

BOSQUEJO HISTÓRICO DEL TEMPLO.

Al comenzar la década de los años 1880, *el templo de San Francisco era verdaderamente grande, pero no revestía la grandiosidad que requería en su decoración de conjunto, como monumento artístico en todos los órdenes. Se venía sintiendo la necesidad de un adecuado embellecimiento. Así lo pensaba un hombre a quien le era conocido el templo por haber intervenido en incidencias con el mismo relacionadas; - este hombre ilustre y eficazmente influyente, era don Antonio Cánovas del Castillo (1), por aquellos años presidente del gobierno español, que conocía este tema pues en 1855 siendo jefe de negociado del Ministerio de Estado había hecho un informe favorable a la petición del comisario interino de la Obra Pfa, Martínez y Cabarrús, acerca de la - precisión de emprender reparaciones, restauraciones y decoración conveniente (2) para la entonces semiabandonada iglesia.*

El actual templo de San Francisco se construyó sobre el terreno que había ocupado, hasta su demolición (entre septiembre de 1760 y noviembre de 1761), uno anterior de la misma orden que, según parece, había resultado insuficiente a las necesidades de la congregación y - de los fieles, pese a haber sufrido diversas ampliaciones en las que dejaron sus huellas los estilos de sus respectivas épocas. Por ellas, *la edificación no obedecía a un plano conjunto sino de acoplamiento - de sucesivas obras adicionadas (3), y la orden deseaba realizar un - nuevo edificio.*

Los planos de la nueva iglesia fueron encargados a Ventura Rodríguez que presentó en abril de 1761 su proyecto (cuando aún no había concluido la demolición de la edificación anterior), sin ser aceptado por los frailes que dieron prioridad a otro, confuso en la autoría, y que según deduce Barriuso (4) fue realizado por el capitán de ingenieros José de Hermosilla, pero firmado y adoptado por fray Francisco Cabezas (hermano lego de la orden franciscana que había realizado algunas obras constructivas en Alicante y Valencia). Se encareció - la empresa y se retardó, por las deficiencias y mala ejecución en los planos y alzados proyectados, fruto del oscurantismo que desde el - principio se aunó en la construcción del templo.

Pese a todo, la colocación de la primera piedra tuvo lugar el 8 de noviembre de 1761 y aunque se suspendió por falta de consistencia y solidez, se reanuda brevemente en 1768 según proyecto de Anto-

nio Plo (al que la Academia de Bellas Artes no consideró competente), quedando finalmente terminada en 1784, a los 23 años de su inicio, - con la intervención total y definitiva de Francisco Sabatini que tuvo que realizar grandes reparaciones en la iglesia y construir un nuevo convento. Para ello, *alterando las estructuras cuanto juzgó necesario para la solidez de la obra, y conservando substancialmente la arquitectura de las formas de la misma, acometida por Cabezas y proseguida por Plo, introdujo originales modificaciones* (5), y quedó levantada - en la capital de España una de las iglesias más soberbias de línea - clasicista de fines del XVIII.

Su interior de planta central de 33 metros de diámetro, coronada por una inmensa cúpula, se halla rodeada de seis capillas cuadradas de 10 metros de lado rematadas por cúpulas (Fig. 1).

Antes de finalizar las obras se tuvo en cuenta lo referente a la ornamentación del interior, encargándose cuadros a eminentes artistas de aquellos tiempos. Para la capilla central pintó Francisco Bayeu y para las seis laterales realizaron lienzos, todos de las mismas dimensiones, Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro, Antonio González Velázquez, José del Castillo, Andrés de la Calleja y Francisco de Goya (6), que pintó a San Bernardino de Sena.

La financiación de esta gran empresa fue, en un principio, sufragada con limosnas particulares de los fieles y de algunas corporaciones. Pero, dada la magnitud y el coste de la misma pronto se pensó en echar mano de un capital copioso que existía en las arcas custodiadas dentro del convento en el llamado Cuarto de Jerusalén, como depósito Sagrado de la Obra Pía de Tierra Santa, regida por un Religioso Franciscano con el título de Comisario General de los Santos Lugares, y cuyos caudales eran administrados bajo la autoridad de los Superiores de la orden por el citado Comisario. Pero estos caudales tenían una aplicación rigurosa y exclusiva a unos fines específicos que eran el sostenimiento del culto en los Santuarios de Palestina (7), de los peregrinos que allí acudían y a la subvención de los misioneros franciscanos destinados a esas misiones en los colegios de Santiago de Compostela y Chipiona. Para aplicarlos a otro objeto era necesario - contar con autorización Pontificia. Francisco Freile, guardián de la Orden, obtuvo del Papa Clemente XIII permiso para *extraer del fondo de la Obra Pía de Jerusalén algunas summas, y contribuir con ellas a la citada fábrica, en cuyo uso, desde el 25 de Marzo de 63 hasta Diciembre de 67, libró contra la misma su Síndico, o Comisario: seis millones, ochocientos noventa y cuatro mil ciento ochenta y seis rs. doce mrs.* (8). Estos bienes de la Obra Pía fueron, pues, empleados en la construcción del templo, desde su inicio, sin ningún tipo de intervencionismo Real.

En tiempos de Carlos III (1759-1788) cuando, haciendo el monarca uso de medidas regalistas, se alega un derecho de Patronato sobre los dineros de esta fundación y ordena *que de todo se le de cuenta a fin de que él conceda su Real permiso*, cuando se reanudaron los trabajos, aunque hubo nuevamente que obtenerse dispensa Papal (9), es tuvieron fiscalizados y sometidos al beneplácito del rey.

