EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE MERCEDARIAS DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN EN MADRID*

Jesús Ángel Sánchez Rivera

I. HISTORIA DE LA FUNDACIÓN

Según recoge Pascual Madoz en su *Diccionario* el origen de la fundación del convento se halla en la toma del hábito de la Merced por parte de doña María de Mendoza y otras mujeres en 1626; éstas habrían vivido desde entonces en una casa de la calle de San Oprobio hasta que cayera en ruinas[1]. Autores posteriores se ocuparían del convento, con mayor o menor acierto, en sus estudios sobre Madrid, aunque sin dar nuevas noticias sobre la datación del mismo[2].

Virginia Tovar sería la primera en publicar la fecha de fundación del convento que nos ocupa, así como otras muchas noticias de gran interés sobre la construcción[3]. En 1663 se firma la escritura de fundación del Convento de la Inmaculada Concepción de Mercedarias Descalzas de Madrid, ante don Juan de Góngora, comisionado del rey Felipe IV como primer patrono del convento. Don Juan de Góngora, tal como figura en la escritura, era Caballero de la Orden de Alcántara, miembro del Consejo y Cámara de Su Magestad, Gobernador de la Real Hacienda y su Contaduría Mayor y sus Tribunales; en fin, un alto cargo en el complejo aparato de la Corte madrileña, con amplio control sobre las cuentas de la Monarquía, quizá el más indicado para que las religiosas acudiesen a él solicitando la protección regia[4]. Y desde entonces hasta hoy ha permanecido este convento femenino bajo el nombre popular de las Góngoras.

Tuvimos ocasión de consultar y de transcribir la copia de la escritura fundacional de patronato real que se conserva en el Archivo General de Simancas[5]; en ella se relata cómo la casa en que vivían las religiosas se arruinó en septiembre de 1661 tras las lluvias, pese a las mas numerosas reparaciones efectuadas, por estar situada en un lugar donde iban a parar

todas las aguas del contorno; y más aún: cambiaron las religiosas de casa, pero se hallaban sumamente incómodas por la insistencia del dueño para que la desocupasen. Por estos motivos la comunidad decidió solicitar la ayuda de don Juan de Góngora y se buscó un nuevo emplazamiento para el convento. Además, la fecha en que se dice que estaban ya las monjas en clausura bajo la regla de la Merced descalza confirma la fecha de 1626 ofrecida por Madoz[6].

En lo referente a la advocación bajo la cual se acogió la fundación, ésta se hizo con el nombre de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora. Bien apunta Tovar que ni en la escritura ni en ningún otro documento se refiere el deseo del rey de fundar el convento en memoria del nacimiento de su hijo Carlos, como dice Madoz[7]. En cambio, sí se dice en la escritura que dicha advocación fue dada por Felipe IV debido a la gran devoción que tenía hacia este Misterio[8].

De este modo, el 13 de marzo de 1663, previa real cédula y comisión firmada por don Juan de Góngora el 23 de noviembre de 1662, se fundó el convento bajo el auspicio de Felipe IV y sus sucesores[9]. El 24 de marzo de 1665, según Madoz, se colocaría el Santísimo Sacramento en aquel lugar; y el 10 de febrero de 1668 se constituiría la comunidad de mercedarias.

Hasta aquel momento existían en Madrid tres conventos de la Orden de la Merced: dos masculinos, desamortizados en los avatares del siglo XIX, que eran el de Nuestra Señora de la Merced y el de Santa Bárbara; y uno de monjas, el de las Mercedarias de don Juan de Alarcón. De ellos, los dos últimos eran de la rama descalza de la Orden, y ambos estaban muy próximos al nuevo convento de las Góngoras[10]. Precisamente sería en el de Santa Bárbara donde, ante el Vicario General y otros altos dignatarios de la Orden, se firmó la licencia para establecer el nuevo convento el 22 de noviembre del 1662.

Por otra parte, no se entiende esta fundación sin ponerla en relación con toda una serie de fundaciones de patrocinio real que durante la segunda mitad años del reinado de Felipe IV se lleva a cabo en la Villa y Corte de Madrid. Se pueden citar como ejemplos los conventos de los Capuchinos de la Paciencia (1639), los Benedictinos de Monserrat (1647) o las Comendadoras de Santiago (1650).

El nuevo convento se emplazaría en el antiguo barrio del Barquillo, uno de los más populosos del Madrid de entonces, donde se agrupaban casas y fincas señoriales, una amplia zona dedicada al comercio y al trabajo del hierro, y numerosas casas religiosas e instituciones pías[11]. El lugar elegido para el convento mercedario fueron unos terrenos pertenecientes a don Gerónimo de Atayda, Marqués de Colares, situados en la plaza de don Juan Serrano, junto a la casa de don Juan de Góngora[12]. La calle de Santa Bárbara la Vieja, lugar de acceso principal al edificio, pasó a denominarse con el tiempo con el nombre del primer comisionado del convento, como ya comentamos.

II. LA IGLESIA

El templo que ha llegado hasta nuestros días se ha conservado en un estado excepcional, constituyendo uno de los mejores ejemplos del barroco religioso madrileño. No se debió tardar mucho en levantar la iglesia, aproximadamente una década, distinguiéndose claramente dos fases constructivas en su fábrica, separadas por el cambio en la superintendencia de esta fundación conventual[13] .

En la medida y tasación de los terrenos del Marqués de Colares intervino el arquitecto fray Lorenzo de San Nicolás junto a fray Manuel de San Juan Bautista de Villarreal, arquitecto de la Orden de Mercedarios. Sería este último el que realizara la planta y la memoria de la obra en el mismo año 1663, con la celeridad que pedía la escritura fundacional. Y poco después comenzaron las obras, con Juan Barbero como maestro. Durante esta primera fase constructiva el edificio no llegó a fórmulas definitivas, según se deduce de la documentación.

