

ESCULTURAS DE JUAN PORCEL, JUAN PASCUAL DE MENA Y VICENTE RUDIEZ EN EL DESAPARECIDO RETABLO MAYOR DISEÑADO POR SABATINI PARA LOS CAPUCHINOS DEL PRADO

Antonio José Díaz Fernández
Doctor en Historia del Arte por la U.N.E.D.

Resumen

Aunque desaparecido, del retablo mayor del convento de San Antonio del Prado en Madrid, proyectado en 1785 por Francesco Sabatini (Palermo, 1721-Madrid, 1797), nos ha quedado el testimonio de tres importantes imágenes de santos capuchinos que fueron depositadas en la iglesia de San Jerónimo el Real de la misma ciudad. Representan a *San Antonio de Padua*, al *Beato Lorenzo de Brindisi* y a *San Fidel de Sigmaringa*. En este trabajo se valora el significado de esta obra retablística de fuerte carácter cortesano costeada por los duques de Medinaceli y se ha tratado de identificar cada una de aquellas imágenes, olvidadas hasta la fecha, con sus autores los escultores Porcel, Pascual de Mena y Vicente Rudiez, artistas vinculados al ámbito académico y representantes de la prolífica escultura madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII.

Palabras clave: Retablo neoclásico/ capuchinos del Prado/ Francisco Sabatini/ iglesia de San Jerónimo el Real/ duques de Medinaceli/ San Antonio de Padua/ Beato Lorenzo de Brindisi/ San Fidel de Sigmaringa/ Juan Porcel/ Juan Pascual de Mena/ Vicente Rudiez/ escultura madrileña/ academicismo siglo XVIII/ escultores del siglo XVIII.

Abstract

Despite its disappearance, from the main altarpiece of the convent of San Antonio del Prado in Madrid, projected in 1785 by Sabatini, we have been the testimony of three important images of Capuchin saints, deposited in the church of San Jerónimo in the same city. They represent *San Antonio de Padua*, *Beato Lorenzo de Brindisi* and *San Fidel de Sigmaringa*.

Here it is valued the meaning of this work of a strong courtly character sponsored by the Dukes of Medinaceli and here has been identified each one of them, all forgotten to date, with their authors the academic sculptors Porcel, Pascual de Mena and Rudiez, linked to the academic field and representatives of Madrid's fruitful sculpture of the second half of the 18th century.

Key words: Neoclassical altarpiece/ capuchins the Prado/ architect Sabatini/ San Jerónimo el Real church/ Dukes of Medinaceli/ San Antonio de Padua/ Beato Lorenzo de Brindisi/ San Fidel de Sigmaringa/ Juan Porcel/ Juan Pascual de Mena/ Vicente Rudiez/ Madrid sculpture/ 18th century academicism/ 18th century sculptors

SAN ANTONIO DEL PRADO, CONVENTO DE RELIGIOSOS CAPUCHINOS EN MADRID

Aun contando con una copiosa bibliografía relacionada con la arquitectura y las artes plásticas del siglo XVIII bajo el reinado de Carlos III, y la incidencia historiográfica sobre ciertas figuras relevantes del ámbito artístico cortesano, todavía es posible encontrar documentación reveladora sobre algún que otro proyecto artístico hasta ahora no bien delimitado a través de su correspondiente estudio histórico-artístico.

Entre vagas noticias inconexas se sabía de algunas obras que ornaban el desaparecido convento de Padres Menores Capuchinos de San Antonio de Padua de Madrid, conocido indistintamente durante casi trescientos años como "Capuchinos del Prado" o "San Antonio del Prado", en razón de la principal advocación y de su concreta localización (fig. 1), cuya fundación en 1609 fue todo un hito histórico al ser la primera comunidad conventual de esta reforma franciscana instituida en la Villa y Corte. Su establecimiento estuvo favorecido por don Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma, a instancias y con la providencial presencia en Madrid del entonces General de la Orden Fray Lorenzo de Brindisi, embajador del emperador de Alemania y del Papa ante el rey Felipe III. Su edificación en solares cedidos por el noble valido se acometió provisionalmente adaptando a la función de modesto convento el mismo edificio residencial desde 1610. Pero con la colocación solemne de la primera piedra de su iglesia en 2 de febrero de 1612, y una vez terminada y consagrada en 20 de abril de 1615, los capuchinos tuvieron casa propia en el emplazamiento elegido por el patrono dentro de su extensa finca urbana¹.

Se sabe por distintos autores de una total reconstrucción del conjunto conventual a principios del siglo XVIII, ahora bajo la protección y ya exclusivo



1. Antonio de Texeira. *Topographia de la Villa de Madrid* (detalle). 1656. Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/23233]. Señalado con el número XXI, el convento de San Antonio de los Capuchinos, en el solar donde actualmente se encuentra el Hotel Palace.

patronazgo heredado por la casa ducal de Medinaceli, cuya gran mansión palaciega se erigiría allí mismo junto al Prado de los Jerónimos, luego conocido como Salón del Prado, en cuyas proximidades se instaló a partir de 1784 la monumental fuente de Neptuno, uno de los hitos de la ordenación dieciochesca de aquel importante entorno urbano bajo Carlos III. En los siglos XVII y XVIII la gran propiedad solariega tenía como centro el propio palacete, rodeado de amplios jardines y huertas y en comunicación con tres fundaciones religiosas deudoras de su noble patrocinio y tan cercanas físicamente: el convento de Trinitarios descalzos o de Jesús (1606), el de Frailes Menores Capuchinos de San Antonio de Padua (1609), del cual aquí tratamos, y el convento de Dominicas de Santa Catalina de Sena (1610), y a cuyos templos los patronos accedían directamente desde tribunas.

De aquel siglo XVII queda la evidencia de la existencia en aquella primera iglesia conventual de un altar mayor en el que se exhibía la pintura principal que representaba a *San Antonio con el Niño*, contemplados por la Virgen y una gloria de ángeles, cuyo autor era el pintor vallisoletano afincado en Madrid Antonio de Pereda, que la realizó en fecha imprecisa y que finalmente terminó por desaparecer². Más tarde y con motivo de la orden que obligó al IX duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda, a la cesión de esta su mansión madrileña al

recién proclamado borbón Felipe V para aliviar sus lutos por la inesperada muerte de la reina doña María Luisa Gabriela de Saboya († 1714), se dispuso la reforma de la vivienda conventual al mismo tiempo que la acomodación de su iglesia para uso exclusivo como capilla real, previo el forzoso extrañamiento de la comunidad de frailes, con lo que una nueva iglesia, junto a renovadas dependencias, se empezaría a construir a partir de 5 de julio de 1715, consagrándose en 20 de noviembre de 1716, pero ya una vez abandonada la idea del alojamiento regio y con el compromiso de los promotores de restituir y proporcionar un nuevo y digno edificio a sus legítimos dueños del cual habían sido despojados inopinadamente³. Es posible que esta específica obra se hiciera a cargo o bajo la supervisión del que era desde 1702 arquitecto de las obras reales y desde 1704 pintor de cámara del rey, el artista madrileño Teodoro Ardemans (1664-1726), en razón de su ejercicio y de que su cuerpo fue sepultado precisamente en su recinto por expresa voluntad testamentaria, quizás como un gesto íntimo o vínculo personal con esta iglesia⁴.

Demolida la iglesia a finales del siglo XIX, después de resistir las exclaustaciones y desamortizaciones decimonónicas que fueron afectando al resto del conjunto conventual, de aquel templo nos ha llegado la impronta gráfica de su fachada y lonja, que estaban orientadas al norte, a la plaza luego llamada de las Cortes, hacia la Carrera de San Jerónimo, según litografía muy difundida de J. Donon-J. Cebrián (fig. 2). Exteriormente, la fábrica evidenciaba su fidelidad a los esquemas edificatorios de la arquitectura conventual madrileña del seiscientos que tan práctica se reveló a partir del prototipo del monasterio de agustinas de la Encarnación, con una elegante y armoniosa fachada en tres calles, ya tocada de remarcado adorno barroco con el resalte de sus líneas compositivas, la central más ancha y cerrada por frontón triangular con óculo guarnecido, y sobre cuya portada de ingreso había un escudo ducal y una hornacina con la estatua de *San Antonio de Padua con el Niño*, tomado en brazos y un ángel a sus pies; superada en el eje por el vano rectangular del coro alto. Una iglesia que Bonet Correa adscribe al grupo de las últimas creaciones del XVII con la variante de calles laterales con aletones y la persistencia del tipo de fachada con superficies activas⁵.

Descripción de su interior es la que extrae el Padre Carrocera de un informe arquitectónico de 1878 confirmando que se trataba de una planta en forma de cruz, de nave central de cañón seguido y dos laterales estrechas, o más bien cuatro capillas abiertas con arcos de medio punto, y nave de transepto con sus extremos bajo bóveda de cañón formando así un crucero sobre pechinas cubierto por bóveda rebajada o simple platillo. El alzado era de muros enlucidos articulados con pilastras resaltadas coronadas por una cornisa volada en donde arrancan los abovedados. La iluminación se procuraba a base de vanos con vidrieras sobre la nave y uno más sobre el coro. Se dice sin más detalle que los muros del presbiterio están estucados y "tienen algunas pilastras de mármol" mientras que el piso es de "alabastro y pizarra"⁶. Hasta es probable que con la reedificación de principios



2. J. Donon y J. Cebrián. *Iglesia y convento de Capuchinos de San Antonio del Prado*. S. XIX. 370 x 270 mm. Madrid, Museo de Historia.

del siglo XVIII se reamueblara el presbiterio para seguir luciendo la importante pintura de Pereda con otras aportadas por Antonio Palomino y con "la obra de escultura para adorno de las pinturas del altar mayor y demás del retablo" a cargo de Alberto Churriguera desde 1716⁷. También parece estar confirmado que pudo hacerse una imagen de talla del titular con destino al altar mayor, dentro de una hornacina de adorno barroco, de lo cual da inequívoca prueba un dibujo votivo de 1722, que firma el pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (hacia 1668-1736), hoy conservado en el Museo del Prado⁸.

EL RETABLO MAYOR DE FRANCISCO SABATINI

Con todo ello, ya avanzado el siglo XVIII un deterioro creciente del retablo mayor preexistente obligaría a los patronos a considerar su sustitución y remodelación ante un evidente peligro de ruina del maderamen, dictaminada efectivamente por el entonces arquitecto municipal Ventura Rodríguez, ya inmerso en la gran obra del nuevo Palacio Real, a las órdenes de Juarra primero y Sachetti después, sucediendo a éste tras su muerte en 1764 en la dirección de las mismas⁹; y quien intervino igualmente en la reforma de la escalinata de acceso a la lonja de la iglesia conventual con un proyecto de 1770 cuyo dibujo se conserva¹⁰.

No obstante, tal renovación interior vino a producirse a finales de la centuria, con lo que en su recorrido de 1776 por las iglesias madrileñas, Antonio Ponz todavía reseña del interior de la conventual de San Antonio de Padua la pintura de Pereda en el altar mayor, al tiempo que cita otras como las dos de Lucas Jordán en el presbiterio, las dos copias, una de Velázquez y otra de Veronés, en el crucero y cuyos originales estaban en El Escorial, un cuadro que atribuye al estilo de Jordán representando a *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa* en un altar del crucero y a los pies de la iglesia una *Sacra Familia* de Manuel Castrejón; y en la sacristía reconoce varias pinturas de Francisco de Solís¹¹. Sin embargo, con la tercera y última edición del tomo de Madrid impreso en el año 1793, el erudito abate pudo haber actualizado su información respecto a esta iglesia si es que llegó a ver terminada la construcción de su nuevo retablo mayor tan acorde al gusto ilustrado y ejemplo de ornato a seguir para la renovación de muchas iglesias de la Corte, hecho que habría sido de su entera satisfacción estética pero que por desconocida razón quedaba silenciado para el lector de sus cartas¹².

Afortunadamente para nuestro interés, esta omisión fue suplida en un noticiario madrileño de la época, cuya edición impresa de febrero de 1786 se hace eco precisamente de tal primicia, ocurrida en diciembre del año anterior, bajo el epígrafe "Descripcion del Retablo nuevamente construido en la Iglesia de S. Antonio del Prado"¹³. Este valioso testimonio contemporáneo nos sitúa frente a una obra que no parece haber sido considerada como muy relevante dentro del panorama retabístico del último tercio del siglo XVIII en Madrid, pese a la significación artística del proyecto y la primordial intervención del arquitecto italiano Francisco Sabatini en la concepción y delineación del mismo. Es cierto que esta fuente impresa ha sido bien conocida y aprovechada en el siglo pasado y antes por algunos autores como Capmany, Cavestany, Velasco Zazo y Margarita Estella, quienes haciendo mención de este texto descriptivo y publicando lo más de su contenido desvelan suficientes datos que han sido sólo aprovechados según la finalidad de su investigación, y entre los cuales nosotros trataremos de retomar los más pertinentes para afrontar el presente estudio¹⁴.

Por tanto, en el Madrid de Carlos III (1759-1788), en un período abierto tras la publicación de las Reales Órdenes de 1777, que pretendían prohibir la construcción de retablos y altares en madera, que promulgaba los preceptos estéticos establecidos dentro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que instruía en nuevos métodos y técnicas artísticas, el nuevo retablo para el convento de Capuchinos de San Antonio del Prado se erigiría dentro de las exigencias académicas con actuaciones bien controladas durante el proceso de planteamiento y dirección y ya en el de ejecución en manos de artífices de suficiente acreditación dentro del panorama cortesano¹⁵. Bajo el celo del XII duque de Medinaceli y Santisteban, don Pedro de Alcántara Fernández de

Córdoba y Moncada (1730-1789), y su segunda esposa, doña María Petronila de Alcántara Pimentel y Cernesio, patronos de la iglesia y convento, la intervención sufragada por ellos se habría iniciado con el peritaje del ya envejecido retablo por parte de Ventura Rodríguez, que dictaminó su ruina y aconsejó su inminente apeo. No obstante, para la nueva obra el encargo recayó en el arquitecto mayor de las obras de palacio, el entonces Mariscal de Campo don Francisco Sabatini, quizás no sólo por el relegamiento al que se vio sometido el arquitecto español dentro de palacio, sino por el motivo mismo de su propio fallecimiento en agosto de 1785¹⁶.