En este último periodo, bajo la dirección de Sabatini, se emplean según proyectos del mismo arquitecto casi 12 millones de reales que junto a los ya empleados hacen un total de 18 (10), sin contar con otra nueva extracción de 4 millones más, que por Bula Pontificia se volvió a conceder, para el acabado de la construcción (11). Pero ahora los frailes, que eran los que con sus esfuerzos recababan las limosnas, no tuvieron, por mandato Real, ninguna intervención.

Pero los caudales de la Obra Pía no sólo sirvieron para la edificación de San Francisco y, como ejemplo diremos que, con fecha 12 de agosto de 1779, Carlos III ordena que se entreguen de los fondos de esta organización 20 millones de reales a la real Hacienda en calidad de reintegro (12), en este caso sin licencia Papal.

Si dificultoso fue el proceso constructivo de la Iglesia Convento de San Francisco, no exento de problemática estuvo el periodo que sucedió a la financiación de la obra. Fue ocupado por las tropas de Murat que desalojaron a sus moradores y causaron vandálicos destrozos y rapiñas (13). En tiempos de José Bonaparte, por un Decreto de 3 de marzo de 1812, fue convertido en Hospital. También San Francisco fue víctima de la sangrienta matanza de frailes que tuvo lugar el 17 de julio de 1834 y cuya causa inmediata, según Tuñón de Lara, fue la absurda acusación de que los frailes habían envenenado las fuentes, lo que habría producido la epidemia de cólera que por aquellas fechas hizo estragos en Madrid como en otros lugares de Europa (14). Tras és to, en 1837 por la Ley de exclaustación decretada por el gobierno, el convento de San Francisco quedó vacío de frailes y convertido en cuartel. La iglesia fue cerrada al culto y por acuerdo de las Cortes de 2-XI de 1837, convertido en Panteón Nacional de españoles ilustres (15) lo cual no tuvo efecto hasta 1869. No todo quedó ahí: cuatro disposiciones sucesivas incidirían nefastamente en los bienes de la Orden. La Ley de 1 de mayo de 1855 que declara en estado de venta los bienes del Estado, clero, órdenes militares, de los pueblos, de la beneficencia, cofradías, Obra Pía y santuarios (16). El R.D. de 27 de febrero de 1888 por el que se derrumbarían los edificios que rodeaban la iglesia de San Francisco, con arreglo al plano urbanístico presentado al Ayuntamiento de Madrid. De ellos 13.160 metros cuadrados quedarían en manos del Ministerio de Guerra, para construcciones militares, y el sobrante se vendería para edificaciones. Otro nuevo atenta-

do fue el R.D. de 14 de agosto de 1904, por el que hubo que ceder terrenos para calles al Ayuntamiento (17). Finalmente la Ley de 10 de octubre de 1931, autorizando al Ministerio de Guerra a realizar ventas, en pública subasta o por convenio con el Ayuntamiento, de los cuarteles e invertir su dinero en adquirir terrenos para campo de tiro o instrucción para las tropas.

La Obra Pía recupera por Ley de 18 de octubre de 1946 publica da en el B.O.E. de 9 de diciembre sus derechos sobre San Francisco.

Dos grandes obras de restauración y ornato se llevaron a cabo en el citado templo. Una en el periodo de 1855 a 1860 y otra iniciada en 1880. La primera, como hemos indicado al principio, siendo Cánovas jefe de negociado del Ministerio de Estado. La segunda, de mayor envergadura, cuando ya el político malagueño era Jefe del Gobierno. Pero el promotor de esta realización fue el director de la Obra Pía don Jacobo Prendergast y Gordón (18), recurriendo a los grandes pintores y escultores del momento. Se nombró director de los trabajos arquitectónicos a Simeón Avalos, de la dirección artística de los trabajos de pintura a Carlos Luis de Ribera, como inspector de las obras de pintura a Casto Plasencia y encargado de la decoración a José Marcelo Contreras. Se pintó y decoró todo el interior de la iglesia.

LAS PINTURAS DEL TEMPLO.

La distribución de los motivos pictóricos en el interior, exigieron estudios previos y minuciosos por parte de los directores de esta magna empresa. La gran cúpula central y el coro, como lugares preferentes, fueron objeto de primeras atenciones, adoptando el estilo greco-romano que Contreras pensaba se avenía mejor con el conjunto arquitectónico.

La composición de la gran cúpula, ideada por Carlos Luis de Ribera, tiene una unidad simbolizada en torno a las figuras de María y del Santo fundador de la Orden. De los ocho compartimentos en que se halla dividida hay dos principales, uno de ellos, sobre el arco del presbiterio, representa el motivo fundamental del conjunto: Ntra Sra de los Ángeles coronada por su divino Hijo y el Padre Eterno (pues a ella está consagrada el templo) con dos Evangelistas a sus pies, realizado por Casto Plasencia. El otro que se corresponde con el arco del Coro: la Conmemoración de la Impresión de las Llagas de San Francisco y otros dos Evangelistas, de Martínez Cubells. Los restantes, que coinciden con cada una de las capillas laterales, representan: Santos y Santas de España, de Francisco Jover; Arcángeles, de Marcelo Contreras; y Doctores y Padres de la Iglesia, de Manuel Domínguez. A los pies de los compartimentos menores, doce Sibilas, de A. Ferrant y en la base de cada una de las franjas en que se divide la

cúpula, los profetas que auguraron de la Virgen, también de Ferrant - (lám. I) (Fig. 1).

