

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO L



C. S. I. C.
2010
MADRID

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 Albasanz, 26-28, despacho 2F10, 28037 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: Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (Instituto de Filosofía, CSIC).

PRESIDENTA DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS: Julia María Labrador Ben.

SECRETARIA DE LA COMISIÓN DE PUBLICACIONES: María Teresa Fernández Talaya (Ayuntamiento de Madrid).

SECRETARIA INFORMÁTICA y PÁGINA WEB: Julia Labrador Ben.

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Alfredo Alvar Ezquerro (CSIC), Luis Miguel Aparisi Laporta (Instituto de Estudios Madrileños), Eloy Benito Ruano (Real Academia de la Historia), Paulino Capdepón Verdú (Universidad de Castilla-La Mancha), Ricardo Donoso Cortés y Mesonero Romanos (UPM), José Montero Padilla (UCM), Alfonso Mora Palazón (Ayuntamiento de Madrid), M.^a 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), Rufo Gamazo Rico (Cronista de Madrid), 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

Printed in Spain

Impreso en España

ORMAG (ormag@graficasormag.com) - Avda. de la Industria, 8. Nave 28 - Tel. 91 661 78 58 - 28108 Alcobendas (Madrid)

Memoria

<i>Memoria del Instituto de Estudios Madrileños año 2010</i>	15
--	----

Artículos

<i>Documentos para una reconstrucción de la historia del Real Colegio de niñas huérfanas Nuestra Señora de Loreto</i> , por MARÍA TERESA LLERA LLORENTE	23
<i>Los primeros chotis españoles</i> , por JAVIER BARREIRO	37
<i>Retrato de Madrid</i> , por MARÍA JOSÉ VÁZQUEZ DE PARGA Y CHUECA	43
<i>Venta del terreno «El Corralón», que el Mayorazgo de los Vargas realizó al conde de Paredes para construir sus cocheras y casas</i> , por EMILIO GUERRA CHAVARINO	57
<i>Materiales para una toponimia de la provincia de Madrid (IX)</i> , por FERNANDO JIMÉNEZ DE GREGORIO	67
<i>Servidores íntimos del rey Felipe IV</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA	111
<i>Los comuneros de Madrid</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA	115
<i>Noticias sobre plateros y joyeros activos en Madrid alrededor de 1900</i> , por ALMUDENA CRUZ YÁBAR y JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS	123
<i>Vestir al pobre: la provisión de ropa entre las clases populares madrileñas del siglo XVIII</i> , por VICTORIA LÓPEZ BARAHONA y JOSÉ A. NIETO SÁNCHEZ	143
<i>Reconstitución arquitectónica del convento de los Agustinos Recoletos, de Madrid</i> , por BORJA VIVANCO OTERO	163

	<u>Págs.</u>
<i>Protocolo y ritual en los bautizos de la monarquía española</i> , por ÁNGELES HIJANO PÉREZ	201
<i>La Puerta del Olivar de Atocha en el Parque del Retiro</i> , por JAVIER ORTEGA VIDAL y RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO	223
<i>Los escudos de Madrid a lo largo de su historia</i> , por EMILIO GUERRA CHAVARINO	245
<i>El Patronato Municipal de la Vivienda, antecedentes y normas por las que se regía</i> , por M. ^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA	277
<i>Toponimia cervantina</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA	289
<i>El Teatro de la Princesa (hoy, María Guerrero): 125 años de historia</i> , por ANTONIO CASTRO JIMÉNEZ	331
<i>Robert Michel en la iglesia de las Comendadoras de Santiago</i> , por JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA	353
<i>El costumbrismo complaciente y el costumbrismo doliente: Larra y Mesonero Romanos</i> , por EDUARDO L. HUERTAS VÁZQUEZ	375
<i>Una nueva vía para una nueva vida. La Gran Vía en las revistas y las revistas en la Gran Vía (1910-1939)</i> , por INMACULADA ZARAGOZA GARCÍA	407
<i>La indumentaria tradicional en Guadalix de la Sierra (Madrid)</i> , por JOSÉ MANUEL FRAILE GIL	443
<i>Represión y guerra civil en el cementerio y pueblo de Vicálvaro</i> , por MIGUEL C. VIVANCOS	473
<i>El arquitecto Ruiz de Salces y el palacio madrileño del Conde de Cerrajería</i> , por FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL	501
<i>Madrid y su provincia en la Exposición Universal de Filadelfia del año 1876</i> , por JESÚS MARTÍN RAMOS	527
<i>La arquitectura hospitalaria de la Ilustración: el caso del Hospital General</i> , por INMACULADA REAL LÓPEZ	569
<i>La política forestal en el Madrid de los Austrias. Abastecimiento de energía y regulación del monte, siglos XVI-XVII</i> , por JAVIER HERNANDO ORTEGO	595

Necrológicas

<i>Manuel Montero Vallejo, presente en su obra</i> , por JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ	635
<i>In memoriam de José Fradejas Lebrero</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA	641

Reseñas de libros

ANA MARÍA FREIRE LÓPEZ, <i>El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia</i> , por JOSÉ FRADEJAS LEBRERO	647
RICARDO VIRTANEN, <i>Sol de hogueras</i> , por Julia María Labrador Ben ..	648

**ROBERT MICHEL EN LA IGLESIA
DE LAS COMENDADORAS DE SANTIAGO ***
*ROBERT MICHEL IN THE CHURCH OF SANTIAGO'S
WOMEN COMMANDERS*

POR JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA
UCM

«Michel ni aun en su tiempo gozó de fama grande, fuera del círculo de la Academia (...) y, sin embargo, ni era mejor ni peor que los que a todas horas proclamaban por reencarnaciones de Fidias».

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN¹

Del espléndido elenco de escultores que trabajaron en Madrid a lo largo del siglo XVIII, el francés Robert Michel (1720-1786) es, sin duda, una de las personalidades que ofrecen mayor interés; y, sin embargo, este artista carece aún de una amplia monografía que haga justicia a su brillante trayectoria², a diferencia de otros artífices de su tiempo.

* Ya avanzamos buena parte de las noticias y consideraciones del presente estudio en JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010 (tesis doctoral inédita, dirigida por el Dr. Francisco José Portela Sandoval).

¹ FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, «Roberto Michel, escultor del siglo XVIII», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º XXV (1917), p. 6.

² Sánchez Cantón ya dedicó un pequeño trabajo al escultor; *Ibid.*, pp. 3-6. Una década más tarde también lo haría LOUIS RÉAU, «Un sculpteur des Bourbons d'Espagne, Robert Michel», en *Bulletin de la Société de Histoire de l'Art français* (1927), pp. 152-155.

