

Pintura mural en la Comunidad de Madrid



Dirección General de Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE EMPLEO,
TURISMO Y CULTURA

Comunidad de Madrid



La Suma de Todos

 **Comunidad de Madrid**

www.madrid.org

Pintura mural en la Comunidad de Madrid



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EMPLEO,
TURISMO Y CULTURA

Dirección General de Patrimonio Histórico

COMUNIDAD DE MADRID

Presidente

Ignacio González González

CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA

Consejera de Empleo, Turismo y Cultura

Ana Isabel Mariño Ortega

Viceconsejera de Turismo y Cultura

Carmen González Fernández

Secretario General Técnico

Alfonso Moreno Gómez

Director General de Patrimonio Histórico

Fernando Carrión Morales

Subdirectora General de Difusión y Gestión

Alicia Durántez de Irezábal

Subdirector General de Protección y Conservación

Luis Lafuente Batanero



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



comunidad.madrid/publicamadrid

Edición

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

Coordinación

Área de Promoción y Difusión de la Dirección General de Patrimonio Histórico
Rosa Cardero Losada
Carmen García Fresneda

Coordinación científica

Santiago Manzarbeitia Valle

Con la colaboración

José M^a Ballester Palazón, Bárbara Costales Ortiz, María Domingo Fominaya, Ana María Gil Prieto, Juan Carlos Martín Lera, Carmen Morales Sanabria, David Rejano Peña, Ricardo Vicent Fernández de Heredia

Autores

Félix Díaz Moreno. Universidad Complutense de Madrid
Carmen García-Frías Checa. Patrimonio Nacional
Miguel Ángel García Valero. Comunidad de Madrid
Carlos G. Navarro. Museo Nacional del Prado
Santiago Manzarbeitia Valle. Universidad Complutense de Madrid
Ana Lucía Sánchez Montes. Universidad Autónoma de Madrid
José Luis Sancho Gaspar. Patrimonio Nacional
Genoveva Tusell García. Universidad Nacional de Educación a Distancia
Alexandra Uscatescu Barrón. Universidad Complutense de Madrid

Autores fichas restauracion*Textos generales*

Rosa Cardero Losada. Historiadora DGPH
Guillermo Fernández García. Restaurador ERCBC
Carmen García Fresneda. Historiadora DGPH
M^a José García Molina. Restauradora ERCBC

Fichas

Yolanda López Fernández, restauradora
Ana Lucía Sánchez Montes, arqueóloga

Fotografías

Ágora Restauraciones de Arte SL [A]
Archivo de la Dirección General de Patrimonio Histórico [ADGPH]
Alicia Barrera [AB]
Concepción Blasco Bosqued [CB]
Antonio Casto Jiménez [AC]
Guillermo Fernández García [GFG]
Miguel Ángel García Valero [MAGV]
José Latova Fernández Luna [JL]
María Latova González [ML]
Pablo Linés Viñuales [PL]
Juan José Lopera [JLL]
M^a Rosario Lucas Pellicer [RL]
Santiago Manzarbeitia Valle [SMV]
Juan Carlos Martín Lera [JCML]
Víctor Martínez [VM]
Yolanda López Fernández [YL]
María Aitana Monge Zapata [AM]
Fernando Ramajo [FR]
Sebastián Rascón Marqués [SR]
Carlos de Riaño Lozano [CRL]
Ana Lucía Sánchez Montes [AL]
Mario Torquemada Prieto [MT]
Alexandra Uscatescu Barrón [AU]

Ilustraciones catálogo

Archivo Congreso de los Diputados
Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia
Ayuntamiento de Madrid. Museo de Madrid. Los orígenes
Fundación Casa de Alba
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo y Fototeca
Museo Arqueológico Nacional, MECD
Museo Arqueológico Regional
Museo Nacional de Antropología, MECD
Museo Nacional del Prado
Obispado de Alcalá de Henares. Departamento de Arquitectura Patrimonio Histórico. Universidad Complutense de Madrid
Patrimonio Nacional
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Maquetación

Rubén Espada Fernández

Impresión y encuadernación

Organismo Autónomo Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

ISBN: 978-84-451-3513-6

D.L.: M-9684-2015

Agradecimientos

Amaya Alzaga Ruiz, Trinidad de Antonio Sáenz, Osvaldo Aparicio, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Matilde Azcárate Luxán, Isabel Baquedano Beltrán, Ramón Barco Terreros, Jesús Bermúdez Sánchez, Concepción Blasco Bosqued, Juan José Cano Martín, Ángeles Castellano Hernández, Antonio Castro Jiménez, Ascensión Ciruelos Gonzalo, Javier Cremades, Cristina Díaz de Bustamante, José Luis Díez, Ermita Cristo de Rivas, Jesús España Delgado, Sagrario Feroso de Ancos, Jesús Fernández Majolero, Pilar G. Astigarraga, Irene González Hernando, Eugenio Hernando Mora, Rosa Hormigos Paniagua, M^a Angeles Ibáñez Gómez, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Javier Jordán de Urries y de la Colina, Javier Laínez López, Matthew Loughew, Miguel Luque y Talaván, Miguel Maldonado Vidal, Rosario Martínez-Cañavate Burgos, Esther Matesanz Arribas, Pilar Mena Muñoz, Mónica Moreno Carrasco, Pura Moyano Reina, José M^a Muñoz de Juana, Jaime Ignacio Muñoz Llinás, Victoria Muñoz Peñalver, Almudena Negrete Plano, Carla Olivé Martínez, Alicia Pastor Mor, Ana Pernía Ramírez, Miguel Ángel Ramírez Carrasco, Gonzalo Redín Michaus, Jesús Revuelta, Joaquín Rianza Moya, Álvaro Romero Sánchez-Arjona, Francisco de Santos Moro, Juan Ramón Sánchez del Peral y López, Inés Sánchez Vallejo, Marciano Santervás, Belén Sobrini Colomer, Rafael Sousa Garrido, M^a José Traba Mendoza, José Luis del Valle Merino, Maribel Villa Arribas, Catherine Whistler, Trinidad Yunquera Martín

La Comunidad de Madrid quiere dar a conocer aquello que constituye lo más representativo del rico patrimonio de la pintura mural de la región, consciente del valor artístico e histórico que esta manifestación pictórica, indisolublemente ligada a los edificios que la soportan, supone en sí misma y en relación con el entorno monumental en el que se ubica.

La presente publicación recoge la riqueza de la pintura mural de la Comunidad de Madrid, en muchos casos lo mejor y más destacado de esta disciplina artística dentro del panorama español, mostrando en todo su esplendor un arte con una larga tradición aunque todavía poco conocido por el ciudadano.

La riqueza que encierra este patrimonio es considerable y resulta prioritario darlo a conocer con objeto de asegurar su conservación y disfrute público, partiendo de que solo desde el conocimiento de nuestra historia se puede conseguir crear una conciencia colectiva capaz de garantizar su preservación.

En los últimos años, la Comunidad de Madrid ha desarrollado una amplia labor de conservación y restauración de algunas de las pinturas murales más destacadas de la región, ya se haya tratado de intervenciones sobre las propias pinturas o bien integrales sobre la totalidad de los inmuebles que las cobijan.

No obstante, estas actuaciones realizadas sobre el patrimonio mural, no habían tenido hasta ahora la divulgación que requerían. Urgía pues la edición de una obra actualizada, que cubriese la totalidad de los períodos históricos y del territorio autonómico y que pusiese en valor un patrimonio de evidente interés público y que, a su vez, conjugara el rigor académico con la transmisión del conocimiento y la consiguiente concienciación del ciudadano.

Esta publicación recoge lo más relevante de esta disciplina artística centrándose en el amplio período comprendido entre la Prehistoria y la Edad Contemporánea.

Obras tan dispares como el universal Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, declarado Patrimonio de la Humanidad en 1984, o la inédita ermita de San Antón de Chinchón coinciden en esta publicación debido a un factor común que no es otro que el de tener sus muros pintados.

En total, más de 200 representaciones murales, ordenadas cronológicamente, han sido seleccionadas como muestras más significativas de los diferentes períodos artísticos.

Arqueólogos e historiadores del arte, restauradores, conservadores, profesores y especialistas de cada una de las épocas, pertenecientes a Universidades Públicas (Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Complutense de Madrid y Universidad Nacional de Educación a Distancia), a Patrimonio Nacional, al Museo Nacional del Prado y a la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, han sido los responsables de la elaboración de los textos.

A pesar del grueso volumen de la obra, su extensión es limitada, siendo obligadas las omisiones de otras muestras que nos hubiese gustado poder incorporar pero que habrían aumentado desmesuradamente el tamaño de la presente.

Finalmente, agradecemos a todas las Instituciones y Entidades, así como a las Parroquias y los Ayuntamientos que han colaborado en esta obra, y que custodian esta herencia de siglos de un arte mural que todavía habitamos, aunque a veces no contemplemos.

Que este libro sea estímulo para seguir conservando, y difundiendo una pintura monumental que nos atrae con sus imágenes, formas y colores, nos sorprende con sus historias y nos deleita con su belleza.

Ana Isabel Mariño Ortega
Consejera de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid

Índice

11 **La pintura mural en la Comunidad de Madrid**

Prehistoria

19 Arte rupestre pintado

Periodo romano y tardoantiguo

45 La pintura mural romana en el territorio complutense:
privatorum aedificiorum ornamenta

73 *Vrbs in rure*, la pintura mural romana en el ámbito rural madrileño

La época medieval

95 Pintura mural medieval y del primer Renacimiento (siglos XIII al XVI)

Los Reales Sitios

157 Decoraciones murales en los palacios y monasterios reales durante los reinados de Felipe II a Carlos II (1561-1700)

205 Las obras reales de Felipe V a Fernando VII (1700-1833)

La época del Barroco

291 Bajo la piel de la cal: pintura mural de los siglos XVII y XVIII

El siglo XIX

- 419 Del reinado de Isabel II a la crisis del fin de siglo:
panorama de la pintura decorativa madrileña decimonónica

Siglo XX y nuevas tendencias

- 501 Tradición y vanguardia en la pintura mural madrileña contemporánea

Conservación de la pintura mural en la Comunidad de Madrid

- 549 Actuaciones de la Dirección General de Patrimonio Histórico
553 Técnicas, materiales y procedimientos
563 Conservación preventiva y restauración
577 Conservación y restauración en *Complutum*: la casa de los Grifos
587 Restauración de la iglesia de Santiago Apóstol en Villa del Prado
597 Restauración de la Capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia
parroquial de San Pedro ad Vincula de Vallecas, Madrid

- 606 **Índice onomástico y topográfico**

La pintura mural en la Comunidad de Madrid

Santiago Manzarbeitia Valle

Concepto y función de la Pintura Mural

Esencialmente pintura es el arte de cubrir una superficie con color, es decir que toda pintura necesita de un soporte para tener entidad. Por pintura mural debe entenderse toda pintura cuyo soporte es el muro, pared de cantería o albañilería, independientemente del procedimiento o técnica empleados. De ello se infiere que la pintura mural es indisociable de la arquitectura, se integra con ésta y con su entorno, y al formar parte inherente de la construcción, resulta ser una pintura inmóvil a diferencia de la pintura llamada de caballete. Pero el concepto de esta disciplina pictórica quedaría incompleto si no se reflexiona sobre esa característica primordial de ser un arte inmueble y por consiguiente también sobre cómo afecta a su entorno y las funciones que desempeña en el mismo. Efectivamente, la pintura mural cumple una función social de comunicar un mensaje al grupo social que habita o utiliza ocasionalmente un espacio arquitectónico. Su carácter monumental resulta el más idóneo para la transmisión de una idea de contenido social, religioso o político, de aquí que se haya subrayado su capacidad no sólo práctica y estética, sino también su intencionalidad didáctica y propagandística, otra característica esencial sin la que no puede comprenderse este que podemos calificar como fenómeno (manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción) pictórico.

Queremos dejar constancia de la dificultad que entraña la estricta definición de pintura mural, aún más al tratar el tema en un marco cronológico tan amplio como el de la presente publicación. Tradicional pero equívocamente se asocia pintura mural a buen fresco, el más noble y permanente de los procedimientos de la técnica mural, no obstante su estricta práctica se reduce sólo a determinados pintores y períodos de la Historia del Arte; en muchos casos la pintura mural responde a una técnica mixta en la que se utilizan otros procedimientos e incluso soportes y materiales. En diversas partes de la obra se especifica la correspondiente casuística, pero en todos los casos, el criterio general ha sido el de considerar básicamente pintura mural la que se integra en la arquitectura y tiene un carácter monumental.

Estructura de la publicación

La pintura mural constituye una específica manifestación artística del Patrimonio Histórico-Artístico Universal con contenidos de valor humanista y antropológico. Su frágil conservación debida a diversas circunstancias, entre otras: la propia técnica pictórica, las condiciones

ambientales, los cambios de gusto artístico o de función simbólica en los espacios, condicionan su conservación y en muchas ocasiones la percepción parcial y fragmentada de la misma. Siendo competencia de las instituciones públicas la conservación de este singular patrimonio pictórico, la Comunidad de Madrid, heredera de las competencias de organismos anteriores y consciente de la trascendencia de su valor cultural, viene realizando desde hace al menos dos décadas, una reseñable labor en su territorio administrativo. La actividad restauradora no ha ido siempre paralela a una investigación historiográfica artística actualizada, como tampoco a su divulgación, vacíos que esta publicación pretende subsanar.

La obra, aunque necesariamente selectiva, pues no es su objetivo la elaboración de un inventario ni de un catálogo, ilustra ampliamente ejemplos que cronológicamente cubren la manifestación pictórica mural en nuestra Comunidad desde la Prehistoria hasta nuestros días, siendo la extensión de cada periodo proporcional al volumen de lo conservado, a su calidad artística y a su consideración histórica. Cada una de las secciones: Prehistórica, Romana y Tardoantigua, Medieval y del Primer Renacimiento, Reales Sitios y Patronatos, Barroca, Siglo XIX y Siglo XX, va precedida de una introducción histórico-artística seguida de los ejemplos más significativos, siguiendo un orden cronológico, en los que se hace constar su emplazamiento y datación, su autoría o filiación artística, una descripción interpretativa y valorativa, y en su caso las intervenciones de las que haya podido ser objeto. Otros ejemplos de menor relevancia por su calidad artística o estado de conservación, quedan también consignados en algunas de las secciones en otro epígrafe; una bibliografía específica, pero también selectiva, ofrece al lector la oportunidad de ampliar o contrastar datos sobre cada período y las obras seleccionadas.

Un capítulo aparte está dedicado a la conservación de la pintura mural en la Comunidad de Madrid. Tras una referencia a la gestión de los proyectos desde la Dirección General de Patrimonio Artístico, se introduce al lector sobre la materialidad de la pintura mural: las técnicas, materiales y procedimientos pictóricos, siguiendo con una visión de la evolución de los criterios y metodologías en la conservación preventiva y la restauración de los murales del territorio madrileño. Como ejemplo de modelos de intervención se han seleccionado tres correspondientes a distintos periodos: la realizada en la Casa de los Grifos de Alcalá de Henares y las de las iglesias parroquiales de Villa del Prado y de Vallecas Villa, pertenecientes respectivamente a los periodos, romano, medieval y barroco.

Periodización de la pintura mural en la Comunidad de Madrid

Aunque la pintura rupestre prehistórica, la realizada directamente sobre la roca, de las culturas paleolíticas y neolíticas no es propiamente mural por ubicarse en abrigos rocosos y espacios interiores de cuevas de formación natural y no en estructuras construidas por el hombre, debe considerarse como la primera manifestación conocida de la pintura mural, o al menos su más directo precedente. Sin olvidar su valor estético, y a pesar de sus diferentes procedimientos (carece de preparación) respecto de la propiamente mural de tiempos protohistóricos e históricos, es sin embargo su intensa carga simbólica la que desde el campo de la antropología cultural nos lleva a considerarla como tal. En el territorio de la Comunidad de Madrid se conservan más de una veintena de estaciones con arte rupestre desde el Paleolítico superior. Mayoritariamente son representaciones parietales grabadas o pintadas en abrigos o formaciones rocosas y aunque no puedan calificarse como ejemplos excepcionales, tienen un considerable valor científico y cultural como hito catalizador del arte rupestre de las Submesetas Norte y Sur.

De mayor envergadura artística son los restos del periodo romano, período artístico en que la pintura mural se conforma y unifica culturalmente siguiendo de forma variable las pautas técnicas registradas por Vitruvio. Correspondiente a la ciudad de *Complutum*, el más significativo municipio romano identificado con seguridad en el actual territorio de la Comunidad de Madrid, destaca como paradigma la casa señorial de los Grifos, junto a otros conjuntos de la actual Alcalá de Henares, que excepcionalmente conserva la casi totalidad de sus programas pictóricos decorativos. Un segundo epígrafe, *Urbs in Rure*, aborda el tema de la pintura romana y tardoantigua en el ámbito rural madrileño, que si bien muestra una conservación mucho más fragmentaria, actualiza el panorama de la pintura mural entre los siglos I y V fuera del ámbito complutense.

El periodo altomedieval se caracteriza por la ausencia de restos murales en el territorio madrileño, tanto de la cultura cristiana como de la hispanomusulmana, que despoblado y cuando menos ruralizado conlleva a una pérdida del uso y las técnicas de tradición romana. Las consecuencias artísticas de la repoblación del territorio recuperado por el reino castellano difícilmente fructifican hasta mediar el siglo XIII. La sección medieval reúne por tanto las muestras bajomedievales desde 1250 y hasta aproximadamente 1550; se incluyen así los ejemplos que corresponden al Primer Renacimiento que se ubican todavía en arquitecturas medievales y en ocasiones coexisten espacialmente con murales de estilo Gótico. La sección se ha estructurado en dos bloques, diferenciando lo que podemos denominar en su mayoría como conjuntos de lo que son fragmentos, no por ello exentos de valor testimonial o artístico y en algunos casos de especial singularidad; en ambos casos se ha mantenido el continuum histórico y estilístico.

Tras la unificación de los reinos peninsulares y el definitivo establecimiento de la Corte en Madrid en 1561 con Felipe II, se inicia el período más brillante y significativo de la decoración mural en la Comunidad de Madrid, cuyos promotores van a ser la Corona y la Iglesia. La Edad Moderna es objeto de dos secciones, una específicamente dedicada a la decoración de los Reales Sitios y Patronatos de la Corona española, a su vez subdividida en dos periodos que corresponden a los reinados de las Casas Reales de Austria y Borbón hasta el reinado de Fernando VII inclusive; la otra trata nuclearmente la disciplina mural del Barroco en la ciudad de Madrid y su periferia, sobrepasando sus límites estilísticos al incluir ejemplos de finales del siglo XVIII que quedan bajo el ámbito de la reacción neoclásica.

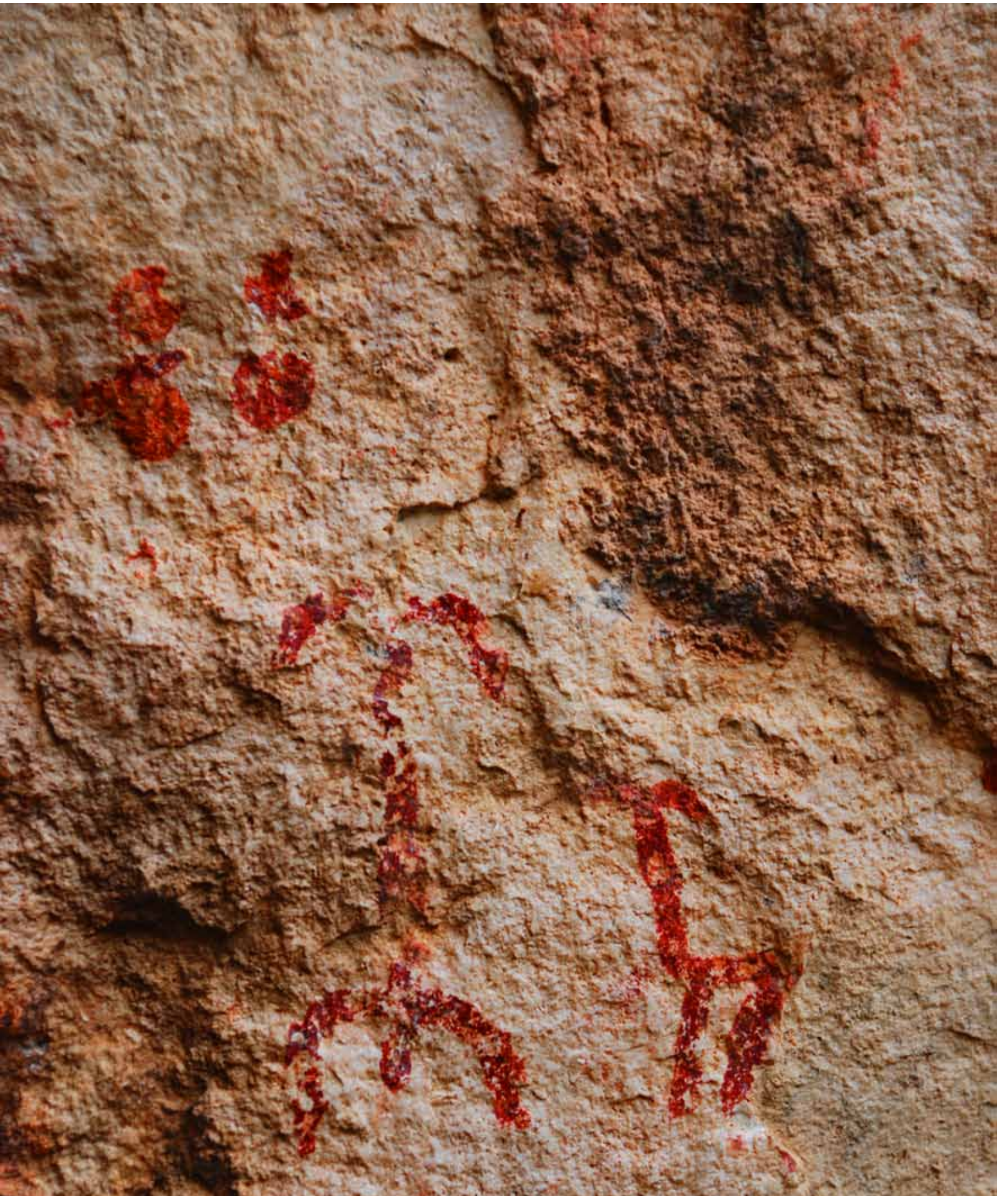
La abundante producción durante todo este período ha obligado a una rigurosa selección de los ejemplos cortesanos que actualmente custodia Patrimonio Nacional, con la excepción de las decoraciones de época fernandina correspondientes al Retrete de Fernando VII, *in situ*, en la que fue Sala de Descanso del Real Museo de Pinturas, actualmente Museo del Prado, y el techo principal del desaparecido Casino de la Reina, en la órbita de ese reinado, conservado en este mismo museo. No obstante, son muestras suficientes para ilustrar la variedad temática, la evolución estilística y registrar los nombres de los principales artistas que dieron forma al gusto, los ideales y la imagen política de sus egregios comitentes.

En el caso de las obras que fueron objeto de patronazgo eclesial en la Capital y su región durante este período, se ha procedido de forma más exhaustiva, conformándose un más amplio y variado panorama, en este caso casi un catálogo, sobre el que en muchos casos la Comunidad de Madrid ha intervenido en su conservación y restauración. Debe destacarse el esfuerzo en la actualización documental e historiográfica del amplio número de muestras consignadas en esta sección, que abarca cronológicamente los siglos XVII y XVIII, en la que en gran medida Madrid refleja el imaginario colectivo y la particular religiosidad de la España barroca.

La transición del reinado de Fernando VII a la Regencia supone un cambio social y consecuentemente artístico para la decoración mural. Desaparecen progresivamente la figura del pintor cortesano y la técnica mural del buen fresco, que se abandona o convive con otros procedimientos como el *marouflage* (lienzos pintados al óleo y adheridos al muro) ya utilizado desde finales del siglo XVIII; cambia la técnica aunque no su concepción monumental y decorativa, siendo ahora las Instituciones públicas y la pujante burguesía las promotoras de este tipo de las creaciones. Del enorme caudal de obras de pintura mural del siglo XIX que se conservan en la Comunidad de Madrid, unos cuantos ejemplos destacados desde el reinado de Isabel II hasta la crisis artística del Fin de Siglo, constituyen lo más esencial de esta disciplina pictórica. Siguiendo la línea editorial de la obra, se ha preferido seleccionar obras todavía conservadas -total o parcialmente- de este período, antes que reconstruir conjuntos íntegramente desaparecidos, aunque se incluyen pinturas que se conservan de edificios ya desaparecidos. Todas ellas son obras relevantes por su singularidad y significación histórica en el panorama artístico de su tiempo. Conforman, por tanto, no un catálogo, sino un sucinto muestrario de lo más excelente de las más representativas tipologías de las pinturas murales de ese período del siglo XIX. Aun dentro del ámbito decimonónico se ha omitido la restauración de los dibujos murales realizados a carboncillo en la Sala de la Plancha y de las Caballerizas de la Antigua Casa de Alba en el Real Sitio de Aranjuez, ya publicada en su momento y registrados por Mercedes Águeda; aún así queremos dejar constancia de que su restauración fue una pionera intervención sobre pintura mural realizada por el entonces Centro Regional de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico Inmueble en 1986. Su trasunto goyesco está relacionado con las Pinturas Negras conservadas en el Museo del Prado, tampoco incluidas por su particular carácter en esta publicación.

La pintura mural de los primeros años del siglo XX supone una continuidad con la centuria anterior en el ámbito de la alta burguesía, pero la influencia de las Vanguardias Históricas pronto supondrá una revolución en la evolución del mural. De carácter más académico o vanguardista, en edificios públicos, oficiales y privados la decoración mural será una constante en las sucesivas décadas. La experimentación con nuevos soportes, materiales y procedimientos pictóricos trajo consigo una nueva concepción y percepción del mural a lo largo del pasado siglo, llegando incluso a incorporarse a las fachadas exteriores y medianas de los edificios o a manifestarse de una forma más espontánea con el fenómeno del grafiti, convirtiéndose así la pintura mural en un arte urbano que sigue vigente en nuestro tiempo y en nuestra Comunidad.

Prehistoria





Arte rupestre pintado

Miguel Ángel García Valero

El repertorio de enclaves con arte rupestre pre y protohistórico en la Comunidad de Madrid ha ascendido a un número nada desdeñable en los últimos años. Esta circunstancia se debe fundamentalmente tanto a las políticas patrimoniales basadas en el binomio conocer para proteger, que financiaron la realización de inventarios y cartas arqueológicas desde finales de los años ochenta del pasado siglo; como a los trabajos de prospección realizados por diferentes investigadores.

Hasta los años noventa el estudio del arte rupestre en el ámbito madrileño ha estado abandonado como consecuencia de la ausencia de proyectos de investigación en este sentido y la existencia de tradiciones científicas más ocupadas en la zona sur y en los ricos y fructíferos grandes valles fluviales.

Por otra parte, también es importante señalar la escasez de soportes adecuados para la conservación del arte rupestre, ya que la región madrileña cuenta en mayor medida con superficies sedimentarias (arenas y arcillas) que con suelos rocosos. Los entornos calizos son los más óptimos, ya que se trata de rocas que sufren procesos erosivos cársticos que generan cuevas, abrigos y cavidades que constituyen espacios habituales para albergar diferentes tipos de yacimientos arqueológicos. Sin embargo, la presencia de este tipo de rocas es muy escasa en nuestro ámbito y se circunscribe exclusivamente a unos retazos situados al nordeste. La mayor parte de las superficies rocosas de nuestra comunidad son graníticas y gnéicas, rocas que por su propia composición son fácilmente disgregables como consecuencia de los agentes atmosféricos, especialmente la acción del agua y del hielo. Por lo tanto, se trata de superficies poco favorables para la conservación de las pinturas rupestres y para la generación de cavidades, encontrándonos más bien covachos de escaso desarrollo o abrigos de poca entidad.

La localización de estas superficies rocosas en las zonas serranas de Madrid, implica que se trate de lugares muy frecuentados por miles de ciudadanos, por lo que las paredes de muchas de estas cavidades se encuentran alteradas como consecuencia del hollín de las hogueras o los grafiti y pintadas, que en ocasiones han ocultado o destruido manifestaciones rupestres pictóricas.

De todo lo anterior se podría desprender que la situación del arte rupestre de Madrid no es la más adecuada: escaso y mal conservado, sin embargo debemos señalar que se siguen realizando nuevos descubrimientos fruto de intensos trabajos de prospección, sirva a título de ejemplo que en la zona de La Pedriza desde el año 2011 se han localizado cuatro nuevos encla-

Doble página anterior:
Antropomorfo y cáprido pintado
en el abrigo de los Horcajos (El
Vellón). Foto MAGV

Página izquierda:
Arácnido pintado en la cueva del
Quejigal (Guadalix de la Sierra).
Foto MAGV

ves, con lo que ascienden ya a más de 25 los yacimientos con arte rupestre en la Comunidad de Madrid.

El motivo del presente trabajo es el arte rupestre pintado, pero debemos tener presente la existencia de manifestaciones grabadas que exclusivamente se ciñen a dos ejemplos: la cueva del Reguerillo (Patones) y la cueva de Pedro Fernández (Estremera), ambas contienen escasas líneas incisas e incluso reticulados de difícil adscripción a algún momento de la prehistoria reciente.

Características generales

El arte rupestre en Madrid se circunscribe exclusivamente al borde montañoso de la vertiente sur del Sistema Central, donde encontramos importantes afloramientos graníticos y en menor medida calizos, que como dijimos anteriormente constituyen el sustrato en el que se abren las cuevas, abrigos y cavidades que definen los soportes de estas manifestaciones artísticas.

Al nordeste de la Comunidad de Madrid se localizan unos interesantes afloramientos de dolomías, calizas dolomíticas y calizas del Cretácico Superior que muestran las numerosas cavidades existentes producto de la intensa carstificación sufrida por estos materiales. En la zona norte configuran una banda con dirección SO.-NE. que tiene su origen en Torrelaguna (Madrid) y finaliza en Retiendas (Guadalajara) mientras que algo más al sur constituyen un afloramiento masivo (términos municipales de Torrelaguna, El Vellón, Redueña, Venturada y Guadalix de la Sierra).

Estos ámbitos calizos albergan un elevado número de yacimientos prehistóricos en las abundantes cavidades que presentan, circunstancia especialmente interesante para aproximarnos a una atribución cultural y cronológica de las representaciones rupestres, que trataremos más adelante.

Desconocemos el origen de los pigmentos utilizados ante la falta de análisis específicos en este sentido, si bien, con toda probabilidad, y como ocurre en otras zonas estudiadas, utilizarían el óxido férrico para el color rojo (en una gama cromática que va desde el rojo vinoso oscuro al rojo anaranjado) y el óxido de manganeso para el negro, minerales abundantes en la naturaleza. No podemos precisar el aglutinante usado para la fijación de pigmento.

Las técnicas empleadas en la aplicación de la pintura son dos bien diferenciadas: por una parte, las yemas de los dedos, como queda atestiguado en la morfología de algunas puntuaciones (fig. 1), los trazos irregulares y el reparto del pigmento (fig. 2), y por otra parte la utilización de algún aplicador a modo de pincel como demuestran la finura y definición de algunos trazos. Una excepción sería el caso de la cueva del Aire cuyo motivo principal se define por un trazo regular, definido y continuo que tiene un grosor de 4 centímetros, que delata el uso de un aplicador de mayor tamaño.

Como veremos más adelante conviene señalar que en la mayor parte de las ocasiones las pinturas rupestres se encuentran alteradas como resultado del lavado de la superficie de la roca por la acción de la escorrentía (fig. 3), los fenómenos de gelifracción que fracturan y exfolian la superficie rocosa (fig. 4) y la propia acción humana con grafitis (fig. 5) y hogueras (fig. 6). Estas alteraciones dificultan la percepción de algunos motivos o incluso han supuesto la desaparición de estos, circunstancia que debemos tener en cuenta a la hora de valorar que con toda certeza habría más enclaves con manifestaciones rupestres pintadas, que se han perdido en su totalidad.

En dos enclaves rupestres (abrigo de Los Horcajos y abrigo de La Enfermería II) se documenta la existencia de figuras con diferente tonalidad de rojo (rojo vinoso oscuro) (fig. 7) y rojo anaranjado (fig. 8), de técnicas y distinta pátina, e incluso repintes de los mismos motivos (fig. 5) todo lo cual denota la utilización del mismo soporte artístico en dos momentos dife-



rentes, si bien no podemos precisar el lapso de tiempo que ha transcurrido entre los dos. Con todo, lo más importante es que nos indica la utilización recurrente de un mismo espacio al que evidentemente se ha concedido un sentido simbólico que hoy en día se nos escapa pero que ha perdurado durante un tiempo.

La representación esquemática de la figura humana o antropomorfo es muy habitual en buena parte de los yacimientos de nuestro ámbito especialmente en los que se localizan al nordeste y también en la vecina provincia de Guadalajara. Es interesante destacar la variedad formal en el tratamiento de la representación humana, que se nos presenta esquematizada con morfología de ancla o ancoriforme (abrigo de Los Horcajos) (fig. 9), de brazos en jarras o en asa (abrigo de Los Horcajos, cueva del Aire, covacho del Pontón de la Oliva, cueva del Quejigal) (fig. 10) o bien siguiendo criterios algo más naturalistas indicando brazos, piernas, cabeza y en ocasiones el sexo (abrigo de Los Horcajos, arroyo Albalá en Guadalix de la Sierra, covacho del Pontón de la Oliva, abrigo de Los Aljibes) (fig. 11). La mayor parte de las figuras antropomorfas son acéfalas y aparecen sin portar objeto o decoración alguna. La asociación de representaciones antropomorfas es común a buena parte de los yacimientos de la zona citada. Señalaremos que en uno de los paneles del abrigo de Los Horcajos se asocian figuras antropomorfas de tamaño similar con otras de menores dimensiones (fig. 12), cuestión únicamente constatada en la vertiente sur del Sistema Central en el yacimiento de La Cueva (Valverde de los Arroyos, Guadalajara).

1. Puntuaciones realizadas con las yemas de los dedos en el covacho del Pontón de la Oliva (Patones). Foto JL

2. Trazos pintados con los dedos en la Cueva de las Avispas (Patones). Foto JL

3. Lavado de las pinturas en el covacho del Pontón de la Oliva (Patones). Foto JL

4. Exfoliación de la roca en el abrigo del Pollo (Patones). Foto JL



5. Grafitis contemporáneos en el abrigo de Valdesaelices. (Guadalix de la Sierra). Foto MAGV

6. Hollín acumulado sobre las pinturas rupestres en las paredes del abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV

Las representaciones zoomorfas identificables son muy escasas, contando con los ejemplos del abrigo de Valdesaelices, el de Los Horcajos y los de la cueva del Quejigal, en todos los casos se muestran con una actitud estética carente de movimiento. Entre las especies pintadas nos constan dos cápridos (fig. 13), dos cuadrúpedos de larga cola asimilables a algún tipo de carnívoro, y dos posibles artrópodos en la cueva del Quejigal, uno de los cuales podría atribuirse a un arácnido (fig. 14), representaciones estas últimas muy poco habituales en el repertorio animal del arte rupestre.

Otro de los motivos más documentados son los puntos o digitaciones (realizados con la yema de los dedos), que en ocasiones se presentan en parejas y/o alineados (cueva de Las Avispas, abrigo del Pollo, abrigo de La Enfermería I (fig. 15), covacho del Pontón de la Oliva). Junto a estos destacan también las barras o líneas dispuestas en diferentes posiciones, dobladas en ángulo recto o en zig-zag (abrigo del Pollo y Cerro de San Esteban II). Algunas de estas líneas incorporan una serie de líneas paralelas que cortan perpendicularmente la línea central, configurando lo que se denomina un motivo ramiforme (covacho del Pontón de la Oliva, abrigo de La Enfermería I y abrigo de Belén) (fig. 19). Otros de los motivos con un mayor significado simbólico que se documentan son los heliomorfos o “representaciones solares” (abrigo de Belén, abrigo de La Enfermería I) (fig. 16). Tanto ramiformes como heliomorfos son representaciones que se distribuyen igualmente por el noroeste de la vecina provincia de Guadalajara.

Los motivos más extraños que podemos aislar son dos de difícil atribución (abrigo de Belén y cueva del Quejigal) (fig. 17) de cuya parte superior salen unas líneas divergentes a modo de cuernos, la figura cuadrangular del abrigo de La Dehesa y el posible oculado de la cueva del Derrumbe (Torrelaguna) (fig. 18).

Todas las representaciones pictóricas rupestres que conocemos en el ámbito madrileño se incluyen en el llamado Arte Esquemático y deben ser entendidas dentro del conjunto de lugares con este tipo de manifestaciones documentadas en la vertiente suroriental del Sistema Central. El Arte Esquemático se distribuye por toda la península ibérica y su cronología es muy amplia, desde el Neolítico final hasta los inicios de la Edad del Hierro. Este tipo de arte se concreta en la escasez y simplificación de trazos, un tratamiento de las figuras que huye del realismo y de los detalles, y profundiza en una esquematización que en ocasiones se confunde con la abstracción. La figura humana (antropomorfos) y las representaciones de animales (zoomorfos) son las más cercanas a lo figurativo, siendo mucho más abundantes las primeras que las segundas. Los dife-



7. Figuras pintadas en color vinoso oscuro. Abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV

8. Figuras pintadas en color anaranjado. Abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV

rentes motivos presentan ciertos convencionalismos en su representación ya sea en lo referido a los antropomorfos o en los denominados ídolos o signos (oculados, heliomorfos, etc.).

El núcleo de enclaves con arte rupestre pintado en la zona calizo-dolomítica del nordeste de Madrid lo hemos tratado en otras publicaciones¹. Presenta unas características bien definidas como son: condiciones de ubicación geográfica (localización de los yacimientos con manifestaciones artísticas en las entradas de los cañones calizos), especialización iconográfica (importancia de las representaciones heliomorfas y determinadas esquematizaciones humanas) y asociación tanto directa como indirecta a cuevas de inhumación colectiva con materiales de aspecto Neolítico-Calcolítico².

Pocos son los enclaves en los que exista un yacimiento arqueológico y manifestaciones rupestres pintadas asociadas, en nuestro caso citaremos la cueva de las Avispas (Patones), cueva del Derrumbe (Torrelaguna), cueva del Aire (Patones), abrigo de Los Aljibes (Manzanares el Real), abrigo de La Enfermería I (Pelayos de la Presa) y cueva del Quejigal (Guadalix de la Sierra). En los tres primeros ejemplos citados se recuperaron restos óseos humanos, que se suman a una nada desdeñable lista de yacimientos en cueva con inhumaciones colectivas localizados en la zona calizo-dolomítica de Madrid y Guadalajara. Estas circunstancias nos permitieron apuntar una aproximación cronológica para las manifestaciones artísticas del ámbito calizo, estableciendo la asociación de un conjunto de lugares tanto con inhumaciones colectivas como con arte esquemático pintado, caracterizado por la repetición de motivos y un alto grado de homogeneidad técnica, lo cual no indica una mayor uniformidad crono-cultural de la que podría suponerse. Así la relación de yacimientos arqueológicos que cubren un espectro cronológico que iría desde el Neolítico final (3.500 a. C.) hasta momentos campaniformes (2.000 a. C.) constituyen un conjunto que posibilita unos cauces de relación nada desdeñables, proponiendo unas fechas neolítico-calcolíticas para el desarrollo del núcleo rupestre de la zona calizo-dolomítica³.

¹ Alcolea et alii, 1992; Alcolea et alii, 1993; Alcolea et alii, 1994; Alcolea et alii, 1997.

² García, 1995-1996: 13

³ García, 1995-1996: 13



9



10



11



12

9. Antropomorfo de tipo "ancliforme", abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV

10. Antropomorfo de tipo "brazos en asa", cueva del Quejigal (Guadalix de la Sierra). Fotografía Miguel Ángel García Valero

11. Antropomorfos naturalistas en el abrigo de los Aljibes (Manzanares el Real). Foto JL

12. Asociación de antropomorfos de diferentes dimensiones en el abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV

13. Cáprido pintado en el abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV

14. Arácnido pintado en la cueva del Quejigal (Guadalix de la Sierra). Foto MAGV

15. Puntuaciones o digitaciones en color negro, abrigo de la Enfermería I (Pelayos de la Presa). Foto JL

16. Heliomorfo pintado en el abrigo de la Enfermería II (Pelayos de la Presa). Foto JL

17. Figura cuadrangular con líneas divergentes a modo de cuernos en la cueva del Quejigal (Guadalix de la Sierra). Foto MAGV

18. Posible ídolo "oculado" de la cueva del Derrumbe (Torrelaguna). Foto MAGV

19. Ramiforme del abrigo de Belén en Torremocha del Jarama. Foto JL



13



14



15



16



17



18



19

Ejemplos representativos

- Cueva del Reguerillo, Patones *
- El abrigo de Los Horcajos, El Vellón
- Abrigo de Los Aljibes, Manzanares El Real *
- Abrigo de La Enfermería I, Pelayos de la Presa *
- Abrigo de Belén, Torremocha del Jarama
- Covacho del Pontón de la Oliva, Patones
- Cueva del Aire, Patones
- Cueva del Quejigal, Guadalix de la Sierra
- Abrigo de La Enfermería II, Pelayos de la Presa *
- Cerro de San Esteban II, San Martín de Valdeiglesias
- Abrigo de la Dehesa, Buitrago de Lozoya

*Yacimiento intervenido por la Comunidad de Madrid

Cueva del Reguerillo, Patones

Paleolítico Superior, 15.000-13.000 a. C. / Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

La cueva del Reguerillo constituye la única referencia en nuestro ámbito al arte del paleolítico superior y aunque si bien no se han documentado representaciones de carácter pictórico, si pudo contener manifestaciones grabadas. La singularidad cronológica de este enclave implica que sea necesario que realicemos una breve reseña del mismo.

La cueva del Reguerillo constituye la cavidad de mayor desarrollo y más importante de Madrid y es conocida desde antiguo entre los pobladores de la zona, como así lo atestiguan las numerosas inscripciones que se cuentan desde 1624. En 1916 el prestigioso prehistoriador francés H. Breuil visitó la cueva documentando por primera vez su interés arqueológico. En el vestíbulo recuperó fragmentos de cerámica “neolítica o eneolítica”, y en el interior (por sus explicaciones parece tratarse de la sala denominada por Maura y Pérez de Barradas como “El Confesionario”) localizó un panel con grabados de difícil interpretación, probablemente contemporáneos a los restos cerámicos encontrados, y sobre los que se superponen inscripciones modernas.

Para M. Maura el descubrimiento de los grabados rupestres de la cueva de los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara) supuso un acicate para la búsqueda de manifestaciones artísticas paleolíticas en la cueva del Reguerillo, y así en 1941 localizó, no lejos de la entrada, dos peces y unas ciervas y en una sala del fondo varias figuras de cabras monteses, un grupo de antropomorfos muy similar al de Los Casares y un mamut.

Los hallazgos motivaron la solicitud y posterior obtención (1943) por parte de M. Maura de un permiso de la Comisaría General de Excavaciones, para calcar los grabados (encargados por Maura a F. Benítez Mellado) y excavar la sala de entrada. De la excavación contamos con pocas referencias, ya que únicamente se recuperaron “algunas pequeñas piezas de sílex de tipo auriñaciense” (Maura, 1952: 73), si bien no se hace referencia alguna a la superficie excavada, su ubicación exacta o a la secuencia estratigráfica obtenida. Así mismo, la publicación de Maura de 1952 no alude al descubrimiento de nuevas zonas con grabados, y a los documentados los considera típicamente auriñacienses, con paralelos en otras cuevas del norte peninsular y en la cueva de Los Casares.

De las escasas publicaciones existentes sobre esta cavidad desde los años treinta y hasta los cincuenta, se desprende que Maura debió estar obsesionado con encontrar manifestaciones

artísticas parietales en esta cueva, especialmente tras el descubrimiento de los grabados de la cueva de los Casares por parte de Layna en 1933; de ahí sus frecuentes visitas a la cueva del Reguerillo que Santa Olalla calificó como de “insistencia machacona”. Maura en su artículo de 1952 atribuye una cronología Auriñaciense para los motivos y las piezas líticas, dada la factura y la representación de figuras antropomorfas y peces como en la cueva de los Casares cuya adscripción sería Auriñaciense según J. Cabré.

A principios de los años noventa R. Lucas Pellicer, dirigió un equipo de investigadores encargado por parte de la Consejería de Educación y Cultura de la C.A.M. para confeccionar el inventario del arte rupestre de la Comunidad de Madrid. La directora del estudio había recuperado en el Museo Arqueológico Nacional los calcos originales de Maura con las referencias métricas de donde se encontraban algunos grabados, lo cual facilitaría su localización. La mayor parte de las superficies parietales se encontraban en un estado de conservación pésimo debido fundamentalmente a la acción antrópica. Los abundantes grafiti modernos, producto de las numerosas visitas incontroladas que tiene la cavidad, habían sido recientemente borrados por un grupo espeleológico en su afán por mantener limpia la cueva, utilizando en su acción un grueso cepillo, que de haberse conservado algún tipo de grabado antiguo también eliminó. Con todo, Lucas Pellicer señala que “la prospección metódica del primer piso de la cueva nos mostró que además de la conservación de algunos grabados documentados, existían todavía grabados inéditos” si bien “queda pendiente su estudio en profundidad por especialistas” (Lucas et alii, 2006: 87).

De todo lo anterior se desprende que las manifestaciones artísticas descubiertas por Breuil y Maura se han perdido en su práctica totalidad. Balbín y Alcolea consideran que los motivos que figuran en los calcos publicados por Maura son más que dudosos, opinión que no debemos despreciar si tenemos en cuenta la ofuscación de Maura en localizar grabados en la cueva del Reguerillo. Nos quedan por conocer los grabados inéditos y no publicados por Lucas Pellicer, si bien el estado de alteración de las paredes de la cavidad contribuye a que alberguemos pocas esperanzas en cuanto a los mismos.

Por lo tanto, no contamos en la Comunidad de Madrid con datos precisos y fidedignos en lo referido a manifestaciones artísticas atribuidas al Paleolítico ya sean de carácter mueble o parietal, sin embargo queda atestiguada la existencia de grupos humanos durante el Paleolítico Superior. Las cuencas de los ríos Jarama y Manzanares han ofrecido interesantes yacimientos correspondientes a este periodo, pero quizás debemos destacar la presencia de importantes enclaves en la zona cárstica del nordeste de Madrid, como el abrigo del Monte en El Vellón o el singular conjunto de yacimientos en la vecina Guadalajara, ya sea con arte rupestre pintado y grabado o correspondientes a lugares de habitación. Todo ello, nos indica una importante presencia humana durante las etapas medio-finales del Paleolítico superior en el alto valle del Jarama, situado en Guadalajara, que nos ha dejado sus testimonios artísticos, si bien en el ámbito madrileño o éstos han desaparecido o no se han descubierto o nunca los hubo, como consecuencia de la escasez de cavidades con un cierto desarrollo.

El abrigo de Los Horcajos, El Vellón

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

El abrigo de Los Horcajos está situado en un extenso afloramiento calizo-dolomítico (Cretácico Superior), que ocupa buena parte del término municipal de El Vellón. Este afloramiento



20. Abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV

se encuentra atravesado en su zona más oriental por valles (con dirección E-O) formados por antiguos cursos de agua tributarios del río Jarama. En uno de estos valles de pendiente abrupta, y en la parte alta de la ladera, se localiza el yacimiento en cuestión.

El abrigo tiene unas dimensiones de 12,8 m. de longitud, 4,6 m. de profundidad y 5,3 m de altura máxima, y su suelo es rocoso, razón por la cual no se han podido recuperar restos arqueológicos, que tampoco se han localizado en la ladera de acceso (fig. 20).

El elevado número de motivos pintados, la singularidad de los mismos y la evidente asociación de figuras en lo que podríamos denominar “escenas”, confiere a este yacimiento un interés especial.

Las técnicas empleadas en la realización de los motivos son dos bien diferenciadas: por una parte, se utilizó un delicado y estrecho pincel, como demuestra la finura y definición del trazo; y por otra, se aprecia el uso de un aplicador más grosero, que supone mayor anchura y peor delimitación del trazo, que bien podría tratarse de dedos.

El estado de conservación del conjunto pictórico del abrigo de Los Horcajos no es el más idóneo. Buena parte de la superficie de la pared del abrigo se encuentra cubierta por una espesa capa de hollín, que con toda probabilidad oculta otros paneles. Todo este tizne es consecuencia de las numerosas hogueras que a lo largo del tiempo se han efectuado en el interior del abrigo.

El conjunto artístico del abrigo de Los Horcajos ofrece un rico y elevado número de motivos que se distribuyen en cuatro paneles y que se contabilizan de la siguiente forma: 54 puntuaciones, 21 líneas, 11 representaciones humanas y 4 animales. Si bien, todas las figuras no tienen el mismo tratamiento, como se desprende de la factura de la realización de algunos motivos (fig. 21), a saber: técnicas de ejecución y de aplicación del pigmento, color, temática y la pátina que presentan; cuestiones que plantean la posibilidad de que existan dos momentos diferentes



21. Panel 4 del abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV



22. Detalle del panel 4 del abrigo de los Horcajos (El Vellón). Foto MAGV

de ejecución de los motivos. Así, hay motivos definidos por líneas y puntuaciones en color rojo anaranjado vivo, realizadas probablemente con la yema de los dedos, presentando sólo en ocasiones alguna disposición concreta (líneas de puntos o asociaciones de líneas). El resto del conjunto, en color rojo vinoso oscuro y con una pátina diferente de las anteriores, responde a una técnica mucho más depurada en la que se adivina la utilización de un fino pincel; y su temática, bien diferente, que se compone de asociaciones de figuras humanas o de figuras humanas y de animales. En un par de ocasiones estas agrupaciones componen algún tipo de escena:

- Panel 2, en el que un cuadrúpedo de larga cola, situado en el centro del panel, se encuentra rodeado de cuatro representaciones humanas (una de las cuales es un “ancoriforme”, y otras dos de marcado sexo masculino), mientras a la izquierda y algo apartado, se localiza un grupo de cuatro pequeñas representaciones humanas envueltas en una aureola del mismo color.
- Panel 4, dos representaciones humanas (una acéfala y otra de marcado sexo masculino) acompañadas de dos cápridos, en medio de las cuales se ubica un motivo de difícil atribución junto con cuatro puntuaciones. Otros tres puntos, situados en el extremo superior izquierdo de la escena y una pequeña barra en el extremo inferior derecho, completan la misma (fig. 22).

Es interesante señalar que en el panel 2 de Los Horcajos se asocian figuras antropomorfas de tamaño similar con otras de menores dimensiones, cuestión únicamente constatada en la vertiente sur del Sistema Central en el yacimiento de la cueva del Barranco del Reloje, en Valverde de los Arroyos, Guadalajara.

De igual modo destacamos la variedad formal en el tratamiento de la representación humana en el yacimiento que nos ocupa. Esta se nos presenta esquematizada con morfología “ancoriforme”, de “brazos en asa” o bien siguiendo criterios algo más naturalistas indicando brazos, piernas, cabeza y en ocasiones el sexo. La mayor parte de las figuras antropomorfas son acéfalas, correspondiendo más a un tratamiento intencionado del autor o autores que a la conservación diferencial de la masa pictórica.

Las cuatro figuras zoomorfas muestran una actitud estática: en el panel 1 hay un cuadrúpedo con indicación de la cola y de atribución incierta; en el panel 2 se encuentra otro cuadrúpedo de larga cola y cabeza desvaída que por su morfología sería atribuible a un carnívoro, muy similar a la única figura documentada en el abrigo de Valdesaelices (Guadalix de la Sierra, Madrid); en el panel 4 se representan los dos cápridos en perspectiva torcida. En la vertiente sur del Sistema Central las representaciones zoomorfas son más bien escasas, pudiendo remitirnos únicamente al ya citado cuadrúpedo del abrigo de Valdesaelices y, más al norte, a otro de similares características en el abrigo del Portalón.

Las representaciones pictóricas de este yacimiento se incluyen en el llamado Arte Esquemático y deben ser entendidas dentro del conjunto de lugares con este tipo de manifestaciones documentadas en la vertiente suroriental del Sistema Central.

Abrigo de Los Aljibes, Manzanares El Real

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

El abrigo de Los Aljibes constituye uno de los primeros descubrimientos de arte rupestre esquemático en la Comunidad de Madrid, allá por el año 1989. El abrigo se encuentra en la vertiente sur de la Sierra de Guadarrama y se configura como un exiguo espacio de unos 6 m.

23. Panel principal del abrigo de los aljibes (Manzanares el Real). Foto JL



de longitud, 2 m. de anchura y 1,50 metros de altura máxima, generado entre dos grandes bloques graníticos.

Las manifestaciones rupestres se engloban en dos paneles enfrentados, uno a cada lado del abrigo. Uno de los paneles ofrece únicamente tres barras y un punto pintados, mientras que el otro nos muestra 25 antropomorfos, un signo geométrico y 4 abstractos, todos ellos pintados en color rojo oscuro y en menor medida anaranjado, utilizando un aplicador grosero, muy probablemente los dedos, a tenor de la imprecisión y grosor de los trazos (fig. 23).

Esta acumulación de representaciones humanas o antropomorfos, buena parte de los cuales muestran explícitamente el sexo masculino, es poco usual en el arte rupestre esquemático del ámbito geográfico situado al sur de Sistema Central.

Conviene señalar que en el exterior del abrigo y en los alrededores del mismo C. Priego recuperó 27 fragmentos cerámicos realizados a mano y 7 elementos de industria lítica tallada en sílex, que a tenor de los repertorios decorativos cerámicos sitúo en el denominado horizonte Cogotas I. Por su parte, M. R. Lucas y su equipo consideran que aisladamente algunos de estos materiales podrían corresponder al Calcolítico/Bronce antiguo avanzado e incluso a un estadio evolucionado del Bronce circunstancia esta con la que coincidimos plenamente, pero finalmente se decantan por adscribir el conjunto al pleno desarrollo de Cogotas I durante el Bronce Final. Esta es una de las escasas ocasiones en las que existen restos arqueológicos que puedan asociarse con las manifestaciones artísticas rupestres, si bien estos se han recuperado fuera de contexto estratigráfico alguno. Los repertorios decorativos de las cerámicas y la morfología de los recipientes nos inducen a considerar la posibilidad de encontrarnos ante dos momentos crono-culturales diferentes de ocupación de este espacio, por un lado Bronce antiguo-medio (al que podrían adscribirse las representaciones pictóricas) y por otro Bronce final.



24. Panel principal del abrigo de la Enfermería I (Pelayos de la Presa). Foto JL

Tras el descubrimiento del abrigo de Los Aljibes, se localizaron otros dos enclaves en sus inmediaciones; los abrigos 82/2R y 82/17-3R. Mientras que el primero muestra cuatro manchas indeterminadas, el segundo ofrece 22 motivos entre los que únicamente se pueden distinguir claramente puntuaciones y alguna barra. Ambos conjuntos se encuentran muy desvaídos y alterados como consecuencia de diferentes agentes naturales.

Abrigo de La Enfermería I, Pelayos de la Presa

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.)

El abrigo de La Enfermería se define por un gran bloque de granito que cabalgando sobre otro genera una visera que conforma el espacio del yacimiento. Presenta una profundidad de 3,75 m., 11,25 m. de longitud y 2,5 m. de altura máxima.

En este enclave, al igual que ocurre en el cercano yacimiento de La Enfermería II, la roca soporte se encuentra alterada como consecuencia de la escorrentía del agua, que a su vez ha generado la presencia de concreciones salinas y la exfoliación de la roca como resultado de la gelifracción. Estas circunstancias han alterado considerablemente las pinturas rupestres ya que implican, por una parte el lavado de las pinturas con el consiguiente desvaído o pérdida de masa pictórica y por otra, la rotura de parte del soporte.

El yacimiento presenta un único panel en el techo del abrigo, dividido en dos sectores. En cuanto a los colores utilizados en las representaciones destacaremos que se trata de un caso singular en Madrid, ya que presenta una clara bicromía con rojo anaranjado y negro.

La Enfermería I ofrece 21 motivos en color rojo y cuatro líneas de puntuaciones en negro (fig. 24). Entre los motivos únicamente se aprecian con claridad dos ramiformes en posición vertical y numerosas barras, algunas de las cuales presentan un engrosamiento en los extre-



25. Panel principal del abrigo de Belén (Torremocha del Jarama). Foto JL

mos, lo que implica que algunos autores las asimilen a antropomorfos. Se documentan otros motivos de difícil asimilación a alguna de las formas reconocidas en el arte esquemático, pero que los autores de su descubrimiento adscriben a posibles heliomorfos, signos halteriformes, antropomorfos e incluso un motivo con forma de lazo. Superpuesto a parte de estos motivos se encuentran una serie de líneas de puntuaciones en color negro, que podrían llegar a evidenciar dos momentos diferentes en la realización de estas pinturas, sin que se pueda precisar el lapso de tiempo transcurrido entre aquellos.

En cuanto a la técnica utilizada en la aplicación del pigmento, es claro el uso de los dedos en las puntuaciones de color negro y otros motivos, sin embargo, algunas representaciones presentan una gran homogeneidad en el reparto del pigmento y en su delineación, lo que nos induce a considerar la utilización de algún tipo de aplicador.

Si bien en este abrigo no se han recuperado restos arqueológicos, junto al mismo se abre una oquedad en la que se encontraron dos fragmentos de cerámica realizada a mano y sin decoración y cuatro lascas de sílex, lo que supone un exiguo conjunto de difícil adscripción cronológica.

Abrigo de Belén, Torremocha del Jarama

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

El abrigo de Belén, descubierto en 1990, se abre en la banda calizo-dolomítica sita al nordeste de la Comunidad de Madrid. Tiene una longitud de 4,30 m. y una altura de 1,70 m., y su pared es prácticamente vertical y plana, conformando con la visera un ángulo recto.



Las representaciones rupestres, todas ellas pintadas en un sólo panel de pequeñas dimensiones, se enmarcan en una serie de exfoliaciones de la superficie de la caliza, lo cual produce un contraste entre el tono ocre, propio del lavado y oxidación de la roca, y las exfoliaciones de color amarillento en las que se incluyen las manifestaciones rupestres pictóricas en color rojo (fig. 25).

Se han identificado 10 motivos que encajan perfectamente en lo que se denomina arte esquemático y entre los que se cuentan una representación heliomorfa, antropomorfos, un ramiforme dispuesto en horizontal, barras, un motivo con forma de PHI y una figura indeterminada de cuerpo angular con dos posibles cuernos

Las técnicas de realización no son variadas, limitándose en la mayoría de las ocasiones a la aplicación lineal del color, aplicación que necesitó de algún tipo de pincel, dada la delicadeza de los trazos, que algunas veces no superan la escala milimétrica. Esta “miniaturización” implica un elevado grado de “maestría” en la ejecución de las figuras, que a pesar de su pequeñez poseen un cierto nivel de definición.

Covacho del Pontón de la Oliva, Patones

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

Este covacho se ubica en la misma banda calizo-dolomítica situada al nordeste de la Comunidad de Madrid. Se trata de una corta y estrecha cavidad pero con una altura considerable (3,5-4 m).

26. Detalle panel principal del covacho del Pontón de la Oliva (Patones). Foto JL



27. Panel principal de la cueva del Quejigal (Guadalix de la Sierra). Foto MAGV

Presenta un único panel y el número de motivos es de 48: 40 puntuaciones, 3 barras, 4 antropomorfos y un ramiforme. Es curioso señalar que las puntuaciones (realizadas con la yema de los dedos) siempre aparecen en parejas y en ocasiones alineadas (fig. 26). De los cuatro antropomorfos tres son del tipo denominado de “brazos en asa”.



El color utilizado es el rojo anaranjado oscuro y como aplicador se han utilizado tanto los dedos como algún instrumento más fino y delicado, a tenor del silueteado de algunas figuras como los antropomorfos de brazos en asa.

Cueva del Aire, Patones

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

La cueva del Aire se abre en la banda calizo-dolomítica ya citada y su interés radica en que en el interior se ha exhumado un interesante yacimiento atribuido al Neolítico.

Las pinturas rupestres se localizan en el exterior de la cavidad, en una pared vertical junto a la boca de entrada a la cueva. Hay un solo panel con dos barras y un gran antropomorfo del tipo “brazos en asa” que constituye en motivo de mayor tamaño en el arte rupestre pospaleolítico de la Comunidad de Madrid, con unas dimensiones de 450 mm. de altura, 370 mm. de ancho y un trazo de un grosor de 40 mm (fig. 28). Con toda probabilidad debió haber más figuras, como queda demostrado por las manchas de pigmento desvaído, desaparecidas hoy en día como consecuencia del lavado producido por el agua de lluvia.

El color que presentan los motivos es un rojo anaranjado muy desvaído, como resultado de su exposición a las inclemencias meteorológicas. La aplicación del color se debió realizar tanto con los dedos en el caso de las barras, como con algún tipo de aplicador grueso y homogéneo en el caso del antropomorfo.

En 1955 la pintura del gran antropomorfo sufrió la agresión de un grafiti con pintura plástica, donde figuran la fecha, unas iniciales y el nombre de Patones.

En 1980 M.D. Fernández Posse publicó el resultado del estudio de la excavación realizada en el interior de la cueva del Aire que ofreció materiales atribuibles a dos etapas: de un lado Neolítico y de otro la Edad del Bronce pleno. Se exhumaron restos óseos humanos, si bien la alteración estratigráfica del interior de este yacimiento no permite precisar la cronología de estos restos. La correlación entre las manifestaciones pictóricas del exterior y el yacimiento del interior queda todavía por resolver.

28. Antropomorfo de “brazos en asa” de la cueva de la Ventana (Patones). Foto MAGV

29. Fotografía forzada de color donde se aprecian un ramiforme y círculos concéntricos pintados en la cueva del Quejigal (Guadalix de la Sierra). Foto MAGV

30. Repintes en el abrigo de la Enfermería II. (Pelayos de la Presa). Foto JL

31. Panel principal del abrigo de la Dehesa (Buitrago de Lozoya).
Foto JL



Cueva del Quejigal, Guadalix de la Sierra

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

Esta cueva se abre en las calizas dolomíticas del término de Guadalix de la Sierra y se encuentra parcialmente inexplorada como resultado de los bloques desprendidos que impiden conocer el desarrollo del yacimiento en su totalidad.

En su interior se recuperaron fragmentos cerámicos que podrían denotar una ocupación del yacimiento contemporánea a las manifestaciones rupestres pintadas. Con todo, se trata de un interesante yacimiento que se encuentra en estudio por el que suscribe.

Los motivos pintados se encuentran muy desvaídos y alterados como resultado del hollín de las hogueras, las concreciones salinas y la exfoliación de la roca.

La cueva presenta un único panel (fig. 27) con al menos doce motivos pintados en color rojo anaranjado, destacando una figura de tendencia rectangular de cuya parte superior parten tres líneas a modo de cuernos, un ramiforme en posición vertical bajo el que se disponen dos círculos concéntricos paralelos (fig. 29), varios antropomorfos (al menos uno de “brazos en asa”) y otros motivos de difícil adscripción entre los que se encontrarían dos posibles arácnidos (fig. 14).

Abrijo de La Enfermería II, Pelayos de la Presa

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

Este abrigo se encuentra a escasos metros del abrigo de La Enfermería I y si bien no presenta la variedad y número de figuras de éste, destaca por la presencia de un panel (figs. 30 y 16) en

el que se documentan al menos un heliomorfo y cuatro barras, cuya característica principal sería la presencia de repintes.

El color dominante es el rojo y la tonalidad vira desde un rojo granate al naranja, cuya intensidad y espesor varía a tenor de la conservación. No obstante es posible discernir una bicromía intencionada en algunos motivos, como si se tratara de repintes o reavivado del color antiguo.

Cerro de San Esteban II, San Martín de Valdeiglesias

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

Este abrigo se abre en la roca granítica y relacionado con este enclave se han recuperado cincuenta fragmentos cerámicos realizados a mano y cinco evidencias líticas entre las que se encuentra un microlito geométrico.

Las pinturas se localizan tanto en la pared como en el techo de la cavidad, este último se encuentra muy alterado debido a la gelifracción de la roca soporte. Entre los seis motivos definidos, pintados en color rojo, se cuentan: líneas, alineaciones de puntos, un zig-zag o serpiforme y un heliomorfo.

Abrigo de la Dehesa, Buitrago de Lozoya

Neolítico Final-Calcolítico, 3.500-2.000 a. C.

Este abrigo se abre en un afloramiento de gneis que ha sufrido una gran rotura en su parte inferior con el consiguiente desprendimiento de un gran bloque, lo que ha generado una oquedad de unos 6 m. de profundidad, 4,1 m. de anchura máxima y 2,65 m. de altura.

El conjunto rupestre se divide en tres paneles, si bien los líquenes, los agentes atmosféricos y las características de la roca han contribuido a la pérdida de motivos y a la dificultad en la clara identificación de los existentes. El enclave presenta unos 19 motivos, entre los que destacan dos posibles antropomorfos, barras y manchas en un color rojo vinoso y un gran motivo rectangular en color rojo anaranjado, que incluye un triángulo en su interior, dividido a su vez por una barra vertical. Este motivo realizado con un fino aplicador a modo de pincel, se superpone a algunas manchas de pigmento de color rojo vinoso, lo cual, junto con el diferente tratamiento de las figuras más oscuras (cuyo color probablemente se aplicó con los dedos), podría implicar dos momentos diferentes en la realización de estas pinturas (fig. 31).

Bibliografía

ALCOLEA, J.; BAENA, J.; GARCIA, M.A.; GOMEZ, J. (1992): “La Cueva de las Avispas: un yacimiento con arte rupestre en la provincia de Madrid”. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*. Nº 32, enero-diciembre. Madrid, pp. 19-22.

ALCOLEA, J.; BUNES, F.; GARCIA, M.A.; JIMENEZ, P. (1993): “Arte esquemático en la vertiente sur del Sistema Central”. *Trabalhos de Antropología e Etnología*, vol. 33 (3-4). Actas del 1º Congreso de Arqueología Peninsular, Oporto, pp. 199-216.

ALCOLEA, J.; BUNES, F.; GARCIA, M.A.; MARQUEZ, B. (1994): “Las representaciones rupestres esquemáticas del Abrigo de Belén (Torremocha, Madrid)”. *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, nº 9, Madrid. pp.29-32.

ALCOLEA, J.; BALBIN, R.; GARCIA, M.A.; JIMENEZ, P. (1997) : “Nouvelles découvertes d’art rupestre paléolithique dans le centre de la Péninsule Ibérique: La Cueva del Reno (Valdesotos, Guadalajara) “. *L’Anthropologie*. Tome 101, nº 1, pp.144-163. París.

ÁLVAREZ, F. (1944): *Cueva del Reguerillo, en término de Patones (Madrid)*. Madrid, pp. 1-4.

ANCIONES, R.; CARDITO, L.; RAMIREZ, I.; ETZEL, E. (1993): “Pinturas esquemáticas en “La Cueva” del barranco del reloj (Valverde de los Arroyos, Guadalajara)”. *Wad-al-Hayara*, nº 20, pp. 109-125.

BALBÍN, R.; ALCOLEA, J. (1994): “El Arte Paleolítico de la Meseta española”. *Complutum*, nº 5, pp. 97-138.

BREUIL, H. (1920): “Miscellanea d’art rupestre - Cueva del Reguerillo près Torrelaguna (Madrid)”. *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*. T. XX, pp. 376.

BUENO, P.; JIMENEZ, P.J.; BARROSO, R. (1995): “Prehistoria reciente en el noreste de la provincia de Guadalajara”. En *Arqueología en Guadalajara*. Patrimonio Histórico-Arqueología de Castilla-La Mancha nº 12. Ed. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 71-95.

CABRÉ, J. (1934): “Las cuevas de los Casares y de la Hoz”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. 10. pp. 225-254.

FERNANDEZ, M. D. (1980): “Los materiales de la Cueva del Aire (Patones, Madrid)”. *Noticario Arqueológico Hispánico*, nº 10, pp 41-64.

GARCÍA, M.A. (1995-1996): “Las pinturas rupestres esquemáticas del Abrigo de Los Horcajos (EL Vellón, Madrid)”. *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, nº 10, pp. 7-13.

GARCIA, M.A. (1996): “Estudio arqueológico de la Cueva del Reguerillo (Patones, Madrid)”. *La Cueva del Reguerillo y su entorno: un estudio multidisciplinar*. Ed. Federación Madrileña de Espeleología (Comisión de Conservación de Cavidades). Págs.. 28-32.

GARCIA, M.A. (2002): “El Paleolítico en Guadalajara”. En *Actas del Primer Simposio de Arqueología de Guadalajara*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Sigüenza y Asociación de Arqueólogos de Guadalajara. Vol. I, pp.145-186.

GOMEZ, J.A. (1996): "El abrigo de El Portalón (Villacadima, Guadalajara): nuevos calcos de sus pinturas y una propuesta para su protección y conservación". *Wad-al-Hayara*, nº 23, pp 39-70.

JIMENEZ, C. (1992): "Estudio preliminar: las pinturas rupestres esquemáticas de La Enfermería. Pelayos de la Presa (Madrid)". *Arqueología, Paleontología y Etnografía*, vol. 3. Comunidad de Madrid, pp 7-30

JIMENEZ, P.J.; ALCOLEA, J.; GARCIA, M.A.; JIMENEZ, J. (1997): "Nuevos datos sobre el Neolítico meseteño: la provincia de Guadalajara". En *Actas del II Congreso de Arqueología Peninsular*. Tomo II. Fundación Rei Afonso Henriques. Zamora, 1996. pp. 33-47.

LUCAS, M. R. , CARDITO, M. L., GOMEZ, J. (2006A): "Un paseo por el tiempo: entre leyendas y realidades. La acción de la naturaleza. Nuevos hallazgos y reflexiones". En *Dibujos en la roca. Arqueología, Paleontología y Etnografía*. Comunidad de Madrid. nº 11, pp. 63-91.

LUCAS, M.R., CARDITO, M.L., GÓMEZ, J. (2006B): "Inventario de yacimientos. En *Dibujos en la roca. Arqueología, Paleontología y Etnografía*. Comunidad de Madrid. nº 11, pp. 151-262.

MARQUES DE LORIANA (1942): *Grabados auriñacienses en una cueva de la provincia de Madrid*. Archivo Español de Arqueología. Nº 46, pp. 76-78.

MAURA, M. Y PÉREZ DE BARRADAS, J. (1933/35): "Cuevas castellanas: 1. Cueva del Reguerillo. Torrelaguna, Madrid". *Anuario de Prehistoria Madrileña*, pp. 109-114.

MAURA, M. (1952): "Los dibujos rupestres de la Cueva del Reguerillo (Torrelaguna). Provincia de Madrid". *II Congreso Nacional de Arqueología*. (Madrid, 1951) Zaragoza, pp. 73-74.

ORTEGO, T. (1963): "Las pinturas rupestres de El Portalón, en el término de Villacadima (Guadalajara)". *Ampurias* XXV, pp 91-104.

PASTOR, J. (2011): "Aportaciones al inventario de arte rupestre del término municipal de Guadalix de la Sierra (Madrid): la figura esquemática del arroyo Albalá". *Cuadernos de Estudios. Asociación cultural "Pico San Pedro"*. Colmenar Viejo (Madrid), nº 25, pp 56-63.

PASTOR, J. (1997): "Nuevos hallazgos de arte rupestre esquemático en Madrid". *Revista de Arqueología* nº 192, pp 10-17.

PRIEGO, C. (1991): "Pinturas rupestres del abrigo de Los Aljibes en La Pedriza de Manzanares". *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, nº 7, pp. 81-125.

VEGA, L. G.; SEVILLA, P.; COLIN, F.; PEÑA, P.; RODRIGUEZ, R., GUTIERREZ, F.; BAREZ, S. (2011): "Nuevas investigaciones sobre los yacimiento paleolíticos de la Sierra Norte de la Comunidad de Madrid". En *Actas de las Quintas Jornadas de Patrimonio Arqueológico en la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid, pp. 115-132





Periodo romano
y tardoantiguo



La pintura mural romana en el territorio complutense: *privatorum aedificiorum ornamenta*

Ana Lucía Sánchez Montes

La pintura mural romana en la Comunidad de Madrid es una de las principales expresiones culturales de esta civilización entre los siglos I y V d.C., y está ampliamente representada con cerca de cuatro decenas de ejemplos, y con un conjunto de altísimo interés como es la casa de los Grifos de *Complutum*.

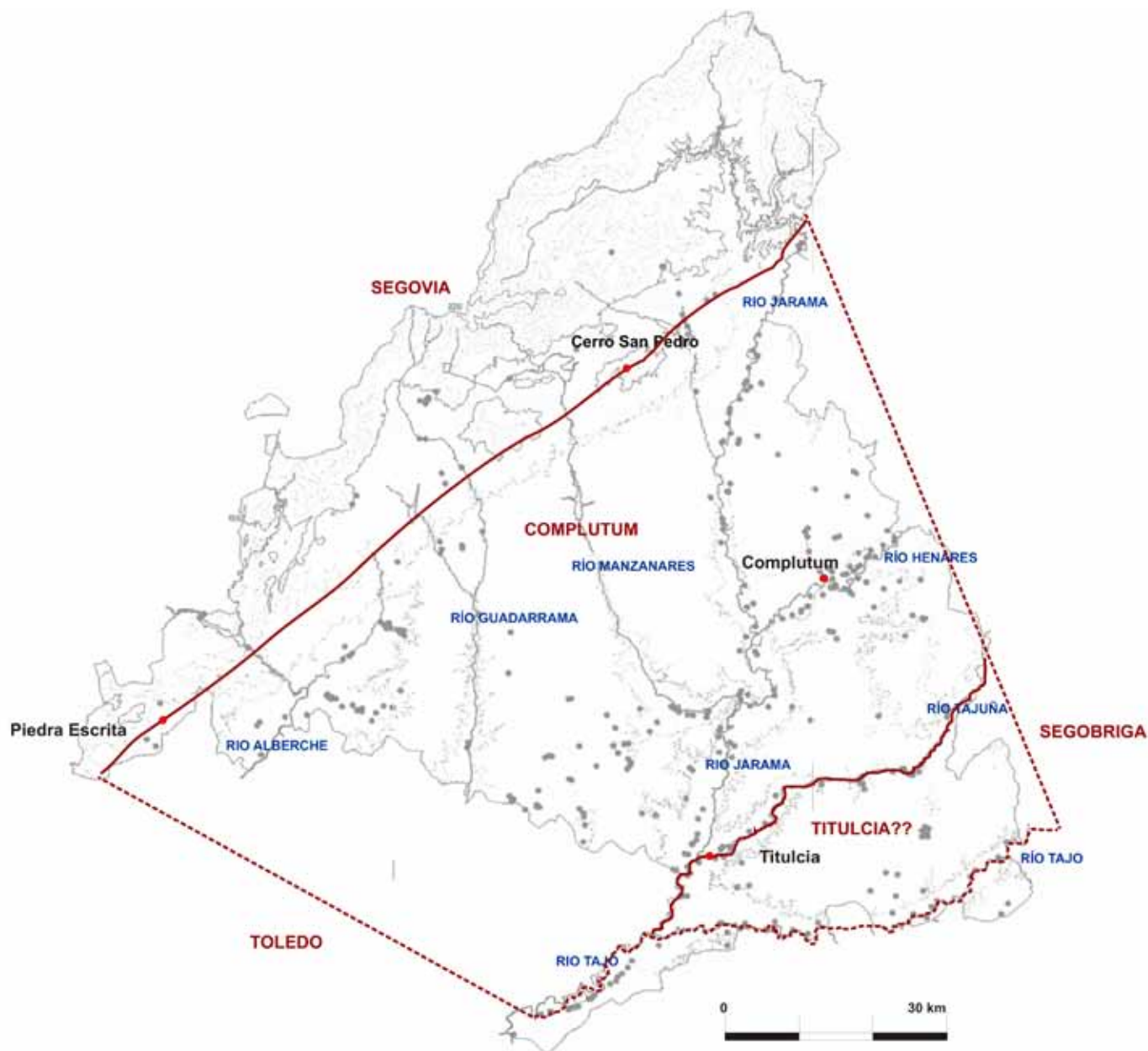
Se trata de un recurso artístico y funcional inseparable de la arquitectura del edificio, con el que establece una dialéctica. Se ha documentado principalmente en ambientes domésticos y está en relación con el rol social, la fortuna, los gustos estéticos y la forma de vida de los destinatarios.

Aunque no tan conocida como la de otros emplazamientos geográficos del gran Imperio que los romanos forjaron a partir del siglo II a.C., tuvo tanta difusión como en cualquiera de ellos, como se está poniendo de relieve a la luz de los descubrimientos y las investigaciones desarrolladas durante los últimos veinticinco años, que han colocado a nuestra región como ejemplo de alta romanización, perfectamente integrada en las modas y gustos decorativos que desde la gran urbe de Roma, y por fenómenos imitativos, se difundieron por los diferentes centros provinciales.

En los años ochenta del siglo pasado nuestra Comunidad se consideraba un espacio rural y pobremente romanizado con apenas una serie de puntos insertos en la trama viaria general de Hispania. A día de hoy se nos presenta como un espacio con al menos tres ciudades, es decir tres territorios políticos: *Mantua*, en el Oeste; *Titultia* en el Sudeste; y el mayor, en el centro y Nordeste, *Complutum*, la actual Alcalá de Henares, presidida por un gran centro urbano. La posición estratégica de nuestra Comunidad al ser atravesada por una de las más importantes vías que procedente de Mérida y Toledo se dirigía a Zaragoza, propició que se desarrollase económica y urbanísticamente, siendo posible seguir sus rastros en los magníficos restos de la ciudad de *Complutum*, pero también en el mundo rural y suburbano, con aldeas y villas que presentan una arquitectura y elementos suntuarios (pinturas, mosaicos, esculturas) espectaculares, como son las de Puente de Segovia, Carabanchel, Villaverde, Santos de la Humosa, Valdetorres o El Val, y en otros edificios singulares como la casa de *Hippolytus* o el monumento funerario de Arroyomolinos. Una lista significativa, pero quizá demasiado corta y que por ello no hace justicia de la verdadera dimensión de la romanización en nuestra Comunidad, salpicada de edificios donde sus moradores gustaban de vivir “a la romana” y por tanto estaban magníficamente decorados con pinturas tanto al interior como al exterior, con las mismas

Doble página anterior:
Complutum (Alcalá de Henares).
Casa de los Grifos. Estancia J.
Foto ALS.

Página izquierda:
Complutum (Alcalá de Henares).
Casa de los Grifos. Estancia E,
detalle del zócalo. Foto ALS.



1. Localización del territorio complutense y la ciudad de Complutum en la región de Madrid. Según Rascón y Sánchez

calidades, técnicas, estilos, repertorios ornamentales y esquemas compositivos que en cualquier otro establecimiento de provincias del gran Imperio romano. Nos vamos a acercar a esta decoración pictórica a partir de una selección de ejemplos, separando el capítulo de pintura tardoantigua, que quedará definida a través de las grandes villas del territorio complutense que a continuación se presentan (Fig.1).

El conocimiento de la pintura mural romana en Madrid adolece de una escasa investigación y estudios rigurosos, debido principalmente a la propia fragilidad de los restos, a las circunstancias en que estos han sido hallados, recuperados en su mayoría en excavaciones o muy antiguas o de salvamento, y almacenados no siempre en las mejores condiciones; y por último, por la escasa labor de restauración y conservación. Únicamente queda *in situ* la pintura localizada en algunos edificios de *Complutum*, y es posible ver otras aunque descontextualizadas, en el Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Alcalá de Henares, en el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Arqueológico Regional, el Centro de Interpretación del Burgo de Santiuste y el Museo Municipal de San Isidro.

Aunque las menciones acerca de su existencia son reiterativas en informes y noticias de excavaciones desde finales del siglo XIX (Calleja, 1899; Fuidio, 1934; Vilorio, 1955), no se realizarán estudios de catalogación y síntesis hasta finales del siglo XX (Abad Casal, 1992 y Guiral, 1998), en general a partir de investigaciones de casos específicos (Consuegra y Díaz, 1992; Lucas, 1992; Alonso, Blasco y Lucas, 1992). A partir de 2006, diversas instituciones (Dirección General de Patrimonio, Instituto de Patrimonio Cultural de España y Ayuntamiento de Alcalá de Henares) han desarrollado varios programas y actuaciones de recuperación, conservación y restauración sobre la pintura mural, entre los que destaca la recuperación de los de la casa de los Grifos, (Sánchez Montes, 2006a, b y c, 2007, 2011 a y b; Sánchez Montes y Rascón Marqués, 2007 y 2008), uno de los conjuntos más completos de pintura mural romana en la arqueología hispana; que han derivado en la construcción de una cubierta para el desarrollo de los procesos de excavación y restauración, y en un continuado programa de intervención, actualmente en marcha.

La ciudad romana de *Complutum*

Con la reforma administrativa realizada por Augusto en el año 27 a.C., *Complutum* y prácticamente todo el territorio correspondiente a la actual Comunidad de Madrid quedará englobado en la Tarraconense, una de las tres provincias en las que se dividió Hispania.

Se trata de una ciudad *ex novo* de unas 50 Ha, localizada en el llano entre los ríos Henares y Camarmilla, que desde el siglo I al V será una de las metrópolis más importantes del centro peninsular, en la vía que llevaba de Mérida a Zaragoza y a la que el emperador Vespasiano en el año 73-74 d.C. concederá el *ius latii* y el rango de *municipium*, lo que sanciona el alto nivel urbano alcanzado. Presenta un urbanismo con trazado hipodámico, con manzanas de ca. 35x35m (1 *actus*); con calles perpendiculares empedradas, flanqueadas por pórticos sustentados por pilares y una amplia red de alcantarillado bajo ellas. Se conocen parte de los edificios públicos, de carácter administrativo, lúdico y de reunión, religioso y comercial, agrupados en un área localizada en la zona occidental del foro (basílica, termas, templo, *auguraculum*, cuadripórtico, mercado...). Además, dentro del *pomoerium*, contamos con nueve casas privadas bien conocidas entre las que destaca la de los Grifos (en adelante cG); y en los suburbios, una “acrópolis” en el cerro de San Juan del Viso y varios establecimientos como la así llamada casa de *Hippolytus* (en adelante cH), la *fullonica* del Camarmilla y la villa del Val (en adelante vV) y áreas con necrópolis al Norte, Oeste y Sur de la ciudad.

En prácticamente todos los edificios se han localizado restos de pintura mural de distintas calidades aunque los más significativos son los del *auguraculum*, los de las casas de la calle Juncal y de los Grifos, los de la llamada casa de *Hippolytus* y los de la villa del Val (Fig. 2).

Características generales de la pintura mural complutense

Teniendo en cuenta que nuestra visión hoy aún es fragmentaria, podemos afirmar que la pintura mural romana en nuestra Comunidad ha sido un recurso ampliamente utilizado en todo tipo de edificaciones independientemente de su uso, público o privado, aunque los mejores ejemplos conservados se refieren al privado, *domi* (residencias de cierto nivel dentro de las ciudades) y *villae* (residencias donde se habita y se realizan actividades productivas de carácter fundamentalmente agropecuario, fuera de los límites de la ciudad) donde sus propietarios demuestran su admiración y adhesión al imaginario y la cultura romana.

La producción (ejecución, morteros, número de capas, trazas preparatorias, técnica y colores), repertorio ornamental y esquemas compositivos son similares a los que podemos ver



en la pintura mural romana itálica que se imita en las provincias occidentales, aunque las primeras manifestaciones en nuestra Comunidad no se pueden retrotraer más allá de la segunda mitad del siglo I d.C., perdurando hasta bien avanzado el siglo IV d.C. Con la presencia de un taller posiblemente complutense, donde los artesanos siguieron las directrices que marcaron los tratadistas de la Antigüedad, Vitruvio en su *De Architectura*, libro VII y Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia*, en particular el libro XXXV; taller que extenderá su radio de acción hasta *Toletum*¹ y del que posiblemente formaría parte el pintor *Dionysius*, cuya firma aparece en la casa de los Grifos² (Fig. 3).

Según la clasificación de los cuatro estilos realizada por A. Mau en 1882 para las pinturas pompeyanas, y tratando de establecer paralelos, únicamente se han documentado interpretaciones de los modelos más sencillos del tercero y del cuarto estilos, que realizarán talleres locales en torno a la segunda mitad del siglo I d.C. y principios del II, y que documentamos en la c/ Juncal 20 y las estancias, F, D y U de la cG; en ellas la composición consistirá en la división en tres zonas perfectamente diferenciadas: abajo, zócalos imitando granitos y otras rocas; en las zonas medias, grandes paneles rojos y ocre-amarillos decorados en su centro con figurillas flotantes y recuadros con figuras alegóricas; bandas e interpaneles estrechos donde se concentra la ornamentación, con delicados y minuciosos candelabros con motivos variados (florales, metálicos, zoomorfos, grutescos...) realizados con una excepcional habilidad (Fig.4); y por último las zonas altas, donde la perspectiva y las arquitecturas ilusionistas no se documentan, se resuelven con estrechos frisos con decoraciones vegetales, como en la estancia D o con paneles de gran tamaño de fondo blanco, con interpaneles estrechos lisos, bandas y líneas como únicos elementos ornamentales.

A partir del siglo II aparecerán composiciones con decoraciones arquitectónicas que recuerdan las del segundo estilo y readaptaciones del tercero con esquemas con decoraciones sencillas: la organización de la pared seguirá una rígida secuencia de grandes paneles monocromos con interpaneles generalmente lisos o con estilizaciones de candelabros. Zócalos, en la parte baja, con imitaciones de placados de mármoles y rodapiés moteados como veremos en las estancias E, U o el peristilo de la cG, o excepcionalmente con complicadas y delicadas decoraciones figuradas compartimentadas como en la estancia D también de la cG. El estuco se reservará únicamente para la elaboración de cornisas molduradas que se localizaban en el empate de la pared con el techo, como se han documentado en las estancias J, E y D de la cG. Contamos además con una megalografía (pintura de figuras a tamaño casi natural) que, heredera de las documentadas en Italia en el siglo I a.C., se volverá a poner de moda en las provincias del Imperio³ a partir de la mitad del siglo II d.C. La localizada en el *ambulacrum* Sur de la cG, es una gran escena de caza, única en España, que refleja la necesidad de propaganda del propietario, posiblemente de la aristocracia local, que emulará los valores culturales, religiosos y estéticos del emperador, tratando de identificarse con los grandes héroes como Alejandro Magno.

A partir del siglo III d.C. la pintura se caracterizará por la continuación de la imitación de los esquemas y decoraciones de los tercer y cuarto estilo, proliferando un tipo de decoración modesta de tipo lineal donde predominarán los fondos blancos y las bandas de colores que sustituirán a los interpaneles estrechos, con una reducción en la utilización de la gama cromática, predominando los colores rojos y, para los motivos ornamentales, los que van del ocre-marrón al amarillo y el verde, aunque se seguirán utilizando los repertorios ornamentales itálicos predilectos del cuarto estilo (*sítula*, *tympanon*, cornucopia, clipeo...) como se observa en las estancias B y J de la cG.

2. Hipótesis 3D (arriba) y planta (abajo) de la ciudad de Complutum con localización de los emplazamientos con pintura mural mencionados. Según Rascón y Sánchez

- 1 Como se puede deducir por los paralelismos entre las pinturas de la estancia U de la casa de los Grifos de *Complutum* y las localizadas en una vivienda romana bajo el convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo (Cerezo, 2007: 451-453).
- 2 Dato excepcional ya que por lo general los pintores en el mundo romano, que hoy calificaríamos como artistas, no tenían entonces esa consideración, eran simples artesanos y por lo tanto no solían firmar sus obras. En nuestro caso el *graffiti* (rótulo inciso) con el nombre de origen griego *Dionysius* se encuentra enmarcado por una cartela y está ejecutado con un estilete de punta.
- 3 Se conocen ejemplos en Inglaterra (Davey y Ling, 1981); Francia (Belot, 1989) y Éfeso (Strocka, 1977).



3. Rótulo inciso con la firma de *Dionysius*, pintor de la escena de caza de la casa de los Grifos. Foto ALS

4. Representación zoomorfa de la pared Oeste de la estancia J. Foto ALS

A partir del siglo IV los mejores ejemplos de decoración pictórica los encontraremos en las *villae*, construcciones lujosas periurbanas o rurales, donde sus propietarios desplegarán sus recursos con la utilización de una amplia gama cromática, incluyendo con profusión el azul (pigmento muy costoso), no sólo para pequeños detalles sino para grandes superficies como se documenta en la villa del Puente de Segovia y la Villa del Val.

Se han documentado también escenas de género con la representación de jardines en la cG o en la villa de Paracuellos, un posible nacimiento de Venus en la cH, y una biga (carro tirado por dos caballos) en plena carrera en el circo, en la vV.

En general se podría decir que las pinturas romanas en nuestra Comunidad son un claro ejemplo de la pintura provincial desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo I d.C. hasta V, donde se aúnan por un lado la tradición helenística de tipo naturalista con las corrientes pictóricas portadoras de valores culturales itálicos, de las que dependerán directamente. Se caracterizarán por la utilización de esquemas y motivos ornamentales comunes de los repertorios del tercero y cuarto estilos aunque interpretados de forma muy sencilla y extremadamente simplificada. Tendrán una extensa perdurabilidad, una decoración puede llegar a permanecer durante toda la vida del edificio, aunque en algunos casos se han documentado superposiciones de varios repintes. Estilística y metodológicamente son heterogéneas, nos encontramos con muy diversas calidades, dependiendo de la habilidad del pintor, del status social de los destinatarios y de la función de los ambientes del edificio. Son de rápida ejecución en su mayoría, aunque también contamos con ejemplos de una minuciosa y detallada elaboración, por lo que podemos catalogarla como de una calidad media llegando, en algunos casos, a alta, aunque sin alcanzar el preciosismo que se puede ver en las de la Campania italiana, lo que podemos atestiguar con los ejemplos que a continuación presentamos.

Ejemplos representativos

- La casa de Los Grifos, Complutum, Alcalá de Henares *
- Villa del Val, Complutum, Alcalá de Henares *
- Casa de *Hippolytus*, Complutum, Alcalá de Henares *
- *Domi* de la calle del Juncal n.º 20, Complutum, Alcalá de Henares

*Yacimiento intervenido por la Comunidad de Madrid

La casa de los Grifos, Complutum

Segunda mitad siglo I a III d. C.

Se trata de una amplia y lujosa residencia, una *domus* de peristilo (jardín con cuatro pórticos) que responde a la idea vitruviana de *venusta species*: “La belleza en un edificio depende de que su aspecto sea agradable y de buen gusto por la debida proporción de todas sus partes” (Vitruvio: *de Arch.*, I,3,2). En ella se observan los criterios vitruvianos básicos y más representativos en cuanto a concepción de un buen edificio: proporción, orden, armonía, decoro y economía.

Conocida desde 1988 ha sido excavada sistemáticamente por A. L. Sánchez y S. Rascón desde 2004 hasta la actualidad. Recibe el nombre por la representación de dos grifos (animal fantástico mitad águila y mitad león) enfrentados, en posición heráldica, pintados en una de sus estancias.

Se localiza en la primera manzana al Suroeste del foro de la ciudad y ocupa una manzana completa de 30 x 30 m, con una superficie en planta de 900 m², distribuidos en veinticuatro estancias con distintos usos (doméstico-privado, de acceso-distribución o recepción, de representación o prestigio y artesanal-comercial). El núcleo central de la casa es el peristilo, un magnífico patio abierto con jardín y con un pozo, rodeado por doce columnas que sustentan el techo del pórtico perimetral al que abren la práctica totalidad de las estancias.

Se construyó en la primera mitad del siglo I y tras varias remodelaciones en su decoración pictórica, estuvo en uso hasta un momento aun indeterminado de finales del siglo II, principios del siglo III, momento en el que, mientras se estaba realizando la última redecoración, sufrió un incendio que obligó a su derribo.

Tras las labores de excavación arqueológica se ha recuperado un importante volumen de pintura mural, en algunos casos todavía adosada a sus paredes, lo que nos ha permitido hacer una restitución muy aproximada de cómo sería la lujosa ornamentación original, y conocer el nombre de un pintor complutense, *Dionysius*, y el nombre de una de las últimas ocupantes de la casa, *Varia*, gracias a tres grafitos, así como a los torsos de varias figuras alegóricas.

La estancia J de la casa de los Grifos

Distribuidor de 3,71 x 1,46 m y una altura estimada de cerca de 5 m, que comunicaba cuatro estancias, las F, G, K y el pórtico Este del peristilo. Su decoración pictórica se estaba renovando

5. Hipótesis en 3D de la casa de los Grifos vista desde el Sur del jardín, según A. L. Sánchez



6. Hipótesis de la casa de los Grifos vista desde el Norte, según A.L. Sánchez



en el momento de la destrucción de la casa, por lo que las partes alta y media quedaron acabadas, mientras que en la baja sólo se conservan líneas preparatorias de color naranja.

El esquema decorativo de su decoración pictórica está condicionado por la presencia de los cuatro vanos, que en los lados Norte y Sur, ocupan todo el ancho de la pared, y buena parte de las zonas media y baja en las paredes Este y Oeste, por lo que será en la zona alta donde se desarrolle prácticamente toda la ornamentación.

Se trata de una composición tripartita, con zócalo y zonas media y alta perfectamente definidas, separados por bandas negras, donde se observa una concepción muy limpia y luminosa, conseguida en primer lugar por el contraste cromático entre los grandes paneles monocromos rojos de la zona media, y los blancos de la zona alta; y, en segundo lugar, por la alta calidad en el acabado del enlucido, posiblemente pulido, de los paneles rojos.

En las paredes Norte y Sur, desarrolladas a partir del dintel sobre el vano, el panel rojo de la zona media se reduce a una ancha banda, y la zona alta de fondo blanco, se resuelve con un único compartimento central delimitado por una banda roja que forma un rectángulo con un elemento ornamental central suspendido. En la pared Sur, un cisne como un *velari*, de espaldas y con las alas extendidas; en la Norte, un símbolo astral representado como una



7. Estancia J, zona alta de las paredes Norte, Sur y Oeste.
Foto ALS

cabeza masculina imberbe con cara redondeada, mofletes, ojos expresivos y boca indicada con líneas angulosas. A los lados aparecen decoraciones vegetales: abajo florones con pétalos cordiformes típicos del tercer estilo de los modelos itálicos y, encima, una línea de palmetas estilizadas y una voluta. Arriba, un candelabro central con una secuencia de florones con hojas cordiformes, de cuya cabecera parten finas guirnaldas verdes y amarillas alternas, de las que penden cintas y lazos ondulantes de los que cuelgan cornucopias.

La zona alta de la pared Este se divide en compartimentos por medio de sencillas bandas rojas claras y verdes que se superponen a cada lado de uno grande central, donde aparecen diversos elementos ornamentales, enmarcados por guirnaldas verdes, o suspendidos por lazos y cintas ondulantes, rojas y marrones, de finas guirnaldas verdes y amarillas alternas. En el compartimento superior izquierdo destaca un pájaro en pleno vuelo, con un tratamiento naturalista excepcional, con un colorido basado en diversas tonalidades de azules, verdes y pinceladas amarillas, ocre y rojas. En los compartimentos inferiores se repite el mismo tratamiento: esta vez una sítula de oro suspendida por el asa, realizada con trazos seguros en tonos amarillos. En el compartimento central aparecen dos grifos enfrentados, separados por un florón central del que cuelgan dos guirnaldas verdes. Bajo ellas aparece el resto de la composición desarrollada simétricamente en torno a un clípeo de oro, enmarcado por un rectángulo de cuyas esquinas superiores parten dos cornucopias y diversos roleos vegetales.

Las tres paredes se remataban, en su empuje con el techo, con una cornisa de estuco moldurada.

La gama de colores de los elementos ornamentales se caracteriza por una cierta monocromía, se reduce a una gama de tierras y el efecto de volumen en la visión a distancia se consigue con tonos verdes. Los tonos amarillos de las sítulas, clípeo y símbolo astral, sugieren que lo representado eran objetos de oro. Sólo el pájaro y los grifos están tratados con más naturalismo por la ampliación de la gama cromática.



8. Pared Norte con ventana, de la estancia J. Foto ALS



9. Pared Sur de la estancia J. Foto ALS



10. Representación astral que preside la pared Norte de la estancia J. Foto ALS



11. Representación de Júpiter transfigurado en cisne de la pared Sur de la estancia J. Foto ALS

Los objetos suspendidos se encuentran entre los temas favoritos que suelen aparecer en las decoraciones de zonas superiores. La sítula, especie de cubo ritual; la cornucopia, cuerno colmado de flores y frutos símbolo de prosperidad; el clípeo, escudo; el grifo, ser mitológico vigilante de los tesoros ocultos y protector del tesoro de Apolo y Diana; las guirnaldas representan el triunfo. Son todos ellos motivos ampliamente documentados en los repertorios dionisiacos del siglo I en las pinturas pompeyanas del tercer y cuarto estilo, como se pueden ver en la casa de los Amorcillos Dorados, la casa de los Ceii, la villa de Poppea o la casa del *Colonnato tuscanico* en la Campania; aunque también aparecen en provincias como se documenta en el

edificio del bulevar Frédéric Mistral en la Narbonense. Se retomarán entre finales del siglo II y principios del III d.C., y aunque de origen mitológico, entonces carecerán de sentido religioso, siendo más bien una imaginaria culta que tratará de evidenciar ante los espectadores la cultura, el status social y la elevada posición económica del propietario de la casa.

La decoración de la parte alta de este ambiente es de tipo geométrico y responde a los criterios estilísticos del denominado estilo lineal, moda económica en ornamentación que se caracteriza por el fondo blanco y que se impone en época de los Severos, en el primer tercio del siglo III, la fecha propuesta para nuestra pintura, pero que perdurará a lo largo de todo el siglo IV, y del que tenemos magníficos paralelos en la casa de la Sala Subterránea de Bolsena (220-240 d.C.) (Barbet, 1977: 58); la casa de la calle Cuvier (Narbona) de finales del siglo II o principios del III d.C., (Sabrié, 1989a) y las casas de Diana y de los Muros amarillos de Ostia (Falzone, 2007: 100-124).

La estancia E

Localizada en la cabecera del eje principal Norte-Sur de la casa. Se trata de una estancia de prestigio para comidas o reuniones, un *triclinium* u *oecus* tetrástilo (con solo tres muros), que abría por su lado Sur directamente al *ambulacrum* (pórtico). De 6,40 m de ancho (E-W), 7,60 m de largo (N-S) y una altura de 4,60 m, más el techo abovedado de aproximadamente 1 m.

La estancia resulta imponente y majestuosa, su longitud se prolonga visualmente por la decoración de sus paredes, que reproducen una arquitectura ilusionista con columnas pintadas que parecen salirse del plano, y que se alinean con las dos columnas reales de piedra, que limitan el intercolumnio central del muro Norte del patio y que a su vez, y desde el punto de vista de quien está dentro de la estancia E, enmarcarían la escena de caza que se desarrollaba al fondo, en el *ambulacrum* Sur. Recurso con el que se confirma la interacción entre arquitectura y pintura mural, donde esta trasciende sus usos como mero elemento de embellecimiento y de acabado de las estructuras, para alcanzar un sentido en sí misma, y con el fin propagandista y último de impresionar a los visitantes que el *dominus* (señor de la casa) recibiese en este espacio, informando de su refinamiento y elevada posición social.

La decoración pictórica se caracteriza por un esquema compositivo y motivos ornamentales sencillos pero de gran plasticidad que producen un efecto extraordinario por la vivacidad y contraste de los colores. La composición se resolvía en tres zonas perfectamente definidas. En la zona baja, un rodapié entre gris y amarillo con goterones aleatorios negros, rojos y amarillos, sobre el que se levantaba un zócalo compartimentado, que imita un revestimiento de *crustae marmorea* rectangulares, recordando a los auténticos mármoles *cipollino*, *breccia corallina*, *giallo antico*, africano y portasanta. En la pared Oeste en el centro aparecía un plinto moldurado como un elemento arquitectónico aislado, con una flor de cuatro pétalos en su cara vista. La zona media estaba separada del zócalo mediante una banda negra corrida lisa (predela), y se resolvía con tres grandes paneles monocromos rojos pulidos de entre 2,14 y 2,30 m de ancho decorados por un triple filete de encuadramiento y líneas de encuadramiento interiores ocre, rematadas en sus empates con una flor tripétala y diminutas gotas que describen una línea en dirección oblicua hasta su encuentro con el triple filete. Los paneles están separados por columnas blancas con base ática y capitel jónico y fuste con aristas, de 0,34 m de ancho, delimitadas por su lado izquierdo, por un sombreado que va desde el ocre claro al marrón para terminar con una intensa línea azul, con lo que parecen reflejar la luz que les entraría desde el peristilo y dar sensación de auténtico volumen, llegando a crear la sensación





12. Pared Oeste de la estancia E con un zócalo de *crustae marmórea*, la zona media con grandes paneles rojo separados por columnas y cornisa moldurada de la zona alta. Foto ALS

13. Detalle del zócalo de la pared Oeste de la estancia E. Foto ALS

14. Detalle central de la escena de caza del *ambulacrum* Sur con un jinete, con túnica verde, que monta al caballo, ambos giran la cabeza hacia el felino que ataca por la grupa. Foto ALS

15. Detalle de grifo de la pared Oeste de la estancia J de la casa de los Grifos. Foto ALS

de ser elementos exentos. Por último, el empate con el techo se resuelve con una banda negra a modo de friso y una elaborada cornisa moldurada pintada en rojo y blanco. Las paredes Norte y Sur contaban con un luneto semicircular con una elaborada decoración, posiblemente un paisaje sobre fondo blanco.

Este tipo de decoración recuerda el clasicismo arquitectónico del segundo estilo pompeyano que en las provincias occidentales renacerá con ciertas variaciones, como es la rigurosa separación de las tres zonas de la pared, y se pondrá de moda a partir de la época de Adriano; la datación propuesta es de la primera mitad del siglo II.

El peristilo

Lo constituyen el *viridarium*, un patio abierto con un jardín, y los *ambulacra*, los cuatro pórticos cubiertos que le rodean, de 2 m de ancho y 5 m de altura, por donde se accedía al resto de las estancias. Heredado del Mediterráneo oriental es un elemento fundamental en toda lujosa casa romana, que representa el *modus vivendi* y la cultura de la aristocracia romana, y así nos lo referirá uno de los más conocidos escritores del siglo I, Plinio el Viejo en su *Hist. Nat.* L-LI: “Hoy en Roma se posee, con el nombre de jardines, lugares de placer, campos, villas; se vive la campiña en la ciudad”.

El patio estaba cerrado por muretes a media altura rematados por pretilos de piedra semicilíndricos, los intercolumnios, tres por cada lado; y columnas, cuatro por cada lado, que sustentaban el tejado de los pórticos circundantes. Actuaba como fuente de iluminación, aireación, y con una doble funcionalidad: pública, ya que en él se podían celebrar actividades prácticas como comidas y reuniones, el *negotium*; y privada, pues el propietario podía ejercitar el cuerpo y el alma a través de las actividades intelectuales y meditativas, así como entrar en contacto con las divinidades de la naturaleza, es decir lo que en el mundo romano se denominaba el *otium*.

La decoración pictórica se organizaba según dos diferentes percepciones visuales, desde el interior de los pórticos, y desde el exterior (es decir, desde el jardín), con lo que la interacción entre los elementos arquitectónicos y la decoración resultaba indisoluble.

Los muros Oeste, Sur y Este presentaban una distribución de elementos rítmica (con luces entre columnas muy semejantes) y una decoración similar, al interior con imitaciones de placados de costosos y exóticos mármoles (breccia de Settebasi para los laterales, y el verde *antico*, para los centrales), que transmitían solidez y majestuosidad a las estructuras, mientras que al exterior, el jardín real se extendía ficticiamente hasta los muros en los que sobre un fondo gris se pintaron tallos verdes verticales, con ramas perpendiculares y plantas herbáceas a base de hojas, verdes y amarillas, en forma de espadas que forman una densa masa que parte del suelo y que nos recuerda al iris (planta que en el mundo romano llevaba el nombre griego del arco iris personificado en la diosa homónima, mensajera de los dioses).

En el lado Norte la distribución de los elementos -intercolumnios y columnas- rompía el ritmo, pues las dobles columnas centrales quedaban descentradas al estar supeditas a la decoración de los muros de la estancia E. La decoración por el interior reproduce, en los intercolumnios de los extremos y en la parte baja de las columnas, un trampantojo que representa la panorámica de un jardín desdibujado, con flores rosas y amarillas entre hojas verdes, y circunferencias sinuosas negras o rojas, tras una balaustrada representada con líneas negras cruzadas que simulaban una estructura de madera o metal. En el intercolumnio central, sobre un plinto esta vez gris, aparece la figuración de un jardín cerrado a los lados

por una balaustrada, representada con dos paneles simétricos de *crustae marmorea*, imitando un *giallo antico* y un rombo centralizado de mármol blanco *lunense* con un *tympanum* (instrumento musical asociado al dios Dionisos) a cada lado, y la representación de una fuente de piedra de pie alto en el centro, entre dos plantas de iris. En esta composición lo que se está representando es la visión de un jardín sensual e idílico, con la presencia de vegetación, agua, instrumentos musicales y elementos arquitectónicos decorativos (balaustradas, fuentes), para transmitir a los usuarios la sensación de no tener barrera física entre ellos y la naturaleza, con lo que se trata de ampliar la visión del espacio, jugando con la perspectiva desde la estancia E, abierta en su lado Sur. Por el exterior, este muro presenta una composición de líneas oblicuas paralelas rojas y amarillas, que se cruzan formando rombos que albergan una flor de tres pétalos en el centro, todo ello sobre un fondo azul que se superpone al mismo tipo de plinto rojo que aparece en todos los muros. Composición que evoca una celosía de cañas con flores.

La decoración pictórica de las columnas en la parte baja es la misma que la de los muretes, y el resto del fuste exento se pintó de color rojo hasta el capitel de yeso blanco.

La representación de jardines que nos encontramos en este ambiente es un género que podemos ver tanto en pinturas como en mosaicos desde los años 30-20 a.C. y por todo el mundo romano, apareciendo magníficamente representado por primera vez en las paredes de la estancia semienterrada, posiblemente un triclinio estival, de la villa de Livia en Roma, y que se repetirá en multitud en viviendas como en la del Brazalete de Oro (Pompeya), en la villa de Poppea, en el *vestibulum* de la villa de Materno en Carranque, Toledo (Fernández-Galiano, 1989 : 258 y 1994: 203), en la villa narbonense de Près-Bas de Loupain (Hérault) entre otras, y que se seguirá utilizando hasta los siglos IV-VI como vemos en mosaicos de Aquitania o en la casa del Peristilo de Puppit de Hammamet en Túnez (Ben Abed, 1980: 48-51 y Ben Abed y Beschaouch, 1980: 175-180, 184-185).

El segundo espacio del peristilo, los *ambulacra*, estaba decorado con una composición tripartita horizontal en la que aparecía sobre un zócalo gris oscuro con salpicones rojos, blancos y amarillos, una zona media resuelta con grandes paneles rojos separados por interpaneles estrechos de color negro y con filetes blancos. En la zona alta, de los lados Oeste, Sur y Este, separada de la media por una banda amarilla horizontal fileteada en blanco, aparecían una sucesión de grandes paneles blancos separados por estrechos interpaneles rojos. En el lado Sur, los paneles blancos son sustituidos por una megalografía (figuras casi a tamaño natural), con una gran escena de caza en la que al menos se han documentado tres jóvenes jinetes sobre otros tantos caballos que reaccionan de forma frenética ante el ataque de un fiero y exótico leopardo. Los jinetes con torso de frente, van vestidos con túnica corta, amarilla, verde o azul, decorada por dos bandas verticales granate y calzados con altas botas militares. Cada uno va montado sobre un caballo de color marrón con las crines al viento, sobre una silla que queda tapada por una manta, y con los arreos pintados en granate con decoraciones metálicas bronceas. El jinete de la izquierda monta a un caballo encabritado con las patas delanteras levantadas y la cabeza girada hacia donde está el felino; el jinete sujeta las bridas con la mano derecha, y también dirige la mirada hacia al felino. El felino mira hacia la derecha y levanta las patas delanteras para atacar a la segunda montura, desde la que lo mira el jinete de la túnica verde, mientras que lo alancea con el arma que porta en su brazo derecho, mientras que con el izquierdo sujeta las riendas del caballo, que al galope en su huida, vuelve la cabeza hacia la grupa. La escena se sigue desarrollando hacia la derecha donde al menos aparece otro jinete, esta vez con túnica azul.



16. Trampantojo con la representación de un jardín desdibujado tras una valla, del intercolumnio Noroeste que rodea el patio del peristilo.
Foto ALS

La composición resulta de extraordinaria intensidad por el ritmo impreso por el pintor, conseguido por un lado mediante el contraste cromático de los colores aplicados (aparece toda la gama de colores que se documentan en la pintura romana, excepto el rojo bermellón) y, por otro, mediante la disposición dinámica de las figuras, colocadas en un mismo plano, al mismo tamaño y emergiendo del fondo unitario rosa, presentándose con escorzos y contorsiones violentas sobre todo en los caballos, que reaccionan ante el encuentro con el felino en contraste con los jinetes, más contenidos y estáticos.

La técnica de ejecución del pintor es compleja, con dos tratamientos distintos, uno rápido con tintas planas –rosa, verde, amarillo y azul- para los fondos y la vestimenta de los jinetes, y otra más elaborada y minuciosa, con distintas tonalidades para la representación carnosa de las figuras y las botas de los jinetes, donde se delinear los contornos con líneas precisas y se atiende más el detalle, con colores calientes -marrón, rojo marrón, granate, violeta y rosa-, aplicados con densidades distintas y ligeras pinceladas blancas para representar el volumen.

El esquema compositivo de la escena en secuencias, con cuerpos con direcciones opuestas y colocados en un mismo plano, recuerdan la célebre representación de la escena de caza de la tumba helena de Filipo II de Vergina, de la segunda mitad del siglo. IV a.C., (Baldassare *et alli*, 2002:20), con la presencia además de una figura central, el joven Alejandro alanceando a la fiera, al que se asemeja nuestro joven jinete con la túnica verde en el centro de la composición; la principal diferencia es la ausencia, en la pintura complutense, del paisaje selvático antropizado que se observa en la helena. Es una concepción por tanto muy clásica: clara, aireada, en un solo plano, con la agitación y emoción necesarias que únicamente se traslada a los caballos, ya que los jinetes resultan inexpresivos.

Esta iconografía se transmitirá al fin de la edad augustea y se prodigará durante los siglos III y IV. Tendrá grandes connotaciones simbólicas, y responderá a la necesidad de propaganda de una aristocracia que pretende emular al emperador que, cuando vencía a la fiera en la caza, gracias al poder divino, garantizaba la prosperidad del mundo. Su representación en ambientes privados era por tanto una exaltación del propietario, del *dominus* y de sus valores (culturales, religiosos y estéticos), que trataba de identificarse con grandes héroes como Alejandro y los emperadores y conquistadores romanos. No es extraño que aparezcan en estos ambientes de la casa, los *ambulacra*, ya que es el espacio con unas dimensiones suficientes y, sobre todo, porque tiene carácter público, ya que por él circulan los visitantes y clientes.

La referencia plástica del jinete victorioso (caballo encabritado o en movimiento fogoso, jinete con un brazo en alto en señal de triunfo) está ampliamente representada en la iconografía romana, no sólo en la pintura sino, sobre todo, en mosaicos: Djemila en Argelia, El –Djem,



17. Detalle de la cabeza de caballo que mira hacia la izquierda, con arreos de color granate, imitando cuero, y decoraciones de bronce. Foto ALS

en Túnez, y también en tramos de “La gran cacería” de Piazza Armerina, en Sicilia. Escena que como ya hemos visto recupera la tradición helenística de las tumbas del primer helenismo de los siglos IV-III a.C.: además de la de Filipo, la tumba de Perséfone en Vergina (Baldassare et al., 2002:16). En nuestro caso la escena sería pintada entre el siglo II y principios del III, por un taller local encabezado por *Dionysius*, que firma expresamente sobre el fondo rosa, cerca del primer jinete.

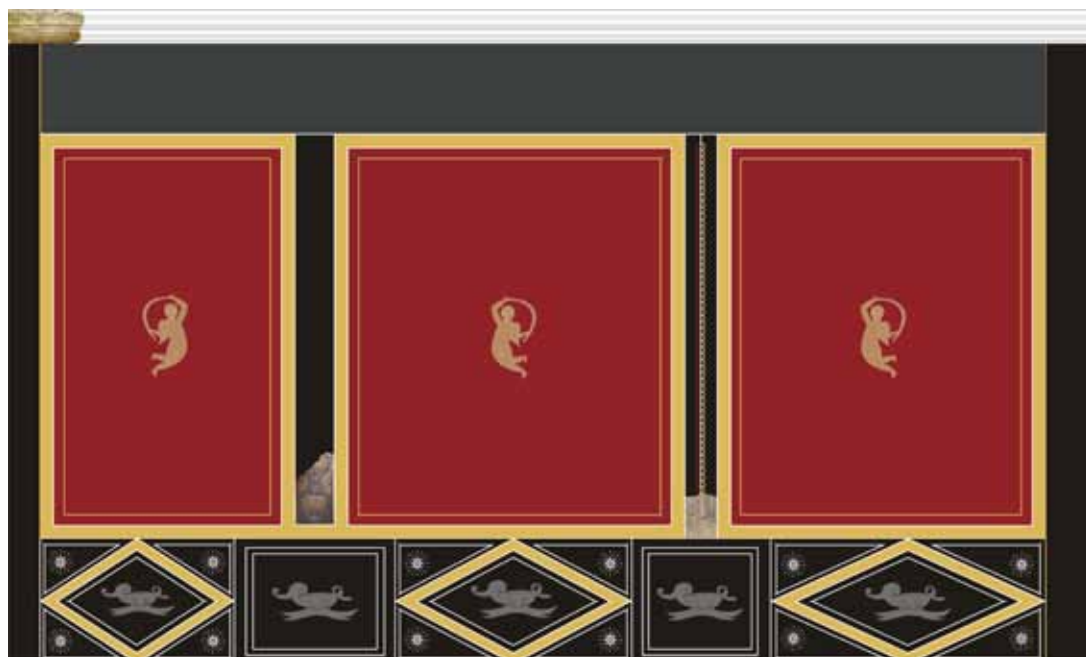
Las estancias F, D y U.

Las dos primeras, la F y U se han interpretado como *cubicula* (dormitorios) o estancias polifuncionales que servían para albergar actividades como el aseo, acicalamiento, enseñanza de los niños o simples estancias de estar. La D, sería una estancia de recepción o reunión. Se localizaron en las alas Este, Sur y Oeste respectivamente. Las dimensiones de la estancia F eran 5,36 m de longitud (E-O) por 3,10 m de ancho (N-S); las de la estancia D, 4,50 m de longitud (E-O) por 3,80 de ancho (N-S); las de la estancia U eran 7,35 m (N-S), dividida en dos ambientes, el delantero de tránsito de 4,70 m de largo y el segundo de reposo, por 4,80 m de ancho (E-O). Siendo la altura estimada de todas ellas entre 3,50 y 5 m.

Contaban con elementos de confort para calentarse y recibir iluminación y aireación, como eran unas bases de ladrillo para soportar braseros o estufas metálicas y vidrios para ventanas. En la F además, se ha documentado un depósito ritual de gran simbolismo, que estaría posiblemente bajo el lecho, consistente en una jarra cerámica y los restos de un ave (*gallus-gallus*).

Las tres estancias presentan una elegante y elaborada decoración pictórica, de características prácticamente idénticas en la F y la U. Las tres presentan un esquema compositivo dividido rígidamente en tres zonas, zócalo, zona media y zona alta, aunque con sutiles diferencias. Así la predela de separación entre el primero y la segunda quedaba interrumpido por la decoración de los interpaneles de la zona media en la estancia F. Y la zona superior de las estancias F y U estaría compartimentado y tendría una gran altura frente al estrecho friso corrido rematado con una cornisa moldurada de la estancia D.

Los zócalos de las estancias F y U presentaban imitaciones de *crustae marmórea*, rectangulares y anchas, con figuras geométricas inscritas, que imitan mármoles como el *cipollino*, *pavonazzetto*, africano o pórfido rojo entre otros; mientras que en la D se alternaban rombos y cuadrados realizados con bandas, sobre un fondo negro y con elementos monocromos azules en el centro, como un cisne, grifo, cabra, delfines, tritones, un toro y otros aún por determinar.



18. Hipótesis de la decoración pictórica de la estancia D, según A. L. Sánchez



La zona media se resolvía en la estancia D con anchos paneles rojos con una figurilla flotante central y en otros con recuadros centrales con figuras alegóricas (torso de figura femenina con rasgos muy marcados, masculinas coronadas con corona de hojas de hiedra y una de ellas con un tirso) que hacen referencia al mito del dios Baco. En las otras dos, en la zona media aparecían grandes paneles amarillos lisos, decorados con bandas y las líneas de encuadramiento interiores, y separados por paneles estrechos con fondo negro donde se dibujan elaborados candelabros de vástagos vegetales en la estancia F y más complejos en la D y la U, con la presencia de cisnes e imitaciones de elementos de auténticos candelabros metálicos como en la D, y figuras humanas fitomórficas, parasoles, cráteras y complicados motivos florales combinados, como vemos en la U.

La zona alta en la estancia U se decoraba con grandes paneles blancos separados por bandas; en la F sobre un fondo negro se dibuja una trama ortogonal de rectángulos realizada a base de bandas y líneas rojas y blancas con una flor de cuatro pétalos en el centro, que recuerda la compartimentación de los techos estucados; y en la D un estrecho friso con fondo negro y decorado con una profusa y delicada decoración vegetal.

La cronología de estas estancias sería con toda probabilidad el siglo II d.C.

19. Pared Este de la estancia F, donde aparecen perfectamente definidas las zonas baja (con *crustae marmórea*), media (alternando grandes paneles amarillos y estrechos con candelabros); y la alta (compartimentado con sillares con flores de cuatro pétalos). Foto ALS

20. Grafito con el nombre de Varia sobre la pintura de la pared Este de la estancia U. Foto ALS

21. Pareja de cisnes enfrentados sobre una pila, que sujetan por sus picos las cintas de las que pende un *tympanum* (pandereta). Detalle del candelabro o interpanel estrecho de la zona media de la estancia D. Foto ALS

La villa del Val, Complutum

Segunda mitad siglo II- principios III d.C.)

La villa del Val es un gran establecimiento de carácter suburbano, situado a unos 3 km al Este de *Complutum*, en un pasillo de terreno emplazado entre el río Henares y la vía que discurría hacia Zaragoza donde se han detectado varias villas de entre las cuales la del Val es quizá la más importante y desde luego la que mejor se conoce desde los años 70 del siglo pasado, donde han excavado investigadores como Fernández-Galiano, Rascón Marqués y Sánchez Montes (2007b).

Se trata de una gran residencia y explotación agropecuaria, según un modelo bien conocido del urbanismo romano donde residencias de importantes personajes abandonaban el centro urbano, estrictamente regulado con manzanas, calles y otras infraestructuras, para ocupar zonas suburbanas muy cercanas, donde era posible desarrollar proyectos arquitectónicos más ambiciosos que sobrepasaban las dimensiones de las casas de la ciudad.

La villa se remonta al siglo I d.C., si bien una intensa monumentalización que se inicia a finales del siglo III y se prolonga todo el siglo IV le proporciona sus características arquitectónicas más sobresalientes. Además de los edificios de uso agropecuario (almacenes, establos y otros), destaca la *pars urbana*, un complejo de varias edificaciones de carácter palaciego. Esta mansión señorial, tiene su acceso por la parte Norte, con una fachada decorada con un pórtico que enmarcan dos torres, y una fuente. En el interior el espacio arquitectónico se articula en torno a un gran muro semicircular, que delimitaba probablemente un jardín interior de 25'60 m de diámetro que se afrontaba con el acceso a una gran sala de recepción de 15 x 10 m, pavimentada con un magnífico mosaico con emblema de auriga vencedor. También abierto al jardín semicircular, un edificio de planta cruciforme, que se viene interpretando como un



22. Hipótesis de la reconstrucción 3D de la villa del Val, según Rascón

mausoleo o una iglesia. Al Sur de estos espacios, un edificio de planta basilical decorado con pavimentos musivos y unas pequeñas termas privadas.

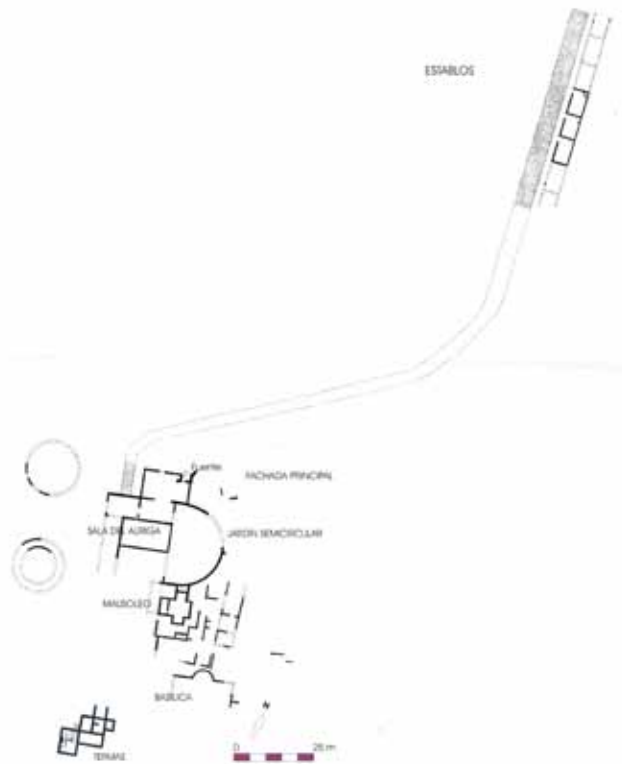
Se ha localizado un reseñable conjunto de pintura mural que, aunque muy fragmentada, nos informa de la presencia de estancias con zócalos con *crustae marmórea*, grandes paneles rojos, negros y amarillos para las zonas medias y techos pintados con decoración de circunferencias y línea de perlas exterior de color rojo sobre fondo blanco. El techo sigue un esquema de red, derivado del de techos estucados, que conocerá un gran desarrollo en todas las provincias occidentales a partir de la mitad del siglo II d.C. Ejemplos parecidos pero en registros superiores de pared, se han documentado en la estancia B de la casa III de Clos de la Lombarde, datada entre el fin del siglo II y principios del III d.C. (Sabrie, 1995: 85), y en la estancia 7 de la *insula* del Águila de Ostia de mitad del siglo III (Falzone, 2007: 144-149). Se ha localizado también algunos fragmentos con formas triangulares que recuerdan el pelaje de animales.

En el conjunto destaca un fragmento de pintura mural (11,9 x 11,2 x 2,2 cm) con la representación de un auriga guiando una biga (carro tirado por dos caballos) lanzada a la carrera, que formaría parte de una escena de *ludi circenses* de tipo narrativo que por su aspecto ornamental, carácter realista y barroco y miniaturista recuerda el preciosismo del tercer estilo pompeyano. Tema de un enorme fervor social ya que los aurigas eran considerados auténticos astros de la competición.

Aunque ha sido imposible determinar el sistema compositivo total, lo más seguro es que perteneciese a una escena de circo que estuviese en la zona media de una pared, de una estancia de representación o prestigio de la *pars urbana* de la villa, cuyo dueño estuviese vinculado con la organización de los juegos, o que participasen sus caballos o su facción.

El auriga está representado como un joven muchacho, vestido con una casaca de manga larga roja, lo que le identifica como perteneciente a la facción o equipo de los rojos, y va

23. Planta de la villa del Val y pintura mural representando a un joven auriga sobre una biga (carro tirado por dos caballos) perteneciente a una escena de *ludi circenses* (juegos de circo). Foto ALS



tocado con un casco de color azul turquesa con lo que parecen unas plumas, sujeta con los brazos extendidos las riendas de dos briosos caballos que van engalanados con palmas sobre sus cabezas. En la parte alta de la escena se distingue un *titulus pictus* (inscripción pintada), probablemente el nombre del cochero o de alguno de los caballos que reciben homenaje, en la que la lectura probable es: VICTORIS...

Destaca la unidad estética y la alta calidad que se refleja en el detalle, la composición, la armonía de los colores cálidos utilizados, y en la expresividad de los movimientos, que consiguen transmitir al espectador la vitalidad de la escena que se desarrolla sobre la arena del circo representada por los tonos ocre del fondo. El tratamiento de las sombras y las luces se consigue con la degradación de los tonos de los colores y la aplicación de pinceladas blancas en puntos precisos: mejilla, nariz y labios del auriga.

Los primeros antecedentes de la representación de una biga la tenemos en la cúpula del hipogeo del valle de Kazanlák de Tracia (moderna Bulgaria) entre la segunda mitad del IV y los primeros decenios de III a.C. (Baldassare et al., 2002:31-33), más cercanas cronológicamente a nuestra pintura, de la segunda mitad del siglo II, son las representadas en la casa de los Aurigas en Ostia donde encontramos a cada auriga sobre su carro en el centro de un panel de la zona media, y otros dos aurigas más, pero esta vez sobre cuadrigas en las pinturas de la calle Suarez Somonte de Mérida, datadas en el siglo IV (Álvarez, 1974: 169-187).

La así llamada casa de *Hippolytus*, Complutum

Siglo III-IV d. C.

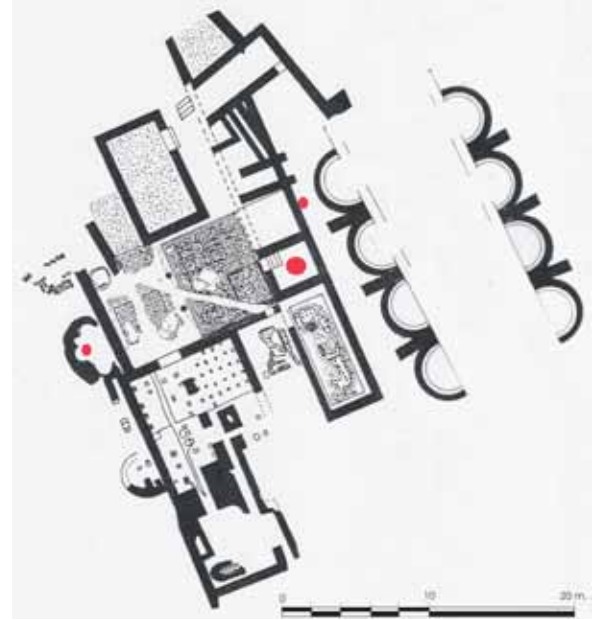
Se trata de un pequeño edificio suburbano, al Norte de la ciudad, propiedad de la familia de los Anios y que se vincula a un mausoleo funerario de la misma familia.

Fue excavado en la década de los noventa del siglo pasado por Rascón Marqués, y restaurado y puesto en valor en 1998. Su denominación se debe a la presencia de una inscripción en la que figura el nombre de *Hippolytus*, identificado como el artesano o dueño del taller que realizó el mosaico principal.

Este edificio, que data del siglo I pero conoce una importantísima reforma a finales del III o comienzos del IV, se caracteriza por disponer de unas elaboradas termas, a las que además de otros espacios (letrinas y otros de difícil atribución) se une un gran jardín exterior de evocación oriental y mediterránea, poblado con cedros, jazmines, palmitos y pelícanos; la evocación de los temas mediterráneos está también presente en el mosaico que decora el *frigidarium* (sala fría) y sala principal del edificio, que contiene un catálogo de fauna marina mediterránea. También dispone de un espacio de reunión integrado junto al jardín, ocho exedras capaces de acoger hasta aproximadamente ochenta personas. Se ha venido interpretando este edificio como la sede de una agrupación colegial de la élite de la ciudad de *Complutum* y vinculado a la familia complutense de los Anios.

Entre los elementos suntuarios que ornamentaban el edificio (incluyendo mosaicos pavimentales y murales y elementos escultóricos) se ha localizado un importante conjunto de pintura mural. Algunas pinturas *in situ* (interior de la piscina de agua fría, pasillo de acceso y muro exterior al Oeste de las exedras), pero la mayoría ha aparecido desplazada y muy fragmentada.

Destaca la decoración pictórica de las paredes de la piscina de agua fría, en la que sobre fondo amarillento muy desvaído, aparece una compartimentación del espacio mediante líneas



oscuras y bandas, describiendo una alternancia de paneles anchos y estrechos y donde la presencia de manchas informes sugiere que estos fuesen imitaciones de mármoles.

Se localizó un número muy elevado de fragmentos desplazados, de calidades muy distintas, algunos con cerámica y carbonos en la composición de sus morteros, que asociamos a los ambientes termales, y de colores variados, rojos, negros, negros repintados en verde, amarillos con vetas de colores imitando mármoles y granitos, pertenecientes posiblemente a zonas de zócalos; y rojos, negros, ocre, amarillos y blancos con bandas y filetes que posiblemente pertenecerían a zonas medias.

El conjunto más interesante es el que se recuperó altamente fragmentado y colmatando la piscina de agua fría, probablemente procedente de la propia decoración de su parte media y alta: incluye diversos motivos figurados entre los que distinguimos tres figuras humanas adultas, dos rostros femeninos identificados por el color claro de la piel, y una cabeza masculina, de color más oscuro, además de siete fragmentos con tonalidades rosáceas que identificamos con individuos infantiles, posiblemente erotes (cabezas tocadas con coronas de cintas y vegetales con rostros mofletudos y rasgos infantiles y diversos troncos y extremidades), algunos de ellos cabalgando sobre animales sin identificar.

El esquema compositivo y la restitución de la escena resultan difíciles de componer, aunque por el color del fondo, verde azulado, y por el estudio y paralelos iconográficos documentados en otras partes del Imperio (en la pared frontal del *frigidarium* de las Termas de los Siete Sabios en Ostia -Borda, 1958: 306; Dorigo, 1966, lám. V.) o en el ábside del *frigidarium* semicircular de la Villa de Mulheim-Kärlich, nos permiten sugerir la hipótesis de que formen parte de una escena de carácter acuático, tema recurrente en los ambientes termales en el que nos encontramos. Donde podríamos identificar a uno de los personajes femeninos como a Venus, y el resto de los personajes con su cortejo en el que podrían aparecer un tritón o incluso Neptuno (el personaje adulto masculino) y los erotes sirvientes.

La datación propuesta una vez analizados los modelos decorativos, que también serán recurrentes en los mosaicos africanos donde aparece Venus como protagonista de las escenas, nos llevan a los siglos III-IV d.C.

24. Hipótesis de reconstrucción 3D de la casa de Hippius y planta de la excavación con localización de pinturas murales. Según Rascón

25. Detalle de erotes de la escena del cortejo de Venus de la casa de *Hippolytus*. Foto ALS



La *domi* de la calle del Juncal n.º 20, Complutum

Segunda mitad siglo I d.C.

Los restos de la calle Juncal nº 20 pertenecen a una *domus* localizada al Norte del decumano I, de la que desconocemos su tipo de planta y dimensiones. Durante la excavación realizada en 2008 por Sánchez Montes se localizaron dos estancias incompletas, las Ay B.

En la estancia A, pavimentada con un opus *signinum* fue donde documentamos restos de pintura mural, consistentes en parte del zócalo *in situ*, con fondo blanco y salpicones rojos y otros restos de pintura pertenecientes a la zona media caídos entre el sedimento.

La composición de esta zona media era sencilla y elegante, en la que se alternaban paneles anchos amarillos con finas líneas de encuadramiento rojas, y estrechos con fondo rojo brillante donde se concentraba toda la ornamentación. Sobre el fondo rojo de excelente calidad, aparece un elaborado, elegante y minucioso candelabro vegetal, enmarcado a ambos lados por un festón. El candelabro central se compone de florones de pétalos cordiformes y diversas hojas y delicados tallos con flores caladas, en los que se utilizan además del color azul, toda una rica gama de ocre, amarillos y verdes principalmente, y blanco para marcar el volumen y la luz.

Se trata de un ejemplo de una refinada pintura provincial hispana, posiblemente de un taller local, que sigue las modas propias del cuarto estilo, aunque recupera el tema del florón con pétalos cordiformes típico de los modelos itálicos del tercer estilo. La datación propuesta es la segunda mitad S. I d.C., último tiempo julio-claudio y época flavia.



26. Detalle de candelabro vegetal entre grandes paneles amarillos de la zona media de la *domus* localizada en calle Juncal 20. Foto ALS



Vrbs in rure, la pintura mural romana en el ámbito rural madrileño

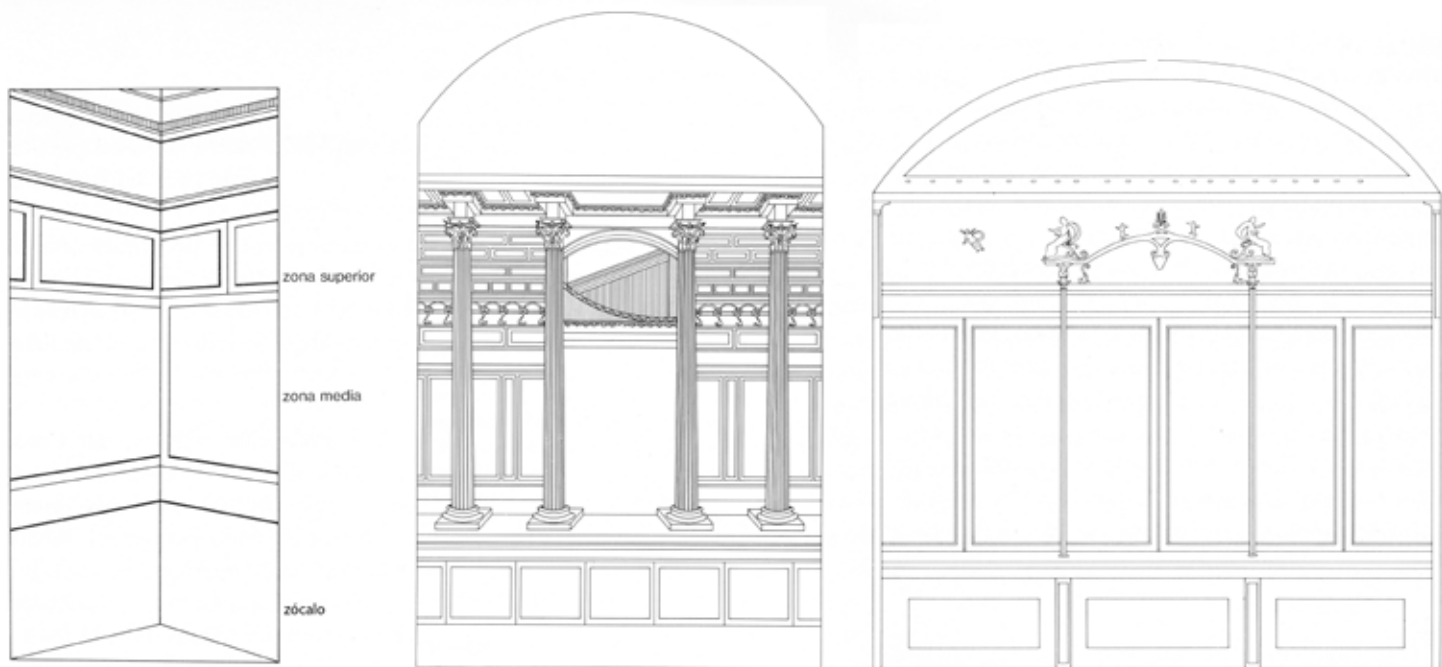
Alexandra Uscatescu

El panorama de la pintura mural romana y tardoantigua en el ámbito rural de la Comunidad de Madrid está muy limitado por los problemas de conservación que presenta este tipo de soporte, las propias técnicas arquitectónicas tradicionales –los muros de tapia o *ex terra parietis* de Plinio (*Naturalis Historia* 35.169, c. 77), y que caracterizan a las provincias hispanas y africanas, pese a la solidez que aportan a los edificios, una vez desmoronados éstos y retornados a su original naturaleza terrosa no pueden impedir que la acción de los agentes atmosféricos vaya disolviendo la pintura mural caída-. A lo que hay que sumar, las ulteriores actividades antrópicas post-deposicionales, como la búsqueda de material de acarreo (zócalos contruidos con mampostería) o los trabajos agrícolas que han ido fragmentado los murales que decoraban buena parte de las casas de campo de la elite romana hasta su práctica desaparición. No obstante, teniendo en cuenta los escasos ejemplares conservados (siempre fragmentarios), el panorama rural madrileño no es tan desolador como esas circunstancias nos pudieran hacer pensar. La propia cultura romana provee de claves fundamentales que ayudan, en buena medida, a la reconstrucción de su pintura mural, tal y cómo se verá a continuación.

Tanto la arquitectura como la pintura mural romanas constituyen el arte de conformar el espacio en torno a lo ritual, extendiendo su influencia a la esfera de lo privado, a la casa romana (*domus*) en la que cada espacio se entiende en términos rituales o en relación a la actividad que se realizaba en él¹. La *domus* es en sí misma un sistema cultural que implica un conjunto de asunciones y experiencias que se expresan siguiendo unas prácticas comunes y compartiendo una misma cultura visual, lo que conforma la identidad romana². Independientemente de su carácter urbano o rural, la casa romana se presenta como un modo de articular los valores culturales de la sociedad romana, indica estatus social y económico, y un modo de ver el mundo. Las distintas estancias reflejan una jerarquía marcada por posición y tamaño, extremo que se visualiza principalmente a través de la decoración interior de cada habitación (pintura mural, pavimentos musivos, objetos decorativos, etc.)³, de ahí que muchas de estas pinturas murales se encuentren en la parte más pública de la casa, allí donde el *dominus* recibe a sus clientes o donde agasaja a los amigos con banquetes amenizados con espectáculos o les permite gozar de su biblioteca (Sidonio Apolinar, *Epist.* 2.9.4-5, c. 461-467). Cuanto más importante es una persona, más pública es su casa. Así las elites provinciales viven plenamente el modo de vida romano. En las *uillae* madrileñas de La Torrecilla o de Tinto Juan de la Cruz⁴, las pinturas murales se asocian a una sala absidal identificada con el lugar de recepción o triclinio,

- 1 Clarke, 1991: 1; Fernández, 2003, *passim*.
- 2 Huskinson, 2000: 7.
- 3 Swift, 2009: 85.
- 4 Barroso *et alii*, 2001: 168-170, 192-193; fig. 20 ; Oñate, Penedo y Sanguino, 2007: 95; fig. 12.

Página izquierda:
Puente de Segovia (Madrid).
Restos pertenecientes a una
villa. Foto Museo Arqueológico
Regional. MT



1. Esquema de los tres primeros “estilos” pompeyanos (de izquierda a derecha).

y, en algunos casos, marcada morfológicamente por el uso de un nuevo tipo lecho triclinar de forma semicircular, en boga en época tardía, el *stibadium* y que presentaba la ventaja de dejar el resto del espacio libre para desarrollar pequeñas actuaciones o animar el banquete con músicos o recitaciones⁵. La extensión del modelo se explica en gran medida gracias al patrón de la *aemulatio* y, salvo las restricciones del entramado urbano, las residencias campestres romanas y tardoantiguas desarrollan programas decorativos similares: la cultura visual romana no cambia según sea el contexto urbano o campestre. La *pars urbana* de la *uilla* (establecimiento de explotación agraria que contaba con una residencia más o menos lujosa para el *dominus* y su familia, y que podía gozar de iguales o mayores comodidades que la residencia urbana): es la *urbs in rure* de Ausonio (*De herediolo*, 3.1.29, c. 380).

El aumento cualitativo y cuantitativo del conocimiento sobre pintura mural romana y tardoantigua muestra que ésta es mucho más homogénea de lo que anteriores estudios consideraban, y que no hay tantas diferencias entre provincias ni tampoco entre campo y ciudad. Ahora se conoce mucho mejor el proceso creativo de la pintura mural doméstica desde el siglo II, sobre lo que A. Mau estableció como los cuatro estilos pompeyanos, adaptando los hallazgos de esa ciudad campana a las descripciones de Plinio (*Naturalis Historia* 35) o Vitruvio (*De Architectura* 7.5)⁶. En realidad, no son “estilos” sino sistemas decorativos que articulan la superficie del muro en diversas unidades horizontales y verticales, de modo que el mural queda dividido horizontalmente en tres zonas (zócalo, zona media y zona superior o friso; además de los techos⁷). Mientras que la articulación vertical de las paredes se hace mediante lesenas, columnas o candelabros colocados rítmicamente (Fig. 1), como el que aparece en el fragmento de la *uilla* tardoantigua de Villaverde Bajo, posiblemente derivado de un esquemático segundo estilo pompeyano (Fig. 5)⁸.

En esos sistemas decorativos, tan eclécticos, se advierte algo muy propio del arte romano que despunta por su capacidad de apropiarse de elementos diversos, combinando lo antiguo y lo nuevo. En ese proceso creativo se sintetiza lo anterior, se deconstruye libremente, pero el

5 Ellis, 2008: 149-150.

6 Mau, 1882.

7 Abad, 1982: 286-287.

8 Barbet, 1985: 100-102; Pérez de Barradas, 1931-32: 113-114; lám. XXI-XXII.



resultado no es una repetición, sino una cita⁹. Este modo de creación artística también tiene mucho que ver con el mecanismo de transmisión cultural romano en el que la *auctoritas* y la iteración de modelos antiguos está en la base. Y, sobre todo, parece resurgir con fuerza en época tardoantigua en la que la idea del centón artístico (permítaseme ese símil literario) podría ejemplificar bien este modo de creación artística. Eso explica la profunda “romanidad” que presentan ciertas pinturas murales altomedievales (siglos VIII-IX) de San Julián de los Prados en Oviedo, el torhalle del monasterio carolingio de Lorsch, en Alemania, o los frescos del Gran palacio de Constantinopla recientemente descubiertos.

En el caso del ámbito rural romano que actualmente ocupa la Comunidad de Madrid, pese a que la relación numérica entre ciudad-campo se inclina totalmente a favor este último —sólo existe un municipio identificado con total seguridad: *Complutum*—¹⁰, los hallazgos rurales son más fragmentarios. Los ejemplos más antiguos corresponden al panel hallado en el *uicus* de la Ermita Virgen de la Torre, una aglomeración secundaria de planta irregular organizada en torno a una calle porticada, fechada a finales del siglo I (Fig. 2)¹¹. Y los fragmentos hallados en las inmediaciones del Puente de Segovia (Fig. 3)¹², cuyos mutilados restos se han identificado con una *uilla* altoimperial (siglos I-II). Los restos de Carabanchel (minúsculos fragmentos pintados en rojo), Titulcia o Vaciamadrid tendrían esa misma cronología¹³. El resto de hallazgos corresponde a *uillae* de época tardoantigua (siglos IV-V) y, pese a contar con un mayor número de ejemplos (Fig. 8), podría seguir siendo válida la aseveración de Guiral sobre la simplicidad de lo conservado en el centro peninsular¹⁴. El escaso material madrileño induciría a pensar que la decoración mural se limitaría a la imitación de “mármoles” (brocateles, veteados o moteados), y esos elementos se localizarían preferentemente en el zócalo de las estancias, precisamente en la parte que mejor se ha preservado en todos los ejemplos madrileños. Ciertamente, su estandarización podría condicionar una interpretación poco elocuente de esas imitaciones de *marmora*, pero justamente ese juego de *trompe-l'oeil* es lo que atrapa la atención del observador, según Lacan¹⁵. La pintura tardoantigua es, por encima de

- Límite excavación arqueológica
- Zócalo de muro
- Proyección hipotética muros
- Firme de calzada o pavimento
- Fosa de expolio de muros
- Ⓟ Pintura mural

2. Ermita Virgen de la Torre en Vicálvaro-Vallecas, Madrid. Plano y foto AU

9 Baldassarre *et alii*, 2006: 178.
 10 Carrera, Martín y Pérez, 1995: 5.
 11 Uscatescu, 2011-12.
 12 Martínez (ed.), 2007: 70-71; Vega *et alii*, e.p.: fig. 4; Criado *et alii*, e.p.
 13 Fuido, 1934: 87; Vilorio, 1955: 135.
 14 Guiral, 1998: 118-128.
 15 Lacan, 1963-64: 102-103.

3. Puente de Segovia, Madrid.
Foto Museo Arqueológico
Regional MT



todo, impresionista, a base de manchas, en la que domina la bidimensionalidad, con tendencia al contraste cromático, y al igual que otros ejemplos mediterráneos, se evita la sensación de profundidad¹⁶.

“Se dice *pictura* en el sentido de *fictura* (ficción)”; esta curiosa analogía de Isidoro (*Ety-mologiae* 19.16.1, c. 627-630) refleja perfectamente el espíritu de la pintura mural romana y se centraría en la zona media del muro. El zócalo realista sería el nexa arquitectónico que enlaza una ilusión constructiva (que amplía visualmente el espacio físico de la estancia) o con un paisaje soñado. Los sólidos muros se diluyen y se abren a un jardín, a una visión teatralizada del paisaje urbano; en fin, al exterior de la casa, para ver sin ser visto. La ilusión romana apunta a la impresión de verosimilitud, promete cosas reales a través del muro¹⁷. Esta concepción de la decoración mural es profundamente cultural, no es la retórica del tropo de la añoranza del campo o de la naturaleza, y eso explica su presencia en el ámbito rural. La reconstrucción del fresco de la sala de representación absidal de la *uilla* de La Torrecilla nos promete esa transgresión de la pared a través del remedo de una valla pétrea (patrón de escamas imbricadas)¹⁸, pero por desgracia no se conserva nada más allá del zócalo (Fig. 4). Un juego semejante, entre artesano y espectador, se muestra en el zócalo de la estructura octogonal tardía de Valdetorres de Jarama, mediante la representación de una valla de madera en forma de retícula pintada en rojo sobre fondo beige (Fig. 7)¹⁹, o el jardín fingido de Tinto Juan de la Cruz (Fig. 6).

Esos usos culturales de la pintura mural trascienden el ámbito puramente doméstico y se plasman, siguiendo costumbres mediterráneas muy antiguas, en ambientes funerarios. En la Comunidad de Madrid, únicamente contamos con un zócalo en el interior del mausoleo de Arroyomolinos; una estructura arquitectónica asimilable a un templete con pórtico frontal y que constituye, hoy por hoy, uno de los ejemplos más relevantes no sólo de la Comunidad de Madrid, sino de la Península Ibérica²⁰. Y de nuevo, la última morada del *dominus* comparte con la casa tardoantigua el nexa con lo fantástico, a través de un zócalo de mármol simulado.

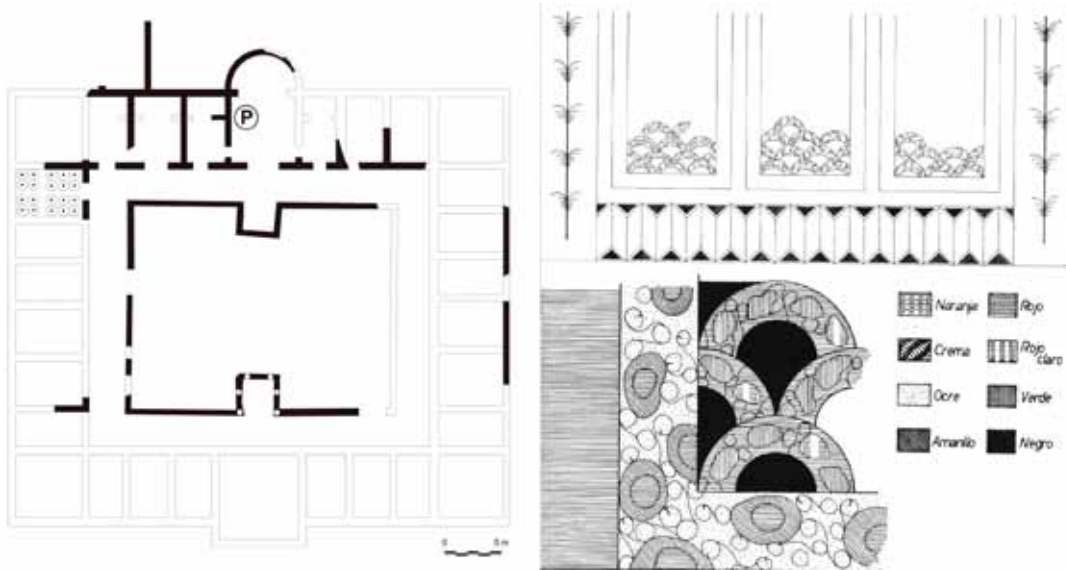
16 Zimmermann y Ladstätter, 210 2011: 1-13.

17 Elsner, 1995: 75.

18 Lucas y Blasco, 2000: 100-103; lám. VIII; Alonso, Blasco y Lucas, 1992: 141-148; fig. 2-3; lám. VII.

19 Baquedano, 1982: 62; Arce, Caballero y Elvira, 1997: 327.

20 Vigil-Escalera, 2009: 322; fig. 6; Vigil-Escalera, 2014: 55-56.



4. La Torrecilla, Getafe. M.C. Blasco, y M.R. Lucas (eds.), *El yacimiento romano de la Torrecilla: de uilla a tugurium*, Ediciones UAM, Madrid, 2000. Foto CB y RL

Ejemplos representativos

- *Vicus* romano de la Ermita Virgen de la Torre, Vicálvaro-Vallecas, Madrid
- Hallazgos en el Puente de Segovia, Madrid
- Villa tardoantigua de La Torrecilla de Iván Crispín, Getafe *
- Villa tardoantigua de Villaverde Bajo, Madrid
- Villa tardoantigua de Tinto Juan de la Cruz, Pinto
- Villa tardoantigua de Valdetorres del Jarama *
- Mausoleo tardoantiguo de Arroyomolinos

*Yacimiento intervenido por la Comunidad de Madrid

Vicus romano de la Ermita Virgen de la Torre, Vicálvaro-Vallecas, Madrid

Final del siglo I-inicios del siglo II

Durante las obras de urbanización del PAU de “Los Berrocales”, las excavaciones emprendidas entre 2007-2010 por la empresa Archeomedia y dirigidas por A. Uscatescu han sacado a luz restos de pintura mural al fresco, compuestos por un zócalo de imitación de placas de mármol brocatel o *giallo antico* de tonos amarillentos, alternadas con paneles en blanco con veteados en línea gruesa roja (emularía la brecha sienesa o el alabastro egipcio) y, en la parte media, una zona pintada totalmente en rojo moteado, que superarían el metro de altura (restos inéditos, que aún no han sido restaurados). Los hallazgos se encontraron parcialmente caídos y aunque una parte del zócalo se encuentra *in situ* en un ámbito posiblemente termal, pavimentado con *opus signinum* que, en 2010, todavía no había sido excavado. Rematando la pared o como dintel de un vano, se encontró en la misma habitación una moldura de estuco de unos 70 cm de longitud, decorada con dientes de lobo y roleos vegetales en relieve. Los hallazgos se localizaron en el lado norte del edificio D (ámbito 49), que daría acceso por su lado oriental a una calle pavimentada con losas irregulares de piedra. El conjunto habría sido construido en época Flavia (finales del siglo I) y habitado durante la centuria siguiente, cuando es abandonado bruscamente. Este complejo se ha identificado con un hábitat o aglomeración rural secundaria que las fuentes romanas suelen denominar *uicus*, en oposición al hábitat rural disperso representado por las *uillae* romanas.

Hallazgos en el Puente de Segovia, Madrid

Siglos I-II

Los primeros testimonios de su existencia datan de la década de los años treinta del siglo pasado, según F. Fuido, localizándolos frente al cementerio de San Justo y la finca del pintor Francisco de Goya. Los trabajos de soterramiento de la M-30 entre 2005-2006 supusieron la excavación de urgencia de esta *uilla* romana por parte de J. Vega, de la empresa Argea, quien ha fechado los murales entre los siglos I-II. El edificio cuenta con tres momentos de ocupación distintos. Entre los hallazgos destacan abundantes restos de pintura mural al fresco en estado fragmentario (17,2 x 10,4 x 2,8 cm, 12,4 x 11,9 x 3 cm, y 15,7 x 9,8 x 3,4 cm) diseñando placas

de imitación de mármoles amarillos tipo brocatel, y otro con una banda roja y una especie de guirnalda simple. Recientemente, se ha propuesto una reconstrucción con los fragmentos murales inconexos y organizados en grandes paneles rectangulares de color azul con banda de encuadre amarillenta, y de color rojo y negro con sendas líneas de color blanquecino. La separación entre paneles se realizaría mediante una banda ancha de color crema-amarillento. Entre los pigmentos utilizados destaca la presencia de azul egipcio en un fragmento con una banda amarilla superpuesta. La limitación física de la zona excavada no permitió discernir la totalidad del establecimiento identificado como *uilla* y mucho menos la asociación segura de las estancias donde aparecían los fragmentos pictóricos.

