

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

	<u>Págs.</u>
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 arquitecto 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 Valdovinos	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 bibliotecas norteamericanas, por Joseph L. Laurenti	191
--	-----

Geografía

Una guía especial de Madrid de comienzos de siglo, por Ramón Ezquerro Abadía	207
Un antiguo profesor, por Ramón Ezquerro 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 Batre 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 beber frio 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

	<u>Págs.</u>
La toponimia madrileña. Proceso evolutivo, por Luis Miguel Aparisi 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 Madrid, por M. ^a Isabel Barbeito Carneiro	585
<i>Centenario de un poeta</i> 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 <i>Celín</i> 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
--	-----

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 traslucidos, 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"¹.

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 pestañas, 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 *Ibíd*em, 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 sujeta la cruz, mientras se lleva la derecha al pecho; abajo aparece una calavera, 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 calavera; 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 oprime 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 proceda 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 Basilio, 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, n.º 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 espigas 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 XIII 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 Portacoeli), 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 bellissimo 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 italianizado. 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 complexión 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 puntales 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 Dolorosa 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 *Hermanidad 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 cánon 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.

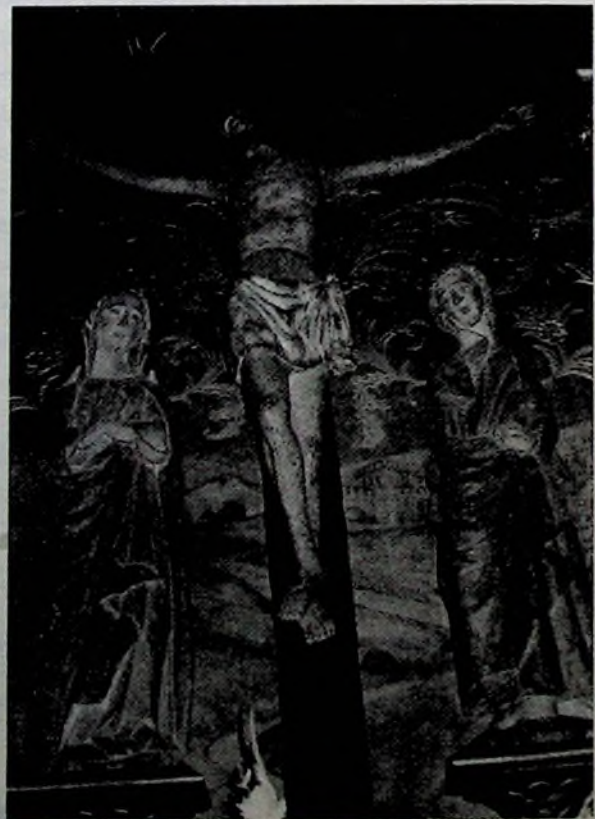
¹² GÓMEZ MORENO, M. E., *Gregorio Fernández*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1953, páginas 19 y 20.

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.



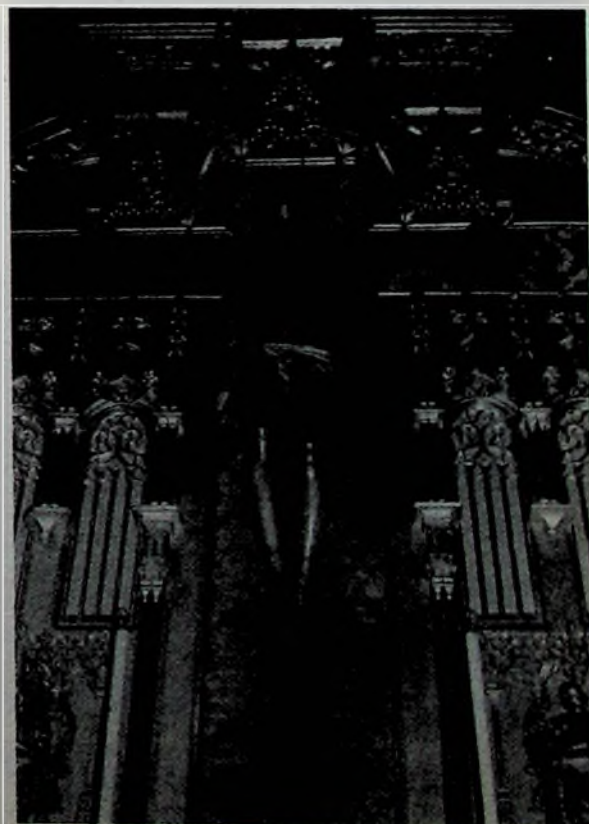
Iglesia de la Concepción. Cristo de marfil en el Altar Mayor.



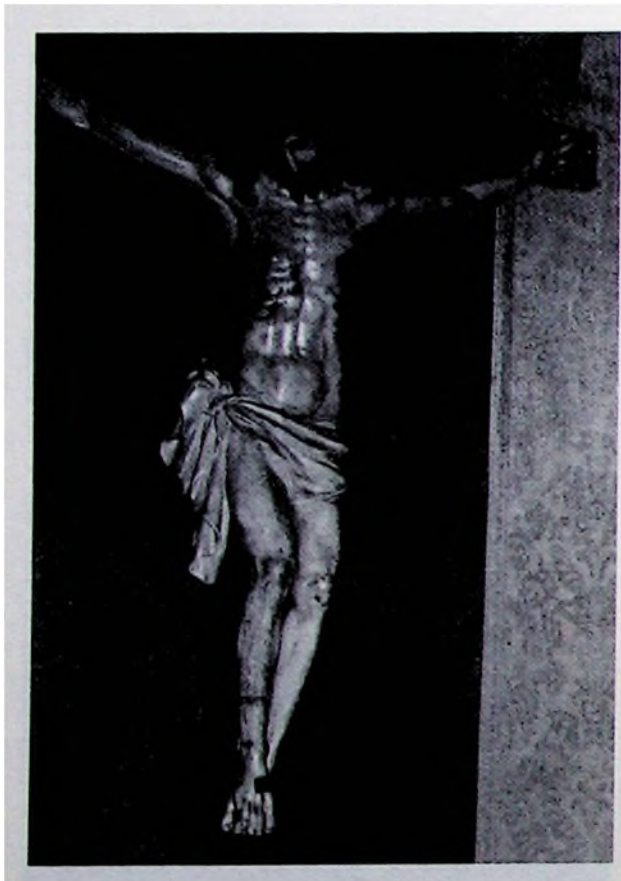
Iglesia de la Concepción. Cristo gótico del siglo XIII, ubicado a la derecha en la entrada de la iglesia.