El planteamiento de la nueva obra estaría muy condicionado al espíritu de manifiesta pobreza siempre defendido por la regla capuchina, por lo que el arquitecto italiano se limitó a diseñar lo que era, según lo sintetiza el referido texto, un "faxado de escayola imitando á mármoles". Es decir, Sabatini revestiría el frente del presbiterio con un sencillo simulacro de retablo, estructurado en un único cuerpo y subdividido verticalmente en tres calles a base de pilastras y elementos de orden arquitectónico que sustentarían un potente entablamento y si acaso, rematado por su correspondiente frontispicio recto y tal vez abrochado en el centro por un sol de rayos o dando cabida a un discreto frontón partido y su rompimiento de gloria. El arquitecto hubo de pergeñar una suerte de retablo quizás un tanto plano, de escasa proyección, la suficiente para dar relativa profundidad a las cajas de las imágenes, y ajustado al marco ortogonal de la capilla mayor que se cerraba bajo típica bóveda de cañón de tres paños con lunetos. Estaría realizado exclusivamente como una obra ligera o armazón líneo subyacente posteriormente engrosado en bruto y finalmente recubierto de rico estuco jaspeado, eso sí, bien tratado en colorido y pulimento, abandonando así el uso de la madera labrada y dorada como el material constructivo tradicional de décadas inmediatamente anteriores y ofreciendo una alternativa económica a un más costoso empleo de escogidos mármoles.

Como director técnico de toda la obra actuó José de la Ballina, aparejador del Real Palacio de Madrid y fiel subordinado del propio Sabatini, mientras que en la realización material trabajaron los estuquistas o escayolistas florentinos hermanos Domingo y José Brilli, probados especialistas en esta materia decorativa que realmente estaba en plena aceptación dentro de los variados proyectos ornamentales desplegados en los propios salones reales¹⁷.

Para mayor suntuosidad, al retablo se anteponía un importante y lujoso mueble litúrgico consistente en una mesa de altar realizada en ricas maderas ensambladas por el artífice Dionisio Aguilar, a base de dos mensulones o cartelas de original gusto. Encima montaría un tabernáculo con su media naranja, formado de pilastras y ocho columnas de orden compuesto, sobre las que descansaban niños de escultura con atributos de la Pasión, y por remate, una figura de la *Resurrección*, obra, se apunta en el texto, del "estudioso escultor" Vicente Rudiez. Todo ello

dorado y pintado al óleo imitando distintas piedras preciosas y perfeccionado por el pintor y dorador Antonio del Peral. La labor de talla era del adornista real de origen inglés Jorge Balce, mientras que las aplicaciones y elementos de bronce se debían al bronceador José Giardoni (en el texto, dicho "Piardoni"). Se trata de todo un elenco de prestigiosos artistas compenetrados en un equipo multidisciplinar ya bien experimentado en labores idénticas que junto a Sabatini se encuentra en tantas actuaciones que tienen lugar en la selecta decoración interior de los palacios reales de Madrid, El Pardo y Aranjuez bajo las exigencias y real gusto de Carlos III, formando parte de los especializados talleres artísticos al servicio de su real persona¹⁸.

Así mismo, tan provechosa descripción pasa a referir el contenido iconográfico del retablo, dispuesto como una fachada o frente en el que se abrían tres hornacinas destinadas únicamente a esculturas policromadas. En la principal o central se situaba la imagen de *San Antonio de Padua*, titular de la iglesia, mientras que ocupaban la del Evangelio la imagen del *Beato Lorenzo de Brindisi* y la de la Epístola la de *San Fidel de Sigmaringa*. Si de la efigie principal no se menciona nombre alguno, en cambio, de las compañeras el noticiario cita expresamente como sus autores a Juan Pascual de Mena "Director ordinario y general que fué por su profesion en la Real Academia de S. Fernando" (expresión que señalaba que ya había fallecido) y a Vicente Rudiez, respectivamente.

La reforma de Sabatini afectó igualmente a todo el presbiterio en cuanto a la referida labor de estucado para guarnecer en el tercio central de la bóveda un cuadro de la *Encarnación del Hijo de Dios* (colección duques de Osuna. Fig. 3), pintado por Francisco de Goya, de quien se dice era académico de mérito de las tres nobles artes, exponiendo así el asunto figurativo principal adoptado por la provincia capuchina de Castilla como emblema propio. A su vez, en los lunetos laterales figuraban también pintados dos escudos de armas en relieve, uno el de la Orden Franciscana y otro el de la Casa de Medinaceli. Es decir, los elementos icónicos estaban ya determinados dentro de un sencillo programa de identidad religiosa de la regla capuchina y quedaban encargados a artistas vinculados plenamente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en este caso, un anciano profesor de escultura al final de su fecunda carrera como Pascual de Mena y otros reconocidos artistas todavía en plenitud de la suya como los citados Rudiez y Goya.

El curioso documento hasta aquí examinado data la consagración de este retablo el día 8 de diciembre de 1785, estrenado además con misa de *Te Deum* y el consiguiente sermón panegírico pronunciado ese mismo día por el R. P. Definidor Fr. Francisco de Villalpando, que también fue impreso en Madrid al año siguiente. Si se toman sus palabras, en él se hace uso de la retórica todavía barroca para elogiar en paralelo la renovación espiritual del voto a la Inmaculada Concepción de María y la reconstrucción material de una obra acogida con honda



3. Francisco de Goya y Lucientes. *La Encarnación*, 1785. Óleo sobre lienzo. 300 x 182 cm. Espejo (Córdoba), colección duques de Osuna.

gratitud y profunda actitud religiosa por la comunidad capuchina, impulsada por el gesto magnánimo y piadoso de sus promotores los duques y conducida por la inteligencia y el nuevo gusto clasicista establecido en las artes bajo los auspicios reformistas del soberano, sin dejar de ponderar la hábil y exquisita mano de los artífices del real palacio y la sabiduría puesta en su disposición y dirección. Todo un elogio aderezado de curiosos detalles y apreciaciones personales del predicador que advierten del impacto emocional y visual de aquella obra retablística y su evidente motivación devocional, que no era otra que la de dar digno asiento a una nueva imagen titular del venerado San Antonio de Padua y a dos de los santos de mayor significación para la historia del propio convento y orden, el fundador de la propia casa madrileña, el Beato Lorenzo de Brindisi, y el santo protomártir misionero de propaganda fide, el alemán Fidel de Sigmaringa.

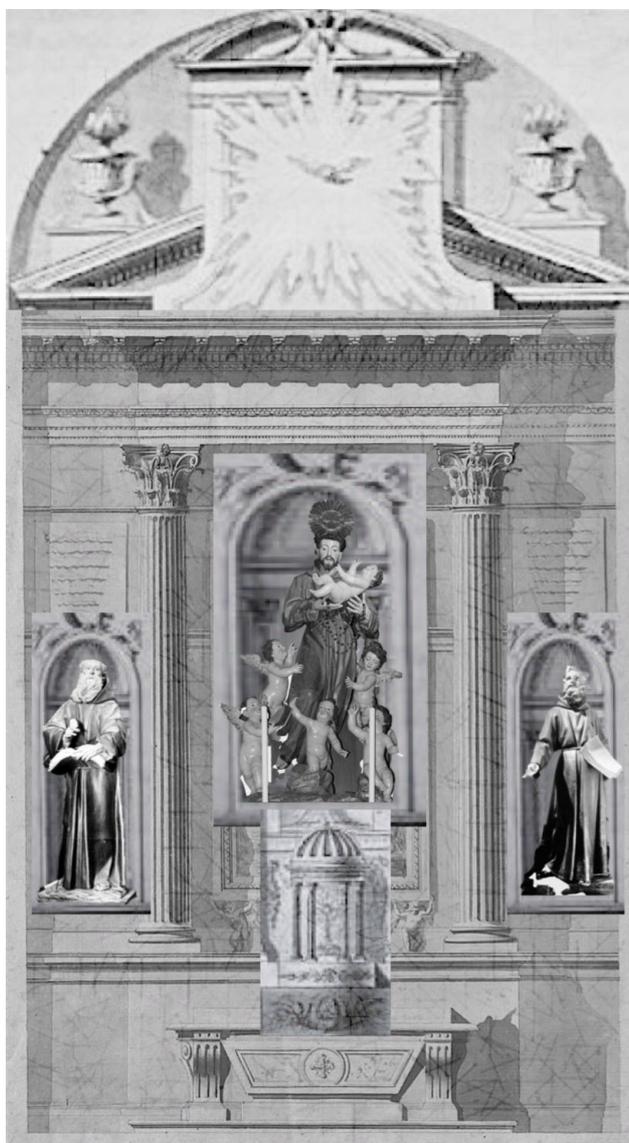
El autor del sermón celebra sin disimulos la erección del nuevo retablo para desacreditar el aspecto y calidad del viejo como un mal artístico generalizado en su tiempo, dado que el "Altar mayor de esta Iglesia, que se levantó ya muy entrado este Siglo, se deterioró é hizo inserbible (...) trabajado segun el mal gusto del tiempo, que aparece y se descubre en todas las obras coetáneas de la Corte: consistiendo en una mole ó máquina pesadísima, llena de impropiedades, y con los vicios de una arquitectura desarreglada y de capricho..."¹⁹, mientras que por el contrario, en el que se inauguraba

"Se vén pilastras, cornisas, arcos, adornos, relieves que asemejan é igualan los jaspes y mármoles: se vé un Tabernáculo primoroso que en sus maderas preciosas, en sus embutidos y colores, en su corte gracioso, en el ayre y disposicion de sus piezas, presenta un aspecto que encanta, y hace un efecto el mas agradable: se vé un excelente Quadro de la Encarnacion, que con las Armas de la Orden y de nuestros Patronos á los lados, corona el Altar, debiendosele este lugar tan eminente por ser María Santísima en este Misterio Patrona de la Provincia, de que es cabeza este Convento: se vé un enlosado sobresaliente y vistoso por la hermosura de las piedras exquisitas de que está formado, y se han traído de parages remotos; y principalmente se vé en todo un gusto el mas fino, una sugesion y arreglo á orden, que puede servir y sin duda servirá de modelo para las obras de esta clase que se hagan en lo sucesivo".

En definitiva, y con general asentimiento de promotores y beneficiarios, se estima la grandeza formal de la obra y el orden, armonía y proporción aplicado al conjunto, así como se encarece el trabajo delicado y minucioso de las distintas partes y su conjunción dentro del todo. También como algo doctrinario en la mentalidad artística de los academicistas e ilustrados, esta exquisita obra se auguraba como ejemplo y modelo de un nuevo arte que debería imponerse inexcusablemente para decoro de los templos madrileños.

Para relacionar artísticamente la ejecución del conjunto retablístico de los capuchinos del Prado, del arquitecto Francesco Sabatini se sabe que como proyectista de retablos fuera del entorno palatino es el autor del desaparecido grupo de tres retablos en estuco de La Puebla de Híjar (Teruel) de 1771, como una variación del que había concebido a su vez para la iglesia franciscana de San Pascual de Aranjuez para acoger grandes lienzos de pintura²⁰. Mucho más se sabe del retablo mayor de la catedral de Segovia, construido entre 1767 y 1776, su obra más conseguida y paradigmática en este género, rica en materiales marmóreos y con despliegue escultórico a cargo del artista murciano Alfonso Giraldo Bergaz²¹. Pero también es conocido que por encargo de Carlos III proyectó el retablo mayor de los teatinos de San Cayetano de Madrid, hacia 1771, obra ambiciosa y rica que luego no se llevó a efecto²². Igualmente, a Sabatini se debe el conjunto arquitectónico del convento vallisoletano de San Joaquín y Santa Ana (1781-1787), así como el diseño de sus seis retablos laterales, en los que pintaron a la par Francisco de Goya y Ramón Bayeu, y el retablo mayor para acoger un grupo escultórico de la *Sagrada Familia*, de autor anónimo y algo tocado de aire rococó²³. Y, por supuesto, confirmado está que fue el encargado por los duques de Medinaceli de proyectar la reforma del presbiterio de la iglesia del convento madrileño de San Antonio del Prado con un retablo nuevo, una obra ya de 1785 de la que se desconoce su verdadero aspecto al no conservarse el edificio que la albergaba y que se diseñó para un estricto y austero programa escultórico, una vez desechado el viejo lienzo barroco de Pereda y su recargado aparato ornamental. El retablo resultaría una obra sumamente correcta y bastante aparente dado el uso del estuco jaspeado, si bien poco ostentosa y de escaso carácter arquitectónico por su inequívoca planitud, aunque de gran empeño y riqueza decorativa como un jalón más de los diversos programas ornamentales asignados a los talleres y operarios reales. Una actuación promovida y costeada por los duques de Medinaceli, que a través de esta empresa artística de interés particular y piadoso participaban del estatus áulico reservado a las obras palatinas al valerse fácilmente de artífices al servicio exclusivo del rey, demostrando así una fuerte implicación de personajes poderosos de la alta aristocracia en el desarrollo de los programas ilustrados impulsados por la monarquía a través de las relaciones de poder y sus potenciales y efectivas influencias²⁴.

Se hace difícil proponer un dibujo hipotético del aspecto que pudo tener este retablo capuchino, y con ello tratar de identificar hacia qué modelo conocido se orientó su composición arquitectónica, o qué elementos del repertorio decorativo del propio arquitecto se adoptaron en el mismo. Pero sirva el intento únicamente para visualizar el aspecto de conjunto y la plausible distribución de las esculturas (fig. 4). Si hemos de acordar la evidencia de su esquema tripartito, la formulación hubo de establecer con criterios de suma simplicidad, como gesto hacia los beneficiarios, un retablo derivado tal vez de las pautas rectilíneas sugeridas en el modelo del retablo segoviano en cuanto a construcción recurrente pero



4. Hipotesis de reconstrucción de retablo mayor de los Capuchinos del Prado de Madrid según proyecto de Francesco Sabatini, 1785.

condicionado por un programa escultórico integrado dentro de tres hornacinas de medio punto que ya lo aproximaría al tipo de retablo neoclásico que se alza, por ejemplo, en la iglesia del hospital franciscano de la V.O.T. de Madrid, algo posterior a este de capuchinos. Es obvio que el retablo mayor de San Antonio del Prado pudo derivar hacia un conjunto desornamentado y donde como compensación fastuosa ocupó lugar relevante por su magnificencia el artístico altar y tabernáculo, elemento funcional y compositivo que también surge preeminente bajo la hornacina principal del retablo mayor de la iglesia de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, retablo que acusa la falta de cualquier otro exorno que altere la pautada austeridad arquitectónica.