Villa tardoantigua de La Torrecilla de Iván Crispín, Getafe

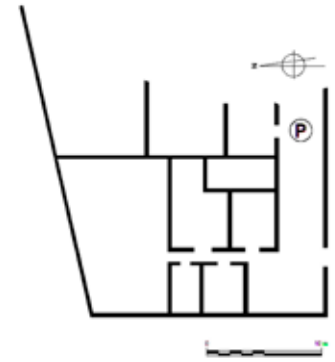
Siglos IV-V

La *uilla* romana de La Torrecilla fue excavada por M.A. Alonso, M.C. Blasco y R. Lucas, de la Universidad Autónoma de Madrid, en la década de los años ochenta del siglo pasado. Aunque los fragmentos de pintura mural se encontraron dispersos en distintas estancias de esta *uilla* (especialmente H-1 y H-5), los hallazgos mejor conservados se centran en el ala sur del edificio, concretamente en la sala absidal que correspondería a la sala de representación del *dominus* (H-3) vinculándose el remate semicircular de la estancia, como es habitual en otras *uillae* tardías, posiblemente a la inclusión del *stibadium* o lecho de forma semicircular. Esta sala se abría a una zona con pilastras que formaban una arquería cuyo intradós o trasdós estaba ornamentado con plaquetas cuadradas de estuco con motivos geométricos y rosetas en bajo-relieve (8 x 8 cm). Los fragmentos murales fueron realizados con una técnica mixta de fresco y fresco seco, con incisiones, perfilado preparatorio hecho con pincel fino y uso de plantillas. Las piezas exhumadas no superaban los 10 cm, por lo que se planteó una reconstrucción hipotética de la pintura mural como sigue: el esquema pictórico reconstruido sólo alcanzaría el zócalo y parte media del muro, desconociéndose el desarrollo pictórico de la zona superior. El zócalo presenta una cinta quebrada de paralelogramos con efecto cromático de relieve. La parte media del muro se organizaría en tres grandes paneles separados por bandas de color ocre que contienen un motivo de escamas imbricadas de diámetro máximo de 29 cm y un grosor de 4,5-6,5 cm, imitando mármol brocatel sobre un fondo negro; en las bandas verticales de separación de color ocre de imitación de mármol, se dispone un motivo de tallo vertical negro con decoración fitomorfa de color rojizo. Este esquema, en el que la franja de “mármoles” asciende a la zona media de la pared, según señala Guiral, es muy corriente en el siglo IV avanzado, datación que coincide con la recopilada por la estratigrafía del edificio que lo coloca en la fase II, fechada en los siglos IV-V. Resulta significativo que la sala absidal sea la única que no sufre transformaciones durante la reocupación del espacio en la siguiente fase (siglos VI-VII).

Villa tardoantigua de Villaverde Bajo, Madrid

Siglo IV

Los restos arqueológicos romanos fueron descubiertos por F. Fuido en 1927, y en los años siguientes se excavaron y publicaron por parte de J. Pérez de Barradas del Ayuntamiento de Madrid. Posteriormente, fueron objeto de nuevas intervenciones en los años setenta y ochenta



5. Villaverde Bajo, Madrid.
Foto Ayuntamiento de Madrid,
Museo de los Orígenes

del siglo pasado, por parte de J. Fernández y A. Fuentes, respectivamente. Por desgracia, las estructuras arquitectónicas fueron sacrificadas para la construcción del Nudo Súper Sur. Entre los restos de la *uilla* romana más antigua, fechada entre los siglos I-II, se localizaron fragmentos murales pintados en verde, rojo, negro y blanco, demasiado pequeños para cualquier intento de reconstrucción. Entre finales del siglo III o inicios del siglo IV (hallazgo de un ánfora lusitano-bética Almagro 51C bajo uno de los mosaicos, cuya producción se fecha entre la segunda mitad del siglo III y mediados del siglo V) se construyó una nueva *uilla* que presentaba tapices musivos geométricos y restos de pintura mural que fueron arrancados y restaurados, y que actualmente se exhiben en el Museo de los Orígenes de Madrid (CE1974/124/242 a 244 y CE1974/124/853 a 856). Prácticamente, todos los muros debían estar cubiertos de revocos de color, pero la mayoría de las pinturas al fresco se localizaron en la habitación A, donde se encontró un fuste procedente del peristilo de la *uilla* e incluso se conservaba un zócalo *in situ*, que no pudo extraerse (78 x 20/24 cm), con un esquema de imitación de mármoles sobre el

que se disponía una banda en color rojo. El resto de fragmentos pictóricos corresponde a paneles de imitación de mármol brocatel amarillo y vetado en color blanco azulado y, en algún caso, se han localizado elementos separadores verticales a modo de vástagos de candelabros o astiles moldurados. Pérez de Barradas menciona la existencia de motivos florales como hojas de parra que no se han conservado.

Villa tardoantigua de Tinto Juan de la Cruz, Pinto

Siglo IV

Esta *villa* tardoantigua se localizó durante las excavaciones de urgencia de 1992 en el PAU de Arroyo Culebro de Pinto (Plan Parcial 1), en Tinto Juan de la Cruz (yacimiento 10), y los trabajos arqueológicos fueron dirigidos por P. Oñate y J. Penedo de la empresa Artra. El complejo tardío, con una planta muy mermada por la actividad agraria y de acarreo de piedra, ha sido identificado con una *villa*; consta de tres partes, entre las que destaca la zona residencial con una estancia central absidal pavimentada con *opus signinum* e identificada con el triclinio de la *villa* por la existencia de huellas de los *lecti triclinares visibles* en el momento de la excavación; a ese *oecus* semicircular se accedía mediante un escalón. Por su lado oriental, esta estancia conducía a otra sala donde se encontraron las pinturas murales con un motivo fitomorfo (vástago central con tres ramas en espiral) realizado a base de pinceladas de colores amarillento y negro sobre fondo oscuro. La mayoría de los fragmentos muestran motivos de franjas de separación o de encuadre lisas de color ocre, castaño y verde claro. Se encuentra gran cantidad de fragmentos de color amarillento, castaño, negrozco o verde, en la zona de acceso a la sala absidal de representación (recintos I, II, III, VII, VIII y IX), pero por desgracia ninguno se ha-

6. Tinto Juan de la Cruz, Pinto.





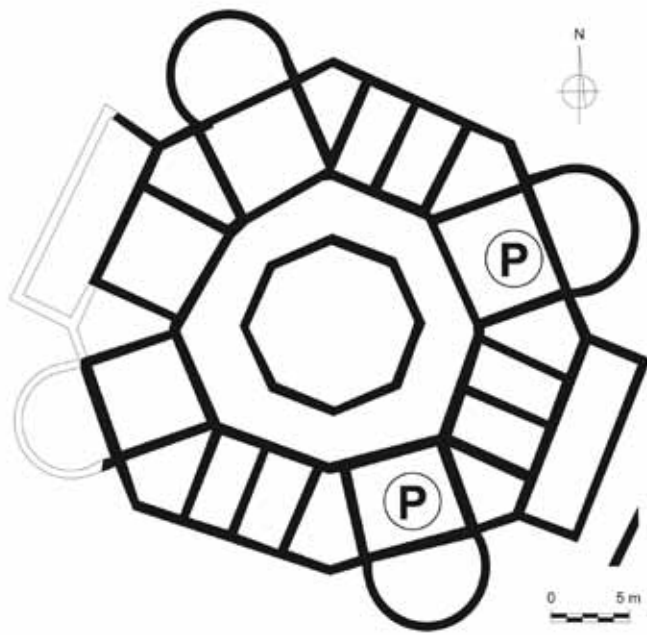
7. Tinto Juan de la Cruz, Pinto.
Foto Museo Arqueológico
Regional MT

lló *in situ*. Las pinturas murales se presentan en un estado fragmentario muy erosionado. Sin embargo, en la habitación II destaca la presencia de fragmentos de grandes hojas bicromas en distintos tonos verdes y pequeños brotes vegetales sobre fondo ocre y violeta, delineados con gruesas pinceladas en color pardo oscuro de forma muy impresionista; así como imitación de mármoles brocateles de distintas tonalidades, y un minúsculo fragmento que muestra un fondo azul claro. Su datación se sitúa en el siglo IV, aunque la *uilla* es reocupada durante el siglo siguiente y definitivamente abandonada como área habitacional cuando en el siglo VI se convierte en zona cementerial.

Villa tardoantigua de Valdetorres del Jarama

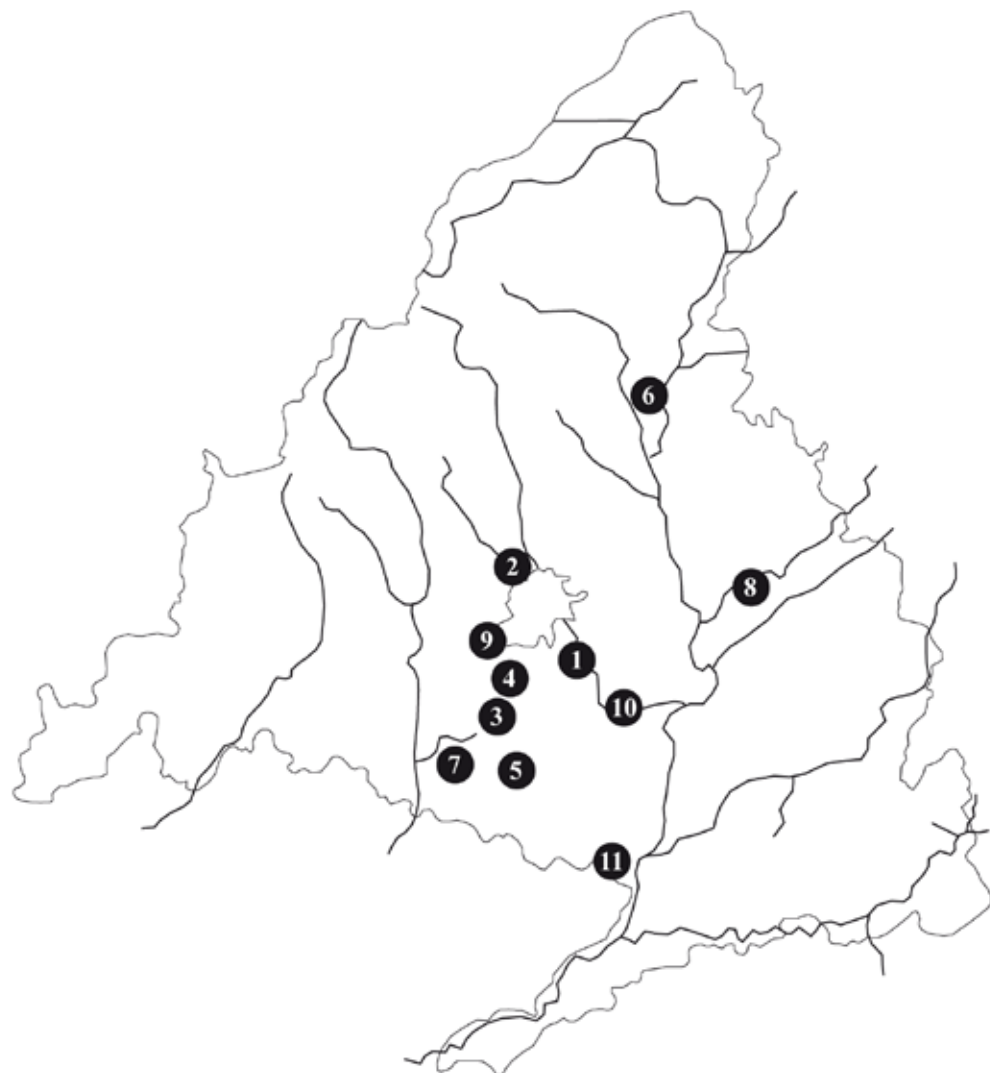
Final del siglo IV

Esta peculiar *uilla* fue excavada entre 1978 y 1982 por J. Arce, L. Caballero y M.A. Elvira, quienes establecen que su construcción se fecha en el siglo IV, siendo abandonada a inicios del siglo V. Se conserva el zócalo de un único edificio de planta centralizada y organizado de forma radial en torno a un patio octogonal, con estancias triangulares, rectangulares y acabadas en ábside dispuestas de forma alterna. Una estructura similar a las de las *uillae* portuguesas de Abicada (Portimão) y Rabaçal (Penela), la inglesa de Holcombe (Devon) o la alicantina de Baños de la Reina. En algunas zonas presentaba arquerías de ladrillo y ventanas cerradas con vidrio. La espectacularidad del hallazgo se centra en los hallazgos de fragmentos de cajas de marfil importado, un importante conjunto escultórico de temática mitológica datado entre el siglo II y IV, incluso alguna pieza ha sido recientemente reasignada al taller oriental de Afroditi-



8. Valdetorres del Jarama.
Museo Arqueológico Nacional.
Fotografía: AU

9. Localización de los
yacimientos romanos y
tardoantiguos con pintura mural
en la Comunidad de Madrid



1. Ermita Virgen de la Torre
(Vicálvaro-Vallecas)
2. Puente de Segovia (Madrid)
3. La Torrecilla (Getafe)
4. Villaverde Bajo (Madrid)
5. Tinto Juan de la Cruz (Pinto)
6. Valdetorres del Jarama
8. Complutum
(Alcalá de Henares)
9. Carabanchel (Madrid)
10. Rivas-Vaciamadrid
11. Titulcia

sias (Turquía). Los restos pictóricos se concentraban en dos habitaciones (3b y 5b) y consisten en dos zócalos con decoración de remedo de valla reticulada de madera, en rojo y fondo beige, que fueron arrancados y depositados en el Museo Arqueológico Nacional, a inicios de los años ochenta del siglo pasado, y donde se conservan restaurados en dos paneles (uno restaurado en más del 90% de 232 x 40 cm; y otro panel original de 114 x 40 cm, MAN 1977/72/180 y 181).

Mausoleo tardoantiguo de Arroyomolinos

inicios del siglo V

Se encontraba en los terrenos denominados UE-2 “El Jardín”, en el yacimiento “El Pelicano” (actualmente trasladado y depositado en el Museo Arqueológico Regional) y los trabajos de excavación han sido dirigidos por A. Vigil-Escalera, L. Vírseda y L. Hernández de la empresa Área, entre 2008-2009. El mausoleo se construyó a inicios del siglo V, a unos 50 m al este del establecimiento rural tardoantiguo y posiblemente relacionado con la familia del *dominus* de la *uilla*. El edificio estaba construido en *opus caementicium* y albergaba en su interior dos sarcófagos de plomo, uno de ellos marcado con cruces en los lados cortos. Aunque sólo se conserva el zócalo del mausoleo, se podría reconstruir como un monumento funerario a modo de templete con una planta rectangular (4,60 x 3,30 m y 0,50 m de altura conservada) y una fachada porticada con tres columnillas elevadas sobre soportes prismáticos de granito. En el interior, en el zócalo del frontal norte de acceso, conserva restos de pinturas de fondo blanquecino y gruesos trazos en color rojo que parecen imitar un “mármol” vetado.

Bibliografía

- ABAD, L. (1982): *Pintura romana en España*, Universidad de Alicante-Universidad de Sevilla, Cádiz.
- ALONSO, M.A.; BLASCO, M.C., y LUCAS, M.R. (1992): “Pintura mural de la villa romana de La Torrecilla (Getafe, Madrid)”, *I Coloquio de pintura mural romana en España* (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Universitat de Valencia, Valencia: 141-148.
- ÁLVAREZ SAÉNZ DE BURUAGA, J. (1974): “Una casa con valiosas pinturas de Mérida”, *Habis*, 5: 169-187.
- ARCE, J.; CABALLERO, L., y ELVIRA, M.A. (1997): “El edificio octogonal de Valdetorres del Jarama (Madrid)”, *Actas del Congreso Internacional la Hispania de Teodosio*, Segovia: 321-333.
- BALDASSARRE, I. *et alii* (2006): *La Peinture romaine, de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Actes Sud, París.
- BALIL, A. (1962): “Mosaicos circenses de Barcelona y de Gerona”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 51: 257- 275.
- BAQUEDANO, E. (1982): “Excavaciones en Valdetorres del Jarama”, *Revista de Arqueología*, 22: 56-63.
- BARBET, A. (1985): *La peinture murale romaine. Les styles décoratives pompéiens*, Picard, París.
- BARBET, A. (1997): *La pittura romana dal pictor al restauratore*, University Press Bologna, Bolonia.
- BARBET, A. y ALLAG, C. (1972): “Techniques de préparation des parois dans le peinture murale romaine”, *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité*, 84.2: 935-1069.
- BARROSO, R. *et alii* (2001): “Los yacimientos de Tinto Juan de la Cruz – Pinto, Madrid – (ss. I al VI d.C.)”, *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 11: 129-204.
- BELOT, E. (1989): “Un mouvement pictural maniériste sous les derniers Antonins et les Séveres”, *Histoire de l'Art*, 8: 11-23.
- BEN ABED, A. (1980): “Découverte de mosaïques romaines en Tunisie”, *Archéologia*, 139: 48-50.
- BEN ABED, A. y BESCHAOUCH, A. (1994): “Les mosaïques de la ‘Maison du Peristyle figuré’ et de ses thermes à Puppūt (Hammamet) et un voeu de navigation heureuse”, 5th International Colloquium on Ancient Mosaic (Bath, England), *Journal of Roman Archaeology Supplementary Series*, 9.1: 173-186.
- BORDA, M. (1958): *La pittura romana*, Milán.
- CALLEJA, J.D. (1899): “*Compluto* romana. Estudios acerca de su importancia y de los notables objetos de arte hallados en sus ruinas”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3: 171-187.

- CARRERA, E. de; MARTÍN, A., y PÉREZ, A. (1995): *Las villas romanas de Madrid. Madrid en época romana*, Catálogo de la exposición, Museo Municipal de Madrid, Madrid.
- CEREZO, M. (2007): “Pinturas romanas procedentes del antiguo convento dominico de San Pedro Mártir (Toledo, España)”, en C. Guiral (ed.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Zaragoza-Calatayud, 21-25 de septiembre de 2004), Zaragoza: 351-353.
- CLARKE, J.R. (1991): *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250. Ritual, Space, and Decoration*, University of California Press, Berkeley.
- CRIADO, J.A. *et alii* (en prensa): “Estudio arqueométrico de una muestra de azul egipcio de la villa romana hallada en las inmediaciones del Puente de Segovia (Madrid)”, *Actas de las VIII Jornadas de Patrimonio Arqueológico de la Comunidad de Madrid*, Madrid.
- DAVEY, N. y LING, R. (1981): *Wall-painting in Roman Britain*, Britannia Monograph Series, 3, Londres.
- DÍAZ TRUJILLO, O. y CONSUEGRA CANO, B. (1992): “Pinturas murales romanas en Complutum”, *I Coloquio de pintura mural romana en España* (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Universitat de Valencia, Valencia: 123-129.
- DORIGO, W. (1966): *Pittura tardorromana*, Feltrinelli, Milán.
- DUNBABIN, K.M.D. (1978): *The Mosaics of Roman North Africa: Studies in Iconography and Patronage*, Clarendon Press, Oxford.
- ELLIS, S.P. (2008): *Roman Housing*, Duckworth, Londres.
- ELSNER, J. (1995): *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FALZONE, S. (2007): *Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi*, Libreria dello Stato, Roma.
- FERNÁNDEZ, P.A. (2003): *La casa romana*, Akal, Madrid.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1989): “La villa de Materno”, *Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre mosaicos romanos* (Madrid, 1985), Guadalajara: 165-170.
- (1994): “The villa of Maternus at Carranque”, 5th International Colloquium on Ancient Mosaic (Bath, England), *Journal of Roman Archaeology Supplementary Series*, 9.1: 199-210.
- FUIDO, F. (1934): *Carpetania romana*, Editorial Reus, Madrid.

GRIMAL, P. (1969): *Les jardins romains*, Presses Universitaires de France, París.

GUIRAL, C. (1998): "Pintura mural romana de *Complutum* y su entorno", en S. Rascón (coord.), *Complutum: Roma en el interior de la Península Ibérica*, Catálogo de la exposición (Alcalá de Henares, 18 de mayo a 26 de julio de 1998), Madrid: 118-128.

HUSKINSON, J. (2000): "Looking for Culture, Identity and Power", en J. Huskinson (ed.), *Experiencing Rome, Culture, Identity and Power in the Roman Empire*, Routledge, Londres: 3-28.

LACAN, J. (1963-64): *Les quatre concepts de la psychoanalyse*, Seuil, París.

LUCAS, M.R. (1992): "El tema de los caballos en la pintura mural de la Meseta: Alcalá de Henares (Madrid) y Aguilafuente (Segovia)", *I Coloquio de pintura mural romana en España* (Valencia-Alicante, 9-11 de febrero de 1989), Universitat de Valencia, Valencia: 131-139.

LUCAS, M.R. y BLASCO, M.C. (2000): "Técnicas constructivas y revestimientos decorativos", en M.C. Blasco y M.R. Lucas (eds.), *El yacimiento romano de la Torrecilla: de uilla a tugurium*, Ediciones UAM, Madrid: 75-107.

MARTÍNEZ, B. ed. (2007): *M-30, un viaje al pasado*, Catálogo de la exposición, Museo de los Orígenes, Madrid.

MAU, A. (1882): *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, G. Reimer, Berlín.

OÑATE, P.; PENEDO, E. y SANGUINO, J. (2007): "El yacimiento de Tinto Juan de la Cruz", en Sanguino, J. (coord.), *Yacimientos arqueológicos de Pinto: quince años de intervenciones*, Catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Pinto, Madrid: 85-106.

PÉREZ DE BARRADAS, J. (1931-32): "Las villas romanas de Villaverde Bajo (Madrid)", *Anuario de Prehistoria Madrileña*, 2-3: 99-124.

RASCÓN MARQUÉS, S. (2007): "La así llamada Casa de Hippolytus: la fundación de los Anios y la *schola* de una agrupación colegial de la ciudad romana de *Complutum*", *Archivo Español de Arqueología*, 80: 119-152.

RASCÓN MARQUÉS, S.; MÉNDEZ MADARIAGA, A. y SÁNCHEZ MONTES, A.L. (1993): "El mosaico del auriga de la villa romana de El Val (Alcalá de Henares, Madrid) y las carreras de carros en el entorno complutense", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie 1, 6: 303-341.

RASCÓN MARQUÉS, S. y SÁNCHEZ MONTES, A.L. (2009): "*Complutum* y los carpetanos: cambio y continuidad cultural desde el mundo indígena a la ciudad hispano-romana", *Zona Arqueológica*, 10.2: 302-321.

— (2010): “*Complutum*, el Campo Laudable, Qal’at Abd al-Salam y el Burgo de Santiuste. Centros urbanos y suburbios de Alcalá de Henares en la Antigüedad y la Edad Media”, *Monografías de Arqueología Cordobesa*, 18: 335-362.

SABRIÉ, M. (1989): “Vestiges de deux maisons d’ époque romaine à Narbonne”, *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 22: 191-235.

SABRIÉ, M. y SABRIÉ, R. (1995): *Peintures romaines de Narbonne*, Ville de Narbonne, Narbona.

SÁNCHEZ MONTES, A.L. (2006a): “Pintura mural del intercolumnio NW del muro Norte del *peristylum* de la casa de los Grifos. *Complutum*”, en S. Rascón Marqués y A.L. Sánchez Montes (eds.), *CIVILIZACIÓN: Un viaje a las ciudades de la España Antigua*, Catálogo de la exposición, Alcalá de Henares: 258-259.

— (2006b): “Pintura mural con escena de caza de la casa de los Grifos. *Complutum*”, en S. Rascón Marqués y A.L. Sánchez Montes (eds.), *CIVILIZACIÓN: Un viaje a las ciudades de la España Antigua*, Catálogo de la exposición, Alcalá de Henares: 258-259.

— (2006c): “Pintura mural de la estancia J de la casa de los Grifos. *Complutum*”, en S. Rascón Marqués y A.L. Sánchez Montes (eds.), *CIVILIZACIÓN: Un viaje a las ciudades de la España Antigua*, Catálogo de la exposición, Alcalá de Henares: 260-263.

— (2006d): “Pintura mural de la estancia J de la casa de los Grifos. *Complutum*”, en M.A. Castillo Oreja (ed.), *Alcalá una ciudad en la Historia*, Dirección de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, Madrid: 152-153.

— (en prensa): “La casa privada urbana en la ciudad de *Complutum* (Alcalá de Henares, España)”, *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica* (Mérida, mayo 2013).

SÁNCHEZ MONTES, A.L. y RASCÓN MARQUÉS, S. (2007a): “La pintura mural de la casa de los Grifos. Una nueva y excepcional *domus* de la ciudad romana de *Complutum* (Alcalá de Henares, Madrid, España)”, en C. Guiral (ed.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique* (Zaragoza-Calatayud, 21-25 septiembre de 2004), Zaragoza: 455-460.

— (2007b): “La Villa del Val y la necrópolis del Camino de los Afligidos (Alcalá de Henares)”, en J. Morín, J. (ed.), *La investigación arqueológica de la época visigoda en la Comunidad de Madrid. Zona Arqueológica*, 8: 293-308.

SÁNCHEZ MONTES, A.L.; RASCÓN MARQUÉS, S. y BONOR VILLAREJO, J.L. (2011): *Guía-catálogo del Centro de Interpretación del Burgo de Santiuste y Antiquarium y Paseo Arqueológico del Palacio Arzobispal*, Guías arqueológicas de Alcalá de Henares, vol. 2, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

STROCKA, V.M. (1977): *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, *Forschungen in Ephesos VIII/1*, Viena.

SWIFT, E. (2009): *Style and Function in Roman Decoration. Living with Objects and Interiors*, Ashgate, Farnham.

USCATESCU, A. (2011-12): “Ermita de la Virgen de la Torre, Torrepedrosa (Vicálvaro): de aldea romana a despoblado medieval”, *La Ilustración de Madrid*, 22: 201-206.

VEGA, J. *et alii* (en prensa): “La villa romana del Puente de Segovia”, *Actas de las VIII Jornadas de Patrimonio Arqueológico de la Comunidad de Madrid*, Madrid.

VEYNE, P. (2009): *El Imperio grecorromano*, Akal, Madrid.

VIGIL-ESCALERA, A. (2009): “Las aldeas altomedievales madrileñas y su proceso formativo”, en J.A. Quirós (ed.), *The Archaeology of Early Medieval Villages in Europe*, Bilbao: 325-339.

– (2014): *Memoria de la excavación arqueológica realizada en la parcela UE-2 El Jardín. Pelicano X (Arroyomolinos, Madrid)*, vol. I y II, Informe inédito depositado en la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, Madrid.

VILORIA, J. (1955): “Yacimientos romanos en Madrid y sus alrededores”, *Archivo Español de Arqueología*, 28: 135-142.

ZIMMERMANN, A. y LADSTÄTTER, S. (2011): *Wall Painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine Period*, Ege Yayinlari, Estambul.

- Fuentes literarias

AUSONIO: *Ausonius, I*, traducción de H.G.E. White, William Heinemann, Londres, 1919.

ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*, traducción de J. Oroz y M. A. Marcos, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2009.

PLINIO: *C. Plinius Secundus Naturalis Historia*, edición de L. Ian y C. Mayhoff, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig, 1967.

SIDONIO APOLINAR: *Sidonius, Poems, Letters 1-2*, traducción de W.B. Anderson, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1936.

VITRUVIO: *Vitruvius, On Architecture, Books VI-X*, traducción de F. Granger, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1934.





La época medieval



Pintura mural medieval y del primer Renacimiento (siglos XIII al XVI)

Santiago Manzarbeitia Valle

En los últimos cincuenta años el panorama de la pintura mural medieval en el territorio de la actual Comunidad de Madrid ha pasado de ser inexistente, por oculto y desconocido, a registrar al menos los 22 ejemplos aquí recogidos, con la esperanza de que nuevas prospecciones aumenten las muestras de esta disciplina pictórica que se desarrolló en nuestro actual territorio administrativo a lo largo de tres siglos. El descubrimiento progresivo, iniciado con el singular y más antiguo conjunto pictórico de Valdilecha en 1976 (fig. 1), abrió una línea de investigación¹ pareja a la actividad restauradora de la Diputación Provincial madrileña, cuyo testigo recogió intensamente la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. Deben reconocerse también las iniciativas locales en los hallazgos por parte de parroquias y ayuntamientos locales que en muchas ocasiones han promovido dichas intervenciones llegando a acuerdos con el Arzobispado madrileño y la Comunidad de Madrid, fruto de la progresiva sensibilización de párrocos, fieles, vecinos e Instituciones en la conservación de nuestro común Patrimonio artístico (fig. 2).

Espacio geográfico e histórico de los soportes arquitectónicos murales

Arquitectónicamente, los templos medievales dispersos por el actual territorio de la Comunidad de Madrid que conservan restos de su decoración mural original corresponden a diversa cronología, estilo y calidad. El devenir histórico en muchas ocasiones ha jugado en su contra desfigurando su aspecto original, que en la medida de lo posible se viene rehabilitando en las últimas décadas. Se localizan en tres amplias áreas geográficas diferenciadas del norte, este y suroeste de la Comunidad, asociadas a las cuencas de los principales ríos que la cursan, quedando al margen la Comarca Sur Metropolitana. La primera está constituida por la Sierra Norte y las Cuencas Altas del Manzanares y del Jarama; la segunda por las Cuencas del Henares y del Tajuña; la tercera por la Cuenca Media del Guadarrama y la del Alberche (fig. 3). Desde la perspectiva histórica, el actual territorio puede resultar artificial, pero su geoestratégica ubicación por su centralidad geográfica entre las dos mesetas y las cuencas de sus ríos, lo condicionaron como lugar de aluvión cultural, siendo reconquistadas sus tierras al Islam, aunque no de forma efectiva hasta finales del siglo XII. Repoblado lentamente desde finales del siglo XI hasta principios del XVI por cristianos que perseguían ventajas fiscales, tierras y propiedades con las que progresar, necesitó cubrir también sus necesidades religiosas. Como las nuevas poblaciones habían carecido antaño de una unidad territorial estable, cayeron bajo

¹ Debe destacarse al respecto la labor realizada desde las universidades madrileñas: iniciada por el profesor Isidro Bango de la Universidad Autónoma, pionero en su estudio sobre Valdilecha (1981) y continuada desde la Universidad Complutense con el estudio y recapitulación realizada por la profesora Áurea de la Morena (1994) en el homenaje al profesor Dr. D. José M^a de Azcárate y Ristori, así como la actualización del estado de la cuestión que las profesoras de la UCM, Matilde Azcárate, Irene González y la becaria Aitana Monge, bajo la dirección del profesor Santiago Manzarbeitia llevaron a cabo entre los años 2008 y 2009 en el proyecto de investigación “La pintura mural medieval y su proyección en la Comunidad de Madrid. Siglos XII-XVI” (Fundación UCM – Banco de Santander), pertenecientes al Dpto. de H^a del Arte I (Arte Medieval) de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM y miembros del Grupo de Investigación *La Imagen Medieval: Espacio, forma y contenido*, de dicho departamento.

Doble página anterior:
Iglesia parroquial de Santiago Apóstol (Villa del Prado). Bóveda, detalle de los dragones y escudo de la familia Mendoza. Foto AM

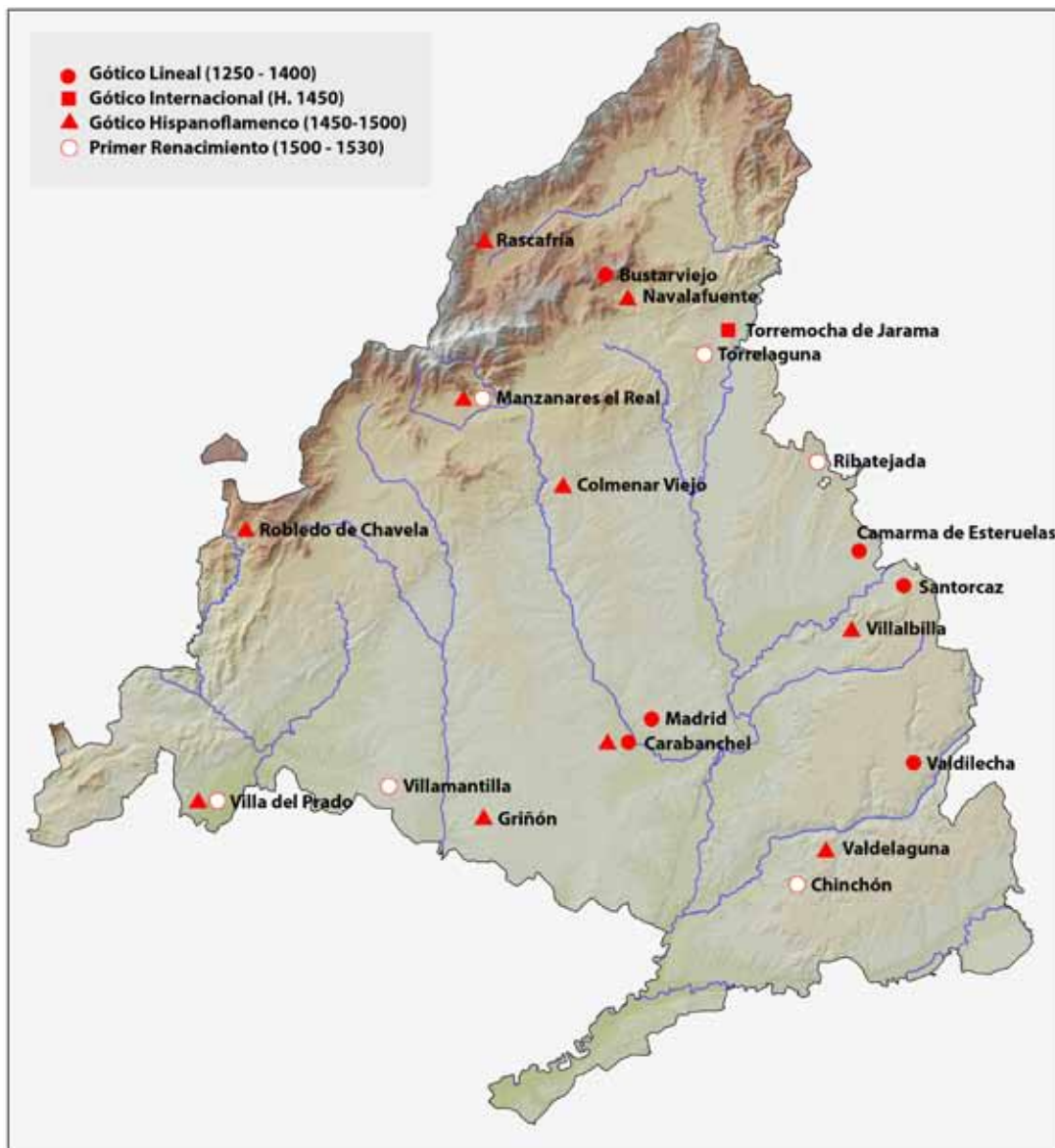
Página izquierda:
Iglesia parroquial de San Pedro apóstol (Camarma de Esteruelas). Pantocrátor. Foto ML



1. Valdilecha, casco absidal, Tetramorfo, toro de San Lucas. Foto ML



2. Camarma de Esteruelas, restauración de los murales del ábside Foto DGPH



3. Murales medievales en la Comunidad de Madrid, distribución geográfica por estilos pictóricos y cronología. Mapa AM/JB

la órbita de las Comunidades de Villa y Tierra y de las ciudades señoriales de su entorno, principalmente de Segovia y del Arzobispado de Toledo, también de Guadalajara y Ávila. Esta circunstancia llevó a largos litigios y confrontaciones territoriales que en buena medida tuvieron como consecuencia la diversidad constructiva de los templos y la distinta filiación estilística de los murales medievales madrileños, no necesariamente contemporáneos a las fábricas arquitectónicas que los soportan.

Básicamente nos encontramos con edificios románicos (fig. 4), mudéjares (fig. 6) y góticos (fig. 5)². La localización preferente de los restos pictóricos tiene lugar en la cabecera o sus inmediaciones, zonas más antiguas conservadas por su sacralidad y ser el espacio celebrativo y litúrgico más importante del templo. A causa del desarrollo del retablo en la cabecera, en los ejemplos góticos más tardíos los restos murales se han conservado en bóvedas y espacios secundarios.

Diversidad de estilos en la pintura mural medieval madrileña

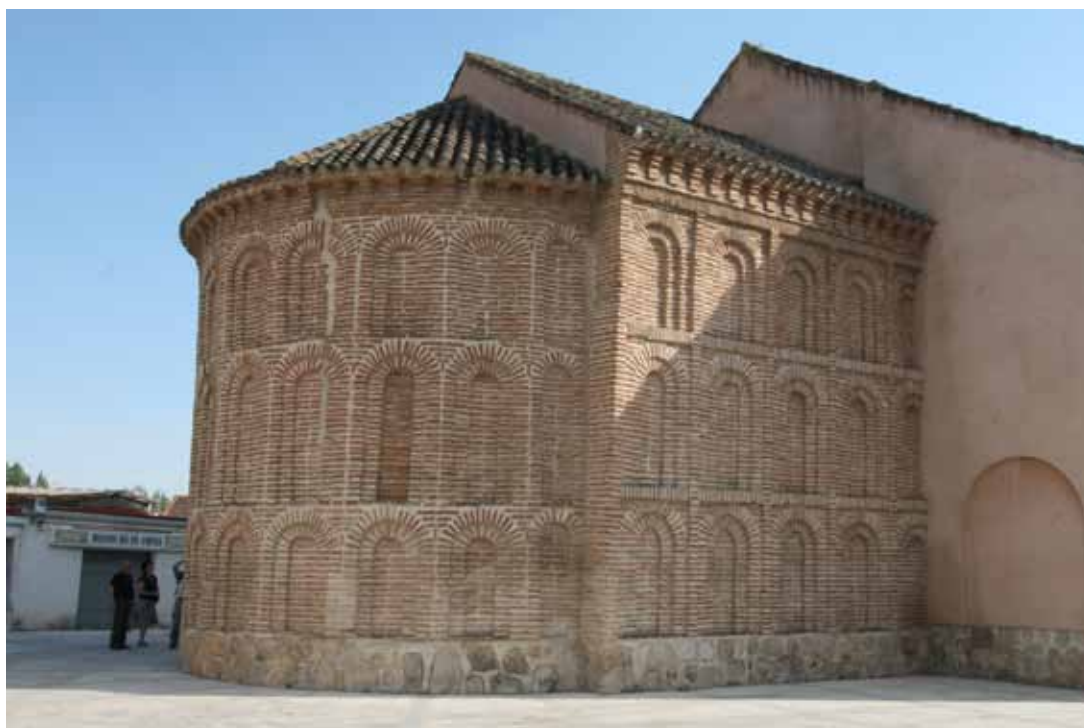
Los conjuntos o restos de pintura mural medieval madrileños, ubicados casi exclusivamente en iglesias, cubren un arco cronológico de 300 años, desde 1250 a 1550: dos corresponden al siglo XIII, tres al XIV, doce al XV y cinco al XVI. No obstante debe sumarse el hecho de que

2 El estudio del profesor Momplet (2008), es el más reciente y decisivo para una valoración social y cultural del complejo fenómeno arquitectónico de los estilos románico y mudéjar en Madrid, así como para la definición y cronología de sus testimonios en el territorio de la Comunidad de Madrid.

4. Prádena del Rincón, ábside románico. Foto JCML

5. Robledo de Chavela, fachada de la iglesia. Foto ML

6. Camarma de Esteruelas, ábside mudéjar. Foto SMV



3 El a veces precario estado de conservación de los murales medievales además de deberse a las causas físicas o medioambientales que afectan de forma general a todo mural, en la época medieval debe añadirse la diversidad, la pobreza y descuido de la técnica y de los procedimientos utilizados. La limitación de espacio de esta publicación no nos permite más que hacer alguna referencia en los ejemplos que se tratan, pero remitimos para mayor información a los informes de restauración que se anexan a continuación de la bibliografía de esta sección. Baste mencionar que en ninguno de los casos nos encontramos con un buen fresco, sino con frescos al *secco* o de técnica mixta de temple sobre morteros de cal o yeso, apreciándose el uso del óleo a partir de 1500. Cfr. Azcárate et alii, 2012: 266.

en algunos templos conservamos restos pictóricos de distintas épocas. La ausencia de restos pictóricos propiamente románicos es consecuencia de nuestra tardía arquitectura románica y de los condicionantes históricos señalados, produciéndose un desfase estético y cronológico entre arquitectura y pintura que supuso un desigual desarrollo estilístico, también de su calidad artística, según las áreas de influencia. No obstante, lo conservado³ deja patente la amplia representación de los diversos estilos pictóricos correspondientes al Gótico, su transición y convivencia con el primer Renacimiento, varios de trascendente valor dentro del panorama

español, y la evolución clasicista de éste último, que genera un nuevo capítulo estilístico objeto de estudio en otra sección de esta publicación.

La compleja evolución del estilo gótico lineal castellano⁴ queda bien registrada en la Comunidad de Madrid entre 1250 y 1400: el periodo de su introducción en el conjunto de Valdelecha, la influencia francesa en Madrid, la evolución del mismo en Prádena del Rincón, su plenitud en Santorcaz, su pervivencia en Camarma de Esteruelas, así como su última vertiente popular en la escena bélica de Bustarviejo.

Desde aproximadamente 1400, Madrid experimenta un paréntesis artístico de cinco décadas, posiblemente ocasionado por frecuentes e intensos conflictos territoriales⁵. En este tiempo las novedades italianas llegadas a Toledo con Starnina parecen estériles, aunque fructifiquen en tierras limítrofes como Cuenca y Valladolid. A mediados del siglo XV, el singular conjunto de estilo gótico internacional de Torremocha parece ser muestra de la reanudación de la actividad pictórica mural en nuestro territorio, pero ahora nos pone en contacto con la pujante escuela aragonesa a través de Guadalajara (fig. 7). Estilísticamente Torremocha resulta un caso aislado en mitad del panorama pictórico madrileño del siglo XV; su vinculación con la escuela aragonesa, en detrimento de las influencias toledanas y castellanoleonesas hasta entonces vigentes, nos muestra de nuevo el carácter periférico y oscilante de los murales medievales madrileños⁶.

No se encuentran más ecos del estilo internacional; la influencia flamenca, que irrumpe en el panorama pictórico español mediado el siglo XV, es en sus últimas décadas la protagonista de los murales madrileños. Aunque el término hispanoflamenco a veces no defina más que parcialmente el estilo, sobre todo en ejemplos más populares como Navalafuente, en los ábsides de Villa del Prado y Valdelaguna, en los restos de las escenas de Griñón o en la Misa Gregoriana tras el retablo de Colmenar Viejo, es el más adecuado para su clasificación estilística y cronológica. A la misma corriente deben adjudicarse los espectaculares dragones de las bóvedas de Villa del Prado (fig. 8), Robledo de Chavela o Villalbilla, relacionados con el patrocinio artístico de la familia Mendoza, responsable también de los restos hallados en Manzanares el Real, cabeza de sus dominios en el territorio madrileño.

Con la decoración del sotocoro de Villa del Prado, realizada al filo del siglo XVI, entramos en contacto con las novedades llegadas de Italia y el interés por los planteamientos teóricos de la perspectiva italiana⁷. Su calidad y madurez estilística, que corresponden a concepciones del primer Renacimiento, nos ponen en relación con la actividad de Juan de Borgoña, su círculo artístico y de nuevo con la influencia artística de la sede toledana. El conjunto de Chinchón es una peculiar muestra de la fusión de estilos y conceptos de un dilatado siglo XV, al que Johan Huizinga denominó otoño medieval. Los esgrafiados en grisalla de la sacristía de Torremocha y la estancia bajo la torre de Torrelaguna muestran el recurso a las decoraciones platerescas del italianizante gusto decorativo español del primer tercio del siglo XVI, continuado por los más tardíos retablos murales de Ribatejada y Villamantilla, de concepción más monumental y clasicista.

La actual Comunidad de Madrid en la Edad Media puede considerarse, en la época que nos ocupa, segoviana en la sierra, manchega en el llano y fronteriza en el oriente. Esta diversidad periférica condicionó la filiación estilística de su arte pictórico mural, como también la de su arquitectura que le sirvió de soporte, dependiente de focos artísticos vecinos como Segovia, Ávila, Toledo o Guadalajara. Su lenta repoblación la hace artísticamente dependiente hasta que la Villa de Madrid se convierta en Corte filipina en 1561 y con ello se inicie un proceso que lleve a la Capital a constituirse con el paso del tiempo en núcleo artístico catalizador⁸.

4 El estudio del profesor Gutierrez Baños (2005), si bien no abarca el territorio madrileño, es de obligada referencia para una actualización de la fundamentación estilística de la pintura de estilo gótico lineal y su evolución y periodización en el amplio ámbito castellanoleonés, que indudablemente influyó en algunos de los ejemplos conservados en la Comunidad de Madrid.

5 Azcárate et alii, 2012: 245-266.

6 Azcárate et alii, 2010: 151-170.

7 Cfr. Marín Cruzado, 2000: 319-321.

8 Aún teniendo en cuenta las referencias documentales de la existencia de restos pictóricos murales en la Villa, nada hace suponer la presencia en ella de un núcleo pictórico de entidad propia en época medieval. Cfr. Morena, 1994a: 633-634.





7. Torremocha de Jarama, vista general del conjunto pictórico. Foto ML

8. Villa del Prado, detalle de una bóveda, dragón sobre muro ideal. Foto AM

9. Chinchón, Asunción y Coronación de la Virgen. Foto JCML

10. Griñón, detalle de Santiago Matamoros. Foto ML





11. Bustarviejo, detalles de la escena bélica. Foto ML





Iconografía de los murales medievales madrileños

En la mayoría de las monografías de los ejemplos registrados a continuación, especialmente de las que podemos denominar conjuntos, a diferencia de los restos parciales, se ha realizado una aproximación iconográfica, pero sobre todo una interpretación iconológica para contextualizar las representaciones, incluyendo su interrelación con el espacio arquitectónico, con el fin de una mejor comprensión de la religiosidad medieval que éstas plasmaron en su momento.

Generalizando cabe destacar como en el territorio madrileño se perpetúa la tradición altomedieval de la representación de la divinidad flanqueada por el Tetramorfo en los ábsides de Valdilecha, Santorcaz, Camarma, Torremocha, Villa del Prado y Valdelaguna. No obstante, la fórmula compositiva de la característica visión apocalíptica registra en los ejemplos citados su evolución iconográfica en el tiempo: desde el Todopoderoso Pantocrátor de Valdilecha a mediados del siglo XIII, hasta la humanidad del Cristo resucitado de Valdelaguna a finales del siglo XV. No existen ejemplos de ciclos bíblicos, aunque sí puntuales representaciones como la de Adán y Eva, el colegio apostólico o la Virgen María, que refuerzan o añaden sentido a la representación principal. Especial relevancia tiene la imagen mariana conservada en la cripta de la Catedral de Madrid y el tema asuncionista que en Chinchón se ubica en el lugar reservado tradicionalmente al Todopoderoso (fig. 9). Más abundantes son las representaciones de santos intercesores o protectores frente a diversos males, propios de la piedad popular bajomedieval. La iconografía de Santiago, que se enfrenta a los infieles, aparece en Villa del Prado y Griñón (fig. 10) encarnando el ideal del caballero cristiano de finales de la Edad Media y, como también la escena bélica de Bustarviejo, hace memoria de un pasado histórico de intensos conflictos religiosos y territoriales en nuestra Comunidad (figs. 11 y 12).

12. Navalafuente, detalles de caballero y dama orantes. Foto AM

Conjuntos parcialmente conservados

- Iglesia parroquial de San Martín Obispo, Valdilecha
- Santa Iglesia Catedral de Santa María La Real de la Almudena, Madrid. Cripta
- Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, Prádena del Rincón *
- Iglesia parroquial de San Torcuato, Santorcaz
- Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, Camarma de Esteruelas *
- Iglesia parroquial de la Purísima Concepción, Bustarviejo *
- Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, Torremocha de Jarama *
- Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Valdelaguna *
- Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Robledo de Chavela *
- Iglesia parroquial de Santiago Apóstol, Villa del Prado *
- Ermita de San Antón, Chinchón *

Otros restos significativos

- Ermita de Santa María la Antigua, Carabanchel, Madrid *
- Iglesia parroquial de San Bartolomé, Navalafuente
- Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo
- Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Griñón *
- Antigua ermita de Santa María de la Nava, Manzanares el Real
- Iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves, Manzanares el Real *
- Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Villalbilla *
- Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol, Rascafría *
- Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, Ribatejada *
- Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, Villamantilla *
- Iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Torrelaguna
- Castillo de los señores de Batres, Batres

* Obra restaurada por la Comunidad de Madrid

Iglesia de San Martín Obispo, Valdilecha

Hacia 1250

Las pinturas que decoraron la superficie del ábside y presbiterio de la iglesia de San Martín de Valdilecha, a pesar de su hoy fragmentario estado, constituyen el conjunto mural medieval conservado más antiguo y significativo de la Comunidad de Madrid, tanto por su calidad estilística como por su contenido temático.

El ábside semicircular y su tramo recto son una fábrica mudéjar relacionada con el foco toledano, datada por Isidro Bango hacia el año 1250. Mientras que el exterior es de mampostería y ladrillo, al interior el ladrillo es el único material constructivo, articulando sus muros con arcos entrecruzados y tumbados en los dos cuerpos del medio cilindro del ábside, que mediante un friso de esquinillas y una cornisa, dan paso a una característica bóveda de horno propia de los edificios románicos. En el tramo recto, arcos geminados de herradura, tumbados y de medio punto se suceden en sus tres cuerpos. Ha de destacarse esta articulación arquitectónica por cómo condicionó la distribución de las imágenes pintadas potenciando el mensaje del programa iconográfico (fig. 13).

Las pinturas, coetáneas a la arquitectura, permanecieron ocultas bajo varios enlucidos de cal hasta 1976, cuando la intuición de la existencia de pinturas por parte del entonces párroco D. José A. Moreno, y tras realizar una serie de catas, le lleva a una comunicación a la Dirección General de Bellas Artes. Entre 1978 y 1980 tuvo lugar una intervención integral del templo a cargo de la Diputación Provincial de Madrid, que culminó con la consolidación y restauración de los murales. Dicha actuación mereció un premio nacional de restauración concedido por la Dirección General de Bellas Artes ese mismo año.

Los restos conservados ocupan mayoritariamente algo más de la mitad inferior del casco absidal y su cúspide, donde se aprecia mutilada la visión apocalíptica del Pantocrátor (el Todopoderoso), entronizado y en actitud de bendecir, inserto en una mandorla símbolo de su Gloria y rodeado del Tetramorfo (fig. 14). De éste se conservan el león y el toro con el libro entre las patas, símbolos de los evangelistas Marcos y Lucas respectivamente; mientras que de las figuras del águila de Juan y el hombre de Mateo apenas son visibles sus cabezas y alas, atributo común de los cuatro vivientes. Cerrando la composición a derecha e izquierda, dos figuras aladas en pie deben identificarse con los arcángeles Miguel y Gabriel, siguiendo una tradición



13. Valdilecha, vista general del ábside. Foto ML



14. Valdilecha, casco absidal, visión apocalíptica. Foto ML



iconográfica de origen italobizantino habitual en la pintura románica española, especialmente en la catalana (fig. 15).

Bajo el Patocrátor, en el segundo registro del hemiciclo y prolongándose en los laterales del doble tramo recto, doce arcos túmidos cobijaron la representación del colegio apostólico; hoy solo conservados parcialmente se pueden identificar algunas apóstoles por sus nombres inscritos de forma partida a la altura de las cabezas nimbadas: ANDREAS, PETRUS, PAULUS, SIMON. En algunas de las figuras conservadas, especialmente la de Pablo (Pedro a la izquierda), a la derecha de la ventana axial, se aprecia el gesto de elevar la cabeza hacia el Todopoderoso, lo que lleva a Bango a identificar iconográficamente el asunto como una fusión de la tradicional visión apocalíptica, "...la presencia de los apóstoles como miembros de la Jerusalén celeste que se manifiesta a los fieles cristianos..." con la Ascensión de Cristo, donde dos ángeles interpelan a los *Viri Galilaei* "...Hombres de Galilea ¿Qué hacéis ahí mirando al cielo? Este Jesús que os ha sido arrebatado al cielo, vendrá como lo habéis visto marcharse al cielo" (Hch 1, 11).

Los demás fragmentos de figuras en los arcos ciegos del tramo recto podrían haber representado profetas, santos padres o mártires a juzgar por las filacterias que despliegan, y que los identificaban con su nombre o un texto sagrado. Una de ellas conserva un texto incompleto: "...ILLOS AUTEM OMNINO NON TETIGIT" de difícil identificación (fig. 16), pero que en relación con el contexto iconográfico del ábside, puede tener un carácter testimonial. Bango propuso una reconstrucción del programa iconográfico de Valdilecha en paralelo con los dos conjuntos murales toledanos de San Román y el Cristo de la Luz, con los que también existe una clara afinidad estilística.

15. Valdilecha, visión apocalíptica, arcángel. Foto ML

16. Valdilecha, presbiterio, santo con filacteria. Foto ML



17. Valdilecha, Tetramorfo, león de San Marcos. Foto ML



18. Valdilecha, detalle del Pantocrátor. Foto ML

Formalmente el conjunto mural madrileño se adscribe al foco pictórico de Toledo, a cuya jurisdicción eclesiástica pertenecía, y constituye una valiosa clave para la definición del mismo gracias a su mejor restauración y del que Valdilecha supondría un ejemplo de la irradiación del mismo. Diversos elementos afines a los citados ejemplos toledanos se aprecian en Valdilecha: el grafismo caligráfico para definir siluetas y volúmenes, la reducida gama cromática aplicada en contrastados campos de color (azul-tierras-blanco), las estrellas circulares de los fondos, el uso ornamental de caracteres epigráficos árabes sin significación, el despliegue de cartelas y la grafía de sus inscripciones, así como la tipología de las bandas geométricas de los enmarques.

Técnicamente los murales de Valdilecha fueron realizados en una técnica propia del románico: sobre mortero de cal y arena, se aplicó una base de buen fresco para el encaje compositivo y los fondos de color, mientras que el acabado de perfiles y tonos fue en seco con agua de cal, lo que favorece un grafismo más reflexivo y libre, menos estereotipado que el del románico. El resultado es un mayor naturalismo que puede apreciarse en las figuras del toro y especialmente del león (fig. 17), donde la línea se hace expresiva y caligráfica para definir sus siluetas y detalles descriptivos; también en los pliegues de la túnica talar y el manto del Todopoderoso (fig. 18) o en los de las vestimentas de los arcángeles de un eco clasicista.

Este bizantinismo heredado del estilo 1200, del que también es muestra el globular tratamiento de las musculaturas de los animales, es propio del temprano periodo de introducción del estilo gótico lineal (entre 1240 y 1260), cronología y estilo en los que debe inscribirse este conjunto mural, que puede considerarse uno de los primeros ejemplos de la pintura mural medieval española en cuanto a la introducción del nuevo estilo gótico lineal, caracterizado todavía por cierta severidad.

Respecto de la pintura netamente románica, Valdilecha supone una nueva concepción semántica en cuanto a la relación directa entre la escena principal del casco absidal y las imágenes individualizadas bajo las arquerías, que cobran entidad propia. No estamos ya en un contexto metafísico abstracto, sino ante una nueva ordenación plástica, arquitectónica y pictórica, que liga el significante de las partes, como si de un retablo mural se tratase, y al tiempo subraya el intenso sentido eclesial del programa iconográfico.

El limitado pero delicado colorido, de semitonos azules y naranjas, complementados con los blancos fondos y las expresivas siluetas y trazos en negro o de color, sigue atrapando hoy la mirada del observador en Valdilecha. A pesar de lo perdido, la fuerza espacial, el encanto cromático y su singularidad iconográfica, son argumentos suficientes para considerar Valdilecha como el mejor ejemplo de la pintura mural medieval de la Comunidad de Madrid.

Cripta de la catedral de Nuestra Señora de la Almudena, Madrid

Nuestra Señora de la Flor de Lis, hacia 1300

En el año 1623 se descubrió esta imagen entronizada de la Virgen con el Niño en el muro de la capilla mayor de la desaparecida iglesia de Santa María, al ser retirados unos tableros del retablo. El hecho es recogido por Jerónimo de Quintana en su obra de 1629 “A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid...”, de cuyo texto debe hacerse una lectura crítica actualizada para la valoración de esta imagen. En 1638 es arrancada del muro y ubicada sobre la puerta de entrada a los pies del templo donde empieza a rendírsele culto bajo la advocación de ese nombre a causa de la flor de lis que María muestra en su mano. En 1834 vuelve a trasladarse a una capilla y en 1868, momento del derribo de la iglesia, a la iglesia del Sacramento, donde

19. Madrid, Catedral de la Almudena. *Nuestra Señora de la Flor de Lis*. Foto JCML



permanece hasta 1911 en que se dispuso en su actual emplazamiento. Los daños sufridos desde su arranque y los sucesivos traslados supondrían consiguientes intervenciones sobre la pintura, que su aspecto actual delata, aunque la composición, color e iconografía responden en líneas generales a la descripción de Quintana (fig. 19).

La restauración y análisis material de la pintura, hoy expuesta tras un cristal, y de su soporte daría luz para una aproximación técnica, formal, estilística y cronológica más certera. El arco angrelado que la enmarca reproduciría el pintado sobre el nicho en que se encontró, así como las dos columnas parecen evocar las originales que lo flanqueaban. La cruz flordelisada de Calatrava parece también un repinte sobre la original de consagración del templo que carecería de intención heráldica. Los repintes afectan a los nimbos, desvirtúan la linealidad de los pliegues originales, y falsean los rostros originales del Niño y de la Virgen que según Quintana era “moreno”.

Iconográficamente, por su singularidad, deben destacarse en esta Virgen en Majestad: la ausencia de toca que subrayaría su virginidad, el joyel sobre el pecho que tendría un sentido protector del mal y la flor de lis que sintetiza la profecía mesiánica (Is 11,1-5). También el colorido blanco-verde-rojo que aludirían a las Virtudes de la Fe, la Esperanza y la Caridad respectivamente. El orbe que sostiene el Niño completaría el discurso identificándole como Señor y Juez del Mundo. La obra debió realizarse a finales del siglo XIII y se encuadraría en el estilo gótico lineal de influencia francesa.

Iglesia de Santo Domingo de Silos, Prádena del Rincón

Entre 1300 y 1350

El descubrimiento de estos murales es fruto de la campaña de rehabilitación integral que la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid ha llevado a térmi-



20. Prádena del Rincón, vista general del templo. Foto JCML

no el presente año de 2014 en la iglesia parroquial de Prádena. Desde su inicio en 2010 se ha venido descubriendo y restaurando una amplia superficie pictórica decorativa en los muros norte y sur de la nave única del templo primigenio, muros que durante la citada rehabilitación se han datado entre finales del siglo XII y principios del XIII (fig. 20). El actual ábside, del que no hay indicios de decoración mural, corresponde a la ampliación realizada un siglo después y tipológicamente responde a un románico rural tardío.

Los restos pictóricos más significativos se concentran en la parte del muro norte más cercana a la cabecera, ubicados en los dos tercios superiores del muro y enmarcados en dos registros que se interrumpen por un zócalo decorativo posterior (fig. 21).

La escena mejor conservada corresponde a una Crucifixión o Deésis, sobre la que se superpone una representación de San Cristóbal siguiendo su iconografía tradicional. La realización de un nuevo enmarque, con una variación cromática para la figura del Cristobalón y el hecho de que dicho enmarque seccione visualmente la figura de María en la Crucifixión, aislándola del crucificado, hace pensar en una pintura sobrepuesta. Sin embargo, esta nueva pintura carece de preparación alguna, por lo que también puede interpretarse como un cambio compositivo y temático inmediato, a modo de *pentimento*.

De la escena de la Crucifixión tan solo es apreciable la silueta tocada y nimbada de la figura de la Virgen sobre fondo rojizo, con la cabeza ligeramente inclinada, y la cabeza nimbada de Cristo crucificado, ubicada exactamente sobre la copa de árbol que Cristobalón porta como cayado. Dado que la composición de esta escena es paradigmáticamente simétrica en el arte medieval, la figura de San Juan, que la completaría al otro lado de Cristo, debía disponerse donde hoy percibimos la de San Cristóbal.

La figura del santo, como requiere su representación iconográfica, es de grandes dimensiones. Aunque solo se distinguen las líneas fundamentales de la composición, son suficientemente orientativas para reconocer el tema por medio de un análisis comparativo. El gigante,



21. Prádena del Rincón, muro norte, San Cristóbalón y Deésis. Foto SMV

22. Prádena del Rincón, detalle de San Cristóbal con el Niño. Foto SMV

mientras camina hacia la izquierda del espectador con el cayado que sostiene con su mano derecha, gira su cabeza hacia arriba, en sentido contrario, para encontrarse con la mirada del Niño-Salvador que porta sobre su hombro izquierdo (fig. 22). Tan solo la cabeza y nimbo de este último son hoy visibles, mientras las líneas correspondientes al cuerpo del santo tan solo permiten intuir la saya hasta el arranque de sus piernas. Afortunadamente, el protagonismo pictórico y devocional del tema desde el siglo XII al XVI en España y en el resto de Europa, permite establecer la progresiva evolución iconográfica, compositiva y estilística del mismo.

Dado el estado de conservación de la pintura, para un análisis estilístico, sólo podemos aproximarnos a través del análisis compositivo, aunque la composición carece de otros elementos secundarios que ayudarían a establecer mejor su filiación y cronología. La técnica en seco con que se realizó, su posterior enfoscado y las filtraciones fueron la causa de la pérdida del color y los detalles descriptivos, si es que alguna vez los hubo, pues podemos encontrarnos ante esbozos de pinturas ideadas pero nunca acabadas. No obstante, las líneas generales del Cristóbalón de Prádena parecen responder al momento del estilo lineal avanzado de la primera mitad del siglo XIV. Un linealismo más fluido, ondulante y amable que otorga dinamismo, así como la menor frontalidad de la figura, con respecto a las pinturas de la segunda mitad del siglo XIII, parecen confirmarlo.

A media altura de los muros de la nave se conservan cinco cruces patadas rojas en un marco circular con fondo blanco, que corresponden al ritual de consagración del templo. Una sexta cruz, destacable por su mayor desarrollo decorativo, se localiza sobre la entrada de la sa-



cristía y respondería a la consagración en el siglo XVI de este nuevo espacio litúrgico (fig. 23). Esta cruz se representa inserta en la puerta central de una fortaleza amurallada y que pudiera aludir a la cercana fortaleza de Buitrago, a cuya Comunidad de Villa y Tierra perteneció Prádena ya desde tiempos de Alfonso VI, pasando en el siglo XIV al Señorío de los Mendoza.

Otras figuras de compleja visualización y de estilo popular, aparecen en el muro sur: las piernas de una figura tras una mesa y seguido, dos perros ante una figura indefinida parecen pertenecer a una escena; otra agruparía los restos de un posible infierno y trazos cursivos entremezclados, entre los que destaca la esquemática figura de un diablejo en rojo (fig. 24). La primera escena puede estar en relación con la leyenda de Santo Tomás en la India, en la que durante un banquete, el maestresala es devorado por los perros (a Santo Tomé estuvo dedicado este templo hasta 1528); otra posible interpretación es que ilustrase la parábola del pobre Lázaro y el rico “Epulón” (Lc. 16, 19-31) muy utilizada en el arte medieval para condenar el pecado de la codicia y sus consecuencias escatológicas, lo que pondría esta escena en relación directa con la del infierno.

Los restos pictóricos de Prádena del Rincón, a pesar de su precario estado de conservación, constituyen una notable muestra del estilo gótico lineal en la Comunidad de Madrid. Tienen además el valor de dejar constancia de la consagración del templo por medio de las cruces rituales (algo escaso en nuestra Región) y de registrar la gran difusión del culto medieval a San Cristóbal, invocado como protector de la mala muerte o muerte repentina además de como protector de peregrinos y viajeros. Antropológicamente, tiene un enorme interés para el estudio de la piedad popular bajomedieval el hecho de que esta representación se superponga a la de Cristo crucificado sustituyéndola: como María y Juan ruegan la intercesión de Cristo en la Cruz, San Cristóbal, “portador de Cristo” actúa como psicopompo del alma hacia la ultratumba. Es significativo el hallazgo de enterramientos en la nave, a la misma altura de la representación, en los que aparecen monedas que estarían en relación con la costumbre pagana del pago del pasaje hacia el inframundo al barquero Caronte, del que Cristóbal es su áter ego cristiano. Es también destacable que sea la única representación pictórica mural medieval de este santo conservada en la Comunidad de Madrid.

Las líneas maestras de la composición nos ubican ante una obra que puede considerarse como ejemplo de la evolución del estilo lineal en el territorio de la Comunidad de Madrid, iniciado en el conjunto de Valdilecha.

23. Prádena del Rincón, muro sur, muralla con cruz de consagración. Foto JCML

24. Prádena del Rincón, muro sur, diablo. Foto JCML

Iglesia de San Torcuato, Santorcaz

Hacia 1350

Esta destacada y original construcción mudéjar se inscribe dentro del ámbito de influencia del foco toledano, del que sus constructores pudieran proceder, pudiéndose fechar en la segunda mitad del siglo XIII, coincidiendo con la mayor parte de las iglesias mudéjares conocidas del área madrileña. De los tres ábsides de su cabecera debe destacarse el central por su gran envergadura y su aparejo de mampostería concertada con verdugadas de ladrillo. En el cascarón



25. Santorcaz, ábside, restos del Pantocrátor tras el retablo mayor. Foto AM



26. Santorcaz, detalle de los pies del Pantocrátor. Foto JCML

de la bóveda del mismo se conservan, tras el retablo mayor del siglo XVII, anclado en el muro, restos de pintura mural (fig. 25) entre los que se distinguen todavía: los pies, partes bajas del manto y de la mandorla del Pantocrátor, fragmentos aislados de las alas del Tetramorfo, así como una inscripción en caracteres unciales góticos, propios del siglo XIV, que recorre la línea de impostas bajo la bóveda.

Conocidos desde hace tiempo, han sido objeto de un reciente estudio encargado por la Dirección General de Patrimonio Histórico. Diversas catas muestran la ausencia de más restos que los mencionados, lo que limita la posibilidad de establecer su estilo y cronología. No obstante, el sinuoso perfil del bajo del manto y la definida linealidad de los grandes pies del Pantocrátor (fig. 26), potenciados por el contrastado y exclusivo uso del negro para perfilar y del minio de plomo para el campo de color del manto, unido a la tipología de la inscripción, lo adscribirían a la plenitud del estilo gótico lineal.

Cercano cronológicamente a Camarma, su distinta filiación, aun dentro del mismo periodo estilístico, parece conjugar elementos del foco mural castellanoleonés con el antiguo foco toledano, en ese momento en plena transformación hacia lo italianizante. Esto ha de interpretarse como una superposición de esa influencia a mediados del siglo XIV en un territorio cada vez más asimilado y asentado del centro de la Meseta. Ambos conjuntos continúan la fórmula compositiva e iconográfica de la característica visión apocalíptica derivada de la pintura románica, iniciada en Valdilecha a mediados del siglo XIII, que se perpetúa en el territorio de la Comunidad de Madrid desde mediados del XV en Torremocha, y hasta finales del XV en Valdelaguna y Villa del Prado. La monumentalidad del que se adivina fue el mayor Pantocrátor del territorio de la Comunidad de Madrid y su inscripción rogativa a San Pedro, Santa María y San Pablo, reflejan también una intención de afirmación religiosa y de la autoridad eclesial durante la repoblación de este territorio, en tiempos, fronterizo.

Iglesia de San Pedro Apóstol, Camarma de Esteruelas

Hacia 1350-1400; hacia 1500 y hacia 1600

A finales de la década de los 60 del pasado siglo tiene lugar un incendio en la sacristía ubicada en el ábside de la iglesia. Tras los restos quemados de enlucidos de yeso, se vislumbraban restos pictóricos en la cuenca absidal y el medio cilindro del mismo. Fragmentos de revoco calcinados se habían desprendido arrastrando también pintura bajo ellos y donde no había revoco la pintura fue destruida por el fuego.

En 1986 la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad de Madrid inicia un largo proceso de restauración de la cabecera de dicha iglesia, constituida por un ábside mudéjar datado entre finales del siglo XII y principios del XIII, que no queda concluido hasta 1991. La intervención integral se realizó simultáneamente sobre la arquitectura, cuyo ennegrecido ábside se encontraba prácticamente en ruina, y las pinturas, tras valorarse el interés artístico de ambos elementos. Entonces se identifica la técnica pictórica como un temple sobre revoco exclusivo de yeso de aproximadamente 2cm.

Los restos murales de Camarma (fig. 27) corresponden a diversa cronología y estilo: la cuenca absidal con el Pantocrátor y el Tetramorfo pertenecen al estilo gótico lineal de la segunda mitad del siglo XIV, siendo los más significativos y de mayor calidad pictórica; las representaciones en el medio cilindro de San Bartolomé, San Huberto y San Juan Bautista, la escena del martirio de San Sebastián ubicada en el tramo recto, así como el Adán expulsado



27. Camaroma de Esteruelas, vista general del ábside y del presbiterio. Foto ML

28. Camaroma de Esteruelas, casco absidal, visión apocalíptica. Foto ML

del Paraíso del intradós del arco triunfal, corresponden a una estética del gótico final de los últimos años del siglo XV o muy principios del XVI; los retablos murales clasicistas con las imágenes de San Juan Evangelista y San Antonio Abad son ya propias de un primer barroco del siglo XVII.

La representación del Pantocrátor y el Tetramorfo fue la primera realizada en el ábside de Camaroma (fig. 28). Iconográficamente son herencia del consabido modelo románico, si bien su estilo y ciertos elementos iconográficos corresponden al gótico. La dilatada pervivencia de esta composición se debe a ser la fórmula que mejor se adapta a la superficie cóncava de los ábsides románicos y mudéjares. Un estudio comparativo con representaciones similares anteriores del foco toledano (cuyos ejemplos más cercanos en espacio y tiempo son las de Valdilecha y Santorcaz), con varias castellanoleonesas contemporáneas del estilo gótico lineal, así como con el posterior, muy perdido e intervenido, de Torremocha (adscrito al estilo internacional de mediados del s. XV), lleva a adscribirlo al estilo gótico lineal tardío propio de la segunda mitad del siglo XIV.

De la Morena señaló la cercanía de los rasgos faciales del Pantocrátor (cejas finas y arqueadas, ojos rasgados y nariz trebolada) con los del San Cristóbal del retablo del Museo del Prado (nº 3150), de finales del siglo XIII y probablemente de procedencia riojana. Se encuentra también un paralelismo formal y compositivo con los murales abulenses de Santa María la Mayor de Arévalo y de Santa María del Castillo de Madrigal de las Altas Torres. En Camaroma, el personalísimo rostro del Pantocrátor y las abundantes y anchas borduras de su manto de veros conforman su monumental figura, definida y singularizada por este recargamiento ornamental. La representación de los veros como forro es común a otras representaciones de la *Maiestas Domini* a finales del siglo XIV, pero en ningún caso cobran el desarrollo que en Camaroma. Es posible que además de un recurso decorativo en alza en este momento, responda además a una intención heráldica, más o menos directa, de afirmación de los dominios reales.

El gusto por las líneas redondeadas frente al abandono de la cursividad del trazo propia del estilo gótico lineal pleno, supondría un paso más en la lenta disolución de este dilatado estilo

(fig. 29). A este estilo lineal tardío responde también el simplificado tratamiento del cuerpo del toro de San Lucas. Otros detalles de Camarma, como los nimbos gallonados del Tetramorfo (presentes también en Torremocha a mediados del XV), la perspectiva abatida del pie del Pantocrátor o el escote cerrado de su túnica, la simplificación del orbe que porta, el menor despliegue de las alas del Tetramorfo, o la menor angulosidad de las inscripciones, pueden llevar su datación a los últimos años del siglo XIV. Cromáticamente, el reducido y contrastado uso del negro de humo para perfilar sobre fondos rojos y blancos del yeso, conserva todavía la esencia del estilo lineal.

Se ignora si las pinturas de Camarma en este momento se extendían a otras partes del ábside, sin embargo, en el medio cilindro, en el estrato más profundo de enlucido de yeso, se conservan unos diseños grabados a compás a modo de flores de seis pétalos que pudieron servir de pauta para una decoración geométrica uniforme de fondo para todo este sector del ábside. Estos diseños “ocultos” pudieron responder, bien a una decoración del estilo cosmatesco que parece introducirse en el último tercio del siglo XIV por influencia italiana o a una decoración mudéjar tan habitual en la España de la Baja Edad Media en diversos medios, entre ellos la pintura mural. Ambas posibilidades conectan estéticamente por una raíz arabizante común. Similar diseño parece ser el utilizado para la representación de las estrellas de ocho puntas del fondo del Pantocrátor de las que solamente se conserva una a media altura. Este motivo que arranca de la pintura románica se fue simplificando en su diseño, hasta plasmarse con simples trazos lineales como en Camarma, si bien resultan lo suficientemente regulares y armónicas como para pensar en el uso de una plantilla o diseño previo grabado.

Hacia 1500 una nueva decoración pictórica fue realizada en el medio cilindro absidal y muros del presbiterio, de la que restan los temas mencionados más arriba. Su estilo es popular, dibujístico, dinámico y narrativo, caracterizado por el uso de breves trazos paralelos para dar volumen y claroscuro a las figuras. La expresionista escena del martirio de San Sebastián (fig. 32) que ha conservado el color original, muestra a tres sayones armados con arcos y ballesta, vestidos con jubones y tocados con carmeñolas propios de finales del siglo XV. Ante el santo bendecido por la *Dextera Dei*, inscrita sobre una cruz de consagración del templo, aparecen arrodillados los donantes que imploran la intercesión del santo contra la peste: el caballero (o quizás un eclesiástico) envuelto en un amplio capuz eleva su plegaria inscrita en una filacteria, mientras la dama, tocada a la vizcaína, eleva su mirada con gesto orante. Aun pudiendo ser de mano distinta de los santos del ábside, comparten el mismo estilo y aproximada cronología. De estos últimos, ubicados originalmente por parejas, bajo dobles arcos escarzanos y cairelados solo es visible la figura de San Bartolomé (fig. 30) que porta su propia piel tras ser desollado vivo y lleva encadenado al demonio; más parcialmente la de San Juan Bautista, identificable por el *Agnus Dei* sobre un libro que porta en su mano, símbolos respectivos de ser precursor de Cristo y el último de los profetas. Sobre una nueva ventana se adaptó a menor escala la conversión del santo cazador Huberto, apeado de su montura y orante ante el encuentro del ciervo que porta un crucifijo entre sus astas. Estos santos, respectivamente invocados frente a la peste, las convulsiones, la epilepsia y la rabia, responden a la piedad popular del momento y deben interpretarse a la luz de la figura de Adán tapando su desnudez y expulsado del Edén (fig. 31). Símbolo de la limitada condición humana, necesitada de la mediación de los santos para su salvación, aparece representado en la embocadura del presbiterio al nivel del suelo y ante la visión apocalíptica de Cristo en Majestad al final de los tiempos en la altura.





29. Camara de Esteruelas, Tetramorfo, ángel de San Mateo y águila de San Juan. Foto ML

30. Camara de Esteruelas, medio cilindro, *San Bartolomé*. Foto ML

31. Camara de Esteruelas, arco triunfal, *Adán expulsado del Paraíso*. Foto ML

32. Camara de Esteruelas, presbiterio, *Martirio de San Sebastián*. Foto ML

Iglesia de la Purísima Concepción, Bustarviejo

Hacia 1400

Entre los años 2006 y 2009, tras la firma de un convenio entre el Ayuntamiento de Bustarviejo y el Arzobispado de Madrid, se llevó a cabo la excavación arqueológica y rehabilitación integral de este templo bajo la supervisión de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. De la primitiva fábrica medieval se conservan los muros interiores del ábside y presbiterio románicos, así como el arranque de la torre a los pies, originalmente exenta y con posibles funciones defensivas. Ambos elementos se empezaron a modificar hacia 1500 y acabaron unificándose constituyendo un nuevo templo a lo largo del siglo XVI, época a la que en general corresponde el estilo del edificio que hoy día contemplamos tras la eliminación de elementos adosados en épocas posteriores que distorsionaban el conjunto.

El hallazgo de un mural con una escena bélica (fig. 33) en el muro del tramo norte del crucero (parcialmente correspondiente a la fábrica medieval) ha sido relacionado por Áurea de la Morena con la campaña de Alfonso XI frente al rey de Granada, que tras la defensa de Tarifa culmina con la toma de Algeciras en 1344. La representación del capelo cardenalicio correspondería a la perdida figura del arzobispo de Toledo Gil Álvarez de Albornoz, que con su presencia y portando una cruz alusiva a la intervención de las órdenes militares otorgaría a la campaña el carácter de cruzada. La inscripción donde aparece el apodo del comitente “m (an) do fazer...el moço” aludiría a la intención conmemorativa del hecho victorioso en el que éste personaje participaría.

No obstante los caracteres góticos de la inscripción parecen corresponder ya al siglo XV, así como la indumentaria militar, donde la tradicional loriga y brafoneras de malla dan paso



33. Bustarviejo, muro norte, vista general de la escena bélica. Foto ML



a arneses caracterizados por placas articuladas, germen de la armadura propia de ese siglo. Tampoco el uso generalizado de las adargas de origen musulmán, adoptadas desde el siglo XIV por los cristianos, resulta definitivo para una interpretación de combate entre cristianos y musulmanes (fig. 34). La ubicación fronteriza de Bustarviejo entre los dominios de los Mendoza y los del Arzobispado toledano llevaron a numerosos conflictos armados entre ambos a lo largo del siglo XV. La escena en cuestión también podría interpretarse como plasmación de la constante reivindicación y afirmación por parte del Arzobispo de este territorio de la Tierra de Segovia, donde los segovianos defendiesen una estructura murada, quizás la propia torre defensiva de la iglesia de Bustarviejo, frente a las tropas toledanas. Las lagunas pictóricas no permiten más que barajar hipótesis sobre la interpretación de esta escena, única y singular por su tema militar en la pintura mural medieval de la Comunidad de Madrid.

Estilísticamente se ha señalado una posible inspiración miniaturística, plausible por el abigarramiento compositivo y el detallismo descriptivo, aunque no pueda acreditarse una fuente directa. La linealidad del dibujo y el uso exclusivo del bermellón, para romper su planitud y animar la composición, son propias del estilo gótico lineal tardío.

34. Bustarviejo, detalle de la escena bélica. Foto ML

Iglesia de San Pedro Apóstol, Torremocha de Jarama

Hacia 1450

La actual cabecera de la iglesia de Torremocha, edificada originalmente como ermita en un estilo románico rural, data de la transición del siglo XII al XIII. El templo fue ampliado hacia los pies en el siglo XV y por iniciativa directa del Cardenal Cisneros, tiene lugar una nueva ampliación en la primera década del siglo XVI al incorporarse una segunda nave al norte y una galería porticada al sur y oeste.

Entre 1988 y 1994, por iniciativa del Centro Regional de Conservación y Restauración del Patrimonio de la Comunidad de Madrid, se realizaron las obras de restauración integral de la iglesia y de los murales pictóricos descubiertos ocasionalmente en 1986. El conjunto pictórico, está realizado con una técnica de *mezzo fresco* con retoque en seco, sensible al agua de las filtraciones. Por esta razón su conservación es parcial, habiéndose perdido buena parte del color de las figuras, aunque se conserva el de los fondos y el dibujo subyacente en sanguina de la composición general que se distribuye por los muros y bóveda del presbiterio y del ábside del templo original, estimándose que se conserva la mitad de la superficie pintada originalmente (fig. 35).

La inscripción bajo la línea de impostas constituye un importante documento histórico además de una clave para afinar la cronología de las pinturas: “A: FER... S : (AVE MA) RIA : GRACIA : PLENA : DOMINUS... : (TE)CU(M)... : ESTA : OBRA : (MAN)DO : FAZER : EL : CONCEIO : ELOSOMES : BUENOS : DETORREMOCHA : E : MRUIS : CLERIGO : E : FI... : AÑO : DEL : NACIMIENTO : DEL : N...” Interpretándose, con reservas, que un maestro anónimo firmó los murales, de cuyo nombre sólo conservaríamos las tres primeras letras de su nombre (FER...). Y constatándose que, invocando a la Virgen María con la salutación angélica, el Concejo de Torremocha (constituido desde finales del siglo XIV), los vecinos y su por entonces clérigo M. Ruiz mandan realizar esta obra; lamentablemente al abrirse en el siglo XVI la puerta de la sacristía se eliminó la fecha de ejecución. No obstante, la tipología de letra de esta inscripción responde a un modelo, que por sus caracteres redondeados corresponde a una tardía escritura gótica hispánica, muy estereotipada, propia de la primera mitad siglo XV.

El programa iconográfico, constituido por el Pantocrátor rodeado del Tetramorfo, de tradición románica, se completa con la representación del crucificado en el eje axial bajo el vano central (fig. 36); la visión por tanto del cielo y la tierra, de la Encarnación y de la Segunda Venida, queda sintetizada con la centralidad de Cristo como redentor del género humano. A su lado, la representación de los Apóstoles: Pedro —titular del templo— que porta las llaves de su Primado y Pablo con la espada de su martirio, apóstol de los gentiles, otorgan al conjunto un marcado simbolismo eclesial (fig. 37). La presencia individualizada de santas mártires como Lucía y Águeda (únicas identificables por sus símbolos parlantes), expresan devociones propias de la piedad gótica. Se han conservado parcialmente otras siete figuras de apóstoles y santas mártires sin identificar, a excepción de la figura de Mateo que ha conservado la cartela con su nombre.

La filiación estilística se inscribe dentro del gótico internacional castellano de mediados del siglo XV, bajo la influencia de la escuela aragonesa, especialmente del pintor Juan de Leví, que se manifiesta en obras procedentes del área más oriental del Reino de Castilla, en torno a Sigüenza, y en concreto con algunas obras del pintor Juan Hispalense y de su círculo artístico.

Las figuras de Torremocha se caracterizan por su elegancia y ensimismamiento, así como por una monumentalidad que le otorgan los plegados de sus indumentarias, definitorios del



35. Torremocha de Jarama, vista general del ábside y presbiterio
Foto ML

estilo internacional: caen con elegancia, los mantos terciados sobre el hombro se fruncen en diagonales ondulantes, y bajo las mangas y sobre los pies se hacen unos característicos recogidos en cascada, donde se hace alarde de un dibujo caligráfico que se potencia aún más con el juego del contraste cromático del derecho y del revés de la tela (fig. 38). La manera de los rasgos faciales: cejas finas, narices alargadas, barbas pobladas en los apóstoles, bocas menudas en las mártires, y en todos ellos unas manos de dedos estilizados con largas uñas, son igualmente comunes a la generalidad de las obras internacionales. Un elemento decorativo propio de la escuela aragonesa, son las formas acorazonadas, denominadas espuma de jabón, que crean un suelo como de mosaico abstracto.

36. Torremocha de Jarama, ábside, *Cristo crucificado*. Foto ML



37. Torremocha de Jarama, ábside, visión apocalíptica, *San Pedro y San Pablo*. Foto ML



También el gusto por los elementos decorativos y el detallismo de los objetos buscan enriquecer la composición general, dotándola de un refinamiento cortesano propio del gótico internacional. Lo exquisito se muestra en una serie de motivos que las artes decorativas de tradición mudéjar incorporaron al estilo internacional en España: estrellas y flores a base de puntos en los mantos; fondos de azulejos con alfardones que siguen modelos pavimentales de loza catalana y valenciana o el tipo de encuadernación mudéjar de los libros. El que porta San Pablo es suficiente para identificar un evangelionario “de altar”, que tenía un uso litúrgico y era considerado objeto de culto en sí mismo. Su aspecto sintetiza los lujosos de mediados del siglo XV con una estampación de la piel en relieve realizada, a diferencia de las góticas europeas, con pequeños hierros y no con planchas grabadas. Sus dimensiones a escala real coinciden con ejemplares conservados. Otros detalles, decorativos, inspirados en obras de orfebrería coetáneas, son los nimbos gallonados, el relicario que porta Santa Lucía (fig. 39), el pomo y los gavilanes de la espada de San Pablo, el borde del plato que sostiene Santa Águeda, con sus pechos cercenados, o los capiteles de las arquerías que enmarcan las figuras del medio cilindro.

A la tradición románica responde la decoración geométrica en espiga y doble espiga de las roscas de los arcos y las pilastras. Esta decoración se encuentra en el románico jerarquizando el espacio, en el gótico ya ha perdido su valor simbólico, pero conserva su fuerza y efectismo óptico debido al ritmo repetitivo de las formas, al que se suma la alternancia cromática de los colores. Esta intención óptica cobra un cierto ilusionismo tridimensional en las enjutas de las arquerías del ábside con bandas alternas rojas y blancas. También la tradición clásica parece estar presente en los roleos vegetales y en el motivo del nudo gordiano. El sofito del arco del ábside presenta una decoración de rombos, similar a la que se utiliza para algunos paños laterales del presbiterio. Este motivo de damero inspirado en el *opus reticulatum* romano, tiene su continuidad en decoraciones góticas y mudéjares. Otro paño, está ornamentado con estrellas de seis puntas cuyo núcleo central es un alfardón. En contraste con los motivos geométricos mencionados, destaca la decoración de los vanos abocinados, enmarcados por un alfiz pintado, cuyas enjutas se rellenan de un ramaje menudo y ondulante de sabor gótico. También vegetal es la decoración de las pilastras con florones y grandes hojas anudadas por una cinta roja.



En la parte baja del tambor del ábside, un diseño de florones enmarcados por arcos lobulados y entrecruzados recuerda las labores cerámicas de cuerda seca.

El uso contrastado de los colores, limitado a los cuatro básicos (ocre-rojo-blanco-negro), potencia los efectos ópticos y decorativos de estos temas ornamentales (fig. 40). El geometrismo riguroso contrasta con las pinceladas de los motivos vegetales, más libres y curvilíneos, delineados en ocasiones con trazos rápidos que recuerdan la manera de la cerámica popular. Si bien hemos adscrito a cuatro tradiciones distintas los motivos decorativos en cuestión, estilísticamente deben verse como un todo, propio de un estilo popular, decorativo y artesanal del momento, que muestra la versatilidad estética y sintética de la sociedad hispánica del siglo XV y su gusto por las labores de dechado. El claro contraste con el más sofisticado estilo caligráfico de las figuras permite suponer la actividad de otra mano distinta para los temas ornamentales.

A finales del siglo XV, una parte o la totalidad del conjunto recibirían un nuevo enlucido y decoración pictórica dentro ya del dominante estilo hispanoflamenco, y entonces se abre por necesidades litúrgicas la taca o sagrario con un marco de yesería de motivos góticos trifoliados y cuatrefoliados, y las iniciales del nombre de Jesucristo IHS. De ello es muestra la figura de San Juan y su águila, dejada como testigo, pudiendo apreciarse el diferente nivel de la pintura a causa de la nueva preparación de mortero sobre el motivo original. Consecuencia de esta tardía intervención parece ser la transformación del Padre Eterno que, además de a aspectos formales, afectó posiblemente a la iconografía al añadirse a sus lados el sol y la luna, quizás también el fondo estrellado. Sobre la figura original se delinearon unos nuevos rasgos que poco tienen que ver con el estilo de las pinturas. Lo mismo puede decirse de la ambigua y perdida figura de San Mateo y su ángel correspondiente, acaso ejecutado en una de las restauraciones. El patetismo de la figura de San Juan y sus pliegues angulosos, han de adscribirse al estilo hispanoflamenco, muy alejado ya de la estética internacional. Del Tetramorfo original sólo quedaría la figura del león de San Marcos, el fondo de losanges donde en su día estuvo el toro de San Lucas y los restos de filacterias desplegadas en estos dos campos del casco absidal. La estilizada figura del león, con melena crespa y fauces rugientes, recuerda motivos heráldicos del gusto del siglo XV.

38. Torremocha de Jarama, *San Pedro*. Foto ML

39. Torremocha de Jarama, *Santa Lucía*. Foto ML

40. Torremocha de Jarama, muro norte, figura de apóstol. Foto SMV



41



42

41. Torremocha de Jarama, pliegues en cascada del perizoma del crucificado. Foto AM

42. Torremocha de Jarama, cabeza de San Pedro con cabellos enmadejados. Foto AM

43. Torremocha de Jarama, detalles de la decoración de alfarzones. Foto AM



43

44. Torremocha de Jarama, detalles de plegados y suelos jabonosos. Foto AM

45. Torremocha de Jarama, cabeza de San Pablo con nimbo gallonado. Foto AM

46. Torremocha de Jarama, coparelicario con los ojos de Santa Lucía. Foto AM

47. Torremocha de Jarama, capitel cincelado. Foto AM

48. Torremocha de Jarama, detalle de rollo y libro. Foto AM

49. Torremocha de Jarama, alfarzones con nudos gordianos. Foto AM

50. Torremocha de Jarama, guirnalda con motivos vegetales. Foto AM

51. Torremocha de Jarama, motivos florales a modo de cuerda seca. Foto AM



44



45



46



47



48



49



50



51

Poco tiempo después, coincidiendo con la ampliación del templo a principios del siglo XVI, esa nueva decoración fue también ocultada, al menos en la parte correspondiente a la cabecera absidal, con un esgrafiado plateresco de yeso, blanco sobre negro, del que han quedado vestigios en la contigua sacristía, similares a los que se encuentran también en la iglesia de Torrelaguna.

El conjunto pictórico mural de Torremocha constituye una de las escasas muestras murales conservadas del estilo internacional en Castilla y es un caso excepcional en la Comunidad de Madrid.

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdelaguna

Hacia finales del siglo XV

La parte más antigua del templo es la cabecera constituida por el tramo recto y su cuenca absidal semicircular. Aunque en los muros del presbiterio fueron posteriormente abiertos arcos creando un falso crucero, se conserva el arco triunfal apuntado y doblado de la embocadura original. Al interior se cubre con una irregular bóveda de cañón apuntado que se continúa con otra de horno carente de imposta para la zona absidal. Esta estructura responde al románico rural de transición y podría datar de finales del siglo XIII. El resto del edificio, consecuencia de posteriores ampliaciones e intervenciones, responde a una planta basilical cruciforme, con nave central y otros espacios colaterales que no llegan a constituir naves propiamente dichas. Durante las obras de rehabilitación en el año 2002 se descubrieron pinturas murales en la cuenca absidal y su medio cilindro, que fueron restauradas el año siguiente por encargo de la Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid (fig. 52).

Como en los ábsides de Valdilecha, Santorcaz, Camarma y Torremocha, sus más claros precedentes, y en el de su contemporáneo de la iglesia de Villa del Prado, se representa la proximidad del fin de los tiempos y la promesa de la Segunda Venida de Cristo, cuestión que se materializa en la figura del Pantocrátor flanqueado por el Tetramorfos, tal como son descritos en los libros de Ezequiel (1,5-10) y Daniel (7, 1-7) así como en el Apocalipsis (4, 7-9). A diferencia de la majestad, serenidad e inmutabilidad de la representación de la divinidad en los conjuntos citados, todavía cercana a la religiosidad y el sentir heredados del románico, la de Valdelaguna incide en la Segunda Persona de la Trinidad manifestando la humanidad de un Cristo triunfante, muerto y resucitado (fig. 53).

Sobre un oscuro cielo estrellado, inscrito en la tradicional mandorla irisada de las teofanías de Dios en Majestad y portando la cruz estandarte, símbolo de su victoria sobre la muerte, se mantiene sobre la tapa del sepulcro (*Christus supra sepulcrum*): envuelto en el manto carmesí, terciado sobre el hombro derecho, bendice con su diestra exhibiendo sus llagas redentoras (fig. 53). Este modelo iconográfico, propio de la religiosidad bajomedieval, tuvo diversas variantes, especialmente durante el siglo XV. Desgraciadamente es la figura más perdida e intervenida del conjunto, mostrando un aspecto algo difuso.

Las pinturas de Valdelaguna fueron realizadas sobre una preparación de mortero de yeso extraordinariamente fino, sobre una capa de cola orgánica, que actuaría de aislante, y con colores en un aglutinante de aceite de linaza, aplicados en una capa muy fina y única. Estamos por tanto ante el uso del óleo sobre el muro, un procedimiento que rompe con la técnica mural tradicional y al que se debe la apariencia pulverulenta de la capa pictórica y su aspecto desdibujado. Por esa razón no es fácil una definición y filiación estilística, que genéricamente pode-



52. Valdelaguna, vista general del ábside. Foto ML

mos calificar de hispanoflamenca analizando algunos detalles y elementos como el volumen, la composición y la epigrafía de los tres animales del tetramorfo, águila, toro y especialmente el león (fig. 54), que no han sido tan alterados como el hombre de San Mateo y el Cristo resucitado, repintados con un temple de huevo y cola.

El casco absidal aparece dividido por una fina cenefa con un motivo en espiga y un colorido similares a una de las vistas en Torremocha, pero en nada más encontramos afinidad esti-



53. Valdelaguna, cuenca absidal, *Visión apocalíptica*. Foto ML

54. Valdelaguna, Tetramorfo, toro de San Lucas y león de San Marcos. Foto ML

lística entre ambos conjuntos. El otro elemento relevante en Valdelaguna es la representación de un muro de nichos o casetones, y la inscripción en caracteres góticos tardíos, que ocupa todo el medio cilindro, a modo de trampantojo, y que muestra un efecto ilusionista de perspectiva realizado en grisalla, un recurso por su diseño y técnica propio de la pintura gótica de finales del siglo XV. La interpretación de este elemento estaría en relación con la Jerusalén Celeste, de la que el templo, especialmente su santuario absidal, es su imagen cósmica y teológica. Su aspecto como de un gran columbario puede ponerse en relación con la cita del evangelio

de San Juan: “No estéis turbados. Creed en mí. En casa de mi Padre hay muchas estancias; si no, os lo habría dicho, pues voy a prepararos un puesto. Cuando vaya y os lo tenga preparado, volveré a llevaros conmigo, para que estéis donde yo estoy... Yo soy el camino, la verdad y la vida...” (Jn 14, 1-6). Esta última afirmación aparece habitualmente inscrita en el Libro de la Vida que porta el Pantocrátor medieval. Sin duda, la lectura de la fragmentada inscripción, que corre a la altura de la línea de impostas del ábside, daría la posibilidad de una interpretación más definitiva para esta singular representación.

A pesar de su estado de conservación, por los fragmentos mejor conservados, se adivina que el conjunto pictórico de Valdelaguna, tuvo una calidad muy superior a la que hoy aparenta a simple vista. Su técnica pictórica, su peculiar iconografía y la adscripción estilística al periodo pictórico gótico hispanoflamenco, lo hacen único en el territorio de nuestra Comunidad.

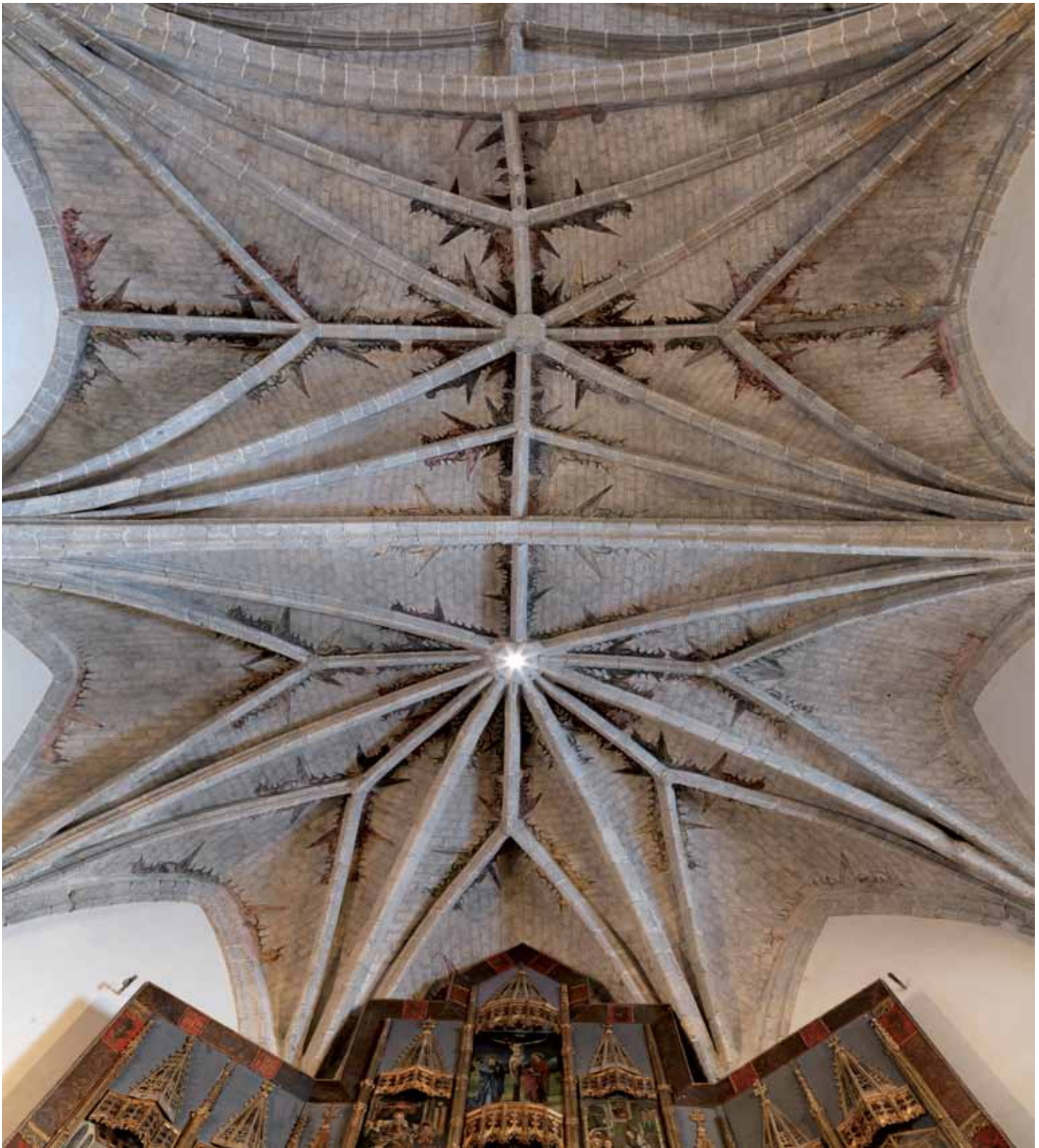
Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Robledo de Chavela

Hacia 1500

Edificada sobre un templo románico del siglo XIII, la iglesia responde al modelo de nave única de cuatro tramos cubiertos con bóvedas de terceletes y coro a los pies, característico del reinado de los Reyes Católicos (1474-1504) y ha sido relacionada con el arquitecto Juan Gil de Hontañón. Su monumental cabecera tiene un carácter defensivo por sus potentes contrafuertes a modo de cubos rematados en torretas y la existencia de un paseo de ronda. En 2012, durante las obras de restauración, se realizaron catas en la plementería encajada de las bóvedas, que dieron como resultado el hallazgo progresivo de una impresionante serie decorativa de casi ochenta dragones, ubicados en la bóveda semiestrellada del presbiterio y en la del tramo inmediato al mismo (fig. 55). La Dirección General de Patrimonio Histórico, el Arzobispado madrileño y la propia parroquia de Robledo ultimaron en 2013 la restauración integral del conjunto.

Cronológicamente coetáneos y estilísticamente similares a los de Villa del Prado, formalmente se diferencian en que en Robledo el dovelaje de los nervios apenas ha conservado la capa pictórica que allí describe el cuerpo escamado de estos fantásticos saurios mitológicos. De forma que sus cabezas y espinazos, compositivamente doblados y complementados a ambos lados del eje axial de los nervios, fórmula que ya se encuentra en la miniatura altomedieval, hace percibirlos como agazapados en el cielo de la fábrica, concebido, como en Villa del Prado, sobre un “muro ideal” pintado de sillares encintados (fig. 56). La diversa y alternada policromía —roja, negra, verde y ocre— anima su uniforme concepción formal: fauces de afilados incisivos y grandes hocicos, orejas puntiagudas y ojos que expulsan llamas de fuego; dragones que en conjunto se perciben como una inquietante y abrumadora presencia. Aquí concebidos desde una perspectiva cristiana, indisolublemente unida al convulso entorno histórico y sociológico de la época, su simbolismo tiene un claro sentido apotropaico, protector del templo y de sus fieles frente al mal en general y ante amenazas exteriores en particular (fig. 57). Se trata de un tema recurrente que encontramos en diversos conjuntos murales españoles datados desde fines del XIV (Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo) y hasta el siglo XVI, tal como se ha comentado en la iglesia de Villa del Prado y a cuyo texto remitimos.

Absolutamente excepcional por su número y dimensiones, los dragones de Robledo constituyen su más espectacular ejemplo en el territorio de la Comunidad de Madrid.



55. Robledo de Chavela, vista general de las bóvedas. Foto ML



Iglesia de Santiago Apóstol, Villa del Prado

Hacia finales del siglo XV y hacia 1525

El templo parroquial de Villa del Prado, de estilo gótico final, fue iniciado en el último tercio del siglo XV por la cabecera con un rotundo ábside poligonal cubierto con una bóveda nervada de siete paños. Los tres primeros tramos de su nave única, cubiertos con bóvedas de terceletes sin cruceros, y con capillas abiertas entre los contrafuertes, quedarían terminados en los primeros años del siglo XVI. En una segunda campaña, en 1530, se modificaría el tramo de los pies cubierto con una bóveda de dobles terceletes para levantar el coro en alto, sostenido por tres arcos rebajados sobre columnas, ya dentro del gusto clasicista. La restauración integral del templo por parte de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid ultimada en 1999, puso de manifiesto la intensa actividad pictórica mural que se desarrolló en su interior entre finales del XV y las primeras décadas del siglo XVI, en la que deben distinguirse tres áreas de temas figurativos. Mayoritariamente las pinturas fueron realizadas sobre una primera decoración de sillares encintados, que constituyen un “muro ideal”, aplicada a toda la superficie mural y abovedada de la obra al ser terminada.

El primer grupo de pinturas se sitúa en los muros y plementos de la bóveda del ábside quedando ocultas tras el retablo barroco. De la tradicional visión apocalíptica, referida en otros conjuntos madrileños cronológicamente anteriores, hoy tan solo es visible la figura del león de San Marcos, con una excelente volumetría y rico matiz de tonalidades pictóricas, así como escasos restos de la figura del Pantocrátor. La escena se completa con los desnudos de Adán y Eva (fig. 58) cubiertos con hojas de higuera que muestran similar efecto pictórico, además de una interesante ambientación paisajística que contrasta con el convencionalismo de las estrellas doradas que salpican el celaje del fondo. La actitud orante de Adán y Eva hacia la divinidad, muestra el arrepentimiento tras la caída y nos acerca a la *devotio moderna* de la piedad de finales del gótico. Se potencia así una relación más directa del fiel con Dios, haciendo hincapié en la importancia de la meditación, la reflexión individual y la penitencia. Esta vinculación iconográfica entre Génesis y Apocalipsis, vista también en los murales de Camarma, remite a

56. Robledo de Chavela, bóveda, detalle de los dragones sobre muro ideal pintado. Foto ML

57. Robledo de Chavela, detalle de dragones. Foto ML



58. Villa del Prado, *Adán y Eva*. Foto SMV

59. Villa del Prado, Santiago Matamoros, detalle del caballo. Foto SMV

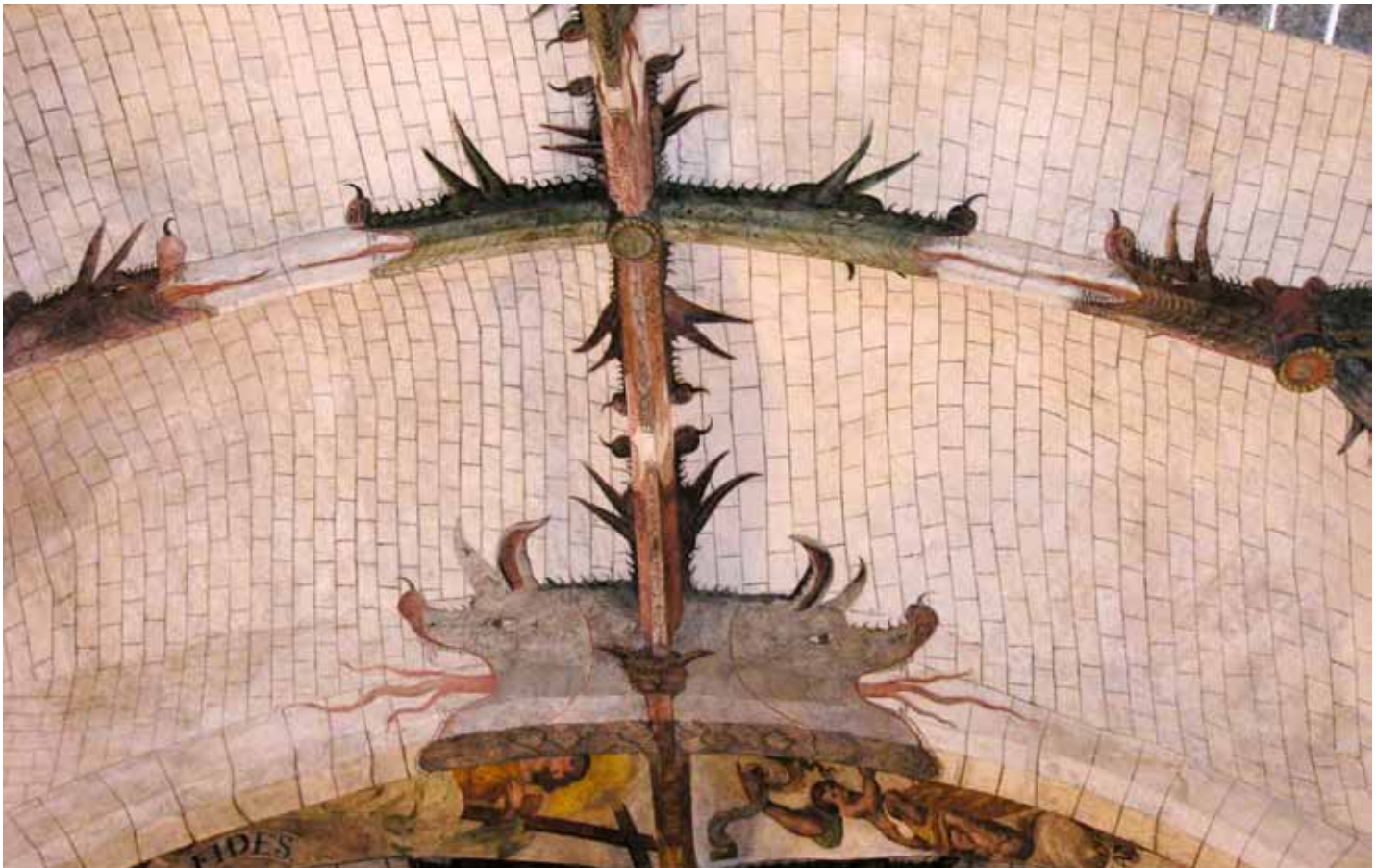
60. Villa del Prado, bóveda con dragones sobre muro ideal. Foto AM

61. Villa del Prado, sotocoro, trampantojo de galería arqueada y jardín. Foto CRL

la tradición románica y entronca con otros conjuntos castellanos como los segovianos de Santa Cruz de Maderuelo y Santos Justo y Pastor en Segovia capital y el toledano de San Román.

Sobre el muro recto del segundo paño absidal se aprecia la figura de Santiago Matamoros (fig. 59) como *miles christi* sobre un caballo blanco persiguiendo a un jinete musulmán, sobre un fondo de paisaje muy deteriorado. Aunque fragmentariamente, se aprecia una calidad similar a las pinturas que acabamos de mencionar, además de un interés suntuoso en los detalles dorados a la sisa de las conchas de vieira que adornan el arnés del caballo o el nimbo y la armadura del Apóstol. Un estilo que muestra el conocimiento de las novedades italianas, pero que mantiene el gusto decorativo del oro en los brocados y otros detalles para otorgar suntuosidad al conjunto, algo propio del estilo hispanoflamenco de finales del siglo XV en que deben datarse estas pinturas. Los murales quedaron obsoletos (aunque en el siglo XVII una nueva decoración pictórica recuperó el tema del Padre Eterno y el Tetramorfo) y fueron ocultados veinte años después por un retablo hoy desaparecido realizado por Juan de Borgoña entre 1518 y 1523 según documenta Cruz Valdovinos. Es significativo que el mismo estuviese dedicado a Santiago, advocación del templo, que pasó a convertirse en el principal protagonista devocional. A la derecha del actual retablo, resta un fragmento de una amplia escena, la cabeza nimbada de Cristo resucitado y la banderola que indica su triunfo sobre la muerte, de un dibujo cercano al estilo italianizante de Borgoña.

A un segundo área, del mismo momento del siglo XV, pues aparecen también en las nervaduras tras el retablo, corresponden los impresionantes dragones serpentiformes que aprovechan el volumen de los nervios de las bóvedas de crucería (fig. 60). Motivo de origen gótico, muy recurrente desde el siglo XIV y hasta el XVI, debe destacarse su variado diseño y contrastado colorido, anaranjados, verdes y grises, su efectismo y el elemento fantástico propio de este momento de transición de finales de la Edad Media y del que son también ejemplo las máscaras grotescas intercaladas entre estos motivos. Estas máscaras, así como las fauces draconianas recuerdan las tarascas de las procesiones del *Corpus*, de las que hay memoria desde el siglo XVI. El dragón, que tiene un primer significado como alusión al diablo y al mal





62. Villa del Prado, detalle de dragón rugiente.
Foto AM

63. Villa del Prado, detalle de máscara
diabólica. Foto AM

64. Villa del Prado, dragón serpentiforme.
Foto AM

65. Villa del Prado, árbol frutal con pomos.
Foto AM

66. Villa del Prado, árbol y pájaros bajo arco
fingido. Foto AM



que finalmente es derrotado y glorifica a Dios (Is 43,20 y Ap 12,7), se asocia también al relato de la Traslación del cuerpo del apóstol Santiago, donde los dragones se amansan al paso de la procesión fúnebre hasta *Iria Flavia*. Tampoco debe olvidarse su función en el campo de la heráldica; ninguna hipótesis ha de ser descartada, estos dragones se incorporarían al programa iconográfico actuando como elementos profilácticos que anulan el mal, reforzando la figura de Santiago y al tiempo la memoria de las gestas del noble comitente. La aparición de elementos heráldicos relacionados con la Casa de los Mendoza y Luna: su escudo de bandas rojas sobre campo verde, las conchas y cruz de Santiago y la media luna, en las claves de las bóvedas, y el escudo pintado en el área del sotocoro, pondrían la obra arquitectónica y decorativa en relación con miembros de esta rama de la familia Mendoza, señores de la Villa del Prado, acaso con las figuras de Íñigo López de Mendoza y Luna, y de su hijo Diego Hurtado de Mendoza y Luna, tercer Duque del Infantado.

Especial calidad y novedad tiene la decoración del área del sotocoro, en los muros de la llamada Capilla del Santo Cristo, en el tramo que precede a la capilla bautismal. Los murales concebidos como un trampantojo, representan una galería de arcos de medio punto sobre columnas clasicistas que apean sobre un zócalo; en los intercolumnios se ubican jarrones con plantas florales en primer plano y como fondo un jardín florido con árboles frutales sobrevolado por pájaros (fig. 61). El riguroso diseño de la arquitectura y el punto de vista muestran un conocimiento de los planteamientos teóricos de la perspectiva italiana cuatrocentista. La similitud con las pinturas realizadas h. 1509 por Juan de Borgoña en la antesala de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, llevan a considerarlas de su mano o de uno de sus discípulos (Antonio Coomontes o Pedro Delgado), más teniendo en cuenta que el propio Borgoña trabajó para esta iglesia. Hay evidencias de que la decoración se extendía por todo el muro del sotocoro, fingiendo una especie de atrio ajardinado a los pies del templo, jugando visualmente con los tres arcos de fábrica que lo abren a la nave del templo. La exquisitez y delicado colorido de estos murales son una muestra temprana del estilo del Primer Renacimiento en el territorio de la Comunidad de Madrid (figs. 65 y 66). La técnica utilizada —al parecer óleo sobre enfoscado de cal— parece la causa de no haberse conservado más que en el ángulo de la mencionada capilla del Santo Cristo, precisamente por haber sido cubiertas de un nuevo enlucido y haberse sobrepuesto la representación de la ciudad de Jerusalén en el siglo XVII como fondo de un Calvario. A este mismo momento y contexto corresponde también la decoración con las *Arma Christi* de los plementos de la bóveda de combados de dicha capilla. En la parte alta de los muros de la nave, entre las bóvedas, aparecen una serie de cruces, sumamente esquemáticas, trazadas con tintas rojas o negras dependiendo de los casos, que parecen constituir las diferentes estaciones del *Via Crucis*.

Los soberbios dragones, la actividad de Juan de Borgoña y su relación con los Mendoza como introductores del nuevo gusto renacentista italiano, hacen de Villa del Prado un excepcional conjunto pictórico mural en el territorio de la Comunidad de Madrid.

Ermita de San Antón, Chinchón

Primer cuarto del siglo XVI

Este edificio, reconstruido en el siglo XVIII, conserva los muros del presbiterio y el ábside semicircular de una sencilla fábrica anterior dedicada a San Esteban. Aunque de fecha incierta, por su aparejo de mampostería y alero con canecillos de ladrillo aplantillado, responde al románico rural inercial que pervive hasta el siglo XIV en el territorio de la actual Comunidad

de Madrid. El año 2007 por encargo de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, se realizó una prospección arqueológica en el ábside, tabicado a mediados del siglo XX para su uso como sacristía, que como resultado dejó al descubierto su original decoración pictórica.

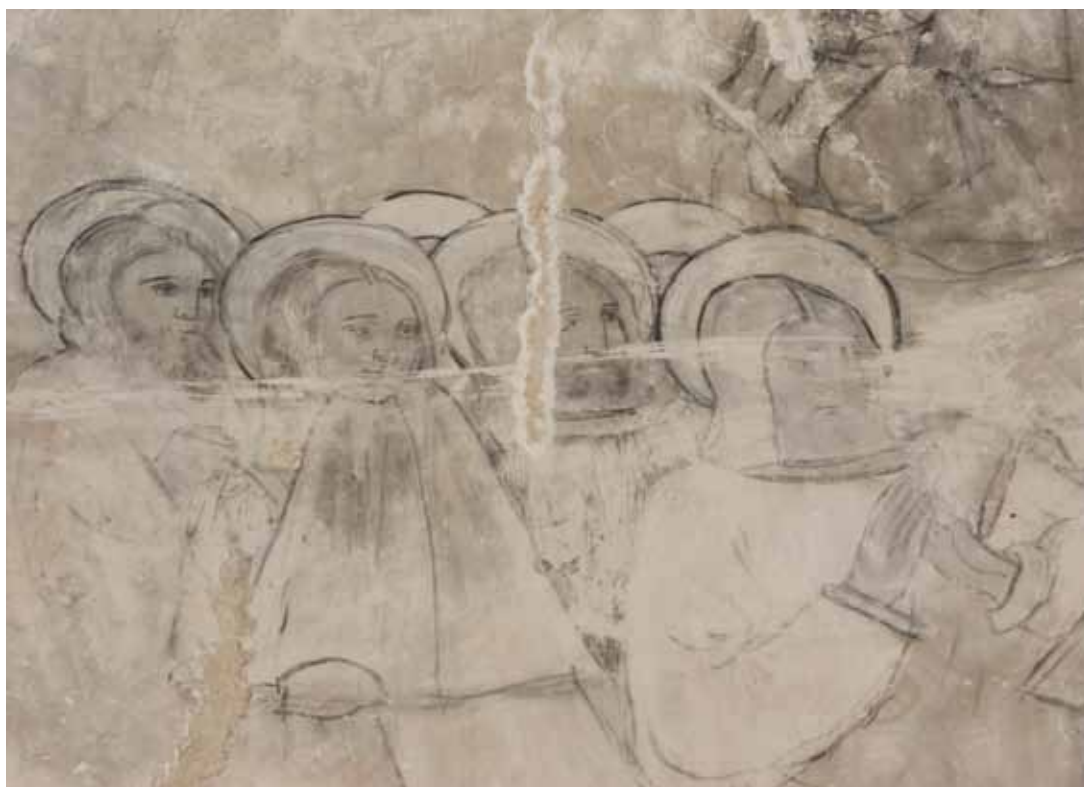
En el casco absidal se representa el tema de la Asunción de la Virgen por los ángeles y su Coronación por la Trinidad; en un plano inferior, distribuidos en dos grupos simétricos, los apóstoles oran ante la tumba vacía de María (fig. 67). Buena parte de las apócrifas tradiciones literarias sobre la Asunción fueron recogidas y transmitidas en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*, fuente fundamental para la interpretación iconográfica del tema en la creación artística bajomedieval.

La escena de Chinchón se concibe como un espacio metafísico por medio de un rompimiento de Gloria con nubes y rayos que la enmarcan. Debe señalarse en su iconografía trinitaria la idéntica representación de las dos Primeras Personas: siguiendo el Credo Niceno-constantinopolitano (fig. 68) el Hijo está sentado a la derecha del Padre, mientras el Espíritu que procede de ambos (*filioque*), en forma de paloma, aletea sobre la corona flordelisada con que dos ángeles contribuyen a glorificar a María como Reina del Cielo y Reina de los Ángeles. Desde el Concilio de Florencia de 1439 la idéntica representación de la Trinidad se asoció iconográficamente a la Coronación de María, siendo la famosa obra de Enguerrand Quarton de 1453 su más celebrada muestra pictórica.

En Chinchón, la figura radiante de María, asociada a la mujer vestida de sol del Apocalipsis (Ap 12,1), cobra un claro protagonismo por su centralidad y dimensiones, lo que es muestra de la devoción asuncionista arraigada en el territorio hispano desde antiguo e intensificada desde finales del siglo XV asociada a la Inmaculada Concepción. Aunque el estilo es desigual, compositivamente su autor debió manejar algún modelo xilográfico centroeuropeo de los que circulaban en España desde finales de la Edad Media. Tras la profunda concepción teológica de la representación, que se completa con el antiguo tema del velatorio de la tumba por los Apóstoles, hubo sin duda un autor intelectual, posiblemente un clérigo o religioso franciscano, que orientó la creación pictórica. Aunque existen algunos afines ejemplos murales asuncionistas españoles de finales del siglo XV y principios del XVI, ninguno desarrolla la complejidad iconográfica del que nos ocupa al incluir la Trinidad y los Apóstoles, cuya presencia otorga a la escena un carácter eclesiológico, es decir la consideración de la Iglesia apostólica encabezada por María como instrumento universal de salvación.

En los laterales del hemiciclo, perdida la parte central, en cuatro registros enmarcados por frisos con motivos platerescos de balaustres, urnas y cuernos de la abundancia, aparecen sendas representaciones: tres santos y escena de la Anunciación (fig. 69). De esta última cabe destacar la intención espacial de perspectiva en el suelo y el clasicismo conceptual de la figura de María; se ha perdido la figura del Gabriel, pero se conserva el jarrón de azucenas alusivo a su virginidad, eje compositivo de la escena original. La inclusión de este tema y su relación con el ya glosado asunto del casco absidal, pone de nuevo el acento iconológico en el protagonismo de María desde el inicio de la historia de la redención y el cumplimiento de la profecía mesiánica.

Otro registro está ocupado por San Roque (fig. 70), identificado por la inscripción de su nombre y su atuendo de peregrino con bordón, sobre el que a dos patas, como en algunas xilografías alemanas, el perro Melampo (Gozque, Roquet o Guinefort) le ofrece el pan cotidiano robado de la mesa de su amo. Santo antipestoso, que muestra el bubón pestilente en su pierna remangada, fue muy invocado desde finales de la Edad Media para la protección



67. Chinchón, *Asunción*, apóstoles orantes. Foto JCML



68. Chinchón, *Coronación de la Virgen por la Trinidad*. Foto JCML

del ganado, lo que le hace ser un *alter ego* de San Antón, titular de la ermita, del que no se conserva representación alguna. La identificación de los otros dos santos es más compleja; la figura bajo San Roque se ha querido identificar con Juan Bautista, y la que se ubica bajo la Anunciación, con San Antón, pero probablemente debe hacerse con San Antonio de Padua como predicador, quizás en relación a la pertenencia de San Roque a la Orden Tercera franciscana.

Aunque perdida mayoritariamente la coloración original, estilísticamente podemos apreciar en el conjunto el enérgico dibujo subyacente de las figuras, que se torna esquemático en las arquitecturas y sutilmente abocetado en las evocaciones paisajísticas de los secundarios fondos escénicos.



69. Chinchón, *Anunciación*.

Foto JCML

70. Chinchón, *San Roque*.

Foto JCML

Los temas, iconografía y estilo de estas pinturas, llevan a la datación dentro del primer cuarto del siglo XVI de este singular conjunto que funde las novedades flamencas e italianas interpretadas con sabor español, característica de nuestro primer Renacimiento pictórico.

Es significativo observar cómo las devociones representadas en el ábside del más antiguo templo de Chinchón, darán lugar a las advocaciones de los cronológicamente inmediatos, pero posteriores a los murales, templos de sus actuales patronos: la parroquial dedicada a la Asunción y la ermita de San Roque, surgidos ya como templos independientes entrado el siglo XVI.

Ermita de Santa María la Antigua, Carabanchel

Siglos ¿XIII? y XV

Durante la restauración de este templo mudéjar de mediados del siglo XIII, realizada por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid entre los años 2000 y 2002, se han descubiertos restos pictóricos murales que parecen corresponder a dos momentos distintos de la época gótica. Los restos consolidados esperan una futura intervención que pueda dar luz sobre los temas representados y su época de realización. Hoy día sólo son apreciables restos de una mandorla y de una figura enmarcada con motivos geométricos en el ábside semicircular (fig. 71), así como los pliegues de otra segunda figura en una hornacina lateral en el lado de la Epístola.

Iglesia de San Bartolomé, Navalafuente

Segunda mitad del siglo XV

Restaurados en 1993, están ubicados en el lado norte del ábside semicircular de tradición románica rural aunque de fecha indeterminada. La escena enmarcada por un templete arqueado y torreado, representa a los donantes orantes postrados ante la figura central, quizás una santa



71. Carabanchel, ábside, fragmentos pictóricos. Foto JCML

72. Navalafuente, santo y donantes. Foto ML



o San Miguel, que la débil técnica pictórica no permite identificar de forma definitiva (fig. 72). En la parte inferior izquierda se aprecia la presencia de dos cuadrúpedos contrapuestos, uno de ellos un felino, y de una paloma. Elementos de la indumentaria, como la carmeñola con que se toca el caballero y la sofisticada toca alta de la dama, además de los restos de telas brocadas para el fondo, llevan a datar la pintura dentro de la segunda mitad del siglo XV en un estilo hispanoflamenco popular. Esta escena debe confrontarse compositiva y simbólicamente con la de San Sebastián reseñada en Camarma de Esteruelas.

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Colmenar Viejo

Hacia 1500

Descubiertos ya en 1981, fueron limpiados en 1993. Se trata de un retablito mural gótico de tracería estucada que hoy permanece oculto tras el retablo mayor de la parroquial de Colmenar Viejo. Posiblemente constituyó un complemento del sepulcro de Benito López, cura de Collado Mediano, fallecido en 1500, trasladado al levantarse el actual retablo en 1579 según Áurea de la Morena. Bajo los restos de un calvario con la calavera de Adán, enmarcado por un profuso follaje de acantos, se representa La Misa de San Gregorio (fig. 74), siguiendo en composición y estilo la representación del tema en la pintura sobre tabla de la escuela castellana de finales del siglo XV, dentro de la influencia flamenca.

Esta escena de simbolismo funerario, muy difundida a finales de la Edad Media, ejemplifica el dramatismo devocional propio de la piedad del momento, que favorecía la meditación sobre el dolor y la muerte de Cristo al tiempo que adoctrinaba sobre la transubstanciación y su real presencia en la consagración eucarística. La representación de Cristo resucitado saliendo del sepulcro, mostrando las llagas redentoras cuya sangre se vierte en el cáliz, y de los hoy parcialmente conservados atributos de la Pasión (cruz, corona de espinas, lanza, hisopo,



escalera, tenazas, dados, monedas y beso de Judas), potenciaban esas intenciones (fig. 73). La composición de San Gregorio alzando la Hostia consagrada y asistido por un único diácono parece inspirada en alguna xilografía contemporánea.

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Griñón

Hacia 1500

En 1998, la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, financió la restauración de unos fragmentos pictóricos ubicados en el muro derecho a la entrada de la cabecera del templo, así como un friso epigráfico de caracteres góticos ornamentales con alabanzas a la Virgen y a Santa Ana en la sacristía adyacente.

De los fragmentos conservados en Griñón, la figura de Santiago Matamoros, con armadura y a caballo, nimbado y cubierto con sombrero de ala ancha con la venera compostelana, especialmente su cabeza, es de una excelente calidad pictórica (fig. 10). Puede apreciarse la técnica de *tratteggio* para las carnaciones, al modo italiano del temple magro del Renacimiento, en un estilo cercano al de Pedro Berruguete. Su composición, como la de la Virgen de la Misericordia, peor conservada, y los fondos de brocado, son soluciones vinculadas a la pintura de estilo hispano-flamenco sobre tabla de finales del siglo XV. Esta Virgen intercesora despliega su manto para proteger a la humanidad representada por una serie de pequeñas figuras.

Antigua ermita de Santa María de la Nava, Capilla del Castillo de Manzanares el Real

Siglo XV

La cabecera de esta antigua ermita mudéjar de mediados del siglo XIII, posteriormente ampliada e incorporada al Castillo Nuevo, conserva escasos restos de la decoración mural que



73. Colmenar Viejo, *Misa de San Gregorio*, detalle de Cristo resucitado y del beso de Judas. Foto IPCE

74. Colmenar Viejo, *Misa de San Gregorio* bajo Cristo crucificado. Foto IPCE

75. Griñón, *Santiago Matamoros*.
Foto ML

76. Manzanares el Real, capilla
del castillo, vista parcial del
ábside. Foto ML



cubría su ábside semicircular apuntado. Actualmente se conserva el dibujo preparatorio en sanguina de una de las escenas que compartimentaban el casco absidal con un hipotético ciclo pictórico narrativo (fig. 76). Esta estructuración escénica responde a una concepción propia de la pintura gótica tardía, posiblemente realizada tras la ampliación y adaptación de la estructura al nuevo complejo defensivo-residencial durante el siglo XV.

Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, Manzanares el Real

Hacia 1500

La Comunidad realizó entre los años 2010 y 2012 la restauración integral de este templo obra de finales del siglo XV y comienzos del XVI, donde la combinación de las formas del gótico final con las del primer Renacimiento y el patrocinio de Don Íñigo López de Mendoza, II Duque del Infantado, lleva a atribuir la obra al arquitecto Juan Guas. Las pinturas descubiertas en el muro oeste y en una saetera del muro norte, representan una tracería gótica con un motivo decorativo de cuadrifolios con cardinas o acantos y losanges realizados en grisalla, que se recortan de forma efectista tridimensional sobre un fondo rojizo bajo un friso de bolas (fig. 77). Este diseño reproduce pictóricamente una sección de la tracería de la balaustrada del Palacio del Infantado de Guadalajara y es similar a la de la galería del castillo del propio Manzanares diseñadas por Guas para los Mendoza. Otro fragmento de especial interés por su concepción artística y su contenido mitológico y simbólico, es un apunte a pincel negro de la figura de la diosa Atenea Promacos (fig. 78). Sus connotaciones simbólicas como alegoría de la guerra y las artes, están en relación con el poder de los Mendoza y su protagonismo intelectual en la introducción de los nuevos elementos humanistas del Renacimiento italiano, con valor artístico y de representación nobiliaria, que irrumpen en el panorama bajomedieval español. Este fragmento ha sido transferido por la técnica de *stacco* a un nuevo soporte y ubicado en el interior del templo, reponiendo en su lugar original una copia del mismo.



Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Villalbilla

Hacia 1500

La restauración integral del templo se ultimó en 2006 por la Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid. Los nervios de las dos bóvedas estrelladas del presbiterio presentan una decoración ornamental no figurativa de llamas o colas de dragón bicolors de tierra roja y azurita que se originan en las claves y arranques de los mismos (fig. 79). El amplio desarrollo de las claves policromadas con los escudos de la familia Mendoza - Figueroa y de la Cruz de Jerusalén, vincula esta primera fase constructiva del edificio y su decoración ornamental con dicha familia a finales del siglo XV, en concreto con el Gran Cardenal Pedro González de Mendoza, Cardenal de la Santa Cruz de Jerusalén desde 1478. La dinámica estilización de los motivos que se recortan sobre la limpia plementería llagueada pintada, otorga al conjunto un refinamiento propio del gusto nobiliario del momento. Debe destacarse la exquisita técnica tonal (fig. 79) al tiempo que la abstracta interpretación del tradicional motivo de dragones y de su intención simbólica que en Villa del Prado ha quedado reseñada en relación también con la propia familia Mendoza.

77. Manzanares el Real, iglesia, saetera, grisalla. Foto ML

78. Manzanares el Real, iglesia, Atenea. Foto ML

Iglesia de San Andrés Apóstol, Rascafría

Hacia 1500

La actuación llevada a término por la Dirección General de Patrimonio Histórico en 2008, ha recuperado el revestimiento pictórico de la bóveda de terceletes de su cabecera. Sus 16 plementos, que suponen una superficie de 140 m², están pintados al fresco con una base gris y elementos de llagueado negro-blanco que simulan la cantería ideal del despiece (fig. 81). Su sombreado, logra un efecto de perspectiva para dar profundidad y plasticidad a la construcción. Esta solución de “muro ideal”, que hemos visto en otros ejemplos, sirve en este caso para ocultar la fábrica original de ladrillo de la plementería.

79. Villalbilla, vista general de las bóvedas, claves y nervios policromados. Foto JCML



80. Villalbilla, detalle de clave y lenguas de dragón. Foto JCML





81. Rascafría, bóveda, llagueado de muro ideal. Foto ML

Iglesia de San Pedro Apóstol, Ribatejada

Hacia 1530

Descubiertos durante la restauración integral del templo mudéjar del siglo XV, ultimada recientemente por la Comunidad de Madrid, corresponden a un retablo mural de tracería plateresca ubicado en el muro este de la nave de la Epístola. La figura mejor conservada es la de Santa Bárbara en la calle lateral izquierda, bajo ésta la parcial representación de San Pedro, titular del templo, vestido de pontifical (fig. 82). Se adivina parcialmente la escena contigua, acaso la Visitación. De un estilo popular, la tracería y los restos de una inscripción en caracteres tardogóticos, llevan a fechar la representación dentro del primer tercio del siglo XVI.

Iglesia de San Miguel, Villamantilla

Siglo XVI

Concebido en el siglo XVI como un retablo mural en cuyo ático se adivina la figura alada del santo titular patrono de la villa, que con su lanza cruciforme alancea al diablo. Se completa con las figuras de Santa Perpetua, copatrona de la villa, con palma y libro, y San Antonio Abad con hábito y cruz antoniana (fig. 83). Descubierta durante la restauración realizada por la Comunidad de Madrid en 2002, oculto bajo un enfoscado de yeso, una hornacina debió alojar la conservada talla original de San Miguel que data de la fundación de la iglesia. De este modo, murales y talla constituirían un retablo mixto. En el siglo XVIII, un nuevo retablo hoy retirado, reutilizó la aún conservada imagen.



82. Ribatejada, retablo mural, Santa Bárbara y San Pedro. Foto JCML

83. Villamantilla, retablo mural. Foto ML

84. Torrelaguna, esgrafiado en grisalla, San Felipe. Foto SMV



Iglesia de Santa María Magdalena, Torrelaguna

Hacia 1530

Ubicados en los muros del cuerpo bajo de la torre, forman parte de un friso esgrafiado plate-resco de yeso, blanco sobre negro, similar al peor conservado en la sacristía de Torremocha. Dos tondos con los bustos de San Andrés y San Felipe, rodeados de una inscripción rogativa, son portados por *putti* que los sostienen con lazadas florales a modo de guirnaldas y entre balaustres (fig. 84), todos ellos motivos del repertorio decorativo del primer Renacimiento.



85. Batres, escena caballeresca. Foto ML

Castillo de los señores de Batres, Batres

Copia de original de finales del Siglo XIV

Este techo ubicado en el actual comedor reproduce libremente el de una de las tres alcobas de La Sala de los Reyes del Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada, en el que se suceden episodios de un relato caballeresco cortesano como la caza del jabalí (fig. 85) o el juego del ajedrez, interpretados en un estilo donde el gótico lineal se funde con la influencia de la pintura italiana trecentista y la estética islámica. Copiado en diversos momentos desde finales del siglo XVIII y hasta principios del siglo XX, en que pervive el gusto por lo alhambrino, el techo de Batres, de datación incierta, con las reservas propias de un necesario análisis material y estudio documental definitivo, pudo haberse incorporado al castillo durante las restauraciones realizadas en la segunda mitad del siglo XX.

Bibliografía

ABAD, C. y CUADRADO, M. (1998): “Unas pinturas bajomedievales inéditas en la iglesia parroquial de Camarma de Esteruelas (Madrid)”, *Archivo Español de Arte*, 242: 160-163.

AGUILERA, J. et al. (2003a): *Ángeles y Dragones. Restauración de la Iglesia de Santiago Apóstol de Villa del Prado*, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid, Doce Calles, Aranjuez.

AGUILERA, J. et al. (2003b): *El Islam en Tierras Cristianas: Los Mudéjares. Restauración de la Ermita Santa María La Antigua de Carabanchel*, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid, Doce Calles, Aranjuez.

ARNÁIZ, M^a J. et al., (1994): *Libro-guía del visitante de la iglesia de San Pedro Apóstol: Camarma de Esteruelas*, Alcalá de Henares.

AZCÁRATE LUXÁN, M.; GONZÁLEZ HERNANDO, I.; MANZARBEITIA VALLE, S. y MONGE ZAPATA, A. (2010): “Las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Torremocha de Jarama”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario: 151-170.

AZCÁRATE LUXÁN, M.; GONZÁLEZ HERNANDO, I.; MANZARBEITIA VALLE, S. y MONGE ZAPATA, A. (2012): “Pintura mural en el Madrid del siglo XV. La diversidad de un Madrid periférico”, *Anales de Historia del Arte*, 22: 245-266.

AZCÁRATE RISTORI, J. M^a (dir.) et. al., (1970): *Inventario artístico de la Provincia de Madrid*, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Ministerio de Educación y Ciencia, Valencia.

BANGO TORVISO, I. et al., (1981): *Iglesia de San Martín de Valdilecha (Madrid)*, Diputación Provincial de Madrid, Madrid.

CARDERO LOSADA, R. (1998): “La iglesia parroquial de Santorcaz. Un ejemplo de arquitectura mudéjar madrileña”, *Anales de Historia del Arte*, 8: 97-114.

GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M^a (dir.); Nuño González, J. (coord.) et. al., (2008): *Enciclopedia del románico en Madrid*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.

GÓMEZ OSUNA, R. y JUSTE BALLESTA, J. (coord.) et. al., (2013): *Nuestra Señora de las Nieves. Manzanares el Real. Estudio, proyecto y restauración*, AACHE Ediciones, Guadalajara.

GUTIERREZ BAÑOS F. (2005): *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

HERNÁNDEZ GARCÍA DE LA BARRERA, I. (2008): “Camarma de Esteruelas”, “Carabanchel Bajo”, “Museo Arqueológico Regional. Restos arquitectónicos de Santa María de la Almudena (Madrid)”, en Catálogo de la *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.

HERNÁNDEZ GARCÍA DE LA BARRERA, I. y MORENO BLANCO, R. (2008): “Manzanares el Real”, “Prádena del Rincón” y “Valdilecha” en Catálogo de la *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.

MACÍAS, J. M. (trad.1982): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*, Alianza Forma, Madrid.

MARÍN CRUZADO, O. (2000): “Las pinturas de la sala capitular de la catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio”, *Archivo Español de Arte*, 292: 319-321.

MAYORAL MORAGA, M. (1995): *Camarma de Esteruelas: de la aldea medieval a la villa moderna*, Ayuntamiento de Camarma de Esteruelas, Alcalá de Henares.

MOMPLET MÍGUEZ, A. E. (2008): “El románico en Madrid”, en *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.

MORENA BARTOLOMÉ, A. de la (dir.); CHICO PICAZA, M. V.; MOMPLET MÍGUEZ, A. E. y OCÓN ALONSO, D. (1976): *Catálogo Monumental de Madrid I. Colmenar Viejo*, CSIC, Madrid.

MORENA BARTOLOMÉ, A. de la (1993): “La primitiva iglesia de Santa María de la Almudena”, en *La Almudena y Madrid*, Fundación Villa y Corte, Madrid.

MORENA BARTOLOMÉ, A. de la (1994a): “Pintura mural medieval en la Comunidad de Madrid”, *Anales de Historia del Arte*, 4: 633-644.

MORENA BARTOLOMÉ, A. de la (1994b): “Pinturas murales en el Presbiterio: La Misa de San Gregorio”, *Revista de Investigación de la Asociación Cultural “El Pico San Pedro” de Colmenar Viejo, Cuadernos de Estudios*, 6: 117-124.

MORENA BARTOLOMÉ, A. de la (2009): “Las pinturas góticas murales de la iglesia parroquial de Bustarviejo”, en Martín Baonza, F. (ed.) et al., *Bustarviejo recupera su historia*, Ayuntamiento de Bustarviejo, Bustarviejo.

MORENO BLANCO, R. (2008): “San Mamés”, “Santorcaz”, “Torremocha del Jarama” y “Valdelaguna”, en Catálogo de la *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo.

QUINTANA, J. de (1629): *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid, disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch> [Accesado el día 18 de julio de 2014]

RÉAU, L. (1ª ed. 1957) (trad. esp. 1997): *Iconografía del arte cristiano*, Ediciones del Serbal, Barcelona.

RUEDA MUÑOZ de SAN PEDRO, J. M. (en prensa): “Los dragones serpentiformes pintados en las bóvedas nervadas del gótico final español”, Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico, Madrid, junio de 2013.

SUREDA, J. (1985): *La pintura románica en España*, Alianza Forma, Madrid.

Informes de restauración

AA. VV. (1995): “Restauración de la iglesia parroquial de San Pedro de Torremocha del Jarama”, en *Arquitecturas restauradas, una década de intervención en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid. 1986-1995*.

ÁGORA, RESTAURACIONES DE ARTE, S.L. (1999): Proyecto pinturas murales y yeserías de la iglesia parroquial de Villa del Prado.

BENGOECHEA, C.; FERNÁNDEZ CARCÍA, G.; PARRA CREGO, E. y FLORES DÍEZ, M. (2003): Memoria de intervención de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Valdelaguna.

CANO MARTÍN, J. J. y TRABA MENDOZA, M^a J. (2008): *Informe final de las actuaciones arqueológicas para el plan general de Torremocha del Jarama*, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid.

CANO MARTÍN, J. J. y TRABA MENDOZA, M^a J. (2014): *Fases constructivas de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos en Prádena del Rincón*, Reno Arqueología.

CARRASSÓN, A. (1997): Memoria de restauración del retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en Colmenar Viejo, Instituto de Patrimonio Histórico Español, Madrid: 23-25.

ECRA, Servicios Integrales de Arte S.L. (2007): *Informe de restauración de las pinturas murales de las bóvedas del presbiterio y cabecera de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Villalbilla (Madrid)*, correspondiente a los trabajos denominados como “Fases previas”.

OLIVÉ MARTÍNEZ, C. (2007-2008): *Informe técnico de conservación y restauración de las pinturas murales de la iglesia de San Andrés Apóstol en Rascafría*, CYM YAÑEZ, S.A.

OLIVÉ MARTÍNEZ, C. (2010a): *Informe técnico de la intervención de urgencia de conservación y restauración de las pinturas murales encontradas en el muro norte de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos en Prádena del Rincón*, Mármoles y Granitos Cabanillas.

OLIVÉ MARTÍNEZ, C. (2010b): *Informe técnico de la intervención de urgencia y propuesta de restauración y traslado de la pintura mural encontrada en el vano del muro norte de la nave de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos en Prádena del Rincón*, Mármoles y Granitos Cabanillas.

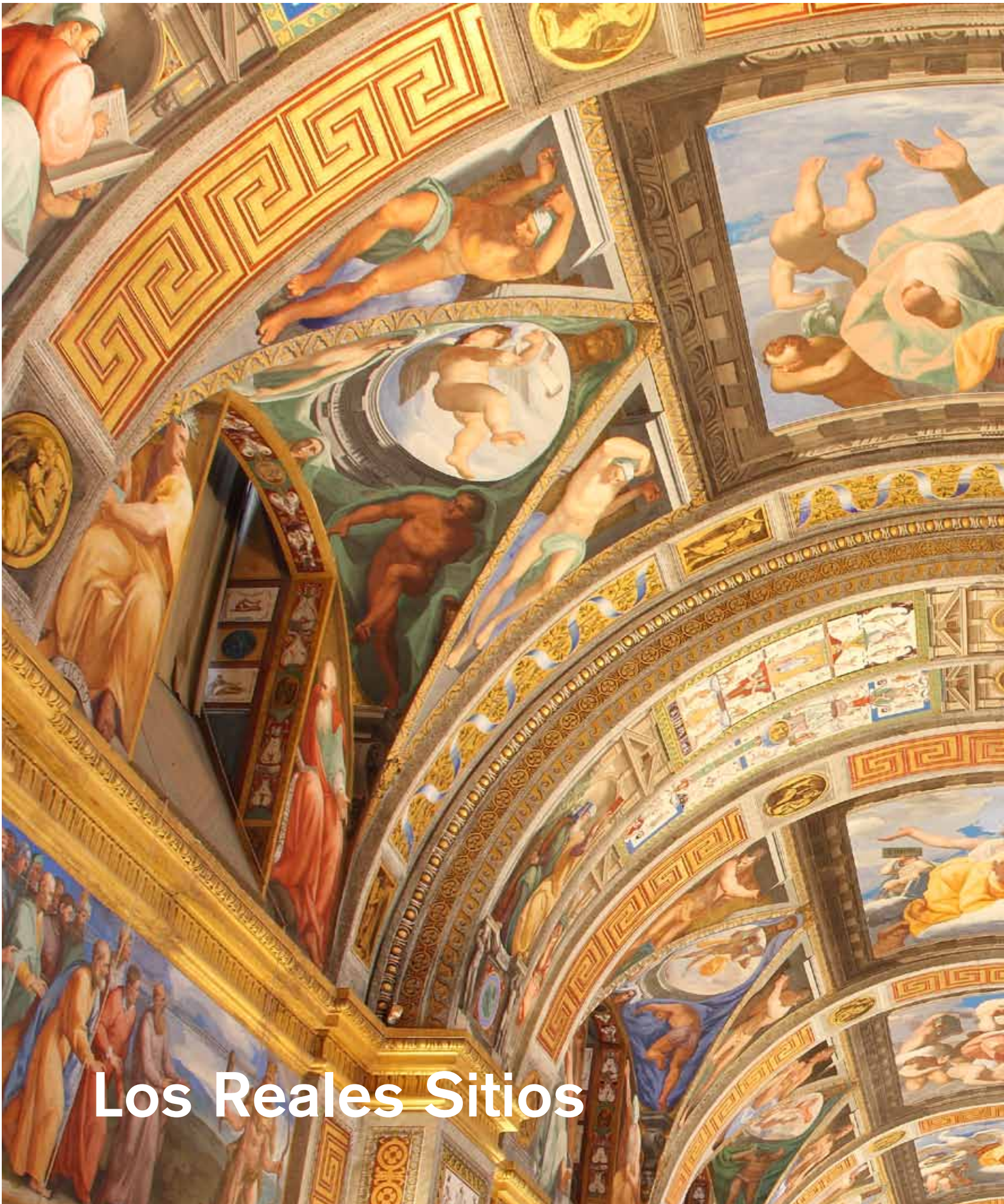
RESTAURA 20, (1992-1994): *Restauración de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Torremocha del Jarama*. Expediente de restauración de bienes muebles y arqueología. Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid.

RODRÍGUEZ de AUSTRIA, L. y SANTAMARÍA, A. (1988): *Informe general de la restauración de las pinturas murales de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Griñón*, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid.

SANZ, E. y SUÁREZ INCLÁN, M. (1990): *Obras de restauración de las pinturas murales de la Iglesia de San Pedro de Torremocha del Jarama*. Restauración 20. Expediente de obras. Secretaría General Técnica, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid.

Talleres de Restauración EL BARCO, S.L. (2014): *Estudio y caracterización de restos de pintura mural medieval en la cabecera de la iglesia parroquial de San Torcuato en Santorcaz (Madrid)*.

TEKNE, Conservación y Restauración (2007): *Conservación de las pinturas subyacentes en el ábside de la ermita de San Antón de Chinchón, Madrid*.



Los Reales Sitios





Decoraciones murales en los palacios y monasterios reales durante los reinados de Felipe II a Carlos II (1561-1700)

Carmen García-Frías Checa

A su vuelta definitiva a España en 1559, Felipe II va a introducir una serie de novedades importantes en el funcionamiento de la vida cortesana, que se van a concretar en el establecimiento permanente de su corte en Madrid en 1561 y en la conformación de toda una serie de palacios en torno a esa capital para la realización de sus jornadas. Sus viajes por Italia, Alemania y los Países Bajos habían transformado claramente sus gustos artísticos y comprensión de las artes visuales, lo que va a traer consigo la implantación de unos programas decorativos que supusieran una renovación integral de todas sus casas, actuaciones que van a ser fundamentales para la nueva imagen de representatividad exterior de la monarquía¹. La moda de ornamentar los interiores palaciegos con pinturas al fresco se impone como la opción más idónea para esta renovación, la cual podrá ponerse en práctica gracias a la participación de artistas de formación clasicista y con experiencia en Roma.

Si Juan Bautista de Toledo fue el arquitecto esencial para marcar las directrices clasicistas del plan constructor del rey², el pintor al que Felipe II confiaría a partir de 1562 toda la campaña decorativa de pintura mural de los palacios reales fue al baecetano Gaspar Becerra (1520-1568), recién llegado de Roma, cuya fama como buen fresquista y su lenguaje grandioso y monumental de claro signo miguelangelesco resultaron ser claves para su selección³. La campaña decorativa de interiores palaciegos se inicia a partir de 1561 en el Palacio Real de El Pardo (fig. 1), con una ornamentación a base de pinturas murales de tipo arquitectónico en las salas más destacadas del edificio, que fueron llevadas a cabo por artistas flamencos, como Antonio Pupiler y el maestro Pelegrin, que si bien no aplicaron realmente la técnica al fresco, la debieron simular a base de lienzos pintados acoplados a la arquitectura⁴. La incorporación de Becerra a comienzos de 1563 supuso un cambio en el planteamiento ornamental del palacio, ya que al hacerse cargo de la decoración del Torreón de la Reina introdujo en ella un programa de absoluta índole romana con pinturas al “buon fresco” de temática mitológica, con las *Historias de Perseo*, que iban integradas en un conjunto de motivos de grutescos pintados y de molduras y tarjas en estuco tallado y dorado⁵ (fig. 10). A partir de 1564 Becerra comienza también a dirigir los trabajos de decoración del Palacio de Valsaín y especialmente, los del Alcázar de Madrid (fig. 2), donde sólo pudo pintar cinco habitaciones, los tres “cubillos” centrales del ala Oeste, “la alcobilla” y “la habitación contigua”⁶, al sobrevenirle la muerte en 1568. La descripción de Vicente Carducho (1633) nos permite conocer que los temas representados eran todos de carácter alegórico-mitológico o con motivos de grutescos⁷, como el de los “cuatro

- 1 Para el tema, ver Checa, 1992: 111-199.
- 2 Según Rivera, 1984.
- 3 Llaguno, 1829, T. II: 109; Gerard, 1984: 92-101; Checa, 1992: 141; y García-Frías, 2006a: 11-19.
- 4 L’Hermite, 1597, I, Ed. 1890: 99-100.
- 5 Tormo, 1912: 65-97; y 1913: 117-157 y 245-265; Checa, 1992: 134; Rodríguez-Arana, 2005: 54-73; García-Frías, 2006a; y Redín, 2007.
- 6 Martín González, 1962: 15-19; Gerard, 1984: 92-101; y Barbeito, 1992: 45-50.
- 7 Carducho, 1633: fol. 153v.

Doble página anterior:
Pellegrino Tibaldi. *Las siete Artes Liberales, La Filosofía y La Teología*. Biblioteca Principal. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

Página izquierda:
Francisco Rizi y Dionisio Mantuano. Capilla del Milagro. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. ©Patrimonio Nacional

1. Atribuido a Félix Castello. *Vista del Palacio Real de El Pardo.* Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional



2. Anónimo madrileño. *Vista del Alcázar de Madrid desde el puente de Segovia.* ©Museo de Historia de Madrid. Depósito del Museo Arqueológico Nacional, Madrid



elementos” elegido para “la alcobilla”, en el que Becerra debió de poner un gran interés, esmerándose en los preparativos de los cartones. Muestra de ello son los dibujos preparatorios con representación de dioses que se han puesto en relación con esta sala y que hoy se conservan en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial⁸ (fig. 3). El importante programa decorativo planteado por Felipe II para sus palacios le obligó a contar a partir de 1567 con otros artistas italianos que conocieran bien la estética romana, más aún, ante la constante actividad de Becerra y sus ausencias por enfermedad. Por un lado, vinieron Romulo Cincinato (h. 1540-h. 1597) y Patricio Caxesi o Cajés (h. 1544-1611), que fueron recomendados por el embajador español en Roma Luis de Requesens⁹, y por otro, Giovanni Battista Castello, llamado el Bergamasco (h. 1509-1569), uno de los pintores de mayor fama y prestigio en Génova, y por tanto, con muy diferentes condiciones de contrato con respecto a los primeros¹⁰, quedando a la muerte de Becerra al frente de las labores de decoración de todos los palacios reales¹¹, aunque por poco tiempo ya que muere en 1569.

El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue planteado desde su origen como una fábrica muy compleja, que además de convertirse en el lugar de enterramiento para los miembros de la dinastía española de los Habsburgo, Felipe II quiso ornarlo espléndidamente, no sólo con la intención de dar prestigio a su fundador y a su familia, sino también con la idea

8 Se trata de los bustos de *Ceres* y *Diana* (ABSLE, D-9), que podrían simbolizar la tierra; el de *Vulcano* (ABSLE, D-8), que podría asociarse al tema del fuego; y el de *Neptuno* (ABSLE, D-11), al del agua. Dos de ellos publicados por Angulo y Pérez Sánchez, 1975: 23, N. 35 y N. 37.

9 El documento de contratación para la venida a España de Cincinato y Cajés, pub. por Martín González, 1971: 239-240, doc. XII; y Lapuerta, 2002: 531-532, doc. 134.

10 AGP, Registros, Cédulas Reales, T. III, fol. 67v.-68r. Y para el pintor, Rosso del Brenna, 1976, II: 379-397.

11 Gerard, 1984: 98 y 167 (nota 28).



3. Gaspar Becerra. *Ceres y Diana*. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

de presentarlo como el máximo exponente de la Contrarreforma contra las ideas heréticas del protestantismo¹². Al ser una construcción de nueva planta, el rey pudo plantear un discurso artístico perfectamente coherente, que se completó con la plasmación de unos programas decorativos de pinturas al fresco durante los años ochenta y principios de los noventa para determinados espacios ceremoniales destinados al culto religioso (fig. 4), como la Basílica, Coro, Sacristía, Salas Capitulares y el Claustro Principal Bajo del Monasterio. De ahí que siga siendo en la actualidad la fundación real que muestra de forma más completa el importante papel de representatividad que desempeñaban determinados programas en la decoración interior de los edificios. Los italianos Luca Cambiaso, Romulo Cincinato, Federico Zuccaro y Pellegrino Tibaldi, que habían sido elegidos por su condición de fresquistas para los ciclos de pintura mural, eran artistas que conocían a la perfección las exigencias de la doctrina contrarreformista del decoro y de la verosimilitud de las historias representadas¹³. Cambiaso (1527-1585), uno de los artistas más famosos de la Génova de aquel momento del último tercio del siglo XVI, fue el primero en llegar en 1583¹⁴, junto a los pintores Lazzaro Tavarone (ha. 1556-1641) y su hijo Orazio Cambiaso (¿-ha. 1600). Durante los dos años de producción en El Escorial hasta su muerte en 1585 se encargó de pintar al fresco la bóveda del Altar Mayor en la Basílica, las paredes y la bóveda del Coro (figs. 11-13), cinco escenas de *Cristo después de resucitado* en la escalera principal (tres de ellas vueltas a pintar después por Tibaldi, por considerarse poco apropiadas al conjunto), junto a cinco retablos en la Basílica y seis lienzos de la serie de la *Batalla de Lepanto*. Su estilo, aunque correcto, resultó en ocasiones repetitivo y poco ocurrente, aunque sus efectos luminosos y su tendencia a la geometrización en sus dibujos dejarían su impronta en la pintura española¹⁵. El segundo en llegar fue Federico Zuccaro (1542-1609), el más distinguido de los pintores que Felipe II consiguió contratar para El Escorial, ya que ha-

12 Sigüenza (1605), 1988: 7-13; Osten Sacken, 1984: 13-20; y Saénz de Miera, 1998: 105-133.

13 De Antonio, 1998: 135-157; y Mulcahy, 1998: 159-183.

14 Sobre la venida de Cambiaso, López Torrijos, 1987: 244-245; Mulcahy, 1992: 83-84; y Magnani, 1995: 253-255.

15 Para la producción de Cambiaso en El Escorial, ver Sigüenza (1605), 1988: 322-325; Zarco, 1932: 20-25, doc. 9-10, 67-71, doc. 30, 182-187, docs. 3-5; Suida y Manning, 1958: 128-129; Checa, 1992: 324-358; Mulcahy, 1992: 57-66 y 81-111; Newcome, 1993: 25-39; Ibidem, 1995: 18-14 y 42, N. 4-6; Magnani, 1995: 253-272; López Torrijos, 2000: 145-169; Checa, 2002: 89-107; Magnani, 2002: 109-125; García-Frías, 2002: 129-130; e Ibidem, 2007: 174-175.

