa el rostro.

Relacionados con este último Cristo hay tres más, en la Catedral de Sevilla, Zamora y Medina del Pomar.

En Valladolid hay otros dos Cristos suyos en los conventos de Sta. Ana y Sta. Catalina¹¹.

Gregorio Fernández constituye, junto a Berruguete y Juan de Juni, uno de los tres grandes pioneros de la escultura castellana. Con Juan de Juni se inició

¹⁰ GÓMEZ MORENO, M. E., *Gregorio Fernández*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1953, páginas 23 y 25.

¹¹ GÓMEZ MORENO, M. E., *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Ed. Plus Ultra, Madrid 1963, pág. 82.

en el XVI la escuela vallisoletana de escultura, que en el XVII fue engrandecida por la inmensa figura de Gregorio Fernández.

Su estilo es realista, sobrio y sincero, y su estética sensible y patéticamente expresiva; no copia del natural, sino que crea sus propios tipos.

Su policromía es mate, de cabellos oscuros y ropas "estofadas", y en su gama de colores abundan los pardos, amarillos y azules violáceos. Los pliegues de sus telas, duros y angulosos nos recuerdan a la escuela hispano-flamenca de fines del siglo XV¹².

El Cristo yacente de la *iglesia de San Marcos*, es de la escuela castellana de Gregorio Fernández, del siglo XVIII; este Cristo tenía antiguamente la barba de pelo natural, pero fue restaurado sobre todo en la cabeza después del incendio que sufrió la iglesia y esto costó según Elías Tormo 76.500 ptas. Es desmontable en sus extremidades y va cubierto con una rica mantilla blanca muy fina que deja transparentar el cuerpo. Está metido en una urna, y al fondo de ella hay una pintura al óleo de fines del siglo XVI que mide 1,70 × 0,60 m y que representa a S. Juan, la Dolorsa y M.^a Magdalena¹³.

Otros dos Cristos que no debemos olvidar son: el conservado en la *iglesia del Carmen*, del siglo XVII, que antes se atribuía a la escuela de G. Fernández, pero hoy en día se piensa que es obra de Sánchez Barba; y el magnífico Cristo anónimo del XVII conservado en la *Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid* (Corredera de San Pablo, n.^o 16).

Por último querría mencionar el pequeño Cristo barroco yacente de la *iglesia de las Calatravas* (C/ Alcalá, 25), con el mentón levantado y todo él recostado sobre un grueso almohadón; y el situado debajo del altar de la capilla de la Soledad de la *parroquia de San Ginés*, que es moderno, de cánón alargado y sin sangre que fue adquirido por esta iglesia después de la guerra civil.

A menudo estos Cristos yacentes están llenos de heridas de las que mana abundante sangre, muy en consonancia con un atavismo español de un marcado gusto por la sangre y la tragedia, que siempre ha ejercido una magia especial en quienes las contemplan, y que en este caso de la escultura religiosa tiene un efecto de exaltación hacia la fe cristiana.

BIBLIOGRAFÍA

ESTELLA, M. *La escultura barroca del marfil en España*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1984.

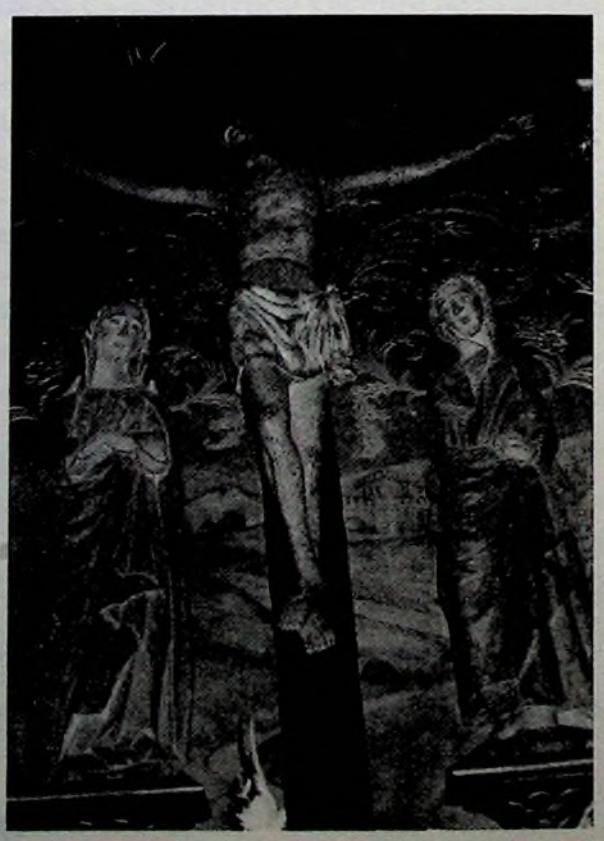
¹² GÓMEZ MORENO, M. E., *Gregorio Fernández*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1953, páginas 19 y 20.

¹³ *Inventario Artístico de Madrid Capital*, Ed. Rivadeneyra, Madrid 1983. Dirigido por Virginia Tovar.

- FERNÁNDEZ VILLA, D. *Historia del Cristo de Medinaceli*, Ed. Everest, León.
- GÓMEZ MORENO, M. *La gran época de la escultura española*, Ed. Noguer, Barcelona 1962.
- GÓMEZ MORENO, M. *Gregorio Fernández*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1953.
- GÓMEZ MORENO, M. *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Ed. Plus Ultra, Madrid 1963.
- GÓMEZ MORENO, M. "La policromía en la Escultura Española", Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, n.º 16, Madrid 1943.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. "El Cristo de Felipe IV en Serradilla", Archivo Español de Arte, n.º 99, Madrid 1952.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca en España 1600-1770*, Cátedra, Madrid 1983.
- PORTELA SANDOVAL, F. J. "Panorámica actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)", Separata de Cuadernos de Historia y Arte IV.
- SAMBRICIO, C.; PORTELA, F.; TORRALBA, F. *Historia del arte hispánico*, vol. VI, Alhambra, Madrid 1980.
- SERRANO FATIGATI, E. *Escultura en Madrid*, Ed. Hauser y Menet, Madrid 1912.
- TORMO, E. *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, Instituto de España, Madrid 1972.
- Inventario artístico de Madrid capital*. Ed. Rivadeneyra, Madrid 1983. Dirigido por Virginia Tovar, con la colaboración de Ana Arias de Cossío, Fernando Olaguer-Feliú y Ángel Urrutia Núñez.