LAS TRES ESCULTURAS Y SUS AUTORES

Desaparecidos edificio y retablo y con ello desvaída totalmente su memoria, por el contrario, las tres esculturas que albergó en sus hornacinas subsistieron afortunadamente, depositándose junto a otras de igual procedencia, en la iglesia de San Jerónimo el Real, o de los Jerónimos, de Madrid, a donde fueron trasladadas una vez clausurada y demolida la iglesia capuchina en 1890. A la vez que la interesante pintura de Goya, una vez desprendida de la bóveda, recalaba por su parte como herencia patrimonial en la Casa de Osuna que la trasladó a la villa de Espejo (Córdoba) y finalmente al palacio de Sevilla²⁵. Esculturas que estuvieron siempre a merced de las vicisitudes provocadas por las órdenes políticas de exclaustación, incautación y la posterior restitución de la iglesia a sus patronos, que la mantuvieron abierta al culto por bastante tiempo.

Este trasiego de obras queda reflejado en las distintas actuaciones que se siguieron respecto al intento de salvaguarda de su patrimonio artístico, y más en concreto, en relación con las varias esculturas que poseían los capuchinos en las estancias conventuales, de las que se hizo cargo en parte la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sirva de ejemplo esclarecedor el caso de una de aquellas otras imágenes, la de *San Félix de Cantalicio*, que ya ha sido recientemente identificada y localizada, atribuida acertadamente al escultor madrileño de origen asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron (1663-1732) y datada en 1713²⁶. Precisamente, un documento de los aportados por Cano Sanz en su investigación relaciona las obras de escultura recogidas en 1836 y que se devuelven a la iglesia de los capuchinos del Prado dos años más tarde; y donde quedan identificadas sin lugar a dudas las tres principales aquí estudiadas, tratándose de "San Antonio de Padua, tamaño natural, con el Niño Dios en los brazos y cinco Angelitos que le sostienen en el aire (...) San Fidel de Simaringa (sic) del tamaño natural con una palma y tres coronas (...) El Beato Lorenzo de Brindis del tamaño natural en actitud de escribir..."²⁷. Ciertamente es que en 1927 Tormo identificó en el coro alto de la iglesia de San Jerónimo el Real "imágenes, algunas excelentes, procedentes de los Capuchinos del Prado, de San Fidel (?), San Diego, San Buenaventura y otros dos indescifrables santos capuchinos"²⁸. A partir de aquí la suerte de aquellas esculturas ha sido diversa e incierta para algunas.

Pero antes de pasar al análisis formal de las mismas y para comprender algo más sobre la gestación de las tres principales imágenes que aquí documentamos, hay que puntualizar que antes de ser destinadas en 1785 a formar parte del nuevo retablo mayor, éstas y alguna otra ya estaban en posesión de los frailes capuchinos según conocemos a través de la oportuna noticia publicada sobre los actos de beatificación del fundador Lorenzo de Brindisi (†1619), una vez expedida su

bula por el Papa Pío VI el día 23 de mayo de 1783²⁹. De la lectura de esta tercera fuente impresa no se infiere que la iglesia capuchina contara todavía con un retablo nuevo, pero es sumamente ilustrativa la descripción del consiguiente ornato para solemnizar este acontecimiento y ofrecer los obligados cultos, que se sucedieron en Madrid durante dieciséis días a partir del 2 de julio de 1784.

En tan jubilosa ocasión, para el adorno interior de la iglesia y capillas se alzó un extraordinario aparato de cortinajes de seda, formando arcos, pabellones, con cornucopias y trabajos florales ejecutados expresamente por las monjas bernardas del Sacramento que daba teatral y decorativo abrigo a un altar mayor, sin duda efímero, dividido en tres calles que presentaba seis imágenes, todas ellas de talla, que pasan a ser enumeradas. Así, en el nicho del cuerpo superior se alojaba una *Inmaculada Concepción*, flanqueada por dos ángeles bajo pabellón de flores artificiales; en el cuerpo central y en sus tres hornacinas, la del medio era para la inexcusable imagen del enaltecido *Beato Lorenzo de Brindisi* "de talla de cuerpo entero, adornada de una delicada y primorosa diadema y cordon de plata, oro y flores de talco..."; la del Evangelio, para la imagen de *San Fidel de Sigmaringa* y la de la Epístola para la de *San Félix de Cantalicio*. En el cuerpo inferior mantenía otros dos nichos donde una imagen de *San Francisco de Asís* y otra de *San Antonio de Padua*, se situaban a ambos lados del sagrario y su gradería central. Aún más sustancial que la breve descripción es que cada una de las menciones es apostillada con el nombre de su autor. Mientras se desconoce autor para la *Inmaculada* y se ignora el del *San Francisco*, la del *Beato Lorenzo* se anota estar "construida por D. Juan Pasqual de Mena en este presente año", la de *San Fidel* "construida por D. Vicente Rudiez tambien en este presente año", la de San Félix "construida por D. Juan Roldán (sic) á mediados de este siglo" y la de *San Antonio* "construida por D. Juan de Villanueva á principios de este siglo"³⁰. Por tanto, aquí se ve que la imaginería de la iglesia se habría renovado sumando dos nuevas esculturas realizadas y estrenadas para la ocasión.

Era preciso traer a colación este testimonio escrito puesto que aquí se demuestra la trascendencia dogmática que tenía el repertorio escultórico tan representativo de los fundamentos e integridad de la regla capuchina y que sin duda fue conformado intelectualmente por el citado Fr. Francisco de Villalpando (1740-1797), gran predicador y escritor ilustrado también autor de un controvertido tratado filosófico finalmente aprobado por el Consejo de Castilla en 1779 para impartir en las universidades españolas³¹. Sin duda, el interés de los duques de Medinaceli por fomentar y renovar el culto en esta iglesia de su patronato fue primordial para la realización del retablo mayor, que dejaron artísticamente en manos de Sabatini y sus colaboradores, como asimismo es más que probable que ellos también hubieran influido en el previo encargo de las imágenes requeridas y en la elección de sus cualificados escultores, estando ya entregadas en los primeros meses de 1784 por Pascual de Mena y por Rudiez las dos de su mano.

A partir de aquí, el estudio artístico de estas tres obras concretas puede llevarse a cabo dado el interés que revelan. Una de ellas con la realidad de su existencia y las otras dos con la eventualidad del testimonio fotográfico, lo que en cualquier caso hace posible su examen para ampliar el conocimiento de la escultura madrileña y cortesana del último cuarto del siglo XVIII, dado que es un momento crítico en el que el neoclasicismo se prefiguraba como un estilo abocado al concepto monumental y bello de la imagen. Y, por esa misma razón, se hacía determinante en la renovación de las representaciones religiosas, ya suficientemente desbarroquizadas por el dominante academicismo oficial. Y puesto que la producción de imágenes para altares y retablos no cesó en las dos últimas décadas del siglo XVIII, incluso se mantuvo inexcusablemente en todo el primer tercio del XIX, para reponer en muchos casos y con inmediatez las pérdidas acarreadas por la ocupación francesa de 1808-1814, esto permitió mantener en activo a las nuevas promociones de escultores de la Real Academia de San Fernando de Madrid en sus encargos para iglesias.

Por tanto, las tres imágenes que embellecían el neoclásico retablo mayor de los Capuchinos del Prado son las que ahora nos ocupan, y por este orden: *San Antonio de Padua con el Niño*, *Beato Lorenzo de Brindisi* y *San Fidel de Sigmaringa*³².

IMAGEN DE SAN ANTONIO DE PADUA CON EL NIÑO, ATRIBUIBLE A JUAN PORCEL

En primer lugar analizamos la imagen que era advocación del convento capuchino del Prado, que pasó a presidir el nuevo retablo mayor de Sabatini en sustitución de la pintura de Pereda que hasta entonces daba identidad al templo. Es la escultura de *San Antonio de Padua*, cuyo autor no se menciona en ninguna ocasión en los documentos manejados, a diferencia de las otras dos imágenes compañeras³³. Hoy, esta talla policromada recibe culto en la iglesia de San Jerónimo en un retablo neogótico de capilla propia (fig. 5). Se abre cierta controversia en cuanto a los resultados de una inevitable comparación de la talla actual con la que se nos revela en el dibujo para la estampa de 1722, que sabemos por lo hasta aquí expuesto que era obra del escultor de origen asturiano Juan de Villanueva y Barbales (1681-1764), según la noticia de 1784 que así lo confirma. Una obra, por otra parte, aparentemente inadvertida dentro de la producción de este escultor y cuya consideración proponemos aquí como nueva aportación a su catálogo, y lamentando que la imagen posiblemente ya no exista³⁴ (fig. 6).

Se hace necesario comparar ambas imágenes, dibujo y talla, para evidenciar que no hay una correlación exacta entre ellas aún bajo la apariencia de una misma composición y visión de conjunto. Las pequeñas diferencias son apreciables entre ambas imágenes con un análisis detenido de los principales rasgos formales y otros detalles de la figura principal, aunque la idea compositiva responda, como



5. Juan Porcel (aquí atribuido). *San Antonio de Padua*. Madera tallada y policromada. Madrid, Iglesia de San Jerónimo.



6. Juan Vicente de Ribera (pintor). *San Antonio de Padua*. 1722. Lápiz negro, pluma y aguadas pardas y negras sobre papel verjurado. 306 x 200 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado. (D165).

queda dicho, al mismo modelo del santo extático, elevado por el grupo de ángeles a sus pies y en un movimiento muy similar de inclinación también subrayado por casi idéntico juego de pliegues en el hábito. De modo que no rechazamos que una se inspire en la otra y se establezca así la continuidad de un modelo iconográfico muy imitado a lo largo del siglo XVIII en las escuelas escultóricas y con sus presumibles variantes que lo han terminado por popularizar. Sin embargo, la talla existente nos presenta a un franciscano joven de terso rostro pero con barba, un peculiar accesorio que parece ser la norma iconográfica para los frailes menores capuchinos a la hora de reconocer y presentar el aspecto hermoso del popular santo portugués. Y su torso y cabeza aparecen más frontales y no levemente girados y algo inclinados como sí lo están en el dibujo. Mantiene las manos abiertas y encontradas al mismo nivel para recibir al Niño Jesús, en figura sobrepuesta, desnudo y tumbado, mientras que en el dibujo el brazo izquierdo del santo es el

que acuna el cuerpo del Niño, envuelto en una sabanilla, y la mano derecha apenas toca su piececillo. El rostro parece más afinado en la escultura que lo es en la figura del dibujo. También, aunque repetida en cuanto al número de cinco ángeles y su distribución espacial, la peana difiere notoriamente en las posturas y actitudes de cada una de las figuras, que en la talla actual se muestran completamente desnudas, aunque portando los mismos atributos materiales de su iconografía: el libro y el tallo de azucenas (no repuesto). En definitiva, la figura del santo se haya en un equilibrio extremo con el solo apoyo de su pie izquierdo tras el angelito central, en un logrado efecto casi aéreo. Este recurso de imagen ligera también se aprecia con evidencia en el dibujo y, por tanto, lo tendría la talla original a la que representa.

En nuestra opinión se trata de imágenes parecidas, pero no iguales y es plausible entender que el *San Antonio de Padua* obrado por Villanueva a principios del siglo XVIII, del que viene a ser reflejo el expresado dibujo, no pudo estar presente en el nuevo retablo mayor terminado en 1785, aunque la imagen hubiera servido meses antes para los cultos en la celebración de 1784. Hemos de pensar que esta era una vieja talla que no aprovechaba para presidir el proyectado altar mayor y se encargó una copia nueva más acorde con el espíritu capuchino y, ante todo, por el deseo de modernizar y armonizar con el flamante retablo mayor, que se había convertido en logro y sello material de la comunidad capuchina al estar trazado por Sabatini bajo los nuevos preceptos estéticos.

Con este propósito de renovación formal era necesario aportar obras de arte del momento y de artistas acreditados para ello. Por tanto, este *San Antonio de Padua* que vemos ahora en los Jerónimos sería obra de alguno de los escultores de la segunda mitad de la centuria, discípulos de la Academia, y así lo considera Tormo al datar la obra hacia 1800 calificando la imagen de notable³⁵. Incluso se ha querido ver en concreto una influencia del arte más depurado de Juan Pascual de Mena, a quien a veces se ha querido atribuir la talla, lo que hace indudable que su autor es un escultor que asimila las enseñanzas académicas plenamente consolidadas ya en la segunda mitad del siglo XVIII, pero que lejos de huir de la tradición barroca, retoma modelos muy característicos y vistos en el arte madrileño, quizás por su popularidad en la piedad religiosa, pues ejemplos muy similares se conservan aún en algunas iglesias de la ciudad³⁶. Bien es cierto que el mismo Pascual de Mena labró antes de 1780 un *San Antonio de Padua* sobre trono de nubes y teatral peana con varios ángeles para la iglesia de los Santos Justo y Pastor, llevado a la estampa y que se conserva hoy en la Nunciatura Apostólica de Madrid³⁷ (fig. 7).