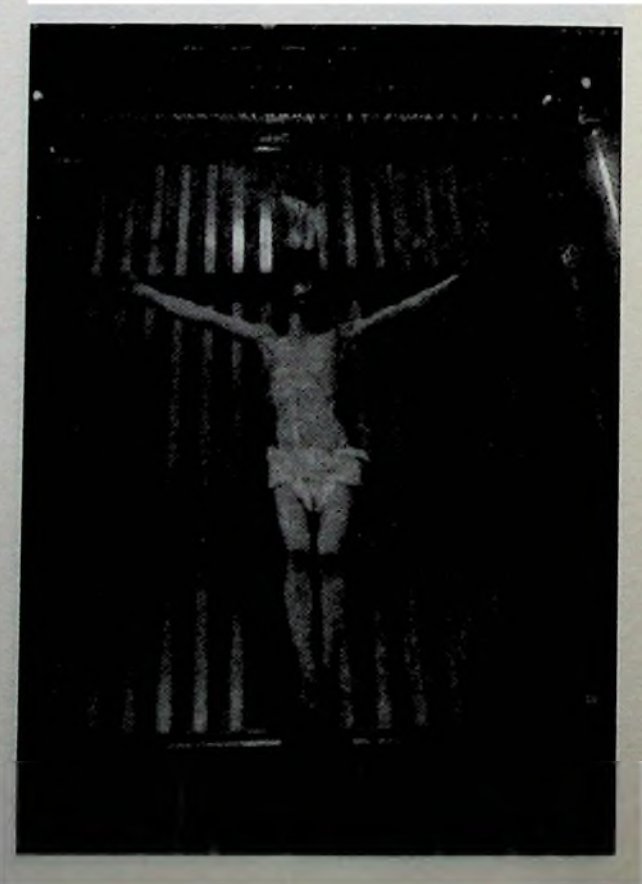
Iglesia de San Jerónimo El Real.
Cristo ubicado en la entrada de la
iglesia, a la derecha.



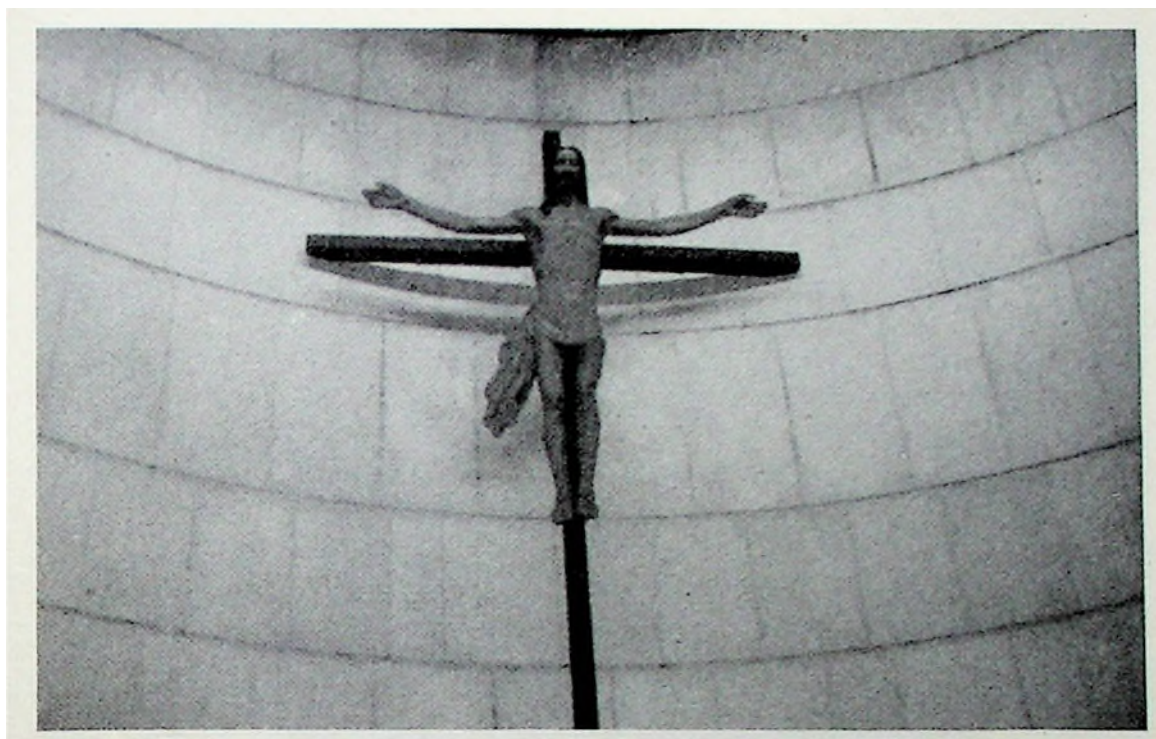
Iglesia de San Jerónimo El Real.
Cristo ubicado en el crucero de la
izquierda.