4. Pedro Perret, según dibujo de Juan de Herrera. *Quinto diseño. Ortographia i sección interior del Templo de S. Lorenzo el Real del Escorial i parte del Convento i Apposentos Reales*. ©Patrimonio Nacional.

5. Vicente Carducho. *Despedida de Aquiles y Deidamia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



bía trabajado en algunos de los lugares claves donde se habían desarrollado unos programas contrarreformistas dentro del ambiente artístico romano, como en la Iglesia de Santa Trinità dei Monti o en la Sala Paolina de los Palacios Vaticanos. Durante los tres años de estancia en el Monasterio inició, junto a su equipo de ayudantes -Tiberio Ronchi o Noggi, Andrea Carrari, Bernardino Veneciano, Antonio de Ancona y Bartolomé Carducho- los frescos del importante programa iconográfico sobre la *Historia de la Redención* del Claustro Principal Bajo, así como también pintó los dos grandes altares relicarios de la Basílica y los cuadros para el retablo del Altar Mayor¹⁶. Pero su obra no tuvo el éxito esperado, y en 1588 se le despidió con todos los honores, siendo sustituidas algunas de sus obras por nuevas versiones de su sucesor Pellegrino Tibaldi o retocadas por Juan Gómez de acuerdo al decoro exigido. Tibaldi (1527-1597) había trabajado en Roma en los años cuarenta, junto a Perino del Vaga y Daniele da Volterra, y sobre todo, había conocido la obra del último Miguel Ángel, que marcó profundamente su estilo durante toda su vida, por lo que recibiría el nombre de *Michelangelo riformato*. De esta forma cuando llegó a El Escorial en 1586 y pintó los frescos del Sagrario, Claustro Principal Bajo y Biblioteca¹⁷ (figs. 14, 16 y 17), y volvió a representar las versiones de las obras poco afortunadas de Cambiaso y Zuccaro, puede decirse que obtuvo el entusiasmo unánime del rey y de la orden jerónima, ya que el carácter grandioso de sus figuras, la fuerte expresividad de sus anatomías, o el lenguaje claro y grandilocuente de sus composiciones eran los que mejor se adecuaban a las necesidades decorativas del Monasterio¹⁸.

Felipe II planteó una ornamentación complementaria a base de motivos de grutescos en las bóvedas de las salas más representativas del Convento —Antesacristía, Sacristía, Celda Prioral Baja, Salas Capitulares y su zaguán de entrada y en algunas zonas de la Biblioteca—, decoración que estaba de moda en la Europa del siglo XVI y que ya se había implantado en el resto de los conjuntos palaciales de Felipe II (figs. 18-23). Los encargados de realizarla¹⁹ fueron los genoveses Niccolò Granello (?-1593), Fabricio Castello (ha. 1560-1617) y Francesco da Urbino (ha. 1545-1582), que habían venido a España con el Bergamasco en 1567. A ellos se unió el grupo de genoveses, Orazio Cambiaso (¿-ha. 1600) y Lazaro Tavarone (ha. 1556-1641),

16 Mulcahy, 1987: 21-32; e Ibidem, 1992: 113-115.

17 Sigüenza (1605), 1988: 229-237 y 273-295; Zarco, 1932: 236-260 docs. 3-14; y 262-263, doc. 16; Rocco, 1939: 213-214; Angulo y Pérez Sánchez, 1975: 23; Scholz-Hänsel, 1987: 24-160 y 766-768; García-Frías, 1991: 51-157; Checa, 1992: 344-348, 352-358 y 387-400; Mulcahy, 1992: 125-141; Béguin y Giampaolo, 1993: 41-49 y 142-145; García-Frías, 1993: 171-174; Martínez Cuesta, 1993: 149-156; Béguin, 1995: 92-97 y 99, N. 3-4; y García-Frías, 2006b: 119-135.

18 Pérez Sánchez, 1985: 114-132; Ibidem, 1986: 33-47; y Checa, 1992: 354-358.

19 Rosso del Brenna, 1976: 493; Checa, 1992: 358-367; Newcome, 1993: 25-39; Carofano, 1993: pp. 99-104; García-Frías, 1995: 63-83, N. 1-48; López Torrijos, 2000: 145-169; y García-Frías, 2002: 127-143.



miembros del estudio de Luca Cambiaso, cuando éste falleció en 1585. Todos ellos, a excepción de Urbino que había muerto en 1582, ejecutaron en la zona del Palacio la decoración de la famosa Sala de Batallas, galería que a juzgar por las hazañas victoriosas de la monarquía española pintadas, debía jugar un papel fundamental en la representación oficial del rey dentro de la organización de los aposentos reales²⁰ (figs. 24-26). Sigüenza, siguiendo a los tratadistas de la primera mitad del siglo, no quiso darle a los grutescos ninguna connotación de carácter simbólico-religioso, sino que para él “no pretenden más que deleitar la vista con esta vaguedad”, pero como indica Checa, estas decoraciones encierran contenidos de carácter conceptual, moral y litúrgico, basados en ideas religiosas relacionadas con los ciclos que acompañan²¹.

En época de Felipe III, hay que destacar el conjunto de pinturas murales que el rey puso en marcha en 1607 con una amplia participación de pintores españoles e italianos en la campaña de reconstrucción del Palacio Real de El Pardo tras el terrible incendio de 1604²². El programa decorativo con temas fundamentalmente del Antiguo Testamento contó con la dirección del gran humanista y cronista oficial de Felipe III, Pedro de Valencia. De todo ese conjunto sólo se conservan las *Historias de José* de Patricio Cajés (ha. 1544-1611) y su hijo Eugenio Cajés (1574-1634) para la Galería de la Reina, que aluden al buen gobierno del rey y a la legitimidad de un poder recibido de Dios para el bien del pueblo²³ (fig. 28); o las *de la reina Ester* de Jerónimo Cabrera (ha. 1580-1618) para el “Quarto de la Reina”, que se refieren a la pureza y otras virtudes de la reina Margarita²⁴ (fig. 30); aunque también las hay de sentido alegórico, como la *Cacería con la diosa Aurora* de Luis de Carvajal (1556-1607) y su hijo Francisco de Carvajal (ha. 1580-ha. 1631) de la “Quadra de la Infanta”²⁵ (fig. 29); o de signo triunfalista como las hazañas victoriosas de la monarquía hispánica que se representaron en la Galería de Retratos²⁶, de las que hoy sólo existe la escena de la *Entrega de las llaves de Granada a los Reyes Católicos* de Francisco López (ha. 1554-1629), queriendo con este hecho fundamental para la Corona de Castilla entroncar la dinastía habsbúrgica con su antecesora, la de los Trastámara²⁷ (fig. 31). En esta misma línea de parangonar hechos gloriosos de la Antigüedad con las hazañas victoriosas de la monarquía española estarían las *Historias de Aquiles*, hoy desaparecidas, pero de las que

20 Rosso, 1976: 507; Sigüenza (1605), 1988: 267-269; Bustamante, 1991: 197-206; Checa, 1992: 366-367; Newcome, 1993: 32-36; *Ibidem*, 1995: 29-34 y 43-45, N. 9-12; Brown, 1998: 35-50; Orihuela, 2001: 108-111; Saénz de Miera, 2002: 112-127; Checa, 2002: 89-107; García-Frías, 2002: 113-143; Saénz de Miera, 2002: 112-127; García-Frías, 2003: 2-20; *Ibidem*, 2006c: 135-169; e *Ibidem*, 2007: 176-177 y 179-184.

21 Sigüenza (1605), 1988: 245-251; Checa, 1980: 328-335; *Ibidem*, 1992: 358-366; Newcome, 1993: 34-35; García-Frías, 2002: 135-138; e *Ibidem*, 2007: 177-178.

22 Para todas las decoraciones murales del Palacio de El Pardo en época de Felipe III, ver Lapuerta, 2002: 73-357.

23 Carducho, 1633: fol. 110; Angulo y Pérez Sánchez, 1975: n.º 117-118; Newcome, 1990: 22-30; Martínez Cuesta, 1995: 234; y Lapuerta, 2002: 86-128.

24 Carducho, 1633: fol. 110; Zarco, 1931: 216, doc. 7; Angulo y Pérez Sánchez, 1969: 79-82; De Antonio, 1986: 453-454; Pérez Sánchez, 1992: p. 84; Lapuerta, 1997: 28-34; e *Ibidem*, 2002: 151-180.

25 De Antonio, 1987, III: 235; Martínez, 1991: 197-201; Martínez Cuesta, 1995: 235; y Lapuerta, 2002: 187-205.

26 Carducho, 1633: fol. 110.

27 *Ibidem*, 1633, fol. 110; Marías, 1989: 145; y Lapuerta, 2002: 397-404.



6. Jusepe Leonardo. *Vista del Palacio y jardines del Buen Retiro*. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional

se conserva un bello dibujo del episodio de la *Despedida de Aquiles y Deidamia* de Vicente Carducho (ha. 1576-1638) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 5), que pertenece al ciclo contratado por su hermano Bartolomé para la Galería de Mediodía del citado Palacio en 1607, pero que, al sobrevenirle la muerte, Vicente tuvo que hacerse cargo de su terminación²⁸. Carducho también realizó las pinturas murales de la sala del Relicario del Monasterio de la Encarnación, fundado en 1611 por la reina Margarita de Austria, con la inclusión de un programa decorativo algo retardatario con un sencillo modelo de pintura ilusionista de índole serliana, muy en la línea de las decoraciones de los palacios del Cinquecento italiano, que tanto éxito habían alcanzado en España en la época de Felipe II²⁹ (fig. 32).

Con el advenimiento al trono de Felipe IV se muestra una continuidad estilística y temática para las decoraciones de pintura mural, como así lo prueba la sencilla decoración de grutescos dorados con los escudos de los veinticuatro reinos pertenecientes a la corona de España que se pintaron en la bóveda del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (fig. 6). Con ello el conde-duque de Olivares pretendía mostrar el poder político-militar de Felipe IV y la antigüedad de la Casa de Austria española, aunque estos significados estaban más bien presentes en las pinturas de sus paredes, con las doce escenas de batallas de los ejércitos de Felipe IV en defensa de la monarquía y de la fe católica, con los cinco retratos reales ecuestres de Velázquez y con las diez escenas de la *vida de Hércules* de Francisco Zurbarán³⁰.

A mediados del siglo XVII la pintura mural se considera la más adecuada para decorar los grandes interiores palaciegos y de ahí que Felipe IV encargara a Velázquez la búsqueda de expertos fresquistas durante su segundo viaje a Roma (1649-1651). Pero la gran transformación decorativa no se produjo hasta 1658, cuando llegaron los dos grandes fresquistas boloñeses Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687), ya que bajo su dirección o bajo su influencia toda una pléyade de pintores de la corte española de la segunda mitad de siglo, como Juan Carreño de Miranda, Francisco Rizi, Francisco Camilo, Claudio Coello o Antonio Palomino, se van a especializar en esta técnica pictórica, ya fuera para colaborar en la decoración del Alcázar madrileño o de otros palacios reales, o para trabajar en algunas fundaciones religiosas. Tras realizar los frescos del *Día, la Noche y la Caída de Faetón* en tres piezas consecutivas del Cuarto Bajo de Verano del rey en el Alcázar madrileño, Mitelli y Colonna

28 Lapuerta, 2002: 365.

29 Tormo, 1917a: 130; Angulo y Pérez Sánchez, 1969: 187-188; Volk, 1977: 162-163; Lapuerta, 2002: 367; y Sánchez, 2005: 67.

30 Tormo, 1911: 24-44, 85-111, 191-217 y 274-395, y 1912: 60-63; Brown y Elliot, 1981: 149-202; y Álvarez Lopera, 2005: 91-111.



7. Juan Carreño de Miranda. *Desposorios de Pandora y Epimeteo* en el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

pintaron en 1659 bajo la dirección de Velázquez y con la colaboración de Carreño (1614-1685) y de Rizi (1614-1685) la bóveda del emblemático Salón Nuevo o de los Espejos, en la que se representaron varias historias relacionadas con el *Mito de Pandora* encuadradas en una hermosa arquitectura fingida. A pesar de su desaparición podemos tener una idea clara de las escenas pintadas por cada uno de ellos, gracias a la descripción tan precisa de Palomino y a los dibujos arquitectónicos y figurativos existentes, como el de los *Desposorios de Pandora y Epimeteo* de Carreño de Miranda de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³¹ (fig. 7). Otros

³¹ Bonet, 1960: 215-249; Saénz de Miera, 1994: 161-163; y García Cueto, 2005: 118-146.



8. Agostino Mitelli y Angelo Michele. Boceto para la decoración de la bóveda del salón de San Pablo del Buen Retiro. Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Historia de Madrid.

artistas continuaron con la campaña de decoraciones murales del Alcázar, como Camilo, Rizi, Carreño, Mantuano o Coello³², que debieron barroquizar de forma muy esplendorosa todos sus interiores.

A Mitelli y Colonna también se debe la decoración de la bóveda de la ermita de San Pablo construida dentro del recinto de los jardines del Palacio del Buen Retiro, que sustituyó a una ornamentación mural anterior de Rizi de 1661. Desaparecida la ermita conocemos la obra de los boloñeses gracias al modelo existente en el Museo Nacional del Prado (en depósito en el Museo de Historia de Madrid) (fig. 8), que es la típica *quadratura* de los artistas con guirnalda de flores y algunos elementos emblemáticos de la Casa de Austria, como escudos y águilas, dentro de la cual figuraría según las descripciones documentales el *Rapto de Céfalo por la Aurora*³³. Los artistas de la corte debieron quedar fascinados por estos juegos ilusionistas de arquitecturas fingidas de Mitelli y Colonna, y de hecho durante varias décadas surgieron algunas decoraciones estrechamente ligadas a sus diseños, como el techo del conjunto mural de la escalera del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Su reciente restauración y análisis técnico han permitido constatar que se efectuó en una sola campaña en torno a finales de la década de los cincuenta y a lo largo de la de los sesenta, obligando a considerar la restauración costeada por sor Ana Dorotea de 1684, que reza en una inscripción en la parte superior del conjunto mural, como una simple intervención para su conservación³⁴. La estela de los boloñeses también se deja sentir en la decoración de arquitecturas fingidas traspuesta en la capilla del Milagro de las Descalzas Reales por el también boloñés Dionisio Mantuano

32 Sáenz de Miera, 1994: 161-163.

33 Feinblatt, 1965: 349-357; Sancho, 1987: 32-38; Pérez Sánchez y Díez García, 1990: 81-83; y García Cueto, 2005: 148-177.

34 Tormo, 1917b: 34-40; Ruiz Alcón, 1987: 36; Pérez Sánchez, 1992: 342; García Sanz y Triviño, 1995: 97-107; García Sanz y Sánchez Hernández, 1999: 28-30; García Sanz, 2010: 24-33; Morán, 2010: 52-54; Balao, 2010a: 79-101; y Morán, 2013: 83-85; y 91, nota 78.

(fig. 36), que había venido a España en 1656, aunque su nombramiento como pintor de Felipe IV no se produjo hasta 1665. Rizi coparticipó en la decoración al fresco de dicha capilla en todas las escenas religiosas y figuras existentes en la antecapilla y capilla del Milagro (figs. 35 y 37), logrando una de las obras maestras del barroco madrileño en pintura mural, gracias al mecenazgo de su promotor Juan José de Austria, que en aquel año de su fundación -1678- era primer ministro de Carlos II. Ambos trabajarían también conjuntamente en la decoración de la Casita de Nazaret³⁵ (fig. 38), posiblemente en el mismo año, ya que la documentación existente nos confirma que se efectuó dentro de la misma campaña de remodelación de toda esta zona, junto a la Capilla del Milagro³⁶.

El napolitano Luca Giordano (1634-1705) vino a España en 1692 para hacerse cargo de los frescos de la escalera conventual³⁷ y de la Basílica del Monasterio de El Escorial³⁸ (figs. 39-41), y de otras obras reales, como el despacho del rey en el Palacio Real de Aranjuez³⁹ (fig. 42), el Casón del Palacio del Buen Retiro o la Basílica de Atocha, lo que supuso la incorporación del lenguaje del pleno barroco internacional en los sencillos espacios de la corte española. La elección del pintor fue absolutamente comprensible, no sólo porque la obra del artista era ya plenamente conocida en España, sino también porque era el pintor de frescos más famoso de Europa, lo que podría ayudar a incrementar el prestigio político de la corona española en un momento en el que no había un heredero. Además, la asombrosa imaginación narrativa de sus temas, en completa sintonía con la Iglesia católica de su época, y su enorme capacidad para resolver los problemas espaciales de clara influencia cortonesca, se podían adaptar ahora de igual forma a las ideas de solemnidad y suntuosidad imprescindibles para la corte del rey de España.

- 35 Ruiz Alcón, 1969: 53-64; García Sanz y Sánchez Hernández, 1999: 90-92; González Asenjo, 1998: 74-75; Muñoz, 1999: 76-77; González Asenjo, 2005: 596-598; y García Cueto, 2006: 249.
- 36 Tormo, 1917b: 90-101; Junquera de la Vega, 1969: 269-285; García Sanz y Triviño, 1993: 320-322; González Asenjo, 1998: 74-75; *Ibidem*, 1999: 583-589; García Sanz y Sánchez Hernández, 1999: 92-95; González Asenjo, 2005: 574-598; y García Cueto, 2006: 248-249.
- 37 Ponz, T. II, 1788: 111-115; Carr, 1982: 42-55; Carr, 1987; Mena, 1993: 203-214; Arbace, 1995: 121-144, N. 1-18; Úbeda de los Cobos, 2003: 75; Sancho y Souto, 2009: 178-182; y Balao, 2010b: 69-70.
- 38 Santos, 1695; Ponz, T. II, 1788: 58-61; Carr, 1982: 42-55; Carr, 1987; Mena, 1993: 203-214; Arbace, 1995: 121-144, N. 1-18; Andrés, 1965: 209-289; Balao, 2010b: 70-78; y García-Frías, 2010: 36-45.
- 39 Sancho, 2002: 34-45; y Sancho y Martínez Leiva, 2003: 85-98.

Programas decorativos de pinturas al fresco en el siglo XVI

- Palacio Real de El Pardo
- Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Programas decorativos de pintura mural en el siglo XVII

- Palacio Real de El Pardo
- Monasterio de la Encarnación
- Monasterio de las Descalzas Reales
- Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
- Palacio Real de Aranjuez

Palacio Real de El Pardo

Torreón de la Reina
Gaspar Becerra (1563-1568)

La decoración mural del Torreón de la Reina corrió a cargo a partir de 1563 del baecetano Gaspar Becerra (ha. 1520-1568) (fig. 10), quien el año anterior había entrado al servicio de Felipe II por ser el máximo representante del lenguaje clasicista que tan bien había aprendido durante su larga estancia en Roma (1544-1557). Becerra tuvo la feliz idea de simular un espacio abovedado en el techo plano de una sala cuadrada de casi 6 metros de lado, mediante su división en una cuadratura clásica con molduras y adornos de estuco que sirviera de elemento estructurador de su organización espacial y de enmarque a las nueve reservas, que acogen las escenas historiadas. De esta forma, se dispone un tondo circular en el centro, con la *Apo-teosis de Perseo*, que aparece representado como un personaje joven y vigoroso, en ascensión triunfante y con todos sus atributos identificativos; en los ejes de cada lado, cuatro reservas rectangulares con las escenas principales de la historia con *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, *La entrega al mar de Dánae y Perseo*, *Perseo recibiendo los dones de Mercurio y Minerva* y la *Degollación de Medusa*; y en los ángulos, cuatro óvalos con el *Nacimiento de Perseo*, *Perseo despidiéndose de Dánae y Polidectes*, *Perseo robando el ojo de las Greas* y el *Nacimiento de Pegaso*. La solución compositiva del techo, con pinturas al fresco enmarcadas en labores de estuco, tiene su origen remoto en las bóvedas de las Logias Vaticanas de Rafael (1517-1519), que Becerra debió estudiar directamente durante su estancia romana, bien a través de los pintores con los que trabajó, como Giorgio Vasari o Danielle da Volterra, o quizás por alguno de sus mecenas tan ligados a la corte papal, como el cardenal Juan Álvarez de Toledo. Pero ya este sistema lo habían planteado otros artistas en la Roma cinquecentista de aquel momento, como el mencionado Volterra en la bóveda de la capilla de Lucrezia della Rovere en Santa Trinità dei Monti (1548-1550), en la que Becerra también había intervenido en la realización concreta de la escena del *Nacimiento de la Virgen*, con la que el *Nacimiento de Perseo* de esta sala presenta muchas concomitancias compositivas.

El programa decorativo continuaba en las paredes, pero por desgracia desapareció en época de Carlos III, preservándose únicamente las pinturas parietales de los entrehuecos de los



9. Gaspar Becerra. Representaciones animalísticas. Torre de la Reina. Palacio Real de El Pardo. ©Patrimonio Nacional

10. Gaspar Becerra. *Historias de Perseo*. Torre de la Reina. Palacio Real de El Pardo. ©Patrimonio Nacional

cuatro balcones de la estancia, decoración que apareció tras unas obras de restauración en 2001 con un interesantísimo repertorio animalístico dedicado casi exclusivamente a las aves (fig. 9). Su presencia en la Torre se debería considerar como uno de los primeros intentos científicos por exhibir y estudiar la fauna ornitológica autóctona y de importación, con la representación de algunas especies europeas, africanas y americanas, que aparecen aquí por primera vez en España, como son los pavos americanos.

La importancia artística de todo este conjunto queda aún hoy más destacada al ser la única obra conservada de aquel extenso programa decorativo de pinturas murales de índole clasicista, que Felipe II planteó para sus palacios reales durante las dos primeras décadas de su reinado (años sesenta y setenta).

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Capilla Mayor de la Basílica
Luca Cambiaso (1584-1585)

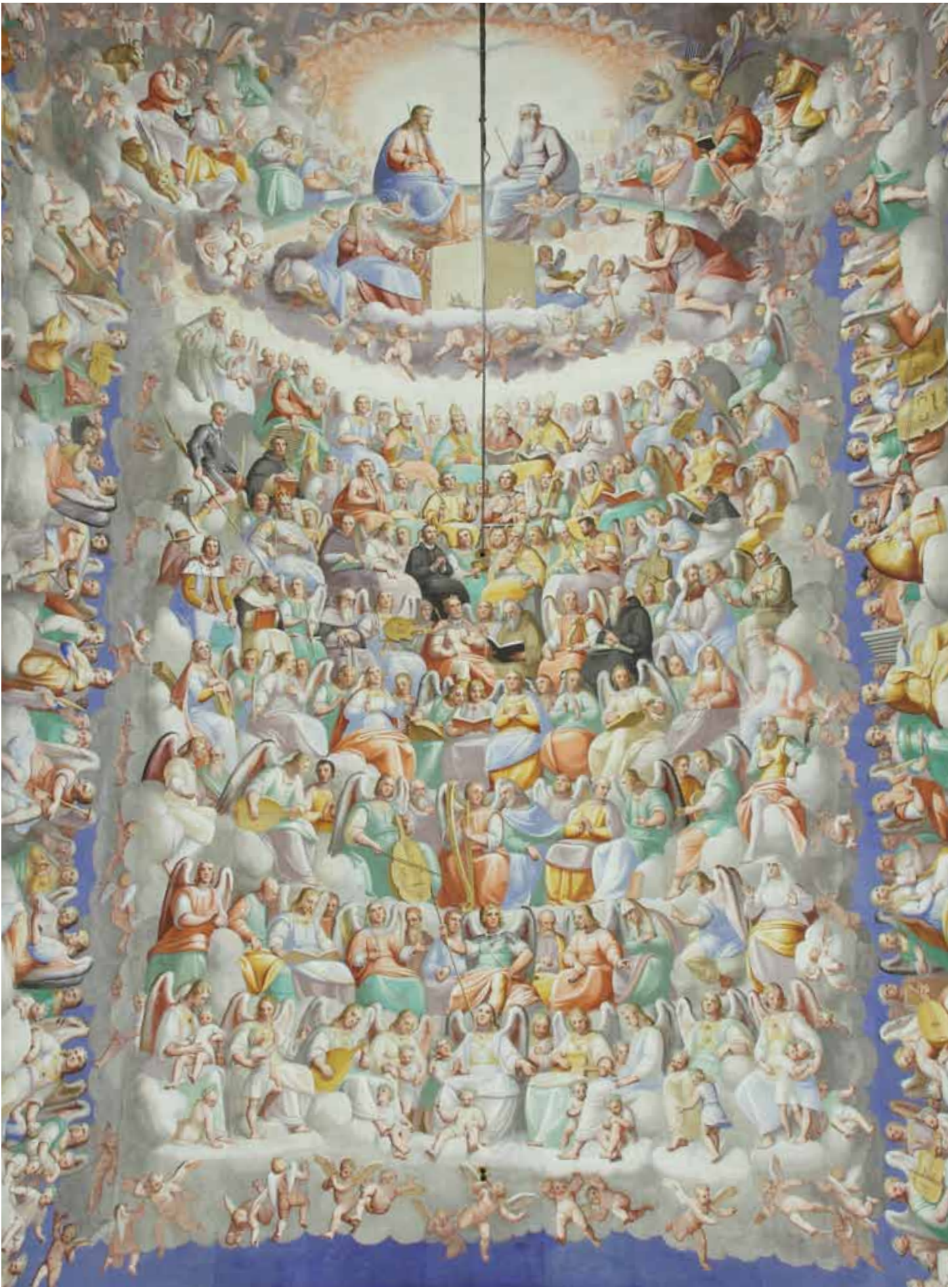
La fama del genovés Luca Cambiaso (1527-1585) como hábil pintor de frescos le valió ser llamado el primero para abordar la decoración pictórica de El Escorial en 1583. Sus tra-



bajos se inician con la bóveda del Presbiterio, en la que se representa *La Coronación de la Virgen* (fig. 11), muy en la línea de la Contrarreforma, que fomenta y ensalza el culto a María como respuesta a su rechazo por parte de los protestantes. La Virgen aparece coronada por la Santísima Trinidad y acompañada por angelitos, que son los característicos del artista, al igual que las nubes que las trata como auténticas rocas. En los lunetos laterales, se sitúan dos a dos los cuatro profetas mayores. En el de la derecha, *Isaías* con una sierra y *Jeremías* con una piedra, los instrumentos de sus respectivos martirios; y a la izquierda, *Daniel* con tres leones y *Ezequiel*, sosteniendo la doble rueda que simboliza los dos Testamentos.

Posiblemente debió contar con la colaboración de sus dos ayudantes Orazio Cambiaso y Lazaro Tavarone para la realización de algunos angelitos, ya que tienen sus homónimos en las salas en las que participarán posteriormente en solitario, como en la Sala de Batallas o en las Salas Capitulares, así como en la ejecución de los adornos y fajas fingidas talladas, en los que los genoveses eran unos auténticos especialistas, consiguiendo un verdadero efecto escultórico en las falsas molduras de estuco. El hecho de que Tavarone traspusiera años después (ha. 1630) la *Coronación de la Virgen* en la Galería del Convento de Santa Maria in Passione de Génova (destruida durante la Segunda Guerra Mundial), de una forma tan exacta a la de El Escorial, indica el verdadero entusiasmo del pintor por su maestro.

11. Luca Cambiaso.
La Coronación de la Virgen. Altar Mayor de la Basílica. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
©Patrimonio Nacional





12. Luca Cambiaso. *La Gloria*. Coro. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

13. Rómulo Cincinato. *San Lorenzo presenta a los pobres al emperador Decio*. Coro. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

Coro de la Basílica

Luca Cambiaso y Rómulo Cincinato (1584-1585)

Cambiaso (1527-1585) ideó para la gran bóveda del Coro una única representación -*La Gloria*-, que fue tratada como un gran cuadro de altar ampliado a grandes dimensiones (fig. 12). El tema es el triunfo de la Santísima Trinidad, para cuya composición tuvo como fuente de inspiración la famosa *Gloria* de Tiziano, en la que Carlos V vio cumplido su deseo de que se tuviera perpetua adoración a la Santísima Trinidad. En la parte superior de la escena, Dios Padre e Hijo con la paloma del Espíritu Santo aparecen entronizados sobre el arco iris dentro de una aureola de luz y de ángeles, mientras que sus pies descansan sobre la figura geométrica de un cubo, que simboliza la tierra y cuyas propiedades mágicas y religiosas fueron estudiadas por Juan de Herrera en su *Discurso sobre la figura cúbica*, obra en la que la armonía de las figuras perfectas se relacionaba con la Divinidad. Al lado

del cubo, se encuentran la Virgen entronizada y San Juan Bautista, arrodillado, como intercesores de la humanidad, y alrededor, los Apóstoles (izquierda) y los profetas (derecha). A continuación, en ocho bandas uniformes y paralelas que cruzan la bóveda y sobre unos bancos fingidos de nubes, se sitúan como dice fray José de Sigüenza (1605) “según sus grados y jerarquías”, los santos y bienaventurados, padres de la Iglesia, mártires, confesores, vírgenes, viudas, santos inocentes, papas y obispos. Muchos de ellos se reconocen por sus insignias e instrumentos de martirio y van acompañados de coros de ángeles portadores de instrumentos musicales, que ensalzan con sus cánticos la gloria de la Santísima Trinidad. En el extremo oriental del lado norte, Cambiaso se autorretrató mostrando su obra al obrero mayor de la fábrica del Monasterio, fray Antonio de Villacastín, hecho que produjo la desaprobación generalizada de la opinión contemporánea. Precisamente esta repetición de figuras y esquemas compositivos ha llevado a minusvalorar el valor de este pintor, pero, es que, en realidad, lo que hacía no era más que seguir la línea más severa del manierismo clasicista.

Para el testero del fondo y paredes laterales del Coro, Cambiaso dispuso un complicado esquema compositivo de pinturas al fresco, basado en la integración de un escenario arquitectónico fingido, en el que se incorporaron la *Anunciación*, un *San Lorenzo* y un *San Jerónimo* (testero), así como cuatro parejas de *Virtudes teologales y cardinales* (muros laterales), y dos historias de *San Lorenzo* (fig. 13) y otras dos de *San Jerónimo* (muros laterales), estas cuatro últimas realizadas exclusivamente por Rómulo Cincinato (ha. 1540-ha. 1597), al haber muerto Cambiaso a finales de 1585. En estas cuatro historias se puede reconocer el estilo del florentino, con esa particular manera de proyectar las arquitecturas de fondo y de agrupar las figuras en planos superpuestos.

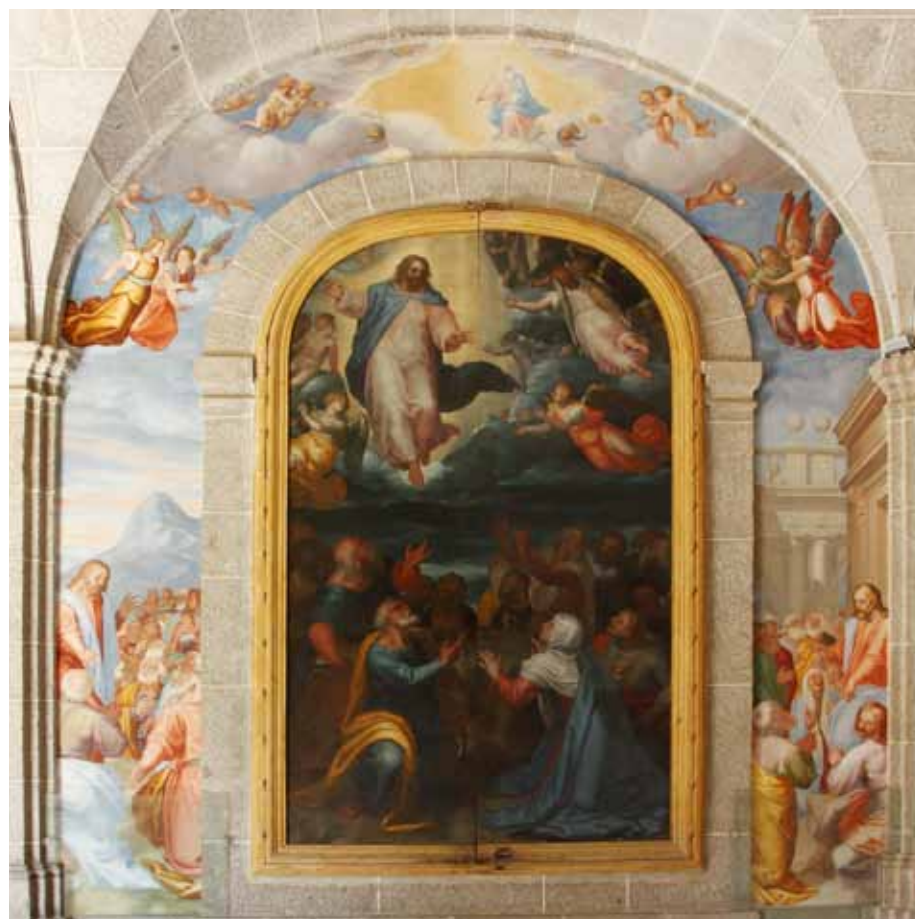
Sagrario de la Basílica
Pellegrino Tibaldi (1586-1587)

Las pinturas del Sagrario fueron la prueba de aceptación de Tibaldi (1527-1596) como fresquista en el Monasterio de El Escorial, y como expresa Sigüenza, “dio con ella tanto gusto al Rey, nuestro fundador”, porque “la labró de su mano y con cuidado por ser la muestra”. En las paredes de este pequeño espacio rectangular, situado tras el Altar Mayor de la Basílica, pintó cuatro prefiguraciones de la Eucaristía, sacadas del Antiguo Testamento: *La recogida del maná por los israelitas* y *Abraham ofreciendo a Melquisedec las ofrendas de las victorias*, en el lado occidental; y *Elías y el ángel* y *el Cordero Pascual*, en el oriental. En la estrecha bóveda de cañón de la estancia se representó el arco iris de la Santa Alianza, símbolo de la paz y de la unión de Dios con los hombres, en el que se ven unos “querubines y serafines que parecen vivos”, los cuales constituían el único adorno figurativo del Templo de Salomón, referencias aportadas posiblemente por el famoso hebraísta y organizador de la Biblioteca escurialense, Benito Arias Montano.

Estos son los frescos más elogiosamente alabados por la mayor parte de los cronistas escurialenses e historiadores actuales, porque todas las escenas están tratadas con un nivel de virtuosismo técnico y colorístico y con una corrección del dibujo, que lo convierten en un conjunto fundamental en relación con el resto de sus pinturas murales escurialenses. Ello es debido, no sólo a su buen estado físico, sino también a la utilización de una técnica puntillista, que le permite dotar a sus figuras de unos efectos extraordinarios de relieve y plasticidad, propios de la pintura al óleo.



Claustro Principal Bajo
Pellegrino Tibaldi (1587-1590 y 1593)



14. Pellegrino Tibaldi. *La Visitación*. Claustro Principal Bajo. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

15. Miguel Barroso. Tríptico de la *Ascensión del Señor*. Claustro Principal Bajo. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

Por su condición de claustro principal del Convento, los arcos de sus paredes interiores y los cinco de la Escalera Principal reciben uno de los más significativos programas ornamentales de todo el edificio, cuyo tema gira en torno a la historia de la Redención con sesenta y dos escenas de la vida de la Virgen (fig. 14) y de Cristo, incluidas las de mayor importancia que van en ocho trípticos situados en las esquinas del mismo, realizados por varios autores (Luis de Carvajal, Romulo Cincinato, Pellegrino Tibaldi y Miguel Barroso) (fig. 15). Tras los infructuosos resultados de Federico Zuccaro en el inicio de las primeras historias, Tibaldi (1527-1596) se hizo cargo de este magno proyecto en 1587, contando para ello con la ayuda no documentada de sus colaboradores, quienes trabajaron siempre bajo el pie forzado de los bocetos compositivos del maestro, los cuales podemos conocer gracias a los dibujos existentes de algunos de ellos, repartidos entre muy diferentes colecciones. Las escenas del claustro se terminaron en 1590, y tres años más tarde, Tibaldi realizaría las tres estaciones del muro central de la Escalera Principal, con el *Noli me tangere*, la *Aparición a las tres Marías* y a los *discípulos de Emaús*, que sustituían las versiones que había pintado en un principio Cambiaso.

Tibaldi se presenta como el artista capaz de poder resolver todas las escenas del claustro, ya que su lenguaje miguelangelesco era el que mejor respondía a las nociones de grandeza y dignidad exigidas para la representación de los temas en el Monasterio. Pero además el artista incluyó en este conjunto un variado repertorio de planos y de figuras en muy diversos movimientos y posturas, e incluso consiguió dotar de cierto dramatismo sus escenas de la

Pasión, elementos renovadores que debieron parecer sumamente interesantes a los pintores prebarrocos que visitaron posteriormente El Escorial. Y también dotó a sus escenas de un gran sentido compositivo mediante la incorporación de una serie de arquitecturas clasicistas como marcos de fondo, que dan muestras de un claro sentido narrativo y escenográfico, muy similar al arquetipo ideado por Tibaldi en 1573 para las escenas de la *vida de San Ambrosio* en los bajorrelieves de la sillería de Coro del Duomo de Milán, y en realidad, no era más que una trasposición de la tradición del Cinquecento romano, aprendida en sus años de formación, junto a Perino del Vaga y a Daniele da Volterra .

Biblioteca Principal
Pellegrino Tibaldi (1588-1592)

La decoración de la Biblioteca Principal es, sin duda, la obra de Tibaldi (1527-1596) más cercana a Miguel Ángel, ya que la estructuración de la bóveda, la simulada arquitectura y la división de los espacios figurados en lunetos y capialzados, incluso la tipología de las figuras o los desnudos, representan el más devoto homenaje a la Sixtina (fig. 17). Su programa iconográfico está basado en el tema tradicional para las Bibliotecas, el de las *Siete Artes Liberales*, con historias y personajes vinculados a cada una de ellas, completándose con la presencia de la *Filosofía* y la *Teología*, cabezas del saber humano y divino. En la espina central de la bóveda aparecen los temas principales, las alegorías de las *Siete Artes Liberales*, cada una representada como una personificación femenina con sus atributos tradicionales según la descripción de Martianus Capella en su *Nuptius Phillogiae et Mercurii* (siglo V), y acompañada de cuatro personajes ilustres (dos por luneto) y dos escenas historiadas (friso), la mayoría procedentes de la Antigüedad clásica (fig. 16) y del Antiguo Testamento. El programa iconográfico se debe a la colaboración conjunta del humanista y hebraísta Benito Arias Montano, con el gran cronista escurialense Fray José de Sigüenza, el arquitecto Juan de Herrera, el pintor —Tibaldi— y el propio Felipe II, como así lo demuestran las inscripciones que aparecen en el dibujo preparatorio para la escena de la *Torre de Babel* (British Museum de Londres, Inv. 1846-5-9-176), y la propia presencia de algunos personajes e historias allí representados.

Existen algunas diferencias estilísticas entre las figuras de la parte superior de la cornisa, es decir, la bóveda (*Artes Liberales*) y lunetos (*desnudos y personajes ilustres*), que responden de forma más cercana al tipo académico de grandiosas formas y violentos escorzos de derivación miguelangelesca, establecido por Tibaldi, y las dieciséis escenas de debajo de la cornisa, en las que el carácter voluminoso y masivo de las figuras queda algo rebajado por una impronta academicista. Ello se debe a una mayor participación de sus colaboradores Bartolomé Carducho y Tiberio Ronchi, ya que Tibaldi contó con mucho menos tiempo para su realización y además tuvo que ocuparse en este mismo período de los tres cuadros para el Retablo Mayor de la Basílica. Pero el trazado decorativo de la Biblioteca y los modelos se deben, sin duda, al maestro boloñés, como así lo demuestra el dibujo preparatorio ya mencionado para la *Torre de Babel*, cuya composición se repite casi sin variación en la representación mural definitiva de la Biblioteca.

Celda Prioral Baja
Francesco da Urbino (1581-1582)

A Urbino (ha. 1545-1582) se debe la concepción general de esta magnífica obra y las representaciones figuradas, mientras que la participación de Niccolò Granello (?-1593) y del dorador Francesco



da Viana debe ser entendida siempre de forma secundaria. Por esta razón, es la obra que resulta más cercana al mundo romano-rafaelesco de Perino del Vaga y del Bergamasco, ya que la organización espacial de toda la decoración, a base de una armoniosa cuadratura con una escena central con el *Juicio de Salomón* (fig. 18) y alrededor toda una arquitectura ilusionista, compuesta de lunetos fingidos, recuerda a la desarrollada en varios palacios genoveses, como la bóveda del salón principal de la planta baja del Palacio de Tobia Pallavicino delle Peschiere. Pero también la propia composición del *Juicio* está sacada de la escena de la *Audiencia de Dido a Eneas y Acate* del Palazzo de Baldassarre Lomellino del Bergamasco, a quien también recuerda la tipología de sus modelos.

Entre los motivos de grutescos aparecen las figuras de los profetas mayores y de personajes del Antiguo Testamento (fig. 19), dispuestas en las enjutas de los lunetos de los ejes centrales, mientras que en su interior se muestran dos escenas -*Aarón con un acólito* y *Cristo* en el episodio de *Dejad que los niños se acerquen a mí*. En los ángulos se sitúan las Virtudes Teologales y Cardinales con la Iglesia, emparejadas de dos en dos, y por encima de ellas, los cuatro Evangelistas encerrados en medallones ovales. Y en los óculos de los lunetos y de los cartuchos ubicados en los frisos de coronamiento de los mismos, aparecen toda una serie de figuras alegóricas de virtudes y gracias —*piEDAD, compasión, castidad, elocuencia, razón, magnanimidad, concordia*—, que vienen a unirse a los valores morales ya representados, que debían acompañar al Prior que habitaba esta celda.

La Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo guarda una interesantísima colección de dibujos preparatorios a tamaño natural y grandes cartones definitivos para casi todas las figuras de la escena central y del friso, e incluso estudios parciales para las decoraciones de relleno de la bóveda de la Celda Prioral Baja, hecho bastante insólito en el campo de la pintura mural.

Zaguán de las Salas Capitulares

Francesco da Urbino, Niccolò Granello y Fabricio Castello (1581-1582)

La decoración (fig. 20) se compone de acuerdo a un esquema similar al de la Celda Prioral Baja: una escena central, en la que aparecen unas figuras de ángeles “con coronas de laurel para coronar a los que sufrieron con paciencia por sus culpas o sin ellas y por el amor de la obediencia”.

16. Pellegrino Tibaldi y taller. *Hércules gálico*. Biblioteca Principal. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional



17. Pellegrino Tibaldi. *Las Siete Artes Liberales, La Filosofía y La Teología*. Biblioteca Principal. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional





18. Francesco da Urbino. *Juicio de Salomón*. Celda Prioral Baja. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional



19. Francesco da Urbino. *Los profetas Daniel y Elías*. Celda Prioral Baja. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional



20. Niccolò Granello y Fabricio Castello. Decoración de grutescos. Zaguán de las Salas Capitulares. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

cia y penitencia” sobre un fondo de gloria con múltiples angelitos (Sigüenza). Y alrededor un importante friso ornamental, a base de arquitecturas fingidas en cuyo interior se alojan héroes del sufrimiento y de la obediencia del Antiguo y Nuevo Testamento, pudiendo ser identificados en el interior de los lunetos, entre otros, Abraham, Moisés, Job, Jeremías, San Pedro y San Pablo, o Cristo que va acompañado de una figura femenina joven con los brazos cruzados sobre su pecho, que viene siendo identificada como la alegoría de la *Castidad*.

Esta bóveda es una obra de verdadera colaboración entre ambos artistas. Por ello, aunque la tipología usada para las figuras recuerda en general al Bergamasco, es posible diferenciar el estilo más voluminoso y de modelado más duro de Granello (?-1593), en cierta forma, influenciado por la faceta de su padre Nicolosio, que vemos en la representación de los ángeles con coronas del campo central, o en los de las enjutas, y el más delicado, mórbido y elegante de Urbino (ha. 1545-1582), de clara derivación rafaelesca, en las figuras de los lunetos y enjutas, realmente muy similares a las de la Celda Prioral Baja.

Antesacristía

Niccolò Granello y Fabricio Castello (1583-1584)

Granello (?-1593) recibe el encargo de decorar el “zaguán de la sacristía principal” y aunque sólo aparezca su nombre en los pagos, no hay duda de que contó con la ayuda de su hermanastro Castello (ha. 1560-1617), ya incorporado al grupo. En el medallón central se figura una escena en la que desciende del cielo un ángel que porta un jarro y una toalla (fig. 21), interpretados como símbolos de la pasión haciendo referencia al lavatorio de manos de Pilatos. En



21. Niccoló Granello y Fabricio Castello. Decoración de grutescos. Antesacristía. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

la arquitectura fingida del friso de alrededor se incluyen imágenes de heroínas (Jael y Judit, portadoras de las cabezas de sus víctimas) y de héroes (Josué, David, Judas Macabeo, Samuel) del Antiguo Testamento, así como las figuras alegóricas de la Paz, la Humildad y la Felicidad, todas ellas relacionadas con la función purificadora de la sala, destinada al lavatorio de las manos del sacerdote. La decoración de grutescos presenta en esta ocasión algunas novedades, al constituir las fajas ornamentales con rosetones, puntas de diamantes y piedras preciosas la base del sistema ornamental de esta sala y de la inmediata Sacristía principal.

Sacristía

Niccolò Granello y Fabricio Castello (1583-1584)

La bóveda de la Sacristía (fig. 22) se resuelve con un sencillo modelo de pintura ilusionista, a base de dieciséis bandas transversales, ocho con artesones fingidos y rosetas en su interior y



22. Niccoló Granello y Fabricio Castello. Decoración de grutescos. Sacristía. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional



23. Niccoló Granello, Fabricio Castello, Orazio Cambiaso y Lazaro Tavarone. Decoración de grutescos. Sala de Batallas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

otros ocho con motivos de grutesco, número simbólicamente relacionado con la *Resurrección de Cristo*. Pero también está presente el tema de su Muerte, ya que entre los motivos de grutescos aparecen figuritas femeninas portadoras de elementos de la Pasión, y sobre la puerta de entrada se representa la *Piedad*, con las figuras únicas de Cristo muerto sobre los brazos de la Virgen, claramente inspirada en la composición de Miguel Angel. La *Piedad* es obra, sin lugar a dudas, de Granello (?-1593) por sus similitudes estilísticas con el ángel portador de la toalla en la Antesacristía. Y a los lados, figuran las imágenes de *San Marcos* y *San Lucas* con sus símbolos respectivos, que son estilísticamente algo distintas a la *Piedad*, por lo que podrían deberse a la mano de Castello (ha. 1560-1617).

Sala de Batallas

Niccolò Granello, Fabricio Castello, Lázaro Tavarone y Orazio Cambiaso (1584-1591)

La decoración de la bóveda de la *Galería del Cuarto de la Reina*, hoy conocida como Sala de Batallas, fue la primera obra independiente del equipo de Cambiaso, con la que se unía oficialmente con los hijos del Bergamasco, y en ella trabajaron en diversas fases entre 1584 y 1591 (fig. 23). La decoración de grutescos ideada para la enorme superficie de su bóveda es la más cercana al repertorio de motivos del mundo clásico, siguiendo modelos de Perino del Vaga y del Bergamasco: frisos y metopas intercalados entre templetos, guirnalda de flores, ramas de parra, sátiros y putti portadores de muy diversos motivos (cestos de flores, columnas, antorchas, jarrones), o



pequeños cupidos montados sobre leones, de clara inspiración clásica. En la clave de la bóveda, se alternan medallones cuadrados y octogonales con figuras femeninas alegóricas en su interior y a los lados se sitúan unos templetos que cobijan dioses y héroes mitológicos.

En enero de 1587 se contrata la *Batalla de la Higuera* (fig. 24), ideada para el muro meridional de la sala, y en cuya escritura de compromiso se indica que por orden expresa de Felipe II, los pintores “an de ser obligados a pintar la dicha obra conforme a los trages y armas e todo lo demas conforme a la pintura e divujo que está en el lienzo que se les da por padrón”, que era el antiguo lienzo de 130 pies de largo, con pinturas al claroscuro, que se había encontrado en unas arcas del Alcázar de Segovia y traído al Monasterio de El Escorial hacia 1581. La exactitud narrativa del fresco se ajusta correctamente al desarrollo de los hechos bélicos según las crónicas de Juan II de Castilla que terminaron con la victoria de sus tropas sobre los nazaríes en las cercanías de la vega de Granada en 1431. De ahí que se represente de forma tan exacta en un extremo de la escena la ciudad de Granada de acuerdo a las descripciones de mediados del siglo XV. En la comitiva de Juan II, se identifican sus armas reales, junto a las de su valido don Álvaro de Luna y a las de algunos de sus más principales nobles que participaron en la batalla. Y en las primeras filas de avanzadilla, se observa la insignia de la Orden de Calatrava y la de la Real Orden de la Banda, aludiendo a que fue Luis de Guzmán, Maestre de Calatrava, el encargado de preparar el terreno para el campo de batalla.

En 1590 Granello(?-1593), Castello (ha. 1560-1617) y Tavarone (1556-1641), ya sin Orazio (¿-1600), que había regresado a Génova a partir de octubre de 1589, recibieron el encargo de las escenas de la guerra contra Francia para los nueve entrepaños (fig. 25) y de las batallas en las islas Terceras o Azores para los dos testeros (fig. 26), para las que tuvieron que atenerse a “los colores y esquadrones que se les han dado en los disinios y en los lienços que están pintados por Rodrigo de Olanda”, que no era otro que Rodrigo Diriksen, el yerno del famoso artista topográfico, Antón van der Wyngaerde. Los “lienços” de Holanda, a los que se refiere el documento, podrían ser identificados con los siete de la guerra contra Francia, que aparecen mencionados en el Inventario del Palacio Real de Valsain de 1568, y, sin duda, cinco de ellos son los que hoy se encuentran en la Galería de Paseo del Palacio Privado de Felipe II en El Escorial (PN, Inv. 10014228 a 10014231), ya que reproducen de forma casi idéntica el despliegue de los ejércitos del rey y del material bélico en el campo de batalla que los frescos de la sala. Y en los testeros

24. Niccoló Granello, Fabricio Castello, Orazio Cambiaso y Lazaro Tavarone. *La Batalla de la Higuera: La partida de las tropas* (detalle). Sala de Batallas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional



25. Fabricio Castello. *El cerco de San Quintín por Felipe II.* Sala de Batallas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

están las dos exquisitas representaciones de las jornadas marítimas que tuvieron lugar bajo las órdenes del Marqués de Santa Cruz, entre 1582-1583 en las Islas Terceras, que fueron lugar de refugio de don Antonio de Braganza, Prior de Crato, el rival de Felipe II en la corona de Portugal.

En esta sala del Palacio de El Escorial, lo que se pretendía era glorificar la grandeza dinástica de los Habsburgo españoles en consonancia con los dioses de la Antigüedad clásica representados en la bóveda, y mediante la representación de algunos de los triunfos bélicos contemporáneos más importantes del reinado de Felipe II –la guerra contra Francia (1557-1558) y las hazañas en las Azores que concluyeron con la incorporación de Portugal a la Corona de Castilla (1582-1583)-. Aunque también de otras victorias del pasado, quizás con la intención de entroncar la Casa de Austria con su antecesora, la Casa de Trastámara,



a uno de cuyos reyes, Juan II de Castilla, está dedicado el gran panel sur de la sala, con la principal hazaña de su reinado contra el infiel, la *Batalla de la Higeruela*. Pero a diferencia de los ejemplos italianos o de la decoración excepcional y casi contemporánea de otro genovés en España, Giovanni Battista Perolli, en el Palacio del Viso del Marqués de Santa Cruz, las batallas ofrecen una manera muy distinta de entender la exaltación de la dinastía, ya que en las escenas escurialenses se eliminan todos los elementos heroicos e individuales de la familia habsbúrgica (sólo consta la presencia de Felipe II a través del escudo real en las tiendas de campaña de las escenas bélicas) o de sus grandes generales, en favor de la realidad documental de la historia.

26. Niccolò Granello. *Expedición naval a las Islas Terceras*. Sala de Batallas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

Salas Capitulares

Niccolò Granello, Fabricio Castello, Lázaro Tavarone y Orazio Cambiaso (1585-1586)

Los Capítulos Prioral y Vicarial presentan el mismo esquema decorativo de motivos de grutescos (fig. 27), que recuerda los bellos modelos establecidos por el Bergamasco en los palacios genoveses, como el Carrega-Cataldi o el Tobia Pallavicino. Pero en estas salas los grutescos alcanzan una significación muy especial, gracias a su perfecta trasposición y al alto grado de virtuosismo al que han llegado estos artistas genoveses, pudiéndose considerar el mejor ejemplo de este tipo de decoración clásica en España. Las dos bóvedas están recorridas por dos tipos de bandas transversales, separadas por molduras de relieve ilusionista, que encierran todo



27. Niccoló Granello, Fabricio Castello, Orazio Cambiaso y Lazaro Tavarone. Decoración de grutescos. Capítulo Vicarial. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

un sinfín de motivos de grutescos dispuestos en cadena, así como por medallones circulares y octogonales azules con toda una serie de angelotes portadores de cruces, velas, palmas de martirio o incensarios, y por templetes de cuatro diferentes clases que acogen figuras alegóricas en su interior. Dichas alegorías son las personificaciones de las virtudes, como la *Paz*, la *Fe*, la *Caridad*, la *Prudencia*, la *Justicia*, la *Fortaleza*, la *Templanza*, la *Paciencia*, o la *Servidumbre*, y de los vicios, como la *Desobediencia*, la *Inquietud* o la *Blasfemia*, que acompañan a todo ser humano, y como dice Checa, “su inclusión en el programa decorativo obedece a su relación con la función de la sala, destinada a discutir los asuntos internos de la comunidad religiosa y a examinar el estricto seguimiento de la Regla de la Orden Jerónima”. Los cuatro testeros muestran auténticas arquitecturas fingidas en torno a los relieves reales de pórfido con las imágenes de Cristo y la Virgen con el Niño de las sobrepuestas, y hornacinas simuladas con imágenes de ancianos sabios de imitación de bronce.

Palacio Real de El Pardo

Galería de la Reina

Patricio y Eugenio Cajés (1607-1612)

Patricio Cajés (ha. 1544-1611), pintor natural de Arezzo, fue otro de los pintores italianos heredados de la época de Felipe II, que trabajó para su hijo Felipe III. Su último gran encargo fue el techo de la larga galería de la reina de El Pardo (fig. 28), que concertó en 1607 junto a su hijo Eugenio (1574-1634), en el que se representaron trece historias de José: el *Triunfo de José* en el centro, acompañado de ocho figuras de profetas y sibilas, y flanqueado por seis escenas a cada lado. Dios eligió a José por sus virtudes para gobernar a su pueblo, y por ello, este tema iconográfico estaba siempre más ligado a la figura del rey, por toda la carga de legitimidad dinástica que ello conllevaba, que a la de la reina, a quien realmente estaba destinada esta galería. Lapuerta considera la posible participación del humanista y cronista de Felipe III, Pedro de Valencia, en la selección de las historias, ya que como buen discípulo de Arias Montano, siempre prefería estos temas del Antiguo Testamento.

“Quadra de la Infanta”

Luis y Francisco de Carvajal (1607-1612)

Luis de Carvajal (1556-1607) es bien conocido por su participación en diversas importantes obras en el Monasterio de El Escorial, como los cuadros de parejas de santos de la Basílica o los dos trípticos del Claustro Principal Bajo, o en otras empresas para Felipe III, como los arcos que se hicieron, junto a Pompeo Leoni y a Bartolomé Carducho, para la entrada de la reina Margarita de Austria. El último encargo para este último rey fue la decoración de esta sala de El Pardo en 1607 (fig. 29), pero muere en ese mismo año, por lo que su hijo Francisco (ha. 1580-ha. 1631) tuvo que hacerse cargo de su terminación. En la bóveda se representa en la parte inferior una escena de cacería, que está inspirada en una famosa composición grabada de Antonio Tempesta, mientras que en la zona superior atraviesa el cielo el carro triunfal de la diosa Aurora, siendo ambas escenas bien distintas tanto iconográfica como estilísticamente. El friso está organizado por lunetos en cuyo interior se desarrollan bellos paisajes con cacerías, mientras que en los espacios intermedios se acomodan ocho personificaciones femeninas de las virtudes teologales y cardinales, más la *Clemencia*, todo ello recorrido por un rico molduraje y un variado repertorio de elementos decorativos derivados del mundo del grutesco.

“Quarto de la reina”

Jerónimo Cabrera (1613-1614)

El techo del llamado “Quarto de la reina” (fig. 30) fue encargado en 1613 a Jerónimo de Cabrera (H. 1580-1618), artista formado en el ambiente de los últimos años del siglo XVI, muy cercano al estilo de Bartolomé Carducho, al que sucedió tras su muerte en 1608 en los trabajos de restauración del Claustro Principal Bajo de El Escorial y en otras obras reales, pero nunca llegó a alcanzar la plaza de pintor del rey. El asunto tratado son nueve episodios de la historia de la reina Ester, mientras que en el friso se representan los doce signos del zodiaco, acompañados de escenas con sus correspondientes meses del año. No puede haber ciclo más adecuado para decorar los aposentos de una reina que la historia de esta soberana judía, cuya virtud y pru-

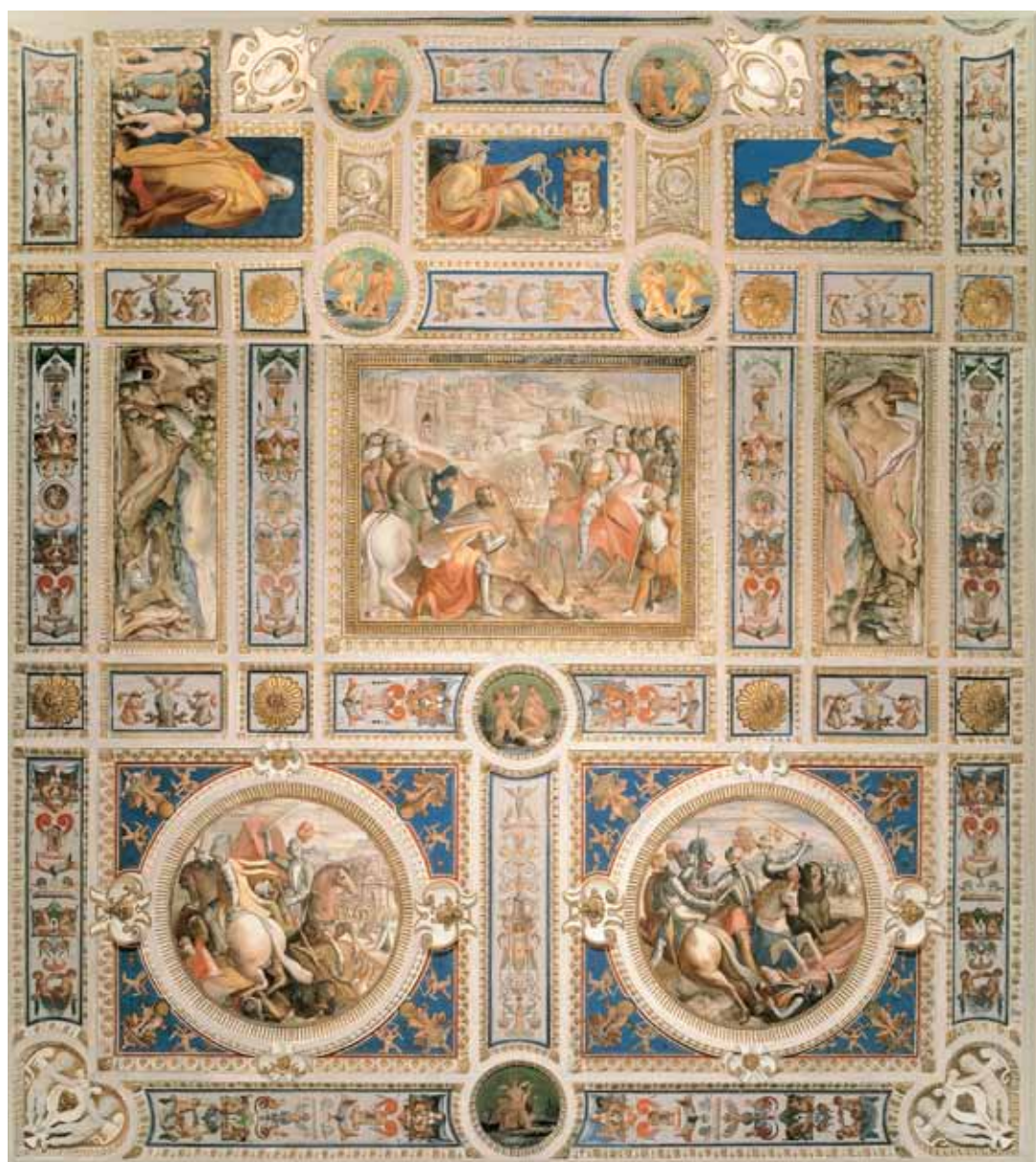




28. Patricio y Eugenio Cajés.
Historias de José. Galería de la
Reina. Palacio Real de El Pardo.
©Patrimonio Nacional

29. Luis y Francisco de Carvajal.
Cacería con la diosa Aurora. Sala
de la Señora Infanta. Palacio
Real de El Pardo. ©Patrimonio
Nacional

30. Jerónimo de Cabrera.
Historia de la reina Ester.
Antecámara de la reina o Sala
de las mujeres fuertes de la
Biblia. Palacio Real de El Pardo.
©Patrimonio Nacional



31. Francisco López.
La Rendición de Granada.
 Fragmento de la antigua galería
 de retratos. Palacio Real de El
 Pardo. ©Patrimonio Nacional

dencia salvó a su pueblo del exterminio. Lo curioso es que su encargo se hiciera dos años después de la muerte de Margarita de Austria, pero seguramente debía estar contemplado dentro del proyecto de exaltación del poder real que el humanista Pedro de Valencia había planteado a partir de 1608 en el Palacio de El Pardo por encargo de Felipe III.

Galería de retratos
 Francisco López (1607-1612)

El techo de la galería de retratos (fig. 31) fue encargado a Juan Pantoja de la Cruz y a Francisco López (ha. 1554-1629) en 1607. Pero dada la ocupación del primero en la realización de los retratos para la nueva galería dinástica, su poca experiencia en pintura al fresco y su pronta muerte al año siguiente, la ejecución parece deberse claramente al segundo. El desmantelamiento de la galería en la segunda mitad del siglo XVIII y la pérdida de una gran parte de sus pinturas murales hace bastante difícil la reconstrucción completa de su programa iconográfico. Pero por las descripciones de Vicente Carducho sabemos que se representaron “*algunas*



victorias del emperador Carlos V”, con lo que se equipararía nuevamente con la antigua galería de retratos de Felipe II, donde se incluían las ocho jornadas de Carlos V de Jan Cornelisz Vermeyen. Pero no sólo se incluyeron triunfos del emperador, ya que la única escena conservada representa la *Entrega de las llaves de Granada a los Reyes Católicos*, queriendo entroncar, a través de este hecho fundamental para la Corona de Castilla, la dinastía habsbúrgica con su antecesora, la de los Trastámara.

32. Vicente Carducho y su taller. *La Santísima Trinidad y decoración de grutescos*. Relicario. Monasterio de la Encarnación de Madrid. ©Patrimonio Nacional

Monasterio de la Encarnación

Relicario

Vicente Carducho y su taller (ha. 1617-1618)

El Relicario (fig. 32) juega un papel fundamental dentro de la organización de los espacios sagrados del Monasterio de la Encarnación, y de ahí el carácter extraordinario de sus dimensiones y del ornato de su techo con un interesante programa de pinturas murales de carácter religioso a base de una sencilla *quadratura* serliana muy en la línea de las decoraciones de grutescos de época de Felipe II. En el óvalo central aparece representada la *Santísima Trinidad*, y en las reservas ovaladas de los extremos se representan seis santas vírgenes de la primitiva Iglesia cristiana (*Santa Margarita, Santa Bárbara, Santa Catalina, Santa Inés, Santa Cecilia, y Santa Úrsula*), sencillo programa iconográfico que obedece a la expresa voluntad de la entonces priora del convento, Mariana de San José, de común acuerdo con Felipe III, como así lo fue el programa para el Retablo Mayor de la Iglesia de este Monasterio de la Encarnación. Vicente Carducho (ha. 1576-1638) llegó a convertirse

en el pintor más solicitado de la corte de Felipe III, participando en algunas de las empresas artísticas más importantes de su reinado. En 1614 contrata la decoración de la capilla y antecapilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, que pinta junto a Eugenio Cajés, así como el Retablo Mayor y colaterales de la Iglesia de este Monasterio de la Encarnación, retablos que se terminarían de tasar, junto al de la *Última Cena* del refectorio, en 1618. A partir de estas fechas, entre 1617 y 1618, una vez ya finalizado el edificio (1616) y entregados los encargos que Carducho tenía contratados, lo más probable es que se iniciaran inmediatamente las obras del techo del Relicario, ya que las decoraciones murales eran siempre las primeras actuaciones que se llevaban a cabo dentro del programa ornamental de una sala.

Monasterio de las Descalzas Reales

Escalera conventual

Escuela madrileña de mediados del siglo XVII (1659-1665)

La escalera principal del Monasterio de las Descalzas Reales recibe a mediados del siglo XVII una suntuosa decoración de pintura mural que recubre toda su estructura arquitectónica (fig. 34). En la pared derecha de ascenso a la planta superior se sitúa el llamado *Balcón real*, en el que se representan cuatro miembros de la familia de Felipe IV (el rey, junto a su segunda mujer, Mariana de Austria, y dos de sus hijos Margarita y Felipe Próspero) en actitud orante asomados ante ese balcón simulado (fig. 33), desde el que contemplan un *Calvario* y un *Cristo yacente* pintados en el muro de enfrente. Entre estas dos escenas y recorriendo toda la caja de la escalera aparecen diversas hornacinas fingidas que cobijan en su interior las imágenes de cuerpo entero del Santo Ángel Custodio, del arcángel Jehudiel (protector del convento) y de los siete arcángeles, representados como intercesores y mensajeros de Dios. A nivel de la falsa cornisa se sitúan una serie de escenas relacionadas con la exaltación franciscana, como era lógico en un convento de monjas Clarisas, y por encima una serie de arquitecturas fingidas de clara inspiración de Mitelli y Colonna, que tanto influyeron en las decoraciones murales posteriores a partir de su venida a la corte madrileña en 1658 y que vienen siendo atribuidas al también boloñés Dionisio Mantuano. Y como colofón, se representa en la bóveda un *Rompimiento de Gloria*, con Dios Padre y los ángeles músicos, en clara alusión a la recompensa divina del cielo para todos los que vivan de acuerdo al espíritu cristiano.

La reciente restauración de toda la decoración mural de la escalera ha confirmado que la campaña decorativa se debió llevar a cabo en una sola etapa, y la alusión a la restauración promovida en 1684 por sor Ana Dorotea, que reza en una inscripción, debe ser entendida como una mera intervención de conservación. Como indica Morán, no son muchos los pintores de la corte madrileña que en estos momentos pueden llevar a cabo estas decoraciones de pintura al fresco y que además tuvieran capacidad de reproducir de esa forma tan exacta los modelos velazqueños que siguen los retratos de Felipe IV, Mariana de Austria y de sus hijos Margarita y Felipe Próspero, pudiéndose plantear como candidatos a Juan Carreño de Miranda (1614-1685) o a Francisco Rizi (1614-1685), que estaban colaborando en esos años en las decoraciones de Agostino Mitelli (1609-1660) y Angelo Michele Colonna (1604-1687) del Alcázar madrileño.

33. Anónimo madrileño.
El balcón real, con las figuras orantes de Felipe IV, Mariana de Austria, Margarita de Austria y Felipe Próspero. Escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.
©Patrimonio Nacional





34. Escuela madrileña. Década de los cincuenta y sesenta del siglo XVII. Escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. ©Patrimonio Nacional





35. Francisco Rizi y Dionisio Mantuano. *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*. Capilla del Milagro. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. ©Patrimonio Nacional

Capilla del Milagro
Francisco Rizi y Dionisio Mantuano (1678)

La Capilla del Milagro acoge en su interior un excepcional conjunto de pinturas murales que recubren totalmente sus paredes y cúpula, resultando ser uno de los mejores ejemplos de nuestro barroco madrileño. La obra fue patrocinada por Juan José de Austria en 1678, recién nombrado primer ministro de la corte de Carlos II, como así lo constata no sólo la documentación, sino las continuas referencias pictóricas a su persona que se reflejan dentro de la capilla, como su retrato junto al de su hermano Carlos II, que aparecen asomados en actitud devota en una ventana fingida, o por la aparición de la cruz de la orden de San Juan de Jerusalén de la que era prior en Castilla y León desde 1642. El motivo principal de la construcción de la capilla estuvo en dar una nueva ubicación a la famosa imagen pictórica atribuida a Paolo de San Leocadio de la *Virgen del Milagro*, que tanta devoción se le tenía desde época de la fundadora Juana de Austria, tanto en la familia real como en la comunidad religiosa, y para la que se acabó haciendo un bello retablo de madera tallada y dorada. Pero también don Juan José quería resaltar su pertenencia a la familia real, a pesar de que su bastardía había sido legitimada hacía mucho tiempo en 1642, así como demostrar su estrecha relación con el Monasterio de las Descalzas Reales, ya que su hija, sor Margarita de la Cruz, había entrado monja en 1656.



Mantuano (1622-1683) fue el encargado de realizar todas las perspectivas o arquitecturas fingidas que dan grandeza a toda la composición del recinto, y sobre las que se han dispuesto ciertos objetos personales muy reales (una zapatilla, unos quevedos, un libro y una campanilla) (fig. 36), para insinuar su olvido. Mientras que las representaciones figuradas se deben a Francisco Rizi (1614-1685), que era pintor de cámara de Su Alteza desde 1677. El artista encierra las bellas escenas de la vida de Cristo en falsos marcos, como si fueran cuadros fingidos en unos espacios simulados en profundidad o entre falsas esculturas, obteniendo un soberbio ejemplo de pintura ilusionista (fig. 37). Y en la cúpula se simula un gran rompimiento de gloria con la *Coronación de la de la Virgen por la Santísima Trinidad*, para cerrar el ciclo iconográfico de la capilla (fig. 35).

Casita de Nazaret
Francisco Rizi y Dionisio Mantuano (ha. 1678)

La Casita de Nazaret (fig. 38) de Descalzas Reales es una réplica del habitáculo original donde tradicionalmente se viene considerando que tuvo lugar la Anunciación, y que fue milagrosamente llevado por los ángeles a la ciudad italiana de Loreto. La estructura rectangular de la casa con cubierta a dos aguas está totalmente decorada con pinturas murales, a base de un fri-

36. Francisco Rizi y Dionisio Mantuano. *La Anunciación y decoración arquitectónica fingida con la Prudencia y la Justicia*. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. ©Patrimonio Nacional

37. Francisco Rizi y Dionisio Mantuano. *La Presentación de la Virgen en el templo y decoración arquitectónica fingida con la Templanza y la Fortaleza*. Capilla del Milagro. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. ©Patrimonio Nacional



38. Francisco Rizi y Dionisio Mantuano. Casita de Nazaret. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. ©Patrimonio Nacional

so de falso mármol sobre el que se sitúan diversas figuras de santos, entre otras, *Santa Catalina de Siena*, *Santa Clara* y *Santa Eulalia*, seguidos de *San Cristóbal*, *San Antonio de Padua*, *San Sebastián* y *San Bernardo*. Todos los zócalos decorativos y la quadratura se deben al pintor boloñés Mantuano (1622-1683), que había venido a España en 1656, ocupándose desde un inicio de distintas obras menores en los palacios reales, hasta obtener el título de pintor del rey en 1665. Mientras que las representaciones figuradas corren a cargo de Rizi (1614-1685), al igual que ocurrió en la Capilla del Milagro, ya que estas decoraciones han de ser entendidas dentro de la campaña de remodelación de toda la zona que sirve de antesala y pasillo de ingreso a la citada capilla. Incluso también han de ser incluidas en este momento algunas otras decoraciones murales que aparecen en la capilla anterior a la Casa de Nazaret, la capilla de la Dormición.

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.-

Escalera principal del Convento
Luca Giordano (1692-1693)

Carlos II encargó al napolitano Giordano (1634-1704), recién llegado de Italia, la decoración de la escalera principal del Convento escorialense (fig. 39), como parte de un programa de mejoras llevadas a cabo tras el incendio del edificio de 1671. El artista realizó

en el increíble tiempo de siete meses, esta obra de carácter grandilocuente y espectacular que cubre toda la estructura arquitectónica de la escalera, con la que consiguió una de las mejores muestras del triunfo del pleno barroco decorativo en España. En la parte inferior del lado occidental y tras una balaustrada, Carlos II muestra a su madre, Mariana de Austria, y a su segunda mujer, Mariana de Neoburgo, el magnífico espectáculo de la *Gloria de la Casa de los Austria* (fig. 40), ya que junto a las figuras divinas y alegóricas, aparecen los dos primeros reyes de la dinastía, Carlos V y Felipe II, pudiéndose establecer una comparación con la *Gloria* de Tiziano, ya que en ambos casos se recuerda la sagrada misión de los reyes españoles en defensa de la fe católica. Carlos V ofrece a la Santísima Trinidad, entronizada en lo alto, las dos coronas, imperial y real, mientras que Felipe II detrás de él, lo hace con una esfera, como símbolo de su poder en el mundo, mientras los dos santos del Monasterio, San Lorenzo y San Jerónimo, hacen de intermediarios. A la derecha de la Trinidad, la Virgen con unos ángeles que llevan los símbolos de la Pasión, y frente a ellos, algunos reyes santos vinculados de alguna forma con la Casa de Austria, como los españoles San Hermenegildo y San Fernando (canonizado en 1671 durante el reinado de Carlos II); San Enrique, emperador de Alemania; San Esteban, rey de Hungría; y San Casimiro, príncipe de Polonia. En los cuatro ángulos, las personificaciones de las Virtudes Cardinales, rodeadas de numerosas figuras alegóricas, de acuerdo a la *Iconología* de Cesare Ripa, y en los extremos del eje central de la bóveda, se sitúan las figuras de la *Monarquía Regia* y de la *Iglesia Católica*, que aluden a la realeza española y al apoyo constante a la Iglesia Apostólica y Romana. A los lados de las ventanas de la caja de la escalera, hay unos graciosos amorcillos pareados que sostienen escudos de los Reinos de España. Y en los cuatro grandes frisos de la parte superior de la caja de la escalera, se representaron en tres de ellos la famosa batalla, asedio y rendición de San Quintín, mientras que en el cuarto, la construcción del Monasterio de El Escorial, con la presencia de Felipe II, de los arquitectos del edificio y de otros artistas que hubieran trabajado en el mismo, entre los que se encuentra el autorretrato de Giordano con anteojos.

Basilica

Luca Giordano (1693-1694)

El enorme éxito de la gran bóveda de la escalera le valió ser “*digno de ascender ... a el cielo de la Iglesia de aquel militante emporio, y celestial emporio*”, como decía Palomino, en donde pintó entre los veranos de 1693 y 1694 las inmensas bóvedas de la Basílica, en las que desarrolló un vasto programa iconográfico que incluía historias del Viejo y Nuevo Testamento, así como alegorías de un complejo contenido teológico, donde se exaltaba a la Virgen y a los santos, así como a la Iglesia y al sacramento de la Eucaristía, dogmas de fe que ya habían sido defendidos en tiempos de Felipe II, como son *El Misterio de la Encarnación*, *El Juicio de San Jerónimo*, *El Triunfo de la Iglesia militante*, *El Triunfo de la Pureza Virginal*, *La Muerte, entierro y Asunción de la Virgen*, *El Juicio Final*, *El Paso del Mar Rojo por los israelitas* (fig. 41) y *el viaje hacia la Tierra Prometida*, y *La Victoria de Josué sobre los amalecitas*. La correspondencia entre el prior de El Escorial, Fray Alonso de Talavera, y Carlos II, a través de su secretario de cámara, don Eugenio Marbán y Mallea, en la que da cuenta casi diaria de los trabajos del pintor en el Monasterio, así como las descripciones del también jerónimo Fray Francisco de los Santos y de Antonio Palomino, demuestran que la complejidad del programa iconográfico de la Basílica se fue desarrollando, a veces incluso de forma impro-





visada, fundamentalmente entre el pintor y el prior, éste último asesorado por alguno de los teólogos jerónimos del Monasterio, como Fray Francisco de los Santos, como él mismo sugiere en su *Descripción* de 1695. Pero el papel del rey también fue muy importante, no sólo en la aprobación final de los proyectos de las escenas, sino también porque impuso las líneas temáticas generales de las mismas. Además, obligó a respetar todas las decoraciones filipinas, incluida la *Coronación de la Virgen* de Luca Cambiaso del Presbiterio, que Giordano se había ofrecido a realizar de nuevo.

Giordano finalizaba el ciclo decorativo con las bóvedas pequeñas de los tránsitos del Coro, por las que el pintor había mostrado un especial interés y que comenzaba en junio de 1694. En el del lado del Convento, se pintaron las *historias del rey David*, mientras que en el del Colegio, las *historias de Salomón*, reyes con los que se establece el consabido parangón con los grandes monarcas españoles del siglo XVI, Carlos V y Felipe II, respectivamente, y del Monasterio de El Escorial con el Templo de Salomón.

39. Luca Giordano. *La Gloria de la monarquía hispánica*. Escalera principal del Convento. Monasterio de San Lorenzo d El Escorial. ©Patrimonio Nacional

40. Luca Giordano. Detalle. *Carlos II, Mariana de Austria y Mariana de Neoburgo*. Escalera principal del Convento. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional



41. Luca Giordano. *El Paso del Mar Rojo por los israelitas*. Basílica. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional

Giordano mostró en todas las bóvedas de la Basílica una gran inventiva y un dominio increíble para representar las escenas de un contenido teológico tan complicado, así como para narrar los episodios bíblicos con tanta elegancia y naturalidad. La armonía de sus colores se conjuga perfectamente con la imponente arquitectura escorialense, adaptándose los tonos de su pintura al gris rosáceo del granito y a las azuladas sombras de las cornisas y de los huecos de las ventanas. En estos frescos, y más tras la restauración de estos últimos años, puede apreciarse perfectamente la técnica casi impresionista que Giordano practica en sus últimos años, hecha a base de toques rápidos de empastes, y que Palomino describía como una “*manera elaborada, empastada y unida como en el óleo*”, es decir, como la de la pintura de caballete.

Palacio Real de Aranjuez.

Despacho de Carlos II
Luca Giordano (1695-1696)

Giordano (1634-1704) personificó en esta bóveda a Carlos II como un dios mitológico —el *dios Jano Bifronte*—, acompañado por las cuatro estaciones del año (fig. 42). La representación del rey como dios de la paz, del cambio y de las estaciones debe ser entendida como símbolo de la omnisciencia divina, de la universalidad y de la paz. Por tanto, resultaba una figura alegórica muy apropiada para representar al rey en su lugar de trabajo, ya que debía tener conocimiento de todos los asuntos de su reino. En los medallones angulares se encuentran las figuras



42. Luca Giordano. *Jano y las estaciones*. Despacho de Carlos II. Palacio Real de Aranjuez. ©Patrimonio Nacional

simbólicas de la Generosidad, la Humanidad, la Severidad y la Clemencia, representadas de acuerdo a la *Iconología* de Cesare Ripa, y cuyo significado está muy acorde con los principios que deben acompañar a los reyes en el ejercicio de su mandato. Todas estas pinturas murales están integradas en unas tarjetas de estuco tallado y dorado de diversas formas que simulan estar sujetas por unos *putti* de estuco en relieve, que fueron realizadas en una decoración anterior de la década de los sesenta por Giovanni Battista Morelli (¿-1665). Giordano completó la ornamentación del despacho de Carlos II con la inclusión en sus paredes de nueve cuadros con las historias de Orfeo y Apolo, conjunto hoy perfectamente reconstruido con idea de recordar el mensaje de carácter propagandístico, que en tantas ocasiones se utilizó para reforzar la imagen de este rey.



Las obras reales desde Felipe V a Fernando VII (1700-1833)

José Luis Sancho

Felipe V patrocinó un arte cortesano de nuevo cuño pero en definitiva, y sobre todo en cuanto a la pintura al fresco, más italiano que francés, en continuidad con la tendencia histórica marcada por los Austrias. Luca Giordano (1637-1704) volvió a su patria en 1702 –y por cierto en el mismo barco que el flamante rey de España, que iba a tomar posesión de su reino napolitano- pero su función como decorador al fresco no tardó en ser ocupada por otros italianos en cuanto lo permitieron la Paz de Utrecht y el segundo matrimonio del rey en 1714 con una princesa tan italiana como Isabel de Farnesio¹. El romano Andrea Procaccini (1671-1734), discípulo de Maratta, se incorporó en 1721 a las obras de La Granja como pintor y arquitecto, y además de sus obras al fresco, desaparecidas, marcó de manera decisiva el gusto en la ornamentación de interiores pero pronto se ciñó a un papel directivo dejando la realización material de los programas decorativos a otros italianos de procedencia más septentrional, próximos al entorno de la reina y de su secretario, el marqués Scotti, y formados en la tradición de los Bibbiena, llamados en 1728 para la decoración de los salones en las nuevas alas de La Granja: Giambattista Galluzzi (1675-1735), Giacomo Bonavia (1705-1759) y Bartolommeo Rusca (1680-1750), dedicados los dos primeros –maestro y discípulo respectivamente- a la “quadratura” arquitectónica y el tercero a las figuras². Muerto pronto Galluzzi, y desaparecida su obra más característica –el tocador de la reina en Aranjuez-, la obra decorativa conjunta de Bonavia y Rusca alcanzó un desarrollo extensísimo en los espacios regios durante las décadas de 1720 y 1740, sobre todo en La Granja donde, pese a todo, subsiste en abundancia y ha sido bien estudiada³. Por el contrario en Aranjuez, donde Felipe V les hace pintar todas las bóvedas del apartamento nuevo, el de la fachada al jardín nuevo o Parterre, de tan importante conjunto sólo un techo ha llegado hasta nuestros días⁴, mientras que el resto de los palacios madrileños no fue por entonces objeto de este tipo de ornatos, en los que ya el antiguo Alcázar era tan rico gracias a Mitelli y Colonna. El incendio de este Palacio en 1734 marcó el punto de inflexión para los frescos borbónicos pues, aparte de causar la desaparición de tantas obras importantes anteriores, ocasionó la venida de una serie de pintores internacionales que, dentro del gusto italiano de ineludible y permanente referencia para la corte española, se encargarían de cubrir con pinturas las bóvedas del Palacio Nuevo. Aquel año, marcado por la conquista de Nápoles por los ejércitos de Felipe V para su hijo Carlos, situaba ya en un lejano horizonte el llamamiento de futuros fresquistas italianos que cubriesen las bóvedas proyectadas por la fantasía arquitectónica de Juvarra.

1 Bottineau, 1962 (1993).

2 Urrea, 1977: 114-116 sobre Galluzzi, 96-100 sobre Bonavia, 186-199 para Rusca.

3 Bottineau, 1962 (1993); Martín, 1989, con toda la bibliografía anterior sobre La Granja.

4 Sancho, 2002.

Página izquierda:

F. Goya, *Milagro de San Antonio*. Cúpula de San Antonio de la Florida, Madrid. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia

Dentro de estas premisas estéticas, cuando la construcción del Palacio Nuevo hubo avanzado hasta alcanzar el nivel del cuarto principal, es decir al iniciarse el reinado de Fernando VI, resultó una necesidad ineludible afrontar la decoración de sus techos ya en ciernes, y por tanto fue preciso plantear la llamada de un artista que, con verdadero nivel internacional, y en sintonía con el gusto italiano de la corte, superase el estilo ya desfasado de Bonavia y Rusca en favor de una figuración mitológica y alegórica comparable con la que Beaumont o Crosato habían elaborado en el Turín de Juarra. El elegido, en virtud de la recomendación de su amigo Farinelli, fue el veneciano Giacomo Amigoni (1680 c.-1752), cuya capacidad como retratista le hacía capaz de sustituir bien a Van Loo que no satisfacía ya; pero murió en agosto de 1752 y por tanto no pudo llegar a trabajar en el Palacio Nuevo y, aparte de cuadros, su obra mural se redujo a una sala en Aranjuez⁵.

Para ocupar el vacío dejado por Amigoni se llamó a Corrado Giaquinto (1703-1766) que llegó en 1753, fue nombrado inmediatamente primer pintor de cámara y durante los siguientes nueve años pintó pocos retratos pero numerosos cuadros y frescos, además de dirigir la producción de la Real Fábrica de tapices para el propio Palacio Real, donde llegó a concluir las pinturas murales tanto en la Capilla como en una escalera, realizando la otra ya bajo Carlos III⁶. También le cupo importante papel en los primeros pasos –en 1752, tras una década de laborioso arranque– de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución tan vinculada a la renovación del arte cortesano que en 1753 la ceremonia de distribución de sus premios tuvo lugar en el “quarto baxo del nuevo Real Palacio”, “pues el palacio ha de ser Madre e hijo de la Academia” como expresó Aróstegui a Carvajal en carta de aquel mismo año⁷.

De haberse prolongado el reinado de Fernando VI Giaquinto hubiera seguido realizando las bóvedas de las principales salas de Palacio, y las demás sus discípulos españoles que, colaborando y aprendiendo con él, formaban la primera hornada de la naciente Academia, como José del Castillo y sobre todo los hermanos González Velázquez, Antonio (1723-1794)⁸, y Luis (1715-1763) que obtuvieron encargos en iglesias ligadas de manera directa o indirecta a la corona, especialmente la de la Encarnación, planteada en este reinado pero acabada en el siguiente; pero otras iglesias simplemente en la órbita cortesana, como la de San Marcos –donde resulta especialmente visible la influencia de Palacio con la colaboración del arquitecto Ventura Rodríguez y estos discípulos de Giaquinto– o la de San Justo –hoy San Miguel– entre otras, pero también en obras de patronato real desaparecidas –como los frescos en la iglesia de Santa Isabel– o tan alteradas –como los de las Descalzas Reales, debido al incendio de 1862– que no cabe aquí sino evocarlas⁹.

Carlos III alteró, entre muchas otras cosas, el Palacio y su decoración pues, aun considerando buen pintor a Giaquinto, convocó a los otros dos fresquistas de indiscutible primera categoría, a Mengs y a Tiepolo –éste junto con sus hijos–, para que la decoración de la nueva residencia regia quedase terminada en muy poco tiempo de manera total, encargando las principales estancias a los prestigiosos maestros de fama europea y los demás a sus discípulos españoles. Así en la década de 1760 quedó acabado el conjunto europeo de mayor extensión y, a la vez, de mayor calidad y variedad en la pintura al fresco del XVIII, para cuya comprensión nos remitimos al plano adjunto¹⁰.

La operación comenzó con liquidar a Giaquinto, quien tras un encontronazo con el tándem formado por Mengs y Sabatini decidió abandonar la corte y volver a Italia. Mengs, el pintor favorito de Carlos III, y que estaba más interesado en pintar frescos que retratos, obtuvo las comisiones más prestigiosas por cuanto eran las salas más usadas por el soberano: sus piezas de cenar y de comer, así como el dormitorio de la reina –y el del rey también, pero éste sólo con

5 Urrea, 1977: 59-78.

6 García Sasetta, 1969. Pérez Sánchez, 1971. Cioffi, 1992. Pérez Sánchez, 2006. Urrea, 2006.

7 Bedat, 1965. Úbeda de los Cobos, 1987.

8 Arnáiz, 1999.

9 Tormo, 1927.

10 Sobre el conjunto de los frescos en el Palacio de Madrid, cfr. Ponz, 1776 (1793); Cumberland, 1787; Fabre, 1829; López Serrano 1975; Checa 1992; Díaz Gallegos 2001; Sancho 2001; Mano, 2011.

cuadros-, mientras que Tiepolo, ayudado por sus hijos¹¹, obtuvo las salas principales y más aparatosas, como ligadas al gusto de tradición barroca decorativa en la que se le consideraba, justamente, como el principal pintor en activo: la sala del Trono y su antesala forman así un conjunto de impresionante efecto y unidad (fig. 1), y a ellas quedaba asociada la de Guardias, también por Tiepolo, flanqueado por las dos escaleras de Giaquinto: el recorrido resultaba así variado por la alternancia de los dos maestros, pero unitario en su pomposidad magnífica¹².

Las pesadísimas propuestas iconográficas del beneditino Padre Sarmiento, a las que tanta atención se ha dedicado y cuya influencia fue decisiva en el adorno escultórico del edificio, no cuajaron en los frescos¹³. Si, como parece, llegó a escribir un programa completo al respecto que se le encargó en 1748 y que Mengs leyó en 1761 sin que encontrase idea alguna de provecho -según confesión propia que le valió una reprensión frailuna- tal formulario se ha perdido, de nada pudo valer tras aquella famosa escena, y sus presuntos rastros en las bóvedas pintadas bajo Carlos III han de entenderse como concomitancias debidas al contexto. Ni siquiera el temario que planteó para la pintura de la Capilla fue seguido fielmente por Giaquinto que, con buen criterio, se tomó cuantas libertades pudo¹⁴; para las escaleras no se conserva la propuesta definitiva del fraile, de modo que sólo cabe especular hasta qué punto el pintor actuó con independencia de ellas pero, desde luego, el techo de la realizada en segundo lugar (el actual Salón de Columnas) obedece a principios opuestos a Sarmiento. No puede extrañar, desde luego, que Carlos III rechazase tanto las premisas formales y retóricas como cuantas otras referencias procediesen del entorno de su hermanastro y antecesor¹⁵. Un discurso pedagógico y unitario para todo el edificio, si llegó a existir en los papeles del beneditino, carecía de sentido cuando no sólo sus ideas resultaban oscurísimas y trasnochadas, sino cuando toda la distribución de los aposentos reales había cambiado por imperativo soberano, y con ella el gusto regio, y, por tanto, lo que se pedía a los artistas es que realizasen decoraciones de “bello gusto” y, valga la redundancia, *decorosas*, es decir, que fuesen lo que conviniese -*quod decet*- a las respectivas funciones de los cuartos. Suprimido Giaquinto, y restringido el ámbito de actuación de los Tiepolo, corresponde a Mengs bien la ejecución bien la designación de artistas y la dirección de sus estilos y composiciones, en evidente afirmación del estatus del artista, independiente de los dictados clericales y respaldado por una formación académica, mucho más intelectual según los postulados de Mengs que lo que los dirigentes de la de San Fernando defendían, lo que dio lugar a no pocos desacuerdos entre la corporación y el sajón, quien estaba muy seguro tanto de la cultura de su siglo y de su propio nivel como de la majestad de España y de la relevancia de su patronazgo, y no dudó así en comparar a su protector Carlos III con el Emperador Carlos V, y a sí mismo, claro, con Ticiano¹⁶. Es, eminentemente, el artista de la corte, de modo que “... in Spain a man would pay his court very ill who did not applaud him” [“sería muy mal cortesano el que no le alabase”]¹⁷.

Mengs llegó a Madrid el 22 de septiembre de 1761, y el 25 de febrero siguiente partía Giaquinto dejándole libre el terreno como “*Director Principal de todo lo perteneciente a Pinturas para el Real Servicio*”, aunque sólo tras la muerte del viejo pudo ocupar el nuevo la plaza de primer pintor de cámara, que juró el 22 de octubre de 1766, sin que al alemán hiciera sombra Giambattista Tiepolo (1696-1770) que llegó en junio de 1762 acompañado por sus hijos. Éstos, Giandomenico (1727-1804) y Lorenzo (1736-1776), además de ayudar a su padre en tres grandes bóvedas, realizaron independientemente otras en los cuartos del Príncipe y del infante don Luis, algunas importantes pero en su mayor parte desaparecidas¹⁸.

Al efecto de pintar las demás piezas de esos cuartos Mengs formó un pequeño núcleo de discípulos españoles ya formados y conocedores de la técnica mural: aparte de los González

11 Mano, 1999.

12 Sobre Tiepolo en España: Sanchez Canton, 1953; Morassi, 1962; Levey, 1986: 255-269; Whistler, 1986. Sobre su modo característico de componer y de representar mediante alegorías, aunque basándose en su trabajo para Würzburg, ver: Alpers y Baxandall, 1994. Para el boceto del Salón del Trono y las variaciones entre lo proyectado y lo realizado, cfr. Pedrocco, 1998: 228-230 -con referencias a todas las discusiones recientes- y 231 -sobre los bocetos para las sobrepuestas-. Sobre la iconografía de este fresco: Jones, 1981; Ceballos, 2000; Riaza, Sancho, 2010. Para la intervención de los hijos en el Salón del Trono: Whistler, 1999. Sobre los otros frescos de los hijos de Tiepolo en Palacio: Mano, 1999.

13 Plaza, 1975; Cioffi, 1992; Munian, 2000; Sarmiento, 2002.

14 Cioffi, 1992; Munian, 2000: 186-188.

15 Munian, 2000: 314.

16 Memorial cursado en diciembre de 1775, AGP Carlos III, leg 223, cit. por Mano, 2011^o: 111.

17 Cumberland, 1787: 186. Sobre Mengs, Mengs, 1780; Merlo, 1781; Agueda (dir.), 1980; Roettgen, 1982; Sancho, 1997; Roettgen, 1999; Sancho, Jordán de Urríes, 2001; Roettgen, 2003; Jordán de Urríes, 2000; Negrete, 2012; Sancho, 2013.

18 Jordán de Urríes, 1996.



Velázquez -cuya manera permaneció siempre en la órbita giaquintesa-, los principales fueron Francisco Bayeu (1734-1795) y Mariano Salvador Maella (1739-1819), entre los cuales siempre apreció mucho más al primero que al segundo, con razón¹⁹, y el tiempo se la fue dando hasta el exceso²⁰. Bayeu, ya formado en Zaragoza con José Luzán y que había asimilado el estilo de Giaquinto a través de Antonio González Velázquez y sus frescos en El Pilar, fue reclamado por Mengs el 17 de enero de 1763 para hacerle una prueba tras la que le empleó en Palacio como ayudante suyo hasta el 14 de mayo de 1765, cuando obtuvo una remuneración estable aunque baja y, a la vez, el cargo de teniente-director de pintura de la Real Academia de San Fernando; dos años después, la plaza de pintor de cámara -el 18 de abril de 1767- y luego, el 3 de mayo de 1769, un sueldo competente²¹. Más tarde que Bayeu, en 1765, se incorporó Maella, “q.^e últimam.^{te} vino de Roma”, y que quizá hubiese conseguido más obras que hacer si se hubiese encontrado antes en Madrid; en 1768 trabajaba intensamente, y en 1769 vio aumentada su pensión pero no consiguió sueldo fijo y el puesto de pintor de cámara hasta 1774²². Mientras Mengs vivió en Madrid y le dirigía, las composiciones fueron mejores; luego fue volviendo a modos barrocos tardíos. Esto mismo, aunque en menor grado, puede decirse de Bayeu, pues como observó Quilliet a propósito de su última obra en Palacio, las *Órdenes de la Monarquía española*, es bella pero su figura principal aparece en una inadecuada postura de danza, reveladora de un rococó latente²³. Y esto no lo observaban sólo franceses sino ilustrados españoles como Bernardo de Iriarte en 1792: “en la pintura permanecemos muy atrasados sin exceder de la medianía. Quando falten Maella y Bayeu no sé qué Pintores nos quedarán; y ya ve Vm. Que Bayeu y Maella no son Rafaeles, ni Ticianos, ni ...” hasta enjaretar siete nées más²⁴. Y Ceán, aún vivo Goya, puso en boca de Mengs el siguiente juicio sobre sus discípulos: “Nunca pude sacar partido de ellos. Les predicaba freqüentemente y á todas horas estudio del antiguo, y siempre antiguo, meditación, filosofía, belleza ideal y otras elevadas máximas de la Metafísica y de la Pintura: se intimidaron, se aburrieron; y cada uno tomó el rumbo que le acomodó, y era más de su genio”²⁵. Son, en suma, pintores buenos, unos más y otros menos, pero ninguno respondió a las altísimas expectativas que prometía una escuela en la que se habían juntado maestros de tal nivel como Mengs, Tiepolo y Giaquinto; ninguno salvo, claro, el genio de Goya, cuya singularidad histórica es comprensible que sus contemporáneos no pudiesen apreciar por su propia intermediación.

Acabada la campaña decorativa de Carlos III en el Palacio Real Nuevo, las iniciativas de pintura al fresco se trasladaron a los otros palacios que el monarca constructor había mandado ampliar. En El Escorial, donde las habitaciones palatinas eran pequeñas, nada mural se encargó ni en este reinado ni en el siguiente -pues las decoraciones de los techos no son propiamente murales, sino lienzos pintados-, y en La Granja es preciso recordar los frescos de la Colegiata, en su mayor parte perdidos, por Bayeu y Maella; pero en Aranjuez y en El Pardo se llevaron a cabo algunas obras por estos mismos dos pintores, e incluso por su maestro en el primero de ellos²⁶. Sin embargo la continuidad en el uso de la pintura mural se manifiesta con vigor en los años 80 en las decoraciones llevadas a cabo para los cuartos nuevos del Príncipe y del Infante don Gabriel en Palacio Nuevo, por los sempiternos Bayeu y Maella²⁷.

Llegado al trono, Carlos IV continuó encargando techos con composiciones alegórico-mitológicas, género ya desusado en el resto de Europa y que aquí se mantiene hasta fines de la década de 1820 por una inercia propia del arte cortesano borbónico español²⁸. Si el peso de su función representativa ayuda a explicar esto en el Palacio Real de Madrid, donde los cambios en los usos de salas acarrear nuevas ornamentaciones -sustitución de un Giandomenico Tiepolo por un Maella, otro nuevo Maella en la antecámara de la reina, un postrero y aparatoso Bayeu en

1. Vista general del Salón del Trono, Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML . ©Patrimonio Nacional.

19 Mano, 2011A: 109 y 107, recoge los valiosos juicios respectivamente del propio Mengs (ver infra, al tratar de la Apoteosis de Hércules de Bayeu) como de Ventura Rodríguez en informe al Cardenal Lorenzana el 12 abril 1776 “No le engaña el amor propio a Bayeu pues se ha distinguido siempre de Maella como lo acreditan sus obras, y por esta razón le distingue el Rey: y de que V.E. lo practique del mismo modo no tiene que darse por ofendido Maella.”. Jordán de Urríes, 2013.

20 En que Maella fue mejor en su primera época mejor convienen sus contemporáneos, así como Fabre, 1829: 42, y desde luego no lo niega Mano (Mano, 2011^o: 121).

21 Sambricio, 1955; Morales, 1979; Morales, 1995; Jordán de Urríes, 2013.

22 Mano, 2011a; Mano, 2011b.

23 Sancho, 2001: 125, n^o 644.

24 Bernardo de Iriarte a Juan Antonio Hernández, 4 abril 1792, Archivo de la Academia de San Fernando, 39-11/2. Citado por Bedat, 1989: 407.

25 Ceán Bermúdez, 1819: 57.

26 Sobre el Mengs de Aranjuez, Diaz Gallegos, 1988, con bibliografía anterior, y la general sobre el pintor citada *supra*. Sobre El Pardo, Sancho, 2002.

27 Sancho, 1993

28 Sancho, 2009.

el dormitorio de los soberanos, terminación de los gabinetes de la Librería de Cámara- esa tendencia resulta más peculiar en las casas de campo donde también se produce. En la de El Pardo, empezada cuando Carlos aún era Príncipe, sendos techos, por Maella y Bayeu, decoran las dos salas destinadas en principio a reunir más cortesanos, lo que parece relacionar composiciones al fresco con vida social y ceremonial. Pero en la Real Casa del Labrador, en Aranjuez, ya en pleno reinado, las escenas alegórico-mitológicas abundan todavía más y no se restringen a las dos salas mayores. Dentro de la línea figurativa académica Maella es sucedido aquí por Zacarías González Velázquez, que realiza frescos curiosos porque por una parte hace obras menores, pero vivaces, dentro del gusto mengsiano; y por otra somete a congelación la tradición barroca²⁹.

En sus casas de campo el Príncipe había encargado para decorar los techos, aparte de estucos, sobre todo pintura mural del género anticuario y decorativo, realizados no al fresco, sino al temple, por un grupo de artistas decorativos que se inspiran en los grutescos de tradición clásica a través sobre todo de las *Logge* vaticanas y de los grabados de las Termas de Tito, o sea la Domus Aurea. Entre ellos destacan Vicente Gómez, Manuel Pérez, Juan de Mata Duque y Luis Jappelli. El primero, de quien fueron discípulos y colaboradores los dos siguientes, falleció en 1792, y por tanto sus obras se encuentran sólo en las dos casas de El Escorial³⁰ y de El Pardo³¹, mientras que los restantes trabajaron tanto en aquellas como en la mayor empresa decorativa del reinado, la Real Casa del Labrador de Aranjuez, donde casi todos los techos ostentan este tipo de decoraciones clasicistas, en las que se insertan a veces paisajes y figuras, de un gran refinamiento³². Como principio general hemos seguido aquí el de atenernos a la pintura mural propiamente dicha, es decir omitir la realizada sobre lienzo pero concebida como sustitutivo –más cómodo de realizar y barato- de las decoraciones pintadas directamente sobre techos y paredes, y cuyo diseño por tanto resulta mera traslación al textil movable de lo que con más esplendidez se aplicaba directamente a la albañilería. Baste señalar aquí que todos estos ornamentistas realizaron muchos “telones” –como se denominan en los documentos contemporáneos- tanto en la planta baja de la Casa del Labrador –subsistentes, pero desmontados y a la espera de una restauración crítica- y en su planta alta –*in situ*-, como en los palacios de La Granja –desaparecidos en 1918- y de El Escorial –*in situ*-, y que esta variante decorativa se prolongó bajo Fernando VII. La gran aportación del mecenazgo de Carlos IV a la pintura mural no ya madrileña, sino universal, no hay que buscarla sin embargo en todas las elegantes y cosmopolitas ornamentaciones desplegadas en los techos de sus innumerables gabinetes, sino sin duda en una pequeña iglesia de real patronato, una ermita de culto popular que además era parroquia de un nuevo Real Sitio en Madrid: San Antonio de la Florida, obra esencial de Goya.

Tras la guerra napoleónica también las decoraciones palatinas volvieron al ser y estado que tenían en 1808. Pocas iniciativas en la pintura mural consintieron los seis primeros años del reinado de Fernando VII -salvo el encargo municipal, pero a artistas cortesanos, de las decoraciones para el Casino de la Reina en Madrid- ni el Trienio liberal, pero a partir de 1824 el rey absoluto impulsó una renovación decorativa en el Palacio Real siguiendo, como en todo, aunque a destiempo, las huellas del abuelo. Su Mengs era Vicente López³³, que llevó a cabo dos interesantes bóvedas y dirigió la realización de otras por Luis López y Juan Antonio Ribera que ocuparon, como podían, el lugar de Bayeu y Maella. En el palacio de El Pardo también se llevó a cabo una campaña de renovación decorativa donde la parte más cuantiosa fue llevada a cabo por el heredero y continuador de todos los pintores ornamentistas de Carlos IV, Gálvez³⁴, pero donde también se emprendieron dos bóvedas, una por Zacarías Velázquez, aún en la línea de las del reinado anterior, y otra por Ribera según tardío programa ilustrado que hubiera sido bien interesante por Bayeu y cuarenta años antes.

29 Núñez, 2000.

30 Jordán de Urríes, 2006.

31 Sancho, 2008.

32 Junquera, 1979; Morales y Marín, 1994; Jordán de Urríes y de la Colina, 2009.

33 Lafuente Ferrari, 1951; Morales, 1980; Morales, 1990; Díez, 1999.

34 Contento, 1991.



2. L. González Velázquez, *La Benignidad y la unión de las virtudes cardinales*. Bóveda de la segunda antecámara de Isabel de Farnesio y del infante Don Luis. Palacio Real, Madrid. ©Patrimonio Nacional

Conjuntos representativos

- Palacio Real de Aranjuez
- Palacio Real de Madrid
- Real Iglesia de la Encarnación, Madrid
- Palacio Real de El Pardo
- Casa de Campo del Príncipe D. Carlos en El Pardo
- Real Ermita de San Antonio de la Florida en Madrid
- Casa de Campo del Príncipe D. Carlos en El Escorial
- Casino de la Reina
- Real Casa del Labrador en Aranjuez
- Real Museo de Pinturas

Palacio Real de Aranjuez

Dormitorio de Isabel de Farnesio, Giacomo Bonavia y Bartolomeo Rusca (1735)

Bonavia y Rusca decoraron las dos plantas de La Granja en las décadas de 1730 y principios de la de 1740, y también toda la crujía del palacio de Aranjuez hacia el jardín del Parterre. Estas decoraciones no sucumbieron en el incendio de 1748 sino que fueron sustituidas por otras en los reinados de Carlos III y Carlos IV, de manera que sólo subsiste una, la del que fue dormitorio de Felipe V e Isabel de Farnesio y donde esta reina, ya viuda, falleció en 1766 (Fig. 3). La obra resulta típica del gusto de los “Reyes Padres”, de quienes se ha dicho que tuvieron más gusto por edificar que por la pintura al fresco, lo cual no es justo, pues si se mide en metros cuadrados la obra de Bonavia y Rusca es extensísima -y mucho más si se considera cuánta se perdió en La Granja- y responde a un afán de los soberanos por dotar a los interiores palatinos de una impronta italiana magnífica. Continuando así la tradición de los Austrias, tal efervescencia decorativa borbónica sembró un nuevo florecimiento del fresco en la segunda mitad del siglo. En estas obras a cuatro manos –sin contar las de los ayudantes- Rusca se encargaba de las figuras y Bonavia de la *quadratura*, ésta dominante sobre la alegoría, hasta el punto de que el tema tratado en este fresco, *La Justicia y la Paz*, suele pasar desapercibido y a veces se describe sin más como *La Arquitectura*, arte a la que por cierto Bonavia acabó por dedicarse de manera dominante.

Palacio Real de Aranjuez

Sala de la conversación de Fernando VI (comedor de gala), Giacomo Amigoni (1748-1750)

Dentro de su dedicación a la arquitectura Bonavia terminó el palacio real de Aranjuez tras el incendio de sus techumbres en 1748. Al reconstruir el interior una sala fue objeto de particular cuidado, la sala de la conversación del rey, toda dirigida por el nuevo primer pintor del rey, Giacomo Amigoni, que llegado precisamente en 1748 centró en esta obra todas sus energías. Amigoni no sólo pintó los frescos en la bóveda (Fig. 4), sino que diseñó las molduras que los enmarcan y el pavimento, aquellas y éste de estuco, y asimis-

3. G. Bonavia y B. Rusca, *Ornato arquitectónico con la Justicia y la Paz*. Bóveda del dormitorio de Isabel de Farnesio Palacio Real, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional



4. G. Amiconi, *La Monarquía española rodeada de virtudes*. Bóveda de la Sala de la conversación de Fernando VI (comedor de gala), Palacio Real, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional .





5. G. Amiconi, detalle con la alegoría de la Abundancia. Bóveda de la Sala de la conversación de Fernando VI (comedor de gala), Palacio Real, Aranjuez. Fotografía JCML. ©Patrimonio Nacional



6. G. Amiconi, detalle con la alegoría de la Eternidad. Bóveda de la Sala de la conversación de Fernando VI (comedor de gala), Palacio Real, Aranjuez. Fotografía JCML. ©Patrimonio Nacional

7. C. Giaquinto, *La Santísima Trinidad coronando a la Virgen entre coros de santos*, y los santos *Isidoro, Hermenegildo, Isidro y María de la Cabeza*. Cúpula y pechinas de la Real Capilla, Palacio Real de Madrid. Fotografía. JCML ©Patrimonio Nacional.

mo había de realizar todos los cuadros que, con la *Historia de José*, cubrían las paredes; pero sólo llegó a terminar las sobrepuestas, con la colaboración de Flipart, y dos de las escenas grandes, de modo que todas éstas fueron enteramente realizados por su sucesor, Giaquinto. El conjunto suponía, por tanto, una decoración integral concebida y realizada por el pintor, y como parte de ese conjunto, ambicioso y apasionante como tal, han de ser considerados los frescos subsistentes que, en sí, cabría no considerar como lo mejor de su autor porque adquirirían su pleno sentido al operar como piezas de una totalidad. Su iconografía ilustra las virtudes que deben adornar a la Monarquía, *Justicia, Religión, Abundancia* (Fig. 5), *Munificencia, Fortaleza, Paz, Verdad, Saber, Continuidad o Eternidad* (Fig. 6) y *Las cuatro partes del mundo*.

Palacio Real de Madrid

Capilla, Corrado Giaquinto (1756-1758)

Al fallecer Amigoni en 1752 se impuso la necesidad de llamar a otro buen pintor para decorar al fresco el Palacio Real Nuevo, ambiciosa empresa que el veneciano no pudo emprender pues el estado de la construcción no permitió empezarla antes de concluir la edificación, cuyas techumbres se asentaban ya en 1755, de modo que no consta siquiera si llegó a realizar bocetos para algunos interiores. Era lógico, y más con monarca tan religioso como Fernando VI, que la decoración del palacio del rey católico empezase por la Capilla, y en efecto ésta concentró las energías creativas de Corrado Giaquinto desde su llegada, aunque la ejecución material se retrasó hasta 1757. En colaboración con la Junta para la decoración del santuario palatino, donde más que Sacchetti dominaba Ventura Rodríguez, el pintor suministró también ideas y diseños para la decoración propiamente dicha, sin duda con indicaciones acerca de cuál era el gusto a la moda en la corte de Roma y marcando, por tanto, de manera decisiva a Rodríguez y a sus colaboradores aquí y fuera de las obras reales.

La iconografía del recinto sagrado, como la de todo el Palacio, fue dictada por el Padre Sarmiento quien exigía tal cantidad de figuras y prolijidad de detalles que era difícil o imposible realizar una obra armoniosa, lo que motivó que en la práctica Giaquinto simplificase el programa, cumpliendo así los temores del fraile, expresados en una carta de su cortesano amigo, el confesor del rey, padre Rávago. En la cúpula representa *La Santísima Trinidad coronando a la Virgen* (Fig. 7 y 8); en las pechinas los *santos Isidoro, Hermenegildo, Isidro Labrador y María de la Cabeza* (Fig. 7); sobre el espacio del presbiterio original la *Trinidad*, pero esta vez con Cristo muerto (Fig. 9); sobre el brazo de la entrada, la *Aparición de Santiago en la batalla de Clavijo* (Fig. 10), y sobre el coro las tres *Virtudes teologales*, además de angelitos con diversos símbolos religiosos en las bóvedas menores. Conjunto espléndido de gran colorido, muy atrayente, que resume lo mejor de este brillante pintor de la escuela napolitana derivado, debido a su larga práctica en Roma, hacia una relativa vuelta al clasicismo barroco, en la estela de Maratta pero en sintonía con las tendencias de Batoni. La ejecución de esta amplia obra fue muy rápida, siguiendo el ejemplo de Giordano: la cúpula, según ha demostrado Cioffi, la ejecutó entre noviembre de 1757 y marzo de 1758, y según la misma autora las pechinas y el resto de los frescos estaban acabados en la primavera de 1759, bien los hubiese pintado antes o después que la media naranja.







8. C. Giaquinto, Detalle de la *Coronación de la Virgen*. Cúpula de la Real Capilla, Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML. ©Patrimonio Nacional.

9. C. Giaquinto, *Padre Eterno con Cristo Muerto*. Bóveda de la Real Capilla, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional .

10. C. Giaquinto, *La Batalla de Clavijo*. Bóveda de la Real Capilla, Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML . ©Patrimonio Nacional



11. C. Giaquinto, *España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia*, en el cuadro central, y, sobre la cornisa, alegorías de la *Felicidad pública, la Paz, la Magnanimidad* y la *Liberalidad*. Bóveda de la escalera principal, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

Palacio Real de Madrid

Escaleras principales, Corrado Giaquinto (Escalera actual, 1759-1760; Salón de Columnas actual, 1760-1761)

La escalera principal del rey, es decir la de mano derecha, la pintó inmediatamente después, es decir a partir de julio de 1759 cuando Andrioli hubo realizado, según los diseños del propio pintor, los estucos decorativos que constituyen parte integral de la obra, pues algunos de ellos están diseñados siguiendo la silueta, recortada, de la figura que sobre ese campo de fábrica había diseñado pintar Giaquinto, en particular las cuatro virtudes que figuran sobre la cornisa: *Felicidad pública, Paz, Magnanimidad y Liberalidad*. El pintor plasmaba estas cuatro características de Fernando VI y su reinado cuando el pobre soberano había perdido ya la razón y terminaba su vida en el mes de agosto de 1759. La finalización de la obra tuvo lugar ya reinando Carlos III, que llegó a Madrid en enero de 1760. El cuadro principal, *España rinde homenaje a la Religión y a la Iglesia*, está pensado para ser visto como se sale del salón de guardias originario, al que se entraba por las puertas del fondo: es decir, según se empezaba a bajar, y de manera que ahora sólo se puede ver bien desde ese espacio que, colgado como una galería por encima del descansillo principal según la reforma de Sabatini, recibe el nombre de Camón (Fig. 11). Dos grandes lunetos, sobre las puertas a los extremos del eje central, representan la Victoria sobre el dominio musulmán en la Península y las conquistas ultramarinas; cuatro escudos con los Cuatro elementos y otras cuatro medallas con alegorías completan la decoración al fresco de este rico conjunto.



12. C. Giaquinto, *El Sol anima las fuerzas de la Naturaleza*, Bóveda del Salón de Columnas, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

La escalera de mano izquierda, inicialmente pensada para ser la principal de la reina, es la que Carlos III dejó como única de las dos principales, y según proyecto de Sabatini, con traza imperial que deriva de Caserta: a ese diseño de rampas se acomoda el fresco, que está pensado para ser visto según se comenzaba el ascenso por el tramo central de la escalera (igual a la existente hoy en el lado opuesto desde que Carlos IV ordenó mudarla en 1789; de hecho sus peldaños son los mismos), antes de dar la vuelta en el descansillo; y por lo tanto la composición obedece a ese punto de vista tan bajo, hacia la mitad del primer tiro de la subida. Así se explica su perspectiva, un tanto rara al contemplarlo desde el nivel del actual Salón de Columnas, pero que resulta mucho más satisfactoria cuanto más se agacha el espectador para mirarlo. La obra debió ser realizada entre el verano de 1760 y el de 1761, y consta sólo del cuadro central, *El nacimiento del Sol ante el cual se animan las fuerzas de la Naturaleza* (Fig. 12), y de un luneto sobre la puerta de entrada, *La Majestad de España*, sin todo el acompañamiento

de medallones que figura en la escalera simétrica pues aquí los estucos del techo ya no fueron diseñados por el pintor, sino por el arquitecto Sabatini.

Palacio Real de Madrid

Salón del Trono, Giambattista Tiepolo (1762-1764)

Toda la decoración de este Salón de besamanos del rey quedó bajo la responsabilidad del conde Gazzola, hombre de confianza del rey en diversos asuntos, entre ellos algunos estéticos. A él se debe la designación de Natali para el diseño de todo el mobiliario y, según todos los indicios, debió de ser también Gazzola, piacentino con muchos contactos en el norte de Italia, quien respaldó la llamada de Tiepolo como decorador de prestigio. Principal obra del pintor veneciano durante su etapa española, y la última de sus grandes creaciones tras el conjunto de Würzburg, la bóveda del Trono constituye una alabanza de Carlos III y del esplendor de la monarquía, triunfante y próspera en las cuatro partes del mundo (Fig. 13): figuras exóticas alusivas a pueblos de América, Asia y África se despliegan en los lados largos, mientras que otras con diversos trajes parecen aludir a los diferentes reinos, según la interpretación ya aceptada por los contemporáneos; pero es difícil, si no imposible, adscribir a cada figura un significado preciso y, sobre todo, inequívoco, dirección en la que no parece fácil ir más allá de cuanto ya avanzó Fabre en 1829. La intención de Tiepolo parece haber sido, sobre todo, ofrecer una impresión general de ese sentido, conociendo que un discurso iconográfico rígido hubiese resultado enojoso, y cumpliendo así los peores temores de Sarmiento sobre la “fantasía” de los artistas. Así, aunque el análisis sintáctico de tan brillante discurso no revele que sus presuntos elementos se hallan presentes, el conjunto transmite un mensaje -la extensión y pluralidad nacional de la monarquía- que como tal ha sido recibido siempre desde sus contemporáneos, como Bourgoing quien, tras admirarla en 1782, escribió: “La salle où est le Trône, et qu'on appelle le *Salón de los Reynos*, est digne d'admiration même après d'avoir vu la Galerie de Versailles. Un venitien nommé Tiepolo a peint au fresque dans la voûte les divers habits de la vaste Monarchie espagnole, un genre de décoration que seulement pouvait agréer au Palais du souverain des Espagnes.” (Bourgoing 1788, I, 208-239).

La composición está concebida en función de la operatividad ceremonial a la que responde la sala, de manera que su conjunto adquiere pleno sentido al entrar por la puerta que conduce a esta Sala desde su Antesala (actual Saleta) y según se avanza longitudinalmente : aparece así, en el centro del techo y sobre un gran globo, la personificación de la Monarquía, personaje central al que todos los demás se subordinan. Según la etiqueta vigente precisamente hasta el encargo del mobiliario actual -en 1763- el trono y su solio habían de ponerse sólo en los casos de audiencias extraordinarias, y quedarían exactamente debajo de la figura de la Monarquía, por lo que cabe interpretar que Tiepolo compuso su discurso en correspondencia con esos usos. El cambio de éstos, simultáneo con el propio proceso decorativo e interrelacionado con la creación de los muebles, pero dejando al margen el fresco, dejó el trono, fijo, en el centro del costado largo del Salón, lo que constituye una novedad en la historia ceremonial enraizada en el antiguo Alcázar. Quedaron disociados así el solio regio y su representación pictórica en la bóveda.

A diferencia de Versailles, donde la historia de Luis XIV constituye el tema explícito, Tiepolo asume aquí la vuelta, generalizada en el siglo XVIII, a la mitología y a la alegoría como medios para poner de manifiesto la gloria del poder emanado de la divinidad. La personificación de la Monarquía está entronizada, sobre el globo terráqueo, entre Apolo y Palas Atenea -relegando ésta a Hércules, que aparecía en el primer boceto, a la Antesala-







14. G.B. Tiepolo, Detalle de la pirámide a la gloria de Carlos III y de la bandera con las armas del rey. Bóveda del Salón del Trono, Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML© Patrimonio Nacional.

15. G.B. Tiepolo, Detalle del extremo oriental con las alegorías de África y América. Bóveda del Salón del Trono, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.



16. G.B. Tiepolo, Detalle con África. Bóveda del Salón del Trono, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional

figuradas como esculturas como referencias legitimadoras, y la honra un solio circular de nubes. Los dioses olímpicos, esparcidos por el celaje ilusionista de la bóveda, legitiman y reconocen el papel universal de España, y una serie de virtudes en torno suyo contribuyen a caracterizarla, destacando entre ellas la Abundancia. Bajo esta representación abstracta del ente político aparecen, aludidos más que representados, los diferentes territorios bajo el entonces vasto poder de la Corona, con explícitas alusiones a los territorios ultramarinos y al carácter de “potencia marítima” mediterránea y oceánica, lo cual, si era problemático en la realidad, tenía que resultar inequívoco en las imágenes del arte cortesano, y extendía esta idea de dominación no sólo en el espacio sino en el tiempo, asociando la España de los Borbones a una historia de glorias militares y conquistas. Hacia la monarquía –asentada sobre España en el globo terráqueo, donde América queda patente- dirige Cristóbal Colón su amplio gesto indicando el nuevo continente, junto al cual, de manera muy lógica, queda Neptuno (Figs. 15 a 17). Ciertamente la consideración de España como una de las primeras potencias aún quedó manifiesta en el Tratado de Versalles (1783) que selló la independencia de las colonias inglesas en Norteamérica, y no había de hundirse definitivamente hasta la intervención napoleónica.

A la vez que desarrolla esta idea imperial el gran fresco de Tiepolo enaltece al monarca reinante, conmemorado mediante un obelisco que, explícitamente elevado a la gloria de Carlos III, se alza detrás del orbe, sobre la puerta que da acceso al cuarto del rey en la pared oeste y junto a la bandera con sus armas que enarbola un soldado intemporal (Fig. 14). El conjunto



constituye así tanto un retrato histórico-simbólico de la Monarquía como del propio soberano cuyas virtudes –convencionales e intemporales, como siempre-, y sobre todas ellas su magnanimidad, garantizan que la Corona esté alcanzando –dice, esta vez con bastante justicia, el arte cortesano- su apogeo.

Tiepolo aplicó aquí de manera magistral cuantos medios expresivos había demostrado dominar a lo largo de una larga carrera experta en discursos de este tipo, pero, ya sexagenario, difícilmente hubiera podido materializar esta enorme composición sin contar con la colaboración de sus hijos Giandomenico y Lorenzo; a éste atribuye Whistler buena parte de las cabezas del friso de pueblos, entre las cuales dicha autora reconoce el propio autorretrato de este pintor, algunos de cuyos pasteles, en la colección del Patrimonio Nacional, presentan concomitancias con estas figuras. No es posible detenernos aquí en más consideraciones sobre los “reinos”, ni sobre las interpretaciones a las que han dado lugar –sobre todo por Jones, Ceballos y Checa- las diferencias entre el boceto conservado en la National Gallery de Washington y la obra definitiva, todo lo cual hemos realizado anteriormente con más espacio, pero al menos es preciso destacar cómo el artista, al realizar esta última plasmación icónica de la idea imperial española, introdujo en su repertorio propio un elemento nunca antes utilizado por él pero sí por Luca Giordano en su bóveda del Casón, donde también España se asienta sobre el orbe como la gran “Monarchia mundana” siguiendo tanto el paradigma de Ripa –en sus ediciones posteriores a 1630- como el del tratado de Campanella *De Monarchia Hispanica* en su edición de 1653.

17. G.B. Tiepolo, Detalle con Colón, Neptuno y parte de la alegoría de América. Bóveda del Salón del Trono, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional

Palacio Real de Madrid

Antesala del rey (actual Saleta). Giambattista Tiepolo (1765)

Algunos de los elementos de la Sala del Trono fueron retomados por Tiepolo en la contigua Saleta, que en aquel momento era la antesala o pieza de entrada al cuarto del rey, de manera que, aunque pintado inmediatamente después, el espectador veía aquí por primera vez los mismos temas que luego encontraba elaborados con más amplitud en torno al mismo asunto de *La Grandeza y poder de la Monarquía española* (Fig. 18). De nuevo aquí la figura de la Monarquía sobre el globo, más cercana y presentada con más detalle, flanqueada por alusiones a dos de los símbolos claves del Imperio de Carlos V: Jasón como conquistador del toisón de Oro, y con él otro de los argonautas, Hércules, con sus columnas. La presencia de este último otorga además un carácter marcadamente peninsular a esta imagen, pues se le identificaba como el héroe mítico por antonomasia de Hispania, e introduce una hábil variación temática entre dos composiciones que tienen tantos temas comunes. De hecho, para la Sala del Trono Tiepolo había pensado primero en Apolo y Hércules flanqueando a la Monarquía como muestra el boceto conservado en Washington, pero luego reemplazó a éste por Palas-Minerva y lo desplazó a la Antecámara, lo que no significa eliminar una afirmación militar de la sala principal –Palas es una deidad bélica- sino formularla de otra manera en el espacio precedente donde la referencia al ciclo hercúleo y argonáutico constituye un atractivo prólogo a la aparatosa puesta en escena de la sala sucesiva. También en la antesala un similar séquito de deidades derrama homenaje y potencia a España, cuya extensión territorial es objeto de alusiones mucho más escuetas a los continentes. Mercurio, que se dispone a colocar la corona sobre la Monarquía española, sirve para enlazar el eje transversal y el longitudinal de la composición, pues esta figura volante, que parece girar haciendo una acrobacia, mira hacia su derecha, al punto que desde 1789 ocupa la chimenea pero donde hasta entonces se encontraba la puerta de entrada. El visitante, al acceder a la sala y mirar hacia arriba, encontraba la mirada y el gesto del dios alado cuyo vigoroso movimiento, hacia la Monarquía, sigue el eje más largo de la habitación, el que ordena la composición que está pensada para ser contemplada según nos dirigimos a la entrada al Salón del Trono. El principal punto de vista del fresco nos orienta así en dirección a la secuencia de salas del cuarto del rey, solución que era la más lógica en un espacio de introducción a la pieza principal del palacio, pero que ha de entenderse como una opción voluntaria frente a la de situar las escenas más importantes frente a los balcones, donde tendrían mejor luz; y así veremos que se hace en otras salas sin este sentido direccional. Suele suponerse participación de Giandomenico en las medallas monocromas, de muy buena calidad, que representan sacrificios antiguos.

Palacio Real de Madrid

Salón de alabarderos, Giambattista Tiepolo (1761)

También en la bóveda del Salón de Alabarderos la figura de Mercurio, aparece realizando una pirueta, aún más atrevida, y que cumple una función semejante a la que desempeña en la Antesala del Trono. Llamando la atención del espectador, enlaza la dirección en la que el visitante entra –por el eje transversal, viniendo desde la Escalera- con el eje principal de la composición del fresco, que también aquí corresponde a su dimensión más larga, como resultaba la solución más lógica dadas las proporciones de la sala y su iluminación. El tema del fresco, como

18. G.B. Tiepolo y D. Tiepolo, *La Grandeza y poder de la Monarquía española*. Saleta del rey, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional







19. G. B. Tiepolo, *Venus encomendando a Vulcano que forje las armas para Eneas*. Bóveda del Salón de Alabarderos, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

20. G.D. Tiepolo: Detalle con Neptuno y Jasón, en la *Alegoría del Toisón de oro*. Bóveda de la Antecámara del rey. ©Patrimonio Nacional.

corresponde a los de todas las salas de esta campaña decorativa, es mitológico-alegórico, en franca ruptura con el gusto del benedictino Sarmiento por las personificaciones y las exaltaciones sacras de la inmediata escalera: *Venus ordena a Vulcano que forje las armas para su hijo Eneas* (Fig. 19), escena donde en el héroe puede verse una alusión a Carlos III como héroe militar en su conquista de sus reinos italianos, y en Venus a la Monarquía de España, pagadora de tales campañas, o a su propia madre, Isabel de Farnesio, realizadora de tales ambiciones.

Palacio Real de Madrid, Antecámara de S.M., Sala de los pájaros en el cuarto del infante don Luis y otras obras, Giandomenico y Lorenzo Tiepolo (1763-1770)



21. L. y G.D. Tiepolo: *Aves españolas y exóticas*. Bóveda de la Sala de los pájaros en el cuarto del infante Don Luis, Palacio Real de Madrid. Fotografía Patrimonio Nacional ©Patrimonio Nacional

Los hijos de Tiepolo realizaron al menos seis frescos en el Palacio Real Nuevo durante la década de 1760, sobre todo en el cuarto del Príncipe y en el del infante don Luis, y entre ellos destacaba el *Triunfo de Hércules en un carro tirado por centauros* cuyo boceto se conserva en la colección Thyssen y que adornaba la actual Cámara, donde luego Maella perpetró su Apoteosis de Adriano. En la sala anterior, entonces antecámara del Príncipe o pieza de trucos, ahora Antecámara, Giandomenico plasmó una *Alegoría de la conquista del Vello cino de oro*, alusiva a la orden del Toisón, cuya composición está muy bien resuelta en un espacio relativamente reducido (Fig. 20). De las demás pinturas murales más pequeñas realizadas por los Tiepolo en los gabinetes del Príncipe y de los infantes subsisten dos techos: uno, correspondiente al cuarto de Doña María Josefa, contiene una elegante bóveda con escenas chinas y se atribuye a Lorenzo solo, que lo realizó entre 1763 y 1764; el otro constituye una *Colección de pájaros* de diversas especies, tanto españolas como exóticas (Fig. 21), representación cuyo pleno sentido se alcanza al considerar que en esta habitación tenía el infante don Luis su colección de aves disecadas, parte de su rico gabinete de historia natural. El medallón central, que por lo demás no debía de ser lo más interesante, está repintado en la segunda mitad del siglo XIX, pero fuera de ese óvalo la pintura se conserva muy bien. Debe de estar realizada más al temple que al fresco, pues este tipo de “retrato”, aun teniendo dibujos preparatorios detallados ya preparados, difícilmente hubiera podido hacerse de otra manera, pero carecemos de un estudio técnico al respecto, aunque sí de un detallado análisis de las especies representadas. Aunque los pagos localizados mencionan sólo a Lorenzo y corresponden a 1764, es probable que intervinie-

se también en este techo su hermano. En definitiva los Tiepolo fueron empleados como los magníficos decoradores que eran dentro de la tradición barroca tardía y rococó: bien creando grandes conjuntos mitológicos en los salones de aparato, bien bóvedas de calidad preciosista en los gabinetes más íntimos.

Palacio Real de Madrid

Antecámara de Carlos III y otras obras en el Cuarto del rey, Antonio Rafael Mengs (1762-1765)

Frente a las extensas decoraciones de los Tiepolo en las salas más públicas del cuarto del rey, Mengs, el otro gran pintor reclutado por Carlos III, se concentró en cuatro de las más importantes habitaciones del soberano. Contamos como una de ellas el dormitorio de la reina, donde representó a *La Aurora* en el medallón central, única parte subsistente tras la desgraciada intervención ordenada por Alfonso XII, y aun así este tondo ha llegado hasta nuestros días maltrecho por una intervención en el último tercio del siglo XX, pese a lo cual cuenta con figuras aún notables y sobre todo la del *Tiempo*. El conjunto original incluía las cuatro estaciones en otros tantos recuadros correspondientes a los centros de los lados, mientras que en las esquinas campeaban, en medallones ochavados, los cuatro elementos, todo ello enmarcado por elementos decorativos inspirados en Rafael, sobre todo en las *logge* vaticanas y en la Farnesina, realizados por Alejandro González Velázquez (1719-1772) en la parte arquitectónica y por el piamontés Guillermo d'Anglois (1720-1786) en la vegetal, pero todo bajo la dirección del primer pintor y terminado en abril de 1763.

Otra de las cuatro piezas del cuarto del rey, el Oratorio, desapareció del todo en la misma reforma alfonsina; su altar mayor representaba la *Adoración de los pastores*, pintada al fresco, para evitar los reflejos, sustituyendo a la tabla inicialmente realizada por el mismo pintor, obra conservada en Washington pero cuya composición, sin embargo, no siguió el artista en la obra destruida.

Una vez planteado el dormitorio de la reina realizó Mengs en 1762-65 la *Apoteosis de Hércules* en la Antecámara, o pieza de cenar y de la conversación de Carlos III (Fig. 22). Este fresco causó la admiración de cuantos lo vieron en su prístino estado, deteriorado en su fachada principal a consecuencia de daños bélicos de la Guerra Civil, pero la obra merece aún el mayor aprecio y en particular destaca la gran maestría de su composición, tan moderna para 1760 merced a su énfasis clasicista. Los principales protagonistas ofrecen una doble alusión transparente al monarca –como Hércules, pero también como Júpiter que rodeado de su corte recompensa al héroe– y la acción representada resultaba particularmente adecuada a la estancia de más etiqueta, destinada a ceremonias importantes, y diariamente a la cena del soberano y a su conversación con los embajadores. Es significativo, en ese sentido, que Azara designe este fresco escuetamente como *la Corte de los dioses* cuando lo nombra primero y que cuando lo trata más a fondo lo defina justamente como *Concilio de los dioses con la Apoteosis de Hércules*. El personaje protagonista actúa como trasposición del propio Carlos III cuyas reformas eran enaltecidas por los círculos ilustrados elevándolas al nivel sobrehumano de las hazañas del antiguo héroe, ponderación que el propio Ponz utiliza en la introducción precisamente al tomo VI en que trata de Palacio. Tardase más o menos, Mengs se esmeró en la preparación de la composición de este fresco, tarea cuya minuciosidad cuesta incluso imaginar porque el material subsistente debe de constituir sólo una parte mínima de cuanto llegó a diseñar el maestro. Todos los lados muestran diferencias entre boceto y realización (Apolo está sentado en aquél, por ejemplo); y las discrepancias entre cartones y obra definitiva no corresponden a una evolución del estilo debida al paso del tiempo y a su viaje a Roma sino

22. A. R. Mengs, *Apoteosis de Hércules*. Bóveda en la Antecámara de Carlos III, Fotografía Patrimonio Nacional ©Patrimonio Nacional

23. A. R. Mengs, *Apoteosis de Trajano*. Bóveda de la Saleta de Carlos III, Palacio Real de Madrid. Fotografía Patrimonio Nacional ©Patrimonio Nacional



a un trabajo intenso durante los años 1762-64 que convirtió los gestos forzados de los cartones en actitudes naturales y expresiones serenas, muy relacionadas con sus frescos de la Villa Albani.

Palacio Real de Madrid

Saleta de Carlos III, Antonio Rafael Mengs (1769, 1774)

Habiendo acabado los frescos ya mencionados en 1765, y durante los años siguientes el conjunto decorativo del dormitorio del soberano y otras obras también de tema religioso, la labor de Mengs en Palacio continuó lógicamente por esta pieza del cuarto del rey, la única que faltaba por pintar. Dedicada a la *Apoteosis de Trajano* (Fig. 23), esta composición parece haber sido ideada por el artista durante el verano de 1768, pues lo habría emprendido en octubre de aquel año; pero quedó inconcluso cuando se marchó en 1769. Llevaba ya cinco años acabada la gran bóveda de Tiepolo en la inmediata sala del Trono, y sin duda influyó en Mengs el afán de emular y superar al viejo maestro veneciano, que ya había fallecido cuando el sajón volvió en 1774 y se dispuso a terminar esta obra cumpliendo el deseo expreso de Carlos III. El dibujo preparatorio inicial para el conjunto, fechable en su primer periodo madrileño, manifiesta una influencia de Tiepolo aún más evidente que en la obra definitiva, pues incluso aparece una personificación de la Majestad, la *Monarchia mundana* de Ripa, entronizada sobre un globo, trasunto obvio de la Monarquía en la Sala del Trono. La solución de esa esquina resulta completamente distinta, por tanto, y la posición de Trajano avanza más hacia el centro de la sala, con la figura de la Fama volando directamente



sobre él y entregándole una palma, con efecto más barroco que parece haber influido a Bayeu y a Maella aún años después. Por lo demás los grupos y personajes básicos en los demás lados corresponden en su ordenación general a la pintura definitiva, con diferencias de detalle. Trajano, “Emperador Español” –pues nació en Itálica, cerca de Sevilla-, era tradicionalmente considerado como un dechado de virtudes y por tanto perfecta excusa “*para manifestar las que son propias de un perfecto Príncipe*”, y frente a su apoteosis “*el Templo de la Inmortalidad, y el coro de las Musas, ocupadas en celebrar sus glorias*” (Ponz). El tema era idóneo para ornar la sala donde comía y daba audiencia Carlos III, “*el Trajano que hoy rige España*”, en expresión de Azara.

Palacio Real de Madrid

Sala de besamanos en el cuarto de la reina, Antonio González Velázquez (1762-1764)

Mengs, desde 1761 y hasta su marcha definitiva de Madrid a principios de 1777, no sólo pintó algunos de los techos más importantes del Palacio Real sino que dirigió el reparto de todos los demás que debían pintarse por todos aquellos artistas españoles que, hubiesen sido influidos por Giaquinto o no, habían entrado en su órbita. De todos ellos el más cercano a Corrado, y discípulo suyo directo, era Antonio González Velázquez, quien no obstante fue apreciado por Mengs y recibió varios encargos entre los cuales destaca la sala más amplia e importante en el cuarto de la reina, la de besamanos, ahora zona central del Comedor de gala, donde representó a *Colón presentando el Nuevo Mundo a los Reyes Católicos*, concebido en 1762 y terminado en septiembre de 1764 (Fig. 24). Como se trataba de una sala ceremonial, y no de paso, abandonó su idea inicial de situar a los personajes principales en el testero estrecho del sur y planteó la escena para ser vista desde la pared de los balcones, dándole así un formato apaisado, para que los elementos queden repartidos con amplitud, como se manifiesta en la comparación entre el primer boceto (Museo de León) y el segundo (Museo de Quimper, Francia). Este proceso sugiere la dirección del primer pintor de cámara, quien, satisfecho con la marcha de este fresco en abril de 1763, pensaba encomendar a Antonio otro más, y otro –la primera antecámara del Príncipe- a su hermano Luis, cuya muerte en aquel mismo año truncó su carrera antes de los cincuenta años.

Palacio Real de Madrid

Antesala de la princesa y otras obras, Antonio y Luis González Velázquez (1763-1766)

Otra obra importante de Antonio González Velázquez durante los años sesenta en Palacio es la antecámara de la Princesa María Luisa, que luego sirvió como pieza de besamanos de la misma, siendo ya reina. No sufrió cambios entonces la bóveda, que se mantiene intacta y en buen estado, con iconografía relativa al patronazgo sobre las bellas artes: *Apolo y Minerva premiando los talentos* (Fig. 25), con las musas, Mercurio y la Fidelidad en el compartimento central; y, en los cuatro lunetos que ocupan casi todo el espacio, las representaciones de las tres bellas artes, de la música, del arte militar y de las ciencias exactas. En 1763 parece que Mengs tenía la intención de encargar esta bóveda a Luis G. Velázquez que, probablemente en colaboración con su hermano, acababa de terminar la antesala de la reina madre –pieza común con el cuarto de su hijo el infante y ex cardenal- con una composición bastante feliz mostrando *La Benignidad y la unión de las virtudes cardinales* (fig. 2). Pero, al cabo, la bóveda en la Antecámara de la Princesa recayó en Antonio G. Velázquez debido a la muerte de Luis en aquel mismo año. El hermano superviviente debió de



24. A. González Velázquez, *Colón presentando el Nuevo Mundo a los Reyes Católicos*. Bóveda de la Pieza de conversación de la Reina (hoy Comedor de gala), Palacio Real de Madrid. Fotografía Patrimonio Nacional ©Patrimonio Nacional

25. A. González Velázquez, *Apolo y Minerva premiando los talentos, y alegorías de las bellas artes, la música, las ciencias y la milicia*. Bóveda de la Antecámara de María Luisa, Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML ©Patrimonio Nacional.



26. A. y L. González Velázquez, *Gloria de Santos con San Agustín ante la Trinidad*. Cúpula, iglesia del real monasterio de la Encarnación, Madrid. ©Patrimonio Nacional

recibir el encargo de manera definitiva a principios de 1765, la concibió y emprendió a lo largo del año y aún trabajaba en ella durante 1766. No pudo emprenderla antes porque durante 1764 estuvo dedicado a la Sala de besamanos en el cuarto de la reina hasta septiembre y luego, durante aquel mismo otoño, ejecutó otra bóveda mucho más reducida, la de la segunda antecámara -o pieza de vestir- en el cuarto del infante don Luis, con *La recompensa del mérito*, composición muy eficaz y con pocas figuras que pudo terminar en un plazo muy breve.

Real iglesia de la Encarnación

Bóvedas, Antonio y Luis González Velázquez (1754-1763)

Las obras conjuntas de los hermanos González Velázquez en Palacio terminan con la muerte de Luis en 1763, y Antonio no obtuvo ningún encargo para los techos de la morada regia más después de 1765. Sin duda hubieran alcanzado mucho mayor éxito si el cargo de primer pintor hubiera continuado siendo desempeñado por Giaquinto, cuya influencia manifiesta en la producción de estos artistas resulta aún más obvia en otro encargo algo anterior pero que hemos optado por tratar después de las obras civiles ya mencionadas, para romper lo menos posible el hilo del discurso sobre la decoración palatina. Se trata de la decoración operada por ambos hermanos a partir de 1754 en la iglesia del Real monasterio de la Encarnación, inmediata a la residencia regia, y donde se percibe la huella de las composiciones que durante aquellos mismos años elaboraba su maestro don Corrado en la Capilla y en la Escalera de Palacio. Protegida por



el soberano aunque no promovida por él, sino por la comunidad religiosa cuyo real patronato la situaba en la órbita cortesana, la remodelación completa del interior de la Encarnación según proyecto de Ventura Rodríguez fue emprendida a principios de los años cincuenta y se prolongó durante buena parte del reinado de Carlos III, pero ya en 1755 Antonio González Velázquez había pintado al fresco la cúpula y las pechinas: en aquella una *Gloria de Santos con San Agustín ante la Trinidad* (Fig. 26), y en éstas *El ángel custodio y los arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel*, pues todas estas obras figuran en la relación que en ese año presentó a la Academia; por tanto, los cuatro restantes arcángeles que decoran las bóvedas de los brazos del crucero, si son suyos, fueron realizados luego, o bien serían realizados por su hermano Luis, quien es el autor de las tres escenas relativas a San Agustín y a San Ambrosio en los recuadros de la nave, cuya fecha resulta imprecisa entre 1755 y 1763, mientras que la última pieza de todo este coherente conjunto, sobre el presbiterio, representa *La doble aparición del Crucificado y de la Virgen a San Agustín* y se debe a Francisco Bayeu, quien la realizó a partir de septiembre de 1766.

27. F. Bayeu, *La Rendición de Granada*, Bóveda de la Pieza de comer de la Reina (hoy Comedor de gala), Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

Palacio Real de Madrid

Salas de comer de la reina (comedor de gala), de besamanos de la Princesa (Comedor de diario), de comer del infante D. Luis, Francisco Bayeu (1763-1768)

Una vez que Mengs hubo “examinado” a Bayeu, y viendo que era bueno, el aragonés marchó a Zaragoza para traer a su familia y a su vuelta, en la primavera de 1763, comenzó el techo en la



28. F. Bayeu, *La Providencia guiando las acciones humanas*. Bóveda de la pieza de comer del Infante Don Luis, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

tercera antecámara, o pieza de comer –y de besamanos, se la llama también a veces- de la reina madre, donde representó *La toma de Granada* (Fig. 27), es decir que, como la de la sala siguiente, su protagonista era Isabel la Católica, lo que no puede sorprender en el cuarto de una soberana española, y menos si se llama Isabel, pero supone un giro de la mitología a la historia que pudiera constituir un resto del programa de Sarmiento. La composición está muy bien resuelta en un tondo, con el punto de vista en el lado de los balcones dado que no sólo la luz viene de ellos sino que las puertas de paso estaban junto a los huecos, como ocurre en todas las salas de esta enfilada donde, por sugerencia de Mengs, sus subordinados aplicaron este mismo criterio a todas sus composiciones. La escena, tratada como un cuadro, atenúa su carácter de suceso histórico con la inserción de figuras alegóricas volantes, y, aunque elimina algunos elementos más influidos por Giaquinto y que aparecen en el boceto inicial -adquirido por el Museo del Louvre en el año 2000-, como un soldado que en primer término tira de las riendas del caballo, el conjunto continúa en la tradición barroca más que en el clasicismo predicado por Mengs, aunque quizás el tema dificultaba semejante puesta al día para el aragonés. La muerte de Luis Velázquez en 1763 hizo recaer en Bayeu el encargo de la primera antecámara, o pieza de comer, del infante don Luis, que realizó entre finales de aquel año y 1765, pues su conclusión se prolongó debido a una caída del andamio. El punto de vista principal se encuentra aquí, de manera bastante lógica, no en el lado de los balcones sino en la entrada desde la segunda antecámara de la reina madre, y tanto el tema -*La Providencia presidiendo las virtudes y las facultades del hombre*- como la composición, aunque muy hábil y pintada con gran maestría, resulta más barroca que sus dos obras siguientes y, por tanto, menos apreciada por algunos críticos (Fig. 28). Sin embargo en sus figuras ya se percibe con claridad la influencia de Mengs y de su trabajo en la Antecámara de Carlos III,



patente en varias figuras como señala Jordán de Urrés, por ejemplo la personificación de la Virtud heroica -que se inspira en el *Hércules Farnesio*, pero invirtiendo la postura como también hizo el sajón en su *Apoteosis de Trajano*-, en la del Entendimiento y en la de la Memoria. Esta composición destaca también por su buen estado de conservación, lo que no puede decirse, por desgracia, de la que más renombre le reportó entre sus contemporáneos, Quilliet incluido: *La Caída de los gigantes* en la pieza de comer y besamanos de la Princesa María Luisa, luego comedor de diario, cuyo boceto, en el Prado, permite imaginar su pérdida fresca. La inmediata fama de esta bóveda, realizada entre principios de febrero y fines de septiembre de 1768, se refleja en el grabado que de ella hizo en 1769 un artista tan próximo al maestro como Manuel Salvador Carmona, caso único entre todos los techos de Palacio bajo Carlos III. La composición está muy bien ordenada, pero el clasicismo mengsiano resulta menos evidente aquí, en parte debido a la exigencia de movimiento impuesta por el tema, y que no quedaría mal dado uno de los usos de esta salón, que eran los bailes de los Príncipes.

29. F. Bayeu, *Hércules ante Apolo y Minerva*. Bóveda del Tocador de María Luisa, (Salón de Espejos), Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML ©Patrimonio Nacional.

Palacio Real de Madrid

Tocador de la Princesa (Salón de espejos), Francisco Bayeu (1768-1769)

Acabada la pieza de besamanos de la princesa empezó Bayeu a concebir la bóveda de la sala inmediata, el tocador y sala de conversación de la Princesa María Luisa, ahora llamado Salón de espejos, fresco que por su calidad y estado de conservación constituye la mejor obra subsistente del artista en Palacio (Fig. 29). Su tema principal, “*Apolo y Minerva que reciben a Hércules*

30. F. Bayeu, Detalle del óvalo con la *Alegoría de la Pintura*. Bóveda del Tocador de María Luisa (Salón de Espejos), Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML ©Patrimonio Nacional.

en su gloria acompañado de todas las Musas, Marte, Diana, con otras figuras al redor”, adquiere el sentido, en una sala que al parecer utilizaba el regio matrimonio para sus reuniones, como una alegoría de la recompensa del mérito, especialmente el demostrado en las artes, pues los cuatro óvalos de los ángulos representan la *Filosofía, Música y Poesía y Pintura*, ésta efigiada de acuerdo con las convenciones de Ripa pero mostrando como obra emblemática no una obra de Rafael o Correggio, sino nada menos que el *Esopo* de Velázquez (Fig. 30), lo que revela los contradictorios parámetros de los artistas españoles, entre el clasicismo de Mengs y el realismo vindicado como gloria nacional. Hubo de concluirlo en 1769, y desde luego ilustra la razón que tenía el maestro sajón al estimar el nivel respectivo de sus colaboradores, considerando a Antonio González Velázquez en tercer lugar, y en cuanto a los dos más destacados “que Bayeu era más pintor que Maella, y que estudiaba mejor sus quadros”. El diseño firmemente estudiado trabajo sobre las esculturas antiguas y sobre el modelo vivo resulta patente en las figuras masculinas (Fig. 31), cuya lozanía corresponde con el apogeo del pintor, cuyas anatomías van amojamándose hacia el final de su carrera (Fig. 40).

Palacio Real de Madrid

Relicario antiguo y bóvedas en las habitaciones de los príncipes Carlos y María Luisa, Mariano Salvador Maella (1765-1768),

Si así pensaba Mengs sobre las obras iniciales de Maella en Palacio, que son las mejores, qué habría sentido si hubiera visto las que realizó en el reinado de Carlos IV, por ejemplo su bóveda de *Adriano*, cuando la muerte de Bayeu en 1795 le convirtió en el principal de los fresquistas disponibles, y el anacrónico gusto del rey por los frescos le hizo prolífico, y esta cantidad le ha granjeado estudios igualmente amplios que Bayeu merecía con mejor razón. Pero las reticencias sobre las obras tardías del valenciano no impiden hacer justicia a las buenas que realizó en la residencia real a partir de 1765, empezando por la que se le encomendó para la pieza de vestir del príncipe, *Hércules entre el Vicio y la Virtud* (Fig. 32), empezada en aquel año y concluida a principios del siguiente, donde tanto la figura del héroe como la composición en conjunto carecen de brío pese al encanto del paisaje, a su tono clasicista y un tanto bucólico y a las poses armoniosas y clásicas de las figuras. Éstas debieron de ser realizadas “bajo la dirección de dho. Mengs”, tal y como el propio Maella afirma que pintó al temple la bóveda de un gabinete interior de la princesa en 1766 con *Juno manda a Eolo que suelte los vientos contra Eneas*, pieza que debe de ser de lo más preparado y mejor acabado del valenciano, y también lo más clasicista en su composición clara y con pocas figuras, si juzgamos por sus dibujos preparatorios (Prado), por su modelo – expuesto en la misma sala, la del billar- y por las fotos del techo, conservado pero oculto desde 1879 por un artesonado alfonsino. Menos apto al estudio del desnudo, pero con paños muy bien estudiados y modelado que imita a Mengs, es otra obra no tan inaccesible pero situada en un santuario recóndito dentro de la Real Capilla, el antiguo Relicario -en un entresuelo junto a su altar mayor- donde entre 1767 y 1768 el valenciano representó *La adoración del Cordero Místico por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis*, y que es notable por su calidad juvenil y perfecto estado de conservación. Nada más se hizo por entonces en los cuartos de los demás infantes, y particularmente en los de los nietos de Carlos III, donde buena parte de las bóvedas quedaron sin pintar aunque con los estucos preparados, hasta hoy, para enmarcar composiciones al fresco perdurablemente pospuestas hasta que a las habitaciones les tocase en suerte ser importantes: a tal pragmatismo había reducido Carlos III las ambiciones programáticas de Sarmiento.





31. F. Bayeu, Detalle con Vulcano y los cíclopes. Bóveda del Tocador de María Luisa (Salón de Espejos), Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML ©Patrimonio Nacional

32. M. S. Maella, *Hércules entre la Virtud y el Vicio*. Bóveda en la Sala de vestir de Carlos IV (Salón de Armas), Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.





Palacio Real de El Pardo

Bóvedas en el cuarto del rey, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella (1773-1774)

Sin iconólogos que proporcionasen los temas de los frescos, y entregados por tanto a su bagaje intelectual si, como Mengs, lo tenían, o dispuestos a proveerse de figuras alegóricas “en los almacenes de Ripa, Cartari &c” como decía Ponz, los pintores de Carlos III realizaron en los años siguientes múltiples versiones de un mismo tema: la protección de la Corona a las artes. Terminada la decoración del Palacio de Madrid el encargo de frescos se trasladó a los demás palacios donde la real familia pasaba las “jornadas” estacionales, y especialmente en el del Pardo; puesto que en La Granja, del que por otra parte no nos ocupamos aquí por encontrarse en Segovia, ya todas las bóvedas habían quedado decoradas bajo Felipe V; y en El Escorial, por excepción, se optó por no ornamentar con frescos los techos, entre otras razones porque en su mayor parte no eran bóvedas sino forjados de madera, de modo que los pintados allí lo están sobre lienzo, a manera de cielorrasos, y son ya de la época de Carlos IV o posteriores. En El Pardo, sin embargo, Carlos III realizó una ampliación, y una aún más notable campaña decorativa con los tapices como protagonistas. En continuidad con los frescos que decoraban la mayor parte del palacio antiguo encargó otros nuevos para las principales habitaciones del cuarto del rey, no en cambio las de los Príncipes que sólo quisieron estucos. A Bayeu se debe la pieza de comer -*La monarquía española venciendo los vicios y acompañada de las artes*, 1773-1774- y la de cenar -*Apolo protegiendo las artes*, 1773-. La primera (Fig. 33) constituye una de sus obras más logradas y donde con mayor éxito recoge la inspiración de su maestro Mengs, con numerosos detalles de procedencia explícitamente clasicista que no consiguen desmentir un énfasis tardobarroco esencial en el tono de la obra, dominada por el carácter alegórico de las re-

33. F. Bayeu, *La Monarquía española acompañada de las Artes*. Bóveda en la Sala de comer de Carlos III (Despacho oficial), Palacio Real, El Pardo. ©Patrimonio Nacional.