En las últimas décadas se han escrito diversos artículos sobre la vida y la obra del artista; JAVIER GARRIZ, «La obra de un gran escultor en Navarra: Roberto Michel», en *Vida Vasca* (1970), pp. 129-131; FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL, «Roberto Michel. La decoración escultórica de la Real Aduana», en *Tekné. Revista de arte*, n.º 1 (1985), pp. 141-144; JOSÉ LUIS MELENDREAS GIMENO, «La obra de Roberto Michel, escultor de cámara del Rey Carlos III», en *Reales Sitios*, XXIII, n.º 90 (1986), pp. 37-44; MARÍA LUISA TÁRRAGA BALDÓ, «Los estucos de Roberto Michel para el palacio de El Pardo», en *Archivo Español de Arte*, LXII, n.º 247 (1989), pp. 315-329;

Nacido en Puy-en-Velay, en la región de Languedoc, y formado en el clasicismo francés durante sus estancias en París, Lyon, Montpellier y Toulouse, Michel llegó a la Corte española en 1740 junto a su último maestro, el flamenco Luquet. Asentado en nuestro país y habiendo ganado cierto prestigio, obtuvo en 1752 el nombramiento de académico de mérito y de primer teniente director de la recién creada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1757 fue nombrado escultor de Cámara. En 1763 solicitó el grado y honores de director de Escultura de aquella institución, con opción a la primera dirección que quedase vacante, que no logró hasta 1775, año en que también fue nombrado primer escultor de Cámara. El cargo de director general de la Academia, en 1785, vendría a poner el broche de oro de tan brillante *cursus honorum*.

La obra y la documentación conservadas revelan a un artista versátil que supo trabajar diferentes materiales (piedra, bronce, yeso, madera...)

CARMEN LORENTE ARÉVALO y CLARA TASCÓN GÁRATE, «Nuevas aportaciones a la biografía del escultor Roberto Michel», en *Anales de Historia del Arte*, n.º 5 (1995), pp. 225-235; MARÍA DEL ROSARIO GUTIÉRREZ MARCOS, «Roberto Michel: introductor del clasicismo francés en la imaginería de la iglesia de San José de Madrid», en *Ars et sapientia*, n.º 23 (2007), pp. 45-62.

Además, encontramos numerosas noticias y valoraciones de su obra dispersas en distintas publicaciones. Por citar algunas, entre las que hemos consultado se encuentran: Pío SAGÜÉS AZCONA (O.F.M.), *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*, Madrid, 1963, pp. 175-176; FRANCISCO JAVIER DE LA PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975, *ad indicem*; MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA (dir.), *Catálogo monumental de Navarra*, tomo II **. *Merindad de Estella*, Estella (Navarra), Institución «Príncipe de Viana-Arzobispado de Pamplona-Universidad de Navarra, 1983, pp. 509-511; JOSÉ CAMÓN AZNAR, JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN, y ENRIQUE VALDIVIESO, *Arte español del siglo XVIII*, col. *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 385-386; FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL, «Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid (1500-1750)», en *Cuadernos de Historia y Arte del Arzobispado de Madrid-Alcalá*, IV (1986), p. 96; MARÍA LUISA TÁRRAGA BALDÓ, «Carlos III y la escultura cortesana», en *Reales Sitios*, n.º 99 (1989), pp. 35-44; MARÍA LUISA TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, 3 vols., Madrid, Patrimonio Nacional-CSIC-Instituto Italiano de Cultura, 1992, *ad indicem*; ARACELI MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Escultura neoclásica en el Palacio Real de El Pardo», en *Reales Sitios*, n.º 101 (1989), pp. 57-60; LETICIA AZCUE BREA, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, *ad indicem*; MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR (2003), *passim*; LORENZO PÉREZ DE DOMINGO, *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, *passim*; Catálogo de la exposición (Vitoria, octubre 2008-enero 2009), *Escultura académica en Álava. La escuela de Madrid del siglo XVIII*, Vitoria, Diputación Foral de Vitoria, 2008, pp. 129-138 (texto de Fernando Tabar Anitua, quien dedica un epígrafe al escultor); Catálogo de la exposición (Madrid, diciembre 2007-marzo 2008), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y otras instituciones, 2007, en especial pp. 181-190 (sobre la restauración de las esculturas del Alcázar), 459-462 y 481-482, n.º cat. 56-60 y 72 (en relación con diversos dibujos tomados de algunas esculturas).

A todos ellos nos remitimos para un mayor conocimiento de su trayectoria.

con gran destreza y rapidez, adaptándose a los formatos y a las técnicas que cada encargo requería. Participó en diversas decoraciones palaciegas de la Corte, en las esculturas monumentales del madrileño Paseo del Prado y en tareas de restauración de las colecciones reales; también acometió encargos de carácter religioso y funerario para el clero y la nobleza; a todo ello hay que sumar su actividad en la sede de la Real Academia de San Fernando. Si creemos las palabras de Ceán, su producción se fundamentó más en la praxis que en los terrenos de la especulación artística, lo que no es óbice para que se convirtiera en un excelente intérprete del clasicismo dieciochesco³.

Entre su obra religiosa localizada en Madrid caben destacar las imágenes de *San Francisco de Borja* y de *San José con el Niño* ideadas para los machones centrales de la iglesia de las Comendadoras de Santiago. El encargo de las dos tallas al escultor hubo de llegar cuando su prestigio en la Corte estaba plenamente consolidado, desde 1775 aproximadamente, o quizá unos años antes, hacia 1760, tras su intervención en la decoración interior del Palacio Real Nuevo. A estas esculturas añadimos ahora una figura del *Padre Eterno* localizada en el mismo convento, que consideramos de su mano. Del mismo modo, la decoración de uno de los altares de la iglesia está, a nuestro juicio, estrechamente ligada a la producción de Michel, si bien su atribución ofrece mayores dudas, según explicaremos.

1. SANTIAGUISTA Y JESUITA: EL *SAN FRANCISCO DE BORJA* DE LA IGLESIA⁴

En uno de los machones del templo santiaguista, en el lado de la Epístola, aún se conserva la imagen de *San Francisco de Borja*. La talla repre-

³ «Si se le critica de no haber sido muy teórico, sus obras responden manifestando la anatomía en su lugar, la exactitud de ojo en las proporciones del cuerpo humano, la esbelteza, gracia y buen ayre de sus figuras, los buenos partidos de paños, las reglas de la composición y contraste de los grupos y el gusto de los adornos»; JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo III, Madrid, viuda de Ibarra, 1800, pp. 149-150.

⁴ Para todas las obras estudiadas en el presente artículo, ofrecemos una ficha técnica en la que incluimos: título, signatura, autoría, datación, materiales y técnicas, dimensiones, estado de conservación, emplazamiento, fuentes y bibliografía.

San Francisco de Borja [E-29]. Robert Michel. H. 1777-1786. Talla de madera policromada; ojos de pasta vítrea y sogas (?) de las que penden las dos borlas de madera de la capa. Aprox. 160 × 110 cm. Peana de 40 × 75 cm., repintada (es semejante a la de *San Agustín*, E-20, aunque esta última conserva la policromía original). Estado de conservación: bueno. Emplazamiento: nicho del machón situado al Sudeste de la iglesia, en el lado de la Epístola, junto al presbiterio (ubicación original); entre 1981 y 1983 no se encontraba en este lugar, sino en la actual capilla de la Virgen del Pilar, sobre un pequeño altar de madera. Fuentes: Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Órdenes Militares, leg. 7.366, «Lista de los efectos que hay

senta al santo de noble estirpe levantina según su iconografía característica, contemplando una calavera en su mano —atributo relacionado con su renuncia a las glorias terrenales—, aunque con la singularidad de haber añadido la capa del hábito santiaguista, adecuando el encargo a su destino (Fig. 1). Por debajo de la gran capa blanca —con los largos cordones arrollados sobre los hombros, según la costumbre—, viste el atuendo jesuita, sotana negra de clérigo con ceñidor y zapatos del mismo color. El santo muestra una elegancia aristocrática que lo aleja de otras representaciones precedentes, según comentaremos después; toda la figura irradia cierta frialdad que debe mucho a la, por entonces, incipiente sensibilidad neoclásica. Su rostro es el de un joven de cara delgada y cabello corto; éste fue trabajado a mechones algo ondulados dispuestos hacia adelante. Muestra un gesto ensimismado, con los labios cerrados. Es característico el trabajo de las orejas, algo desafortunadas tanto por su forma de soplillo como por el diseño del pabellón. La talla de los vestidos se resuelve con grandes pliegues de aspecto acartonado. El blanco manto de Santiago ofrece una sensación de gran ampulosidad y pesadez —como era en realidad—, captando la atención del espectador; recogido sobre el hombro izquierdo, cae por el lado contrario con cierta ondulación. La peana es igual a la que tiene el *San Agustín* con el que hace pareja⁵, aunque su aspecto es mucho más nuevo, bien por haber sido repintada, bien por ser obra moderna a imitación de la anterior.