Las pinturas del coro figuran la enfermedad y muerte de San Francisco.

En la capilla Mayor pintaron Ferrant y Domínguez que dividieron el testero en cinco cuadros, pero la idea que priva en el principal y, en el que trabajaron conjuntamente, es la misma temática del cuadro retirado de Bayeu: el episodio de la aparición de Cristo y de la Virgen acompañados de un coro de ángeles, a San Francisco en la capilla de la Porciúncula de Asís, origen de la Indulgencia plenaria, que concedió el Papa Honorio III en 1216, a petición del santo, a los que libres de culpa visitasen la iglesia. A la derecha pintó Ferrant: *la aprobación de la Indulgencia por Honorio III y celda de San Francisco*. A la izquierda pintó Domínguez: *La aparición del ángel a S. Francisco y el Milagro de la rosa*. Todo estaba terminado en 1885.

También se llevó a cabo la decoración de las capillas laterales. En las dos primeras a izquierda y derecha según se entra se colocaron los primitivos lienzos que adornaban los testeros frontales de las seis capillas cuando concluyó la obra en 1784, disposición que se mantiene en la actualidad (19).

Para el resto de las capillas se encargaron obras a artistas de prestigio (20).

La tercera capilla contiene: en el frente, *Santiago terror de los moros* de Casado de Alisal; a un lado el *Bautismo de San Juan* de Contreras; y al otro *Consagración de la orden de Santiago* de Manuel Ramírez. En la bóveda, *Santiago y San Juan bendiciendo sus respectivas Órdenes* de Martínez Cubells (21).

La cuarta capilla, que simboliza el amor y la caridad, fue toda ella realizada por Carlos Luis de Ribera, muestra en el testero principal los Sagrados Corazones de Jesús y María; a la derecha Jesús con los niños y la Parábola del Samaritano y enfrente San Antonio disponiéndose a recibir al Niño que le entrega María. En la cúpula el Cordero símbolo de Cristo.

En el frontal y cúpula de la capilla número 5, llamada también de Carlos III, Plasencia y Domínguez representaron a la Virgen de la Concepción descendiendo del cielo rodeada de ángeles, portando en las manos el collar de la Orden para imponérselo al monarca que, de espaldas, aparece arrodillado. En uno de los laterales, *El Concilio Romano definiendo el dogma de la Purísima Concepción* de Oliva y en el otro *Nuestra Señora del Carmen*.

Llegamos por fin a la capilla número 6, objeto de nuestra -

atención, llamada también Bizantina que se encuentra situada al lado de la Epístola y que mantiene una unidad iconográfica en torno a unos momentos significativos de la vida de Cristo. En el frente, *El Calvario* de Germán Hernández; a la derecha, *La Predicación del Señor* de Moreno Carbonero; a la izquierda, *El Santo Sepulcro* de Muñoz Degrain. - En la cúpula, trabajaron los dos últimos junto a Alejandro Ferrant, - que además realizó el boceto y los esquemas preparatorios que representa *al Padre Eterno esperando a su Divino Hijo*.

HISTORIA DEL ENCARGO DE LAS PINTURAS A MORENO CARBONERO Y MUÑOZ DEGRAIN.

Con fecha 29 de noviembre de 1884, Muñoz Degrain y Moreno Carbonero se dirigen al señor Ministro de Estado comunicándole la aceptación del ofrecimiento que les hiciera Prendergast, director de la Obra Pía, de pintar los dos laterales y la cúpula de una capilla de la iglesia de San Francisco, añadiendo su satisfacción personal por el encargo, que se comprometían a llevar a cabo bajo las condiciones y plazos que se les señalasen (22).

Por estas fechas los dos pintores eran pensionados de mérito de la Academia Española de Bellas Artes (23) y los éxitos que recientemente habían obtenido (24) avalaban su categoría artística pesando sin duda en que se les hiciera los encargos.

Un día después, por un R.M. se les confirma de forma individual la obra, que habrían de realizar en ocho meses, por la cantidad de quince mil pesetas, a la vez que se les encomendaban las pinturas de la *Bóveda de la capilla primera derecha* (25) que realizarían en el mismo plazo y que se estimaron en veinticinco mil pesetas, a pagar en los plazos que de mutuo acuerdo se establezcan por la Administración (26).

Estos fueron los precios que de antemano y de forma fija se habían marcado, iguales para las cúpulas de las capillas laterales y para las pinturas de los testeros a todos los artistas.

Así las cosas, con fecha 4 de abril del siguiente año, se dan, esta vez por la Junta Consultiva de la Obra Pía (27), instrucciones a los artistas, encargándoles en definitiva sólo las obras laterales: - el *Santo Sepulcro* a Muñoz Degrain y *El Sermón de la Montaña* a Moreno Carbonero, cuyos bocetos debían tener preparados para finales de ese mes, y se especificaba la forma de pago, fijada en una parte a la mitad de la ejecución y la otra al final. Se pidió que el trabajo se iniciase el primero de mayo y concluyese en 8 meses y de alterarse esta fecha habría una sanción de mil pesetas por cada mes de tardanza (28). Hay en estos escritos una modificación importante respecto a los acuerdos iniciales pues no se contaba ya con Muñoz Degrain y More

no Carbonero para la decoración de la cúpula que parece reservada ahora para otro pintor. Efectivamente, esto había ocurrido, y según consta, con igual fecha, la misma Junta había designado para pintar la cúpula a Alejandro Ferrant, en el mismo periodo de ocho meses, por un precio de veinticinco mil pesetas que se abonarían en dos plazos iguales y una sanción de mil quinientas pesetas por cada mes de demora (29).