34. F. Bayeu, detalle con la Verdad escribiendo sobre el Tiempo. Bóveda en la Sala de comer de Carlos III (Despacho oficial), Palacio Real, El Pardo. Fotografía JCML. ©Patrimonio Nacional.

presentaciones y el concepto lisonjero del poder ilustrado (Fig. 34). Su tono resulta propio de un salón del trono, que es lo que por su tamaño y situación parece esta pieza, también destinada a las audiencias ordinarias del rey, y a este carácter áulico y representativo parece haberse atendido Bayeu en su techo, donde también las alusiones hercúleas de los medallones glorifican al soberano, del mismo modo que en la Antecámara de Carlos III del Palacio Real de Madrid. El inmediato Oratorio ostenta solo unos *Ángeles con símbolos marianos y trinitarios*. A Maella se deben los techos de las piezas del café -*La diosa Palas como vencedora de los vicios y protectora de las artes*, 1773- y de la Sala de embajadores o segunda antecámara -*La paz con la abundancia y las bellas artes*, 1773-, obras donde la estela del maestro va diluyéndose en el oleaje de las alegorías barroco-clasicistas, aunque Luna elogia ésta última por la simplicidad de los elementos compositivos. Los temas, reiterativos y en apariencia dejados a la fantasía de los artistas mismos, con posible consulta a Sabatini, permiten multiplicar las alegorías de la pintura, asunto en el que se hace un especialista Bayeu quien ya lo había representado en su fresco madrileño de Hércules.

Bayeu y a Maella volvieron a reunirse en las campañas decorativas emprendidas a fines del reinado en el Palacio Real de Madrid, con motivo del matrimonio del infante don Gabriel en 1785 y de la terminación del Ala de San Gil destinada a los gabinetes y Librería del futuro Carlos IV. Para el cuarto de don Gabriel realizó el valenciano sólo la bóveda del dormitorio conyugal, con *La unión de las virtudes cardinales*, composición bastante en armonía con su marco rococó de estuco, veinte años anterior; mientras que Bayeu realizó dos alegorías, mucho más clásicas, en sendos aposentos pequeños de la infanta Victoria: *La Felicidad pública* -con la *Abundancia* y la *Paz*- y *La*

Virtud y el Honor –complementada por cuatro virtudes más en pequeños óvalos en grisalla-, composiciones de pocas figuras y con una paleta restringida pero efectiva que son, tal vez, la expresión más convincente de los ideales ilustrados en la obra de este pintor, quizá por quién los encargó. Al año siguiente, en 1786, realizó Bayeu la mayor y mejor bóveda de cuantas hizo en la Biblioteca del Príncipe, con *Apolo protegiendo las ciencias* -en la cuarta pieza- que en su despliegue de relieves, tenantes y recuadros resulta un homenaje a la composición de Mengs en el teatro de Aranjuez y una de sus obras más neoclásicas, mientras que en la *Temis* -en la primera- es mucho más barroca, y las tres de Maella son repertorio decorativo alegórico de factura cada vez más desecha, como si en oposición a la creciente sequedad de Bayeu diese su colega en la opción contraria.

Palacio Real de Aranjuez

Teatro (bóveda inacabada y mutilada), A. R. Mengs (1776)

Mientras Bayeu y Maella realizaban las obras recién mencionadas Mengs constituía una referencia en la distancia, pues estuvo ausente de España desde noviembre de 1769 hasta julio de 1774, y cuando volvió realizó dos frescos, el que ya comentamos más arriba de la Apoteosis de Trajano, que no había llegado a empezar en su anterior periodo madrileño, y un nuevo encargo del rey, esta vez para otro de los palacios reales que Carlos III había hecho ampliar, el de Aranjuez, donde en los extremos de las dos alas nuevas quedaron situados, respectivamente, el nuevo templo áulico y un salón para bailes, fiestas y representaciones. Éste, llamado teatro, fue el espacio cuyo techo Mengs empezó a pintar en 1776 pero que dejó inacabado cuando el 27 de enero de 1777 dejó la corte de Madrid, y esta vez para siempre porque la muerte le llegó en Roma dos años después, tras lo cual el rey no encargó a ninguno de sus discípulos que acabasen obra de tanto empeño. Ya en el reinado de Carlos IV el vasto salón fue subdividido para habilitar un cuarto donde alojar a los reyes de Etruria -es decir a su sobrino de Parma y a la esposa de éste, la infanta María Luisa- y lo que quedó por encima de las habitaciones más pequeñas subsistió, encima de los cielorrasos, pero pereció aquella parte donde los techos, más altos, llevaron la albañilería hasta la bóveda, de modo que lo que fue descubierto tras muchos años de olvido, en 1932, es sólo algo menos de la mitad del conjunto, y representa en el medallón superior *El Placer arrebatado por el Tiempo*, por debajo del cual, y hasta la cornisa, una serie de telamones, figuras desnudas en brillantes escorzos académicos, sostienen la cornisa (Fig. 35). El estado inacabado del techo resulta del mayor interés porque ofrece todos los pasos intermedios del proceso creativo mural mengsiano, que si en otros casos sea fresco –aunque siempre acabe por retocar en seco- en éste es temple, técnica que le permitía una elaboración más detenida y un acabado más detallista. La parte superior es la que ha quedado plenamente terminada, mientras que según se baja se advierten los estados iniciales desde la imprimación de la superficie de la bóveda, en un color rojizo claro sobre el que el diseño aparece perfectamente dibujado al carbón, con marcas también de la cuadrícula que permitía el paso de las figuras desde los modelos preparatorios al muro. La relación entre esta evidencia y el boceto preparatorio para el ángulo noroeste de la *Apoteosis de Trajano* (Patrimonio Nacional), donde también es visible la cuadrícula y diversas fases del pensamiento pictórico, desde el carbón y la tinta hasta el óleo, permite comprender la forma de proceder del maestro neoclásico en sus obras, heterodoxas en cuanto a la técnica tradicional del fresco que él, así, conseguía hacer parecer cálido. Algunos espléndidos dibujos para los telamones conservados en Milán (Brera) y los que llegó a plasmar en esta bóveda permiten imaginar el magnífico efecto que tal conjunto hubiera constituido; no puede extrañar que se estimase incapaz de acabarlo bien a ninguno de sus discípulos, quienes sin embargo imitaron, en



35. A. R. Mengs, Detalle con telamones y dibujos preparatorios para la pintura a seco inacabada. Bóveda de la sala del teatro, Palacio Real, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional.

36. F. Bayeu, *San Lucas, Isaías, la Fé y la Adoración del Cordero Místico*. Bóveda de la real capilla, Palacio Real, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional.

lo posible, estas poderosas figuras femeninas, por ejemplo Bayeu en la cuarta pieza de la Biblioteca del Palacio de Madrid, Zacarías Velázquez en el retrete de la Casa del Labrador.

Palacio Real de Aranjuez

Real Capilla, Francisco Bayeu (1778-1779)

El ala del teatro del Palacio Real de Aranjuez había quedado terminada en 1775, de modo que al año siguiente pudo empezar Mengs su fresco; la simétrica, donde se alberga la capilla, no quedó terminada hasta 1778, pero Bayeu debía de tener ya asumido el encargo y preparados los bocetos para esta obra (conservados en el Prado, y otros, en grisalla, en la colección ducal de Villahermosa), pues la realizó entre los últimos meses de aquel año y los primeros del siguiente de modo que el 25 de marzo de 1779, concluido definitivamente y consagrado el templo, se celebraba la primera misa, tres meses antes de la muerte de Mengs en Roma. Nada menos neoclásico que esta versión galana de Giaquinto. Las cuatro divisiones de la bóveda presentan, sobre el altar mayor la *Adoración del Cordero Místico* -según el V capítulo del Apocalipsis también representado, como vimos, por Maella-, *San Lucas* al lado del Evangelio -lo que le permite otra representación del arte de la pintura-, *Isaías* al de la Epístola -con alusiones marianas, como el anterior- y la *Fé* en el del ingreso, formando un conjunto de colorido muy bien integrado, rico y luminoso (Fig. 36).





37. F. Bayeu, Detalle con la alegoría de la Pintura. Bóveda de la pieza de comer. Casita del Príncipe, El Pardo. ©Patrimonio Nacional.

Casa de Campo del Príncipe D. Carlos en El Pardo

Salas de conversación y de comer, Francisco Bayeu y Mariano S. Maella (1788-1790)

También para el nuevo rey acabaron ambos artistas obras que les había encargado siendo príncipe para sendas salas en su casa de campo en El Pardo; estaba dispuesto que las realizaran a la vez en los últimos meses de 1788, pero el valenciano se retrasó, trabajando a lo largo de 1789 y principios de 1790 durante diversos periodos que, sumados, suponían un total de cinco meses y medio. Debe reflejar la idea inicial de Maella un dibujo preparatorio conservado en el Prado, mientras el boceto de presentación, en colección particular, ya responde a la fórmula definitiva de esta composición, *La protección de la Monarquía española a las Bellas Artes*, donde se muestra al Príncipe virtuoso e ilustrado (norte, sobre la entrada), garante de la paz y la felicidad pública (sur, sobre la otra puerta), en las cuales pueden florecer las artes (oeste, frente a las ventanas) que se encaminan, guiadas por Atenea, ante el príncipe, implicando que mediante los méritos que harán a su servicio alcanzarán también la Inmortalidad. Tanto este techo como el de su colega están muy dañados por la humedad en algunos sitios, de manera que es preciso valorarlos por sectores más que en su conjunto.

Bayeu sí terminó a fines de 1788 su fresco *La feliz unión de las casas reales de España y de Parma protegiendo las ciencias y las artes* donde consiguió una obra de muy buena calidad, muy fiel a los postulados estéticos de Mengs y de feliz resultado, pues el dibujo es tan correcto como suele pero el modelado y el color están mejor integrados que en sus obras siguientes. El

cromatismo es bastante sobrio pero bien pensado para dar impresión de equilibrio y totalidad. Algunas figuras responden a un tratamiento más convencional dentro de la tradición rococó, mientras que otras son más clasicistas, como señaló Morales, que no lo elogia tanto como merece tal vez porque los repintes de la restauración llevada a cabo en los años cincuenta desfiguraban bastante sus méritos, rescatados por la restauración terminada en 2008. En la fachada principal, sobre la chimenea, aparecen las personificaciones de las dinastías Borbónicas de España y de Parma; unos genios expulsan de su presencia los vicios, y en derredor florecen apaciblemente las artes que ocupan las otras fachadas: en la de enfrente, sobre la puerta, está la Pintura –con las Gracias bosquejadas en el lienzo- (Fig. 37); en la oeste la Escultura –representada como manda Ripa con los laureles en la cabeza, mazo y cincel en las manos, y a sus pies un relieve-, las Ciencias y la Arquitectura; en la oriental la Poesía identificada en Homero, coronado de laurel: elevado en una apoteosis, personifica a la poesía heroica y elevada. Es lógico, por tanto, que a su lado figure Hércules; este héroe, identificado con la virtud española, dirige su mirada al grupo de la Unión dinástica, aludiendo a cómo las virtudes heroicas al servicio de la monarquía han de ser los objetos de las letras y de las artes, que son premiadas por sí mismas y por la elección de tales temas: Homero recibe de un genio la orden de Carlos III, creada para ensalzar la virtud y el mérito. El discurso habitual se expresa con claridad y formas especialmente armoniosas.

Maella debió de posponer su encargo en la casa de campo en El Pardo para terminar primero los que el mismo príncipe le había encomendado para la de El Escorial, donde realizó dos medallones en sendos techos de la planta alta y las bóveda de las dos escaleras, la principal con una *Alegoría de la Victoria de la Monarquía española sobre el Islam*, y la secundaria con una *Alegoría de la Primavera*, composiciones rococó en concepto y colorido. En la saleta de retratos un tondo muestra la *Alegoría de la Paz*, figura sólo acompañada por un angelote pero muy movida y drapeada, y en la saleta de marfiles un cuadrado presenta *El rapto de Ganímedes*, algo más clásico en composición y en la actitud del modelo. Los tres son temples sobre la albañilería, al modo de Mengs. Estas obras pequeñas y preciosistas, y quizá también su sala en El Pardo, sobre cuya calidad de conjunto es difícil juzgar ahora, debieron de influir en Carlos IV para encargarle frescos más ambiciosos en Aranjuez y Madrid pocos años después.

Palacio Real de Aranjuez

Oratorio de Carlos IV, Francisco Bayeu (1791)

Carlos IV consideraba evidentemente a Francisco Bayeu como el mejor de los fresquistas a su servicio como muestran los tres encargos que le hizo antes de su muerte, de los cuales sólo llegó a cumplir los dos primeros. El nuevo oratorio del rey en el palacio de Aranjuez lo pintó en 1791 y presenta, en sus dos espacios, tres grupos de pinturas: uno las que, de manera continua, cubren las paredes y techo del presbiterio, en una composición ilusionista donde campean, sobre nubes, *San Juan Evangelista* a la izquierda y *el Rey David* a la derecha, con *el Espíritu Santo* sobre el altar; dos, el techo de la estancia principal con *El Padre Eterno*, cobijado por un palio que portan ángeles, –composición grabada por Barceón inmediatamente-, y en tercer lugar los muros de esta sala donde, enmarcados por molduras, como si fueran tapices o cuadros a medida, cubren completamente todos los espacios dos composiciones amplias –*La Epifanía* (Fig. 38) y *la Adoración de los Pastores*–, otras dos estrechas –*Visitación* y *Huida a Egipto*– y sendos Evangelistas –*Mateo* y *Lucas*–, en un conjunto cuya perfecta conservación



38. F. Bayeu, *Adoración de los reyes*. Oratorio de Carlos IV, Palacio Real, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional.

permite apreciar la pericia técnica de Bayeu en el manejo del puro fresco, su colorido franco y armonioso y una suma de cualidades que le hacen modelo del arte religioso promovido por la Ilustración española. Le ayudó aquí, por última vez, su hermano Ramón, fallecido en 1793.

Palacio Real de Madrid

Dormitorio de Carlos IV y María Luisa (Salón de tapices), Francisco Bayeu (1794)

Las mismas formas y habilidades que en el oratorio de Aranjuez, pero aplicadas al repertorio alegórico, muy poco renovado durante los treinta años transcurridos, pueden observarse en el último de sus frescos para el Palacio Real de Madrid, el del dormitorio de los reyes Carlos IV y María Luisa, sala que antes no tenía decoración pintada en su techo y donde Bayeu ocupó la totalidad de la bóveda, sin más estuco que la sobrecornisa, con *La institución de las órdenes de la Monarquía española*, ocasión para representar todas las virtudes imaginables del repertorio



habitual, que concurren en la protagonista (Fig. 39). Tanto en Aranjuez como en este fresco se observa la tendencia de Bayeu a representar las anatomías masculinas más enjutas y secas, y no sólo en personajes viejos como el Mérito, sino en otros de mediana edad (Fig. 40) que veinte años antes representaba con lozanía (Fig. 31). Parece reflejarse en esta sequedad de los rasgos no sólo el cansancio académico –expresado también, pero de maneras diversas, por Maella y por González Velázquez- sino la decadencia del propio ciclo vital del artista, quien se ocupó en esta bóveda desde febrero a junio de 1794, y falleció en agosto de 1795. No pudo por tanto realizar el último encargo del rey, la bóveda de su pieza de vestir.

39. F. Bayeu, *La institución de las órdenes de la Monarquía española*. Bóveda del dormitorio de Carlos IV (Salón de Tapices), Palacio Real de Madrid
Fotografía JCML ©Patrimonio Nacional.

Palacio Real de Madrid

Apoteosis de Adriano en la Cámara de Carlos IV, Antecámara de la reina y oratorio de Damas, Mariano S. Maella (1796-1798)

El fallecimiento de Bayeu, así como el encasillamiento de Goya como pintor regio en el género del retrato, dejó a Maella como primer fresquista al servicio de Carlos IV, quien por tanto en



40. F. Bayeu, Detalle del grupo alegórico con el Dominio, el Amor de la virtud, la Virtud y el Honor Bóveda del dormitorio de Carlos IV (Salón de Tapices), Palacio Real de Madrid. Fotografía JCML ©Patrimonio Nacional.

41. M.S. Maella, *La Verdad descubierta por el Tiempo*, Bóveda en la Antecámara de la reina María Luisa, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.



1796 le encomendó la bóveda de su pieza de vestir, es decir la Cámara, encargo previamente destinado a Bayeu que había llegado a realizar su boceto y en ello

“ideaba poner los retratos de los ilustres Españoles en armas y letras” (*Distribución de premios* de la Academia, 1796), concepción ligada relacionada con otras iniciativas nacionalistas históricas y reivindicativas de los ilustrados españoles, como la serie de retratos grabados entonces publicada por la Real Calcografía o con los propuestos para la edición del Diccionario de Ceán. Cuando el encargo recayó en Maella éste, bien por propia iniciativa, para distinguirse de su difunto colega, bien por sugerencia superior, ilustró un tema bien distinto –salvo que el protagonista era hispano–, *La Apoteosis de Adriano*, asunto derivado, claro, de la bóveda mengsiana de Trajano, aunque sólo se parece a ella en su contenido retórico pero con carácter aún más retrógrado, sin que le acompañe ninguna evolución perceptible hacia una mejor comprensión de la Antigüedad clásica, sino que incluso incluye citas explícitas del fresco de Tiepolo en el Salón del Trono. Los dibujos de presentación, conservados en la Real Biblioteca, y la maqueta en el Museo de Valencia –mucho mejores que la obra definitiva, pintada sobre los escombros de un Doménico Tiepolo– ilustran las variaciones embrionarias de la composición en su génesis, sin que ninguna documentación permita interpretar de dónde salían entonces los programas iconográficos, dejados, parece, a la ilustración de los pintores.

Maella se desempeñaba mejor en espacios más pequeños, con menos pretensiones programáticas y elementos más simples, como muestra la que le encargaron seguidamente y realizó en 1798 para la antecámara de la reina, con *La Verdad descubierta por el Tiempo* en el medallón central (Fig. 41) y, en los de las esquinas, *Las Cuatro Estaciones*, obras todas de espíritu rococó en composiciones y colorido, lo que hizo suponerlas de los años sesenta hasta que Bray, al comentar la exposición donde por primera vez se publicó el boceto (Brooklyn Museum, NY), apuntó la fecha correcta, luego documentada por Mano con todo detalle en el verano de 1798.

Real Ermita de San Antonio de la Florida en Madrid

Bóvedas, Francisco de Goya

En aquel mismo año de 1798, y al parecer por intermediación del ministro de Gracia y Justicia, Jovellanos, otro pintor de cámara del rey, Francisco de Goya, obtenía el encargo de pintar al fresco las bóvedas de la nueva ermita de San Antonio de la Florida, construida a costa del rey no sólo para reemplazar la anterior sino como parroquia del nuevo Real Sitio que el soberano había formado mediante la compra de muchas propiedades e incluía todos los terrenos actuales de Arguelles y Ciudad Universitaria. El ambicioso programa edilicio para la nueva posesión, pronto limitado por imperativos económicos, sí llegó a exhibir la magnificencia propia de la Corona en esta pequeña iglesia de real patronato donde el genio de Goya creó una de sus obras maestras, y sin duda la de mayor importancia objetiva para la historia mundial del arte entre las que se tratan en este capítulo, por lo que esta página aspira sólo a resumir lo que han tratado monográficamente libros enteros, incluido el recientemente dedicado a su cuidada restauración, y entre cuyos autores destacaríamos a Lafuente Ferrari, Glendinning, Wilson-Bareau, Borrás Gualis, Pita Andrade y Souto. El programa comprende tres partes: la cúpula, con el *Milagro de San Antonio* que resucita a un muerto para que dé verídico testimonio (Fig. 43); el ábside, con el símbolo de *La Trinidad adorada por una gloria de ángeles*, y el resto de las bóvedas –las cuatro del crucero, sus dos testeros y las pechinas– donde desaparece cualquier tema en favor de la representación de un rico



42. Francisco de Goya, Conjunto de la cúpula y pechinas con el *Milagro de San Antonio* y ángeles. Real Ermita de San Antonio de la Florida, Madrid. Ayuntamiento de Madrid..

43. Francisco de Goya, detalle del *Milagro de San Antonio*. Cúpula, Real Ermita de San Antonio de la Florida, Madrid. Ayuntamiento de Madrid.

44. Francisco de Goya, detalle del *Milagro de San Antonio*. Cúpula, Real Ermita de San Antonio de la Florida, Madrid. Ayuntamiento de Madrid.



aunque impreciso dosel con heráldica regia sostenido por ángeles de variada edad, condición y ropajes (Fig. 42). La importancia de ese elemento textil, que como representación del solio del soberano manifiesta el carácter áulico del templo, permite al pintor evadirse de cualquier imposición iconográfica en la mayor y más importante parte de la superficie mural, de modo que como justamente observó Tormo en 1927 “sin faltar un punto al decoro del templo, aun se puede decir que Goya hizo la más bella decoración profana que palacio ninguno haya llegado a tener”, y se desquitó así del encargo que tal vez no deseó, pero que en cualquier caso nunca se le hizo, para una bóveda en Palacio, donde en vano buscaríamos una figura tan neoclásica como una de sus ángeles, o virtudes, o lo que sean (Fig. 44), o como la mujer con velo blanco entre el pueblo que asiste al milagro. En esta obra maestra, además, plasma Goya toda una tradición del mecenazgo pictórico regio en la corte madrileña, la de las realizaciones de Giordano en San Antonio de los Alemanes y en el Casón, mientras que en la solución compositiva de la cúpula, con todos los personajes apoyados con aplomo sobre su circunferencia, revela haber entendido mejor que nadie los principios clasicistas defendidos por Mengs y plasmado en su *Apoteosis de Hércules* de la Antecámara de Carlos III.

En *El milagro de San Antonio*, tema que ocupa la cúpula, Goya abandonó el tradicional rompimiento de gloria que en principio había previsto en la parte superior de la cúpula, en favor de una inversión espacial de felicísimo resultado, con las montañas que cierran el paisaje cerrándose a modo de anfiteatro sobre el centro, de manera similar a las nubes de la tradición barroca aunque sirven para definir un elemento completamente distinto de la naturaleza. Se percibe en este singular tratamiento del paisaje, con arbolado y todo, su larga experiencia al servicio de la fábrica de tapices, muchas de cuyas escenas se ambientan en las inmediaciones de esta misma ermita y a orillas del Manzanares. Tampoco se atuvo Goya al tono rojizo crepuscular de su boceto sino que optó por un cielo azul y gris más ligero, y, sobre todo, simplificó el juego de masas formado por las figuras que bordean la barandilla, pues eliminó algunas de las que inicialmente pensaba colocar en segundo término y elaboró así un friso más homologable con las tendencias clasicistas y más alejado de las prácticas barroca. Dentro de esta puesta al día de la composición, y respecto a sus figuras más principales, abandonó también la tradición iconográfica que, siguiendo el motivo de la Piedad, muestra al fallecido exánime y en brazos de una mujer, puesto que optó por representar al objeto del milagro incorporándose ya resucitado. En el ábside también la formulación definitiva de la Gloria resulta rompedora respecto a los esquemas habituales, e incluso frente a su boceto, y su inusual agrupación de ángeles en actitudes variadas introduce una disconformidad innovadora respecto a las soluciones entonces habituales. Tras las respetuosas intervenciones -obligadas por desperfectos durante la Guerra Civil- llevadas a cabo por Grau y Stolz -sobre todo en el tramo del ingreso- durante la década de 1940, los cuidadosos estudios y campañas de restauración llevados a cabo entre 1989 y 2005 permiten gozar de esta joya, tan breve como buena, en toda su integridad y esplendor.

Casa de Campo del Príncipe D. Carlos en El Pardo

Techos, Vicente Gómez y Luis Japelli (1787-1794)

De manera paralela a la práctica del fresco que en la corte madrileña se consolida, como vemos, a lo largo del siglo XVIII especialmente ligada a la decoración del Palacio Real Nuevo,

45. Vicente Gómez, Detalle con grutescos. Bóveda del Gabinete de la chimenea. Casita del Príncipe, El Pardo. ©Patrimonio Nacional.



la decoración de los techos con motivos más puramente ornamentales que figurativos, en la tradición del grutesco renacentista que Felipe II había hecho florecer en las bóvedas del Monasterio de El Escorial, había quedado completamente interrumpida desde el siglo XVIII y no fue resucitada bajo Felipe V ni Fernando VI. El grutesco reaparece en las habitaciones de Carlos III a través de la recuperación que de ese repertorio hace el clasicismo romano de mediados del siglo, inspirada sobre todo en las *Logge* vaticanas de Rafael, objeto de diversas ediciones grabadas, y se plasma para empezar en tapices como los ideados por Mengs y, bajo su dirección, diseñados por pintores como Castillo o Anglois. Este gusto, generalizado en Europa, también en la Real Academia de Madrid dio lugar a la formación de pintores adornistas, influidos por los arquitectos formados en la misma institución y mediante las pensiones en Rona, que en la década de 1770 empezaron a servir al príncipe Carlos y entre los que destaca Vicente Gómez (1739-1792), quien a partir de 1773 y hasta su muerte sirvió al futuro Carlos IV en obras de todo tipo de las que aquí sólo nos interesan las obras murales, siempre al temple por supuesto, que llevó a cabo en las casas de campo del Príncipe, tanto en la de El Escorial como en la de El Pardo, de la que es ejemplo típico la que realizó en el “gabinete grande” de ésta última, ya poco antes de su muerte, e inspirada, como resultaba habitual, en las *Logge* de Rafael (Fig. 45). En el aspecto unitario de este repertorio, común a los diversos pintores activos para Carlos IV, que han estudiados por Junquera y Mato, por Morales y por Jordán de Urríes, sólo resulta innovador el boloñés Japelli, que aparece en Madrid en 1788 y florece ya fallecido Gómez, realizando en El Pardo la pequeña pero pintoresca bóveda del retrete en 1794.

Casa de Campo del Príncipe D. Carlos en El Escorial

Techos, Juan Duque, Luis Japelli, Manuel Muñoz de Ugena y otros. 1775-1800

Manuel Muñoz de Ugena (1747-1805), Juan de Mata Duque (1750-1821) y Manuel Pérez (1753- 1805) se formaron en la Real Academia de San Fernando y en una u otra medida colaboraron o fueron influidos por Vicente Gómez. El primero se especializó, más que en pintura mural, en la de los frisos, alféizares y otros elementos lígneos, así como en el diseño de alfombras de punto de tapicería, género también elaborado por Gómez y por Pérez en sintonía con las bóvedas correspondientes, formando conjuntos integrados. A todos estos pintores se deben varias obras muy bellas en la casa de campo de El Escorial, realizadas esencialmente entre 1778 y 1795, como las salas de la Jaula, de la Torre y Encarnada (Gómez, 1779-1792), el Gabinete de la reina, la del Barquillo (Fig. 46), la del Reloj (Pérez 1789-1797), la de Tortillones o de Hércules (Duque, 1795) y la de Japelli por éste en 1793 (Fig. 47). Los modelos, que en general no han llegado hasta nosotros, se presentaban al rey, y luego era preciso elaborar los dibujos en grande para su traslado, todo esto en los talleres madrileños. La inspiración de los adornistas para estos motivos, articulados mediante “repartimientos de faxas, molduras y tableros adornados de figuras y países y flores” según rezan sus facturas, responde en suma al amplio repertorio de grutescos inspirados -más o menos de segunda mano- en la *Domus aurea* a través de las *Logge*, y de sus derivaciones en el manierismo romano, reflejadas en grabados, pero también beben en fuentes más recientes y frescas constituidas por novedosos repertorios grabados de pinturas romanas, como *La Antichità di Ercolano esposte*, editado a partir de 1755, o las *Vestigia delle Terme di Tito*, de Carloni, publicado en 1776.



46. Manuel Pérez, Bóveda de la Sala del Barquillo, Casita del Príncipe, El Escorial. ©Patrimonio Nacional



47. L. Jappelli, Detalle de los adornos y perspectivas arquitectónicas. Bóveda de la sala de Japelli, Casita del Príncipe, El Escorial. ©Patrimonio Nacional.

Palacio Real de Aranjuez

Dormitorio y otras habitaciones de Carlos IV y María Luisa

Zacarías González Velázquez, Juan Duque y otros pintores (1790-1803)

Juan de Mata Duque trabajó como oficial con Vicente Gómez desde 1777 y a partir de 1794 ocupó la plaza de pintor de cámara que éste había desempeñado desde 1789. Además de dos bóvedas en la Casa de campo de El Escorial, y luego en la del Labrador, realizó tres techos en las habitaciones de la reina María Luisa en el palacio de Aranjuez, muy notables no sólo por su calidad y delicadeza sino por su fantasía: la del gabinete de los espejos y las dos contiguas a lo largo de la fachada sur. Como su maestro, pinta al temple y su repertorio se aparta de las *Logge* reuniendo, en composiciones compartimentadas o arquitectónicas, gran cantidad de flores, roleos, grutescos, bichas y “abanicos de Rafael”, muy característicos de su estilo, con los que a veces incorpora paisajes escenas con figuras. En el mismo estilo su colega Manuel Pérez realizó, en 1803, la bóveda de la pieza de vestir de Carlos IV, al lado opuesto del edificio (Fig. 48). Al palacio de Aranjuez extendió su actividad Zacarías González Velázquez realizando las bóvedas del oratorio reservado y del dormitorio del rey. Este discípulo aventajado de Maella, empleado a fondo en la Casa del Labrador del mismo Sitio, se muestra en estas y otras obras tempranas muy atento a la precisión del dibujo predicada por Mengs; de hecho resulta más fiel a las doctrinas del alemán que su propio profesor, jefe y pariente Maella, quien disolvió en fluidos rococó los preceptos neoclásicos de su maestro traicionado. (Fig. 49).



Real Casa del Labrador en Aranjuez

Bóvedas de tres salones, Mariano S. Maella y Zacarías González Velázquez (1798-1806)

48. M. Pérez, techo de la pieza de vestir de Carlos IV, Palacio Real, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional

Para la nueva casa de campo creada por el rey en Aranjuez, y llamada del Labrador, el soberano encargó techos alegóricos como no había requerido en El Escorial pero sí en El Pardo, y así encomendó a Maella que en 1798 pintase al temple la sala que entonces se utilizaba para el juego de billar, o de trucos, y que luego se llamó de Compañía, y donde representó una *Alegoría de España y la Agricultura*, o *Cibeles ofreciendo a la Tierra sus productos*, tema cargado de alusiones a la fertilidad del Sitio y a su carácter como lugar modelo de la ilustración española y su política socioeconómica: Ceres aparece escoltada por Flora y Baco, y con personificaciones de la Fortuna, la Felicidad Pública y la Alegría, mientras presiden el centro de la composición la Aurora, el Lucero del Alba y el Rocío. El boceto, que es autógrafo de Maella, se conserva en el Prado, pero la pintura mural fue realizada en gran parte por Zacarías González Velázquez (hijo de Antonio, y hermano del arquitecto activo en las obras de la Casa, Isidro), alumno del valenciano que ya estaba acostumbrado a pasar las “ideas” de su maestro al formato definitivo (en cartones para tapices de El Pardo), y que además acabaría por convertirse en su cuñado. A Zacarías se debe, según Cruz y Bahamonde, la mitad de la bóveda al Este y Sur, además de haberla restaurado completa en 1804.



49. M. S. Maella, *Apolo, las horas y los cuatro elementos*. Bóveda del Salón de billar, Real Casa del Labrador, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional

En 1799 los dos mismos pintores realizaron el techo del salón grande (aunque lo firma sólo Maella, y en 1798), plasmando *El poder de la monarquía en las cuatro partes del mundo*, enfático discurso alegórico-político, propio de un palacio, donde España, entronizada, aparece rodeada de emblemas -Plus Ultra, león y águila-, dioses y personificaciones: *Mercurio, Generosidad, Riqueza y Abundancia, y Navegación, Agricultura e Industria*, frente a la alegoría de la *Paz*, origen de la prosperidad, junto a las armas reales, y en lo alto la *Fama* tremolando la bandera. Nada más ajeno al gusto cosmopolita neoclásico de la colgadura lionesa en las paredes, contemporánea y bien a la moda, que este repertorio barroco, contraste que también se produce en la sala de billar, última obra del sexagenario Maella, quien la concebía ya en 1803 aunque no la pintó hasta 1806 y representa a *Apolo guiando el carro del sol junto a las horas* (Fig. 49), con los cuatro elementos -Neptuno, Eolo, Vulcano y Cibeles- respectivamente en las fachadas, celebrando con tal serie de lugares comunes medio siglo de repertorio alegórico desde la llegada de Giaquinto.

Real Casa del Labrador en Aranjuez

Pinturas decorativas en los techos, Juan Duque, Luis Japelli, Manuel Muñoz de Ugena y otros (1796-1808).

Manuel Pérez, discípulo de Vicente Gómez que con él había colaborado en sus obras para las casas de El Pardo y de El Escorial, pintó también en Labrador numerosos techos. Tres de



50. M. Pérez: Bóveda de la primera saleta pompeyana. Real Casa del Labrador, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional.

ellos están en la planta segunda (1796-1797), pero cubiertos por otros, posteriores, en lienzo y del mismo Pérez; y otros cinco que realizó en el piso principal, de 1796 a 1797, desaparecieron en su casi totalidad con la creación del salón grande en 1798, pues la creación de esta Casa, verdadero juguete del rey, constituyó un proceso tan fulgurante como complejo, según han documentado Junquera y, exhaustivamente, Jordán de Urrés. Pérez, como todos estos pintores, contaba con una nómina nada escasa de oficiales, para cuyos nombres no tenemos aquí espacio, pero merece la pena señalar cómo uno de ellos hubo de encargarse de copiar pájaros y mariposas a partir de dibujos y piezas disecadas en el Gabinete de Historia Natural para emplearlos en esos techos (Fig. 50). Tales repertorios posiblemente se heredaban, pues Gálvez recoge unos similares, treinta años después, en el Palacio de Madrid. La más destacable de las obras de Pérez es la antigua pieza de almorzar el rey -llamada también de Robredo, y ahora de la Corina-, que realizó entre noviembre de 1800 y junio de 1801, aunque desde septiembre ya estaba trabajando en el boceto de presentación y en los dibujos en grande para pasar a la bóveda. Como suele ocurrir en estas salas, preciosistas estuches que el rey encargaba para



51. L. Japelli: Detalle de la decoración arquitectónica con escenas femeninas. Bóveda de la Sala del Cristo, Real Casa del Labrador, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional.

encerrarse en ellos, el dibujo de la alfombra es del mismo artista y sigue en lo posible el de la bóveda, presentando también paisajes y los habituales grutescos clasicistas entre fondos azules, ocre y blancos.

Se debe a Juan Duque, activo aquí desde 1795 hasta 1808, la saleta que lleva su nombre y se encuentra junto a la anterior, y donde sobre el repertorio habitual destacan los hermas que, a modo de parejas de atlante y cariátide, están formadas por sátiros y ninfas, sobre estípites, y enmarcan grisallas octogonales con temas mitológicos de lo mejor pintado. Luis Japelli pintó dos, la chica, y la grande (Fig. 51), donde Jordán de Urries percibe “sensibilidad prerromántica y novelesca por alguno de sus temas”, inspirados al parecer en obras que consultó en la biblioteca del embajador veneciano, y que “todo parece girar en torno a la presencia de la mujer en la mitología, las ciencias y las artes”. Desde luego son lo más fantástico de cuanto este boloñés peregrino realizó en la corte, donde ya estaba en 1790, percibiendo en 1795 los honores y en 1796 el sueldo de pintor de Cámara.

Real Casa del Labrador en Aranjuez

Galería, escalera y retrete, Zacarías González Velázquez (1801-1806)

En torno al cambio de siglo Maella deja el relevo de fresquista regio favorito en manos de Zacarías Velázquez, de quien Carlos IV opinaba que “lo hace pronto, y bien”. La primera, y



también la más cuidada de las obras que realizó solo en Labrador fue la bóveda del retrete del rey (Fig. 52), en 1801, con unos airosos telamones clasicistas -cuya inspiración más inmediata se encontraba en el fresco, inacabado por Mengs, y recién emparedado a la sazón, en el vecino palacio- que sostienen emparrados con arcos; sobre ellos, en la parte central, representó el *Tiempo*, y en las fachadas las personificaciones del *Viento*, la *Vigilancia*, la *Fuerza* y el *Descanso*; el conjunto, delicadamente pintado, muestra por tanto una alegoría digestiva o escatológica sin más alusión regia que al soberano apetito de Carlos IV, como por otra parte corresponde a un gabinete íntimo.

Seguidamente, entre enero y junio de 1802, decoró la contigua escalera, “dispuesta en perspectiva” y dirigida por su hermano Isidro: se trataba de obtener por medios ilusionistas, como en los telones pintados por Japelli para las paredes de la planta baja, una sensación de mayor espaciosidad. Las columnatas se animan gracias a personajes con trajes contemporáneos en actitudes naturales. Por último realizó Zacarías, entre marzo y junio de 1806, la bóveda de la galería (Fig. 53), donde representó temas tan propios de Aranjuez y del rústico nombre de la casa como las *Alegorías* del solsticio de verano, de la labranza y abundancia con el crepúsculo de la mañana, de la agricultura, la edad de plata y la laboriosidad con el crepúsculo de la tarde, y el rocío de la noche; y unos amorcillos en las franjas extremas. En los lunetos, al sur *Flora* y al norte *Baco*, es decir las dos estaciones no aludidas en el resto de la bóveda. El cromatismo y modelados simplificados de Zacarías armonizan aquí muy bien con la frialdad de los estucos y de los mármoles que caracterizan este espacio.

52. Z. González Velázquez, *Alegorías del Tiempo, el Viento, la Vigilancia, la Fuerza y el Descanso*. Bóveda del Retrete del rey, Real Casa del Labrador, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional.



Palacio Real de Madrid

Dormitorio del rey (Sala amarilla), Despacho y antedespacho del Rey,
Vicente y Luis López (1825-1826)

Al volver Fernando VII no simpatizó con Goya; Maella, colaboracionista con los franceses, cayó en desgracia y murió poco después; otro valenciano obtuvo el favor real desde el primer momento, Vicente López que, formado en la escuela de su paisano, prolongó una interpretación del clasicismo mengiano con matices rococó con la buena fortuna de que su longevidad le hizo llegar hasta mediados de siglo, cuando el historicismo de Louis-Philippe ya había puesto de moda el neo-Luis XV. Valorado primero en la corte por sus retratos, una vez que la reacción de 1823 se consolidó y el rey absoluto pudo empezar a programar un arte de corte consecuente con su idea de la representación monárquica López comenzó a recibir encargos para composiciones al fresco en el Palacio Real, pues en ese aspecto, como en otros, el programa fernandino consistía en la vuelta al de Carlos III, como si no hubiera caído la Bastilla, y su pintor fue capaz de interpretar el legado de Mengs con mayor fidelidad que Maella, aunque a más distancia.

Los primeros encargos para la renovación del cuarto del rey, que era el mismo que el ocupado por Carlos III, se centraron en los tres gabinetes del despacho: en el del centro realizó López, en 1825-1826, *La Potestad soberana en el ejercicio de sus facultades* (Fig. 54), que figura todo un programa de la Década Ominosa en que se pintó, pues muestra no sólo a la Autoridad -matrona en trono de nubes y con laurel en mano para premiar- escoltada por la Religión y las virtudes cardinales, sino también al genio exterminador que acaba con la Rebelión y la Discordia. Muy bello de colorido, sigue exactamente el modelo de presentación que también se conserva en Palacio. López derivó a su hijo, Luis, la realización del antedespacho -*Las virtudes que deben poseer los ministros*-, y del gabinete de Carlos III donde Fernando VII instaló su dormitorio efectivo -*Juno en la mansión del sueño*- y donde acabó por pasar a mejor vida. En ambos casos el magistral progenitor dirigió a su vástago, con buenos resultados; para el tercer despacho, sin embargo, delegó en Juan Antonio Rivera, de cuyo *Santo Rey Fernando en la gloria* se puede decir, en caridad, que es flojo.

Palacio Real de Madrid

Salón de Carlos III, Vicente López, (1825-1828)

La mejor y más conocida de estas obras de López, y la que resulta más agradable por su tema, es la *Alegoría de la Institución de la orden de Carlos III*, firmada y fechada en 1828 (Fig. 55). En el antiguo dormitorio del abuelo, ahora sala de vestir y convertido en una especie de capilla y monumento a tamaña gloria de la dinastía, aparece el viejo monarca arrodillado, “de gran gala y con todas las insignias propias de la soberanía”, ante la Concepción -simbolizada por la Mujer del Apocalipsis- manifestando el agradecimiento por el nacimiento del infante Carlos Clemente que en 1771 dio lugar a la fundación de esa orden para la recompensa de la Virtud y del Mérito; y, consiguientemente, las personificaciones de estos dos conceptos, y con ellos las de la Religión, Piedad, Gratitud, la Monarquía, la Felicidad pública, el Placer, la Nobleza, el Honor, la Historia y el Tiempo, así como, en contrapartida, los genios del Mal y la Rebelión “que huyen despavoridos al aspecto imponente del orden público”. Esta obra, planteada ya en 1825 pero no concluida hasta tres años más tarde, le valió al artista la cruz de caballero de la propia orden al año siguiente, y de la posteridad alabanzas generalizadas, más o menos enér-

53. Z. González Velázquez, Alegorías de las estaciones del año y de la agricultura. Bóveda de la Galería de estatuas, Real Casa del Labrador, Aranjuez. ©Patrimonio Nacional.



54. V. López, *La Potestad Soberana en el ejercicio de sus facultades*. Bóveda del despacho de Carlos III, a la sazón de Fernando VII. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

gicas, y de las que parecen razonables las de Lafuente Ferrari quien lo calificó como “canto de cisne de la pintura mural dentro de la tradición rococó” por “el colorido alegre y claro, la rizada composición, abundante en curvas e inflexiones de las líneas, (que) muestra su abolengo dieciochesco”.

Palacio Real de El Pardo

Galería y piezas adjuntas, Zacarías G. Velázquez,
Juan Antonio Ribera y Juan Gálvez (1824-1826)

Sólo al palacio de El Pardo, bastante utilizado y renovado por Fernando VII (que en esto, como en casi todo, llevaba la contraria a su padre) llegó la ola de pintura mural tardoneoclásica originada en el Palacio de Madrid. A fines de 1824, cuando se planteó completar la puesta al



día de las habitaciones regias en El Pardo con nuevos frescos en algunas salas, y concretamente en las piezas que antaño habían sido dormitorio y despacho de los soberanos, Vicente López sugirió que fuesen Zacarías G. Velázquez y Juan Antonio Ribera quienes se encargasen de ejecutarlos. Zacarías representó a *España victoriosa sobre el furor y la discordia*, obra firmada y fechada en 1825 cuya composición, mengsiana en principio, con las personificaciones sobre las cornisas -la Victoria sobre la discordia y las furias; la Abundancia con la Caridad, o España; la Felicidad pública, entronizada; Palas conduciendo a la Sabiduría, respectivamente en cada uno de los lados-, queda abarrocada por las masas de nubes, realmente tempestuosas para una habitación tan pequeña, sobre las cuales, en el centro, vuela la alegoría de la Justicia coronando a Hércules -desnudo como símbolo de la virtud heroica- con la Monarquía y la Iglesia. Pero esta esquemática y recetaria pieza gana en comparación con la que, en la sala inmediata, realizó Juan Antonio Ribera con el mismo tema que, treinta años antes, propuso Francisco Bayeu para la cámara de Carlos IV en Madrid y cuya realización le truncó la muerte, los españoles ilustres. Al margen de la posibilidad de una influencia directa entre el viejo zaragozano y el cortesano fernandino, queda manifiesta la tardía realización fernandina de algunas ideas ilustradas carolinas. También Fernando VII prolongó la pintura decorativa de grutescos del gusto de su padre, pero conformándose con un solo artista de ejecución, como corresponde al gusto de la época, mucho menos delicada, Juan Gálvez, que realizó numerosos techos en este mismo palacio -la galería (Fig. 56), las escaleras, la primera sala del cuarto del rey- como en el cuarto del infante don Sebastián en el Palacio Real de Madrid.

55. V. López, *Carlos III instituyendo la orden que lleva su nombre bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción*. Bóveda del Salón de Carlos III, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

56. J. Gálvez, Detalle de la Monarquía española con los atributos de las artes. Bóveda de la galería del rey, Palacio Real, El Pardo. ©Patrimonio Nacional.

57. V. López, *Alegoría de la donación del Casino de la reina a Doña Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid*. Museo Nacional del Prado. Fotografía Museo Nacional del Prado.



Decoraciones del Casino de la Reina

Hacia 1818

En 1818 el Ayuntamiento de la Villa de Madrid regaló a la segunda esposa de Fernando VII, Isabel de Braganza, una casa de recreo dentro de los muros de la capital, junto al portillo de Embajadores. La elección de tan insólito emplazamiento obedece a la historia precedente de las propiedades, que no es del caso aquí, y la historia subsiguiente no fue muy feliz: la excusa para tal obsequio era el estado de buena esperanza en que se encontraba la soberana, auspiciando el nacimiento de un Príncipe heredero: lo que se produjo, efectivamente, el último día de aquel año, pero ni el niño ni la madre sobrevivieron al parto. Palacio y jardines pertenecieron a la Corona hasta que la Ley del Patrimonio de 1865 lo entregó al Estado, que en 1893 demolió los edificios, previo desmontaje, y entrega al Museo del Prado, de las decoraciones pintadas sobre lienzo. Éstas seguían las pautas marcadas por los ornamentistas de Carlos IV en las obras de la Casa del Labrador y otras aludidas más arriba, de manera que se insertan, por lo general, en esa línea de la decoración palatina a cuyas pautas, lógicamente, se atuvo la corporación municipal en su adulatorio intento. Los artistas elegidos fueron, por tanto, los mismos que, habiendo trabajado para el Rey Padre, seguían activos para el hijo reinante, y entre ellos destaca Zacarías G. Velázquez; pero también se contó con los astros nacientes de la pintura fernandina: Vicente López realizó para el salón grande la vasta *Alegoría de la donación del Casino a la reina Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid* (Fig. 57), cuyo tema autocomplaciente se enuncia, sin embargo, mediante fórmulas tomadas de los grandes techos elaborados por Giordano y Tiepolo en el Casón y en el Trono; ahora está instalada en la sala que, en el Museo del Prado, mira al Botánico-, mientras para los muros de un gabinete



a José de Madrazo se encargaron alegorías cuya inspiración antigua, herculanense, emula el gusto parisino de los Girodet encargados para el Gabinete de Platino en Aranjuez. Los techos de tres gabinetes están depositados por el Prado y expuestos en el Museo del Romanticismo en Madrid: a Zacarías González Velázquez se deben dos: *La Noche*, que estaba en la alcoba o gabinete de descanso, y *La Aurora*, realizada para el Tocador; mientras que Juan Gálvez realizó una decoración arquitectónica inspirada en los quioscos otomanos y emparentada con la que realizó en el gabinete de la esposa del infante don Carlos en el Palacio Real.

Conjunto decorativo de la Sala de Descanso del Real Museo de Pinturas

Hacia 1833-1834

Fundado en noviembre de 1819, el Real Museo de Pinturas nació como un espacio de recreo del monarca Fernando VII que en ocasiones abría para que lo visitaran sus súbditos. Así, al final de la gran galería central de pinturas, en las que se ordenaban las obras maestras de las colecciones reales, se encontraba la Sala de Descanso, un espacio privado destinado al uso del rey y de sus acompañantes, que recibió una decoración palaciega. De ella, que hoy es la sala número 39 del Prado, no han quedado restos. Gracias a unas fotografías antiguas se conoce al menos que hubo unos frisos pintados, con *putti* sosteniendo los atributos de las artes y otros motivos, en grisalla, que al parecer se destruyeron durante unas obras en 1967. Del pequeño conjunto pictórico, se ha conservado, sin embargo, íntegramente, la decoración mural del habitáculo adyacente destinado a real retrete. Se identifica al autor de esas obras como Francisco Martínez Salamanca, un artista especializado en decoraciones murales y efímeras, gracias a unas reclamaciones económicas, hechas en 1836, en las que manifestaba haber trabajado el año anterior en el retrete. Recientemente se documentó que sus trabajos estaban ya terminados en mayo de 1834, aunque es probable que la mayor parte del conjunto sea anterior, pues aunque la cifra real que aparece en el muro se ha interpretado como una “I”, parece más bien una “F” enlazada con un siete en número arábigo, que aludiría por lo tanto a su inequívoca ejecución antes del final del reinado de Fernando VII, en 1833. Las pinturas de la bóveda representan un juego de abanicos, centrados por un *putto* que sostiene un paño. En el luneto principal, opuesto al hueco de la ventana, Martínez pintó un gran cesto de flores frescas. Así, formarían un conjunto alusivo al destino de ese pequeño espacio, que se complementa con varios trampan-tojos arquitectónicos en grisalla de hornacinas con jarrones sostenidos por figuras humanas, uno de los cuales está parcialmente perdido al haberse abierto una nueva puerta sobre él.

58. Francisco Martínez Salamanca, bóveda del Retrete del rey en el Real Museo del Prado. Fotografía Museo Nacional del Prado.



Bibliografía

Decoraciones murales en los palacios y monasterios reales durante los reinados de Felipe II a Carlos II (1561-1700)

ÁLVAREZ LOPERA, J. (2005), “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, en catálogo de la exposición *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado: 91-111.

ANDRÉS, G. DE (1965), “Correspondencia epistolar entre Carlos II y el prior del Monasterio de El Escorial, P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)”, *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Vol. VIII, 5: 209-289.

ANGULO, D. DE Y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., (1969), *Historia de la pintura española: Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid.

ANGULO, D. DE Y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., (1975), *A corpus of Spanish drawings, I, Spanish Drawings 1400-1600*, Londres.

ANTONIO, T. DE (1986), “Jerónimo de Cabrera, un pintor del siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, LII: 453-454.

ANTONIO, T. DE (1987), *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, Madrid, Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 3 vols.

ANTONIO, T. DE (1998), *Coleccionismo, devoción y Contrarreforma*, en catálogo de la exposición *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid: 135-157.

ARBACE, L. (1995), “Lucas Jordan”, en *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: 121-144.

BALAO, A. (2010a), “La restauración de las pinturas de la escalera del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, en *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid: 79-101.

BALAO, A. (2010b), “Los frescos de Luca Giordano en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Técnica de ejecución”, en *Luca Giordano: técnica. Pintura mural*, Madrid: 69-84.

BARBEITO, J. M. (1992), *El Alcázar de Madrid*, Madrid.

BÉGUIN, S. y GIAMPAOLO, M. DE (1993), “Pellegrino Tibaldi y los frescos del sagrario y del claustro”, en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: 141-169.

BÉGUIN, S. (1995), “Pellegrino Tibaldi”, en *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: 85-100.

BONET CORREA, A. (1960), “Velázquez, arquitecto y decorador”, *Archivo Español del Arte*: 215-249.

BROWN, J. (1998), *La sala de Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca.

- BROWN, J. y ELLIOTT, J. H. (1981), *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid.
- BUSTAMANTE, A. (1991), "Espejo de hazañas: la historia en el Monasterio de El Escorial", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7: 197-206.
- CARDUCHO, V. (1633), *Diálogos de la Pintura*, Madrid.
- CAROFANO, P. (1993), "Francesco da Urbino y la decoración de la celda baja del Prior", en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: 99-119.
- CARR, D. (1982), "The Fresco Decoration of Luca Giordano in Spain", *Record of the Art Museum*, Princeton University, XLI: 42-55.
- CARR, D. (1987), *Luca Giordano at The Escorial: The frescoes for Charles II*, Tesis Doctoral, Nueva York.
- CHECA CREMADES, F. (1980), "Capricho y fantasía en El Escorial (sobre el grutesco y el gusto por lo fantástico en el Monasterio)", *Goya*, 156: 327-335.
- CHECA CREMADES, F. (1992): *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid.
- CHECA CREMADES, F. (2002), "Pittori genovesi al servizio del re di Spagna: dal Bergamasco a Luca Cambiaso", en *Genova e l'España. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milán: 89-107.
- FEINBLATT, E. (1965), "A boceto by Colonna-Mitelli in the Prado", *Burlington Magazine*, 107: 349-357.
- GARCÍA CUETO, D. (2005), *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada.
- GARCÍA CUETO, D. (2006), *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*, Madrid.
- GARCÍA SANZ, A. (2010), "El monasterio de las Descalzas Reales: arte y espiritualidad en el Madrid de los Austrias", en *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid: 11-38.
- GARCÍA SANZ, A. y TRIVIÑO, M^a V. (1995), *Iconografía de Santa Clara en las Descalzas Reales*, Madrid.
- GARCÍA SANZ, A. y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L. (1999), *Las Descalzas y la Encarnación. (Dos clausuras de Madrid)*, Madrid.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (1991), *La pintura mural y de caballete en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (1993), "Pellegrino Tibaldi y los frescos de la Biblioteca de El Escorial", en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: 171-201.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (1995), "Romolo Cincinnato" y "Francesco da Urbino", en *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: 47-60 y 61-83.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (2002), “Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial”, en VV.AA., *Genova e l’Espagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milán: 127-143.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (2003), “Una nueva visión de la Sala de Batallas del Monasterio de El Escorial tras su restauración”, *Reales Sitios*, 155: 2-20.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (2006a), *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo: una nueva lectura tras su restauración*, Madrid.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (2006b), “Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi (1527-1597) y su fortuna escorialense”, en *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*: 119-135.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (2006c), *Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (frescos y pinturas)*, en *La imagen de la guerra en el arte flamenco y holandés de los siglos XVI y XVII*, Madrid: 135-169.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (2007), “Gli allievi di Cambiaso in Spagna e la loro attività nel Monastero di San Lorenzo dell’Escorial”, en *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, Milán: 173-185.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. (2010), “La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: “Un lugar de permanente alabanza a Dios”, en *La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid: 7-45.

GERARD, V. (1984), *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid.

GONZÁLEZ ASENJO, E. (1998), “Dionisio Mantuano, pintor en la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid”, *Reales Sitios*, 138: 74-75.

GONZÁLEZ ASENJO, E. (1999), “Artífices y tasadores de la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como Capilla del Milagro de las Descalzas Reales (1678)”, *Archivo Español de Arte*, 288: 583-589.

GONZÁLEZ ASENJO, E. (2005), *Don Juan José de Austria y las artes. 1629-1679*, Madrid.

L’HERMITE, J. (1890), *Le Passetemps (1597)*, Amberes.

JUNQUERA DE LA VEGA, P. (1969), “Descalzas Reales, Capilla del Milagro”, *Reales Sitios*, 22: 269-285.

LAPUERTA, M. DE (1997), “Jerónimo de Cabrera y la sala de la reina Ester en el palacio de El Pardo”, *Reales Sitios*, 133: 28-34.

LAPUERTA, M. DE (2002), *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (1987), “Documentos genoveses para la venida de Luca Cambiaso a España”, en *Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras. Real Monasterio-Palacio de El Escorial*, Madrid: 238-245.

- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2000), "La pittura genovesa in Spagna", en VV.AA., *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Génova: 145-169.
- LLAGUNO y AMIROLA, E. (1829), *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por J. A. Ceán Bermúdez*, Madrid.
- MAGNANI, L. (1995), *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Génova.
- MAGNANI, L. (2002), "Luca Cambiaso pintor famoso, facilísimo en el arte", en *Genova e l'Espagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milán: 109-125.
- MARÍAS FRANCO, F. (1989), "El Palacio Real de El Pardo: De Carlos V a Felipe III", *Reales Sitios*, N° extraordinario, XXV Aniversario: 137-146.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1962), "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI", *Archivo Español del Arte*, 137, 15-19.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1971), "Noticias varias sobre artistas en la corte en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, XXXVII, 225-240.
- MARTÍNEZ, A. (1991), "Un fresco de El Pardo atribuido a Vicencio Carducho, documentado como de Luis de Carvajal", *Archivo Español del Arte*, 254: 197-201.
- MARTÍNEZ CUESTA, J. (1993), "Tibaldi y sus aportaciones clásicas en la decoración del Monasterio de San Lorenzo", en *La visión del mundo clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte, Instituto Diego Velázquez, Madrid: 149-156.
- MARTÍNEZ CUESTA, J. (1995), "Consideraciones iconográficas sobre las decoraciones fijas anteriores al siglo XVIII del Palacio Real del Pardo", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, UNED, 8: 221-239.
- MENA, M. (1993), "El napolitano Lucas Jordán en El Escorial", en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: 203-249.
- MORÁN, M. (2010), "La escalera del convento de las Descalzas Reales de Madrid", en *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid: 39-54.
- MORÁN, M. (2013), "Fue un final asombroso, sí, pero un final", en el catálogo de la exposición *Velázquez y la familia de Felipe IV*, Museo Nacional del Prado, Madrid: 75-91.
- MULCAHY, R. (1987), "Federico Zuccaro y Felipe II: Los altares de las reliquias para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial", *Reales Sitios*, 94: 21-32.
- MULCAHY, R. (1992), *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid.

- MULCAHY, R. (1998), "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II", en catálogo de la exposición *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, Madrid: 159-183.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, M^a J. (1999), "Dionisio Mantuano y la Casita de Nazaret", *Reales Sitios*, 140: 76-77.
- NEWCOME, M. (1990), "Genoese drawings for the Queen's Gallery in El Pardo, Madrid", *Antichittà Viva*, 4: 22-30.
- NEWCOME, M. (1993), "Fresquistas genoveses en El Escorial", en VV. AA., *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid: 25-97.
- NEWCOME, M. (1995), "Artistas genoveses", en Mario de Giampaolo (dir.), *Dibujos italianos para El Escorial*, Madrid: 17-45.
- ORIHUELA, A. (2001), "Las murallas de Granada en la iconografía próxima al año 1500", en *Granada: su transformación en el siglo XVI*, Granada.
- OSTEN SACKEN, C. VON DER (1984), *El Escorial. Estudio iconológico*, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1985), "El tránsito hacia la modernidad del llamado naturalismo barroco español", *Fragmentos*, 4-5: 114-132.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1986), "Las colecciones de El Escorial y la configuración de la pintura del barroco española", en catálogo de la exposición *Las colecciones del Rey*, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid: 33-47.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992), *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y DíEZ GARCÍA, J. L. (1990), *Catálogo de las pinturas. Museo Municipal de Madrid*, Madrid.
- PONZ, A. (1788), *Viaje de España*, Madrid.
- REDÍN, G. (2007), *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma*, Madrid.
- RIVERA, J. (1984), *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid.
- ROCCO, G. (1939), *Pellegrino Pellegrini, l'architetto di San Carlo e le sue opere nel Duomo de Milano*, Milán.
- RODRÍGUEZ-ARANA, E. (2005), "Recuperación y restauración de la decoración del Torreón de la Reina en el Palacio Real de El Pardo", *Reales Sitios*, 165: pp. 54-73.
- ROSSO DEL BRENNNA, G. (1976), "Giovanni Battista Castello", en VV.AA., *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento*, Bérgamo.

- RUIZ ALCÓN, M^a T. (1969), “Capilla de la Dormición y Casita de Nazaret”, *Reales Sitios*, 22: 53-64.
- RUIZ ALCÓN, M^a T. (1987), *Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid..
- SAÉNZ DE MIERA, J. (1994), “Arquitectura y decoración en los reinados de Felipe IV y Carlos II”, en catálogo de la exposición *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid: 161-163.
- SAÉNZ DE MIERA, J. (1998), “La magnificencia del rey Prudente y la fama de El Escorial”, en catálogo de la exposición *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, Madrid: 105-133.
- SAÉNZ DE MIERA, J. (2002), *Reflejos y ecos de Erasmo y de Vives: Fray José de Sigüenza, la guerra y la pintura bélica de El Escorial*, en catálogo de la exposición *Erasmo en España*, Madrid: 112-127.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L. (2005), “La colección de pintura del Monasterio de la Encarnación” en *Real Monasterio de la Encarnación de Madrid. Guía didáctica*, Madrid: 59-78.
- SANCHO, J. L. (1987), “El boceto de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo”, *Boletín del Museo del Prado*, 22: 32-38.
- SANCHO, J. L. (2002), “Ianux Rex. Otra cara de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey”, *Reales Sitios*, 154: 34-45.
- SANCHO, J. L. y MARTÍNEZ LEIVA, G. (2003), “¿Dónde está el rey?. El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales (1650-1700)”, en catálogo de la exposición *Las cortes del barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Palacio Real, Madrid: 85-98.
- SANCHO, J. L. y SOUTO, J. L. (2009), “El arte regio y la imagen del soberano”, en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid: 167-185.
- SANTOS, Fr. F. DE LOS (1657), *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid.
- SANTOS, Fr. F. DE LOS (1695), *Descripción de las excelentes pinturas al fresco con que la Majestad del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo (que Dios guarde) ha mandado aumentar el adorno del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid.
- SCHOLZ-HÄNSEL, M. (1987), *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial*, Münster.
- SIGÜENZA, Fr. J. DE (1988), *La Fundación del Monasterio de El Escorial (1605)*, Madrid.
- SUIDA, W. y SUIDA MANNING, B. (1958), *Luca Cambiaso: La vita e le opere*, Milán.

TORMO, E. (1911) y (1912), “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio y el pintor”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XIX: 24-44, 85-111, 191-217 y 274-395; y XX: 60-63.

TORMO, E. (1912) y (1913), “Gaspar Becerra (Notas varias)”, *Boletín del Seminario Español de Excursionistas*, XX: 65-97; y XXI: 117-157 y 245-265.

TORMO, E. (1917a), “Visitando lo no visitable. La clausura de la Encarnación, de Madrid” y “Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV: 121-134 y 180-187.

TORMO, E. (1917b), *En las Descalzas Reales. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, Vol. I.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2003), “Luca Giordano y Carlos II”, en catálogo de la exposición *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, Palacio Real de Madrid: 73-98.

VOLK, M. C. (1977), *Vicencio Carducho and seventeenth century castilian painting*, Nueva York-Londres.

ZARCO CUEVAS, J. (1931), *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial 1566-1613*, Madrid.

ZARCO CUEVAS, J. (1932), *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial 1575-1613*, Madrid.

Las obras reales desde Felipe V a Fernando VII (1700-1833)

AGUEDA VILLAR, M. (dir.) (1980): *Antonio Rafael Mengs 1728-1799*, Cat. exp., Museo del Prado, Madrid.

ALPERS, S. y BAXANDALL, M. (1994): *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale U.P., New Haven & London.

ARNÁIZ, J.M. (1999): *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de S.M. 1723-1792*. Ediciones Antiquaria, Madrid 1999.

BEDAT, C. (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid.

BOTTINEAU, Y. (1962): *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V*, Burdeos 1962. Ed. esp., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, F.U.E., 1986. Nueva edición francesa, corregida y aumentada, Société des amis du Musée de Sceaux, Paris.

BOURGOING, J-F. (1788): *Nouveau voyage en Espagne, ou Tableau de l'Etat actuel de cette monarchie; contenant les détails les plus récents ... & le voyage de Mgr. le Comte d'Artois; Ouvrage dans lequel on a présenté avec impartialité tout ce qu'on peut dire de plus neuf, de plus averé & de plus interesant sur l'Espagne, depuis 1782 jusqu'à present...* 3 vols. Paris.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2000): “La iconografía de los Frescos de G.B Tiepolo en el Palacio Real de Madrid: entre el imaginario barroco y la razón ilustrada”, en Torrione, M. (ed). *España Festejante*, Malaga 2000: 431-440.

- CHECA, F. (1992): "Los Frescos del palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico", en *Archivo Español del Arte*, Tomo 65, nº 258.
- CIOFFI, I. (1992): *Corrado Giaquinto at the Spanish court: 1753-1762. The fresco cycles at the New Royal Palace in Madrid* (volumes I-III). Ph. D, New York University, 1992. UMI, Ann Arbor, Michigan.
- CONTENTO MÁRQUEZ, R. (1991): *Juan Gálvez, pintor de cámara de Fernando VII y director general de la Real Academia de San Fernando de Madrid*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Luis Alonso Fernández, UCM, Madrid.
- CUMBERLAND, R. (1787): *An accurate and descriptive Catalogue of the several paintings in the King of Spain 's Palace at Madrid*, Londres.
- DÍAZ GALLEGOS, C. (1988): "Un proyecto de Mengs para la boveda del "Teatro" en el Palacio de Aranjuez, *Reales Sitios*, 95. (1988): 57-60.
- DÍAZ GALLEGOS, C. (2001): "Las decoraciones murales en la planta principal del Palacio Real de Madrid", en *Arbor*, CLXIX, mayo 2001: 59-82.
- DÍEZ GARCÍA, J.L. (1999): *Vicente López (1772-1850)*, 2 vols. FAHAH, Madrid.
- FABRE, F. J. (1829): *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*. Aguado, Madrid.
- GARCIA SASSETA, M. C. (1971): "Corrado Giaquinto en España" en *Atti Convegno di Studi su Corrado Giaquinto*, 1969, Messina-Molfetta, 1971: 55-100.
- JONES, L. (1981): "Peace, Prosperity and Politics in Tiepolo's Glory of the Spanish Monarchy", *Apollo*, 114, (1981): 220-227.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. (1996): "Mengs y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España" en J. J. Junquera y Mato (ed.), *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la "Infanta" doña María Teresa de Vallabriga*, cat. exp. (Zaragoza, Patio de la Infanta, 14 octubre-30 diciembre 1996), Zaragoza: 89-110.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. (2000): "Sobre la *Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España*", en: *Boletín del Museo del Prado*, t. XVIII, núm. 36, 2000: 71-84.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. (2006): *La Casita del Príncipe de El Escorial*. Cuadernos de restauración de Iberdrola, XII. Patrimonio Nacional e Iberdrola, Madrid 2006.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. (2009): *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*. Patrimonio Nacional, Madrid.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. (2013): "El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs", en NEGRETE PLANO, A. (dir.) (2013): 94-107.

- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. y SANCHO, J.L. (2009): *Carlos IV, mecenas y coleccionista*. Cat. exp., Patrimonio Nacional, Madrid.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1951): "En el Centenario de D. Vicente López. Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid", *Academia*. 1951: 17-51.
- LEVEY, M. (1986) *Giambattista Tiepolo. His Life and Art*. Yale U.P., New Haven & London.
- LOPEZ SERRANO, M. (ed.) (1975): *El palacio Real de Madrid*, Madrid.
- LOPEZ TORRIJOS, R (1995): "José Francisco Fabre y las alegorías del Palacio Real de Madrid" *Reales Sitios*, nº 125.
- MANO, J.M. (1999) "Lorenzo Tiepolo. Vida privada y oficio de un veneciano al sercicio de Carlos III", en ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (dir.) (1999): 78-96.
- MANO, J.M. (2011): *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Fundación para la Historia del Arte Hispánico, Madrid.
- MANO, J.M. (2011): *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos, catálogo razonado*. Fundación Botín, Madrid.
- MENGS, A.R. (1780): *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*, Madrid.
- MERLO, J. de (1781): *Descripción de las obras de pintura, así históricas como alegóricas, que S.M. (q. D. g.) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs, su primer pintor de Cámara, año de 1781*. Mss. Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid, II-942.
- MORALES Y MARIN, J. L. (1979): *Los Bayeu*, Zaragoza.
- MORALES Y MARIN, J. L. (1980): *Vicente Lopez*, Zaragoza.
- MORALES Y MARIN, J. L. (dir.) (1990): *Vicente Lopez (1772-1850)*, Cat. expo. Madrid.
- MORALES Y MARIN, J. L. (1995): *Francisco Bayeu*. Moncayo, Zaragoza.
- MORASSI, A. (1962): *A complete catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo*, Phaidon Press, London.
- PAGDEN, A. (2001) "La Monarquía española en el siglo XVIII: A propósito de los frescos de Giambattista Tiepolo". *Reales Sitios*, nº 148, 2º trimestre 2001: 2-9.
- PEDROCCO, F. (dir.) (1998): *Giambattista Tiepolo 1696-1770*, Musée du Petit Palais, Paris.
- NÚÑEZ VERNIS, B. (2000): *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, FAHAH, Madrid.

- NEGRETE PLANO, A. (2012): *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (tesis doctoral, 2009), publicación electrónica, 2012: <http://eprints.ucm.es/17146/1/T31083.pdf>
- NEGRETE PLANO, A. (dir.) (2013): *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- PEREZ SANCHEZ, A. E. (1971): “En torno a Corrado Giaquinto”, *Archivo Español de Arte*, (1971).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1986): “El autor de la decoración del retrete de Fernando VII en el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, enero-abril 1986:33 y ss.
- PEREZ SANCHEZ, A. E. (ed.) (2006): *Corrado Giaquinto y España*, cat. exp. (Madrid, Palacio Real, 5 abril-25 junio 2006), Madrid.
- PLAZA SANTIAGO, F. J., *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975.
- PONZ, A., *Viaje de España*. Tomo VI, Madrid 1776, 1793.
- QUILLIET, F. (1808): *Description des tableaux du palais de S.M.C. Mss*, Real Biblioteca, II-3269. Transcrito íntegramente en SANCHO 2001.
- RIAZA MOYA, J. y SANCHO, J.L. (2010): “Le discours allégorique dans les galeries au XVIIIe siècle et l’Espagne: la salle du Trône au Palais royal de Madrid”, en CONSTANS, C., y VINHA, M. da, *Les grandes galeries européennes XVII-XIX siècles*. Centre de recherche du château de Versailles, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, Paris: 91-110.
- ROETTGEN, S. (1982): “I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid” en Cesare de Seta (ed.), *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma-Bari: 151-179.
- ROETTGEN, S. (1999): *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, vol. I: *Das malerische und zeichnerische Werk*, Hirmer, Munich.
- ROETTGEN, S. (2003): *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, vol. II: *Leben und Wirken*, Hirmer, Munich.
- SAMBRICIO, V. (1955): *Francisco Bayeu*, Madrid.
- SANCHEZ CANTON, F. J. (1953): *J.B. Tiepolo en España*, Madrid.
- SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J.R. (2011): “Una grisalla de Francisco Martínez Salamanca para la decoración efímera del Museo del Prado con motivo de la Jura de la Infanta Isabel como Princesa de Asturias”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 29, nº 47, 2011:120-133.

SANCHO, J. L (1993): “Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior de los palacios reales”, artículo en *Francisco Sabatini, la arquitectura como metáfora del poder*, cat. exp., Madrid: 143-166.

SANCHO, J.L. (1997): “Mengs at the Palacio Real, Madrid”, in: *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIX, n. 1133: 515-528.

SANCHO, J.L. (2001): « Cuando Palacio era el Museo Real. La Colección Real de pintura en el Palacio de Madrid organizada por Mengs, y la Description des tableaux du palais de S.M.C. por Frédéric Quilliet (1808)”, *Arbor*, tomo CLXIX, 665 (mayo de 2001): 83-141.

SANCHO, J.L. (2002): *El Palacio de Carlos III en El Pardo*, FAHAH, Madrid.

SANCHO, J.L. (2008): “El interior de la Casita del Príncipe” en SANCHO, J.L. (dir.), *La Casita del Príncipe en El Pardo*, Patrimonio Nacional, Madrid 2008: 47-101.

SANCHO, J. L (2009): “‘Tan perfectas como corresponde a SS.MM.’ Las artes en el reinado de Carlos IV”, en JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA Y SANCHO (dirs.) 2009.

SANCHO, J.L. (2013): “Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid”, en NEGRETE PLANO, A. (dir.) (2013): 50-63.

SANCHO, J.L, y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. (2001): “Mengs e la Spagna” en ROETTGEN, S. (ed) *Mengs : la scoperta del neoclassico*. Cat. Exp. (Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo / 11 junio 2001; ed. Alemana, *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 23 junio-3 septiembre 2001) Marsilio, Venecia, 2001: 71-85.

SARMIENTO, M (2002): *Sistema de Adornos del Palacio Real de Madrid*, edición de Joaquín Álvarez y Concha Herrero, Madrid 2002.

SCHWARZ-WEISWEBER, A. (2002) : *Die Tiepolo in Spanien*, (edición electrónica) Kiel 2002.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (1987): “Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Archivo Español de Arte*, LX, 240: 447-461.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (dir.) (1999): *Lorenzo Tiepolo*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2014): *Giandomenico Tiepolo: el artista en la Corte y sus retratos de fantasía*, cat. exp., Museo de Bilbao.

URREA FERNANDEZ, J. (1977): *Pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977 pp. 116-132.

URREA FERNANDEZ, J. (1988): “Una famiglia di pittori veneziani in Spagna: i Tiepolo”, en *Venezia e la Spagna*, Electa, Milán: 221-252.

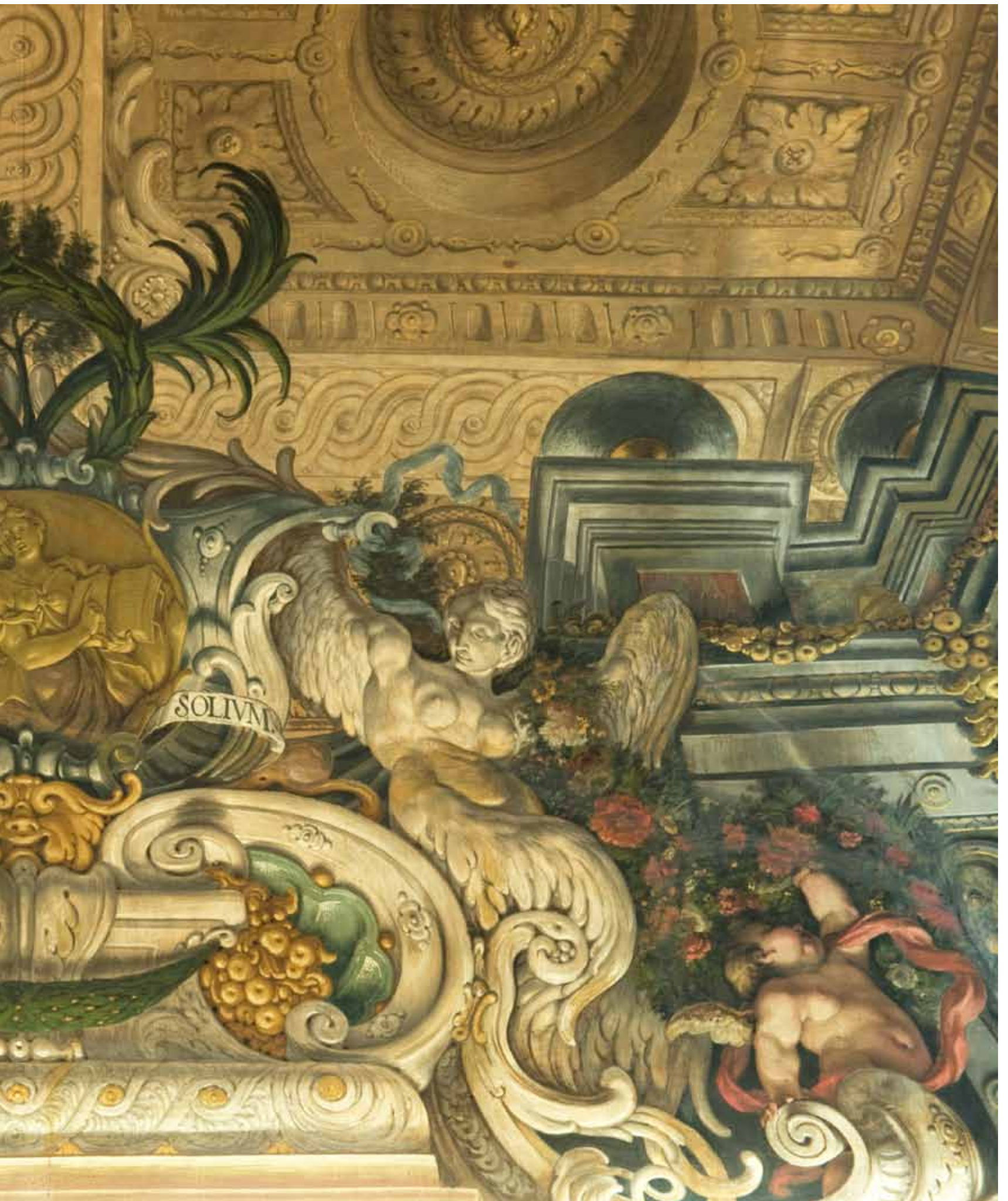
URREA FERNANDEZ, J. (2006): "Corrado Giaquinto en España" en PEREZ SANCHEZ, A. E. (ed.) (2006): 35-55.

WHISTLER, C. (1986): "G.B. Tiepolo at the Court of Charles III", *Burlington Magazine*, CXXVIII,996, (1986):199-203.

WHISTLER, C. (1999): "Lorenzo Tiepolo y el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid", en ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (dir.) (1999): 32-47.

La época del Barroco







Bajo la piel de la cal: pintura mural de los siglos XVII-XVIII

Félix Díaz Moreno

...de todos los modos que los pintores usan, el pintar en pared a fresco es el más magistral, de mayor destreza y expedición. Consiste en pintar en un día y de una vez lo que de las otras maneras dura mucho y se puede retocar. Quiere gran certeza y resolución; sus yerros no son remediabiles si no se vuelve a desencalar y derribar lo hecho. Es la pintura más varonil y más eterna y así, a los que la exercitan bien se les debe mayor reverencia y estima, como a mayores maestros.

Cuando en 1633 el pintor y tratadista Francisco Pacheco planteaba estas reflexiones en su *Arte de la Pintura*, se hacía eco de las declaraciones que Giorgio Vasari ya había avanzado tiempo atrás en sus *Vite* -1550 y 1568-, en ellas quedaba claramente establecida la consideración y dificultad que entrañaba este tipo de pintura, donde la técnica, la precisión y la diligencia en la ejecución la hacían distinguirse del resto de procedimientos pictóricos.

Si bien es cierto que el llamado *buon fresco* italiano se convirtió en el paradigma de la excelencia en la pintura y en el ideal de la maestría (motivado en buena medida por la supuesta creencia de su origen en el mundo romano, así como por los soberbios ejemplos materializados por Miguel Ángel), este modelo no fue en ningún caso el único adoptado para la elaboración de pinturas sobre este soporte, ya que en múltiples ocasiones se recurrió tanto al temple como al óleo, bien de manera específica o adaptándolas según las condiciones lo requerían. En cualquier caso, la pintura mural ejecutada bajo las estrictas reglas del *buon fresco*, que exigía la aplicación de una limitada gama de pigmentos naturales aglutinados con agua, sobre un mortero de arena y cal mientras éste permanecía húmedo, resultaba una empresa de complicada preparación e ímprobos cuidados, lo que determinó que la mayoría de maestros intentaran buscar alternativas más acordes con sus cualidades y distribución de tareas, a ello se unió un interés creciente por experimentar con nuevas formulaciones como por ejemplo las derivadas del uso del óleo lo que permitía una mayor densidad de la pincelada y una definición más incisiva en unos temas cada más complejos en sus composiciones.

Incluso en el momento de máximo apogeo de esta técnica en Italia, entre los siglos XIV y XV, fueron habituales los retoques en seco con temple u óleo. Sin embargo durante el siglo XVI, sobre todo en su segunda mitad, la alternancia en una misma obra de fresco y óleo se convertiría en una práctica reiterada y cuando la técnica se difundió al resto de Europa lo hará bajo este mismo prisma de alternancias y superposiciones. No debe extrañarnos por tanto que

Doble página anterior:
Casa de la Villa (Madrid). Salón
de Sesiones. Antonio Palomino.
Foto JCML

Página izquierda:
Real Colegiata de San Isidro.
(Madrid). Capilla del Cristo de la
Buena Muerte. Claudio Coello.
Foto JCML



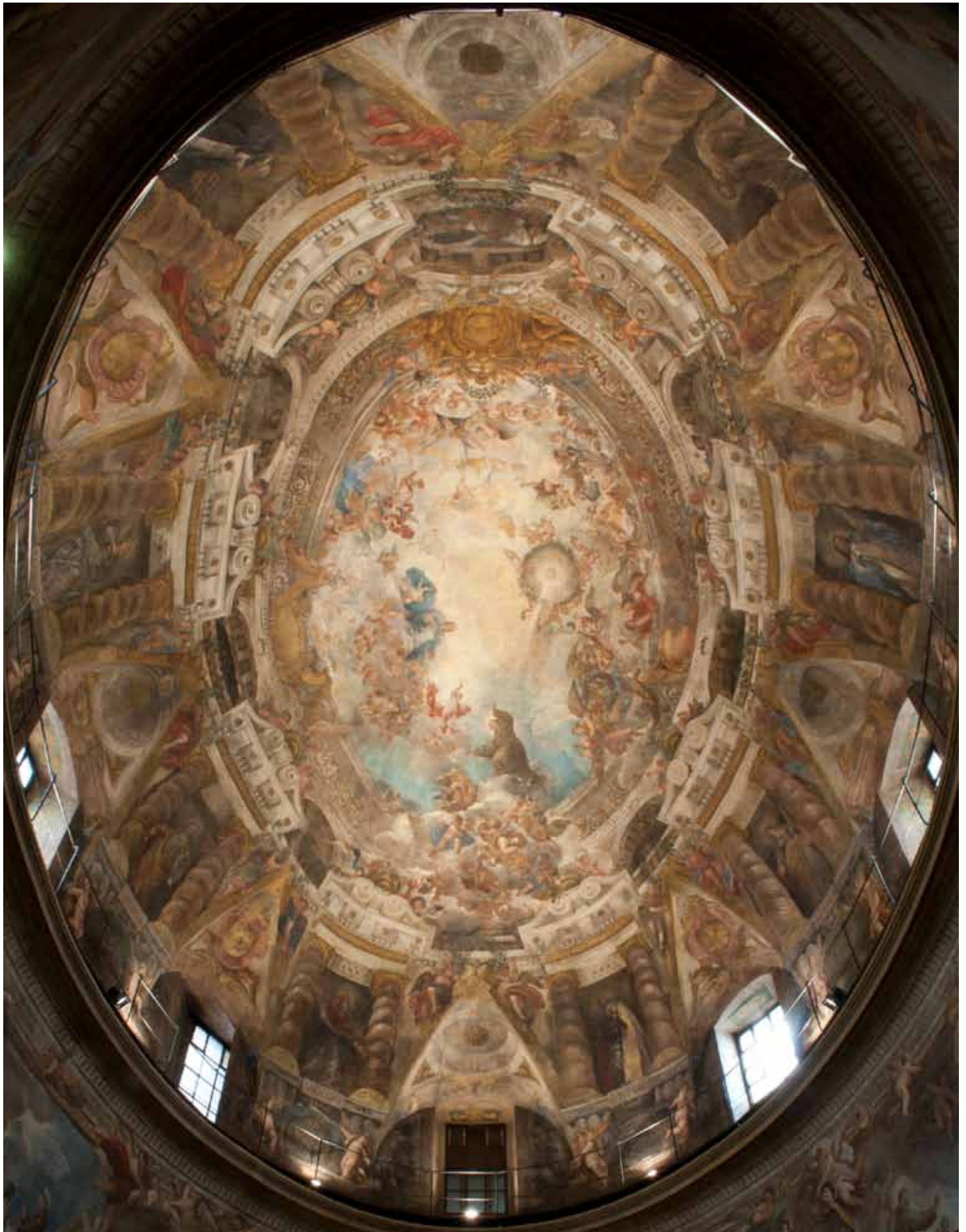
1. Casa de la Villa (Madrid).
Bóveda del oratorio, Milagros de
San Isidro. Antonio Palomino.
Foto JCML

en nuestro país, alejado de todos estos planteamientos y consideraciones, se fuera diluyendo el uso de tales recetas, que únicamente fueron rescatadas en parte, gracias a nuevos proyectos vinculados a la Corona.

La llegada de fresquistas y estuquistas reclutados por Carlos V y más activamente por Felipe II durante el siglo XVI, estuvo motivada por un deseo de manifestar la grandeza de la monarquía por medio de un programa decorativo-propagandístico que tenía en esta técnica una gran aliada, ya que unía una perdurabilidad casi ilimitada de sus ideales, en conexión directa con los logros de la civilización romana.

Su presencia era por tanto fundamental para llevar a cabo las decoraciones de los palacios y sitios reales con especial atención a El Escorial, lo que conllevó no solo la realización de grandes conjuntos decorativos, sino la apertura de talleres en los que se conjugó el aprendizaje de técnicas de pintura mural -que si bien no eran desconocidas por los pintores españoles habían caído en total desuso- con nuevas fórmulas provenientes sobre todo del manierismo toscano, caracterizado por una factura más densa y vibrante. Pero las artes de los maestros italianos no acabaron de cuajar entre los nuestros más proclives a la utilización de procesos menos arduos. Así Francisco de Holanda en su *De la Pintura Antigua* (1563 en la versión española), afirmaba que: “La pintura de fresco es muy estimada en Italia y es honrada por M. Micael Angelo en la

2. Iglesia de San Antonio de los
Alemanes (Madrid). Francisco
Rizi, Juan Carreño de Miranda,
Lucas Jordán. Foto JCML





3. Monasterio de Benedictinas de San Plácido (Madrid). Detalle cúpula. Francisco Rizi. Foto JCML

capilla de Sixto y por otros famosos pintores, así antiguos como modernos. Es pintura muy noble y antiquísima y no se sabe hacer en España. Dura mucho tiempo y es casi inmortal”.

En este breve párrafo se dan cita tres de las ideas que acabaron convirtiéndose en paradigmas indiscutibles y que con el paso del tiempo se transmitirían sin apenas reflexión al respecto. Que Miguel Ángel es el gran intérprete de esta técnica y por ello es honrado y respetado en todo el orbe y que la durabilidad de sus resultados era excepcional, eran axiomas que pocos se

atreverían a cuestionar. La tercera idea que subyace en la reflexión del pintor y tratadista, sin ser ficticia, merecería al menos abrirse al debate, pues constituye uno de esos pensamientos que a fuerza de repetirse han creado una corriente de opinión que anula cualquier intento de revisión, o al menos, de discusión y que por tanto no permite ahondar en una problemática que ayudaría a descifrar más claramente una forma de entender la praxis pictórica.

Empezaremos por tanto apartándonos del “árbol” para que nos deje ver con claridad el bosque, pues en este contexto, como en tantos otros, la sombra de El Escorial y de los encargos vinculados a la Corona, no fue solo alargada sino que pareció oscurecer todo aquello que no se movía al compás de su propia irradiación. Sin embargo, para negar la mayor será necesario apelar al origen de la controversia y para ello nada mejor que acudir a uno de esos textos que redundan en la idea anteriormente aludida, pero incidiendo nuevamente en que la referencia vuelve a hacerse sobre tareas que tienen al Rey y su obras como detonante. Hacia 1673 Jusepe Martínez escribía en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*: “Reparó S. M. en que para adornar los techos, galerías, bóvedas, había grande dificultad y falta de pintores, que pintasen al fresco; para esto, y para que se introdujese tal modo de pintura en España, por haber cesado por espacio de cuarenta años, mandó a Velázquez que enviase a Italia por dos famosos pintores”.

El análisis de Martínez, recurre de nuevo a la acostumbrada falta de maestros expertos en el empleo de la técnica al fresco, de ésta y anteriores referencias se generalizó la idea de que en nuestro país no existían pintores capacitados para desarrollar labores sobre muro, y esta creemos que es una idea errónea, como de hecho posteriormente comprobaremos por los ejemplos seleccionados. No hablamos de calidad, sino de un modo de afrontar ciertas prácticas.

El que nuestros pintores no desearan o supieran ejecutar un proyecto en *buon fresco*, por sus peculiares características, no les invalidaba para pintar sobre el muro seco utilizando temple u óleo. Así por ejemplo un maestro de la talla de Velázquez era reacio a someterse a la tiranía de este procedimiento según indicaba Martínez: “Ambos a dos [Velázquez y Mazo] fueron muy enemigos de la pintura al fresco por causa de no hallarse con ánimo de resistir semejante trabajo por ser en extremo de obrar muy dificultoso y ser ejecutado con mucha prontitud y práctica habituada, y el no poderse valer del natural, sino por el dibujo y gran consideración en las distancia”. En este caso, como en tantos otros, no era cuestión de impericia sino de actitud ante la pintura, donde prima la reflexión, la pincelada precisa, el logro, pero también el arrepentimiento, es en suma una opción personal, consensuada y como tal practicada.

Tras los años de efervescencia con Felipe II y ya con los estertores del siglo, tanto las empresas arquitectónicas como las decorativas iniciaron un dulce declinar que les haría perder la tensión paulatinamente, malográndose no solo el espíritu inicial sino aletargando unos conocimientos que no tuvieron continuidad en las potenciales generaciones. Durante la primera mitad del XVII, fresco y temple seguirían conviviendo con absoluta normalidad, si bien las técnicas en seco fueron ganando cada vez más terreno, no resultando extraña la intervención de ambas técnicas dentro de un mismo espacio o edificio. Más que una fórmula de trabajo, la técnica al fresco acabará por convertirse en un ideal. Todos la defienden pero pocos la esgrimen y dominan.

Maestros como Carducho, Cajés, Castelo, Nardi o Maíno entre otros, continuarán ejerciendo su magisterio en la pintura sobre muro, tomando el testigo posteriormente Juan Carreño de Miranda, Francisco Rizi, Francisco de Herrera “El Mozo” y una pléyade de pintores de más limitados recursos. Todos ellos formarán parte de ese grupo que utilizando temple u óleo concurrirán en importantes proyectos murales que en opinión de Jusepe Martínez supuso un periodo yermo de cuarenta años en lo tocante a la utilización del *buon fresco*.



4. Casa de la Panadería. Cuarto Real (Madrid). Vista general de la bóveda. Claudio Coello y José Jiménez Donoso. Foto JCML

Si bien este panorama resulta ajustado a la realidad en líneas generales, no lo es menos que durante esta primera mitad de siglo fueron los que mantuvieron viva la tradición de un arte que obtuvo interesantes resultados y que en algunos casos llegaron a un grado de excelencia significativo, sin los cuales no hubiera existido la base sobre la que asentar las novedades que a partir de 1658 y hasta 1662, introducirían los boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, verdadero revulsivo en la pintura decorativa de la corte, no tanto por el uso de una técnica (que seguirá sin contar con muchos seguidores) sino en cuanto a una manera de formular composiciones espaciales donde la arquitectura fingida resultaba su elemento más distintivo, creando una corriente a la que se sumaron los maestros españoles aunque con su particular idiosincracia.

Incluso Velázquez que había sido el artífice de la llegada de los italianos a la corte, no tuvo reparo alguno en potenciar la participación activa de los maestros hispanos en muchas de las obras en las intervenían los *quadraturistas* transalpinos. Este extremo aparentemente contrario a los intereses de Felipe IV, se movía más sobre la idea que de este tipo de pintura tenía el sevillano, quien consideraba más importante el espacio abierto y la construcción de las figuras, que las arquitecturas fingidas como referente visual predominante y omnipresente, es decir, abogaba, manteniendo un difícil equilibrio con su propia elección de los dos pintores, por la que había sido su principal opción de contratación en Italia, que no era otra que la de Pietro da Cortona y lo que él representaba dentro del mundo romano. Se produjo así una

simbiosis que convivió sin estridencias con el éxito de los boloñeses, tomando prestadas cuantas fórmulas fueron precisas, adaptándolas a composiciones de menor proyección. A su vez los mecenas encabezados por cierta aristocracia cortesana, representada mayoritariamente por nobles o estamentos eclesiásticos, deseosos de emular lo novedoso que representaban las obras para la monarquía contrató a pintores que fueran capaces de presentar composiciones formuladas bajo estos parámetros por lo que no resulta extraño localizar contratos de pintura mural en residencias madrileñas, no así las obras propiamente dichas. Similar actuación acontecía en las iglesias, conventos, ermitas, capillas o camarines, donde se daban cita los empeños de la nobleza por reforzar su prestigio fundando estos espacios religiosos que a su vez servían de enterramiento familiar exaltando su poder más allá de la muerte con formas elocuentes potenciadas por medio de la decoración. A ello se unían los deseos de la propia iglesia, embarcada desde hacía tiempo en la integración y participación activa de los fieles en la doctrina cristiana, convirtiendo los espacios sagrados en lugares no solo de reflexión y oración sino de aprendizaje y acercamiento por medio de la representación selectiva de temáticas e imágenes devocionales que ayudaran a crear una ambientación en la que el fiel sintiera de forma veraz y directa cuanto allí escenográficamente se le presentaba. Los centros religiosos cortesanos cuidaron con sumo esmero tales expresiones, mientras que en los ejemplos limítrofes se potenció más el ejemplo concreto o la idea general, en ellas se depositarán los resultados de tendencias tan diversas como contrapuestas a veces y donde salvo casos muy concretos no primará la calidad ni el nivel de exigencia, si bien si se plasmaría un deseo por avanzar sobre el camino propuesto. El escaso número de ejemplos conservados se debe a varios factores, desde la desornamentación que primaría en los inicios de la centuria hasta llegar a sus años centrales, los cambios de patrones que se producen al sustituirlos por nuevos valores, o la propia técnica empleada que en el caso del temple resultaba ser la más económica, pero también la más vulnerable a los agentes atmosféricos causa de graves inconvenientes y pérdidas generalizadas.

La llegada de un nuevo protagonista en 1692 haría cambiar otra vez las pautas de actuación, estableciendo un marco de referencia al que irremisiblemente todos acudirán, nos referimos al napolitano Lucas Jordán, su personal estilo directo, vibrante, de dinámicas composiciones que se abren en apoteosis celestes y lucidos escorzos se apoderó de forma rauda de cuantos observaron sus obras, convirtiéndose en cita ineludible hasta bien entrado el siglo XVIII. Para muchos, el desembarco de esta nueva tendencia supuso un nuevo obstáculo, si bien otros lo interpretaron como un revulsivo, un medio de avance y una sana competencia. Entre estos últimos sin duda debemos distinguir a Antonio Palomino quien no solo desarrolló una carrera práctica cargada de éxitos, conviviendo con la fama de Jordán, sino que fue capaz de sintetizar y analizar el mundo de la pintura y sus artífices en tres tomos de obligada consulta (1715 y 1726). Firme defensor de la pintura al fresco, admiró y respetó al partenopeo, de cuya percepción supo extraer las cualidades y características que finalmente conformarían su propio estilo.

En el segundo volumen de su *Museo Pictórico y Escala Óptica* incluyó amplios comentarios sobre la pintura al fresco, concretamente el capítulo IV lo dedicó por completo a realizar un recorrido pormenorizado por los materiales, técnicas y procesos de este tipo de pintura mural. Su interés por este procedimiento no se limitó a lo meramente teórico e informativo sino que a lo largo de sus argumentaciones explicó específicamente algunas obras realizadas con esta formulación, entre las que se encontraban sus más reputadas labores en diferentes ciudades españolas, en ellas el *buon fresco* dio un paso nuevamente al frente.

El siglo XVIII en este sentido fue una centuria donde el gusto por el fresco a la italiana volvería a tomar impulso, en esta ocasión aprovechando el interés despertado por los descu-



5. Iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula (Vallecas). Pechina, *San Marcos*. Juan Vicente de Ribera. Foto JCML

brimientos que iban apareciendo tras las excavaciones de Herculano (1738) y Pompeya (1748) potenciadas por Carlos VII de Nápoles, el futuro Carlos III de España. La calidad y estado de conservación de las escenas encontradas, rápidamente fueron catalogadas como manifestaciones artísticas de primer orden que necesariamente había que analizar y descifrar su misteriosa técnica de prodigiosos acabados. La divulgación de su trascendencia por Europa tuvo un excelente aliado en los viajeros del llamado *Grand Tour* quienes no dudaron en expandir la idea de excelencia de tales ejemplos y de su depurada intervención.



Todas estas tendencias, corrientes y características hemos podido constatarlas tras el análisis de un conjunto de obras cronológicamente situadas entre la primera mitad del XVII y finales del XVIII, a todas ellas les une el que no fueran encargadas directamente por la Corona, a pesar que en algunos casos en su materialización estuvieron muy cercanas a sus propuestas, tanto por la contratación de pintores afines como por temáticas e influencias estilísticas.

En nuestro recorrido por los diferentes ejemplos madrileños hemos podido verificar que las técnicas utilizadas en la pintura mural resultaron heterogéneas. Si bien durante el siglo XVII fueron mayoría los proyectos que sobre los revocos utilizaron el temple y el óleo, tanto de forma unitaria como alternando los aglutinantes, no se puede aducir idéntica circunstancia para el *buon fresco*; hecho que sí sucedería más a menudo durante el XVIII cuando esta técnica se hizo más habitual, aunque sin llegar nunca a desbancar a los otros dos procedimientos.

La variedad de trabajos ejecutados, unida al dispar conjunto de pintores que interpretaron los deseos de una clientela asentada en valores tradicionales y de intelectuales que pocas veces pudieron plantear programas iconográficos complejos, tuvo como resultado una temática muy en la línea con los intereses de la Iglesia en cada momento. La inmensa mayoría de los temas tuvieron un carácter religioso que buscaba la inmediatez, lo didáctico, lo ejemplar, utilizando tanto pasajes del Antiguo como del Nuevo Testamento; la vida de santos, mártires y escenas marianas, fueron también frecuentemente esgrimidos observando devoción y pasión a partes iguales, a veces con un claro sentido narrativo e inspirados en grabados, estampas e incluso tratados de arquitectura de donde se extrajeron fórmulas decorativas o geométricas; en otras ocasiones los modelos ofrecían lecturas alegóricas, proféticas o como prefiguración

6. Colegio Imperial (Madrid).
Capilla. Juan Delgado.
Foto JCML



7. Iglesia Catedral de las Fuerzas Armadas (Madrid). Pechina, *San Benito*. Luis y Alejandro González Velázquez. Foto JCML



de lo que había de llegar. Igualmente un tema recurrente fue la Eucaristía reflejada en la fundación de capillas y en su decoración.

Dentro de este apartado no podemos ni debemos olvidar la pintura decorativa que ornó importantes estancias con grutescos, roleos, guirnaldas, jarrones, etc., así como la compleja pintura ilusionística de forzadas arquitecturas que se elevan hacía cielos habitados por personajes que se mueven con total ingravidez sobre nuestras cabezas. Esta especial manera de entender la pintura dio origen a un complejo cúmulo de respuestas personales que no hicieron sino remarcar lo enrevesado de estos trabajos. Tomando prestada la voz de don Juan de Jáuregui y Aguilar en sus *Diálogos entre la Naturaleza y las Artes Pintura y Escultura*: “Esta es ya la Prospectiva,/ en cuyo cimiento estriva/ quanto colora el pincel;/ arte difícil y esquiva,/ y más que difícil, fiel”. Un arte, el de la pintura sobre muro, que a pesar de sus inconvenientes lograba la admiración de quienes con ojos atentos y asombro apenas disimulado escrutaban las líneas y los colores firmemente adheridos bajo la piel de la cal.

8. Convento de la Madre de Dios (Museo Arqueológico Regional) (Alcalá de Henares). Capilla del Rosario. Detalle. Foto MT

Obras representativas

- Convento de Franciscanas de la Purísima Concepción (Las Úrsulas), Alcalá de Henares. Iglesia
- Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Valdemoro*
- Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid
- Convento de Benedictinas de San Plácido, en Madrid. Iglesia
- Real Colegiata de San Isidro y de Nuestra Señora del Buen Consejo, Madrid. Capilla del Cristo de la Buena Muerte, Capilla de San José, Capilla del Pilar*
- Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, Pinto*
- Iglesia de las Calatravas o de La Concepción Real de Calatrava, Madrid*
- Casa de la Panadería, Madrid. Cuarto Real
- Convento de Mercedarias de la Inmaculada Concepción (Don Juan de Alarcón), Madrid. Iglesia
- Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol, Fuentidueña de Tajo. Capilla del Rosario*
- Hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís (VOT), Madrid. Escalera
- Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Carmen y San Luis, Madrid
- Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera (VOT), Madrid
- Convento de Agustinas Recoletas de la Encarnación del Divino Verbo, Colmenar de Oreja. Iglesia*
- Convento de Mercedarias de la Purísima Concepción (Las Góngoras), Madrid. Iglesia
- Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, actualmente Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Alcalá de Henares. Capilla de las Santas Formas*
- Iglesia parroquial de San Pedro Ad Vincula, Madrid. Capilla de la Virgen del Rosario*
- Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Colmenar de Oreja*
- Casa de la Villa, Madrid. Salón de Sesiones y Oratorio
- Ermita de Nuestra Señora de la Humosa, Los Santos de la Humosa*
- Iglesia parroquial de Santa María la Blanca, Alcorcón*
- Cartuja de Santa María del Paular, Rascafría. Biblioteca
- Cartuja-granja de Talamanca del Jarama. Capilla
- Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Navalcarnero
- Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia o de Antezana, Alcalá de Henares
- Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, Los Santos de la Humosa
- Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Meco*
- Monasterio de Benedictinos de Montserrat, Madrid. Iglesia
- Colegio Imperial, actualmente Instituto San Isidro, Madrid. Capilla de la Real Congregación de la Purísima Concepción*
- Iglesia parroquial de San José, Madrid
- Convento de Bernardas del Sacramento, actualmente Iglesia Catedral Castrense del Sacramento, Madrid
- Basílica Pontificia de San Miguel, Madrid
- Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor, Madrid. Sacristía de los Caballeros*
- Iglesia del Convento de Mercedarios Descalzos, actualmente Santuario del Santísimo Cristo de los Aflijidos, Rivas Vaciamadrid
- Iglesia parroquial de San Marcos, Madrid
- Monasterio de la Visitación de Nuestra Señora, actualmente Iglesia parroquial de Santa Bárbara, Madrid
- Santa Iglesia Catedral de Santa María Magdalena, Getafe*
- Iglesia parroquial de la Asunción Nuestra Señora, Brea de Tajo*
- Real Parroquia de San Ginés, Madrid. Real Capilla del Santísimo Cristo de la Redención
- Iglesia parroquial de la Nuestra Señora de la Asunción, Algete*
- Iglesia parroquial de San Esteban Protomártir, Torrejón de Velasco*
- Convento de Dominicos de la Madre de Dios, actualmente Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares. Capilla del Rosario*

Otras obras

- Iglesia parroquial de San Francisco Javier, Nuevo Baztán*
- Cartuja de Santa María del Paular, Rascafría. Sagrario
- Ermita de la Soledad, Torrelaguna*
- Iglesia parroquial de San Pedro Ad Vincula, Redueña*
- Iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Ciempozuelos
- Ermita de la Virgen del Puerto, Madrid*
- Iglesia parroquial de Santa María del Castillo, Perales de Tajuña*

*Obra restaurada por la Comunidad de Madrid

Convento de Franciscanas de la Purísima Concepción (Las Úrsulas), Alcalá de Henares

Santa Úrsula, 3
Diego Madrid, 1643

En 1573, don Gutierre de Cetina, canónigo de la iglesia magistral, pedía licencia para fundar un convento de franciscanas concepcionistas en la villa de Alcalá de Henares. Debido a que años antes había sido salvado de perecer ahogado, gracias a la intercesión de Santa Úrsula y en señal de agradecimiento puso bajo la advocación de la santa y las once mil vírgenes su futuro monasterio. El ofrecimiento del mecenas fue rápidamente aceptado y un año más tarde se firmaron las escrituras de fundación en las cuales quedaba establecido como el monasterio se asentaría sobre sus casas principales en la calle de la Justa y la iglesia se construiría de nueva planta en casas adjuntas, constituyendo todo ello una vez finalizado un extenso conjunto arquitectónico.

En abril de 1574 se iniciaba la construcción de la iglesia que debía seguir las máximas franciscanas en cuanto a austeridad y modestia en sus elementos básicos. De una sola nave dividida en dos espacios por un arco toral, seguía otros ejemplos de esta orden en la población. Destaca la capilla mayor de planta cuadrada y armadura ochavada así como la nave cubierta igualmente por armadura y rematada por coro alto a los pies.

Durante la primera mitad del siglo XVII se efectuaron nuevas obras financiadas por don Luis de Ellauri y Medinilla, caballero de Montesa y del Consejo de su Majestad en la Contaduría Mayor de Cuentas, así como regidor perpetuo de la ciudad de Guadalajara; entre ellas destacó la edificación de una capilla sacramental (a modo de camarín) junto a la cabecera de la iglesia, que posteriormente pasaría a cumplir labores de sacristía de la clausura. De estructura rectangular cubierta por cúpula oval sobre pechinas rectas se encuentra totalmente ornamentada. La decoración mural corrió a cargo de Diego Madrid, según reza en una inscripción bajo la figura de Cisneros: “Didacus Madrid Pictor Principis et Insignis/ Collegij et Academiae Complut. façiebat Anno/ 1643”. Este apenas conocido pintor se ha relacionado con un tal Diego Rodríguez, si bien existen diferentes maestros homónimos activos por las mismas fechas.

La pintura mural al temple se sitúa tanto en los paramentos verticales como en la cúpula oval que se asienta sobre cuatro pechinas planas, utilizadas para rememorar la memoria de los patronos por medio de los escudos nobiliarios de la familia que se acomodan sobre águilas



9. Convento de las Úrsulas.
(Alcalá de Henares) Cúpula oval
con ángeles músicos. Foto JCML

con las alas extendidas (Fig. 9). En el muro peldaño con la cabecera de la iglesia se diseñó un gran retablo fingido con columnas corintias y rematado por pirámides, bolas y jarrones con flores; articulado sobre tres calles, en la central se reservó el espacio de honor a una especie de hornacina horadada que comunicaba con el presbiterio en donde se depositaba el ostensorio, éste era iluminado gracias a una ventana abierta en el muro contrario. En las calles laterales se representaban como si fueran telas, dos santos de especial consideración para la comunidad y la villa como eran San Francisco y San Diego, ambos de cuerpo entero sobre hornacinas fingidas. Se completaba la decoración en este lienzo de pared con dos pequeños edículos en alto rematados en frontón triangular con los monogramas de Jesús y María sustentados sobre hermas, en cuyo interior figuraban dos imágenes genuinamente complutenses: los Santos Niños. Ambos caracterizados a la romana y con la palma de martirio, San Justo con una cruz y libro y San Pastor con una tablilla escolar (Fig. 11).

En el muro contrario se establecieron a ambos lados de la ventana dos nuevas representaciones; enfrentada con la imagen de San Francisco, se pintó a Francisco Jiménez de Cisneros como cardenal y al otro lado a San Ildefonso arzobispo de Toledo (Fig. 10). La aparición del franciscano fundador de la universidad en una capilla de este tipo rodeado de santos y mártires, se entiende básicamente por el interés despertado hacia su persona generado a raíz del proceso de su beatificación que se había puesto en marcha entre 1626 y 1632 por parte del arzobispado de Toledo y que se retomó posteriormente por el Colegio Mayor de San Ildefonso a la



largo de la segunda mitad del siglo. Las biografías y crónicas de sus hechos más significativos y virtudes se sucedieron sin demora desde su muerte en 1517, destacando la *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio...* escrita por Álgar Gómez de Castro en 1569, a la que siguieron un importante conjunto especialmente durante el siglo XVII, destinados a loar su memoria y conseguir el propósito aludido anteriormente.

En los lados cortos del rectángulo se mostraban sobre sus muros dos imágenes individualizadas, una de ellas era *Santa Teresa como escritora*, quien había sido recientemente canonizada por Gregorio XV en 1622 (nombrada Doctora de la Iglesia en 1970). El tipo iconográfico utilizado consistía en presentar a la fundadora de la Orden del Carmen en actitud de escribir, esta disposición no difería mucho de los planteados en el siglo anterior, de pie en este caso casi al modo escultórico, sostiene la pluma en su mano derecha mientras en la izquierda sujeta el libro donde escribe gracias a la intercesión del Espíritu Santo en forma de paloma, esta faceta se refuerza visualmente con la incorporación de una mesa con libros.

En el muro contrario, el maestro pintó las *Tentaciones de San Antonio Abad*, monje cristiano fundador de la orden eremítica con fama de bondadoso y austero que según las crónicas de San Atanasio y San Jerónimo, transmitidos posteriormente por Jacobo de la Vorágine en el siglo XIII, fue tentado en reiteradas ocasiones por el diablo en el desierto saliendo triunfador de las mismas, convirtiéndose en modelo de piedad cristiana. Aparece en esta ocasión representado con un forzado escorzo que pone en conexión la parte ascética y la de las continuas instigaciones.

10. Convento de las Úrsulas (Alcalá de Henares). Francisco Jiménez de Cisneros como cardenal. Firmado. Diego Madrid, 1643. Foto JCML

11. Convento de las Úrsulas. (Alcalá de Henares). *San Justo y San Francisco*. Foto JCML

En ambos casos e imitando lienzos se presenta a los santos dentro de óvalos con marcos decorados por cartelas y orlas recortadas combinadas con festones. Todo el repertorio utilizado es de tradición manierista y el pintor parece estar copiando obras anteriores, bien directamente, por dibujos o estampas, o bien extrayendo los modelos de tratados de arquitectura, como el *Tercer y Cuarto Libro* de Sebastiano Serlio en su traducción al castellano por Francisco de Villalpando que venía circulando desde 1552 por muchos talleres y cuyos grabados y colores pudieron servir de elemento evocador.

Los muros de la capilla además de lo ya indicado, se articulaban por medio de pilastras cajeadas sin entablamento en los ángulos de la estancia rematadas con capiteles mixtos a partir de elementos del dórico y el jónico todo ello delineado y pintado para dar esa sensación de espacio arquitectónico que juega con la realidad y la ficción. Además toda la capilla está recorrida en su parte superior por guirnaldas de frutos que penden de anillas formando ondas y en los ángulos cayendo verticalmente por medio de cintas.

La decoración de la cúpula oval arranca de un friso con varias molduras en las que se superponen pequeñas hojas de acanto, ovas y dentículos; justo por encima aparecen un coro celestial de ángeles músicos de inferior calidad pictórica en actitud de loa y adoración de un cáliz eucarístico, en relación directa con el carácter de esta capilla.

Este conjunto artístico, si bien no resulta innovador en cuanto a sus contenidos y composiciones, tiene una especial significación en la Comunidad de Madrid pues supone un caso excepcional de conservación de pintura mural de la primera mitad del siglo XVII, la falta de otros ejemplos creemos no se debe a la inoperancia de nuestros pintores sino al fuerte deterioro que sufren las obras realizadas con esta técnica con el paso del tiempo y unas condiciones atmosféricas adversas, lo que ha malogrado sin duda otros ejemplos.

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Valdemoro

Plaza Cánovas del Castillo, 12

Antonio van de Pere. 1660

Situada en el Sur de la Comunidad, la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción se construyó en la segunda mitad del XVII en el solar de anteriores edificaciones, siendo su fundación de principios del XVI. Se viene considerando que en las obras intervino el arquitecto de la Compañía de Jesús, Francisco Bautista. De planta única dividida en cinco tramos cubiertos con bóveda de cañón y lunetos, se ve acrecentada por cuatro capillas en cada uno de sus lados. El templo sufrió importantes daños, agravados por la caída de su torre durante el terremoto de Lisboa en 1755. Destaca su retablo mayor obra de los Bayeu y Francisco de Goya.

La iglesia atesora importantes obras de arte entre las que podemos destacar las pinturas al fresco realizadas por Antonio van de Pere (c. 1618-1680), pintor de origen flamenco del que poseemos una considerable cantidad de obras, pero que sin embargo apenas tenemos datos de su biografía y trayectoria. De su obra conservada la mayor parte son cuadros de altar con tema religioso. A pesar de su origen, su estilo se mueve plenamente en las características de la escuela madrileña si bien le distingue una utilización del color un tanto pobre y apagada de atmósfera grisácea, en contraposición a la riqueza y vivacidad cromática de pintores cercanos a su estilo. No es una artista de sobresaliente calidad siendo sus recursos limitados.

Entre los tramos de la nave de la iglesia, pintó cinco composiciones al fresco más las del coro alto; el estado de conservación del conjunto ha sido bastante deficiente hasta una reciente restau-



12. Iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Asunción (Valdemoro).
Coro. *Gloria de todos los santos*.
Antonio van de Pere. Foto JCML



13. Iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Asunción (Valdemoro).
Pechina, *San Mateo Evangelista*.
Antonio van de Pere. Foto JCML

14. Iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Asunción (Valdemoro). Bóveda nave central *Asunción de la Virgen*. Antonio van de Pere. Foto JCML



15. Iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Asunción (Valdemoro). Bóveda nave central, *Martirio de San Sebastián*. Firmada: Antonio van de Pere. Foto JCML



16. Iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Asunción (Valdemoro). Bóveda nave central, *Degollación de San Juan Bautista*. Firmada: Antonio van de Pere y fechada en 1660. Foto JCML



17. Iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Asunción (Valdemoro). Bóveda nave central, *Adoración de los Reyes Magos*. Antonio van de Pere. Foto JCML



ración que ha conseguido detener su deterioro, dejando sin cubrir las lagunas pictóricas . Sobre el coro realizó la *Gloria de todos los Santos*, obra con graves pérdidas presidida por la Trinidad donde aparecen un gran número de rostros de invariable fisonomía a excepción del San Felipe Neri que es un retrato de buena calidad (Fig. 12). Sus tipos humanos son generalmente delgados, de cabeza redonda y rasgos menudos. En el coro también pintó los lunetos, marcos de ventana y el intradós del arco con roleos y paisajes decorativos. Las composiciones de la nave desde el coro a la cabecera siguen este orden: la *Adoración de los Reyes Magos* en muy mal estado con bastantes pérdidas, la *Conversión de San Pablo* fresco apenas perceptible y por tanto de difícil lectura; la *Degollación de San Juan Bautista* de composición un tanto arcaica con una marcada falta de in-

ventiva donde se comprueba el uso de estampas, los fondos arquitectónicos son convencionales versionados de otras obras o de grabados; se encuentra firmada y fechada en un escalón en 1660. El *Martirio de San Sebastián*, ésta es sin embargo su labor más cercana a lo veneciano, se halla firmada en el ángulo inferior derecho con sus iniciales, y por último la *Asunción de la Virgen*, muy dañada en su parte inferior (Figs. 14-17). Al conjunto deben sumarse las cuatro pechinas dedicadas a los *Evangelistas*, destacan por su buena factura y la rápida asimilación de las enseñanzas que tan solo dos años antes habían importado los italianos Mitelli y Colonna, todas ellas incorporan la típica molduración arquitectónica y tipo de guirnalda sostenida por ángeles que introdujeron los boloñeses, así como las fingidas arquitecturas (Fig. 13).

Iglesia de San Antonio de los Alemanes, Madrid

Corredera Baja de San Pablo, 16

Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, 1662-1666. Lucas Jordán, 1698-1701

La necesidad de renovar la sencilla ornamentación de la iglesia, hizo que entre 1660 y 1662 se decidiera pintar la enorme cúpula, para tan especial proyecto se requirieron los servicios del boloñés Angelo Michele Colonna como gran exponente de los *quadraturistas* en Madrid, máxime tras la muerte de Mitelli en 1660. Su labor consistiría en presentar varias propuestas para la decoración de la bóveda, materializando sus ideas por medio de tres dibujos que nunca llegaron a hacerse efectivos pues en septiembre de 1662 abandonó el país. Sin embargo, el material sirvió a Francisco Rizi (1614-1685) para formular un nuevo proyecto que retoma algunas de las ideas presentadas por el italiano y sobre todo incidía en la idea general de conjunto. Replanteó la parte del tambor doble fingido por medio de columnas pareadas con frontones de volutas entre cuyos fustes situaría figuras, asumiendo el anillo continuo ovalado, así mismo diseñaría el espacio central abierto con la escena de la *Gloria de San Antonio* sobre el cielo, que posteriormente se encargaría de materializar Juan Carreño de Miranda (1614-1685) (Fig. 20).

La intervención de ambos maestros se iniciaría por tanto hacia 1662 dilatándose su conclusión por causas diversas hasta 1666, fecha en la que las exhaustas arcas de la Hermandad quedaron sin provisión de fondos para continuar la obra, si bien se remató la decoración en estuco con ángeles sosteniendo guirnaldas y cartelas que bajo la cornisa realizó el escultor italiano Juan Bautista Morelli.

En 1668 con la definitiva independencia de Portugal, se acordó que el patronato fuera privativo del Rey. Carlos II a su vez lo cedió un año después a su madre doña Mariana de Austria hasta el año de su muerte en 1696 pasando entonces a Mariana de Neoburgo convirtiéndose desde esa fecha en la iglesia de San Antonio de los Alemanes. En 1701 la reina renunciará al patronato transfiriéndolo entonces a la Real Hermandad del Refugio.

Una vez planteado el proyecto, se fue materializando en base a la colaboración activa entre ambos pintores. En la zona del tambor fingido y entre los pares de columnas se situarían santos portugueses realizados por Carreño con alguna intervención de Rizi, retocados posteriormente por Jordán. Los santos y mártires seleccionados fueron: Gonzalo de Amaranto, Santa Sabina mártir; Santa Irene de Santarem; el Papa San Dámaso; San Fructuoso; Santa Juliana mártir; Santa Beatriz de Silva y San Amador de Montsatso. El segundo cuerpo del tambor remataba en una cornisa con ménsulas que daban paso a la apertura exterior donde se desarrollaría la grandiosa escena celeste de la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Antonio de Padua*, el fresco fue resuelto con gran maestría por Carreño de Miranda en un alarde de espectacularidad, dinamismo y sabia disposición escenográfica (Fig. 19).



18. Iglesia San Antonio de los Alemanes (Madrid). Panorámica. Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda, Lucas Jordán. Foto JCML

En 1698 se produciría un hecho significativo que trastocaría en parte el conjunto, nos referimos a la entrada en el proyecto de Lucas Jordán (1634-1705) quien intervendría en diversas fases hasta 1701. El napolitano no sólo actuó en la cubrición de los paramentos que permanecían immaculados dentro de la iglesia, sino que su propósito pasaba por la modificación incluso de las capillas-hornacinas, las cuales debían aumentar o disminuir su huecos dependiendo de sus intereses pictóricos, así mismo mandó desmontar los antiguos retablos sustituyéndolos por las gruesas molduras actuales, todo ello en aras de conseguir un efecto global que potenciara su idea de la decoración. No solo actuó en la arquitectura sino que restauró, retocó y cambió, según indicó Palomino, figuras y estructuras pictóricas elaboradas por Rizi y Carreño. Así por ejemplo en el tambor fingido, transmutó las iniciales columnas lisas por otras salomónicas con el tercio inferior estriado, retocó las figuras de los santos y añadió bajo ellos parejas de ángeles que sujetaban fingidas cartelas bronceínas con representación de algún significativo pasaje biográfico. Buscando conseguir un mayor movimiento en la parte celeste que se sumara a lo ya realizado, incorporó nuevos grupos de ángeles que incluso desbordaban el marco y colocó al santo sobre una nube creando un continuo espacial que se proyectaba más allá del propio templo.



En los muros, distribuyó las escenas siguiendo un mismo esquema que conjugaba tres niveles de lectura, según Gutiérrez Pastor y Arranz Otero: uno popular y piadoso que se ejemplificaría por medio de tapices fingidos donde se representarían diversos milagros del santo, otra intermedia de carácter más erudito sustentada en alegorías de virtudes y una de inspiración monárquica y cristiana con la presentación de reyes y príncipes que actúan como antecedentes santos de la monarquía reinante.

Desde el altar mayor y en el lado del Evangelio se sitúa en primer lugar el *Milagro de la predicación de San Antonio de Padua a los peces en Rimini*, la virtud que acompaña a este hecho milagroso en la parte intermedia es la *Caridad*, esta figura alegórica se encuentra recostada sobre el arco de la capilla que tiene justo al lado; en la parte inferior aparece *Santa Idacia o Santa Edita de Inglaterra*.

El siguiente prodigio representado sobre el fingido tapiz recogido por ángeles es el *Milagro de la restitución del pie cortado*, la virtud que le acompaña pudiera tratarse de *la Paz* y de *la Penitencia* y en la parte inferior *San Enrique emperador de Alemania*.

El tercer milagro recoge el momento en que el *Asno reconoce en la ostia el cuerpo de Cristo y se arrodilla*, acompañan la escena la *Verdad* y la *Experiencia* completando la composición *San Luis rey de Francia*.

El cuarto espacio de similares características está ocupado por el *Milagro del muerto en la carreta*, como virtud se representa a la *Mansedumbre* o bien la *Inocencia* a quien acompaña *San Esteban, rey de Hungría*.

19. Iglesia San Antonio de los Alemanes (Madrid). Cúpula. Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda, Lucas Jordán. Foto JCML



20. Iglesia San Antonio de los Alemanes (Madrid). Cúpula, *Gloria de San Antonio*. Juan Carreño de Miranda. Foto JCML

La siguiente escena narra el *Milagro del ciego fingido* en una composición multitudinaria, la virtud sería en este caso la *Imitación* o la *Contricción* y el personaje real que da sentido al programa es: *San Hemerico príncipe de Hungría*.

Continúa el ciclo con el episodio del *Milagro de la curación de un muchacho tullido*, acompañan este acontecimiento las alegorías de la *Fe Católica* y la *Caridad*, mientras que en el registro inferior se pintó a *San Hermenegildo rey de España*.

La penúltima composición recrea el suceso del *Milagro de la tormenta que no mojó a los asistentes a un sermón de San Antonio*, la alegoría en esta ocasión resulta de difícil identifica-

ción pudiendo tratarse del *Deseo*, abajo el rey *Fernando III rey de Castilla y conquistador de Sevilla*.

El milagro con el que se cierra el ciclo es el conocido como *Milagro del recién nacido que nombra a su padre*, la virtud representada bien pudiera ser la *Amistad* mientras que en la zona inferior se encuentra perfilada la reina *santa Cunegunda de Bamberg*.

Sin lugar a dudas la intervención de Jordán fue mucho más allá de un simple encargo, al transformar por completo la espacialidad de la iglesia por medio de una variedad de recursos pictóricos que armonizan y materializan su idea de obra de arte total, proyectada por sus pinceladas rápidas y formas sugeridas que potencian volúmenes y crean un ritmo dinámico de desbordante originalidad.

Convento de Benedictinas de San Plácido, Madrid. Iglesia

Calle de San Roque, 9

Francisco Rizi. Década de 1660

Tras varios intentos fallidos, debido a las reiteradas negativas para autorizar nuevas fundaciones religiosas, finalmente el 8 de febrero de 1624 y de la mano de protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva se aprobaba el asentamiento de un monasterio de benitas en las antiguas dependencias del monasterio masculino de San Plácido entre las calles de san Roque, Pez y Madera.

A partir de este momento con la entrada de las monjas y la generosidad del patrono, se iniciaron múltiples obras de rehabilitación, ampliación y mejora tanto en la iglesia como en el resto de estancias conventuales. En 1641 se decidió finalmente construir un nuevo templo y otras edificaciones anejas, si bien las obras se ralentizaron enormemente con la caída en desgracia del protonotario y la acumulación de pleitos que desembocará con su muerte en 1653. El nuevo patrono, sobrino del anterior, mantuvo su interés por el convento y en 1655 se reiniciaba el proyecto de la nueva iglesia que se encontraba cimentada según la nueva traza del agustino recoleto fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679), continuando la construcción hasta 1658.

Una vez rematado el templo comenzaron las labores de ornato entre las que debemos destacar las variadas composiciones ejecutadas sobre muro, sin desmerecer los magníficos ejemplos desarrollados en retablos, pinturas sobre lienzo y esculturas entre muchas otras (Fig. 21).

Sin lugar a dudas una de las estructuras que más llaman la atención es su amplia cúpula encamionada, en este caso sin tambor, que proyectó el arquitecto agustino y que incluso él mismo se encargó de publicitar en la segunda parte de su tratado *Arte y uso de Architectvra* (1665) donde pondera el sistema constructivo, la pureza de líneas y el equilibrio en su decoración, todo lo cual se vio enriquecido por la intervención de uno de los máximos exponentes de la pintura decorativa de la corte, autor de importantes obras en diverso formato y maestro de muchos otros pintores deseosos de aprender esta técnica de fingidas arquitecturas puestas de moda por los italianos Mitelli y Colonna tras su paso por España, nos referimos a Francisco Rizi (1614-1685), hijo de Antonio Ricci pintor italiano que llegó a España acompañando a Federico Zuccaro para trabajar en El Escorial, a su aprendizaje paterno se uniría el de Vicente Carducho de quien fue un excelente discípulo; destacará por su versatilidad tanto en la consecución de temáticas como en la utilización de técnicas diversas.

La década de 1660 se convertirá en un periodo de intensa actividad como pintor mural, su participación en la ermita de San Pablo del Retiro, Salón de Espejos del Alcázar, Catedral de



21. Monasterio de Benedictinas de San Plácido (Madrid). Retablo Mayor, pechinas y cúpula.
Foto JCML



22. Monasterio de Benedictinas de San Plácido (Madrid). Cúpula. Francisco Rizi. Foto JCML

Toledo, San Antonio de los Portugueses, el convento de Atocha o las Descalzas Reales entre otras, son buena muestra de ello.

Su trabajo en las benedictinas de San Plácido será diverso centrándose sobre todo en la zona de la cúpula, bóveda y capilla del Sepulcro. En su media naranja y linterna intervino tras el paso de un maestro dorador que cobró por este trabajo 1000 ducados, tras esta actuación iniciaría su labor de pintura por la cual recibió un monto total de 2500 ducados. La cúpula como en otros muchos ejemplos se dividió en ocho sectores gracias a la utilización de molduras pareadas a modo de pilastras decoradas con jarrones y formas vegetales como si de grutescos se tratara; los gajos que se originan fueron ricamente decorados con elementos arquitectónicos y vegetales compuestos por guirnaldas y coronas de laurel, éstos a su vez se hicieron acompañar por pequeños ángeles que parecen moverse con desenvoltura entre las estructuras marcando así la profundidad de las composiciones por medio de sus volúmenes y escorzos. Existe un dibujo preparatorio de uno de estos cascos que fue dado a conocer por

Pérez Sánchez. El motivo central, quizás poco adecuado para esta fundación, son las cruces de las órdenes militares de Alcántara, San Juan, Calatrava, San Mauricio, Avis, San Esteban, Cristo y Montesa. La misma formulación decorativa vegetal en dorado y grises se proyecta sobre la linterna (Fig. 22).

Las pechinas también fueron realizadas por Rizi, mostrándose en esta ocasión más colorista al introducir un mayor número de elementos narrativos. Todas parten de un esquema común, en la parte baja y flanqueado por dos ángeles se muestra un escudo con las armas del II marqués de Villalba (don Jerónimo de Villanueva Fernández de Heredia, sobrino del fundador) asomando en sus laterales los extremos de la cruz de Alcántara, por tanto posterior a 1653. En gran medallón central que se asienta sobre una arquitectura cóncava fingida de fondo, la representación principal y en la parte superior cartela con el nombre y ángeles que sujetan cortinas voladas ayudando así a dar la sensación de profundidad y dinamismo.

Las pechinas ricamente encuadradas están dedicadas a cuatro santas benedictinas en actitud de oración o éxtasis: *Santa Hildegarda de Bingen abadesa, Santa Isabel Abadesa, Santa Juliana Abadesa y Santa Francisca Romana*.

Francisco Rizi también pintó otra serie de frescos enmarcados en molduras de líneas quebradas, así en la bóveda del presbiterio justo por encima del retablo mayor representó la *Inmaculada con San Juan Evangelista* interpretada como la Mujer del Apocalipsis con todos los atributos para su reconocimiento: el dragón de siete cabezas o las coronas de oro y estrellas. En la bóveda de la nave se encuentra en similar moldura el *San Benito en la visión de la Trinidad*. En ambos casos los repintes que se efectuaron en 1908 desvirtuaron un tanto estas pinturas.

En los machones del crucero justo debajo de las pechinas de la cúpula y por encima de las hornacinas donde aparecen las esculturas de San Anselmo, San Ildefonso, San Bernardo de Claraval y San Ruperto de Salzburgo de Manuel Pereira, Francisco Rizi pintó sobre lienzo encastrado en el muro, unas curiosas composiciones de diversos hechos de los cuatro doctores de Nuestra Señora imitando lámina de bronce, por este trabajo cobró 250 ducados. Se conserva en los Uffizi un dibujo preparatorio para el San Bernardo.

A todo ello deberíamos sumar que entre 1662 y 1665 se continuaron las obras de la iglesia al construirse en la antigua portería una nueva capilla dedicada al Santísimo Cristo del Sepulcro. Para ello se abrió un arco a los pies del templo por el que se accedía a una antecapilla, capilla y sacristía. Todo el conjunto tenía pinturas murales realizadas por Claudio Coello, Francisco Pérez Sierra, Juan Martínez Cabezalero y el propio Francisco Rizi. Conjunto que de forma irracional e irresponsable, fue demolido en 1908 aduciendo amenaza de ruina.

Real Colegiata de San Isidro y Nuestra Señora del Buen Consejo. Capilla del Cristo de la Buena Muerte, Capilla de San José y Capilla del Pilar, Madrid

Calle Toledo, 4

Claudio Coello y Dionisio Mantuano. Segunda mitad del XVII

Los orígenes del Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid se remontan a 1558 si bien la fundación que hoy conocemos se debe a la emperatriz viuda María de Austria quien impulsó de manera decisiva la construcción del nuevo complejo. Hacia 1622 el arquitecto de la Compañía, Pedro Sánchez comenzaba a trabajar en el proyecto del que iba a convertirse en una de las congregaciones más significativas del país, situada en la calle de Toledo estratégicamente ubicada junto a los centros de poder más influyentes de la Villa y Corte. La construcción inicial fue



reconducida en 1633 bajo los planos del hermano Francisco Bautista con quien la fisonomía que hoy conocemos se haría efectiva. En esta última fecha, el que fuera presidente de la Casa de Contratación de Sevilla entre 1616 y 1618 y posterior consejero de Castilla, don Francisco de Tejada y Mendoza redactaba su testamento en el que se hacía constar que había adquirido la tercera capilla en el lado de la epístola dentro de la iglesia del Colegio Imperial en la que pensaba ser enterrado una vez que su bóveda hubiera sido finalizada; conviene recalcar que esta relación no era nueva ya que la implicación del consejero con los jesuitas fue constante, así como su interés por sus ritos entre los que destacaba los específicos dedicados al bien morir. Entre sus mandas también establecía como debía decorarse este espacio, para el cual cedería varias piezas de su colección (una *Adoración de los Reyes* de Tiziano, una *Virgen* y una pintura de *San Miguel*, además del magnífico *Crucificado* de Juan de Mesa, conocido como de la *Buena Muerte*), todas ellas quedarían integradas en la capilla por medio de tres altares bajo el cuidado de Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre, si bien no todo se realizaría según la voluntad del fundador. Problemas posteriores con sus herederos hicieron que en 1670 la capilla y todo cuanto contenía revertieran en el Colegio; los jesuitas encomendaron entonces al hermano Bautista la conclusión de este espacio sacro, por un lado con el cerramiento por una cúpula de alto tambor articulado por pilastras y vanos ciegos con barandilla, se pretendía con ello dotar de mayor amplitud al angosto espacio (Fig. 23); por otro se enriqueció con un retablo camarín, y con la ampliación del número de esculturas para formar un Calvario; para completar la decoración solicitaron dos grandes lienzos para los laterales a Francisco Rizi.

23. Real Colegiata de San Isidro. (Madrid). Capilla del Cristo de la Buena Muerte. Cúpula. Foto JCML



24. Real Colegiata de San Isidro. (Madrid). Capilla del Cristo de la Buena Muerte. Detalle de la cúpula. Claudio Coello. Foto JCML

Justo por encima de éstos, en una especie de lunetos se concertó la realización de pinturas murales al fresco con el pintor boloñés Dionisio Mantuano (c.1614-1683), según indica Palomino en su *Parnaso*; los frescos decorativos de este continuador de Mitelli y Colonna consisten en unas ménsulas a modo de roleos vegetales sobre las que se asientan ángeles que lloran apesadumbrados; estas composiciones después de encontrarse en un estado que apenas permitía su observación, han sido restaurados, recuperando parte de su interés dentro del conjunto, pudiendo además contrastarlos con los de la capilla del Pilar.

Para las pechinas y el casco de la media naranja se contó con los servicios de uno de los principales representantes de la escuela barroca española, Claudio Coello (1642-1693), según indica nuevamente Palomino quien ponderó la obra sin ambages. En las pechinas donde se juega con lo real y lo ficticio por medio de aparentes arquitecturas y guirnaldas que asemejan volar sobre los ojos del espectador, se representaron en grisalla a cuatro profetas cada uno enmarcado por una filacteria con una sentencia de sus respectivos libros en los que se anticipaba la Pasión de Cristo, siendo en algunos casos difícil de precisar su lectura, no solo por su colocación, sino por las molduras doradas vegetales que se añadieron posteriormente y que invaden parte de las decoraciones, restando valor a estas elocuentes referencias visuales. Así del libro de Isaías: “Vulneratus est propter iniquitates nostras”; de las Lamentaciones de Jeremías: “Videte si est dolor sicut dolor meus” (mirar si hay dolor como mi dolor); del profeta Ezequiel: “Ipse faciet pro peccato sacrificium” (el ofrecerá el sacrificio por el pecado) y del profeta Daniel: “Et post ebdomades sexaginta duas occidetur christus”. Todas las prefiguraciones se sitúan en la línea de un programa iconográfico dedicado a la Pasión.



25. Real Colegiata de San Isidro. (Madrid). Capilla del Pilar, hoy de las dos Trinidades. Dionisio Mantuano. Bóveda. Foto JCML

En los gajos de la cúpula, Claudio Coello, situó a ocho ángeles en diversas actitudes portando los elementos de la Pasión (túnica, martillo y tenazas, escalera, látigo y esponja, paño de la Verónica, cruz e inscripción INRI, corona de espinas y columna), la sencilla composición resulta de extraordinaria maestría técnica con una economía de recursos realmente asombrosa (Fig. 24). En cada porción de la pequeña cúpula de la capilla se prescinde de cualquier tipo de decoración superflua, dejándose el muro de fondo desnudo utilizando tonos ocres matizados por sombras, si bien el maestro supo sacar partido al estrecho ámbito fingiendo nichos rectangulares que traen a primer término la figura de los portadores. Comentario aparte merecen las figuras de los ángeles, modelados de manera casi escultórica con perfiles sinuosos y ampulosos ropajes, destacando sobre todo el juego de diagonales escorzadas que producen los elementos que portan, sus alas, brazos o piernas, sabiamente dispuestos en el sucinto espacio que tienen alrededor. En ocasiones los elementos sobresalen como flotando sobre la capilla (cruz y escalera), otras se introducen hacia el interior (columna). El cromatismo utilizado es diverso, brillante y bien fusionado y de exquisito matiz. En la linterna de la cúpula incluyó un tema recurrente como eran cabecillas de ángeles que arremolinados alrededor del florón central miran al espectador. En suma, una obra que tras su restauración ha certificado los valores de un maestro que supo utilizar los resortes de un lenguaje teatral e ilusionista con una elegancia que define sus formas.

Curiosamente hoy la capilla alberga una copia de 1942 de otro Cristo de Juan Mesa, al acoger entre sus muros a la Hermandad del Gran Poder.

La capilla paredaña fue la dedicada a San José, de angosta estructura y escasa iluminación, hoy destaca por su retablo en madera del XVII, así como por los óleos de Herrera el Mozo y los lienzos del XVIII de Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo (quienes ya compartieron espacio en la capilla de Santa Teresa en S. Hermenegildo). En la restauración de 2002, se descubrieron tras las obras referenciadas pinturas murales del XVII (aunque hoy permanecen ocultas) con representaciones de *Santo Tomás de Aquino*, *Santa Teresa de Jesús* y retratos de varios santos jesuitas enmarcados en óvalos y rodeados de guirnalda de flores y frutos.

La quinta de las capillas del lado de la epístola es la llamada del Pilar (hoy capilla de las dos Trinidades) (Fig. 25), alberga en su interior el bellissimo retablo en madera dorada atribuido al hermano Bautista o a Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671) que es quien firma los lienzos del mismo, destacando la *Sagrada Familia o Trinidad en la Tierra* y en el ático el *Martirio de los Jesuitas del Japón*, ambos de hacia 1655. Se conserva la pintura mural de la bóveda de arista y sus laterales, atribuida a Dionisio Mantuano por comparación de estilo con la capilla del *Cristo de la Buena Muerte*. La decoración había permanecido oculta por varias capas de pintura saliendo a la luz tras la última restauración. La composición plenamente ornamental alterna elementos vegetales y geométricos con ángeles en escorzadas posturas.

Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, Pinto

Plaza Egidio de la Fuente s/n

Segundo tercio del siglo XVII

Construida durante el siglo XVI sobre los restos de un anterior templo, la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, cambió su titularidad posteriormente por el de Silos. La construcción, de grandes proporciones y tres naves separadas por arcos de medio punto decorados con rosetas conserva resabios góticos sobre todo en sus cubiertas con bóvedas de crucería, la zona del crucero no sobresale al exterior, destaca la cabecera de planta hexagonal cubierta con bóveda



nervada, en ella se alza un magnífico retablo trazado en el siglo XVII por Pedro de la Torre y Francisco González de Vargas.

Traemos este ejemplo por resultar de gran originalidad, ya que aparentemente se utilizaron los plementos de la bóveda para pintar unas decoraciones que van desde lo decorativo a lo figurativo (Fig. 26). Lo curioso reside en que no se utilizó la pintura mural sobre revoco de cal y arena, sino que se adaptaron y encastraron a los huecos formados por los cruces de los nervios planchas de madera, pintándose sobre ellos tras varias capas de preparación a modo de pinturas murales. El efecto creado, sobre todo visto desde abajo, simula una técnica que en nada se parece al resultado. Sobre el ático del retablo se representaron dos alegorías: la *Justicia* y la *Fortaleza* igualmente pintadas sobre madera. En cuatro de los plementos aparecen representados ángeles con elementos de la Pasión, mientras que en el resto se incluyen decoraciones vegetales a tres colores. Consideramos que la obra se realizaría durante el siglo XVII tras finalizarse las labores del retablo.

26. Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos. (Pinto). Detalle de la bóveda del presbiterio. Foto JCML

Iglesia de la Concepción Real de Calatrava (Las Calatravas), Madrid

Calle Alcalá, 25

Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (atribuido). Segunda mitad del XVII

Fundada por el abad San Raimundo de Fitero en 1158 la Orden de monjes-caballeros de Calatrava nació para defender la villa de nombre homónimo en Ciudad Real. En apenas seis años



27. Iglesia de las Calatravas (Madrid). Cúpula. Vista General. Foto JCML

sus constituciones fueron aprobadas por el Papa Alejandro III, adoptando la Regla de San Benito y las Constituciones del Cister. En 1219 se fundó la rama femenina. Desde la villa de Almonacid de Zorita (Guadalajara) partieron las primeras monjas que fundarían convento en Madrid, haciéndolo en la calle de Alcalá, tras varios asentamientos, en 1629. En 1670 se deciden a realizar un nuevo convento bajo las trazas de fray Lorenzo de san Nicolás finalizándose en 1676. La iglesia de la Concepción Real de Calatrava, única pieza superviviente del convento demolido en 1872, es de planta longitudinal en forma de cruz latina con crucero de escaso desarrollo y amplia cúpula encamada (Fig. 27). Debido al pésimo estado de conservación se iniciaron labores integrales de restauración entre 2002 y 2005. Entre las intervenciones destacamos las de las pechinas de su cúpula que vienen siendo atribuidas al pintor y grabador Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1704) quizás debido a que trabajó en otras ocasiones para las Calatravas aunque no como fresquista. Pintor de cámara de Felipe V (1701), se había formado en el taller de Francisco Camilo pasando posteriormente al de Juan Carreño de Miranda, trabajando también con José Jiménez Donoso y Claudio Coello de quienes aprendió las técnicas del temple y el fresco.



Las cuatro pechinas mantienen un esquema similar, en la parte inferior dos ángeles presentan escudos, dos de la Orden de Calatrava y otros dos el escudo de las armas reales, que en este caso sabemos pertenecía a Carlos II siendo utilizado posteriormente a 1668 ya que no aparecen las armas de Portugal tras su definitiva independencia. La zona central se reserva para la escena principal acompañándola de ángeles, guirnaldas y otros elementos decorativos. Todas las representaciones aparecen incluidas en molduras de yeso que también fueron decoradas. En las pechinas que flanquean el soberbio retablo mayor de José de Churriguera se representan con sus habituales atributos a los responsables de las reglas de vida que llevaban las monjas: San Benito y San Bernardo ambos sobre nubes al modo de evangelistas, tantas veces planteados. De las otras dos, una sigue los mismos parámetros, la dedicada a San Diego Velázquez, monje cisterciense que defendió Calatrava junto a Raimundo de Fitero; la otra abandona el esquema narrando la escena del Papa Alejandro III aprobando la Orden en 1164, en este caso en un interior y con varios personajes, vestidos a la moda del siglo XVII (Fig. 28).

También en esta iglesia se conserva en la capilla de S. Antonio de Padua (primera del lado de la epístola), un excepcional testimonio de la construcción del templo. En 2003 cuando se realizaban las labores de restauración, apareció en una pared de la capilla un perfil en sección de la edificación de más de cuatro metros a escala 1:20, perfectamente delineado en lápiz de grafito y tonos negros y rojos y atribuido al arquitecto fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679).

28. Iglesia de las Calatravas (Madrid). Pechina, *El Papa Alejandro III aprobando la Orden*. Atribuido Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. Foto JCML

29. Casa de la Panadería. Cuarto Real (Madrid). Vista General de la bóveda. Claudio Coello y José Jiménez Donoso. Foto JCML



Casa de la Panadería, Madrid. Cuarto Real

Plaza Mayor, 27

Claudio Coello y José Jiménez Donoso. 1673-1674

El crecimiento de la Villa y el aumento de su importancia potenciada por el asentamiento definitivo de la Corte, hicieron que se planease levantar una plaza representativa acorde con su nuevo *status*. Erigida sobre los terrenos de la del Arrabal, el nuevo espacio regularizado fue proyectado por Juan Gómez de Mora entre 1617 y 1619, incorporando varias funciones entre las que se encontraban la de mercado y escenario de fiestas y actos solemnes al que solían acudir los monarcas. Uno de los edificios más significativos de la misma era la Real Casa de la Panadería, cuya edificación tuvo que ser renovada casi por completo tras el incendio declarado en 1672. Entre sus muros convivieron, hasta ocupar sus actuales sedes: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Real Academia de la Historia y el Archivo y Biblioteca Municipal.

En su planta noble, se encontraban el Cuarto Real y una serie de dependencias para uso de los reyes, tanto como espacio protocolario como privado, además de actuar como regio mirador sobre la plaza. Su salón principal, la antecámara y la escalera de acceso estuvieron pintadas al temple por dos de los pintores de la escuela barroca madrileña más significativos del reinado de Carlos II, la temática remitía al homenaje de la Villa hacia la Monarquía. Las decoraciones de la escalera (escudos de Castilla y León) se perdieron al igual que las de la an-



tecámara, si bien estas últimas fueron rehechas siguiendo el original, (en el que aparecían dos ángeles portando el escudo de la Villa), por Arturo Mélida y Alinari en 1901, cuya firma dejó grabada en el óvalo central.

Aproximadamente entre 1673 y 1674 se ejecutaron los trabajos para pintar el gran salón por parte de Claudio Coello (1642-1693) y José Jiménez Donoso (1632-1690), quien había aprendido la técnica en Italia (Fig. 29). Para tal ocasión se optó por una composición de arquitecturas fingidas con grandes lunetos a modo de bóveda estucada, en cuyo centro se abría un celaje donde se asomaban las virtudes cardinales portando el escudo de la Casa de Austria (que desde 1668 había quedado desposeído de las armas de Portugal). Las virtudes eran un claro reflejo de los valores que detentaban sus reyes y de los que eran partícipes el consistorio. Flotan alrededor un grupo de amorcillos y ángeles con elementos diversos. En el interior de los lunetos de los lados largos se incluyeron seis medallones en donde se pintaron en grisalla algunos de los trabajos de Hércules, tema muy cercano y afín a la dinastía y que ya había sido utilizado en otras ocasiones, por ejemplo en el Salón de Reinos del Buen Retiro (Fig. 30); en los lados cortos de la composición se mostraban escudos con las armas de Madrid. Se desconoce la distribución del trabajo de cada pintor si bien se asume que la parte arquitectónica fue realizada por Donoso y las figuras por Coello, aunque esta afirmación genera muchas dudas pues conocemos otros trabajos en los que este último intervino de forma directa en las *quadraturas*, tanto con la realización de dibujos arquitectónicos de forzadas perspectivas, como en proyectos concluidos (Fig. 31).

30. Casa de la Panadería. Cuarto Real. (Madrid). Detalle de uno de los Trabajos de Hércules Foto JCML



Iglesia del convento de Mercedarias de la Inmaculada Concepción (Don Juan de Alarcón), Madrid

Calle Puebla con Valverde

José Jiménez Donoso (posterior a 1679), Alonso del Arco (finales S. XVII)

La inserción de estos cuatro tondos en esta selección podría parecer fuera de lugar al tratarse de óleos sobre lienzo, sin embargo su inclusión está plenamente justificada por la función que desempeñan y por su propia materialización. No se trata de lienzos que puedan mutar de posición sino que la obra permanece pegada al muro o encastrada en molduras de madera o estuco con el fin último de permanecer sin cambio, desempeñando el mismo cometido que una pintura mural, si bien con interesantes beneficios para el pintor y el promotor. El primero puede realizar la obra en la tranquilidad de su taller con ayudantes y en un espacio temporal de entrega más laxo; mientras que para el segundo supone, entre otras cuestiones, un ahorro económico. La adopción de la técnica al óleo también evidencia unas características de mayor detalle, brillantez y vivacidad elocuente. Desconocemos las razones últimas del porqué de este tipo de encargo si bien disponemos de datos que pueden aproximarnos a la razón de tal decisión. Su autor José Jiménez Donoso (1632-1690), no desconocía la pintura sobre muro, es más la había estudiado de primera mano en Italia, perfeccionándola a su vuelta a la corte en el taller de Carreño de Miranda. Así mismo había participado en proyectos decorativos que tenían como condición esta técnica con pintores como Claudio Coello. Sin embargo en esta ocasión se le requirieron cuatro óleos para las pechinas de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de la orden de Nuestra Señora de la Merced de Redención de Cautivos, entregando cuatro formatos circulares con las imágenes de *San Eutiquio*, *San Victoriano*, la venerable *Madre Natalia* y *San Pedro Pascual* (Figs. 32 y 33). Todos ellos representados por figuras de medio cuerpo con un cuidado estudio en el tratamiento anatómico y perspectívico. Los dos primeros son mártires (de Constantinopla en el 741 y de Cartago en el 484 respectivamente) y aparecen con las consabidas palmas de martirio, vestimentas de aspecto militar y filacteria con su nombre, destacan por los cuidados escorzos y por el matizado colorido sobre fondo neutro que ayuda a resaltar y dar volumen a sus protagonistas. La imagen de la venerable *Natalia de Toulouse*, mercedaria terciaria del siglo XIV es quizá la menos afortunada del conjunto: aparece con su hábito representativo sujetando un crucifijo pues su devoción hacia Cristo Crucificado era una de sus señas de identidad, al igual que el don de la bilocación. La cuarta de las pechinas se dedicó a San Pedro Pascual, que se presenta con capa pluvial y escudo mercedario, los atributos episcopales: mitra y báculo, así como la palma y cuchillo del martirio. El que se le nombre como santo en la filacteria podría indicarnos una posible fecha de realización del conjunto, pues fue canonizado en 1670 por Clemente X. Si bien existe una circunstancia posterior que podría ser la clave del encargo y de la posible fecha de realización. Entre 1653 y 1679 el convento gozó del patrocinio de la familia de banqueros judíos de los Cortizos quienes dotaron con generosidad a la comunidad especialmente a nivel artístico. En 1679 tras sufrir un revés económico tuvieron que vender su patrocinio para pagar deudas adquiriéndolo la duquesa de la Montaña. El cambio de titularidad conllevaba retirar símbolos de los antiguos mecenas y los lienzos de Jiménez Donoso bien pudieron servir para este cometido tapando algún elemento representativo de un pasado que se intentaba olvidar.

Con análoga función también se conserva en el coro alto varios lienzos encastrados. En la cabecera de la estancia y flanqueando a la *Inmaculada* de Matías Ximeno se colocaron dos

31. Casa de la Panadería. Cuarto Real (Madrid). Bóveda. Claudio Coello y José Jiménez Donoso. Foto JCML



32. Convento de Don Juan de Alarcón (Madrid). Pechina, *San Eutiquio*. José Jiménez Donoso. Foto JCML

33. Convento de Don Juan de Alarcón (Madrid). Pechina, *San Victoriano*. José Jiménez Donoso. Foto JCML

34. Convento de Don Juan de Alarcón (Madrid). Coro, *San Pedro Nolasco*. Alonso del Arco. Coro. Foto JCML

obras firmadas por Alonso del Arco (1635-1704): *San Ramón Nonato* y *San Pedro Nolasco* (Fig. 34). En los dos tramos laterales en los huecos ciegos de los lunetos aparecen con similar composición y posible idéntica autoría: *Santa Clara de Asís*, *Santa Escolástica*, *Santa Catalina de Siena*, *Santa Magdalena de Pazis*, *Santa María Cervelló o del Socorro*, *Santa Natalia de Toulouse?* y la *beata Mariana de Jesús* que forma conjunto con San Pedro Pascual en los pies del coro.

Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol. Capilla del Rosario, Fuentidueña de Tajo

Plaza de la Iglesia, 2
Segunda mitad del XVII

A los pies del promontorio en el que se alza el castillo de Santiago, se ubica la iglesia parroquial de San Andrés Apóstol sobre una antigua ermita de origen medieval posiblemente de finales del XV. El conjunto sigue un esquema tradicional con planta de cruz latina de brazos cortos y profundo ábside recto, inscrita en un rectángulo resultado de la suma de estancias. El crecimiento de la población y los cambios de gusto hicieron que las ampliaciones y transformaciones fueran continuas, los más intensos se produjeron entre los siglos XVII, momento



en el que el espacio de la antigua ermita del lado norte queda integrada en el conjunto, convirtiéndose en la capilla de la Virgen del Rosario con su camarín y el XVIII, donde se traza un espacio a modo de nave en el lado de la epístola y un pórtico lateral de entrada, adquiriendo su configuración definitiva.

La denominada capilla de la Virgen del Rosario y que anteriormente pudo estar bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, se sitúa cercana al presbiterio en el lado del evangelio, comunicándose con la nave por medio de un arco de medio punto rebajado. De estructura rectangular se compone de dos ámbitos separados por una pared medianera que actúa de entrada al camarín. La capilla propiamente dicha o antesala es un recinto cubierto por bóveda esquifada de yeso a modo de artesa con pinturas del XIX, que en la restauración de 1994 se descubrió que conservaba la antigua estructura en madera, una armadura de par y nudillo a cuatro aguas posiblemente del siglo XV.

En el proyecto inicial de la capilla durante el siglo XVII, se construyó en el muro de separación un retablo para albergar la imagen devocional, actualmente en la iglesia, quedando tan solo hoy el hueco de comunicación a modo de ventana con vidriera flanqueado por dos puertas, las embocaduras de la ventana al interior se encuentran pintadas con coros angélicos. El espacio barroco por excelencia y uno de los referentes más tempranos y sobresalientes es el camarín de la capilla, de sencilla estructura rectangular con una ventana adintelada al exterior y cubierto con bóveda plana.

35. Iglesia parroquial San Andrés Apóstol (Fuentidueña de Tajo). Camarín de la Virgen. Foto JCML



36. Iglesia parroquial San Andrés Apóstol (Fuentidueña de Tajo). Camarín de la Virgen. *La Fe*. Foto JCML

37. Iglesia parroquial San Andrés Apóstol (Fuentidueña de Tajo). Camarín de la Virgen. *Desposorios de la Virgen*. Foto JCML

38. Iglesia parroquial San Andrés Apóstol (Fuentidueña de Tajo). Nave epístola, retablo fingido de Ntra. Sra. del Espino. Foto JCML

Las pinturas murales que ornaban la sala, realizadas al temple con acabados puntuales al óleo han sufrido importantes pérdidas y deterioros lo que dificulta la comprensión de lo representado dentro de este conjunto barroco de primer orden (Fig. 35). Si accedemos al camarín por la puerta de la derecha nos encontraremos en su muro con una doble presentación de la *Justicia*, portando una balanza y espada, y la *Prudencia* con una serpiente enrollada, símbolo de la sagacidad; en el lado izquierdo junto a la otra puerta aparece la *Fortaleza*, apoyándose en una columna (muy deteriorada), y lógicamente la *Templanza* (desaparecida) completando las cuatro virtudes cardinales. En el muro frontero se representan las tres virtudes teologales: la *Fe* a la izquierda con su cáliz, cruz y los ojos vendados (Fig. 36), la *Esperanza* a la derecha vestida de verde, su color habitual, y apoyada en un ancla, y sobre la ventana que las separa la *Caridad* como matrona romana vestida de rojo que da de mamar a una serie de criaturas. En los lados cortos del rectángulo se establecen dos pinturas murales de especial significación, la *Presentación en el Templo* a la derecha y los *Desposorios de María y José* en el lado contrario en este caso con pérdidas considerables de la capa pictórica (Fig. 37). Ambas destacan por los fondos arquitectónicos a modo de grandes escenografías con cortinajes y por sus figuras que parecen de dos manos, destacando la belleza serena de la Virgen en los *Desposorios*.