La policromía es propia del gusto del momento —según los modos preconizados desde la Academia—, con superficies lisas y uniformes, de cierta severidad y sin pulimento. Contribuye a dar ese tono severo el cromatismo de los vestidos (el blanco santiaguista sobre el negro jesuítico) que,

en la Real Yglesia y Sacristía...». Bibl.: ANTONIO PONZ, *Viage de España...*, tomo V, Madrid, viuda de D. Joaquín Ibarra, 1793, p. 187; JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo III, p. 151 (lo confunde con un San Joaquín); PEDRO DE RÉPIDE, «La escultura madrileña en el siglo XVIII», en *La Esfera*, n.º 83 (septiembre 1915), p. 9 (repite el error anterior); ELÍAS TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*, 2 fascículos, Madrid, Imprenta de A. Mazo, 1927, § 38; ALBERTO TAMAYO, *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, 1946, pp. 121-122; FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura del siglo XVIII (parte primera). Francisco Goya (parte segunda)*, col. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XVII, Madrid, Plus-Ultra, 1965, p. 260; VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*, tomo I, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983, p. 123; JOSÉ CAMÓN AZNAR, JOSÉ LUIS MORALES y MARÍN y ENRIQUE VALDIVIESO, *Arte español del siglo XVIII...*, *op. cit.*, pp. 385-386, fig. 331; JOSÉ LUIS MELENDERAS GIMENO, «La obra de Roberto Michel...», *art. cit.*, p. 43; FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL, «Panorama actual...», *art. cit.*, p. 96; Catálogo de la exposición (Vitoria, 2008-2009), *Escultura académica...*, *op. cit.*, pp. 133-134; WIFREDO RINCÓN GARCÍA, «Iconografía de San Francisco de Borja, caballero de la Orden de Santiago», en *Revista de las Órdenes Militares*, n.º 5 (2009), pp. 122-123.

⁵ Estudiamos la pieza en JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio...*, *op. cit.*, vol. 1, ficha E-20, pp. 522-524.



FIGURA 1.—Robert Michel.
San Francisco de Borja.
 Iglesia de las Comendadoras
 de Santiago (Madrid).

curiosamente, coincide con el de las Comendadoras de Santiago. La única concesión decorativa que se observa es una pequeña cenefa dorada, realizada a pincel, que ribetea la sotana, y las rayas del cingulo, amén de la gran cruz roja que luce en el pecho, sobre la capa; dicha cruz parece realizada con plantilla. La carnación es excelente, destacando la incipiente barba del rostro, de juvenil tersura, o las venas de las manos.

Francisco de Borja y Trastámara (1510-1572) fue IV duque de Gandía y marqués de Llombai —o Llombay—; por línea ilegítima paterna fue biznieto del papa Alejandro VI (1431/1492-1503) y, por línea materna, de Fernando «el Católico» (1452/1479-1516). Como miembro de la alta nobleza estuvo al servicio de Carlos I (1500/1516-1558) y de su mujer. El monarca le habría nombrado caballero mayor de la Reina. Según la tradición, de esta tarea nació el atributo que le identifica, pues al ver el cadáver de la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539) habría declarado «nunca más servir a señor que se pueda corromper». Poco después fue nombrado virrey de Cataluña (1639-1543). También fue caballero, comendador y trece de la

Orden de Santiago. Al morir su esposa, doña Leonor de Castro († 1546), ingresó en la Compañía de Jesús, orden de la que llegó a ser comisario general (1565). Falleció en Roma, y casi cinco décadas más tarde fue beatificado en aquella ciudad (23 de noviembre de 1624), en gran medida gracias al impulso de su nieto, don Francisco Sandoval y Rojas (1553-1625), duque de Lerma. Su canonización llegó el 12 de abril de 1671. Sin embargo, la bula pontificia que ratificaría dicha canonización no llegaría hasta 1724⁶.

En esta excelente pieza, Michel recoge buena parte de la tradición imaginera del Barroco español y la tamiza a través del filtro academicista que imperó en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su autoría se conoce desde antiguo gracias a Ponz, quien también citó un *San José* en otro de los machones de la iglesia debido al artista francés⁷, hoy desaparecido, y del que hemos localizado una fotografía⁸. Sin embargo, siete años después Ceán la sustituyó por un *San Joaquín*, citándola junto al *San José* referido por Ponz; sin lugar a dudas, hemos de pensar en un error del autor⁹.

Son escasas las obras de madera conocidas que se han identificado del escultor francés¹⁰, especializado en el trabajo de la piedra y del yeso, lo que añade un valor mayor a la pieza, por su singularidad y por su relación con la imaginería tradicional que se practicaba en nuestro país. Por otro lado, su rostro nos recuerda al que el artista realizara, años atrás, para la estatua del rey *Teudis* (hoy en el parque de La Florida, Vitoria), perteneciente a la gran serie que se hiciera para el Palacio Real Nuevo¹¹; en este caso, sin

⁶ Para la biografía de Francisco de Borja resulta imprescindible el libro de ENRIQUE GARCÍA HERNÁN, *Francisco de Borja, Grande de España*, Institució «Alfons el Magnànim», Valencia, 1999. Véase también CHARLES O'NEILL y JOAQUÍN MARÍA DOMÍNGUEZ (dirs.), *Diccionario de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, tomo II, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas de Madrid-Institutum Historicum S. I. de Roma, 2001, *ad vocem*, pp. 1605-1611.

⁷ ANTONIO PONZ, *Viage...*, *op. cit.*, tomo V, p. 187.

⁸ Véase en el siguiente epígrafe.

⁹ JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo III, p. 151. Pedro de Répide, siguiendo a Ceán, repitió el mismo error; PEDRO DE RÉPIDE, «La escultura madrileña...», *art. cit.*, p. 9.

¹⁰ Conocemos el *San Juan Bautista* (catedral de la Almudena, Madrid) que estuvo en su día en la iglesia de San José; vid. *infra*, nota 23. En este templo, Tormo le adjudicó con justificadas dudas el grandioso grupo de la *Virgen del Carmen* que preside el altar mayor; ELÍAS TORMO, *Las iglesias...*, *op. cit.*, § 48. También se conservan cinco bellas imágenes de su mano en la basílica navarra de San Gregorio Ostiense, documentadas en 1768; JAVIER GARRIZ, «La obra de un gran escultor...», *art. cit.*, pp. 129-131; MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA (dir.), *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, pp. 509-511. Asimismo, se sabe que hizo otras imágenes —presumiblemente, tallas de madera policromada— para diversos templos madrileños; vid. JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo III, pp. 150-151.