Don Juan de Góngora cesa como Gobernador de la Real Hacienda, siendo sustituido por don Pedro Niño de Guzmán, conde de Villaumbrosa. De este modo comienza la segunda etapa constructiva del templo y el convento, la que le daría su configuración definitiva, al menos en sus elementos más importantes. En diciembre de 1668 se firma la escritura de reconstrucción del convento, y en 1670 sabemos que ya Manuel del Olmo y José de la Iglesia estaban vinculados a la obra. Manuel del Olmo, que actuaría como maestro principal, era un arquitecto de gran prestigio en Madrid; había intervenido, por ejemplo, en la traza de varias casas nobiliarias y, junto a su hermano José, en la traza de la iglesia de las Comendadoras de Santiago el Mayor que por entonces se estaba levantando.

La iglesia se dispone paralela al eje de la calle, lo que contribuye a ese efecto de sorpresa tan propio del barroco. En este sentido, encontramos ejemplos similares en Madrid, como la iglesia de las Calatravas o San Pedro el Viejo, realizadas también por estas fechas. Sin embargo, en el caso de las Góngoras, la disposición vino determinada por la planta del almacén que había en los terrenos del Marqués de Colares, donde, según la memoria, se había de hacer, y así se hizo, la iglesia, aprovechando los muros del almacén.

También llama la atención el contraste entre el exterior, muy austero, y la riqueza del interior. Sabemos que la fachada principal, en el brazo del crucero, se perdió y fue rehecha posteriormente[14]; es muy sencilla, con una puerta arquitrabada decorada con orejeras y tres escudos de remate –el central, de mayor tamaño, con las armas reales y los laterales de la Orden de la Merced-. El resto del exterior también es muy simple, a base de ladrillo y mampostería encalada, destacando la cúpula encamonada de for-

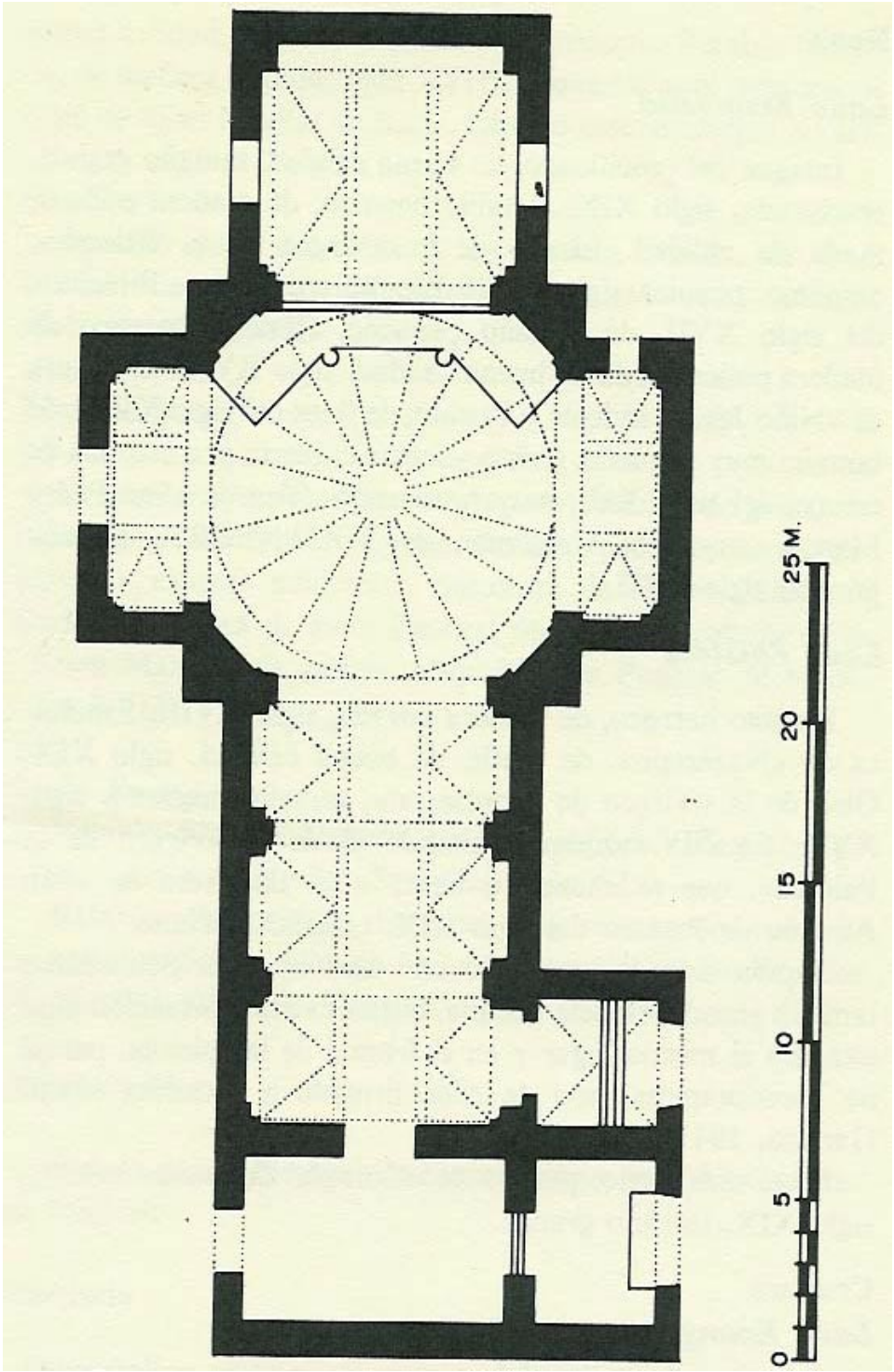
ma cuadrangular y cubierta por chapitel de pizarra –muy característica del barroco madrileño-.