Es más que probable que el modelo exitoso de referencia fuera el mencionado *San Antonio de Padua* creado por Juan de Villanueva hacia 1722, y ahí están entre los mejores conservados el *San Antonio de Padua* de la iglesia castrense del Sacramento y el de San Nicolás de los Servitas, todavía anónimos, aunque se sugieren atribuciones más o menos convincentes pero nunca sólidas³⁸. En cuanto



7. Miguel Gamborino (grabador). *San Antonio de Padua*. Hacia 1780. Talla dulce, 302 x 178 mm Madrid, Biblioteca Nacional de España (INVENT/14213).

a la particularidad iconográfica del rostro barbado, que a veces induce a confundirlo con San Francisco de Asís, esto responde a una visión del santo taumaturgo portugués como persona más madura y forjada, lejos de representaciones juveniles e incluso aniñadas y barbilampiñas. Y hay que decir que esta representación tiene un precedente escultórico sin duda en el *San Antonio de Padua*, tenido también por un San Francisco, del convento de capuchinas de Nava del Rey (Valladolid), de cuya atribución a Luis Salvador Carmona discrepa Tabar Anitua, pues es cierto que tanto el tratamiento de paños como el tipo de belleza masculina apuntan al estilo artístico de Juan Pascual de Mena en su etapa madura en torno a 1760³⁸ (fig. 8).

El *San Antonio de Padua* de los Jerónimos es una representación de explícita iconología que tampoco excluiría de su autoría al mismo Vicente Rudiez, pues ¿por qué no pudo ser solicitado por los patronos para labrar una segunda imagen, la principal, con destino al retablo recién levantado? Algo posible habida cuenta de la relación que el artista continuó manteniendo con la Casa de Medinaceli en

años posteriores. Es evidente que tan nobles comitentes participaban socialmente en los círculos culturales y artísticos del momento y bien pudieron demostrar abiertamente sus preferencias hacia uno u otro escultor dado el amplio plantel de artistas acreditados en Madrid en el último cuarto del siglo XVIII, formados principalmente en los estudios de la Real Academia de San Fernando⁴⁰.

Sin embargo, la atribución más plausible surge cuando se compara esta imagen de los Jerónimos con un *San Antonio de Padua* de la iglesia de monjas mercedarias descalzas de don Juan de Alarcón, que Tormo alcanzó a ver en su retablo antes de su desaparición en 1936, calificándolo de "notable grupo escultórico" y señalando a Porcel como su autor; y de la que ha quedado testimonio gráfico en el Archivo Moreno⁴¹ (fig. 9). Aquí las coincidencias entre ambas imágenes pueden ser hasta sorprendentes empezando por la misma peana, con un similar suelo rocoso sobre el que parecen repetirse los cinco niños, tanto en la colocación piramidal a los pies del santo así como en cada uno de sus movimientos, sus actitudes mórbidas y sus fisonomías, pero principalmente atendiendo a los aspectos formales de la figura del santo, de serena actitud, aunque su rostro no luzca la recortada barba y vista distinto tipo de cogulla, pero mostrando un tratamiento compositivo muy cercano. Lo cierto es que Sánchez Cantón ya avanzó la posible autoría de Juan Porcel sobre la imagen del *San Antonio de Padua* de los Jerónimos aun cuando recalca que esta indicación no fuera respaldada por Tormo, quien, como queda dicho, sólo se limita a identificar la imagen como procedente de los Capuchinos y a dar un margen ante quem a su datación⁴².

Considerada la atribución y de pertenecer la imagen de *San Antonio de Padua* de los Jerónimos al escultor Juan Porcel, este la debió labrar en 1785 para tenerla entregada justo a tiempo de la inauguración del retablo mayor de los capuchinos de su advocación, consagrado como queda dicho a principios del mes de diciembre de ese mismo año. Se ha querido individualizar el estilo de Porcel como marcadamente salcillesco, pero esta imagen de *San Antonio de Padua* no desmiente la profunda deuda con el academicismo madrileño, teniendo en cuenta la larga carrera profesional desarrollada por Porcel en Madrid y la forzosa asimilación de una estética homologada por la institución académica.

Del escultor Juan Porcel Tomás, discípulo aventajado de Francisco Salzillo, es poco lo que sabemos de su vida y trayectoria. Se supone que nacido hacia 1727, se formó primero con el gran imaginero murciano y luego con el arquitecto y escultor levantino Jaime Bort en las obras pétreas de la fachada de la catedral, trabajando también imágenes para cofradías y devociones de Cartagena y Murcia antes de 1749⁴³. En este año estaba ya en Madrid para sumarse a la legión de escultores que habrían de esculpir las estatuas de reyes del Palacio Real, entrando a las órdenes de Felipe Castro⁴⁴. En este mismo taller tuvo por compañeros a Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Juan de León, Clemente Mata y Lobo, José López y Alejandro Carnicero, aunque conocería igualmente al resto de



8. Juan Pascual de Mena (aquí atribuido). *San Antonio de Padua*. Madera tallada y policromada. Nava del Rey (Valladolid), convento de Madres Capuchinas.



9. Juan Porcel. *Retablo de San Antonio de Padua* (destruido). Madera tallada y policromada. Iglesia de mercedarias de don Juan de Alarcón. Fotografía conservada en el IPCE, Archivo Moreno [nº inv. 36077_B].

escultores de palacio, los dirigidos por Juan Domingo Olivieri, como Luis Salvador Carmona, Juan de Villanueva, Alonso de la Grana, Felipe del Corral y otros más veteranos como los franceses Humberto y Antonio Dumandré. Algunos de los cuales ejercerían como probados profesores en los estudios de la recién fundada Real Academia de San Fernando en 1752⁴⁵.

De Porcel como imaginero en Madrid hemos mencionado oportunamente la magnífica talla ya perdida de *San Antonio de Padua* de las monjas de don Juan de Alarcón, desconocida su fecha, pero su obra más celebrada fue sin duda el *San Francisco en éxtasis* que realizó para la capilla de la Venerable Orden Tercera (V.O.T.) de la iglesia de franciscanos descalzos de San Gil que pereció en 1936 dentro de la iglesia de San Fermín de los Navarros, a donde había llegado desde la iglesia de teatinos de San Cayetano, su primera parada tras los traslados desamortizadores, y que al ser citada ya por Ponz en su edición de 1776 es posible datarla antes de esa fecha, incluso casi veinte años antes a tenor de una estampa votiva del grabador Palomino que la reproduce en 1758 con toda fidelidad⁴⁶. Alguna imagen más atribuye Tormo al escultor Porcel como el "gracioso grupo" de *San Antonio dormido con el Niño* en la capilla del Palacio Real y el *Ángel de la Guarda*, copiando a Cano, de la enfermería de la V.O.T., iglesia donde además se le puede sumar, según Nicolau Castro, el *San Rafael* de igual factura⁴⁷. Residiendo en Madrid, su nombre ya aparece en los listados de los talleres reales desde 1749 siendo obras suyas las estatuas de *Eurico* (en la plaza de Oriente), *Mauregato* (no localizada) y *Alfonso I* (en el palacio real)⁴⁸.

También un documento testamentario sitúa a Porcel en septiembre de 1757 en la tasación e inventario de bienes de la duquesa viuda de los Arcos para valorar las esculturas de su palacio reconociendo algunas estatuas de dioses clásicos y un *San Francisco Javier en la agonía* de Nicolás Fumo en el oratorio y que valora en 3.000 reales⁴⁹. Otro dato nos acerca al ámbito familiar por la declaración de 1771 de su madre Josefa Tomás admitiendo ser viuda y estar viviendo de alquiler en una casa de la calle de Palacios frente a la "Botica Dorada", y depender de su hijo, de treinta y seis años de edad, soltero y de profesión tallista, con cuyo sueldo de cinco reales diarios ayudaba a su manutención⁵⁰. Este dato acercaría su nacimiento a 1735, lo que parece improbable si entendemos que a Madrid llegó joven sí, pero ya suficientemente formado, y no en edad de aprendizaje, pues contaba con unos 24 años según los registros de palacio de 1751. Pensamos que nació efectivamente hacia 1727 y pudo morir en Madrid antes de 1800 si es que no retornó a Murcia como sugieren algunos autores. La realización de la imagen de *San Antonio de Padua* para los capuchinos del Prado pondría la fecha más tardía de su conocida estancia en Madrid en 1785.

IMAGEN DEL *BEATO LORENZO DE BRINDISI*,
DE JUAN PASCUAL DE MENA

En segundo lugar, la fotografía del Archivo Moreno muestra apostada en el coro alto de los Jerónimos la imagen del *Beato Lorenzo de Brindisi*, obra de Juan Pascual de Mena y la última de sus creaciones, como reiteran los textos ya referidos del noticiario de 1784 y de 1786. Por tanto, la obra puede datarse con bastante aproximación y pudo haber sido realizada entre mediados de 1783 y abril de 1784 (entre la declaración pontifical y la muerte del escultor), pues la hubo de tener entregada para servir en la mencionada fiesta de la beatificación y mostrar por vez primera al culto público madrileño en julio de 1784 la efigie del recién beatificado fundador de la orden capuchina en Madrid⁵¹ (fig. 10). Ante la ausencia de representaciones precedentes en la escultura o la pintura, la invención del modelo no tuvo referencias más cercanas para Pascual de Mena que algún grabado popular o el dibujado por Barcelón y difundido en el libro de la vida y obra del beato, que presenta en un episodio de su vida al venerable religioso de pie ante el Marqués de Villafranca, gobernador de Milán; o si a caso el dibujo coetáneo de Mariano Salvador Maella que sirvió a Manuel Salvador Carmona para el grabado dedicado en 1784 por los duques de Medinaceli y que en este caso le representa de figura entera sentado en su escritorio atento a la inspiración divina⁵². En definitiva, Pascual de Mena recurrió a la consideración del Beato como un fraile capuchino de respetable edad, de regular estatura, hombre enérgico, en su condición de escritor docto e insigne fundador de aquel mismo lugar en donde iba a ser venerada su efigie. Y así debía mostrarlo el escultor con sus atributos convencionales para el caso, la pluma en su mano derecha y el libro abierto apoyado con firmeza con la izquierda, en la actitud sencilla de esperar los altos dictados bajo la visión iluminadora o la sobrenatural voz divina, como así lo sugiere su rostro absorto de mirada elevada y boca entreabierta.

El artista pudo conocer que iba a ser destinada finalmente a un retablo mayor. Por ello, sobre una sumaria peana, apenas una tabla muy baja con un mínimo de suelo natural, se alza la figura del Beato, bien plantada, mostrando bajo el hábito las punteras de sus pies calzados con sandalias, en posición estable y cargada sobre el pie izquierdo adelantado, entre pliegues rectos y superficies lisas que modelan con rotundidad la mitad inferior de la figura y aploman todo su volumen. La mitad superior, en cambio, es la que concentra mayor fuerza plástica y muestra la expresividad y naturalidad de la escultura. El movimiento de brazos y su colocación, con una mano vigorosa que sujeta el libro contra sí y la otra tomando la pluma con mayor delicadeza, ambas de apreciable modelado, así como la expresión transportada del rostro y su ejecución revelan con solidez las aptitudes artísticas propias del escultor. La noble cabeza de por sí revela una talla realista y bien



10. Juan Pascual de Mena. *Beato Lorenzo de Brindisi* (destruido). 1784. Madera tallada y policromada. Fotografía conservada en el IPCE, Archivo Moreno [nº inv. 36297_B].

caracterizada que en su leve giro emerge con dignidad de la amplia capucha. Representa a un anciano de respetable aspecto, con la crecida barba capuchina blanca que se ondea hacia un lado, tallada más con efecto de masa que con detalles pintorescos, mientras sus ojos se elevan perdida la mirada en actitud de arrobó.

En conjunto y de forma aparentemente extraña, la imagen adolece de un canon corto, que no se corresponde con la elegante proporción de las figuras más logradas o ennoblecidas de Pascual de Mena. Esto nos induce a pensar en

una fidelidad o aproximación al retrato natural difundido en escritos o grabados y a una huida de la idealización de la figura, en un intento de crear una efigie verosímil o fiel retrato del nuevo santo, en este caso, todavía beato, y cuya imagen habría de servir sin duda de prototipo a otras representaciones.

Juan Pascual de Mena, nacido en Villaseca de la Sagra (Toledo) en 1707, falleció en Madrid en 16 de abril de 1784, por lo que no alcanzó a ver la imagen estrenada en lugar preferente durante la exaltación del santo en julio de ese año, ni por supuesto ya subida al nuevo retablo del altar mayor construido por diseños de Sabatini en 1785. Por tanto, puede considerarse la última obra de carácter religioso, la última talla en madera, que Pascual de Mena labró con sus gubias a la par que estaba ocupado junto a sus ayudantes más cercanos en el cincelado de la escultura en mármol del dios Neptuno de la fuente planteada por Ventura Rodríguez para el Salón del Prado, y que el artista dará por concluida junto a los dos caballos marinos poco antes de su muerte⁵³.

Además, Juan Pascual de Mena estuvo inmerso durante cuarenta años en el mecanismo institucional de la Academia de San Fernando desde su gestación en la junta preparatoria de 1744 y había ostentado desde 1752 los cargos de Teniente de Escultura, Director de Escultura (1762) y últimamente el de Director General (1771-1773), desempeñando un puesto muy destacado dentro de la plástica dieciochesca madrileña fraguada en los talleres reales bajo la dirección de Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro y en el mismo empeño pedagógico de la enseñanza de un nuevo arte escultórico junto a sus correligionarios Juan de Villanueva, Luis Salvador Carmona, Roberto Michel, Manuel Álvarez y Francisco Gutiérrez. A lo largo de su dilatada carrera debida a una longeva vida se convirtió no sólo en testigo del cambio sino también en actor indiscutible y comprometido en la transformación de la escultura cortesana en su afirmación academicista y clasicista, línea de la que fue personalidad determinante para encauzar su continuidad en manos de nuevos escultores como Alfonso Giraldo Bergaz, Isidro Carnicero, Julián de San Martín, Manuel Adeba Pacheco y otros maestros de una generación finisecular ya conceptuada de neoclásica.