¹¹ Cfr. Catálogo de la exposición (Vitoria, 2008-2009), *Escultura académica...*, *op. cit.*, pp. 134-137, fig. 40.

embargo, los rasgos fisonómicos son algo más juveniles y, si se quiere, más adecuados para la representación de un clérigo.

Sospechamos que Michel pudo obtener el encargo para la iglesia de las Comendadoras a través de su condición de escultor de Cámara, a lo que, sin duda, contribuiría su prestigio como profesor y directivo de la Academia. También ha de tenerse en cuenta su relación con la nobleza cortesana, de la que dan muestra algunas obras, como el busto que realizara en 1783 de don Antonio Ponce de León (1726-1780), XI duque de Arcos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), quien era caballero de Santiago¹². Y tampoco se ha de perder de vista la relación del escultor con Francesco Sabatini (1721-1797), autor de las trazas para la construcción del convento de las Comendadoras en 1774. El italiano había sido uno de los principales valedores de Michel ante el Rey, junto con Mengs (1728-1779), para que aquél obtuviera el nombramiento de escultor de Cámara en septiembre de 1775 —sustituyendo al fallecido Felipe de Castro—. Además, Sabatini y Michel trabajaron juntos en varias obras regias, como la Puerta de Alcalá o Real Aduana. Para el caso que nos ocupa, muy significativa es la intervención de Roberto y de su hermano Pedro Michel († 1809) en la capilla del Palacio Real de Aranjuez, que fue dirigida por Sabatini desde 1777¹³, precisamente cuando se estuvieran concluyendo las obras del convento de las Comendadoras; por entonces, el administrador de las monjas era don Francisco Rodríguez Campomanes (1724-1810), que también había sido nombrado capellán principal de la Real Casa y Sitio de Aranjuez, además de vicario eclesiástico del mismo lugar¹⁴. Parece que este personaje tuvo un destacado papel en las obras de remodelación del convento, y la intervención de Michel debió de contar con su beneplácito.

¹² Inv. n.º E-598. VV.AA., *Real Academia de San Fernando, Madrid. Guía del Museo*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Fundación Caja Madrid, 2004, p. 180 (ficha a cargo de Mercedes González de Amezúa). La autora olvida relacionarlo con el que cita Ceán en la parroquia de San Salvador; JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo III, p. 151. Precisamente, el retratado luce sobre el pecho una insignia santiaguista.

Por otro lado, acaso la vinculación de Michel con las tierras de Álava y Navarra resulte un indicio más de esos contactos con la nobleza de la Corte. Vid. MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA, «El arte cortesano desde la periferia. El caso del País Vasco y Navarra», en *Congreso Nacional «Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos»*, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia (UCM), 1994, p. 421; también remitimos al Catálogo de la exposición (Madrid, octubre-noviembre 2005/Pamplona, diciembre 2005-enero 2006), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 268-269.

¹³ Catálogo de la exposición (Madrid/Aranjuez, octubre-diciembre 1993), *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pp. 192-193 (texto de Francisco J. Portela Sandoval).

¹⁴ Ofrecemos más datos de Rodríguez de Campomanes en JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio...*, *op. cit.*, vol. 1, segunda parte, cap. 3.5.

En nuestros días, la actitud declamatoria de la figura tallada por el francés se ha comparado con la que todos, en nuestro imaginario colectivo, presuponemos a Hamlet en el célebre pasaje con el cráneo de Yorik. De igual modo, por evocación iconográfica, podría recordar al *San Francisco de Borja* de Juan Martínez Montañés (1568-1649), imagen de vestir realizada en 1624; a la estatua de San Bruno realizada hacia 1652 por Manuel Pereira (1588-1683) para la portada de la hospedería cartuja que había en la calle Alcalá —más cercana a la realidad que conociera Michel—, el santo jesuita de Nicolás de Bussy (?-1706) para la iglesia murciana de San Esteban o, incluso, a la interpretación pictórica que hiciera Alonso Cano (1601-1667) de *San Francisco de Borja* (Museo de Bellas Artes, Sevilla) —estas dos obras y la de Montañés fuera del conocimiento del escultor francés—. De todos modos, no dejan de ser sugerencias o impresiones subjetivas carentes de cualquier base argumental. La interpretación que Roberto Michel hace de esta figura —ya comentada— es muy distinta a la conmovedora expresividad montañesina o la ascética meditación cartujana, impregnadas de realismo, o al hondo patetismo de la talla de Bussy.

La revitalización del culto a este santo hubo de ser especialmente notable durante la segunda mitad del siglo XVIII, como demuestran diversas empresas artísticas que entonces se realizaron. Entre ellas, destaca el lienzo que pintara en 1787 Mariano Salvador Maella (1739-1819) para capilla dedicada al santo en la catedral de Valencia, donde también aparece con la capa de la Orden de Santiago, aunque esta vez lleva debajo una armadura de caballero, pues precisamente se representa el episodio de su vocación religiosa; en la misma capilla también existió una efigie del santo tallada por T. Puchol —destruida en la Guerra Civil española— y en 1788 se completó su exorno con dos lienzos de Francisco de Goya (1746-1828)¹⁵. Otra bella imagen del santo, esta vez escultórica, es la que realizó en 1798 el valenciano José Esteve Bonet (1741-1802) para la iglesia parroquial de Llombay (Valencia), de la que sólo quedan antiguas fotografías, previas a su destrucción en 1936¹⁶. Por otra parte, resulta curioso constatar cómo aquella revitalización del culto coincide con el período de la expulsión de los Jesuitas de España, que se inició en 1767.

Igualmente, convendría recordar que en el retablo mayor del monasterio de Uclés, flanqueando el gran lienzo de Francisco Rizi que aún se conserva, existían dos imágenes de tamaño natural: *San Agustín* y *San Francisco de Borja*, este último con la calavera y ataviado con la capa de caballero

¹⁵ Este ejemplo dieciochesco y otros menos conocidos son comentados por Wifredo Rincón en un trabajo reciente dedicado a la iconografía de San Francisco de Borja; WIFREDO RINCÓN GARCÍA, «Iconografía de San Francisco de Borja...», art. cit., pp. 123-125 y 131-138.

¹⁶ Una de ellas se reproduce en *Ibid.*, p. 126, fig. 2.

santiaguista —precisamente en esa iglesia había profesado en la Orden—¹⁷. *Mutatis mutandis*, el modelo iconográfico de Uclés, cabeza de la Orden de Santiago y referencia conventual de la misma, sería el que se implantaría en la iglesia de Madrid. En la iglesia de las Comendadoras de Santa Cruz, en Valladolid, también existió un *San Francisco de Borja*, que se alaba especialmente en el *Diccionario* de Madoz¹⁸.

Se ha de mencionar, asimismo, la existencia en el monasterio de alguna novena impresa dedicada al santo jesuita, testimonio de la vitalidad del culto que se le dispensaba aún durante el último tercio del siglo XIX¹⁹.

2. LA ENSEÑANZA DELL'ANTICO: UN SAN JOSÉ CON EL NIÑO DESAPARECIDO²⁰

En otro de los nichos centrales de la iglesia se encontraba una talla de *San José con el Niño* de tamaño natural realizada por Robert Michel (Fig. 2). Lamentablemente, esta bella escultura fue destruida durante la Guerra Civil española (1936-1939), según testimonio oral de las religiosas. Tras la contienda, en su lugar se colocó una nueva estatua de fabricación industrial que representa el mismo asunto.