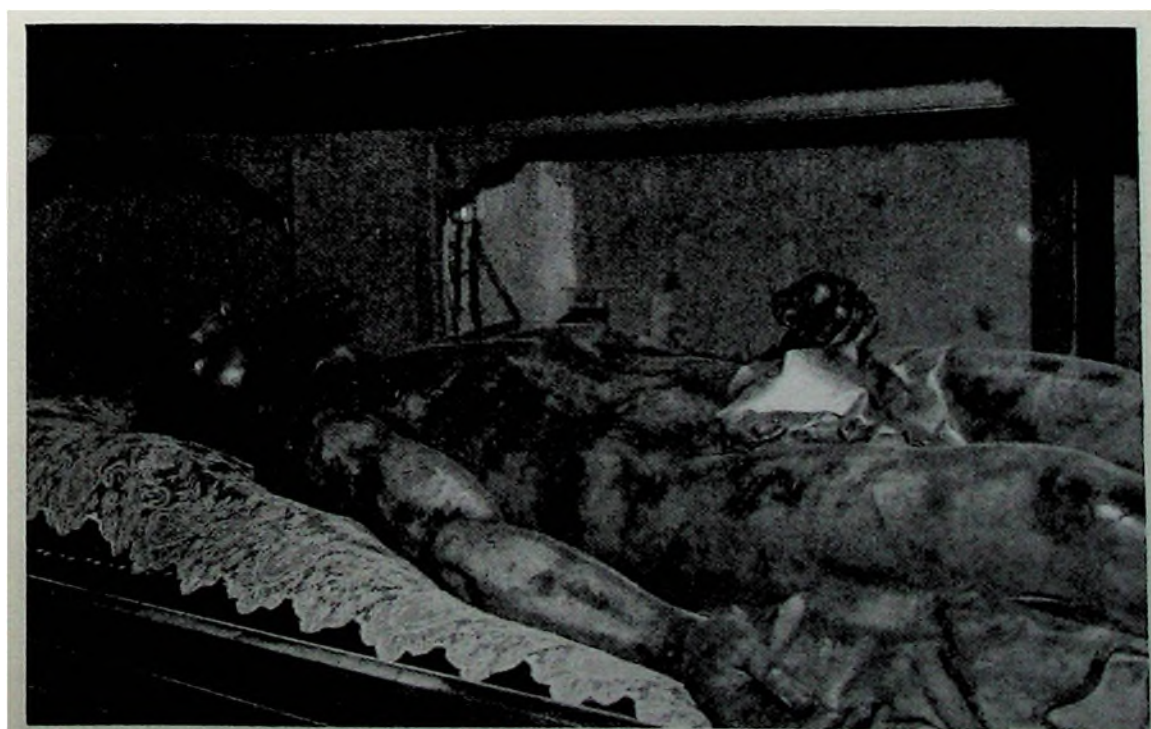
Parroquia de San Ginés.



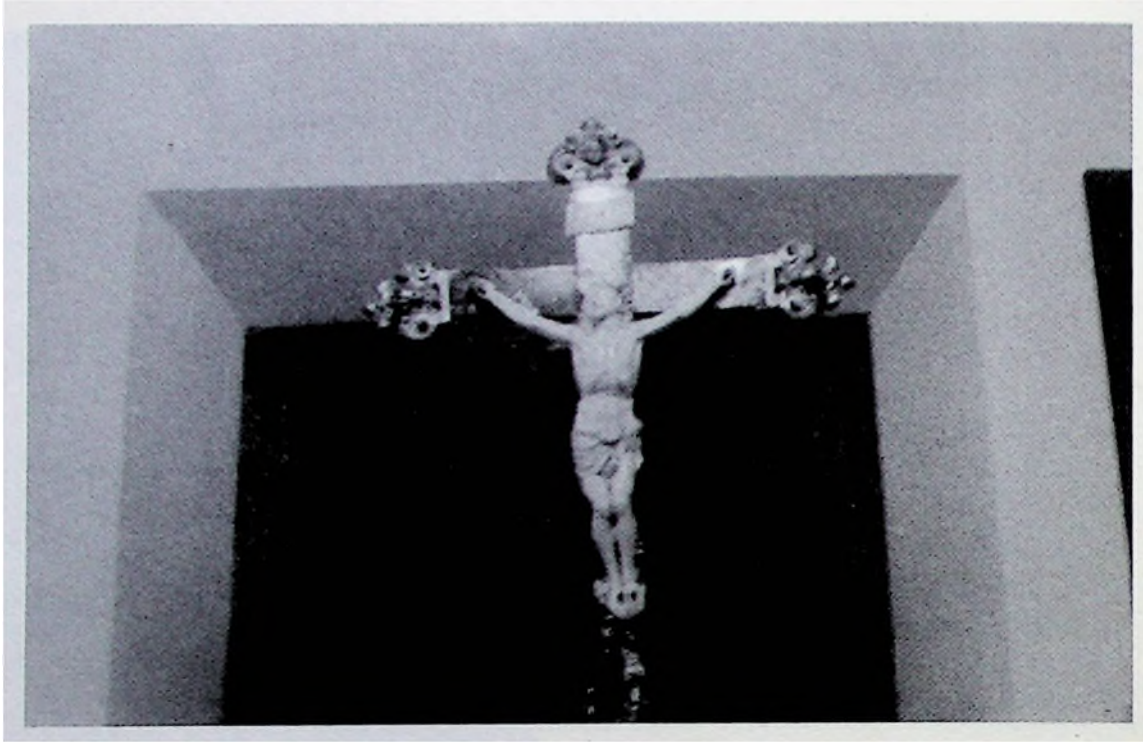
Cristo del Olivar, en el altar Mayor
de Pereyra.



Iglesia del Buen Suceso.



