



**ABRIR TOMO I**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**LA "ARQUITECTURA CARMELITANA"  
Y  
SUS PRINCIPALES EJEMPLOS EN MADRID  
(SIGLO XVII)**

**TOMO II**

**TESIS DOCTORAL**

**LETICIA VERDÚ BERGANZA  
MADRID 1996**

#### - Conventos de otras órdenes que siguen la tipología

No sólo algunos de los conventos de Carmelitas con los que contó la villa eligieron para sus templos el tipo de iglesia "carmelitana", otras órdenes también recurrieron a ella puesto que les resolvía perfectamente tanto las necesidades funcionales como las simbólicas y representativas que este tipo de órdenes, reformadas en su mayor parte, y sus patronos tenían planteadas. En ocasiones, recurrieron a ella con mayor fidelidad que algunos de los propios conventos de carmelitas, tal y como hemos visto en el apartado anterior. Sin embargo, no en todos los casos los resultados que se consiguieron fueron de gran calidad puesto que, tras el primer tercio del siglo XVII, la tipología de iglesia "carmelitana" estaba perfectamente formulada por lo que en ocasiones se convirtió, más que en una tipología a partir de la cual se daban nuevas soluciones, en un modelo fácil de seguir para las propias órdenes y para los arquitectos que se encargaban de su traza y construcción por lo que se continuó repitiendo, en ocasiones de una forma que podríamos calificar como rutinaria y sin ningún tipo de creatividad, durante toda nuestra Edad Moderna, y aún incluso hasta el siglo XIX.

A pesar de que todos los conventos que vamos a tratar en este segundo grupo responden a la tipología "carmelitana", entre

ellos podemos encontrar soluciones muy diferentes según los casos. Así, por ejemplo, si nos referimos a las fachadas de las iglesias, en los conventos de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, de las Bernardas del Sacramento o de las Trinitarias Descalzas, se ha recurrido al tripórtico de acceso, uno de los rasgos más característicos de este tipo de fachadas; sin embargo, aún coincidiendo en este aspecto fundamental, unas y otras son muy diferentes entre sí puesto que mientras la iglesias de las Trinitarias Descalzas o la de las Bernardas del Sacramento responden desde el punto de vista tipológico a lo que podemos considerar como más propiamente "carmelitano" (manteniendo, desde luego, muy importantes diferencias estilísticas entre ellas), la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón se encuentran dentro de esa variante que hemos llamado "mixta".

En la iglesia del convento de los Capuchinos del Prado nos encontramos con una única puerta adintelada de acceso que se encuentra flanqueada por otros dos recuadros ciegos que dan la sensación de que se tratan de dinteles laterales, pero en esta ocasión, como ocurría en las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, la tipología del conjunto es la "mixta".

La iglesia del convento de Agustinas de Santa Isabel también recurre a una puerta principal adintelada como medio de acceso, pero esta se encuentra flanqueada por otras dos puestas adinteladas más pequeñas de tal manera que hace alusión al característico tripórtico pero en este caso desarticulado.

En otros casos, como en el de las Góngoras de Mercedarias Descalzas o el de las Calatravas, los rasgos más propiamente "carmelitanos" se han simplificado al máximo, el esquematismo es

el rasgo predominante, aunque sigue prevaleciendo esa idea de los hastiales rectangulares desarrollados en altura, rematados por un frontón triangular, en el que se superponen en eje los principales elementos que la componen, normalmente la puerta de acceso (ya sea adintelada o en arco), una ventana para el coro de las monjas y, si existen, los elementos de carácter escultórico.

Por último, en relación a las fachadas podríamos señalar también algunos otros ejemplos que presentan rasgos particulares en ellas, como pueden ser el convento de la Victoria que ha desdoblado los elementos propios de la fachada "carmelitana" entre el hastial de la iglesia y el de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad que se encuentra dispuesta en ángulo recto con respecto a la anterior, o el del convento de Espíritu Santo que ha recurrido a las torres incorporando otro elemento propio de algunas fachadas religiosas de la villa.