Nuevamente, Ponz fue el primero que ofreció su autoría. Ciertas características que se pueden apreciar en la fotografía refrendan la noticia de

¹⁷ Las conocemos por una antigua fotografía reproducida en DIMAS PÉREZ RAMÍREZ, *Uclés, cabeza de la Orden de Santiago*, Tarancón (Cuenca), Seminario Menor «Santiago Apóstol», Monasterio de Uclés, 1997, p. 14. El retablo era obra de Francisco García Dardero, y fue muy dañado, junto con las imágenes, durante la Guerra Civil española; sólo se salvó el lienzo de Rizi, quedando en condiciones lamentables. Hoy día se puede contemplar una reconstrucción del conjunto, con la pintura de Rizi restaurada. Vid. *Ibid.*, pp. 14, 20, 22-23; MIGUEL SALAS PARRILLA, *Uclés en la historia. Su fortaleza y monasterio. La Orden de Santiago*, Madrid, Fareso, 2007, pp. 86-87.

¹⁸ PASCUAL MADDOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Castilla y León*, Valladolid, 1852, p. 203.

¹⁹ *Novena á San Francisco de Borja, duque de Gandía, y general de la Compañía de Jesús*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1861.

²⁰ *San José con el Niño* [E(d)-1]. Robert Michel. H. 1777-1786. Talla de madera policromada; ojos de pasta vítrea; y nimbo de plata relevada. Aprox. 160 cm. de altura. Estado de conservación: la fotografía demuestra que era bueno (hoy destruida). Emplazamiento: hasta su destrucción durante la Guerra Civil española (1936-1939) estuvo en el nicho del machón del lado Noroeste de la iglesia. Fuentes: AHN, Órdenes Militares, leg. 7.366, «Lista de los efectos que hay en la Real Yglesia y Sacristía...»; Archivo Moreno, 36.350/B; también existe otra fotografía donde aparece la talla, en una vista más amplia del interior de la iglesia, que está reproducida por FRANCISCO ÍÑIGUEZ ALMECH, «La iglesia de las Comendadoras de Santiago en Madrid», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IX (1933), pp. 21-35. Bibl.: ANTONIO PONZ, *Viage...*, *op. cit.*, tomo V, p. 187; JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo III, p. 151; ELÍAS TORMO, *Las iglesias...*, *op. cit.*, § 38; ALBERTO TAMAYO, *Las iglesias barrocas...*, *op. cit.*, p. 122.



FIGURA 2.—Robert Michel. *San José con el Niño*. Antiguamente en la iglesia de las Comendadoras de Santiago (Madrid). Fotografía del Archivo Moreno.

Ponz, quien fue compañero del escultor francés en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²¹. El trabajo de los cabellos, tallados en grandes guedejas revueltas y de aspecto húmedo, la nobleza de las cabezas o los grandes pliegues de aspecto duro son característicos del estilo personal de Michel. Además, ciertos detalles de la policromía se pueden relacionar con el *San Francisco de Borja* conservado, por ejemplo la cenefa del cuello y la decoración del cíngulo de ambas esculturas. En las dos, las superficies resultan uniformes y su riqueza se debe a los matices o efectos del claroscuro, debidos a la soberbia talla de los ropajes.

Como decimos, se ha de alabar especialmente el modo en que Michel ejecutó las ropas de San José. Delata, acaso, el clasicismo francés en el que se formara nuestro escultor, atemperado por nuevo el gusto neoclásico que fue impregnando el ambiente académico de Madrid. La túnica, ceñida a la cintura por un cíngulo, se arrugaba sobre el pecho ante la mano apoyada del Niño. El amplio manto iba desde el brazo izquierdo hasta la cadera, donde quedaba recogido formando un drapeado de extraordinaria belleza, para caer en una curva abierta hasta los pies. Éstos calzaban sandalias *all'antica*.

El modelo de Michel tenía ciertos puntos en común con los codificados por Juan Pascual de Mena (1707-1784) para el mismo asunto, así como los de algunos artífices influidos por el escultor toledano, como Fernando del Cid (doc. entre 1753 y 1779)²². La colocación del cuerpo de San José, en

²¹ Don Antonio Ponz (1725-1792) fue secretario de la Academia desde 1776. Como ya se ha dicho, Roberto Michel fue académico de mérito —o profesor— (1752), teniente director (1752) y director (1763) de la Sección de Escultura, además de director general de la Academia (1785), cargo que ostentó hasta su muerte, acaecida el año siguiente.

²² Nos referimos al *San José con el Niño* que se atribuye a Pascual de Mena en la catedral de Burgos y en las Carmelitas de Talavera de la Reina (Toledo), además del desaparecido de la iglesia madrileña de Clérigos Menores del Espíritu Santo —conocido por una estampa de Manuel Salvador Carmona (1734-1820)—, o a la talla que Del Cid hiciera para aquella villa toledana; cfr. LORENZO PÉREZ DE DOMINGO, *El escultor Juan Pascual de Mena...*, *op. cit.*, p. 176, fig. 68; JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA, «El escultor Fernando del Cid. Algunos datos sobre su vida y su actividad artística», en *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, n.º 331 (2010), pp. 254-255, fig. 2.

Además de la vinculación de este último artífice con el estilo de Pascual de Mena, hemos de señalar su relación personal y artística con Luis Salvador Carmona (vid. *ibid.*, pp. 252, 256-257 y 261-263), de la que, al menos, existen dos testimonios documentales: el testamento otorgado por Salvador Carmona de su primera mujer, Custodia Fernández, en el que Fernando del Cid aparece como testigo (20 de febrero de 1756), y los bienes aportados por Salvador Carmona a su segundo matrimonio, con Antonia Ros, donde se cita a Del Cid como receptor de 600 reales que don Luis de Salazar debía al escultor y académico (23 de marzo de 1759); Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Lucas Sáenz Navarro, prot. 15.704, fols. 267 v. y 451 v.-452 r. El segundo documento ya fue citado por MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA y CARLOS CHOCARRO BUJANDA, «Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 86 (1998), p. 309.

ligero *contrapposto*, con un brazo sobre la vara y el otro sosteniendo a Niño, sobre un lienzo blanco, y el modo en que estaban trabajados los ropajes son los rasgos que consideramos más parecidos. Todos ellos se apartan del espíritu del otro gran escultor del momento, Luis Salvador Carmona (1708-1767), de un barroquismo más castizo y sentimental.

Por otro lado, un pequeño detalle nos permite verificar, una vez más, la admiración de Michel por la estatuaría clásica²³, común en buena parte de

²³ Son conocidas otras «citas arqueológicas» más evidentes del francés, como su obra de *El Genio de la Escultura*, entregada en 1759 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), donde aún hoy permanece; LETICIA AZCUE BREA, *La escultura en la Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 171-172, n.º cat. E-299. Tampoco hay que olvidar la estatua del rey *Teudis* (hoy en el parque vitoriano de La Florida) que realizara para el Palacio Real Nuevo, probablemente según un diseño de Felipe de Castro, o el retrato ecuestre de *Felipe V* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), todos ellos ataviados como emperadores romanos. Cfr. Catálogo de la exposición (Vitoria, 2008-2009), *Escultura académica...*, *op. cit.*, pp. 134-137, fig. 40, y LETICIA AZCUE BREA, *La escultura en la Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 172-173, n.º cat. E-149. Las figuras femeninas (la *Esperanza* y la *Caridad*) de la fachada de la iglesia de San Miguel (Madrid), los medallones de estuco del Salón de Trono del Palacio Real o incluso la *Inmaculada* que esculpiera para la capilla de Palafox en la catedral de Burgo de Osma (Soria), revelan, igualmente, sus deudas con los modelos clásicos de la Antigüedad.