El conjunto ya de por sí elocuente se vería potenciado de forma sorprendente por la pintura del techo que a pesar de estar casi totalmente perdida aún hoy permite entrever la intencionalidad de la misma, con una escena central muy fragmentada que representaría a la Virgen con coro angélico. Mayores retazos pictóricos han quedado en los arranques del rectángulo donde aparecen ángeles en diferentes actitudes y escorzados movimientos que sostienen rosarios en honor a la advocación. Toda la composición se encuentra recorrida por una balaustrada fingida en cuyas esquinas aparecen jarrones en matizada perspectiva, que imita estar en un exterior cuyo fondo es un cielo sobre el que se desarrolla la escena principal, toda la composición está muy en la línea de la pintura de *quadratura* que tomó auge en la segunda mitad del XVII. En cuanto al estilo de las mismas está cercano al círculo de Claudio Coello, si bien desconocemos a su autor.

Existe en la iglesia otra pintura mural recientemente restaurada, se trata de un retablo fingido sobre una hornacina abierta en el muro que serviría para ubicar la figura de su titular (Fig. 38); de vivos colores y abundante y movida decoración se encontraba bajo la advocación de Ntra. Sra. del Espino según esta inscrito en la cartela que lo corona. Creemos que su conservación se debió a que fue ocultado por un retablo, según consta en varios inventarios del siglo XIX, de madera tallada y coloreada que albergaba las figuras de la titular, san Hipólito y san Antonio Abad, posiblemente el mismo que hoy se encuentra en el camarín del Rosario. En su decoración del XVIII destaca una nota naturalista y ciertamente curiosa al introducir dos pequeños búhos en su parte superior. Hoy solo se ha podido rescatar uno dentro de la intensa restauración que durante 1994-6 se realizó por parte del Obispado de Alcalá de Henares, Aytº de Fuentidueña de Tajo y el Centro Regional para la Conservación y Restauración del Patrimonio de la Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid.

Escalera del Hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís (VOT), Madrid

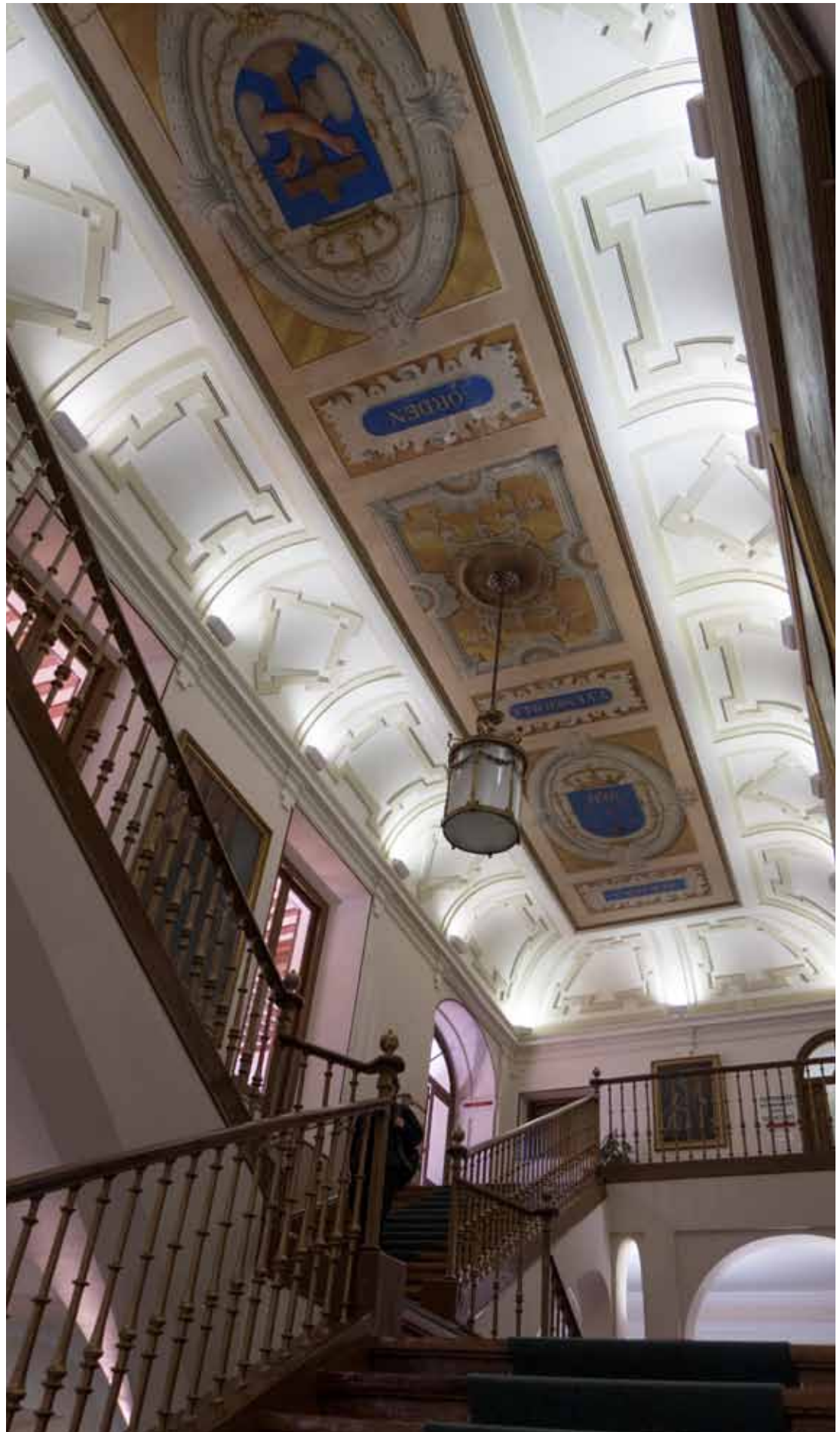
Calle San Bernabé, 13
Teodoro Ardemans, 1683

En las proximidades de la calle de San Bernabé, cercano a la Basílica de San Francisco el Grande y en lo que fueron las casas de don Gil Imón de la Mota se levantó a partir de 1679, tras haber recibido la conformidad por parte de Carlos II, una Enfermería para atender a los hermanos pobres de la Venerable Orden Tercera de San Francisco. Las obras realizadas por Luis Román, conjuntamente con sus hijos Diego y Matías, además de Marcos López y Bartolomé Hurtado finalizaron en 1697, siendo en la actualidad uno de los espacios menos transformados y por tanto más genuinos del Madrid Barroco.

Precisamente tras franquear la entrada a la institución se abre una formidable escalera de doble tramo en la que se ha documentado la primera intervención de Teodoro Ardemans como pintor en 1683. Para este temprano encargo, que a pesar de su calidad, no deja de ser una obra menor, colaboró con Tomás García, maestro del que apenas tenemos datos y a quien se le comisionó la obra en un primer momento. En el acuerdo con la institución, tras una primera decisión entre utilizar técnica al fresco u óleo sobre lienzo, quedó establecida la intervención de ambos maestros, la duración de la misma en dos meses y el precio a desembolsar que finalmente llegaría, tras su tasación a los 1500 reales de vellón.

La intervención se concretaría en decorar al fresco la sobreescalera del Hospital con una sencilla composición no exenta de pericia pictórica. De proporciones estrechas y alargadas correspondiente a la sección plana de la bóveda, se dividió el espacio simétricamente con tres grandes recuadros rectangulares separados por cuatro tarjetas molduradas en cuyo interior y sobre fondo azul se compusieron en letras capitales doradas los rótulos: SERÁFICA/Y VENERABLE/ ORDEN/ TERCERA (Fig. 39).

De los tres recuadros mayores destacan los dos de los extremos donde se representan escudos, siendo el central puramente decorativo. Este rectángulo queda enmarcado por una volumétrica moldura estriada fingida que en el centro de cada uno de sus lados se quiebra por un motivo vegetal semicircular, potenciándose sus ángulos por una especie de cantonera de contenida espacialidad. En su interior alberga un plafón con motivos vegetales donde nueva-



39. Hospital de la Venerable Orden Tercera (Madrid). Escalera. Teodoro Ardemans. Foto JCML



mente se juega con lo real y lo ficticio. Toda la composición alterna dos colores, el blanco con ligeras sombras y un suave tono dorado que potencia la profundidad.

La gama cromática se enriquece en los escudos, donde se introduce el intenso azul de las cartelas. En uno de ellos se presenta el símbolo de la tercera orden seglar de San Francisco con los brazos cruzados de Cristo y el santo de Asís sobre una cruz y en el otro aparecen las siglas IHS, ambos están coronados.

La modestia de estas representaciones no debe ocultar la buena factura de la composición, sobre todo en los marcos ovales fingidos que abrazan las señas heráldicas de la Orden, buscando imitar estucos en un calibrado efecto muy del Barroco donde las molduras auténticas de la bóveda entran en marcada confrontación con las pintadas. Una obra en suma donde la economía de medios y la falta de alardes retóricos no desvirtuó el efecto global pretendido.

Iglesia parroquial del Carmen y San Luis. Sacristía, Madrid

Calle del Carmen, 10

Andrés López Caballero, 1685

El convento de Nuestra Señora del Carmen se convirtió en la primera fundación de la orden de carmelitas descalzos en la villa de Madrid, hecho que ocurriría hacia 1567. De todo el conjunto, hoy tan solo se conserva el templo, convertido en parroquia del Carmen y San Luis. Las obras de la nueva iglesia dieron comienzo en 1611 de la mano del maestro de obras Miguel de Soria terminándose hacia 1638 en sus aspectos generales, si bien se continuaron los trabajos en el claustro, enfermería, noviciado y otros ámbitos.

40. Iglesia del Carmen y San Luis (Madrid). *Elias arrebatado por el carro de fuego*. Andrés López Caballero. Sacristía. Foto JCML

En su amplia sacristía coincidente en anchura con la paredaña capilla mayor se encuentra decorando su bóveda una discreta pero vistosa composición cuyo tema es: *Elías arrebatado por el carro de fuego* (Fig. 40). Debido a su disposición y a su irregular estado de conservación no permite identificar con seguridad su técnica de forma precisa, si bien creemos que se trata de una pintura mural, eso sí con numerosos repintes y reintegraciones en las ostentosas grietas que lo surcan; no ayuda tampoco a su contemplación las densas capas de barniz que abrillantan en exceso su superficie.

Gracias a la inscripción que se muestra aún legible a pesar de la suciedad sobre un pequeño pilar, se ha podido identificar al maestro que la ideó: “ANDRES LO./ CABALLERO FET. 1685”. De Andrés López Caballero, pintor madrileño de la segunda mitad del XVII son escasos los datos que aún hoy se pueden aventurar, al igual que exiguo es su catálogo conocido. Sus perfiles continúan los desarrollados por José Antolínez a quien sigue abiertamente, tomando igualmente prestados los modelos florales de Arellano, así como de Viviano Codazzi cuando de arquitectura se trataba.

De no ser por la firma de la obra podía haberse puesto bajo la órbita de Antonio van de Pere, autor de los cuadros que decoraban el claustro del convento, si bien López Caballero tiene menor ligereza en la factura y acaba resultando más lineal y seco. Destaca el amplio paisaje cercano a la tradición flamenca y el recuerdo de Arellano en la temática vegetal y más concretamente en las rosas. Mucho menos conseguidos son la representación de las diversas especies animales presentes: patos, guacamayo y caballos; estos últimos de marcada repercusión estructural; tanto en su hechura, porte y fisonomía como en los forzados y mal solventados escorzos que resultan faltos de dinamismo y vivacidad en sus pinceladas lo que acaba por lastrar una ya de por sí escueta ejecución.

Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera (VOT), Madrid

Calle San Buenaventura, 1

Teodoro Ardemans, José Román, 1686

Bajo la sombra de la imponente mole de San Francisco el Grande se encuentra la capilla del Cristo de los Dolores de la VOT un espacio barroco de elegante trazado y especial significación decorativa. Los seglares franciscanos habían dispuesto la construcción de una capilla en 1617 que sería levantada en 1623 si bien la posterior ampliación del convento conllevó su destrucción. En 1662, tras haber adquirido más amplios terrenos, el arquitecto jesuita Francisco Bautista firma un proyecto de capilla a modo de pequeña iglesia que sería concluida en 1668; igualmente había firmado el elegante baldaquino donde se asienta la impresionante talla del *Cristo de los Dolores*; sobre el mismo se levanta una cúpula cuyas pechinas están sencillamente decoradas al fresco por el boloñés Giuseppe Romani (José Román) (Fig. 42). La construcción se vería complementada en 1685 con el levantamiento de una sacristía por Juan de Arroyo parecer ser que bajo los planos de Teodoro Ardemans (1661-1726), quien proyectó un equilibrado recinto articulando sus muros por medio de arquerías y pilastras toscanas cajeadas con un ritmo preciso que remata en bóveda rebajada con lunetos. Para animar las superficies en su entablamento rompiendo la linealidad introdujo en movidas cartelas letras cuya lectura es: [S]eráfica [Y] [V]enerable [O]rden [T]ercera [D]e [P]enitencia [D]e [N]uestro [P]adre [S]an [F]rancisco. En 1695 Ardemans intervendría de nuevo para la VOT, en esta ocasión bajo la protección del cardenal Portoca-



rrero, encargándosele el proyecto de una escalera para el coro (demolida en unas reformas posteriores).

El reconocimiento de Ardemans como arquitecto, ha ensombrecido su faceta de pintor, si bien su primera formación fue en este campo de la mano de Antonio de Pereda, evolucionando posteriormente hacia la pintura de Claudio Coello. La VOT ya conocía su trabajo pues había pintado junto a Tomás García la sobreescalera del Hospital de la institución en 1683, si a ello unimos su trabajo arquitectónico en la sacristía no debe resultar extraño que en 1686 se le encargara decorar el techo de esta estancia, ya en solitario.

Entre enero y abril de 1686, Teodoro Ardemans pintará el techo de la sacristía al fresco con acabados al temple, tras entregar un “borrón” a la Orden y por la que cobraría mil doscientos reales de vellón. El tema representado es una visión mística en la que San Francisco asciende a los cielos ayudado por un carro de fuego tirado por dos agitados corceles en corveta que surgen de entre las nubes, el cuerpo de los equinos dejan un calculado espacio central donde en una especie de rompimiento de gloria aparece el santo (Fig. 41). A la escena asisten cuatro personajes que sobresalen por encima de la balaustrada que recorre la composición en cuyo eje central dos ángeles sostienen el escudo de la Orden Franciscana. Este recurso no era nuevo y otros autores ya lo habían puesto en práctica anteriormente con excelentes resultados.

41. Capilla del Cristo de los Dolores de la VOT (Madrid). Sacristía, *San Francisco ascendiendo a los cielos*. Teodoro Ardemans. Foto JCML



42. Capilla del Cristo de los Dolores de la VOT (Madrid)
Pechinas. José Romani.
Foto JCML

La composición se suma al tipo de decoración mural imperante en Madrid a finales de siglo, donde las *quadraturas* de Mitelli y Colonna habían sido asumidas y reinterpretadas con nuevas formulaciones. Ardemans en esta obra refuerza la teatralidad mediante una cuidada gama de recursos pictóricos en donde los puntos de vista se multiplican y los escorzos se potencian creando dos espacios diferenciados pero de clara unidad, donde lo real y lo fingido desdibujan la división entre ambas.

Iglesia del convento de la Encarnación del Divino Verbo de Agustinas Recoletas, Colmenar de Oreja

Plaza de la Solana, 2

Matías de Torres (atribuido). Segunda mitad del siglo XVII

El convento de la Encarnación del Divino Verbo, conocido popularmente como de las Agustinas Recoletas, atesora una larga historia cuyos inicios se sitúan en 1636 cuando don Diego de Cárdenas del Consejo de Indias y conde de Colmenar conjuntamente con su mujer doña Catalina Ponce de León, deciden fundar un convento de agustinas en la localidad de Colmenar



43. Convento de Agustinas Recoletas (Colmenar de Oreja). Vista general cúpula y nave. Foto JCML



44. Convento de Agustinas Recoletas (Colmenar de Oreja). Bóveda de la nave, *San Agustín lavando los pies a Cristo*. Atribuido a Matías de Torres. Foto JCML

de Oreja, aunque deberían esperar a recibir la licencia de fundación del Cardenal Infante en 1639 y la del rey Felipe IV en 1640. El convento fue trazado por el arquitecto agustino recoleto fray Lorenzo de san Nicolás entre 1636 y 1639 si bien las obras se dilataron hasta 1687 momento en el que la iglesia fue bendecida. El templo, de elegantes líneas y cuidadas proporciones, se estructura sobre una planta de cruz latina con capillas laterales, crucero y cúpula encamionada. Destaca igualmente su sencilla fachada en ladrillo con campos rehundidos y piedra blanca.

En cuanto a su decoración mural esta se sitúa en la bóveda de cañón de su nave y sobre las pechinas de la cúpula, actualmente se encuentra en restauración y a la espera de un estudio pormenorizado (Fig. 43). La pintura mural de las bóvedas se ubican dentro de molduras de yeso de líneas quebradas y representan a: *San Agustín lavando los pies a Cristo* (Fig. 44), *San Agustín y el problema de la Santísima Trinidad* y *San Agustín en éxtasis*. Desconocemos su autoría si bien José María Quesada los ha atribuido por su estilo y especiales características al palentino Matías de Torres (1635-1711). Todas ellas se distinguen por sus sencillas composiciones sin apenas elementos de referencia, donde se potencia la figura principal, normalmente dinámicas y bien perfiladas pero donde igualmente se introducen figuras secundarias de trazo rápido apenas insinuado.

En cuanto a las pechinas también se encuentran circunscritas en molduras de yeso, en este caso ovales, donde se representan a cuatro beatas de la orden agustiniana, de sencilla compo-

sición se muestren de pie sin apenas atributos, son reconocibles igualmente por las cartelas que aparecen a sus pies: *Beata Cristina de Spoleto*; *Clara de Montefalco*, que sería beatificada en 1737 a pesar de que el proceso fue iniciado en 1328, es representada con sus símbolos: un corazón y una balanza; *Beata Verónica de Binasco* y la *Beata Rita de Casia*, patrona de los imposibles, que había sido beatificada en 1627 por Urbano VIII. En actitud de oración, visiona a Cristo en la cruz, quien estigmatiza a la beata en la frente con una astilla de madera. En su cartela aparece como viuda.

Iglesia del convento de Mercedarias de la Purísima Concepción (Las Góngoras), Madrid

Calle Luis de Góngora, 5 y 7

Andrés Fernández y Baltasar Castejón. 1688

Nacida en 1218, la orden de la Merced tendrá durante el siglo XVII una significativa presencia en la Corte. A partir de un beaterio de terciarias mercedarias fundado en 1628, se instaurará por expreso deseo de Felipe IV en 1662 un nuevo convento más acorde a su importancia y necesidades, el patrono delegado fue el caballero de Alcántara, del Consejo y Cámara del rey: don Juan de Góngora, encargado además de la Real Hacienda. Las obras se paralizaron en 1664, retomándose en 1668 con un nuevo patrono y las trazas del arquitecto Manuel del Olmo, quien trabajará en el convento hasta 1690 momento en el que se consagra la iglesia. De planta de cruz latina, nave única y cabecera plana destaca por la riqueza de sus elementos ornamentales propios del pleno barroco madrileño.

La pintura mural del templo, restaurada entre enero y marzo de 2004, se localiza en las pechinas de la cúpula y la bóveda del presbiterio con su lunetos, siendo estas últimas obras de J. Garrido, firmadas en 1911. Con la ampliación del crucero propuesta por Manuel del Olmo a partir de 1670 se procedió a la construcción de una cúpula, en cuyas pechinas se realizaron unas pinturas cuya temática sin ser original, pues se trata de los cuatro evangelistas, está revestida de curiosidades dignas de mención. Sus artífices fueron los apenas conocidos pintores: Andrés Fernández y Baltasar de Castejón quienes en 1688 remataron la obra mural, destacando por los fondos escenográficos y los escorzos si bien las figuras, sobre todo las secundarias no poseen una gran calidad. Todas las pechinas siguen un mismo esquema, en la zona inferior dos escorzados ángeles sentados sobre un podio presentan el escudo real de los Austrias, gracias a él sabemos que la pintura es posterior a 1668 pues fue el momento en que dejaron de aparecer las armas de Portugal, presente desde 1580, tras su definitiva independencia. Sobre el blasón en una calculada arquitectura fingida que parece sostener la cornisa de la cúpula por medio de dos grandes ménsulas se sitúan los evangelistas que descansan sobre nubes soportadas por ángeles, además las composiciones se enriquecen por la inclusión de otros símbolos. En el San Juan Evangelista (Fig. 45), además de su tradicional iconografía, un ángel ondea una sinuosa filacteria en la que se lee el prólogo de su evangelio: *In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum*. Otra referencia visual aparece en la parte superior cuando se presenta el cordero sobre el libro de los siete sellos proveniente del libro de las revelaciones o Apocalipsis de San Juan. El evangelista San Mateo es reconocible por la inscripción que porta uno de los ángeles: *Liber generationis Gesu Christi*. Para la representación de San Lucas, se utilizaron los recursos tradicionales, el evangelista realiza el retrato de la Virgen, mientras que los ángeles portan algunos instrumentos típicamente de taller de pintor:



45. Iglesia del convento de la Purísima Concepción (Góngoras) (Madrid). Pechina crucero, *San Juan Evangelista*. Andrés Fernández y Baltasar Castrejón. Foto JCML

pinceles, paletas e incluso un tiento. En cuanto a San Marcos, además de su respectivo símbolo encarnado por un poco lucido león, destacan los pequeños ángeles que portan filacterias con los emblemas: *Hic est filius meus dilectus*, que los pintores transformaron en: “Iche es...”. Así mismo otro ángel porta la cruz con filacteria y el cordero en clara alusión a San Juan Bautista con el lema: *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollis peccata mundi*.

Capilla de las Santas Formas en el antiguo Colegio Máximo de la Compañía de Jesús (actualmente iglesia de Sta. María la Mayor), Alcalá de Henares

Calle Libreros, 25

Juan Vicente de Ribera. 1689

Los primeros seguidores de San Ignacio de Loyola se asentaron en un pequeño corral de la ciudad en 1546, pero las evidentes condiciones de insalubridad hicieron que en 1548 abandonaran esta localización para trasladarse a unas casas junto a la Puerta de Santiago, un año más tarde adquirieron una espaciosa casa en la calle de Libreros convirtiéndose en el germen del gran conjunto colegial que la Compañía de Jesús tendría en Alcalá. Los primeros años se caracterizaron por la provisionalidad, habilitándose varios espacios y construcciones más



bien modestos para cubrir las funciones religiosas de la comunidad. Tras varios intentos fallidos para erigir una gran iglesia, a pesar de los importantes apoyos económicos con los que contaron (doña Leonor de Mascareñas, don Alonso Ramírez de Vergara, el conde de Mérito, doña María de Mendoza o doña Catalina de Mendoza Pacheco), en 1567 se le pide una traza al jesuita alcalaíno Bartolomé Bustamante quien plantea un proyecto de considerables proporciones, llegándose a realizar la cimentación, si bien en 1570 se paralizan las obras *sine die*. Durante este periodo de inactividad, la Compañía aprovechará para acrecentar sus propiedades urbanísticas aledañas hasta obtener un solar realmente extenso. En 1602 se reiniciaron las obras, probablemente bajo la dirección del arquitecto Francisco de Mora, finalizándose las mismas en 1620 a excepción de la fachada donde podría haber intervenido también Juan Gómez de Mora. El templo se estructura sobre una planta de cruz latina, cúpula sobre el crucero, amplio presbiterio y capillas laterales comunicadas entre sí, aspectos que evocan al Gesú de Roma, al igual que el alzado y distribución de su pétreo fachada.

En el último cuarto del siglo XVII se proyectó una suntuosa capilla con acceso por el brazo del crucero en el lado del Evangelio para conmemorar el hecho milagroso de la incorruptibilidad de veintiséis formas eucarísticas depositadas allí en 1597 por el jesuita Juan Juárez, quien a su vez las había recibido bajo secreto de confesión procedentes del robo sacrílego de varios vasos litúrgicos. Apenas tenemos información sobre el proceso constructivo de la capilla, aunque su fina-

46. Capilla de las Santas Formas (Alcalá de Henares). Cúpula. Juan Vicente de Ribera. Foto Obispado Alcalá de Henares. Departamento de Arquitectura



47. Capilla de las Santas Formas (Alcalá de Henares). Cúpula detalle. Foto Obispado Alcalá de Henares. Departamento de Arquitectura

lización se situaría con anterioridad a 1687, fecha del traslado de las Santas Formas. En cuanto a su autor se barajan varios maestros madrileños, si bien se viene atribuyendo a Francisco Bautista (1594-1684). De planta central formada por una cruz griega, sus ángulos están achaflanados lo que convierte el espacio central en un octógono cubierto por alta cúpula con tambor y linterna, recortando sus curvaturas al exterior. Su profusa decoración con yesos, esculturas, pintura y retablos, quedó totalmente desornamentada tras la expulsión de los jesuitas en 1767 a excepción de las pinturas de la cúpula, convirtiéndose su espacio en sacristía (Fig. 46).

El autor del conjunto pictórico ha permanecido oculto debido en gran medida a la confusión creada por la historiografía y que solo el tiempo y el hallazgo de clarificadores documentos han logrado desentrañar. Estos nuevos datos unidos a la aparición de su firma en el plemento central de la cúpula: “Pintó esta obra Juan/ Bicente de Ribera/ año 1689”, han llevado a reasignar el proyecto al madrileño Juan Vicente de Ribera (c. 1668-1736), quien fue ayudado en esta ocasión y en las destruidas pinturas murales de la alcalaína iglesia de Santa María, por Juan Cano de Arévalo (c.1656-1696), el pintor a quien se le había atribuido primeramente la obra.

Ribera es un claro ejemplo de pintor formado en la tradición barroca del siglo XVII, quien apenas transformará su estilo cuando rebasa la centuria. Dentro de su producción pictórica fue importante su etapa de aprendizaje y primeras obras, ya que estuvo bajo la órbita de Francisco Rizi (1614-1685) y de su discípulo Isidoro Arredondo con quienes trabajará en el Buen



Retiro. También puede observarse en periodo ulterior una vinculación a los modelos de Claudio Coello y de Antonio Palomino (1655-1726). Su obra de efectos plenamente barrocos no ha gozado de gran reconocimiento, debido entre otras cuestiones a su participación en obras efímeras derivadas de las decoraciones teatrales.

El conjunto más significativo fue su trabajo para el Colegio Máximo de la Compañía, de indudable calidad y referente de la pintura decorativa de la escuela madrileña, deudora de las fórmulas *quadraturistas* que los italianos Mitelli y Colonna habían introducido en nuestro país mediado el siglo.

La cúpula (Fig. 47) como su elemento más destacable está pintada al temple, las especiales características de esta técnica y los diversos vaivenes históricos, tuvieron una negativa influencia en su conservación habiendo sufrido muchas pérdidas que se han intentado paliar en las diferentes campañas de restauración llevadas a cabo por la Dirección General de Patrimonio de la CAM y el Obispado de Alcalá (1984, 1994 y 2011). Estas carencias hacen que su lectura iconográfica resulte hoy día de difícil interpretación, si bien la Eucaristía y el hecho milagroso que aquí se veneraba son sus referentes.

Destacar su elevado tambor que en origen estuvo dividido por ocho pares de pilastras planas sobre plinto y rematadas por capitel corintio; entre cada dos pares de pilastras se abría una ventana hasta un total de ocho si bien dos de ellas permanecían cegadas. Cuando Juan Vicente

48. Capilla de las Santas Formas (Alcalá de Henares). Detalle del tambor con arquitecturas fingidas. Foto Obispado Alcalá de Henares. Departamento de Arquitectura

49. Capilla de las Santas Formas (Alcalá de Henares). Detalle con ángel. Foto Obispado Alcalá de Henares. Departamento de Arquitectura

de Ribera afrontó la decoración del tambor lo transformó totalmente por medio de una pintura ilusionista que realza el espacio de manera sobresaliente (Fig. 48). Para crear ese efecto, pintó en tonos azules sobre cada una de las pilastras de fábrica, fustes cilíndricos en perspectiva que las convertían en potentes columnas, éstas a su vez aprovechaban, en un estudiado juego visual, tanto el plinto como el capitel precedente. Disponía así de ocho espacios rectangulares (pues todas las ventanas fueron tapiadas) que aprovecharía como soporte decorativo unitario que a su vez se abrían al espacio entre los intercolumnios de las columnas fingidas en donde se ornaron con guirnaldas, festones, colgaduras y otros elementos arquitectónicos. Cada espacio rectangular se organiza de idéntica forma: en el nivel inferior situado entre los plintos de las columnas pintadas aparecen cartelas con diversos motivos y personajes alegóricos o virtudes de difícil identificación que quedan enmarcadas por frontones partidos. Justo por encima aparecen filacterias con inscripciones latinas, en algunos casos apenas legibles y en el nivel superior en el espacio que ocupaban las ventanas hoy cegadas pintó una especie de marco arquitectónico rematado con frontones triangulares y curvos. Tan sólo las dos que se encuentran en el eje longitudinal de la capilla recibieron pintura; la de mayor interés es una *Alegoría del Tiempo* cuya personificación es un anciano alado que exhibe sus símbolos: reloj de arena, cadena y guadaña. Enfrentada a esta representación pintó una torre sobre una roca azotada por los vientos en medio del mar, imagen muy cercana a las *Empresas Políticas* de Diego de Saavedra Fajardo.

Para la decoración de la cúpula se valió igualmente de la compartimentación arquitectónica formada por parejas de nervaduras que dan lugar a ocho plementos en cada uno de los cuales y sobre fondos de celajes aparecen ocho escorzados ángeles que portan símbolos relacionados con el milagro de las Santas Formas o la Eucaristía (el relicario original, arco iris, rama de olivo, corona, serpiente que se muerde la cola, ave fénix, cesto de panes y copón) (Fig. 49). Todo ello se complementa con un amplio catálogo de elementos decorativos arquitectónico-vegetales y escorzados y robustos angelotes que se desarrollan hasta la linterna. De contenida pero rica gama cromática, sus figuras de idealizados rostros, corpóreas y dinámicas y una arquitectura fingida potenciada por la perspectiva contribuyen a crear una atmósfera de monumentalidad de difícil parangón con otras obras del periodo.

Iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula (Vallecas), Madrid. Capilla de la Virgen del Rosario

Calle Sierra Gorda, 5

Juan Vicente de Ribera. Posterior a 1689

Situada en el casco antiguo de la villa de Vallecas sobre un pequeño promontorio que se abre a la plaza Juan de Malasaña, se alza la iglesia cuya advocación hace referencia a la liberación del apóstol San Pedro por un ángel que le libró de sus cadenas y por ende de la prisión en la que se encontraba.

La iglesia, compendio de diversas intervenciones arquitectónicas, se erige sobre otras construcciones anteriores de las que apenas quedan restos, teniendo constancia documental de un antiguo templo de tres naves en 1427. A mediados del siglo XVI tuvo que iniciarse un proceso de ampliación y mejora que se viene atribuyendo, sin elementos de verificación, al arquitecto Juan de Herrera, sobre éste y durante varios periodos del siglo XVII se añadieron las capillas laterales y se le dio la configuración barroca actual. Durante la siguiente centuria se completó



50. Iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula (Vallecas). Cúpula. Vista general. Juan Vicente de Ribera. Foto JCML

la torre y se levantó una portada neoclásica en el lado de la epístola en clara contraposición con la portada de los pies, no solo por estilo sino por monumentalidad e importancia.

De sencillo exterior compuesto por cajas de mampostería e hiladas de ladrillo, sobresale su fachada telón rematada por frontón mixtilíneo que no deja intuir su estructura interna. Organizada sobre tres naves de cinco tramos separadas por pilares y arcos de medio punto, estas se cierran con bóveda de cañón ligeramente rebajada la central y de arista las naves laterales. Destaca la zona del crucero con tracería de combados y el presbiterio recto con el gran lienzo de Francisco Rizzi, *La liberación de San Pedro por el ángel* (1669), a pesar de haber perdido durante la Guerra Civil el retablo que lo albergaba obra de Pedro y Francisco de la Torre (1669-1672). La calidad del conjunto e importancia de sus piezas particulares hicieron que en 1995 fuera declarada Bien de Interés Cultural, gozando desde entonces de un especial seguimiento en cuanto a su conservación, siendo buena prueba de ello las diversas campañas de restauración que se han llevado a cabo como las efectuadas entre 1996 y 2004 o la más reciente de 2012/2013, bajo la supervisión de la Dirección General de Patrimonio Artístico de la CAM.



51. Iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula (Vallecas). Detalle cúpula, *Ángel*. Juan Vicente de Ribera. Foto JCML



52. Iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula (Vallecas). Detalle cúpula, *Ángel*. Juan Vicente de Ribera. Foto JCML

Al lado del altar mayor se abre la denominada Capilla del Santísimo, antigua capilla-camarín que se nombraba bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario. Levantada durante el siglo XVII sobre una estructura anterior es de planta rectangular formada por dos ámbitos adosados. Su pésimo estado de conservación aconsejó una intervención en profundidad para devolver a la misma su carácter y esplendor. En una primera fase en 2012 se realizaron los procesos de limpieza, consolidación de emergencia, retirada de revocos y reintegraciones mal ejecutadas, mientras que en 2013 se abordó la consolidación y la reintegración volumétrica y pictórica de aquellas partes que se habían perdido con materiales estables, inocuos y reversibles.

El espacio principal, aparece cerrado por bóveda semiesférica con casquete central sobre pechinas, toda ella decorada al temple, al igual que los lunetos (Fig. 50). En cuanto al autor del programa pictórico de la capilla no tenemos datos ciertos, si bien siempre se había puesto en conexión con el estilo de Lucas Jordán de finales del XVII, así permaneció hasta los años noventa del siglo XX en que Natividad Galindo, lo puso en relación con el autor de la capilla de las Sagradas Formas de Alcalá de Henares, es decir con Juan Vicente de Ribera (c. 1668-1736), debido a la similitud estilística y al uso de un repertorio formal y figurativo muy cercano entre ambas. Si aceptamos esta atribución la capilla vallecana debió ser pintada con posterioridad a 1689.



53. Iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula (Vallecas). Pechina, *San Marcos Evangelista*. Juan Vicente de Ribera. Foto JCML

La bóveda se encuentra dividida en ocho segmentos por medio de nervios cajeados fingidos, ornándose su interior con ramos de frutos que penden de cintas. Cada uno de los gajos está ocupado por la figura de un ángel en actitudes variadas y con intensos escorzos, todos ellos portan elementos representativos alegóricos a la Virgen, recordando en algunos casos a las letanías, justo por debajo de cada uno de ellos en el anillo y dentro de doradas tarjas, se sitúan letras que al unirlas completan la frase MARIA DEL ROSARIO (Figs. 51 y 52). Comenzaremos la lectura de estas imágenes por tanto por la que hace relación al monograma de María, en el que aparece un ángel que sostiene una torre dorada y que recuerda plenamente al ángel alcaláino que portaba el Ave Fénix; el segundo ángel parece levitar, nos presenta un arco iris como símbolo de la paz y en su tarja se inscribe la contracción “DEL”; del tercer espacio emerge un ángel escorzado sobre nube que lleva en sus manos una vara de lirios y que también tiene concomitancias con los perfiles de la Capilla de las Santas Formas, a sus pies se talla la letra R; el cuarto de los ángeles de ropajes ampulosos movidos por el viento lleva en su mano un ramillete floral apenas perceptible por una pérdida de la película pictórica, en la tarja puede leerse la letra O; el quinto espacio está ocupado por una bella figura de ángel estrechamente relacionado con la pintura de Palomino, porta una rama con pequeñas lenguas de fuego y a sus pies se graba una S mayúscula; la letra A aparece trazada en la siguiente tarja junto a un

ángel con un incensario; la séptima franja está ocupada nuevamente por un ser celestial que con anterioridad a la restauración era apenas reconocible debido a la pérdida sufrida, en la tarja aparece la RI y por último un ángel con lo que aparenta ser una rama de olivo en recuerdo de la paz y la misericordia y en su tarja la letra O. La bóveda se remata por un óculo pintado con ángeles en complicados escorzos que llevan guirnaldas de flores y cintas.

Sustentando la bóveda se abren cuatro pechinas fingidamente cóncavas gracias a una arquitectura de fondo que parece tener continuidad en el resto, muy en la línea de similares ejemplos en obras de Palomino, donde se sitúan las figuras de los cuatro *Evangelistas* en variadas posiciones sobre nubes con sus respectivos símbolos (Fig. 53). De los tres lunetos con composición termal, dos de ellos presentan una ventana en su parte central, en estos casos se decoró de forma sencilla las embocaduras con jarrones y gran florón en la parte alta. En el único completo se pintó el *Nacimiento de la Virgen* ambientado en un interior arquitectónico con una iconografía clásica. De los seis espacios triangulares que formaban parte de estos lunetos, se conservan intactos cinco con representaciones de los Doctores de la Iglesia, en el que aparece la representación del Nacimiento está pintado *San Agustín*, que debería hacer pareja con el de *San Jerónimo*, esta última representación había desaparecido y se reintegró pictóricamente a partir de las fotografías que se conservan de la capilla de 1939; esta misma técnica se utilizó en las lagunas de la bóveda realizando una plantilla de la fotocopia a tamaño natural para posteriormente esbozándolas y pintándolas con claros elementos de discernibilidad por medio de rallados discontinuos. Los otros doctores que aparecen con sus característicos atributos son: *San Buenaventura* con *Santo Tomás de Aquino* y *San Gregorio Magno* con *San Ambrosio*, todos insertos en barrocas molduras doradas.

Durante los trabajos de recuperación de 2012, aparecieron en la antecapilla una serie de vestigios de considerable interés tanto a nivel arquitectónico como pictórico. Al realizar una limpieza del temple de los muros, se descubrieron restos de pintura subyacente. Las composiciones eran muy sencillas e iban desde motivos vegetales enmarcados con arquitecturas fingidas a ingenuas escenas con serafines y querubines alrededor de celajes, toda esta decoración se considera anterior a la pintura de la cúpula.

Iglesia parroquial Santa María la Mayor, Colmenar de Oreja

Calle Costanilla de las Ánimas, 5

Isidoro Arredondo (atribuido). Segunda mitad del siglo XVII

Fundada en el segundo tercio del siglo XIII por la Orden de Santiago bajo la advocación de Nuestra Señora del Sagrario, sus tres naves pronto se quedarían pequeñas para albergar a una comunidad creciente. Durante el siglo XVI se realizarán obras de ampliación que se continuarían casi un siglo después con la construcción en el crucero de las capillas de don Pedro de León, Obispo Fossano, por el arquitecto Juan Bautista Monegro y la capilla de Ntra. Sra. del Amparo (hoy del Cristo del Perdón) por fray Lorenzo de san Nicolás, quedando a mediados del XVII configurada definitivamente. En su cabecera recta cubierta con bóvedas de terceletes y ligazones rectos, se situó desde principios del siglo XVII un gran retablo en madera donde intervino incluso el hijo de El Greco que desapareció durante la guerra de 1936, salvándose sin embargo los monumentales murales laterales de Ulpiano Checa realizados en 1901. Por encima del retablo hasta coronar la bóveda se encontraba ornamentado con pinturas murales que se han puesto en conexión con el pintor barroco nacido en la localidad, Isidoro Arredondo (1655-1702) (Fig. 54).



54. Iglesia parroquial Santa María la Mayor (Colmenar de Oreja). Testero de la cabecera. Foto JCML

Tras la grave pérdida del retablo se instaló uno nuevo en 1957, obra de Francisco Gálvez. Esta nueva estructura de diferentes dimensiones que la anterior tapó una parte de las pinturas, lo que unido al mal estado de las mismas (humedades, suciedad, humo, etc.) hicieron que fueran tapadas con diferentes capas de pintura.

En el año 2001 se inician labores de restauración en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor que se dilatarán hasta 2007. Durante las obras de rehabilitación de los paramentos interiores se descubrieron restos de pinturas en la cabecera, detrás del retablo mayor y en parte de la plementería de la bóveda de cerramiento. El grado de desgastes y pérdida del conjunto hace muy difícil su valoración global e incluso su lectura. Aparentemente la escena representaría un Tetramorfos con una jerarquía de cortes angélicas, todo ello con plenas características barrocas en cuanto a la composición y estructuración de las figuras.

Casa de la Villa, Madrid. Salón de Sesiones y Oratorio

Plaza de la Villa, 5

Antonio Palomino. 1692 y 1696

Situada en plena corazón de Madrid junto a la Plaza Mayor y la ya desaparecida iglesia de San Salvador, donde se celebraron las reuniones del Concejo durante siglos, se alza la Casa de la Villa, un edificio que se construiría a partir de la licencia real obtenida para tal fin en 1629. Diversas dificultades retrasaron el comienzo de las obras encargadas al maestro mayor Juan Gómez de Mora, quien en 1644 firmaba un segundo proyecto posteriormente reestructurado y ampliado por José de Villareal, Teodoro Ardemans y ya avanzado el XVIII por Juan de Villanueva. Nos interesa especialmente la intervención de Ardemans pues introduciría una serie de transformaciones que afectaron al espacio de nuestro estudio. Además de presentar las trazas para el patio, participó en la finalización de las obras del Salón de Plenos y en la construcción





Casa de la Villa (Madrid). Sal6n de Sesiones. Antonio Palomino, 1692. Foto JCML
55. Alegor6a de la Monarqu6a Espa1ola. 56. Sal6n de Sesiones. 57. Bicha.
58. Mascar6n y arquitecturas fingidas. 59. Angelote

de la nueva portada, escalera, oratorio, cárcel y sus escaleras secretas, capilla para los ajusticiados y oratorio para decir misa a los presos, salas de visita, sala de camas, zaguanes y dos fachadas secundarias; todo ello en el tiempo récord de seis años.

Cuando se le solicita a Antonio Palomino en 1692 la realización de los frescos del Salón de Sesiones, también conocido como Salón de Verano, la construcción acababa de finalizarse. La fecha del encargo resulta significativa pues es el año de la llegada de Lucas Jordán a Madrid con todo lo que ello supuso. Palomino se encontraba firmemente asentado en la corte, donde residía desde hacía más de diez años y había adquirido fama y cargos como el de pintor del rey, aunque sin gajes.

Firme defensor de la pintura al fresco a la italiana, no dudará en utilizarlo para esta obra por la que cobrará 9000 reales de vellón. La amplia y diáfana sala a la que se enfrenta es paralela a la plaza de la Villa en cuyo frente se abren tres ventanas que se corresponden en el otro muro con idéntico número de puertas, enmarcadas por pilastras y ménsulas coronadas por frontones triangulares. Sobre éstos una cornisa perimetral sustentada en ménsulas doradas a partir de la que se inicia el fresco (Fig. 56).

Desconocemos la explicación precisa del programa iconográfico, aunque partiendo de un pintor culto como era Palomino resulta siempre medido, profundo y complejo, no en su lectura visual aunque sí en su comprensión.

El tema central del fresco es una alegoría de la monarquía personalizada en la figura de Carlos II, ésta ocupa el lugar de honor en el medallón central a modo de óculo mixtilíneo abierto al cielo dentro de un fingido artesonado. Sobre condensadas nubes que llegan incluso a rebasar el marco ficticio, se sitúa la alegoría de la ciudad de Madrid personificada por una mujer que en actitud de respeto mira al retrato de Carlos II que sostienen dos ángeles (Fig. 55). A la mujer la acompañan una serie de símbolos del Imperio: un águila con la corona de laurel, el cetro real, un león con la espada de la justicia y el poder y un orbe. Otros dos ángeles en la parte superior soportan el escudo de Castilla y León. El centro de la composición está atravesada por una especie de filacteria en la que se lee: *MANTVA SUM. TVA SEMPER ERO TVA DICAR OPORTET*. (Mantua soy, tuya siempre y es justo que así se proclame); aficionado a introducir emblemas y motes en sus pinturas, en esta ocasión y según Gutiérrez Pla, estaría esgrimiendo un fragmento de las *Heroidas* de Ovidio, otras o similares lecturas también aparecen en Varela Hervias o Fernández Talaya.

La decoración del Salón se completa con ocho medallones con alegorías cercanas a la exaltación de la monarquía o al buen gobierno, en cada uno de las cuales aparece un mote en latín. En los lados cortos se representan los más ornamentados, flanqueados por criaturas fantásticas mitad mujer mitad ave, ángeles, guirnaldas y laureles, en su tramo central un hombre armado con una espada, posible símbolo del Honor, la Ley o de la Virtud (*EXPETIT ARDVA*). En el lado contrario del Salón una joven señala el texto de un libro abierto situándose debajo el texto (Figs. 57-59) (*FIRMATUR SOLIUM*), pudiera representar a la Firmeza, el Conocimiento o la Sabiduría.

En el flanco largo que da a la plaza se pintaron tres medallones: en el centro se sitúa el Amor (*SLAENDET, ET ARDET*) representado por un Cupido con su carcaj de flechas, a su derecha la Justicia, mujer coronada con balanza y espada (*CONSISTIT IN AEQUO*), a la izquierda la Prudencia (*ES MODUS IN REBUS*) encarnada por una mujer con un espejo y serpiente.

En la pared frontera se dispuso en su centro el medallón donde se pintó una doncella con una llave en la mano, podría tratarse de la Fidelidad (*AMAT ET VIGILAT*); a la derecha la

Fortaleza simbolizada por una mujer con una columna (*UNDIQUE TUTA*) y a la izquierda el medallón de la Fe personalizada en una mujer con cáliz (*REGIT ET REGITUR*).

Nuevamente en 1696 Palomino recibió otro encargo para la Casa de la Villa, al igual que en el caso anterior las labores constructivas corrieron de la mano del arquitecto y amigo Teodoro Ardemans, quien parece ser tuvo una activa participación en la designación del pintor entre varios posibles candidatos. Las labores del constructor finalizaron en 1695 consistiendo en readaptar tres estancias que se encontraban bajo la torre del Reloj para crear un espacio único concatenado. El contrato con el pintor conllevaba un pago de 18600 reales de vellón por la decoración de los tres ámbitos.

En los cuatro años transcurridos entre ambos proyectos, la alargada sombra de Jordán no había hecho sino crecer, actuando en el caso de Palomino como acicate y no como amenaza, es más, la admiración hacia su obra no paró de aumentar y su influencia se dejaría sentir en el estilo rápido y de marcados y violentos escorzos que ahora hará suyos en este nuevo reto.

La capilla u oratorio a pintar es un espacio alargado que hace esquina con la calle Mayor a donde se abre una ventana mientras que dos asoman a la plaza. Formado por tres piezas cada una de las cuales está cubierta de un modo diverso, debía tener como tema principal la advocación a la Virgen. La primera estancia (la más cercana al Salón de Sesiones) era el lugar que ocupaba el altar, en su bóveda se representó al *Padre Eterno en Gloria* acompañado por ángeles con diversos atributos de la Inmaculada Concepción. En las paredes, el *Sueño de San Joaquín* y el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*. En el arco de separación con la otra estancia, Palomino pintó en los machos a *San Isidro* con su aguijada y a *Santa María de la Cabeza* con el tizón y la alcuza.

El espacio contiguo es de planta cuadrada y está cubierto por cúpula con pechinas. En ella pintó una *Asunción de la Virgen* rodeada por ángeles en sentido ascendente de abierta influencia de Jordán. En sus pechinas: la *Caridad*, la *Obediencia*, la *Pureza/Inocencia* y la *Soleidad/Modestia*. En la pared cercana al Salón Goya, representó a *San Juan Evangelista y la visión apocalíptica* (Figs. 60 y 64).

En el arco de separación con la última estancia aprovechó los machos para incrustar los retratos en óleo sobre lienzo de *Felipe III* y *Felipe IV* (Fig. 61). Para este espacio pensó en un principio disponer una composición de la Virgen de Atocha, de la que se conserva un boceto, aunque finalmente lo desestimó y en su lugar dispuso una *Virgen en Gloria* rodeada de santos españoles, además de las representaciones de la *Religión*, la *Majestad Regia*, el escudo de la Villa de Madrid y dos escenas en las que se reconoce a *San Fernando* ayudado por San Miguel y otra del emperador *Carlos V* (Fig. 62).

Para sus muros compuso en su parte superior imágenes de milagros de San Isidro y de Santa María de la Cabeza. Sobre la ventana que mira a la plaza dispuso una escena de la *batalla de las Navas de Tolosa* en la que intercedió el santo madrileño. En otra cartela el *Milagro de los ángeles arando* y al lado el *Milagro del paso del Jarama*. Justo por debajo de estas escenas: *San Gregorio*, *San Ambrosio*, *San Agustín* y *San Jerónimo*. En la pared enfrentada, sobre el arco, dispuso las tres Virtudes Teologales: *Fe*, *Esperanza* y *Caridad* y por debajo dos nuevos lienzos con los retratos de *Carlos II* y *Mariana de Neoburgo* (Fig. 63).



Casa de la Villa (Madrid). Oratorio. Antonio Palomino, 1696. Foto JCML

60. Cúpula. 61. Felipe IV. 62. Virgen en Gloria. 63. Milagros de San Isidro y santos. 64. La Caridad.





65. Ermita de Ntra. Sra. de la Humosa (Los Santos de la Humosa). Retablo fingido. Foto ML

66. Ermita de Ntra. Sra. de la Humosa (Los Santos de la Humosa). *San Isidro*. Foto ML



Ermita de Nuestra Señora de la Humosa, Los Santos de la Humosa

Hacia finales del siglo XVII

En la margen izquierda del río Henares se levanta solitaria la ermita de Nuestra Señora de la Humosa, justo en el lugar donde según la tradición en 1384 se halló la imagen enterrada de la Virgen, construyéndose entonces un pequeño santuario que sería el origen del actual. La ermita que hoy contemplamos es obra del siglo XVII, comenzada en 1677 por el maestro de obras Pedro García de Alcalá, finalizándose en 1684, de pequeñas proporciones y con la tradicional técnica de ladrillos y cajas de mampostería al exterior. En el interior destaca sobre todo su cabecera en donde se levantó un retablo de madera dorada de un solo cuerpo y coronado por un lienzo de los Santos Niños, que se encuentra enmarcado por una efectista pintura mural a caballo entre el XVII y el XVIII, a modo de gran telón sujetado por angelotes de buena factura que ofrecen una mayor profundidad a la composición (Fig. 65). Destaca en el coronamiento, además de los elementos arquitectónicos fingidos, una cartela sujetada por escorzos ángeles en la que se pueden leer una cita extractada del Cantar de los Cantares: *ASCENDIT SICUT VIRGULA FUMI*. A ambos lados del retablo, sobre las puertas, se representan las figuras de San Agustín a cuyos pies aparece la leyenda: *NOS INFORMI, VOS AUTEM FORTES* (Primera Epístola de San Pablo a los Corintios, 4:10) y al otro lado San Isidro con su habitual iconografía (Fig. 66), en el dintel fingido aparece: *P M AGRICOLA EST*. Tomado en esta ocasión del Evangelio de San Juan 15:1 (*Pater meus agricola est*), capítulo que fue musicado por Alexander Agricola (Gante, 1446- Valladolid, 1506), obteniendo gran repercusión.

El intradós del arco del presbiterio también se encuentra pintado con temas florales, geométricos e imitando mármoles, modelo que se toma en otras partes de la ermita.



67. Iglesia de Santa María la Blanca (Alcorcón). Retablo fingido. Foto JCML

Iglesia parroquial de Santa María la Blanca, Alcorcón

Calle San Isidro, 2

Hacia segunda mitad del siglo XVII

El 10 de junio 1993 se declaraba Bien de Interés Cultural en la categoría de monumento a la iglesia parroquial de Santa María la Blanca en la localidad de Alcorcón. El templo levantado entre los siglos XVI-XVIII, sigue un modelo de clara influencia toledana en cuanto a su alzado a base de fábricas de ladrillo y cajas de mampostería. Se desarrolla según un esquema de la planta de cruz latina, con ábside poligonal y nave en tres tramos separados por arcos fajones sustentados sobre pilastras toscanas, coro en alto a los pies y torre posiblemente de una anterior construcción.

En el brazo derecho del crucero se representa sobre uno de sus muros un retablo fingido de tres calles, la central se dejó vacía para albergar una imagen, hoy de la Purísima, en el ático aparece Cristo como *Salvator Mundi* bendiciendo con dos dedos de su mano derecha y con la izquierda sobre el orbe, en cuanto a su indumentaria sigue los modelos iconográficos habituales con túnica roja y manto azul; se remata la composición con un frontón triangular en cuyo interior aparece la paloma del Espíritu Santo, pirámides y cruz de remate (Fig. 67). A ambos lados del ático sobre ménsulas se pintaron dos pequeñas figuras de *Adán* y *Eva* sobre breve pedestal. En las calles laterales la de la derecha representa a *Santiago Matamoros* rematado en su parte alta por una especie de espejo oval con sinuosa decoración en cuyo interior aparece San Pablo y a la izquierda el *Bautismo de Cristo* y arriba en simétrica composición otro óvalo con *San Pedro*.

De complicada catalogación podría situarse su cronología cercana a la segunda mitad del siglo XVII. En cuanto a su autoría nada podemos avanzar.

68. Monasterio de Santa María de El Pualar (Rascafría). Biblioteca. Vista general de la bóveda. Foto ML



Cartuja de Santa María de El Pualar, Rascafría. Biblioteca

Finales S. XVII

La dilatada historia de la Cartuja de Santa María de El Pualar se inicia en 1390 durante el reinado de Enrique III prolongándose desde entonces con un continuo incremento patrimonial y artístico. El decidido apoyo real y la magnificencia de sus expresiones artísticas no la libraron de periodos de decadencia y desolación que arruinó buena parte de lo hasta entonces atesorado. Si bien los intentos por su recuperación fueron incesantes desde el último tercio del XIX no sería hasta 1991 cuando se evaluarían de forma conjunta los daños del edificio y sus contenidos, redactándose en 1996 el Plan Director de Intervención Integral auspiciado por el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid.

Con anterioridad a la firma del Plan, se había intervenido en una de las estancias de mayor significación para la comunidad y a la vez más desconocidas: su Biblioteca. Situada junto al atrio de la Iglesia entre la antigua capilla de San Joaquín y la primitiva celda prioral se abre un amplio espacio circundado por una artística librería de nogal y pino y cubierto por medio de una bóveda de cañón con lunetos. Es en este cubrimiento donde se localizan una serie de pinturas murales de desconocido autor y que podrían estar realizadas en las últimas décadas del siglo XVII (Fig. 68). La falta de mantenimiento y conservación de las cubiertas en general, hicieron que las humedades y filtraciones acabaran con gran parte de las pinturas murales. En su tratamiento, el temple seco fue sometido a varios procesos de desalación, consolidación, sellado de grietas y limpieza. El estado general de las pinturas con importantes lagunas dificulta enormemente su identificación, salvo en el caso de los testers de la sala en donde aparecen la *Virgen con el Niño* y enfrenteado *San Bruno escribiendo* tocado con un aura de seis estrellas en clara alusión a los seis compañeros del santo



69. Cartuja de Talamanca del Jarama. Capilla. Vista general. Foto ML

que fundaron la primera cartuja en las cercanías de Grenoble. En el centro de la bóveda se enmarca la figura de San Agustín quien es acompañado por otras dos representaciones similares cuyo deterioro hacen difícil su filiación, entre ellas se abren los arcos en cuyo intradós se sitúan interesantes decoraciones de guirnaldas, ángeles, espejos, óculos abiertos al cielo, hornacinas en los que aparecen bustos romanos y medallones con rostros de santos cartujos. En las pechinas representaciones de virtudes y cartujos en actitud de lectura. El conjunto mantiene unos índices de calidad pictórica nada desdeñables, tanto a nivel compositivo como en los detalles específicos.

Cartuja-granja de Talamanca del Jarama. Capilla

Siglos XVII-XVIII

Situada en la campiña del Henares, la villa destaca por su riqueza medioambiental y su patrimonio artístico reflejo del esplendor de la zona a lo largo de los siglos, si bien estas circunstancias se fueron diluyendo a partir del XVI. La lenta decadencia se intensificó durante el siglo XVII, si bien durante este periodo se construiría una de sus edificaciones más representativas, una cartuja-granja dependiente de la de El Paular. El complejo agrario construido por los cartujos en mampostería y ladrillo, se articula en torno a un patio en forma de L al que se le fueron sumando edificaciones hasta bien entrado el XVIII. Entre sus dependencias destacaba en el piso alto las habitaciones de los cartujos y un interesante oratorio rectangular.

La capilla se encuentra totalmente decorada al fresco combinando estructuras fingidas en zócalos que imitan mármol y elementos arquitectónicos pintados en los paramentos verticales que compartimentan el espacio para introducir escenas figurativas; a su vez quedan

enmarcadas por molduras, guirnaldas, telas y conchas de forma rítmica y simétrica a lo largo de todo el conjunto (Fig. 69). En el testero principal donde se situaba el altar destaca un lienzo de la *Inmaculada* copia contemporánea de la de Alonso Cano flanqueada por dos ingenuas composiciones al fresco que representarían según aparece escrito a sus pies a San Hugo y San Telmo, aunque la figura de este último no debe relacionarse con el santo dominico, sino que en realidad se trata de un error porque debería hacer referencia a San Antelmo de Belley, cartujo y obispo al igual que San Hugo de Lincoln. En el lado largo entre las aperturas de las ventanas se sitúa la representación de *San Pablo* y enfrente la *Magdalena penitente*; en el lado corto a ambos lados de la puerta de entrada dos escudos que simbolizan a la orden cartuja con las siete estrellas y el emblema de la casa Borbón.

El techo con forma de artesa se encuentra dividido en cuatro espacios por medio de molduras con representaciones vegetales en cuyo interior y circunscrita por una moldura quebrada se representan: La *Inmaculada Concepción*; la *Santísima Trinidad*; *Pentecostés* y el *Cordero Místico*, obras que si bien no gozan de una calidad pictórica excepcional resultan de enorme significación en cuanto a la lectura del conjunto, pues a pesar de los marcados indicios del paso del tiempo y sus palpables consecuencias, se trata de un conjunto conservado casi único en la Comunidad.

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Navalcarnero. Capilla de la Inmaculada Concepción

Plaza Veracruz, 1

Juan Vicente Ribera, comienzos del siglo XVIII. Antonio Palomino, hacia 1720

La población de Navalcarnero, fundada en 1499, atesora en su templo parroquial un conjunto artístico de enorme brillantez. La construcción de la iglesia, sobre la que se asienta la actual, fue trazada a partir de 1520-1530 sufriendo muchas modificaciones posteriormente entre las que no se descarta una atribuida a Alonso de Covarrubias. De planta longitudinal y tres naves cubiertas por armaduras de madera se encuentran separadas por arcos pétreos que apean sobre pilares. Hacia 1580 se decidió ampliar el templo si bien solo se realizaría la cabecera. A lo largo del siglo XVIII y debido a problemas de estabilidad y de desgaste de ciertas estructuras, se acuerda construir una bóveda encamionada sobre la armadura de la nave central, concluyéndose en 1720. Esta bóveda de yeso y madera con su parte central plana y lunetos ciegos, aumentaba la superficie en la que poder intervenir ornamentalmente. En esta ocasión se optó por centrar el programa decorativo en tres grandes escenas pintadas por Antonio Palomino (1655-1725), desde el coro a la cabecera: *Anunciación*, *Adoración de los Pastores* y *Adoración de los Reyes Magos* (Fig. 72). Sin embargo éste no había sido el primer compromiso del cordobés en la parroquia, pues hacia 1707 había entregado un lienzo de temática dominicana para el retablo de la Virgen del Rosario (hoy del Sagrado Corazón de Jesús), estructura que además albergó un camarín en cuyo vano hubo también pintura mural, casi perdida, y que ha sido redescubierta en la restauración de 2007.

De las tres grandes composiciones pintadas al fresco, dos de ellas son originales, mientras que la *Adoración de los Reyes Magos* se rehizo años después, parece que siguiendo el modelo anterior, al hundirse esa parte de la bóveda por problemas derivados de la filtración de agua. Las otras dos escenas enmarcadas por una moldura fingida, se corresponden con la personalidad pictórica del de Bujalance con un gran sentido decorativo, en ambos se mezclan recuerdos de su aprendizaje cordobés y cierto gusto por la obra de Claudio Coello, de composición



70. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción (Navacarnero). Vista capilla de la Inmaculada Concepción. Foto ML

71. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción (Navalcarnero). Capilla de la Inmaculada. Detalle. Foto ML



72. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción (Navalcarnero). Bóveda de la nave central, *Anunciación*. Antonio Palomino.. Foto ML



equilibrada y elegante que se desarrolla sobre primeros planos de amplio desarrollo celeste sin descuidar los elementos arquitectónicos y con un perfecto dominio de los escorzos, sus tipos iconográficos continúan con modelos anteriores, de figuras vigorosas y dinámicas y colorido claro y luminoso, si bien algunos acabados hablarían de la colaboración de algún discípulo. Sus intervenciones en la iglesia pudieron continuarse en las pechinas de la cúpula rebajada

del crucero, aunque las existentes hoy día no son de su mano, como tampoco otras obras a él atribuidas de la Capilla de la Concepción.

La capilla de la virgen de la Inmaculada Concepción es otra de las joyas de este templo, tanto a nivel artístico como histórico pues en ella se celebraría la velación matrimonial entre Felipe IV y Mariana de Austria en 1649 (Fig. 70). Tras una primera ubicación en el presbiterio de la parroquial, en 1619 se coloca la primera piedra de la que iba a convertirse en un conjunto barroco excepcional, desarrollándose las obras hasta 1644, si bien lo exhausto de las arcas de la cofradía hizo que el magnífico retablo-camarín trazado por Pedro y José de la Torre no se materializara hasta 1661, siendo dorado tres años después. En su vano central se colocaría la imagen de la Virgen, realizada en el último tercio del XVI, sobre altar, escalones y peana repujados en plata.

El interior es de planta cuadrada sustentada por pilastras compuestas, con cúpula sobre pechinas, tambor con balcón y linterna. La fastuosa decoración del espacio, además de las referidas estructuras se completa con dos retablos laterales realizados hacia 1684, si bien fueron retirados en 1802 colocándose los actuales. En sus muros destaca un conjunto de lienzos encastrados en recargadas molduras doradas y frescos de cambiante autoría y complicada atribución, realizados entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Bajo la cornisa sobresale un Apostolado sobre lienzo de excelente calidad y autor desconocido que sigue modelos de Rubens y Van Dyck. En la zona superior de la capilla entre las pechinas y albergados por los triángulos de los lunetos terminales se sitúan un total de ocho lienzos encastrados que si bien durante un tiempo se pensaron de la mano de Palomino, a cuyo estilo recordaban, más recientemente se han atribuido al círculo de Isidoro Arredondo (c. 1657-1702) y sobre todo a Juan Vicente de Ribera (c. 1668-1736), el autor de la decoración de la capilla de las Santas Formas del Colegio Máximo de Alcalá de Henares; dato a tener en cuenta pues desde el siglo XVI la parroquial estaba vinculada a los jesuitas de Alcalá con lo que resultaría verosímil un encargo de este tipo. El estilo de Ribera tenía una fuerte impronta del barroco decorativo madrileño así como del propio Palomino, cuyos tipos iconográficos y de composición son claramente legibles en estas obras. Los ocho triángulos curvos representan a las mujeres fuertes de la Biblia. En el luneto dispuesto sobre el altar mayor se incorporan las figuras de *Raquel* a la izquierda y *Judith* a su derecha, fácilmente identificables porque su nombre aparece inscrito en el escalón en el que se apoyan; en el muro de la derecha y dentro de un marco fingido, igual para todos los lunetos, se ubican los lienzos encastrados de *Esther* y *Ruth*, está última es la única representación sin cartela identificativa; en el muro de entrada se disponen *Rebeca* y *Débora* y en el muro izquierdo *Jael* y *Abigail* (Fig. 71).

La frescos de las pechinas con sus tondos sobre lienzos encastrados y los gajos de la cúpula, fueron atribuidos sin mayor discusión a Mariano Salvador Maella (1739-1819), repitiéndose sin ningún fundamento que apoyase esta propuesta, hoy se consideran obra de principios del XVIII sin autor definido. En las pechinas aparecen las escenas marianas de la *Coronación*, la *Asunción*, la *Presentación* y la *Anunciación*; mientras que en los espacios cupulares se distribuyen: la *Inmaculada*, *San José*, *San Isidoro*, *San Ildefonso*, *San Juan Evangelista*, *San Julián*, *San Cristóbal*, *San Eladio* y posiblemente *San Antonio*.

Anexo a la capilla se dispone la estructura rectangular del camarín, dividido en tres tramos cubierto el central por casquete esférico y por bóveda los laterales; esta disposición genera siete lunetos (el octavo se corresponde con el trasaltar) que se aprovecharon para instalar en ellos nuevamente lienzos encastrados, mientras que en el espacio central se pintaron al fresco símbolos alusivos a la Virgen.

Las pinturas de los lunetos son escenas que se corresponden con diferentes momentos de la vida de la Virgen, en cuanto a su autoría, a pesar de no existir pruebas documentales, se han

atribuido por su estilo, recursos compositivos y figuras al ya mencionado pintor madrileño Juan Vicente de Ribera. El conjunto se realizaría aproximadamente entre 1689 y 1702, de dibujo preciso y resuelta ejecución con pinceladas alargadas y muy diluidas, se caracterizan por la forzada composición, debido al punto de vista desde el que deben observarse, de ahí que las figuras sean un tanto achaparradas y las arquitecturas converjan forzosamente hacia la parte baja de la composición. Los ecos de las estampas de Rubens y el estilo de Rizi y Coello están presentes de forma palpable.

Los personajes quedan remarcados por arquitecturas que recogen la mirada hacia el tema principal ayudándose igualmente por un colorido más vivo y una luz focalizada en los elementos a destacar. A pesar de una cierta monotonía general las actitudes dinámicas y los amplios ropajes animan un tanto las escenas.

El conjunto se compone de los siguientes temas: los *Desposorios de la Virgen*, la *Anunciación*, la *Visitación*, la *Adoración de los Pastores*, la *Adoración de los Reyes*, la *Presentación del Niño en el Templo* y la *Asunción y Coronación de la Virgen*.

En suma, un conjunto el de la parroquial de Navalcarnero que es un auténtico referente de las diferentes facetas artísticas en toda su extensión y donde autores y obras se convierten en el máximo exponente de lo que el mundo del Barroco llegó a desplegar.

Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia o de Antezana, Alcalá de Henares. Capilla

Calle Mayor, 46

Juan Vicente Ribera (atribuido). Principios siglo XVIII

El 18 de octubre de 1483 se otorgaba en la villa de Alcalá de Henares testamento por parte de don Luis de Antezana y su mujer doña Isabel de Guzmán por el que se fundaba un hospital gratuito en la calle Mayor. Ya en el XVI la institución había alcanzado un cierto renombre ampliándose sus instalaciones; uno de sus más ilustres protagonistas fue Ignacio de Loyola quien acudió como alumno a la universidad para estudiar el Bachillerato en Artes en el curso 1526-1527, paralelamente asistía y predicaba entre los enfermos. La institución siguió creciendo y en el siglo XVII las intervenciones se centraron sobre todo en el recinto eclesiástico, que curiosamente había sido el menos fomentado, teniendo habilitado un pequeño espacio con altar y retablo a modo de iglesia. Tras la ampliación de ésta y debido al interés personal de varios jesuitas se decide actuar sobre la celda de la planta superior que había sido ocupada por San Ignacio, si bien se consagra en 1616, pocos años después volvía a convertirse en estancia. En 1667 la Compañía de Jesús intenta construir una nueva capilla en este lugar dedicada a su fundador, autorizándose por el rector del colegio y el cabildo del hospital en 1669. Resultado de este acuerdo es la utilización de la estancia ignaciana alta y baja a la que se incorpora un pequeño atrio de entrada a los pies de la iglesia.

La modesta arquitectura de la capilla, de quien desconocemos su autoría, es de planta rectangular compuesta por dos ámbitos separados por arco toral, la antecapilla cubierta por bóveda de arista y la capilla propiamente dicha con cúpula sobre pechinas. El conjunto se encontraba originariamente decorado con pintura mural al temple, si bien hoy día está muy perdido y solo podemos intuir parte de su decoración por fotografías antiguas (Fig. 73). Gracias a ellas y a los restos pictóricos se ha podido reconstruir la cartela que sobre el muro del Evangelio manifestaba la razón de la construcción: "IHS ESTA CAPILLA FUE EL APOSEN-



73. Hospital de Antezana (Alcalá de Henares). Capilla. Detalle.
Foto MT



74. Hospital de Antezana (Alcalá de Henares). Capilla. Pechina.
San Francisco Javier. Foto MT

TICO/ EN QUE VIVIO PARA/ ASISTIR A LOS ENFER/ MOS S. IGNACIO/ DE LOIOLA". La cartela aparece dibujada sobre fondo fingido cóncavo, flanqueada por dos ménsulas con cabezas de querubines y a ambos lados ángeles con cuernos de la abundancia repletos de flores. En este espacio destaca sobre todo la cúpula que conserva las cuatro pechinas que representan, envueltos en guirnaldas florales y filacterias con su nombre a: *San Francisco de Borja*, *San Francisco Javier* (Fig. 74), *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao de Kostka*. La calota solo conserva varias bandas de su decoración primitiva con representaciones florales. También pueden admirarse los jarrones de los lunetos. En la antecapilla la bóveda mantiene una decoración arquitectónica en unión de grandes jarrones en los lunetos. En cuanto a su autor, si bien es desconocido, se ha puesto en conexión con las pinturas de la capilla de las Santas Formas en esta misma localidad, atribuyéndose por tanto a Juan Vicente de Ribera (c. 1668-1736).

La decoración se complementaba con un retablo en madera dorada y tres pinturas, la central dedicada a San Ignacio de cuerpo entero es un lienzo firmado por Diego González de la Vega en 1669 y en el banco dos escenas con visiones que tuvo el santo.

Iglesia de San Pedro Apóstol, Los Santos de la Humosa

Plaza Benita Santos Juarranz, 1

Juan del Cerro. 1714.

Sobre el valle del Henares y asentada en lo alto de un pequeño cerro, se yergue orgulloso el perfil de la iglesia de San Pedro Apóstol en los Santos de la Humosa, población que recoge en su topografía el nacimiento de san Justo y Pastor en su territorio. Levantada sobre un templo anterior del que tenemos noticias desde finales del siglo XV y al igual que había ocurrido en otras poblaciones, el crecimiento de la vecindad y el escaso espacio que se disponía en la antigua iglesia motivó que se oficializara una petición en 1562 al arzobispado de Toledo para obtener licencia de obras de ampliación. Diferentes problemas, pleitos y falta de recursos económicos ralentizaron su progreso lo que hizo que durante buena parte del XVI y el XVII convivieran la nueva construcción iniciada por la cabecera, con la antigua iglesia, hasta su finalización definitiva en 1677 con el pórtico de entrada. La iglesia de amplia nave única dividida en tres tramos que se cubren con bóveda de arista, se caracteriza al exterior por sus muros de mampostería y sillar y su cabecera poligonal así como por su torre en parte subsistente de la obra anterior.

En su interior, maltratadas por el tiempo y la suerte cambiante se han podido conservar varias intervenciones pictóricas sobre muro, aunque en un estado bastante insatisfactorio lo que motivó una activa campaña de recuperación y consolidación para paliar o al menos minimizar los daños causados.

La mayor intervención pictórica mural de la iglesia se concentra en el presbiterio poligonal de tres paños cubiertos por aristas, las molduras arquitectónicas se aprovecharon como medio de separación y zona de decoración con motivos geométricos y vegetales (Fig. 75). Los espacios triangulares por encima de la línea de impostas se reservaron para las composiciones figuradas, siendo las escenas representadas: en el centro y debido a que antiguamente albergó un gran retablo barroco, se ha perdido casi en su totalidad apenas se perciben algunos retazos, ángeles y las figuras de Dios Padre y Cristo coronados por el Espíritu Santo; justo por encima en la zona decorativa se incluyó el escudo del cardenal Portocarrero. En el paño de la derecha el *Bautismo de Cristo* y en el de la izquierda la *Asunción* (Fig. 76). Las pinturas están fechadas y firmadas por Juan del Cerro en 1714, aunque no se tiene constancia cierta si es el nombre



del pintor o el de algún cofrade. En el *Bautismo de Cristo* en el Jordán destaca su variedad de planos en base a recursos clásicos, siendo la imagen principal la que centraliza la composición con figuras bien delineadas y dinámicas; con elementos de refuerzo visual gracias a escorzos que proyecta la composición y reafirman la profundidad de la escena. En el ángulo inferior derecho se asocia a este tema con el de un grupo de condenados vigilados por un diablo con cabeza de perro. En el panel de la *Asunción de la Virgen* se divide la composición en tres registros de marcada ascensionalidad y cuya lectura se inicia en la zona baja en la que aparecen sobre nubes un grupo de santos vestidos con hábito franciscano en un lado y compensando la disposición en la parte contraria un coro de ángeles músicos. La franja intermedia está ocupada por un grupo de santos sin adscripción definida, en el centro *San Justo y San Pastor* y a la derecha *Moisés* y el rey *David*. La escena se corona con la imagen de la Virgen acompañada por San Pedro entre nubes sostenidas por ángeles.

Sin embargo, éstas no son las únicas pinturas murales del templo. En el mismo presbiterio se han descubierto durante la última restauración dos pequeñas hornacinas con restos de pintura decorativa, también se conserva la policromía con ajedrezado bicolor del intradós y arco de entrada a la capilla bautismal, zona esta última donde también se ha logrado recuperar parte de su pintura con motivos florales, grecas y fórmulas geométricas realizadas con plantillas.

75. Iglesia de San Pedro Apóstol (Los Santos de la Humosa). *Asunción, Trinidad y Bautismo de Cristo*. Foto MLT



76. Iglesia de San Pedro Apóstol (Los Santos de la Humosa).
Asunción de la Virgen. Foto MLT

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Meco

Plaza de la Constitución s/n

Posterior a 1714

Elevado sobre una barbacana de sillarejo con contrafuertes construida durante el siglo XVIII, el templo de la Asunción de Nuestra Señora es un edificio edificado durante la segunda mitad del siglo XVI con muros de piedra, en la zona de las naves, mientras que en la cabecera, cúpula y torre (donde se utilizó el ladrillo) son del XVII-XVIII. Es un templo de tres naves con pilares circulares muy esbeltos, que recuerdan a las iglesias de planta salón alemanas y arcos de



medio punto. Se cubre el templo con bóveda de crucería muy plana con combados, terceletes y ligazones. En el espacio anterior a la capilla mayor se abre una gran cúpula sobre pechinas y tambor con decoración del siglo XVIII. La cabecera plana acoge un magnífico retablo.

En 1699 se solicitaba al arzobispado de Toledo permiso para continuar las obras ya que parte del transepto y la cúpula se encontraban en peligro de hundimiento. Acudió a revisar la obra el arquitecto y ocasionalmente pintor Teodoro Ardemans quien realizó un informe sobre el estado ruinoso de esta parte del edificio y un presupuesto para demoler y reedificar toda esta zona, tras su aceptación la obra quedó concluida en 1714. La nueva cúpula de original decoración conserva óvalos con pintura, aparentemente sobre lienzo pegado en tablas encastradas, de autor desconocido que representan a Ángeles Músicos (Fig. 77). Cuatro en las pechinas, otros cuatro en molduras cuadradas en el tambor entre las ventanas y cuatro nuevos óvalos en la bóveda semiesférica. Completan la decoración sobre los retablos laterales, dos pinturas murales dentro de barrocos óvalos fingidos representando a San Justo y San Pastor (Fig. 78).

77. Iglesia Parroquial de la Asunción de Ntra. Sra. (Meco). Cúpula. Foto ML

78. Iglesia Parroquial de la Asunción de Ntra. Sra. (Meco). *San Justo*. Foto MLT

Iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Monserrat, Madrid

Calle de San Bernardo, 79

Pedro de Calabria Escudero. 1719-1720

El nacimiento de esta institución benedictina, fue el resultado de un desencuentro con la casa madre en Cataluña. En 1641, los monjes naturales de la Corona de Castilla fueron expulsados de la abadía de Monserrat durante la sublevación del principado, recalando en la Corte prime-



79. Iglesia de Montserrat (Madrid). Bóveda de la nave. Pedro de Calabria. Foto JCML

80. Iglesia de Montserrat (Madrid). Escudo. Pedro de Calabria. Foto JCML

ramente a las afueras de la ciudad en la llamada Quinta del Abroñigal de donde pidieron en repetidas ocasiones ser trasladados lo que consiguieron, tras solventar múltiples problemas en 1647, asentándose junto a la puerta de Fuencarral en la ubicación que hoy ocupan en la calle de San Bernardo.

Las obras de la actual iglesia dieron comienzo en 1668 según los planos de Alonso Carbonel, posteriormente modificados por Sebastián Herrera Barnuevo, y con la participación de otros maestros incluyendo la de Pedro de Ribera ya en el XVIII. Sobre el plano se dibujan tres naves, más ancha y alta la central. Las naves laterales hacen las veces de capillas interconexas, siendo las dos más cercanas a la cabecera (que quedó inconclusa), espacios cupulados independientes. Sus alzados, elegantes y proporcionados se corresponden con fórmulas barrocas de profusa decoración.

La nave central, cubierta por bóveda de cañón con lunetos se articula en cuatro tramos aprovechados para incluir pinturas del valisoletano Pedro de Calabria Escudero (c. 1675/9-

1738), discípulo de Lucas Jordán, y depositario de diversos cargos pictóricos otorgados por Felipe V (Fig. 79). Para los benedictinos de Monserrat en la Corte pintó en 1719 tres grandes escenas: *San Benito y la visión de la Santísima Trinidad*, la *Muerte de Santa Escolástica* y *San Benito recibiendo en la Orden a San Mauro*. Todas ellas pintadas en tonos terrosos para destacar sobre el negro de los hábitos y donde prima la claridad expositiva tan solo matizada con tímidos paisajes o referencias a interiores muy sucintas. En el muro de acceso a la capilla Mayor, aparece una *Inmaculada Concepción*. El conjunto se completa en el muro del testero del coro alto con la representación de: *San Benito entregando la Regla de la Orden a la Virgen en presencia de San Mauro y San Plácido*.

Justo por debajo de esta imagen se abre una peculiar tribuna sustentada por dos estípites antropomorfos de yeso a modo de mascarones de barco. La tribuna cubierta por bóveda oval plana, conserva en su centro dentro de molduras de diverso perfil, una pintura de un escudo real, realizado por Pedro de Calabria en 1720, en cuyo escusón aparecen en plata cinco escudetes en azul puestos en cruz con cinco bezantes en plata puestos en sotuer, bordura de gules con seis (siete era lo habitual) castillos de oro, en clara alusión al reino portugués. Este blasón resulta totalmente anacrónico pues desde 1668 no aparecían las armas de Portugal por haberse independizado, en realidad el escudo de época de Felipe V en su escusón debían aparecer las tres flores de lis; pudo tratarse de un error al copiar de una plantilla o ejemplo anterior (Fig. 80).

Colegio Imperial (actualmente Instituto San Isidro), Madrid. Capilla de la Real Congregación de la Purísima Concepción

Calle Toledo, 39

Juan Delgado, 1726-1730

Tras el fallecimiento en 1603 de María de Austria, se harían efectivas las mandas testamentarias por las que la emperatriz donaba gran parte de su fortuna para la construcción de un colegio de nueva planta en el antiguo solar de los jesuitas, recibiendo a partir de 1609 la denominación de Colegio Imperial. El hoy Instituto de San Isidro, heredero de una larga tradición de docencia e investigación, atesora varias piezas artísticas de enorme significación siendo una de ellas el patio que Melchor de Bueras levantó en 1679. La otra, mucho más desconocida, es la capilla de la congregación de la Purísima Concepción a la que se accede por el llamado Patio de los Estudios, fundada sobre una anterior que se arruinó en 1713. Tan sólo un año después y hasta 1724 se construirá una alargada sala rectangular dedicada a esta advocación bajo el proyecto del maestro Francisco de Camuñas, quien cubrió tan amplio espacio con una bóveda esquifada (Fig. 81).

Para la decoración de la misma se contó con la participación de un apenas conocido pintor: Juan Delgado, del que sabemos gracias a Ceán que era vecino de Madrid a principios del XVIII, que había participado en 1719 en la ermita de la Virgen del Puerto y que en fecha similar había retocado la *Gloria* en San Felipe el Real, obra de Herrera el Mozo. Mayor importancia tiene que fuera discípulo y cultivara la amistad de Antonio Palomino a quien dedicó cuatro décimas de alabanza en su *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Según Tormo, esta amistad fue la detonante de que el cordobés habiendo recibido el primer encargo, delegara su realización en Delgado, quien entre 1726 y 1730 completaría la decoración con suma satisfacción de la congregación que le encomendaría a continuación la decoración de sus muros.

81. Capilla de la Congregación de la Purísima del Colegio Imperial (Madrid). Capilla, vista general. Juan Delgado. Foto JCML



La composición de espectacular escenografía, se articula en base a una arquitectura fingida de dinámicas líneas cóncavo-convexas que encuadran hornacinas y capillas por medio de columnas salomónicas. Por encima de la referida arquitectura en un despliegue de guirnaldas y elementos decorativos, se abre un celaje donde se presentan varios símbolos inmaculistas. De factura bastante seca y colores ácidos, estas pinturas al temple buscan armonizar todo este universo a pesar del aparente caos. Los fundadores de las más importantes Órdenes aparecen agrupados bajo la protección de diferentes representaciones de la Virgen en el centro de los lados largos; bajo la protección de la del Rosario: *San Agustín; Santo Domingo de Guzmán; San Francisco; San Ignacio* y a su lado *San Juan de la Mata* y *Félix de Valois*. Justo enfrente y bajo la



virgen de la Leche: *San Pedro Nolasco*; *San Francisco de Paula*; *San Juan de Dios*, *San Benito*; *San Bernardo*; *San Basilio* y *San Norberto* (Fig. 82).

Sobre el altar principal en la cabecera de la capilla se representa a la diosa *Atenea* personificación de la sabiduría y la ciencia, se presenta con una esfera armilar y con un dragón sobre su casco, símbolo del instituto, junto a la inscripción latina: “REG. ARCHIGYMN. MATRIT. A CAR.III RESTIT. ET AUCTUM”, es decir, “REALES ESTUDIOS SUPERIORES DE MADRID, RESTAURADOS Y AMPLIADOS POR CARLOS III”. Esta imagen, realizada posteriormente al resto de frescos, estuvo oculta hasta 1985 por un cuadro de *Cristo en casa de Marta y María*. A ambos lados en hornacinas, completan el frontal las imágenes de *Santa Teresa de Jesús* y *Santa Clara* y enfrente *Elías* y *San Felipe Neri*. La estructura de esta composición arquitectónica se cierra en sus cuatro esquinas por la presencia de los evangelistas con sus atributos y en la parte alta con medallones de profetas y mujeres fuertes de la Biblia entre guirnaldas. La obra de Delgado toma fuerza nuevamente en la parte celestial donde se escenifica el Apocalipsis, con el Padre Eterno, *San Miguel* (Fig. 83) y *Uriel*, la bestia de siete cabezas junto a la ciudad de Babilonia, el Cordero sobre el libro de los siete sellos y la Inmaculada Concepción alada. Las rotundas figuras se nos muestran en forzado movimiento, aunque no siempre consiguen dar esa sensación de dinamismo pretendido. Como conjunto resulta una manifestación de claro gusto barroco manteniendo reminiscencias clásicas dentro de ese ambiente teatral de asombroso ímpetu.

82. Capilla de la Congregación de la Purísima del Colegio Imperial. (Madrid). Detalle de la bóveda, *Virgen del Rosario*. Foto JCML



83. Capilla de la Congregación de la Purísima del Colegio Imperial. (Madrid). Detalle de la bóveda, *San Miguel*. Foto JCML



84. Iglesia de San José (Madrid).
Cúpula. Luis González Velázquez.
Foto JCML

Iglesia parroquial de San José, Madrid

Calle Alcalá, 43

Luis y Alejandro González Velázquez, 1737-1739

Situada en la confluencia de la calle Alcalá con Gran Vía se levanta el único resto que sobrevive del que fuera Convento de Carmelitas Descalzos fundado en 1586 aunque ocupado desde 1605, y que por expreso deseo de Felipe III se puso bajo la advocación de San Hermenegildo. La iglesia primitiva fue demolida en el siglo XVIII para construir un nuevo templo bajo las trazas de Pedro de Ribera, iniciándose aproximadamente en 1730 y concluyéndose hacia 1748. Tras la desamortización de Mendizábal el conjunto conventual que había quedado desocupado, asumió la parroquia de San José. El templo de tres naves se distingue por su planta de cruz latina en cuyo crucero se abre una cúpula sobre pechinas, mientras que el resto del templo se cubre por bóvedas de cañón rematadas en sus extremos por lunetos. El acceso al templo se hace por medio de un amplio atrio en cuya bóveda plana se disponen pinturas murales bicolores de carácter decorativo donde la geometría y lo vegetal se materializan en intrincadas plantillas entrelazadas. Una vez en su interior destaca la decoración de la bóveda de su nave central y brazos del crucero, donde dentro de molduras mixtilíneas con un criterio ciertamente arcai-



85. Iglesia de San José (Madrid).
Capilla de Santa Teresa.
Hermanos González Velázquez.
Foto JCML

zante se incluyen temas carmelitanos: *La Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock*; *San Elías*; *Elíseo recibiendo el manto de Elías*; *la Transverberación de Santa Teresa* o *San Juan de la Cruz*; en los brazos del crucero se incluyeron dos imágenes más de santos carmelitas de difícil identificación debido a su oscurecimiento. En los lunetos se aprovecharon los triángulos cóncavos para introducir ángeles o decoraciones vegetales. Las pinturas corrieron a cargo de Luis González Velázquez (1715-1763), pudiéndose comprobar la base italiana de su formación, aún así todavía los recursos utilizados son sencillos y faltos del concepto decorativo que conseguirá en proyectos posteriores. El conjunto se encuentra fechado hacia 1739 convirtiéndose en una de las primeras apuestas para la obtención de títulos en la corte.

Teniendo como punto focal el profundo presbiterio culminado por la imagen escultórica de la Virgen del Carmen obra de Roberto Michel, se abre un elocuente espacio en el crucero del templo en cuyas mal conservadas pechinas se despliegan cuatro escenas cuyos protagonistas se nos muestran en actitud poco habitual al aparecer todos a caballo: *Pedro de Amiens el Ermitaño* quien inició la llamada cruzada de los pobres, preludio de la primera cruzada; el carmelita arzobispo de Creta y patriarca latino de Constantinopla *San Pedro Tomás*, quien participó en 1365 en la cruzada contra Alejandría; el también carmelita y obispo de Fiésole, San Andrés Corsini, que gracias a su intercesión en 1440 los florentinos vencieron en la batalla de Anghiari; y por último otro carmelita, el venerable Domingo de Jesús María, Ruzola, quien entró triunfalmente en Praga tras vencerse a los protestantes en 1622 (Fig. 84).

Luis González Velázquez es el artífice de todos estos escenográficos murales que resultan un tanto apagados, sin tensión, con composiciones envaradas que se compartimentan de forma muy similar y que a fuerza de repetirse pierden vigor y el efecto sorpresa, los protagonistas en el centro con el caballo en corveta, abajo los ejércitos vencidos y en los vértices superiores ángeles que recogen una especie de telón adaptándose al espacio, en inverosímiles posturas y sin apenas espacio. El tambor presenta pilastras pareadas que se prolongan en pares de nervios que decoran el intradós de la cúpula y que convergen en el anillo de la linterna. Los ocho plementos resultantes se utilizan para contener representaciones molduradas de ángeles con los símbolos de la pasión y figuras alegóricas. En esta obra pudo colaborar su hermano Alejandro (1719-1762) lo que acabaría por convertirse en algo frecuente.

Mayor fortuna obtuvo sin embargo en la magnífica capilla de Santa Teresa, conjunto en donde trabajarían varios pintores y escultores que potenciaron la unidad del mismo (Fig. 85). Situada a la izquierda del crucero, destaca por su planta central trebolada con elegante cúpula, así como por la cuidada decoración arquitectónica. Entre 1737 y 1739 podemos situar los trabajos de los hermanos González Velázquez, con especial presencia de Luis quien intervendría en la decoración al fresco de gran parte del oratorio. Así en los machones achaflanados se colocaron cuatro lienzos adosados al muro con dinámicos marcos rococós que representan a las carmelitas: *Santa María Magdalena de Pazzis* (firmado y fechado en 1737); *Beata Arcángela Gírlani*; *beata Francisca de Amboise* y *beata Juana de Tolosa*. Justo por encima se abren las cuatro pechinas al fresco en donde Luis González Velázquez introdujo temas referidos a mujeres fuertes de la Biblia como prefiguración de la Virgen: *El Encuentro entre Esther y Asuero*; *Esther y Mardoqueo*; *la Profetisa Débora venciendo a Jabin y Abigail* y *la Reina de Saba*. En la exedra central y en su medio punto sobre el altar mayor se representa al Espíritu Santo, un libro abierto y un tintero parece que en clara alusión a la santa de Ávila. En los triángulos de las exedras laterales: *Judith y Holofernes*, *Abigail en el desierto*; *Jaël matando a Sísara* y *Ruth y Booz*. Así mismo en la bóveda de entrada a la capilla aparecen imágenes muy deterioradas. Todas estas representaciones tuvieron que seguir el estricto consejo y amplias instrucciones de un teólogo

pues algunas no eran temas habituales. Luis González Velázquez se muestra en esta ocasión depositario de su experiencia en labores escenográficas desarrollado junto a Santiago Bonavía en el coliseo del Buen Retiro lo que le reporta a los esquemas compositivos una teatralidad contenida que busca resortes visuales efectistas.

La cúpula que se erige sobre un tambor ciego muestra la exuberancia decorativa de molduras en yeso y guirnaldas que dividen el intradós de la misma en ocho, es aquí donde se asientan pinturas murales que fingen arquitecturas alternando ventanas ciegas pintadas con grandes jarrones florales.

El resto de la capilla aparece decorada por un completo programa en el que aparecen detallados en diferentes técnicas y materiales todos los temas y símbolos del Carmelo. En las exedras laterales por ejemplo se colocan en sus muros curvos cuatro lienzos adaptados de Pedro Rodríguez de Miranda (1694-1766), quien había aprendido la profesión junto a su tío Juan García de Miranda, pintor de cámara de Felipe V. Los temas forman parte de un programa iconográfico preciso como ya comentábamos anteriormente, en este caso: *Elías anunciando a Acad la sequía*; *El profeta vaticinando la muerte de Ocochias*; *Elias alimentado por un ángel* y la *Resurrección del hijo de la viuda de Sarepta*.

La decoración de la capilla se completa con dos amplias pinturas murales enmarcadas por guirnaldas que flanquean el retablo mayor. Representan a *Santa Teresa como Doctora* y la *Transverberación de la Santa*, ambas firmadas con las siglas “C.C.P. 45”. A pesar de creerse durante mucho tiempo obras de época, estimamos que la abreviatura hace referencia a su realización en 1945 lo que hemos podido corroborar tras consultar una fotografía estereoscópica del conde de Polentinos tomada entre 1892 y 1930 de la cabecera de la capilla, en ella se observa que en este momento no existían las citadas pinturas murales.

Iglesia catedral castrense del Sacramento. Antigua iglesia del convento de Bernardas del Sacramento, Madrid

Calle del Sacramento, 11

Luis y Alejandro González Velázquez. 1742-1743.

En el vértice formado por las calles del Sacramento, Pretil de los Consejos y de la Villa, se alza el que en tiempos fuera templo del monasterio cisterciense del Sacramento, ahora Catedral de las Fuerzas Armadas. Su localización, enfrentada a la calle Mayor, le reportó un inmejorable mirador sobre una de las arterias más importantes y concurridas de Madrid, paso obligado de comitivas y espacio de representación.

El promotor del convento fue el duque de Uceda, don Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas, quien para perpetuar su memoria no sólo mandó construir un palacio (hoy sede de Capitanía General y del Consejo de Estado) como digno contrapunto al cercano Alcázar, sino que también inició el proyecto para su última morada justo al lado de su residencia cortesana.

Así en 1615 se inician los trámites para la creación de una fundación religiosa que acogiera su cuerpo y donde se velara por el eterno descanso de su alma. Para ello se hizo venir del convento de Santa Ana en Valladolid a un grupo de monjas para fundar el convento del Santísimo Sacramento bajo la advocación de San Bernardo. Sin embargo los continuos pleitos con los herederos del duque retrasaron la construcción hasta cincuenta y seis años más tarde.

Finalmente en 1671 el arquitecto y aparejador mayor de las Obras Reales, Bartolomé Hurtado García (1628-1698) entregará el proyecto del convento e iglesia según consta en las por-



86. Iglesia Catedral de las Fuerzas Armadas (Madrid). Vista General de la cúpula y pechinas. Foto JCML

menorizadas condiciones. En planta se podía observar junto a una bien delineada iglesia, una intrincada y compleja sucesión de estancias y dependencias pertenecientes al convento distribuidas en torno a un patio cuadrangular, todo ello se perdió en 1979, cuando la parte conventual fue vendida y demolida. Hoy por tanto solo queda la iglesia como mudo testigo de su pasado. De amplia nave longitudinal se encuentra compartimentada en tres tramos cubierta con bóveda de medio cañón con lunetos. En sus muros se abren tres capillas-hornacinas a cada lado que ofrecen acomodo a igual número de retablos donde destacan sus esculturas así como variadas pinturas, si bien los ejemplos más significativos se localizan entre el crucero y el presbiterio con obras incluso de Lucas Jordán, así como en la elegante cúpula que corona el espacio central.

La antigua iglesia del Sacramento es depositaria de un complejo programa iconográfico que se extiende por todo el templo y cuyas imágenes interpretan diversos pasajes referidos a la Eucaristía y otros destinados a elogiar a algunos santos de la Orden. Este ciclo pictórico elaborado sobre muro fue realizado por dos de los hermanos González Velázquez, esta saga familiar encabezada por su padre el escultor Pablo González Velázquez se completaba por los tres hermanos: Luis (1715-1763), Alejandro (1719-1762) y Antonio (1723-1793); y tuvo continuidad con sus nietos: Zacarías, Cástor, Antonio e Isidro.

El repertorio comienza en el nártex de entrada donde sobre la bóveda aparece una sencilla *Gloria con ángeles* firmada por el mayor de los hermanos en 1742. Ya en el interior se despliega un interesante conjunto firmado en colaboración entre Luis y Alejandro, parece que el primero se especializó en las composiciones figurativas, mientras que Alejandro se decantaba por la ejecución de las arquitecturas fingidas, no resulta extraño pues que valorando su dilatada experiencia fuera nombrado maestro de perspectiva en la Real Academia de San Fernando. Dicha cooperación no siempre determina la autoría precisa de algunas obras pues ambos participaron activamente en el conjunto.



87. Iglesia Catedral de las Fuerzas Armadas (Madrid).
Detalle de la cúpula. Foto JCML

A los pies de la iglesia, sobre el coro alto, se nos presenta dentro de un marco moldurado un fresco que representa a *San Juan Bautista en el desierto*, de sencilla composición destaca la figura principal dispuesta en una artificiosa postura que busca más el alarde técnico que la claridad expositiva.

Sobre la bóveda de la nave central y aprovechando la compartimentación en tres tramos de la misma se introdujeron pinturas alusivas a santas destacadas de la Orden, así encontramos a: *Santa Isabel como abadesa benedictina*; *Santa Catalina de Suecia*, religiosa cisterciense y *Santa Gertrudis Magna* (Fig. 88). Todas ellas siguen una estética similar en la que la protagonista de la composición se muestra entre nubes recibiendo el mensaje de la Virgen, de Cristo, o por la intercesión del cáliz eucarístico. La serie se completa con *Santa Escolástica* situada en el tramo de bóveda correspondiente al presbiterio sobre el retablo mayor. Como en los tres casos anteriores, la santa aparece con su hábito y acompañada de ángeles que portan el báculo de su dignidad como abadesa. Este último fresco se encuentra firmado a los pies de la monja por “Luis Belazquez a^o 1742”, siendo extensiva su autoría a las situadas en los otros tramos de la bóveda.

Pero sin lugar a dudas el punto focal de la decoración se centra en la cúpula encamionada con tambor y linterna donde se desarrolla en toda su extensión un programa que conjuga una simbología eucarística basada en prefiguraciones, emblemas y alegorías, con una labor escenográfica de marcada significación (Fig. 86).

Este cúmulo de manifestaciones pictóricas, se inicia en cuatro amplias pechinas articuladas de forma similar dividiéndose en dos secciones, en la superior un santo y en la baja una figura alegórica, la composición se refuerza con cartelas en letras capitales que indican alguna virtud alusiva al protagonista, todas ellas juegan con la espacialidad con diversos recursos pictóricos entre los que destacan las molduras fingidas y los escorzos de los ángeles, a veces de imposible equilibrio. Así en una de ellas encontramos la figura de *San Benito* con su habitual iconografía presentándonos en la parte inferior la que se consideraba una de sus virtudes: *la Caridad*. La leyenda a su pies reza: “Bendito por gracia y nombre fue Benito y no es exceso que a quien el mundo desprecia de bendiciones el cielo”. En otra se representa a *San Bernardo* en conjunción con una alegoría de la Fe o bien una imagen de Esther. Su lema: “Lacteos virgineos candores. Bernardo gusto o portento. Ya no es extraño lo dulce si tan meliflúo fue el premio”. Las otras dos están dedicadas a honrar a las hermanas de los anteriores, la primera es *Santa Humbelina* y abajo una figura femenina que porta un caduceo como símbolo de la paz y atributo de justicia, podría estar haciendo referencia a Abigail como modelo de prudencia, esta pechina aparece nuevamente firmada por Luis González Velázquez, si bien en 1743. En la cartela se introduce este texto: “Humbelina de su hermano Bernardo distinguió el sexo. Que en los santos y en los humildes los equivoca el afecto”. La cuarta representa a Santa Escolástica, hermana de S. Benito de Nursia y en el campo inferior una mujer con palomas y flores posible alegoría a la muerte de la santa pues S. Benito tuvo la visión de su fallecimiento por medio de una paloma que ascendía al cielo. En esta ocasión el pintor juega con un repetido efecto visual al simular que el ala del ángel del ángulo superior izquierdo traspasa la ya de por sí fingida moldura. El texto bajo sus pies dice así: “De Escolástica y Benito abundancia madre a un tiempo fue Aurora que nos produjo dos hermanos soles bellos”.

Por encima se encuentra el amplio tambor, en cuyo anillo de arranque y dentro de carnosos marcos vegetales de yeso coronados se representó a los cuatro evangelistas; el espacio circular se halla compartimentado en ocho paneles rectangulares, la mitad son escenas bíblicas pintadas a modo de grisalla y el resto son composiciones de mayor calado. Sobre esta estructura se abre la cúpula fragmentada en ocho gajos que fueron aprovechados para incluir una rica



88. Iglesia Catedral de las Fuerzas Armadas (Madrid). Pinturas de la bóveda de la nave. Foto JCML

y variada ornamentación, al igual que los costillares de separación que juegan con lo real y lo ficticio por medio de recargados florones en yeso y pintura mural en el paramento (Fig. 87).

En el más cercano al altar mayor, aparece la figura de *San Juan Evangelista*. Sobre éste: *Sansón desquijarando al león* como prefiguración de Cristo. Y en la parte semiesférica se describe *El regreso a la Tierra prometida*. Los enviados a ella Josué y Caleb portan un enorme racimo como señal de fertilidad. La escena fue firmada y fechada en la arquitectura fingida: *Lvis Beláz. A° 1742*. La siguiente representación pictórica, en el sentido de las agujas del reloj, se centra más en motivos decorativos, en alternancia con las escenas figurativas. La formulación de estos espacios siguen un mismo patrón: sobre una arquitectura fingida imitando mármoles y esculturas se finge un balcón abierto bajo arco de medio punto donde se sitúa como eje de la composición un enorme jarrón depositado sobre su barandilla, además corona el arco la figura de un personaje bíblico relacionado con la Eucaristía. Nuevamente bajo el tambor se nos muestra la imagen de otro de los evangelistas sin atributo aparente. Sobre éste, representación que ha sido identificada por algunos autores como el Salvador. El motivo superior está dedicado a escenificar el prodigio de la *Caída del Maná*, como prefiguración del alimento eucarístico. A su derecha arquitecturas fingidas que culminan en la figura de Ruth con la gavilla de trigo. En la siguiente escena se pintó sobre el paramento curvo el tema bíblico de Sansón que observa como sobre la boca del león muerto las abejas habían formado un panal de miel. La representación superior se compone por dos ángeles en complicado escorzo que sobre un frontón curvo partido, sujetan un gran marco en el que se aparece dibujada *El Arca de la Alianza*. Nueva estructura arquitectónica fingida, culminado por la representación de un personaje del Antiguo Testamento. En moldura vegetal rematada por corona, el cuarto de los evangelistas mira la imagen que tiene arriba de un musculoso personaje en escorzo que llena un odre de vino en clara alusión al tema eucarístico. Corona la composición el tema: *El Sacrificio de Isaac*, en el que Abraham obedece el mandato divino como Cristo en su Pasión y muerte. Cerrando el conjunto se nos presenta como en ocasiones anteriores una arquitectura en perspectiva culminada por la figura que simboliza el *Sacrificio de Melquisedec*, como prefiguración tanto de la Santa Cena como de la Adoración de los Magos. El ciclo se cerraba con la imagen de dos santas en la bóveda del crucero, una totalmente perdida y la otra de difícil identificación.

Basílica Pontificia de San Miguel. Madrid

Calle San Justo, 4

Bartolomé Rusca. 1745. Antonio, Luis y Alejandro González Velázquez, 1756

La antigua iglesia de San Justo y Pastor, hoy Basílica Pontificia de San Miguel, se sitúa entre angostas y sinuosas calles, plazas y recodos. En su solar de la calle de San Justo, se levantaron consecutivamente al menos tres edificios. Uno de época medieval, otro del siglo XVI reparado y ampliado un siglo después y el actual del siglo XVIII. En 1698 se proyectó y cimentó por Teodoro Ardemans, arquitecto mayor de la iglesia de Toledo, un nuevo templo si bien quedó interrumpido y poco después se abandonó su construcción. En 1739 se decide nuevamente emprender la reforma del edificio. En esta ocasión su patrono y mecenas será el infante-cardenal don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (1727-1785), arzobispo de Toledo entre 1735 y 1754, aprobándose el proyecto del arquitecto mayor del arzobispado: Santiago Bonavía, actuando como ejecutor de las mismas Virgilio Rabaglio, bajo la supervisión directa del marqués de Scotti.



89. Basílica Pontificia de San Miguel (Madrid). Cúpula y bóveda. Antonio, Luis y Alejandro González Velázquez. Foto JCML

A pesar de contar con un solar reducido, las soluciones propuestas dotaron de monumentalidad al templo. En su planta de una sola nave, se abren capillas laterales colocadas entre las pilastras de sujeción de la bóveda. El efecto de magnificencia se logró también gracias a su esbelto alzado. Sus pilastras oblicuas, realizadas en ladrillo recubierto de estuco imitando mármol, ofrecen una riqueza fingida, incrementada por sus bien trazados capiteles de orden compuesto sobre los que asienta una amplia cornisa. La sensación visual de movimiento cóncavo-convexo quedaba acentuada así mismo por la utilización de arcos torales cruzados sobre la bóveda que delimitaban espacios triangulares aprovechados para contener decoración pictórica al fresco en la que intervinieron varios maestros (Fig. 89).

Desde los pies del templo hacia la cabecera, la primera manifestación pictórica de la bóveda se sitúa sobre uno de los triángulos que producen los cruces de los arcos torales y representa un *Calvario*, a ambos lados aparecen los profetas *Ezequiel* y *Jeremías* uno y otro son obra de un apenas conocido pintor contemporáneo: Gustavo Hastoy.

A continuación se abre una amplia cúpula rebajada cubierta por el fresco: la *Apoteosis de los Santos Niños Justo y Pastor* cuyo autor fue el suizo-italiano Bartolomé Rusca (1680-1750) pintor que había sido llamado a la corte española tras la muerte de Andrea Procaccini, interviniendo activamente en La Granja, Aranjuez y en la capital, cosechando importantes éxitos y cargos cortesanos. Conviene precisar que a pesar de tener pocos datos sobre su aprendizaje parece que se formó en el círculo de los Bibiena y otros pintores de perspectivas. Dentro de la escena muy en la línea del italiano con marcados escorzos y perfiles nerviosos aparece un enorme escudo en grisalla del infante-cardenal en el que se inscribe la fecha de 1745. La cúpula se sustenta sobre cuatro pechinas en donde se pintaron las virtudes: *La Fortaleza* representada en esta ocasión por *Santa Bárbara*; la *Virginidad* por *Santa Cristina*; la *Inocencia* por *Santa Inés* y la *Pureza* por un grupo de ángeles; este conjunto también es obra de Bartolomé Rusca (Fig. 91).

Las siguientes pinturas hasta llegar a la cúpula del crucero representan atributos papales, mientras que en los lunetos nuevamente Hastoy pintó a dos profetas: *Isaías* y *Daniel*. Sobre las capillas laterales y rompiendo la cornisa se instalaron medallones en grisalla, a la derecha: *Judith con la cabeza de Holofernes* y *Jacob y Rebeca* a la izquierda, además enfrentadas en el crucero: *Ruth recolectando en los campos de Booz* y los *Exploradores de la Tierra Prometida*.

Ya en el crucero nos encontramos con una cúpula elipsoidal sobre pechinas que arranca de un tambor rematado con barandilla. En los frescos de las pechinas aparecen los *Cuatro Evangelistas* con sus habituales atributos, mientras que en el interior de la cúpula se pintó: *El Martirio de los Santos Niños Justo y Pastor y su posterior Apoteosis*. Además en el tambor de estructura elíptica, se colocaron dos funcionales óculos para entrada de luz en su lado largo y para equilibrar la composición se situaron otros dos ciegos en su lado corto, éstos se pintaron en grisalla con las alegorías de la *Fortaleza* y la *Fe*.

El presbiterio está coronado sin embargo por bóveda de cascarón y los lunetos resultantes de los cruces de los arcos; en el espacio central, el fresco recoge el momento en que *San Justo y Pastor se presentan ante el procónsul Daciano* (Fig. 90). La escena se compone con numerosos personajes en diferentes posiciones y actitudes, agrupados en torno al carro del procurador y los Santos Niños, un gran templo circular y elementos alusivos al Imperio dan cobertura a la escena a modo de gran telón escenográfico. Todo ello sobre fondo de paisaje y amplios celajes. Por debajo un gran tondo con Dios Padre y el gran cuadro del *Arcángel San Miguel venciendo al diablo* de Alejandro Ferrant obra encargada por el Papa León XIII en 1897.

Tanto esta última intervención sobre la bóveda del presbiterio como la cúpula oval sobre el crucero han tenido a lo largo de nuestra historiografía una discutible autoría que en algún caso incluso la ha hecho recaer en el propio Bartolomé Rusca. La aparición de nuevos documentos y el estudio directo de las obras analizando y comparando su estilo ha concluido sin embargo que la mayor parte de ellas se deben a Antonio González Velázquez (1723-1793).

Como ya conocemos por otros proyectos no debemos descartar la colaboración de alguno de sus hermanos, Alejandro especializado en arquitecturas o Luis más polivalente y pintor de figuras o animales; si bien de producirse esta tuvo que ser en elementos secundarios. Sin embargo si tenemos constancia de la intervención de Alejandro en el templo, pues está refrendado que realizó los retablos fingidos de las capillas laterales con una formulación que conocía

90. Basílica Pontificia de San Miguel (Madrid). Bóveda del presbiterio, *Santo Justo y Pastor ante el procónsul Daciano*. Foto JCML



91. Basílica Pontificia de San Miguel (Madrid). Cúpula. Bartolomé Rusca. Foto JCML



perfectamente pues la había llevado a cabo junto a sus hermanos en otros proyectos, así por ejemplo en la ermita de la Virgen de la Soledad en la Puebla de Montalbán (Toledo).

El estilo de Antonio González Velázquez queda definido por su impronta italiana que había desarrollado en el taller romano de Corrado Giaquinto donde aprendió la valoración de



92. Monasterio de Comendadoras de Santiago (Madrid). Sacristía de los Caballeros. Casimiro Gil. Foto JCML

los cromatismos luminosos y la variedad de las composiciones, algunas de cuyas enseñanzas pudo ponerlas en práctica en la decoración al fresco de la cúpula y las pechinas de la iglesia de la Trinidad de los Españoles en Roma (1748). Su dominio de esta técnica hizo que en 1752 fuera llamado a nuestro país para participar en la decoración de las obras reales. Un primer trabajo tras su regreso se produjo entre 1752 y 1754 al pintar al fresco la cúpula y pechinas de la Santa Capilla del Pilar, obra de magnífico color y texturas.

Su trabajo en la iglesia de San Justo y Pastor se dilató un tanto desde 1756 debido sin duda a la enorme carga de trabajo que acumuló tras su regreso.

**Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor.
Sacristía de los Caballeros, Madrid**

Plaza de las Comendadoras, 10
Casimiro Gil. Hacia 1750

Si bien el convento inició sus pasos en 1584 hasta la época de Felipe IV no se llegó a fundar verdaderamente. El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor tal como lo conocemos en la actualidad es el resultado de varias fases constructivas, su iglesia de planta de cruz griega y magnífica cúpula, fue proyectada por los hermanos Manuel y José del Olmo acabada en 1697, mientras que el convento se construiría gracias al interés de Fernando VI y Carlos III, interviniendo arquitectos de la talla de Francisco Moradillo o Francisco Sabatini.



93. Monasterio de Comendadoras de Santiago (Madrid). Capilla de las Niñas. Foto JCML

La pintura mural que podemos encontrar en el convento hoy día se debe en buena parte a las intensas labores de restauración que se llevaron a efecto en 2008 y que han redescubierto un material desconocido o en un estado lamentable de conservación. Lo heterogéneo de sus manifestaciones y su escaso valor artístico no deben desvirtuar su interés como recreación de un conjunto donde este tipo de pintura resultaba algo accesorio a la arquitectura. Esta pintura decorativa se desarrolló desde mediados del XVIII, siendo la más interesante la de la Sacristía de los Caballeros (1745-1753) y la sala del Aguamanil, construidas por Moradillo (Fig. 92). El repertorio de pinturas murales se compone de sencillos jarrones con flores sobre pedestales en fingidas ventanas, cruces de Santiago y un busto. En las salas accesorias se utilizó la pintura

decorativa para imitar zócalos. El conjunto aludido fue obrado por el pintor Casimiro Gil con anterioridad a 1750.

Algo posterior sería las representaciones que se localizan en la llamada Capilla de las Niñas (Fig. 93). Lo más destacado del conjunto es su bóveda decorada con yeserías y pintura, al igual que los zócalos que también son fingidos imitando mármoles de colores. La bóveda parte de cuatro veneras por encima de las cuales se representan en los ángulos cabezas femeninas de yeso; la parte central del techo se reservó para incluir un motivo heráldico sorprendente, se trata del escudo de armas utilizado por los primeros Borbones rodeado por corona de laurel ovalada de estuco, lo curioso es que se halla invertido, debido quizá a la utilización de una plantilla.

Además de las obras indicadas, la decoración pictórica sobre muro también se materializó en otros ámbitos del convento, sobre todo en alguno de los varios patios interiores, si bien su estado precario debido a las inclemencias meteorológicas y falta de conservación ha hecho que gran parte de los mismos haya desaparecido o sean irrecuperables, aún así todavía pueden observarse diversos elementos arquitectónicos o simbólicos como las consabidas y omnipresentes cruces de Santiago en varios de ellos.

Santuario del Santo Cristo de los Afligidos. Antigua iglesia del convento de Mercedarios Descalzos, Rivas Vaciamadrid

Carretera M 823

Juan de Miranda. Segunda mitad del XVIII

Asentado sobre la antigua ermita de Santa Catalina mandada levantar a mediados del siglo XII por don Juan Ramírez, el 28 de abril de 1603 se fundaba por doña Beatriz Ramírez de Mendoza, IV condesa de Castellar, el que iba a convertirse en uno de los tres conventos de Mercedarios Descalzos patrocinados por ella, es decir el de la Almoraima (Cádiz) y el Viso del Alcor (Sevilla). Derribada la antigua construcción en 1604 se comienza un nuevo convento bajo las trazas de Juan Martínez concluyéndose en 1608. La edificación de la iglesia tuvo su inicio en 1614 concluyéndose catorce años después, fabricada a base de mampostería y ladrillo es de una sola nave con coro a los pies y estructura de cruz latina con crucero y cúpula. En 1672 y ante la creciente devoción que se había desarrollado en torno al Cristo de los Afligidos (talla barroca de Juan Rodríguez, seguidor de Gregorio Fernández) se decide ampliar una capilla en la iglesia del convento dándose por terminada en 1675 tras haberse iniciado tres años antes. La talla (hoy perdido el original) fue trasladada desde la iglesia parroquial de la población, como ya antiguamente lo había hecho desde la madrileña iglesia de Santa Bárbara, y colocada en su nuevo espacio. La capilla presenta una estructura cuadrangular con gran cúpula en cuyas pechinas se pintaron al temple a los cuatro reformadores de los mercedarios descalzos quienes el 8 de mayo de 1603 en la capilla de los Remedios del convento mercedario de Madrid, habían cambiado el hábito de Observantes por el de la Descalcez: fray Juan Bautista del Santísimo Sacramento (Fig. 94), fray Juan de San José, fray Luis de Jesús María y fray Miguel de las Llagas, todos ellos visten el hábito blanco compuesto por túnica, cinturón, escapulario, capilla y escudo y a su lado se representan algunos de sus atributos.

Todas las pinturas se encuentran firmadas a sus pies por un Jº DE MIRANDA FECIT, lo que indicaría que lo fueron por Juan de Miranda (al utilizar el latín Joanes), en este caso tenemos dos pintores que podrían ser los autores materiales de las pechinas, o bien el pintor

94. Convento de Mercedarios Descalzos (Rivas Vaciamadrid). Capilla del Santísimo Cristo de los Afligidos. Pechina *Fray Juan Bautista*. Juan de Miranda. Foto JCML



de Cámara Juan García de Miranda (1677-1749) quien solía aparecer en los documentos sin el primer apellido, o Juan de Miranda (1723-1805), pintor canario que estuvo en la Península entre 1767 y 1773.

Tras la Guerra Civil el complejo sufrió graves daños que fueron paliados en parte gracias al denodado interés del duque de Rivas. En la actualidad, el estado de conservación de las pinturas resulta muy deficiente para poder definir con exactitud la autoría y características estilísticas, incluso una de ellas se encuentra casi perdida debido a problemas de humedades.

Iglesia parroquial de San Marcos, Madrid

Calle San Leonardo, 10

Luis González Velázquez, 1752

El 13 de agosto de 1749, reinando Fernando VI, se inicia la construcción del que iba a convertirse en nuevo templo de San Marcos, ocupando el solar que desde 1632 disfrutaba una pequeña ermita bajo la misma advocación. Para su levantamiento se contó con el ingenio del gran arquitecto nacido en Ciempozuelos, don Ventura Rodríguez, quien dio por finalizadas las obras en 1753. Este maestro concibió la planta de San Marcos como una sucesión de cinco óvalos de diferentes tamaño y posición sobre el plano, que al interseccionarse producían un espacio unitario con marcado eje axial lleno de movimiento. Uno de los espacios más interesantes del templo se encuentra en su óvalo mayor, donde se sitúa una magnífica cúpula elíptica dividida por nervios encasetonados, los cuales dividen su superficie en cuatro zonas indepen-



95. Iglesia parroquial de San Marcos (Madrid). Cúpula y pechinas. Luis González Velázquez. Foto JCML

dientes donde se asientan pinturas al fresco. Para la ocasión, Ventura Rodríguez no utilizó la clásica cúpula encamonada de doble membrana, sino que optó por una interesante variación técnica, al realizar una cúpula maciza de casco único.

Ésta cúpula se encuentra sustentada sobre cuatro arcos de medio punto abocinados con decoración de casetones, aprovechando cada uno de los machones achaflanados para instalar retablos-hornacinas (Fig. 95). Por encima de cada conjunto aparecen las pechinas, pintadas al fresco en 1752 y dedicadas a los cuatro doctores marianos: *San Ruperto Abad*; *San Anselmo de Canterbury*; *San Ildefonso*, arzobispo de Toledo y *San Bernardo de Claraval* realizadas por Luis González Velázquez (1715-1763) (Fig. 97). Formado en el círculo de Santiago Bonavía, fue moldeando su estilo hacia el rococó italiano, tanto por su trabajo con Corrado Giaquinto como por circunstancias familiares, aprendidas de su hermano Antonio tras su paso por Roma. En las mencionadas pechinas destaca la consistencia de sus figuras que llenan el espacio, asumiendo una serie de formulaciones y recursos técnicos caducos, ampliamente utilizados con anterioridad, así para producir la sensación de profundidad, de espacio real y fingido pinta sobre los marcos (telas, nubes, etc.) o bien introduce elementos postizos en madera pintada como una de las alas de un ángel.

En la cúpula quiso rendirse homenaje a la figura de San Marcos, representándose para ello aquellas escenas más características de su vida: *San Marcos escribiendo su Evangelio*, siendo confirmado por San Pedro; *San Marcos enviado a predicar a Alejandría*; *Martirio y sepultura de San Marcos* y la cuarta de las escenas representa la *Aparición de San Marcos a las tropas de Felipe V en la batalla de Almansa* (Fig. 96). El 25 de Abril de 1707 festividad de San Marcos, los ejércitos dirigidos por el duque de Berwick, representado sobre blanco corcel portando el



96. Iglesia parroquial de San Marcos (Madrid). *Aparición de San Marcos a las tropas de Felipe V en la batalla de Almansa*. Foto JCML

97. Iglesia parroquial de San Marcos (Madrid). Pechina. Foto JCML

estandarte de Felipe V, obtienen la victoria sobre el ejército del Archiduque Carlos de Austria en la batalla de Almansa (Albacete). Algunos de estos frescos sufrieron pérdidas tras un grave incendio declarado en 1925, entonces fueron restauradas por Manuel Arpe. En 1982 y 1984 volvieron a restaurarse y consolidarse algunas lagunas de los frescos Sur y Oeste.

Iglesia parroquial de Santa Bárbara. Antigua iglesia del monasterio de la Visitación de Nuestra Señora (Salesas Reales), Madrid

Calle General Castaño, 2 esquina a Calle Bárbara de Braganza, 1
Antonio, Luis y Alejandro González Velázquez, 1755-1757.

El 27 de agosto de 1758, fallecía la reina doña Bárbara de Braganza en el Real Sitio de Aranjuez. Entre sus mandas testamentarias destacaban aquellas referidas a su más anhelado proyecto: el convento de la Visitación de Nuestra Señora o de las Salesas Reales en Madrid, lugar donde sería enterrada finalmente junto a su esposo Fernando VI en dos magníficos sepulcros ricos en materiales y simbología. Desde su acceso al trono, doña Bárbara tuvo la intención de patrocinar un monasterio que le sirviese de lugar de retiro por si quedaba viuda, y que a su vez estuviera dedicado a la educación de niñas nobles. Debido a la casi inexistencia en España de órdenes religiosas femeninas dedicadas a estos menesteres, la reina optó por la reconocida fama de las “Salesas”, denominadas así en recuerdo a su fundador: San Francisco de Sales.

Tras varios proyectos arquitectónicos fallidos finalmente se optó por el del francés Francisco Carlier, quien ideó un espléndido monasterio-palacio. Las obras dieron comienzo en 1750 encargándose de las mismas el aparejador, Francisco Moradillo quien a su vez remodeló algunos detalles e incorporó nuevas estructuras. La nómina de artistas que intervinieron en la realización de tan magna obra habla por sí sola de la magnificencia del encargo: Sachetti, Juan Francisco Olivieri, Sabatini, Francisco Gutiérrez, Corrado Giaquinto, Francesco de Mura o Joseph Flipart, entre otros. Sus moradoras pudieron asentarse en el monasterio en 1757 con la presencia de los

soberanos. Una vez finalizado el monasterio e iglesia, en 1758 se continuaron los trabajos de ornamentación del templo sobre todo con el levantamiento de los sepulcros regios.

La iglesia en planta, está estructurada en base a una cruz latina, destacando en el crucero su gran cúpula sobre pechinas. Aproximadamente entre 1755 y 1757 se procedió a la ornamentación de la bóveda y cúpula optándose por la técnica al fresco. Para ello se contó con la experiencia ya demostrada en otras iglesias madrileñas, de los hermanos González Velázquez: Luis, Alejandro y Antonio.

Esta familia de pintores, que a su vez procedían de un padre escultor, lograron aprender la difícil técnica del fresco con pintores italianos, uno de los cuales se convertiría en un reputado maestro de brillante carrera internacional, nos referimos a Corrado Giaquinto (1703-1766), quien a su vez había sido alumno de Francesco Solimena y Sebastiano Conca. Su presencia en nuestro país se extendió entre 1753 y 1762, obteniendo el favor real y numerosos cargos, entre los que destacó el nombramiento como pintor de cámara, director general de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y director artístico de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara; así como grandes encargos para los palacios reales. Su docencia e influencia se dejó sentir en jóvenes pintores que con el tiempo se convertirían en maestros de este arte, entre ellos: Antonio González Velázquez y José del Castillo quienes aprendieron con el maestro en su taller de Roma. El estilo de Giaquinto representaba la exuberancia propia del rococó asentada sobre una gama de colores contrastada y de exquisitas y luminosas tonalidades, una variedad compositiva y una ejecución precisa. Su influencia en el estilo de los González Velázquez resulta patente, en el caso de Antonio por su aprendizaje directo con el maestro italiano y en el de Luis, su adscripción a las fórmulas del rococó romano la tendrá por una doble vía de penetración, por su hermano tras la vuelta de éste en 1753 y por el propio Giaquinto con quien sabemos documentalmente que trabajó en las Salesas, transformando su concepto decorativo y plástico hacia estos nuevos valores.

Los trabajos de decoración mural en las Salesas se centran en la bóveda de la nave y cúpula de la iglesia, así como en la capilla que funcionaba antiguamente como coro de las monjas. Tradicionalmente se viene atribuyendo a los tres hermanos la realización de los frescos, aunque solo tenemos la seguridad que Luis y Antonio intervinieron en los mismos, a su vez desconocemos la autoría precisa de algunas de estas manifestaciones pictóricas.

La cúpula, que afortunadamente se salvó del incendio de 1908, se asienta sobre cuatro pechinas, donde aparecen representados: San Marcos, San Mateo, San Lucas y San Juan, destacando la amplitud de ropajes de notorio movimiento, las figuras monumentales y los escorzos (Fig. 98). Sobre éstas se levanta el tambor articulado por pilastras dóricas con guirnalda y ventanas, dando paso a la cúpula semiesférica que se convierte en el elemento central con un tratamiento en donde se funden aspectos decorativos y figurativos. Los frescos, realizados casi con seguridad por Antonio González Velázquez, contaron con la colaboración de sus hermanos. Se organizan en torno a cuatro composiciones circunscritas en formas mixtilíneas en donde se exponen temas marianos quedando patentes los conocimientos adquiridos en Roma y puestos en práctica en el Pilar de Zaragoza tan solo dos años antes, tanto en cromatismo (limitado aquí a cuatro colores básicos: verde, rojo, azul y amarillo) como en la composición: *La Anunciación*, *La Natividad* (de la que se conserva un boceto de exquisita calidad y belleza al óleo sobre lienzo en Detroit), *La Presentación en el Templo y la Asunción* (existe un dibujo preparatorio a lápiz de dos ángeles con palmas en la Academia de San Fernando). Entre éstas escenas, representaciones alegóricas posiblemente de la *Oración*, *la Obediencia/Paciencia*; *la Paz* y *la Caridad*, rematadas en su parte superior por tondos en grisalla silueteados con guir-



98. Iglesia parroquial de Santa Bárbara (Madrid). Cúpula. Antonio, Luis y Alejandro González Velázquez. Foto JCML

99. Iglesia parroquial de Santa Bárbara (Madrid). *Coronación de la Virgen*. Foto JCML



naldas en los que ángeles portantes muestran los atributos de las mismas. El resto del espacio se completa con unas frondosas composiciones vegetales y un nutrido catálogo de ángeles en forzadas posturas.

El resto de los frescos que se dispusieron sobre las bóvedas, tiene una autoría diversa bajándose nuevamente la colaboración activa entre los hermanos González, así por ejemplo se consideran obra de Luis González Velázquez (1715-1763) las temáticas que narran escenas de la vida de San Francisco de Sales: *La predicación de San Francisco de Sales*, que se encuentra a los pies en el primer tramo de la nave junto al órgano, al igual que: *La misa de San Francisco de Sales*, ubicada en el segundo tramo. En el brazo del crucero y también bajo moldura polilobulada se presentan a la izquierda: *San Fernando ante la Virgen*, y a la derecha: *Santa Bárbara ante el Redentor*, parece que en este caso más cercanas al estilo de Antonio, al igual que la localizada sobre el retablo mayor en la bóveda del presbiterio que representa *la Coronación de la Virgen* (Fig. 99).

El antiguo coro bajo de las monjas, al cual se accede por elegante puerta compuesta por dos columnas de tonos morados traídas de Cuenca, está hoy habilitado como capilla reservada. Este oratorio también presenta la intervención de los hermanos González Velázquez. El recinto conserva todo el esplendor de su antigua construcción, tanto a nivel ornamental como arquitectónico con pilastras corintias con guirnaldas y volada cornisa. Destaca especialmente el sepulcro de la reina, el suelo original en madera con taracea y el conjunto escultórico de la Sagrada Familia obra de Juan Domingo Olivieri, flanqueado a ambos lados por dos óvalos que representan a los Arcángeles *San Miguel* y *San Rafael* obras que vienen siendo atribuidas a Luis. Más difícil de apreciar, debido a su pésimo estado de conservación, es el medallón que se encuentra sobre la entrada.

Pero sin lugar a dudas en el conjunto pictórico de la capilla destaca la sobresaliente: *Trinidad adorada por ángeles*, que se sitúa en el centro de la bóveda; este fresco es una de las mejores composiciones de Antonio González Velázquez en la que predomina su elegancia, cromatismo y cuidado de las figuras y que dice mucho de su aprendizaje italiano. En el complicado panorama de la pintura española del siglo XVIII, estos ejemplos son punto de referencia ineludible tanto técnicamente como a nivel compositivo.

Santa Iglesia Catedral de Santa María Magdalena, Getafe

Plaza de la Magdalena, 1

Siglo XVIII

La hoy catedral de Santa María Magdalena elevada a sede episcopal en 1991, es el resultado de una dilatada actividad constructiva que se inició en el siglo XIV a partir de una pequeña iglesia sobre la que se asienta la actual y de la que solo permanece la torre mudéjar aunque muy transformada. El encargo para ampliar el antiguo templo se realizó en 1549 partiendo del arzobispo de Toledo, Juan Martínez Silíceo, quien confía el proyecto a Alonso de Covarrubias (1488-1570). La construcción se alargó enormemente pues en 1590 faltaba aún rematar el edificio con las bóvedas, lo que no se produjo hasta 1614. El largo periodo transcurrido hizo que algunas estructuras comenzasen a resentirse al poco tiempo y así en 1618 se mandó llamar al Maestro Mayor de las Obras Reales, Juan Gómez de Mora para que informase sobre el ruinoso estado de algunos espacios, aconsejando la demolición de la iglesia a excepción de las torres, la capilla mayor y el crucero. En 1622 redacta las condiciones de la nueva obra, dándose co-



100. Catedral de Santa María Magdalena (Getafe). Cúpula. Foto JCML

mienzo dos años más tarde, trabajándose en esta ocasión con una relativa celeridad que hizo que en 1631 se estuviera tejando. Sin embargo la desgracia aparecía un año después al derrumbarse parte de su estructura con la adversidad añadida de ocasionar varias muertes. Las obras continuaron posteriormente completando la fábrica, así en 1660 se realizaba el chapitel sobre la torre, en 1667 la sacristía, cerrándose la construcción con la nueva portada principal entre 1769-1770.

La catedral presenta cuatro espacios diferenciados en los cuales podemos encontrar pintura mural: la cúpula con sus pechinas; el tercer tramo del muro de la epístola; la antigua capilla



de Jesús Nazareno, también conocida como del Cristo de la Misericordia y hoy renombrada como del Baptisterio, bajo la torre nueva y unos restos en el coro.

El crucero de la catedral es visualmente uno de los puntos más sobresalientes, al unir en perspectiva el gran retablo dorado de inicios del XVII, con la potencia de las cuatro monumentales columnas blancas sobre las que se asientan las pechinas y la cúpula. Estos dos últimos elementos destacan por su marcado acento cromático entre el blanco y los azules que lo convierten en una especie de bóveda celeste donde se mueven sus protagonistas (Fig. 100). En las pechinas, aparecen representados por un anónimo pintor probablemente del siglo XVIII los cuatro Evangelistas con sus habituales atributos sentados sobre nubes, se utilizó la técnica al temple con acabados al óleo. La cúpula de escasa curvatura, se encuentra dividida en ocho áreas por medio de costillares ribeteados en oro que convergen en un florón central, en cuyos espacios se pintaron ángeles que muestran símbolos de la pasión con gestos y actitudes contrapuestos buscando con ello un dinamismo remarcado por los ropajes y los cambios cromáticos. Esta zona del templo fue especialmente maltratada por las continuas filtraciones de agua, lo que hizo que en 1940 fueran restauradas por Luis Fernández García introduciendo desafortunados repintes (incluso dejó su firma en el libro del Evangelista San Juan). En 1995 se solucionaron los problemas de goteras y entre 2005-2006 la Comunidad de Madrid realizó la última intervención con la restauración integral de las pinturas.

La segunda de las intervenciones se realizó a modo de enmarcamiento pictórico al magnífico retablo de la Dolorosa (Fig. 101) cuya estructura data del siglo XVIII, de sencilla traza representa un enorme cortinaje simulado coloreado en tonos rojos y azules al temple, que

101. Catedral de Santa María Magdalena (Getafe). Retablo fingido. Foto JCML

102. Catedral de Santa María Magdalena (Getafe). Capilla Bautismal. Foto JCML

finge colgar de un clavo; la pieza asemeja estar siendo abierta por ingenuos ángeles. Borlas y flecos completan la composición de la obra que fue redescubierta tras la última restauración, pues anteriormente había quedado oculta por varias capas de enlucido.

La capilla del Baptisterio se encontraba totalmente decorada con pinturas murales de discreta calidad posiblemente del XVII, destacando el muro frontal donde se sitúa un trampantojo de una sala con un suelo en damero en perspectiva, unas pilastras sustentan una especie de capilla en cuyo centro aparece una pila, separándose del espacio real por medio de una barandilla fingida (Fig. 102). El resto de los muros y la bóveda conservan restos de elementos decorativos (flores, frutas) así como diversas figuras de ángeles. Toda ella fue pintada al temple sobre el mortero en seco, el desconocido pintor trazó las líneas generales del dibujo con un instrumento punzante rellenándose posteriormente los espacios con cuatro colores planos: rojo, azul y amarillo más uno para dar sombra, gracias al carácter inciso de la composición se han podido seguir las líneas maestras pues las humedades habían arruinado zonas completas, en la reintegración cromática se utilizó la técnica del *tratteggio* (rallado) para poder discernir que era original. Por encima de este espacio, en la bóveda del coro alto, se han conservado algunos restos de pintura mural representando ángeles músicos.

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo

Plaza de la Iglesia, 1

Ginés Andrés de Aguirre, 1777-1778.

La neoclásica iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción en Brea de Tajo, es una desconocida joya entre los templos madrileños. A pesar de que su construcción se acometió a lo largo del siglo XVIII, su alzado se corresponde en parte con la antigua iglesia de Santa María la Mayor del siglo XVI de la que conserva su torre, la capilla bautismal con la pila original y algún vestigio exterior. Estructurada sobre una amplia nave dividida en tres tramos, se complementa con heterogéneas capillas a ambos lados de la nave central.

Debido al crecimiento de la población, en 1762 se decide pedir licencia al arzobispado de Toledo para ampliar y modificar la antigua iglesia, la concesión de la misma en 1763 facultaba al maestro de obras León de Vergara a iniciar las obras, comenzándose por la capilla mayor. A partir de 1776 y debido a una serie de desacuerdos constructivos, se decide sustituir al maestro por el arquitecto y académico de San Fernando, Ignacio Thomas, quien introduce en el templo las características neoclásicas que hoy la distinguen, destacando sus líneas sobrias y su bóveda y cúpula adornadas con casetones que encuadran motivos florales y pinturas (Fig. 103).

Para la decoración mural se contó con el reconocido pintor Ginés Andrés de Aguirre, nacido en la localidad murciana de Yecla en 1727 y del que apenas tenemos información sobre sus primeros años y fase de aprendizaje; mucho más documentada resulta su estancia madrileña, así sabemos que en 1753 inició sus estudios en la Real Academia de San Fernando de donde llegaría a ser académico de mérito en 1770. En el intervalo, desplegó una entusiasta actividad en la vida de la institución, copiando originales, obteniendo becas y presentando proyectos a los premios anuales. A partir de 1775 comienza una acentuada labor como cartonista en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, donde entrará en contacto con Mariano Salvador Maella, destacando por su cromatismo, sus tipos populares y una cierta gracia rococó.



El estilo de Aguirre se encuentra inserto entre Mengs y Corrado Giaquinto en una simbiosis entre las fórmulas del rococó napolitano y romano y un academicismo clasicista donde prima el equilibrio compositivo y el gusto por la línea.

Simultáneamente a la labor en la Real Fábrica, realizó otros encargos tanto de pintura de caballete como al fresco, la mayoría de las cuales describían temáticas religiosas. Sus cualidades hicieron que en 1786 fuera nombrado Director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en México, donde se volcaría en las tareas docentes obteniendo sobresalientes resultados, hasta su fallecimiento en abril de 1800.

Entre las obras más sobresalientes que se han conservado de su faceta como fresquista están las ejecutadas en la iglesia de Brea de Tajo. A pesar de no contar con su firma en ninguna de ellas, se ha podido establecer su autoría gracias a los documentos parroquiales que analizan sus diferentes estancias en la población, así como los pagos que se formalizaron por sus trabajos. Destaca en este caso la adopción de la técnica al fresco con retoques en seco, lo que hace de esta obra un significativo ejemplo de este modo de trabajar que había recuperado parte de su éxito gracias a la admiración despertada por los descubrimientos efectuados en las villas de Pompeya y Herculano. La adopción de esta técnica supuso además una mejor conservación de los mismos, que a pesar de los inconvenientes temporales y de infraestructura han llegado en bastante buen estado a nuestros días, ayudado por las oportunas consolidaciones y restauraciones que se han venido realizando en las últimas décadas. La más reciente campaña ha devuelto su antiguo esplendor a la iglesia y sus contenidos en una restauración integral, ésta fue dirigida

103. Iglesia parroquial de la Asunción (Brea de Tajo). Cúpula. Ginés Andrés de Aguirre. Foto FM



104. Iglesia parroquial de la Asunción (Brea de Tajo). Nave. Ginés Andrés de Aguirre. Foto FM

por el arquitecto Juan de Dios de la Hoz y un amplio equipo de especialistas entre 2004 y 2005 por encargo de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

La llegada de Ginés Andrés de Aguirre a Brea de Tajo se produjo a finales de mayo de 1777 y se prolongó hasta finales de agosto de ese mismo año, según los asientos de los libros de Fábrica, cobraría por su trabajo un total de 2100 reales. En esta primera fase de su intervención realizaría tres grandes frescos que iban a quedar situados entre los diferentes tramos de la bóveda central (Fig. 104). El programa iconográfico se adecuó a la advocación del templo, eligiéndose por tanto una temática mariana y así desde los pies hacia la cabecera encontramos: La *Anunciación*, la *Adoración de los Pastores* y la *Presentación en el Templo*. Las tres escenas, enmarcadas por una moldura de estuco mixtilínea, son de gran claridad compositiva y sin excesivos recursos visuales.

La *Anunciación* se circunscribe a la representación clásica en la que el arcángel San Gabriel anuncia a María el nacimiento de un hijo concebido por el Espíritu Santo (Lucas 1:26-37), la composición se centra en este instante en el que la Virgen abandona su lectura y recibe la noticia. Aguirre para compensar la composición del atril y el gran cortinaje del lateral, introdujo en la parte izquierda la figura de San José trabajando en la carpintería. Técnicamente sus frescos se caracterizan por las superficies con cuerpo, texturas rugosas y colores empastados de tenue cromatismo. General a todas ellas ha sido que a lo largo de los años y debido a los movimientos de asentamiento de la construcción, se originaran grietas y fisuras; otra problemática común fue la merma de la película pictórica debido a la absorción de humedad por

diversos motivos y defectos que provocaron patologías y alteraciones en las pinturas, todos estos inconvenientes han sido resueltos tras la última restauración.

El episodio del Nuevo Testamento dedicado a la *Adoración de los Pastores* está extractado, al igual que en el caso anterior, del Evangelio según San Lucas (Lc 2:15-20). De mayor dificultad en la composición al introducir un variado número de personas y numerosos elementos de ambientación, fue aprovechada por Aguirre para incluir aspectos populares retomados de su experiencia como cartonista. El conjunto se completa con la *Presentación en el Templo* (Lucas 2:22-40) de similares características a lo anteriormente expuesto. El ciclo se cerraba en el altar mayor con la representación de un gran relieve con la Asunción de la Virgen cobijado por un monumental retablo baldaquino neoclásico, en cuyo cielo Aguirre pintó una *Santísima Trinidad*.

Tras la realización de los frescos de la bóveda, Aguirre abandonó la localidad a donde volvió el 4 de septiembre de 1778, permaneciendo en ella hasta el 18 de noviembre del mismo año. En esta ocasión se pidió su participación como pintor de cámara del rey para realizar las cuatro pechinas y el llamado “cóncavo” del Altar Mayor anteriormente citado. Por estas labores cobraría un total de 3500 reales, conjuntamente con su ayudante.

El programa que emprende en las pechinas resulta original al proponer una lectura conjunta entre cuatro Padres de la Iglesia y los símbolos de los Evangelistas. Así *San Agustín* que aparece como obispo en actitud de escribir y con alguno de sus atributos, le acompaña a los pies la representación de San Juan simbolizado por un águila. *San Ambrosio*, ataviado con mitra y cruz aparece en posición de escribir y bajo él se sitúa el toro, símbolo de San Lucas en alusión a sus comentarios a este evangelista. Debido a problemas de humedad que había afectado gravemente a la testa del animal, ésta fue restaurada con reintegración al temple por Fernando Lapayese del Río durante la campaña de 1972-1973. El tercer Doctor de la Iglesia es *San Gregorio*, erudito, teólogo y filósofo, representado como Pontífice; a sus pies se encuentra un ángel en clara alusión al evangelista *San Mateo*, que sostiene la tiara papal y por último *San Jerónimo* con varios de sus símbolos como la trompeta y el león que sirve a su vez como referente al evangelista San Marcos.

La calidad y estado de conservación, así como la adopción de la técnica al fresco hacen de esta iglesia un referente en el estudio de la pintura mural de la Comunidad de Madrid.

Real Parroquia de San Ginés. Real Capilla del Santísimo Cristo de la Redención, Madrid

Calle Arenal, 13

José Sánchez Villamandos, segunda mitad del siglo XVIII

A escasos metros del bullicio de la Puerta del Sol se encuentra el remanso de paz que se respira en la Real Parroquia de San Ginés y más aún en la Capilla del Stmo. Cristo. El templo primigenio de San Ginés se fundó en el siglo XII. La notoriedad que fue alcanzando la iglesia hizo que en los siglos posteriores las obras de ampliación y mejora fueran continuas, si bien la estructura que tiene en la actualidad se debe sobre todo a las obras que se efectuaron durante el siglo XVII, máxime tras el hundimiento de buena parte del edificio entre 1641 y 1642. Las trazas de la nueva edificación estuvieron firmadas por fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679), quien había sido bautizado en esta misma iglesia, y el hermano Bautista, siendo llevadas a la práctica por el maestro y alarife Juan Ruiz; sin embargo el aspecto que hoy podemos contemplar se



105. Iglesia parroquial de San Ginés (Madrid). Real Capilla del Santísimo Cristo de la Redención. Cúpula y pechinas. José Sánchez Villamandos. Foto JCML

debe en buena medida a la decoración neoclásica proyectada por Juan de Villanueva (1739-1811) y ya con posterioridad a las obras de rehabilitación tras el grave incendio de 1824.

La Real Capilla del Santísimo Cristo de la Redención, es una de las joyas del templo tanto por su proporcionada arquitectura como por su decoración proyectada bajo un calculado equilibrio. Asentada a los pies del templo desde 1590, tras el aludido hundimiento se decide construirla nuevamente con mayor esplendor, entre sus cofrades estaría incluso Felipe IV, quien no solo impulsó la obra sino que fue nombrado Hermano Mayor de la cofradía. Iniciada en 1651 por el maestro Juan Ruiz (†1672), se dio por concluida en 1659. Destaca por su decoración marmórea obra de Bartolomé Zumbigo y Sebastián Herrera Barnuevo, autor de la traza del retablo del Cristo. Otros importantes maestros hoy representados son Antonio Pereda, Gerard Seghers, Alonso Cano, Michiel Coxcie, León y Pompeyo Leoni o Alfonso Giraldo Bergaz, ya en el XIX. En cuanto a la pintura mural de la capilla, incluyendo los estucos de cal planchada imitando mármoles, son escasísimos los datos disponibles. Existe una breve reseña sobre la intervención de Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi en 1669 en el arco del presbiterio y el techo del camarín. Sin embargo la decoración pictórica mural hoy se concentra en las pechinas, tambor y cúpula. El conjunto debido a la polución y a los efectos del aludido incendio del siglo XIX se encontraba totalmente ennegrecido y ha sido necesaria una



restauración integral de la capilla a cargo del IPCE para devolverle en parte su esencia. Entre 2002 y 2003 se procedió a la fijación de las pinturas que habían sido realizadas con técnica al seco en emulsión oleosa sobre doble capa de enlucido de yeso (Fig. 105).

Las imágenes seleccionadas para este espacio resultan inusuales, en las pechinas se representaron cuatro mujeres fuertes del Antiguo Testamento: *Agar, Raquel, Ruth y Judith*. A los pies de una de estas figuras ha aparecido la firma de José Sanchez, en realidad José Sánchez Villamandos, pintor nacido en 1769 y documentado hasta 1793, del que tenemos escasísimos datos, uno de ellos hace mención a una academia con tres desnudos conservada en la facultad de BB.AA. de la Universidad Complutense. En el tambor figuran *Abraham, Isaac, Jacob y José* y para rematar el conjunto en la cúpula se representa la *Ascensión de Cristo* a los cielos.

106. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (Algete). Bóveda. Foto Obispado Alcalá de Henares. Departamento de Arquitectura

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Algete

Plaza de la Constitución
Segunda mitad del siglo XVIII

La iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora fue catalogada como Bien de Interés Cultural en 2001. De planta longitudinal de tres naves separadas por columnas toscanas y jónicas que sustentan arcos de medio punto en piedra parece haberse construido en dos fases diversas a partir de una pequeña construcción anterior, la primera a partir del siglo XVI que se correspondería con la zona de las naves y una ampliación en el crucero y la cabecera entre los siglos XVII y XVIII. Las naves se cubren de forma variada, desde una sencilla techumbre de madera hasta bóvedas vaídas que le dan una original fisonomía; destaca igualmente su retablo mayor de 1619 de Alonso Vallejo y Juan Muñoz con pinturas de Eugenio Cajés y Vicente Carducho. Además de esta magnífica obra, esta iglesia, que desde el siglo XVIII ostenta el título de basílica menor, atesora una serie de pinturas murales, alguna de las cuales han sido restauradas recientemente. La localización de las pinturas se concretan en las bóvedas vaídas del presbiterio y su tramo anterior, en el intradós de la bóveda ubicada en la nave del lado de la epístola, así como en la parte baja del muro y a los pies del templo.

En la cabecera y sobre un entramado de molduras geométricas se sitúan en sus esquinas cuatro óvalos aparentemente repintados y que se encuentran a la espera de restauración y estudio posterior, a pesar de su suciedad parecen reconocerse las figuras de los cuatro evangelistas con sus atributos. En la bóveda vaída del tramo anterior y en cada uno de sus cuatro

escudos se enmarcan igualmente representaciones figurativas que debido a su ubicación y al estado de conservación ya aludido, resultan de difícil lectura, aunque pudieran hacer mención a los Padres de la Iglesia pues una de ellas se asemeja a la iconografía de San Jerónimo. En una de las últimas campañas de conservación realizadas en el templo se ha descubierto en uno de sus muros una hornacina con pintura a modo de retablo, la imagen que aparece podría ser un San Roque o San Antón realizado en el siglo XVII-XVIII.

Las pinturas murales que han sido restauradas más recientemente, se localizan en la bóveda de la nave de la epístola en la capilla llamada de la Virgen de las Flores, si bien como apuntan las catas realizadas en el muro parece que todo él estuvo cubierto de forma similar (Fig. 106). Nada sabemos de su autor ni de quien partió la propuesta de tan original decoración aparentemente un tanto alejada de los tipos habituales, si bien la lecturas alegorías en estos casos también eran frecuentes. De sencilla composición, combinan formas geométricas con motivos vegetales que se presentan enmarcadas por molduras de perfil mixtilíneo que van tejiendo un entramado de casetones de variada y contrastada simetría. En cuanto a su técnica se trata de una pintura mural al seco con acabados de temple sobre el revoco de cal. A pesar de las pérdidas y degradación de la capa pictórica entre su decoración se distinguen (tras su restauración en 2014), guirnaldas de frutas y hojas, sucintos paisajes con abreviadas edificaciones, almohadillados con acabado en diamante, así como figuras de ángeles en diversas actitudes.

Iglesia parroquial de San Esteban Protomartir, Torrejón de Velasco

Calle Generalísimo s/n

Segunda mitad del siglo XVIII

Tradicionalmente se ha venido defendiendo que la construcción de la actual iglesia parte de un primitivo templo con forma de cruz griega erigido hacia el año 1400. A principios del XVII y debido a los continuos problemas estructurales y aumento de la población, se planteó la remodelación del mismo, ampliándose por el cuerpo de la iglesia por medio de diferentes espacios y construcciones que se dilatarían durante toda la centuria, agravándose el proceso en 1665 por el hundimiento de la torre y continuándose las obras en el XVIII. El hallazgo de sus pinturas murales se debió a que al realizar una cata para un análisis estratigráfico en la cabecera del templo se descubrieron restos de policromía. Gracias a una fotografía antigua en la que se mostraba el imponente retablo barroco, hoy desaparecido, se podía observar que tanto el arco del ábside como la zona contigua aparecían totalmente pintadas. Tras esta confirmación documental se realizaron unas catas sobre el muro para verificar si aún existían estas pinturas y si el resto del ábside contenía también esta decoración. Tras los análisis previos se determinó que la pintura mural, ahora tapada por una fina capa de yeso y varios estratos de temple, se hallaba solo en las zonas que mostraban en la instantánea y que la colocación del retablo en su momento no ocultó otras manifestaciones decorativas. Se procedió por tanto a la eliminación de los repintes y a la consolidación del color en las zonas más dañadas, reintegrándose cromáticamente con técnicas discernibles.

La temática de las pinturas al temple sobre yeso conservadas, se articulan por medio de motivos ornamentales que cubren el intradós del arco, así como el tramo inmediatamente posterior hacia el fondo de la capilla (Fig. 107). Los elementos utilizados son cenefas y grutescos enmarcados con una moldura fingida, muy en la línea de lo que hacía en el XVI, si bien con una calidad muy inferior, los elementos dibujados con gruesa línea gris alternan



el blanco con un color dorado que les otorga volumen y mayor visibilidad. En el esquema compositivo que constituyen cada frente se introducen figuras de ángeles. Sin embargo el área hacia el interior tiene una mayor gama de colores y motivos, incluyéndose dos escenas que recrean un espacio arquitectónico con pilastras imitando mármoles y otras piezas constructivas, en ambas aparecen dos figuras bíblicas, así como un variado conjunto de ángeles con palmas. A pesar de encontrarse con graves deficiencias: falta de capa pictórica, picado de la pared, roces, humedades, etc. pudieron ser restituidas. Durante la restauración apareció en una de sus paredes el nombre de su posible autor de estas composiciones, tratándose de Andrés de Villar.

107. Iglesia parroquial de San Esteban Protomártir (Torrejón de Velasco). Arco de ingreso al ábside. Foto JCML

Convento de Dominicos de la Madre de Dios, Capilla del Rosario, Alcalá de Henares (actualmente Museo Arqueológico Regional)

Plaza de las Bernardas s/n
Segunda Mitad del siglo XVIII

Como en tantas otras ocasiones, la fundación de este monasterio se debió a la piadosa iniciativa de una mecenas que dotó generosamente con solares y rentas para asentar una institución religiosa. Corría el año 1562 cuando la hija menor de los condes de Mélito, doña María de Mendoza y de la Cerda (c. 1522-1567) mandaba comprar unas casas en la calle de Santiago (vía que iba a convertirse en un eje principal gracias a la cercanía al palacio arzobispal), para fundar un monasterio de frailes de la orden de Santo Domingo y que según quedaba establecido en el testamento que dictó la fundadora en 1565 llevaría el nombre de la Madre de Dios. La comunidad rápidamente tomó posesión de las casas donadas y allí permanecieron a pesar de las estrecheces hasta principio del siglo XVII momento en el que decidieron erigir un



108. Convento de la Madre de Dios (Alcalá de Henares). Capilla del Rosario. Bóvedas. Foto MT

nuevo conjunto conventual que por otra parte sería un continuo quebradero de cabeza para los dominicos. Entre 1608 y 1624 construirán una pequeña iglesia y convento de acuerdo a los sucintos recursos económicos con los que contaban. Rápidamente fueron conscientes de la estrechez de las nuevas construcciones pero al no poder embarcarse en nuevos gastos fueron comprado paulatinamente nuevos solares adyacentes para una futura ampliación. La oportunidad llegó en 1676 cuando los dominicos vendieron el patronazgo de la fundación al duque de Pastrana y del Infantado, don Gregorio de Silva y Mendoza (1649-1693), lo que llevaba aparejado la remodelación de gran parte del monasterio, sobre todo la capilla mayor de la iglesia, lo que tras varios intentos no se produjo hasta 1688, si bien todavía su retablo camarín trazado por Alejandro Pelayo no se asentaría hasta 1691. Una vez finalizada, gracias a haber sido costeada por el duque, se prosiguió con el resto de la iglesia proceso que se dilató hasta principios del XVIII, pues en esta ocasión a pesar de alguna ayuda fue costeada por los frailes al igual que el convento cuya fabrica se ralentizó en exceso hasta 1737 debido a la falta de financiación.

La iglesia seguía en planta como en alzado el tipo de iglesia congregacional con gran cúpula en el crucero y tres capillas abovedadas en cada uno de ambos lados de la nave principal, y a los pies un coro alto, hoy se encuentra totalmente transformada debido a las obras que se ejecutaron en su interior cuando fue comprada en 1882 por el Ayuntamiento para convertirla en juzgados.

De su estructura debemos destacar la capilla nombrada como del Rosario situada a los pies de la iglesia en el lado del Evangelio por su valor decorativo a pesar de encontrarse en



un estado de abandono casi total hasta hace relativamente poco tiempo (Fig. 108). Esta capilla fue, según indica Portilla, la comprada por el regidor Don Francisco Abarca de la Riva en 1709. La capilla de planta rectangular y dividida en tres tramos, el central con bóveda de arista y las laterales con cañón; parten de un entablamento coloreado en tonos terrosos y cuyo friso se estructura en base a modillones pareados en yeso dorado con hojas de acanto. Una de las advocaciones marianas más queridas por los dominicos era sin lugar a dudas la de *Nuestra Señora del Rosario* ya que fue Santo Domingo de Guzmán quien inició su devoción en el siglo XIII alcanzando uno de sus puntos álgidos durante el XVI al atribuirse a su intercesión la victoria en la batalla de Lepanto. No resulta extraño por tanto que se le dedicara esta capilla, pintada muy tardíamente ya en el XVIII, componiendo un programa que tenía por misión loar a la Virgen. Así en su frontal aparece la *Virgen entregando a Santo Domingo el Rosario*, acompañada alrededor por ángeles que portan símbolos alusivos a las letanías de la Virgen (Estrella, Espejo, Fuente y Escala) (Fig. 110). En la bóveda de crucería el elemento central es una representación del *Espíritu Santo* y alrededor ángeles portando símbolos (rosas, torre, barco). En el último tamo de bóveda se representa la *Asunción* custodiada por alegorías que profetizan la llegada de Cristo; a la derecha sobre una filacteria se escribe la profecía de Isaías (11:1): *Et egretur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet* (Y saldrá una vara del tronco de Isai, y un vástago retoñará de sus raíces). A la izquierda un mensaje extractado nuevamente del profeta Isaías (7:14): *Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum: ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel* (Por

109. Convento de la Madre de Dios (Alcalá de Henares). Capilla del Rosario. Detalle. Foto MT



110. Convento de la Madre de Dios (Museo Arqueológico Regional) (Alcalá de Henares). Capilla del Rosario. *Virgen del Rosario*. MT

tanto, el Señor mismo os dará señal: He aquí que la virgen concebirá, y dará a luz un hijo, y llamará a su nombre Emanuel). Toda la capilla se halla ricamente decorada con labores vegetales, grutescos, así como de arquitecturas fingidas que enmarcan las composiciones o los escudos de la Orden, el pintor optó por un cromatismo entre azules, blancos y oro (Fig. 109).