O no sabía Ferrant del encargo anterior a Moreno Carbonero y Muñoz Degrain o aún sabiéndolo no le importó, pues sin hacer alusión al respecto se muestra complaciente, enviando el 15 del mismo mes un escrito al Excmo. Sr. Ministro de Estado aceptando gustoso la realización de la obra, de la que con anterioridad y verbalmente había esbozado su idea (30).

Moreno Carbonero contesta el 14 de abril del 85, comprometiéndose a presentar el boceto del testero derecho de la capilla, en la fecha señalada (31) y en iguales términos se expresa días más tarde Muñoz Degrain (32), pero ambos pintores no estaban conformes con la decisión que los marginaba de las pinturas de la cúpula, sin ninguna explicación. Por ello, deciden obtener una aclaración del Ministerio que en el fondo va a significar una presión para no perder un encargo que ellos habían dado por seguro. Así el 30 de abril escriben al ministro recordando que por dos Reales Órdenes se les habían encomendado dos cuadros y las pinturas de la cúpula de una de las capillas y que a mediados del último diciembre habían celebrado una reunión en San Francisco con el Director General, el Director artístico, el Rector de la iglesia y don Germán Hernández y se convino entonces en el asunto que cada uno debería estudiar para realizarlo en la misma capilla, acordándose también el motivo que en la cúpula deberían desenvolver (33), por lo que desde esa reunión habían realizado estudios preparatorios para ambos trabajos, de tal forma que se encontraban prestos a mostrar el bosquejo del de la cúpula.

Mientras tanto, Ferrant había hecho el boceto de las pinturas, y lo había presentado a la Junta Consultiva (que lo aprobó el 21 de abril) (34), quedando el esbozo en propiedad de la Obra Pía y acompañaba un detallado escrito del tema (Doc. N.º 1).

Nuestros dos pintores se dedican con afán a sus murales para cumplir las condiciones impuestas, de tal forma que el 4 de octubre del mismo año 85, el Ministerio manda al Jefe de la Sección de Administración que abone a Muñoz Degrain las siete mil quinientas pesetas que ha solicitado pues lleva el trabajo muy adelantado (35), y más -

tarde, el 8 de febrero del siguiente año al comunicar el pintor la conclusión del cuadro *Santo Sepulero*, de Real Orden se preceptúa que se le haga efectivo el pago del segundo plazo estipulado (36).

No cobra de igual forma Moreno Carbonero y en ningún momento, creemos, por retraso en la ejecución de la obra; pensamos que al artista no le interesó el dinero fraccionado, y por eso cuando comunica al Ministro con fecha 27 de febrero de 1886 que ha terminado su cuadro *La Predicación del Señor* y que se sirva disponer lo conveniente a fin de que se le abone el importe acordado por la ejecución de esta obra (37), de orden de S.M. la Reina Regente se dice al Jefe de Administración que se le abone, cargando a los fondos de la Obra Pía de Jerusalén las quince mil pesetas (38). No hubo por consiguiente la sanción monetaria establecida para el caso de demora en el acabado de la pintura.

De estos murales Mesonero Romanos (39) hace una crítica entre afable y severa. De Moreno Carbonero alaba la factura, el modo de hacer y el empleo del color, pero no la composición a la que achaca descuidos en el dibujo. En igual forma se refiere a Muñoz Degrain y a Germán Hernández.

En conjunto pensamos, que esta capilla de gran sobriedad temática, tiene una unidad compositiva que, ingeniosamente ideada, nos da una visión doctrinal de los momentos claves de la vida de Jesús. En toda ella el color está usado sin estridencia, con acierto en una rica y delicada gama que avalora la composición final. El mural de Moreno Carbonero, de gran belleza, ofrece en su mitad inferior una perfección de línea, una calidad cromática y un estudio anatómico que junto a otros logros quitan importancia a cualquier defecto compositivo como pueden ser las figuras del fondo demasiado alejadas y ajenas al interés del momento histórico relatado en el Evangelio o a la figura de Jesús que aparece menos atractiva y desproporcionada. El pintor, de sólo 27 años, en un asunto por él no usado, da una singular muestra de su modo de hacer (Lám. II).

La obra de Muñoz Degrain se sitúa a la altura de otras de sus estupendas creaciones interpretando el patetismo en una composición que nos parece atinada pese a los nimios errores que señala Mesonero. Presta un gran cuidado a la línea (hecho no frecuente en otras producciones suyas) y con facilidad y soltura acaba unas figuras de gráciles contornos que aunque con dolor concentrado, muestran serenos semblantes a lo que ayuda el sabio empleo del color. Su pincel sitúa la escena magistralmente en la penumbra del atarceder (40) (lám. III).