Menos evidentes resultan otras relaciones con la estatuaría antigua, aunque, a nuestro juicio, sí es verosímil la dependencia entre la postura del *San Juan Bautista* conservado en la catedral de la Almudena de Madrid (procedente de la iglesia de San José, antiguo convento carmelitano de San Hermenegildo) y el *Sileno con Baco niño* (original en el Museo del Louvre, París), sobre todo en la parte inferior. El *Sileno* despertó una gran admiración en Roma, hasta el punto que de él se decía que tenía «las piernas más perfectas de la escultura antigua». Sospechamos que no ha de ser una casualidad el que aquella escultura clásica fuera empleada como modelo para la prueba «de pensado» de diferentes premios de la Academia, y en particular para el concurso de 1778, en la modalidad de Escultura de Tercera Clase; en la modalidad de Pintura, y para la misma categoría, el modelo fue el *Apolo del Belvedere*, también inspirador para Michel (vid. *infra*). Para el *San Juan Bautista*, véanse la reproducción del *Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá*, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1986, pp. 202-203; ELÍAS TORMO, *Las iglesias...*, *op. cit.*, § 48 (en la reedición de: Madrid, Instituto de España, 1979, p. 199, nota de M.^a Elena Gómez Moreno); FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL, «Panorama actual...», art. cit., p. 96, y MARÍA DEL ROSARIO GUTIÉRREZ MARCOS, «Roberto Michel...», art. cit., pp. 55-56. Para los ejemplares del *Sileno* conservados en la Academia (el vaciado traído por Velázquez, el donado por Mengs y otras copias más reducidas) remitimos al Catálogo de la exposición (Madrid, 2007-2008), *Velázquez. Esculturas...*, *op. cit.*, pp. 470-472, n.º cat. 65-66.

Michel también se ocupó de la restauración de esculturas antiguas de la colección real, encargo que revela su posición entre los escultores de la Corte, su conocimiento de los modelos antiguos y su versatilidad técnica. Vid. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, «Roberto Michel...», art. cit., p. 5; Catálogo de la exposición (Madrid, 2007-2008), *Velázquez. Esculturas...*, *op. cit.*, *passim*.

Por otro lado, el retrato del escultor que posee la Academia de San Fernando (Inv. n.º 715) muestra a un artista seguro de sí mismo, elegantemente vestido a la moda del momento (peluca blanca recogida, camisa y corbata de puntillas, chaleco encarnado con ribetes y boto-

los artistas de su tiempo, sobre todo en quienes participaron en los círculos académicos²⁴. Para realizar las sandalias del santo, nuestro escultor hubo de copiar aquellas que calza el célebre *Apolo del Belvedere* (Museos Vaticanos), probablemente a través del vaciado en yeso que donara Anton Raphael Mengs entre 1776 y 1777 a la Academia madrileña (Fig. 3)²⁵. Detalle que, además, nos permitiría establecer una hipotética fecha *post quem* para la realización de la talla —también, aproximadamente, para el *San Francisco de Borja*—, que habría de estar acabada antes de febrero de 1786, cuando falleció Michel. Es posible que ambas imágenes se le encargasen para los trabajos de adorno en el interior de la iglesia efectuados tras la construcción del convento diseñado por Sabatini, es decir, después de 1779.

nes dorados y casaca azul con botones similares) y con una cabeza de evidentes resonancias clásicas, convención que, no por habitual en este tipo de retratos, deja de ser significativa para lo que venimos comentando.

Finalmente, Ceán ofrece la noticia de que Michel, antes de venir a España, ya había estudiado algunos vaciados de yeso traídos de Roma, los que tenía en su colección de Toulouse su último maestro, el flamenco Luquet; JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo III, p. 148.

²⁴ Es de sobra conocida la importancia de la escultura clásica para la enseñanza académica, aspecto ampliamente tratado en la bibliografía referente a la Academia madrileña, por lo que no es necesario abundar en ello.

²⁵ La llegada del vaciado de Mengs a la Academia madrileña —junto con otros yesos y estampas de su colección— tendría su inmediata repercusión en el primer concurso de Pintura organizado tras su llegada, en 1778, en el que se propuso una copia de la estatua para la prueba «de pensado» de la Medalla de Tercera Clase. De hecho, éste fue el único asunto que se varió de los tres que componían frustrado concurso de 1775 (elegidos en noviembre del año anterior), sin duda ante la admiración que despertaría la llegada en 1777 del *Apolo Pithio* de yeso. En 1793 se volvería a utilizar como modelo a copiar en un Premio, esta vez para el de Escultura de Tercera Clase, habiéndose conservado tres de los modelos de barro cocido realizados por los opositores, uno de ellos de Manuel Michel (1775-?). También habría que recordar su influjo en otros escultores de aquel ámbito, como Manuel Álvarez de la Peña (1721-1797), sustituto de Robert Michel como director general de la Academia, quien hubo de inspirarse en el afamado modelo para su escultura de la fuente del paseo del Prado, realizada en torno a 1786. VV.AA., *Historia y alegoría: Los concursos de Pintura de La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 16, fig. 4, 133 y 137-138; LETICIA AZCUE BREA, *La escultura en la Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 338-340 y 365-366, n.º cat. E-239, E-124 y E-537; ALMUDENA NEGRETE PLANO, «La colección de vaciados de Mengs», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 92-93 (2001), pp. 9-31; MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR, *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003 (tesis doctoral inédita), pp. 405-441, n.º cat. 57-61; ALMUDENA NEGRETE PLANO, «La donación de los vaciados de Mengs a la Academia», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 100-101 (2005), pp. 169-181; ALMUDENA NEGRETE PLANO, «Anton Raphael Mengs y los modelos en yeso de la estatuaria clásica», en: Catálogo de la exposición (Zaragoza, junio-septiembre 2008), *Goya e Italia*, vol. 2, Madrid, Turner-Fundación Goya en Aragón, 2008, pp. 81-85. Véase también el Catálogo de la exposición (Madrid, 2007-2008), *Velázquez. Esculturas...*, *op. cit.*, pp. 494-495, n.º cat. 79.



FIGURA 3.—Detalle del *Apolo del Belvedere* vaciado en yeso perteneciente a la antigua colección de Anton Raphael Mengs. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

Los cabellos del santo recordaban a la manera en que Michel resolviera, años antes, la cabellera del rey *Teodomiro*, estatua colocada en la balaustrada del Palacio Real Nuevo. La figura del Niño Jesús, por su parte, destilaba una gracia infantil especial, sentado sobre la mano del santo. Permanecía mirando hacia el fiel, como José, a diferencia de los Niños de Salvador Carmona, que juegetean tiernamente mirando a su padre adoptivo. Podría compararse con alguna de las numerosas cabezas infantiles que el escultor realizara, particularmente en estuco, para diversos palacios y templos madrileños²⁶. Muy significativa es la semejanza con uno de los angelotes que decoran la capilla del Palacio Real²⁷; la comparación entre ambas piezas pone de relieve el estilo personal del francés, capaz de elaborar modelos infantiles de singular belleza, y, acaso, la mayor habilidad que demostraba para el trabajo del estuco frente a la talla lignaria. El parecido con el citado estuco podría sugerir también que este *San José* se hubiera ejecutado por las mismas fechas²⁸, y, por tanto, habríamos de adelantar su datación —también la del *San Francisco de Borja*— hacia fines de la década de 1750.