Por el contrario, al entrar en el templo todo es suntuosidad. Se accede a él a través de un zaguán que comunica con los pies. La iglesia es de nave única, con tres tramos jalonados por hornacinas y crucero de cortos brazos. Los tramos de la nave se articulan por un orden de pilastras cajeadas con capiteles del hermano Bautista. Se cubre este espacio por una bóveda de medio cañón con lunetas, destacando los tramos mediante arcos fajones. El crucero adquiere un gran desarrollo espacial, en contraste con la contracción en planta de la nave; como bien apuntara la profesora Tovar, «la planta es un ejemplo más de síntesis de espacios, de dos ejes disímiles interactuantes»[15]. En altura también se destaca el crucero, con una gran cúpula, con tambor ciego y linterna, sobre cuatro machones achaflanados que otorgan, una vez más, mayor amplitud. Así mismo, el presbiterio es de amplias dimensiones, ocupando prácticamente el doble del área de cada uno de los tramos de la nave (fig. 1).

Pero, como ya hemos comentado, lo que más llama la atención del visitante es la riqueza decorativa, diseminada por los entablamentos y la cúpula, además del ornato que confieren los altares, y que más adelante trataremos. Un friso de modillones pareados recorre todo el entablamento marcando ritmos y señalando el módulo. Dichos modillones, de carnosas hojas replegadas, y los capiteles del sexto orden que jalonan la iglesia están realizados con gran sutileza y contribuyen a crear efectos de gran pictoricismo; más aún los motivos que se reparten por la cúpula, gracias al foco de luz natural que penetra a través de la linterna. Son motivos de gran fuerza naturalista, que contrastan sobre los fondos geométricos de la estructura, y que se insertan dentro de la mejor tradición de los yeseros madrileños; en este sentido, el mayor paralelo lo encontramos en la iglesia de las Comendadoras de Santiago el Mayor, cuyas trazas se deben a los hermanos Del Olmo, como ya apuntamos.

III. EL RETABLO MAYOR. ESCULTURAS DE JUAN PASCUAL DE MENA

La obra más impresionante que podemos admirar en el interior del templo es su retablo mayor (fig. 2). Anterior a éste hubo otro, seguramente realizado en el último tercio del siglo XVII, pero nada sabemos de él salvo alguna escueta mención en los documentos[16]. El retablo que nos ocupa pertenece a un momento muy distinto de cuando se levantó la iglesia; aún no se conoce la autoría ni la fecha exacta de su realización, aunque diversos elementos nos permiten situarlo aproximadamente un siglo después de la fundación del convento.



1. Planta de la iglesia de las Góngoras. (Tomado de J. del Castillo)

El retablo se halla dentro de un estilo barroco con algunas influencias del neoclasicismo, como ya señaló Elías Tormo[17] . Virginia Tovar ha puesto en relación esta obra con algunas soluciones de la primera época de Ventura Rodríguez, concretamente con los tres retablos que trazara en 1787 para la capilla de Belén en la iglesia de San Sebastián de Madrid[18]; no hay que olvidar la colaboración del arquitecto con Juan Pascual de Mena, autor de las esculturas del retablo, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo, asunto que más tarde reiteraremos. Por el contrario, Juan Nicolau lo relaciona con los modos del arquitecto Diego Martínez de Arce, incluyéndolo dentro de la estética rococó, aunque disentimos de su opinión[19] . Incluso algunos autores lo han atribuido a Juan Pascual de Mena sin ningún fundamento[20] .

Es obra de madera policromada, imitando mármoles de colores; no es un retablo totalmente dorado, como lo son los de tradición plenamente barroca. Se adapta a la estructura del presbiterio incluso en su parte más alta, donde se cierra con un gran arco de medio punto. El conjunto está compuesto de banco, cuerpo principal y ático. El banco se organiza mediante paneles salientes y rehundidos con dos cajas en los lados, coincidentes con las calles laterales del cuerpo principal, donde aparecen sendos relieves de paisajes urbanos y jardines. En el centro se abre un alto nicho que acoge el tabernáculo; éste es un templete centralizado, con cúpula y ocho columnillas compuestas. El cuerpo único del retablo se divide en tres calles; la central, de más anchura y entidad, tiene una hornacina que alberga una imagen de bulto redondo de la Inmaculada Concepción; un par de grandes columnas com-

2. Retablo mayor de la iglesia del Convento de Mercedarias de la Purísima Concepción. Madrid.

puestas a cada lado enmarcan la hornacina. De los pedestales de las columnas sobresalen sendas ménsulas, a modo de tarjas, decoradas con escudos; sobre ellas, dos esculturas, que representan a Santa María de Cervellón y a la Beata Mariana de Jesús. Las dos calles laterales son más estrechas y de sección cóncava, con sendas pilastras en los extremos; en ellas aparecen, a cada lado, una pareja de ángeles portando un escudo con las armas reales de Carlos III. Un amplio entablamento moldurado de sección cóncavo-convexa y roto en la parte central sirve de transición entre este cuerpo y el ático. El ático se configura como un frontón curvo, en cuyo centro se dispone una escultura del Padre Eterno acompañado por ángeles; sobre el ático dos imágenes de ángeles mancebos aparecen a cada lado. Se remata todo el conjunto por otro frontón curvo partido, que repite el anterior, con otro grupo escultórico en el centro representando un rompimiento de Gloria con la paloma del Espíritu Santo y ángeles.