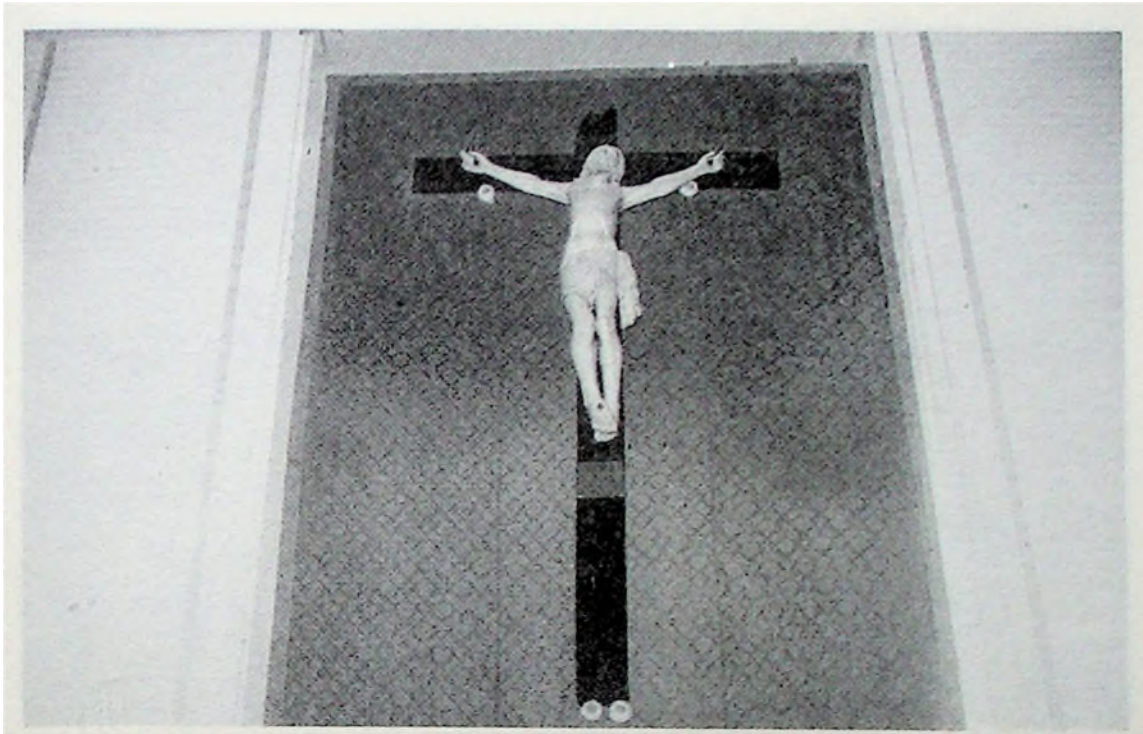
Iglesia del Carmen. Cristo del escultor Sánchez Barba.



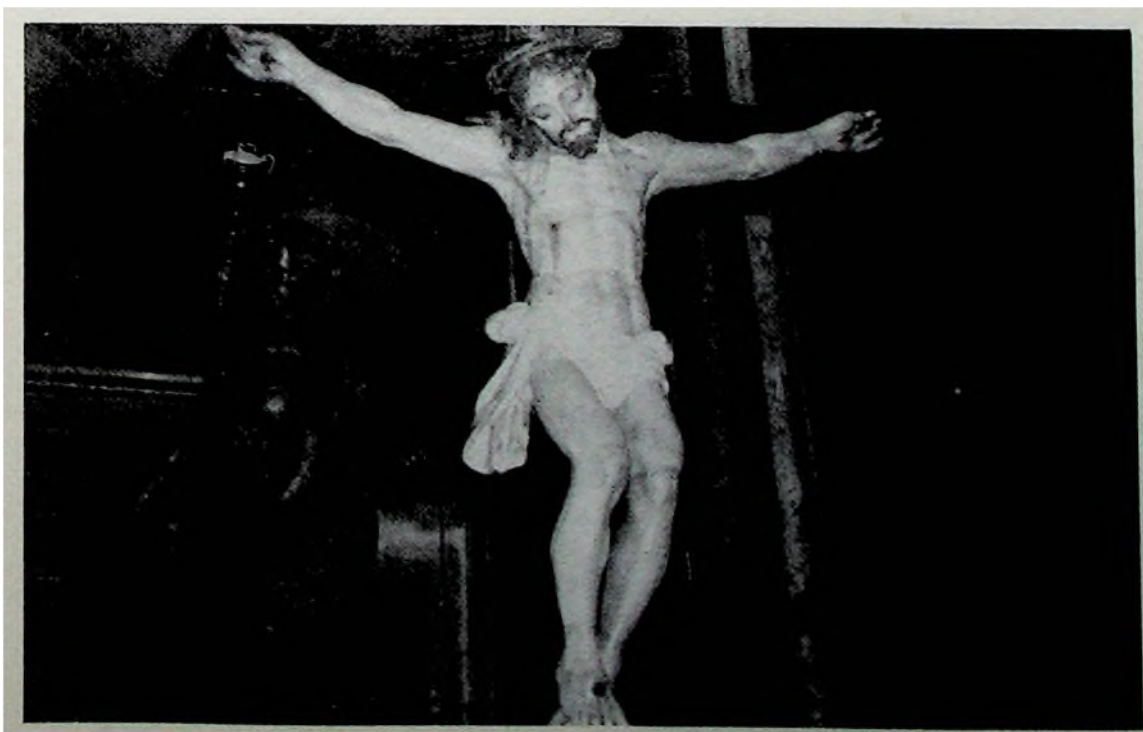
Convento de la Encarnación. Cristo de marfil, de Bussoneti del s. XVII, en la capilla de las Monjas.