IMAGEN DE *SAN FIDEL DE SIGMARINGA*, DE VICENTE RUDIEZ

En tercer lugar, tratamos sobre la imagen de *San Fidel de Sigmaringa*, del escultor Vicente Rudiez, que también estuvo en el coro alto de los Jerónimos, donde la sitúa la fotografía del Archivo Moreno⁵⁴ (fig. 11). Este protomártir capuchino fue canonizado en 29 de junio de 1746 junto a otro importante fraile de la Orden, San José de Leonisa⁵⁵. Pero en el convento de San Antonio del Prado parece no llegó a existir imagen alguna de *San Fidel de Sigmaringa*, pese



11. Vicente Rudiez. *San Fidel de Sigmaringa* (destruido). 1784. Madera tallada y policromada. Fotografía conservada en el IPCE, Archivo Moreno [nº inv. 36296_B].

al tiempo transcurrido desde la canonización, hasta que Vicente Rudiez fuera el encargado de tallar expresamente en 1784 la actual con destino, sin duda, a un preconcebido retablo mayor costeado por los duques protectores y ansiado por los mismos frailes.

Sobre una peana tosca se alza la figura con apenas un leve contraposto lo suficientemente elegante, adelantando la pierna izquierda en la que carga su peso mientras la derecha permanece algo retrasada. Contemplamos una imagen estilizada, de serena actitud, buena ejecución y modelado sobrio, y una expresión beatífica de mirada elevada. La figura portaba en su mano derecha una palma del

martirio, que se ve perdida con parte de los dedos, mientras que la izquierda sujeta indolente contra su cadera un gran libro abierto. El hábito modela una figura enjuta bajo pliegues rectos y verticales con algunas líneas de claroscuro. La cabeza concentra la mayor fuerza expresiva representando a un hombre de mediana edad y aire espiritual, rostro idealizado, de ojos profundos y barba corta algo agitada, con formalismos de la escultura de Pascual de Mena, no sólo vistos en la compañera del *Beato Lorenzo de Brindisi*, sino también en otras conocidas de su producción como el paradigmático *San Benito* de la iglesia de San Marcos de Madrid.

De Vicente Rudiez, natural de Cascante (Navarra), donde nace en 1740, tanto pintor como escultor, la historiografía ofrece datos de distinta procedencia que Virginia Albarrán ha tratado de articular⁵⁶. Ya con once años pasó a Zaragoza a aprender a delinear arquitectura y entre 1752 y 1756 se le sitúa en Roma aprendiendo escultura con Filippo Della Valle y asistiendo provechosamente a la Academia de San Lucas, obteniendo dos premios consecutivos, viviendo de la práctica de la pintura como vedutista para los residentes ingleses y habiendo realizado un apostolado de escultura en mármol de Carrara. De vuelta a Madrid en diciembre de 1759 se vinculó de inmediato a la Real Academia de San Fernando que le concedió una pensión de 150 ducados para sus estudios y en 2 de marzo de 1788 fue nombrado académico de mérito.

Sin embargo, habría que matizar las fechas romanas que según datos concretos refieren más exactamente que en 21 de noviembre de 1754 Rudiez obtenía el primer premio de la Segunda Clase con el modelado de un *Buen Pastor* y en 9 de septiembre de 1758 se le otorgaba a la edad de 20 años el segundo premio de la Primera Clase con el asunto o escena del *Arcángel Rafael y Tobías*, todo lo cual declara una gran precocidad y haría adelantar su natalicio a 1738 y alargar la estancia italiana hasta 1758-1759⁵⁷.

Todas las fuentes coinciden en señalar de su mano la imagen de *San Fidel de Sigmaringa*, la que aquí tratamos, y también la del *Resucitado* que, como se dijo, remataba la cupulilla del tabernáculo del propio retablo mayor de los capuchinos, este sí, enteramente desaparecido con ser mueble tan rico. Rudiez siguió al servicio de los duques de Medinaceli al participar en las decoraciones efímeras que embellecieron la fachada palaciega en la entrada y proclamación de Carlos IV y María Luisa de Borbón en Madrid en enero de 1789. Así, las cuentas de la Casa Ducal refieren unas partidas de gastos con pagos al arquitecto don Antonio Aguado, director del adorno, a don José Piquer por dos estatuas de la *Religión* y la *Justicia*, y a don Vicente Rudiez, por dos estatuas en pasta de la *Libertad* y la *Fortaleza*, como asimismo al escultor de Cámara don Celedonio de Arce por la cesión de un busto del monarca para su vaciado⁵⁸. Y según el Conde de la Viñaza, este escultor trabajó las estatuas que adornaban la fachada del palacio de los duques e hizo varios santos para la iglesia de los Mínimos de

Madrid de su convento de la Victoria, que según precisa Serrano Fatigati eran el *Beato Gaspar de Bono* y el *Beato Nicolás Longobardo*, ya desaparecidos, realizando también una *Virgen del Pilar* para el conde de Atarés, y las alegorías de la *Música* y el *Baile* para el Corral de la Cruz⁵⁹.

A su vez, Rudiez habría de trabajar desde 1788 en otro tabernáculo neoclásico en madera para la parroquia de San Ginés de Madrid tras la reforma de su altar mayor, realizando las figuras de los cuatro Doctores, cuatro ángeles, cuatro bajorrelieves de la cúpula y la estatuilla de la Fe por remate, según trazas del arquitecto y tallista José Fernández Piedra, supervisadas en 1797 por la Real Academia de San Fernando y bajo la dirección del maestro mayor de Madrid don Juan de Villanueva⁶⁰. Nuevos datos nos confirman su relación con la Academia de San Fernando y los jóvenes aprendices llegados entonces a Madrid en el último tercio de la centuria pues Vicente Rudiez acogió en su obrador al madrileño Dionisio Sancho en 1776 y del mismo modo en 1779 a un burgalés sin apenas recursos como Julián de San Martín, hasta que más tarde éste se puso en manos del más veterano Manuel Álvarez "el Griego"⁶¹.

Pocos datos personales han trascendido de este académico navarro, excepto uno que aporta indirectamente Serrano Fatigati al hablar del escultor Andrés Adán y un conflicto con la Academia a raíz de la discriminación sufrida en la distribución de un premio de la primera clase de 1802, que le hizo dirigir a la institución un memorial en el que declaraba el perjuicio ocasionado a su situación personal agravada por el hecho de tener que mantener a la familia de su suegro Vicente Rudiez, fallecido ese año en 25 de octubre⁶². Por tanto, Rudiez, artista septuagenario, estuvo casado y tuvo descendencia, al menos una hija que fue la esposa del escultor Andrés Adán, hermano del académico de mérito Juan Adán Morlán. Precisamente, con este escultor de cámara del rey Rudiez trabajó en 1799 como colaborador en el proyecto de la fuente de *Hércules y Anteo*, luegoalzada en el parterre del palacio real de Aranjuez, pero muy impedido por su estado de salud ya muy delicado por su edad⁶³.

En conclusión, las tres esculturas de santos venerados por los capuchinos de San Antonio del Prado y expuestas en el dieciochesco altar mayor de su iglesia estrenado en 1785, quedaron descontextualizadas cuando se depositaron en la parroquia de San Jerónimo el Real. Las tres mantienen la prestancia de obras de considerable mérito dentro de la escultura religiosa madrileña de finales del siglo XVIII. La imagen de *San Antonio de Padua*, de la cual queda aquí reforzada su atribución a Juan Porcel, es sin duda la que mejor ha sobrevivido a su destino, al haber seguido recibiendo culto, con lo que ha ocupado un lugar decoroso dentro de esta iglesia y ha podido ser restaurada recientemente y con ello se contempla en su esplendor. En cuanto a las esculturas de los otros dos significados santos capuchinos, ante el desconocimiento de su paradero sería lamentable que con su calidad artística e histórica se hubieran perdido tratándose

de obras de arte con fecha y autor, realizadas en 1784 como obras preciosas de los escultores Pascual de Mena y Rudiez, representantes de dos generaciones de artistas algo distantes por la edad, pero imbuidos del arte academicista implantado por el reformismo borbón. Y con particular motivo considerar la del *Beato Lorenzo de Brindis*, por su rareza iconográfica y su significación para la religión capuchina, al ser la primera representación de este santo vista en Madrid y no menos por el nombre de su autor Juan Pascual de Mena y por tratarse de la última obra de su producción imaginera. Otro tanto, la imagen de *San Fidel de Sigmaringa*, hasta ahora la única talla identificada en Madrid dentro de la muy desconocida obra religiosa del escultor navarro Vicente Rudiez y que nos permite conocer en cierto modo el carácter cortesano de su plástica.

NOTAS

¹ Carrocera (1949), pp. 35-54. Aquí se desvelan las vicisitudes por las que pasó la fundación de este primer convento en Madrid y cómo se determinó el sitio (en la que también tuvo un especial papel el P. Fr. Serafín de Policio, Provincial de Valencia y Comisario General para implantar la religión de capuchinos en los reinos de España). En la villa de Madrid existieron dos comunidades de frailes capuchinos: la de San Antonio del Prado (1609) y la del Cristo de la Paciencia (1639); pero también cercano a la villa, el convento de Capuchinos de Ntra. Sra. de los Ángeles o de El Pardo (1613), el único subsistente hoy día en lo que fue Real Sitio. Pero lejos de desaparecer, la orden de padres capuchinos rige hoy plenamente la madrileña iglesia de Jesús de Medinaceli.

² Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez (1983), p. 201. Palomino dio la noticia sobre Pereda, como el autor de "el célebre Quadro principal del Altar Mayor de la Iglesia de San Antonio de Capuchinos del Prado", Palomino (1988), p. 306; a la vez que señala un cuadro de *La Concepción* en la última capilla del lado de la Epístola de Simón de León Leal (p. 425), un cuadro de la *Cena* de Claudio Coello en el refectorio de este convento (p. 452), algunos lienzos de Alonso del Arco sin detallarlos (p. 479) y dos cuadros grandes a los lados del presbiterio, *La Conversión de la Magdalena* y *El Niño Jesús en la disputa con los Doctores*, de Lucas Jordán (p. 529). Ceán sigue a Palomino, pero ya sin citar a Alonso del Arco y sí, en cambio, a Francisco de Solís, de quien dice tener varios lienzos destacando una *Concepción con el dragón a sus pies*, y a Juan García Miranda, del que anota dos cuadros en las dos primeras capillas de la iglesia representando a *San Joaquín con la Virgen niña de la mano* y un *Santo mártir capuchino*, véanse sus respectivos artículos en Ceán Bermúdez (1965). En el último tercio del siglo XVII algún adorno indeterminado hizo en esta iglesia el ensamblador catalán afincado en Madrid José Ratés Dalmau por cuanto su testamento de 1685 revela tener cuentas pendientes con el convento de capuchinos de San Antonio. Agulló y Cobo (2005), p. 261.

³ Carrocera (1973), pp. 35-36. La primera piedra se colocó solemnemente con la presencia del Vicario Provincial P. Diego de Castrillo. La consagración se hizo bajo el mandato del Provincial P. José de Valderas y con gran pompa la traslación del Santísimo en 22 de noviembre de 1716.

⁴ Ceán Bermúdez (1965), t. I, pp. 50-52; Llaguno y Amirola (1829), pp. 110-113; Tovar Martín (2001), pp. 47-60. Una crónica periodística que da cuenta de la demolición del edificio capuchino se pregunta por el paradero de estos restos mortales y confirma que Ardemans "...estaba sepultado en la bóveda de la primera capilla...", Becerro de Bengoa (1890), p. 1 (Recurso digitalizado en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica). Ciertamente que en 1890 una comisión de arquitectos, entre ellos Enrique M^º Repullés y Vargas, representantes de la congregación establecida en su capilla de San Sebastián, indagaron en la cripta con el objeto de "ver si podían encontrar e identificar los restos mortales del célebre Arquitecto D. Teodoro Ardemans, maestro mayor que fue de las Reales obras, y de Madrid y sus fuentes y autor de unas ordenanzas de Madrid aún vigentes; resultando, desgraciadamente, no haberlos podido encontrar...", dato que aporta Fernández García (1988), pp. 3-4. El testamento está publicado por Marqués del Saltillo (1948), pp. 81-89.

⁵ Bonet Correa (1984), pp. 27-28 y en nota 11.

⁶ Carrocera (1973), p. 37. El *Plano parcelario de Madrid* (1879) publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico, hoja nº 11 (Cartoteca del Instituto Geográfico Nacional. Recurso digital consultado el 10 de febrero de 2020 en https://www2.ign.es/MapasAbsysJPG/32-B-1_11.jpg) nos muestra con un atrio delantero una sencilla planta en cruz latina con crucero, dotado con dos capillas laterales a cada lado de la nave y sacristías a ambos lados del presbiterio, tan propia de los planteamientos formularios del agustino Fray Lorenzo de San Nicolás. Poco aporta el resumen del Madoz diciendo: "Esta igl. construida en 1716, es de crucero y muy sencilla, como correspondía a la religión de capuchinos que la poseyó hasta la extinción de los regulares. A expensas de uno de los últimos duques de Medinaceli, se cubrieron con estucos las paredes de la capilla mayor, quedando como al presente existe (...) En la fachada, cuyo ornato consiste en fajas y recuadros, hay una imagen de San Antonio sobre la puerta", Madoz (1848-1850), p. 721. La estatua también era citada por Ponz (1988), p. 173.

⁷ Carrocera (1973), p. 38.

⁸ La aguada tiene como leyenda: "Verdadera imagen del Glorioso Sn. Antonio de Padua que se venera en su Altar maior del mui Religioso Convento de su advocacion de menores Capuchinos de esta Corte de Madrid. Costeada a expensas y devozion de un gran devoto i bien echor suio. Año de 1722", y está rubricada al pie por "Juan Bicente de Ribera delº.", Pérez Sánchez (1972), p. 120 (nº D000165 del catálogo). El Museo del Prado en su catálogo en línea la etiqueta como "San Antonio de Padua en una hornacina" (recurso digitalizado consultado el 2 de diciembre de 2019 en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-antonio-de-padua-en-una-hornacina/0a0fc8bc-cdf8-497a-8f3c-c01cfl6359f9>). Sobre el pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (1668-1736), discípulo de Francisco Rizi, véase Gutiérrez Pastor (1994), pp. 213-238. Coincidiendo en fechas, algo anterior a la factura de la imagen, se documenta un proyecto de retablo para la iglesia de San Antonio del Prado con traza firmada en junio de 1719 por el maestro de retablos Francisco Ruiz, a lo que se obligan el maestro retablista Antonio Zurita y el dorador Agustín Meléndez en precio de 8.000 reales de vellón. Su alzado estaba articulado con columnas salomónicas y cerrando en cascarón, con el adorno de talla propio de

lo churrigueresco o arte castizo madrileño. Se trataba de un retablo hornacina de un solo cuerpo para colocar una efigie del santo titular al parecer dentro de una pequeña capilla, [Catálogo] (1985), p. 200 y 311 (ficha nº 433). Retablo e imagen de este proyecto en nada coinciden con el citado dibujo de Vicente de Ribera, ni en el ornato de la hornacina ni mucho menos en la escultura del santo.