San José tenía un nimbo de plata de forma circular, decorado con nubes y haces de rayos relevados. Hubo de desaparecer cuando se destruyó la imagen.

3. UNA OBRA INÉDITA: EL *PADRE ETERNO* DEL CORO²⁹

En el coro de las religiosas se conserva una talla del Padre Eterno, hasta ahora desconocida, que ofrece un gran interés para el asunto que venimos tratando (Fig. 4). La figura aparece en actitud de bendecir, con tres dedos de la mano diestra; en la otra mano sujeta la bola del Mundo con cruz de remate. Luce un nimbo triangular de madera dorado, con decoración incisa, de picado, imitando rayos y remarcando el triángulo. La cabeza y la barba son canosas, aunque el rostro no acusa ancianidad. Su carnación es

²⁶ Por ejemplo, el angelote o las cabezas de querubenes del retablo mayor de la cercana iglesia de San Marcos (Madrid).

²⁷ Reproducida en JOSÉ LUIS MELENDERAS GIMENO, «La obra de Roberto Michel...», art. cit., p. 37 (figura de la derecha).

²⁸ Los estucos para la capilla Real se realizaron en 1757; vid. MARÍA LUISA TÁRRAGA BALDÓ *Giovan Domenico Olivieri...*, op. cit., vol. III, pp. 351-354; MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR, *El escultor Manuel Álvarez...*, op. cit., vol. I, pp. 232-239.

²⁹ *Padre Eterno* [E-19]. Anónimo madrileño (¿Robert Michel?). H. 1745-1765. Madera tallada, dorada y policromada; ojos de pasta vítrea en las cuatro cabezas; se observan pequeños restos de pelo postizo en las pestañas de los ángeles. 95 × 56 × 43 cm. Estado de conservación: bueno. Restaurado en 2004 por José Luis Pelegrín. Emplazamiento: coro de las religiosas (al menos desde 1981; temporalmente fue ubicado en el nicho sobre la reja que da a la iglesia). Fuentes: Archivo Central del Instituto del Patrimonio Cultural Español [ACIPCE], Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, sig. 130.40, recibo 923, n.º de orden 13.



FIGURA 4.—Robert Michel (?). *Padre Eterno*.
Iglesia de las Comendadoras de Santiago (Madrid).

de un suave tono rosáceo, más fuerte en ciertas partes como los labios o las mejillas. La figura de Dios Padre se asienta en un trono de nubes grisáceas; de ellas emergen tres querubines de pelo castaño, con mechones ondulados y alas blancas con pinceladas encarnadas, con un tono más fuerte las del ángel situado a la derecha del anciano (Fig. 5).



FIGURA 5.—Robert Michel (?). Detalle del *Padre Eterno*.
Iglesia de las Comendadoras de Santiago (Madrid).

La policromía de la talla es de gran riqueza y exquisitez: el manto azulado con decoración hecha a pincel, a base de flores doradas con sombreado en tono marrón —semejantes colores luce la bola del mundo—. Por el contrario, la túnica está resuelta con una capa rosácea pálida con decoración de flores (rosas, clavelinas, etc.) de múltiples tonos (rojas, amarillas, azules, de verdes tallos). En la bocamanga derecha —la otra queda oculta bajo el manto— y en la parte inferior de la túnica luce una cenefa decorativa dorada, de semejante trabajo al del manto; asimismo, asoma la manga de la camisa, de color encarnado con adorno dorado. Deja ver también el zapato izquierdo, de color negro con punteado a imitación de las costuras. El reverso del manto o capa es de un tono entre blanquecino y ocre.

Notable es la resolución de las vestiduras, con una especial atención al trabajo verista de los pliegues y de la postura del representado. La composición de la pieza responde a un esquema romboidal, y fue concebida para ser contemplada de frente, probablemente desde un punto de vista bajo. El grueso de la talla se armó con cuatro grandes piezas de madera, a excepción de las partes más pequeñas, como el nimbo, la mano derecha o las cabezas, talladas aparte y añadidas a la figura principal.

En lo que concierne a su datación, pensamos que se realizó en torno a las décadas centrales del siglo XVIII, o quizá algo después. Más dificultades plantea su atribución. Es, sin duda, obra madrileña y, probablemente, del entorno de alguno de los más importantes talleres establecidos en la Villa y Corte. A primera vista, las figuras podrían recordar a ciertas realizaciones de Juan Pascual de Mena. Sin embargo, la policromía es muy distinta de la conocida en las piezas del escultor toledano; la decoración floral de la túnica es más parecida a la que lucen varias tallas de Luis Salvador Carmona o de su círculo³⁰, de un gusto rococó que difiere de las superficies uniformes que suelen presentar las realizaciones de Pascual de Mena. Por último, hemos de traer a colación el nombre de Roberto Michel, quien, como venimos explicando, realizó dos imágenes para la iglesia del monasterio. Los rostros de la pieza que ahora analizamos ofrecen cierto parecido con los del *San José con el Niño Jesús* que hiciera Michel —hoy destruido—³¹; el acabado polícromo, sin embargo, difiere del que tienen las tallas de la iglesia, más cercanas en este punto a los trabajos de Pascual de Mena. En relación con una hipotética autoría del escultor francés, se ha de recordar el episodio recogido por Ceán sobre la llegada de Michel a Madrid, cuando éste modeló un *Padre Eterno* a petición del arquitecto José Pérez,

³⁰ La mayoría puede verse en: MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Burlada (Navarra), Universidad de Navarra, 1990, y JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, Alpuerto, 1990.

³¹ Véanse las ilustraciones comparativas en JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio...*, *op. cit.*, DVD anexo, ficha E-19.

figura que reprodujo «en madera de tamaño colosal» para el altar mayor de la catedral de Murcia —pieza hoy desaparecida—³². En definitiva, por el momento no podemos ofrecer una atribución segura, aunque, a nuestro juicio, la talla bien podría asignarse a Michel y datarse en una fecha anterior a las dos grandes esculturas que ejecutó para la iglesia.

Según el testimonio de las religiosas, esta imagen da nombre a la habitación adyacente al coro, llamada por las mismas «capilla del Padre Eterno».

4. OTRAS REALIZACIONES CERCANAS AL ESCULTOR: LOS ESTUCOS DEL ALTAR DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO³³

Para acabar con las obras ligadas al estilo de Michel que aún se encuentran en el interior de la iglesia santiaguista, es necesario referirse a los estucos que decoran el altar del Santísimo Sacramento. Representan una pareja de ángeles niños que sostienen y flanquean un tondo con la cruz de Santiago rodeada de ramos de laurel dorados, a la manera de una *imago clipeata* clásica. Este relieve remata de manera graciosa el conjunto formado por la mesa de altar y el gran lienzo de Jacinto Gómez Pastor (1744-1812) dedicado a la Eucaristía³⁴. Las figuras angélicas se adaptan a la forma curva del arco, por encima del marco que encuadra la pintura. Simulan gravitar, como lo hacen los ángeles de la pintura, con las piernas cruzadas. Uno mira al escudo mientras el otro lo sujeta y mira hacia el espectador —también se observa este recurso en el ángel tenante de la pintura—. Sendos paños cubren púdicamente el sexo de cada uno de ellos, pasando también por el brazo; el trabajo de sus pliegues es sumamente sintético. Las alas están talladas con mayor detalle. Los cabellos aparentan cierto movimiento. Las figuras parecen emerger de la pared, empleando una técnica que pasa desde el bajorrelieve hasta el altorrelieve y, prácticamente, el bulto redondo de las cabezas.