Se caracteriza el conjunto por su gran potencia estructural. Sus valores sensuales, de animada textura, y su articulación mediante formas cóncavo-convexas y mixtilíneas le confieren unas propiedades espaciales, de relación con el fiel, en conexión con la tradición barroca. Es propio del barroco tardío ese juego de mover y ondular las superficies, de fraccionar los planos, e integrar la escultura en la retórica triunfalista que inspira todas las manifestaciones religiosas. En este sentido, Tovar señala con acierto su indudable interés artístico, al asumir influencias italianas de tendencia borrominiana[21].

«Toda la escultura del retablo mayor»; de este modo Ceán Bermúdez atribuía en su *Diccionario* a Juan Pascual de Mena, las citadas esculturas del convento de las Góngoras[22]. Muchos autores, siguiendo esta afirmación parcial, han venido repitiéndola sin más; pero, en nuestra opinión, es bastante cuestionable. Si bien casi todas las esculturas pueden atribuirse a Juan Pascual de Mena, la imagen de la Virgen que preside el retablo no parece corresponder a la mano del escultor toledano. La *Inmaculada Concepción* tiene unas proporciones distintas de las del resto, con un canon más estilizado, así como una factura más tosca; tampoco la policromía es similar, siendo en ésta más brillante[23]. Tal vez pudiera especularse con la idea de que esta talla de la patrona del convento fuese una obra anterior al conjunto del retablo y del resto de esculturas, quizás la que presidiera el altar anterior; o quizá sea obra de otro escultor que trabajase con Pascual de Mena.

De lo que no parece haber ninguna duda es de que el resto de esculturas corresponden a la mano de Juan Pascual, pese que aún no se conoce documentación sobre las mismas[24]. Se advierte de inmediato el modo de trabajar del escultor toledano en todas ellas, teniendo semejanzas con otras obras documentadas del mismo, como comentamos a continuación.

Santa María de Cervellón, se encuentra en el pedestal del lado del Evangelio (fig. 3). La santa que representa esta imagen fue natural de Cervellón (Barcelona), viviendo entre 1230 y 1289; a los treinta y cinco años ingresó

3. *Santa María de Cervellón.* Juan Pascual de Mena.

en la Orden de la Merced. Se la representa con el hábito de la Orden, con un crucifijo en la izquierda y un barco en la derecha, pues se la consideraba protectora de los navegantes, atribuyéndole varios milagros[25] .

Es una talla llena de gracia y refinamiento, en la manera en que está girada, con la pierna ligeramente doblada, en la delicadeza con que las manos sostienen sus atributos, en su mirada levemente caída, etc.; una gracia no reñida con la monumentalidad del conjunto, pues es una figura de gran entidad, de un tamaño que rebasa ligeramente el natural. El retrato de la santa está totalmente idealizado. Los pliegues de las vestiduras son blandos, redondeados, con una caída muy natural, a diferencia de otras obras anteriores del escultor. Presenta una policromía bastante austera, donde domina el color blanco –el hábito tampoco ofrece mayores posibilidades, sólo decorado con una cenefa dorada pintada a pincel-.

Encontramos en esta escultura estrechas relaciones con otras obras de la producción de Juan Pascual de Mena. Tal es el caso de la imagen de *Santa Escolástica Abadesa* que realizó para la parroquia madrileña de San Marcos, aunque el tratamiento de los plegados es un tanto distinto, seguramente de una fecha anterior. Dos obras más atribuidas por Juan Nicolau a este escultor presentan ciertas semejanzas con la santa mercedaria; se trata de la *Santa Teresa* del convento de Madres Carmelitas de Talavera de la Reina (Toledo) y de la *Santa María Magdalena de Pazzi* que hoy se encuentra en la iglesia parroquial de Hinojosa de San Vicente (Toledo)[26] . Aparte de otras semejanzas, todas ellas muestran rostros idealizados, poco expresivos, y muy similares entre sí; muy alejados del realismo del siglo XVII, reflejan el gusto de estirpe neoclásica que iba impregnando las artes desde la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde Pascual de Mena fue Profesor, Teniente Director (1752) y Director de Escultura (1762) y Director General (1771)[27].

La *Beata Mariana de Jesús* aparece en el pedestal opuesto a la anterior, haciendo pareja (fig. 4). Mariana de Jesús nació en Madrid, siendo bautizada el 21 de enero de 1565 en la parroquia de Santiago; sería enterrada junto al convento de los Mercedarios Descalzos de Santa Bárbara de la misma ciudad en 1624 –aunque en 1837 sus restos se trasladaron al convento de las Mercedarias de don Juan de Alarcón-[28]. Parece ser que fue muy devota de Cristo –incluso lo indica la elección de su nombre religioso-, y por ello aparece representada con un gran crucifijo. En el mismo año de su muerte se inició un proceso de beatificación que culminó en 1783, bajo el papado de Pío VI. Ello plantea algunos problemas para la datación del conjunto del retablo, aunque, en nuestra opinión, algunas particularidades de sus imágenes -y más concretamente los escudos-, nos llevan a situarlo entre 1760 y 1771[29].

Tiene la beata un rostro idealizado; de hecho es semejante al de la santa que hace pareja con ella. Muy distinta a la escultura que haría para la iglesia madrileña de Santiago Julián San Martín (1762-1801), también miembro de la Academia, unos años después; el rostro de la talla de San Martín respira un gran realismo[30], aunque los pliegues del hábito resultan extremadamente duros. Por lo demás, la obra de las Góngoras presenta similares características formales que su compañera; incluso en el detalle

4. *Beata Mariana de Jesús.* Juan Pascual de Mena.

de tomar el crucifijo cuidadosamente y sin tocarlo directamente con las manos, en señal de respeto.