⁹ Sobre Sabatini arquitecto véase Sabatini (1993).

¹⁰ Archivo de la Villa de Madrid, sign. AVM 1-47-8. Expediente que incluye el diseño de alzado y planta en ficha documental de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Recurso digitalizado consultado el 2 de diciembre de 2019 en http://www.memoriademadrid.es/buscar.php?accion=VerFicha&id=248455&num_id=1&num_total=25 Este proyecto de acceso a la lonja no es el que refleja el citado grabado del s. XIX.

¹¹ Ponz (1988), p. 173. El cuadro al estilo de Jordán lo realizó realmente Antonio Palomino y se dispuso en 1742 en un suntuoso retablo dorado y tallado encargado ad hoc por el duque don Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba en un brazo del crucero, donde figuraba la citada pintura principal de S. Pedro de Alcántara confesando a Sta. Teresa y una apaisada de Jordán representando el Nacimiento de Cristo, junto a algunas imágenes de talla, según recoge Carrocera (1973), p. 387.

¹² Las sucesivas ediciones del tomo V, el dedicado a Madrid, son de 1776, 1782 y 1793; y el abate Ponz moría a finales de 1792. Casi coetáneo, el manuscrito del escultor gallego Felipe de Castro, de hacia 1750, sólo incide en las pinturas que poseía el templo con estas palabras: "El célebre cuadro principal del altar mayor de la iglesia es pintura de D. Antonio Pereda. Para este convento hizo muchas pinturas D. Francisco Solís, especialmente una Concepción con S. Miguel luchando con Lucifer. En este convento tiene muchos cuadros Alonso del Arco. Dos cuadros grandes a los lados del presbitero de la iglesia, el uno de la Conversión de la Magdalena, y el otro de la Disputa del Niño en el templo, son de mano de Lucas Jordán. Un cuadro de la Concepción que está en la última capilla de esta iglesia al lado de la epístola es de mano de D. Simón de León Leal. El cuadro de la Cena que está en el refectorio es de mano del famoso Claudio Coello", según la *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid*, fols. 141-142 (Recurso digitalizado consultado en Galiciana-Biblioteca Dixital de Galicia).

¹³ Memorial literario (1786), pp. 215-218. La relación comienza: "En la iglesia de Reverendos PP. Capuchinos de S. Antonio del Prado de esta Corte habia un retablo mayor, compuesto de varias pinturas de la vida de este Santo, una grande que formaba centro, del famoso Perea (sic); y las laterales de D. Antonio Palomino, el escritor, de tan pesante adorno, que así por su mole y gravedad, como por el transcurso del tiempo se habia cercado en sus trozos, despidiendo algunos pedazos..." (Recurso digital consultado en Biblioteca Digital Hispánica).

¹⁴ Capmany y Montpalau (1858), p. 478; Cavestany (1928), pp. 351-355; Velasco Zazo (1956); Estella (1988), pp. 245-256.

¹⁵ Este retablo de los capuchinos del Prado cumplía con las expectativas oficiales contempladas en la normativa academicista, tanto en el gusto antibarroco como en el material recomendado, al contrario de muchos otros que seguirían realizándose en la tan denostada madera, siempre expuesta a los incendios fortuitos, véase González Martín (1992), pp. 489-496.

¹⁶ Navascués Palacio (1983), pp. 111-130.

¹⁷ Del arquitecto José de la Ballina es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Valdemoro (1788), VV.AA. (2002), pp. 380-381; aparte de edificios tan señalados en el Madrid finisecular como la Casa de los Cinco Gremios, Tovar Martín (1985), pp. 127-138. A los maestros Brilli, nombrados luego Adornistas de Cámara por Carlos IV en 1789, se debe la espléndida decoración de estucos del Salón de Espejos del Palacio Real de Madrid bajo el mandato de Carlos III, Niño Más y Junquera de Vega (1985), p. 118, 235. La técnica del estuco fue practicada en la segunda mitad del s. XVIII principalmente por artífices italianos y con su ejemplo el racionero en Ciudad Rodrigo don Ramón Pascual Díez publicó el *Arte de hacer el estuco jaspeado ó de imitar los Jaspes a poca costa, y con la mayor propiedad* (1785) y llegó a dar un curso en la propia Academia de San Fernando, Demerson y Demerson (1982), pp. 35-60. Estos autores apuntan expresamente que la primera obra en estuco fue el retablo del Seminario Conciliar de San Cayetano de Ciudad Rodrigo, realizada en 1785, seguida en febrero de 1786 por el retablo mayor de los PP. Capuchinos de San Antonio en Madrid. Para más información sobre la aplicación de estos procedimientos decorativos en esta época González Yunta y Lasheras Merino (2011), pp. 615-622.

¹⁸ El reputado broncista y adornista José Giardoni junto a Antonio Vendetti y Juan B. Ferroni intervinieron en los adornos del retablo mayor de la catedral de Segovia, en el que también trabajó el tallista Jorge Balce, véase Tárrega Baldó (2002), pp. 66-72. Desde 1766 Balce había realizado los marcos y mesas del Salón del Trono del Palacio Real, Sancho (1993), pp. 17-26. Desde el reinado de Fernando VI el ebanista Dionisio Aguilar desempeñaba el cargo de Maestro Aparejador del Taller de Ensambladores de las Obras del Real Palacio, Sánchez Casado (2019), pp. 65-92. A Antonio del Peral habrá que relacionarlo con Andrés del Peral, dorador del mobiliario del Gabinete de la Princesa de Asturias en el Real Palacio del Pardo, a las órdenes de Sabatini entre 1775-1776, y del Gabinete de la Reina María Luisa de Parma en el Real Palacio de Aranjuez, ya en 1795 bajo la dirección de Juan de Villanueva, López Castán (2005), pp. 93-114. En el entorno palatino Sabatini, es el autor de la capilla del palacio de Aranjuez entre 1771 y 1780, quien proyectó el retablo principal para un lienzo de Francisco Bayeu y quien dirigió las decoraciones en las que participaron el platero y broncista Giardoni y el estuquista Domingo Brilli entre otros varios artistas como los escultores Roberto y Pedro Michel y Joaquín Aralí, Tovar Martín (1993), pp. 45-54.

¹⁹ Villalpando (1786). El predicador en su énfasis retórico y llevado de la personal devoción por el Beato Lorenzo no reprime su impulso piadoso y llega a decir: "Dichosa ruina la del Altar mayor de esta Iglesia, que nos ha proporcionado tantos bienes, tantas ventajas y utilidades, como las que hemos visto nos ha causado su restauración. Ruina necesaria pues sin ella careceríamos de la gloria de ver colocado en el nuevo Altar al insigne B. Lorenzo de Brindis, puesto nuevamente en el catálogo de los Santos" (Recurso digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica).

²⁰ Martínez Molina (2014), pp. 117-184.

²¹ Tárrega Baldó (2002), pp. 66-72.

²² Cano Sanz (2004), pp. 171-201. Efectivamente, con el ajuste de parroquias en el s. XIX la iglesia de los exclaustros teatinos se benefició del retablo mayor trasladado desde la iglesia de San Millán, al derribo de ésta en 1869. Magnífico retablo dieciochesco con esculturas de Juan Pascual de Mena y Roberto Michel según Tormo y Monzó (1972), p. 50, y que pereció en 1936.

²³ Plaza (2013), pp. 85-103. Son retablos realizados en estuco y jaspeados, con elementos escultóricos imitando el mármol blanco.

²⁴ Don Pedro de Alcántara (1730-1789) ostentó, entre honores y otros relevantes cargos palatinos, el de la mayordomía mayor del rey entre 1781 y 1787, lo que le permitía participar en el trato directo con cualquier artista al servicio de Carlos III.

²⁵ Cavestany (1928), p. 355. Las dimensiones del lienzo son 280 x 177 cm. En contra de lo que supone este autor al considerar la pintura de Goya como parte principal del retablo mayor ordenado por Sabatini, el citado *Memorial literario* de 1786 es bastante explícito en cuanto a señalar la verdadera colocación del lienzo dentro de un marco estucado en la bóveda del presbiterio de la iglesia. Goya sería nombrado pintor del rey en junio de 1786 por intermediación del XII duque de Medinaceli. Véase Gómiz León (2009), pp. 149-151.

²⁶ Cano Sanz (2016), pp. 45-63. Esta imagen fue trasladada desde la iglesia de Jesús de Medinaceli, de padres capuchinos, donde estaba depositada, a los capuchinos de Salamanca después de 1973. Este autor pretende atribuirle la estatua de *San Antonio* que estaba en la portada de entrada al templo. Silenciada la obra neoclásica del retablo mayor y la participación de sus escultores, Ceán sólo cita un trabajo escultórico en esta iglesia del Prado, relacionando precisamente con "D. Juan Ron" un grupo de figuras de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña* "más pequeñas que el natural", Ceán Bermúdez (1965), t. IV, p. 250. Sobre la suerte de este grupo, conservado parcialmente en las Trinitarias de Madrid, Cano Sanz (2015), pp. 143-175.

²⁷ Cano Sanz (2016), p. 61. Es el documento nº 4 (de fecha 31-12-1838. ARABASF, expte. 7-130-2). Además de las tres que nos ocupan se relacionan asimismo *La Divina Pastora con el Niño Dios* de tamaño natural, el *beato Ángel de Acre* y el *beato Crispín de Viterbo* (ambas de 4 pies de alto), *San Serafín de Monte Granario* con un crucifijo en la mano y *San José de Leonisa* con un crucifijo en la mano (ambas de 3,5 pies de alto), *San Félix Cantalicio* (la de Villabrille y Ron) y *San Francisco de Asís* con una calavera en la mano (de tamaño natural), a la que tal vez se refiere Sánchez Cantón como escultura "de escaso valor artístico", Sánchez Cantón (1926), p. 9.

²⁸ Tormo y Monzó (1972), p. 204. El autor no alcanzó a identificar a esos dos santos capuchinos, y quizás fueran los ya conocidos San Félix de Cantalicio y el Beato Lorenzo de Brindisi.

²⁹ Memorial literario (1784), pp. 100-113. Páginas de la *Relacion de los solemnes cultos que al Beato Lorenzo de Brindis consagró la Comunidad de Religiosos Capuchinos de San Antonio del Prado de esta Corte en el mes próximo pasado* (Recurso digitalizado consultado en Biblioteca Digital Hispánica).

³⁰ Aquí se asigna a cada estatua el nombre de su autor, si bien que para la de *San Félix de Cantalicio* se cita a "Juan Roldán" (cuando se quiso decir Juan Ron), puntualización que en cualquier caso ratificaría irrefutablemente la autoría del *San Félix* como obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, aunque no haya

acierto en la datación ya que el escultor habría fallecido mucho antes de mediado el siglo, en concreto, en septiembre de 1732, véase Urrea Fernández (2013), pp. 81-104. Así mismo, el *San Antonio de Padua* aquí mencionado queda inequívocamente asignado al escultor Juan de Villanueva y coincide con el dato aportado por el dibujo de Vicente de Ribera, de 1722, ya citado. En cuanto a la *Inmaculada*, es la que se podría identificar con la imagen que hoy se venera en la iglesia de Jesús de Medinaceli, y el *San Francisco* puede ser una de las también recaladas en los Jerónimos después de 1890.

³¹ Este curso de Filosofía fue publicado en tres tomos. En 1795 era Lector de Teología, Custodio, Definidor y Cronista de la Orden de Capuchinos en la provincia de la Encarnación de las dos Castillas, cuando traduce del italiano *Vida del beato Bernardo de Ofida, religioso lego del Orden de Capuchinos de la Provincia de la Marca*.

³² Vaya por delante el agradecimiento a mi muy admirado y querido amigo D. Juan Nicolau Castro por haber sido él quien me comunicó la existencia de estas imágenes realmente interesantes. Hoy día la parroquia nos informa de que las imágenes retiradas en el coro no se conservan allí desde hace bastantes años y se desconoce por tanto el paradero de las mismas.

³³ Este silencio que se guarda en el impreso de 1786 sobre el autor de la imagen titular colocada en el nuevo retablo no se explica si no es por un desconocimiento del informante o una demora en la información no obtenida a tiempo de la impresión. Si no se vuelve a relacionar a Juan de Villanueva con esta imagen tampoco se nombra a otro escultor del momento, lo que dificulta en principio la atribución de la talla. También el Archivo Moreno registra su fotografía (nº 36291_B), identificada como "San Antonio" y "s. XVIII (finales)" (Recurso digitalizado consultado en Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)).

³⁴ Desconocemos si Bárbara García Menéndez la menciona en su tesis inédita *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales* (2006). Totalmente distinta a la aquí considerada a través del dibujo, de Juan de Villanueva se conoce la imagen de *San Antonio de Padua* de la iglesia de San Marcos de Madrid, Fernández Talaya (1999).

³⁵ Tormo y Monzó (1972), p. 202.

³⁶ Sánchez Cantón es el primero en dar el nombre de Juan Pascual de Mena como posible autor de la "preciosa imagen de San Francisco que se venera en San Jerónimo el Real como San Antonio de Padua" y que califica como "grupo compuesto con equilibrio y variedad", véase Sánchez Cantón (1926), pp. 6-12. El propio historiador rectificará luego esta primera atribución.

³⁷ Páez Ríos (1981), nº 827-23. Signatura INVENT/14213 (BNE). Pérez de Domingo (2007), pp. 166-167.

³⁸ Pérez de Domingo atribuye a Pascual de Mena el de la iglesia del Sacramento, con desacierto, véase Pérez de Domingo (2007), pp. 186-187. Otro autor da a Juan Porcel el de la iglesia de San Nicolás de los Servitas, véase Sánchez Guzmán (2016). Sobre otra bella imagen dieciochesca de este santo portugués en las Calatravas, Díaz Fernández (2013), pp. 277-2.

