

**PUBLICACIONES DEL INSTITUTO  
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

*Biblioteca de Estudios Madrileños*  
Publicados 36 volúmenes

*Itinerarios de Madrid*  
Publicados 20 volúmenes

*Colección Temas Madrileños*  
Publicados 21 volúmenes

*Colección Puerta del Sol*  
Publicados 3 volúmenes

*Clásicos Madrileños*  
Publicados 9 volúmenes

*Colección Plaza de la Villa*  
Publicados 2 volúmenes

*Colección Puerta de Alcalá*  
Publicados 3 volúmenes

*Madrid en sus Diarios*  
Publicados 5 volúmenes

*Conferencias Aula de Cultura*  
Publicadas más de 600 conferencias

*Anales del Instituto de Estudios  
Madrileños*  
Publicados 45 volúmenes

*Madrid de los Austrias*  
Publicados 7 volúmenes

*Guías Literarias*  
Publicados 3 volúmenes



ISSN 0584-6374



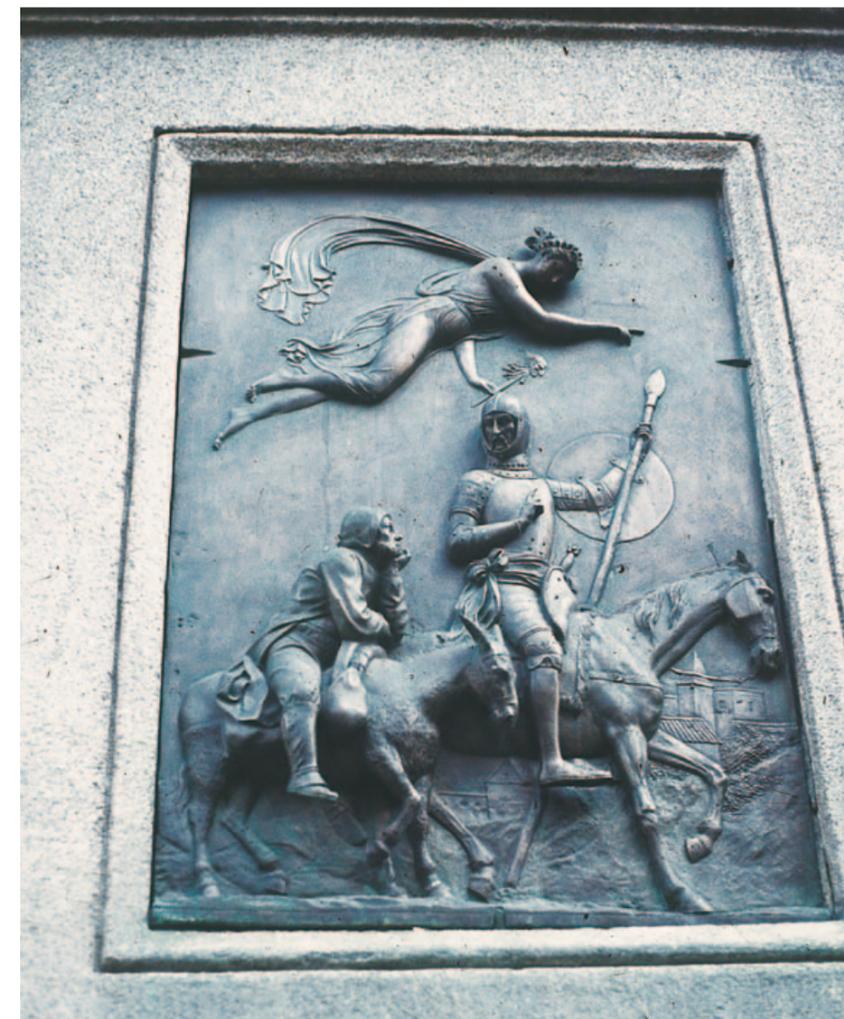
ANALES  
DEL  
INSTITUTO  
DE  
ESTUDIOS  
MADRILEÑOS

**TOMO  
XLV**

C. S. I. C.  
**2005**  
MADRID

# ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XLV



C. S. I. C.  
**2005**  
MADRID

*El tomo XLV de los*

**ANALES DEL INSTITUTO  
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

*comprende estudios —referidos a Madrid— en los que alternan temas de Historia, Arte, Literatura, Geografía, etc., notas biográficas sobre madrileños ilustres y acontecimientos varios de la vida madrileña.*

Foto de portada:

*Relieve en el pedestal de la estatua de Cervantes en la Plaza de las Cortes en el que se representa a don Quijote y Sancho, original de José Piquer.*

*Anales del Instituto de Estudios Madrileños* publica anualmente un volumen de más de quinientas páginas dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Arquitectura, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Sociedad, Economía y Biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes. *Anales* se publica ininterrumpidamente desde 1966.

Los autores o editores de trabajos o libros relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la secretaría del Instituto, calle Duque de Medinaceli, 6, 28014 Madrid; reservándose la dirección de *Anales* la admisión de los mismos. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, requiriéndose, en caso necesario, el concurso de especialistas externos.

**DIRECCIÓN DE ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS:**

PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: José Portela Sandoval (UCM).  
PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (Instituto de Filosofía, CSIC).  
SECRETARIO DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES: Rufo Gamazo Rico (Cronista de Madrid).

**CONSEJO DE REDACCIÓN:**

Alfredo Alvar Ezquerro (CSIC), Luis Miguel Aparisi Laporta (Instituto de Estudios Madrileños), Eloy Benito Ruano (Real Academia de la Historia), José del Corral Raya (Cronista de Madrid), Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos (UPM), María Teresa Fernández Talaya (Fundación Madrid Nuevo Siglo), José Fradejas Lebrero (UNED), José Montero Padilla (UCM), Manuel Montero Vallejo (Catedrático de Enseñanza Media, Madrid), Alfonso Mora Palazón (Ayuntamiento de Madrid), M.<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer (CSIC).

**CONSEJO ASESOR:**

Enrique de Aguinaga (UCM; Cronista de Madrid), Carmen Añón Feliú (UPM), Rosa Basante Pol (UCM), Francisco de Diego Calonge (CSIC), Manuel Espadas Burgos (CSIC), María Pilar González Yanci (UNED), Miguel Ángel Ladero Quesada (UCM), Jesús Antonio Martínez Martín (UCM), Áurea Moreno Bartolomé (UCM), Leonardo Romero Tovar (Universidad de Zaragoza), José Simón Díaz (UCM), Virginia Tovar Martín (UCM), Fernando Terán Troyano (UPM), Manuel Valenzuela Rubio (UAM).

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

## SUMARIO

Págs.

### Memoria

<i>Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños</i> .....	13
--	----

### Artículos

<i>Propiedad, alquiler y especulación en Madrid a mediados del siglo xv: Alfonso Álvarez de Toledo</i> , por MANUEL MONTERO VALLEJO ..	17
<i>Realistas y comuneros en Madrid en los años 1520 y 1521. Introducción al estudio de su perfil sociopolítico</i> , por MÁXIMO DIAGO HERNANDO .....	35
<i>Los plateros madrileños en los años centrales del Siglo de Oro</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA .....	95
<i>Criados y cofres de alhajas de los hijos de Carlos IV (1771-1794)</i> , por PILAR NIEVA SOTO .....	105
<i>Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid. Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano</i> , por JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR .....	155
<i>Sobre el retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de la Poveda de Villa del Prado (Madrid) y sus autores toledanos, José y Alonso de Ortega (1655)</i> , por ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ .....	179
<i>La antigua Basílica de Atocha. Reconocimiento de su imagen física a través de elementos subsistentes: Los restos escultóricos de la fachada y un cuadro de las Descalzas Reales</i> , por M. <sup>a</sup> DEL CARMEN RODRÍGUEZ PEÑAS .....	209
<i>El puente histórico de Ambite sobre el río Tajuña</i> , por PILAR CORELLA SUÁREZ .....	231
<i>Iconografía madrileña inconclusa</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA.	247