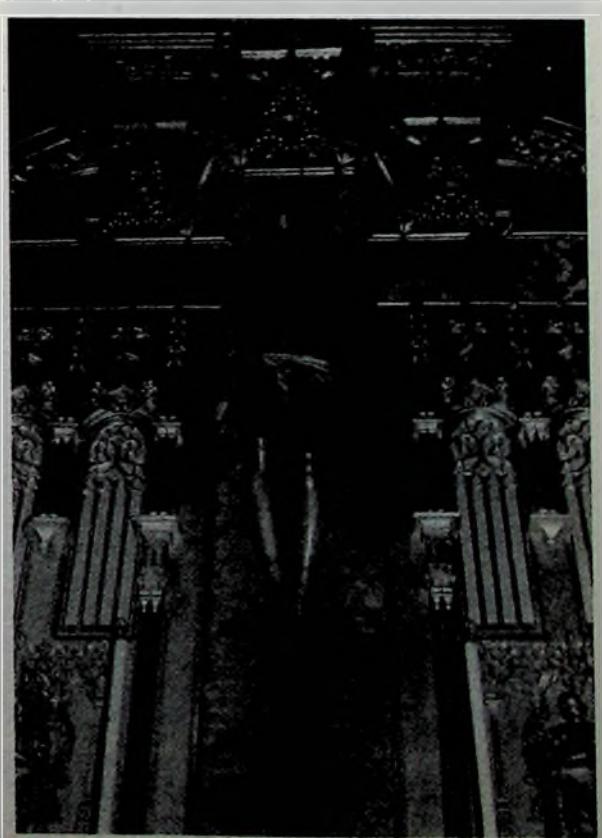
Iglesia de la Concepción. Cristo de marfil en el Altar Mayor.



Iglesia de la Concepción. Cristo gótico del siglo XIII, ubicado a la derecha en la entrada de la iglesia.

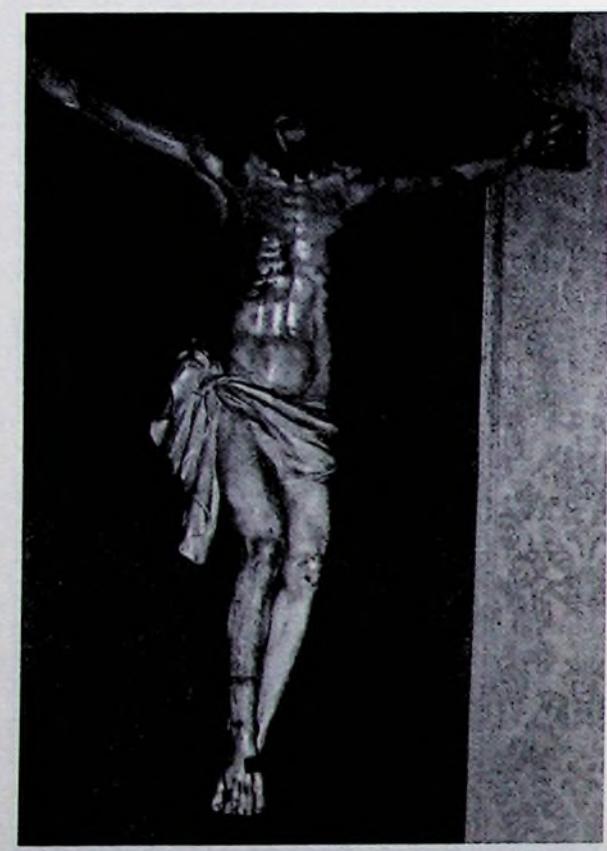


Iglesia de San Jerónimo El Real.
Cristo ubicado en la entrada de la
iglesia, a la derecha.

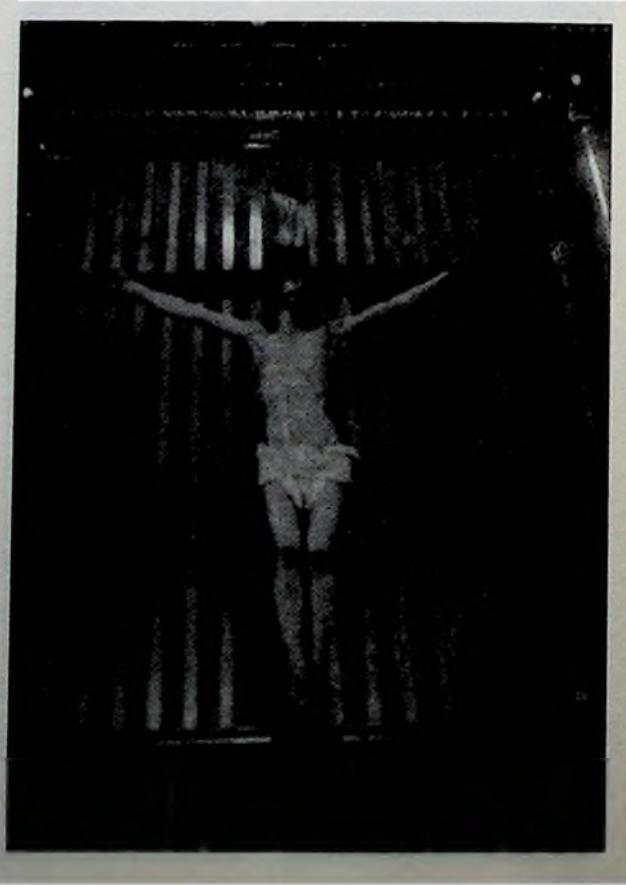


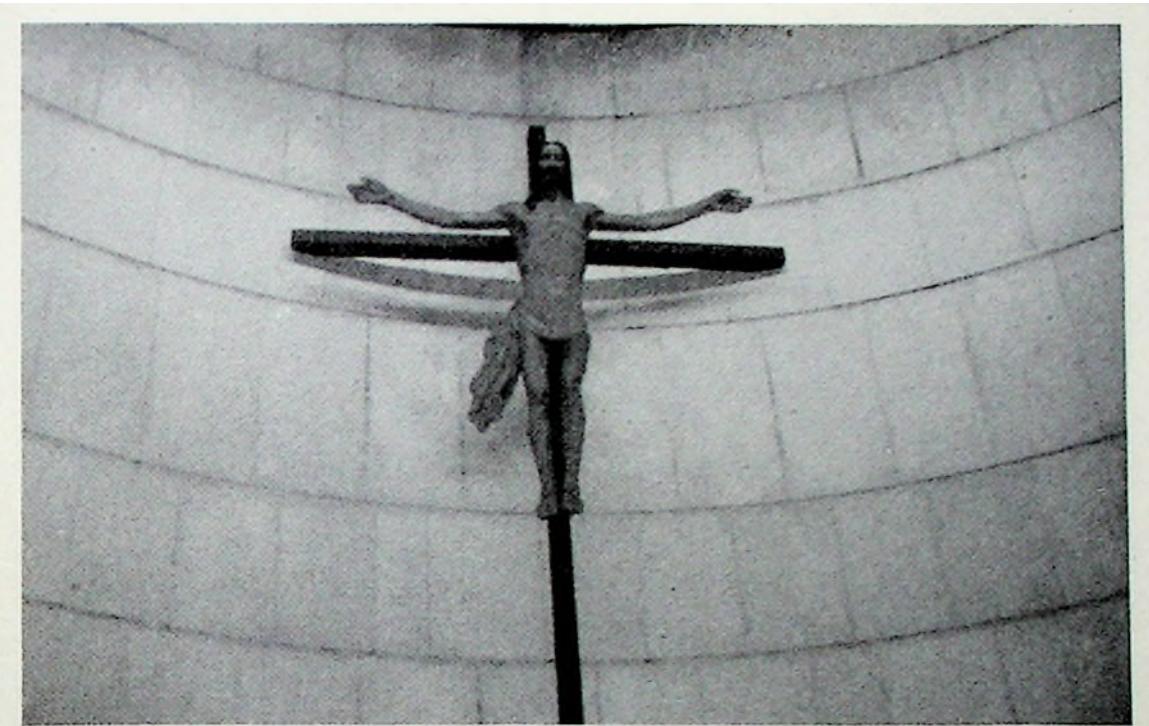
Iglesia de San Jerónimo El Real.
Cristo ubicado en el crucero de la
izquierda.