³⁹ Tabar Anitua (2013), pp. 167-178. También en la pintura, Murillo representa al santo franciscano barbado en su famoso cuadro de los capuchinos de Sevilla, hoy en el Museo del Prado. No bien informado, un periódico burgalés de principios del s. XX daba por perdida con la desaparición de la iglesia años atrás toda la imaginería estatuaria y pictórica del convento capuchino madrileño y recalca que en ella "figuraba el único San Antonio de Padua con barba que se conoció en Madrid", *El Papa-Moscas, Periódico Satírico* (1913), p. 4 (Recurso digitalizado consultado en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica).

⁴⁰ En estas relaciones de patrocinio o valimiento de artistas se da el caso de Alfonso Giraldo Bergaz (1745-1812), discípulo de Felipe de Castro, con encargos en las Escuelas Pías de San Fernando de Madrid debidos a los sucesores en la casa de Medinaceli, pues la duquesa doña Joaquina María de Benavides y Pacheco habría de costear el altar de *San José de Calasanz*, y su esposo el XIII duque don Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga el de *Ntra. Sra. de las Escuelas Pías*, solicitando ambas tallas principales al citado escultor en torno a 1790, Ferrándiz (1926), pp. 366-371.

⁴¹ Tormo y Monzó (1972), p. 155. El autor no data la imagen sino el retablo como del promedio del s. XVIII. La ficha catalográfica del Archivo Moreno (nº 36077_B) da su localización, imprecisa, en mercedarias descalzas de Alarcón o Góngoras pero da como autor de la obra a Juan Porcel (Recurso digitalizado consultado en Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)).

⁴² Sánchez Cantón (1943), pp. 264-265. Este notable historiador advirtió, ya en 1926, la relación entre una obra suya reconocida, como era el *San Francisco de Asís* procedente del convento de San Gil, con este *San Antonio* de los Jerónimos, pero lo quiso ver como un San Francisco en Greccio, en razón de la barba. Quedaba así sugerida una atribución en la que no se habría reparado posteriormente.

⁴³ Melendreras Gimeno (2005), pp. 649-653. Algunos datos de su etapa murciana nos dan su nacimiento hacia 1720 y trabajos constatados a partir de 1743 para Murcia y Cartagena, como la atribución de la *Santa Ana y la Virgen niña* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Morales y Marín (1978), pp. 51-53.

⁴⁴ Albarrán Martín (2008), pp. 203-218. El mismo Jaime Bort fue solicitado por el marqués de la Ensenada para realizar ciertos proyectos urbanísticos en Madrid a partir de 1748.

⁴⁵ La vinculación de Juan Porcel con la Academia de San Fernando pudo ser esporádica o accidental, pues no se le reconoce otro acercamiento que su intención de presentarse a los premios de 1753, no acudiendo a la prueba después de inscribirse para la Primera Clase de escultura a la vez que otros aspirantes como Fernando del Cid, Antonio V. Moyano, Manuel Álvarez, Juan de León y Pedro Michel, véase Sánchez Rivera (2010), p. 250.

⁴⁶ Sánchez Cantón (1943), pp. 264-267. Ponz cita en San Gil dos imágenes de interés del mismo santo: "una estatua de S. Francisco en la Sacristía es de D. Juan de Mena, la del altar de un tal Porcel". Ponz (1988) p. 105. Ceán asigna a Juan Porcel "la de S. Francisco en el altar principal de la capilla de la tercer

orden en el convento de S. Gil". Ceán Bermúdez (1965), t. IV, p. 115. Curiosamente, un grabado de 1758 reproduce esta imagen tal cual nos la muestra la fotografía del Archivo Moreno (nº 35827_B) antes de su desaparición (Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), y en los créditos del mismo se señala a Isidro Carnicero como el delineador de la misma y a Juan B. Palomino como su grabador, VV.AA. (1990), p. 101.

⁴⁷ Tormo y Monzó (1972), p. 101 y 63; Nicolau Castro (1999), pp. 133-144. La obra destinada a palacio es descrita así: "El santo sentado en su celda, dormido, apoyado sobre una mesa, en la que se le aparece el Niño Jesús. Escultura en madera pintada que recuerda un milagro del santo. Atribuida a Porcel. Alt., 0,64 ms.; an., 0,58 ms.", véase [Catálogo] (1927), p. 147.

⁴⁸ Melendreras Gimeno (1985), pp. 11-16.

⁴⁹ Barrio Moya (1988), pp. 255-268.

⁵⁰ Agulló y Cobo (2005), p. 249. En su ciudad de origen, un documento testamentario muy anterior otorgado en septiembre de 1744 por Juan Porzel, marido de Josefa Tomás y con cuatro hijos, nos confirmaría que los progenitores del escultor fueron efectivamente Juan Porcel y Josefa Tomás. Véase Sánchez Moreno (1983), pp. 186-187.

⁵¹ Nos servimos de la fotografía del Archivo Moreno (nº 36297_B), identificada como "santo capuchino" (Recurso digitalizado consultado en Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Así lo refiere la *Relacion de los solemnes cultos que al Beato Lorenzo de Brindis consagró la Comunidad de Religiosos Capuchinos de San Antonio del Prado de esta Corte en el mes próximo pasado*, en el Memorial Literario (1784), pp. 100-108. Fray Lorenzo nació en 1559 en Brindisi, Virreinato de Nápoles. Ordenado sacerdote franciscano-capuchino ya en 1608 era Comisario General al servicio de los príncipes católicos que trataban de contener la oleada protestante en Alemania. Para este efecto, en 1609 era enviado por Maximiliano de Baviera como embajador a la corte de Felipe III y aquí en Madrid diligenció con éxito la fundación capuchina en España. En 1617 acudió de nuevo como embajador a Portugal donde se encontraba el rey español para tratar de resolver los conflictos internos en el reino de Nápoles. En Lisboa enfermó y murió en 22 de julio de 1629 con 60 años de edad. El cuerpo fue trasladado a Villafranca del Bierzo (León) por el marqués de este título, don Pedro Álvarez de Toledo y Osorio, y depositado en el convento de franciscanas de la Anunciata, donde al presente se venera. Si la beatificación fue en 1783, la canonización se haría por León XIII en 1881. También se imprimía en Madrid, en 1784, *Compendio de la Vida del B. Lorenzo de Brindis, General que fue de los Capuchinos*, escrita por el R. P. Fr. Francisco de Ajofrín, cronista de la Provincia de Capuchinos de Castilla, que incluía un sobrio retrato en busto del beato en actitud de recogimiento (Recurso digitalizado consultado en Biblioteca Digital Hispánica).

⁵² Morillas Alcázar (2001), pp. 211-225. El grabado inserto en el libro del R.P.Fr. Francisco de Ajofrín, cronista de su provincia, *Vida, virtudes, y milagros del beato Lorenzo de Brindis, General que fue de los PP. Capuchinos, Fundador de esta Santa Provincia de Castilla, y embaxador dos veces de nuestro católico monarca Felipe Tercero. Beatificado por nuestro SSmº. Padre Pio VI* (impreso por Joaquín

Ibarra en Madrid en 1784) está basado en el dibujo de J. Barcelón Abellán y grabado por J. Moreno Tejada. El grabado de Carmona se titula *Verdadero retrato del Beato Lorenzo de Brindis XIX General del Orden de Padres Capuchinos*. No obstante, un retrato pintado por José del Pozo en 1783 para celebrar la beatificación copiaba uno ya hecho poco antes de la muerte del santo en Lisboa, y que se conserva en la iglesia de Jesús de Madrid, véase Carrocera (1975), pp. 133-195. Sobre el dibujo de Maella, conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y la estampa de Carmona véase De la Mano (2011), vol. II, pp. 754-755, n° cat. VIII.17.

⁵³ Se puede captar una misma actitud en las cabezas y rostros del Beato y de Neptuno, con resultado de sorprendente semejanza en la expresión, lo que parece una misma intención interpretativa por parte del escultor ya en los últimos meses de su vida y enfrentado a dos obras de distinta índole. Para la secuencia de los trabajos de Pascual de Mena en sus últimos años de vida respecto a la ejecución en piedra de la fuente de Neptuno, Pérez de Domingo (2007), pp. 124-141. Hay fechas aproximadas para algunas de sus imágenes religiosas realizadas ya en la década de los ochenta probablemente (*San José con el Niño* en la catedral de Burgos, *Santa Catalina de Sena* para los dominicos de Atocha en Madrid y *San Antonio de Padua* de la Nunciatura) pero la mejor documentada es la de *Ntra. Sra. de la Asunción* (en el presbiterio de la catedral nueva de Salamanca) que el escultor envió en diciembre de 1781 desde Madrid al convento premonstratense de la Caridad de aquella ciudad, véase Hernández Vega (2012), p. 183. Siendo también realizado en ese año el *San Martín Obispo* en Torrecilla en Cameros (La Rioja), véase Díaz Fernández (2018), pp. 110-111.

⁵⁴ Nos servimos de la fotografía del Archivo Moreno (n° 36296-B), identificada como "San Fidel de Sigmaringa" (Recurso digitalizado consultado en Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)).

⁵⁵ Antes que la canonización, la beatificación se celebró y publicó como *Oracion panegyrica en la solemne fiesta de la Beatificacion y Declaracion de el Martyrio de el B. Fidel de Sigmaringa, celebrada en la Iglesia de San Antonio de Reverendos Padres Capuchinos de San Francisco en la Corte de Madrid los dias 3, 4, 5 y 6 de Septiembre de 1729*, escrita por Matías de Marquina (O.F.M. Cap.). Igualmente, la beatificación del compañero franciscano se celebró y describió en la *Relación en prosa y verso de las fiestas que en el Convento de Capuchinos de San Antonio del Prado se celebraron los dias 2, 3 y 4 de Febrero por la Beatificacion del Beato San Joseph de Leonisa de la misma Orden* (1738). San Fidel (1577-1622) ingresó en 1612 como sacerdote en la Orden de Frailes Menores de la Reforma Capuchina en Friburgo (Alemania) en cuya universidad realizó sus estudios y cursó los de Teología en Constanza. Combatió en sus escritos el Protestantismo. En 1621 fue destinado a las misiones al cantón suizo de los Grisones, convertidos al Calvinismo, donde se entregó a la predicación y catequización de los herejes hasta que durante una misa fue acometido y asesinado por la turba. Fue considerado el primer mártir de la Congregación de la Propaganda.

⁵⁶ Albarrán Martín (2005), pp. 397-412.

⁵⁷ Cánovas del Castillo (1989), p. 171. Las actas de sesiones de la Real Academia de 18 de diciembre de 1759 dan cuenta de la petición de admisión donde el aspirante alega sus estudios en Roma y la obtención "á la edad de 17 años el primer premio de la segunda clase, y en la de 20 el primero (sic) de

la primera" (Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Año 1759, fol. 69r. Recurso digitalizado consultado el 9 de marzo de 2020 en http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_arte_san_fernando/obra-visor/actas-del-ano-1759-0/html/02fe6baa-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.htm).

⁵⁸ Pérez Arribas (1915), pp. 88-89. Incluyendo una breve relación de este acontecimiento (pp. 78-85). Existen dos grabados de la fachada y se menciona a Aguado, Piquer y Rudiez como artistas de su adorno en la *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exáltación al trono de los Reyes nuestros señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbon, y la jura del serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*. Madrid, Imprenta Real, 1789, p. 44). De Rudiez "Escultor Académico de mérito de la Real Academia de las tres nobles Artes de la Corte" se dice son las estatuas de la Fortaleza y la Liberalidad (sic).

⁵⁹ Viñaza (1894), p. 327; Serrano Fatigati (1912), p. 284. Parece algo confusa la alusión a las estatuas de la fachada del palacio de Medinaceli y no serían otras que las del aparato efímero de 1789, no las pétreas del frontispicio de obra con el gran escudo ducal alzado muy posteriormente y reconocido aún en viejas fotografías antes de su demolición a principios del s. XX.

⁶⁰ Albarrán Martín (2005), p. 407; Basanta Reyes (2000), pp. 169-174. Los escultores que trabajaron en la obra del retablo mayor fueron Alfonso G. Bergaz y José Guerra repartiéndose las esculturas de *San Ildefonso* y *San Eugenio* y dos ángeles mancebos, entregadas con anterioridad a la finalización del retablo, todo lo cual se perdió con el incendio de 1824. Rudiez, en su faceta de pintor, también se obligó a vestir las propias efigies del tabernáculo de blanco imitando mármol, como las del propio retablo y otros adornos varios.

⁶¹ Cruz Yábar (2018), pp. 431-432. Más información de interés sobre los escultores académicos Julián de San Martín y Dionisio Sancho aportada por Albarrán Martín (2005), pp. 408-412.

⁶² Serrano Fatigati (1912), p. 268; Ossorio y Bernard (1868-1869), p. 602. La mediación de su hermano Juan en la disputa con la Academia hizo que en desagravio se nombrara a Andrés Adán académico supernumerario al año siguiente, quedando para la Academia el relieve del Combate de Horacios y Curiacios.

⁶³ Martínez Leiva (2018), p. 16. Vicente tuvo un hermano de nombre Pedro también escultor, con quien compartió pensionado en Roma y participó en algunos de los premios del concurso clementino. Así, se presentaba en mayo de 1750 a la Primera Clase junto a Manuel Adeba Pacheco, obteniendo un tercer premio, y en noviembre de 1754 lo hacía por la Primera Clase, no siendo premiado y sí su hermano Vicente que también concursaba, véase Cánovas del Castillo (1989), pp. 170-171.

BIBLIOGRAFÍA

Agulló y Cobo (2005)

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la escultura española*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

Albarrán Martín (2005)

ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: "Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)". *Archivo Español de Arte*, 312, 2005, pp. 397-412.

Albarrán Martín (2008)

- "Se buscan escultores para el nuevo palacio real de Madrid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: arte*, 74, 2008, pp. 203-218.

Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez (1983)

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *La pintura madrileña del segundo tercio del s. XVII*. Madrid, 1983.