Quedaba por resolver el problema de la cúpula, que en febrero de 1886 no se había empezado. Del 22 de ese mes hay dos escritos, uno,

de los pintores dirigido al Ministro en el que tras hacer un poco de historia sobre la forma y fecha de los pedidos, se quejan de que con posterioridad se adjudicó la obra a otro artista, y rogando una *aclaración que no han tenido*, solicitan empezar el trabajo cuanto antes - (41). El otro, en defensa de Moreno Carbonero y Muñoz Degrain, es más explícito y elocuente. Tras repetir de forma textual la petición elevada al Ministerio por los dos artistas, ahonda en la historia del en cargo insistiendo, en que se le confió a otro pintor sin tener en con sideración los gastos y tiempo que habfan empleado en el estudio los reclamantes, que pidieron una explicación hasta ahora sin respuesta, que les ha ocasionado un perjuicio notorio por lo que *se habrá de determinar previamente si la prioridad de la concesión y los estudios preparatorios, dan más derechos, que los trabajos preliminares hechos y aprobados en favor del que la obtuvo después. Cualquiera solución, tendrá que establecer la indemnización de perjuicios y gastos, por los estudios o trabajos que se hayan hecho por la parte que se elimine* (42). Es decir M. Carbonero y M. Degrain estaban decididos, caso de ser excluidos, a pedir una compensación, pues se encontraban profundamente afectados por el camino que había tomado el asunto de las pinturas, que intentaban no perder. Creemos, que para ellos no sólo - contaba la cuantía económica, era más importante el orgullo personal herido, sus carreras pictóricas y el poder dejar en la misma capilla donde ya habían trabajado, otra nueva muestra de su forma de pintar.

No sabemos de quien partió la idea conciliadora pero lo cierto es que el 8 de abril de 1886 los tres artistas: A. Ferrant, M. Carbonero y M. Degrain se ponen de acuerdo para realizar las pinturas de la cúpula, cobrando cada uno la tercera parte del precio estipulado y ajustándose al boceto presentado por Ferrant según dicen: *para no demorar más el asunto y comprometiéndose a acabar la obra a la mayor brevedad posible* (43). A su vez el Sr. Prendergast ruega al Ministro - que acepte esta oferta, que pone término a las reclamaciones pendientes y que puede resolverse afirmativamente porque *la solución es la más conveniente para evitar disgustos y hasta los gastos de indemnización que pudiera corresponder a uno y otros de los reclamantes* (44). La Reina Regente aprueba la propuesta y comunica al Jefe de la Sección de Administración y Contabilidad del Ministerio que se dispongan los pagos en el momento convenido (45), es decir, al finalizar las - pinturas (lám. IV).

La obra, que se hizo en un tiempo record, se distribuyó entre los artistas de forma que Ferrant hizo la parte central y cada uno de los otros, las zonas que se corresponden con los testeros de sus pinturas murales. El acabado de la misma tuvo lugar en septiembre de - 1886, pues con fecha de 20 de ese mes los tres pintores elevan instan

cia al Ministro rogando dé las Órdenes oportunas para que se les abone lo estipulado, por haber terminado la decoración de la cúpula (46). Sin demora se hizo efectivo el pago, con lo que quedó resuelto el enojoso asunto.

Mesonero Romanos al describir la cúpula dice de Ferrant que - su colorido es frío aunque de factura grandiosa, de M. Carbonero y M. Degrain que aunque era empresa harto difícil sentir e intercalar figuras que enlazaran en ajena creación han salido airosos de aquella, - contribuyendo en gran manera a que la obra sea lo que es, una de las más hermosas de la iglesia (47).

LA RESTAURACIÓN (NUEVA INTERVENCIÓN DE M. DEGRAIN Y M. CARBONERO EN - S. FRANCISCO,

Habían pasado exactamente 27 años desde que se terminó de pintar la capilla Bizantina y el estado en que sus pinturas se encontraban, igual que las demás del templo, era de lamentar. Se habían producido gran cantidad de desconchones y desperfectos que hacían necesario y urgente, para evitar males mayores, llevar a cabo una consolidación en profundidad. Por ello la Academia de San Fernando que había - de supervisar esas intervenciones envió un informe indicando esta conveniencia al Ministerio de Estado el cual por orden de 2 de julio, - dispuso que ese Real organismo designase a los artistas que, a su juicio, estén más inclinados y reúnan más apropiadas condiciones para - restaurar el coro y la capilla bizantina del referido templo (48).

José Garnelo, profesor numerario de la Escuela especial de - Pintura, Escultura y Grabado, a la vez que individuo de número de la real Academia, escribió en 1913 sobre la causa de estos desperfectos (49), debidos, según él, a la técnica empleada, *óleo sobre tendido de yeso* con el que la humedad (unas veces del exterior y otras del interior) produjo una reacción lenta que poco a poco fue minando sobre todo la parte donde el color estaba dado con poca densidad o en las que se imprimió con cola. Este hecho dió lugar a la descomposición en polvillo de las pinturas, que según Garnelo, se hubiera podido evitar de haberse empleado la técnica del fresco, que es la que recomienda para la restauración de aquellos lugares donde los trozos deteriorados - sean de mayores dimensiones y también el barnizado para que sin temor a los cambios de estaciones se pueda airear la iglesia al estar las - pinturas protegidas, lo cual no se hace casi nunca por miedo a dañarlas.

Con fecha 4 de noviembre, solicita Garnelo le sea conferida - la restauración de las pinturas del coro uno de los lugares más dañados pues abarca una superficie de 42 m², por el procedimiento del - fresco, las zonas más amplias y los pequeños deterioros al óleo mate tal como fue pintado. Y como la Academia había aconsejado que la res-

tauración de las pinturas fueran hechas por los mismos pintores que en su día las realizaron y caso de que hubieran muerto por artistas laureados con primeras medallas que hubieran sido discípulos de los que en su día las pintaron, por Real Orden de 14 de marzo se accede a lo solicitado pues se aunaban en él las dos circunstancias, por haber sido discípulo de Casto Plasencia. El precio acordado para este trabajo fue de veintiuna mil pesetas para la pintura al fresco y siete mil para las restauraciones al óleo (50).