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



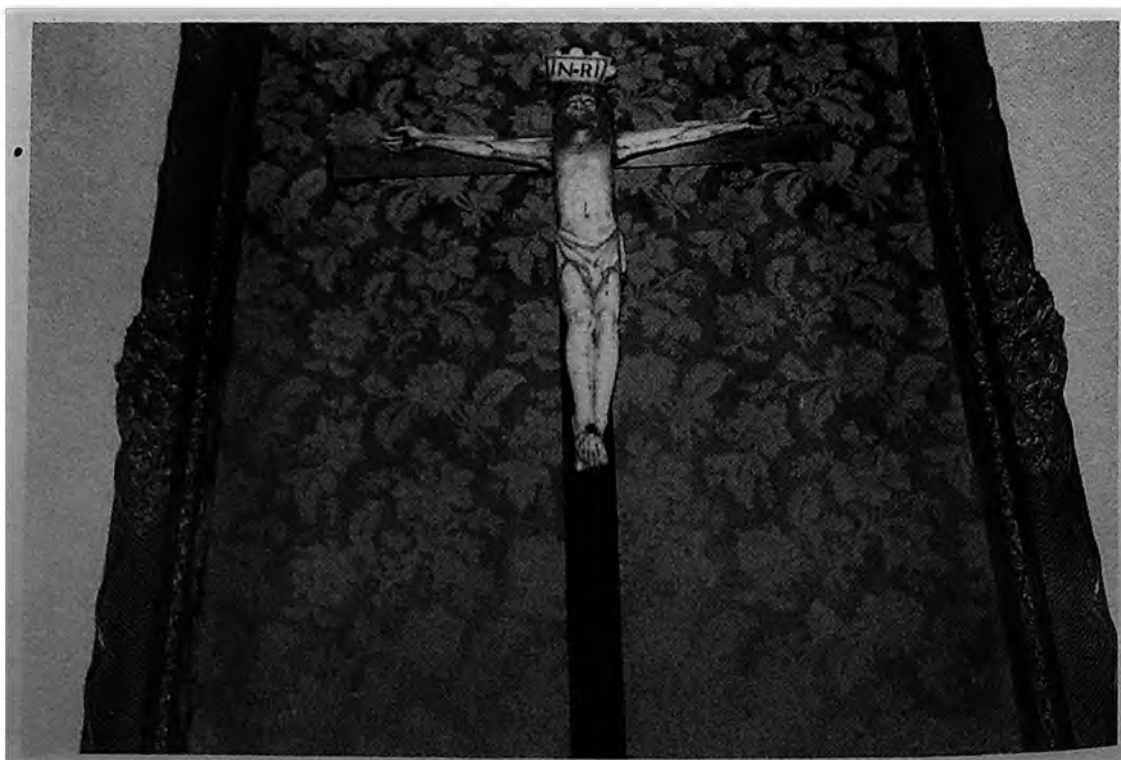
Iglesia de San Jerónimo El Real. Cristo de marfil, en la sacristía.



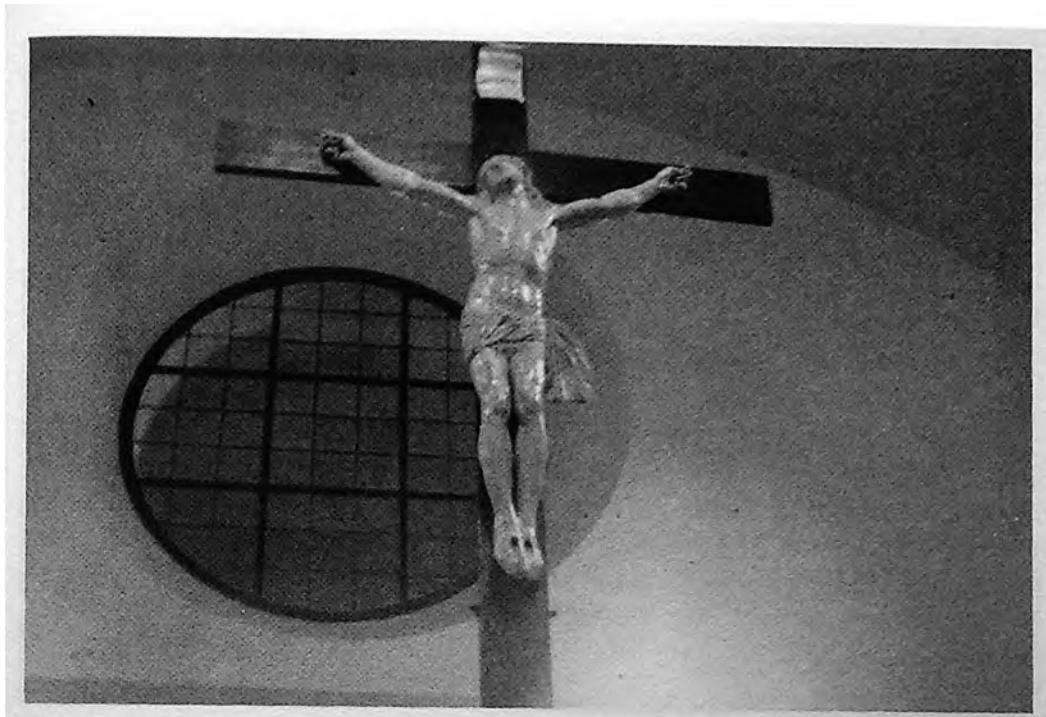
San Antonio de los Alemanes (antes iglesia de las Benedictinas de San Plácido). Copia del Cristo de la Escuela de Alonso Cano que está en la cripta. Está en el Altar a la derecha.



Iglesia de San José, crucero izquierdo.