	Págs.
<i>Estatuaria y ornamentación exterior de la catedral de la Almudena</i> , por ALFONSO MORA PALAZÓN .....	327
<i>Los Pozos de la Nieve de la calle Fuencarral, la parcelación y división de los terrenos y su influencia en el ensanche de Madrid</i> , por M. <sup>a</sup> TERESA FERNÁNDEZ TALAYA .....	357
<i>Transformaciones de las estaciones ferroviarias de Madrid</i> , por M. <sup>a</sup> PILAR GONZÁLEZ YANCI .....	387
<i>El botamen de la Real Botica de la Reina Madre Nuestra Señora de Madrid</i> , por ROSA BASANTE POL y M. <sup>a</sup> ELENA CID GARCÍA.....	421
<i>Materiales para una toponimia de la provincia de Madrid (V)</i> , por FERNANDO JIMÉNEZ DE GREGORIO .....	439
<i>El testamento de Felipe de Guevara</i> , por ELENA VÁZQUEZ DUEÑAS .....	469
<i>La biblioteca de don Julián Antonio Rodríguez, un arquitecto madrileño de la Ilustración (1802)</i> , por JOSÉ LUIS BARRIO MOYA .....	487
<i>De libros y autores</i> , por MERCEDES AGULLÓ Y COBO .....	511
<i>La cuna de Cervantes</i> , por JOSÉ BARROS CAMPOS .....	559
<i>Algunas fábulas inéditas y otras no coleccionadas de don Juan Eugenio de Hartzenbusch</i> , por JOSÉ FRADEJAS LEBRERO .....	589
<i>Una novela madrileña: «La ronda de pan y huevo o El Rosario de la aurora», del escritor coruñés Antonio de San Martín</i> , por JULIA MARÍA LABRADOR BEN .....	617
<i>Galdós: últimos años en Madrid (y memoria de una visita al escritor)</i> , por JOSÉ MONTERO PADILLA .....	647
<i>Medio siglo en Madrid, Sinesio Delgado, «Memorias de un escritor público de tercera fila»</i> , por JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ FREIRE .....	673
<i>Una «campaña de prensa» en el Madrid de 1904</i> , por JUAN ANTONIO MARRERO CABRERA .....	701
<i>El escritor madrileño Francisco Vighi (1890-1962) y su lugar en la vanguardia española</i> , por PEDRO CARRERO ERAS .....	731
<i>Mihura, ilustrador gráfico</i> , por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA .....	743
<i>La Cruz soñada: concepción y construcción del Valle de los Caídos</i> , por CARLOS SAGUAR QUER .....	757
<i>Anteguerra, guerra y posguerra en la crisis de la capitalidad</i> , por ENRIQUE DE AGUINAGA .....	797
<i>Topónimos madrileños: Madrid</i> , por JOAQUÍN CARIDAD ARIAS .....	817

**Nota**

- Miguel Mihura 1961. Una visión desencantada de Madrid*, por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA ..... 833

**Necrológicas**

- Gregorio de Andrés Martínez*, por JULIÁN MARTÍN ABAD ..... 841
- Jaime Castillo*, por M.<sup>a</sup> TERESA FERNÁNDEZ TALAYA ..... 845

**Reseñas de libros**

- DURÁN, MARÍA-ÁNGELES, *et al.*, *La aportación de las mujeres a la sociedad y a la economía de la Comunidad de Madrid*, por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA ..... 849
- PANIAGUA MAZORRA, ÁNGEL, *Catálogo de colonias agrícolas históricas de la Comunidad de Madrid. 1850-1980*, por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA ..... 850
- MARTÍN BERMÚDEZ, SANTIAGO, *Las Gradas de San Felipe y Empeños de la lealtad. Lances y albures en el Madrid de antaño*, por JULIA MARÍA LABRADOR BEN ..... 852
- De Madrid a los tebeos. Una mirada gráfica a la Historieta madrileña*, por JULIA MARÍA LABRADOR BEN ..... 853
- SÁNCHEZ, MARGARITA, *Mi mapa de Madrid*, por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA ..... 855
- GUILLÉN, JORGE, *Cienfuegos*, por JOSÉ FRADEJAS LEBRERO ..... 856
- Madrid Histórico*. Editada por Madrid Histórico Editorial, S.L., por MARÍA TERESA FERNÁNDEZ TALAYA ..... 857
- FERNÁNDEZ TALAYA, MARÍA TERESA, *Santuario y Monasterio de Nuestra Señora de Valverde. Historia y Rehabilitación*, por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA ..... 859

# **LA ANTIGUA BASÍLICA DE ATOCHA. RECONOCIMIENTO DE SU IMAGEN FÍSICA A TRAVÉS DE ELEMENTOS SUBSISTENTES: LOS RESTOS ESCULTÓRICOS DE LA FACHADA Y UN CUADRO DE LAS DESCALZAS REALES**

Por M.<sup>a</sup> DEL CARMEN RODRÍGUEZ PEÑAS

Licenciada en Geografía e Historia  
Universidad Complutense. Madrid

LAS ESCULTURAS DE LA FACHADA DE LA ANTIGUA BASÍLICA DE ATOCHA  
Y SU MARCO ARQUITECTÓNICO

Fueron varios los edificios que albergaron al santuario de Nuestra Señora de Atocha a lo largo de los siglos. Desde la Edad Media y hasta nuestros días una misma imagen de la Virgen se ha podido venerar en un mismo emplazamiento o muy próximo al original, variando solamente el inmueble.

Desde el siglo XVII y hasta los primeros años del siglo XX, la Virgen estuvo instalada en un interesante edificio barroco cuya fachada aportaba una imagen única en Madrid, por su gran desarrollo y por la solución estética que daba al cierre de un hastial asimétrico. En esta original fachada se distribuyeron diferentes elementos decorativos, así, tres escudos, de las Armas del Rey, de Madrid y de la Orden de Santo Domingo, y dos esculturas, de la Virgen María con el Niño Jesús y de Santo Domingo de Guzmán.

La falta de cuidados en el proceso de demolición del edificio, en el que se recomendaba preservar estos cinco elementos decorativos, dio como resultado la pérdida y olvido de dichos elementos. Dos de los escudos, el de Madrid y el de la Orden Dominicana, es muy probable que sean los que adornan la entrada a la basílica actual, habiendo sido reducidos al escudo en sí y perdiendo todos los adornos que les rodeaban. Tanto éstos como unos grandes fragmentos de esculturas serían encontrados cuando a comienzos de los años sesenta se procedió al vaciado del terreno, que aún perma-

neía desocupado, para la construcción de un colegio. Los fragmentos, pertenecientes a la Virgen y al Santo fueron colocados en un jardín contiguo como piedra decorativa, junto a algunos arbustos y sin mostrar ninguna referencia de su identidad.

Estos fragmentos son de piedra de granito. El perteneciente a la Virgen mide 1,62 m. de alto, representa su cuerpo completo y el del Niño Jesús que sujeta en sus brazos, faltando las dos cabezas y las manos. El de Santo Domingo corresponde a la mitad inferior de su cuerpo y mide 1,54 m.

En febrero de 1999 fue publicado un artículo en la revista del colegio Ntra. Sra. de Atocha, *Entremanos*, realizado por don Alfonso Maldonado, profesor de la Escuela de Ingenieros de Minas, en el que realizaba un ejercicio de observación sobre estos «restos de piedra granítica». Aún no siendo más que un somero ejercicio de observación llegó a la conclusión acertada de que pertenecían a las esculturas de la antigua basílica y recomendaba que fueran sustraídas de aquel lugar para una mejor conservación.

Cuando en septiembre de 2000 inicié la tarea de recuperación de estos fragmentos escultóricos tuve noticias de este artículo a través del colegio pero éste no se planteaba hacer nada al respecto. Decidí entonces buscar la documentación adecuada para su identificación con el objetivo de conseguir su reconocimiento y traslado a un lugar digno donde puedan ser reconocidos públicamente como los únicos vestigios materiales que subsisten de aquel emblemático edificio madrileño.

Tras presentar un informe al Patrimonio Nacional en el otoño de 2002, a través del departamento de Conservación de Escultura de dicha entidad, se ha procedido en el verano de 2004 a la extracción de los fragmentos escultóricos y han sido guardados de forma provisional dentro del recinto conventual de los dominicos de Atocha, a la espera de ser instalados definitivamente en algún lugar que cumpla los requisitos deseados, como son la identificación y exposición pública para contribuir al conocimiento general de aquel monumento ya desaparecido.