Parroquia de San Ginés.

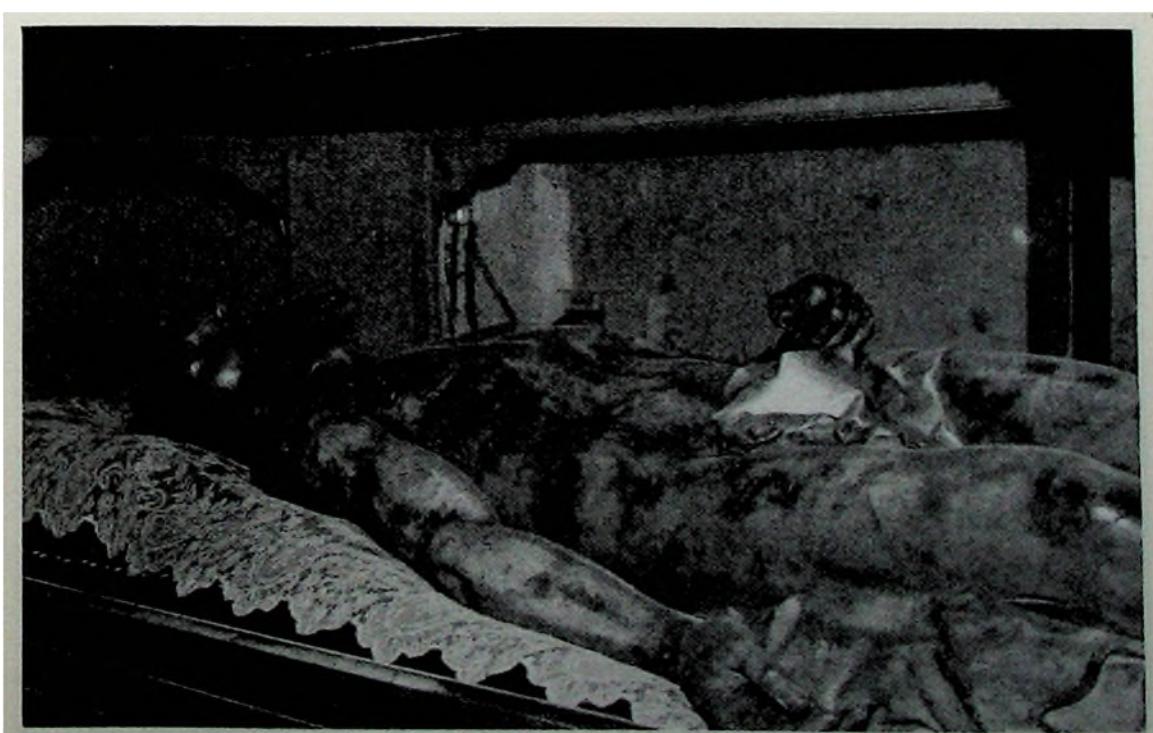


Cristo del Olivar, en el altar Mayor
de Pereyra.

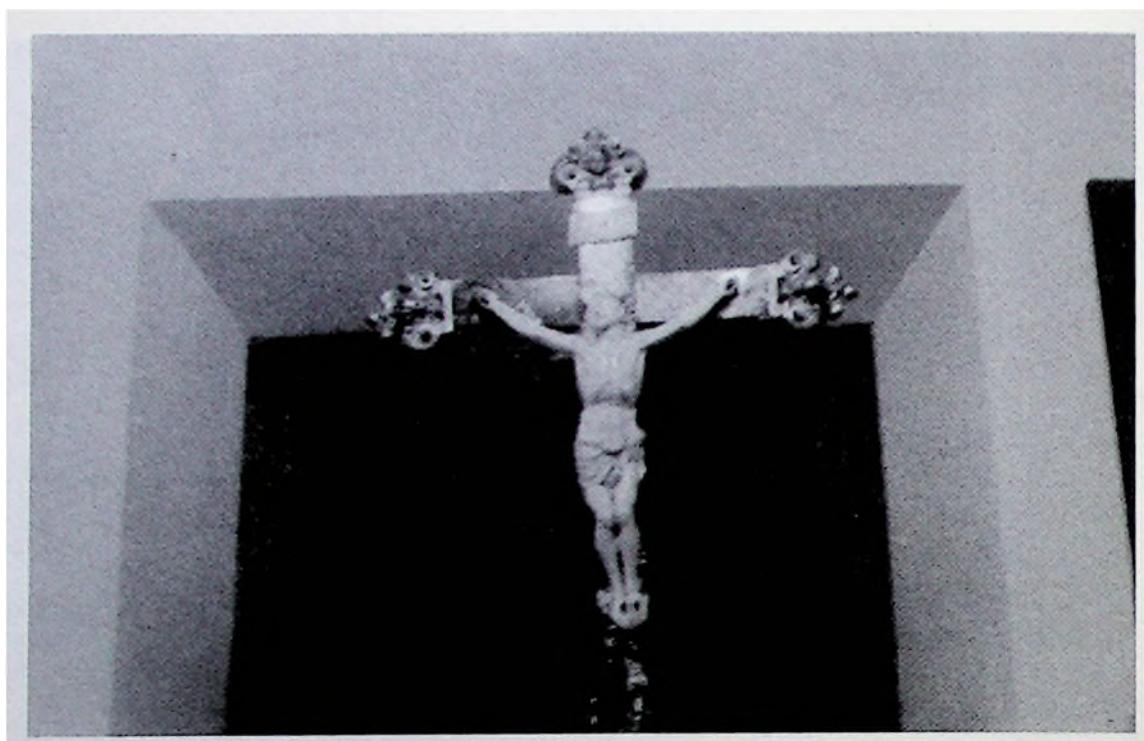




Iglesia del Buen Suceso.