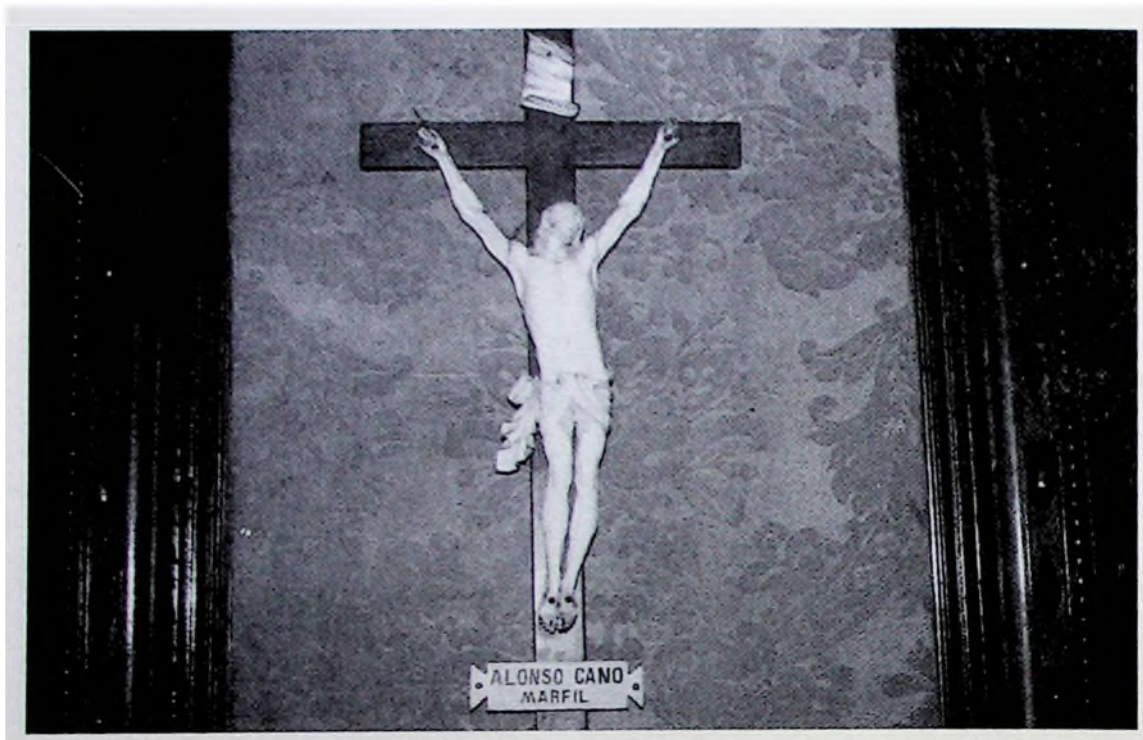
Iglesia de San Marcos. Cristo de marfil filipino, en la sacristía.



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 Mejicano (capilla de Santa Inés del Claustro).



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



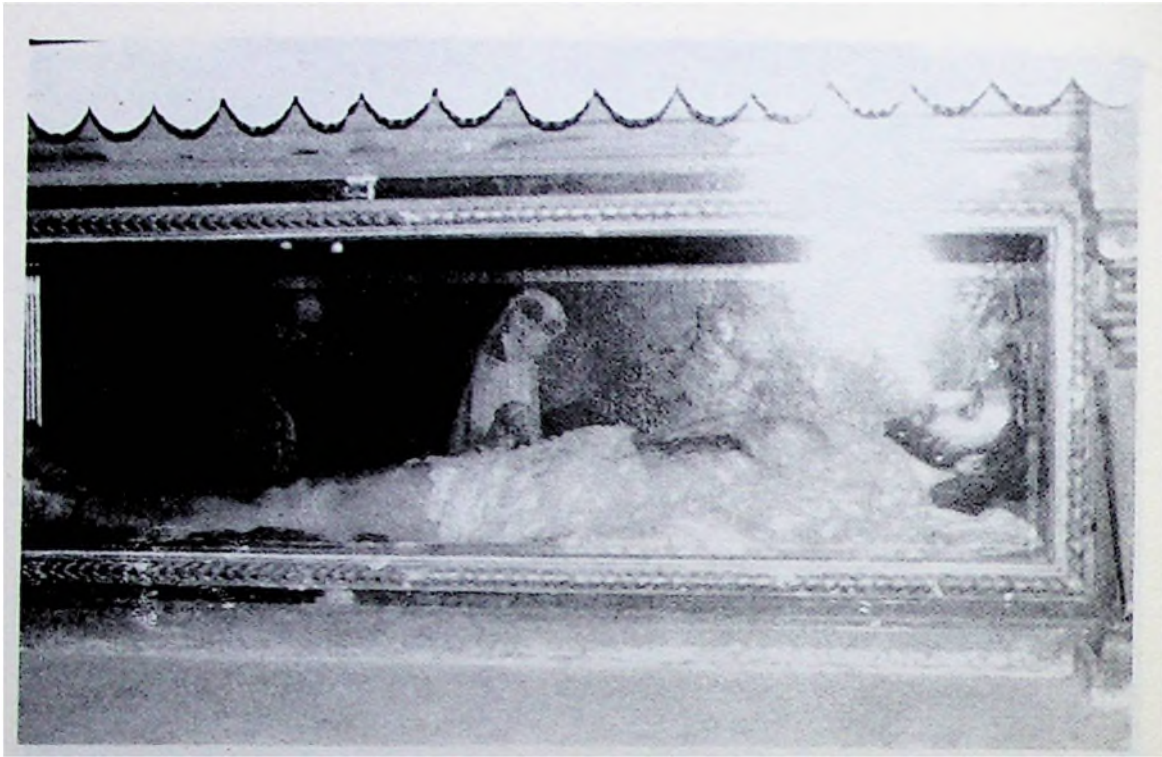
Cristo en la capilla de la Soledad en la iglesia de San Ginés.