Como complemento a esta tarea emprendida quiero aportar algunos datos documentales sobre la trayectoria histórica de estas esculturas y su marco arquitectónico.

#### LA ERMITA MEDIEVAL

La devoción madrileña a la Virgen de Atocha surge en la época medieval. La leyenda incluso nos la remite a los primeros tiempos del cristianismo cuando fue trasladada desde Antioquía.

Si nos ceñimos a los datos históricos, las primeras noticias que tenemos sobre una ermita en este lugar datan de 1162, cuando es incluida en un lote

de iglesias donadas por el arzobispo de Toledo a Santa Leocadia, por entonces reordenada como priorato canonical de la orden de San Agustín<sup>1</sup>.

El edificio que albergaría esta venerada imagen sería probablemente una ermita de gusto mudéjar toledano, semejante a otras que hoy subsisten en el área madrileña como la actual capilla del Cementerio de Carabanchel Bajo, antes llamada de Sta. María la Antigua.

La proximidad de la ermita de Atocha a la villa jugó a favor de la misma frente a otros santuarios marianos, siendo celebrado su culto por parte de los vecinos de Madrid desde el siglo XII en un proceso ascendente que no cesará.

En el siglo XV se funda una cofradía de «gente principal» bajo la advocación de Nuestra Señora de Atocha cuya principal misión consistió en mantener y atender un hospital anejo a la ermita en el que se daba techo y comida a los peregrinos y romeros que pasaban por ella. Sus dependencias servían también como aposento a los capellanes que cuidaban de la ermita.

Así pues, Atocha se convirtió en un conjunto de pequeños edificios que formaban un complejo religioso-asistencial, siendo ampliado por su principal beneficiario, Francisco Ramírez, secretario de los Reyes Católicos<sup>2</sup>.

Los Ramírez de Madrid quedaron unidos a la Virgen de Atocha no sólo por su patrocinio sobre el santuario, sino también a través de la leyenda que se forja, según la cual un antepasado de don Francisco, Gracián Ramírez, señor de Rivas, había levantado la ermita trasladada desde un paraje cercano al Manzanares, por indicación de la Virgen y, tras luchar contra los moros invasores y sacrificar a su esposa e hijas para no ser deshonradas, recibió la bendición mariana realizando ésta el milagro de volverlas a la vida.

#### CAMBIOS ARQUITECTÓNICOS EN EL SIGLO XVI

En 1523 un hecho trascendental traerá como consecuencia la transformación del espacio devocional. Es la fundación de un convento de dominicos en las dependencias de la ermita, promovida por fray Juan Hurtado de Mendoza, confesor de Carlos I e impulsor dentro de la Orden de una línea reformista tendente a una mayor austeridad.

Los dominicos así se instalaban definitivamente en Madrid siguiendo unas pautas de vida centradas en la predicación desde un conocido centro mariano y dando ejemplo de vida sencilla en un lugar apartado del arrabal madrileño.

---

<sup>1</sup> A. MUÑOZ FERNÁNDEZ, «Sta. María de Atocha. Estrategias de Construcción de Memorias y modos de apropiación del espacio sagrado (siglos XII-XVII)», en *C.A.M. Revista de Arte, Geografía e Historia*, Madrid, 1999, p. 477.

<sup>2</sup> A. MUÑOZ FERNÁNDEZ, *ob. cit.*, pp. 479-481.

Pronto se adaptará el complejo a las necesidades de la nueva comunidad. Se reaprovecha la ermita como iglesia de la comunidad monástica, se le añade el coro, se levantan claustro, refectorio, dormitorio, biblioteca, sala capitular y casa de novicios.

Su vinculación con la corona va creando nuevos hábitos devocionales en torno al santuario, ahora beneficiado más por gentes cercanas a la monarquía, lo que repercute en una mayor prestancia de sus instalaciones.

Es así como necesariamente la capilla de Nuestra Señora de Atocha va a pasar por un proceso de transformación en aras de su engrandecimiento.

El establecimiento de la Corte de manera estable en Madrid, a partir de 1561, dará un cambio al santuario, convirtiéndose en el escenario de una eficaz propaganda monárquica, a través de rogativas y acciones de gracia, donde participan de forma activa los propios reyes.

Diversos autores hablan de una nueva capilla que mandó labrar Felipe II, a la que califican de «suntuosa» y que fechan en 1588.

Para Cepeda esta capilla sería «de tres naves, arcos y pilares de gran magnitud, sólida y bien fraguada»<sup>3</sup>.

Pero la construcción definitiva de un santuario que se identificará con la monarquía de los Austrias y vinculará más claramente a la dinastía con la devoción a la Virgen de Atocha llegaría en los últimos años de su reinado.

Tras la muerte de Juan de Herrera en 1597, es nombrado Arquitecto Mayor Francisco de Mora, y Felipe II le encomendará la realización de una capilla mayor y más capaz, «por la mucha gente que allí acude»<sup>4</sup>.

El planteamiento de esa nueva capilla, que se necesitaba con mayor cabida, debió tener un proceso complejo, donde Francisco de Mora buscaría la mejor solución para llevarlo a cabo.

El 1 de julio de 1598, el General de la Orden de los dominicos concede el patronato al rey Felipe II y a sus descendientes. En el documento de concesión incluye el Padre General una serie de recomendaciones sobre el programa iconográfico elegido para el retablo nuevo, proponiendo, con gran respeto, algunos cambios a lo ya proyectado. El retablo tendría una serie de escenas de la vida de la Virgen, rodeando al espacio central, que estaría reservado a la imagen de Ntra. Sra. de Atocha y en la parte inferior imágenes de santos dominicos a los que desea añadir otras dos de San Felipe y Santiago, reflejando en este deseo el interés por vincular el santuario al monarca, «el primero por ser el nombre del rey y el otro patrono de sus reinos»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> V. TOVAR MARTÍN, «Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha», en *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, 1973, p. 208.

<sup>4</sup> V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.*, p. 213.

<sup>5</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 6, Exp. 9.

Algunos documentos nos hablan de la puesta en marcha del proyecto, donde se requieren los servicios de los artistas más renombrados del momento.

Es el caso de Pompeyo Leoni, quien, poco antes de la muerte del monarca, el 13 de agosto de 1598, se compromete a realizar un retablo para la imagen de Nuestra Sra. de Atocha<sup>6</sup>.

Paralelamente a las mejoras arquitectónicas del edificio se han consolidado las bases para una vinculación plena de la corona con el santuario. Aceptado el patronato real por Felipe II, éste quedará constituido en 1602 de forma definitiva. Desde entonces las obras que se realizaran correrían íntegramente a cargo de la corona.

#### EL SANTUARIO EN EL SIGLO XVII

La muerte del rey Felipe II no había supuesto la paralización del proyecto de Francisco de Mora, que debió proseguir aún con algunas dificultades.

Durante los años siguientes Pompeyo Leoni y sus colaboradores Bartolomé Carducho, Juan Muñoz y otros trabajaron en un retablo del que fue tracista el mismo Francisco de Mora.

También sabemos de las dificultades económicas que frenaban la realización de la obra, debido en parte al traslado de la corte a Valladolid y de la reanudación de las mismas según el impulso del rey Felipe III y del Duque de Lerma a partir de 1607<sup>7</sup>.

La muerte de Francisco de Mora en agosto de 1610 pudo suponer un nuevo revés en la ejecución de su proyecto, pero no fue así, ya que el 14 de septiembre de ese mismo año se firma la escritura de contrato con Juan Gómez de Mora, sobrino y discípulo del anterior, que se ocupará de proseguir el encargo<sup>8</sup>.

Gómez de Mora emprenderá entonces un estudio definitivo del proyecto, realizando algunas rectificaciones. Se conservan dos planos firmados el 9 de junio de 1612 por el arquitecto como «última resolución»<sup>9</sup>. Estos planos, estudiados por Virginia Tovar hace ya algunos años, aportan todos los detalles de cómo sería trazada definitivamente la nueva iglesia.

Básicamente consistía en la construcción de una capilla independiente para la Virgen, dispuesta en paralelo a la Capilla Mayor o antigua iglesia.

---

<sup>6</sup> A.H.P. Prot. 2189, folio 212.