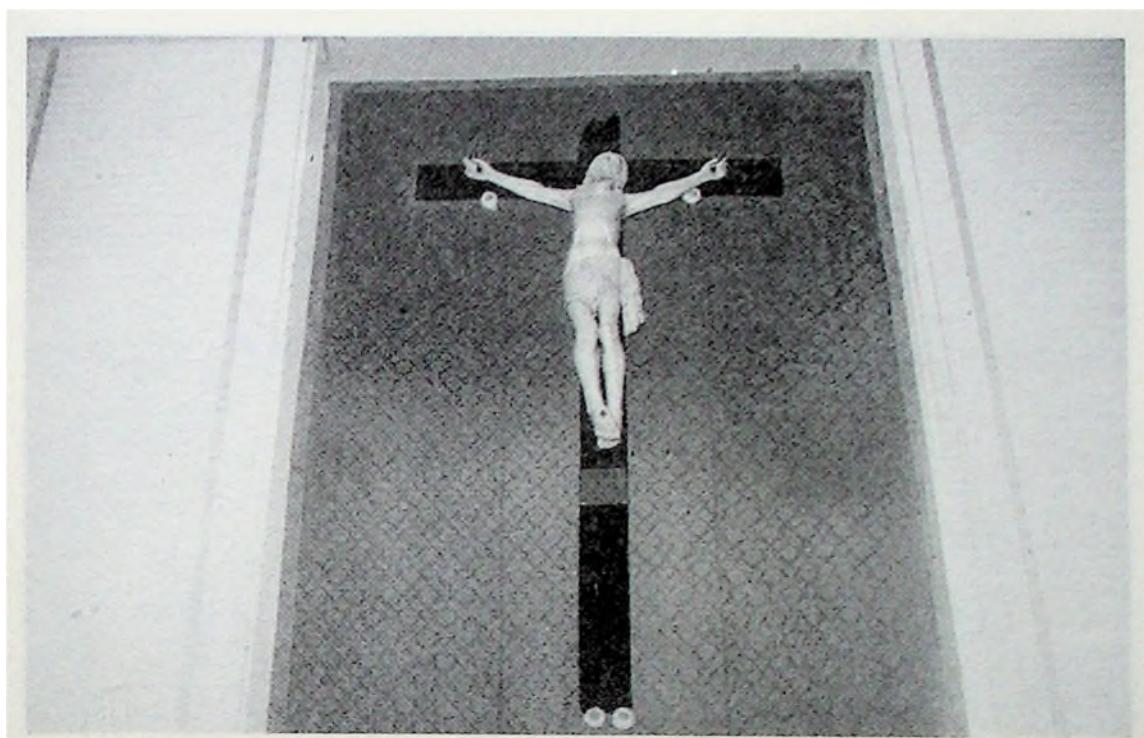
Iglesia del Carmen. Cristo del escultor Sánchez Barba.



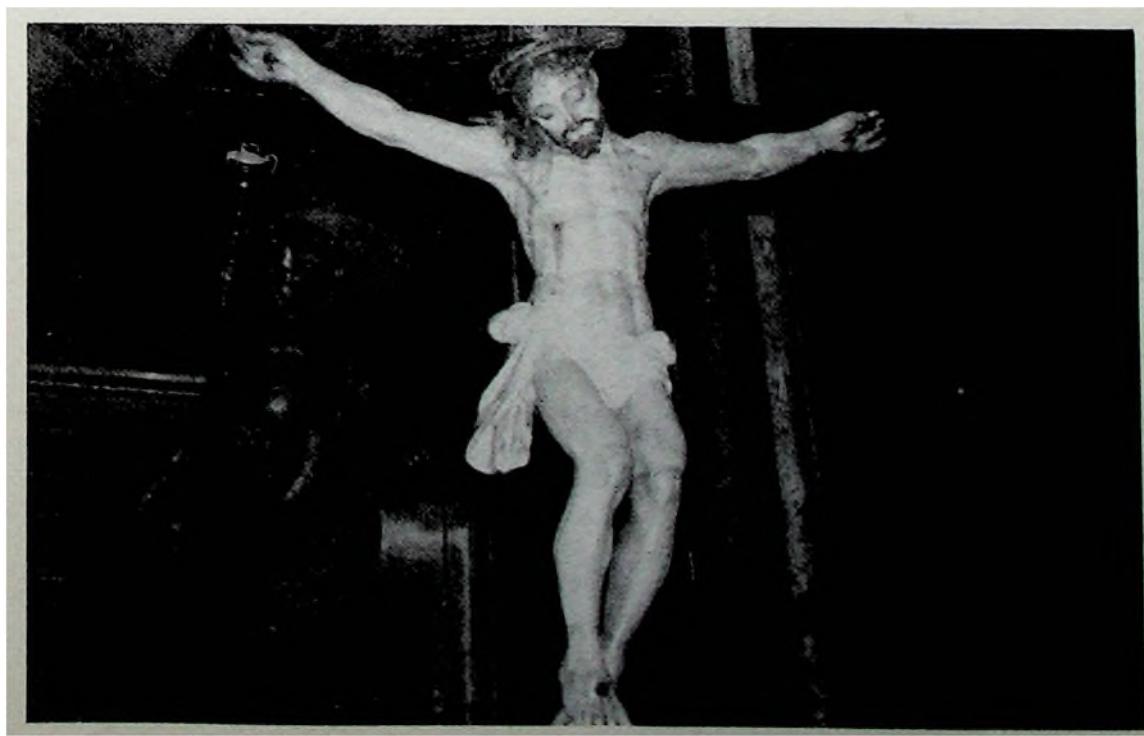
Convento de la Encarnación. Cristo de marfil, de Bussoneti del s. XVII,
en la capilla de las Monjas.



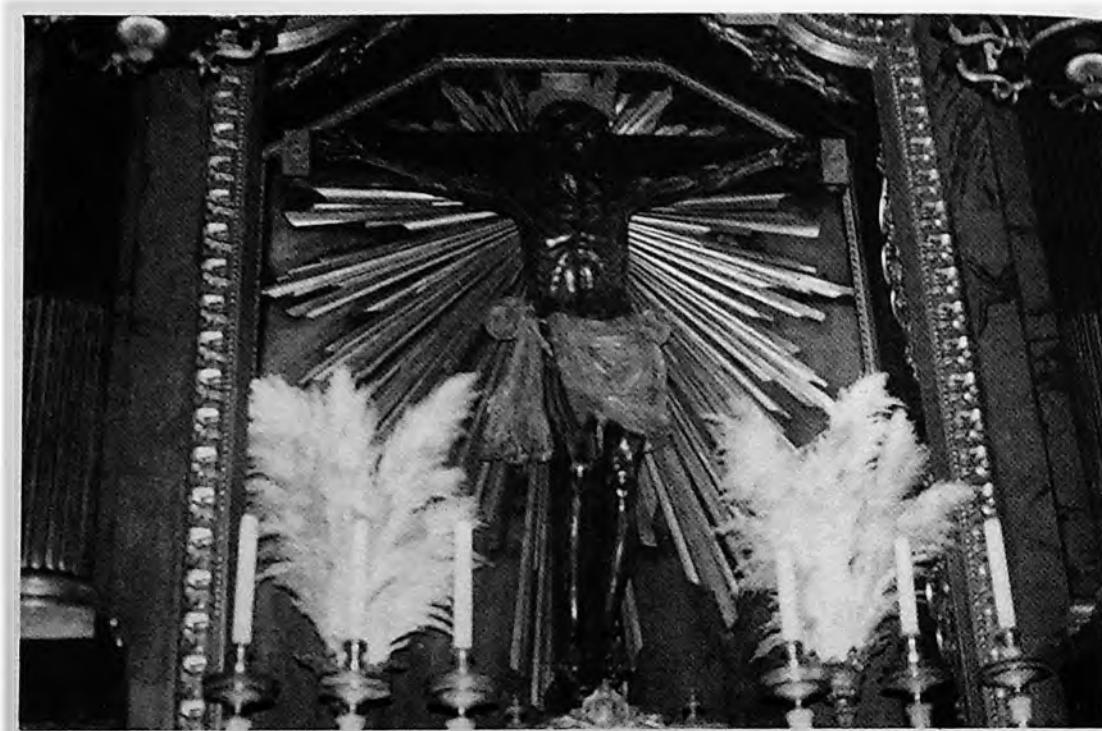
Iglesia de la Visitación. Cristo de marfil filipino, en el Altar Mayor.