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



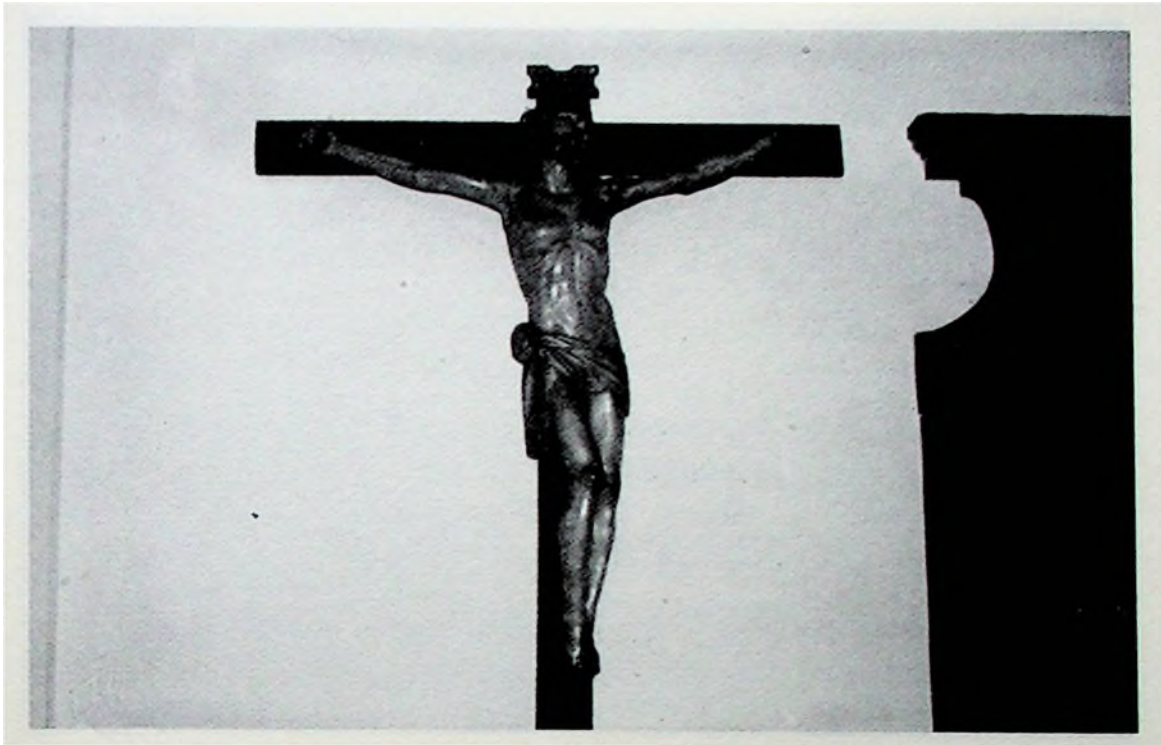
Iglesia de las Calatravas. Pequeño Cristo yacente, ubicado al final de la nave de la derecha.



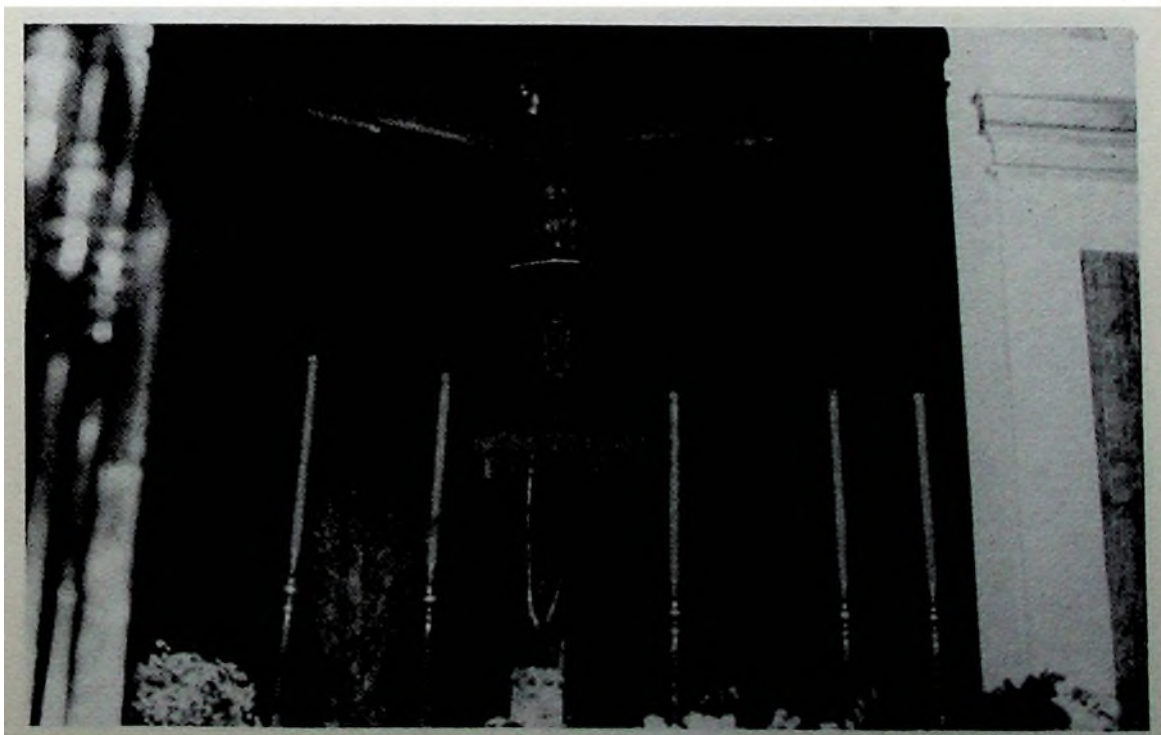
Iglesia de San Marcos. Cristo del siglo XVIII.