<sup>7</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 6, Exp. 12.

<sup>8</sup> V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.*, p. 216.

<sup>9</sup> V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, p. 245.

La nueva capilla se sitúa al lado del Evangelio, desde los pies hasta el crucero, con altar mayor independiente en cuya cabecera dispuso un camarín para alojar de manera muy resaltada la imagen de la Virgen, algo novedoso en la arquitectura madrileña. En el lado del Evangelio de la capilla de la Virgen se dispone un espacio destinado a tribuna y cuarto real.

A los pies se abren dos puertas independientes para las dos naves paralelas y al exterior se dispone una gran fachada que agrupa a las dos capillas, precedidas a su vez de una gran logia común.

La nueva organización de la fachada, optando por dos entradas independientes a ambas naves, pero con un solo frente de fachada, es un efecto barroco muy original que proporcionó un amplísimo frontis, donde ninguno de sus elementos se corresponde con la composición interior del templo. En realidad «la fachada está pensada como telón de fondo de una gran iglesia, con su eje central más potenciado por nichos, escudos y frontones de remate»<sup>10</sup>.

Contemplando las imágenes que nos han quedado del edificio (grabados, fotografías), la profesora Tovar valora la forma de conjugar en tan amplia superficie una serie de elementos a partir de la división en cinco calles y cuatro cuerpos, más el de coronamiento, consiguiendo la desmaterialización del macizo a través de ventanas, nichos, escudos, tondos y cajeamientos, trabados con buen ritmo.

Sin embargo, no podemos atribuir al proyecto de Gómez de Mora el resultado final de este juego de elementos decorativos que completaron la disposición compartimentada de la fachada. Diferencias estilísticas notables nos llevan a pensar en varias actuaciones en fechas distantes, tema que trataré más adelante.

Entre estos elementos decorativos hay que situar las piezas escultóricas que hoy subsisten, destinadas a decorar los dos nichos emplazados en la calle central, en el segundo y cuarto cuerpo, y que representan respectivamente a Santo Domingo de Guzmán y a la Virgen María con el Niño Jesús en sus brazos, así como los dos escudos situados a ambos lados de la imagen del santo. Las fotografías realizadas por Laurent en el siglo XIX y Estrada a comienzos del siglo XX, poco antes del derribo del edificio, han sido los grandes instrumentos que han posibilitado confirmar la identidad de dichas piezas.

No fue tampoco fácil el desarrollo y término de las obras según se aprecia en los requerimientos de los frailes en los años siguientes para que se ponga fin por el peligro que corre lo ya realizado.

La edificación exterior está terminada en 1626, cuando se escritura el remate de las obras, entre las que se encuentra «el nicho, fajas y escudo

---

<sup>10</sup> V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.*, p. 245.

tallado de la fachada, ya puesto y asentado»<sup>11</sup>. La terminación de este escudo y del pórtico de la iglesia se habían tasado en 1614 en 2.500 ducados<sup>12</sup>. En los años siguientes se terminará la decoración interior.

Un grave incendio en 1652 afectó fundamentalmente a la capilla de la Virgen de manera que se hizo necesario reconstruir su cabecera y crucero desde los cimientos. Nuevamente las dificultades económicas retrasaron las obras y hasta el 14 de abril de 1662 no se firma la escritura de ejecución, que se hará siguiendo las trazas de Sebastián Herrera Barnuevo<sup>13</sup>.

Entre las novedades de la reconstrucción estará la creación de un nuevo retablo para la Virgen, realizado por Juan de Lobera según el diseño del arquitecto Herrera Barnuevo, así como la decoración de pinturas al fresco en la nueva cúpula realizadas por Francisco Herrera el Mozo. La inauguración tuvo lugar en 1665.

La diferencia temporal entre las primeras obras y estas últimas nos hacen pensar en un obligado cambio de estilo, precisamente cuando Madrid ha dejado en el terreno artístico de depender de la severidad herreriana para abrirse al barroco, reflejado principalmente en los retablos y en detalles decorativos tallados en piedra de las fachadas. Es esto algo que no debemos dejar de tener en cuenta para analizar, como haré más adelante, la fachada y sus esculturas.

Herrera Barnuevo proyecta para el nuevo espacio el retablo mayor donde se aloja la imagen de la Virgen. Sabemos de su acentuado barroquismo por los detalles que se especifican al ser concertada su construcción: «molduras de buenos y hermosos perfiles como los tímpanos, nichos y rincones y baciados todo bien labrado y lo mismo la talla de tarjas, flores y festones de jugosa y buena elección»<sup>14</sup>. También se cambió el espacio bajo la cúpula, achaflanando las esquinas, más acorde con las tendencias de la segunda mitad del siglo XVII.

Entre el mes de marzo y abril del año 1679 se pone de manifiesto la falta de consistencia de las obras realizadas solamente catorce años antes. Se redacta un expediente donde se habla de las obras necesarias por amenaza de ruina en el camarín, cuyo techo había sido pintado al fresco por Francisco de Rizi y Carreño de Miranda, la nave de la capilla, el acceso a la tribuna real, el chapitel, etc.<sup>15</sup>. En este documento el maestro de obras Bartolomé Zumbigo aconseja que sean abiertos los dos postigos existentes sobre la puerta de entrada a la capilla de la Virgen para dar luz a los pies de la nave y colocarles rejas de hierro dorado.

---

<sup>11</sup> V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.*, pp. 229-230. Doc. n.º 4.

<sup>12</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 14.

<sup>13</sup> V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.*, p. 584. Doc. n.º 78.

<sup>14</sup> V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.*, p. 588. Doc. n.º 79.

<sup>15</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 20, Exp. 6.

En febrero de 1690 volvemos a encontrarnos con obras de reparación en la capilla de la Virgen: las vidrieras de la linterna están rotas y han dañado las pinturas de Herrera el Mozo. Todo ello es reparado, siendo los pintores Isidoro Arredondo y Sebastián Muñoz quienes se encarguen de la restauración de dichas pinturas<sup>16</sup>. Palomino narrará años después cómo Sebastián Muñoz encontrará la muerte cayendo del andamio el lunes santo de ese mismo año de 1690, cuando trabajaba en este encargo<sup>17</sup>.

En 1697 un gran pintor recibirá el encargo de ampliar la decoración pictórica de la capilla, extendiéndola a las pechinas, bóvedas y lunetos de la nave. Se trata de Lucas Jordán, quien debió con su trabajo dar una mayor suntuosidad y efectismo al espacio devocional, completando así el gran ámbito barroco que llegó a ser esta capilla, presidido por el retablo de Herrera Barnuevo acompañado por la tribuna real y la decoración de banderas y estandartes de guerra que como exvotos iban depositándose e instalándose a lo largo de los muros.

De esta manera el siglo XVII acababa dejando en el santuario de Atocha unas grandes transformaciones materiales, primero de ampliación y posteriormente de renovación, donde se aprecia la evolución del arte madrileño a lo largo de la centuria.

#### EL SIGLO XVIII EN ATOCHA

El cambio de dinastía no afectó al interés de los monarcas por rendir culto a Nuestra Señora de Atocha. Amador de los Ríos en su *Historia de la Villa y Corte de Madrid* cuenta cómo ya el 27 de septiembre de 1706 los reyes Felipe V y su esposa M.<sup>a</sup> Luisa celebraron un Te Deum en Atocha al entrar en Madrid, en plena Guerra de Sucesión, y ofrecieron a la Virgen las banderas austríacas ganadas en el campo de batalla<sup>18</sup>.

Posteriormente el mismo Felipe V dona a la Orden dos títulos de Castilla para que con su venta pudieran hacer frente a los gastos de construcción de un nuevo camarín. Este camarín fue una ampliación del original, dado el gran número de donaciones, joyas y otros objetos que la Virgen recibía y que no tenían cabida en las dependencias del anterior.

Antonio Ponz nos describe este camarín como «una pieza de varias naves sostenidas de pilares, cubiertas con veinte cupulillas», decoradas con pinturas del «extravagante Rovira», es decir, de estilo barroco de primeros del XVIII. En el plano de Madrid de Espinosa de los Monteros, de 1769, se dibuja con gran precisión la planta del santuario y nos permite comparar-

<sup>16</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 22, Exp. 11 y 12.