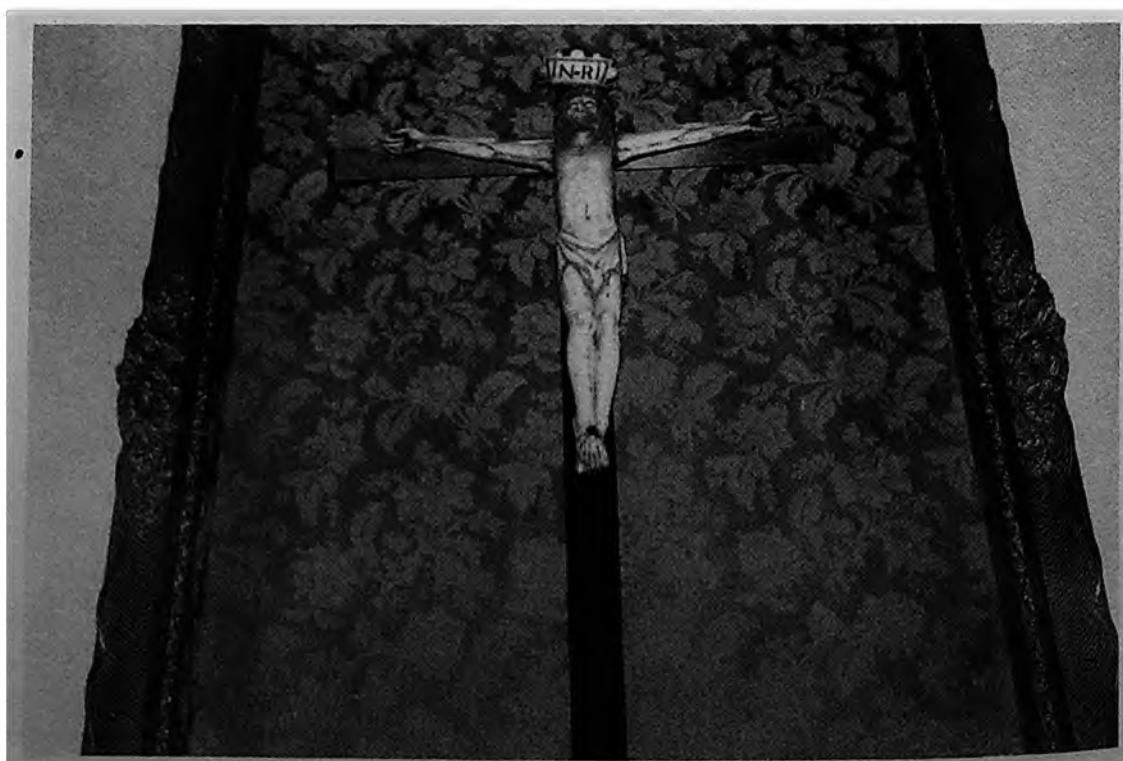
Iglesia de San Jerónimo El Real. Cristo de marmol, en la sacristía.



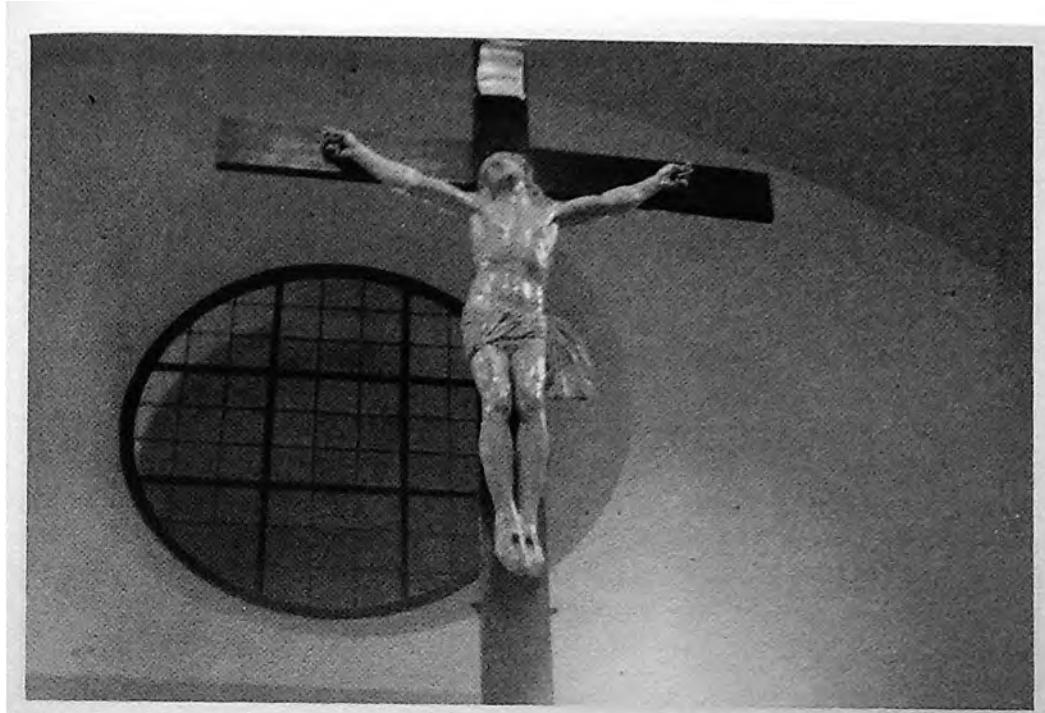
San Antonio de los Alemanes (antes iglesia de las Benedictinas de San Plácido). Copia del Cristo de la Escuela de Alonso Cano que está en la cripta. Está en el Altar a la derecha.



Iglesia de San José, crucero izquierdo.