En lo referente a las concomitancias con otras obras de Pascual de Mena, podemos decir lo mismo que lo comentado sobre Santa María de Cervellón.

Característicos de nuestro escultor son los *ángeles* que se reparten convenientemente por todo el retablo. Ofrece un variado repertorio de tipos angélicos, desde los mancebos que coronan el primer frontón hasta los pequeños *putti* que acompañan a la figura del *Padre Eterno*; también son variadas sus proporciones, y sus graciosas posturas y actitudes, animando un tanto la simetría compositiva del conjunto.

Al ver estos *ángeles* se nos vienen a la memoria otras realizaciones del escultor, como los *ángeles mancebos* que también coronan el frontón del retablo de la capilla de San Ildefonso de la Sede toledana –en colaboración con Ventura Rodríguez y con Manuel Álvarez- o los *putti* del *San Eloy* que se encuentra en la madrileña iglesia de San José, con sus característicos mechones de pelo agitados.

Un elemento llamativo dentro del conjunto es la imponente presencia de los dos escudos reales en el retablo. Podemos dar la explicación razonada, hasta ahora no señalada, de esta presencia así como del hecho que no aparezcan otros escudos en todo el templo, salvo los escudos de la Orden. Una de las disposiciones de la escritura fundacional del convento explicita claramente que «se han de poner en el dicho combento y iglessia y en su capilla mayor y en las demás partes que Su Magestad mandase escudos de sus reales armas», no pudiéndose «poner otras armas algunas en ninguna parte del dicho combento ni iglessia ni capillas de ella si no fueren las de la Orden»[31] . Así pues, un siglo después de que esto se escribiera, se tuvo muy en cuenta esta condición de exclusividad para los patronos a la hora de diseñar la decoración del gran altar mayor.

El *Padre Eterno* que corona el ático, es la figura más dinámica de todo el conjunto; introduce un movimiento de arriba hacia abajo ligeramente diagonal, que se prolonga en la figura de uno de los *ángeles*, que porta una palma –en realidad tendríamos que hablar de un grupo escultórico-. Responde el *Padre Eterno* a su iconografía clásica, como un anciano barbado, representado con un gesto enérgico, con los brazos abiertos y los cabellos agitados por el viento; los *putti* aparecen junto a las nubes y atributos (bola del mundo, palma) en caprichosas posturas. Por encima de estos se disponen más *angelotes* rodeando un haz de rayos dorados con la paloma del Espíritu Santo, todo ello de barroco efecto.

Existe un grupo que representa el mismo asunto atribuido a nuestro artista en la parroquia de Rascafría (Madrid), aunque muy maltratado y desplazado de su lugar de origen –seguramente también la parte alta de un retablo-. A pesar de que sólo lo conocemos por fotografía, se puede ver que la obra de las Góngoras es de una calidad artística muy superior, como co-

rresponde a un encargo de mucha mayor importancia –en el caso hipotético de ser ambas de la misma mano-.

Por último, quisiéramos destacar la presencia de los dos bajorrelieves que hay en el banco. Por un lado nos hablan de ese gusto por los tonos blancos, «marmóreos», del neoclasicismo –al igual que el tono de las ménsulas, aunque no así sus formas barrocas-. Por otro, y es una cuestión que dejamos abierta, sería interesante saber qué quieren significar dentro del programa iconográfico del conjunto –a falta de un examen visual más detenido-; representan paisajes urbanos -de sabor florentino- y jardines con fuentes. Tal vez pudieran aludir a ciertos atributos de la Virgen procedentes de la *Letania Lauretana*

En fin, hay que alabar la sabia composición de las figuras; el retablo, con toda su potencia arquitectónica, es el marco donde las figuras habitan, animando el conjunto. Éstas cierran la composición, en diálogo con el juego dinámico de la arquitectura, focalizando la atención del fiel en la figura central y patrona del lugar: la *Inmaculada Concepción*. Así, las santas mercedarias se giran hacia el centro, los escudos se arquean sostenidos por ángeles y la figura de Dios Padre aparece en el mismo sentido. Existe otra línea compositiva secundaria, mucho más sutil; la dibuja el ángel que lleva la palma de los justos, desde las alturas, hacia *Santa María de Cervellón*, la única canonizada del conjunto.

También, al observar el conjunto, resalta el uso de tonos fríos y blanquecinos en todas las esculturas, que junto a sus rostros serenos e idealizados, nos hace pensar en la introducción del gusto neoclásico desde la Academia –aún en convivencia con la tradición barroca, como hemos señalado-.

No hemos abordado el estudio de otras obras del templo (retablos, esculturas, lienzos, tapices, etc.), pues no era el objeto del presente trabajo. Sin embargo, el tema es muy interesante y no se ha profundizado en él lo suficiente.

NOTAS

[*] A la profesora Mª del Socorro Salvador Prieto, en agradecimiento por sus clases sobre la escultura en Madrid en el siglo XVIII.

[1] Madoz (1848), p. 215. Otros autores decimonónicos mencionan el convento, con mayor o menor precisión: Mesonero Romanos (1861), pp. 257-258; éste se equivoca al adjudicar la fundación del convento a Carlos II y al decir que es de trinitarias descalzas.