Para los reparos de la capilla bizantina fueron encargados, puesto que vivían, los mismos que la realizaron. Por Real Orden de 8 de abril se les anuncia que puesto que ya han reconocido las pinturas y visto los deterioros de la cúpula *es de absoluta precisión que se formule el correspondiente presupuesto de estos trabajos* (51), para proceder a los arreglos, el cual fue aprobado en 30 de mayo en las cantidades de siete mil pesetas *con inclusión de la parte de barnizado* para Ferrant, de tres mil pesetas y de diecisiete mil, también incluyendo el barnizado, respectivamente para M. Degrain y M. Carbonero, todo a cargo del capítulo 8º, artículo 3º del presupuesto vigente del Ministerio, aconsejándoseles que los trabajos *se empiecen a la brevedad posible* (52) y así fue, de tal forma que en 20 de agosto los dos primeros comunicaban haber dado término a sus restauraciones y poco después el 12 de noviembre las concluía M. Carbonero (53).

Pero los desperfectos no eran exclusivos de las zonas reseñadas sino patentes en todo el conjunto pictórico, que de la misma forma se restauró.

Si parecía de una vez por todas solventado el problema, no fue así. Durante la Guerra Civil las pinturas de San Francisco fueron dañadas pero ha sido sobre todo el mal que anunció Garnelo el enemigo total de los murales que nuevamente se deterioraron y hoy ofrecen un deplorable estado, que hace apremiante y necesario llevar a cabo una seria labor para salvar esa riqueza artística. El interior de esta basílica, que no ha sido declarada monumento artístico nacional hasta el 10 de octubre de 1980 (54), desde hace 10 años se encuentra lleno de andamios, que se instalaron para la labor reparadora, pero con un pleito por medio, el asunto se ha ido alargando sin que se acometiera la empresa. Afortunadamente y en reciente conversación, el Padre Rector nos informó que está próxima la fecha del inicio de las obras que creemos de toda urgencia por el grave peligro que supone alargar más la situación actual, de la que es fiel reflejo la muestra que ofrecemos de la capilla bizantina incluida en este trabajo.

NOTAS

- (1) GARCIA BARRIUSO, P., San Francisco el Grande de Madrid, Madrid, 1975, pág. 397. Este libro nos ha resultado fundamental para la elaboración del presente trabajo.
- (2) Ibidem, págs. 355 y 356.
- (3) Ibidem, pág. 116.
- (4) Ibidem, págs. 126 y ss.
- (5) Ibidem, pág. 281.
- (6) El cuadro de Goya, perdido un tiempo, se encuentra actualmente en el templo.
- (7) GARCÍA BARRIUSO, Op. cit., pág. 153.
- (8) Ibidem, pág. 59.
- (9) A.O.P. leg. 267. El Papa Pfo VI concedió un Breve Pontificio el 30 de enero de 1776. Cit. por GARCÍA BARRIUSO, Op. cit., pág. 245.
- (10) Ibidem.
- (11) A.E.E.R., leg. 352. Cit. por GARCÍA BARRIUSO, Op. cit., pág. 277.
- (12) A.O.P. leg. 268.
- (13) Comunicado del Sr. Guardián de San Francisco de 20 de agosto de 1808. Cit. por GARCÍA BARRIUSO, Op. cit., pág. 331.
- (14) TUÑÓN DE LARA, M., La España del siglo XIX, Barcelona, 1977, págs. 105 y 106.
- (15) Colección Legislativa de España, t. XXIII, art. 3º. 10-noviembre-1837, pág. - 321.
- (16) Revista General de Legislación y Jurisprudencia. Año II, t. III, art. 1º. Ley de 1º de mayo sobre la desamortización civil y eclesiástica. Madrid, 1855, - págs. 218 y ss.
- (17) Colección Legislativa de España, t. XIX, vol. 3º, art. 3º, año 1904, págs. 80 y 81.
- (18) Y como había sido constante en la historia de este templo, nuevamente se recurrir a los caudales de la Obra Pfa.
- (19) Primera capilla izquierda, nº 1 del plano: centro, *San Bernardino de Sena* de Goya; izquierda, *San Buenaventura* de González Velázquez; derecha, *San Antonio de Padua* de Calleja.
Capilla nº 2: centro, *La Purísima* de Maella; izq. *Santo Domingo* y *San Francisco* de Castillo; frente a él, *San José* de Ferro.
- (20) A.O.P. leg. 271. "Proyecto para la pintura y decoración de las seis capillas de la iglesia de S. Francisco". El documento detalla los precios de las pinturas y explica que ha privado la antigüedad en la concesión de los frontales.
- (21) El Museo de Málaga conserva los bocetos correspondientes a la obra de Martínez Cubells desde el 8 de junio de 1962. Dato facilitado por Angeles Pazos Bernal.
- (22) A.O.P., leg. 271. Escritos de 29-nov. de 1884 firmados por A. Muñoz Degraín y J. Moreno Carbonero.
- (23) Moreno Carbonero obtuvo el nombramiento el 9-diciembre-1881 y Muñoz Degraín el 20-diciembre del mismo año.
- (24) Ambos pintores habían sido Medallas de 1ª clase en las Nacionales de 1881 y - 1884. Sus trabajos de primer año de pensionados fueron seleccionados y enviados a la Exposición de Munich. Posteriormente expuestos en la Nacional de 1884 y examinados por un jurado calificador recibieron calificación honorífica. - A.M.A.E. leg. 4340.
- (25) Se refiere a la capilla señalada por nosotros con el nº 6.
- (26) A.O.P. leg. 271. De 30-nov. de 1884 se comunica a los dos pintores el encargo de la cúpula, al mismo tiempo que al Sr. Jefe de la sección de administración.
- (27) Organismo creado exclusivamente para encargarse de todo lo relacionado con la