Pero si hay diferencias entre las fachadas, también existen en ocasiones importantes diferencias en las plantas. Mientras que unas iglesias siguen de forma más estricta lo que podríamos considerar como la planta más propiamente "carmelitana" o conventual (las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, las Góngoras, las Bernardas del Sacramento o las Trinitarias Descalzas), en otros casos, manteniendo en lo esencial el esquema, van introducido importantes novedades, como en la iglesia del convento de Santa Isabel o incluso en la de las Calatravas, buscando claramente esa integración entre un espacio longitudinal y otro central para conseguir un efecto interior novedoso, distinto de lo que ya era habitual, y algo más movido frente al

estatismo de la mayor parte de nuestra arquitectura.

Todas estas iglesias que vamos a tratar a continuación, por otra parte, desde el punto de vista estilístico se van integrando dentro del momento concreto en el que fueron construidas presentando, en consecuencia, las novedades que a medida que fue avanzando el siglo se fueron introduciendo e incorporando en nuestra arquitectura, novedades que fueron mayoritariamente decorativas puesto que, salvo excepciones, nuestra arquitectura religiosa siguió ligada, no solamente a los tipos ya fijados desde la primera mitad del siglo XVII, sino a un lenguaje sin grandes alteraciones por lo que los más importantes cambios se produjeron en el repertorio decorativo y en ciertos rasgos de carácter puntual. Quizá en el caso de las iglesias conventuales que vamos a estudiar estas pervivencias sean en ocasiones mucho más claras que en otros edificios de nuestra arquitectura del siglo XVII.

Pero, aún con las variantes y peculiaridades que cada una de estas iglesias que vamos a tratar detenidamente puede presentar, lo más importante que se debe destacar es que, por una parte, conventos pertenecientes a muy diferentes órdenes religiosas, y no sólo a los Carmelitas Descalzos, recurrieron a una misma tipología de iglesia conventual puesto que era apropiada para sus necesidades, muy parecidas en todos los casos, y, por otra, que todas estas iglesias fueron trazadas y construidas por arquitectos de muy diferente condición (desde los más renombrados del momento como Juan Gómez de Mora, hasta frailes arquitectos como el carmelita fray Alberto de la Madre de Dios o el mercedario fray Juan Bautista de Villarreal, pasando

por toda una serie de maestros de obras de formación más o menos práctica) lo cual vuelve a poner de manifiesto que fue una tipología utilizada en todos los casos, desde conventos de patronato real (la Encarnación o Santa Isabel) o que se encontraban bajo el patronato de los más altos títulos nobiliarios del reino (las Bernardas del Sacramento o los Capuchinos del Prado), a otros que fueron financiados por la nobleza o por particulares bien acomodados (las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, el convento del Espíritu Santo, el de las Góngoras o el de las Trinitarias Descalzas) o incluso los que fueron resultado de la iniciativa de las propias órdenes y que, por lo tanto, no disponían, al menos en principio, de importantes rentas para la construcción (el convento de la Victoria o el de las Calatravas).

Las circunstancias de todo tipo que rodeaban a cada uno de estos conventos eran muy diferentes pero en todos los casos se recurrió a una misma tipología de iglesia conventual, en unas ocasiones obteniendo resultados de gran valor desde el punto de vista artístico o arquitectónico, y en otras simples copias o repeticiones de fórmulas ya acuñadas sin ninguna novedad o aportación original.

## MERCEDARIAS DE DON JUAN DE ALARCÓN DE MADRID<sup>1</sup>

La villa de Madrid contó durante el siglo XVII con varios conventos pertenecientes a la Orden de Mercedarios Descalzos: uno masculino, el de Santa Bárbara<sup>2</sup>, y dos femeninos, el de las Madres Mercedarias de la Concepción, conocido popularmente como las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, y el de las Góngoras,

---

<sup>1</sup> Sobre el convento de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón de Madrid se pueden consultar los siguientes textos específicos:

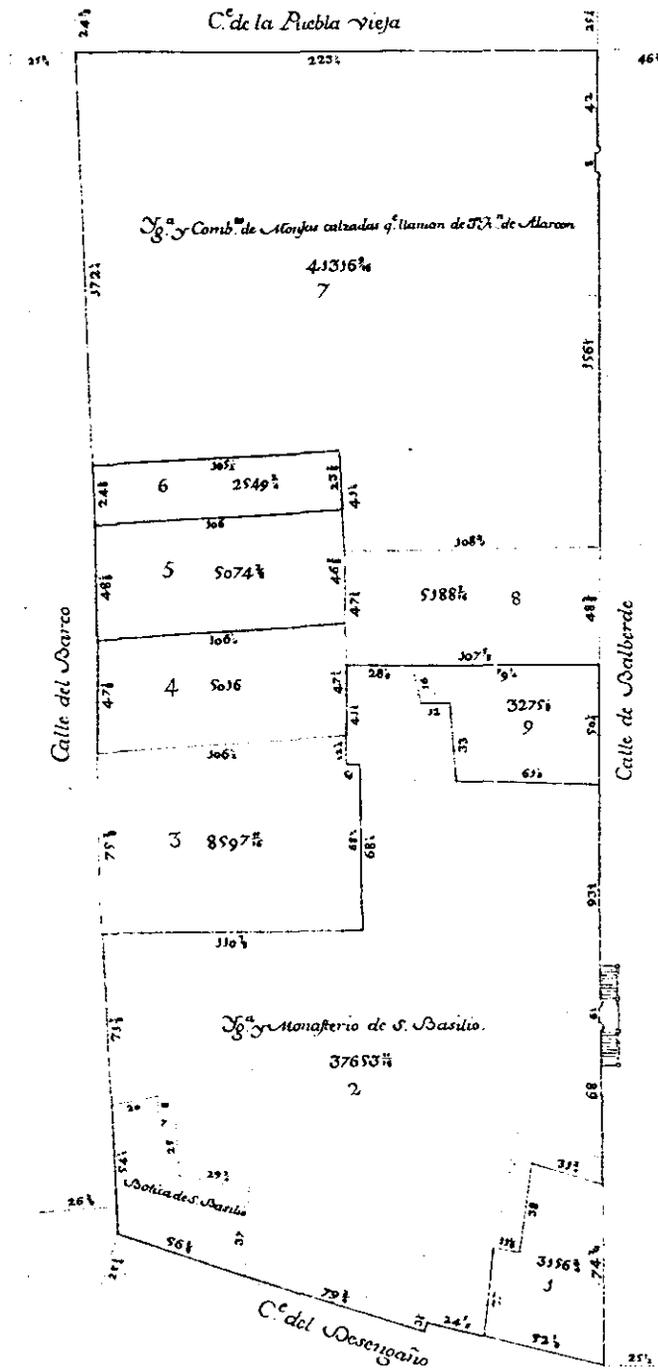
Fray Francisco de Ledesma, *Historia breve de la fundación del convento de la Purísima Concepción de María Santísima llamado comunmente de Alarcón y del convento de San Fernando de Religiosas de la Real Orden de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Merced, redención de cautivos*, Madrid, Francisco Antonio de Villa-Diego, 1709.

Fernando Olaguer Feliú y Alonso, "La pintura de tres iglesias madrileñas: Comendadoras de Alarcón, San Plácido y Parroquia de San Martín", *A.I.E.M.*, t. VII, 1971, págs. 155-172 y "Noticias sobre una obra de José Antolínez: "El éxtasis de San Felipe Neri" en el convento de las Comendadoras de Alarcón de Madrid", *A.I.E.M.*, 1983, págs. 57-62.

<sup>2</sup> El convento de Santa Bárbara fue fundado en el año 1606 convirtiéndose en la primera casa de recoletos con la que contó la Orden de los Mercedarios. El padre fray Juan Bautista del Santísimo Sacramento fue el que inició la recolección junto con otros religiosos en la pequeña capilla de Nuestra Señora de los Remedios hasta que fray Tomás de San Miguel consiguió del Ayuntamiento de la villa la ermita de Santa Bárbara en la que se establecieron en diciembre del citado año de 1606.

José Antonio Álvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*, págs. 139-140.

también dedicado a la Purísima Concepción de Nuestra Señora<sup>3</sup>.



Lám. 56- Planimetría de Madrid, manzana 356.