<sup>17</sup> A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, t. III, 1724, Ed. Aguilar, 1947, p. 1051.

<sup>18</sup> A. DE LOS RÍOS, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, t. IV, 1864, pp. 48-49.

lo con la planta de Gómez de Mora de 1612, apreciándose claramente el mayor desarrollo del camarín en el de Espinosa.

Cuando en 1816 sean requeridos los servicios de Isidro González Velázquez para las obras de restauración del santuario, realizará un plano completo de la planta y en él se puede apreciar mucho mejor el desarrollo de este camarín<sup>19</sup>.

Por otra parte, documentos publicados por Matilde Verdú pertenecientes al Archivo Municipal nos aportan datos para poder confirmar que la fachada del santuario sufrió graves daños y necesitó importantes obras de restauración. Así, tras haberse hecho obras de remodelación del paseo que conducía al templo a partir de 1733, dichas obras quedaron interrumpidas en 1736 sin haber puesto término a las mismas. Un año más tarde, en 1737, fray Francisco de Olmedilla, Sacristán Mayor del Real Convento dirige al Corregidor un extenso memorial argumentando la necesidad de hacer mejoras en los accesos al santuario. La licencia de la obra es otorgada finamente el 9 de octubre de 1737, tras expresar Pedro de Ribera, arquitecto municipal, que era «de suma conveniencia pública» y de «grande decencia al santuario»<sup>20</sup>.

Solamente de forma parcial se llevaron a cabo los deseos del Sacristán Mayor. Observando los planos de Chalmandrier de 1761 y de Espinosa de los Monteros de 1769 se aprecia un cambio notable en la disposición del paseo de entrada al recinto, así como la aparición de unas galerías laterales que cerraban y protegían la fachada del santuario, aunque este trazado reflejado en los planos corresponde posiblemente al proyecto y no a la realidad.

Del memorial nos interesa de forma particular el testimonio que da fray Francisco de Olmedilla al exponer los graves motivos que le llevan a pedir el desmonte de parte del cerro contiguo y ensanchar la plaza, lugar muy angosto hasta entonces donde los coches ocasionan al llegar un gran ruido y han dado lugar al desmoronamiento parcial de la fábrica de la fachada así como del coro: «El 4.º (motivo), con el ruidoso estrépito de los coches, no poder mantenerse esta gran fachada, costando mucho sus reparos como éste que ahora se hace en poner la corona real que se cayó y mazizar muchas quiebras que de medio arriba tiene»<sup>21</sup>.

De este párrafo se desprende que entre las obras a realizar estaba la restauración de la fachada, especialmente de la mitad hacia arriba, es decir, donde se sitúa la hornacina de la Virgen.

Los reyes mantuvieron sus visitas semanales al santuario a lo largo del siglo y la riqueza del lugar se fue acrecentando. Es interesante la descrip-

<sup>19</sup> P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico*, t. X, 1847, p. 757.

<sup>20</sup> M. VERDÚ RUIZ, *La Obra Municipal de Pedro de Ribera*, Ayuntamiento de Madrid, p. 240.

<sup>21</sup> M. VERDÚ RUIZ, *ob. cit.*, p. 203.

ción que del templo hace Antonio Ponz, hacia 1772. Podemos decir que se encontraba en su momento de máximo esplendor.

#### DESTROZOS, RESTAURACIONES Y DECADENCIA EN EL SIGLO XIX

La ocupación por parte de las tropas napoleónicas y su utilización como cuartel de caballería tuvo lugar la misma noche del cuatro al cinco de diciembre de 1808, nada más pasar las tropas francesas las tapias del Retiro.

Tras desalojar el convento destinaron la iglesia a refugio para soldados y animales. Una parte se convirtió en cuadras, otra fue ocupada por las tiendas de campaña, allí se encendían hogueras para calentarse los soldados y resguardarse de las bajas temperaturas del invierno de Madrid. Los altares sirvieron de improvisadas cocinas y como era de suponer hubo también saqueos y profanaciones, robo de joyas, destrozo de banderas, etc. En definitiva, el templo en su conjunto quedó desmantelado, permaneciendo sólo las pinturas murales, aunque tampoco por mucho tiempo.

La imagen de la Virgen, tras ser escondida en la enfermería, pasó primero a las Descalzas Reales para más tarde, por orden de José I, ser trasladada a Santo Tomás.

Acabada la guerra, en mayo de 1814, el superior del convento recurre al Ayuntamiento para que se reconozca el estado lamentable de la capilla de la Virgen y presente el Maestro Mayor de sus obras, Antonio López Aguado, un informe donde enumere los daños y tase la reparación. Este informe nos da a entender que ha desaparecido el retablo: «No teniendo presente la forma, tamaño y materias de que debe construirse el altar de la Virgen y demás anexiones no es posible determinar cantidad, pues de ser pintado, de madera o mármoles hay una diferencia extraordinaria»<sup>22</sup>. Además se han perdido parcialmente las pinturas de Jordán debido a la abertura de la cubierta y la falta parcial del tejado.

En agosto del mismo año un incendio agrava la situación por lo que recurren al Mayordomo Real, Duque de San Carlos, para que le proporcione material con que reparar los daños<sup>23</sup>. Las peticiones de ayuda que se hicieron a las distintas instituciones no surgieron efecto.

El deterioro se incrementó de tal forma, al estar desprovista de tejado, que las pinturas de Jordán se perdieron totalmente. Ante tan lamentable situación la capilla quedó relegada y cerrada al culto. La solución estaba en dedicar todos los esfuerzos a reparar la Capilla Mayor o de los frailes, que se encontraba en mejores condiciones, y trasladar a ella el culto a la Virgen, instalando su imagen en el altar mayor de la misma. En 1817 se

<sup>22</sup> A.V. ASA 2-364-5.

<sup>23</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 36, Exp. 3.

suplica al rey Fernando VII que admita el patronato de la Capilla Mayor<sup>24</sup>. Con ello se inician las obras de restauración, dirigidas por Isidro González Velázquez, quien proyecta un altar de planta semicircular, con dos columnas, que albergará la imagen de Ntra. Sra. de Atocha<sup>25</sup>.

Unas vez terminadas las obras en 1818, nuevamente se recurre al rey para que mande al templo algunos cuadros de los que tiene destinados al nuevo Museo de Pintura, alegando que el santuario también pertenece a la corona y es frecuentado por el monarca<sup>26</sup>. Los frailes entonces indican sus preferencias por obras de Lucas Jordán, deseo que fue satisfecho en parte, ya que años más tarde encontramos algunos lienzos de este pintor en las capillas del santuario.

Hasta la exclaustación no faltarán las peticiones para reparaciones en el convento con cierta asiduidad.

La desamortización supone la expulsión de la comunidad de dominicos y con ello el natural deterioro vuelve a amenazar a nuestro templo.

El 19 de noviembre de 1838 el convento queda convertido en Cuartel de Inválidos y se realizan numerosas mejoras en el conjunto del inmueble, pasando la iglesia a ser parroquia castrense.

Un testigo muy valioso nos informa bien sobre el estado del santuario durante esos años. Se trata de don Pascual Madoz, que en su *Diccionario Geográfico* nos describe todas las instalaciones, incluyendo el templo.

Escrito en 1848, nos dice que ese año se ha restaurado la fachada, la cual describe utilizando idénticas palabras a las que empleó Antonio Ponz tiempos atrás.

Del interior nos da datos muy interesantes, situándonos a la Virgen entronizada en el altar que realizó Isidro González Velázquez en el presbiterio de la Capilla Mayor acompañada de las banderas y estandartes que ahora cuelgan también de los muros laterales.

De la antigua capilla de la Virgen dice que ya no existen los interesantes frescos de Herrera el Mozo y Lucas Jordán, incluso estaba cegada la ventana que daba a la fachada, lo que oscurecía el espacio de forma considerable. Una de las fotos de Estrada del año 1900 muestra claramente esta circunstancia.

Más tarde la reina Isabel II atenderá con gran interés las necesidades del santuario y será asidua visitante. Por ello nombrará a un rector y tres sacerdotes para que se ocupen del culto de una manera más solemne, cuidando las necesidades litúrgicas con la dignidad propia de los devotos soberanos.