[2] Tormo (1927), pp. 189-190. Velasco Zazo (1943), pp. 199-200; la obra de Velasco, de ningún rigor histórico, repite los errores de Mesonero Romanos. Tamayo (1946), pp. 131-134. Corral (1955), nº 52-53.

[3] Tovar Martín (1975), pp. 218-225.

[4] Sin embargo, la ignorancia histórica de las autoridades municipales ha hecho que la calle por la que tiene su entrada el convento se llame hoy de Luis de Góngora, en lugar llevar el nombre del benefactor que medió a favor de las religiosas.

[5] Zaragoza Arribas (1996), pp. 1207-1222, ya encontró dicha escritura, pero en su caso la copia conservada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

[6] A.G.S., Patronato Real, 39-101. Véase el Apéndice documental, A.

[7] Tovar Martín (1975), p. 219; Madoz (1848), p. 215.

[8] A.G.S., Patronato Real, 39-101. Apéndice documental, B.

[9] Virginia Tovar da como fecha el 21 de enero de 1663, pero la copia que hemos manejado está firmada el 13 de marzo de ese año, como va dicho.

[10] Resulta imprescindible para estudiar la historia y el patrimonio artístico de los conventos mercedarios madrileños la Tesis de Zaragoza Arribas (1996).

[11] Para una aproximación al tema véase: Olaguer-Feliú y Alonso (1979). Hay que decir también que este estudio no recoge las aportaciones de la profesora Tovar, publicadas unos años antes.

[12] Tovar Martín (1975), p. 220.

[13] Para un conocimiento en profundidad sobre el desarrollo constructivo del convento de nuevo remitimos a la obra de: Tovar Martín (1975), pp. 218-225.

[14] No queda claro cuándo ni quién llevó a cabo la reforma de esta fachada. Mientras que Tovar Martín (1975), p. 225, dijo que se era de la primera mitad de siglo (XX ?), ocho años después suscribía la autoría de Manuel de la Ballina en el XVIII -Tovar Martín (1983), pp. 91-96-; en su estudio de 1975 ya citaba a José de Ballina –no a Manuel- como el que había realizado algunas reparaciones en el convento, pero no en la fachada precisamente. Zaragoza Arribas (1996), pp. 1305-1383, ofrece abundante documentación sobre don José de la Ballina, aparejador principal de la fábrica, en reformas que van desde 1785 hasta 1796.

[15] Tovar Martín (1975), p. 224.

[16] En la escritura fundacional del convento se insta a que se realice con prontitud la iglesia «*y se ponga retablo*» por cuenta de la Real Hacienda de Su Magestad (A.G.S., Patronato Real, 39-101. Apéndice documental, B). Y quizá en 1668 ya había un primitivo altar, según parece inferirse de un memorial del Conde de Villaumbrosa -véase: Tovar Martín (1975), p. 222-.

[17] Tormo (1927), p. 189.

[18] Véase: Tovar Martín (1995), pp. 92 y 326-330; el estudio del retablo es interesante en lo descriptivo y en las observaciones estéticas, pero carece de un estudio profundo de las fuentes y tiene ciertas lagunas bibliográficas.

[19] Nicolau Castro (1990), Madrid, p. 202.

[20] Corral (1955), nº 52-53.

[21] Tovar Martín (1995), p. 328. Sin embargo, Madoz, quizás llevado por ciertos prejuicios estéticos, dice de este imponente retablo que no es «de la mejor forma» -Madoz (1848), p. 215.

[22] Ceán Bermúdez (1800), p. 107.

[23] A nuestro juicio la atribución de esta imagen a Mena no es acertada -Guerra de la Vega (1996), p. 120; Zaragoza Arribas (1996), pp. 1183 y 1188.

[24] Tal vez una Tesis Doctoral sobre Juan Pascual de Mena, realizada por Lorenzo Pérez de Domingo y adscrita al Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, que será leída próximamente, arroje luz al respecto. Hemos de decir que ya se hacía necesaria una monografía sobre un artista tan prolífico y destacado, el escultor español más importante de su tiempo junto con Luis Salvador Carmona.

[25] Para el conocimiento de la vida de la santa remitimos a: Téllez (1639), pp. 189-205. Modernamente, una buena síntesis se encuentra en: Castro (1970), pp. 690-693.

[26] Nicolau Castro (1972), pp. 63-66; (1988), pp. 466-478. En el caso de la talla de Hinojosa de San Vicente, realizada para el convento carmelitano del Piélago, tenemos serias dudas sobre su atribución; para un mayor conocimiento sobre esta obra remitimos a nuestro trabajo: Sánchez Rivera (2003), pp. 100-102.

[27] El estudio más completo sobre la biografía de Juan Pascual de Mena hasta la fecha sigue siendo: Díaz Fernández (1986), pp. 501-508.

[28] Recogen estas noticias: Madoz (1848), pp. 264 y 455; Mesonero Romanos (1861), p. 82.

[29] Juan Nicolau señaló que el retablo no puede ser posterior a 1771 -año en que se crea la Real Orden de Carlos III-, en función de los escudos del mismo -Nicolau Castro (1990), p. 202.-. Efectivamente, los escudos se engalanan con los collares de las Órdenes del Toisón de oro y del Espíritu Santo, sin aparecer la insignia instituida por el monarca ilustrado. Por otra parte, los escudos responden al modelo «grande» de Carlos III, creado en 1760 -García-Mercadal (1996-1997)-. La presencia de la beata Mariana en el retablo, beatificada en 1783, resultaría extraña -si sostenemos la hipótesis de que ha de ser anterior a 1771-. Sin embargo, sabemos que ya en 1636 el Ayuntamiento de Madrid acordó colocar la imagen de esta ilustre madrileña en la antigua Puerta de Alcalá; y, al menos desde 1676, había una efigie suya en el consistorio madrileño y en su capilla. Además, antes de 1676 también existió una imagen de Mariana en la Capìlla del Sagrario de los Hornos de Villanueva -Gómez (1964), pp. 43-44-. Por todo lo expuesto, y siempre con reservas hasta encontrar la documentación precisa, nos inclinamos a pensar que el conjunto se realizó entre 1760 y 1771.