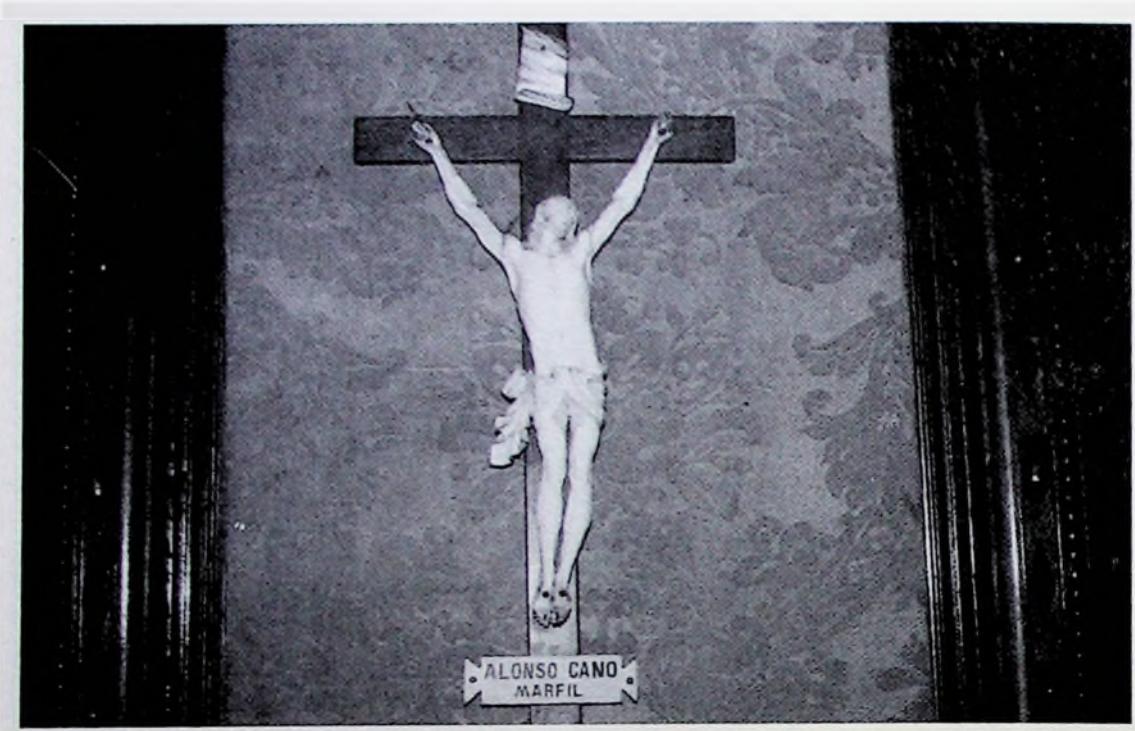
Iglesia de San Marcos. Cristo de marfil filipino, en la sacristía.



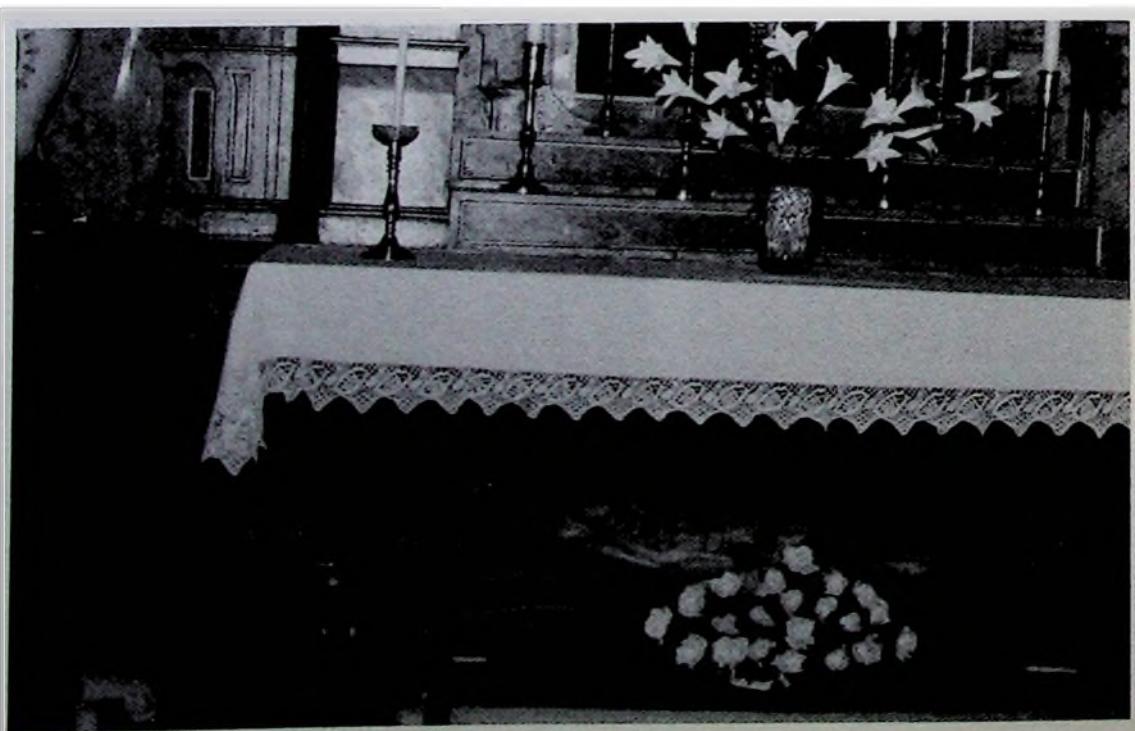
Iglesia de las Descalzas Reales. Cristo de marfil, de la Escuela Alemana,
ubicado en el coro de las Monjas.