Finalmente, la misma reina conseguirá del Papa Pío IX el título de basílica el 12 de noviembre de 1863.

---

<sup>24</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 36, Exp. 5.

<sup>25</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 36, Exp. 4.

<sup>26</sup> A.G.P. Fondo Patronato Virgen de Atocha. Caja 36, Exp. 7.

## ÚLTIMOS AÑOS

Los años del Sexenio no favorecieron al edificio, que perdió el protagonismo social del que disfrutaba.

Pero la Restauración devolverá las solemnes comitivas y las salves saba-tinas, aunque no hará las necesarias reparaciones, cada vez más urgentes.

Los terrenos del olivar y tierras de labor pertenecientes al antiguo con-vento y posteriormente al cuartel son subastados el 11 de mayo de 1884, urbanizándose para la formación de una nueva barriada.

Nace Alfonso XIII en 1886 y, como era costumbre, es presentado de manera solemne ante la Virgen de Atocha. La reina M.<sup>a</sup> Cristina quedó impresionada en aquel acto del pésimo estado en que se encontraba el tem-plo por lo que decide, tras unos primeros intentos de restauración y refor-mas ideadas por el arquitecto José Segundo de Lema, poner en marcha la idea de construir una nueva basílica.

La Virgen es trasladada a una capilla provisional en 1887, con entrada por la calle trasera, recién abierta, pero ante el peligro de robo, por el lugar solitario en que se encontraba, se decide su traslado al Buen Suceso, donde permanecerá hasta 1926.

Se convoca un concurso de proyectos que será ganado por Fernando Arbós en 1890. En él se incluía la construcción de un Panteón de Hombres Ilustres adosado a la basílica.

Para entonces se ha derribado el antiguo convento-cuartel. En diciem-bre de 1891 se subasta la primera fase de la obra, consistente en la cons-trucción del Panteón y el campanil. Esta fase se terminó en 1901, trasla-dándose a dicho Panteón los restos mortales de algunas personalidades, entre ellos Castaños, Palafox, Prim, Ríos Rosas y Manuel de la Concha, todos ellos enterrados con anterioridad en la basílica, y con sus respecti-vas sepulturas, entre las que destacaba la de Prim, realizada años antes por Plácido Zuloaga. Arbós había encargado derribar la parte indispensable del templo para la construcción de esta primera fase para así, una vez acaba-do el Panteón, llevar allí las sepulturas que permanecían en el tramo de la nave hasta la terminación de las obras.

Las fotografías de Estrada, donde los andamios del Panteón y el cam-panil están todavía sin retirar, aunque sí terminada la obra, nos muestran el viejo templo prácticamente en pie. Tarjetas postales conservadas en el Museo Municipal y con fechas de 1902 y 1906, muestran cómo están bien rematados Panteón y campanil, sin andamios, y la antigua basílica per-manece.

En 1899 Fernando Arbós estima «casi temerario el que se retrase toda-avía por más tiempo el derribo total de la parte sobrante del templo», orde-

nando la demolición el 28 de abril de 1903<sup>27</sup>. En este documento se aporta un dato significativo: Arbós estima necesario este derribo, habiendo de preservar «las dos estatuas colocadas en el centro de la fachada principal del templo y los tres escudos empotrados en la misma, que quedarán en propiedad de la Casa Real».

La manera de cómo se procedió a este derribo podemos ponerla en tela de juicio. Aquellos elementos que «habían de preservarse y pasar a propiedad de la Casa Real» quedaron confundidos entre el resto de los escombros.

Pedro de Répide, a mitad de los años veinte, en su obra *Las Calles de Madrid*, al iniciar el apartado de Atocha describe el espacio vacío con elocuentes palabras:

«Entre algunas piedras sillares esparcidas por la tierra del solar y algunas medio hundidas en ella, se ven los pétreos escudos de la monarquía española y de la Orden dominicana que ornamentaban la fachada del viejo templo de Atocha» (...) «Pero el terreno que se le reserva (a la nueva basílica) aparece yermo y abandonado, como si estuviese la idea del futuro santuario olvidada lo mismo que la memoria del que fue.»

Los escudos de la fachada, así pues, quedaron entre los sillares semihundidos, las esculturas, probablemente, corrieron la misma suerte.

La nueva basílica no llegó a levantarse nunca debido a diversos motivos, muriendo Fernando Arbós en 1916 sin poder continuar la obra.

En 1924 los dominicos pidieron a Alfonso XIII que les cediese un solar de la antigua huerta, al sur del Panteón, para edificar el convento y templo provisional a su costa y así volver a ser ellos quienes custodiasen a la Virgen de Atocha, ausentes del lugar desde la Desamortización. Se inauguró en 1926. Este nuevo templo fue incendiado en julio de 1936 y vuelto a hacer de nueva planta y en el mismo lugar entre 1946 y 1951 por Diego Méndez.

El solar de la vieja basílica permaneció vacío, instalándose durante un tiempo unos cobertizos para taller de cantería.

Finalmente en los años sesenta el Patrimonio Nacional construyó en él un centro escolar, dirigido por padres dominicos, abierto el curso 1962-1963 e inaugurado oficialmente en 1970.

Hasta hoy, sin embargo, han quedado como último vestigio material de aquella antigua basílica los dos escudos laterales y los dos grandes fragmentos escultóricos pertenecientes a la Virgen y Santo Domingo que ocupan las hornacinas de la fachada.

---

<sup>27</sup> J. L. SANCHO GASPAS, *La arquitectura de los Reales Sitios*, Ed. Patrimonio Nacional, 1995, p. 169.

Lo más probable es que todos ellos permanecieran sepultados en el solar y al abrir los cimientos para construir el colegio fueran tratados y reducidos los escudos para adornar la entrada a la basílica nueva y pasados al jardín público los restos de esculturas, sin identificar ninguno y en el caso de las esculturas sin hacerse aprecio de ellas aunque en su momento se ordenara «preservar y pasar a propiedad de la Real Casa».

#### LAS ESCULTURAS DE LA FACHADA

Las esculturas, a cuyos restos nos referimos, desempeñaban un papel destacado en el conjunto decorativo de la fachada.

Algunos datos aportados en este estudio nos pueden aproximar a la fecha de ejecución de cada una de ellas aunque no nos sea posible precisar ninguna.

Nos fue de gran ayuda la consideración aportada por el profesor Portela Sandoval en cuanto a la existencia de varias fechas distantes en la decoración de la fachada, basándose en las diferencias estilísticas de unos elementos y otros.

Gómez de Mora pudo diseñar una fachada de decoración sobria, de severo geometrismo, de las que se habían comenzado a hacer en Madrid a partir la iglesia de las Descalzas Reales. Allí solamente el escudo de la fundadora, indicando la dignidad del templo, decora de forma sobresaliente, completando los demás compartimentos con formas geométricas (rectángulo, círculo, cuadrado), incluidos en cajeamientos y combinando piedra y ladrillo.

En las primeras décadas del siglo XVII este modelo se repite, como en el convento de las mercedarias de don Juan de Alarcón, o en la desaparecida iglesia del monasterio de San Martín, construida también por aquellos años y demolida durante la Guerra de la Independencia, y que guarda grandes semejanzas en su fachada con Atocha, aunque su estrechez no permite más que tres calles en vez de cinco.

El santuario de Atocha, al ser Patronato Real, no puede obviar el escudo con las armas reales que presidió el espacio central de la composición desde el primer momento.

En 1626 el escudo aparece en la tasación de la obra de cantería, dándolo por terminado, entrando en dicha tasación un «nicho». Este nicho puede ser la hornacina que alberga la escultura de Santo Domingo en el cuerpo inmediatamente inferior al escudo y bajo él. El modelo compositivo escudo-patronal y santo-fundador en fachadas de conventos se utiliza por aquellos años, como en la fachada de San Bernardo en Alcalá de Henares, obra también de Gómez de Mora, donde recurre nuevamente a la solución de fachada-telón para un templo que interiormente no se corresponde con dicha fachada.

En Atocha se da el severo geometrismo acompañado de la escultura de Santo Domingo. Esta escultura participa de una factura clasicista, con clara verticalidad en el tratamiento de los pliegues y suave flexión de la rodilla. Son aspectos que nos aproximan temporalmente a las fechas de terminación de las obras, en los años veinte del siglo, dentro del estilo que en Madrid impone Gómez de Mora.