La rehabilitación integral del convento para destinarlo a Museo Arqueológico Regional obedeció a un encargo de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid del año 1987, que continuó tras su inauguración en 1999. En la actualidad se encuentra en fase de ampliación.

Iglesia de San Francisco Javier, Nuevo Baztán

Si bien se tiene constancia que en 1713 el pintor Antonio Palomino realizó al fresco las pechinas para la iglesia de San Francisco Javier en Nuevo Baztán, el excesivo repinte que sufrieron posteriormente no permite precisar si se trata de las actuales al estar totalmente desvirtuadas. Los temas que aparecen son: *Santa Teresa de Jesús*, *San Francisco Javier*, *San Isidro* y *San Ignacio de Loyola*. Todos ellos santos que fueron canonizados en 1622 por Gregorio XV.



Cartuja de Santa María de El Paular, Rascafría. Capilla del Sagrario

Para la Cartuja de El Paular y concretamente para la capilla del Sagrario pintó Antonio Palomino en 1724 sus últimos frescos. El Sagrario era obra del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo, el mismo que había realizado similar espacio en la cartuja de Granada. De la obra de Palomino en el Tabernáculo y en la Cúpula del Sagrario apenas quedan unos restos ya que la humedad persistente y años de abandono acabaron con el arte de nuestro mejor fresquista. Así se conserva (muy repintado) un fragmento de la *Cena del Señor* (Fig. 112).

111. Iglesia de San Francisco Javier (Nuevo Baztán). Cúpula.
Foto JCML

112. Cartuja de El Paular (Rascafría). Capilla del Sagrario.
Foto ML

Ermita de la Soledad, Torrelaguna

Situada extramuros de la población, la ermita de la Soledad se construyó entre los siglos XVI y XVII siendo de fábrica sencilla y de planta de cruz latina. Sus pinturas murales se localizan en el camarín de la Virgen situado tras la capilla mayor. Realizadas a lo largo del XVIII cubren el espacio de la bóveda con sencilla decoración de molduras fingidas imitando mármoles de colores en cuyos espacios se inserta decoración vegetal e ingenuos ángeles. En los muros de sus lados largos se introducen decoraciones de grandes cortinajes y ángeles (Fig. 113).



113. Ermita de la Soledad (Torrelaguna). Camarín de la Virgen, bóveda. Foto JCML

114. Iglesia parroquial de San Pedro ad Víncula (Redueña). Capilla mayor, retablo fingido. Foto JCML



Iglesia de San Pedro Ad Vincula, Redueña

Gracias a las labores de rehabilitación integral emprendidas en 2009 se pudieron poner en valor una serie de pinturas murales ubicadas en su interior, desde decoraciones geométricas hasta las más significativas localizadas en la capilla mayor consistentes en un gran cortinaje dieciochesco que albergaría en tiempos a la hornacina que tiene debajo preparada para acoger una imagen. Además se han encontrado vestigios de pintura en la capilla situada a los pies de la torre (Fig. 114).

Iglesia de Santa María Magdalena, Ciempozuelos

Los frescos dedicados a los Cuatro Evangelistas ubicados sobre el crucero de la iglesia y más concretamente en sus pechinas, han sido frecuentemente retocados y hoy presentan una extraña fisonomía. Existen noticias que indican que: *San Juan*, *San Lucas*, *San Mateo* y *San Marcos* fueron repintados totalmente por personal de Regiones Devastadas (Fig. 115).

Ermita de la Virgen del Puerto, Madrid

Construida por Pedro de Ribera entre 1716-1718, fue arrasada durante la Guerra Civil española, reconstruyéndose a partir de 1945. La decoración de jarrones con azucenas de sus pechinas



y la de la cúpula es una recreación de lo que fue en otros tiempos, tomando como referencia los escasos restos que se conservaron (Fig. 116).

Iglesia de Santa María del Castillo, Perales de Tajuña

Construida sobre una iglesia medieval que posiblemente cumplió la función de capilla para el desaparecido castillo, fue edificada la actual iglesia entre los siglos XVI-XVII, si bien su aspecto fue intensamente modificado posteriormente. Tras el altar mayor se abre un gran arco de medio punto que da paso a un camarín rectangular cubierto por cúpula en cuyas pechinas, y durante su última restauración, se han recuperado unas sencillas pinturas murales sobre tondos de temática alegórica donde aparecen árboles y esbozados paisajes. En la sacristía situada en el brazo de la epístola del transepto, también se han recuperado pinturas decorativas de líneas muy simples cuyo elemento central representan jarrones (Fig. 117).

115. Iglesia de Santa María Magdalena (Ciempozuelos). Cúpula y pechinas. Foto JCML

116. Ermita de la Virgen del Puerto (Madrid). Foto JCML

117. Iglesia de Santa María del Castillo (Perales de Tajuña). Pechina del camarín de la Virgen. Foto ADGPH

Bibliografía

ARNÁIZ, J.M (1999): *Antonio González Velázquez. Pintor de Cámara de su Majestad 1723-1792*. Ediciones Antiquaria. Madrid.

ARNÁIZ GORROÑO, M^a J., YUNQUERA MARTÍN, M^a T. (1994) Fuentidueña de Tajo: *La iglesia de San Andrés Apóstol*. Ed. Obispado de Alcalá de Henares y Aytº de Fuentidueña de Tajo.

ATERIDO FERNÁNDEZ, A. (1995-1996) “Teodoro Ardemans, Pintor”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VII-VIII: 133-148.

ATERIDO FERNÁNDEZ, A. (2008) “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión”, en VVAA. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*. Madrid: 151-170.

BASANTE REYES, M^a B. (2000): “La parroquia de San Ginés de Madrid”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IX (17-18). FUE. Madrid.

BLANCO MOZO, J.L. (2008): “Antonio Palomino en Navalcarnero”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM*. 20:101-111.

BLASCO ESQUIVIAS, B (1984): “Los trabajos de Teodoro Ardemans para la Venerable Orden Tercera de Madrid”, *Villa de Madrid*, 79: 39-46.

BLASCO ESQUIVIAS, B. (1991): *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*, Universidad Complutense. Madrid

BRUQUETAS GALÁN, R. (2002): *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid.

DE LA HOZ MARTÍNEZ, J. de D. (Dir)(2011): *La antigua iglesia del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, actual Parroquia de Santa María*. Obispado de Alcalá de Henares. Madrid.

DÍAZ MORENO, F. (2000): “La iglesia y convento de San Plácido: Proceso constructivo y destructivo”, *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 3: 479-512.

CURROS Y ARRES, M^a de los A.(O.M.), y GARCÍA GUTIÉRREZ, P.(1997): *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura*. Vol. II: 46-57. Madrid

DE ANTONIO SAÉNZ, T. (1989): *El siglo XVII español*. Historia 16. Madrid

FERNÁNDEZ TALAYA, M^a T, (2001): *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*. Ayto. de Madrid. Madrid.

GALINDO, N. (1994): “El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h. 1668-1736)”, *Boletín del Museos del Prado*, XV, 33: 29-52.

GARCÍA CUETO, D. (2005): *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Universidad de Granada. Granada.

GARCÍA CUETO, D. (2013): “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano”, en Rodríguez G. d Ceballos, A. (dir) *Carlos II y el arte de su tiempo*. Fundación Universitaria Española: 257-318. Madrid.

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F, y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F.(1993): *Iglesias de Madrid*. Avapiés. Madrid.

GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F, y MARTÍNEZ CARBAJO, A.F. (1998): *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid. Madrid.

GONZÁLEZ AIZPURVA, F.J., y YUNQUERA MARTÍN, M^a T. (1998) *Libro-Guía del visitantes de la iglesia de San Pedro Apóstol de los Santos de la Humosa. Crónica de su última restauración*. Obispado de Alcalá de Henares. Alcalá de Henares.

GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1994): “Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI: 213-238.

GUTIÉRREZ PASTOR, I, y ARRANZ OTERO, J.L. (1999): “La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702), *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI: 211-249.

GUTIÉRREZ PASTOR, I. (2008): “Cuestiones de iconografía mercedaria en obras madrileñas de José Jiménez Donoso, Alonso del Arco, Matías de Irala y Antonio González Ruiz”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XX: 91-102.

GUTIÉRREZ PLA, C. (@): *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*. Elba. Centro de Estudios Artísticos. Madrid.

HERMOSO CUESTA, M. (2008): *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692-1702*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza.

HERNÁNDEZ NUÑEZ, J.C. (2006): “La iglesia conventual de Don Juan de Alarcón de Madrid y el patronato de los Cortizos”, *Reales Sitios*, 167: 50-67.

MONTES, J.L., y QUESADA, J.M. (2009): *Real Parroquia de San Ginés. Guía de Patrimonio Cultural*. Edilesa. Madrid.

MORALES Y MARÍN, J.L.(1994): *Pintura en España 1750-1808*. Cátedra. Madrid.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.(1988): *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Aguilar Maior. Madrid.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1966): “Antonio van de Pere”, *Archivo Español de Arte*, 39:305-321.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1972): “Notas sobre Palomino pintor”, *Archivo Español de Arte*, XLV, 179:251-269.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1986): *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Ministerio de Cultura. Madrid.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.(1992): *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Cátedra. Madrid.

ROMÁN PASTOR, C. (1998): *Arquitectura conventual en Alcalá de Henares (siglos XVI-XIX)*. Universidad Complutense. 2 Tomos. Madrid.

RUIZ BARREDA, M^a T. (2005): “Iconografía inmaculista en el monasterio mercedario de la Purísima Concepción de Madrid, vulgo “Las Góngoras”, en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Vol. 2, San Lorenzo de El Escorial: 789-806

SÁNCHEZ RIVERA, J.A. (2014): *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: Patrimonio Histórico-Artístico*. FUE, Madrid.

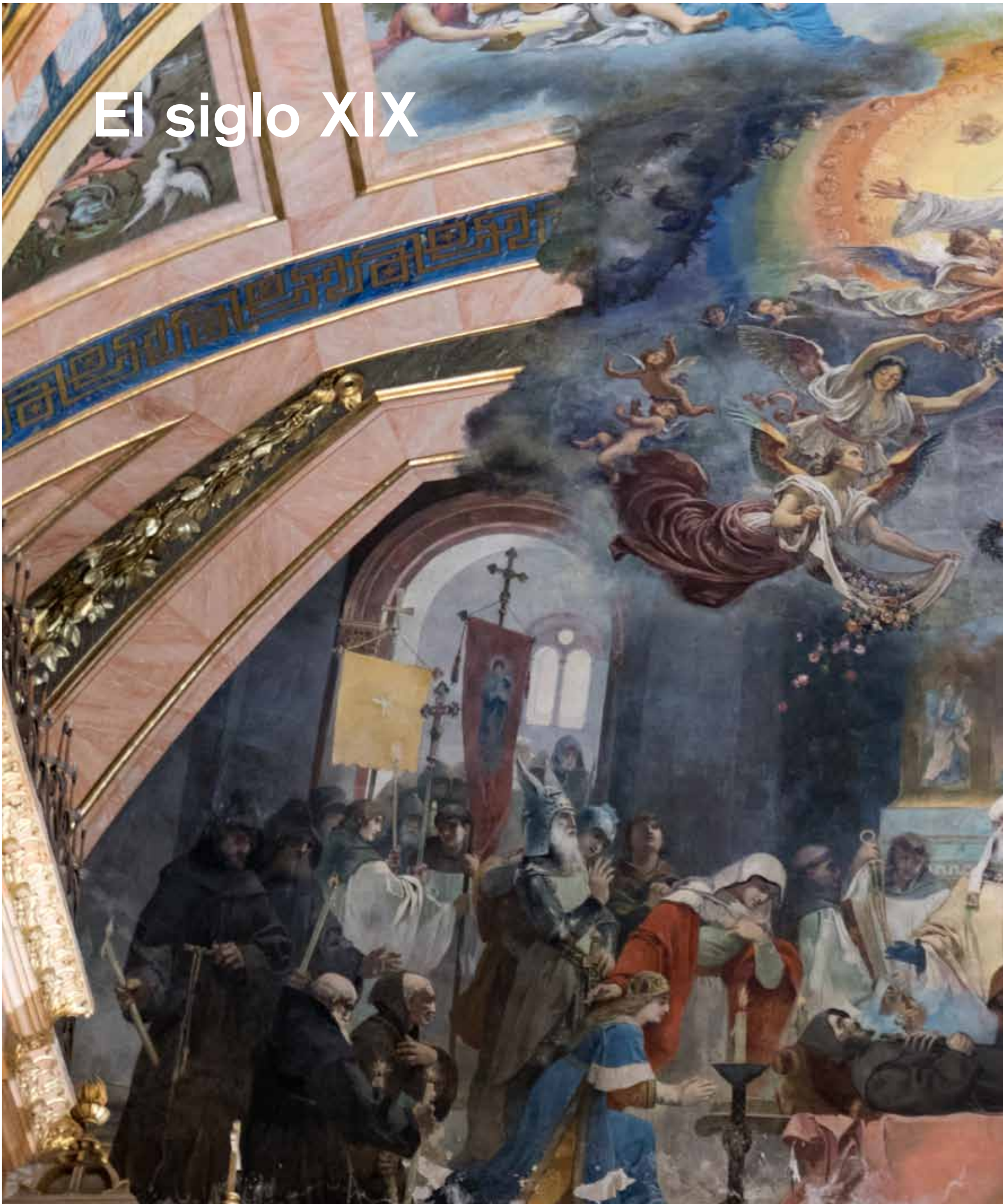
SANZ HERNANDO, A., SÁNCHEZ ÁLVAREZ, I., y TORRES SOLANA, V. (2009): *Fuentidueña de Tajo*. en: “Arquitectura y Desarrollo Urbano: Comunidad de Madrid”. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid: 314-398

TOVAR MARTÍN, V. (1983): *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. IEM. Madrid.

TORMO, E.(1972): *Las iglesias del antiguo Madrid*. Instituto de España. Madrid.

VV.AA. (2006): *Neoclasicismo al sur de la Comunidad de Madrid. Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo*. Doce Calles. Comunidad de Madrid. Madrid.

El siglo XIX







Del reinado de Isabel II a la crisis del fin de siglo. Panorama de la pintura decorativa madrileña

Carlos G. Navarro

El reinado de Isabel II (1833-1868), rodeado de guerras civiles e intrigas políticas que cuestionaron la legitimidad dinástica de la reina para ocupar el Trono, supuso la apertura de un nuevo periodo de la Historia de España. De su mano llegó la Monarquía parlamentaria y con ella un claro aperturismo reflejado en nuevas leyes y en una intensa vida política que supondría el definitivo final del Absolutismo encarnado por su padre, Fernando VII, y la llegada efectiva de la Era Contemporánea. Durante este periodo se desarrolló el germen de un nuevo régimen parlamentario que concedió a los ciudadanos garantías civiles y permitió el desarrollo de las estructuras modernas del Estado, con notables consecuencias en los usos y costumbres sociales, hasta el punto de cambiar la fisonomía urbana de la capital del Reino.

La nueva Monarquía necesitó de nuevos escenarios que permitieran una eficiente visualización de esos cambios, de modo que el protagonismo del Palacio Real como única sede del poder del Rey conoció su final. La construcción de edificios para las nuevas instituciones políticas dio una lectura progresista al mecenazgo del Estado, que halló en la Arquitectura y en las Artes su mejor propaganda. Esos nuevos espacios cortesanos requirieron de una decoración interior acorde con su renovado destino. La decoración interior de estos espacios se ligó en principio a un lenguaje alegórico heredado del Antiguo Régimen, pero cambió muy pronto por un nuevo lenguaje histórico, capaz de enunciar artísticamente el significado de las nuevas instituciones. Mientras Fernando VII decoró el techo de su despacho —máximo escenario político de su reinado— con *La Potestad Soberana en el ejercicio de sus facultades* de Vicente López (1772-1850)¹, clara imagen de su concepción absolutista del poder, su hija Isabel II aparece como una *Alegoría de España* en el techo del Salón de Sesiones del Parlamento (*véase*), en la que recibe, de manos de la Nación, la *Ley Fundamental de la Monarquía Española*, indicando con ello la nueva soberanía compartida del Estado².

Las dificultades técnicas de la pintura mural, hicieron que solo una nómina muy cerrada de artistas se ocupase de cubrir los muros madrileños con ese mensaje ideológico renovador. El *buon fresco* había desaparecido del panorama madrileño, sustituido por el temple o el encausto, u otras técnicas mixtas más experimentales, en trabajos murales. Algunos artistas alcanzaron un enorme prestigio como decoradores, pero debe subrayarse que esa dedicación fue vista por la generación artística isabelina como una labor menor frente a la pintura de género histórico, profundamente enraizada en el pensamiento académico.

* Deseo agradecer a D. Juan Ramón Sánchez del Peral y López, a D. Miguel Luque Talaván, a Dña. Amaya Alzaga Ruiz y a D. José Luis Díez García sus amables atenciones durante la preparación de este trabajo.

1 DÍEZ GARCÍA, J. L. (1999), II: 251.

2 DÍEZ GARCÍA, J. L. (2010): 50.

Doble página anterior:
San Francisco el Grande
(Madrid). Coro, *Muerte de San Francisco*. Foto JCML

Página izquierda:
Palacio de Linares (Madrid).
Foto ML

En el horizonte isabelino de esta especialidad pueden señalarse dos grupos bien diferenciados, que se repartieron desigualmente las intervenciones más relacionadas con la misión política de la pintura decorativa, lo que marcaría su desarrollo. El primero lo integran los discípulos y seguidores de Vicente López, que mantuvieron el lenguaje alegórico fernandino desde el Palacio Real, aunque alentados tímidamente por la Corona, que parecía reconocer su escasa validez propagandística en estos nuevos tiempos. Bernardo (1801-1874) y Luis López (1802-1865) fueron encargados de finalizar el programa decorativo del Palacio Real de Madrid, al pintar las bóvedas de las habitaciones nuevas. Así, en 1851 realizaron una alegoría en la habitación de la futura Princesa de Asturias, continuidad de las intervenciones que el propio Luis había realizado en solitario en otras dos bóvedas del Palacio en los últimos años del reinado de Fernando VIII. Otro de los más reputados discípulos de López, Antonio Gómez Cros (1809-1863), pintó al temple otra bóveda de Palacio con iconografía alusiva al primer alumbramiento de Isabel II. Además atendió otra señalada misión decorativa cortesana, al decorar el techo del salón principal del Tribunal Supremo de Justicia. En él representó “*una matrona que representa la Fortaleza, teniendo una maza en la diestra y un león a los pies*”³ en un techo de trece pies de alto por diez de ancho, en óvalo, que inauguró la propia Isabel II. Sin embargo, ni sus capacidades artísticas ni sus habilidades laudatorias le concedieron el necesario éxito para incorporarse a los proyectos de decoración política más significativos de su tiempo.

El segundo grupo desarrolló su actividad fuera de palacio. Estaba formado en torno al pintor Joaquín Espalter (1809-1880)⁴, líder absoluto de la renovación de la decoración mural de la corte. Su éxito en este campo fue efectivamente muy superior al de su labor como pintor de Historia, faceta que debió postergar para atender la enorme cantidad de encargos que recibió desde la década de los años cuarenta. El conjunto de su labor constituye el mejor ejemplo del papel que este género desempeñó en el desarrollo de las nuevas residencias burguesas. La extraordinaria recepción de sus primeras intervenciones sirvió para conformar los rasgos principales del naciente estilo, asociado a estos nuevos tiempos. Su lenguaje artístico, plenamente purista y recién importado de Italia, fue la clave de su éxito. Los orígenes de su carrera como decorador datan de la década de los cuarenta cuando, al poco de llegar de Roma y bajo la influencia directa de José (1781-1859) y de Federico de Madrazo (1815-1894), que le introdujeron en los círculos de la corte, ornamentó un buen número de casas particulares. Así, asumió la decoración mural de la nueva vivienda madrileña del banquero José de Buschenthal⁵, con ayuda del pintor adornista Antonio Bravo, quien a su vez decoraría en solitario la habitación árabe del Palacio del duque de Alba algunos años después. En 1848 Bravo y Espalter pintaron en la casa del banquero Francisco de las Bárcenas, en la calle de Hortaleza⁶ y en solitario decoró el gabinete privado del conde de Quinto, secretario de la reina madre. Por esas mismas fechas debió de pintar también los techos del palacio del marqués de Salamanca que se le atribuyen a veces⁷ y los del palacio del duque de Abrantes⁸, convirtiéndose muy rápidamente en Madrid su nombre en sinónimo de ese género de pinturas al *fresco-secco*.

Espalter participó también en la fiebre decorativa que vivieron los teatros isabelinos. Con Bravo realizó la del Teatro del Instituto Español⁹, y en 1849 asumió en solitario la del Teatro Español (antiguo Teatro del Príncipe), con la que adquirió un enorme prestigio como decorador¹⁰. Su estilo estaba claramente identificado con el de la corte de Isabel II, por lo que sus pinturas fueron renovadas por trabajos del taller de Augusto Ferri en noviembre de 1868¹¹, tras la caída de la Reina. La potencia del lenguaje artístico idealista que impuso el maestro catalán, inspirado en el arte italiano primitivo, culminó en los años cincuenta del siglo cuando asumió, en el ámbito de la pintura decorativa, el papel estelar equivalente al que, en el campo del

3 *La Época*, 31 de diciembre de 1855; *La Esperanza*, 2 de enero de 1856.

4 NAVARRO, C. (2007): 145-174.

5 VELAR DE MEDRAZ, E. (1848), “Nobles Artes”, *La España*, 31 de mayo: 3.

6 *La España*, 11 de mayo de 1848: 4.

7 Que según NAVASCUÉS PALACIO, P (1983): 66-67, pueden ser de Carlos Luis de Ribera.

8 VELAR DE MEDRAZ, E (1848): 4.

9 OSSORIO Y BERNARD, M. (1884), *ad vocem*.

10 *La España*, 15 de abril de 1849: 1.

11 *El Artista*, 15 de noviembre de 1868, nº 22: 174.

retrato, desempeñó Federico de Madrazo. Sin embargo, sólo participó en labores subsidiarias en la empresa decorativa más importante de todo el reinado, la del Congreso de los Diputados (*véase*) cuyo hemiciclo lo pintó otro de los más importantes puristas españoles, Carlos Luis de Ribera (1815-1891), que atendió también otros encargos privados de este género¹².

Espalter trabajó además en otras instituciones renovadas por la Monarquía parlamentaria y escenarios directamente relacionados con ella, ya en la década de los cincuenta. Su obra más importante fue la decoración del techo del Paraninfo de la Universidad Central (*véase*), dado el extraordinario significado político y social que tuvo esa Institución durante todo ese reinado. Antes se implicó en las pinturas de otro señalado escenario cortesano, de naturaleza privada, propicio para una nueva forma de encuentro de la Corona con la sociedad burguesa, y en especial con la nobleza de nuevo cuño creada por ella. Espalter dejó sus más ambiciosas pinturas murales en la decoración de los techos del Palacio de Gaviria (*véase*). Con carácter excepcional, pintó también la bóveda de uno de los gabinetes del Palacio Real de Madrid, el del llamado salón chino-japonés, con ángeles músicos y *putti* con flores. Fechada en 1857¹³, a partir de la década siguiente moderó su actividad decorativa.

Por su parte, Federico de Madrazo intervino indirectamente en los dos conjuntos religiosos más importantes realizados en la Corte durante los años isabelinos, con un papel de rector más que de pintor, como había hecho también en el Congreso de los Diputados. La renovación del templo de las Calatravas, patrocinada por el rey Francisco, se encargó a su hermano el arquitecto Juan de Madrazo mientras su otro hermano, Luis (1825-1897), se ocupó de las pinturas sobre la fachada de la iglesia, que desempeñaba un papel muy significativo en los actos de la corte debido a su relación con las Órdenes militares. El rey consorte, representado sobre el portal orando a los pies de la Virgen María, las gobernaba en nombre de su esposa¹⁴. Igual de significativo debió de ser el proyecto de decoración de otro de los templos que mayores funciones cortesanas desempeñó en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX, la iglesia de San Jerónimo el Real, cuya decoración isabelina supuso no sólo su consolidación arquitectónica, sino un importantísimo caudal de encargos pictóricos de altares y de pinturas murales, de los que no han quedado más que testimonios escritos.

La decoración de los teatros fue uno de los aspectos más complejos de este género durante todo el siglo. El deseo de permanente novedad de sus empresarios, así como la naturaleza efímera de muchas de las intervenciones que se hicieron en ellos, a veces a cargo de los mismos artistas que asumían las pinturas de sus decorados, convirtió su perfil en uno de los más cambiantes de la época, haciendo de ello uno de los mayores alicientes de esos establecimientos. Así, entendidos como lugares de encuentro entre la Monarquía isabelina y los círculos burgueses que más apoyo podían prestarle, pueden señalarse dos teatros, el Real y el de la Zarzuela, en los que las decoraciones pictóricas tuvieron una importancia fuera de lo común. El Teatro Real comenzó a construirse en tiempos de Fernando VII y se encontraba todavía en obras en 1850, cuando se encomendó la decoración de su plafón principal a Eugenio Lucas (1817-1870), que planteó la división del techo del teatro en cuatro cuarterones en los que encastraron cuatro composiciones alegóricas, pintadas al temple sobre lienzo: “*el primero representaba a las Artes con todos sus atributos; el segundo el Baile que dirige Terpsícore; el tercero la Poesía lírica que preside Erato en actitud de dar aliento y vida á las virtudes y de desterrar los vicios; y en el cuarto se ve a Euterpe animando un concierto. En unos círculos campean los retratos de medio cuerpo de Moratín, Bellini, Velázquez, Calderón y Fernando de Herrera*”¹⁵. Las pinturas, que perecieron en un incendio en 1867, nunca cosecharon el éxito esperado. Puede conocerse su aspecto por un grabado del techo completo, con sus decoraciones arquitectónicas, y por los

12 MIGUEL EGEA, P. (1983): 103-110 y 141.

13 La superficie debe medir, aproximadamente, 450 x 280 cm. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, PM10002561.

14 EGUREN, J. M. (1858): 17.

15 DÍEZ GARCÍA, J. L. (2010): 46.

1. Vicente Urrabieta (lit.) Vista del techo de la platea del Teatro Real de Madrid, con las pinturas desaparecidas de Eugenio Lucas Velázquez. 1850. ©Biblioteca Nacional de España



dos bocetos conservados en el Museo Lázaro Galdiano. Además, se decoraron también, los espacios de uso de los reyes. La escalera real fue cubierta de pinturas pompeyanas por Bravo¹⁶, y el salón destinado al descanso de los monarcas y a la recepción de autoridades, recibió una serie de pinturas alegóricas en grisalla de José Llop que, en clave alegórica, se referían al progreso de España¹⁷.

El Teatro de la Zarzuela, inaugurado por la Reina en el día de su cumpleaños de 1856, estaba destinado a representar un repertorio genuinamente nacional. La decoración pictórica fue encomendada a Manuel Castellano (1826-1880), un artista que había recibido una exigente formación académica, y que, a diferencia de Lucas, contaba con una estrecha relación personal con el mundo teatral. Siguiendo el esquema del techo del Teatro Real, pintó un enorme plafón con cuatro grandes casetones que encerraban cuatro composiciones alegóricas, *La Historia de la Música*, *Los Géneros literarios*, *España coronando a la Zarzuela* y por último, una *Alegoría de la Fama* acompañada de las personificaciones de la Literatura Épica y Lírica, de lo que hay testimonio en los dibujos preparatorios del Museo del Prado¹⁸. En 1866, esa enorme composición artística desapareció, cubriéndose con una nueva, debida a Pla, que no tuvo tan buena recepción como la anterior¹⁹.

La vida ciudadana que se desarrolló al calor del régimen isabelino, facilitó la aparición de nuevos espacios públicos que ofrecieron inéditas posibilidades decorativas. Uno de los ejemplos más destacados de esa característica tipología nacida ahora lo constituye el *Pasaje del Iris*, una de las famosas galerías comerciales de Madrid, con un marcado acento suntuario y de extraordinarias dimensiones, y que fue decorada íntegramente al temple con pinturas pompeyanas por Francisco Martínez Salamanca²⁰, seguramente las más ambiciosas de las desarro-

16 OSSORIO Y BERNARD, 1884, *ad vocem*.

17 *El Heraldo*, 6 de septiembre de 1850: 1.

18 DIEZ GARCÍA, J.L. (1989): 87-100.

19 *La Correspondencia de España*, 7 de octubre de 1866; *Gil Blas*, 21 de octubre de 1866: 1.

20 SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R. (2011): 120-133.



2. Vicente Urrabieta (lit.) Vista del techo del Teatro de la Zarzuela de Madrid, con las pinturas desaparecidas de Manuel Castellanos. 1856. ©Biblioteca Nacional de España

lladas en un espacio como éste en Madrid. La empresa fracasó en su ambición de establecer un espacio comercial dedicado al lujo junto a la puerta del Sol y se transformó a continuación en uno de los más grandes y suntuosos cafés de la Capital, inspirado en los parisinos. El *Café de Madrid*, en su nueva andadura, desplegó uno de los más notables conjuntos pictóricos de su género. Así, Francisco Aznar (1834-1911), que había intervenido también en la decoración del cercano Congreso de los Diputados, ejecutó una de sus obras más notorias, en las salas de las Artes y la Literatura, muy criticadas por lo excesivo del colorido y la brillantez extrema de buena parte de sus adornos. También intervino Antonio Bravo, que se ocupó del salón de

3. Fachada del Museo Nacional de Antropología. Madrid. Museo Nacional de Antropología. MECD



la Industria con un techo en estilo Renacimiento. Participaron además otros pintores mucho más jóvenes como José Nin y Tudó (1840-1908) en la parte alta del establecimiento con tres series de alegorías de ciudades españolas, estaciones del año y bebidas; José Marcelo Contreras cubrió otras dos salas²¹.

La decoración de cafés fue otra constante durante los años del reinado de Isabel II, contándose ejemplos de intervenciones pictóricas de toda clase, como las de Leonardo Bonardi en el *Café de Lisboa* o las del decorador teatral Giorgio Busato, en el *Café del Comercio*. Los cafés constituyen la parte más visible y reputada de una frenética actividad en torno a decoraciones de establecimientos abiertos al público que tuvo su primer desarrollo en estos años y que creció, no siempre de la mano de grandes pintores, durante el resto de la centuria. Desde modestas peluquerías a sofisticados establecimientos dedicados a la importación de exóticas esencias, fueron muchos los negocios que encargaron pinturas decorativas que aludieran a sus distintas actividades, convirtiéndose en la expresión más prosaica del lujo ciudadano. Muchos fueron realizados por adornistas casi desconocidos, o por aficionados, pero la *Farmacia del señor Riego*, reinaugurada en 1854 y todavía hoy conservada en pie en la calle de San Bernardo con su decoración paisajística, obra del rector del establecimiento, Baltasar del Riego, es la única prueba de su talento e interés por la pintura²².

La Revolución del 68 puso fin a la crisis final del reinado de Isabel II, pero no ofreció una alternativa de estabilidad en España. En un intervalo de poco menos de seis años, desde septiembre de 1868 a diciembre de 1874, España vería pasar tres reyes de dos dinastías distintas además de una República, mientras se volvía a desencadenar una nueva guerra carlista —la tercera—, en un tiempo de verdadera incertidumbre política. En el terreno de lo artístico estos años también lo fueron de crisis. La caída de Isabel II se llevó consigo la validez del Purismo como lenguaje artístico asociado a la Monarquía, lo que afectó al retrato, a la pintura religiosa y a la de Historia. El estilo isabelino en la pintura decorativa mural, que había hecho desapare-

21 OSSORIO Y BERNARD, M. (1884), *ad vocem*.

22 *El Clamor público*, 25 de marzo de 1854.

cer todo resabio dieciochesco durante las cuatro décadas de ese reinado, también resultó muy dañado. Por un lado, puede decirse que tuvo una cierta continuidad, en la figura de Isidoro Lozano (1826-1895), que se ocupó de decorar varios conjuntos importantes en Madrid —e incluso en Roma²³— y cuyas fórmulas artísticas, que todavía reivindican la decoración de estilo pompeyano mezclado con escenas narrativas o alegóricas, perpetúan lo más genuino del lenguaje de Espalter. Las pinturas del interior de la Casa de las Alhajas (*véase*), de las que solo se conservan restos parciales, ejemplificaban a la perfección ese estilo de continuismo isabelino, mantenido aún, a la vigilia de la Restauración. Otros ejemplos de su labor lo constituyen las desaparecidas pinturas sobre la fachada del actual Museo Nacional de Antropología que llevaban al terreno de lo monumental la interpretación de las figuras alegóricas inspiradas en la tradición clásica de la pintura romana antigua. Otros artistas del círculo purista, como Francisco Aznar o Germán Hernández Amores (1823-1894), prolongaron sus trabajos murales, ya muy episódicamente, en establecimientos públicos o en residencias privadas también por esos años.

Frente a ellos, una alternativa de moderada renovación la ofrecieron los pintores académicos de esa misma generación que incorporaron a sus decoraciones un tímido poso de realismo. Centrado en trabajos teatrales, uno de los más acreditados fue el malagueño José Vallejo Galeazo (1821-1882)²⁴, autor en Madrid durante estos años de transición de numerosas pinturas destinadas a ornamentar espacios para el ocio y el espectáculo, como el techo y el telón de boca del teatro de la Comedia, de 1875²⁵, o la decoración del Conservatorio de Música, de 1879²⁶, realizada con José Marcelo Contreras (1827-1890), cuya carrera como muralista tuvo también un amplio recorrido, en la que destacan las decoraciones del techo del Teatro Lara²⁷.

La corriente más rupturista que puede detectarse durante los años de la crisis la encarna, sin embargo, la figura de Eduardo Rosales (1836-1873), cuyas intervenciones puntuales en este género con los lienzos destinados a decorar el Palacio de los marqueses de Portugalete (*véase*)²⁸ y, muy poco después, en la Iglesia de Santo Tomás de Madrid (*véase*)²⁹ fueron —por su significado, más que por sus dimensiones materiales—, el germen de toda una corriente de la pintura mural española. En un momento en que la profesión tenía todavía una consideración secundaria respecto a la de pintor de Historia, la dedicación de Rosales a esas labores, que acababa de obtener en París la medalla de oro de la Universal de 1867, se convirtió en un enorme revulsivo para los pintores de la generación siguiente, que contemplaban al maestro madrileño como a su más válido referente. Además, Rosales —dedicado a esas labores por intereses económicos, pero también por el reto artístico que suponían— impondría definitivamente la ejecución de grandes lienzos que se instalaban, como *quadri riportati*, sobre los muros, solución práctica que sus seguidores adoptaron como norma.

El primer seguidor del arte de Rosales, en términos de pintura decorativa, fue el barcelonés afincado en Madrid Francisco Sans Cabot (1828-1881)³⁰, que debió ocuparse de acabar las pechinas de la iglesia de Santo Tomás (*véase*), que la prematura muerte de Rosales dejó inconclusas. La trayectoria de Sans como pintor decorador está fundamentada en la continuidad directa del arte del que fuera su amigo y maestro, al que en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando elogiaría por su maestría a la hora de expresar la monumentalidad en la pintura mural, y al que, llevado de un entusiasmo que justifica la dependencia directa de éste, no duda tampoco en comparar con un moderno Miguel Ángel. En las pinturas decorativas del Palacio de Santoña (*véase*)³¹, en las que el retrato de Rosales aparece ya incorporado entre el elenco de Glorias de España que hay en su escalera principal, su peso es muy reconocible en el planteamiento de las figuras alegóricas de Sans, pero la cita

23 REYERO HERMOSILLA, C. (1993): 13-28.

24 OSSORIO Y BERNARD, M. (1884), *ad vocem*.

25 *El Globo*, 19 de septiembre de 1875. Puede verse una fotografía en el Archivo Ruiz Vernacci, VN-20161.

26 *La Época*, 20 de marzo de 1879.

27 *La Época*, 4 de septiembre de 1880.

28 DÍEZ GARCÍA, J. L. (2007), I: 283-284.

29 PARDO CANALÍS, E. (1987): 130-134.

30 CARRERAS Y CANDI, F. (1922): *passim*.

31 TOVAR MARTÍN, V. (1987): 123-151 y 241-260.



4. Francisco Sans Cabot. Techo del Teatro Apolo. 1873. Desaparecido. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD

Página derecha:

5. Emilio Sala y Antonio Gomar. Pinturas para la Cantina Americana. 1878. Desaparecidas. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD

es todavía más directa en las cuatro Estaciones de los muros de su espectacular salón de baile y que son un trasunto en femenino de los cuatro Evangelistas. A lo largo de su dilatada trayectoria como decorador, Sans no terminaría de superar la influencia de Rosales. Así, en los grandes conjuntos ejecutados por él, en el Teatro Apolo de Madrid y en el Teatro Real de Madrid³², citó casi literalmente algunas de las figuras de la *Alegoría de la Música* del Palacio de Portugalete.

Pero el más notable epígono de Rosales fue el valenciano Emilio Sala (1850-1910)³³, que conoció su mejor momento como muralista a finales de la década de los setenta y a principios de los ochenta. Su arte depende también de la experiencia decorativa de Rosales en sus últimos años de trayectoria, lo que queda patente en la ejecución franca y directa, sin acabado, tan característica del madrileño y también en la forma de ubicar las figuras en el espacio. Su producción artística de pintura mural fue muy amplia, pero sobre todo fue el primer gran artista que participó con éxito en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con lienzos destinados a encajarse en conjuntos decorativos murales fijos, algo que luego haría con normalidad la siguiente generación de pintores académicos. Sala presentó en la convocatoria de 1878 los lienzos con los que cubrió las paredes de la *Cantina Americana*, testimoniados sólo por las fotos que han quedado de ellos³⁴. El conjunto estaba formado por modernas personificaciones de asuntos propios de un Café, como “La manzanilla” o “El champagne”, y tuvo una recepción muy desigual, abundando sobre todo las apasionadas críticas que le invitaban a abandonar ese tipo obras y retornar a la pintura de Historia. Un año después emprendió la decoración del desaparecido *Café de Fornos*³⁵, en cuyo alhajamiento participaron también otros artistas contemporáneos, y que continuaba con las representaciones alegóricas empleadas en la *Cantina*. Además, participó en decoraciones de otras casas particulares. El cénit de su trayectoria en este sentido lo marcó su participación en la Nacional de 1881, donde presentó *Novus Ortus*, un lienzo de 3,42 x 6 metros, que representaba una *Alegoría del Renacimiento*, destinado a decorar uno de los techos del Palacio de Anglada. Su presencia en el certamen fue desconcertante para la crítica³⁶ y al parecer también para el jurado, que finalmente le concedió una medalla de primera clase, que compartió con obras maestras como *Otelo y Desdémona* de Muñoz Degraín o a *La prisión del Príncipe de Viana*, de Moreno Carbonero. La aceptación de esta obra en el contexto académico de los certámenes de pintura oficiales supuso el final de su largo proceso

32 Sobre la intervención de Sans en el Teatro Real, véase *La Correspondencia de España*, 31 de agosto de 1879 y *La Ilustración Española y Americana*, 15 de octubre de 1879. Sobre sus trabajos en el teatro Apolo de Madrid, véase *La Iberia*, 7 de noviembre de 1873 y una foto en el Archivo Ruiz Vernacci: VN-06766.

33 ESPÍ VALDÉS, A. (1975): *passim*.

34 Archivo Ruiz Vernacci: VN-03671; VN-04117; VN-04118; VN-04119; VN-04301; VN-04307.

35 Las fotos de sus pinturas pueden verse en el Archivo Ruiz Vernacci: VN-02511; VN-07177; VN-07178; VN-07194; VN-07195; VN-07196; VN-07197; VN-07198. Véanse también las crónicas aparecidas en *El Imparcial*, 18 de octubre de 1879 y en *El Globo*, en la misma fecha.

36 SALES, E. (1881): s/p.



6. Emilio Sala. *Novus Ortus*, 1881. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD



de normalización y dio paso al esplendor del género, ya en la década de los años ochenta del siglo XIX, que conoció una fecundísima actividad en la que se realizaron las mejores y más atractivas pinturas murales en Madrid.

La llegada de Alfonso XII al trono supuso también el comienzo de un periodo relativamente pacífico y próspero de la Historia de España, que se caracterizó en lo artístico por un gusto opulento y neobarroco, reflejo fiel de cómo se veía a sí misma la alta sociedad durante esa nueva era de bonanza, de nuevo bajo la protección de la Corona. El retorno de la dinastía Borbón a Madrid incidió en la proliferación de programas decorativos, sobre todo privados, que celebraron con entusiasmo los orígenes franceses de esta estirpe, mostrando un claro gesto de adhesión política al restablecimiento de la Corte: comenzaron a aparecer decoraciones integrales en las que se daba un papel definitorio a la pintura mural, inspiradas en los estilos Luis XIV y XV y que sintonizaban teóricamente con el arte francés esos reinados, uniéndose además a las corrientes internacionales del gusto interiorista. Para adecuarse a este estilo tan específico, se impuso en los primeros años alfonsinos entre la burguesía de nuevo cuño una estética decorativa pictórica que encajara bien con esas referencias históricas. Así, retomando el lenguaje post-rosalesco elaborado por los artistas de la generación inmediatamente anterior, surgió en los escenarios cortesanos un estilo neobarroquista muy ligado a la corte pero con una plástica de marcado sentido realista, que se convirtió en una de las mayores expresiones artísticas de este momento y en el que se acusa también la asimilación de la estética preciosista de Fortuny (1838-1874), siempre entendidas eso sí en términos monumentales. Los mejores representantes de esta nueva corriente decorativa, quizá la más intensa e influyente de todo el siglo XIX, fueron los pintores Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917) y Manuel Domínguez Sánchez (1840-1906), que formaron un tándem artístico casi inseparable en su faceta de pintores murales y que fueron autores del mayor conjunto de decoraciones artísticas en el panorama madrileño de esos años. A su vuelta de la pensión de la Academia de España en Roma Ferrant se convirtió en la cabeza visible de la escuela madrileña de pintores decoradores. En cuanto a las residencias privadas en las que trabajó, su intervención más famosa fue la decoración del Palacete de los marqueses de Linares (*véase*)³⁷, el más espléndido y contundente ejemplo del género profano conservado en Madrid en esa centuria y que junto con la Quinta

37 VV. AA., (1992): 106-165.

de Selgas en Cudillero (Asturias), son los mejores interiores artísticos españoles conservados de la época de la Restauración; el proyecto artístico de Linares culmina el deseo académico de integración de las artes plásticas bajo la arquitectura, prestando una atención clave al desarrollo de los detalles escultóricos, que desempeñan una clara función de nexo entre la pintura y la arquitectura, alcanzando con ello una expresión artística totalizadora que no tiene parangón sino en otros ejemplos europeos. Sin embargo, la actividad de Ferrant y Domínguez se multiplicó en otros muchos proyectos de distinta medida, desde intervenciones totales en conjuntos de contenidas dimensiones, como en el Palacio de José de Elduayen (*véase*), hasta la elaboración de puntuales techos aislados³⁸, sin tomar parte en la decoración de la estancia o del conjunto, entre los que cabe citar el despacho del marqués de Urquijo. La actividad de Ferrant, casi siempre acompañado de Domínguez, cuyo estilo se ajustaba aún mejor al gusto ligero de entonación empolvada que recuperaba el gusto de las decoraciones venecianas, se extendió rápidamente.

Un tercer nombre formó con los anteriores un verdadero triunvirato hasta su precipitada desaparición. Casto Plasencia (1846-1890) también participó en las pinturas de Linares, y los tres llevaron a cabo el proyecto religioso más ambicioso y significativo emprendido en Madrid —y en España— en todo el siglo XIX: La decoración de San Francisco el Grande (*véase*)³⁹. El espectacular proyecto decorativo promovido por el Ministerio de Estado de decorar ese templo fue sin duda clave para asentar la estética alfonsina, cubriente y opulenta, repleta de referencias históricas, a veces de extraordinaria erudición. Esta obra religiosa debe considerarse además el cénit absoluto de una estética que encierra un discurso de vehemente fervor neocatólico, fiel reflejo de una nueva forma de interpretar el hecho religioso que, dentro siempre de la norma, era completamente distinto a los esquemas anteriores, y que trasmite a la pintura su claro sentido renovador. En ella Plasencia, Ferrant y Domínguez fueron los grandes protagonistas, emisores de ese lenguaje artístico a otros pintores que quedaron bajo su estricta influencia.

De entre sus numerosísimos seguidores cabe destacar la labor realizada en Madrid por José Soriano Fort (1873-1937), y Máximo Juderías Caballero (1867-1951), en el Palacio de Cerralbo y en otras viviendas particulares, atentos todavía al eco de Rosales y Fortuny. Fueron los seguidores más audaces de Ferrant y Domínguez a la hora de intentar superar su sentido sumiso a la arquitectura sobre la que trabajaban, que mantuvieron siempre las creaciones de sus maestros. Más obediente a esos presupuestos fue Luis Taberner Montalvo (1844-1900), una figura todavía muy desconocida cuya prolífica actividad como pintor decorador se desarrolló en la Capital en las últimas décadas del siglo, donde realizó algunas obras de importancia, como las del Palacio de la Bolsa (*véase*), o las del Ayuntamiento de Madrid⁴⁰. Taberner empleó un lenguaje neobarroco para proyectos pictóricos de residencias particulares, en los que usó complejas alegorías que reinterpretan el estilo de Ferrant. Como fiel testimonio de su quehacer artístico se conservan más de veinte bocetos en el Museo del Prado. También hay que destacar la labor como decorador de Enrique Recio Gil (1856-1910), pensionado en Roma por la Diputación de Madrid que asumió la ejecución de los techos de varias salas de su Casa-Palacio en 1888⁴¹.

Otros seguidores, además de decorar palacios, multiplicaron su labor pintando techos de establecimientos públicos de lujo, costumbre que había proliferado ya en el reinado de Isabel II y que ahora se vio incrementada. Así pueden citarse numerosos ejemplos, como el techo de la *Camisería de Rivas* pintado por Luis Sainz en 1883⁴², las decoraciones del salón Romero —donde se vendían instrumentos y partituras musicales—, obra de Picolo, Hermua y Marín

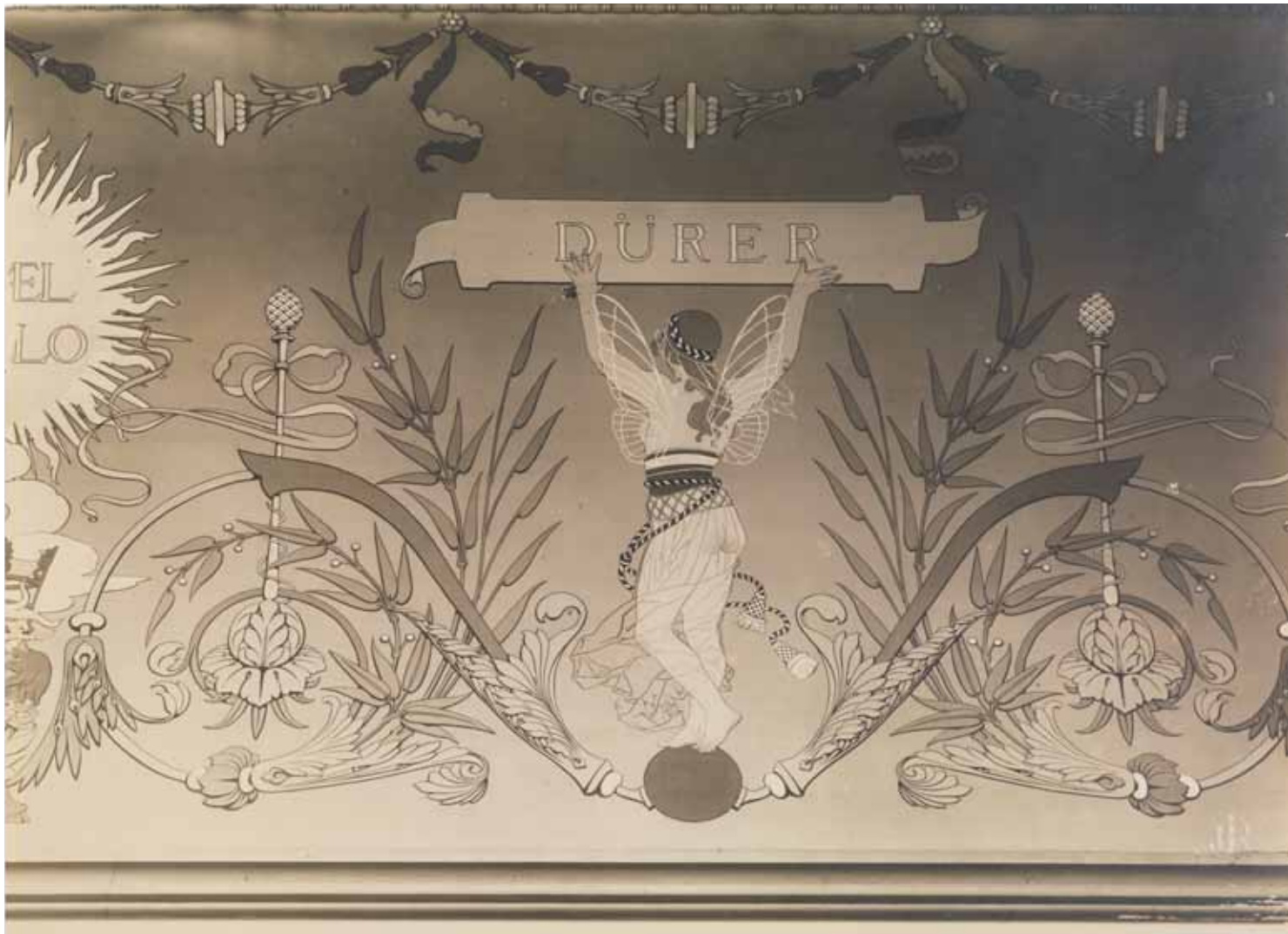
38 CASADO ALCALDE, E. (1996): 163-166.

39 NAVARRO, C. (2003): 60-87.

40 *El Día*, 3 de diciembre de 1883.

41 *La Correspondencia de España*, 14 de junio de 1888.

42 Aparece reproducido en la crónica de *El Globo*, 9 de noviembre de 1883.



7. J. Lacoste. Frescos de Arturo Mérida en la Sala de la Reina Isabel del Museo del Prado. Post. 1892. Papel albúmina, 115 x 213 mm. ©Museo Nacional del Prado

Baldo⁴³, o las del salón Montano, tienda de pianos y salón de conciertos, realizados por los hermanos Zuloaga (*véase*). Ejemplos como estos explican que, debido al éxito encabezado por Ferrant y Domínguez —y que generó tantos seguidores—, Vicente Palmaroli (1834-1896), director de la Academia de España en Roma, se planteaba en 1894 reservar en exclusiva una de las pensiones ofrecidas por esa prestigiosa institución artística a la pintura decorativa⁴⁴, culminando con ello el ascenso de esa tipología a la más alta consideración académica.

La gran intervención artística en el edificio del Ministerio de Fomento (*véase*) de Ferrant y Domínguez puso el punto final a su actividad como pintores decoradores, y también al estilo que nació con ellos. Es la última apoteosis de su producción y el gran ejemplo de la segunda mitad del siglo XIX de una decoración civil de uso político. Concebido su programa decorativo como una exaltación al aliento de los talentos patrios —misión de ese Ministerio—, su lenguaje y concepción artística cargada de entusiasmo, y fechada en 1897, perdió toda su validez sólo un año después, en 1898, cuando el país se sumió en una profunda crisis ideológica y cultural. Efectivamente, con ese conjunto de pinturas se cerró claramente un ciclo estilístico, con algunas prolongaciones, residuales y anacrónicas, en los años siguientes.

El contrapunto a la predominancia de ese tipo de pinturas en el panorama madrileño lo aportó el arquitecto Arturo Mérida (1849-1902)⁴⁵. Sus pinturas sobre muro, a veces destinadas a sus propias arquitecturas, como sucede en el Palacio Baüer (*véase*) o diseñadas en plena

43 *La Moda elegante. Periódico de las Familias*, 6 de mayo 1884.

44 CASADO ALCALDE, E. (1987): 59 y ss.

45 NAVASCUÉS PALACIO, P. (1972): 234-241.

comuni3n con los arquitectos para los que trabajaba, como en las pinturas del sal3n de conferencias del Ateneo de Madrid (*v3ase*) suponen la incorporaci3n madrileña a las corrientes decorativas m3s cosmopolitas y sofisticadas de la est3tica modernista. Sus repertorios orientalizantes, historicistas o animalistas, como los que emple3 en los salones de *Las Abejas* y de *Los Continentes* del Palacio de Casa Riera, aportan un caracter3stico elemento de exotismo a las 3ltimas pinturas decorativas madrileñas del siglo XIX, siempre a favor de las imposiciones arquitect3nicas. Otros de sus trabajos pict3ricos, como los que realiz3 en el techo de la *sala de la reina Isabel* en el Museo del Prado, fueron concebidos dando plena conciencia a la identidad del edificio. Ofreci3 en esas pinturas hoy perdidas un sencillo diseño que retornaba a los modelos ornamentales renacentistas, alzando a los techos del Prado los nombres de los artistas de mayor reputaci3n de todos los tiempos sin estorbar a las obras maestras que colgaban de sus muros. Con sus formas, serenas y ordenadas, recordaba que el origen primigenio del Museo fue el templo de las Musas.

Ejemplos representativos

- Congreso de los Diputados, Madrid
- Palacio de los marqueses de Gaviria, Madrid
- Palacio de los duques de Bailén, Madrid. Desaparecido
- Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, actualmente Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid
- Iglesia de Santo Tomás, Madrid. Desaparecida
- Palacio del duque de Santoña, actualmente Cámara de Comercio de Madrid, Madrid
- Casa de las Alhajas, Madrid, actualmente sede de la Fundación Montemadrid
- Palacio del marqués de Linares, Madrid
- Real Basílica de San Francisco el Grande, Madrid
- Palacio de los marqueses del Pazo de la Merced, o Palacio de José de Elduayen, actualmente MAPFRE, Madrid
- Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos, Madrid
- Ateneo de Madrid*
- Salón Montano, Madrid
- Bolsa de Madrid
- Palacio del marqués de Cerralbo, actualmente Museo Cerralbo, Madrid
- Ministerio de Fomento, actualmente Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Madrid
- Palacio de Bauer, actualmente Escuela Superior de Canto de Madrid*

*Obra restaurada por la Comunidad de Madrid

Congreso de los Diputados, Madrid

Plaza de las Cortes, 1

Carlos Luis de Ribera, Vicente Camarón, Francisco Aznar,
Germán Hernández Amores, Joaquín Espalter. 1850-1861

Isabel II puso la primera piedra del nuevo edificio del Congreso de los Diputados tras jurar la Constitución con motivo de su mayoría de edad —adelantada a su décimo tercer cumpleaños—, el día 10 de octubre de 1843, lo que concedía un significado político y simbólico al acto. La obra se inauguró en octubre 1850, convirtiéndose en una de las más célebres obras del arquitecto Narciso Pascual y Colomer (1801-1870).

La decoración del interior fue un asunto que, por la naturaleza representativa del edificio, debía ofrecer un mensaje político claro y sólido, que reflejara nítidamente la compleja naturaleza del “*crisol del nuevo régimen monárquico que encarnaba Isabel II*”, tal y como ha estudiado Díez. Dada su importancia, la responsabilidad recayó, en busca de la mayor idoneidad, en los dos máximos representantes españoles del Purismo, cuyas trayectorias académicas se han estimado en ocasiones como paralelas y que, en todo caso, eran los más cosmopolitas y prestigiosos pintores de que disponía la Corona entonces: Federico de Madrazo (1815-1894) y Carlos Luis de Ribera (1815-1891).

A Madrazo correspondió el testero, la parte más significativa del conjunto, formada por cuatro cuadros, dos grandes y dos pequeños, que habrían de cubrir buena parte de la superficie de la pared. Para ello la Cámara entró en conversaciones con el artista, quien escribió al presidente del Congreso, Luis Mayans, el 1 de marzo de 1850, previniéndole de que “*La decoración artística de un local tan preeminente como el Santuario de nuestras Leyes debe, en mi concepto, contener recuerdos gloriosos y graves enseñanzas, y afortunadamente en la historia de nuestra vida pública abundan los hechos que reúnen ambos caracteres (...) siendo cuatro, solamente, los huecos destinados a estas representaciones monumentales tan importantes, he creído deberme fijar en aquellos hechos o acontecimientos que marcan más distintamente en las dos épocas, antigua y moderna, la organización política de España y la juiciosa y moderna del carácter español, resultando de la identidad de una con otra, la gloriosa estabilidad de nuestras instituciones y costumbres*”. Así, Madrazo adelantó los asuntos que se proponía pintar, ideados



8. Carlos Luis de Ribera.
 Medallón central del techo
 del Salón de Sesiones. 1852.
 Archivo Congreso de los
 Diputados.

desde un lenguaje histórico y no alegórico, en la Sede del poder ciudadano del régimen liberal. Para los pequeños espacios superiores propuso pintar “D. Pelayo proclamado rey y alzado sobre el pavés después de la batalla de Covadonga” y las “Cortes de Oviedo celebradas bajo el reinado de doña Urraca en el año 1115”, dos capítulos antiguos que convocaban la más larga tradición parlamentaria del país. Para los principales, propuso dos asuntos de la Guerra de la Independencia, planteándose pintar “La inmortal defensa de Zaragoza” y “Las Cortes de Cádiz de 1812”. En septiembre de 1852 Madrazo se dirigió a la comisión y propuso varios cambios que consistían en representar, en los cuadros principales, “La Rendición de Granada” y “La Defensa de Zaragoza”, y dejar para los dos pequeños “La Reina María de Molina en el acto de poner al Rey niño D. Fernando IV bajo la salvaguardia de la lealtad castellana en las Cortes que convocó en Valladolid” y “La Reina D^a Isabel II se presentó, después de declarada mayor de edad,

a prestar el juramento ante la representación nacional”, refinando aún más la misión política de los argumentos pictóricos que había elegido y dotando a las imágenes históricas de un papel principal en ese señalado escenario. En mayo del año siguiente, 1853, las Cámaras propusieron a Madrazo que mantuviera estos dos últimos asuntos en los lienzos principales, con lo que el pintor estuvo de acuerdo, por el peso de la evidente carga política que encerraban.

El artista, sin embargo, renunció a la ejecución de esas obras en julio de 1860, debido a sus numerosas ocupaciones que le habían convertido ya en el epicentro de toda la política artística isabelina, por lo que en ese mismo año se comisionó a Antonio Gisbert (1834-1902) y José Casado del Alisal (1830-1886) dos artistas jóvenes pero exitosos, discípulos dilectos de Madrazo y que a su vez encarnaban las dos ideologías predominantes en la Cámara Baja, para que asumieran la decoración, mediante dos pinturas de Historia, de ese mismo emplazamiento. Gisbert, que era ya el artista favorito de los liberales, realizó finalmente su *Doña María de Molina presentando a su hijo, Fernando IV, a las cortes de Valladolid en 1295*, asunto extraído de la última comisión a Madrazo y Casado del Alisal —artista cuyas obras preferían los conservadores por plasmar una visión tradicional y legendaria de los episodios épicos de la Historia de España— pintó el *Juramento de los primeros Diputados a Cortes en 1810 en la iglesia de San Pedro y san Pablo en San Fernando, Cádiz*, que recogía uno de los argumentos propuestos por Madrazo en su primera nómina. Con ello, la idea de Madrazo de reflejar episodios históricos del parlamentarismo español quedaba cumplida, aunque fuera sin su intervención directa (fig. 8).

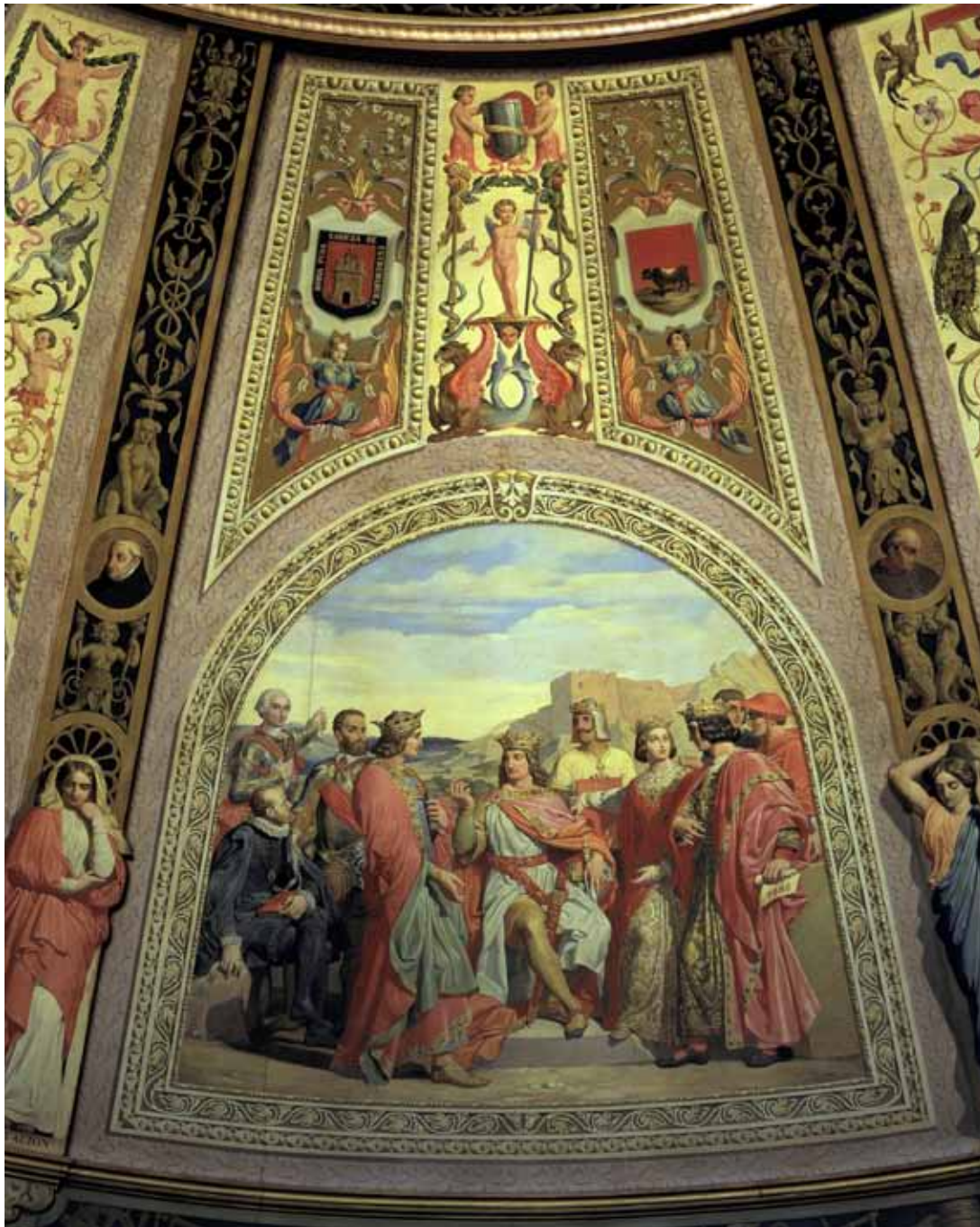
Sin embargo, el programa primitivo se cumplió escrupulosamente en las pinturas al encausto realizadas por Carlos Luis de Ribera en el techo de la Cámara, que debían complementar el ambicioso discurso legitimista del testero, en una clave con argumentos históricos pero sin renunciar a los alegóricos. La memoria descriptiva publicada seis años después de la inauguración de este edificio, explica con todo detalle la complicada iconografía que se despliega en esas pinturas murales. El techo representa “*La historia de la legislación, dividida en cinco grandes épocas: griega, romana, goda, aragonesa y la de la restauración*”. Así, “*comprende cinco grandes cuadros históricos, pintados en los compartimentos mayores del plafón, y 21 figuras alegóricas. De los primeros, cuatro expresan la historia de la legislación y uno la Apoteosis de los Españoles célebres*” (fig. 9). Este último cuadro, el dedicado a la apoteosis hispana, ubicado en un casetón central que articula el resto de pinturas, ofrece la clave de la interpretación política del conjunto: “*El plano central del plafón, sitio de preferencia, está decorado con una gran medalla circular, en cuyo centro, sentada en un trono al que dan subida tres gradas, y con el pie izquierdo puesto en un escabel, aparece S. M. la Reina Doña Isabel II como alegoría de la España. El cetro sencillo que tiene en la mano izquierda, la corona mural que ciñe la regia cabeza, los ropajes tomados de los primeros tiempos de la monarquía fundada por D. Pelayo en los montes de Asturias y el estilo romano bizantino del mencionado trono, son accesorios cuyo significado no explicamos porque se comprende fácilmente./ Una matrona, vestida de blanco en testimonio de pureza, simboliza la Nación. Está apoyada en el solio y presenta abierto el libro de la ley fundamental de la Monarquía, en el que pone la diestra S. M. la Reina./ Dos Famas, la de la fuerza y la del saber, coronan a la augusta Señora que simboliza la España, y en rededor suyo se ven representadas por medio de varones ilustres, las ciencias que física y moralmente han dado a nuestra Nación engrandecimiento y renombre./ El Cid Ruy Díaz de Vivar, que pisa con generoso y marcial continente las gradas del trono como su más bizarro defensor; Cristóbal Colón, cuya mano derecha sostiene un globo del que muestra el hemisferio occidental; D. Diego de Saavedra Fajardo y los jurisconsultos conde de Campomanes y d. Melchor Gaspar de Jovellanos,*



9. Carlos Luis de Ribera.
*Legisladores de la época
 greco-romana*. 1852. Archivo
 Congreso de los Diputados.

significando el arte militar, la náutica, la diplomacia, la jurisprudencia y la economía, ocupan digno puesto a la derecha del Trono, y a su izquierda, no menos honradas que dichas ciencias están la literatura y las Nobles artes, arquitectura, pintura, escultura y música, espresadas por el P. Juan de Mariana, Luis Vives, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, D. Diego Velázquez de Silva, Juan de Herrera, Alonso Berruguete y el ciego Francisco Salinas.

El célebre historiador jesuita, en actitud de escribir la hermosa narración que le immortaliza, sentado a los pies del Trono, observa el curso de los sucesos, contemplándole; y en la acertada e ingeniosa colocación de Luis Vives y Lope de Vega, se manifiesta que las nobles artes y la literatura son presididas por la filosofía e inspiradas por la poesía./ En el vértice de la descrita composición, y simbolizando al Supremo Hacedor, por quien reinan los Reyes y los legisladores decretan lo más justo, se ve escrito en el misterioso triángulo equilátero, con caracteres hebreos rectilíneos



10. Carlos Luis de Ribera. *Legisladores de la época de la Restauración*. 1852. Archivo Congreso de los Diputados.

el inefable nombre TETRAGRÁMATO./ Exornan las enjutas que traza la gran medalla circular en el plano central del plafón, y los compartimentos mayores del mismo, los blasones primitivos que usaron las ciudades de voto en Cortes” (fig. 10).

La complicada alegoría que preside la sala es, por tanto, una personificación de España, en la figura de Isabel II. La Reina, que con su corona torreada encarna al país en su extensión geográfica y política, recibe del pueblo —ordenado en sus Cortes— la *Ley Fundamental de la Monarquía Española*, que legitimó su reinado en 1845 y se transforma, en el momento de la decoración, en el más sólido cimiento de un gobierno en el que, teóricamente, las Cortes y la Corona compartieron la responsabilidad de la soberanía nacional.

Aunque la significativa importancia del hemiciclo capitalizó el protagonismo artístico del conjunto, el Congreso propuso simultáneamente la decoración de otras salas con distintos



11. Francisco Aznar. *Alegoría de Vizcaya*. 1859-1861. Salón de Conferencias. Congreso de los Diputados.



12. Francisco Aznar. *Alegoría del río Ebro*. 1859-1861. Salón de Conferencias. Archivo Congreso de los Diputados.



13 y 14. Joaquín Espalter.
*Alegorías de la Meditación y la
Entrega de las Leyes formadas.*
1849-1856. Salas de la
presidencia. Archivo Congreso
de los Diputados.

usos en la vida parlamentaria que se habría de desarrollar en el interior del edificio, y cuyos resultados son el ejemplo más representativo del gusto oficial de los años centrales del siglo XIX. Dan testimonio tanto de la imposición del Purismo como lenguaje mejor considerado para la decoración mural, como de la concepción integral del programa desplegado en todo el edificio, idea de decoración unitaria y perfectamente controlada por el cliente.

Además de las pinturas del salón de sesiones, Carlos Luis de Ribera fue el encargado de ornamentar el gabinete destinado a los ministros, entre 1850 y 1852, con cuatro composiciones alegóricas con personificaciones de los distintos ministerios de la Monarquía parlamentaria, ordenados en otros tantos medallones. En consonancia con el estilo artístico de Carlos Luis de Ribera, otros pintores fueron sumándose a la nómina empleada por la Comisión en el Palacio del Congreso. En el salón de conferencias, pintó una discreta bóveda al temple Vicente Camarón (1803-1864), adaptado momentáneamente a la corriente Purista, con alegorías de las cuatro partes del mundo y de las virtudes de la civilización (fig. 11). Terminada su obra en 1859, se encargó a Germán Hernández Amores (1823-1894) y a Francisco Aznar (1834-1911), la ejecución de otra serie de figuras alegóricas de las provincias y de los ríos de España para que remataran los trabajos de Camarón (fig. 12). Ubicadas entre la escocia y la cornisa del muro, están ejecutadas en pleno esplendor del lenguaje purista. Camarón se hizo cargo también de la decoración al temple de los techos de otras cuatro salas, llamadas entonces de descanso, o gabinetes de lectura.

Por último, es necesario mencionar otro conjunto de pinturas en las salas de la Presidencia del Congreso, ejecutadas por Joaquín Espalter (1809-1880), que junto a Ribera y a Madrazo fue el mayor defensor del Purismo en España y cuya participación estaba prevista desde 1849. Se trata de tres salas de aspecto homogéneo entre las que destaca la destinada a alojar el despacho del Presidente del Congreso (figs. 13 y 14). Su techo, dividido en cuatro compartimentos, aloja en ellos las figuras alegóricas sedentes de *El Pensamiento*, *El Estudio*, *La Escritura* y *La Entrega de las leyes*, plasmando así el procedimiento de los servicios que debían hacer quienes ocuparan esos espacios.

Palacio de los marqueses de Gaviria, Madrid

Arenal, 9

Joaquín Espalter, 1853

Proyectado en 1846 por el arquitecto Aníbal Álvarez Bouquel (1806-1870), el palacio de los marqueses de Gaviria se concluyó en 1851. Era la residencia en la corte del sevillano Manuel Gaviria y Alcova, (1794-1856) uno de los más acaudalados banqueros del reinado de Isabel II, que desempeñó también varios cargos políticos. El palacio fue inaugurado entonces por la reina Isabel II, que hizo de él uno de sus escenarios favoritos, convirtiéndolo con su presencia habitual en uno de los más famosos salones madrileños de su tiempo. Tanto por su construcción, como por su decoración y uso, fue un destacado referente entre los palacetes burgueses del siglo XIX y uno de los nuevos escenarios necesarios en la vida cortesana isabelina, tan necesitada de cercanía con la sociedad burguesa. Su programa, extraordinariamente apegado a la fiel exaltación de la Soberana, concedió a sus pinturas un marcado carácter temporal. Quizá pueda considerarse, a pesar del deficiente estado de conservación de algunos de sus techos, como el más significativo ejemplo que ha quedado de las decoraciones de residencias privadas isabelinas, con el aliciente de ser uno de los que mayor significación social tuvo en su tiempo.



El edificio se ha considerado por la crítica como uno de los más significativos ejemplos de una corriente neo-renacentista, inspirada en el *Quattrocento* italiano, por lo que la selección de un pintor para sus muros interiores debía respetar ese estilo, guardando sintonía con la arquitectura interior. Con toda idoneidad, la responsabilidad recayó en Joaquín Espalter (1809-1880). Formado en Italia, al calor de los preceptos puristas, había regresado a España una década antes, instalándose en Madrid con ayuda de la familia Madrazo, que le franqueó el acceso al medio artístico madrileño. Así, Espalter atendió a numerosas decoraciones pintadas durante el reinado de Isabel II, entre las que destacan como unas de las más exitosas las de este conjunto privado, que sirvió para la consagración de su carrera entre la ascendente burguesía cortesana. Según la prensa de la época, Espalter estableció este programa con ayuda de la propia marquesa de Gaviria, María de la Cruz Álvarez y Alonso, luego duquesa de Castro-Enríquez. La decoración se centró en la escalera de acceso a la planta noble, la capilla privada y el gran salón de baile; aunque se amplió a otras salas más que correspondían con las habitaciones abiertas al público durante las recepciones y fiestas que ofrecía la familia.

En la escalera principal desplegó, en torno a la cornisa superior, una serie de ojivas con figuras alegóricas, alusivas al origen de la fortuna de los nuevos aristócratas —la Industria y la Agricultura—, presididas desde el plafón rectangular de la bóveda por la figura de Mercurio que encarna una alegoría del Comercio (fig. 15) y cuya descripción anatómica recuerda la de su *Sansón* del Museo del Prado. Gaviria, que fue socio del próspero e influyente marqués de Salamanca, empleó en la escalera principal de su casa una alusión mitológica muy semejante a la elegida por el famoso banquero malagueño para la escalera principal de la suya varios años antes, el mito de Mercurio y Argos, como alusión al origen de su fortuna, en un conjunto pictórico a veces también atribuido a Espalter.

15. Joaquín Espalter, *Mercurio, alegoría del Comercio*. 1851. Techo de la escalera principal del Palacio de los marqueses de Gaviria. ML

16. Joaquín Espalter. Pinturas de la capilla privada. 1851. Palacio de los marqueses de Gaviria. ML



17. Joaquín Espalter. Techo del salón de baile. 1851. Palacio de los marqueses de Gaviria. ML

El pintor catalán alude a otros modelos de su producción anterior en las pinturas de la pequeña capilla del Palacio de Gaviria (fig. 16), donde, al menos los ángeles de la escena religiosa del medio punto sobre el testero principal y la escena de la *Adoración de los pastores* de uno de los paramentos laterales, proceden directamente de conocidas composiciones religiosas suyas, lo que revela que la cita evidente a sus obras de éxito fue un ingrediente aceptado por su clientela, además de implicar una mayor celeridad a la hora de concebir y ejecutar la obra.

La decoración pictórica más significativa de todo el conjunto del palacio, por su clara vocación de representación cortesana, fue sin duda el techo del salón de baile, en el que Espalter describió en nueve escenas el esplendor del reinado de Isabel la Católica, incluyendo los episodios más célebres de su reinado, como el *Descubrimiento de América* y la *Rendición de Granada*, además de ocho retratos históricos y otras tantas figuras alegóricas, formando con todo ello un programa de exaltación histórica de Isabel II concentrado en el que se consideraba su espejo histórico y al que aludió continuamente la cultura isabelina (fig. 17).

Espalter intervino también, al parecer, en el aderezo de otros salones del Palacio, como los dos ovalados que dan a los laterales de la fachada principal, en los que desplegó escenas camperas protagonizadas por reses bravas de la ganadería del marqués.

Paraninfo de la Universidad Central, Madrid. Paraninfo y Biblioteca “Marqués de Valdecilla”

San Bernardo, 49 y Noviciado, 3
Joaquín Espalter, 1859

La implantación de un régimen de estudios superiores separado del heredado del Antiguo Régimen fue una de las primeras misiones políticas del liberalismo isabelino. Así, estableció la

Universidad Central, a la que, en 1852, se asignó como sede el viejo edificio del Noviciado de Jesuitas. Narciso Pascual y Colomer (1808-1870) ideó el edificio manteniendo los muros del Noviciado. En el espacio de la antigua iglesia del convento diseñó el Aula Magna, dedicada a los más destacados actos académicos de la Universidad, pero planteó desarrollarla en una planta elíptica que sustituyera a la Cruz latina original.

Según el político Emilio Castelar, la decoración de ese espacio principal del Paraninfo fue dirigida por Tomás del Corral, primer marqués de San Gregorio y médico de cámara, que fue el rector de la Universidad Central y una personalidad con ascendente directo sobre la reina; costó más de 600.000 reales. Concebido el conjunto inseparable de pinturas y esculturas como la máxima expresión de la unión de las artes plásticas bajo el dominio de la arquitectura, y como un reflejo fiel de la organización colegial de la más alta instancia académica del país, tanto el diseño de cada alegoría como en la selección de los nombres que habían de rodearlas, participó una larga comisión de catedráticos de todas las especialidades de esa Universidad. Convocados por San Gregorio, tal y como reveló Castelar en un largo artículo periodístico —aparecido en *La América* el 8 de abril de 1859—, fueron ellos los inspiradores directos de las alegorías y retratos que esculpió Ponciano Ponzano (1813-1877) y que Joaquín Espalter (1809-1880) pintó en el techo, formando una docta asamblea de todas las ciencias. Así, según Castelar —que era Catedrático de Historia de España y debió de ser inspirador de esa alegoría— tomaron parte los también catedráticos Pedro Sabau Larroya, de Derecho Internacional, Alfredo Adolfo Camús, de Filología Griega y Latina, Pascual de Gayangos, de Árabe, José Amador de los Ríos, de Literatura extranjera, Fernando de Castro y Pajares, de Filosofía, José Camps Camps y Juan Castelló y Tagell, ambos de Medicina, Venancio González Valledor, de Ciencias Físicas, Eduardo Palou y Flores, de Derecho Público Eclesiástico, Antonio Aguilar y Vela, de Astronomía, Miguel Colmeiro y Penido, de Fitografía y de Geografía Botánica y su hermano Manuel, de Derecho Administrativo (fig. 18).

La bóveda, condicionada por el espacio del Salón —pronunciadamente rectangular y con una tribuna presidencial en uno de sus lados más cortos—, encierra toda la pintura de la sala (fig. 19). Describe una forma elíptica con esculturas insertas en esquemas geométricos, rodeados de *candelieri*. En el espacio de mayor autoridad de la bóveda, el que coincide con la tribuna, se ubicó un gran retrato alegórico de la reina Isabel II sosteniendo un sol, simbolizando el progreso de su reinado. Aparece rodeada, precisamente, de algunas alusiones a las infraestructuras del Estado desarrolladas a partir de los progresos científicos y que ella misma impulsó, en tres cartelas en torno suya en las que se ven el telégrafo, el ferrocarril y las obras de canalización de agua. Frente a ella, en el otro extremo corto opuesto de esa bóveda, aparece también un retrato de Isabel la Católica, como esplendor histórico de la Monarquía, en un paralelismo entre las dos reinas muy frecuente en el arte isabelino. Entre ambas soberanas se dispone una docta asamblea de retratos, en la que están representados los más grandes sabios de cada una de las disciplinas mayores impartidas por la Universidad, acomodados en torno a las alegorías de cada una de dichas disciplinas. El primer compartimento a la derecha de la reina está reservado para la Teología, considerada todavía como la más elevada de las formas de conocimiento, rodeada de un conjunto escultórico con los retratos en bajorrelieve de san Atanasio, san Clemente Papa, san Justino, san Juan Crisóstomo y san Ildefonso. Le sigue otra alegoría escultórica de la Jurisprudencia, rodeada por los bustos de los legisladores de la Antigüedad, Minos, Licurgo, Solón, Numa y Servio Tulio. El conjunto de cinco pinturas comienza a continuación, con la representación de nuevo de la Teología, que se ve repetida, ahora personificada por una matrona cubierta con un manto blanco,



18. Vista del Paraninfo de la Universidad Central, hoy Complutense. JCML

portando un cáliz y la Biblia. Junto a ella aparece la Tiara de la Iglesia y la Cruz de Cristo. A su alrededor están escritos los nombres de san Jerónimo, san Agustín, Gregorio IX y santo Tomás. Seguida de la Teología aparece, también de nuevo, la Jurisprudencia, representada por una figura femenina con una diadema radiante, que empuña una espada con una mano y con la otra una balanza, sus signos parlantes; está rodeada de Papiniano, Triboniano, Alfonso X y Grocio, legisladores de la era cristiana. Tras ella aparece la tercera pintura de ese lado de la bóveda, una alegoría femenina de la Literatura que, ceñida su cabeza por el laurel de la Inmortalidad y con la llama del genio sobre su frente, aparece acompañada de Virgilio, Dante, Demóstenes y Cicerón. La cuarta pintura representa a la ciencia de la Ad-



ministración, “*matrona de mirar sereno y continente majestuoso*” según Castelar. Lleva una diadema que engasta el ojo de la Divina Providencia, señal de su celo por el Bien Común, y está flanqueada de un busto de Apolo, un caduceo de Mercurio y una máquina de vapor, aludiendo al progreso en las Artes, las Ciencias y el Comercio. Se rodea de los nombres de Xenofonte, Estrabón, Ustáriz y Adam Smith. Por último, y ya próxima al extremo donde se encuentra Isabel la Católica, está la representación pintada de la Historia. A juzgar por la descripción de Castelar se trata de uno de los mejores logros de Espalter en el conjunto, que la pintó como “*una joven rubia y de temperamento linfático, señal de que la Historia, fría y severa, no se deja arrastrar por las pasiones. Examina atentamente un pergamino, leyendo con la mirada escudriñadora los secretos del tiempo; y tiene enfrente un libro siempre abierto, siempre dispuesto a grabar los hechos que pasan, imagen viva de la memoria de la humanidad. A lo lejos se ve el horizonte nublado, oscuro como los tiempos antiguos; en primer término, un pedestal, donde brilla el busto de Jano, símbolo de lo pasado y lo presente; al pie del pedestal, pergaminos, libros, medallas, en representación de las ciencias auxiliares de la Historia y, destacándose en el horizonte, las pirámides de Egipto, símbolo de la edad oriental; la estatua clásica, recuerdo de la apoteosis del hombre en Grecia; y bajo relieve romano; el luciente casco, símbolo de la guerrera edad media; las balas de cañón, que destruyeron los castillos donde habitaba el orgullo del feudalismo, y despertaron con su estampido la libertad dormida en el seno*”

19. Vista general del techo del Paraninfo de la Universidad Central, hoy Complutense. JCML

de los pueblos. Este cuadro admirable, que reúne todas las ciencias auxiliares de la Historia, que pinta y resume magistralmente todos los tiempos, se haya realizado por la figura principal, modesta, sencilla, hermosa, vestida con severidad, representando admirablemente la esencia y la forma de la Historia”; la rodean Heródoto, Tucídides, Tito Livio y Tácito. El resto de la bóveda, hasta llegar a la reina Isabel, está ocupada por esculturas alegóricas de la Literatura, la Astronomía y las Ciencias Naturales (figs. 20-23).

Desde la izquierda de Isabel II, la primera ciencia representada es la Filosofía, enfrentada a la Teología, con esculturas que representan a Sócrates, Pitágoras, Heráclito, Anaxágoras y Xenófanos; continúa una figura de la Medicina, con un conjunto de esculturas de Ponzano, en el que Hipócrates, en el centro, se rodea de Galeno, Areteo, Cornelio Celso y Celio Aureliano. La primera representación simbólica pintada es la Filosofía, “una virgen hermosa como la ciencia que personifica”, que en actitud de movimiento permanente —como el pensamiento humano—, sostiene la antorcha de la razón que hace huir las tinieblas, y una columna, signo de la solidez de sus principios; se rodea de los bustos de Platón, Aristóteles, Bacon y Descartes. A continuación, la siguiente pintura representa a la Medicina como una matrona madura, imagen de la experiencia, que contempla un *ecorché* pintado en un lienzo, apoyado en un libro en que se lee el nombre de Hipócrates, mientras sostiene el bastón de Esculapio; se rodea de los bustos de Avicena, Harvey, Haller y Sydenham, sabios reputados de distintas disciplinas médicas. La Farmacia, que es la figura siguiente, también está encarnada por otra matrona que observa la naturaleza mientras sostiene una serpiente en una mano y una copa en la otra; está representado Esculapio en un busto, y aparecen en el suelo hojas de distintas plantas y máquinas para elaborar medicinas; la rodean los bustos de Trommsdorff, Schoell, Klaproth y Lemery. La siguiente figura está consagrada a las Ciencias Naturales y la encarna una muchacha joven reposa sobre una peña, mientras tiene minerales a sus pies y un volcán al fondo de la composición; se rodea de Galileo, Huygens, Lavoissier y Linneo. La última de las alegorías pintadas en ese lateral está consagrada a la Astronomía, representada por una matrona vestida de egipcia y coronada de estrellas; en su mano sostiene un compás con el que describe varias figuras geométricas; sobre un pedestal hay una esfera armilar y en el suelo un telescopio, en clara alusión a los auxilios técnicos de los que se sirve esa ciencia en su observación del cielo; se rodea de los bustos de Copérnico, Kepler, Tycho Brahe y Newton. En los siguientes compartimentos hacia la Reina Católica, siguen ya esculturas alegóricas de la Farmacia y de las Ciencias Físicas y Naturales, de Ponzano.

Dado que la Universidad Central fue en los años isabelinos la única Universidad española autorizada para doctorar alumnos, bajo la representación pictórica de las principales facultades la decoración incluye las armas de las Universidades que permanecían abiertas en los territorios de la Corona, tanto en la Península como en las posesiones ultramarinas, expresando la posición de superioridad que la Central disfrutaba sobre todas ellas. Identificadas por Castelar, Tormo ya advirtió algunas imprecisiones en esta parte. Sobre la cornisa, aún en el interior de la bóveda, están esculpidos también los retratos de los fundadores. Aparecen, según las identificaciones de Castelar, los fundadores Alfonso V, de la Universidad de Barcelona; Carlos V, de Granada; El Príncipe de Anglona, de La Habana; Felipe IV, de Manila; el arzobispo Fernando de Valdés y Salas, de Oviedo; Alfonso IX, de Salamanca; el arzobispo Alfonso de Fonseca, de Santiago; maese Rodrigo Fernández de Santaella, de Sevilla; San Vicente Ferrer, de Valencia; Alfonso IX, de Valladolid y por último Juan II de Aragón, de la Universidad de Zaragoza.

20. Joaquín Espalter. *Retrato alegórico de Isabel II*. 1859. Paraninfo de la Universidad Central. JCML

21. Joaquín Espalter. *Alegoría de la ciencia histórica*. 1859. Paraninfo de la Universidad Central. JCML

22. Joaquín Espalter. *Alegoría de la ciencia botánica*. 1859. Paraninfo de la Universidad Central. JCML

23. Joaquín Espalter. *Alegoría de la ciencia jurídica*. 1859. Paraninfo de la Universidad Central. JCML



24. Emilio Sala. *Presentación de Madame de la Vallière a Luis XIV*, post. 1872. Colección particular.



Palacio de los duques de Bailén, Madrid. Desaparecido

Eduardo Rosales, José Marcelo Contreras, Emilio Sala, Francisco Domingo Marqués, Roberto de la Plaza Muncig, Oreste Mancini y otros, 1876

Conocido popularmente como *Palacio de los marqueses de Portugalete*, por ser ese marquesado el primer título que ostentaron sus constructores y primeros moradores, se trataba de una edificación modélica de la burguesía ennoblecida durante los años finales del reinado isabelino y los primeros años de la Restauración borbónica, claramente distanciada de los modelos de decoración purista que encarnaba el Palacio de Gaviria y uno de los referentes del primer eclecticismo burgués. Eduardo de Carondelet y Donado (1820-1882) era el sobrino nieto del Duque de Bailén, y su heredero. Dedicado al comercio, amasó una enorme fortuna que, junto con su esposa, la carismática Dolores Collado, dedicaron a su propia proyección social. Se trata de un conjunto modélico porque fue uno de los más claros referentes a imitar por quienes construyeron y adornaron con pinturas sus palacios en los años inmediatamente posteriores a inaugurarse éste, y porque la nómina de artistas seleccionados para su decoración pictórica —mural y de caballete— incluyó lo mejor de la generación de transición entre el arte romántico y el realista en España. El éxito de su programa estuvo íntimamente ligado al éxito social que disfrutó el matrimonio. Muy fieles a la Restauración, los nuevos reyes les honraron a menudo con su presencia. Después del luto real por María de las Mercedes, este Palacio se convirtió en el escenario habitual de las fiestas reales, que ya no se volverían a celebrar en el Palacio Real durante el resto del reinado de Alfonso XII.

La desaparecida silueta del palacio escondía una historia de protección a los artistas consagrados por las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y que se consideraban los mejores representantes del arte español de su tiempo, por lo que tuvo mucho de proteccionismo nacionalista. Aún así, el proyecto fue verdaderamente cosmopolita, pues había sido mandado construir por Eduardo de Carondelet al arquitecto francés Adolf Ombrecht, que lo levantó en los primeros años setenta con gran publicidad en la prensa de su tiempo, y en el diseño de los interiores participarían, junto a los pintores españoles, artistas de otras nacionalidades. Sus encargos específicos de pintura decorativa supusieron el espaldarazo oficial a las respectivas



25. Francisco Domingo. *Lección de Música*, post. 1872. Colección particular.

carreras de los artistas implicados; pero, dada la extraordinaria importancia social que tuvo este palacio, debido a las fiestas que se celebraron en él, las fórmulas decorativas elegidas por los marqueses de Portugalete influyeron poderosamente en las decisiones y soluciones de pintura ornamental de la alta sociedad madrileña durante la Restauración, tomándose el Palacio de Portugalete como un principal referente de refinamiento decorativo en Madrid.

El edificio disfrutó de una riquísima decoración integral que hoy solo puede conocerse por las vagas y laudatorias descripciones de la época y por algunos grabados y fotografías que la muestran muy parcialmente. Estuvo concebida como un conjunto unitario con la arquitectura y en su estética extremadamente suntuosa abundaba una colección de estatuas modernas y de artes decorativas, desde raras antigüedades a creaciones contemporáneas de todas las disciplinas; no puede decirse que, tal y como se conocen por ahora, los conjuntos de pintura mural predominaran sobre el resto de la decoración, sino que parece que compartieron el protagonismo en la imagen opulenta y poderosa proyectada por sus dueños. Así, tanto las habitaciones de uso cotidiano como las de uso público de la casa recibieron un ambicioso despliegue decorativo, combinándose las que ostentaron conjuntos pictóricos murales —que fueron sólo las más señaladas— con las que albergaban otro tipo de decoraciones (figs. 24 y 25).

Las pinturas del salón de baile fueron las más célebres de todo el conjunto. Era la estancia en la que los aristócratas organizaron comúnmente sus famosas fiestas. El techo principal estaba decorado por una gran pintura de José Marcelo Contreras (1827-1892), firmada en 1872, que fingía una logia rafaelesca, “con cuatro medallones en los centros de los lunetos que representan la Música, la Pintura, la Escultura y la Arquitectura [...]. La gran medalla central manifiesta un cielo lleno de pájaros”. La decoración pictórica de esa estancia se remataba a cada lado del techo de Contreras por dos lienzos en forma de medio punto, realizados al óleo por Emilio Sala (1850-1910) y Francisco Domingo Marqués (1842-1920) respectivamente, que encajaban en un conjunto de estucos y que se conservan en la actualidad en distintas colecciones. Esos lienzos, que frente a la pintura decorativa de Contreras debían capitalizar todo el protagonismo narrativo de la sala, representan sendas escenas cortesanas ambientadas en los siglos XVII y XVIII, la *Presentación de Madame de la Vallière a Luis XIV* y la *Lección de Música*, y fueron realizados en un momento

clave de las carreras de ambos, en pleno éxito. La gran sala de baile estaba flanqueada además por dos saletas, denominadas en las descripciones *Verde* y *Roja*, que se abrían a cada lado de la sala de baile. En ellas se situó la decoración más importante de toda la casa: una pareja de alegorías, de la Música y de la Danza, respectivamente, concebidas por Eduardo Rosales (1836-1873), que al parecer están perdidas. Sin embargo, un grabado y un amplio conjunto de dibujos preparatorios permiten reconstruirlas. La participación de Rosales —más que la del resto de pintores españoles— en este proyecto, en un momento de pleno éxito personal tras haber recibido las primeras medallas de Madrid y de París, se planteó en lienzos que encajaban en ricas molduras decorativas, como se aprecia en algunos grabados. Rosales, que empleó un lenguaje alegórico clásico en sus composiciones, citando obras monumentales del Renacimiento italiano que se justificaban por el eclecticismo cosmopolita del edificio, se destacó especialmente de la nómina de artistas empleados por la audacia plástica con la que debió de resolver sus trabajos. Su dedicación a este proyecto junto a la restauración de la Iglesia de Santo Tomás, supuso el reconocimiento a un género que había sido considerado menor por los propios artistas.

Con respecto a las isabelinas, este conjunto supone una decoración artística integral, que contempla no sólo las estancias públicas, sino también algunas de las más privadas, como el baño o el tocador. Así, cabe destacar que se encargó un conjunto de pinturas a Oreste Mancini para la moderna sala de baño, “a la manera pompeyana”, así como otros trabajos para el *boudoir* a Roberto de la Plaza y Muncig, alguno de los cuales publicó Ossorio Bernard en 1884.

Iglesia de Santo Tomás, Madrid. Iglesia desaparecida. Actualmente en el Palacio Arzobispal

San Justo, 4

Eduardo Rosales y Francisco Sans Cabot. (1873-h. 1875)

Construida a partir de 1635 bajo la protección del conde-duque de Olivares, la Iglesia del Convento de Dominicos y Colegio de Santo Tomás de Madrid contó con una de las fachadas más significativas del barroco madrileño, obra de los hermanos Jerónimo y Nicolás de Churriguera y se convirtió en uno de los templos más importantes de la Capital durante todo el Antiguo Régimen. Aunque fue demolida en 1876 después de sufrir varios desplomes, tras el incendio que padeció en abril de 1872, todavía se formó una comisión para intentar su última rehabilitación.

Dicha comisión debió de dirigirse antes de marzo del año siguiente al pintor madrileño Eduardo Rosales (1836-1873) para encargarle cuatro pinturas que representaran a los cuatro Evangelistas y que se instalarían sobre las cuatro pechinas del templo una vez reedificado, para devolverle el esplendor que había perdido, pues por entonces el artista se refirió a ello en su correspondencia. Lo hizo con cierto entusiasmo por la oportunidad artística que suponía ese encargo, según explicó a uno de sus amigos, pues aunque se quejaba de lo ajustado del presupuesto reconoció aceptarlo solo para enfrentarse a ese reto creativo. Efectivamente, Rosales concibió las cuatro pinturas como su máxima expresión monumental, citando en ellas el repertorio miguelangelesco. Precisamente su sentido de la monumentalidad es lo que la crítica de entonces más alabó.

La documentación diocesana revela dos pagos al artista, uno en concepto de adelanto, el 10 de mayo de 1873 y el otro el 22 de junio del mismo año. Por las afirmaciones que contiene su correspondencia puede deducirse que Rosales había terminado los dos primeros Evangelistas en agosto de 1873, pero no pudo culminar el encargo, pues en el mes de septiembre falleció a los treinta y siete años, víctima de la tuberculosis que padecía desde los dieciocho.



26. Eduardo Rosales Gallinas. *San Mateo*, 1873. Palacio Arzobispal de Madrid.

27. Eduardo Rosales Gallinas. *San Juan*, 1873. Palacio Arzobispal de Madrid.



28. Francisco Sans Cabot. *San Marcos*, h. 1875. Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Jaén (© Museo Nacional del Prado)

29. Francisco Sans Cabot. *San Lucas*, h. 1875. Museo Nacional del Prado, depositado en el Museo de Jaén (© Museo Nacional del Prado)

Aunque las dos figuras estaban prácticamente terminadas, fue el pintor catalán Francisco Sans Cabot (1828-1881), amigo íntimo del maestro, quien tuvo que acabar la figura de san Mateo, mientras que la de san Juan se considera enteramente de Rosales. Además, el propio Sans asumió el resto del encargo, ejecutando las figuras de los Evangelistas Lucas y Marcos en un estilo imitativo del de su amigo, y que sería muy característico de su amplia producción decorativa, a la que se entregaría al poco de morir Rosales, convirtiéndose en uno de los más célebres continuadores de su arte, casi siempre restringido a composiciones murales o históricas (figs. 26-29).

Las pinturas nunca se llegaron a instalar en el espacio para el que habían sido concebidas, exhibiéndose las cuatro pechinas, reunidas y colgadas en alto, durante algunos años, en el desaparecido Museo de Arte Moderno de Madrid. Debido a su fama y a la de las pinturas realizadas por Rosales para el Palacio de los marqueses de Portugaleta (*véase*), ejerció una poderosa influencia tanto en la concepción de los conjuntos decorativos madrileños de esa década como en la implantación de la pintura mural ejecutada sobre lienzo, procedimiento técnico que se impondría a partir de entonces y que permitió el verdadero florecimiento del género.

Palacio del duque de Santoña, Madrid (actualmente Cámara de Comercio e Industria de Madrid)

Huertas, 13

Francisco Sans Cabot, Emilio Sala, Plácido Francés, José Marcelo Contreras, Manuel Domínguez Sánchez, José Vallejo, Antonio Gomar, Ramón de Olavide y Alejo Vera, 1876

En 1874 Juan Manuel de Manzanedo y González (1803-1882) adquirió el viejo palacio del marqués de Ugena a uno de sus descendientes, para convertirlo en su residencia madrileña. Manzanedo era un banquero y comerciante nacido en Santoña que se había enriquecido enormemente en Cuba y ostentaba entonces el título de marqués de su apellido. Fiel a Isabel II y a la causa borbónica, recibiría un año más tarde el ducado de Santoña de Alfonso XII.

El palacio, una construcción del barroco madrileño atribuida al arquitecto Juan Gómez de Mora y remodelada por Pedro de Ribera, se convirtió en el regalo de boda que el Marqués entregó a su esposa, María del Carmen Hernández y Espinosa de los Monteros, en el mismo año de su adquisición. El matrimonio encargó a Domingo de Inza —aunque también se han atribuido trabajos a Antonio Ruiz de Salces— la transformación arquitectónica del palacio barroco en una morada propia de la aristocracia del siglo XIX, que pronto se conocería por las fiestas y reuniones sociales de máxima concurrencia que tenían lugar en sus salones. A diferencia de la decoración del Palacio de los marqueses de Portugalete, este ejemplo es muy significativo porque aporta la experiencia de adecuar un palacio histórico a las necesidades representativas, de confort y de calidad de la aristocracia de nuevo cuño, generándose la hibridación de un edificio barroco con las decoraciones pintadas por una moderna nómina de artistas.

Dirigió el proyecto de la decoración un artista de perfil resbaladizo, Ramón Bueso, más decorador que pintor, que fue autor de la dirección de otros conjuntos artísticos contemporáneos, entre los que destaca, una década más tarde, el cercano Café Suizo, terminado en 1887, que incluía paisajes murales de José Marcelo Contreras (1827-1892). Su intervención en este palacio se ciñó a diseñar y organizar la ornamentación del piso principal, destinado a las habitaciones para la vida del matrimonio, e incluyó, sobre todo, la coordinación de los trabajos de los pintores y escultores, así como de los mueblistas, tapiceros y doradores.

La escalera principal por la que se accede a la vivienda, diseñada por él, presenta un enorme despliegue tanto escultórico como, sobre todo, pictórico (fig. 30). En la caja, Francisco Sans Cabot (1828-1881) pintó seis *panneaux* con alegorías de *La Pintura*, *La Escultura* y *La Arquitectura*, en un lado y enfrente, *La Música*, *La Comedia* y *La Tragedia*, acompañadas por las glorias artísticas, militares y literarias españolas antiguas y modernas, de Colón a Rosales, esculpidas en medallones. En el techo, en torno a un gran óculo cerrado con una vidriera artística, encajó cuatro paneles pintados con cuatro grupos alegóricos que representan a España y a sus posesiones de Ultramar, que eran la fuente de la riqueza de Manzanedo, de las cuales se conoce un interesante conjunto de fotografías en el Archivo Moreno que las muestran antes de su instalación en el techo y a falta de acabarse. La *Alegoría de España* está representada por una matrona sentada junto a un león (fig. 31), a un orbe y al escudo de leones y castillos con las flores de lis, propio de la Monarquía española, acompañada de los demás atributos de la misma, como la Corona y el manto de armiño, sobre el que se sostienen las Bellas Artes como la Pintura, la Escultura y la Música, así como otras figuras que la rodean, símbolo de las glorias militares patrias. Frente a esa composición, en el otro lado corto del rectángulo del techo, se instaló la *Alegoría de las Islas Filipinas*, representada por una mujer de rasgos orientales con corona torreada, que aparece sentada junto al escudo de Manila, capital de esa provincia de la

30. Francisco Sans Cabot. Techo de la escalera principal. 1876. Palacio de los duques de Santoña. ML

31. Francisco Sans Cabot. *Alegoría de España*. 1876. Techo de la escalera principal. Palacio de los duques de Santoña. ML



32. Francisco Sans Cabot.
Alegoría de la Isla de Puerto Rico. 1876. Techo de la escalera principal. Palacio de los duques de Santoña. ML



33. Manuel Domínguez.
Alegoría del Renacimiento de las Bellas Artes en Italia. 1876. Antecámara. Palacio de los duques de Santoña. ML





34. Francisco Sans Cabot. Vista general del techo del Salón de baile. 1876. Palacio de los duques de Santoña. ML

Corona, en una escena portuaria en la que concurren los distintos grupos étnicos de las islas Filipinas junto a algunos elementos típicos del comercio asociados con esa ciudad, como los mantones bordados, las piezas de porcelana china o los animales exóticos. En uno de los dos laterales más largos se ubica la *Alegoría de la Isla de Cuba*. En ella una matrona coronada de torres, de nuevo en un puerto, rodeada de barcos con bandera española, aparece junto a una versión esquemática del primer escudo concedido a Cuba por el César Carlos. Esa matrona preside escenas de transacciones comerciales, algunas de esclavitud. El cuarto y último panel, la *Alegoría de la Isla de Puerto Rico* (fig. 32), similar a los anteriores, de nuevo con una matrona tocada de torres, identificada también por el escudo de Puerto Rico —uno de los más antiguos del Nuevo Mundo—, contempla los esfuerzos de dos esclavos negros moviendo la mercancía con la que comercian a su alrededor, en un puerto concurrido por naves españolas, activo y próspero como las actividades de comercio ultramarino de Manzanedo.

En el recibidor, al que se accede al subir la escalera, cuyos muros se ornamentaron en lo que los contemporáneos definieron como estilo Luis XIII, se instaló una pintura italiana antigua anónima identificada a veces con *Prometeo* aunque parece más bien tratarse del *Rapto de Ganimedes*, inspirado por las *Metamorfosis* de Ovidio. La antecámara conserva las cuadraturas a *candelieri* pintadas por Francisco Pla y Vila, que enmarcan pequeñas placas de cerámica que imitan mayólicas antiguas y varios retratos de personajes célebres del Renacimiento italiano —Cimabue, Rafael, Ghiberti, Miguel Ángel, Brunelleschi, Bramante, Petrarca y Dante—, pintados por Manuel Domínguez (1840-1906). También es suyo el plafón del techo pintado con una *Alegoría del Renacimiento de las Bellas Artes en Italia* (fig. 33). Esta antecámara daba paso a una galería griega en la que Manzanedo mostraba ordenada su colección de pintura antigua —hoy dispersa—, desde la cual se accedía al salón Luis XIV, quizá el más importante de todos los salones de esta planta, pues en él se exhibía, junto a su valiosa colección de tapices y colgaduras de Gobelinos, los retratos de cuerpo entero pintados por Federico de Madrazo (1815-1894) del duque y de la duquesa de Santoña. El techo de esa sala, obra de José Vallejo, representa una alegoría



35. Francisco Sans Cabot. *Alegoría del título ducal de Santoña*. 1876. Techo del Salón de Baile. Palacio de los duques de Santoña. ML

de *La Aurora, entre la Noche y la Mañana*, que gozó de cierta fortuna cuando fue colocada. El comedor está decorado por un conjunto de pinturas muy heterogéneo. Por un lado, destacan los paisajes de Antonio Gomar (1849-1911), concebidos como grandes murales, al gusto de lo que se pintaría para algunos de los cafés y restaurantes de esa misma década. Pero la expresión realista y directa del paisaje contrasta con las dos alegorías de Ramón Olavide de *la Caza* y *la Pesca*, concebidas como dos retratos de un cazador y una pescadora, con un amplio desarrollo de las presas de ambos a modo de bodegones. Por último, el techo es obra de Alejo Vera (1834-1923), que con un estilo seco y marcadamente clasicista, el más anacrónico dentro del conjunto de pinturas del palacio, describe una *Alegoría de la Abundancia* acompañada por *Baco* y *Diana*, en clara alusión al vino y a la caza, que se juzgaron por los cronistas muy apropiados para una pieza de comedor.

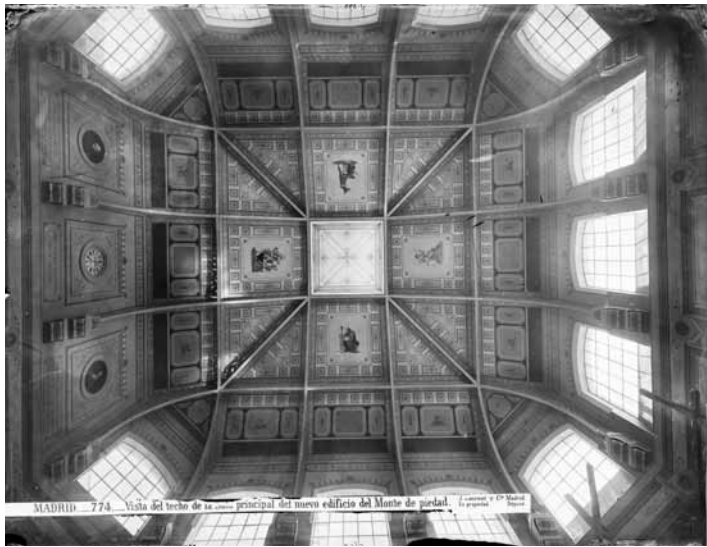
Dos llamativas piezas siguen al comedor, diseñadas por Bueso y ejecutadas obedeciendo sus diseños, como *fumoir* turco y salón japonés, que llamaron la atención en la prensa de la época y que, sobre todo este último, debió complacer especialmente a la duquesa, que en su retrato por Madrazo posa delante de un biombo de laca japonesa ya en 1873, antes de que se ejecutaran estas decoraciones. En todo caso, la sala se adelanta a otros conjuntos orientalizantes pintados en Madrid con posterioridad, como los que pintó Arturo Mélida (1849-1902) en algunas residencias privadas. Pero la más singular, en cuanto a su diseño, es el *boudoir* ubicado en una pieza elíptica que da a la calle de las Huertas y a la calle del Príncipe, adornada con murales de Plácido Francés (1834-1902). El pintor alcoyano representó en el techo una escena mitológica, *Los amores de Mercurio y Venus* ofreciendo una iconografía ajustada al uso de una pieza destinada a la conversación íntima, más



que guiado por un relato mitológico o literario concreto. Las paredes también tienen pinturas de escenas pastoriles que representan un baile campestre y un torneo poético en el Renacimiento.

De todo el conjunto de pinturas murales encargadas para este palacio las más espectaculares son las del techo del salón de baile (fig. 34), obra maestra de Francisco Sans Cabot. Con el ánimo de ajustarse al estilo barroco del edificio, el espacio fue concebido como una ambiciosa suma de molduras, espejos y adornos dorados, que se prolongan hacia el techo, fingiendo mostrar el cielo abierto entre las molduras del plafón; las molduras, sin embargo, no estaban previstas en el boceto de Sans, conocido por una fotografía de Laurent. Sobre los muros de la sala se desplegaron cuatro tondos pintados con alegorías de las cuatro Estaciones que son una cita clara y directa a los cuatro Evangelistas encargados a Eduardo Rosales (1836-1873) para la Iglesia de Santo Tomás y que Sans tuvo que acabar tras la precipitada muerte del artista. A continuación, sobre la cornisa del muro y en un ancho espacio transicional hasta la superficie del techo ante un intenso y brillante cielo azul que subraya la suntuosidad dorada y barroca de las decoraciones de la sala, se disponen las figuras alegóricas de las provincias españolas (fig. 36), reconocibles por sus trajes regionales. Por último, como culminación del conjunto y con una calculada continuidad respecto a las decoraciones laterales, Sans ideó en el techo una composición alegórica con el *Triunfo del Ducado de Santoña*, cuyo escudo es alzado al cielo por numerosas figuras aladas representadas en difíciles escorzos componiendo una espectacular escena neo-cortonesca que, como el *Triunfo de la Divina Providencia* del Palazzo Barberini —en el que se inspira—, incluye una escena del *Mal espantado por un ángel* (fig. 35).

36. Francisco Sans Cabot. *Alegoría de las provincias españolas* (detalle). 1876. Salón de Baile. Palacio de los duques de Santoña. ML



37. Isidoro Lozano. Techo de la sala principal del Monte de Piedad. 1875. Desaparecido. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

38. Isidoro Lozano. Pinturas murales de la sala principal del Monte de Piedad. 1875. Desaparecido. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

Casa de las Alhajas, Madrid. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid (actualmente Fundación Montemadrid)

Plaza de San Martín
Isidoro Lozano, 1875

En 1869 el Monte de Piedad —que había fundado el padre Piquer a principios del siglo XVIII— se fusionó con la Caja de Ahorros —iniciativa del marqués viudo de Ponteijos de 1838— y un año después, en 1870, la nueva entidad financiera surgida de esa unión, destinada a los sectores más desprotegidos de la sociedad madrileña de manera filantrópica, organizó un concurso para la edificación de su nueva sede.

El arquitecto ganador, Fernando Arbós (1840-1916), convirtió esta obra en la primera que levantó en Madrid, y en ella se escenifica la trasmisión de los preceptos arquitectónicos de su maestro, Viollet-le-Duc (1814-1879), en un edificio destinado al bien social y que Arbós planearía confiriéndole toda la necesaria dignidad a quienes accedían a sus servicios de empeño de pequeños bienes a bajo interés. El edificio se inauguró en 1875, ornamentado con una ambiciosa decoración pictórica a cargo de Isidoro Lozano (1826-1895) que desaparecería mayoritariamente poco después, debido a unas reformas del interior del salón central. Hoy tan solo se conservan las del zaguán de acceso, que son una *Alegoría del Ahorro*.

Los cuatro grandes paneles pintados por Lozano medían dieciocho metros en sus lados mayores, e imitaban el estilo de los antiguos frescos pompeyanos, pero cargados ahora de mensajes de piedad cristiana que justificaba el nacimiento de la nueva institución y que convertían a este conjunto en el más ambicioso relacionado con la arquitectura del dinero en Madrid, que en el siglo XX conocería en realidad su máximo desarrollo y esplendor.

Así, se publicó una descripción de la parte hoy desaparecida en la revista *La Guirnalda*, el 16 de agosto de 1875, que da cuenta de la integridad del programa pictórico, relacionado con la misión protectora y previsora con la que había nacido esa institución: “*en los cuatro chaflanes están representadas la Religión, la Fe, la Esperanza y la Caridad. En el centro del muro, frente a la entrada, hay un grupo representando una viuda acompañada de dos criaturas, que parece acuden con prendas de ropa y al pie se lee: Socorro al desvalido. En la derecha se figura una matrona que sostiene a una joven enferma. Presenta algunas joyas con el mismo objeto y se lee: Consuelo al desgraciado. Tan alusivas como estas son las demás pinturas, entre las que se encuentran los retratos*

de Piquer y del marqués de Pontejos. En las pinturas del techo se ven representadas las virtudes sociales que conducen a la economía, a la previsión y al bienestar de la familia, como lo indica la leyenda: El trabajo es el tesoro de la humanidad. Laboriosidad y economía son fuentes de riqueza. La figura de una mujer hilando, que representa el buen orden y economía doméstica, El hogar, base del bien público. Un robusto joven forjando hierro: La materia obedece al hombre. Un cultivador que se ocupa en injertar un naranjo: El arte ayuda a la naturaleza. Y un anciano que a la luz de una lámpara lee y medita sobre los arcanos de la eterna sabiduría: el estudio es la base de la ciencia. En el zócalo o faja se ven graciosos niños y quimeras alternados con varios objetos”.

Palacio del marqués de Linares, Madrid (actualmente Casa de América)

Plaza de la Cibeles, s/n

Manuel Domínguez Sánchez, Alejandro Ferrant, Sebastián de Gessa, Francisco Jover, Casto Plasencia, Francisco Pradilla, Ricardo de Villodas. 1878-1889

José Murga Reolid (1833-1902), primer marqués de Linares y primer vizconde de Llanteno, levantó una de las residencias burguesas más suntuosas de la Corte española del siglo XIX en un emplazamiento subrayadamente significativo, el del antiguo Real Pósito de Madrid, en plena plaza de Cibeles. Esta emblemática construcción estaba pensada desde sus orígenes como un claro proyecto de ostentación de la enorme prosperidad económica de un comerciante ennoblecido por Amadeo I en una carta firmada el mismo día que se proclamaba la Iª República en España. Murga, que había heredado de su padre y de sus dos hermanos, todos fallecidos en su juventud, una verdadera fortuna económica procedente tanto de su inversión en ferrocarriles como de importación y exportación a Cuba, amasó además un gran emporio inmobiliario y de otros muchos prósperos negocios, haciendo público que, de los más de tres millones de pesetas que costó su Palacio —una cantidad verdaderamente desorbitada para los parámetros de su tiempo— no se había empleado sino una parte del rédito de su fortuna.

Murga, en las confidencias a su apoderado, Federico Avecilla, dejó claro que su inversión estaba destinada a eclipsar a las demás residencias aristocráticas levantadas entonces, a lo que Avecilla, visionario, contestaría que *“va a ser esto una cosa tan superiorísima no a todo lo que hay aquí, sino a lo que pueda haberse soñado, que va a quedarse la gente asombrada cuando lo vea”*. Efectivamente, el Marqués de Linares consiguió el mejor conjunto de pinturas murales privadas del último tercio del siglo XIX, convirtiendo el conjunto de la plaza de Cibeles en un ejemplo máximo de la integración de las artes; un proyecto totalizador que sólo encontraría parangón en otras Capitales europeas y que forma, junto a las pinturas de San Francisco el Grande (*véase*) y las pinturas del Ministerio de Fomento (*véase*), el eje más importante de toda la pintura mural del siglo XIX en España.

El edificio fue diseñado por el arquitecto Carlos Colubí bajo la reconocible influencia de Adolf Ombrecht —autor del palacete de los Portugaletes— y su construcción la dirigió primero el propio Colubí y más tarde Manuel Aníbal Álvarez. Los planos se trazaron entre 1863 y 1872 y fue construido a partir del año siguiente hasta 1884, en que Murga y su esposa comenzaron a habitar ya el Palacio; a pesar de eso, otras obras duraron todavía hasta 1890. Edificado con el ánimo de crear un escenario para el Gran Mundo, recurrieron a todas las comodidades existentes entonces en Europa, sin reparar en gastos. A pesar de eso, el mayor polo de atracción de la morada sería la pintura, verdadera protagonista de la decoración desde las numerosas noticias de prensa que precedieron su conclusión. Esas pinturas, que se conservan hoy sin



alteraciones, debían suplir la ausencia de una colección artística, que Murga nunca llegó a formar, habiéndose de considerar las pocas obras de arte inventariadas a su muerte como un complemento del conjunto de obras murales. A pesar de estar diseñado para organizar grandes recepciones, sus veladas de sociedad nunca alcanzaron ninguna relevancia social, llevando los Linares una vida más bien retirada que contrasta con los claros deseos de ostentación que impulsaron la decoración de su residencia.

Por la correspondencia que se conoce del acaudalado propietario del palacete, no puede decirse que se dejara llevar excesivamente por cuestiones estéticas en las decisiones sobre el alhajamiento de su vivienda, manteniéndose más bien atento a los aspectos puramente materiales que le comunicaban sus apoderados. Cabe suponer a la vista de sus escritos que, en cierto modo, la dirección de la decoración la asumieron sobre todo los arquitectos Aníbal Álvarez y Ombrecht, sin que atendieran a un elaborado programa previo de asuntos a representar, sino que más bien replicaron argumentos alegóricos o mitológicos de acuerdo a los usos propios de las edificaciones parecidas levantadas para la alta burguesía francesa de la generación de Murga, espejo en que éste se contempló asiduamente.

Las pinturas recorren las plantas alta, baja y principal de vivienda de los marqueses. La mayoría fueron ejecutadas sobre lienzos, que se instalaron en sus respectivos emplazamientos conforme se daba por terminada la construcción de las estancias, aunque otras se pintaron directamente sobre los muros; el fotógrafo Hebert, realizó un interesante reportaje de las primeras antes de ser definitivamente instaladas. Las más tempranas, acabadas antes de febrero de 1878, fueron los techos de tres estancias de la planta alta: *Scherzi d'amore*, de Casto Plasencia (1846-1890), *Alegoría de la Noche*, de Ricardo Villodas (1846-1904) y *Alegoría de la Aurora*, de Manuel Domínguez (1840-1906), seguidos de otros techos para otras estancias, realizados el año siguiente por Sebastián Gessa (1840-1920) y de nuevo por Plasencia.

Aunque todavía en 1879 se pensaba en dar a las galerías que unían las habitaciones de este piso alto otra solución decorativa, en marzo de 1880 Alejandro Ferrant (1843-1917) presentó un boceto general de esos corredores que fue aprobado, y desde octubre de ese año hasta noviembre de 1882 —fecha en que cobró ese encargo—, trabajó por periodos de distinta duración en dichas estancias, plasmando en ellas, en estilo pompeyano, escenas de la vida cotidiana en la Antigua Roma.

Tras la ejecución del conjunto de techos de la planta alta, se planearon los de la planta baja por la misma nómina de pintores dispuesta ya en 1878, que se habían empleado entonces pero que se ampliaba en otro, Francisco Jover (1836-1890). Para evitar las situaciones que se vivieron con los artistas en la planta alta, se solicitó para esta nueva etapa la redacción de presupuestos y la ejecución de bocetos previos que debían ser aceptados. Así, Jover presentó uno para el gabinete del Marqués que quedó descartado en febrero de 1880, encargándosele a Alejandro Ferrant, que comenzó a pintar dicha estancia según el suyo en marzo de ese año, con una *Alegoría de la Poesía*, por la que cobró 10.000 pesetas. Por su parte, en verano de 1880, Plasencia terminó el techo del tocador de la marquesa, representando a *Adonis sujetando el espejo de Venus*, valorado en 20.000 pesetas. En el dormitorio contiguo el techo también lo pintó Plasencia, fechándolo en 1880, aunque trabajase en él a lo largo de 1881. Para su ejecución presentó primero un boceto en grisalla que representaba el *Nacimiento de Venus*, muy acorde con el asunto de la habitación adyacente, que fue rechazado, prefiriéndose una recatada *Alegoría de la Noche*.

En esa misma planta, Gessa, realizó una balaustrada con flores y frutas como decoración del techo del comedor privado. Aunque en primavera decía llevar muy adelantado el

39. Manuel Domínguez. Pinturas de la escalera principal. 1880-1881. Palacio de los marqueses de Linares. ML



40. Manuel Domínguez. Pinturas de la escalera principal. 1880-1881. Palacio de los marqueses de Linares (Detalle). ML



41. Francisco Pradilla. *Fantasías de Céfito*. 1886. Palacio de los marqueses de Linares. ML

42. Francisco Pradilla. *Ninfa*. 1886. Palacio de los marqueses de Linares. ML



lienzo, trabajaba “*poco en él ahora, para ir aprovechando las flores conforme van viniendo ya en esta estación*”. La ejecución de ese techo se prolongó durante todo el año, y hasta enero de 1881 no estuvo acabado. En el despacho del marqués no se colocaría finalmente el techo que debió pintar Villodas, y Domínguez asumió lo previsto para el resto del conjunto de esa planta, que incluyó una alegoría de la Música y la Poesía para el salón grande o de Luis XIV que estaba terminada en abril de 1880. También asumió la decoración de la biblioteca, que consistiría en retratos de literatos, según un plan elaborado en noviembre de 1881.



43. Alejandro Ferrant.
El Banquete de los Dioses. 1888.
Comedor de Gala. Palacio de los
marqueses de Linares. ML



44. Alejandro Ferrant. *Sueño de San José. San Juan, san Andrés, san Judas Tadeo, san Bartolomé*. 1889. Palacio de los marqueses de Linares. ML

Pero el trabajo de mayor espectacularidad llevado a cabo por Domínguez en este interior fue, sin duda, el de la escalera principal (fig. 42). El espacio, de una gran suntuosidad debido a la presencia de mármoles finos y de espejos y varios elementos dorados, requería una solución pictórica que estuviera sometida al diseño arquitectónico. Al principio, tanto el arquitecto como otros consejeros del marqués trataron de persuadirle de la oportunidad de cubrir el espacio con tapices, cuyos cartones podría diseñar Domínguez. Sólo la negativa de este artista, que convenció a Vecilla del alto coste y la dilatación temporal que suponía



45. Francisco Pradilla. *Travesuras del Amor*. 1886. Palacio de los marqueses de Linares. ML



esa solución, impidió que la idea prosperara. Consensuada la elaboración de las pinturas, se convino en supeditar todo el desarrollo del espacio a la instalación de las pinturas. En octubre de 1880 estaban abocetados dos de los plementos de la bóveda e iba a comenzar el tercero y un año después, en noviembre de 1881, el marqués autorizaba a Domínguez a acometer las pinturas de la escalera. En el verano del año siguiente, estaba acabado ya el techo y estaban comenzados los cuatro lienzos de los paneles laterales. El 10 de septiembre de 1882 estaba instalado ya todo el conjunto pictórico, a partir del cual Ombrecht terminaría de disponer la decoración.

La importancia concedida a la escalera tenía su lógica continuidad en la planta principal, cuyas pinturas se encargaron a Francisco Pradilla (1848-1921), el más célebre de los pintores que participó desde Roma en el conjunto. Su integración a esta nómina de artistas estaba decidida desde octubre de 1878, pocos meses después de haber recibido éste la medalla de honor de la Exposición Nacional de ese mismo año, y durante 1879 el arquitecto Álvarez diseñó el espacio que ocuparían sus obras tanto en el salón de baile como en las estancias contiguas. El artista terminó los bocetos entre mayo y junio de ese año, ateniéndose a lo indicado por Álvarez. Aunque la sustitución de Álvarez por Ombrecht supuso el replanteamiento de las pinturas de Pradilla, este terminó acabándolas en 1886, dos años después de que el palacete comenzara a ser habitado por sus dueños.

En el piso principal había otras dos salas especialmente diseñadas para la representación de los marqueses, que recibieron también un suntuoso ornato. Una era el salón Luis XVI, para el que en septiembre de 1882 el marqués pidió un boceto a Plasencia que terminó realizando en 1884 dos pequeñas composiciones: *Blasón y Nobleza* que enmarcan el gran plafón central y *Psiquis conducida al Olimpo por Mercurio*, terminado por el artista en 1886; la otra era el comedor de gala, para cuya autoría, en 1882, el marqués expresó sus dudas sobre el autor que debía decorarla, y que finalmente fue Ferrant el encargado de llevarla a cabo, firmándola en 1888, así como la naturaleza muerta que decora la chimenea de la estancia, de 1889.

Por último, todavía en 1889, Ferrant asumió la decoración de la capilla, situada también en la planta principal, con ayuda de Amerigó, que firmaría los *Apóstoles*. Las pinturas de la cúpula, como sucede con las de Ferrant en la galería de la planta alta, fueron realizadas directamente sobre el muro.

Real Basílica de San Francisco el Grande, Madrid

Plaza de San Francisco, s/n

Carlos Luis de Ribera, Casto Plasencia, Alejandro Ferrant, Manuel Domínguez Sánchez, Francisco Jover, Salvador Martínez Cubells, José Marcelo Contreras, Germán Hernández Amores, José Casado del Alisal, Antonio Muñoz Degrain, José Moreno Carbonero, Eugenio Oliva, Manuel Ramírez, 1880-1889

En 1880, cuarenta y tres años después de su desamortización, el templo del Convento de San Francisco el Grande de Madrid —tras un largo periplo de desventuras—, conoció uno de los procesos decorativos más significativos de todo el siglo XIX español: la elaboración del más importante conjunto de pintura religioso y uno de los mayores proyectos públicos españoles de toda la centuria, destinado a subrayar el nuevo destino que se daría a esa iglesia como uno de los escenarios religiosos más señalados de Madrid.



El empeño de ese desbordante proyecto artístico, que excede con mucho el de las pinturas murales y que contempló también un ambiciosísimo conjunto artístico integral, contó con el impulso de Antonio Cánovas del Castillo, presidente del Consejo de Ministros y artífice de la Restauración borbónica en España, quien puede identificarse como el promotor directo de esta intervención artística, que haría de ella el emblema estético de ese complejo periodo histórico.

Así, un alto funcionario de su órbita, Jacobo Prendergast y Moret, quedó a cargo de cumplir las órdenes de Cánovas, para lo que contó con la asistencia de varios artistas plásticos. Para dejar claro que el empeño decorativo que afrontaría económicamente un presupuesto del Ministerio de Estado se destinaba a un edificio de uso político, se convocó como director artístico del programa a Carlos Luis de Ribera (1815-1891), autor del principal escenario político madrileño, el Congreso de los Diputados. Ribera era visto ya por entonces como un artista de fuerte resabio isabelino, pues bajo ese reinado fraguó lo mejor de su fama artística, por lo que es muy significativo que contaran con él para ocuparse de la importante labor de fabricar la imagen artística renovada de un templo dieciochesco destinado a ser uno de los nuevos escenarios de la corte.

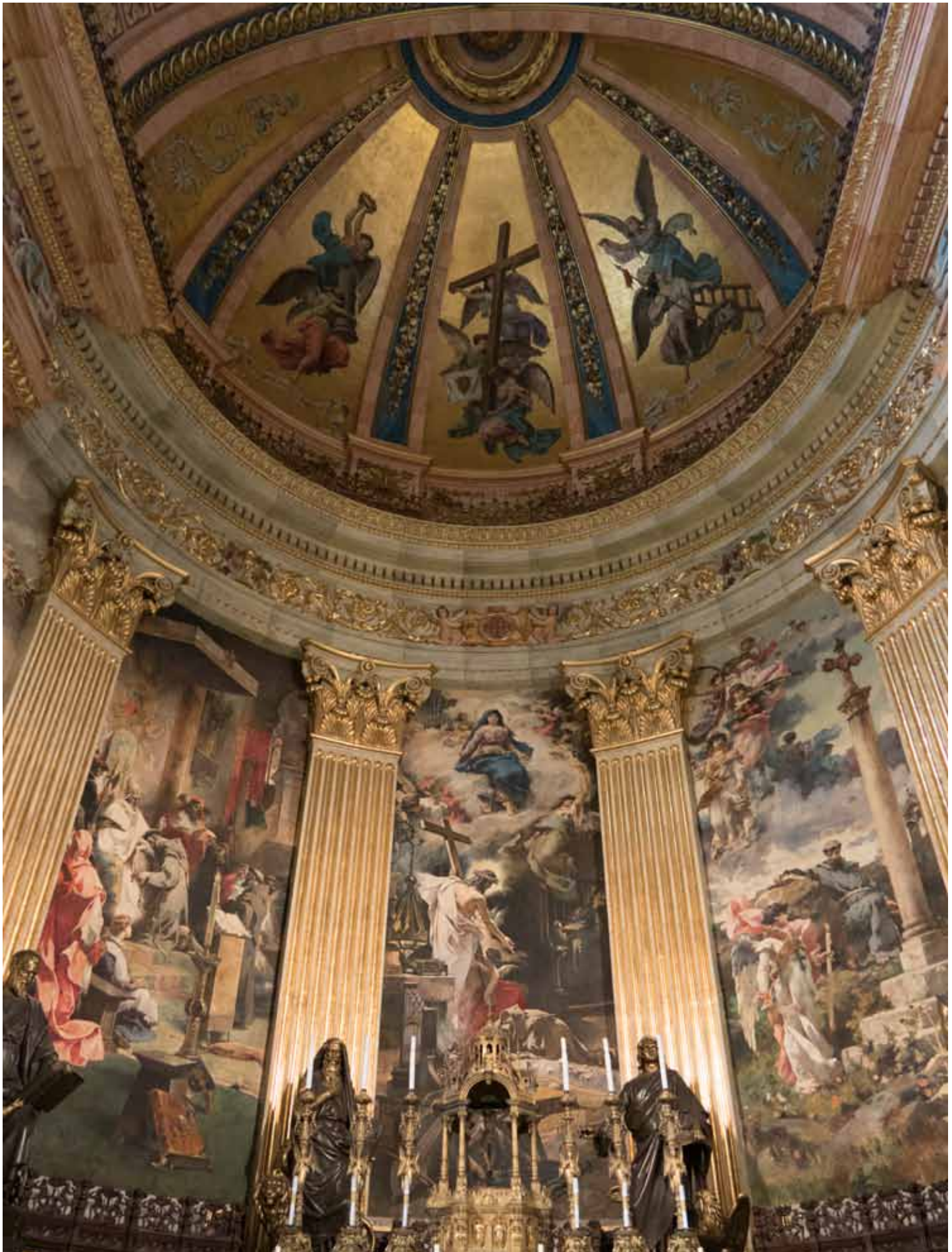
46. Vista de la cúpula. San Francisco el Grande. JCML.



47. Vista de la cúpula (detalle).
San Francisco el Grande. JCML

El 17 de marzo de 1880 este pintor fue designado oficialmente como responsable de la pintura de historia del templo, presentando entonces un programa centrado en la decoración de la gran cúpula, que incluía otras indicaciones para el templo en general. En abril de ese año el mismo artista presentó los bocetos que deberían de seguir quienes ejecutaran la pintura de la cúpula, y que Ribera realizó ayudado por un pintor más joven: Casto Plasencia (1846-1890), cuyo estilo, en realidad, fue el que predominara en la concepción del conjunto; su propuesta fue visualizada a través de un gran boceto hoy desaparecido que, aunque ideó Ribera, ejecutó Plasencia. Ribera era un artista consagrado, pero su avanzada edad no le permitiría llevar a cabo un trabajo que exigía un enorme esfuerzo físico. El argumento central de su programa se correspondía con el de la “*Coronación de María ante la corte celeste*”, conjunto al que se concedería un marcado acento nacionalista debido a la selección en exclusiva de santos españoles para que representaran esa corte. Era necesario complementar sus argumentos, seleccionados para los gajos principales de la bóveda, con un gran despliegue de figuras en la enorme superficie vacía de más de treinta y tres metros de diámetro y unos cuarenta y dos metros de altura. Así, numerosos artistas comenzaron a participar en un despliegue coral de pintores consagrados al servicio del Ministerio de Estado. Alejandro Ferrant (1843-1917) pintó, en el arranque de la bóveda, *Reyes, Sibilas y Profetas*. Otros autores abordarían el contenido del resto de los gajos de la cúpula que, dividida en seis, representaría también los *santos y las santas españolas*, distribuidos en dos gajos separados por sexos, que realizó Francisco Jover (1836-1890); otros dos, con *Arcángeles*, los asumió Casto

48. Vista del altar mayor. San
Francisco el Grande. JCML





49. Vista del Coro. San Francisco el Grande. JCML

Plasencia (1846-1890) y dos más que, por último, pintó Manuel Domínguez, representan *Padres y Doctores de la Iglesia*. Para los trabajos de Jover y Domínguez, y para los suyos propios, Plasencia dibujó cada uno de los seis cascos de la bóveda, para que sirvieran de guía a cada autor. A uno y otro lado de la cúpula, el arco de acceso al altar y el arco de acceso a la entrada del templo, se decoraron por parte de Contreras y de Salvador Martínez Cubells respectivamente, con dos asuntos que terminaban de dar sentido al programa. *La Coronación de María*, en el altar, cerraba desde luego el argumento central, y *La impresión de las llagas a san Francisco*, en el punto opuesto, servía de episodio complementario que recordaba que el templo, a pesar de pertenecer al Estado, era atendido por religiosos franciscanos. De todo el conjunto, pueden señalarse bocetos, siendo los dos más destacados los que conserva el Museo del Prado para los trabajos de Jover realizados a gran tamaño, (ambos miden 303 x 204 cm), aunque se han identificado otros más.

Tras la decoración de la cúpula se retiraron los enormes andamios que hubo que montar para su acceso, acometiéndose la pintura del Coro (fig. 49). Es sabido que el primer encargo de ese espacio se hizo a Francisco Pradilla, quien en mayo de 1880 renunció a ese trabajo al comprender que se trataba de pintura mural y no de lienzos aplicados a la pared, como fue la decoración del Palacio de Linares. Pradilla vivía en Roma y no podía desplazarse a pintar a Madrid. Carlos Luis de Ribera, ayudado por Plasencia de nuevo, presentó un nuevo boceto monumental (200 x 310 cm) para decorar ese espacio en mayo de 1882, que todavía se conserva en las colecciones del Museo del Prado. Representa la *Muerte de san Francisco* según

la narración de la Leyenda Dorada. La pintura mural sigue fielmente el boceto del Prado, y en ella puede advertirse la influencia de la obra de asunto homónimo de Benito Mercadé en el tratamiento central del argumento. Sin embargo, en la pintura que hoy se conserva en el templo madrileño, tanto la intervención de Contreras como los trabajos de restauración que llevó a cabo años más tarde José Garnelo, tan invasora que llegó a pintar varios bocetos para su intervención en el rompimiento de gloria con el Padre Eterno, han desfigurado las delicadas maneras de Plasencia.

El 5 de diciembre de 1882 se aceptó por parte de la dirección de la decoración el que se aprovecharan las pilastras preexistentes en el testero, una vez adornadas por Contreras con capiteles, para distribuir con ellas los asuntos pictóricos que conformarían el altar mayor. Una acuarela, firmada por Ferrant y por el arquitecto Amador de los Ríos en octubre de 1882, conservada en el Museo del Prado, revela los planes iniciales para ese principal muro, que no estuvieron exentos de polémica. Carlos Luis de Ribera manifestó, a la vista del proyecto, la necesidad de respetar la idea de que el altar tuviera una sola imagen religiosa, pero los arquitectos consideraron que era criterio primordial respetar las líneas arquitectónicas del edificio, dejando las separaciones de la arquitectura visibles a modo de calles que ordenaran el retablo. Esa solución nueva, frente al criterio de Ribera, quedó aprobada en diciembre de 1882, por lo que el pintor, contrariado, cambiaría los argumentos elegidos por Ferrant, evidente colaborador de la opción que había defendido Amador de los Ríos. Los nuevos asuntos dictados por Ribera, para el altar mayor, representaban a *San Francisco orando ante la presencia divina en el templo*, *La confirmación de la indulgencia de la Porciúncula por el papa Honorio III* y *la Aparición de un ángel a san Francisco*. Los bocetos nuevos fueron reclamados a finales de 1883, y en 1884 Carlos Luis emitió un juicio sobre ellos que revela bien su actitud disconforme, pues aunque apreció en ellos “*belleza y colorido*”, no se hallaba del todo convencido con el tratamiento de los detalles, pero teniendo en cuenta “*las condiciones que hoy día son más apreciadas en el arte moderno*”, consideró que era más conveniente no introducir modificaciones radicales “*que de seguro harían perder las eminentes cualidades que reúnen los cuadros, y no se conseguiría adquirir otras que los autores no han sentido*”, aprobando por fin los nuevos trabajos. A cambio, los autores de los bocetos, al pintar el altar mayor, seguirían fielmente lo aprobado por Ribera, sin alterar en lo más mínimo esas composiciones. El resto de los muros en torno al altar mayor los decoró José Marcelo Contreras.

En abril de 1885 se repartieron los asuntos de las seis capillas laterales que rodean la nave central del templo entre los distintos artistas activos en la corte. Para la primera capilla del lado del Evangelio se contrató a Germán Hernández Amores (1823-1894), artista estrechamente vinculado a Cánovas del Castillo. El hecho de que se le encomendara a este pintor una capilla que se llamó de *estilo bizantino*, y que en realidad sería una anacrónica capilla purista, explica la búsqueda de una clara sintonía entre su estilo personal y el papel que se le concedió en este encargo (fig. 50). Aunque Hernández Amores realizó dibujos preparatorios para pintar los tres muros de la capilla, solo llegó a realizar el testero, ocupándose de los murales laterales dos jóvenes artistas de prestigio, José Moreno Carbonero (1860-1942) y Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), que asumieron la conclusión de la capilla designada a Hernández Amores con nuevos asuntos que recibieron un tratamiento plenamente naturalista. Aunque contrastan con los trabajos del artista murciano, enlazan perfectamente con la expresión de los sentimientos religiosos y argumentos de Fe de la pintura europea de las últimas décadas del siglo XIX en Europa. Así, mientras Hernández Amores pintó su Calvario, se produjo una nueva situación de tensión de Moreno Carbonero y Muñoz Degraín contra Alejandro Ferrant,

50. Vista de la capilla bizantina.
San Francisco el Grande. JCML



51. Vista de la Capilla de
Carlos III. San Francisco
el Grande. JCML



que también había sido contratado para acelerar la conclusión de esa capilla. Ferrant redactó una memoria argumental nueva para poner fin al trabajo pendiente que sus compañeros no respetaron, generando una situación de arbitrio en la que tuvo que intervenir la propia Obra Pía de los Santos Lugares, que obligó a los tres artistas a respetar al menos el boceto hecho por Ferrant para la Cúpula. Así, siguiendo sus presupuestos teóricos, el argumento de esa cúpula sería uno de los más complejos de todo el conjunto pictórico. Definido por Mesonero Romanos como una *Alegoría del Dogma cristiano*, representa una escena mística en la que Dios Padre señala el trono vacío del Hijo, con la corona de espinas flotando sobre una cruz resplandeciente, rematadas con la palabra Jehová escrita en hebreo, sobre la paloma del Espíritu Santo. Todo ello se acompaña por signos parlantes de los Evangelistas y alegorías de la Verdad, la Misericordia, la Santidad, la Belleza Eterna, la Justicia Divina, la Bondad y las tres Virtudes teologales. La complejidad de la representación, de la que se supone inspirador al erudito padre Ángel Barcia —amigo íntimo de Ferrant—, será la que más acerque argumentalmente la capilla al más genuino estilo bizantino, aunque el resultado pintado, lejos de acercarse a la desenvuelta jugosidad del boceto, y dada la situación de tensión vivida entre los tres artistas, dista mucho del resultado deseado.

La primera capilla del lado de la Epístola fue encargada a Casto Plasencia, mano derecha de Ribera en el desarrollo de este trabajo de decoración, y quizá por ello una de las de mayor contundencia argumental, pues está centrada en la presencia de la Monarquía borbónica en los asuntos religiosos (fig. 51). Así, el testero principal representa una *Alegoría de la Institución de la Real y Distinguida Orden de Carlos III*, que como oportunamente señalara Balart, se inspira muy estrechamente en el *Voto de san Luis* de Ingres, tanto en lo formal como en lo argumental y que, debido a la prematura muerte del artista, se convertiría en una de sus imágenes más emblemáticas. De esa espectacular pintura ha quedado además un singular boceto de verdadero interés. La capilla cuenta, en sus muros laterales, con dos composiciones que



52. Vista de la Capilla del Renacimiento español. San Francisco el Grande. JCML

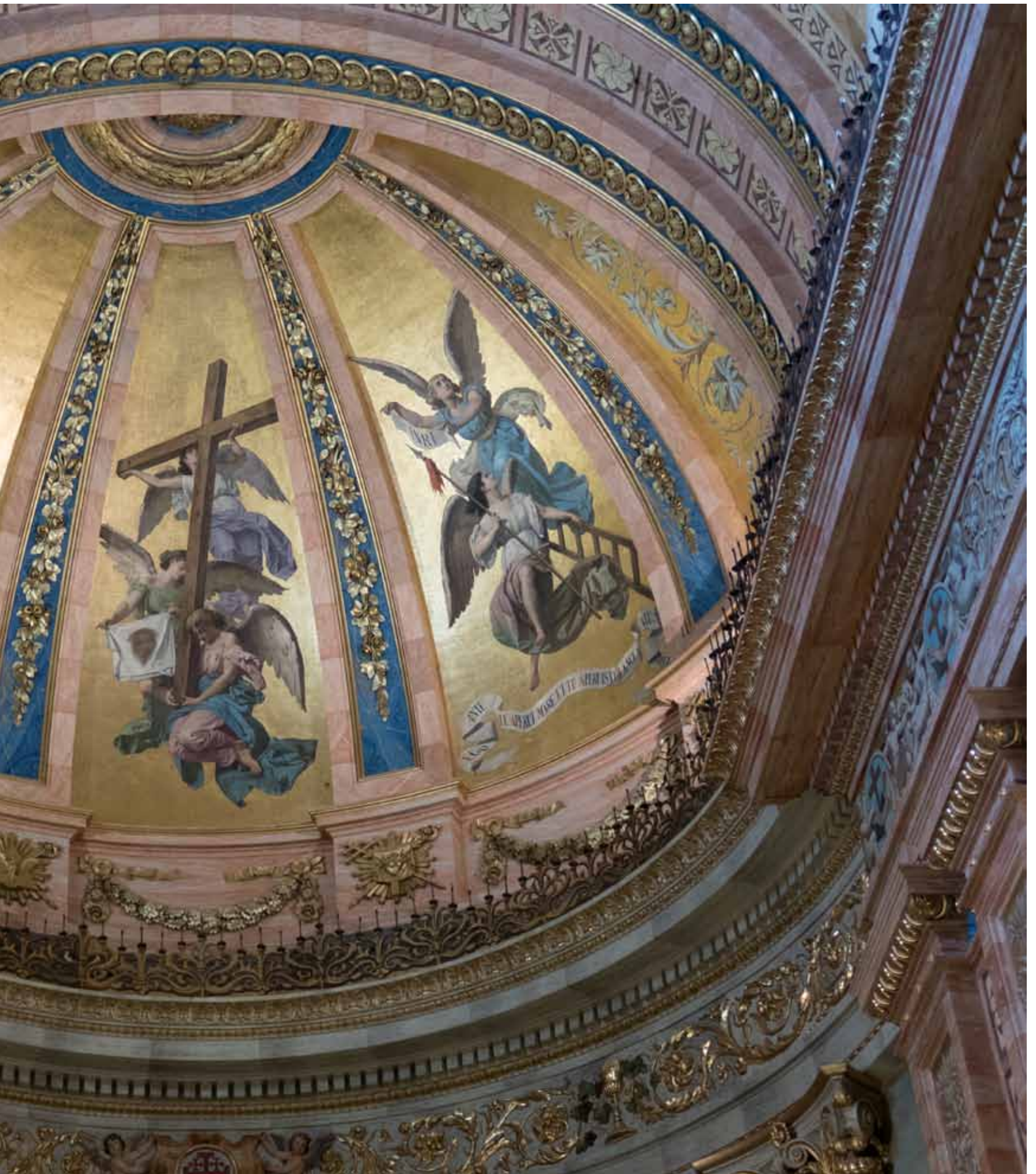
53. Vista de la Capilla del Renacimiento italiano. San Francisco el Grande. JCML

aluden a dos ritos singulares de la tradición católica, así, el muro lateral derecho representa la *Proclamación del Dogma de la Concepción Inmaculada*, por Eugenio Oliva (1852-1925), de elevado interés iconográfico al recoger el suceso histórico más cercano al momento de decoración del templo. La iconografía es también muy interesante, pues la acción se desarrolla en dos planos; el humano, centrado en la proclamación de la encíclica dogmática *Ineffabilis Deus* de Pío IX, y el celeste, en el que la Virgen se aparece para recompensar la decisión. En el otro muro, aparece la *Concesión del escapulario de la Virgen del Carmen*, de Manuel Domínguez, obra de gran monumentalidad que aprovecha su planteamiento clásico al modo de las grandes composiciones del barroco romano para conceder un tratamiento ampuloso, con una hechura suelta y audaz a la figura de María. Para este se conserva, también en el mismo Museo, otro boceto preparatorio.

La decoración de las dos capillas que centran los laterales fueron las obras que más expectativas crearon, pues a ellas se les había reservado el estilo del Renacimiento, y a ellas se les asignaron también los artistas más consagrados que participaban en el conjunto, pues una se la reservó el propio Ribera y para la otra llamaron a José Casado del Alisal (1830-1886). Así, para evitar pasados enfrentamientos, se sorteó el reparto de las capillas en febrero de 1883, asignándose a Ribera la del Renacimiento italiano (fig. 53) y a Casado la del español (fig. 52). En marzo, el Ministerio de Estado pedía a Ribera que entregara una memoria explicativa de su proyecto y unos bocetos de su trabajo. El argumento de la capilla giraría en torno al *Culto a los Sagrados Corazones*, pero contaba con una cúpula que representaba la *Adoración del Cordero Místico*. Entendida como una decoración tradicional, Ribera llegaría a hacer casi un centenar de dibujos para ella, hoy desconocidos. En los laterales de la capilla, pintó una *Aparición de la Virgen con el Niño a san Antonio de Padua* y en el otro *Cristo con los niños*. Por su parte, Casado del Alisal, participó con un conjunto que también aludía, de otro modo, a la unión de la Monarquía y de la Religión, al ocuparse de representar en el testero del altar a *Santiago*



54. Detalle de la cúpula del Altar Mayor. San Francisco el Grande. JCML



en la batalla de Clavijo, una de las más espectaculares y célebres representaciones del santo patrón de España de toda la corte. Dando continuidad al sentimiento de exaltación nacionalista en los muros laterales, Casado aceptó representar, de entre los asuntos propuestos por el Ministerio, *La Consagración de la Orden de Santiago por el Pontífice en Roma* y la *Batalla de Tentudia* asuntos ambos de profundo carácter patriótico que hubieran dado un fuerte contenido político a los muros del templo. Sin embargo —debido a su avanzada edad— solo llegó a realizar el testero, encargándose Contreras de decorar uno de los muros laterales con una pintura de San Juan Bautista. En el muro de enfrente Manuel Ramírez (1856-1925), siguiendo una composición de Casado, realizó la *Consagración de la Orden de Santiago por el Papa*. Y aunque el pintor palentino había realizado un boceto para la cúpula que representaba la *Conquista de Granada*, finalmente sería Martínez Cubells el que pintara una cúpula —hoy perdida pero conocida por una foto de Laurent—, que representaba la *Aparición de Santiago y san Juan Bautista a las órdenes militares* y cuyo aspecto puede recomponerse gracias a la existencia de un buen número de bocetos.

De las dos capillas restantes, una se previno para instalar las pinturas antiguas que se conservaban, del siglo XVIII, con una decoración en la cúpula de Roberto de la Plaza y Muncig y la otra, con una propuesta artística de Alejo Vera (1834-1923) que nunca llegó a concluir, y cuya cúpula fue ejecutada, finalmente, por Luis Menéndez Pidal (1861-1932), discípulo de Ferrant.

Palacio de José de Elduayen o de los marqueses del Pazo de la Merced, Madrid (actualmente sede de Mapfre)

Paseo de Recoletos, 25

Alejandro Ferrant y Manuel Domínguez, 1882

Construido por orden del rico empresario y político José de Elduayen al arquitecto Miguel Aguado de la Sierra (1842-1896), entre 1881 y 1882, en el antiguo solar ocupado por el Circo Price en su primer emplazamiento en Madrid, y que antes fue un viejo parque que se abría al público por temporadas, conocido como *Jardín de Delicia*.

Se conservan las pinturas ejecutadas directamente sobre los muros, como las figuras atribuidas a Alejandro Ferrant en la caja de la escalera (fig. 55), que representan alegorías de las Bellas Artes en un estilo neopompeyano, muy próximo al empleado por este artista en algunas de las decoraciones subsidiarias del palacio de los marqueses de Linares. La emulación de ese famoso conjunto —nacido a su vez con un confesado deseo de superación del palacio de los marqueses de Portugalete—, tan próximo en el espacio a este otro, fue muy recurrente en las decoraciones madrileñas de los años ochenta del siglo XIX, y continúa de un modo más claro en las pinturas del suntuoso salón de baile. Allí, a modo de *quadri riportati*, se encajan varios lienzos pintados al óleo que en realidad cumplen la función de decoración mural ayudados por el engaño de sus marcos y que imitan la decoración moldurada del resto de la habitación (figs. 56-58). Es muy significativo de la imagen que la clientela de estos artistas tuvo de sí misma y del deseo de imitación el hecho de que, en la iconografía de las escenas galantes que representaron Ferrant y Manuel Domínguez, aparezca, como escenario de una de ellas, la escalera de acceso al palacio del marqués de Linares desde su pequeño jardín trasero, visible tras sus rejas. En 1881 ambos pintores estaban trabajando en él cuando asumieron este nuevo encargo, que había sido levantado muy poco tiempo antes.

55. Alejandro Ferrant (atribuido), Pinturas de la caja de la escalera. 1882. Palacio de los marqueses del Pazo de la Merced. ML

56. Vista del salón del Palacio de los marqueses del Pazo de la Merced. ML



57. Manuel Domínguez. *Dos mujeres en un jardín*. 1882. Salón del Palacio de los marqueses del Pazo de la Merced. Archivo autor

58. Alejandro Ferrant. *La salida de las máscaras*. 1882. Salón del Palacio de los marqueses del Pazo de la Merced. Archivo autor



Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos, Madrid

Santa Isabel, 51

Ramón Padró, 1884

El Real Colegio de San Carlos, que había fundado Carlos III, fue transformado en Facultad de Ciencias Médicas en 1843, y se ubicaba a pocos metros del que fuera el Hospital Provincial de Madrid. En un estado “deplorable” en 1879, el decano de la Facultad Juan Magaz decidió hacer una serie de obras para su mejora, que fueron encargadas al arquitecto Francisco Jareño (1818-1892). En ese mismo año tomó posesión como catedrático José Letamendi, un intelectual de amplio recorrido, estrechamente vinculado al mundo del Arte, que había sido alumno del pintor realista Ramón Martí Alsina (1826-1894). Su intervención personal en el proyecto de renovación de la nueva facultad, tal y como desveló Reyero, fue crucial en la definición del programa decorativo del gran anfiteatro, pues sus indicaciones se debieron contemplar muy atentamente tanto por Jareño como por el pintor Ramón Padró (1848-1915), encargado de ejecutar el conjunto pictórico (fig. 59).

Calificadas por Reyero como “*uno de los más significativos ejemplos desde el punto de vista artístico, histórico e iconográfico de la decoración interior de edificios públicos españoles del siglo XIX*”, estas pinturas suponen efectivamente, uno de los mayores empeños artísticos para ennoblecer un establecimiento académico consagrado al estudio y al conocimiento. Ramón Padró, que poco antes de acometer este encargo había pintado con cierto éxito el Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Zamora, se responsabilizó de la decoración de la bóveda plana que ocupa todo el anfiteatro, y que representa *La gloria de la Medicina*. En torno a la figura central de la Fama se ordenan de forma circular las distintas escuelas médicas de la Historia, desde la “ESCUELA GALÉNICA”, identificada en un pergamino, hasta la medicina árabe o la del Renacimiento, que sirve para conceder un protagonismo central a la figura de Vesalio (fig. 60). Protagonismo que identifica el pensamiento del pro-



pio Letamendi, que ya había hecho un proyecto de escuela de Medicina cuya decoración principal estaba protagonizada precisamente por una estatua colosal de ese galeno, y que había subrayado en ocasiones la importancia que concedía a la Historia de la Medicina en su modo de entender la profesión. Por lo visto, la intervención del doctor Letamendi fue mucho más lejos y no se limitó a la selección del argumento central de la bóveda —en la que hay quien ha dicho que, dado que el médico practicó la pintura, llegó a intervenir con sus propias manos en la definición de la figura de Vesalio—, sino que Padró, en un memorial

59. Ramón Padró. Techo del Anfiteatro. 1884. Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos JCML

60. Ramón Padró. Techo del Anfiteatro (detalle). 1884. Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos. JCML



para solicitar la ampliación de sus honorarios, le atribuye la idea de los grandes cuadros con figuras alegóricas de las disciplinas académicas necesarias para la formación de un médico. En principio se planearon doce pero dos de ellas quedaron suprimidas; estaban sólo parcialmente contempladas en el primer proyecto presentado por Jareño, realizado ya a los pocos meses de incorporarse Letamendi a la cátedra madrileña.