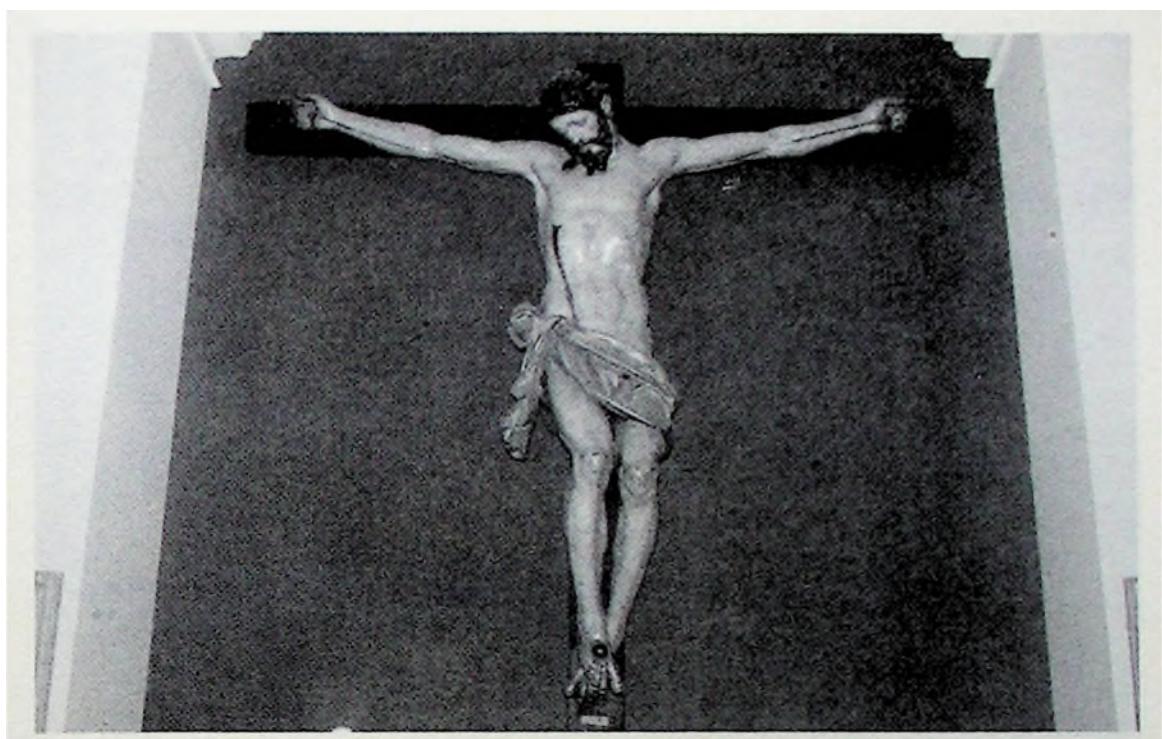
Iglesia de las Descalzas Reales. Cristo Mexicano (capilla de Santa Inés
del Claustro).



Iglesia de San Ginés. Crucifijo de marfil en la sacristía, de Alonso Cano. Del siglo XVII.



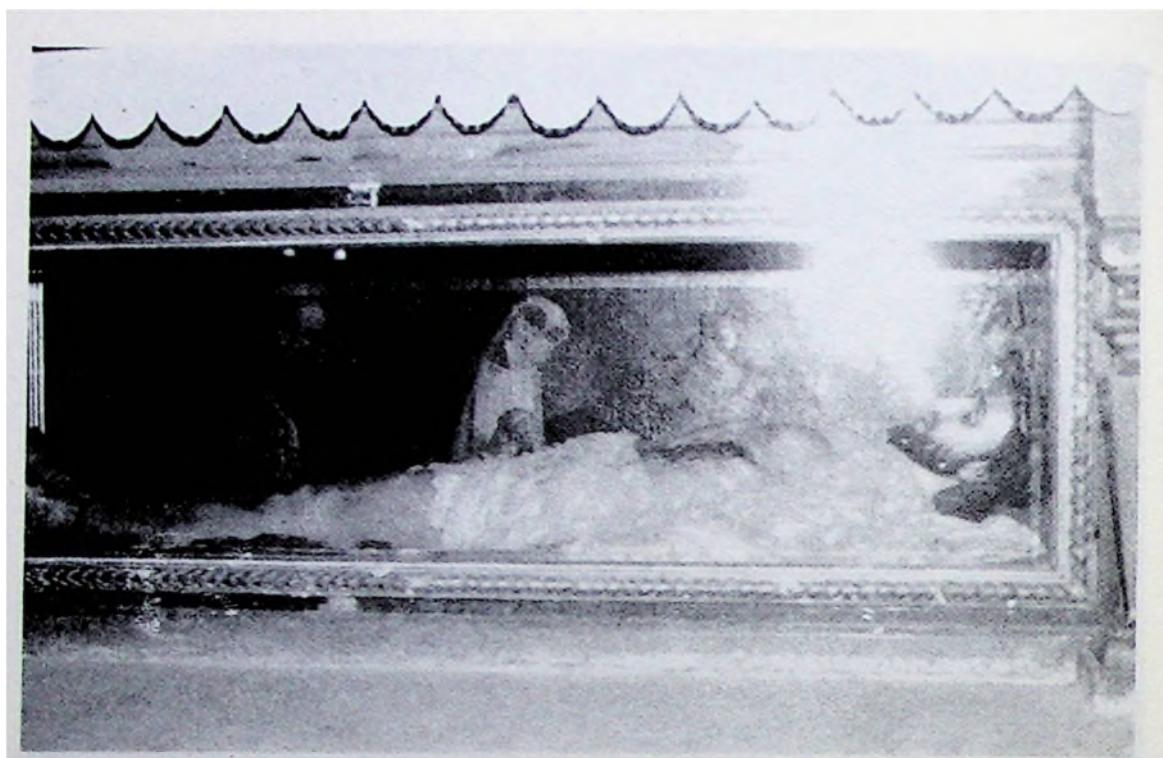
Cristo en la capilla de la Soledad en la iglesia de San Ginés.



Academia de San Fernando. Cristo de A. Morales, capilla del Museo.



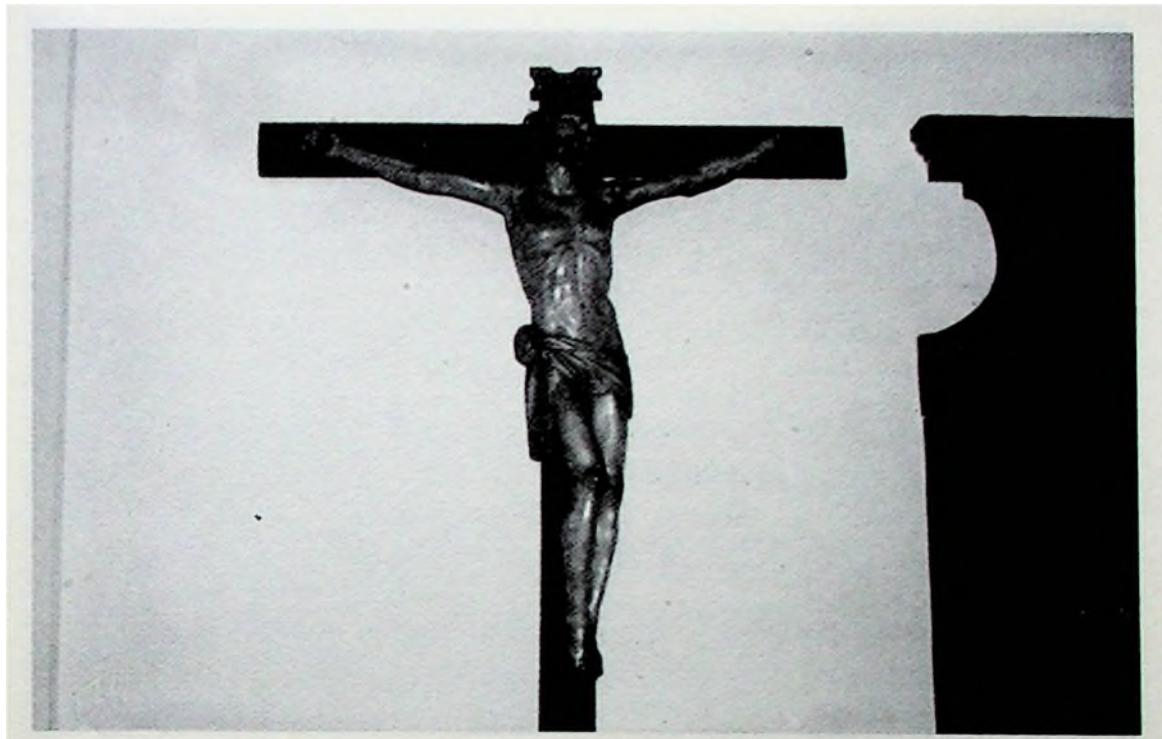
Iglesia de las Calatravas. Pequeño Cristo yacente, ubicado al final de la nave de la derecha.