[30] Según parece el escultor sacó una mascarilla de cera del cadáver de la beata para realizar el rostro; véase: [Catálogo] (1986), p. 206.

[31] A.G.S., Patronato Real, 39-101. Apéndice documental, B.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1663, marzo, 19. Escritura de fundación del convento de las Góngoras.

A) Fols. 499-501 v.

[...] Cédula Real.

El Rey. Don Juan de Góngora, cavallero de la Orden de Alcántara, de mi Consejo y Cámara y Governador de él, de mi Real Hacienda y sus tribunales haviéndoseme representado [...] por parte de las beatas de la Orden de la Merced Descalza / de esta Corte que demás de treinta y quatro años a esta parte se hallavan en recogimiento exercitándose en todo con la misma regla y clausura que las monxas descalzas, y que en el mes de septiembre del año passado de mill y seisçientos y sessenta y uno, con las abenidas de las muchas aguas que huvo se anegó la cassa de su recogimiento y que aunque havían gastado mucho dinero para su reparo, no quedó capaz de abitaçión. En que se havían hallado obligadas a mudarse a otra cassa alquilada y que, aunque en ella guardavan la misma clausura, estavan con grande descomodidad y summamente desconsoladas por las instançias que haçía el dueño para que la desembarazassen, y que si se les obligava a esto que davan absolutamente imposibilitadas de poder continuar su recogimiento. Suplicándome que con esta atençión apiadándome de su desamparao fuesse servido de socorrerlas para poder bolver a reparar su cassa, en cuya virtud os cometí y mandé reconoçiésseis lo que sería menester para acudir a su necessidad por vía de limosna. Y haviéndolo hecho me imformásteis que la dicha cassa / [*Al margen*: dicha comissión] no era capaz de aderezo por estar fundada en un sitio muy vaxo a donde iban a parar las vertientes del campo, y para reedificarla sería menester sacarle desde su principio unos cimientos ondos y anchos con mucha costa por haver quedado toda por el suelo sin señal de haver havido allí edifiçio y que, aunque esto se executasse, siempre quedaría arriesgada la cassa a que con las creçientes de las aguas se buelva a derribar todo lo que allí se fabricare, por ser el sitio tan vaxo y a donde de neçessidad han de correr todas las abenidas del contorno; y assí por esto como por ser tan emfermo el sitio tendría mucha dificultad conservarse allí las veatas sin gran perjuiçio de su salud, theniendo por menos costosso y más seguro hacerles cassa en otro sitio libre del riesgo y daño de las lluvias. Y haviéndo yo considerado el estado en que se hallan y que el modo de su

vida fue siempre en esta Corte de grande ejemplo y que el haverse conservado tanto tiempo con las limosnas que han podido juntar y lavor de sus manos ha sido providençia / voluntad de Nuestro Señor que se da por servido de que se prosiga esta clausura moviendo la piedad christiana por medio de accidente tan impensado, para que de una vez se les dé avitación decente y se conserven adelante sin apartarse del intento y vida que han comenzado. Y deseando yo assistir a la conservazión de este recogimiento he resuelto con intervenção y pareçer vuestro admitirlas y reçivirlas devajo de mi real protecção y amparo y que en mi nombre se les dé lo neçesario para haçer una cassa proporçionada a su estado y se les señalasse alguna renta vastante para sustentarse en lo adelante en qualesquier efectos perteneçientes a mi Real Hazienda con que podrá hacerse fundazión de combento y los votos que se requieren para ser verdaderas religiossas, porque aunque reconozco que se deven escussar las nuevas fundaziones de combentos por los muchos que ay en esta Corte, también es çierto que esta / no es fundación nueva, y que sólo le falta el nombre y forma de religión por no tener haçienda ni medios para ello. Y para que esto tenga efecto os mando que en mi nombre ajustéis la cantidad que se huviere de dar por los sitios y cassas necessarias a las personas de quien se compraren para haçer el dicho combento en la parte y lugar donde a vos os pareçiere, y que assí para esto como para los gastos de la fábrica de él libréis el dinero que fuere menester de qualesquier efectos de mi Real Hazienda, aunque sea de los aplicados a los gastos secretos de mi serviçio que vos administráis, de que es depositario Andrea Piquinoti, a quien mando se le haga bueno lo que para este efecto pagare en virtud de las órdenes que vos le diéreis para ello nombrando si os pareçiere un ministro de esse consejo por superintendente de la obra que asista a todo lo perteneçiente a ella para que se disponga con el buen modo que combiene y que asímismo traten y ajusten con las dichas beatas o con el general de la Orden / de los Merçedarios Descalzos la renta que se los huviere de señalar cada año para el sustento de las religiossas del dicho combento el número de las que ha de haver en él.[...]

B) Fols. 513-514

-[...] Que Su Magestad se ha de servir que con toda brevedad se labre el dicho combento / proporcionado al número de las dichas religiossas, con su iglessia comforme a las constituçiones de la dicha Orden y se ponga retablo, todo según y como Su Magestad fuere servido mandarlo haçer por quenta de su Real Hacienda.