Hasta ahora, estos angelillos no habían llamado la atención de ninguno de los estudiosos que se han ocupado de la iglesia, salvo la escueta mención que realizara Alberto Tamayo en *Las iglesias barrocas madrileñas*³⁵.

³² JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo III, p. 148.

³³ *Pareja de ángeles tenantes con el escudo de la Orden de Santiago* [E-7]. Anónimo madrileño. Finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX (¿1783?). Relieves de estuco parcialmente dorado. Aprox. 80 × 65 cm. cada ángel. Estado de conservación: regular; tienen algunas pérdidas y suciedad generalizada. Emplazamiento: en la capilla occidental de la iglesia, dedicada a la Eucaristía, frente a la reja del coro de religiosas (ubicación original). Bibl.: ALBERTO TAMAYO, *Las iglesias barrocas...*, *op. cit.*, p. 221.

³⁴ Véase la ficha correspondiente (PC-178) en JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 1002-1008.

³⁵ Cita el «espléndido marco barroco con angelotes»; ALBERTO TAMAYO, *Las iglesias barrocas...*, *op. cit.*, p. 221.

En nuestra opinión, habría que buscar a su autor entre alguno de los artistas formados en la Real Academia de San Fernando, muy probablemente vinculado a las obras reales. Artistas como Roberto Michel, quien para la misma iglesia ejecutó las dos magníficas tallas que hemos analizado, Manuel Álvarez, de quien también existió una pieza en el monasterio³⁶, Francisco Gutiérrez (1727-1782) o Juan de León (1712-1767)³⁷ ya habían realizado obras similares para edificios reales (p. ej., los de la Capilla Real de Palacio, Madrid, de 1757)³⁸ y para algunas iglesias de Madrid (p. ej., las parejas de ángeles que adornan los altares de la iglesia de San Marcos, cerca de las Comendadoras, atribuidas todas a Michel)³⁹. Sin poder realizar aún una atribución concreta, reiteramos que se ha de considerar obra de un escultor formado en el ambiente académico y que conociera, quizá de primera mano, ciertas decoraciones cortesanas. A nuestro entender, Roberto Michel o su hermano menor y protegido, Pedro (1728-1809), son los principales candidatos para adjudicarles estos estucos. Si el altar se ejecutó antes de 1786, según sospechamos, se podrían haber encargado a Roberto, pues éste talló dos o tres imágenes para las Comendadoras en fechas no muy lejanas a la realización del altar. Sin embargo, no hay que olvidar el nombre de Pedro Michel, quien conocía perfectamente el trabajo de su hermano, con el que había colaborado en algunas decoraciones palaciegas semejantes a esta obra, aunque de mayor envergadura —de hecho, en ocasiones resulta muy difícil distinguir la mano de cada uno—; en este caso hipotético, la relación de parentesco pudiera haber influido, de algún modo, en la adjudicación de la obra. Si ésta se acometió después de febrero de 1786, Pedro igualmente podría haber sido su artífice; recordemos que éste fue nombrado escultor de Cámara de Carlos III y escultor del Palacio Real Nuevo, y, más tarde, en 1804, director de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁰. En resumen, los dos hermanos franceses

³⁶ Véase en JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 470-471.

³⁷ Sobre este escultor, véase MARÍA LUISA TÁRRAGA BALDÓ, «Noticias biográficas de un escultor del siglo XVIII: Juan de León», en *Archivo Español de Arte*, LXX, n.º 277 (1997), pp. 80-87.

³⁸ MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR, *El escultor Manuel Álvarez...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 231-239, n.º cat. 18-19. Un sucinto panorama de estas intervenciones puede verse en MARÍA LUISA TÁRRAGA BALDÓ, «Carlos III y la escultura...», *art. cit.*, pp. 35-44.

³⁹ ANTONIO PONZ, *Viage...*, *op. cit.*, tomo V, p. 172; JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo III, p. 151; ELÍAS TORMO, *Las iglesias...*, *op. cit.*, § 2; FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL, «Panorama actual...», *art. cit.*, p. 96. Reproducidos en VV.AA., *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002 (2.ª ed.; 1.ª ed.: Madrid, Comunidad de Madrid, 1995), p. 325 (recoge la bibliografía anterior). A nuestro juicio, sólo se habrían de considerar de su mano los angelillos del retablo mayor.

⁴⁰ MÓNICA GARCÍA GONZÁLEZ, «El escultor Pedro Michel en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 102-103 (2006), pp. 146-147, docs. 4 y 5.

parecen los más idóneos para asignarles la autoría de los estucos, por razones cronológicas, estilísticas y por vínculos familiares y profesionales, aunque aún no es posible aseverar la atribución.

Finalmente, se ha de relacionar esta obra con el resto del exorno de este altar, dedicado al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, según evidencia el enorme lienzo que lo preside. Y no es casualidad que dicho altar se dedicase al referido sacramento, pues precisamente frente a él se encuentra la reja por donde las religiosas solían recibir la Sagrada Forma. Por otra parte, su realización hubo de acometerse a fines del siglo XVIII; de hecho, pensamos que puede tratarse de la obra que dirigió el arquitecto José Fernández Piedra hacia 1783⁴¹.

RESUMEN: El escultor francés Robert Michel (1720-1786) fue uno de los mejores artistas afincados en Madrid. Llegado en 1740 es nombrado en 1752 académico de mérito y primer teniente director de la recién creada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Considerado como uno de los mejores intérpretes del clasicismo dieciochesco, esculpió tres estatuas destinadas a la Iglesia de las Comendadoras de Santiago: San Francisco de Borja, San José con Niño (desaparecida durante la guerra civil) y Padre Eterno del que se realiza su atribución.

PALABRAS CLAVE: Robert Michelle. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Iglesia de las Comendadoras de Santiago. San Francisco de Borja. San José con Niño. Padre Eterno.

ABSTRACT: The French sculptor Robert Michel (1720-1786) was one of the best sculptors living in Madrid. He moved in 1740 and was appointed Worthy Academician and First Lieutenant Director of the brand-new Royal Academy of Fine Arts San Fernando (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Being considered as one of the best exponents of the 18th century Classicism, he built three statues put in the Church of Santiago's Women Commanders: Saint Francisco de Borja, Saint Joseph with the Infant (which disappeared during the Spanish Civil War) and the Eternal Father whose attribution has been done.

KEY WORDS: Robert Michelle. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Royal Academy of Fine Arts San Fernando). Iglesia de las Comendadoras de Santiago (Church of Santiago's Women Commanders). San Francisco de Borja. Saint Joseph and the Infant. Eternal Father.

Recibido: 9 de octubre de 2010.

Aceptado: 3 de enero de 2011.

⁴¹ Vid. JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA, *El Real Monasterio...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 440-443.