Barrio Moya (1988)

BARRIO MOYA, José L.: "El inventario de los bienes de doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los duques del Infantado". *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 15, 1988, pp. 255-268.

Basanta Reyes (2000)

BASANTA REYES, M^a Belén: "La parroquia de San Ginés de Madrid".

Cuadernos de Arte e Iconografía, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Madrid, IX, 17-18, 2000.

Becerro de Bengoa (1890)

BECERRO DE BENGEOA, R.: "El Madrid que se va", en *La Correspondencia de España. Suplemento de Ciencias, Literatura y Artes*, de 9 de noviembre de 1890.

Bonet Correa (1984)

BONET CORREA, Antonio: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1984.

Cano Sanz (2004)

CANO SANZ, Pablo: "Un proyecto no realizado de Francisco Sabatini para el retablo mayor en la iglesia de San Cayetano de Madrid". *Archivo Español de Arte*, 306, 2004, pp. 171-201.

Cano Sanz (2015)

- "Esculturas de Villabrille y Ron para los condes de Torrehermosa: la capilla del palacio de Essedo (Cantabria)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, vol. 27, 2015, pp. 143-175.

Cano Sanz (2016)

- "Una escultura de Juan Alonso Villabrille y Ron para los capuchinos de Madrid: San Félix de Cantalicio". *PÁTINA*, 19, 2016, pp. 45-63.

- Cánovas del Castillo (1989)
 CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad:
 "Artistas españoles en la Academia de
 San Luca de Roma 1740-1808". *Boletín
 de la Real Academia de Bellas Artes de
 San Fernando*, 68, 1989, pp. 153-209.
- Capmany y Montpalau (1858)
 CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio:
Museo Histórico. T. II, Madrid, 1858.
- Carrocera (1949)
 CARROCERA, (O.F.M. Cap.), Buenaventura
 de: *La Provincia de Frailes Menores
 Capuchinos de Castilla (1575-1701)*.
 Vol. 1, Madrid, 1949.
- Carrocera (1973)
 - *La Provincia de Frailes Menores
 Capuchinos de Castilla (1701-1836)*.
 Vol. 2, Madrid, 1973.
- Carrocera (1975)
 - "San Lorenzo de Brindis, España y los
 capuchinos españoles". *Naturaleza y
 Gracia (NyG)*, 7, 1975, pp. 133-195.
- Castro (1750?)
 CASTRO, Felipe de: *Relación de las
 pinturas y esculturas de las iglesias de
 Madrid* (manuscrito), [1750?].
- [Catálogo] (1927)
Catálogo de la Exposición Franciscana.
 Sociedad Española de Amigos del Arte,
 Madrid, 1927.
- [Catálogo] (1985)
*Catálogo Domenico Scarlatti en
 España*. Catálogo General de las
 Exposiciones "Utopía y Realidad en la
 Arquitectura", "Iconografía Musical" y
 "Salón y Corte" (Serrano Marzo, Manuel
 Dir.), Madrid, 1985.
- Cavestany (1928)
 CAVESTANY, Julio: "La Anunciación
 (cuadro inédito de Goya)". *Arte Español:
 Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*,
 Madrid, IX, 2, 1928 (2º tr.), pp. 351-355.
- Ceán Bermúdez (1965)
 CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario
 histórico de los mas ilustres profesores
 de las bellas artes en España*. 6 vols.,
 Madrid, Reales Academias de Bellas
 Artes de San Fernando y de la Historia,
 1965 (ed. facs. 1800).
- Cruz Yábar (2018)
 CRUZ YÁBAR, M^a Teresa: "Ceán
 Bermúdez y la formación de los artistas
 de la Real Academia de Bellas Artes de
 San Fernando en su diccionario
 histórico", en *La formación artística:
 creadores-historiadores-espectadores*,
 (coord. por Fernando Villaseñor
 Sebastián et alii), II Congreso Nacional
 de Historia del Arte (21º, 2016,
 Santander), Santander, Editorial de la
 Universidad de Cantabria, vol. 1, t. 1,
 2018, pp. 421-434.
- De la Mano (2011)
 De la Mano, José Manuel: *Mariano Sal-
 vador Maella (1739-1819)*. *Dibujos.
 Catálogo razonado*. Santander, Funda-
 ción Botín, 2011.
- Demerson y Demerson (1982)
 DEMERSON, Paula de y DEMERSON,
 Jorge: "La Sociedad Económica de

Amigos del País de Ciudad Rodrigo". *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, 3, 1982, pp. 35-60.

Descripción de los ornatos (1789)
Descripcion de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exáltacion al trono de los Reyes nuestros señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbon, y la jura del serenísimo Señor Don Fernando, Principe de Asturias. Madrid, Imprenta Real, 1789.

Díaz Fernández (2013)
DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio J.: "El San Antonio de Padua Calatravas de Madrid, obra del escultor académico Juan Pascual de Mena". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 53, 2013, pp. 277-289.

Díaz Fernández (2018)
- "La obra de Juan Pascual de Mena y el singular conjunto escultórico de Torrecilla en Cameros (La Rioja)". *De Arte: Revista de Hª del Arte*, 17, 2018, pp. 95-114.

El Papa-Moscas (1913)
El Papa-Moscas, Periódico satírico. Burgos, Año XXXVI, 24 de agosto de 1913, nº 1890.

Estella (1988)
ESTELLA, Margarita: "Miscelánea de escultura del siglo XVIII", en *El arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte. Madrid, CSIC, 1988, pp. 245-256.

Fernández García (1988)
FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías:

Parroquia madrileña de San Sebastián. V. Algunos arquitectos que fueron feligreses de esta parroquia. Madrid, Tierra de Fuego, 1988.

Fernández Talaya (1999)
FERNÁNDEZ TALAYA, Mª Teresa: *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa*. Madrid, Caja Madrid, 1999.

Ferrándiz (1926)
FERRÁNDIZ, José: "El templo de San Fernando y su olvidado tesoro artístico". *Revista de Bibliotecas, Archivo y Museo Madrid*, julio 1926, pp. 366-371.

Gómiz León (2009)
GÓMIZ LEÓN, Juan J.: *Goya (1746-1828)*. Madrid, 2009.

González Martín (1992)
GONZÁLEZ MARTÍN, Juan J.: "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo relativo al mobiliario de los templos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, 1992, pp. 489-496.

González Yunta y Lasheras Merino (2011)
GONZÁLEZ YUNTA, Francisco y LASHERAS MERINO, Félix: "La técnica tradicional del estuco de yeso y su aprendizaje en España a finales del s. XVIII", en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011*, vol. 1, 2011, pp. 615-622.

Gutiérrez Pastor (1994)
GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Juan

Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, vol. VI, 1994, pp. 213-238.

Hernández Vega (2012)
HERNÁNDEZ VEGA, Mateo: *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*. Tomo I, Valladolid, 2012.

López Castán (2005)
LÓPEZ CASTÁN, Ángel: "La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, vol. XVII, 2005, pp. 93-114.

Llaguno y Amirola (1829)
LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Tomo IV, Madrid, 1829.

Madoz (1848-1850)
MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Tomo X, Madrid, 1848-1850.

Martínez Leiva (2018)
MARTÍNEZ LEIVA, Gloria: "La fuente de Hércules y Anteo en Aranjuez. La intervención del escultor Juan Adán". *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, 3, 2018, pp. 5-38.

Martínez Molina (2014)
MARTÍNEZ MOLINA, Javier: "Los retablos de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, obra de Francisco Sabatini,

Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1769-1771)". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 112, 2014, pp. 117-184.

Marqués del Saltillo (1948)
MARQUES DEL SALTILLO, Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada: "Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 52, 1948, pp. 81-120.

Melendreras Gimeno (1985)
MELENDRERAS GIMENO, José L.: "Dos estatuas de Juan Porcel para el Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios*, 85, 1985, pp. 11-16.

Melendreras Gimeno (2005)
- "Los discípulos de Francisco Salzillo", en *Amica Verba: in honorem prof. Antonio Rodán Pérez*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, vol. II, 2005, pp. 649-653.

Memorial literario (1784)
Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid, correspondiente al mes de agosto de 1784. Imprenta Real, 1784.

Memorial literario (1786)
Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid. Febrero de 1786, Número XXVI, Imprenta Real. 1786.

Morales y Marín (1978)
MORALES Y MARÍN, José L.: "Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte". *Murgetana*, 50, 1978, pp. 42-112.

Morillas Alcázar (2001)

MORILLAS ALCÁZAR, José M^a: "San Lorenzo de Brindisi. Un puente iconográfico entre España e Italia". *Rivista Storica del Sannio/Le ragioni dell'arte*, Arte Tipográfica, 15, 2001, pp. 211-225.

Navascués Palacio (1983)

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal, 1983, pp. 111-130.

Nicolau Castro (1999)

NICOLAU CASTRO, Juan: "Las esculturas del retablo mayor de la capilla de la enfermería de la V.O.T. de Madrid". *Archivo Español de Arte*, 286, 1999, pp. 133-144.

Niño Más y Junquera de Vega (1985)

NIÑO MAS, Felipa y JUNQUERA DE VEGA, Paulina: *Palacio Real de Madrid*. Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1985.

Ossorio y Bernard (1868-1869)

OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1868-1869.

Palomino (1988)

PALOMINO DE CASTRO, Antonio: *Museo Pictórico y Escala Óptica, El Parnaso Español*. Tomo III, Madrid, Aguilar, 1988 (ed. facs. 1795).

Páez Ríos (1981)

PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca*

Nacional. Tomo I, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1981.

Pérez Arribas (1915)

PÉREZ ARRIBAS, José Luis: *Documentos de interés relacionados con la Casa Ducal de Medinaceli*. Tomo I, Madrid, 1915.

Pérez de Domingo (2007)

PÉREZ DE DOMINGO, Lorenzo: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

Pérez Sánchez (1972)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Catálogo de dibujos. I Dibujos españoles de los siglos XV-XVI-XVII*. Madrid, Museo del Prado, 1972.

Plaza (2013)

PLAZA, Francisco J. de la: "El monasterio de San Joaquín y Santa Ana", en *Conocer Valladolid 2012. VI Curso de patrimonio cultural*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2013, pp. 85-103.

Ponz (1988)

PONZ, Antonio: *Viaje de España*. 2 (tomos V-VIII), Madrid, Aguilar, 1988 (ed. facs. 1793).

Sabatini (1993)

Francisco Sabatini. 1721-1791. Cat. exp. (Delfín Rodríguez, dir.). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

Sánchez Cantón (1926)

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: "San Francisco de Asís en la escultura española (conclusión)". *VERBA: Revista mensual*, Gijón, 9, septiembre de 1926, pp. 6-12.

Sánchez Cantón (1943)

- *Escultura y pintura del siglo XVIII*. Ars Hispaniae, vol. XVII, Madrid, 1943.

Sánchez Casado (2019)

SÁNCHEZ CASADO, Antonio: "El oficio de la madera en la Casa Real de España del siglo XVI al XVIII. Nomenclatura y entresijos". *Res Mobilis*, vol. 8 y 9, 2019, pp. 65-92.

Sánchez Guzmán (2016)

SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén: "La corte: la conjunción de los barrocos áulicos y castizos", en *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de Oro a la sociedad del conocimiento. Las historias de la Escultura Barroca Española* (Antonio R. Fernández Paradas, coord.), Antequera, ExLibric, vol. 3, 2016.

Sánchez Moreno (1983)

SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Colección Arte/ 3, 2ª ed., Murcia, Editora Regional de Murcia, 1983.

Sánchez Rivera (2010)

SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Á.: "El escultor Fernando del Cid. Algunos datos sobre su vida y su actividad artística". *Archivo Español de Arte*, 331, 2010, pp. 249-266.

Sancho (1993)

SANCHO, José L.: "Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: Rococó y motivos chinescos en los palacios reales". *Reales Sitios*, 117, 1993, pp.17-26.

Serrano Fatigati (1912)

SERRANO FATIGATI, Enrique: *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912.

Tabar Anitua (2013)

TABAR ANITUA, Fernando: "En las Calatravas de Madrid. Un maestro, Villabrille; un discípulo, Salvador Carmona y un rival, Pascual de Mena". *Serie Cuadernos de Estepa (edición digital), Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía, El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, Estepa, 2, 2013, pp. 167-178.

Tárraga Baldó (2002)

TÁRRAGA BALDÓ, Mª Luisa: "Rocas ornamentales para el retablo mayor de la Catedral de Segovia". *ROC Maquina*, 74, 2002, pp. 66-72.

Tormo y Monzó (1972)

TORMO Y MONZÓ, Elías: *Las iglesias de Madrid*. Madrid. Instituto de España, 1972 (Reed. de 1927).

Tovar Martín (1985)

TOVAR MARTÍN, Virginia: "La arquitectura de José y Manuel de la Ballina: entre el Barroco y el Neoclasicismo". *Archivo Español de Arte*, 230, 1985, pp. 127-138.

Tovar Martín (1993)

- "La Capilla Real del Palacio de Aranjuez: la distinción de un espacio oculto al exterior". *Reales Sitios*, 117, 1993, pp. 45-54.

Tovar Martín (2001)

- "1700: Arquitectura de transición en la corte española". *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 4, 2001, pp. 47-60.

Urrea Fernández (2013)

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII". *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción*, 48, 2013, pp. 81-104.

Velasco Zazo (1956)

VELASCO ZAZO, Antonio: *Recintos Sagrados de Madrid*. Madrid, 1956.

Villalpando (1786)

VILLALPANDO, Fr. Francisco de: *Sermon que con motivo del nuevo altar mayor construido en la iglesia de S. Antonio*

del Prado de Padres Capuchinos de Madrid, por la devoción de los Excmos. Ss. Duques de Medina-Celi, predicó día de la Concepcion de N. Señora. Madrid, Imprenta y Librería de Alfonso López, Año de 1786.

Viñaza (1894)

VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos, Tomo III, 1894.

VV.AA. (1990)

VV.AA.: *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*. Madrid, 1990.

VV.AA. (2002)

VV.AA.: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Guías de Patrimonio Histórico, Comunidad de Madrid, (2ª ed.) 2002.