Así, efectivamente, la bóveda está rodeada por los retratos de médicos que se identifican con sus propias inscripciones y que también seleccionó el propio Letamendi. Puede leerse, de izquierda a derecha: “GIMBERNAT / QUERALTÓ / RIBAS / LÓPEZ / LACABA / CASTELLÓ / GUTIÉRREZ / HERNÁNDEZ / SÁNCHEZ / MOSÁCULA / GALLEGO / ARGUMOSA / CAPDEVILLA / C. TAGELL / V. SOLÍS / ASUERO / FOUQUET / DRUMEN / MATA / S. TOCA / CORRAL”. Por debajo de esos retratos, formando una escocia de honor, los muros están adornados por las diez monumentales alegorías de las Ciencias Médicas, todas ellas encarnadas por rotundas matronas rodeadas de los signos parlantes de cada especialidad, e identificadas siempre por medio de una inscripción, sobre la que se ubican. Todas están pintadas sobre fondo dorado con una trama geométrica que imita teselas y quedan enmarcadas por motivos geométricos, evocando lejanamente las logias vaticanas. Pueden verse, de izquierda a derecha, las figuras de la *Medicina*, la *Cirugía*, la *Terapéutica*, la *Química*, la *Zoología*, la *Filosofía*, la *Fisiología*, la *Física*, la *Botánica* y por último la *Mineralogía* (figs. 61-64).

Parece ser que el desarrollo de las figuras alegóricas fue mucho mayor de lo que había quedado previsto por Jareño en su memoria inicial. Padró actuó en cierto modo por su cuenta —según Jareño—, o más bien al amparo de las eruditas indicaciones de Letamendi, si se da crédito a lo argumentado por Padró. Por eso el pintor solicitó un pago superior al previsto, que afectaba no sólo al mayor desarrollo que finalmente había tenido la decoración de las alegorías, sino a la ejecución de dos retratos, el de Carlos III, fundador de la institución y el de Alfonso XII, restaurador de la misma; retratos que nunca llegaron a abonarse.

61. Ramón Padró. *Alegoría de la Química*. 1884. Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos. JCML

62. Ramón Padró. *Alegoría de la Zoología*. 1884. Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos. JCML

63. Ramón Padró. *Alegoría de la Botánica*. 1884. Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos. JCML

64. Ramón Padró. *Alegoría de la Terapéutica*. 1884. Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos. JCML





65. Arturo Mérida. Vista del techo y los muros del salón de Actos. 1884. Ateneo de Madrid. JCML

Ateneo de Madrid

Prado, 21

Arturo Mérida, 1884

La corporación nacida en 1835, durante la regencia de María Cristina de Borbón —al tiempo que veían la luz otras instituciones muy parecidas, como el *Liceo Artístico y Literario de Madrid* que luego desaparecieron—, conoció su sede más estable en la que levantaron los arquitectos Enrique Fort (1853-1910) y Luis Landecho (1852-1941), en 1884, en la calle del Prado. El estreno de esta nueva sede coincidió con la revivificación de sus misiones culturales, que alcanzaron su esplendor en los años de la Restauración y en los de la II República, convirtiéndose entonces en la sede natural de importantes citas culturales de la capital de España.

Las decoraciones del interior (fig. 65), estrenadas también en 1884, respondían al espíritu de la institución, destacando las salas adornadas con cuadros legados por sus miembros, o la famosa galería de ateneístas ilustres, que da paso a las salas de tertulia —algunas con conjuntos de pinturas muy notables—, que dotan de una extraordinaria personalidad a la institución. Con un claro sentido protector hacia los propios socios, desde las pinturas murales hasta el amueblamiento e incluso en las obras de tapicerías, fueron llevados a cabo sólo por artistas y artesanos que formaban parte del Ateneo.

La estancia más significativa en cuanto a su decoración fue el espectacular *Salón de Conferencias*, inaugurado la noche del 31 de enero 1884 con un discurso de Antonio Cánovas del



Castillo. Su techo está pintado por Arturo Mérida (fig. 66), ateneísta desde la década anterior que colaboró con Fort y con Landecho tanto en el diseño de la fachada como en la selección de otros detalles que daban identidad a todo el conjunto del edificio, más allá de lo puramente constructivo, especialmente en la decoración con estrellas de cinco puntas, retiradas durante el franquismo por identificarse como una clave masónica de la institución.

Las pinturas de Mérida en el techo del *Salón de Conferencias* representan en el centro a *Apolo con Minerva y con Mercurio*, rodeados por las personificaciones de la *Música*, la *Literatura*, las *Artes Escénicas*, la *Historia*, la *Escultura*, las *Matemáticas*, la *Arquitectura*, la *Física*, la *Pintura*, la *Filosofía*, la *Poesía* y la *Elocuencia*, situadas en tondos. Ejecutadas en un estilo que se calificó por la prensa de su tiempo como de “escuela griega” y que se corresponde con la interpretación modernista del género decorativo hecha por Mérida, están concebidas como una asamblea de las Artes bajo la presidencia de los dioses que las protegen, en clara alusión a la propia estructura del Ateneo, organizado en cátedras que obedecían a una presidencia única de la corporación, y que Mérida conocería bien, pues en los años inmediatamente venideros ostentó varios cargos de gobierno dentro de ella.

Una vez inaugurada la sede, también se decoró con lienzos fijados a la pared la estancia conocida como *La Cacharrería*. La dirección recayó, en 1884, en el pintor Vicente Palmaroli (1834-1896), cuando era ya director de la Academia de España en Roma, que encargó a los artistas españoles que vivían en esa ciudad los retratos de grandes personajes históricos nacidos en España, para esa sala. El propio Palmaroli y Federico Amutio realizaron varios lienzos

66. Arturo Mérida. Pinturas del techo del salón de Actos. 1884. Ateneo de Madrid. JCML

destinados a ornar sus paredes. Además, la gaditana Alejandrina Gessler (1831-1907), conocida como Madame Anselma realizó tres lienzos en 1891, por encargo del propio Ateneo, destinados a sus techos, que representan una *Alegoría de la Poesía y la Música*, *La Verdad venciendo a la Ignorancia* y *La Elocuencia abrigando, bajo la bandera española, a la Paz y las Bellas Artes*, conjunto que completó con un cuarto lienzo con *La Diosa Juno*.

Salón Montano, Madrid

San Bernardino, 3

Germán y Daniel Zuloaga, 1884/1890

El *Salón Montano* se ubicó en el seno de una casa de viviendas de nueva construcción en el centro de la capital. Su arquitecto, Ricardo Montano, era hijo del constructor de pianos que había dado lugar a la saga de su apellido y también al negocio que sufragaba y justificaba dicha construcción. Ricardo reservó los bajos para instalar allí un gran salón de exhibición pública de los instrumentos musicales que vendían y en el que, como mejor promoción de ellos, organizaban conciertos en los que se tocaban los pianos de esa firma española, a imitación del *Salon Pleyel* de París. Así, diseñado con acceso directo desde la calle, se trata de uno de los mejores ejemplos de decoraciones comerciales madrileñas que se conservan todavía. Firmadas por los hermanos Daniel (1852-1921) y Germán Zuloaga, reputados ceramistas y tíos del famoso pintor, las pinturas pueden datarse en la década de los ochenta, aunque no fue hasta 1890 que se inauguró la sala de conciertos (figs. 67 y 68).

El programa mural estuvo dirigido por el propio Ricardo Montano, que seleccionó para los muros un conjunto de pinturas que imitan tapices, con alegorías de la Armonía, la Composición, la Música, la Mecánica, el Comercio o el Teléfono, entre otras, rodeadas de atributos y retratos de compositores célebres. En los techos, obra también de los hermanos Zuloaga, se desplegaron distintas escenas relacionadas con la música, cuyo mayor interés, tal y como ha hecho ver recientemente Tellería, es su dependencia de composiciones pictóricas de fama universal, como son la *Ío* de Corregio, *Safo* y *Alceo* de Alma-Tadema o el *Concierto de Federico el Grande*, de Menzel (fig. 69).



67. Detalle del techo del antiguo Salón Montano. 1884-1890. JCML



Bolsa de Madrid

Plaza de la Lealtad, 1
Luis Taberner, 1893

El siete de mayo de 1893 María Cristina de Austria, reina regente de España, inauguró el flamante edificio de la Bolsa. La institución, aunque se había fundado en 1831, hasta ese momento no disfrutó de una sede fija. Su construcción la dirigió el reputado arquitecto Enrique María de Repullés y Vargas (1845-1922), al resultar ganador del concurso organizado en 1878 para su adjudicación. En cuanto a su decoración interior, corrió a cargo del adornista Francisco Molinelli (1834-1905), que realizó relieves en estucos dorados y blancos entre los que destacan los del salón de pasos perdidos, que repite las tres versiones de la Peseta, en oro, plata y cobre a lo largo de toda la cornisa interior del salón.

El pintor Luis Taberner (1844-1900), ayudado por el dorador y revocador Luis Imbrol, realizó dos grandes composiciones que ocupan respectivamente los salones de Contratar y de Cotizar. La alegoría del techo del salón de Cotizar representa al Comercio, encarnado por una mujer con los atributos de Mercurio, que preside la composición; a sus pies se unen los cinco continentes, que quedan efectivamente enlazados entre sí por medio de modernos cables telegráficos (fig. 71). Pero la decoración más espectacular la reservó Taberner para el salón de Contratación, en el que desplegó una larga serie de alegorías pintadas sobre oro, en lunetos separados y ordenados en tres brazos; se trata de alegorías de las ciudades capitales más prósperas de la Monarquía, encarnadas por mujeres acompañadas de los elementos identificativos de cada una de ellas. Comienza la alegoría de Madrid (fig. 72), seguida de las de Valencia, Bilbao, Zaragoza, Coruña, Santander y Cádiz en el lado izquierdo. Barcelona, Sevilla, Oviedo, Badajoz, Valladolid, Baleares y Granada, ocupan el derecho.

68. Vista de las decoraciones del antiguo Salón Montano. 1884-1890. JCML

69. Detalle del techo del antiguo Salón Montano. 1884-1890. JCML



En los lunetos que corresponden con el muro de acceso, el más corto, se ven las alegorías de Filipinas, Cuba y Canarias, las tres posesiones extrapeninsulares más preciadas de la Corona española (fig. 70). En los dos ángulos de unión lateral con este último brazo hay una alegoría del Trabajo y otra del Capital: “representándose el primero por la colmena, las máquinas, fábricas y útiles diversos, y el segundo por el Banco, las arcas, hucha, títulos de propiedad, valores y monedas” y en el tercer ángulo, el que preside la visión principal del techo, entre la alegoría de Madrid y la de Barcelona, se encuentra la alegoría principal, que representa *La Prosperidad de España bajo la protección de la Paz*, que sostiene una filacteria con el lema “*COMMERCIVM PACEM FIRMAT*”; ese era el título del proyecto con el que Repullés había ganado el concurso constructivo y explica aquí la complicidad del pintor con el arquitecto. Por debajo de la decoración pintada, corre además un friso con los escudos en relieves de los países con los que España, hasta ese momento, había mantenido sus más prósperas relaciones comerciales.

Palacio del Marqués de Cerralbo, Madrid (actualmente Museo Cerralbo)

Ventura Rodríguez, 17

Máximo Juderías y José Soriano Fort, h. 1893

El arquitecto Alejandro Sureda levantó entre 1885 y 1893 uno de los pocos palacios que se conservan como testimonio de la ocupación más elitista de un barrio extraordinariamente próximo a Palacio, en el que también acabaría habitando la infanta Isabel de Borbón, y al que incluso pensó en mudarse —adquiriendo unos terrenos y comenzando el proyecto de un palacete— la propia reina regente María Cristina de Austria, después del matrimonio de Alfonso XIII con la princesa Victoria Eugenia de Battemberg, en 1906.

El edificio fue proyectado como residencia aristocrática y como galería de exhibición de las crecientes y diversas colecciones artísticas y arqueológicas del marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (1835-1922), reputado coleccionista. Aunque el interiorismo del edificio está concebido con suntuosidad, el Marqués debió de distinguir bien entre las habitaciones destinadas a albergar sus variadas colecciones y las que dedicó a la vida cortesana a la hora de plantear las líneas generales de su decoración. Así, los dos conjuntos pictóricos murales más importantes conservados en este palacio, el salón de baile y el del chaflán (fig. 74), estuvieron dedicados a las recepciones públicas del Marqués, algunas de ellas con un marcado cariz político de corte carlista, mientras que esos conjuntos no los encargó —a diferencia de Linares (véase), por ejemplo— para las estancias dedicadas al uso privado de la familia, o para las salas de exposición de sus colecciones.

Además, Cerralbo se desmarcaría de otros modelos de comitencia aristocrática, encomendando las decoraciones pintadas a artistas desconocidos en la escena artística madrileña que puso bajo su protección y que debieron el mayor impulso de su carrera a esos encargos. Sin embargo, esos jóvenes protegidos suyos, Máximo Juderías (1867-1951) y sobre todo, José Soriano Fort (1873-1837), desarrollaron un conjunto pictórico cuya audacia en sus planteamientos superó a las decoraciones del Palacio de Linares.

Efectivamente, el salón de baile, pintado por Juderías, supone un claro intento de superación del marco arquitectónico, en el que las pinturas de la superficie del techo tienen una clara continuidad narrativa en las escenas desplegadas a lo largo de las fajas cóncavas que lo unen con los muros. Las figuras de su *Danza de los Dioses* (fig. 73) resueltas en 1892 con colores

70. Luis Taberner y Montalvo. *Vista parcial del techo de la Sala de Cotizaciones*. 1893. Palacio de la Bolsa. JCML

71. Luis Taberner y Montalvo. *Techo de la Sala de Contratación*. 1893. Palacio de la Bolsa. JCML

72. Luis Taberner y Montalvo. *Alegoría de Madrid*. (Detalle del techo de la Sala de Cotizaciones). 1893. Palacio de la Bolsa. JCML



73. Máximo Juderías. *La danza de los dioses*, h. 1893. Techo del salón de baile. Palacio de los marqueses de Cerralbo. ML



74. José Soriano Fort y Máximo Juderías. Pinturas del Salón del Chaflán, h. 1893. Palacio de los marqueses de Cerralbo. ML



emplomados, a modo de grisalla, ocupan una escena espectacular que abarca toda la superficie del techo hasta el borde de unión con los muros. Recorridos por molduras doradas que son el único recuerdo de los límites arquitectónicos del espacio. El despliegue del conjunto de pinturas del *salón del chaflán* o *salón de té*, lleva la superación de los límites arquitectónicos de la pintura decorativa en Madrid a uno de sus mejores y más atrevidos ejemplos madrileños. Realizadas por José Soriano Fort con la colaboración de Juderías, las pinturas solo respetan los límites impuestos por los vanos y conceden a la cornisa del techo toda la contada presencia de elementos estrictamente arquitectónicos integrados en ellas. Las escenas campestres, de inspiración pastoril, constituyen un enorme trampantojo paisajista.

Ministerio de Fomento, Madrid

Actualmente Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. Paseo de la Infanta Isabel, 1
Alejandro Ferrant y Manuel Domínguez Sánchez, 1897

Tras una larga serie de proyectos arquitectónicos frustrados, en 1893, el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923) asumió finalmente la responsabilidad de construir una sede para el Ministerio de Fomento en las antiguas Huertas de Atocha, sobre los cimientos de otros viejos planes constructivos. Consciente del uso que habría de tener el nuevo edificio, Velázquez Bosco convocó en el mismo año de 1893 a Daniel Zuloaga para que desarrollara la decoración cerámica de la fachada, lo que le permitió mantener una clara unidad de estilo, similar a la de sus anteriores proyectos públicos de mayor envergadura.

Velázquez Bosco, además, consciente del sólido prestigio que en el terreno de las pinturas murales se habían fraguado tanto Alejandro Ferrant (1843-1917) como Manuel Do-



75. Vista de la bóveda de la escalera principal del antiguo Ministerio de Fomento. PL

mínguez (1840-1906), contó con estos dos pintores para que asumieran la decoración más representativa del edificio, el ornato de los muros de la caja de la escalera principal, llamada a convertirse en la pieza más famosa de toda la construcción. La solución ofrecida por ellos, en 1897, fue la de uno de los conjuntos que mejor representan la fiebre entusiasta que embargó a muchas decoraciones públicas antes de la crisis política y cultural en torno a 1898 y en realidad, es la última gran decoración pública realizada por este dúo de artistas que ofrecían, con este conjunto de pinturas, el punto final del neobarroquismo que las caracterizó durante los primeros años de la Restauración (fig. 75). En efecto, en torno a un gran óculo central que ordena el espacio de la escalera imperial, y sustentado por cuatro pechinas con suntuosos relieves escultóricos, se sitúan numerosas figuras de Manuel Domínguez, que encarnan las Artes, las Ciencias y los Oficios que estaban bajo el control administrativo del Ministerio, presididos por una alegoría triunfante de España, de Ferrant (fig. 76). La extraordinaria figura femenina que encarna a la patria abraza la Corona y el escudo de la Monarquía, rodeada del león y del águila, bajo la protección de un genio alado que representa el Entendimiento y que corona con laureles y palmas la Prosperidad, que la rodea. Sobre ellos puede leerse la inscripción “*DOCTARUM PRAEMIA FRONTIUM*” que, extraído de las *Odas* de Horacio, alude a las justas recompensas de los sabios como obligación del Estado. Para subrayar el protagonismo de ese fragmento pictórico, Ferrant recurrió a situarlo ante un fondo dorado, que contrasta con el celaje azulado del resto de la composición.

Además, la pintura se rodea de ocho medios lunetos con otras tantas alegorías, de Domínguez, que recuerdan estilísticamente los trabajos del Palacio de Linares, pero que en este caso representan las competencias más importantes del Ministerio. Concebidas como figuras con atributos que razonan su especialización, se conocen algunos dibujos preparatorios para varias de ellas. Además, Domínguez, asumió también el techo del

76. Alejandro Ferrant. *Alegoría de España*. 1897. Bóveda de la escalera principal del antiguo Ministerio de Fomento. PL



77. Manuel Domínguez. Detalle del techo del despacho del Ministro. 1897. Antiguo Ministerio de Fomento. PL



despacho principal del edificio, el del ministro de Fomento (fig. 77). En él representó una alegoría del Ministerio, con personificaciones de sus competencias encarnadas por figuras clásicas formando un grupo de extraordinario decorativismo, buena muestra de las suntuosas maneras neovenecianas del artista madrileño. Su boceto y su cuidadoso dibujo preparatorio, también conocido, permiten comprender bien los dilatados procesos de ejecución con que el artista asumía sus encargos y la funcionalidad de estos materiales ante la clientela oficial.



Palacio Bauer, Madrid (actualmente Escuela Superior de Canto)

San Bernardo, 44

Arturo Mérida, h. 1898

Un viejo y complejo edificio de la calle de San Bernardo, con vuelta a Pez y a Pozas, fue propiedad del Noviciado de la Compañía de Jesús y luego de los marqueses de Valparaíso. En 1896 ese inmueble fue heredado por Germán Bäuer (1865-1917) de su padre, Ignacio Bäuer, representante de los Rothschild en España y uno de los banqueros más ricos y mejor situados en Madrid. Éste fue adquiriendo la propiedad de todo el edificio, comprándose por partes a sus diversos propietarios, con el afán de construir un palacio moderno integrado en una de las zonas más añejas de la Capital. Padre e hijo fueron conocidos coleccionistas por la excepcional importancia de algunas de sus piezas de pintura antigua y moderna. A la muerte de su padre, Germán encargó al arquitecto Arturo Mérida (1849-1902) una reforma integral del interior de su casa (figs. 78 y 79) que pudo inaugurarse en 1898, con una fiesta mítica de la que han quedado numerosas crónicas.

Aunque Mérida intervino en varias estancias, el ejemplo de pintura mural más importante lo ejecutó en el llamado *Hall*, que era en realidad un salón de fiestas diseñado y pintado por él, cuyos trabajos comprenden figuras fantásticas integradas en la arquitectura y los *putti*, algunos de los cuales se han perdido en las distintas readaptaciones que ha sufrido a lo largo del siglo XX esa estancia de la casa; además, el artista diseñó el resto de detalles decorativos del conjunto, que incluyen mármoles, cerámicas y bronces.

Por otro lado, en su interior se encontraba también la salita concebida como homenaje permanente a la sensibilidad artística de Ignacio y que fue ideada y ejecutada por Mariano Benlliure (1862-1947) en un estilo de suntuosidad preciosista que incorporaba varios relieves y esculturas.

78. Arturo Mérida. Pinturas del Salón de baile, h. 1898. Palacete Bauer. ML

79. Arturo Mérida. Pinturas del Salón de baile (detalle), h. 1898. Palacete Bauer. ML

Bibliografía

Anónimo, “Variedades”, en *La Época*, 6 de octubre de 1876.

ARBEX, J. C. (1988): *El Palacio de Fomento*, Ministerio de Agricultura, Madrid.

ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1998): “Las artes plásticas”, en, VV. AA. *El Congreso de los Diputados*. Congreso de los Diputados, Madrid: 240-315.

AZCUE BREA, L. (1985): “Madame Anselma, pintora gaditana de origen ruso, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.” *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 61: 259-279.

BALART, F. (1892): *Impresiones. Literatura y Arte*, Librería de Fernando Fe, Madrid.

BARÓN, J. (1992): “La decoración del Palacio del Marqués de Linares. Datos y documentación”, en VV. AA. *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares. Volumen I. Las Artes decorativas*. Electa, Madrid: 29-48.

BARÓN, J. (2007): “El Rey Pelayo y el origen de la Reconquista en la obra de Federico de Madrazo”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 25, n° 43: 142-159.

CAPELLA, M. (1948): *La Casa-Palacio de la Cámara de la Industria de Madrid (antigua mansión de los Duques de Santoña). Sus antecedentes históricos. Su valor artístico actual*. Cámara Oficial de la Industria, Madrid.

CARRERAS Y CANDI, F. (1922): *Lo pintor Francisco Sans y Cabot (1828-1881)*, Academia Provincial de Bellas Artes, Barcelona.

CASADO ALCALDE, E. (1987): *La Academia española en Roma y los pintores de la primera promoción*, 2. Vols. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

CASADO ALCALDE, E. (1990): *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

CASADO ALCALDE, E. (1996): “El recientemente desaparecido techo de Ferrant en los escolapios de san Antón”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 36: 163-166.

CASTELAR, E. (1859): “El techo del Paraninfo de la Universidad Central”, *La América, crónica hispano-americana*.

DIEZ GARCÍA, J. L. (1989): “Dibujos de teatro de Manuel Castellano en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 10, n° 28: 87-100.

DÍEZ GARCÍA, J. L. (1999): *Vicente López (1772-1850)*, 2 vols. Fundación de Apoyo al Historia del Arte Hispánico, Madrid.

DÍEZ GARCÍA, J. L. (ed.) (2007): *Eduardo Rosales (1836-1873). Dibujos. Catálogo razonado*. 2 vols. Fundación Botín. Santander.

- DÍEZ GARCÍA, J. L. (2010): *La pintura isabelina. Arte y Política*. Real Academia de la Historia. Madrid.
- EGUREN, J. M. y MADRAZO, F. P. (1856): *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados, publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo*, Congreso de los Diputados, Madrid.
- EGUREN, J. M. (1858): *Noticia de la restauración del templo de las señoras comendadoras de Calatrava*. Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid: 17.
- ENSEÑAT BENLLIURE, L. (2000): “La decoración del saloncito Baüer de Mariano Benlliure”, en *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, centenario de un homenaje*, Generalitat Valenciana, Valencia: pp. 44-45.
- ESPÍ VALDÉS, A. (1975): *El pintor Emilio Sala y su obra*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- GARCÍA BARRIUSO, P. (1975): *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*. Escudo de Oro. Madrid.
- GARNELO Y ALDA, J. (1925): “La Sociedad Española de Excursiones en acción. Visita a las colecciones de arte de los Sres. Marqueses del Riscal”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XXXIII, 2º trimestre: 153-160.
- GONZALEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (2010): *Los palacios de la Castellana. Historia, arquitectura y sociedad*. Turner, Madrid.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (2011): *El Patrimonio histórico artístico del Congreso de los Diputados*, Congreso de los Diputados, Madrid.
- MARTÍN, V. (1987): *Historia artística del Palacio de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid*, Cámara de Comercio e Industria. Madrid.
- MESONERO ROMANOS, R. (1861): *El Antiguo Madrid: paseos histórico-anecdóticos por las calles de esta villa*. F. de P. Mellado, Madrid.
- MIGUEL EGEEA, P. (1983): *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*. Fundaciones Vega Inclán, Madrid.
- MONTE-CRISTO, (2013): *Los salones de Madrid*, [Estudio, edición y notas por Germán RUEDA], RH+. Madrid.
- NAVARRO, C. G. (2003): “Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 21, nº 39: 60-87.
- NAVARRO, C. G. (2007): “Joaquín Espalter en Italia. A propósito de las pinturas y aguadas del Museo del Prado”, *Spanien und Deutschland: Kulturtransferim 19. Jahrhundert*, Vervuet-Iberoamericana, Frankfurt: 145-174.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1972): “Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)”, *Goya*, nº 106: 234-241.

NAVASCUÉS PALACIO, P. (1973): *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.

NAVASCUÉS PALACIO, P. (1983): *Un palacio romántico. Madrid, 1846-1858*, El Viso, Madrid.

OSSORIO Y BERNARD, M. (1884): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, [reimp. 1975].

PARDO CANALÍS, E. (1987): “Los Evangelistas de Rosales”, *Goya*, nº 201, noviembre-diciembre: 130-134.

REYERO HERMOSILLA, C. (1986): “Las pinturas del gran anfiteatro de San Carlos de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, Nº 59: 171-182.

REYERO HERMOSILLA, C. (1993): “Las pinturas de Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores en el Colegio Eclesiástico Español de Roma”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 53: 13-28.

RINCÓN, W. (1992): “Estudio iconográfico de las pinturas del Palacio de Linares”, en VV. AA. *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares. Volumen I. Las Artes decorativas*. Electa, Madrid: 106-165.

SALES, E. (1881): “Cartas a un amigo sobre la exposición de Bellas Artes. III”, *Crónica de la Música*, nº 142, año IV.

SALVÁ HERÁN, A. (1997): *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*. Congreso de los Diputados. Madrid.

SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R. (2011): “Una grisalla de Francisco Martínez Salamanca para la decoración efímera del Museo del Prado con motivo de la jura de la infanta Isabel como princesa heredera”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 29, nº 47; 120-133.

SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PÍEROLA, C. (1953): “Máximo Juderías Caballero (1867-1951)”, *Arte Español*, t. XIX.

TELLERÍA BARTOLOMÉ, A. (2014): *Informe. El salón Montano*, Madrid.

TORMO Y MONZÓ, E. (1945): “El Paraninfo de la Central, antes templo del Noviciado, y los muy nobles retablo y sepulcro subsistentes”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 49: 171-250.

TOVAR MARTÍN, V. (1987): *Historia artística del Palacio de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid*, Cámara de Comercio e Industria. Madrid.

VV. AA. (1992): *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares. Volumen I. Las Artes decorativas*. Electa. Madrid.

VV. AA. (2010): *Palacios de Madrid*, Comunidad de Madrid. Madrid.

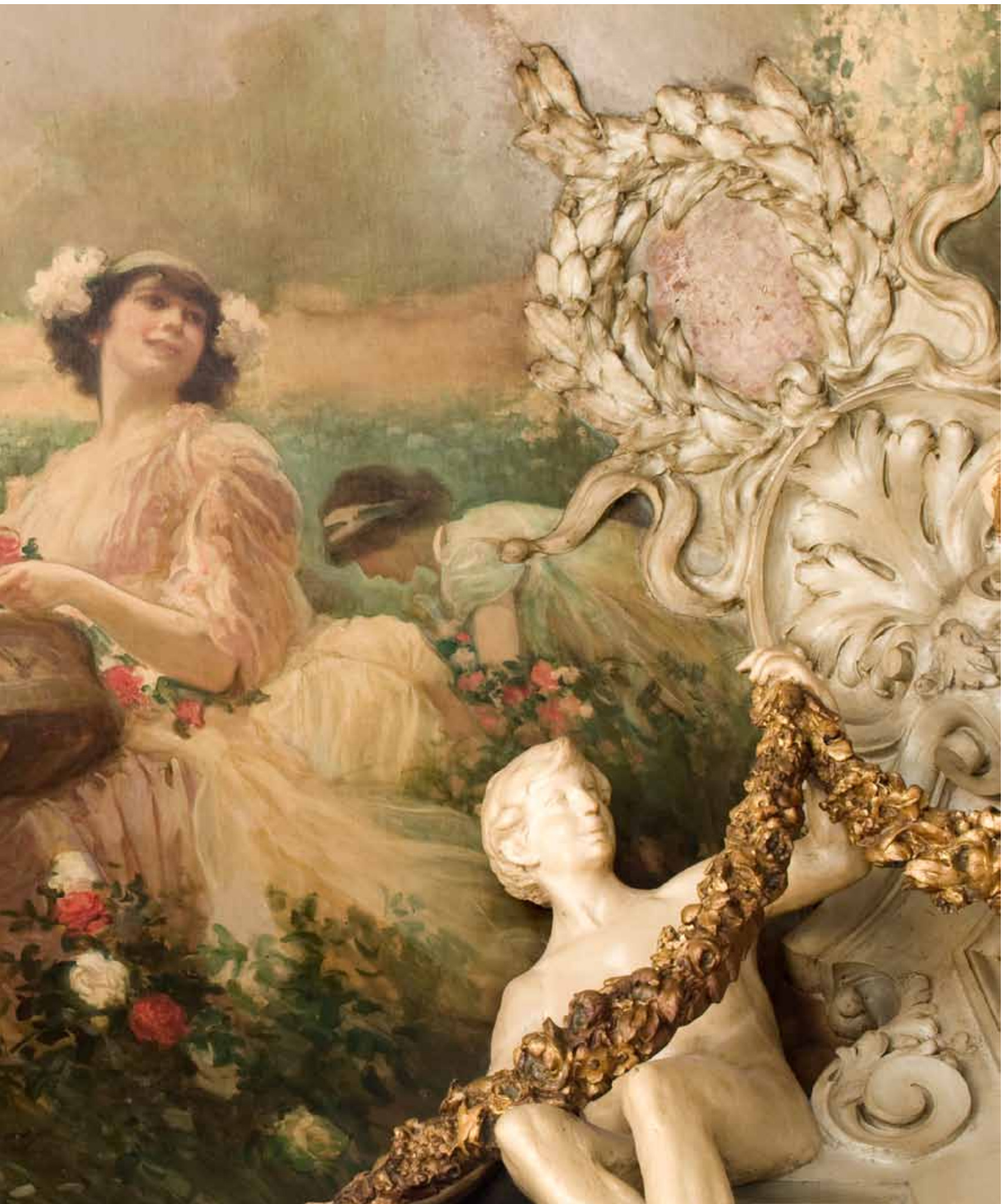
VELAR DE MEDRAZ, E. (1848): “Nobles Artes”, *La España*, 31 de mayo: 3-4.

X. “Salón de Contrataciones de la Nueva Bolsa de Madrid”, *Resumen de Arquitectura*, 1 de julio de 1893, pp. 49-51.

ZOZAYA MONTES, M. (2010): “El techo de la perfección: las pinturas del Ateneo de Arturo Mérida”, en *Las estrellas del Ateneo*. Ateneo de Madrid. Madrid: 43-92.



**Siglo XX
y nuevas tendencias**





Tradición y vanguardia en la pintura mural madrileña contemporánea

Genoveva Tusell García

El siglo XX supone la renovación de la pintura mural. Si bien la técnica al fresco puro continúa utilizándose, los artistas comienzan a experimentar con nuevos soportes y materiales, lo que implica un cambio determinante en la manera de entender la pintura mural. Se emplean nuevos soportes murales como cemento, hormigón, fibrocemento o materiales sintéticos, sobre los que se pinta con los más variados materiales: pinturas acrílicas, vinílicas, silicatos y emulsiones. En lo referente a la preparación del soporte también se ensaya con distintos tipos de mortero e imprimaciones, llegando incluso a pintar directamente sobre el muro. Sin embargo, estas experimentaciones en ocasiones se emprenden sin un estudio previo en profundidad y sin el cuidado técnico que requerirían algunos materiales hasta entonces poco utilizados o desconocidos para el artista. No es de extrañar que por este motivo tengamos que lamentar la desaparición de algunos murales transcurrido un breve lapso de tiempo desde su realización.

Todo esto hace que los ejemplos que trataremos en este capítulo de la pintura mural madrileña del siglo XX sean de lo más variado y no se circunscriban únicamente a la técnica al fresco puro. En este sentido, las obras seleccionadas para este análisis responden a dos criterios elementales: que tengan una concepción mural evidente, con referencia a su integración con la arquitectura y al carácter monumental, sin que sea condición imprescindible que el mural esté pintado directamente en el muro; y en segundo lugar, que todas ellas estén encuadradas dentro de la pintura como forma de expresión técnica. De acuerdo con estos criterios, hemos prescindido de las vidrieras, mosaicos y relieves cerámicos, que aunque cumplen el primer requisito, no cumplen el segundo ya emplean en su ejecución técnica otros materiales que no son estrictamente la pintura. Tampoco hemos querido realizar un catálogo exhaustivo de la pintura mural madrileña en este siglo, sino que se han seleccionado los ejemplos más sobresalientes conforme a su calidad técnica, sus especiales características o su excepcionalidad.

A comienzos del siglo XX asistimos a un auge de la pintura mural ligado a la construcción de palacetes para la aristocracia y la burguesía. La moda de encargar murales se mantuvo con fuerza hasta la Primera Guerra Mundial y los jóvenes artistas españoles comenzaron a cambiar por París el tradicional viaje a Italia¹. Con la decoración de sus palacios, los aristócratas mostraban su gusto por las artes, revistiéndose de un halo principesco que los entroncaba con el mecenazgo ejercido por los grandes señores del Renacimiento italiano. Las pinturas realizadas por Emilio Sala y Cecilio Pla en el Salón Real del Casino de Madrid vuelven la vista sobre los grandes pintores clasicistas de finales del XIX que vestían a personajes contemporáneos

¹ López Fernández (2001, pág. 48)

Doble página anterior:
Casino de Madrid. Salón Real.
Cecilia Plá. Foto JCML

Página izquierda:
Banco de Bilbao (Madrid). *El trabajo intelectual*. Aurelio Arteta.
Foto JCML

de doncellas o efebos griegos y romanos. El auge de la pintura mural se muestra también en el encargo recibido por Joaquín Sorolla para decorar la biblioteca de la Hispanic Society of America con su *Visión de España*, al tiempo que realiza las pinturas para decorar el comedor de su casa-museo madrileña. Los grandes conjuntos de pintura mural decoraron no sólo los palacetes aristócratas, sino también los edificios más importantes y representativos de la capital, desde los Ministerios a las sedes de los Bancos y las iglesias de nueva planta.

Como no podía ser de otra manera, la guerra civil marca un punto de inflexión en el desarrollo artístico del país, abriéndose un periodo de escasa producción muralista que llegará hasta el fin de la posguerra. Durante el conflicto bélico asistimos además a la destrucción de parte de nuestro patrimonio artístico, como es el caso de los murales que José María Sert realizó para la Catedral de Vic (1900-1927) o la capilla del madrileño Palacio de Liria. Sert se había convertido en el más destacado representante y renovador del muralismo español, gozando además de una notable proyección internacional. Su figura será recuperada por el franquismo español como uno de los grandes maestros del pasado que por el colosalismo de sus composiciones, su virtuosidad técnica y la grandilocuencia de sus conjuntos, podía engrandecer propagandísticamente al nuevo estado y encauzar la tarea de los jóvenes muralistas². Sert es además un gran renovador de la pintura mural, utilizando fondos de pan de oro o de tonos metálicos pintando sobre ellos con veladuras de óleo en tonos ocres y tierras. De esta manera consigue dotar a sus murales de una gran luminosidad y un efecto de perforación del muro que crea sensación de profundidad. El pintor se valió también de la fotografía para la realización de fotomontajes que le servían para la composición de las escenas.

La decoración mural de edificios es sensiblemente más importante en los años cincuenta, coincidiendo con una cierta recuperación económica. Durante el periodo en que Joaquín Ruiz Giménez ocupó en Ministerio de Educación³, muchos edificios pertenecientes a instituciones estatales son decorados por muralistas. Se reforman antiguas iglesias y se construyen otras de nueva planta, es el momento en el Instituto Nacional de Colonización crea los denominados Poblados de Colonización y muchos jóvenes artistas que más adelante se decantan por la abstracción intervinieron en la decoración de iglesias y capillas. Carlos Sáenz de Tejada, uno de los grandes ilustradores del franquismo, recuperó la técnica de José Luis Sert para la decoración de edificios estatales, militares, públicos y privados.

La pintura mural fue abriéndose progresivamente a la utilización de nuevas técnicas y materiales dejando de lado las técnicas más tradicionales. En nuestra selección de obras hemos querido dar cabida a estos nuevos materiales y técnicas, cuya evolución tendrá su máxima expresión en el gran mural que Lucio Muñoz realizó para la Asamblea de Madrid. La madera, presente en toda la trayectoria artística de Muñoz, se transforma aquí en un telón de fondo suspendido sobre el salón de plenos, produciendo un efecto de un cuadro realizado a escala monumental y *transportado* al muro del testero del edificio⁴. El artista utiliza la madera tallada acentuando el vigor de los relieves en contraste con zonas lisas en una combinación de masas y vacíos, sonidos y silencios, palabras y pausas. Las dimensiones de la obra, su emplazamiento en el conjunto del edificio, el juego de las posibilidades de percepción en relación con el espacio y la escenografía arquitectónicas, fueron aspectos muy tenidos en cuenta por el artista y que inciden de manera fundamental en el carácter y efecto de la obra.

En el siglo XX se pinta tanto en los muros interiores como exteriores de los edificios. El gran problema de la pintura sobre fachadas es que está expuesta no sólo a la contaminación y degradación del ambiente sino también, en el caso de los materiales modernos, a una evolución futura que desconocemos. Carlos Franco realizó en 1992 una de las más originales

2 Ureña (1981, pág. 116)

3 En 1955, coincidiendo con el centenario de la firma por Isabel II del Real Decreto que creaba la Escuela de Ingenieros Agrónomos y Peritos Agrícolas, se realiza una exposición en la sede de la Escuela en la madrileña Ciudad Universitaria y se le encarga a Jesús de la Sota el mural del vestíbulo de la exposición y a Manuel Mampaso murales para el pasillo, escalera y otras dependencias. Ureña (1981, págs. 118-119)

4 Nieto (1989, pág. 119)

intervenciones en un edificio histórico, pintado la fachada de la Real Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid. Con un estilo moderno y colorista que respetaba al mismo tiempo el carácter de la plaza, realizó un conjunto mural basado en personajes mitológicos como Cibele, Proserpina, Baco o Cupido y otros pasajes imaginarios creados por el artista pero relacionados con la historia de Madrid⁵. No hemos querido concluir nuestro recorrido sin hacer referencia al arte urbano, que vive su eclosión en el Madrid de los ochenta y la *Movida*. Artistas del graffiti como Muelle *decoraron* la ciudad en una actividad al margen de las instituciones pero que ya forma parte del paisaje urbano de Madrid. Las manifestaciones artísticas han pasado a ocupar todos los aspectos de la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad y están íntimamente unidos a las iniciativas de recuperación de edificios y barrios degradados a través del denominado *Arte urbano*.

5 Gallardo López, M. Dolores “La iconografía de la fachada de la Real Casa de la Panadería” en AAVV (2004-2005, págs. 27-32)

Ejemplos representativos

- Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Colmenar de Oreja
- Sacramental de San Lorenzo y San José, Madrid *
- Palacio de la Marquesa de la Oliva, Madrid, actualmente Instituto Médico Láser
- Casa Pérez Villaamil, Madrid
- Casino de Madrid, Madrid
- Museo Sorolla, Madrid
- Palacio de Amboage, Madrid, actualmente Embajada de Italia
- Real Basílica de San Francisco el Grande, Madrid
- Banco de Bilbao, Madrid, actualmente Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, Comunidad de Madrid
- Palacio de Liria, Madrid
- Teatro-Cine Fígaro, Madrid
- Café Lion, Madrid
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid
- Iglesia parroquial del Espíritu Santo, Madrid
- Instituto Nacional de Industria, Madrid, actualmente Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
- Ermita de San Isidro, Real Cortijo de San Isidro, Aranjuez
- Iglesia parroquial de San Agustín, Madrid
- Iglesia parroquial de San Lorenzo, Madrid *
- Colegio Jesús-María, Madrid
- Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz, Madrid
- Iglesia parroquial del Santísimo Cristo de la Victoria, Madrid
- Monasterio de la Inmaculada Concepción, Loeches
- Iglesia parroquial de Santa Rita, Madrid
- Iglesia parroquial de los Sagrados Corazones, Madrid
- Casa de la Panadería, Madrid
- Asamblea de Madrid, Madrid
- Graffiti calle Montera, Madrid
- Santa Iglesia Catedral Santa María la Real de la Almudena, Madrid
- Proyecto de Arte Urbano. Barrio Tetuán, Madrid

* Obra restaurada por la Comunidad de Madrid

Iglesia de Santa María la Mayor, Colmenar de Oreja

Calle Boticas 1

Ulpiano Checa, 1897 y 1901

La primera iglesia construida en este lugar data de 1171, y se creó con características románicas e influencias cistercienses. En 1553 se amplió y fue terminada a finales del siglo XVI con colaboraciones de Juan de Herrera y con un valioso retablo en el altar que se perdió en la guerra civil. Sin embargo, todavía sufriría distintas modificaciones, ya que a principios del siglo XVII se construyeron diversas capillas así como un coro bajo y en el siglo XIX fue necesaria una restauración, pues un incendio destruyó el chapitel y la armadura de la iglesia. Su exterior destaca por el uso de la piedra del lugar, destacando sus grandes contrafuertes y los volúmenes de las diversas capillas. El interior del templo presenta una planta de salón con tres naves cubiertas con bóvedas vaídas y cabecera plana. El retablo que podemos ver actualmente fue realizado en 1957 por Francisco Gálvez, intentando imitar al original desaparecido destruido. A ambos lados, flanqueando al retablo, se encuentran dos murales al fresco realizados por el pintor de la localidad Ulpiano Checa.

Ulpiano Fernández-Checa y Saiz (1860-1916) es reconocido como uno de los pintores españoles de finales del siglo XIX y comienzos del XX que lograron una mayor fama y prestigio internacionales. Nacido en Colmenar de Oreja, se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue pensionado en Roma, obteniendo la Primera Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 por su obra *La invasión de los bárbaros*. En el verano de 1897 pintó dos grandes murales de 64 metros cada uno a ambos lados del presbiterio de la Iglesia de Santa María en su ciudad natal. En el lado izquierdo o lado del Evangelio representó *La Anunciación del Arcángel San Gabriel a nuestra Señora* y en el derecho o lado de la Epístola *La presentación de la Santísima Virgen María en el templo* (figs. 1 y 2). En ambos Checa demuestra su conocimiento de la pintura italiana del Renacimiento así como su gusto por un cierto simbolismo de fin de siglo. Cada una de las escenas transcurre bajo tres arcos sostenidos por cuatro columnas que imitan el mármol rojo vetado y sobre ellas cuatro clipeos con los atributos de los cuatro Evangelistas —el león, el toro, el Ángel y el Águila— que se alternan con otros cuatro con los emblemas de las cuatro virtudes. Encima de ellos se representa una repisa adornada con figuras grotescas, muy del gusto renacentista, que se intercalan con la repre-

1. Iglesia de Santa María la Mayor (Colmenar de Oreja). *La Anunciación del Arcángel San Gabriel a nuestra Señora*, Ulpiano Checa, 1897. Foto JCML



2. Iglesia de Santa María la Mayor (Colmenar de Oreja). *La presentación de la Santísima Virgen María en el templo*, Ulpiano Checa, 1897. Foto JCML



sentación de las armas de la Nación, las de la Provincia, las de la villa de Colmenar de Oreja, las del Pontificado y las de la Diócesis. La parte superior se corona con dos grandes leyendas latinas que identifican cada una de las escenas: *Ave, María, gratia plena, Dominus tecum* para la Anunciación; y *Ecce ego, Domine, vocasti enim me* en el caso de la Presentación de la Virgen.

En el fresco de la Anunciación aparecen tan sólo las dos esbeltas figuras protagonistas de la escena. El Arcángel que emerge en un haz de luz de entre las nubes envuelto en blancas vestiduras, portando la azucena que simboliza la virginidad de María e indicando con su mano derecha hacia el cielo en alusión al anuncio que trae de Dios Padre. La escena se desarrolla en



el interior de una pequeña casa de Nazaret en el que la Virgen recibe el mensaje sorprendida y con la cabeza inclinada en señal de humildad. En la escena de la Presentación sobresale la figura del Sumo Sacerdote, que recibe a la entrada del templo a la Virgen niña, arrodillada junto a sus padres San Joaquín y Santa Ana. Checa costeó todos los gastos derivados de la realización de los frescos, que fueron concluidos en el mes de octubre e inaugurados con una misa solemne. El Museo Ulpiano Checa de Colmenar de Oreja conserva además dos pequeños bocetos al óleo de ambos murales.

Tres años más tarde, en el verano de 1900, el artista regresó a la iglesia de Santa María para concluir su decoración pictórica. Su intención era repetir una imagen —la de San Cristóbal— que había tratado ya con ocasión de la copia que hizo de un fresco del pintor renacentista Andrea Mantegna conservado en Padua (fig. 3). El mural se encuentra a los pies de la nave central de Colmenar de Oreja y mide 11 metros de alto por 7 de ancho. En él se representa a San Cristóbal en el momento de vadear el río portando sobre su hombro derecho al Niño y apoyándose en un pino. La figura del santo nos sorprende por su elevada estatura y notable musculatura, por sus formas rotundas y pesadas. Sobre su hombro el Niño bendice con su mano derecha la acción del santo, como aprobando su ejemplar comportamiento, mientras en la mano izquierda sostiene un globo rematado por una cruz, simbolizando al mundo cristiano. El pintor obvia la iconografía tradicional en la que la escena tiene lugar durante la noche para recrearse en la luz y el color del atardecer, mostrando un gran dominio de la técnica fruto de su dilatada experiencia en el campo de la pintura mural. El mural fue salvajemente atacado durante la Guerra Civil, ya que la iglesia se utilizó como cochera y almacén y, al abandonarla las tropas de la República se esparció sobre ella todo el aceite almacenado y se le prendió fuego. Además de importantes destrozos, el incendio causó graves daños al mural que se acrecentaron con una errónea restauración a cargo de unos estudiantes de Bellas Artes. Gracias a la acertada restauración llevada a cabo por la Comunidad de Madrid en 1998, se devolvió al mural el color que había perdido y un aspecto cercano al original.

3. Iglesia de Santa María la Mayor (Colmenar de Oreja). *San Cristóbal*, Ulpiano Checa, 1901. Foto JCML

4. Sacramental de San Lorenzo y San José (Madrid). Capilla, 1901. Foto JCML



5. Palacio de la marquesa de la Oliva (Madrid). Salones J. del Val, 1906. Foto ML

Capilla de la Sacramental de San Lorenzo y San José, Madrid

Calle La Verdad s/n, 1901

La capilla fue proyectada por Juan J. Sánchez Pescador, que sucedió a Pedro Tomé entre 1852 y 1866. Se trata de una construcción con planta de cruz griega, con un núcleo central octogonal destacado en alzado y cubierto con una bóveda con ocho paños decorada al fresco, que se abre en su centro por un lucernario. La cúpula está decorada con pinturas murales de principios del siglo XX que fueron restauradas por la Comunidad de Madrid. La humedad ocasionada por las filtraciones de la cubierta había dañado las pinturas de la bóveda, que con la restauración recuperaron su color e imagen original (fig 4).

Palacio de la Marquesa de la Oliva, Madrid

Paseo General Martínez Campos 33

J. del Val, 1906

El Palacio de Nerva, llamado así por ser un encargo de la marquesa de Oliva y de Nerva, es un singular y notable ejemplo de la arquitectura madrileña de finales del siglo XIX y comienzos del



6. Casa Pérez Villaamil. Casa Watteler (Madrid). Pinturas del portal, 1907. Foto YL

XX y está emplazado en el Paseo del General Martínez Campos. El arquitecto Valentín Roca y Carbonell (1863-1937) construye en los años 1904 a 1906 el Palacio de Nerva con un estilo ecléctico a medio camino entre el clasicismo al modernismo. En la crujía de fachada se sitúan las estancias más importantes con salones y salas de grandes dimensiones ricamente decorados entre los que destacan los grandes óleos y artesonados que decoran los techos de los salones (fig. 5).

Casa Pérez Villaamil, Madrid

Plaza de Matute 11
Casa Watteler, 1907

La Casa Pérez Villaamil fue diseñada en 1906 por el arquitecto Eduardo Reynals como un edificio de viviendas alquiladas, dentro de un estilo modernista que siguió modelos belgas con ciertos toques francesados. Se trataba de un encargo del ingeniero Enrique Pérez Villaamil, nieto del pintor Genaro Pérez Villaamil, quien se reservó la planta alta y la terraza para su residencia. Situada en la recoleta Plaza de Matute, las obras para su construcción concluyeron en 1907, aunque el proceso de alquiler no empezaría hasta 1908. Se trata de uno de los conjuntos modernistas más sobresalientes que se conservan en Madrid, no sólo por su valor arquitectónico, sino también por la elevada calidad de sus acabados. La decoración escultórica fue realizada por Salvador Llongarrú, siguiendo directrices del arquitecto, mientras que José García-Nieto López se responsabilizó de los forjados y las vidrieras de deben a la Casa Maumejean. La casa Watteler, realizó las pinturas al óleo del portal y de la escalera, que con motivos florales y geométricos recuerdan al modernismo escocés y vienés. La reciente restauración llevada a cabo por Yolanda López Fernández ha permitido conocer el proceso de ejecución de la obra: los murales están pintados al seco sobre un enlucido de yeso y en la capa pictórica se ha empleado una pintura al óleo semisintética. Para ejecutar los dibujos en la pared se emplearon plantillas a tamaño real.

Como color base se aplicó una capa compuesta por blanco de plomo, blanco de zinc y carbonato cálcico, sobre la cual se ejecutaron los motivos vegetales, empleando varios colores diferentes mezclados con blanco (verde, verde azulado, pardo, anaranjados y sombras). En las partes doradas se empleó pan de oro o una emulsión metálica a modo de lámina de oro (fig. 6).

Casino de Madrid. Salón Real

Calle Alcalá 15

Emilio Sala, Cecilio Pla, José Arija, Manuel Benedito, Fernando Álvarez de Sotomayor, Anselmo Miguel Nieto y Julio Romero de Torres, 1909-1910 y 1918

La nueva sede del Casino de Madrid, sita en la calle Alcalá 15, fue inaugurada el 29 de septiembre de 1910. Desde su constitución en 1836, era la primera vez que la institución tenía un edificio propio construido ex profeso sin escatimar en gastos para dotarlo del lujo y suntuosidad a la altura de la categoría social de sus socios. La decoración del Salón Real (antiguo Salón de Baile) tuvo que adaptarse al proyecto del arquitecto López Salaberry: el salón tendría un friso decorativo de escultura en la parte superior, el techo con forma de artesa se organizaría en doce paneles preparados para acoger 16 lienzos, el acceso se realizaría a través de cuatro entradas cuyas sobrepuestas se decorarían con lienzos y, por último, los muros tendrían otros cuatro paneles pintados. Todos los paneles del salón están decorados con lienzos pegados al muro, una práctica que como ya hemos visto en el texto de Carlos González Navarro, era habitual en la ornamentación de los palacetes de finales del siglo XIX. Este procedimiento tenía varias ventajas: resultaba más adecuado para este tipo de decoración que se realizaba en compartimentos delimitados por molduras, y permitía a los pintores realizar las obras en su estudio. Al parecer en un primer momento tanto el arquitecto del edificio como el Presidente del Casino -el Conde de Malladas- quisieron que la decoración pictórica fuera realizada por Joaquín Sorolla, una posibilidad que no llegó a materializarse por la falta de entendimiento entre el pintor y la Junta Directiva del Casino.

La ornamentación del Salón de Baile se realizó en distintas fases. En 1908 Mariano Benlliure realizó el friso escultórico en mármol con el tema de las *Cuatro Estaciones* y la decoración pictórica se encargó a Emilio Sala para ser realizada entre 1909 y 1910. Sin embargo, el fallecimiento de éste dejó inconclusos los paneles y las pinturas del techo fueron concluidas en 1910 por Cecilio Pla. Las pinturas sobre las cuatro puertas, que tampoco llegaría a realizar Emilio Sala, fueron encargadas a José Arija, que realizaría las alegorías sobre *Los Cuatro Elementos*. Ante la ausencia de presupuesto, la decoración del Salón quedó inconclusa y los paneles de los muros se cubrieron con sedas. En 1918 la Junta Directiva del Casino encargó cuatro lienzos con el tema de *Las Horas del Día* a los pintores Manuel Benedito, Fernando Álvarez de Sotomayor, Anselmo Miguel Nieto y Julio Romero de Torres. El Salón se decoró también con suntuosos muebles, alfombras de la Real Fábrica de Tapices, lámparas de araña de cristal de La Granja y unas magníficas vidrieras de la prestigiosa Casa Maumejean.

La decoración del techo del Salón Real se organiza en doce paneles que se distribuyen en cada uno de sus cuatro lados. Cada uno de los paneles acoge un lienzo, a excepción de los de los ángulos, que contienen dos lienzos cada uno aunque de la misma temática, lo que haría un total de dieciséis lienzos. Las pinturas están protagonizadas por jóvenes doncellas vestidas a la manera antigua que juegan en jardines bucólicos con un cierto aire clásico, acentuado por la presencia de ciertos elementos como bancos de mármol, templetos clásicos o balconadas. Estas

escenas se han interpretado como alegorías sobre el teatro, la música o el canto, ya que podemos ver a las jóvenes danzando, tejiendo guirnaldas de flores, tocando instrumentos musicales o cantando. Emilio Sala dejó terminados nueve de los dieciséis lienzos, mientras que Cecilio Pla realizaría los siete restantes. Sala ideó todo el programa decorativo pero además dejó bocetos de las escenas inacabadas que sin duda resultaron claves para Pla a la hora de concluir el ciclo. A pesar del aspecto unitario de la decoración pictórica del techo del Salón, podemos distinguir claramente la mano de ambos artistas en casa uno de los paneles: mientras las pinturas de Sala muestran unas composiciones más tradicionales en sus enfoques y la disposición de las figuras; las de Pla ofrecen una mayor libertad de ejecución con una pincelada más suelta y vibrante, un naturalismo y un sentido musical que conectaría directamente con las propuestas artísticas de finales del siglo XIX. A pesar de la influencia que ejerce Emilio Sala sobre Cecilio Pla, existen ciertos rasgos que diferencian su pintura y que hacen que, a pesar de la unidad estilística que caracteriza esta decoración, podamos diferenciar las obras de cada uno.

Las pinturas que decoran los muros del Salón de Baile fueron encargadas en 1918 a cuatro de los pintores más afamados del momento, pero de dos generaciones bien distintas. Manuel Benedito y Fernando Álvarez de Sotomayor representan la órbita del naturalismo de finales del XIX, mientras la obra de Julio Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto significa una cierta ruptura con el pasado. Las cuatro pinturas fueron realizadas entre 1918 y 1919 y son alegorías de *Las Horas del Día* representadas a través de cuatro desnudos femeninos con un acentuado erotismo que contrasta con la inocente sensualidad de las doncellas del techo. Nieto realizó una alegoría de *La Aurora* retomando esquemas compositivos italianos, Sotomayor simbolizó *El Mediodía* a través de la escena mitológica de *Leda y el cisne*, Benedito eligió el tema del baño ritual que la diosa Venus tomaba al atardecer para representar *La Tarde*, y Romero de Torres recurrió a los mitos populares españoles para realizar una alegoría de *La Noche* en su pintura *Conjuro*. El acentuado erotismo de las cuatro imágenes no reside sólo en el desnudo, sino en la pose y la mirada de las mujeres, así como en la presunción de la existencia de un *voyeur* que las observa en una escena íntima.

Museo Sorolla, Madrid. Comedor

Paseo del General Martínez Campos 37
Joaquín Sorolla, 1911

En el momento de planear su nueva vivienda en el madrileño paseo del General Martínez Campos, Joaquín Sorolla tuvo muy en cuenta su anterior casa-estudio de la calle Miguel Ángel. Quería disponer de varias zonas diferenciadas: una zona de trabajo compuesta por tres estudios, la zona social o de visitas con un amplio salón, un comedor y una salita, la zona privada de los dormitorios de la segunda planta y una zona de servicio en el semisótano. La casa se rodeó de frondosos jardines y un patio interior que proporcionaba luz y ventilación a las habitaciones interiores. Convertida esta casa en el actual Museo Sorolla, el comedor no ha sufrido apenas modificaciones desde que falleció el pintor. La estancia nos ofrece un ambiente puramente levantino, con muros y pavimentos de mármol bicolor. El mobiliario del comedor es de la época, con sillas que reproducen sillas de cadera españolas del siglo XVI, alrededor de una gran mesa que tiene en sus faldones laterales dos relieves de José Capuz con bacantes. A este mismo escultor pertenecen también los yesos que decoran la parte alta del ensanche de la habitación hacia el jardín y, de acuerdo con la correspondencia del pintor, tenían que haberse policromado (fig. 12).



Casino de Madrid. Salón Real. Fotos JCML

7. Cecilio Pla: *Pintura 11*. Salón Real del Casino de Madrid, 1910

8. Julio Romero de Torres: *Conjuro (Alegoría de la noche)*. Salón Real del Casino de Madrid, 1918-1919

9. Emilio Sala: *Pintura 3*. Salón Real del Casino de Madrid, 1909-1910

10. Emilio Sala: *Pintura 9 (fragmento)*. Salón Real del Casino de Madrid, 1909-1910

11. Emilio Sala: *Pintura 15*. Salón Real del Casino de Madrid, 1909-1910





12. Museo Sorolla (Madrid).
Comedor. Joaquín Sorolla, 1911.
Foto ML



En la parte superior de los muros del comedor se dispuso un alto friso pintado al óleo sobre lienzo por el propio Sorolla y clavado a la pared con tachuelas. El pintor escogió elementos vegetales, como guirnaldas de frutas y hortalizas variadas, que representó junto a vasijas de barro cocido. Sobre una de las puertas, Sorolla realizó un medallón en grisalla con la escena mitológica de Leda y el cisne. También aparecen los retratos de su mujer, Clotilde, y sus dos hijas María Clotilde y Elena. El interés de Sorolla por los jardines se despertó hacia 1907, coincidiendo con una estancia en La Granja de San Ildefonso y se manifestaría un año más tarde en sus cuadros de jardines andaluces. Estas pinturas del comedor se relacionan con sus paisajes en cuanto a su técnica, pues emplea una pincelada suelta, con bordes poco definidos y de una gran luminosidad, con múltiples tonalidades de verde que se entremezclan con los naranjas y rojizos de las frutas.

En 1911 Sorolla era ya un pintor consagrado que había recibido el encargo de la decoración de la biblioteca de The Hispanic Society of America en Nueva York y había realizado una exposición en el Art Institute de Chicago con la que obtuvo un notable éxito. Fueron sus años de madurez y reconocimiento, con cuyos frutos hizo realidad su sueño de tener una casa y estudio que se ajustasen a sus deseos. Quería que su vivienda fuera una combinación de todo aquello que le gustaba, un reflejo de su Valencia natal y sus jardines con elementos andaluces y algún detalle clásico como recuerdo de su vida en Italia.

13. Palacio de los marqueses de Amboage (Madrid). Capilla, 1914-1917. Foto ML

14. Real Basílica de San Francisco el Grande (Madrid). Capilla de San Bernardino, cúpula. Luis Menéndez Pidal, 1917. Foto JCML

Palacio de Amboage, Madrid

Calle Lagasca 98, 1914-1917

El Palacio del Marqués de Amboage, situado en la manzana formada por las calles Velázquez, Juan Bravo, Lagasca y Padilla, aloja en la actualidad la Embajada de Italia. Don Fernando Pla y Peñalver, segundo Marqués Pontificio de Amboage, encargó su diseño al arquitecto Joaquín Rojí



López-Calvo y se construyó entre 1914 y 1917. Se trata de un edificio de estilo neobarroco francés con detalles rococó ricamente decorado en su interior. En la actualidad, conserva en su interior alfombras de la Real Fábrica de Tapices, una gran vidriera de la Casa Maumejean, una escultura de Mariano de Benlliure o una colección de pinturas en depósito procedentes de destacadas pinacotecas italianas. Su capilla, consagrada en 1988, luce una decoración muy ecléctica en la que destacan una espectacular vidriera y los frescos del techo, con un cierto estilo pompeyano y una representación animal del episodio de *Susana y los viejos*. Las pinturas más valiosas del Palacio cuelgan de las paredes del salón de baile, otra fastuosa estancia con impresionantes mármoles y lampadarios, estucos en el techo y maderas nobles en las puertas (fig 13).

Real Basílica de San Francisco el Grande, Madrid. Capilla de San Bernardino

Plaza de San Francisco s/n

Luis Menéndez Pidal, 1917

La Real Basílica de San Francisco el Grande posee un rico conjunto de pinturas murales que datan en su mayoría del siglo XIX. De todo el conjunto pictórico y decorativo sólo hay una pintura al fresco del siglo XX, realizada por el pintor Luis Menéndez Pidal en 1917 y se ubica en la cúpula de la Capilla de San Bernardino, una de las seis capillas adyacentes a la grandiosa nave central circular. El tema elegido por el artista fue el de *Las virtudes coronadas por los ángeles*, y nos presenta cada virtud con una figuración emblemática, estando acompañadas por ángeles que portan coronas y ramos. Como figura central se nos muestra una matrona que representa a la *Gracia*, la cual irradia rayos de luz hacia todas las figuras (fig 14).

Banco de Bilbao, Madrid

Calle Alcalá 16

Aurelio Arteta, 1921

El 23 de marzo de 1923 se inauguró el nuevo edificio del Banco Bilbao construido en la confluencia de las calles Alcalá, Sevilla y Arlabán. Su arquitecto Ricardo Bastida proyectó un inmueble coronado por dos ostentosas cuadrigas fundidas en latón dorado realizadas por el escultor bilbaíno Higinio de Basterra. Otro escultor vasco, Quintín de Torre, esculpió para la fachada principal las cuatro figuras de mármol italiano. En la gran rotonda que hace las veces de vestíbulo Aurelio Arteta pintó un conjunto de frescos a lo largo de un friso circular compuesto por doce murales de dos metros de alto por tres de largo cada uno. Realizó un gran número de estudios previos a la obra, ensayos de color a base de bocetos al óleo y una serie de cartones que le servirían de plantilla. Sin embargo, los problemas vinieron de su inexperiencia con la técnica de pintura al fresco. Arteta buscó consejo en Manuel Losada, director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que le explicó cuanto sabía y le recomendó el uso de las cales depuradas de una cantera próxima a Bilbao y de la arena marmórea de Marquina. Después de unos breves ensayos, Arteta acometió su primera experiencia fresquista en una de las paredes de la sala de estar de la casa de veraneo del arquitecto Ricardo Bastida en Ondárroa. Con el fin de mejorar su técnica, viajó a Italia en busca de asesoramiento y para estudiar a los grandes maestros italianos. De regreso a Bilbao, concretó los bocetos mediante el estudio de modelos: escenarios portuarios, mineros, industriales, ferroviarios y agrícolas (fig 15).

15. Banco de Bilbao (Madrid). Rotonda. 1921. Foto JCML





16. Banco de Bilbao (Madrid).
Rotonda. *El sembrador*, Aurelio
Arteta, 1921. Foto JCML



17. Banco de Bilbao (Madrid).
Rotonda. *El astillero*, Aurelio
Arteta, 1921. Foto JCML



18. Banco de Bilbao (Madrid).
Rotonda. *La mina*, Aurelio Arteta,
1921. Foto JCML

19. Banco de Bilbao (Madrid).
Rotonda. *Las Artes*, Aurelio
Arteta, 1921. Foto JCML

A comienzos de 1922 Arteta se instaló en Madrid para comenzar los murales con la ayuda de los albañiles Gamboa y Domingo. El pintor decoró las escenas enmarcadas entre columnas corintias con temas que hacen referencia al trabajo en el campo, los muelles, las minas y fábricas de Vizcaya. En ellas nos ofrece una novedosa concepción épica del trabajo y de los trabajadores con un desarrollo carente de enfatismo o anecdotismo. Es muy frecuente que la visión que ofrece Arteta en estas obras se relacione con la obra del poeta belga Emile Verhaeren, que ejerció una poderosa influencia en los artistas bilbaínos de comienzos de siglo. En poemas de Verhaeren como el titulado *El esfuerzo*, Arteta encontró un rico repertorio iconográfico que aprovechó para describir la grandeza y riqueza del pueblo vasco, basada en su esfuerzo físico e intelectual. El ciclo se compone de doce frescos: *El trabajo intelectual*, *El sembrador* (o *La agricultura*), *La recolección*, *Las cargueras del muelle*, *Los descargadores*, *El astillero*, *La fundición*, *El ferrocarril*, *Pesquero de arribada*, *Pescadores en el muelle*, *La mina* y *Las Artes* (figs. 16-19).

Arteta se sirvió de los bocetos previos y cartones para realizar la obra definitiva. Una vez realizados los cartones a tamaño natural, se trasladaba el dibujo al muro por picado o estarcido o por incisión con asta de pincel sobre los contornos, de manera que quedasen grabados sobre el estuco fresco y sirvieran de guía al pintor. Una de las características de estos murales es su luminosidad, que Arteta consiguió dejando amplias zonas de cada escena con ligeras aguadas de color y mezclando polvo de mármol con el revoco, lo que añadió vivacidad y armonía al conjunto. El pintor plasmó escenas realistas, asequibles al gran público, que destacan por sus poderosos estudios anatómicos. Arteta muestra su preferencia por personajes de impronta clasicista, por las figuras rotundas, la plenitud de las formas y su gusto por la proporción. La decoración del Banco Bilbao fue inaugurada al público en la Semana Santa de 1923 en una ceremonia a la que acudieron senadores y diputados del País Vasco, entre los que se encontraba Indalecio Prieto.

Palacio de Liria, Madrid. Capilla. Otros murales de Sert en Madrid

Calle Princesa 20

José María Sert, 1931-32

José María Sert (1874-1945) fue el gran renovador de la pintura mural del siglo XX. La primera de sus obras realizada en Madrid a la que nos vamos a referir es el ciclo de las *Ciudades Españolas* que realizó para decorar el comedor del Palacio de los Marqueses de Salamanca en 1920. La obra fue reinstalada en la Sala de Consejos del edificio del Banco Exterior de España, que fue adquirido por Patrimonio Nacional y en 2004 pasó a formar parte de la sede del Congreso de los Diputados. El recinto original que acogió estas pinturas tenía forma de T y el pintor se encargó de decorar las puertas, zócalos y techumbre con la representación en sanguina sobre tabla de las principales ciudades españolas: Sevilla, Zaragoza, Toledo, Ávila, Cuenca, Salamanca, Madrid, Burgos y una escena más general con la denominación de El Mediterráneo. Las ciudades aparecen estampadas sobre lienzos colgantes que simulan pender de los muros, pero que son tablas de contrachapado pintadas de rojo. Son obras de madurez, con una intención expresionista que deriva de una pincelada suelta y rápida, en unas vistas que no son realistas, sino que presentan elementos distorsionados y perspectivas forzadas.

Tras el éxito obtenido con la decoración de la Catedral de Vic (1900-1927), el Duque de Alba encargó a Sert la remodelación de la capilla del Palacio de Liria, situado en la madrileña calle Princesa. Desconocemos el grado de colaboración que el pintor estableció con el arquitecto inglés Lutyens, que por entonces estaba decorando algunas estancias del palacio. La



20. Palacio de Liria (Madrid).
Capilla, antes de su destrucción
durante la Guerra Civil Española.
Archivo Fundación Casa de Alba.
Foto JCML



21. Palacio de Liria (Madrid).
Capilla, estado actual.
Foto JCML



22. Palacio de Liria (Madrid). Capilla. José María Sert, 1931-1932. Foto Fundación Casa de Alba

23. Banco Exterior (Madrid). Actualmente Congreso de los Diputados. *Madrid*, José María Sert, 1920. Foto Archivo Congreso de los Diputados

capilla fue destruida en la Guerra Civil durante los bombardeos de Madrid por las tropas de los rebeldes nacionales, que también acabaron con otros murales pintados por Luis Quintanilla. De esta magnífica obra tan sólo queda una maqueta que se conserva en el Museu d'Art Modern de Barcelona, y algunos fragmentos recortados y colocados que se encuentran en el actual oratorio, que poco tiene que ver con la capilla original. Se conservan también varios estudios fotográficos previos realizados por el artista así como fotografías de la obra original y copias de la correspondencia mantenida entre el Duque de Alba y el pintor.

La capilla ocupó un espacio cuadrado que se alargaba por un pórtico de entrada adintelado y el hueco del altar en el extremo opuesto. El ciclo decorativo de la capilla está compuesto por cuatro series de trípticos, cada una de ellas separadas por pilastras corintias y pilares que sostienen la tribuna. Además de estas cuatro series, el artista también realizó escenas sobre la cornisa, que en su mayor parte representan cortinajes simulados, remangados a los lados con grupos de personajes, a modo de fingidas tribunas. José María Sert empleó en estos murales la misma técnica que en la Catedral de Vic, que consistía en poner un fondo de pan de oro -o de color metálico dorado- sobre el lienzo, dejando luego los fondos limpios o velados, sólo con colores tostados y tierras realizados al óleo. Con ello consigue crear un efecto de perforación del muro, como si existiera una apertura ficticia al aire libre, creando una sensación de profundidad que enfatiza el carácter volumétrico de las figuras e interfiere en el espacio interior. Sert empleaba otra novedosa técnica para la realización de sus conjuntos murales, haciendo estudios fotográficos de lo que serían después sus composiciones. Creaba en su taller los escenarios de la manera más fiel posible a lo que sería la obra final y usaba figuras del natural o maniqués para componer las escenas. Después tomaba fotografías desde distintos ángulos que le servirían posteriormente, con sus correspondientes cuadrículas, bien como bocetos para el estudio final o bien como guía para dibujar los cartones preparatorios de los murales correspondientes.

En el panel central de uno de los laterales, el pintor representó a Cristo dictando a Santo Domingo y San Francisco las órdenes a las que pertenecieron los segundones de la casa de



24. Palacio de Luis Gallo (Madrid). Sala de Música. José María Sert, 1942. Foto ML

Alba. Frente a esta escena, Santa María de Cervelló -santa catalana y mercedaria de la casa de Alba- conduce la nave con los que engrandecieron a España, que transportan a su vez las columnas de Hércules. Bajo el pórtico, los fundadores de las casas de Alba, Olivares, Carpio, San Vicente del Barco, Lemos-Lerín, Monterrey y Montijo, ofreciendo sus armas y blasones a la Virgen. El mural del otro testero, el del altar, presenta la escena de Santa Teresa elevada por un haz de rayos de luz a las alturas, mientras al otro lado de la reja Sert pintó a San Juan de la Cruz levitando. En la parte inferior un grupo de personas -entre las que se encuentran el duque de Alba con su abuelo, su hija, don Fadrique, María Estuardo y la duquesa de Alba- acompañan a la escena a la manera de los donantes de los retablos medievales.

Junto a una cierta carga de academicismo, que estuvo implícita en toda la obra de Sert, el artista muestra cierta ingenuidad en la narración de los acontecimientos históricos quizás derivado de su propio método de composición de la obra. Todo está impregnado de cierta grandilocuencia y barroquismo, acentuado por lo decorativo del color dorado y la monocromía de las imágenes. El artista quiso exponer todos los paneles en Nueva York, donde había recibido diversos encargos para instituciones oficiales y privadas, antes de ubicarlos definitivamente en la capilla. Las maquetas de la obra se expusieron por mediación del Duque de Alba en la Academia de San Fernando, lo que le supuso al artista el ingreso en esta institución como académico honorífico.

Debemos detenernos también en la decoración de biombos que Sert realizó para la sala de música de la casa del empresario y financiero Juan March en 1942. Se trata de cinco biombos de diferente tamaño con los que el pintor organizó el espacio rectangular de la sala de música con intención de trcarlo con estos murales transportables. Titulado *Evocaciones españolas*, el conjunto se realizó en color oro, sepia y negro, en una monocromía muy habitual en sus obras. Son escenas inventadas con cierto barroquismo, un conjunto de artificios y simulacros de aire surrealista que conforman una de las grandes obras de madurez de José María Sert (fig. 24).

Teatro-Cine Fígaro, Madrid

Calle Doctor Cortezo 5

Alfonso Ponce de León, 1931

Alfonso Ponce de León (Málaga, 1906 - Madrid, 1936) es uno de los pintores clave, pero al tiempo más desconocidos, para entender la historia de las vanguardias españolas de comienzos del siglo XX. Tal vez uno de los motivos de este olvido sea su corta vida -29 años- y la difícil localización de su trabajo, supeditado a ilustraciones para libros y revistas, y poco más de una veintena de óleos, algunos sólo conocidos gracias a la prensa o a estar citados en catálogos de la época. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía posee la obra más conocida del pintor, *Accidente* (1936), en la que Ponce de León se autorretrata como víctima de un trágico final. Se trata de una obra premonitória, dado que al artista falleció pocos meses después de pintarla. Ponce de León comenzó su trayectoria artística en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde coincidió con Salvador Dalí o Maruja Mallo, y entre su círculo de amigos se encontraban Federico García Lorca o Luis Buñuel. En 1930 viajó a París, donde conoció a Pablo Picasso y se relacionó con otros pintores de la llamada Escuela de París, como Francisco Bores o Manuel Ángeles Ortiz. Por esta época, su obra comenzaba a conocerse también fuera de España y se sucedían sus exposiciones.

Sin duda alguna, las dos obras más importantes realizadas entre 1930 y 1931 son dos óleos sobre panel *El descanso* (o *El sueño*) y *Reunión de románticos*. La primera, una de las más significativas de su producción, preside el vestíbulo del segundo piso del teatro-cine Fígaro de Madrid. En ella vemos a un hombre con un jersey rosa que descansa en una hamaca, mientras una mujer reposa recostada en él. En el suelo se representan un bombín y un paraguas -pese al enérgico sol que domina la escena- dando al motivo elegido un toque onírico, muy propio de los escenarios vanguardistas. El hecho de que se trate de una escena ajena un edificio destinado al ocio como este teatro-cine, lleva a pensar que Ponce de León había iniciado ya esta obra cuando recibió el encargo de la decoración del Fígaro. Por lo tanto se trataría de una obra que no habría sido concebida para tal destino, sino añadida posteriormente a la decoración.

Junto a *El descanso*, el teatro expone en el vestíbulo principal de la planta baja el panel *Reunión de románticos*, la pintura de mayores dimensiones que conocemos de Ponce de León y cuya temática sin duda se adecúa mejor a la denominación de este cine teatro, que es un claro homenaje a Mariano José de Larra, *Fígaro*. La obra no está firmada y presenta una factura muy distinta a la de *El descanso*, pero la mano de Ponce de León es evidente. Las figuras aparecen sobre un fondo de color oro y son muy similares a las realizadas para ilustraciones de libros, con detalles propios de la pintura de Ponce como los perfiles, los esbeltos y anchos troncos de los personajes y la dispersión que hace de la hierba donde éstos se sientan. Un año antes, estos elementos habían aparecido en el óleo *De Andalucía* y en la cubierta del libro de Ayala *Cazador en el alba*. El edificio del teatro-cine Fígaro es obra del arquitecto Felipe López Delgado, con quien Ponce de León colaboraría nuevamente en 1933, y está situado en la céntrica calle del Doctor Cortezo, junto al teatro Calderón. Se trata de la primera sala de espectáculos en España edificada bajo los presupuestos de la nueva arquitectura racionalista y fue objeto de numerosos elogios por parte de la prensa especializada. Dos años más tarde Ponce de León trabajó durante en una nueva obra de carácter decorativo titulada *Fábrica de cemento*. Se trataba de un óleo de gran tamaño que, insertado como un panel, fue encargado por la sociedad constructora Portland Valderribas, dedicada a la fabricación y venta de cementos, ladrillo y fibrocementos, y que sería expuesto en la planta baja de sus oficinas de información y exposición en el Paseo de Recoletos de Madrid. El 20 de septiembre de 1936 Ponce de León fue detenido



en el Paseo de la Castellana, junto a la Plaza de Colón, y confinado en una Checa. Su cuerpo fue hallado días más tarde en Vicálvaro. Su producción artística se relacionó con el Realismo Mágico, tan en boga en aquella época por influencia del libro de Franz Roh de 1927, publicado por la Revista de Occidente bajo el título *Post-expresionismo. Realismo mágico* (fig. 25)

25. Teatro-Cine Figaro (Madrid). Vestíbulo. *Reunión de románticos*, Alfonso Ponce de León, 1931-1932. Foto AC

26. Café Lion (Madrid). *Zum Lustigen Walfisch*, Hipólito Hidalgo de Caviedes, 1934. Foto JCML

Café Lion, Madrid

Calle Alcalá 59

Hipólito Hidalgo de Caviedes, 1934

El Café Lion, situado en la calle Alcalá, se abrió en octubre de 1931. Fue propiedad de la familia Gallardo hasta su cierre en el año 1993 y posterior venta del local, siendo en la actualidad un bar de ambiente irlandés. En sus inicios el café Lion ocupó dos locales que tenían comunicación entre sí, lo que hacía del establecimiento un lugar espacioso y de gusto moderno. En sus sótanos se instaló un salón alemán denominado *Zum Lustigen Walfisch* o *La Ballena Alegre*. Tanto el café como su sótano acogieron multitud de tertulias, fundamentalmente literarias y compuestas por personajes de antagónicos pensamientos, en un tiempo convulso recién proclamada la II República y e inmediatamente antes de la guerra civil. Entre los habituales de estas tertulias se encontraban José Bergamín, el torero Ignacio Sánchez Mejías, Federico García Lorca, el ensayista y poeta Guillermo de Torre, Ramón María del Valle-Inclán, Manuel Machado o los pintores Anselmo Miguel Nieto y Rafael de Penagos. En los tiempos de la II República, mientras la Generación del 27 se reunía en el café Lion, la Falange con José Antonio Primo de Rivera a la cabeza, lo hacía en *La Ballena Alegre*. Aquí se escribió el himno falangista y, a decir de los parroquianos asistentes, se percibía una gran tensión cuando cualquiera de los integrantes a esta tertulia se cruzaba con poetas como Miguel Hernández o Federico García Lorca.

El local de *La Ballena Alegre* fue decorado por el pintor figurativo Hipólito Hidalgo de Caviedes Gómez (1902-1994), que realizó murales al óleo sobre temple picado con el tema de la ballena que dio nombre al local. Hidalgo de Caviedes también realizó trabajos para el Bar



Chicote, La Residencia de Señoritas de la Junta de Ampliación de Estudios -hoy Fundación Ortega y Gasset-Marañón-, el Bar Capitol y el edificio de Telefónica. *La Ballena Alegre* fue un celebrado centro de tertulias, hoy utilizado como almacén debido a que la normativa de incendios del Ayuntamiento de Madrid impide en él las reuniones.

Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid. Sala de Audiencias

Calle Alcalá 34

Joaquín Valverde, 1935

El pintor Joaquín Valverde (1896-1982) fue pensionado de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, donde tuvo ocasión de conocer los frescos de los pintores primitivos italianos: Piero della Francesca, Masaccio o Paolo Ucello o Mantegna. Instalado en España, recibió la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932. En ese año habían concluido las obras del nuevo edificio del Ministerio de Instrucción Pública en la calle Alcalá de Madrid, que en la actualidad se denomina Ministerio de Educación y Ciencia. En 1935 se convocó un concurso a nivel nacional para la realización de una gran composición pictórica en el techo del salón de audiencias. Se trataba de un óvalo alargado de ocho metros y medio de largo por cuatro con cuarenta metros de ancho recuadrado por una moldura.

Pintada al fresco, esta *Alegoría de las Bellas Artes* pone de manifiesto los conocimientos sobre pintura mural adquiridos por Valverde en Italia. El pintor realizó bocetos previos a carboncillo, lápiz y barra conté que sirvieron para trasladar el esquema de la obra al techo de la sala. Valverde puso de manifiesto sus conocimientos sobre geometría y las proporciones, tomados del clasicismo italiano, pero ofreciendo al mismo tiempo una visión de modernidad. La obra se estructura en torno a un gran árbol en cuyas ramas se asientan cada una de las artes, unidas por un robusto tronco común y representadas por distintos personajes. En los extremos izquierdo y derecho del óvalo se representan la poesía y la música, mientras la arquitectura se sitúa en el centro como unificadora de las artes. El sentido de lectura de la obra es de izquierda a derecha, partiendo del desnudo semirrecostado que representa a la poesía que enlaza con la pintura, expresada a través de una mujer envuelta entre las frondosas ramas del árbol. Al otro lado el tema del columpio sirve al pintor como nexo de unión entre la pintura y la música (fig 27).

Iglesia parroquial del Espíritu Santo, Madrid. Calle Serrano, 125

Instituto Nacional de Industria, Madrid. Plaza Marqués de Salamanca, 8

Real Capilla o ermita de San Isidro, Real Cortijo de San Isidro, Aranjuez

Ramón Stolz Viciano, 1943, 1944-45 y 1949

Ramón Stolz Viciano (1903-1958) fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y durante la Guerra Civil colaboró con el equipo encargado de mantener a salvo los fondos del Museo del Prado. A partir de 1940 intensificó su actividad en grandes composiciones al fresco y en 1947 viajó a Italia, mostrando admiración por Piero de la Francesca y los grandes maestros fresquistas Tiépolo, Giaquinto o Jordán. Con el final de la Guerra Civil, el gobierno franquista emprendió la reforma de varias instituciones entre las que se encontraba la Junta de Ampliación de Estudios, que se transformaría en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), en la calle Serrano. En el emplazamiento del antiguo auditorio se decidió



levantar una capilla dedicada al Espíritu Santo cuyo proyecto se encargó a Miguel Fisac. El programa decorativo debía estar regido por la asepsia y la desnudez ornamental aplicadas a la composición y colorido de las pinturas murales, optándose por el azul para las naves y el místico dorado para el ábside. Stolz utilizó la técnica del fresco para las pinturas que cubrían la bóveda central, el coro, el arco principal que daba entrada al presbiterio, y la parte superior del ábside con forma de casquete semiesférico. Se conservan una serie de bocetos para los frescos de la Iglesia del Espíritu Santo realizados en óleo sobre lienzo en 1940 y que se conservan en el CSIC. En la nave central se representan temas del Antiguo y Nuevo Testamento: *Cena en casa de Simón el leproso*, *El buen samaritano*, *La profecía de Simeón*, *La serpiente de bronce* y *La fe de la Cananea*. Éstas se completan en el coro con *El martirio de san Esteban*, *Predicación de san Juan Bautista* y la parábola de *Las vírgenes prudentes y las vírgenes necias*. Stolz empleó composiciones piramidales proyectadas a fondo perdido sobre la curva de la bóveda, sin ninguna referencia arquitectónica. En el Arco Triunfal el pintor representa a cuatro ángeles que señalan hacia la escena del ábside, a modo de presentación, sosteniendo incensarios, ofreciendo las súplicas de los creyentes a Dios, y enmarcados por una leyenda en latín. La pintura del ábside, en consonancia con la consagración de la capilla al Espíritu Santo, se dedicó a la escena de Pentecostés. La obra mereció el elogio de la crítica especializada, constituyendo uno de los trabajos más sobresalientes de Ramón Stolz. (fig. 28-29)

El siguiente gran encargo lo recibió de la que sería una destacada institución en la política económica e industrial franquista, el Instituto Nacional de Industria (INI). Ramón Stolz realizó entre 1944 y 1945 varios frescos en distintos despachos del edificio de la Plaza del Marqués de Salamanca, que hoy es propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores. El artista los concibió como grandes espacios abiertos de aire clásico con referencias al realismo social. En

27. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Madrid). Sala de Audiencias. *Alegoría de las Bellas Artes*, Joaquín Valverde, 1935. Foto JCML



28. Iglesia parroquial del Espíritu Santo (Madrid). Ábside. Ramón Stolz Viciano, 1943. Foto JCML

29. Iglesia parroquial del Espíritu Santo (Madrid). Bóveda de la nave central. Ramón Stolz Viciano, 1943. Foto JCML



el despacho de la vicepresidencia del INI, el pintor realizó un fresco con *Prometeo, Vulcano y Minerva*, mientras que para la antecámara de la presidencia escogió el tema de *La electricidad y la ciencia*. El conjunto resultó bastante deteriorado por un incendio, que destruyó dos frescos en el salón de actos del INI.

El Real Cortijo de San Isidro, en origen un centro agrícola modelo financiado por Carlos III, fue adquirido en los años cuarenta por el Instituto Nacional de Colonización como parte de la estrategia de expansión de su programa agrario. Situado en la Vega de Aranjuez, junto al río Tajo, el Instituto proyectaba poblar esta extensión agrícola con colonos, restaurar las antiguas dependencias y construir otras de nueva planta. En 1948 se convocó un concurso público para la decoración de la capilla al que se presentaron veintitrés entre los que se encontraban nombres destacados como Francisco Arias o Eduardo Vicente, y en el que obtuvo el primer premio Ramón Stolz. El artista sugirió sustituir los óleos de gran tamaño que se exigían en el concurso por la pintura al fresco realizada directamente sobre el muro, que era la que “por su aspecto, calidad, nobleza de tintas y ausencia de reflejos une mejor con la arquitectura”. Stolz realizó tres paneles de 21 metros cuadrados cada uno con temas de la vida de San Isidro Labrador. En uno de ellos se narra la aparición de San Isidro al rey Alfonso VIII en la batalla de las Navas de Tolosa, una escena que sufrió distintas modificaciones a partir de sus primeros bocetos. En los muros laterales de la ermita se representa a la derecha a San Isidro repartiendo el pan a los pobres, y en el muro de la izquierda se reúnen en una misma escena varios de los milagros del santo (figs. 30 y 31).

30. Real Cortijo de San Isidro (Aranjuez). Ermita. Ramón Stolz Viciano, 1949. Foto JCML

31. Real Cortijo de San Isidro (Aranjuez). Ermita. Ramón Stolz Viciano, 1949. Foto JCML



32. Iglesia parroquial de San Agustín (Madrid). Juan Esplandiú, 1950. Foto JCML

33. Iglesia parroquial de San Agustín (Madrid). Juan Esplandiú. Frescos con escenas de la vida de San Agustín, 1950. Foto JCML

Iglesia parroquial de San Agustín, Madrid

Calle Joaquín Costa 10
Juan Esplandiú, 1950

El arquitecto Luis Moya proyectó este templo, construido entre 1946 y 1950, que tiene una planta de una sola nave concebida como un gran espacio elíptico cubierto con una cúpula de nervios tipo califal y cuatro capillas laterales adosadas. Los frescos de Juan Esplandiú (1901-1978) ocupan la parte alta de la tribuna y narran cronológicamente la vida de San Agustín en catorce escenas independientes con una inscripción latina que las identifica. Esplandiú desarrolló una importante actividad muralista, si bien los de San Agustín son los únicos frescos que realizó en Madrid. Podemos ver figuras planas, ejecutadas con sencillez y maestría, en unas composiciones que se limitan a presentar las escenas como meras ilustraciones, lo que las entronca con la faceta como ilustrador de Esplandiú (fig. 32 y 33).

Iglesia parroquial de San Lorenzo, Madrid

Calle del Doctor Piga 3
Emilio Sánchez Cayuela, 1951

La actual Iglesia de San Lorenzo, en la calle del Doctor Piga, ocupa el solar que antiguamente ocupaba la sinagoga, junto a la plaza de Lavapiés. El edificio fue completamente destruido en los inicios de la Guerra Civil en 1936 y a partir de 1942 volvió a reconstruirse con un proyecto a cargo de los arquitectos Sixto y Antonio Cámara Niño. El encargado de realizar el mural de la cabecera fue Emilio Sánchez Cayuela *Gutxi* (1907-1993), discípulo de Daniel Vázquez Díaz que destacó por su versátil trayectoria, que abarca murales civiles y religiosos, retratos, paisajes, escenas costumbristas y un sinfín de motivos y técnicas creativas. Como no podía ser de otra manera, estos frescos narran temas de la vida de San Lorenzo, como el reparto de las riquezas de la Iglesia a los pobres o su martirio quemado vivo en la hoguera. Los murales fueron restaurados en 2009 (fig. 34).

Colegio Jesús-María, Madrid. Capilla

Calle Juan Bravo 13

Carlos Sáenz de Tejada, 1950

Situado en la calle Juan Bravo esquina con Núñez de Balboa, se encuentra el Colegio de Jesús María, regentado por las monjas-religiosas del mismo nombre. En su interior tiene una capilla construida por el arquitecto Agustín Borrell que fue inaugurada en 1950 y cuyo ábside fue decorado con los murales de Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958). Este pintor e ilustrador falangista afín al régimen franquista, realizó un conjunto de obras murales con un vigoroso realismo en la línea de Ignacio Zuloaga, entre las que cabe destacar también las que decoran el Valle de los Caídos y las del edificio del Instituto de Investigaciones Agrónomas de la Ciudad Universitaria de Madrid. El mural del Jesús María, al igual que la capilla, está dedicado al Sagrado Corazón. Por esta razón la figura central es la de Jesucristo, acompañado de la Virgen María y de los santos más señalados en su devoción por el Sagrado Corazón. Sáenz de Tejada usa una técnica que no es propiamente suya sino de José María Sert y que consiste en pintar con veladuras de óleo en tonos ocre y tierras sobre una superficie de tela, que previamente había sido cubierta por un tono dorado con finas capas de pan de oro. Esto hace que toda la obra irradie una luminosidad muy particular (fig. 35).

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz e iglesia parroquial del Santísimo Cristo de la Victoria, Madrid

Calle Valderribas 37 y calle Blasco de Garay 33

Manuel Ortega, 1958 y 1962

Manuel Ortega (1921-2014) fue un prolífico pintor autor de más de doscientos murales y vidrieras en numerosas catedrales, iglesias y palacios, de las que hemos escogido dos ejemplos. La Parroquia de la Paz, situada en la madrileña calle de Valderribas, se inauguró en el año 1958 y su arquitecto fue Rodolfo García-Pablos. La capilla del Santísimo, adosada a la nave central del templo, se decoró con frescos en dos fases: por un lado se encuentra la pared que hace de ábside en esta reducida capilla, en la que Ortega pintó una representación de la *Última Cena*; en una segunda fase el artista pintó las cuatro pechinas de la cúpula elíptica con los cuatro evangelistas. Ortega consideró siempre los murales de la parroquia del Santísimo Cristo de la Victoria, en el barrio Chamberí, como su obra maestra. El pintor realizó frescos en las pechinas de la cúpula, donde pinta a los cuatro evangelistas. De mayor tamaño es el retablo con la pasión de Cristo, contada en diversas escenas independientes en quince casetones, que el artista opta por pintar en su taller en óleo sobre lienzo para después acoplarlos en la estructura tras el altar. En un principio se pensó en Daniel Vázquez Díaz para la realización de dicho proyecto, finalmente realizado por Ortega. El artista también realizó en la capilla del Santísimo los tres paneles del altar. Su estilo, personal e innovador, se caracterizó por utilizar una figuración postcubista con un colorido fuertemente contrastado (fig. 36).

Monasterio de la Inmaculada Concepción, Loeches

Plaza Duquesa de Alba s/n

Fernando Calderón, 1958-61

Este monasterio es una de las mayores joyas histórico-artísticas de Loeches y fue fundado en 1640 por el Conde-Duque de Olivares, con la asistencia de Felipe II y su familia. Es de estilo barroco

34. Iglesia parroquial de San Lorenzo (Madrid). Frescos con escenas de la vida de San Lorenzo, Emilio Sánchez Cayuela, 1951. Foto JCML

35. Colegio Jesús-María (Madrid). Capilla. Carlos Sáenz de Tejada, 1950. Foto JCML



y se asemeja mucho al Monasterio de la Encarnación de Madrid. Los techos están ricamente ornamentados al estilo barroco y los tres murales de Calderón se encuentran tras el altar, cubriendo la totalidad del presbiterio, y en los muros laterales del crucero. Su técnica es la pintura al fresco y representan tres temáticas diferentes: en el presbiterio nos encontramos con una obra inspirada en *El sueño de Felipe II*, y tiene a santo Domingo como personaje principal; en el lado del Evangelio se encuentra representado *Santiago Apóstol* como peregrino; en el lado de la Epístola una representación de la *Sagrada Familia*. Los murales destacan por su expresividad, su gusto barroco adaptado a la arquitectura del templo, y su calidad técnica (fig. 37).

Iglesia parroquial de Santa Rita, Madrid

Calle Gaztambide 75

Javier Clavo, Francisco Farreras, Arcadio Blasco y Juan Barba, 1959

La Iglesia de Santa Rita forma parte de un conjunto parroquial y conventual situado en la calle Gaztambide esquina con la calle Cea Bermúdez, y pertenece a la Orden de Agustinos Recoletos de la Provincia de san Nicolás de Tolentino. Las obras del templo proyectado por los arquitectos Antonio Vallejo Álvarez y Fernando Ramírez de Dampierre comenzaron en 1956 y finalizaron tres años más tarde. Su planta es circular, con un alzado troncocónico, y está rematada por una cúpula poco peraltada, casi lisa, con una altura de 26 metros. Su fachada presenta formas herrerianas típicas de las edificaciones de posguerra que no traducen al exterior el carácter trasgresor de su espacio interior.

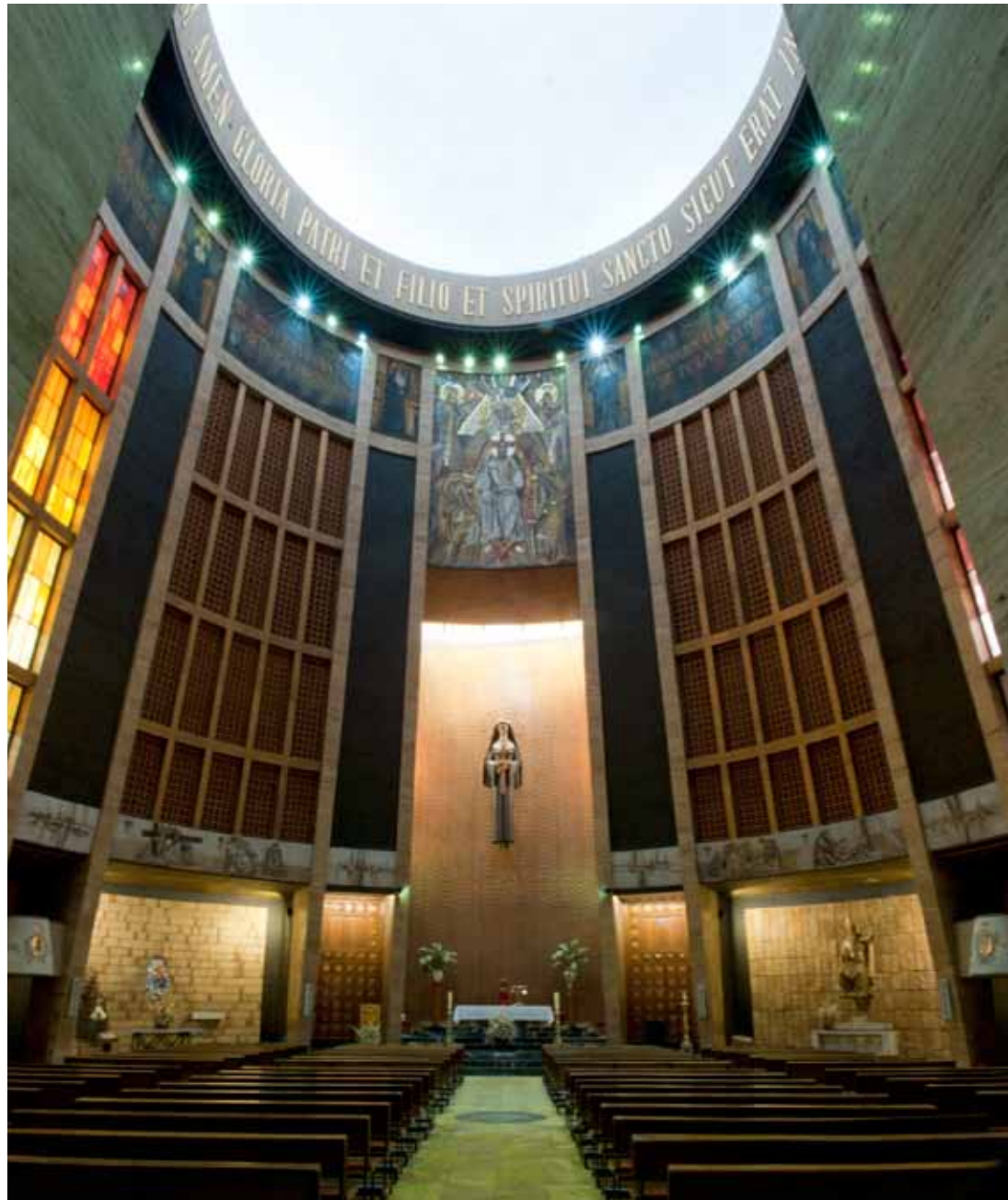


36. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz (Madrid). Capilla del Santísimo. Manuel Ortega, 1958. Foto JCML

37. Monasterio de la Inmaculada Concepción (Loeches). Foto ML

Javier Clavo (1918-1994) es uno de los artistas más destacados del arte sacro español del siglo XX, con una extensa y variada obra que destacó por su originalidad y renovación. En Santa Rita realizó una serie de ocho frescos con santos de la Orden Agustina y otras tantas frases de san Agustín en el anillo cerrado del piso alto, entre la cúpula y otro anillo con inscripciones latinas. Las pinturas se situaron entre los huecos dejados por unas vigas verticales de hormigón, generatrices del cono del alzado. Clavo acudió a la figuración más o menos expresionista para representar las imágenes de los santos con ciertos aspectos postcubistas o abstractos. Son figuras demasiado rígidas, presentadas frontalmente y con cierta carencia de expresividad, lo que les proporciona un cierto aire de misterio y nos remite a las representaciones medievales. Clavo realiza además dos obras en mosaico: una representación de la Santísima Trinidad encima del altar y un Vía crucis que, a siete metros del suelo, rodea el perímetro del templo.

El artista abstracto Francisco Ferreras (1927-) realizó a partir de 1955 una serie de encargos de pintura mural, mosaicos y vidrieras en edificios de carácter público y religioso entre los que podemos enmarcar su intervención en esta parroquia de Santa Rita. El artista estudió pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de Madrid con el anteriormente mencionado Ramón Stolz o con Vázquez Díaz. Su incursión en el arte sacro estuvo precedida en el año 1956 por los trece frescos que realizó para en la capilla del castillo de las Navas del Marqués de Ávila, o las vidrieras de diseño abstracto y geométrico de la iglesia del Teologado de los Dominicos de Alcobendas. En la en la capilla del Santísimo, adosada a la nave central, Ferreras realizó un mural al óleo sobre madera dividido en cuatro partes por una gran cruz blanca un tanto descentrada. La escena figurativa se encuentra en el cuarto inferior derecho



38. Iglesia parroquial de Santa Rita (Madrid). Foto JCML

y representa la aparición de Cristo resucitado a las Santas Mujeres, en una escena alegórica que hace referencia también a la Eucaristía. El resto del mural es totalmente abstracto y se estructura a base de franjas ortogonales de tonalidades grises, terrosas y blanquecinas. No en vano, la obra de Farreras había evolucionado a lo largo de los cincuenta de una pintura figurativa geometrizable hacia la abstracción geométrica y sus primeros ensayos matéricos a partir de arena de mármol y alquilar.

39. Iglesia parroquial de Santa Rita (Madrid). Capilla del Santísimo. Francisco Farreras, 1959. Foto JCML

40. Iglesia parroquial de Santa Rita (Madrid). Cripta. Juan Barba, 1959. Foto JCML

La decoración de la parroquia de Santa Rita se completó con los murales cerámicos que Arcadio Blasco (1928-2013) realizó en dos de las capillas, así como con la ornamentación de la cripta a cargo de Juan Barba (1915-1982). Situada bajo la nave central, forma un gran círculo de cemento armado y está dedicada a san Nicolás de Tolentino y las misiones de los Agustinos. Las pinturas murales ocupan casi en su totalidad las paredes de la cripta y están pintadas al óleo directamente sobre el yeso de la pared, consiguiendo interesantes texturas.





41. Iglesia de los Sagrados Corazones (Madrid). *Vía Crucis*, Joaquín Vaquero Turcios, 1963. Foto JCML

Iglesia parroquial de los Sagrados Corazones, Madrid

Paseo de la Habana 31

Joaquín Vaquero Turcios, 1963

La Parroquia de los Sagrados Corazones, situada en la confluencia de las calles Padre Damián y el Paseo de la Habana, en la plaza de los Sagrados Corazones, fue proyectada en 1962 por el arquitecto Rodolfo García-Pablos. A mediados de los años sesenta existió una necesidad urgente de acometer a fondo una renovación en el arte sacro para que se adaptara a los cambios litúrgicos, que se concretarían con posterioridad en el Concilio Vaticano II. El interior de los Sagrados Corazones alberga un importante conjunto de obras artísticas como la puerta principal y el retablo de la capilla del Santísimo realizados por el escultor José Luis Sánchez, las vidrieras de Francisco Farreras en esta capilla, las rejas de José Luis Coomonte, y las vidrieras de Manuel Suárez Molezún y Carlos Muñoz de Pablos; a las que se une en el exterior una escultura de Amadeo Gabino. Estos artistas representan la vanguardia española de los años 50 a los 70 (Fig 41).

Joaquín Vaquero Turcios (1933-2010) fue otro de los artistas clave en la renovación del arte sacro español contemporáneo, tal y como se manifiesta en su destacada producción de obras religiosas de gran expresividad y calidad. El mural del *Vía Crucis* se encuentra dividido en dos paneles, situados en los paramentos laterales previos al presbiterio y, más que presentar individualmente cada una de sus catorce estaciones, nos ofrece una alegoría del camino de redención efectuado por Cristo. Cada una de las escenas de la Pasión de Cristo está representada a través símbolos plásticos y el rostro de Jesús sólo se representa en su alusión a la Santa Faz. La monocromía empleada en la obra -ciñéndose exclusivamente al negro, blanco, grises y tonos terrosos- hacen alusión al sufrimiento de Cristo en todo este ciclo. Los elementos se reducen al mínimo y la condena de Jesús a muerte por Pilatos se representa mediante las manos de Pilatos y la toalla con la que se las lavó; la escena de la Verónica limpiando a Cristo se sustituye por la iconografía clásica de la Santa Faz. Las figuras se confunden con el fondo de la escena y tan sólo se distinguen los aspectos más expresivos de la escena, manos desgarradoras o rostros marcados por el sufrimiento que dan al conjunto un carácter totémico y



monumental. Vaquero representa el pasaje en que Jesús es despojado de sus vestiduras con un par de dados y la cartela con la inscripción INRI (“*Rey de los judíos*”); o la estación de Jesús en la sepultura mediante una mancha negra enmarcada por una franja blanca que representa el lienzo mortuorio. A pesar de la esta simplificación de elementos, las escenas adquieren un gran dramatismo y el pintor aborda las distintas estaciones de un modo valiente y atrevido. Vaquero Turcios muestra en esta obra su dominio de la técnica mural, emplea el acrílico de texturas muy gruesas sobre tabla, tallada con gubia en algunas partes tras haber sido pintada.

En 1966 Vaquero Turcios pinta el mural Orfeo para el Teatro Real de Madrid, donde también realiza una embocadura para la parte superior del telón. En Madrid realiza también pinturas murales para Iglesia de la Ventilla (1969), la Fundación Juan March (1976) con una representación del Laocoonte, o la decoración de Hospital de Getafe (1991).

Casa de la Panadería, Madrid. Fachada

Plaza Mayor 27

Carlos Franco, 1992

Desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX, la fachada de la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor estuvo decorada con pinturas murales del académico Luis González Velásquez con niños desnudos o *putti*, bustos alegóricos y figuras a modo de cariátides. Las pinturas fueron restauradas en 1900 por Arturo Mérida, pero estaban en tal mal estado que en 1914 fueron reemplazadas por otras nuevas del pintor y ceramista Enrique Guijo. En el año 1988, el Ayuntamiento de Madrid convocó un concurso público restringido para acometer la decoración de la fachada de la Casa de la Panadería como consecuencia del gran deterioro a que habían llegado las pinturas de Guijo. A ese concurso, de carácter restringido, fueron invitados los artistas Guillermo Pérez Villalta, Sigfrido Martín Vegué y Carlos Franco, quien resultó ganador tras el fallo del jurado formado por los historiadores, profesores y críticos de arte.

Imbuido del espíritu barroco que impregna la plaza, Carlos Franco (1951-) elabora un programa plástico e iconográfico acorde con la tradición pictórica del pasado pero también con



42 y 43. Casa de la Panadería (Madrid). Fachada. Carlos Franco, 1992. Foto JCML

la modernidad del Madrid actual. La fachada flanqueada por dos torres es decorada con los frescos que Franco realiza con la ayuda de ocho colaboradores, mostrando un estilo rabiosamente colorido y barroco. En el segundo piso, a ambos lados del gran escudo central que divide la fachada, se representa a la Diosa Cibele y a Acuático, las dos figuras más importantes del programa iconográfico. Cibele aparece como símbolo de la fecundidad como muestra la cornucopia de su regazo; mientras Acuático, dios de nuevo cuño inventado por el pintor que es la personificación de las aguas subterráneas que antiguamente discurrían bajo el subsuelo de la ciudad. En este segundo piso aparecen otras figuras como el dios Cupido, la figura del Sabio o la diosa *Abundia*, de nuevo inventada. En el primer piso se representa al dios Baco caracterizado con el tirso y un racimo de uvas. Después aparece un grupo de figuras: un *Majo* con capa larga que alude a las fiestas y corridas de toro que se celebraron en la Plaza Mayor hasta 1846; *Panaderico* cuyo nombre alude a la plaza; la ninfa *Lagunilla* y el niño *Tritoncillo*. El programa se remata en el último piso con dos grupos enfrentados formados por tres jóvenes y fuerte cariátides que sostienen el techo de la Casa, en ambos aparece representada la diosa *Proserpina*. Además de las mencionadas, el pintor representa otras figuras de carácter secundario como Cupido, el Ave Fénix, gatos rampantes que aluden al mote que durante mucho tiempo tuvieron los madrileños, o la alusión a San Isidro a través de un ángel labrando los campos (figs. 42 y 43).

Además de la realización del programa iconográfico, el artista tiene que adaptar su manera de trabajar al peculiar emplazamiento de la obra. En primer lugar se plantea un problema técnico de revoco y relleno de la superficie lisa de los muros, sobre los cuales deben aplicarse



colores de pigmentos tratados y silicatos líquidos que no permiten realizar veladuras como las del óleo o temple sobre lienzo, tabla o papel. Esto obliga al pintor a recurrir a semitonos y trabajar de una manera mucho más rápida de la que está acostumbrado en el taller. Cada panel, previamente esbozado en el estudio, se traslada al muro con celeridad adaptándose a cada uno de los paños de la fachada. El conjunto mural convierte en una decoración teatral a modo de un fantástico telón con los más variados personajes.

Asamblea de Madrid

Plaza de la Asamblea de Madrid 1

Lucio Muñoz, 1998

La última gran obra del pintor Lucio Muñoz (1929-1998) es el mural que preside el Pleno de la Asamblea de Madrid, que finalizó poco antes de su fallecimiento. Desde los años cincuenta y hasta el final de su vida, Lucio Muñoz fue un infatigable trabajador de la madera, de sus posibilidades plásticas, de las imágenes y resortes que aparecían ante el pintor cuando construía sus cuadros e iba descarnando la madera hasta descubrir los secretos de sus caras ocultas. En 1962 Lucio Muñoz ganó el concurso nacional para la realización de un mural de 620 metros cuadrados para la Basílica de Aránzazu (Guipúzcoa), obra que, junto con su tríptico Gólgota (1964) del Museo de Bilbao, le valió la Medalla de Oro de la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo en 1964. Las dimensiones y relevancia del mural de Aránzazu convirtieron a Lucio Muñoz en un pintor que, según la opinión generalizada, era muralista o, al menos, era capaz de realizar obras de este tipo con las garantías de recuperar una tradición perdida aportando una importante renovación de la misma. Entre 1965 y 1986 realizó otros murales de grandes dimensiones en madera para el Hostal de San Marcos de León, el aeropuerto de Mahón (Baleares) y el Aeropuerto de Barajas y el techo del Zaguán de la Casa del Cordón de Burgos.

El mural, por sus dimensiones, permitía a Muñoz liberarse de las limitaciones habituales impuestas por el cuadro. Aunque el pintor desarrolló su obra utilizando preferentemente grandes formatos, obedeciendo a una exigencia suscitada por su propia pintura, la posibilidad de proyectar una obra sin estas limitaciones tan restrictivas se convirtió en algo atractivo para el pintor. Existía además otro estímulo para realizar murales: el hecho de que, por utilizar en su obra como material fundamental la madera, podría desarrollar un nuevo planteamiento en torno a la realización entre pintura y arquitectura.

Presidiendo el hemiciclo de la Asamblea de Madrid, el mural *La ciudad inacabada* es un políptico que mide 1150 x 1200 cm y está realizado en técnica mixta sobre madera. Lucio Muñoz realizó previamente una serie de bocetos y experimentos en pequeño formato que se conservan igualmente en la colección de la Asamblea. Se trata de una obra paradigmática en la que culmina ese juego entre las orillas de la abstracción y la figuración tan característico de la obra de Muñoz. El material de la obra -la madera-permanece visible a ojos del espectador, no es un mero soporte sino que muestra su calidad y valores plásticos. El artista desarrolla la posibilidad expresiva de un material como la madera, pero siempre con alguna connotación relacionada con la realidad. *La ciudad inacabada* es más que una obra de colección al convertirse en un símbolo y un emblema de la Asamblea (fig. 44).



Graffiti *Muelle*, Madrid

Calle de la Montera 30
Muelle, años 80

44. Asamblea de Madrid.
 Hemiciclo. *La ciudad inacabada*,
 Lucio Muñoz, 1998. Foto JCML

Nuestro recorrido podría finalizar haciendo referencia al arte urbano, que vive su eclosión en el Madrid de los ochenta y la *Movida*. Artistas del graffiti como *Muelle decoraron* la ciudad en una actividad al margen de las instituciones pero que forma parte del paisaje urbano de Madrid. Juan Carlos Argüello (1966-1995), más conocido por su firma *Muelle*, fue el pionero en España de los graffiti basados en una firma o rúbrica. La imagen o logotipo que diseñó, compuesto por la palabra *Muelle*, un dibujo de un muelle acabado en una flecha, y una letra R enmarcada en un círculo, comenzó a realizarla primero con rotulador de tinta para después utilizar pintura en aerosol. Los diseños de la firma de *Muelle* fueron evolucionando y haciéndose progresivamente más complejos, combinando distintos colores y buscando efectos con bordes más gruesos y emulando distintas dimensiones. La marca inundó los espacios públicos no sólo de la capital, sino de otras localidades españolas y extranjera. Recientemente se ha solicitado que este graffiti sea declarado Bien de Interés Cultural para evitar su desaparición.



45. Graffiti *Muelle* (Madrid).
Años 80. Foto JCML



46. Santa Iglesia Catedral
de Santa María la Real de
la Almudena (Madrid). Kiko
Argüello, 2003. Foto JCML

47. Plaza del Poeta Leopoldo de
Luis (Madrid). *Ausencias*, Suso
33, 2013. Foto JCML



Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora la Real de la Almudena, Madrid

Calle Bailén 10
Kiko Argüello, 2003

Kiko Argüello (1939-), pintor y fundador del denominado *Camino Neocatecumenal*, recibió en 2003 el encargo de realizar en la Catedral madrileña una serie de pinturas para decorar la nave, el crucero y el presbiterio. En este último, realizó siete frescos murales sobre estuco romano con pinturas al óleo y pan de oro que tienen su base a 13,30 metros del suelo y que suscitaron una gran polémica. En ellos se representan el *Pantócrator* en la parte central, así como los pasajes bíblicos del *Bautismo*, la *Transfiguración*, la *Crucifixión*, la *Resurrección*, la *Ascensión de Cristo* y *Pentecostés* (fig. 46).

Paisaje Tetuán, Proyecto de Arte Urbano. Madrid

Barrio de Tetuán
Susó 33, San, E1000, Spy y Borondo, 2013

Paisaje Tetuán es un proyecto de arte urbano emprendido en el año 2013 por el Ayuntamiento de Madrid en el barrio de Tetuán que busca la mejora del paisaje urbano de esta zona a través de distintas intervenciones de carácter artístico. En él se han implicado la Red de agentes culturales de Tetuán, colectivos dedicados a la creación, la arquitectura o el paisajismo vinculados o interesados en trabajar en este distrito, y representantes o agentes vecinales. La iniciativa se ha materializado en una serie de intervenciones a cargo de artistas como Susó 33, San, E1000, Spy y Borondo, que han modificado y regenerado distintos edificios y solares en Tetuán (fig. 47).

Bibliografía

AA.VV. (1973): *Arteta en el Banco de Bilbao*. Banco de Bilbao, Madrid.

AA.VV. (1987): "José María Sert, 1874-1945: *Palacio de Velázquez, Parque del Retiro*". Ministerio de Cultura, Madrid.

AA.VV. (1991): *Cinco Siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. Alpuesto, Madrid.

AA.VV. (2004): *Ramón Stolz Viciano. El oficio de pintar*. Catálogo de la exposición. Museo del siglo XIX, Valencia.

AA.VV. (2004-2005): *Carlos Franco. El telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios*. Catálogo de la exposición. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.

AA.VV. (2007): *Ulpiano Checa. Fantasía y movimiento*. Catálogo de la exposición. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

AA.VV. (2007): *Colección Asamblea de Madrid*. Servicio de Publicaciones de la Asamblea de Madrid, Madrid.

ARCEDIANO, Santiago y GARCÍA DÍEZ, José Antonio (1993): *Carlos Sáenz de Tejada*. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria.

ARIAS SERRANO, Laura (2000): *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la posguerra: La iglesia de Santa Rita (1953-59)*. Editorial Complutense, Madrid.

AZCÁRATE, José María (1970): *Inventario artístico de la provincia de Madrid*. Dirección General de Bellas Artes, Valencia.

CASTRO FLÓREZ, Fernando (1996): *Vaquero Turcios. Frente al arquetipo*. Junta de Castilla y León, León.

CLAVO, Javier (1990): *Clavo*. Centro Cultural de la Villa. Ayuntamiento de Madrid, Madrid.

CUEVAS FERNÁNDEZ, Victoria e HIDALGO MONTEAGUDO, Ramón (1995): *Aproximación al arte de la Comunidad de Madrid*. Dirección General de Educación, Madrid.

GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio (1975): *San Francisco el Grande de Madrid*. Gráficas Letra, Madrid.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. (1998): *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid, Consejería de Medio Ambiente, Madrid.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. y MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F. (1994): *Iglesias de Madrid. El Avapiés (segunda edición)*, Madrid.

GARCÍA VIÑOLAS, M. Augusto (1976): *Hipólito Hidalgo de Caviedes*. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid.

GONZÁLEZ VARAS, Ignacio (2010): *Los palacios de la Castellana. Historia, arquitectura y sociedad*. Turner, Madrid.

GONZÁLEZ VARAS, Ignacio (2010): *Palacios urbanos. La evolución urbana de Madrid a través de sus palacios*. Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de Urbanismo y Vivienda, Dirección General de la Oficina del Centro, Madrid.

JIMÉNEZ-BLANCO Y CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a Dolores (2010): *Alegoría de las ciudades españolas. La obra de Sert en el Congreso de los Diputados*. Congreso de los Diputados, Madrid.

INGLADA, Rafael (2001): *Alfonso Ponce de León (1906-1936)*. Catálogo de la exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1962): *Introducción: Dibujos y estudios para las pinturas murales de Ramón Stolz Viciano*. Fundación Juan March, Madrid.

LASSO DE LA VEGA ZAMORA, M. *et alii.* (2010): *Palacios de Madrid*. Dirección General de Patrimonio Histórico. Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid, Madrid.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2001): *Patrimonio Artístico del Casino de Madrid: el Salón Real (Antiguo Salón de Baile)*. Casino de Madrid, Madrid.

MARCOS, Matilde (1998): *Arteta. Estudio de la figura*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao.

MONTOYA ALONSO, Carlos (2005): *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*. Tesis doctoral leída en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

NIETO ALCAIDE, Víctor (1989): *Lucio Muñoz*. Lerner & Lerner Editores, Madrid.

PONS-SOROLLA, Blanca (2006): *Joaquín Sorolla*. Polígrafa, Barcelona.

PITA ANDRADE, José Manuel (1959): *El Palacio de Liria*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.

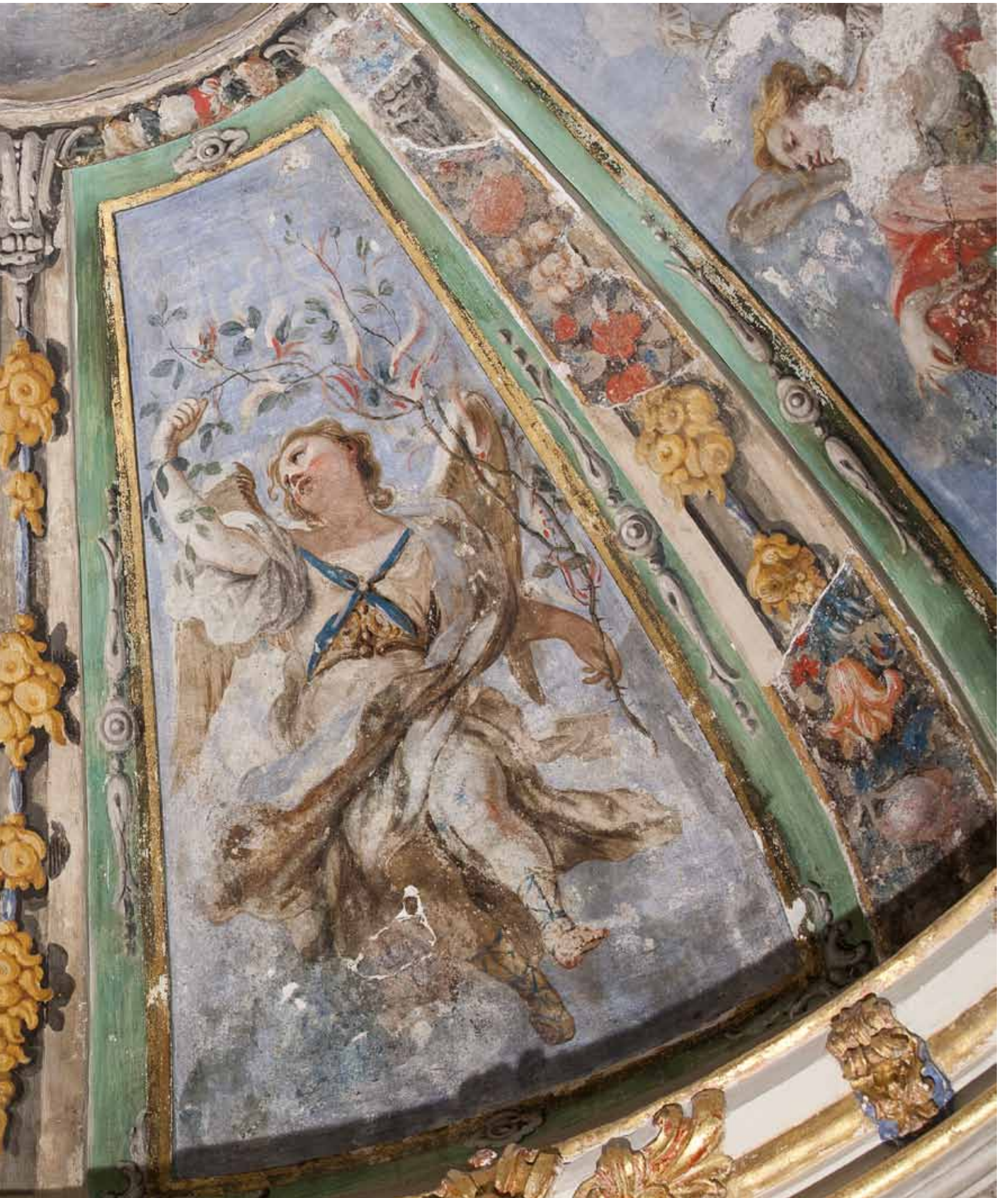
SIRUELA, Jacobo; SAMBRICIO, Carlos; LUENGO, Mónica; CHECA, Fernando; CALDERÓN, José Manuel; e YVARS, José Francisco (2012): *El Palacio de Liria*. Atalanta, Madrid.

SOBRINI COLOMER, Belén y PÉREZ AYUSO, Ana Luisa (2011): *Jesús-María en Madrid*. Tipografía San Francisco, Murcia

UREÑA, Gabriel (1981): "La pintura mural como panacea de la nueva sociedad y sus mitos" en BONET CORREA, Antonio (ed.) (1981): *Arte del franquismo*. Cátedra, Madrid.

Conservación de la pintura mural en la Comunidad de Madrid







Actuaciones de la Dirección General de Patrimonio Histórico

Rosa Cardero Losada

Carmen García Fresneda

La existencia de muros y bóvedas pintadas en la Comunidad de Madrid era bien conocida, sobre todo los grandes conjuntos de los Sitos Reales, los conventos y monasterios fundados por Austrias y Borbones, los palacios de la nobleza y aristocracia como Linares o Santoña, entidades como el Casino de Madrid, Ateneo, la Bolsa o algunas otras iglesias y conventos madrileños, como San Antonio de los Alemanes, el oratorio de la Casa de la Villa, la iglesia del convento de las Benedictinas de San Plácido, la capilla de los Dolores de la Venerable Orden Tercera, la iglesia catedral castrense del Sacramento o la colegiata de San Isidro.

Pero fue a partir de la década de los años 80 del siglo XX cuando diversos descubrimientos en distintos edificios -iglesias, conventos, ermitas, palacios-, ubicados en todo el territorio de la región, fueron mostrando que la decoración mural alcanzaba una destacada entidad.

El hallazgo de las pinturas medievales del ábside de la iglesia de San Martín de Valdilecha en 1981, inició una larga lista de descubrimientos y como consecuencia intervenciones, como en las llamadas *pinturas goyescas* en la Sala de la Plancha de la Casa de Alba en Aranjuez (1986) (Fig. 1), en las iglesias parroquiales de Torremocha del Jarama (1990), Camarma de Esteruelas (1991), Navalafuente (1993), Villamantilla (2002), Algete (2006), Villalbilla (2007), Bustarviejo (2008), que continúan en la actualidad con el hallazgo de las pinturas que decoran las bóvedas de la iglesia de Robledo de Chavela (2013) restauradas recientemente.

En unos casos se trata de representaciones de calidad realizadas por destacados artistas del momento, como la decoración de la cúpula de la capilla de las Santa Formas de Alcalá de Henares o el camarín de la Virgen en la iglesia de San Pedro ad Víncula de Vallecas, realizadas por Juan Vicente Ribera, la decoración de las bóvedas de la iglesia de Valdemoro, ejecutadas por Antonio van de Pere, o las pinturas de la iglesia de Brea de Tajo, de Ginés Andrés de Aguirre; en otros casos son anónimas y otras de carácter más popular, aunque de gran interés, así los característicos enmarcamientos de retablos del siglo XVIII localizados en la catedral de Getafe o en la iglesia de Fuentidueña de Tajo; los retablos fingidos de la ermita de Los Santos de la Humosa o de las iglesias de Ribatejada y Redueña; o la decoración de algunas capillas como la cartuja-granja de Talamanca del Jarama y camarines como el de la ermita de la Soledad en Torrelaguna. Pero en cualquier caso, como parte integrante de los edificios, todas las pinturas aportan una imagen de esos interiores hasta ese momento desconocida.

Conscientes del valor de este patrimonio mural, la Comunidad de Madrid, desde que adquirió la competencia en materia de cultura, inició una línea de actuación encaminada a



1. *Aquelarre*. Sala de la Plancha de la Casa de Alba en Aranjuez. Foto JCML

recuperar esta disciplina artística, cuyo descubrimiento, en la mayoría de los casos, se ha producido y se sigue produciendo como consecuencia de las intervenciones llevadas a cabo en los inmuebles que las contienen, en muchos casos integrales. En ocasiones se trata de pequeños restos, como en las iglesias de La Hiruela, Torrejón de Velasco o Perales de Tajuña; a veces en lugares inaccesibles ocultos tras retablos, como en Santorcaz, Colmenar Viejo o Colmenar de Oreja; en otros casos se trata de conjuntos de mayor entidad decorando bóvedas, como las ya citadas de Torremocha y Villa del Prado, o capillas totalmente decoradas como la capilla bautismal de la catedral de Getafe o el camarín de Fuentidueña de Tajo.

En todos los casos las intervenciones llevadas a cabo por la Dirección General de Patrimonio Histórico se abordan siguiendo los mismos criterios de restauración aceptados internacionalmente, atendiendo tanto a la gravedad del deterioro, como el interés histórico y artístico de la obra y en todo caso promoviendo las restauraciones integrales, con el objeto de recuperar los inmuebles en su totalidad.

Todas las actuaciones se inician con una investigación rigurosa, tanto de carácter histórico como técnico, lo que requiere una intervención interdisciplinar donde colaboran historiadores, restauradores especializados y arquitectos, para acometer las obras de restauración previstas, todo ello bajo la supervisión de los técnicos de la Dirección General de Patrimonio Histórico.

Su objetivo final es mejorar la interpretación de la forma y el contenido de las pinturas murales, siempre respetando la obra original, con la finalidad última de devolver a estos edificios el valor artístico, simbólico o religioso que tuvieron en su momento, de manera que se pueda conocer y entender cómo fueron en origen.

La Comunidad de Madrid ya había dado a conocer algunas importantes pinturas murales restauradas dentro de sus publicaciones, concretamente en la colección Monografías de Pa-

rimonio Histórico, que en los años 2003 y dos 2006 ya recogió la restauración de la iglesia de Santiago Apóstol en Villa del Prado, de la ermita de Santa María la Antigua en Carabanchel, y de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Brea de Tajo; posteriormente, en el año 2010, con la publicación de la obra *Palacios de Madrid* se pudo presentar el relevante patrimonio mural que guarda esta tipología arquitectónica.

Todo ello ha llevado a recopilar en esta monografía las obras más representativas, de las hasta ahora conocidas, que se conservan en la región madrileña, con la finalidad de mostrar la gran riqueza patrimonial de esta disciplina artística que cuenta la Comunidad de Madrid.

La pintura mural: técnicas, materiales y procedimientos

M^a José García Molina

A lo largo de la historia se han empleado gran variedad de técnicas pictóricas y decorativas sobre paramentos murales con el fin de completar y dar sentido estético a la arquitectura o a los habitáculos que el ser humano ocupaba. La pintura mural y las técnicas decorativas murales en contraposición a la pintura de caballete, dependen de la arquitectura que la rodea o, lo que es lo mismo, del marco arquitectónico que la contiene. Dentro de dicho marco intervienen distintos elementos compositivos como el color, la luz, el espacio formal e incluso la función del edificio.

Como elemento decorativo en conjunción con la arquitectura, la pintura mural es muy adecuada al estar configurada generalmente por composiciones de gran formato, por una técnica colorista y por una estética adecuada a la época y al diseño arquitectónico en el que se ubica. Se configura como un elemento integrante de la arquitectura y por lo tanto, no puede ser concebida ni comprendida aisladamente de su ubicación original. Este aspecto genera una estrecha relación, inseparable, entre la arquitectura y la pintura mural, entendiéndose que la obra mural presenta un carácter específico que se debe comprender para así poder conservar.

Los comienzos de la pintura mural se remontan a las primeras manifestaciones pictóricas de la humanidad, desde entonces dichas representaciones pictóricas muralistas han ido variando según las épocas y estilos artísticos. Las últimas manifestaciones muralistas, como los grafitis, realizados en paredes urbanas o los collage e instalaciones con colores proyectados sobre paramentos exteriores en edificios, demuestran que las técnicas han cambiado. El concepto de pintura mural en su aspecto genérico sigue siendo el mismo, lo que cambia en realidad son las formas de representación, los soportes y las técnicas utilizadas en su configuración.

El uso del trampantojo y del anamorfismo, como elemento compositivo en las pinturas murales, indica la gran habilidad de los pintores muralistas. Su intención es representar lo que no existe en realidad, en crear espacios arquitectónicos utilizando la perspectiva como herramienta; es el engaño de la vista o el engaño del ojo, como por ejemplo la representación de los famosos cielos rasos del barroco.

Las técnicas muralistas

Se entiende por técnica muralista, al conjunto de procedimientos necesarios para la configuración de la obra mural, condicionados éstos a su vez por la naturaleza del material empleado y por el fin artístico que se propone. A diferencia de otras técnicas, éstas precisan de una

habilidad específica ligada a las técnicas constructivas y de cualidades pictóricas concretas dependientes de los materiales y del estilo empleado. Aunque las técnicas muralistas pueden clasificarse de diversas formas, la diferencia básica que se suele establecer es la siguiente: técnica al fresco y técnica al seco. Su diferencia radica, en el método de aplicación del color sobre la superficie enlucida. En el fresco el color se aplica con el mortero sin fraguar en estado húmedo, cuando todavía está fresco; mientras que en el seco, se aplica el color cuando está totalmente seco y fraguado, al tiempo que se utiliza un aglutinante para aplicarlo y para formar una película de color en la superficie. El aglutinante en la técnica al seco puede ser de cola natural o sintética, óleo, acrílico, etc. Sin embargo en el fresco, y especialmente en el “*Buon Fresco*” italiano, no se debe utilizar aglutinante alguno, ni siquiera agua de cal.

La técnica tradicional estrella que disfrutó de gran popularidad fue la pintura mural al fresco, se caracteriza por ser una de las técnicas pictóricas murales más permanentes y duraderas, de gran luminosidad e intensidad en los colores, y que apenas ha cambiado a lo largo de la historia; como dice Pacheco en su tratado, es la más varonil y más eterna. Contrariamente a ésta, la técnica al seco, es probablemente la más empleada y la que más transformaciones y posibilidades técnicas ha desarrollado hasta nuestros días.

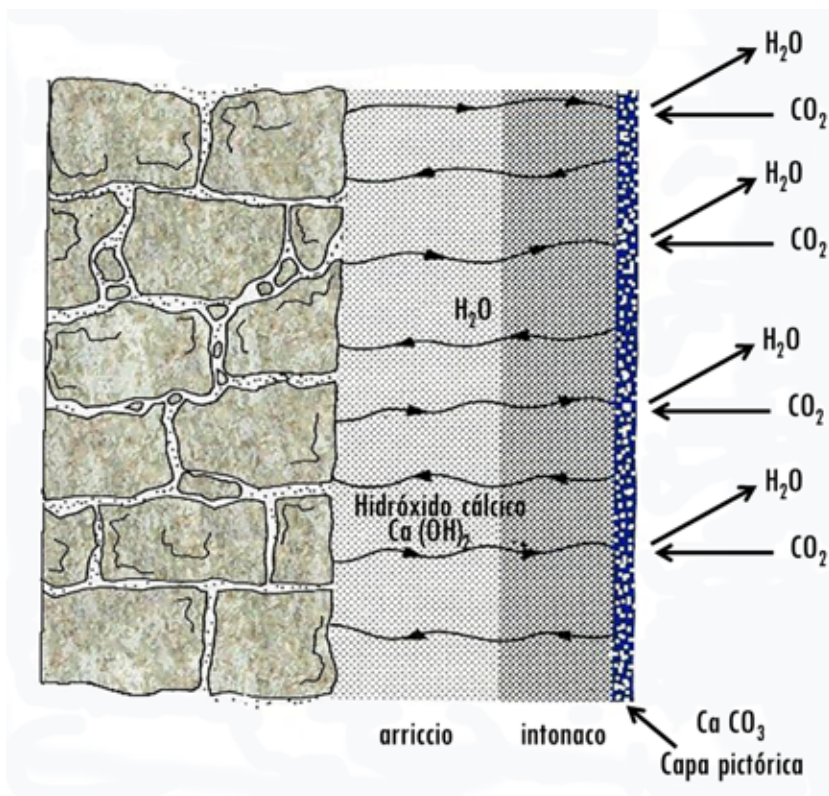
Nuestro territorio está repleto de representaciones pictóricas muralistas, principalmente en interiores de iglesias o palacios, muchas de ellas al seco o ejecutadas como técnicas decorativas (marmoleados y estucos marmóreos). También se considera pintura mural a cualquier tela, papel, cuero, etc.; que se encuentre adherido al paramento, a estas representaciones se les denomina “*marouflage*”. En otros casos se configura como técnica decorativa imitando sillerías, o revestimientos coloreados aplicados en las fachadas como los esgrafiados, que reproducen diferentes formas geométricas o motivos florales.

La técnica pictórica al fresco se añade a las grandes “*técnicas de la cal*” las cuales siempre estuvieron vinculadas a la arquitectura. Ya en los primeros asentamientos neolíticos, se emplearon morteros de cal pigmentados en paramentos y suelos. Podemos entonces pensar que la cal nace a la par que la arquitectura, al tiempo que convivirá a lo largo de la historia con el yeso y con otras técnicas constructivas.

Antonio Palomino ha sido uno de los destacados tratadista histórico de las técnicas pictóricas murales. En su libro *El museo pictórico y escala óptica* define el fresco como: “La que obra con sólo el agua y los colores mediante la virtud atractiva del estuque fresco, que cubre la superficie donde se pinta”. Con el fin de no ser tratado de artesano, advierte refiriéndose a la preparación del muro con morteros que: “Y aunque esto no lo ha de hacer el pintor, conviene que lo sepa, afín de que pueda mandar y advertir al albañil”. En definitiva, los procedimientos y aplicaciones de los revestimientos con morteros son tanto o más importantes que la misma realización técnica de la aplicación del color, concretamente en las técnicas murales al fresco.

La técnica al fresco: preparación del soporte, de los morteros y del color

La técnica al fresco, conocida desde la antigüedad, es sin duda la más destacada, aunque no la única de la pintura mural, y ha sido empleada por los grandes maestros a lo largo de toda la historia. Los morteros de cal, o enlucidos de cal con marmolina o arena de sílice, constituyen el revestimiento más habitual de las técnicas al fresco desde tiempos clásicos. Se caracteriza por ser una técnica pictórica muy permanente, sencilla a la vez que directa. Su conservación es muy adecuada incluso en condiciones severas de luz y de temperatura, pero como el resto de técnicas murales es más alterable por el exceso de humedad.



En cuanto a la técnica, se diferencia de otras por el método de aplicación del color, que es aplicado en la superficie mientras el mortero está húmedo y los pigmentos se han mezclado previamente con agua o agua de cal. Cuando la cal del mortero fragua y seca el enlucido, el pigmento seca junto a éste y se fija en la superficie el color, de esta manera la pintura se convierte en parte de la estructura de la pared en vez de ser una película adherida superficialmente tal como sucede en las técnicas pictóricas murales al seco.

Los morteros empleados están constituidos por agua y cal (como elementos activos del fraguado) y áridos (elementos inactivos del fraguado del mortero), también se pueden incorporar aditivos (leche, caseína, etc.) a la mezcla, y sirven para modificar algunas características de los morteros. La calidad de la masa del mortero es fundamental para la adecuada aplicación de la técnica al fresco. La cal empleada, cal apagada e hidratada (hidróxido cálcico), debe ser pura y no contener yeso en composición. El agua utilizada en el amasado del mortero debe estar limpia de sales y de grasas. El elemento inactivo (el árido o agregado), tiene la función de hacer poroso el mortero, hecho que permite la transformación de la cal apagada en carbonato cálcico. Este proceso se denomina reacción de carbonatación; reacción química que se produce con la cal y con el dióxido de carbono (CO₂) del aire, que la transforma en carbonato cálcico. Como consecuencia, produce un mortero muy resistente de aspecto pétreo que también se muestra en el estrato o capa de color de la pintura al fresco (fig. 1).

Las técnicas murales precisan de una cuidadosa preparación del soporte mural. Este es el primer paso fundamental para la estabilidad física de los revestimientos aplicados en el soporte. El muro que se ha de revocar, debe poseer ciertas condiciones para mejorar la adherencia y agarre de los morteros utilizados en su revestimiento. Primeramente debe estar en buenas condiciones de conservación, principalmente de carácter estructural.

Una de las características principales del soporte mural, es que sus elementos compositivos sean homogéneos, es decir; todo de piedra o de ladrillo, y ambos con textura áspera y uniforme. El soporte debe ser absorbente, por tanto no deberá tener restos de morteros antiguos o

1. Proceso de endurecimiento y fraguado de los morteros de cal en las técnicas murales al fresco. El mortero seca y endurece del exterior al interior, la cal reacciona con el dióxido de carbono (CO₂) formando carbonato cálcico, se genera un estrato duro de aspecto pétreo que se mezcla con el color en la superficie pictórica. Dibujo de L. Krougly (1990).

agujeros que no garanticen el adecuado agarre del revoco. Tampoco debe presentar exceso de humedad, e incluso que esté totalmente seco, para así humectarlo de forma controlada hasta el punto máximo de absorción de los materiales constitutivos, previamente a aplicar el mortero.

El paramento es revestido con un revoco grueso y rugoso denominado *guarnecido*. Para conseguir esa superficie rugosa se realiza el *fratasado* del mortero, lo que al tiempo garantiza la correcta carbonatación de la cal al mejorar la migración del aire en el interior del mortero (fig. 1). Posteriormente se aplican tantas capas de revoco o "*arriccio*" como sean necesarias para dejar lisa y homogénea la pared. Estas capas van disminuyendo en grosor y en la proporción de árido del mortero. Cada una de estas capas debe ser uniforme y guardar una meticulosa proporción, así como su adecuada aplicación en la superficie. Cuando la superficie del paramento está ya nivelada, se realiza sobre ella el dibujo de sinopia, que es más o menos complejo en función del estilo y época de la pintura.

Por último, se aplica la capa de enlucido final o "*intonaco*" de grosor más fino que el mortero anterior y perfectamente espatulado. Tiene la función de recibir la pintura y de generar un acabado homogéneo y más especular que los anteriores. Esta fina y homogénea capa con mayor proporción de cal, es aplicada por jornadas o "*giornatas*", o por andamiadas o "*a pontate/ta*". Sobre esta capa en estado húmedo se aplicará el pigmento mezclado con agua siguiendo las directrices del dibujo preparatorio.

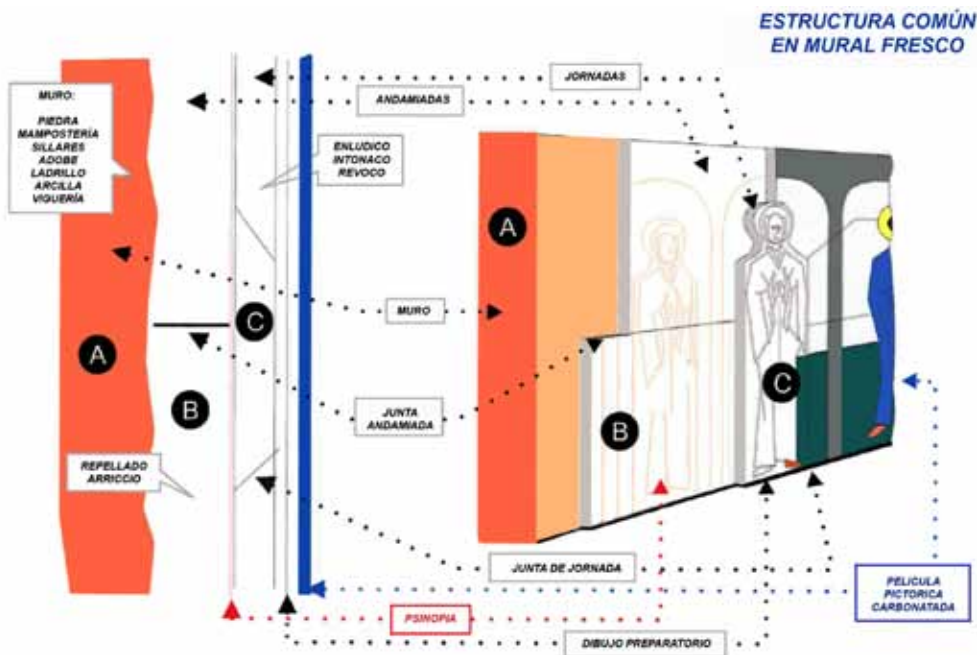
El pigmento queda unido y fijado al enlucido final en el proceso de carbonatación de la cal y en el endurecimiento y secado del mortero. Los colores empleados deben ser químicamente estables y resistir la acción caustica de la cal. Por este motivo la paleta cromática queda reducida a pocos colores, respecto a la posibilidad cromática que nos aportan las otras técnicas pictóricas murales. El pigmento pues, no precisa de un aglutinante que lo envuelva y que lo adhiera al mortero, tal como sucede en las técnicas murales al seco.

Trabajos preliminares del fresco: el boceto, los cartones y la aplicación de los colores

La técnica al fresco requiere un buen conocimiento del procedimiento. Esta técnica no permite el ensayo como el óleo u otras técnicas al seco, la aplicación del color debe realizarse con seguridad y decisión, no cabe el arrepentimiento pictórico. Antes de empezar la pintura es conveniente hacer el boceto que facilitará un proceso rápido y controlado del trabajo. Es importante examinar el emplazamiento de la pintura, si se trata de una bóveda o un muro muy alto, por lo que habrá que considerar algunas proporciones y perspectivas empleadas en el dibujo del boceto.

El pequeño dibujo original del boceto se amplía hasta tamaño real de la obra (escala 1:1), por medio de cuadrículas, y se trasfiere a papel grueso o cartón. Se realiza así los denominados cartones del fresco; en ellos se dibujan todos los detalles e incluso se colorea con temperas para realizar el encaje cromático y tener una referencia más exacta de la composición. Cuando las dimensiones del trabajo son muy grandes, se divide el cartón en fragmentos que casen bien para poder traspasar el dibujo a la penúltima capa de mortero o "*arriccio*".

El dibujo transferido al mortero se denomina sinopia. Dicho dibujo se realiza sobre el cartón horadando con un punzón las líneas definidas, para posteriormente espolvorear un pigmento en seco de carbón o rojo índigo, contenido en una muñequilla de lino o tarlatana. Esta técnica de traspaso de sinopia se denomina *estarcido* o "*a spolvero*"; el dibujo queda reproducido en pequeños puntos sobre el mortero, que finalmente se unen con pincel para así configurar el dibujo completo de sinopia. El dibujo de sinopia es monocromo, y aunque queda cubierto con la última capa de enlucido final o "*intonaco*", es imprescindible para el artista ya que es una



guía para la ejecución de la pintura, al aportar la composición lineal, e incluso el claro oscuro de algunas figuras o escenas.

Dado que el dibujo no era considerado como un Arte en épocas anteriores al esplendor del “*buon fresco*”; los dibujos y estudios en cartones de los artistas para la realización de los frescos, normalmente se destruían en el procedimiento de transferencia o se eliminaban posteriormente a la realización del mural. Algunos cartones que se han conservado, representan los pocos ejemplos que han sobrevivido y en los que se puede ver el cuidadoso dibujo, con gran gracia y delicadeza, y con un valor artístico incalculable.

Aplicación del color

El enlucido final o “*intonaco*” aplicado cuidadosamente en cada sesión, sigue las líneas del dibujo de sinopia, este es calcado nuevamente sobre el mortero, con el fin de que sirva de dibujo preparatorio. El contorno de las jornadas se corta a bisel con el fin de adaptarse y poder unirse correctamente con las siguientes jornadas. De esta forma las uniones entre las jornadas quedan al mismo nivel, y se hacen poco visibles al aplicar el color.

El color se aplica en pasta más o menos mezclado con agua (con pinceladas fluidas o empastadas) para conseguir los diversos tonos traslúcidos u opacos de la pintura. Si las partículas de pigmento están muy dispersas en el agua, los efectos cromáticos que se consiguen son muy transparentes, puede trabajarse por superposición de capas o incluso producir efectos opacos cuando se aplican la pincelada más densa de color.

La preparación de los colores para la ejecución pictórica también requiere conocimientos técnicos. Los colores deben ser bien molidos hasta que estén con una adecuada granulometría, cuanto más se muele más intenso queda el color. Posteriormente se mezcla con agua limpia, destilada o agua clara de cal reposada, hasta obtener una pasta de consistencia cremosa. Se guardan los colores en un frasco y se anegan de agua limpia para mantenerlos húmedos.

En el fresco ya concluido, los colores son muy similares a los pigmentos secos originales, incluso el blanco brillante del enlucido aporta su propia luminosidad; por este motivo se consideran pinturas muy luminosas. En algunos casos es necesario acabar la pintura con retoques

2. Esquema de los estratos que componen la estructura común de la pintura mural al fresco. Se puede observar los estratos de soporte mural, revocos y enlucidos superpuestos. Se indican los trabajos previos de dibujo de sinopia y de dibujo preparatorio sobre el enlucido final como guías para la aplicación de la pintura al fresco. Autor: Guillermo Fernández García.

en seco, tras haber endurecido y secado el mortero. Estos retoques se pueden aplicar con temple de caseína, cola animal o incluso con lechada de cal.

Existen variantes respecto del buen fresco italiano “*buon fresco*”, que sigue con mucho rigor las técnicas al fresco que se indican en los tratados del arte, sin embargo podemos encontrar diferencias sobre el mismo principio y procedimiento. En algunos casos, el pigmento se mezcla con agua de cal o incluso con lechada de cal, bien para realizar la totalidad de la obra o únicamente en zonas concretas de la misma. En estos casos, la cal actuará también como ligante del color. También es posible que el mortero se encuentre en un proceso avanzado de carbonatación y que se deba humedecer con agua de cal, para favorecer la fijación del color; en estos casos se puede denominar “*mezzo fresco*” o medio fresco. Con esta técnica los pigmentos penetran menos en el mortero, pues la superficie está parcialmente seca y la fijación del color se produce mediante la cal que los aglutina.

Otra variante bastante antigua y realizada con relativa frecuencia, llamada seco fresco o “*secco fresco*”, consiste en mezclar los pigmentos con una solución de caseína, cola animal o yema de huevo; y aplicarlos muy diluidos sobre el enlucido ya seco, previamente mojado con agua de cal o lechada de cal antes de aplicar el color. Al estar humectado el enlucido, el pigmento tienden a penetrar en este, al tiempo que la lechada o agua de cal refuerza la fijación del aglutinante empleado. Estas variantes han sido empleadas a lo largo de la historia para realizar los retoques en seco sobre las pinturas murales al fresco. El aspecto resultante del color es más desaturado y aclarado, pues al secar las partículas de cal se distribuyen entre las del pigmento aportando una corporeidad opaca del color; como consecuencia hay algunos autores que han establecido erróneamente que los colores obtenidos en la técnica al fresco no son vivos, cuando en realidad es la técnica de colores más puros, saturados y luminosos que pueden resultar sobre el muro.

Las dificultades de la técnica al fresco y las nuevas posibilidades pictóricas que aportan los aglutinantes naturales y sintéticos, ha llevado a los artistas a la búsqueda de otras técnicas murales en su sustitución, entre ellas las técnicas mixtas o las técnicas al seco principalmente.

La técnica al seco

La pintura mural al seco engloba las diferentes técnicas en las que el pigmento se aplica mezclado con un aglutinante sobre el enlucido seco. Se denomina pintura al seco, tanto a la obra en su conjunto, como cuando se realizan retoques y acabados al seco sobre fresco. Prácticamente todas las técnicas existentes, de las que dispone el artista para realizar obras de caballete, pueden aplicarse con éxito sobre el muro. Éste debe estar correctamente preparado con un enlucido, bien sea de cal o de yeso, o como en la actualidad de cemento.

La aplicación de los enlucidos de yeso, o de yeso y cal, son muy habituales en las representaciones de pintura mural al seco. El yeso de construcción es un conglomerante de aspecto pulverulento procedente de la cocción de la piedra de yeso o de aljez; que una vez mezclado con agua en determinadas proporciones, es capaz de fraguar y secar con el aire.

Se distinguen para las obras y revestimientos dos tipos de yeso principalmente, sobre todo en su aplicación en obra antigua, el yeso negro o moreno y el yeso blanco. El negro se utilizaba comúnmente para forjar los tabiques y suelos; y el blanco obtenido de una piedra alabastrina era excelente para los enlucidos finales, por su textura, absorción y color resultante. Se podía mezclar con arenas para disminuir la fuerza del yeso; o excepcionalmente se podía añadir aditivos de cola de conejo, en muy bajas proporciones, para retrasar el proceso de fraguado y posibilitar su aplicación sobre el muro.

La aplicación de la argamasa y mortero de yeso, debe ser cuidadosa y también requiere conocimientos técnicos. Los morteros de yeso, se aprietan sensiblemente y se nivelan, ya que éste se agarra a la superficie. El acabado del mortero de yeso, en la última capa de enlucido final, debe ser fino en textura, nivelado en superficie y espatulado. Una vez perfectamente seco el enlucido final, puede y debe aislarse con una capa de impermeabilizante o sellador para poder aplicar la película de color y generar una adecuada superficie pictórica. La capa de color está constituida por pigmento y aglutinantes capaces de formar películas uniformes y con capacidad de adherirse al revestimiento (cola animal, emulsión natural, óleo, resinas naturales y sintéticas e incluso aglutinantes inorgánicos como las pinturas al silicato o pinturas minerales, las conocidas pinturas “*Keim*” o de vidrio soluble).

Como se ha comentado anteriormente, la pintura mural al seco puede realizarse sobre un lienzo y posteriormente adherirlo a la pared o muro previamente enlucido (*marouflage*). Este tipo de obra, generalmente de gran formato, se realiza principalmente con óleo – en la actualidad también con diversas técnicas sintéticas-; una vez concluidas se adosan a la pared previamente nivelada y alisada. Este ha sido un procedimiento que, si bien se remonta a tiempos antiguos, tuvo gran florecimiento en Francia para la decoración de palacetes y grandes mansiones, muy al gusto del ilusionismo barroco del S. XVIII. También se pueden destacar los papeles pintados muy desarrollados en el siglo XIX; y otros ejemplos como el cuero o piel adheridos a muro para posteriormente ser pintados.

Medios: temple, óleos y resinas

Los temple han sido muy utilizados en pintura mural desde las primeras representaciones artísticas, como por ejemplo los temple de cola, goma, leche, huevo, etc.; e incluso en combinaciones con otros aglutinantes grasos como los temple en emulsión. En la actualidad no se emplean como técnica pictórica sobre muro, pues se han descubierto nuevos adhesivos que han desarrollado una gran gama de temple de resinas sintéticas y acrílicas para uso artístico. El término se reservó, casi con exclusividad, para la pintura realizada a base de yema de huevo, - los temple de huevo-; que constituyeron la técnica pictórica sobre madera, por excelencia, hasta la introducción del óleo (finales del S. XV, principios del XVI), fueron empleados minoritariamente sobre muro y principalmente como retoques de seco sobre fresco.

Se aplicaba el temple de huevo sobre muros secos imprimados con varias capas de yema de huevo diluida con agua y bien extendida por toda la superficie con una esponja. Los pigmentos se amasan (espesos) con agua y yema de huevo, y se les añadía un poco de cal. Con este método la pintura adquiriría un efecto pictórico muy similar a las técnicas al fresco.

Mucho más utilizados fueron los temple de cola animal. A pesar de ser una técnica laboriosa y con pocas posibilidades de expresión pictórica, se adaptan a cualquier tipo de trabajo, pues su pintura posee efectos ópticos de colores agradables, en gamas altas de claridad. En pintura mural son muy aptos para los trabajos de decoraciones de interiores. Los aglutinantes más empleados para el temple en pintura mural, son los de cola de conejo o cola fuerte, los temple de caseína, y actualmente los temple acrílicos. Se configuran como pinturas muy luminosas y de gran semejanza cromática al color del pigmento en seco, pues al estar mezclados con agua y poca concentración de aglutinante, las películas que forman son finas y el color resultante se muestra en todo su intensidad.

En “El libro del arte” de *Cennino Cennini*, se expone un gran número de métodos y recetas de la época para pintar al temple. Esta técnica pictórica exige una estricta división entre el dibujo y la mancha de color. Es preciso tener, previamente a la aplicación de la

pintura, muy bien diseñado el dibujo y estudiada la paleta cromática. Todos los problemas de composición, diseño, perspectiva y color han de estar previamente resueltos, pues la aplicación del color no permite modificaciones a posteriori. Se configura pues, como una técnica encorsetada, donde todo debe estar perfectamente diseñado previamente a la aplicación de la pintura. Pacheco en su tratado lo denomina aguazo, y especifica que son aptos para la pintura mural y para la pintura sobre sargas. La preparación de la pintura es compleja, pues los pigmentos se muelen con agua y con cola, y en ocasiones una vez molidos se vuelven a moler con cola o con agua cola, y finalmente se mezclan con agua caliente en el momento de pintar. El pigmento aglutinado debe tener una consistencia viscosa y fácil de aplicar. La paleta cromática se prepara en una gama degradada de colores que van del claro al oscuro.