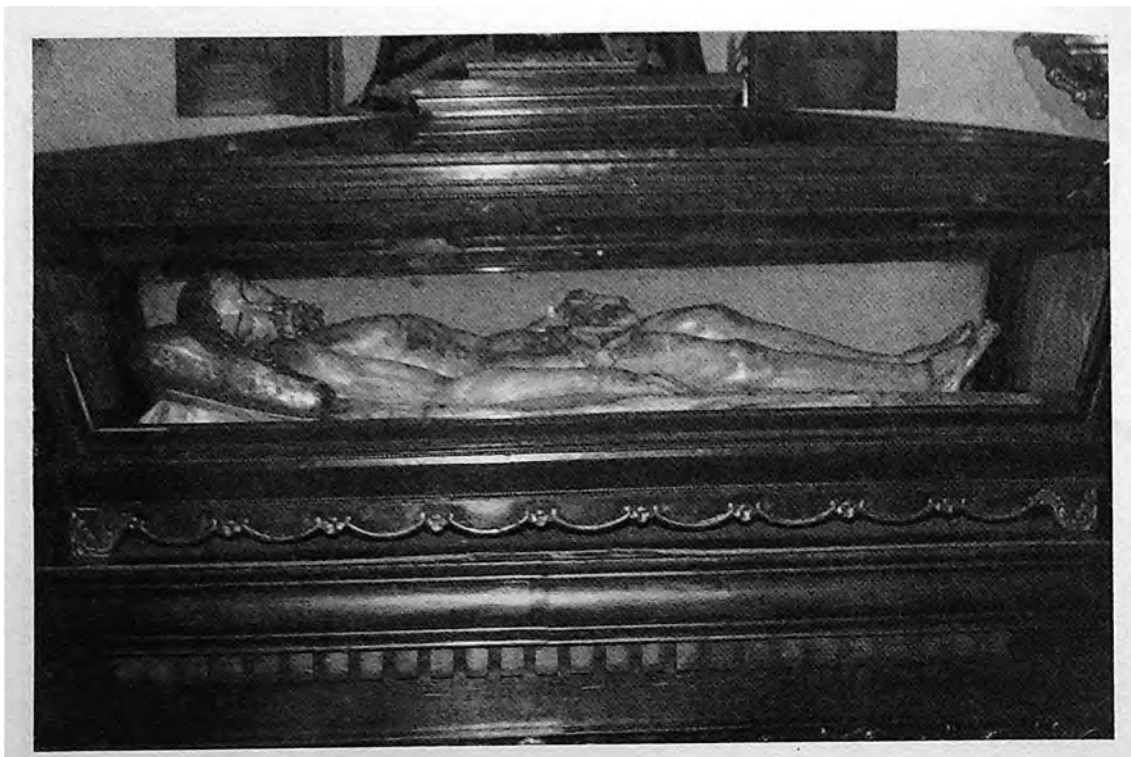
Iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales. Cristo de marfil filipino del siglo XVII.



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



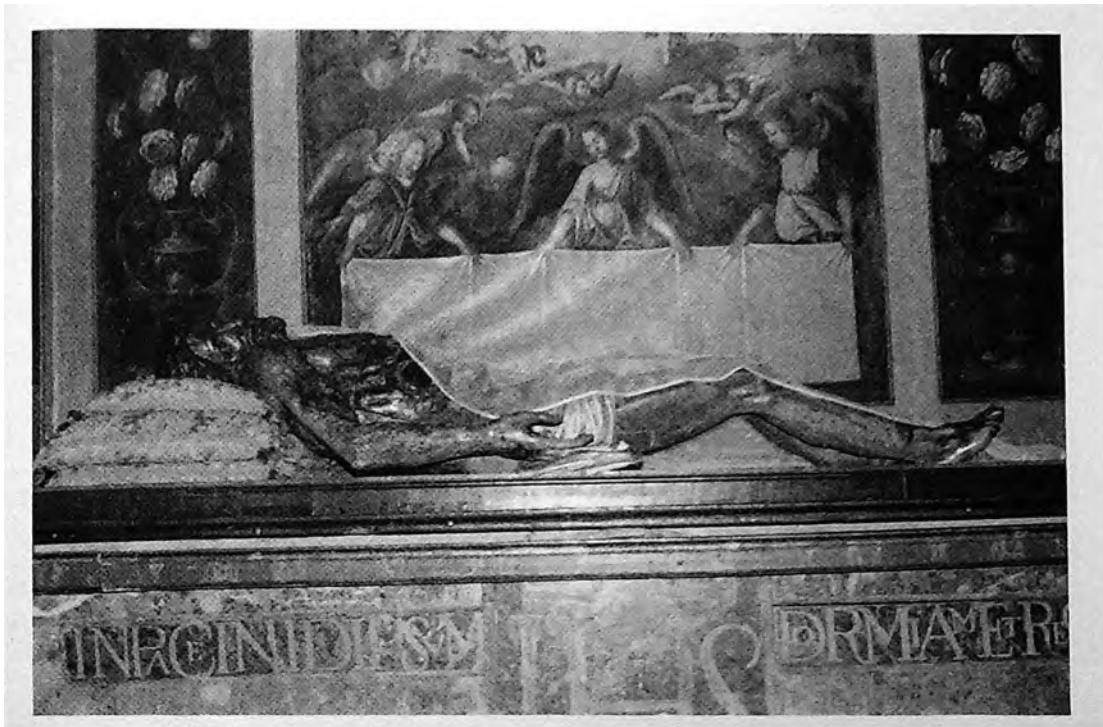
Iglesia de las Maravillas. Cristo gótico del siglo XV.



Iglesia de Portacoeli (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).