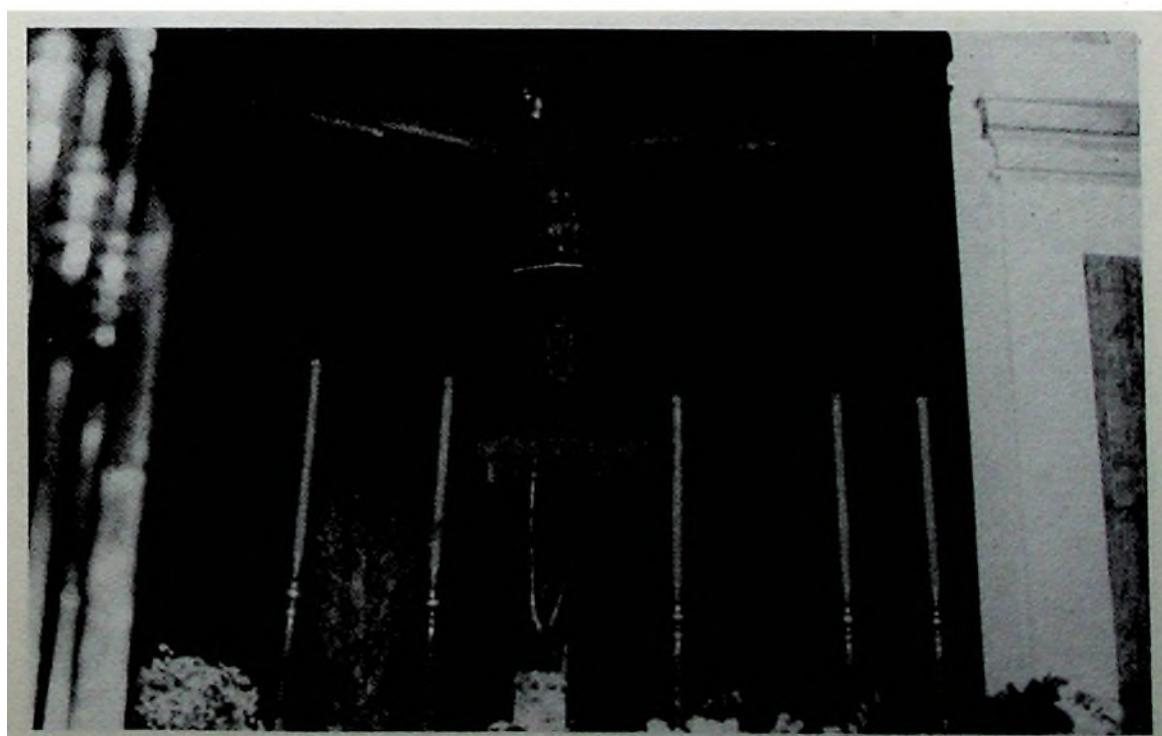
Iglesia de San Marcos. Cristo del siglo XVIII.



Iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales. Cristo de marfil filipino del siglo XVII.



Iglesia del Sacramento. Cristo de finales del siglo XVI, en la sacristía.



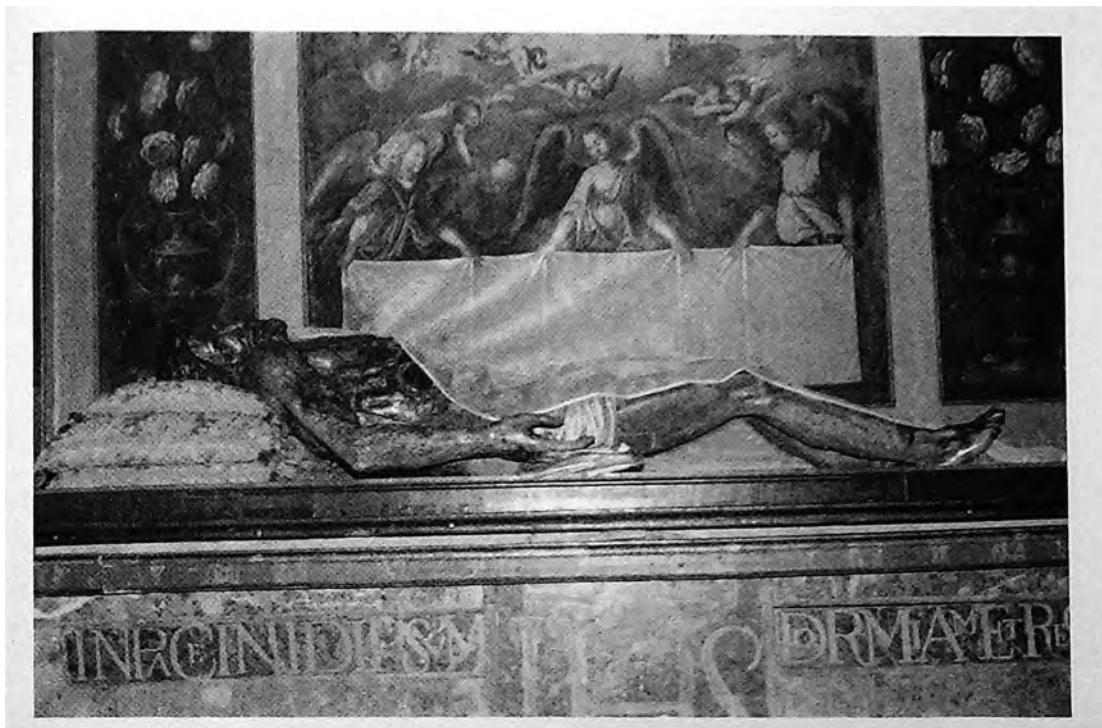
Iglesia de las Maravillas. Cristo gótico del siglo XV.



Iglesia de Portaceli (hoy iglesia de San Martín). Cristo de Gregorio Fernández, ubicado en la parte derecha de la nave.



Iglesia de la Salud. Piedad, en la capilla lateral izquierda.



Iglesia de las Descalzas Reales. Cristo de Gaspar Becerra del s. XVI.
Capilla del Claustro.



Iglesia de las Descalzas Reales. Crucifijo de marfil de la Escuela
Alemana (capilla de San Francisco de Paula).