- Que la adbocación del dicho combento y iglessia de él ha de ser de la Concepción Inmaculada de Nuestra Señora, por ser este el título que Su Magestad le ha dado especialmente por su Real Decreto por la grande devoción que tiene al Santo Misterio de la pura y limpia Concepción de

Nuestra Señora; y de todo ello ha de ser Su Magestad, Dios le guarde durante su larga vida, y los señores Reyes sus subçesores patronos únicos y perpetuos con todos los honores y preheminençias que de derecho les tocan y perteneçen; y se han de poner en el dicho combento y iglessia y en su capilla mayor y en las demás partes que Su Magestad mandase escudos de sus reales armas; y no se ha de poder enterrar persona alguna en la dicha capilla mayor ni en el cuerpo de la iglessia ni en las capillas de ella ni en la clausura de las relixiosas sin lizençia de Su Magestad; / ni poner otras armas algunas en ninguna parte del dicho combento ni iglessia ni capillas de ella si no fueren las de la Orden. [...]

Archivo General de Simancas, Patronato Real, 39-101, fols. 498-519 (estractos)

BIBLIOGRAFÍA

Azcué Brea (1994)
AZCUÉ BREA, Leticia: *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

Castro (1970)
CASTRO, Ernesto G.: «Iter canónico y estado actual del santoral mercedario». *Estudios. Revista trimestral publicada por los Padres de la Orden de la Merced*, nº 88, 1970, pp. 661-716.

[Catálogo] (1986)
Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá. Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1986.

Ceán Bermúdez (1800-2001)
CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. I, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800; edición facsímil, con prólogo de Miguel Morán Turina, Madrid, Itsmo, 2001, pp. 105-108.

Corral (1955)
CORRAL, José del: *Madrid es así. Representación gráfica de la Villa y Corte. II- Iglesias y conventos madrileños*. nº 53, Madrid, 1955.

Díaz Fernández (1986)
DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: «Notas para la biografía del escultor Juan Pascual de Mena». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, C.S.I.C., LII, 1986, pp. 501-508.

García-Mercadal y García Loygorri (1996)
GARCÍA-MERCADAL Y GARCÍA-LOYGORRI, Fernando: «El escudo grande de Carlos III». *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, II, 1996, pp. 239-261.

García-Mercadal y García Loygorri (1997)
- «El escudo grande de Carlos III (2)». *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, III, 1997, pp. 227-236.

Gómez (1964)
GÓMEZ, Elías: *Madrid celebra un centenario. Sor Mariana de Jesús. Religiosa de la Merced. 1565-1965*. Madrid, 1964.

Gómez (1965)
- *La Madre Mariana (Aportaciones a la biografía de una madrileña)*. Madrid, ed. Tirso de Molina, 1965.

Guerra de la Vega (1996)
GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Guía para visitar las Iglesias y Conventos del Antiguo Madrid*. Madrid, 1996.

Madoz (1848)
MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar. Madrid. Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa*. Madrid, 1848.

Martín González (1993)
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco en España*. Madrid, Alpuerto, 1993.

Martín González (1998)
- *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra, 1998.

Mesonero Romanos (1861-1990)
MESONERO ROMANOS, Ramón de: *El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid, 1861; Madrid, Dossat, 1990, pp. 257-258.

Nicolau Castro (1972)
NICOLAU CASTRO, Juan: «Dos posibles obras desconocidas de Juan Pascual de Mena». *Archivo Español de Arte*, XLV, nº 177, 1972, pp. 63-66.

Nicolau Castro (1988)
- «Aportaciones a la escultura de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIV, 1988, pp. 466-478.

Nicolau Castro (1990)
- «El escultor Juan Pascual de Mena». *Goya*, nº 214, 1990, pp. 194-204.

Olaguer-Feliú y Alonso (1979)
OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando: «Conventos del siglo XVII del antiguo barrio del Barquillo. Noticias históricas e inventario artístico». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. XVI (separata), 1979.

Otero Núñez (1968)
OTERO NÚÑEZ, Ramón: «La imaginería española y la crisis neoclásica». *España en las Crisis del Arte Europeo*. Madrid, Instituto «Diego Velázquez», 1968, pp. 195-203.

Sánchez Cantón (1958)
SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José: «Escultura y pintura del siglo XVIII (Parte Primera)», *Ars Hispaniae*, vol. XVII, Madrid, Plus-Ultra, 1958.

Sánchez Rivera (2003)
SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel: «Los bienes muebles del convento del Piélago. Historia de un patrimonio disperso o desaparecido». *Cuaderna*, nº 11, Talavera de la Reina, 2003, pp. 97-104.

Tamayo (1946)
TAMAYO, Alberto: *Las iglesias barrocas madrileñas*. Madrid, 1946.

Téllez (1639-1973)
TÉLLEZ, Gabriel (TIRSO DE MOLINA): *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. vol. I, Madrid, 1639; (edición crítica de fray Manuel Penedo), Madrid, Provincia de la Merced de Castilla, 1973.

Tormo (1927-1972)
TORMO, Elías: *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, 1927; Madrid, Instituto de España, 1972.

Tovar Martín (1975)
TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

Tovar Martín (1983)
- *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. (Dir.) T. I, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983, pp. 91-96.

Tovar Martín (1995)
Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII. Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 326-330.

Velasco Zazo (1943)
VELASCO ZAZO, Antonio: *Panorama de Madrid. Madrid Monacal. Estampas de los antiguos conventos.* Madrid, Librería General de Suárez, *de los antiguos conventos.* Madrid, Librería General de Suárez, 1943.

Zaragoza Arribas (1996)
ZARAGOZA ARRIBAS, María Inmaculada: *La Orden de Nuestra Señora de la Merced en Madrid y su provincia*. Tesis Doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1996.