Los temple de caseína, se comportan similarmente a los temple de cola de conejo. Tienen la ventaja de formar películas insolubles al agua, después de secar y con el paso del tiempo; por ello se configuran como películas pictóricas resistentes a la intemperie y a la humedad. En la pintura mural se reconocen por su luminosidad, muy semejante a la del fresco y por su gran trabazón en la pincelada. El temple de caseína ha sido muy utilizado a lo largo de la historia como retoque final en las técnicas al fresco, por su gran similitud cromática y luminosidad. Más adelante, a partir del renacimiento los retoques en seco sobre fresco fueron realizados en muchos casos con pintura al óleo.

La técnica al óleo es muy apropiada para soportes de tela de mediano y gran formato. Ha sido muy empleada en lienzos murales y en *marouflaje* de lienzos adheridos a muro. Cuando la pintura al óleo se aplicaba directamente sobre el muro, éste debía ser preparado. El muro se imprimaba con una base, bien de cola orgánica o de resina disuelta en trementina o una base de naturaleza oleosa, para que el enlucido disminuyese su capacidad de absorción. Sobre esta imprimación se aplicaba una capa de barniz, de la misma resina, mezclado con pigmento blanco de plomo, que sirviera de base luminosa y de fondo para las capas de óleo. El empleo de la capa de preparación sobre el muro ya está descrito por Giorgio Vasari, pintor teórico del arte italiano, en su obra *Le Vite*. Se trata de una pintura de aplicación libre y espontánea, por el sistema de secado y curado que tiene su aglutinante. Esto hace posible la aplicación directa o fundida del color, por lo que permite una gran variedad de efectos, colores, texturas y contrastes. Es apta para ser aplicada sobre cualquier soporte, y los métodos de aplicación son diversos; es posible fundir y difuminar los colores en húmedo, superponer en seco con varias capas de pintura e incluso aplicar veladuras de color.

En las técnicas de óleo sobre *marouflaje*, el soporte mural se acondicionaba previamente. La pared se lijaba hasta obtener una superficie relativamente áspera, en la que se agarrara correctamente el adhesivo para poder pegar la tela previamente pintada. Así el pintor realizaba la pintura sobre la tela, en el estudio, aplicando todas las posibilidades técnicas que aporta el óleo, consiguiendo unos resultados estéticos espectaculares que posteriormente se contemplaban en el paramento mural.

Bibliografía

- ALEGRE CARVAJAL, E., TUSSELL GARCÍA, G. y LÓPEZ DÍAZ, J. (2011): *Técnicas y medios artísticos*, Centro de Estudios Ramón Areces, UNED, Madrid.
- CENNINO, C. (1979) (4ª Edición): *Tratado de la pintura*, Sucesor de E. Meseguer, Madrid.
- DOERNER, M. (1998): *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Editorial Reverté, Barcelona.
- GARATE ROJAS, I. (1987): *Artes de la Cal* Madrid: Ministerio de Cultura. D.G. Bellas Artes y Archivos. I.C.R.B.C.
- GÁRATE ROJAS, I. (1999): *Artes de los yesos. Yaserías y Estucos*, Instituto Español de Arquitectura MRRP, Universidad de Alcalá.
- MORA, P. & MORA, L. S. (1984): *Conservation of wall paintings*, Butterworths, Londres.
- PACHECO, F. (1990): *El Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid.
- PALOMINO, A. (1988): *El museo pictórico y escala óptica I. Teoría de la pintura*, Aguilar, Madrid.
- PLINIO. (1987): *Textos de historia del arte*, Visor, Madrid.
- VASARI, G. (1550): *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, descritte in lingua toscana*, Lorenzo Torrentino, Florencia.
- VILLANUEVA, J. (1827): *El arte de la albañilería*, Oficina de Don Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S.M., Madrid.

Conservación preventiva y restauración

Guillermo Fernández García

La pintura mural tiene una serie de peculiaridades que le aportan un carácter muy específico en el campo de la restauración. Estas peculiaridades de la pintura mural quedan determinadas sobre todo por su íntima relación con el inmueble que le sirve de soporte. Una relación tan profunda hasta el punto que la pintura mural sin el soporte inmueble, y viceversa, pierde significado, quedando mutilados uno de los elementos sin el otro, tanto en un sentido material como en un sentido estético.

La pintura mural es y representa la frontera de adaptación del muro con respecto del ambiente que lo rodea, ya sea éste un espacio exterior o interior. Es en esta frontera donde se ponen de manifiesto sobre la pintura mural, con sus distintas tipologías, las alteraciones de su propia estructura o las del edificio que la sustenta. Alteraciones que también definirán algo vital para el mural, las huellas del paso del tiempo, su edad, su vida como documento histórico, lo que denominamos pátina. Se trata de aquellos cambios que, a pesar de encontrarse la pintura en un posible estado de conservación ideal, se van a producir inevitablemente y serán característicos de una determinada técnica sobre su estrato arquitectónico, en unas determinadas circunstancias de conservación.

Los criterios, técnicas y materiales empleados en restauración mural han ido evolucionando a lo largo de la historia de la disciplina a medida que los conocimientos se hacían más profundos gracias a la investigación y el debate. Las intervenciones realizadas en la Comunidad de Madrid, dirigidas, asesoradas y evaluadas desde la Dirección General del Patrimonio, se llevan a cabo teniendo en cuenta estos progresos disciplinares y dando respuesta a cuestiones metodológicas que surgen a raíz del trabajo a lo largo de los años sobre estos bienes culturales.

Uno de los factores más importantes que han marcado esa evolución es la forma de ver, comprender y valorar las obras a conservar, ya no solo desde un punto de vista estético y artístico, siempre guiado por las tendencias cambiantes en este campo, sino desde la consideración del bien cultural como transmisor de información material, cultural e histórica. Se ha buscado ampliar al máximo las posibilidades de actuación aportando premisas objetivas que son válidas dentro de las corrientes teóricas en el campo de la restauración.

De este modo las actuaciones en restauración deben estar abanderadas por una premisa que se echa en falta en la mayoría de los proyectos de conservación-restauración: la justificación razonada del criterio de intervención.

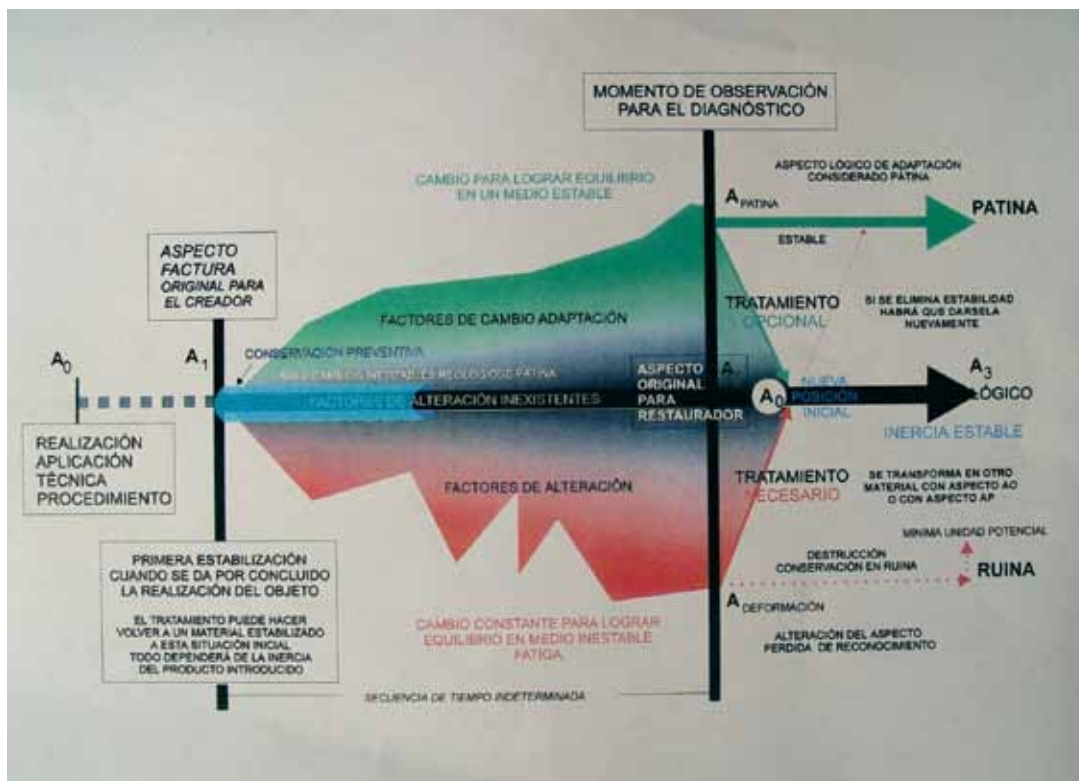
En toda intervención surgirán una serie de preguntas de difícil solución. ¿Sabemos realmente cómo es, en sus características físicas, el mural que queremos conservar? ¿Qué aspecto tendría la pintura si hubiera estado en un perfecto estado de conservación? ¿Son normales o tenemos que considerar alteración, esos cambios detectados en el momento metodológico de observación? ¿Cómo podremos identificar todos los factores que intervienen en la creación primero y en su adaptación y conservación más tarde? Éstas y otras cuestiones son imprescindibles a la hora de abordar la intervención sobre una obra y han de ser meditadas, valoradas y razonadas de forma científica, empleando todos los conocimientos y técnicas disponibles en la actualidad que aporten luz a la hora de la toma de decisiones.

Para todo tipo de bien cultural se distinguen dos formas de actuación para su protección material: la conservación preventiva y la conservación-restauración. La conservación preventiva es de compleja aplicación en los paramentos murales. Consiste en crear las condiciones ambientales más favorables para evitar la degradación de la pintura. Estabilizar un ambiente, proteger de erosiones lumínicas, evitar la superposición de estratos superficiales de suciedad y contaminantes, es labor complicada, en ocasiones imposible, en la mayoría de edificios, no museísticos, en la actualidad. Este factor se ve agravado cuando el ambiente se debe adecuar a parámetros de confort en las utilidades cotidianas del interior de un edificio en uso, generalmente contrarias a las condiciones necesarias para la buena conservación de los paramentos. Las variables de humedad y temperatura, parámetros tan íntimamente ligados como todos sabemos, van a ser el desencadenante de multitud de alteraciones ya que sus variaciones favorecen la saturación de agua y su posterior desecación en la superficie pictórica. La cristalización de sales, aglutinación de suciedad y contaminación atmosférica, escorrentías que pueden solubilizar los aglutinantes o aglomerantes de los morteros de base, son algunos de los efectos que produce este problema. No obstante siempre se habrán de encontrar vías de aminoramiento del impacto ambiental sobre la obra mural y esa sería la tarea de la conservación preventiva.

Por otro lado, los tratamientos de conservación-restauración, propiamente dichos, se ejecutan sobre la materia que constituye la obra, que es la responsable de transmitir toda la información necesaria para un reconocimiento adecuado de la pintura mural como bien cultural. Un factor fundamental en la conservación-restauración es reconocer las características del aspecto que presenta en la actualidad la obra mural y cual debería tener si éste se hubiera mantenido en condiciones ideales de conservación, sin alteración alguna, conservando el aspecto inicial que tuvo en el momento de su creación (fig. 1).

Debemos recordar que un material va a cambiar su aspecto por tener que soportar los esfuerzos de su estructura, que en el caso del mural suele ser compleja. A partir de ese momento, en un vector tiempo, se van a ir produciendo una serie de cambios de aspecto que llegarán a un equilibrio estable dependiendo de los factores de alteración que convivan con el material. Este aspecto tendrá una serie de características que es lo que llamamos pátina. Sin embargo, podría ser que fuera imposible la adaptación de la pintura mural a los agentes de deterioro, producidos por los cambios constantes y complejos que se producen en su ubicación, sufriendo entonces alteraciones que lo alejan de su aspecto inicial.

Esta corteza de adaptación que representa la pintura se puede convertir en una auténtica piel cuando es capaz de metabolizar, esto es, ir cambiando de estado de conservación y de aspecto cuando se producen otras superposiciones de estratos murales. La inmovilidad mural, imposibilita el traslado y como consecuencia se produce el sacrificio total o parcial de las pinturas cuando son cubiertas por otras capas pictóricas u otros muros o revocos con el paso del tiempo, llegando a quedar ocultas bajo estos nuevos elementos interpuestos entre la pintura y



1. El vector tiempo. Evolución del material en su adaptación al medio hasta el momento de observación. Distintos aspectos y su diferenciación en cuanto a estabilidad. Gráfico GFG

el exterior. Estas superposiciones, que dejan en estratos subyacentes las pinturas más antiguas, se producen por infinidad de factores, ya sea por un cambio de gusto estético, necesidad de conservación, remodelación de espacios e incluso motivos higiénicos (fig. 2). Encontrar y descubrir esta posible superposición antes de iniciar el proceso de restauración será fundamental para el desarrollo de la intervención. La realización de múltiples catas por los paramentos facilitará la detección de obra pictórica subyacente, por un lado, y la evaluación de su estado de conservación y sus posibilidades de recuperación, por otro. Pero es cierto también, que la complejidad de situación de estas capas murales, muchas veces detrás de muros, retablos u otras capas murales, hace en muchos casos difícil el reconocimiento de su existencia (fig.3). La conservación parcial de estas superposiciones, que cohabitan en varios niveles, va a generar lo que pudiéramos llamar niveles de percepción. Estos niveles, dependiendo de sus dimensiones, situación espacial y fuerza visual, tendrán distinto protagonismo situándose en el espacio como imagen o fondo unos de los otros. Este problema va a complicar en gran medida su lectura y como consecuencia su comprensión. Redefinir estos niveles será misión compleja pero ineludible (fig.4).

Hay unas líneas de actuación, claras y definidas por los acuerdos y cartas de restauración, en las que se dan las pautas a seguir en cualquier tratamiento. Básicamente estas pautas son: el establecimiento de unos criterios de actuación; la garantía de una reversibilidad de la intervención; una mínima intervención que evite reinterpretaciones o falsificación de la obra; el empleo de materiales compatibles a la obra; Identificación de los tratamientos realizados sobre la obra; un comportamiento de adaptación homogéneo de los materiales empleados en la intervención en paralelo con el material original.

Se dice que los materiales compatibles y homogéneos con la pintura original garantizarán una estabilización en el tiempo adecuada y paralela al material original. Sin embargo homogéneos o idénticos serán los más difíciles de eliminar, modificar o reversibilizar, ya que su ac-

2. Superposición de capas pictóricas. La solubilidad de las capas y su adaptación hará posible una eliminación selectiva.
Foto GFG



3. La superposición de retablos u otros elementos muebles pueden dejar ocultas las pinturas para siempre. Además los anclajes van a dañar en la mayoría de los casos la superficie mural.
Foto GFG



tivación para la extracción es muy parecida o idéntica a la de los materiales originales. Pensar que un material de la misma naturaleza que el original tiene la misma estabilización que ha conseguido ese material con el paso del tiempo es un error que se comenta con una ligereza realmente peligrosa. Si existe algo ya estabilizado quizás fuese mejor usar un producto que no tenga que cambiar para llegar a la misma inercia en la que se encuentra el original. De igual forma se dice que hay productos absolutamente probados por haberlos usado con asiduidad.



4. Los restos pictóricos y su lógico material subyacente como es el ladrillo, son fácilmente procesados como desprendimiento parcial. Si en vez de ladrillo fuera una capa de enlucido de algún color, sería difícil interpretar su función y en qué momento temporal lo encuadramos. Foto GFG

Pero deberíamos pensar si es exactamente la misma caseína que usamos en la actualidad la que compuso un caseinato cálcico hace 100 años. Por eso es imprescindible para el avance de la restauración considerar el estudio y aplicación de materiales nuevos que cumplan su función siempre respetando los principios de reversibilidad e inocuidad con respecto del original.

Metodología de la restauración

Si hablamos del tratamiento activo, propiamente dicho, sobre la obra pictórica mural, existen tres grandes bloques metodológicos que encuadran las actuaciones de restauración, estos son:

- La consolidación, material y estructural;
- La limpieza de productos de deformación;
- La reintegración de lagunas que facilitan o posibilitan la lectura de la obra.

En principio el problema de criterio se plantea sobre todo en las tareas de limpieza y, en lo que va a suponer un añadido o interpretación crítica, la reintegración. La consolidación, material y estructural, se plantea cuando el estado de conservación de la obra mural se encuentra alterado en sus características de consistencia material y estructural, perdiendo inevitablemente el aspecto que, como ya se ha mencionado es el responsable de su identificación como bien cultural.

La metodología de consolidación será la responsable de mantener o devolver la fuerza estructural y material de la obra. Existen dos factores responsables del aspecto superficial y, como consecuencia, de la saturación pictórica: la compactación del material y la textura superficial. La inconsistencia matérica puede cambiar estos factores y como consecuencia desviar el aspecto original de la pintura. El estado de disgregación en forma de pulverulencia,

además de suponer una pérdida de material en la obra, le ocasiona mayor rugosidad y como consecuencia sensación de blanqueo, maticidad, opacidad.

Siempre trataríamos de reproducir el aspecto que debería tener la técnica pictórica si hubiera estado en buen estado de conservación, siempre dentro de los parámetros en los que se encuentra ubicado. Toda adición de materiales durante la intervención va a suponer un cambio que no debe tomarse como alteración sino como recuperación de un estado físico y estético perdido. Saber cuál es el nivel de cambio será fundamental por tanto no solo para la compactación sino para la recuperación estética.

Una vez el material vuelve a recuperar la consolidación que debía poseer en origen debemos plantearnos devolver su funcionalidad estructural. En la mayoría de las estructuras murales, incluyendo todas las técnicas de marouflage (pintura sobre lienzo adherida al muro), basa su fuerza y estabilidad en la rigidez de su material que se adapta a las irregularidades del muro. Es muy importante estudiar la relación rigidez de sustentación - peso material añadido. No se trata de rellenar sino de devolver puntos de sujeción y fuerza estructural para que vuelvan a adaptarse con garantías al muro. Estas labores pueden acarrear cambios en ciertas características que pueden ser importantes para el edificio. Se podrían formar zonas de desecación interna en la que las sales podrían cristalizar, alteración de la porosidad, absorción, permeabilidad como transmisora de líquidos y gases, etc... A veces incluso se puede plantear la sustitución del muro por soportes rígidos inertes, mediante el arranque de las pinturas murales, aunque es una opción que debe elegirse cuando no existe alternativa para su conservación in situ tal y como se encontraba en su momento de creación.

Cuando hay que arrancar un mural total o parcialmente por necesidades de rehabilitación o evolución del edificio, o de fuerza mayor, como inundaciones o derrumbe, deberíamos plantearnos la posibilidad, de mejorar su futura conservación. Interponer entre mural y muro un soporte, un estrato, que haga de soporte intermedio que pudiera garantizar, si se volvieran a producir las circunstancias de alteración que hagan necesario un nuevo arranque, la extracción de una manera nada traumática. Estos soportes garantizan el aspecto mural y su estabilidad es óptima incluso cuando la ubicación del mural ya no puede volver a su ubicación original.

El arranque se puede ejecutar de diversas formas, pero lo fundamental es saber qué cantidad de material garantiza su especificidad de mural. La distinción nominal de la técnica viene determinada por el sustrato conservado. De esa manera existe la posibilidad de arrancar tan sólo la superficie pictórica "strappo"; ésta con alguna capa de mortero subyacente "stacco" o la totalidad del muro "stacco a Massello".

Era corriente en el pasado, e incluso se premiaban las tareas de traslado de pintura mural a otros soportes pictóricos, con mejor movilidad y posibilidades de almacenamiento o exposición. Con frecuencia se traspasaban a lienzo y se montaban en bastidor, se adherían a tableros o se construían auténticas paredes falsas que hacían muy difícil, peligrosa o costosa su manipulación. En el mejor de los casos las obras empezaban a coger todas las características físicas de su nueva estructura, apareciendo cuarteados, alabeos, deformaciones y una larga lista de alteraciones impropias de una técnica mural. Hoy en día la tendencia reconocida por la comunidad del ámbito de la restauración es la de la conservación de la obra in situ o en caso indispensable de arranque emplear técnicas que conserven el soporte mural como parte indispensable de la obra.

La metodología de limpieza garantiza la eliminación de materias extrañas o ajenas al original, se podrían denominar genéricamente productos de deformación, que actúan negativa-



5. La superposición de capas de pintura para adecuar al nuevo gusto o utilidad del edificio es corriente en los paramentos murales. Foto GFG

mente y alteran la contemplación de todos sus valores creativos (fig. 5). Estos productos de deformación pueden ser: capas superpuestas sobre el original bien de pintura, nuevos revocos o incluso muros que dejan emparedadas las pinturas; nuevas repolicromías sobre las ya existentes; repintes, es decir, pinturas que cubren lagunas sin significado histórico estético; encalados por motivos higiénicos; cristalización de sales de distinta naturaleza, solubles e insolubles, que provienen del agua externa o de la disolución de su propia composición y la inevitable polución atmosférica de carácter graso que queda adherida a un material poroso, etc...

Un especial problema en este campo son las sales, que en su cristalización rompen u ocultan con capas opales la superficie original. En atmósferas contaminadas como las de Madrid y su entorno cercano van a tener especial importancia la formación de un estrato superficial de polvo graso negrozco de polución, que se va depositando sobre la superficie, tan paulatinamente que hasta que no se elimina parcialmente no se da uno cuenta de la labor de deformación tan importante que realiza. En el caso del mural este factor es difícil de controlar debido a la inaccesibilidad en la que se suelen encontrar los conjuntos murales. Y hay que hacer mención por supuesto a la inevitable superposición de capas y pinturas que se introducen fácilmente por absorción en un material a menudo insaturado y muy poroso. La disolución de esas capas para su eliminación debe tener asociado una absorción potente para no introducir el producto de deformación más aún en el poro, posiblemente de forma irreversible.

Por último, la metodología de reintegración tiene como objetivo evitar la interrupción de la lectura del bien cultural eliminando las lagunas en el sustrato pictórico y, si cabe, más importante aún, devolviendo la lectura perdida. Sobre la pintura mural en ocasiones se producen pérdidas parciales de diferente envergadura y estas faltas de estrato pictórico interrumpen la lectura de la pintura. Es lo que se denomina 'laguna' en una obra. Aparte de la pérdida de morteros subyacentes o de capa pictórica, se entenderá como laguna todo aquel elemento

6. La utilización de técnicas de reintegración sin tener en cuenta su impacto visual puede llevar a mayor dificultad de lectura que si se dejan las lagunas naturales. Foto GFG



extraño que no somos capaces de situar en su espacio tiempo. La reintegración cromática no consiste en dar color a la laguna, ni tampoco crear una nueva pintura, sino de poner en valor la obra haciendo que la laguna no cobre protagonismo sobre ella sino que la reintegración se someta al original destacándolo, devolviendo su discurso visual. La laguna podremos situarla en cualquiera de los niveles lógicos, preferentemente existentes, que posee el conjunto mural. Sería absurdo crear otro nuevo, poniéndolo en alza en vez de conseguir su ocultación o eliminación (fig. 6).

Los restauradores deben considerar la obra como una totalidad perceptiva y al elegir los elementos para reintegrar, sería aconsejable no dejarse influenciar por recetas más o menos de moda, sino aquellos que sean óptimos para devolver la unidad potencial de la obra. La reintegración cromática es la actividad en la que más se sustentan las discusiones y elección de criterio en los proyectos (fig. 7). Desgraciadamente en la mayoría de estos se define la técnica y el material pero no se profundiza en justificar claramente una u otra forma de reintegrar. Muchos de los criterios de la reintegración que hoy se aplican, como el de la “abstracción cromática”, tienen una base teórica que los sustenta pero una incorrecta aplicación práctica porque tienen en cuenta sólo elementos morfológicos y se olvidan los escalares y dinámicos. Tampoco se suele definir la intención de identificación. Esto es definir si la intención es que las reintegraciones sean:

- Visibles, identificables a la distancia de observación lógica para la superficie pictórica.
- Ocultas, Miméticas identificables solo a corta distancia, no desde punto óptimo de observación.
- Invisibles, no identificable visualmente.



7. La coexistencia de distintas capas pictóricas, morteros subyacentes y lagunas hacen a veces imposible la menor interpretación de esos restos. Necesitamos aclarar niveles y eliminar las lagunas para devolver su valor histórico estético. Foto GFG

En la percepción de cualquier Bien Cultural, la posición del espectador es fundamental para poder situar todos los elementos visuales que lo componen. Las lagunas funcionan como formas o imágenes nuevas dentro de una obra y se empiezan a detectar cuando se interrumpe la lectura global de la misma (fig.8). El cerebro tiende a eliminar dichas lagunas mediante una abstracción puramente intelectual, pero en numerosas ocasiones no puede “leer” lo que queda del original por lo es necesario integrar visualmente dichas faltas (fig. 9).

Lo ideal sería poder reconstruir el original pero esto es a menudo imposible sin caer en una interpretación o invención, por lo que es imprescindible poder situar las lagunas en algún punto visual que se integre en la propia obra y/o en el entorno. Para ello, las faltas se pueden integrar con el fondo arquitectónico, preparación o película pictórica, pero en ningún caso podemos crear una nueva imagen o ente extraño dentro de la obra. Por lo tanto, es importante elegir el nivel lógico de reintegración y no crear nuevos niveles perceptivos. Una vez elegido el nivel de intervención, el tipo de reintegración (puntillista, a tramas, por planos neutros, etc.), se realizará teniendo en cuenta los distintos elementos formales del dibujo, desafortunadamente olvidados en numerosas intervenciones (fig.10).

Sin lectura, el mural se convierte en un resto sin unidad potencial, es decir, carente de una cantidad material necesaria para que el observador pueda adivinar al menos el mensaje de esa pintura, falta de conexión con el espacio al que, en un principio, era capaz de complementar, definir e incluso disfrazar. La posibilidad de una pérdida de lectura y por consiguiente de encuadre en el binomio espacio-tiempo convertiría en laguna a la obra en su totalidad, perdiendo su entidad como bien cultural.

La conservación-restauración de la pintura mural es por todo ello una facción complicada dentro de la disciplina, pero siempre abierta a la búsqueda de respuestas y formulación de nuevas cuestiones que la hacen progresar y superarse.

8. Esta interpretación del formato crea otra laguna por tensión al resto de la escena y al conjunto pictórico. Foto GFG

9. No dejar un desgaste homogéneo puede crear lagunas de tensión por peso que dificultan el equilibrio de la escena. Foto GFG



10. La falta de reintegración de la figura del gajo inferior rompe el ritmo compositivo llamando la atención y generando una imagen sobre el conjunto. Foto AB



Bibliografía

- ÁLVAREZ DE BUERGO, M. y GONZÁLEZ, T. (1994) : *Restauración de edificios monumentales*, CEDEX, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Madrid.
- ASHURST, J. (1983) : *Mortars, Plasters and Renders in Conservation*, Ecclesiastical Architects' and Surveyors' Association, London.
- BAGLIONI, P. et alii. (1997) : "New Autogenous Lime-based Grouts used in the Conservation of Lime-based Wall Paintings", *Studies in Conservation*, Volume 42, number 1. IIC, London.
- BARBERO, J.C. et alii. () : *Actas del seminario internacional "Técnicas de Consolidación en pintura mural"*, Centro de Estudios del Románico, Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo, Palencia.
- BLANCO, T. (1996) : "Otros materiales cementantes", *La tecnología del hormigón en la construcción del siglo XXI*, Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre (sin publicar).
- BRANDI, C. (1988) : *Teoría de la Restauración*, Alianza Forma, Madrid.
- BOTTICELLI, G. (1992) : *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Centro Di, Florencia.
- BRIAGUINE, D. E. (1982) : "Essais sur le renforcement des supports de mortier des peintures murales anciennes à l'aide des solutions caséino-calcaires", *Etude et restauration des monuments culturels*, Moscú.
- CALVO, J. P. (1996) : "Cales y yesos", *Degradación y conservación del Patrimonio Arquitectónico*, ed. Mingarro, F., Cursos de verano de El Escorial, Ed. Complutense, Madrid: 99.
- CARBONELL, M. (1993) : *Conservación y restauración de monumentos*, Barcelona.
- CAMUÑAS, A. (1974) : *Materiales de Construcción*, Guadiana de Publicaciones, Madrid.
- DAVID, P. R. y GIZZI, S. (1993) : "Restauro, cemento e reversibilità", *Calcestruzzi antichi e moderni : Storia, cultura e tecnologia*, Atti del convegno di Studi Bressanone 6-9 luglio, Progetto editore, Padova.
- DE LUXÁN, M^a. P. (1994) : "La investigación de morteros para la restauración de pintura mural", *I Curso Internacional de Pintura Mural*, Universidad de Alcalá de Henares y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid. 21 de marzo - 1 de abril de 1994, Alcalá de Henares (conferencia sin publicar).
- FEILDEN, B. M. (1982) : *Conservation of Historic Buildings*, ICCROM, Rome.
- FERNÁNDEZ G. et alii. (1991) : *En torno a la pintura mural*, Centro de Estudios del Románico, Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo, Palencia.
- FERRAGNI et alii. (1984) : "Injection Grouting of Mural Paintings and Mosaics", *Adhesives and Consolidants*, Preprints of the Contributions to the Paris Congress. The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC).
- FERRER MORALES, A. (1995) : *La pintura mural. Su soporte, conservación y las técnicas modernas*, Universidad de Sevilla.
- FURLAN, V. (1981): "Experiences pratiques avec des crepis à base de chaux", *Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historic Buildings*, ICCROM, Rome.
- GÁRATE, I., 1994(a): "Pintura al fresco. El soporte", *I Curso Internacional de Conservación y Restauración de Pintura Mural*, 21 de marzo - 1 de abril de 1994, Alcalá de Henares (sin publicar).

- 1994(b): *Artes de la cal*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid.
- 1996: “Técnicas históricas de revestimientos”, *Revestimiento y color en la arquitectura. Conservación y restauración*, Universidad de Granada, Ponencias del curso de restauración arquitectónica, Granada, 25 - 27 de marzo de 1993.
- HOLMSTRÖM, I. (1981) : “Mortars, Cements and Grouts for Conservation and repair. Some urgent needs for research”, *Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historic Buildings*, ICCROM, Rome.
- KASPAROV, S y TAMAEVA, S. (1990) : *Les nouvelles methodes de refixage par injection dans les supports d'enduit des peintures murals*, ICOM Committee for Conservation, 9th Triennial Meeting, Dresden.
- LABAHN, O y KOHLHAAS, B. (1985) : *Prontuario del cemento*, Editores técnicos asociados, Barcelona.
- MONTOTO, M. (1996) : “Técnicas no destructivas aplicadas a la conservación del patrimonio histórico”, *Técnicas de diagnóstico aplicadas a la conservación de los materiales de construcción en los edificios históricos*, Cuadernos Técnicos, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico : 85-94.
- MORA, PAOLO, PHILIPPOT, L. (2003) : *La Conservación de las pinturas murales*, Universidad Externado de Colombia.
- NAUD, C., MARTINELLI, M. (1990): *Utilisation des absorbants pour le nettoyage des fresques*, Comité del 'ICOM pour la conservation, Dresde.
- NEVILLE, A. M. (1996) (1^a ed. 1963) : *Properties of Concrete*. Addison Wesley Longman Limited, England.
- PAPAGEORGIOU, V. (1996) : *Additives in Historic Mortars. A Study in Relation to the Conservation of Mediterranean Architecture*, The Institute of Advance Architectural Studies, University of York.
- ROCARD, J. y BOUINEAU, A. (1981): “Renforcement des maçonneries par injection de coulis dans la region nord-est de la France”, *Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historic Buildings*, ICCROM, Rome.
- ROSATI, C. (1991): *Technique pittoriche e restauro dei dipinti*, Eddizioni scientifiche A. Cremonese, Bologna.
- SBORDONI-MORA, L. (1982) : “Les matériaux des enduits traditionnels”, *Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historic Buildings*”, ICCROM, Rome.
- SCHULLER et alii. (1997) : “Acoustic Tomography for Evaluation of Unreinforced Masonry”, *Construction and Building Materials*, vol 11, n° 3. Elsevier Science Ltd. Great Britain : 199-204.
- TEUTONICO, J. M. (1996): “The Smeaton Project : Factors Affecting the Properties of Lime-Based Mortars”, *A Future for the Past*, A joint conference of English Heritage and Cathedral Architects Association (25-26 march 1994).

Conservación y restauración de la pintura mural romana en *Complutum*: la casa de los Grifos

Ana Lucía Sánchez Montes

Los restos de pintura mural aparecidos, que nos informan de la cultura y la decoración de los edificios y del gusto estético de los representantes de la sociedad romana que habitó durante más de cuatrocientos años en nuestra Comunidad, han permanecido sepultados bajo toneladas de tierra más de mil seiscientos años y sólo las nuevas técnicas de excavación arqueológica, conservación y restauración han permitido que hoy podamos tener acceso a ellos, visualizarlos y caracterizarlos.

Habitualmente la pintura mural romana ha sido tratada como pieza arqueológica mueble, debido a que no es frecuente encontrarla *in situ*, en la mayoría de los casos aparece desprendida y multi-fragmentada entre los niveles de derrumbe de los edificios de un yacimiento, aunque no se debe olvidar que originalmente estaría formando parte de estructuras de alguna edificación, es decir que en origen sería un elemento inmueble, por lo que los procesos de recuperación y restauración deben ir avocados a su restitución a su lugar de origen, siempre y cuando las circunstancias garanticen su conservación. Este ha sido el objetivo que ha primado en uno de los casos más representativos de intervención en pintura mural en nuestra Comunidad, que se ha desarrollado en la ciudad hispanorromana de Complutum y más concretamente en la *domi* conocida como casa de los Grifos, donde la cantidad y calidad de los restos recuperados desde el año 2004 motivaron la construcción de una cubierta en 2011, que ha permitido a partir de esa fecha, excavar la casa, conservarla, restaurarla y emprender procesos de musealización *in situ* con las mayores garantías de conservación (fig.1).

En el proyecto de intervención para recuperar esta casa romana y sus pinturas murales han intervenido diversas instituciones como la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, el Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, el Instituto de Patrimonio Cultural de España y las universidades de Alcalá de Henares, Autónoma de Madrid y Complutense, que han colaborado financiando y/o aportando medios técnicos y humanos.

A partir del año 2004 se intervino arqueológicamente en un área del yacimiento de Complutum conocida ya desde 1985 como casa de los Estucos, y que había proporcionado un buen número de restos pictóricos. Como era de esperar se empezaron a recuperar en las nuevas excavaciones arqueológicas una ingente cantidad de nuevos restos, y se catalogaron y empezaron a restaurar los restos antiguos recuperados entre los años 1985 y 1989, que se encontraban almacenados en las instalaciones municipales del Servicio de Arqueología, unos en cajas (los fragmentos más pequeños que se encontraron desplazados entre el sedimento) y otros enga-

1. Vista de la cubierta colocada sobre la casa de los Grifos en el yacimiento de Complutum. Foto Ayuntamiento de Alcalá de Henares



sados (los que habían sido encontrados *in situ* sobre las estructuras y que fueron arrancados de su posición original).

En general, la pintura mural romana aparece en mal estado de conservación, debido sobre todo y en primer lugar a su fragilidad, inherente a su propia naturaleza: finas capas de morteros realizados a base de cal, agua y áridos silíceos, y en algunos casos grandes fragmentos de teja, ladrillo, ceniza o paja, a los que se aplican, en la última capa, con más contenido en cal, pigmentos que se utilizan para las decoraciones, y que mayoritariamente proceden de tierras minerales. Al perder la ubicación originaria y las condiciones ambientales en las que fueron creadas se disgregan y destruyen con gran facilidad. En segundo lugar, su conservación se ha visto determinada por agentes de deterioro (alteraciones externas, alteraciones pre-excavación y alteraciones pos-excavación entre otros).

En Complutum, las pinturas encontradas tienen unas características similares, aunque cada resto pictórico tiene unas particularidades debidas a la técnica de ejecución, el soporte, el tipo y espesor de las capas preparatorias, los morteros, y el pigmento y aglutinante utilizado. Su conservación viene determinada por las condiciones específicas de su ubicación así como por el devenir del yacimiento a lo largo de los siglos tras su abandono. Entre los factores que han influido destacan los cambios climáticos estacionales bruscos propios del clima continental que lo caracterizan, con abundantes heladas en invierno; la humedad procedente de la lluvia y de las aguas subterráneas que por capilaridad le han afectado; la abundancia de sales solubles (eflorescencias) e insolubles (carbonatos y silicatos) y por último el ataque de microorganismos. A todo esto se ha unido la acción antrópica ya que durante siglos el yacimiento ha sido utilizado como cantera y como campo de cultivo, removiendo y destruyendo los restos.

La excavación arqueológica ha sido el método por el que se ha documentado la práctica totalidad de la pintura mural romana recuperada. Y se puede afirmar que es uno de los materiales arqueológicos más frágiles, si no el que más, de cuantos se han encontrado en el yacimiento; por tanto el proceso para su recuperación en el campo ha sido lento y extrema-



2. Recuperación de la pintura mural durante el proceso de excavación. Muro Sur de la estancia D. Foto ALS

damente especializado, haciendo necesaria la participación de diversos profesionales, como restauradores o químicos, además de arqueólogos. A la inversa, también se puede decir que ha sido uno de los materiales más valiosos recuperados, ya que de la pintura hemos obtenido información específica no solo de su aspecto formal y de las estructuras de los edificios de los que formaba parte, sino también de los procesos de ejecución, las herramientas utilizadas, la tecnología alcanzada por las artes industriales, de la iconografía, la religión y la cultura de la sociedad romana y su cronología. Ha sido además el soporte de imágenes muy vívidas de lo cotidiano.

La pintura mural se ha encontrado dispersa por prácticamente todo el yacimiento excavado, lo que evidencia la extensión de su uso, aunque ha sido en la casa de los Grifos donde la concentración ha sido extraordinariamente inusual, y donde se ha desarrollado un complejo procedimiento para su recuperación con el fin de musealizarla en su lugar de origen (fig.2).

El método para la recuperación de la pintura se desarrolló siguiendo los criterios preestablecidos de mínima intervención, respeto por el original, compatibilidad de los productos utilizados con el original intervenido y máxima reversibilidad. Se inició con una cuidadosa excavación manual retirando el sedimento de arcilla procedente de los alzados de los muros de tapial, para dejar vistos los restos, que fueron exhaustivamente documentados mediante fotografías, dibujos a escala 1:20 y calcos en láminas de polietileno a escala 1:1. En función de la posición del fragmento (con la película pictórica boca arriba o boca abajo) se procedió bien consolidando el mortero con una resina acrílica en disolución acuosa cuando este era la cara vista, o bien, limpiando y empapelando con papel japonés y gasa adherida con la misma resina acrílica cuando era la película pictórica la presentada.

A continuación, si era necesario para garantizar la estabilidad, se engasaban los restos de más tamaño con una o dos capas de gasa crinolina adherida con acril diluido en agua, se dejaban secar, se siglaban y se extraían con paletines, espátulas o grandes espadas. Se colocaban sobre planchas de madera, se catalogaban utilizando para ello una ficha que recogía los



3. Improntas de "espina de pescado" documentadas en el mortero del reverso de una gran plancha desplazada del muro. Foto ALS

4. Ejemplo de pintura mural in situ, caja de escalera en el ambulatorio Norte. Foto ALS

primeros datos acerca de las dimensiones (longitud, ancho y grosor); un primer análisis visual de los morteros referido a composición, número de capas e improntas en la última capa que sirvieron para determinar los sistemas de adhesión de la pintura al muro (fig. 3); determinación de trazas preparatorias, como líneas de sinopia o trazos pintados, marcas-guías o líneas impresas sobre los morteros frescos para que el pintor o artesano no se saliese de los límites del diseño, etc.; acabado de la superficie pictórica, número de fotografía, número de plano en el que aparecía dibujado, posible relación con otras planchas o fragmentos, etc. El paso siguiente fue el almacenaje de las bandejas en cajas, tras lo que se depositaban en el laboratorio de restauración del Servicio de Arqueología para continuar con las labores de limpieza, toma de muestras, y realización de puzle.

En función de la posición en la que aparecieron los restos, entre el sedimento o una vez retirado éste, hablamos de:

Fragmentos desprendidos de su soporte original y que se localizan sueltos y dispersos entre el sedimento.

Planchas, grandes unidades, mayores de 50 cm², formadas por un solo fragmento o por varios, independientemente de que se encuentre multifracturada, agrietada o deformada, pero que mantiene la unidad formal.

In situ, sobre el soporte original, (fig. 4).

Las principales patologías detectadas en el conjunto de la pintura han sido la alta fragmentación; el desplazamiento; la deformación y abombamiento, debidos al desprendimiento del soporte originario, lo que había provocado además importantes pérdidas del volumen total; la suciedad superficial con abundantes acumulaciones terrosas; descohesión de la película pictórica, erosión y abundantes pérdidas de color, sobre todo de las decoraciones consistentes en bandas, líneas de encuadramiento, filetes y todos aquellos elementos que se realizaron al seco; pérdidas, descamación y disgregación de morteros de preparación, morteros pulverulentos, grietas, fisuras, lagunas, abombamientos, descamaciones, concreciones y hongos (fig. 5).

Antes de la colocación de la cubierta en 2011, toda la pintura que aparecía adherida a los muros en la casa de los Grifos era arrancada para garantizar su conservación, restaurada en laboratorio y colocada sobre paneles de celdas de aluminio con el objetivo de volver a colocarla



en su posición original cuando las circunstancias lo permitiesen. A partir de la instalación de la cubierta, estos restos se han ido dejando en su sitio y se han sometido a una exhaustiva labor de restauración y vigilancia. La restauración ha consistido en la limpieza manual en seco para la eliminación del polvo, suciedad superficial y acumulaciones terrosas con brochas, cepillos y palitos de naranjo, y cuando ha sido necesario limpieza química con una disolución de agua desmineralizada, alcohol y acetona (3A), aplicada primero sobre una capa de protección de papel japonés y, cuando se comprobaba que la pintura permanecía sobre el soporte sin alteraciones, directamente con hisopos de algodón para la eliminación de la tierra y suciedad. Cuando la superficie presentaba sales que no desaparecían con la limpieza anterior se eliminaban con una nueva limpieza química con papetas de bicarbonato de sodio o de amonio en pulpa de celulosa (fig. 6). A continuación se consolidaban los bordes de los fragmentos y el tapial del muro con una resina acrílica en disolución acuosa y se sellaban las grietas y los bordes con morteros de cal, (fig. 7).

Los restos que se encontraron desplazados, que fueron la mayoría, se extrajeron, catalogaron, con lo que se adscribió la posible ubicación de los fragmentos en la hipótesis del esquema compositivo (ubicándolos bien en el rodapié, zócalo, grandes paneles o interpaneles de la zona media, bandas de intersección o zona alta) y, a posteriori, o bien fueron almacenados con vistas a una futura intervención, o se restauraron en los laboratorios del Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Alcalá con personal municipal (arqueólogos, restauradores y personal auxiliar).

Los pasos seguidos en el laboratorio han sido: limpieza tanto en seco como química, similar a la realizada en la pintura *in situ* (fig. 8); consolidación de los bordes, grietas y lagunas de los fragmentos (fig. 9); retirada de engasados procedentes de la excavación mediante papetas de algodón impregnadas en acetona, (fig. 10); siglado y unión de los fragmentos para lo que se realizaban calcos y puzles; adhesión con un adhesivo nitrocelulósico de los fragmentos de pintura que se encontraron desunidos durante el proceso de excavación pero que casaban entre sí, (fig. 11); finalmente se colocaba una lámina de protección de la película pictórica mediante papel japonés adherido con acríl. A continuación se procedía al volteo de los fragmentos y planchas, y acto seguido se restauraban los morteros de los reversos con la eliminación de los desniveles, sellado de grietas y lagunas con un mortero con base de cal y arena (1/2), consolidación con

5. Patologías de la pintura mural: fragmentación, suciedad superficial con abundantes acumulaciones terrosas, erosión y pérdidas de color. Estancia J. Foto ALS

6. Limpieza química con papetas de bicarbonato de sodio o de amonio en pulpa de celulosa. Foto ALS



7. Consolidación del muro y la pintura in situ con resina acrílica en disolución acuosa. Muro del ambulacrum Oeste. Foto ALS

8. Limpieza mecánica de las concreciones terrosas con 3A. Foto ALS

9. Consolidación de los bordes, grietas y lagunas de los morteros. Foto ALS

10. Retirada de engasados mediante papetas de algodón impregnadas en acetona. Foto ALS



acril 33 (al 10% en agua) y exhaustiva documentación de los sistemas de adhesión de la pintura a las estructuras (“espina de pescado”, protuberancias semicirculares o perforaciones cilíndricas procedentes de vástagos cilíndricos de madera), (fig. 12); cuando estos sistemas se consideraban excepcionales se realizaron moldes de látex ya que los datos sobre el proceso de ejecución iban a quedar tapados por la colocación de varias nuevas capas de intervención, con lo que esos datos no podrían volver a verse, siendo el objetivo de los moldes favorecer la investigación y reproducir en otra ocasión los sistemas de adhesión de los muros. Finalmente se procedía a la colocación de un nuevo engasado y a la aplicación de una segunda capa de intervención, de 0’5 cm, con un nuevo mortero sintético para homogeneizar el reverso. Este mortero se realizó con puzolana o piedra pómez pulverizada mezclada con una resina acrílica en emulsión acuosa.

Una vez estabilizados los restos de pintura en grandes planchas se encajaron en la hipótesis del esquema compositivo, previamente realizado a partir de los datos obtenidos durante el proceso de la excavación arqueológica y de los estudios científicos comparativos con otras pinturas murales romanas (fig. 13). Este proceso se realizaba con un complejo sistema de mesas de vidrio y espejos en su parte inferior, lo que permitía ver tanto la capa de la película pictórica, como la cara de los reversos, con lo que se realizaba la última y definitiva tarea de puzle. A continuación se procedía a su colocación sobre un nuevo soporte rígido, ligero e ignífugo con las medidas de la pared romana original.

11. Adhesión de los fragmentos con un adhesivo nitrocelulósico. Foto ALS

12. Documentación de los sistemas de adhesión de la pintura a las estructuras (“espina de pescado”) localizados en la cara no vista. Foto ALS

13. Realización de puzle final con las piezas ya restauradas. Foto ALS

14. Nuevo soporte de una base de aerolam y planchas de poliestireno extruido de alta densidad con anclajes en forma de “T”. Foto ALS



15. Aplicación de nuevos morteros para reintegrar las lagunas y fisuras. Foto ALS

16. Reintegración cromática. Foto ALS



El nuevo soporte se componía de una base de tipo aerolam (panel realizado con un sistema “sandwich”, con interior en nido de abeja de aluminio con pequeñas celdas y superficie impregnada de fibra de vidrio), sobre la que se pegaban (con resina epoxídica tixotrópica) una plancha de poliestireno extruido de alta densidad con unos anclajes metálicos, en forma de “T”, compuestos de un vástago de varilla roscada soldada en el centro a una pletina, ambos de acero inoxidable, que atravesaban el panel de aluminio y sobresalían hacia el exterior con el objetivo de facilitar su fijación a la estructura originaria o estructura de la musealización final, (fig. 14). Sobre estas estructuras se adhirió una tercera capa de poliestireno extruido de alta densidad, para aumentar su resistencia, pegada mediante una resina epoxídica tixotrópica y aplicada con una llana dentada sobre la que se instalaron, rebajando el grosor, los fragmentos y planchas de pintura ya restaurados.

A continuación se aplicaron nuevos morteros, con base de cal hidráulica, para la reintegración en las lagunas y fisuras donde no se conservaba la pintura, así como para la reintegración volumétrica con el mismo mortero, (fig. 15). Esta nueva capa de intervención quedaba ligeramente a bajo nivel. Una vez finalizada esta acción se procedió a la retirada de la protección temporal de papel japonés de la película pictórica para realizar la limpieza final de la misma.

Por último, se procedió a la reintegración cromática de los nuevos morteros con el objetivo de dar mayor unidad estética y una mayor comprensión de los esquemas compositivos. Para ello se utilizaron pigmentos aglutinados en una emulsión acrílica, reversibles y aplicados con tonalidades más bajas que los colores originales para permitir reconocer siempre las nuevas intervenciones. Las reintegraciones se realizaron a tinta plana (imitar los colores simples del fondo sin imitar las formas), a rigatino (finas líneas de color verticales y paralelas que se yuxtaponen) y a estarcido (mediante plantillas y esponjas) (fig. 16).



Finalmente, los paneles con la pintura ya restaurada y con el esquema compositivo que reproducía las dimensiones de los muros quedaron embalados en dobles cajas de madera, y almacenadas en las dependencias del Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Alcalá a la espera de ser musealizadas en el lugar que las autoridades competentes estimasen, o preferiblemente para ser colocados sobre las estructuras originales, tal cual es el objeto final de este proceso de restauración.

Este proceso de intervención se ha realizado con las pinturas de las estancias “E”, “F” y muros Norte, Sur y Oeste de la “J”, el intercolumnio central del muro Sur por el exterior y los intercolumnios Oeste del muro Norte por las caras exterior e interior, así como la columna Oeste del muro Norte del peristilo. También se ha restaurado parte de la escena de caza en la que aparecen representados dos jinetes montados a caballo alanceando a un felino y que se localizaba en la parte alta del *ambulacrum* Sur, (fig. 17).

En definitiva, se trata de un complejo proceso de restauración basado en la anástilosis (la devolución a su posición original de elementos arquitectónicos que aparecen derrumbados), y que persigue la conservación *in situ* de la pintura como parte que es de una estructura constructiva, además de su valorización en el marco de programas de divulgación de un importante patrimonio histórico.

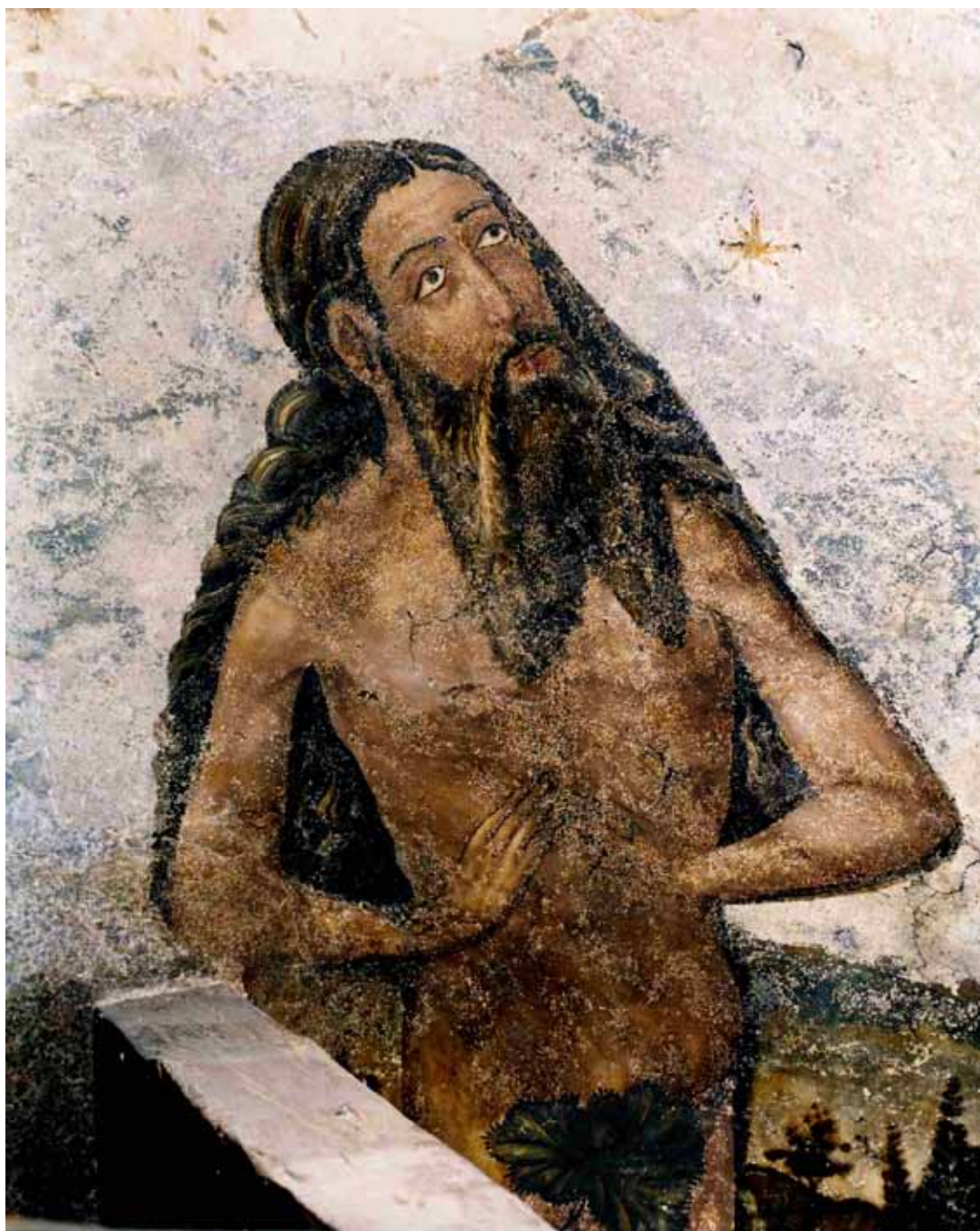
17. Vista del muro Este de la estancia E ya restaurado. Foto ALS

Restauración de la Iglesia de Santiago Apóstol en Villa del Prado

Yolanda López Fernández

Villa de gran riqueza histórica, reflejada en su patrimonio histórico-artístico. Su edificio más relevante la iglesia Parroquial, es un templo de una sola nave de grandes dimensiones, con capillas laterales entre los contrafuertes. Las obras de conservación y restauración, que se acometieron el año 2000 en el interior, fueron posiblemente uno de los proyectos más ambiciosos que ha realizado la Comunidad de Madrid, en un conjunto pictórico mural de esta envergadura, se descubrieron en su interior un espléndido conjunto de pinturas murales y yeserías, ocultas bajo varias capas de cal y yeso, (desde el año 1680). Antes de la restauración, lo que se veía de pintura mural estaba tapado por el retablo barroco, son los restos de una parte de una yesería mudéjar del siglo XV y tres fragmentos superpuestos de pinturas murales, de diferentes momentos decorativos, que representan a Santiago Matamoros del siglo XV, Adán y Eva de finales de gótico, y al Padre Eterno, de finales del siglo XVII (fig. 1). Las yeserías del coro del siglo XVI aunque no se recuperaron estaban cubiertas por la misma capa de cal que el resto de la iglesia. Una vez terminados los trabajos bajo la capa de cal existían pinturas de diferentes épocas: se confirmó la existencia de pinturas del siglo XV en casi todas las bóvedas y nervaduras de la iglesia; del siglo XVII en varias zonas: en los plementos del presbiterio, en dos bóvedas del sotocoro, y en los muros de la capilla del santo Cristo del sotocoro; del siglo XVIII se hallaron pinturas menores en los flancos de los retablos. Se recuperó pintura mural por todo el perímetro de las bóvedas, naves, sotocoro, y coro, que abarcaba desde el siglo XV al XVIII, de diferentes épocas histórico-artísticas.

Terminados todos los trabajos de saneamiento de las techumbres y del exterior de la iglesia, se planteó el proyecto del interior. Para determinar el alcance de la decoración mural, puesto que el interior de la iglesia se encontraba recubierto con una capa de cal y yeso que impedía ver la decoración, antes de plantearse los trabajos de restauración, a mediados de agosto de 1999 se realizaron las catas (fig. 2), se llevaron a cabo al ver huellas de una decoración mural en los desprendimientos del estrato de cal y yeso de los paramentos a causa de la humedad; y el dato más importante y principal, que detrás del retablo en el presbiterio se conservaban restos de pinturas murales del primer tercio del siglo XVI y parte de un panel de yeserías mudéjares. Lo que hacía suponer que la iglesia estaba más decorada y que estos restos podían pertenecer a un conjunto de mayor envergadura. La restauración de la iglesia se desarrolló en una superficie de casi mil metros cuadrados, durante dieciocho meses, y con un equipo de treinta y tres restauradores. Unido a los trabajos de restauración, se contó con el apoyo técnico



1. Pinturas murales de detrás del retablo, fragmento de Adán.
Foto Ágora S.L.

del proyecto del andamiaje, seguridad y salud laboral, el estudio histórico-artístico y el análisis de los materiales.

Antes de proceder a realizar las catas se estimó el estado general de conservación de la iglesia. Determinar el estado de conservación del estrato pictórico, cuando los muros están encalados es prácticamente imposible y esta evaluación se basa en las oquedades, y desperfectos de la fábrica y faltas que estén a la vista (solo se apreciaban: grietas, manchas de humedad y reconstrucciones en las nervaduras en ladrillo) (fig. 3). Por lo que habría que hablar del estado de conservación previo y el posterior al desencalar. Hay que resaltar que el hecho de encalar, es un método económico que se ha utilizado frecuentemente como mantenimiento del interior de los templos. Aunque altera la capa pictórica, supone en la gran mayoría de las veces un salvoconducto de posibles repintes y transformaciones. A priori, sólo se pudieron evaluar en su totalidad las pinturas (siglo XV) de detrás del retablo. A pesar de estar resguardadas,



2. Zona de las bóvedas donde se realizaron las primeras catas.
Foto Ágora S.L.

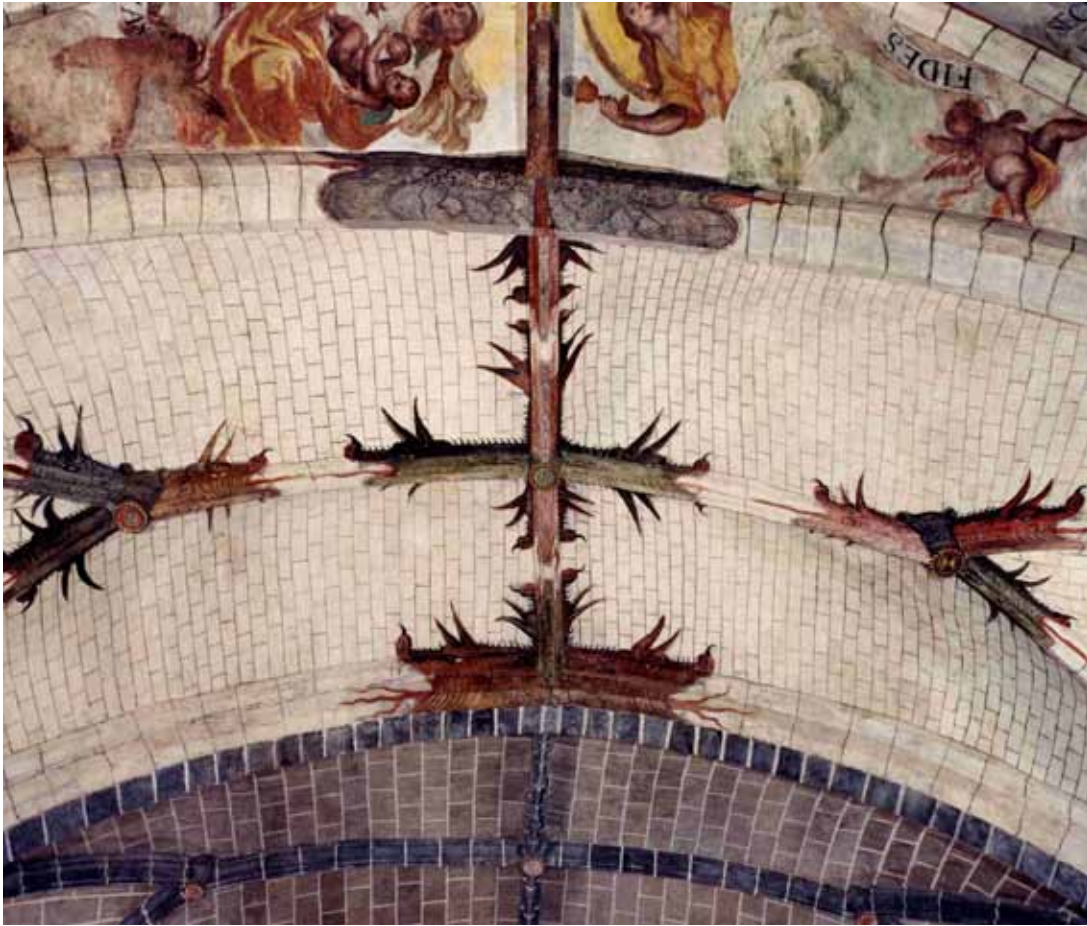


3. Grietas de la zona del coro, se puede apreciar cómo han desplazado el soporte.
Foto Ágora S.L.

tenían varias causas de deterioro intrínsecas al paso del tiempo con problemas de pulverulencia, descamaciones, oquedades y falta de policromía en un tanto por ciento muy elevado. Las yeserías mudéjares de esta zona, sin embargo, habían soportado mejor el paso del tiempo. El origen principal del deterioro provenía del agua de lluvia, que había estado entrando por las cubiertas durante años. Causa, como es sabido por el restaurador de pintura mural, que si no está atajada y no es tratada puede hacer desaparecer una decoración mural en escaso periodo de tiempo. De ahí la importancia crucial de haber realizado los tratamientos de saneamiento del edificio con anterioridad a la llegada de los restauradores. En el interior de la iglesia, la humedad de infiltración de las cubiertas y de capilaridad del suelo y muros exteriores, ya habían provocado faltas de la capa de yeso y cal que recubría los paramentos dejando ver la decoración; en otras zonas, se apreciaban los desprendimientos de mortero hasta verse la fábrica.

Otras causas de deterioro fueron las diferentes remodelaciones, normalmente poco respetuosas. Como en la zona del muro del sotocoro, donde el mortero original había desaparecido en una remodelación de picado de humedades, en algunas zonas los movimientos estructurales desencadenaron en grietas y desplazamientos de los sillares de piedra. Tras el desencalado, se pudo observar el estado de conservación de la capa pictórica. Las oquedades que estaban localizadas previamente con la capa de cal, tras la retirada de ésta, se vio que cubrían más superficie y eran más numerosas, haciéndose muy evidente este problema en los primeros tramos de las bóvedas de la nave y la pared del coro, ya que muchas veces, la capa de encima amortigua el problema de debajo, debido a que este revestimiento no sólo es un efecto óptico, si no que además, sujeta elementos o partes débiles impidiendo su caída. Las faltas de mortero se localizaban sobre todo en las partes bajas, muy dañadas por la humedad de capilaridad. El deterioro de la capa pictórica era evidente por todo el perímetro de la iglesia. El estado de conservación dependía de su composición. Por regla general, las decoraciones de óleo sobre mortero de cal y arena estaban mejor conservadas, con buena adherencia a la pared y sin pulverulencia. Las zonas de óleo ó temple sobre enlucido de yeso estaban peor conservadas, con el pigmento desintegrado por la migración de las sales (provocadas por la humedad) a la superficie. No hubo que realizar limpieza química ya que al estar tapada la capa pictórica por la capa de cal no hubo alteraciones químicas de los pigmentos por barnices oxidados ni zonas con repintes. De igual manera ocurrió en las zonas de pintura mural tapada salvaguardadas por el retablo, ya que no eran muy accesibles.

Analizado el estado general de conservación del interior de la nave, se abordó el trabajo de las catas. Desde el primer momento la realización de las catas supuso una grata sorpresa. Es un trabajo muy minucioso que consiste en ir levantando uno a uno los estratos hasta dar con la capa pictórica. En un primer momento las catas se realizaron en la parte central de las bóvedas de la nave apareciendo un mortero de cal y arena con dibujo de sillares, con fondo color crema claro y los tendeles en negro (siglo XV). Al mismo tiempo, se localizaron en los nervios idéntica decoración pero con el fondo gris y los tendeles en blanco a modo de juego cromático positivo y negativo. Como veríamos después, este argumento estilístico se repetiría en las bóvedas del sotocoro y en la mitad de los nervios de la nave. Dada la gran cantidad de policromía que se iba descubriendo, se decidió colocar el andamiaje en zonas estratégicas de localización de pintura de la nave. En la zona del presbiterio, el resultado fue de lo más satisfactorio. Tras las pequeñas catas abiertas en los nervios de las bóvedas de crucería apreciamos escamas de color verde y anaranjado sobre una capa de cal y arena. Como más tarde se vio, eran un conjunto impresionante de dragones con lenguas de fuego (siglo XV) (fig. 4). En la misma zona de la Capilla Mayor pero en las plementerías, vimos que no



4. Impresionante conjunto mural de los dragones con lenguas de fuego descubiertos en las bóvedas. Foto Ágora S.L.



5. Pintura mural descubierta en las plementerías y nervaduras de la bóveda de la Capilla Mayor. Foto Ágora S.L.



6. Pintura mural descubierta en los muros de la capilla del Santo Cristo del sotocoro.
Foto Ágora S.L.

se repetían las características técnicas. El tendido de la pared era de yeso y hasta el momento sólo nos habíamos encontrado con cal y arena. Además, en las catas realizadas se apreciaban pinceladas con formas de figuras humanas y ángeles. Cuando se levantó todo el revestimiento que las cubría, se comprobó que eran los cuatro evangelistas con dos virtudes teologales (fig. 5), que correspondían a otra época diferente hasta la encontrada por el momento (siglo XVII). Mas tarde también se encontraron pinturas del siglo XVII en los muros de la capilla del Santo Cristo del sotocoro, aunque se apreciaban algunos restos con anterioridad a las catas, aparecieron dos capas de decoraciones murales superpuestas, que simbolizan en primer plano la ciudad de Jerusalén, y en un segundo plano un jardín (fig. 6). En los plementos de la bóveda de esta capilla y la inmediata se encontró decoración mural del siglo XVII, decorada la primera con símbolos de la cruz, y la segunda con elementos florales, interrumpiéndose en la bóveda contigua la remodelación del siglo XVII, puesto que las siguientes guardan el argumento decorativo de los sillares de piedra del siglo XV. También en esta fase del trabajo se localizó una capa de yeso con diferente decoración mural a lo encontrado rodeando los retablos (siglo XVIII). Para finalizar el trabajo de las catas, se continuó con una serie de pequeñas, pero numerosas, catas por todos los perímetros de los retablos. En cada una de ellas quedaron al descubierto restos de pintura, que coincidían en las características técnicas de ejecución y época del siglo XVIII, pero con diferente decoración mural. Por último matizar que la fase del trabajo de las catas determina lo que puede recuperarse, por lo que siempre debe llevarse a cabo por manos expertas.

En cuanto a la técnica de ejecución, como común denominador a todas las épocas tenemos la fábrica de sillares de piedra. En el XV y XVI se reviste la piedra con una capa de cal y arena, pintada con una técnica mixta al óleo y al temple, ocupa prácticamente toda la superficie de la nave, en los siglos XVII y XVIII se ejecuta otra capa de mortero y se superpone a la anterior, esta vez de yeso pintado al óleo o al temple.



7. Restos adheridos que quedan en la superficie, tras la primera fase de eliminación del estrato de cal y yeso, superpuesto en las pinturas murales. Foto Ágora S.L.

Llegado este punto se procedió a la intervención de restauración, lo primero que abordamos es una restauración de emergencia con el engasado y posterior inyección de las oquedades y estratos con peligro de desprendimiento. Ejecutado este proceso, se pasó a eliminar el estrato de cal y yeso, y restos adheridos (fig. 7). En cuanto al proceso de retirada del estrato de cal, fue totalmente mecánico en todas las zonas, esta basado en la acción mecánica de golpear el sustrato superpuesto con la herramienta oportuna a cada caso martillos, espátulas, etc. (fig. 8), debe hacer saltar la capa de encima sin provocar daños ni al soporte ni a la capa pictórica. Para lo cual, es necesario rebajar esta capa poco a poco hasta llegar al estrato de la pintura. En este proceso se invirtió prácticamente el mayor tiempo del trabajo, ya que retirado todo el estrato, hay que limpiar toda la superficie de pequeños restos adheridos. En el proceso de retirada de la capa de recubrimiento se empleó la misma metodología en toda la nave. Habría que destacar, que esta intervención se hizo muy tediosa y delicada en algunas zonas, como en las bóvedas del sotocoro, por la debilidad del pigmento gris de debajo, en las yeserías plateadas por la cantidad de recovecos y en las pinturas del siglo XVII, con el enlucido de yeso muy blando. Esta maniobra se complicó mucho y de manera particular en las plementerías del presbiterio, ya que después de retirar la capa de cal además, tenían un rallado (fig. 9) por toda la superficie que mutiló el original. Rallar, antes de encalar una superficie de yeso al óleo (ya que sobre ella adhieren peor los materiales), es una práctica muy habitual y se realiza más veces de las que nos gustaría.

Una vez limpia toda la capa pictórica se fijó toda la superficie. Se empleó la misma resina acrílica en toda la iglesia, pero variando las proporciones según la naturaleza del material intervenido. Los colores de los pigmentos utilizados al óleo, aglutinados con aceite de linaza, se fijaron peor que los colores de los pigmentos al temple, aglutinados con cola animal.

La inyección de oquedades del mortero llevo mucho tiempo en las zonas con superposición de morteros de técnicas mixtas, siempre se hace mas complejo volver a unir los materia-

8. Proceso de eliminación mecánica del estrato de cal y yeso. Foto Ágora S.L.

9. Detalle del rallado realizado sobre la superficie de las pinturas murales que mutila el original, para que se adhieran las diferentes capas de cal superpuestas. Foto Ágora S.L.



les si estos están disgregados por la diferencia materica entre ellos. Se hizo mucho hincapié en respetar el tiempo de secado de consolidación oportuno, ya que es la única manera de que este tratamiento sea efectivo. Fue mucho más compleja la inyección de las placas de mortero de yeso que las de cal y arena. Las placas de yeso que se separan entre si, son muy finas y el material de inyección penetra mal. Para realizar este trabajo con éxito, hay que tener mucha práctica. Así evitaremos machacar la pared con agujeros innecesarios. La inyección se trabajó de dentro afuera. Es decir, desde lo más profundo, que estaba en la capa de cal y arena, hasta lo más superficial, que se encontraba en el intonaco de yeso. Es fundamental para evitar caídas del mortero trabajar con el orden oportuno. Otra zona de inyección muy laboriosa fue la zona de grietas estructurales del coro, ya que el arriccio estaba muy separado a causa del desplazamiento de las grietas estructurales. Hubo que realizar un engasado previo, para no perder ningún estrato. El relleno de grietas y partes perdidas de mortero se hizo con un material análogo al original y unos milímetros más bajos como criterio de diferenciación.

El siguiente paso fue la reintegración cromática de las partes inexistentes. Se tuvo especial cuidado en la reintegración valorando muy bien esta intervención, ya que es la que unifica los elementos originales con los añadidos. El principal objetivo de la reintegración consistió en unificar el conjunto para que éste fuera entendible, por lo que se optó por la reconstrucción de las lagunas imitando el original con aguadas del mismo color (fig. 10) pero a bajo tono, como criterio de diferenciación. Las tintas neutras se emplearon en faltas de grandes dimensiones, ya que no impedían la lectura visual del conjunto (zonas bajas de los paramentos-con el suelo). Una de las zonas más compleja de reintegración fue la de la capilla del Cristo Crucificado del sotocoro por la superposición de capas de diferentes épocas. Se llevó a cabo graduando la intensidad de las aguadas de fuera hacia dentro, para que destacara el primer nivel sobre el segundo y así sucesivamente. Como la pintura mural no se barniza, sólo se protegieron las reintegraciones pulverizándolas con una resina acrílica. Terminados los trabajos, un programa informático sirvió para incluir los datos del estado de conservación y el tratamiento realizado recogidos durante el trabajo por cada restaurador en los gráficos correspondientes de su



10. Detalle de las reintegraciones pictóricas realizadas en las faltas a bajo tono, como criterio de diferenciación. Foto Ágora S.L.

área. Con todo ello se elaboró un informe detallado incluyendo fotografías del antes, durante y después de la restauración, como base de consulta de otros profesionales del Arte.

Como colofón final señalar que los procesos y materiales aplicados en la intervención son reversibles, de tal forma que si fuera necesario eliminarlos no afectarían para nada al original, fueron los habituales en la restauración de pintura mural, aplicando en cada caso las proporciones y metodología que requerían. El éxito de los mismos, se debió en gran medida al buen hacer de los profesionales que trabajaron en el proyecto. Ante todo prevaleció conservar para el disfrute de la sociedad los valores histórico-artísticos de esta obra maestra y la unificación visual de la composición de las diferentes decoraciones pictóricas encontradas, cronológicamente muy distintas y sin el propósito de ser contempladas al mismo tiempo.

Iglesia de San Pedro Ad Vincula de Vallecas (Madrid). Restauración de la capilla de la Virgen del Rosario

Yolanda López Fernández

Dicha capilla, situada en el lado sur de la cabecera de la iglesia, se edificó en el siglo XVII en dos fases, bajo la advocación de la Virgen del Rosario. Es una capilla-camarín de planta rectangular, formada por dos estancias. Una más grande, cuadrangular con cúpula. Y otra, de menores dimensiones cubierta por una bóveda de cañón realizada en los años cincuenta, que oculta la primitiva bóveda de arista. Tiene dos vanos, a través de los cuales ilumina la estancia y se comunica con la capilla mayor por una puerta abierta en el muro norte. Durante la realización de los trabajos de restauración, se descubrió el arco de medio punto que comunica la capilla con el brazo sur del transepto. Las pinturas murales se localizan en la cúpula, paramentos, arco de comunicación y en la bóveda de arista. El conjunto mural más importante dentro de la capilla es el de la cúpula, donde están representados iconográficamente, ocho ángeles mancebos con atributos marianos, los cuatro evangelistas, cuatro Padres de la Iglesia y una escena con el nacimiento de la Virgen, se le atribuyen al pintor Juan Vicente de Ribera (1668-1736), ocultas por estas pinturas hay otra decoración anterior del mismo siglo.

Una toma de contacto visual previo, por parte de los técnicos del Área de Catalogación de Bienes Culturales, de la Dirección General del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, determinó el comienzo de este proyecto. La decisión se tomó al ver el lamentable estado de conservación en que se encontraba la capilla y el uso que se le estaba dando, utilizándola como almacén (fig. 1). Las pinturas murales de la cúpula, soportaban humedades y habían perdido la luz y la atmósfera propia del templo. Conjuntamente con la restauración de las pinturas de la cúpula, se determinó hacer también un programa de catas, ya que existía la posibilidad de que la capilla pudiera estar abierta y tener comunicación con la nave; y por otro lado, para poder comprobar si había pinturas murales en las zonas tapadas por la capa de pintura de temple, ya que la existencia de un pequeño fragmento de pintura en los paramentos (fig. 2) hacía suponer esta apreciación. El proyecto técnico de restauración se encaminó a conseguir devolverle a la cúpula su potencial estético. Y recuperar en la medida de lo posible la decoración mural tapada y la estructura primitiva, con lo que se lograría apreciar el origen histórico-arquitectónico de la capilla.

Los trabajos de restauración se desarrollaron en varios proyectos. De julio a septiembre del año 2012, en la cúpula se acometieron cinco fases: catas, fijación, limpieza de suciedad, y eliminación de retoques y morteros de la antigua intervención. En el mismo programa se efectuó también en el resto de la capilla las catas, la eliminación de elementos ajenos, la limpieza de la



1. Estado de conservación de la capilla antes de la intervención. Foto JJL



2. Unico fragmento de pintura que se veía en los paramentos antes de la intervención. Foto AB

capa de temple, y la retirada de morteros de los vanos. En el año 2013, de septiembre a noviembre, se ultimaron los trabajos en la cúpula y el arco de encuadre entre los dos espacios de la capilla, con la reintegración volumétrica y pictórica. Se finalizará la restauración de la capilla con los programas del periodo 2014 y 2015, encaminados a la consolidación y restauración del enlucido de los paramentos y la pintura mural recuperada en los huecos de los vanos, bóveda de arista y arco de comunicación.

Dentro de las apreciaciones previas a la restauración de la obra, el mal estado de conservación de la capilla se debió a dos motivos principalmente; los problemas de conservación del edificio por causa de los factores medioambientales, y la mano del hombre. Señalaremos que la capilla arrastraba los mismos problemas que todo el edificio: la humedad de capilaridad, consecuencia de los factores medioambientales intrínsecos del pueblo de Vallecas (aguas subterráneas), la humedad de infiltración, debida al mal estado de las techumbres, y por último, los movimientos estructurales con las consiguientes grietas y desplazamientos del muro. Las áreas que se vieron afectadas por estos agentes de degradación presentaban disgregación, oquedades, pérdidas matéricas, sales, manchas, exfoliación, y pulverulencia, que afectaron de igual manera a la capa de mortero y a la capa pictórica con daños irreversibles al no ser atajadas a tiempo. Respecto a las continuas remodelaciones, resaltar que dos intervenciones realizadas en los años cincuenta encaminadas a un arreglo estético de las humedades, fueron nefastas para su conservación. En una de estas reformas, en los paramentos se claveteó un zócalo de madera, que cubría todo el perímetro de la capilla, provocando humedad de condensación entre la madera y el muro, esto hizo que el deterioro del mortero se produjera más rápido de lo habitual, al no tener ningún tipo de ventilación. Al retirar las maderas se comprobó el alcance de los daños, la humedad destrozó estas zonas convirtiéndolas en irrecuperables. En un segundo intento por sanear los paramentos en esos mismos años, se pintaron con una capa de temple y se cerró con un muro la comunicación con la nave. Destacar como una excepción la zona descubierta de pintura mural de la bóveda de arista, donde el estado del soporte y de la capa pictórica es muy bueno, no pasa lo mismo en la otra zona recuperada del arco de medio punto que comunica con la iglesia, ya que está muy deteriorado, la capa pictórica ha sufrido daños, y presenta pulverulencia, abolsamientos y picotazos.

Abordados los daños generales, abrimos un capítulo aparte para hablar de los problemas de conservación de las pinturas de la cúpula por la importancia del conjunto pictórico, hay que resaltar que los murales habían sufrido una intervención de restauración en los años noventa, que resolvió algunos problemas, pero con el tiempo esta intervención provocó otros. El daño más evidente e irreversible fue la pérdida matérica que sufrió por la humedad, proveniente de las techumbres y que hizo desaparecer el estrato pictórico en dos momentos diferentes. Se sabe por la documentación fotográfica encontrada, que el primer ataque de humedad se produjo anterior a la década de los cincuenta en el muro norte, ocasionando faltas de gran tamaño en la capa pictórica, localizadas en tres sectores de la cúpula donde están representados los ángeles mancebos. Por segunda vez en 1999, una tromba de agua inesperada mientras se estaban arreglando las techumbres, produjo daños notables en la misma zona, esta vez se extendió el deterioro a la parte baja de la cúpula, desintegró por completo el mortero, y por tanto la decoración mural del luneto, la pechina, y la mitad del arco de encuadre colindante (fig. 3). Otros problemas de conservación en la cúpula, se derivaron de los materiales empleados en la ejecución de los trabajos en la anterior intervención de restauración realizada en el año 2000, ya que se quedaron muy obsoletos.

Una vez hecho todo el estudio del estado de conservación se pasó a realizar un estudio de la técnica del pintor: análisis de veladuras, pinceladas, dibujo etc. (fig. 4). Este examen es esencial



3. Daños de la humedad producidos en el año 1999 en cúpula, pechina y luneto. Foto VM

para determinar los añadidos no originales. Después del estudio, se recogieron todos los datos del estado de conservación en una planimetría por zonas, al mismo tiempo se tomaron muestras para los análisis de la capa pictórica y de preparación, necesarios para entender la técnica de ejecución de las pinturas de la cúpula. El resultado de los análisis concluyó que está realizada en fábrica de mampostería y ladrillo, con dos enlucidos de mortero, una primera capa de temple sobre cal y arena del siglo XVII y una segunda capa de yeso de mediados del siglo XVII, sobre la que están las pinturas realizadas al temple de Juan Vicente de Ribera. En el resto de la capilla, y en la pintura mural descubierta se superponen capas y estilos diferentes sin datar (fig. 5).

En lo relativo al tratamiento de restauración llevado a cabo en el año 2012 en la cúpula y en el resto de la capilla, antes de proceder a la intervención del programa de catas, lo primero que se hizo fue eliminar las maderas de zócalos y armarios, cables, material eléctrico antiguo, y entelados. Suprimiendo de esta manera todos los añadidos, que impedían ver la capa del estrato original. En seguida se iniciaron las catas, en aquellos puntos que podían delatar restos de pintura o parte de la estructura anterior. Gracias a las catas, se comprobó que debajo de las pinturas de la cúpula (temple sobre yeso) de mediados del siglo XVII, existía una decoración anterior de principios del mismo siglo (temple sobre cal y arena (fig. 6). Que en los vanos de los armarios grandes había una decoración geométrica de dos épocas diferentes, la parte de abajo aun sin datar (temple sobre cal y arena), y la parte de arriba (óleo sobre yeso) presumiblemente del siglo XVIII. En el vano del armario pequeño, apareció una escena de ángeles y nubes (temple sobre yeso) del siglo XVIII, al retirar los entelados. Destacar que de las dos estancias de la capilla en la mas pequeña, ocultas por el techo reconstruido en los años



cincuenta, se hallaron restos de una decoración mural con ángeles y flores de temple y oro sobre yeso que corresponden al arranque de la bóveda de arista y a los paramentos originarios correspondientes a una primera capilla-camarín. Una vez eliminado el muro ciego situado entre la capilla y la nave del transepto, apareció el arco de medio punto de comunicación entre los dos espacios con decoración vegetal de temple y oro sobre yeso. Por ello entendemos que el programa de catas fue todo un éxito, puesto que se concluyó el trabajo de restauración con el descubrimiento de decoración mural y los restos arquitectónicos de una capilla anterior.

El tratamiento de restauración tuvo como cometido fundamental asegurar la conservación de la obra. En primer lugar haremos referencia a los trabajos de restauración en la cúpula donde se completaron todos los procesos de restauración. Al margen de las catas, el proceso llevado a cabo en las pinturas de la cúpula constó de varias fases: tratamiento de emergencia, eliminación de materiales obsoletos de la anterior intervención, fijación, limpieza, inyección de oquedades, retirada de morteros, reintegración volumétrica, reintegración pictórica y protección. El tratamiento de emergencia, primer paso antes de proceder a ningún tratamiento, consistió en asentar las zonas con peligro de desprendimiento, se utilizó adhesivo celulósico con gran poder de penetración, con esta operación se consigue que el pigmento vuelve a recuperar su adhesividad con el soporte. El siguiente paso fue la limpieza superficial, consistió en retirar el polvo y suciedad incrustada con brochas y aspirador. A continuación la siguiente intervención era una de las fases más delicadas y de la que dependía en gran medida que el temple recuperara su aspecto primitivo, que fue la eliminación de la saturación de la resina acrílica de etil-metacrilato de la antigua intervención, se efectuó con papel de celulosa impregnado en disolvente, complicándose

4. Detalle de pinceladas y veladuras de la técnica del pintor de las pinturas de la cúpula.
Foto YL

5. Restos de pintura mural descubierta en el arco de medio punto. Foto VM



6. Cata donde se aprecia la decoración anterior existente bajo las pinturas de la cúpula. Foto YL



7. Reintegración volumétrica de las faltas con mortero. Foto YL





esta operación en las zonas con sobresaturación. Eliminada la resina, se fijó el pigmento de toda la superficie de la capa pictórica con el mismo adhesivo celulósico utilizado en el tratamiento de emergencia. Una vez concluido este proceso, se pasó a limpiar la capa pictórica, para lo cual se emplearon tres métodos diferentes dependiendo de la zona y el problema a tratar, se eligió un método mecánico a punta de bisturí para retirar acumulaciones incrustadas de polvo y suciedad. La segunda metodología aplicada para la limpieza fue la aplicación puntual del laser, definitivo para eliminar las manchas negruzcas de las sales. El tercer método de limpieza fue químico, empleado para retirar las antiguas reintegraciones viradas, esta operación fue muy delicada, ya que el temple es muy sensible a cualquier tipo de humectación. Destacar que las zonas de capa de dorado, estaban muy estables y solo requirió una ligera limpieza química.

Con la capa pictórica limpia y consolidada, se inyectaron las oquedades, de manera precisa y puntual. El siguiente paso fue eliminar los morteros, se hizo de forma mecánica con pequeños martillos para no producir muchas vibraciones sobre la pared. A continuación, se repusieron las faltas de mortero con un material análogo a la fábrica original (fig. 7).

Finalmente se hizo una de las fases más comprometidas en el desarrollo de los trabajos, la reintegración cromática en la cúpula. El criterio seguido para reintegrar las zonas desaparecidas, fue una decisión muy meditada entre los restauradores y los técnicos del área de catalogación. Se buscó el equilibrio estético de la obra, para lo cual se determinó realizar una reconstrucción de la imagen de los elementos desaparecidos, ya que teníamos la documentación fehaciente de cómo era la zona pérdida, recogida en unas fotografías de los archivos do-

8a y 8b. Reintegración pictórica de las imágenes perdidas, se igualó al original en composición y color. Fotos YL y VM



9. Detalle del tratteggio sobre las zonas reintegradas como criterio de diferenciación. Foto VM

cumentales del IPHE, se tuvo muy en cuenta el punto de vista del espectador, que en relación a las pinturas era muy cercano y se hacía muy evidente a simple vista cualquier falta, por lo que pesó mucho en la decisión el desequilibrio entre las zonas de las lagunas perdidas que no quedada nada, y el resto del conjunto que estaba en un excelente estado de conservación. Además se quería buscar una unificación entre el original y la reintegración, esta no debería destacar sino integrarse en el conjunto. Por lo que hubo que dejar a un lado los criterios puristas de la restauración científica de la “no intervención” y las tintas neutras, ya que cada restauración requiere un modo particular de realizar la reintegración de las lagunas, cuando esta operación se juzgue conveniente. En todo momento se tuvo en cuenta, la reversibilidad y la compatibilidad del material empleado con el original. Cuando ya se tuvieron claros los criterios para la reintegración, en la técnica de ejecución del retoque, se distinguió entre las lagunas dentro del original y las reposiciones: en el primer caso utilizando veladuras (tono sobre tono), fundiéndose entre sí, haciéndose discernibles solo a corta distancia; en las segundas, la reconstrucción se igualó al original en la composición y el color (figs. 8a-8b). Para finalizar la reintegración de las zonas reconstruidas, se rayó toda la reintegración como criterio de diferenciación, mediante un tratteggio con lápices de colores (fig. 9). Sólo se barnizaron las reintegraciones, respetando así la naturaleza original del temple.

Siguiendo con el tratamiento realizado en el resto de la capilla, al margen de las catas y la retirada de elementos ajenos ya mencionados, comprendió tres fases: limpieza de temple, eliminación de la capa de cal de los vanos grandes, e inyección de oquedades. La limpieza de la capa de temple se retiró con una esponja humedecida en agua, de forma muy controlada, evi-



10. Aspecto general de la cúpula después de la intervención.
Foto VM

tando así alterar la capa subyacente. De forma muy puntual se inyectaron algunas oquedades y se llevaron a su sitio los estratos separadas de la pared. La capa de cal y yeso se eliminó con un martillo pequeño y los restos que quedaron se limpiaron con pequeñas espátulas. Las zonas bajas de los paramentos de toda la capilla muy degradados se picaron y se reconstruyeron, ya que se vio que no eran originales. La eliminación de los añadidos estructurales y posterior reconstrucción volumétrica y estilística, se realizó en un programa en el año 2013 ajeno a la restauración, por una empresa especializada en yesos, basó su actuación en las catas realizadas en la intervención de restauración.

Como conclusión final acreditamos que la restauración se basó, en el desarrollo de procedimientos y materiales, propios de la evolución de las técnicas de restauración de pintura mural en estos últimos años, esto nos permitió revertir las técnicas y materiales empleados en la anterior intervención que se habían quedado obsoletos. Solventando así uno de los inconvenientes a los que se enfrentan los restauradores, que es el de la obra ya restaurada. La retirada de estas intervenciones supone un doble trabajo y un riesgo añadido en el desarrollo de la obra. De ahí que a la hora de abordar las fases de restauración de las pinturas de la cúpula, el trabajo exigió una atención máxima y fue muy complejo. En todo momento con este proyecto de restauración se ha buscado restituir la singularidad de la naturaleza del templo y la calidad técnica del conjunto mural (fig. 10), detallando en un informe final las intervenciones y especificando los materiales. Finalmente, destacar que la coordinación entre el equipo de restauración y técnicos del Área de catalogación de la dirección general de Patrimonio Histórico de Bienes Muebles, fue constante, determinando el buen resultado del proyecto.

Índice onomástico y topográfico

- Abad Casal, Lorenzo, 47
Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos (San Lorenzo del Escorial), 531
Abadía Imperial de Lorsch (Alemania), 75
Abarca de la Riva, Francisco, 407
Abicada (Portimão, Portugal), 83
Abrigo de Belén (Torremocha del Jarama), 22, 23, 34
Abrigo de la Dehesa (Buitrago de Lozoya), 22, 39
Abrigo de La Enfermería I (Pelayos de La Presa), 22, 23, 24, 33
Abrigo de La Enfermería II (Pelayos de La Presa), 24, 33, 37, 38
Abrigo de Los Aljibes (Manzanares El Real), 21, 23, 24, 31
Abrigo de los Horcajos (El Vellón), 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28
Abrigo de Valdesaelices (Guadalix de la Sierra), 22, 31
Abrigo del Monte (El Vellón), 28
Abrigo del Pollo (Patones), 21, 22
Abrigo del Portalón (Villacadima, Guadalajara), 31
Academia Española de Bellas Artes de Roma, 526
Aeropuerto de Barajas, 540
Aeropuerto de Menorca, 540
Afrodisias (Turquía), 84
Agricola, Alexander, 356
Aguado de la Sierra, Miguel, 476
Aguilar y Vela, Antonio, 443
Aguirre, Ginés Andrés de, 398
Alba, Carlos María Fitz-James Stuart y Palafox, XVI duque de, 420
Alba, Jacobo Fitz-James Stuart, XVII duque de, 520, 523
Alcázar de Madrid, 157, 158, 162, 163, 164, 183, 192, 205, 222, 313, 378
Alcázar de Segovia, 183
Alcolea, J., 28
Alejandro Magno, 49
Alfonso VI, Rey de Castilla, 113
Alfonso XI, Rey de Castilla y de León, 120
Alfonso XII, Rey de España, 233, 428, 448, 452, 480
Alfonso XIII, Rey de España, 487
Alhambra (Granada), 149
Alonso de Talavera, 199
Alonso, M.A., 47, 80
Álvarez Bouquel, Manuel Aníbal, 440, 459, 461, 466
Álvarez de Albornoz, Gil, 120
Álvarez de Mendizábal, Juan, 375
Álvarez de Sotomayor, Fernando, 510
Álvarez de Toledo, Juan, 167
Álvarez Sáenz de Buruaga, José, 68
Álvarez, Manuel Aníbal, 459, 461
Amadeo I, Rey de España, 459
Amador de los Ríos, José, 443
Amador de los Ríos, Ramiro, 471
Amboage, Fernando Pla y Peñalver, segundo Marqués de, 516
Amigoni, Jacopo, 206, 213, 216
Amutio, Federico, 483
Ana Dorotea de la Concepción, marquesa de Austria, 164, 192
Ancona, Antonio de, 160
Andrés Corsini, Santo, 377
Anglois, Guillermo, 233, 260
Anios (Familia), 68
Antezana, Luis de, 364
Antolínez, José, 334
Antonio de Villacastín, 172
Arbós y Tremanti, Fernando, 458
Arce, Javier Arce, 83
Archivo Moreno, 452
Archivo y Biblioteca Municipal (Madrid), 324
Arco, Alonso del, 327
Ardemans, Teodoro, 331, 334, 349, 353, 369, 383
Área Arqueología, 85
Arellano, Juan de, 334
Argea Consultores, 79
Argüello, Juan Carlos; *véase* Muelle, 503, 540
Argüello, Kiko. Francisco José Gómez Argüello Wirtz, 543
Arias Montano, Benedicto, 172, 174, 187
Arias, Francisco, 529
Arija, José, 510
Aróstegui, Alfonso Clemente de, 206
Arpe, Manuel, 392
Arranz Otero, J.L., 311
Arredondo, Isidoro, 342, 348, 363
Arroyo Albalá (Guadalix de la Sierra), 21
Arroyo Culebro (Pinto), 82
Arroyo, Juan de, 334
Art Institute of Chicago, 514
Arteta y Errasti, Aureliano Bibiano de, 516
Artra Trabajos Arqueológicos, 82
Arzobispado de Madrid, 120, 272, 429, 526, 537, 543
Asamblea de Madrid, 502, 540
Ateneo de Madrid, 431, 482
Ausonio, 70
Austria, Felipe Próspero de, Príncipe de Asturias, 192
Austria, Fernando de, Cardenal Infante, 338
Austria, Juan José de, 165, 196
Austria, Juana de, Infanta de España, 196
Austria, Margarita Teresa de, Infanta de España, 192
Avecilla, Federico, 459, 463
Ayala, Francisco, 524
Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 46, 47
Ayuntamiento de Bustarviejo, 120
Ayuntamiento de Madrid, 80, 406, 577, 581, 585
Azara, José Nicolás de, 233, 236
Aznar, Francisco, 423, 425, 433
Bailén, Eduardo de Carondelet y Donado, III Duque de, 448
Balbín, R., 28
Baldassarre, Ida, 62, 63, 68
Ballena Alegre, 525
Banco de Bilbao (Madrid), 501, 516
Banco Exterior de España, 520, 522
Bango Torviso, Isidro, 105, 107
Baños de la Reina (Campello, Alicante), 83
Bar Capitol (Madrid), 526
Bar Chicote (Madrid), 525
Barba, Juan, 532
Bárbara de Braganza, Reina consorte de Fernando VI, Rey de España, 392
Barbet, Alix, 57
Bárceñas, Francisco de las, 420
Barcia Pavón, Ángel, 472
Basílica de Arántzazu (Guipúzcoa), 540
Basílica Pontificia de San Miguel (Madrid), 206, 383
Basterra, Higinio, 516
Bastida y Bilbao, Ricardo, 516
Batoni, Pompeyo Jerónimo, 216
Bauer, Germán, 493
Bauer, Ignacio, 493
Bayeu, Francisco, 209, 210, 236, 239, 241, 242, 245, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 255, 271, 306
Bayeu, Ramón, 306
Beaumont, Claudio Francesco, 206

- Becerra Padilla, Gaspar, 157, 158, 159, 167
Ben Abed, Aïcha, 61
Benedito, Manuel, 510
Benítez Mellado, F., 27
Benlliure, Mariano, 493, 510, 516
Bergamasco (Familia), 182
Bergamasco, Giovanni Battista Castello, 158, 160, 175, 179, 182, 185
Bergamín, José, 525
Berruguete, Alonso de, 436
Berruguete, Pedro, 143
Berwick, James Francis Fitz-James Stuart, Duque de, 391
Beschouch, A., 61
Bibbiena (Familia), 205, 385
Bienal de Arte Sacro de Salzburgo, 540
Blasco Bosqued, Concepción, 47, 80
Blasco, Arcadio, 532
Bolsa de Madrid, 429, 485
Bolsena (Italia). Casa de Subterránea, 57
Bonardi, Leonardo, 424
Bonavia, Santiago, 205, 206, 213, 214, 378, 383, 391
Borbón-Parma, Luis Francisco Filiberto de, Infante de España, 247
Borbón Borbón-Parma, Carlos Clemente de, Infante de España, 269
Borbón y Borbón, Isabel de, Infanta de España, 487
Borbón y Farnesio, Luis Antonio Jaime de, Cardenal Infante, 383, 385
Borbón y Farnesio, Luis de, Infante de España, 207, 211, 231, 232, 236, 238, 239
Borbón y Farnesio, Mariana Victoria, Infanta de España, 246
Borbón y Sajonia, Carlos de, Príncipe de Asturias, 207, 209, 210, 232, 236, 242, 245, 247, 250, 258, 260
Borbón y Sajonia, Gabriel de, Infante de España, 209, 246
Borbón, María Luisa de, Infanta de España, 247
Borbón, Sebastián de, Infante de España, 271
Borda, M., 69
Boras, Francisco, 524
Borondo, 543
Borrás Gualis, Gonzalo Máximo, 255
Borrell, Agustín, 531
Bourgoing, Jean-François, 222
Braganza, Antonio de, 184
Bravo, Antonio, 420, 422, 423
Bray, Xavier, 255
Breuil, H., 27
British Museum (Londres), 174
Brooklyn Museum (Nueva York), 255
Bueras, Melchor de, 371
Bueso, Ramón, 452, 456
Buñuel, Luis, 524, 525
Busato, Giorgio, 424
Buschental, José de, 420
Bustamante, Bartolomé, 341
Caballero Zoreda, Luis, 83
Cabré, J., 28
Cabrera, Jerónimo, 161, 187
Café de Fornos (Madrid), 426
Café de Lisboa (Madrid), 424
Café de Madrid (Madrid), 423
Café del Comercio (Madrid), 424
Café Lion (Madrid), 525
Café Suizo (Madrid), 452
Cajés, Eugenio, 158, 161, 187, 192, 295, 403
Cajés, Patricio, 161, 187
Calabria Escudero, Pedro de, 369
Calderón, Fernando, 531
Calleja Carrasco, J. D., 47
Cámara de Comercio de Madrid; véase Palacio del duque de Santoña (Madrid), 452
Cámara Niño, Antonio, 530
Cámara Niño, Sixto, 530
Camarón, Vicente, 433
Cambiaso, Luca, 159, 160, 161, 168, 171, 173, 201
Cambiaso, Orazio, 159, 160, 169, 182, 185
Camilo, Francisco, 162, 164, 322
Camisería de Rivas (Madrid), 429
Camps Camps, José, 443
Camuñas, Francisco de, 371
Cano de Arévalo, Juan, 342
Cano, Alonso, 360, 402
Cánovas del Castillo, Antonio, 467, 471, 482
Capella, Martianus, 174
Capilla de las Santas Formas; véase Colegio Máximo de la Compañía de Jesús (Alcalá de Henares), 340, 347, 363, 366
Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera (Madrid), 334
Carbonel, Alonso de, 370
Cardenal Cisneros; véase Jiménez de Cisneros, Francisco, 122, 303, 304
Carducho, Bartolomé, 160, 174, 187
Carducho, Vicente, 157, 160, 162, 174, 187, 190, 191, 295, 313, 403
Carlier, Francisco, 392
Carlioni, Marco, 260
Carlos I, Rey de España, 171, 191, 199, 201, 207, 228, 292, 353, 446
Carlos II, Rey de España, 165, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 206, 207, 209, 210, 309, 323, 324, 331, 352, 353, 373, 387
Carlos III, Rey de España, 167, 206, 207, 209, 213, 220, 221, 222, 226, 231, 233, 234, 236, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 251, 258, 260, 269, 298, 273, 387, 472, 478, 480, 529
Carlos IV, Rey de España, 209, 210, 213, 221, 242, 245, 246, 247, 251, 252, 253, 260, 262, 266, 267, 271, 272
Carlos VII, Rey de Nápoles, 298
Carrari, Andrea, 160
Carreño de Miranda, Juan, 162, 163, 164, 192, 292, 295, 309, 322, 327, 402
Cartuja de Granada. Monasterio de Nuestra Señora de la Asunción, 409
Cartuja de Santa María del Paular (Rascafría), 358, 409
Cartuja de Talamanca del Jarama, 359
Carvajal y Lancaster, José de, 206
Carvajal, Francisco de, 161, 187
Carvajal, Luis de, 161, 173, 187
Casa de Alba (Aranjuez), 14
Casa de América (Madrid); véase Palacio del marqués de Linares (Madrid), 459
Casa de Austria, 162, 164, 184, 199, 325
Casa de Campo del Príncipe Don Carlos en El Escorial, 260, 262
Casa de Campo del Príncipe Don Carlos en El Pardo, 210, 205, 250, 258
Casa de Campo del Príncipe Don Carlos en El Pardo. Salas de conversación y de comer, 250
Casa de la calle Cuvier (Narbona), 57
Casa de la calle Suarez Somonte (Mérida), 68
Casa de la Panadería (Madrid); véase Real Casa de la Panadería, 296, 324, 503, 537
Casa de la Villa (Madrid), 291, 292, 349
Casa de las Alhajas (Madrid), 425, 458
Casa del Cordón (Burgos). Palacio de los Condestables de Castilla, 540
Casa Maumejean, 509, 510, 516
Casa Pérez Villamil (Madrid), 509
Casa Sorolla (Madrid), 511
Casa Watteler, 509
Casado del Alisal, José, 435, 466, 473
Casino de la Reina (Madrid), 13, 210, 272
Castejón, Baltasar, 339
Castelar y Ripoll, Emilio, 443, 445, 446
Castellano, Manuel, 422, 423
Castellar, Beatriz Ramírez de Mendoza, IV condesa de, 389
Castelló y Tagell, Juan, 443
Castello, Fabrizio, 160, 175, 179, 180, 182, 185
Castelo, Félix, 158, 295
Castillo de las Navas del Marqués (Ávila), 533
Castillo de los señores de Batres (Batres), 149
Castillo del Real de Manzanares (Manzanares el Real), 143, 144
Castillo, José del, 206, 260, 393
Castro-Enríquez, María de la Cruz Álvarez y Alonso, duquesa de, 441
Castro y Pajares, Fernando de, 443
Catedral de Toledo, 131, 138, 192
Catedral de Vic, 502, 520, 522
Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 209, 255, 371
Cennini, Cennino, 559
Centro de Interpretación del Burgo de Santiuste (Alcalá de Henares), 46
Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de, 487
Cerro de San Esteban II (San Martín de Valdeiglesias), 22, 39
Cerro de San Juan del Viso (Alcalá de Henares), 47
Cerro, Juan del, 366
Cetina, Gutierre de, 303
Checa Cremades, Fernando, 161, 186, 227
Checa, Ulpiano, 348, 505
Churriuguera, Jerónimo de, 450
Churriuguera, José de, 323
Churriuguera, Nicolás, 450
Cincinato, Rómulo, 158, 159, 171, 173
Cioffi, Irene, 216
Circo Price (Madrid), 476
Clavo, Javier, 532
Clemente X, Papa, 327
Clemente, Carlos, 269
Clos de la Lombarde (Narbona), 67
Codazzi, Viviano, 334
Coello, Claudio, 162, 296, 316, 316, 320, 322, 324, 327, 330, 335, 343, 360
Colección ducal de Villahermosa, 248
Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos (Madrid), 478

- Colegio Imperial (Madrid), 299, 316, 317, 371
Colegio Jesús María (Madrid), 531
Colegio Máximo de la Compañía de Jesús (Alcalá de Henares), 340, 347, 363, 366
Colegio Mayor de San Ildefonso (Alcalá de Henares), 304
Collado, Dolores, 448
Colmeiro y Penido, Miguel, 443
Colmenar, Catalina Ponce de León, condesa de, 336
Colmenar, Diego de Cárdenas, conde de, 336
Colonna, Angelo Michele, 162, 164, 192, 205, 296, 309, 313, 318, 336, 343
Colubí, Carlos, 459
Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, 27
Complutum (Alcalá de Henares), 13, 45, 46, 47, 53, 68, 70, 75, 577
Complutum. Casa de Hippolytus (Alcalá de Henares), 45, 47, 68
Complutum. Casa de Los Grifos (Alcalá de Henares), 12, 13, 45, 47, 49, 50, 53, 577
Complutum. Domi de la calle del Juncal (Alcalá de Henares), 47, 49, 70
Complutum. Villa del Val (Alcalá de Henares), 45, 47, 51, 66
Conca, Sebastiano, 393
Concilio Vaticano II, 536
Congreso de los Diputados (Madrid), 419, 421, 423, 433, 440, 467, 520, 522
Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio de la Comunidad de Madrid; *véase* Banco de Bilbao (Madrid), 501, 516
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 526
Conservatorio de Música, 425
Consuegra Cano, N., 47
Contreras, José Marcelo, 424, 425, 448, 452, 466
Convento Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo (Madrid), 375
Convento de Agustinas Recoletas de la Encarnación del Divino Verbo (Colmenar de Oreja), 336
Convento de Benedictinas de San Plácido (Madrid), 294, 313
Convento de Bernardas del Sacramento (Madrid), 109, 300, 378
Convento de Dominicos de la Madre de Dios (Alcalá de Henares), 301, 405
Convento de Dominicos y Colegio de Santo Tomás (Madrid); *véase* Iglesia de Santo Tomás (Madrid), 425, 450, 457
Convento de Franciscanas de la Purísima Concepción (Las Úrsulas) (Alcalá de Henares), 303
Convento de Mercedarias de la Inmaculada Concepción (Don Juan de Alarcón) (Madrid), 327
Convento de Mercedarias de la Purísima Concepción (Las Góngoras) (Madrid), 339
Convento de San Felipe el Real (Madrid), 371
Convento Mercedarios Descalzos de el Viso del Alcor (Sevilla), 389
Convento Mercedarios Descalzos de la Almoraima (Cádiz), 389
Convento de San Joaquín y Santa Ana (Valladolid), 378
Coomonte, José Luis, 536
Coomontes, Antonio, 138
Correggio, Antonio Allegri da, 242
Cortizo (Familia), 327
Covacho del Pontón de la Oliva (Patones), 21, 22, 35
Covarrubias, Alonso de, 360, 395
Coxcie, Michiel, 402
Crosato, Giambattista, 206
Cruz y Bahamonde, Nicolás de la, 263
Cueva de la Ventana (Patones), 37
Cueva de las Avispas (Patones), 21, 22, 23
Cueva de los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara), 27, 28
Cueva de Pedro Fernández (Estremera), 20
Cueva del Aire (Patones), 21, 22, 23, 37
Cueva del Barranco del Reloje (Valverde de los Arroyo, Guadalajara), 31
Cueva del Derrumbe (Torrelaguna), 22, 23, 24
Cueva del Quejigal (Guadalix de la Sierra), 19, 21, 22, 23, 24, 36, 37, 38
Cueva del Reguerillo (Patones), 20, 27
Dalí, Salvador, 524
Daniele da Volterra, 160, 167, 174
Delgado, Juan, 299, 371
Delgado, Pedro, 138
Díaz Trujillo, O., 47
Dionysius, 49, 50, 53, 63
Diputación Provincial de Madrid, 95, 105, 429
Diputación Provincial de Zamora, 478
Dirección General de Bellas Artes, 105
Dirección General de Patrimonio Histórico, 47, 95, 110, 115, 120, 128, 131, 133, 139, 141, 145, 331, 343, 345, 400, 408, 577, 605
Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, 410
Diriksen, Rodrigo. Rodrigo de Holanda, 183
Djemila (Argelia), 62
Domingo, 520
Domingo de Jesús María, 377
Domingo Marqués, Francisco, 448
Domínguez Sánchez, Manuel, 428, 429, 430, 452, 459, 466, 476, 490
Domus Aurea (Roma), 210, 260
Dorigo, Wladimiro, 69
Duque, Juan, 260, 262, 264
Dyck, Antoon van, 363
E1000, 543
Edificio Telefónica (Madrid), 526
El Djem (Thysdrus, Túnez), 62
El Greco, 348
Elduayen, José de, 476
Ellaury y Medinilla, Luis de, 303
Elvira Barba, Miguel Ángel, 83
Embajada de Italia en Madrid; *véase* Palacio de Amboage (Madrid), 514
Enrique III, Rey de Castilla, 358
Ermita de la Soledad (Torrelaguna), 409
Ermita de la Virgen de la Soledad (Puebla de Montalbán, Toledo), 386
Ermita de la Virgen de la Torre (Madrid), 75, 79
Ermita de la Virgen del Puerto (Madrid), 371, 410
Ermita de Nuestra Señora de la Humosa (Los Santos de la Humosa), 356
Ermita de San Antón (Chinchón), 138
Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid), 210, 255
Ermita de San Isidro (Real Cortijo de San Isidro, Aranjuez), 526
Ermita de San Pablo del Retiro (Madrid), 164, 313
Ermita de San Roque (Chinchón), 141
Ermita de Santa Catalina (Rivas Vaciamadrid), 389
Ermita de Santa María de la Nava, Manzanares el Real, 143
Ermita de Santa María la Antigua (Madrid), 141
Ermita de Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), 134
Escuela de Bellas Artes (Madrid), 505, 524, 526, 533
Escuela de París, 524
Escuela Superior de Canto de Madrid; *véase* Palacio de Bauer (Madrid), 430, 493
Espalter y Rull, Joaquín, 420, 421, 425, 433, 440, 442
Esplandiú, Juan, 530
Exposición Nacional de Bellas Artes, 426, 448, 466, 505, 526
Falzone, Stella, 57, 67
Farinelli. Carlo Broschi, 206
Farmacia del señor Riego (Madrid), 424
Farreras, Francisco, 532, 536
Felipe II, Rey de España, 13, 157, 158, 159, 160, 162, 167, 168, 174, 183, 184, 185, 187, 191, 199, 201, 260, 292, 295, 531, 532
Felipe III, Rey de España, 161, 187, 190, 191, 192, 375
Felipe IV, Rey de España, 162, 165, 192, 296, 338, 339, 353, 363, 387, 402, 446
Felipe V, Rey de España, 205, 213, 245, 260, 322, 371, 378, 391, 392
Fernández-Galiano, Dimas, 61, 66
Fernández García, Luis, 397
Fernández Posse, María Dolores, 37
Fernández Talaya, María Teresa, 352
Fernández, Andrés, 339
Fernández, Gregorio, 389
Fernández, J., 81
Fernando VI, Rey de España, 206, 213, 216, 220, 260, 387, 390, 392
Fernando VII, Rey de España, 13, 14, 210, 269, 270, 271, 272, 274, 419, 420, 421
Ferrant y Fischermans, Alejandro, 385, 428, 429, 430, 459, 466, 476, 490
Ferri, Augusto, 420
Fisac, Miguel, 526
Flipart, Charles Joseph, 216, 392
Fort y Guyenet, Enrique, 482
Fortuny y Marsal, Mariano, 428, 429
Francés y Pascual, Plácido, 452
Francesco da Urbino, 160, 161, 174, 175, 179
Francisco Bautista, 306, 317, 320, 334, 342, 401
Francisco de Holanda, 292
Francisco de los Santos, 199, 201
Franco, Carlos, 502, 537
Fuentes, A., 81

- Fuidio Rodríguez, Fidel, 79, 80
Fundación Juan March, 537
Fundación José Ortega y Gasset-
Gregorio Marañón, 526
Gabino, Amadeo, 536
Galindo, Natividad, 346
Gallardo (Familia), 525
Galleria degli Uffizi (Florencia), 316
Galluzzi, Giambattista, 205
Gálvez, Francisco, 349, 505
Gálvez, Juan, 210, 265, 270, 274
Gamboa, 520
García-Nieto López, José, 509
García-Pablos, Rodolfo, 531, 536
García de Alcalá, Pedro, 356
García de Miranda, Juan, 378, 390
García Lorca, Federico, 524
García, Tomás, 331, 335
Garnelo Alda, José, 471
Garrido, J., 339
Gaviria, Manuel Gaviria y Alcova, II marqués
de Casa, 440
Gaviria, María de la Cruz Álvarez y Alonso,
marquesa de Casa, duquesa de Castro-
Enríquez,
Gayangos, Pascual de, 443
Gazzola, Felice Gazzola, conde de, 222
Gessa, Sebastián de, 459
Gessler de Lacroix, Alejandrina. Madame
Anselma, 184
Giaquinto, Corrado, 206, 207, 209, 216, 220, 236,
238, 240, 248, 264, 386, 391, 392, 393, 399, 526
Gil de Hontañón, Juan, 131
Gil Imón de la Mota, Baltasar, 331
Gil, Casimiro, 387
Giordano, Luca. Lucas Jordán, 165, 198, 199, 201,
202, 205, 216, 227, 258, 272, 292, 297, 309,
346, 352, 353, 367, 371, 379, 526
Giraldo Bergaz, Alfonso, 402
Girodet-Trioson, Anne-Louis, 274
Glendinning, Nigel, 255
Gobelinos. Manufacture Royale des Gobelins de
Paris, 455
Gomar y Gomar, Antonio, 426, 452
Gómez Cros, Antonio, 420
Gómez de Castro, Alvar, 305
Gómez de Mora, Juan, 324, 341, 349, 395, 452
Gómez, Juan, 160
Gómez, Vicente, 210, 258, 262, 264
Góngora, Juan de, 339
González de Guzmán, Luis, 183
González de la Vega, Diego, 366
González de Mendoza, Pedro, 145
González de Vargas, Francisco, 321
González Navarro, Carlos, 510
González Valledor, Venancio, 443
González Velázquez, Alejandro, 233, 300, 375,
378, 383, 392
González Velázquez, Antonio, 206, 207, 209,
236, 238, 242, 253, 392
González Velázquez, Cástor, 379
González Velázquez, Isidro, 263, 267
González Velázquez, Luis, 206, 207, 211, 236, 238,
240, 253, 300, 375, 378, 383, 390, 392, 537
González Velázquez, Pablo, 379
González Velázquez, Zacarías, 210, 248, 262,
263, 266, 270, 272
Goya, Francisco de, 79, 205, 209, 210, 253, 255,
269, 306
Graffiti "Muelle" (Madrid), 503, 540
Gran Palacio de Constantinopla (Turquía), 75
Granello, Niccolò, 160, 174, 175, 179, 180, 182, 185
Grau, Manuel, 258
Gregorio XV. Papa, 305, 408
Guas, Juan, 144
Guijo, Enrique, 537
Guiral, Carmen, 47, 80
Gutiérrez Pastor, Ismael, 311
Gutiérrez Pla, Coro, 352
Gutiérrez, Francisco, 392
Gutxi. Emilio Sánchez Cayuela, 530
Guzmán, Isabel de, 364
Hastoy, Gustavo, 385
Herculano (Italia), 298, 399
Herculano. Casa del Colonnato Tuscanico
(Italia), 56
Hermano Bautista; véase Francisco Bautista,
306, 317, 320, 334, 342, 401
Hermua, 429
Hernández Amores, Germán, 425, 433, 440,
466, 471
Hernández, Luis, 85
Hernández, Miguel, 525
Herrera Barnuevo, Sebastián, 320, 370, 402
Herrera, Francisco de. El Mozo, 295, 320, 371
Herrera, Juan de, 160, 171, 174, 344, 436, 505
Hidalgo de Caviedes Gómez, Hipólito, 525
Hispalensis, Johannes. Juan Hispalense, 122
Hispanic Society of America (Nueva York), 502,
514
Hospital de Getafe, 537
Hospital de la Venerable Orden Tercera de San
Francisco de Asís (VOT) (Madrid), 331
Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia
o de Antezana (Alcalá de Henares), 364
Hospital Provincial de Madrid, 478
Hostal de San Marcos (León), 540
Hoz Martínez, Juan de Dios de la, 400
Huizinga, Johan, 99
Hurtado García, Bartolomé, 331, 378
Hurtado Izquierdo, Francisco, 406
Iglesia Catedral Castrense del Sacramento
(Madrid); véase Convento de Bernardas del
Sacramento (Madrid), 109, 300, 378
Iglesia Catedral de las Fuerzas Armadas
(Madrid); véase Convento de Bernardas del
Sacramento (Madrid), 109, 300, 378
Iglesia de la Almudena (Madrid); véase Santa
Iglesia Catedral de Santa María La Real de
la Almudena (Madrid), 109, 541
Iglesia de la Santísima Trinidad de los Españoles
(Roma), 387
Iglesia de la Ventilla (Madrid); véase Iglesia
parroquial de San Francisco Javier y San
Luis Gonzaga (Madrid), 537
Iglesia de las Calatravas o de La Concepción
Real de Calatrava (Madrid), 321, 421
Iglesia de los Santos Justo y Pastor (Segovia), 134
Iglesia de San Antonio de los Alemanes
(Madrid), 309
Iglesia de San Jerónimo el Real (Madrid), 421
Iglesia de San Julián de los Prados (Oviedo), 75
Iglesia de San Justo y Pastor (Madrid); véase
Basílica Pontificia de San Miguel (Madrid),
206, 383
Iglesia de San Pedro y san Pablo en San
Fernando (Cádiz), 432
Iglesia de San Román (Toledo), 107, 134
Iglesia de San Salvador (Madrid), 349
Iglesia de Santa María (Madrid); véase Santa
Iglesia Catedral de Santa María La Real de
la Almudena (Madrid), 109
Iglesia de Santa María del Castillo (Madrigal de
las Altas Torres, Ávila), 116
Iglesia de Santa María in Passione (Génova),
169
Iglesia de Santa María la Mayor (Arévalo,
Ávila), 116
Iglesia de Santa María Magdalena (Getafe);
véase Santa Iglesia Catedral de Santa María
Magdalena (Getafe), 395
Iglesia de Santísima Trinidad en el Monte
Pincio (Roma), 160, 167
Iglesia de Santo Tomás (Madrid), 425, 450, 457
Iglesia del Convento de Mercedarios Descalzos
(Rivas Vaciamadrid), 389
Iglesia del Cristo de la Luz (Toledo), 107
Iglesia del Gesù (Roma), 341
Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra
Señora (Colmenar Viejo), 142
Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra
Señora (Meco), 368
Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra
Señora (Robledo de Chavela), 98, 131
Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra
Señora (Villalbilla), 145
Iglesia parroquial de la Asunción Nuestra
Señora (Brea de Tajo), 398
Iglesia parroquial de la Nuestra Señora de la
Asunción (Algete), 403
Iglesia parroquial de la Purísima Concepción
(Bustarviejo), 120
Iglesia parroquial de los Sagrados Corazones
(Madrid), 536
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la
Asunción (Griñón), 143
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la
Asunción (Navalcarnero), 360
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la
Asunción (Valdelaguna), 128
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la
Asunción (Valdemoro), 303
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz
(Madrid), 531
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de las
Nieves (Manzanares el Real), 144
Iglesia parroquial de Nuestra Señora del
Carmen y San Luis (Madrid), 333
Iglesia parroquial de San Agustín (Madrid), 530
Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol
(Fuentidueña de Tajo), 328
Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol
(Rascafría), 145
Iglesia parroquial de San Bartolomé
(Navalafuente), 141

- Iglesia parroquial de San Esteban Protomártir (Torrejón de Velasco), 404
- Iglesia parroquial de San Francisco Javier (Nuevo Baztán), 408
- Iglesia parroquial de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga (Madrid), 537
- Iglesia parroquial de San José (Madrid), 375
- Iglesia parroquial de San Lorenzo (Madrid), 530
- Iglesia parroquial de San Marcos (Madrid), 390
- Iglesia parroquial de San Martín Obispo (Valdilecha), 105
- Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel (Villamantilla), 147
- Iglesia parroquial de San Pedro Ad Vincula (Madrid), 12, 298, 344, 597
- Iglesia parroquial de San Pedro Ad Vincula (Redueña), 410
- Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol (Camarma de Esteruelas), 95, 98, 115
- Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol (Los Santos de la Humosa), 366
- Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol (Ribatejada), 147
- Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol (Torremocha de Jarama), 122
- Iglesia parroquial de San Pedro Mártir (Madrid), 533
- Iglesia parroquial de San Torcuato (Santorcaz), 114
- Iglesia parroquial de Santa Bárbara (Madrid); véase Monasterio de la Visitación de Nuestra Señora (Madrid), 389, 392
- Iglesia parroquial de Santa María del Castillo (Perales de Tajuña), 411
- Iglesia parroquial de Santa María la Blanca (Alcorcón), 357
- Iglesia parroquial de Santa María la Mayor (Alcalá de Henares); véase Colegio Máximo de la Compañía de Jesús (Alcalá de Henares), 340, 347, 363, 366
- Iglesia parroquial de Santa María la Mayor (Colmenar de Oreja), 348, 505
- Iglesia parroquial de Santa María Magdalena (Ciempozuelos), 410
- Iglesia parroquial de Santa María Magdalena (Torrelaguna), 128, 148
- Iglesia parroquial de Santa Rita (Madrid), 532
- Iglesia parroquial de Santiago Apóstol (Villa del Prado), 12, 95, 128, 131, 133, 587
- Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos (Pinto), 320
- Iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos (Prádena del Rincón), 98, 110
- Iglesia parroquial del Espíritu Santo (Madrid), 526
- Iglesia parroquial del Santísimo Cristo de la Victoria (Madrid), 531
- Ignacio de Loyola, Santo, 340, 364
- Imbrol, Luis, 485
- Infantado y Pastrana, Gregorio de Silva y Mendoza, duques del, 406
- Infantado, Diego López de Mendoza y Luna, III duque del, 138
- Infantado, Íñigo López de Mendoza y Luna, II duque del, 138, 144
- Instituto Agrícola de Alfonso XII (Madrid), 521
- Instituto de Investigaciones Agrónomas de la Ciudad Universitaria de Madrid; véase Instituto Agrícola de Alfonso XII (Madrid), 521
- Instituto del Patrimonio Cultural de España, 47, 403, 577, 604
- Instituto Nacional de Colonización, 502, 529
- Instituto Nacional de Industria (Madrid), 526
- Instituto San Isidro (Madrid); véase Colegio Imperial (Madrid), 299, 316, 317, 371
- Inza, Domingo de, 452
- Iriarte, Bernardo de, 209
- Isabel de Farnesio, Reina consorte de Felipe V, Rey de España, 205, 211, 213, 231
- Isabel II, Reina de España, 14, 419, 420, 424, 429, 433, 434, 435, 437, 440, 441, 442, 443, 446, 452
- Isidoro de Sevilla, 76
- J. Fernández, 81
- Jacobo de Vorágine, Beato, 139, 305
- Japelli, Luis, 258, 260, 264, 267
- Jardín de Delicia (Madrid), 476
- Jáuregui y Aguilar, Juan de, 301
- Jiménez de Cisneros, Francisco, 122, 303, 304
- Jiménez Donoso, José, 296, 322, 324, 327
- Jimeno o Ximeno, Matías, 327
- Jones, Leslie, 227
- Jordán de Urries y de la Colina, Javier, 241, 260, 265, 266
- José de Sigüenza, 161, 172, 174
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, 255, 435
- Jover, Francisco, 459, 461, 466
- Juan Bautista de Toledo, 157
- Juan Bautista del Santísimo Sacramento, 389
- Juan de Borgoña, 99, 134, 138
- Juan de San José, 389
- Juan II, Rey de Castilla, 183, 185
- Juárez, Juan, 341
- Juderías Caballero, Máximo, 429, 487
- Junquera de Vega, Paulina, 260, 265
- Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 525, 526
- Juvarra, Filippo, 205, 206
- Lacan, Jacques, 75
- Lafuente Ferrari, Enrique, 255, 270
- Landecho y Urries, Luis de, 482, 483
- Lapayese del Río, Fernando, 401
- Lapuerta Montoya, Magdalena de, 187
- Larra, Mariano José de, 524
- Laurent, 457, 476
- Layna Serrano, Francisco, 28
- León, Pedro de, 348
- Leoni, Pompeo, 187, 402
- Letamendi, José, 478, 479, 480
- Leví, Juan de, 122
- Liceo Artístico y Literario de Madrid, 482
- Linares, José Murga Reolid, marqués de, 459, 461
- Llongarríu, Salvador, 509
- Loo, Louis-Michel van, 206
- López Caballero, Andrés, 333
- López Delgado, Felipe, 524
- López Fernández, Yolanda, 509
- López Salaberry, José, 510
- López, Benito, 142
- López, Bernardo, 420
- López, Francisco, 161, 190
- López, Luis, 210, 269, 420
- López, Marcos, 331
- López, Vicente, 210, 269, 271, 272, 419, 420
- Lorenzo de San Nicolás, 313, 322, 323, 338, 348, 401
- Losada, Manuel, 516
- Louis-Philippe, 269
- Lozano, Isidoro, 425, 458
- Lucas Pellicer, Rosario, 28, 32, 47, 80
- Lucas Velázquez, Eugenio, 421, 422
- Luis de Jesús María, 389
- Luis XIV, Rey de Francia, 222
- Luna, Álvaro de, 183
- Luna, J.J., 246
- Luzán, José, 209
- Machado, Manuel, 525
- Madame Anselma; véase Gessler de Lacroix, Alejandrina, 184
- Madrazo (Familia), 441
- Madrazo, Federico de, 420, 421, 433, 434, 435, 440, 455, 456
- Madrazo, José de, 274
- Madrazo, Juan de, 421
- Madrid, Diego, 303
- Maella, Mariano Salvador, 209, 210, 232, 236, 242, 245, 248, 250, 253, 262, 263, 266, 269, 363, 398
- Maestro Pelegrín, 157
- Magaz, Juan, 478
- Maíno, Juan Bautista, 295
- Malladas, Agustín Díaz-Agero y Gutiérrez, Conde de, 510
- Mallo, Maruja, 524
- Mancini, Oreste, 448
- Mantegna, Andrea, 507, 526
- Mantuano, Dionisio, 157, 164, 192, 196, 197, 316
- Maratti, Carlo, 205, 216
- Marbán y Mallea, Eugenio, 199
- March, Juan, 523
- Margarita de Austria-Estiria, Reina consorte de Felipe III, Rey de España, 161, 162, 187, 190
- Margarita de Austria, Reina consorte de Felipe III, Rey de España, 161, 162, 187
- Margarita de la Cruz, 196
- María Cristina de Habsburgo-Lorena, Reina consorte de Alfonso XII, Rey de España, 485, 487
- María Isabel de Braganza y Borbón, Reina consorte de Fernando VII, Rey de España, 272
- María Luisa de Parma, Reina consorte de Carlos IV, Rey de España, 242, 254, 262
- María, Emperatriz consorte de Maximiliano II, Emperador de Alemania, 316, 371
- Mariana de Austria, Reina consorte de Felipe IV, Rey de España, 192, 199, 201, 309, 353, 363
- Mariana de Neoburgo, Reina consorte de Carlos II, Rey de España, 309
- Mariana de San José, 191
- Marín, 429
- Martí Alsina, Ramón, 478
- Martín Vegué, Sigfrido, 537
- Martínez Cabezalero, Juan, 316
- Martínez Cubells, Salvador, 466

- Martínez del Mazo, Juan Bautista, 295
Martínez Salamanca, Francisco, 274, 422
Martínez Santa-Olalla, Julio, 28
Martínez Silíceo, Juan, 395
Martínez, Juan, 389
Martínez, Jusepe, 295
Masaccio, 526
Mascareñas, Leonor de, 341
Mata Duque, Juan de, 210, 260, 262
Mau, August, 49, 74
Maura, M., 27, 28
Mayans, Luis, 433
Mélida, Arturo, 325, 430, 456, 482, 493, 537
Mélito, Diego Hurtado de Mendoza, conde de, 341, 405
Mendoza (Familia), 99, 113, 121, 138, 144, 145
Mendoza Pacheco, Catalina de, 341
Mendoza y de la Cerda, María de, 341, 405
Menéndez Pidal, Luis, 476, 516
Mengs, Anton Raphael, 206, 206, 207, 209, 210, 233, 234, 236, 239, 240, 241, 242, 245, 247, 248, 250, 251, 255, 258, 260, 262, 267, 269, 271, 399
Mercadé, Benito, 471
Mesa, Juan, 317, 320
Mesonero Romanos, Ramón de, 472
Michel, Roberto, 377
Miguel Ángel, 160, 174, 182, 291, 292, 294, 425, 455
Miguel de las Llagas, 389
Miguel Nieto, Anselmo, 510, 525
Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente (Madrid); *véase* Ministerio de Fomento (Madrid), 430, 459, 490
Ministerio de Asuntos Exteriores, 527
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (Madrid); *véase* Instituto Nacional de Industria (Madrid), 526
Ministerio de Cultura, 358
Ministerio de Educación, 502, 526
Ministerio de Estado, 429, 467, 468, 473, 476
Ministerio de Fomento (Madrid), 430, 459, 490
Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; *véase* Ministerio de Educación, 502, 526
Miranda, Juan de, 389
Mitelli, Agostino, 162, 164, 192, 205, 296, 309, 313, 318, 336, 343
Molinelli, Francisco, 485
Monasterio de Benedictinos de Montserrat (Madrid), 369
Monasterio de la Inmaculada Concepción (Loeches), 531
Monasterio de la Visitación de Nuestra Señora (Madrid), 389, 392
Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid), 164, 192, 196, 197, 206, 315
Monegro, Juan Bautista, 348
Montano, Ricardo, 484
Montaña, Laura María Lentini, duquesa de la, 327
Monte de Piedad de Madrid, 458
Mora, Francisco de, 341
Moradillo, Francisco, 387, 392
Morales y Marín, José Luis, 251, 260
Morelli, Juan Bautista, 309
Morena Bartolomé, Áurea de la, 116, 120, 142
Moreno Carbonero, José, 426, 466, 471
Moreno, José A., 105
Moya, Luis, 530
Muelle, 503, 541
Muñoz de Pablos, Carlos, 536
Muñoz de Ugena, Manuel, 260, 264
Muñoz Degrain, Antonio, 426, 466
Muñoz, Juan, 403
Muñoz, Lucio, 502, 540
Mura, Francesco de, 392
Museo Arqueológico Nacional, 28, 46, 85
Museo Arqueológico Regional (Alcalá de Henares); *véase* Convento de Dominicos de la Madre de Dios (Alcalá de Henares), 301, 405
Museo Arqueológico Regional de Madrid, 46, 85, 405
Museo Cerralbo (Madrid), 487
Museo de Arte Moderno (Madrid), 451
Museo de Bellas Artes de Bilbao, 516, 540
Museo de Historia de Madrid, 158, 164
Museo de León, 236
Museo de los Orígenes (Madrid), 81
Museo de Valencia, 255
Museo del Louvre (París), 240
Museo Lázaro Galdiano (Madrid), 422
Museo Municipal de San Isidro (Madrid), 46
Museo Municipal Ulpiano Checa (Colmenar de Oreja), 507
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 524
Museo Nacional de Antropología, 424, 425
Museo Nacional del Prado, 13, 116, 164, 241, 242, 248, 250, 263, 272, 274, 422, 429, 431, 441, 451, 470, 471, 482, 526, 587
Museo Nacional del Romanticismo (Madrid), 274
Museo Sorolla (Madrid); *véase* Casa Sorolla (Madrid), 511
Museo Thyssen-Bornemisza, 232
Museo de Bellas Artes de Quimper (Francia), 236
Museu Europeu d'Art Modern (Barcelona), 522
Nardi, Angelo, 295
Natali, Giovanni Battista, 222
National Gallery of Art (Washington), 227
Nin y Tudó, José, 424
Noviciado de la Compañía de Jesús (Madrid), 493
Obispo de Fiésole; *véase* Andrés Corsini, Santo, 377
Obispo Fossano; *véase* León, Pedro de, 348
Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén, 472
Olavide, Ramón de, 452
Oliva, Eugenio, 466
Olivares, Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de, 162, 450, 531
Olivieri, Juan Domingo, 395
Olmo, José del, 387
Olmo, Manuel del, 339, 387
Ombrecht, Adolf, 448, 459, 461, 466
Oñate Baztán, Pilar, 82
Orden de Agustinos Recoletos de la Provincia de San Nicolás de Tolentino, 532
Ortega, Manuel, 531
Ortiz, Manuel Ángeles, 524
Ossorio y Bernard, Manuel, 422, 424, 450
Ostia. Casa de Diana (Italia), 57
Ostia. Casa de los Aurigas (Italia), 68
Ostia. Casa de los Muros amarillos (Italia), 57
Ostia. Insula del Águila (Italia), 67
Ostia. Termas de Los Siete Sabios (Italia), 69
Pacheco, Francisco, 291, 554, 560
Padre Piquer; *véase* Piquer, Francisco, 458
Padre Rávago; *véase* Rávago y Noriega, Francisco de, 216
Padre Sarmiento; *véase* Sarmiento, Martín, 207, 216, 222, 231, 240, 242
Padró, Ramón, 478
Palacio Arzobispal (Madrid), 405, 450
Palacio de Amboage (Madrid), 514
Palacio de Anglada (Madrid), 426
Palacio de Bauer (Madrid), 430, 493
Palacio de José de Elduayen (Madrid)
Palacio de los marqueses del Pazo de la Merced, 429, 476
Palacio de la Marquesa de la Oliva (Madrid), 508
Palacio de Liria (Madrid), 502, 520
Palacio de los duques de Bailén (Madrid), 425, 426, 448, 452, 459, 476
Palacio de los duques de Ugena (Madrid); *véase* Palacio del duque de Santoña (Madrid), 452
Palacio de los marqueses de Gaviria (Madrid), 421, 440, 448
Palacio de los marqueses de Portugalete (Madrid)
Palacio de los duques de Bailén (Madrid), 425, 426, 448, 452, 459, 476
Palacio de los marqueses del Pazo de la Merced, 429, 476
Palacio de Nerva (Madrid); *véase* Palacio de la Marquesa de la Oliva (Madrid), 508
Palacio de Versalles, 222
Palacio de Würzburg, 222
Palacio del Buen Retiro (Madrid), 162, 164, 165, 227, 258, 272, 325, 378
Palacio del Buen Retiro (Madrid). Casón, 165, 227, 258, 272
Palacio del duque de Abrantes (Madrid), 420
Palacio del duque de Santoña (Madrid), 452
Palacio del Infantado (Guadalajara), 144
Palacio del marqués de Casa Riera (Madrid), 431
Palacio del marqués de Cerralbo (Madrid), 429, 487
Palacio del marqués de Linares (Madrid), 419, 428, 429, 459, 470, 476, 487, 491
Palacio del marqués de Salamanca (Madrid), 420, 520
Palacio del marqués de Urquijo (Madrid), 429
Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real), 185
Palacio Real de Aranjuez, 14, 165, 202, 205, 206, 209, 213, 247, 248, 251, 252, 253, 262, 274, 385, 392
Palacio Real de Aranjuez. Despacho de Carlos II, 202
Palacio Real de Aranjuez. Dormitorio de Isabel de Farnesio, 213
Palacio Real de Aranjuez. Dormitorio y otras habitaciones de Carlos IV y María Luisa, 262

- Palacio Real de Aranjuez. Oratorio de Carlos IV, 251, 252
- Palacio Real de Aranjuez. Real Capilla, 248
- Palacio Real de Aranjuez. Sala de la conversación de Fernando VI (comedor de gala), 213
- Palacio Real de Aranjuez. Teatro, 247, 248
- Palacio Real de Aranjuez. Tocador de la Reina, 205
- Palacio Real de Caserta (Italia), 221
- Palacio Real de El Pardo, 157, 158, 161, 167, 187, 190, 209, 210, 245, 258, 263, 264, 270
- Palacio Real de El Pardo. Bóvedas en el cuarto del rey, 245
- Palacio Real de El Pardo. Cuarto del rey, 245
- Palacio Real de El Pardo. Galería de la Reina, 187
- Palacio Real de El Pardo. Galería de retratos, 190
- Palacio Real de El Pardo. Galerías y piezas adjuntas, 270
- Palacio Real de El Pardo. Quadra de la Infanta, 187
- Palacio Real de El Pardo. Quarto de la reina, 187
- Palacio Real de El Pardo. Torreón de la Reina, 167
- Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, 205, 209, 210, 213, 245, 385, 510, 514
- Palacio Real de Madrid, 205, 206, 209
- Palacio Real de Madrid, 162, 205, 206, 209, 210, 216, 220, 222, 228, 233, 234, 236, 239, 241, 242, 245, 246, 248, 252, 258, 265, 269, 270, 271, 274, 419, 420, 421, 448
- Palacio Real de Madrid. Antecámara de Carlos III, 233
- Palacio Real de Madrid. Antecámara de la reina, 253
- Palacio Real de Madrid. Antesala de la princesa, 236
- Palacio Real de Madrid. Antesala del rey, 228
- Palacio Real de Madrid. Cámara de Carlos IV, 253
- Palacio Real de Madrid. Capilla, 216
- Palacio Real de Madrid. Comedor de diario del infante D. Luis, 239
- Palacio Real de Madrid. Cuarto del rey, 233
- Palacio Real de Madrid. Despacho y antedespacho del Rey, 269
- Palacio Real de Madrid. Dormitorio de Carlos IV y María Luisa (Salón de tapices), 252
- Palacio Real de Madrid. Dormitorio del rey (Sala amarilla), 269
- Palacio Real de Madrid. Escaleras principales, 220
- Palacio Real de Madrid. Oratorio de Damas, 253
- Palacio Real de Madrid. Relicario antiguo y bóvedas en las habitaciones de los príncipes Carlos y María Luisa, 242
- Palacio Real de Madrid. Sala de besamanos en el cuarto de la reina, 236
- Palacio Real de Madrid. Salas de comer de la reina (comedor de gala), de besamanos de la Princesa, 239
- Palacio Real de Madrid. Saleta de Carlos III, 234
- Palacio Real de Madrid. Salón de alabarderos, 228
- Palacio Real de Madrid. Salón de Carlos III, 269
- Palacio Real de Madrid. Salón de Columnas, 220
- Palacio Real de Madrid. Salón del Trono, 222
- Palacio Real de Madrid. Tocador de la Princesa (Salón de espejos), 241
- Palacio Real de Valsain, 157, 183
- Palacio de los duques de Bailén (Madrid), 448
- Palacio Palacio Carrega-Cataldi (Génoca); véase Palacio Tobia Pallavicino delle Peschiere (Génoca), 175, 185
- Palacio Tobia Pallavicino delle Peschiere (Génoca), 175, 185
- Palacios Vaticanos (Roma), 160, 167, 210, 233, 260, 480
- Palazzo Reale (Turín), 206
- Palmaroli González, Vicente, 430, 483
- Palomino, Antonio, 162, 163, 199, 202, 292, 297, 310, 318, 343, 347, 348, 349, 360, 371, 408, 409, 554
- Palou y Flores, Eduardo, 443
- Pantoja de la Cruz, Juan, 190
- Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, 421, 442
- Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid; véase Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, 421, 442
- Parma, María Luisa de, Princesa de Asturias, 236, 239, 241, 242
- Pascual y Colomer, Narciso, 433, 443
- Pelayo, Alejandro, 406
- Pelegrín; véase Maestro Pelegrin, 157
- Penagos, Rafael de, 525
- Penedo Cobo, Eduardo, 82
- Peña, Juan Bautista, 320
- Pere, Antonio van de, 306, 334
- Pereda, Antonio de, 335, 402
- Pérez de Barradas, José, 27, 80, 82
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, 316
- Pérez Sierra, Francisco, 316
- Pérez Villamil, Enrique, 509
- Pérez Villamil, Genaro, 509
- Pérez Villalta, Guillermo de, 537
- Pérez, Manuel, 210, 260, 262, 264
- Perino del Vaga, 160, 174, 175, 182
- Pernicharo, Pablo, 320
- Perolli, Giovanni Battista, 185
- Piazza Armerina (Sicilia, Italia), 63
- Picasso, Pablo, 524
- Piccolo, 429
- Piero della Francesca, 526
- Piquer, Francisco, 458
- Pita Andrade, José Manuel, 255
- Pla y Vila, Francisco, 455
- Plá, Cecilio, 422, 501, 510
- Plasencia, Casto, 429, 459, 466
- Plaza y Muncig, Roberto de la, 448
- Plinio el Viejo, 49, 60
- Pompeya (Italia), 61, 298, 399
- Pompeya. Casa de los Amorcillos Dorados (Italia), 56
- Pompeya. Casa de los Cei (Italia), 56
- Pompeya. Casa del Brazalete de Oro (Italia), 61
- Ponce de León, Alfonso, 524
- Pontejos, Joaquín Vizcaíno y Martínez Moles, marqués de Casa, 458
- Ponz, Antonio, 233, 236, 245
- Ponzano Gascón, Ponciano, 443, 446
- Portilla y Esquivel, Miguel de, 407
- Portocarrero, Luis Fernández de, 335, 366
- Pradilla y Ortiz, Francisco, 459, 470
- Prendergast y Moret, Jacobo, 467
- Priego, C., 32
- Prieto, Indalecio, 520
- Primo de Rivera, José Antonio, 525
- Procaccini, Andrea, 205, 385
- Proyecto de Arte Urbano, Barrio de Tetuán (Madrid), 543
- Pupiler, Antonio, 157
- Pupput (Hammamet, Túnez), 61
- Quarton, Enguerrand, 139
- Quesada, José María, 338
- Quilliet, Frédéric, 209, 241
- Quinta de Selgas (Cudillero, Asturias), 429
- Quintana, Jerónimo de, 109
- Quintanilla, Luis, 522
- Quinto Francisco Javier de Quinto y Cortés, conde de, 420
- Rabaçal (Penela, Portugal), 83
- Rabaglio, Vigilio, 383
- Rafael, 167, 209, 233, 242, 260, 262, 455
- Raimundo de Fitero, Santo, 321, 323
- Ramírez de Dampierre, Fernando, 532
- Ramírez de Vergara, Alonso, 341
- Ramírez, Juan, 389
- Ramírez, Manuel, 466
- Rascón Marqués, Sebastián, 46, 47, 49, 53, 66, 68, 69
- Rávago y Noriega, Francisco de, 216
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 160, 162, 163, 206, 207, 209, 260, 324, 379, 393, 398, 399, 425, 505, 523, 524, 526
- Real Academia de la Historia, 324
- Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha (Madrid), 165
- Real Basílica de San Francisco el Grande (Madrid), 331, 334, 419, 429, 459, 466, 514, 516
- Real Calcografía, 255
- Real Casa de la Panadería, 296, 324, 503, 537
- Real Casa del Labrador (Aranjuez), 210, 263, 264, 266, 526
- Real Casa del Labrador (Aranjuez). Bóvedas de tres salones, 263
- Real Casa del Labrador (Aranjuez). Galería, escalera y retrete, 266
- Real Colegiata de San Isidro y de Nuestra Señora del Buen Consejo (Madrid), 316
- Real Cortijo de San Isidro (Aranjuez), 526
- Real Cortijo de San Isidro (Aranjuez). Ermita, 526
- Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, 206, 258, 393, 398, 510, 516
- Real Gabinete de Historia Natural, 265
- Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor (Madrid), 387
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial), 158, 160, 165, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 182, 185, 186, 187, 198, 199, 209, 210, 245, 251, 260, 263, 264, 292, 295, 313
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Antecristía, 160, 179, 182

- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Basílica, 165, 199
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Biblioteca, 158, 159, 160, 174, 175
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Biblioteca principal,
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Capilla Mayor de la Basílica, 168
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Celda Prioral Baja, 174
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Claustro Principal Bajo, 160, 173
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Coro de la Basílica, 171
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Escalera principal, 198
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Galería de Paseo del Palacio Privado de Felipe II, 183
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Sacristía, 160, 172, 180
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Sagrario de la Basílica, 160, 172
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Sala de Batallas, 182
- Real Monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial). Salas Capitulares, 185
- Real Monasterio de la Encarnación (Madrid), 162, 191, 206, 238, 532
- Real Monasterio de Santa Isabel (Madrid), 206, 315
- Real Museo de Pinturas (Madrid), 13, 274
- Real Parroquia de San Ginés (Madrid), 401
- Real Pósito de Madrid, 459
- Recio Gil, Enrique, 429
- Repullés y Vargas, Enrique María de, 485, 487
- Requesens, Luis de, 158
- Residencia de Señoritas (Madrid); *véase* Residencia Femenina (Madrid), 525
- Residencia Femenina (Madrid), 525
- Reyero Hermosilla, Carlos, 478
- Reynals Toledo, Eduardo, 509
- Ribera Fernández, Juan Antonio, 210, 270
- Ribera y Fieve, Carlos Luis, 421, 433, 466
- Ribera, Juan Vicente de, 298, 340, 344, 360, 364, 597, 600
- Ribera, Pedro de, 370, 375, 410, 452
- Ricci, Antonio, 313
- Riego, Baltasar del, 424
- Ripa, Cesare, 199, 203, 227, 234, 242, 245, 251
- Rivas, José Sainz y Ramírez de Saavedra, VI duque de, 390
- Rizi, Francisco, 157, 162, 163, 164, 165, 192, 196, 197, 292, 293, 295, 309, 313, 316, 317, 342, 345, 364, 402
- Roca y Carbonell, Valentín, 509
- Rodríguez de Miranda, Pedro, 378
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, 227
- Rodríguez, Diego, 303
- Rodríguez, Juan, 389
- Rodríguez, Ventura, 206, 216, 239, 390, 391
- Roh, Franz, 525
- Rojí López-Calvo, Joaquín, 516
- Román, Diego, 331
- Román, Luis, 331
- Román, Matías, 331
- Romani, Giuseppe, 334
- Romani, José, 334
- Romero de Torres, Julio, 510
- Ronchi, Tiberio, 160, 174
- Rosales Gallinas, Eduardo, 425, 426, 429, 448, 450, 457
- Rothschild, 493
- Rubens, Peter Paul, 363, 364
- Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio, 321
- Ruiz de Salces, Antonio, 452
- Ruiz Giménez, Joaquín, 502
- Ruiz, Juan, 401, 402
- Ruiz, M., 122
- Rusca, Bartolomé, 205, 206, 213, 383
- Saavedra Fajardo, Diego de, 344, 435
- Sabatini, Francisco, 206, 220, 221, 222, 246, 387, 392
- Sabau Larroya, Pedro, 443
- Sabrie, M., 57, 67
- Sabrie, R., 67
- Sacchetti, Giovanni Battista, 216, 392
- Sacramental de San Lorenzo y San José (Madrid), 508
- Sáenz de Tejada y de Lezama, Carlos, 502, 531
- Sainz, Luis, 429
- Sala, Emilio, 426, 428, 448, 452, 501, 510, 511
- Salamanca, José María de Salamanca y Mayol, marqués de, 441
- Salón Montano (Madrid), 430, 484
- Salón Romero (Madrid), 429
- San, 543
- San Gregorio, Tomás del Corral, primer marqués de, 443
- Sánchez Cayuela, Emilio; *véase* Gutxi, 530
- Sánchez Mejías, Ignacio, 525
- Sánchez Montes, A. L., 47, 53, 66, 70
- Sánchez Pescador, Juan José, 508
- Sánchez Villamandos, José, 401
- Sánchez, José Luis, 536
- Sánchez, Pedro, 316
- Sans Cabot, Francisco, 425, 426, 450, 452
- Santa Cruz, Álvaro de Bazán y Guzmán, marqués de, 184
- Santa Iglesia Catedral de Santa María La Real de la Almudena (Madrid), 109, 541
- Santa Iglesia Catedral de Santa María Magdalena (Getafe), 395
- Santoña, Juan Manuel de Manzanedo y González, duque de, 452, 455
- Santoña, María del Carmen Hernández y Espinosa de los Monteros, duquesa de, 452
- Santuario del Santísimo Cristo de los Afligidos (Rivas Vaciamadrid); *véase* Iglesia del Convento de Mercedarios Descalzos (Rivas Vaciamadrid), 389
- Sarmiento, Martín, 207, 216, 222, 231, 240, 242
- Scotti, Francisco Scotti Fernández de Córdoba, marqués de, 205, 383
- Seghers, Gerard, 402
- Serlio, Sebastiano, 306
- Sert, José María, 502, 520, 531
- Sidonia Apolinar, 73
- Solimena, Francesco, 393
- Soria, Miguel de, 333
- Soriano Fort, José, 429, 487
- Sorolla, Joaquín, 502, 510, 511
- Souto, José Luis, 255
- Spy, 543
- Starnina, Gherardo, 99
- Stolz Viciano, Ramón, 258, 526, 533
- Suárez Molezún, Manuel, 536
- Sureda, Alejandro, 487
- Suso 33, 543
- Taberner Montalvo, Luis, 429, 485
- Tavarone, Lazzaro, 159, 160, 169, 182, 185
- Teatro-Cine Figaro (Madrid), 524
- Teatro Apolo (Madrid), 426
- Teatro Calderón (Madrid), 424
- Teatro de la Comedia (Madrid), 425
- Teatro de la Zarzuela (Madrid), 421, 422
- Teatro del Instituto Español, 420
- Teatro del Príncipe (Madrid), 420
- Teatro Español (Madrid), 420
- Teatro Lara (Madrid), 425
- Teatro Real de Madrid, 421, 422, 426, 537
- Tejada y Mendoza, Francisco de, 317
- Tejada y Mendoza, Francisco de, 317
- Tellería Bartolomé, Alberto, 484
- Tempesta, Antonio, 187
- Teologado para los Padres Dominicos de la Provincia del Santísimo Rosario (Madrid); *véase* Iglesia parroquial de San Pedro Mártir (Madrid), 533
- Termas de Tito (Roma), 210
- Theotocopuli, Juan Manuel, 348
- Thomas, Ignacio, 398
- Tibaldi, Pellegrino, 159, 160, 172, 173, 174
- Tiepolo, Giandomenico, 207, 227, 231, 232, 233
- Tiepolo, Giovanni Battista, 206, 207, 209, 222, 228, 234, 255, 272, 526
- Tiepolo, Lorenzo, 207, 227, 231, 232, 233
- Titulcia, 75
- Tiziano, 207, 209
- Tomé, Pedro, 508
- Tormo y Monzó, Elías, 258, 371, 446
- Torre, Francisco de la, 345
- Torre, Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la, 317
- Torre, Guillermo de, 525
- Torre, José de la, 363
- Torre, Pedro de la, 321, 345, 363
- Torre, Quintín de, 516
- Torres, Matías de, 336
- Tribunal Supremo de Justicia, 420
- Tumba de Filipo II (Vergina, Grecia), 62, 63
- Tumba de Kazanlak (Bulgaria), 68
- Tumba de Perséfone (Vergina, Grecia), 63
- Tumba tracia de Kazanlak (Bulgaria), 68
- Uccello, Paolo di Dono, 526
- Uceda, Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas, duque de, 378
- Universidad Autónoma de Madrid, 80
- Universidad Central de Madrid, 421, 442
- Universidad Complutense de Madrid, 403, 577
- Universidad de Alcalá de Henares, 304, 364, 577
- Universidad de Barcelona, 446
- Universidad de Zaragoza, 446
- Urbano VIII, Papa, 339
- Urrabieta, Vicente, 422, 423
- Uscatescu, Alexandra, 79

Valdés y Salas, Fernando de, 446
 Valencia, Pedro de, 161, 187, 190
 Valle-Inclán, Ramón María del, 525
 Valle de los Caídos (San Lorenzo del Escorial);
 véase Abadía de la Santa Cruz del Valle de
 los Caídos (San Lorenzo del Escorial), 531
 Vallejo Álvarez, Antonio, 532
 Vallejo, Alonso de, 403
 Vallejo, José, 425, 452
 Valparaíso, Marqueses de, 493
 Valverde, Joaquín, 526
 Vaquero Turcios, Joaquín, 536
 Varela Hervias, Eulogio, 352
 Vasari, Giorgio, 167, 291, 560
 Vázquez Díaz, Daniel, 530, 531, 533
 Vega, Diego González de la, 366
 Vega, J., 79
 Velázquez Bosco, Ricardo, 490
 Velázquez de Silva, Diego, 162, 163, 242, 295,
 296, 323, 421, 436
 Veneciano, Bernardino, 160
 Vera, Alejo, 452, 476
 Vergara, León de, 398
 Verhaeren, Emile, 520
 Vermeyen, Jan Cornelisz, 191
 Vicente, Eduardo, 529
 Victoria Eugenia, Reina consorte de
 Alfonso XIII, Rey de España, 487
 Vigil-Escalera Guirado, Alfonso, 85
 Villa Albani (Roma), 234
 Villa de Holcombe (Devon, Inglaterra), 83
 Villa de la Torrecilla de Iván Crispín (San
 Martín de la Vega), 80
 Villa de Livia (Roma), 61
 Villa de Materno (Carranque, Toledo), 61
 Villa de Mulheim-Karlich (Alemania), 69
 Villa de Paracuellos (Paracuellos de Jarama),
 51
 Villa de Près-Bas de Loupain (Hérault, Francia),
 61
 Villa de Tinto Juan de la Cruz (Pinto), 73, 76, 82
 Villa de Valdetorres del Jarama (Valdetorres del
 Jarama), 45, 76, 83
 Villa de Villaverde Bajo (Madrid), 45, 74, 80
 Villa del Puente de Segovia (Madrid), 45, 51, 73,
 75, 79
 Villa di Poppea (Oplontis, Nápoles), 56, 61
 Villa Farnesina (Roma), 233
 Villalba, Jerónimo de Villanueva Fernández
 de Heredia, marqués de, 316
 Villalpando, Francisco de, 306
 Villanueva, Jerónimo de, 313
 Villanueva, Juan de, 349, 402
 Villar, Andrés de, 405
 Villareal, José de, 349
 Villodas, Ricardo de, 459
 Viloría, J., 47
 Viollet-Le-Duc, Eugène Emmanuel, 458
 Virseda, Lidia, 85
 Vitruvio, 13, 49, 53, 74
 Volsinii (Bolsena, Italia), 57
 Wilson-Bareau, Juliet, 255
 Wyngaerde, Antonio van den, 183
 Zuccaro, Federico, 159, 160, 173, 313
 Zuloaga (Familia), 430
 Zuloaga Zabaleta, Ignacio, 531
 Zuloaga, Daniel, 484, 490
 Zuloaga, Germán, 484
 Zum Lustigen Walfisch, 525
 Zumbigo, Bartolomé, 402
 Zurbarán, Francisco de, 162