- decoración de la iglesia y presidido por Jacobo Prendergast y Gordón.
- (28) A.O.P. leg. 271. Comunicado de 4-abril.1885, individual a cada uno de los artistas.
 - (29) Ibidem de 4-abril-1885 de la Junta Consultiva a Alejandro Ferrant.
 - (30) Ibidem de 15-abril-1885 al Ministro de Estado, firmado por A. Ferrant.
 - (31) Ibidem de 14-abril-1885 al Ministro de Estado, firmado por J. Moreno Carbonero.
 - (32) Ibidem de 26-abril-1885 al Ministro de Estado, firmado por A. Muñoz Degraín.
 - (33) Ibidem de 30-abril-1885 al Ministro de Estado, firmado por los dos artistas. - N. 3.160.499.
 - (34) Ibidem de 21-abril-1885 a A. Ferrant por el que se le aprueba el boceto presentado.
 - (35) Ibidem de 4-octubre-1885 autorizando al Jefe de la sección de administración para que se abone a Muñoz Degraín 7.500 pesetas.
 - (36) Ibidem de 9-febrero-1886 autorizando el pago de las otras 7.500 pts. a Muñoz Degraín.
 - (37) Comunicado de 27-febrero-1886 de J. Moreno Carbonero al Ministerio de Estado.
 - (38) Ibidem de 8-marzo-1886 autorizando al Jefe de la sección de administración para que se realice el abono a Moreno Carbonero.
 - (39) MESONERO ROMANOS, M., San Francisco el Grande, Madrid, 1889, págs. 74 y 75.
 - (40) En la muestra que ofrecemos no se aprecia bien la calidad por ser un grabado sobre fotografía, realizado por Carlos Baude y reproducido en la Ilustración Española y Americana de 22-marzo-1891.
 - (41) A.O.P. leg. 271. Instancia elevada al Ministro de Estado el 22-febrero-1886 por Moreno Carbonero y Muñoz Degraín.
 - (42) Ibidem de 22-febrero-1886, firmado por Cosme de (ilegible).
 - (43) Ibidem de 8-abril-1886, firmado por A. Ferrant, Moreno Carbonero y Muñoz Degraín comprometiéndose a realizar entre los tres la cúpula.
 - (44) Ibidem de la misma fecha, firmado por Jacobo Prendergast.
 - (45) Ibidem R.O. de 21-abril-1886, comunicación al Jefe de la Administración y Contabilidad del Ministerio de Estado.
 - (46) Ibidem de 20-septiembre-1886, firmado por A. Ferrant y dirigido al Ministro.
 - (47) MESONERO ROMANOS, M., Op. cit., pág. 79.
 - (48) A.O.P. leg. 378, "Copiador de Reales Ordenes 1913-1918". R.O. de 2-julio-1913 al Director de la Real Academia de Bellas artes de S. Fernando. Sobre la supervisión que la R.A. S. Fernando realizaba nos informó Ángeles Pazos Bernal.
 - (49) GARNELO, J., "Las pinturas de S. Francisco", Rev. Por el Arte, 1913, nº 8. Cit por GARCIA BARRIUSO, Op. cit., págs. 475 y 476.
 - (50) A.O.P. leg. 378, "Copiador de Reales Ordenes 1913-1918". Comunicado del Ministro de Estado a J. Garnelo y Alda, pág. 57.
 - (51) Ibidem, R.O. de 8-abril-1914 a Ferrant, Muñoz Degraín y Moreno Carbonero, pág. 64.
 - (52) Ibidem, R.O. de 30-mayo-1914 por la que se aprueban los presupuestos de los tres artistas citados, págs. 71 y 72.
 - (53) Es notoria la diferencia de precios de estas reparaciones, por lo que nos preguntamos si la causa era la mayor o menor extensión de los trozos deteriorados, puede que sí, ya que Moreno Carbonero termina su trabajo casi tres meses después que los otros artistas. Pero podríamos preguntarnos también si era mayor su cotización en estos momentos.
 - (54) Dato facilitado por el actual Padre Rector del Convento de San Francisco el Grande.