La escultura de la Virgen, por otro lado, responde a un estilo más dinámico, con los pliegues del manto y la túnica en diagonal y los volúmenes más abultados. Aún teniendo una talla algo tosca, debido al granito con que está realizada, se aprecia el interés por representar numerosos detalles que hagan más compleja la composición y adquiera un movimiento barroco más claro.

Hay que hablar, pues, de la posibilidad de que esta segunda escultura se hiciera en un momento posterior.

Ya me he referido a una segunda actuación importante en la construcción del santuario cuando, tras el incendio de 1652 han de levantar desde los cimientos el crucero y presbiterio de la capilla de la Virgen, interviniendo en ella los arquitectos más afamados y que sobresalen por sus diseños barrocos, ahora ya dominantes en el panorama artístico madrileño (Herrera Barnuevo, Lobera).

No es difícil pensar que por aquellos años (se inicia en 1662 y se termina en 1665) la fachada de Nuestra Señora de Atocha, aunque monumental por sus grandes dimensiones, resultara austera para un santuario mariano.

Sustituir un adorno geométrico que rellenaría el espacio superior al escudo por una hornacina con la imagen de la Virgen sería posible.

Con mayor claridad se aprecia la realización posterior de otros elementos. Así el remate decorativo inferior de la hornacina de la Virgen, donde una cabeza infantil está flanqueada por unas formas en espiral. Y sobre todo los escudos laterales, que acompañan a la escultura de Sto. Domingo. Dichos escudos tienen un estilo completamente diferente al de las armas reales. Su perfil curvilíneo y los detalles decorativos que les rodean reflejan claramente un gusto barroco que comienza en Madrid con los retablos de Pedro de la Torre y Herrera Barnuevo y que pronto vemos aflorar en los relieves de piedra de las fachadas. Estos detalles representan guirnaldas de flores y carnosas frutas de rotunda talla, sobre todo membrillos y granadas. Estamos nuevamente en unas fechas a partir de los años sesenta del siglo.

Estos relieves en piedra podemos verlos hoy todavía en muchos de los edificios de la segunda mitad del siglo XVII. Entre ellos los escudos de la fachada lateral de las mercedarias de don Juan de Alarcón (realizados hacia mitad de siglo, según Tormo), la Casa de la Panadería, el patio del Colegio Imperial, los escudos del convento de las Trinitarias y las portadas laterales de la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés. Y, algo más tarde, el escudo real de las puertas del Ayuntamiento, de los años noventa.

Coinciden todos estos años con importantes actuaciones en la capilla de Ntra. Sra. de Atocha: el retablo de Herrera Barnuevo, las pinturas de Herrera el Mozo, y posteriormente las de Lucas Jordán. En alguna de estas fechas se pudieron labrar los escudos.

Finalmente, y agotando posibilidades, todavía podemos pensar que la Virgen y los dos escudos o uno de los dos elementos pudiera realizarse en la primera mitad del siglo XVIII, ya que por entonces Felipe V manda rehacer el camarín mucho más amplio que el anterior e intervienen artistas como Hipólito Rovira (autor del palacio del Marqués de Dos Aguas en Valencia) de pleno gusto barroco.

Y más aún, las obras que requería la fachada en 1737 y que fueron aprobadas por Pedro de Ribera, hablaban de «mazizar muchas quiebras que de medio arriba tiene». Esto nos da la posibilidad de pensar en que la hornacina con la Virgen se hiciera en ese momento.

Acercándonos a los detalles de los relieves de Pedro de Ribera en los edificios que realiza en Madrid, apreciamos que, ya entrado siglo XVIII se mantienen muy semejantes los membrillos y granadas del XVII, así en el Palacio del Marqués de Ugena, la Capilla del Monte de Piedad, etc., lo que no hace imposible la realización de los escudos por aquellos años.

En cuanto a la Virgen, no podemos dejar de ver cierta semejanza con la escultura de la fachada de la iglesia actual de San José, obra de Roberto Michel, según diseño arquitectónico de Pedro de Ribera, y realizada entre 1740 y 1742. Aún siendo ésta de una calidad muy superior, la disposición de los pliegues de la túnica y del manto, así como las cabezas de querubines a los pies siguen un esquema semejante.

En definitiva nos encontramos con dos estilos en la fachada. Son de fechas distanciadas, representantes de dos gustos diferentes, dos sensibilidades que se reúnen en un solo frontis, la clasicista y la barroca.

Fernando Arbós valoró suficientemente estas esculturas y escudos que, como ya he repetido, mandó preservar.

A la hora del derribo no se tuvieron en cuenta estas apreciaciones y hoy solamente conservamos reducidos los dos escudos laterales y mutilados los dos grandes fragmentos de las esculturas todos ellos instrumentos valiosos para recuperar la memoria del edificio que los albergó, uno de los templos más destacados del siglo XVII madrileño.

#### LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE ATOCHA EN UN CUADRO DE LAS DESCALZAS REALES

Conocemos la fachada del antiguo santuario de la Virgen de Atocha, convertido en basílica en 1863 y derribado en 1903, a través de algunos grabados decimonónicos y fotografías realizadas en los últimos años de su existencia.

Fue este templo, construido a lo largo de los siglos XVI y XVII, uno de los más característicos del Madrid barroco. Su amplísima fachada se extendía a manera de un gran telón de fondo para las grandes celebraciones regias que allí se realizaban y daba la bienvenida al cortejo real en las frecuentes visitas que los monarcas hacían a este santuario mariano.

Esta gran fachada ocultaba tras de sí una disposición asimétrica formada por la unión de dos capillas contiguas, una más grande que otra, y con entradas independientes. Nada al exterior daba muestras de esta realidad, ya que la fachada se disponía en perfecta simetría, con cinco calles y remate central en el cuerpo superior.

Es una imagen que destacaba por su originalidad dentro del panorama arquitectónico madrileño.

Del interior encontramos algunas imágenes fidedignas realizadas en el siglo XIX a través de la fotografía: el altar mayor realizado por Isidro González Velásquez en 1818, la tumba de Prim, etc.

Sin embargo, de la disposición interior antes de la Guerra de la Independencia, cuando todo el interior quedó destruido, es más difícil hacerse una idea correcta.

El santuario se dividía en dos naves contiguas, dispuestas de forma independiente aunque unidas a través de rejas y puertas. La nave derecha era más larga, realizada en primer lugar y modificada en 1612 cuando se dispone la construcción de una capilla especial para la Virgen, situándola al lado del evangelio desde los pies hasta el crucero con un camarín tras el muro de la cabecera.

La capilla mayor o de los frailes tenía, según afirma Antonio Ponz, un retablo con pinturas de Angelo Nardi.

La capilla de la Virgen tuvo un primer retablo, destruido en el incendio de 1652, y otro posterior que se inaugura en 1665.

El nuevo retablo fue diseñado por Sebastián Herrera Barnuevo y realizado por Juan de Lobera en el más castizo estilo barroco madrileño. En él destacaba el espacio central ocupado por una amplia hornacina que abría al camarín donde se situaba la imagen de la Virgen.

En el tramo que le antecedía se elevaba una cúpula pintada por Francisco Herrera el Mozo. Estas pinturas fueron completadas años después por Lucas Jordán que decoró las pechinas y las bóvedas de los demás tramos de la nave.

Para los reyes se construyó una tribuna en el costado izquierdo.

En distintas ocasiones se ha dado por válida la imagen de la estampa que aportó Amador de los Ríos en su *Historia de la Villa y Corte de Madrid* en 1864 del interior de esta capilla. En la estampa se describe la ofrenda de banderas enemigas realizada por la reina María Luisa Gabriela de Saboya tras su entrada en Madrid en plena Guerra de Sucesión. En ella apare-

ce la tribuna regia ocupada por cortesanos a manera de un balcón dieciochesco y el altar de la Virgen con dos columnas salomónicas a ambos lados de la hornacina central.