DOCUMENTO I

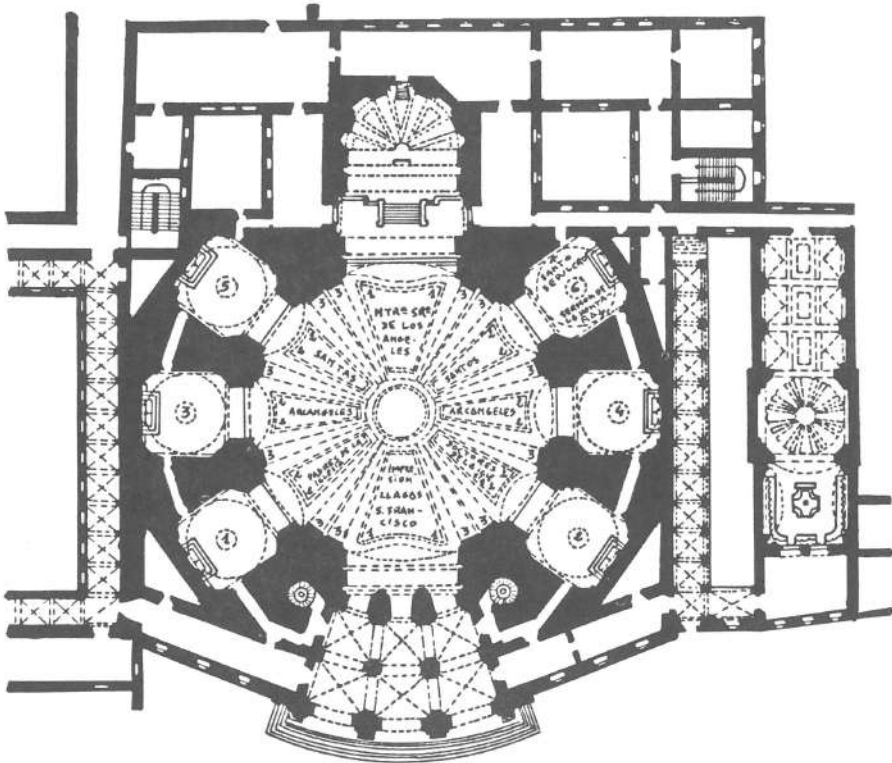
ASUNTO DEL BOCETO DE LA CÚPULA.

A.O.P. del M.A.E. Legajo 271.

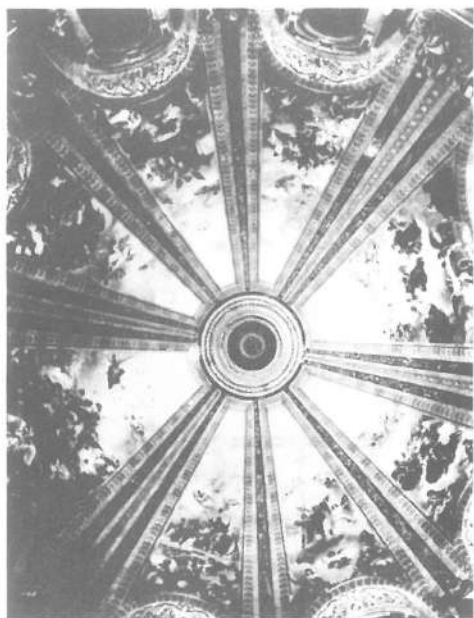
En el Centro el Padre Eterno sen/tado en su trono esperando y expresan/do el sitio donde debe estar sentado Jesús/ segunda figura - de la Santísima Trinidad/. é indicado por la corona de espinas/. En - el centro en alto el Espíritu Santo, y la/ palabra hebrea יהוה (Je-hová) (ser supremo). Rodeando/ este grupo angeles alumbrando al Señor /- á los pies de este y al lado los Símbolos de los/ Evangelistas, - sosteniendo el angel símbolo del/ evangelio de S. Mateo la fª del Mun-do-/ A la izquierda un angel con la Cruz/ que en el estandarte debe - llevar el lema/ ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΗ (en esto la victoria) a un/ lado la - -Verdad prerogativa de la fé catolica/ con su libro abierto- la Mise-ricordia implo/rando esta gracia- La Santidad- extasiada con/ el Espí-ritu Santo sobre la cabeza para indicar/ que és don de Dios- La belle-za eterna/ con rayos en la cabeza, con alas y teniendo/ una esfera y- su compas y una rama/ de lirio- El grupo del otro lado representa la primera fª la Justicia divina/ con la espada de fuego y la balanza/ - los dos angeles que debajo de esta fª/ sostienen un libro, este lleva- ra el lema/ NE QUID NIMIS (Ni mas ni menos)- La/ bondad con el pelca- no (para expresar/ la fª de Jesucristo). simbolizada en que/ con su - sangre dió vida al Mundo como/ este ave a sus hijos- En ultimo termi- no/ sentada la Sabiduria divina tentada y rodeada de la Fé, la Espe-ranza y la Caridad/ y con un espejo para indicar que la/ Sabiduria de Dios se refleja en el Mundo/ y la Inmortalidad representada/ en la jo- ven con alas y una palma/ señalando con una mano a Dios y represen- tando en él otro grupo la muer/te eterna, el fuego eterno, el error/ en la fª de los ojos vendados- y en último/ termino la idolatria y - los vicios que/ representan aterrados ante la presencia/ de Dios re- presentada su Divinidad en/ las figuras citadas de la Verdad, Mise/ri- cordia, Santidad, Belleza eterna,/ Justicia divina Sabiduria divina/ y la Bondad é Inmortalidad.

El grupo de Angeles á los pies del/ Señor Representa que en - la Hostia/ y en el caliz está el cuerpo y san/gre de Jesus- y el - otro grupo de/ angeles uno lleva un incensario/ y el otro la custodia donde se/ conserva el cuerpo del Señor y el incienso el/ bálsamo y - perfume que tuvo el Señor en el Sepulcro/. A. Ferrant.

IGLESIA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE



Numeración correspondiente a la cúpula central: 1.- Evangelistas
2.- Sibilas
3.- Profetas



Lám. 1.— Cúpula central de San Francisco el grande. Madrid



Lám. 2.— J. Moreno Carbonero: El Sermón de la Montaña (1886)



Lám. 3.— A. Muñoz Degrain: Santo Sepulcro (grabado sobre fotografía realizado por el artista francés Carlos Baude)



Lám. 4.— Vista general de la cúpula de la capilla Bizantina. (Centro, A. Ferrant; izquierda, A. Muñoz Degrain; derecha, J. Moreno Carbonero)