El dibujante que realizó la composición de la estampa se inspiró en el dibujo del proyecto que hizo Herrera Barnuevo para el baldaquino de la capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, existente en la Biblioteca Nacional, y que debía conocer, ya que reproduce unas columnas salomónicas iguales a las del proyecto del arquitecto. El retablo de Atocha había sido destruido en la Guerra de la Independencia y por ello le fue imposible reproducirlo del original.

Aquel baldaquino de columnas salomónicas no se llegó a hacer tal y como Herrera Barnuevo lo concibió, sino que se simplificó en gran manera y las columnas se realizaron con el fuste acanalado, siendo su autor material Juan de Lobera. Hoy perdido dicho baldaquino, en el incendio que sufrió el templo en 1936, lo conocemos perfectamente por fotografías.

El retablo de Atocha fue también realizado por Juan de Lobera y nada nos puede confirmar que necesariamente sus columnas fuesen salomónicas.

Hay pruebas claras que nos llevan en otra dirección para el conocimiento del interior de la capilla de la Virgen de Atocha:

a) Virginia Tovar, quien realizó una importante investigación sobre la historia de este santuario, aportó el documento relativo al «Concierto y ajustamiento del retablo y pedestal de Ntra. Sra. De Atocha», firmado el 2 de octubre de 1662. En él se describe la forma y detalles de este retablo.

Encontramos algunos párrafos dignos de ser transcritos para poder luego comparar esta descripción con la imagen representada en el cuadro de las Descalzas Reales al que me referiré más adelante:

«Es condición que toda la dh obra a de yr bien y perfectamente asi las molduras de buenos y hermosos perfiles como los tempanos, nichos y rincones y baciados todo bien labrado y lo mismo la talla de tarjas flores y festones de jugosa y buena elección.»

«Es condición que se an de hazer dos figuras de buena escultura huecas por adentro para que no yendan la una del Señor San Felipe Apostol y la otra del señor San Lucas evangelista retratando a Ntra. Sra. Por los modelos que a de dar de su mano el Maestro Mayor y asi mismo se an de hazer niños que sean dibujados en la traza de buena escultura todo bien hecho y acabado de madera»<sup>28</sup>.

b) Por otra parte existe una descripción pormenorizada de las pinturas que adornaban la cúpula, pechinas y bóvedas de la capilla, realizada por Antonio Palomino en su *Museo Pictórico* en 1715. En su relato habla

<sup>28</sup> V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.*, p. 588. Doc. n.º 79.

de la obra realizada por Lucas Jordán en la cúpula y pechinas: «Ilustrando el anillo de la media naranja con variedad hermosa de ángeles mancebos, y niños; especialmente San Miguel y San Gabriel, y otros dos en las pechinas más directas a la vista»<sup>29</sup>.

Estos dos documentos, el del contrato del retablo y la descripción de Palomino, sin embargo, se ven plenamente reflejados en un cuadro existente en el Monasterio de las Descalzas Reales.

El cuadro de las Descalzas Reales se encuentra colgado en la Capilla del Peñasco, en el claustro alto del convento. Fue pintado en 1759 y firmado por Joachin de Eslava, capellán. Una leyenda en la parte inferior relata la escena. En ella el confesor de las monjas, Padre Nicolás Factor, reza ante el altar de la Virgen de Atocha a donde acudió para despedirse al renunciar a su cargo en Madrid y volver a Valencia, hecho ocurrido en el siglo XVI.

La pintura fue realizada, y así lo indica en esta leyenda, «el mes de junio de 1759 a tiempo que estaba de rogativa en el convento la imagen de la Virgen por la salud de S. Majestad D. Fernando VI, desde el cuatro de diciembre de 1758 hasta el diez de agosto de 1759 que murió en Villaviciosa».

El pintor-capellán tuvo durante todo este tiempo muy cerca la imagen de la Virgen a la que pudo representar fielmente. Para realizar la escena completa de este episodio de la vida del venerado Nicolás Factor se trasladó al santuario donde se conservaba el retablo, las pinturas de la bóveda, la tribuna y demás elementos que él reprodujo detalladamente. Incluso se aprecia en el lateral derecho la verja que separaba la capilla de la nave principal del templo por donde transitan dos dominicos.

El retablo que nos enseña Eslava sigue las pautas estructurales de los creados por Pedro de la Torre y guarda cierta semejanza con otro realizado en Madrid en fechas próximas al de Atocha, el de San Pedro el Viejo, realizado por Sebastián de Benavente en 1671. Los dos son artistas, al igual que Herrera Barnuevo, que representan en Madrid los inicios del retablo barroco en su etapa de madurez, cuando surgen las primeras propuestas de incorporación de la columna salomónica al retablo aunque no siempre se lleve a efecto. Por cierto, en el San Pedro el Viejo sí se realizaron, y tienen gran semejanza a las que fueron pioneras en Madrid, las de la iglesia del Hospital de Monserrat, diseñadas por Francisco Herrera el Mozo, hoy guardadas en el Palacio Real.

El retablo representado en el cuadro tiene los elementos descritos en el contrato: tarjas de flores y festones, dos figuras de escultura que representen a San Felipe y San Lucas pintando a la Virgen y niños esculpidos en madera. Estos niños ocupan gran parte de la superficie, incluyendo las pilastras que flanquean el camarín de la Virgen y que remplazan en este

---

<sup>29</sup> A. PALOMINO, *ob. cit.*, p. 1110.

caso a unas posibles columnas salomónicas, por las que el retablista al fin no se decidió.

Por otra parte podemos comprobar como en el cuadro de Eslava se representan en la cúpula a los arcángeles San Miguel y San Gabriel y en las pechinas a otros dos ángeles, tal y como los describe Palomino. Coinciden así pues de forma clara tanto el retablo como las pinturas murales en este lienzo donde se aprecia una clara intención de crear un espacio perfectamente identificado, la Capilla de Nuestra Sra. de Atocha tal y como existía cuando el pintor realizó su obra.

Pocos años después de la realización del cuadro, hacia 1772, Antonio Ponz visita el santuario y describe nuevamente todos estos espacios que lamentablemente desaparecieron con la ocupación de las tropas francesas. El escritor califica negativamente este retablo, ya que detestaba el estilo barroco y no perdía la oportunidad de expresarlo.

El cuadro de las Descalzas Reales, al que Elías Tormo calificó «de lo peor del siglo XVIII», tiene el gran interés de transmitirnos con fidelidad la imagen de la desaparecida capilla.

De ella sobrevivió la talla de la Virgen, trasladada por orden de José I a las Descalzas Reales y después a Santo Tomás, donde permaneció durante la contienda, para volver a un nuevo altar que dispuso Isidro González Velásquez en la capilla de los frailes, ya que la capilla de la Virgen estaba en pésimas condiciones.

Una estampa ofrecida a Isabel II por el grabador de Cámara de S. M., don Juan A. Carmona muestra a la Virgen acompañada de las esculturas de San Felipe y San Lucas, idénticos modelos a los que pinta Eslava, una prueba más para confirmar que el capellán realizó su pintura siguiendo fielmente el modelo original.

**RESUMEN:** Se estudia la devoción madrileña a la Virgen de Atocha desde la primera ermita a ella dedicada en 1162 hasta la creación del antiguo Santuario en el siglo XVII; la evolución arquitectónica y los destrozos y restauraciones en los siglos XVIII y XIX y, finalmente, se realiza un reconocimiento de su imagen física a través de los restos escultóricos subsistentes y del cuadro existente en el Monasterio de las Descalzas Reales.

**PALABRAS CLAVE:** Devoción mariana. Basílica de Atocha. Siglos XII a XIX. Imagen física. Elementos subsistentes. Esculturas. Cuadro de las Descalzas Reales.

**ABSTRACT:** The devotion of the people of Madrid to the Virgin of Atocha (Virgen de Atocha) is studied from the first sanctuary dedicated to her in 1162 until the creation of the old Sanctuary in the XVIIIth Century; the architectonic evolution,

the destruction and the restoration during the xviii<sup>th</sup> and xix<sup>th</sup> centuries, and finally a recognition of her physical image is carried out through the existing remains and the painting in the Monasterio de las Descalzas Reales.

**KEY WORDS:** Marian Devotion. Basílica of Atocha. xiii<sup>th</sup> to xix<sup>th</sup> Centuries. Physical Image. Subsistent Elements. Sculptures. Painting of the Descalzas Reales.