<sup>3</sup> Aunque el convento de religiosas de San Fernando fue fundado en el año 1676 con religiosas procedentes del convento de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón y se acabaron estableciendo en la calle del Barquillo, se trató de un convento de Calzadas o, en todo caso como aparecen en algunas ocasiones, de Recoletas.

Es precisamente el convento de las Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón uno de los más característicos y con mayor tradición de la villa. Situado en el número 7 de la manzana 356 de la planimetría de Madrid, entre las calles Valverde, Puebla y del Barco, muy próximo al desaparecido convento de los Basillos que se encontraba en el número 2 de esta misma manzana, responde fielmente a lo que algunos historiadores han señalado como el estilo que podemos considerar más propio de la primera mitad del siglo XVII y que según estos estaría en la línea de las realizaciones de Francisco de Mora, un convento caracterizado por su gran sobriedad que incluso ha sido calificado como escurialense<sup>4</sup>, aunque parte de la fábrica, fundamentalmente el edificio conventual propiamente dicho, se realizó ya en la segunda mitad del siglo.

Como en otros conventos de la villa, conocemos datos abundantes referentes a su fundación y a las vicisitudes históricas por los que tuvo que atravesar, pero únicamente eran conocidas algunas referencias artísticas concretas en cuanto a la construcción de ciertas dependencias conventuales y a distintas obras de arte que poseía y que en algunos casos aún conserva en su interior. Se desconocía hasta el momento en absoluto el nombre del arquitecto encargado de la realización de la iglesia conventual y el proceso constructivo que ésta experimentó. A pesar del esfuerzo realizado en la investigación en diversos archivos para tratar de localizar documentación que

---

<sup>4</sup> Elías Tormo, *Las iglesias del Madrid antiguo*, pág. 154.  
José Camón Aznar, *La arquitectura barroca madrileña*, pág. 17.

*Inventario artístico de Madrid Capital*, pág. 23.

clarificase estos aspectos, los datos obtenidos no han sido tan abundantes como cabría esperar, aunque algunos de ellos verdaderamente significativos, como veremos más adelante.

La fundación del primer convento de Mercedarias Descalzas con el que contó la villa se produjo en los primeros años del siglo XVII, el 11 de enero de 1606, como resultado de una iniciativa particular, y no del deseo del piadoso Felipe III o como consecuencia de la aspiración de la propia orden de tener una casa en la Corte. Doña María de Miranda manifestó su deseo de "*servir a nuestro Señor no solamente con la vida que me a dado sino con los bienes temporales que conmigo a rrepartido*" y en consecuencia, aconsejada por su confesor don Juan Pacheco de Alarcón, decidió establecer esta nueva casa de religión en la corte<sup>5</sup>.

A pesar del interés que doña María puso en llevar a cabo la fundación del convento, murió sin ver cumplido su deseo por lo que tuvo que ser el propio don Juan de Alarcón, su albacea testamentario y el visitador apostólico de los conventos de religiosas<sup>6</sup>, el que se hiciese cargo de ello convirtiéndose verdaderamente en la persona que lo sacó adelante y que logró que finalmente se colocase en la iglesia conventual, aunque fuese todavía la provisional, el Santísimo el día 9 de febrero del año

---

<sup>5</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 326 (A.H.N., Clero, leg. 4.094 y A.H.N., Clero, leg. 7.748).

A.H.P.M., PO NO 2.435, fols. 51-65<sup>v</sup>, escritura de fundación del convento de Mercedarias Descalzas y constituciones que se establecen para el dicho convento, firmada por doña María de Miranda ante el escribano Juan de Obregón.

<sup>6</sup> A.H.N., Clero, leg. 4.095, testamento de doña María de Miranda.

1609<sup>7</sup>; por lo tanto, tres años después de que doña María de Miranda hubiese otorgado la escritura de fundación se produjo, gracias al interés y celo del religioso, lo que podemos considerar como la verdadera y efectiva fundación de las Mercedarias Descalzas puesto que con el establecimiento del Santísimo las religiosas pudieron iniciar una vida plena según lo exigía su condición<sup>8</sup>. Este hecho motivó que desde prácticamente sus inicios el convento fuese conocido popularmente con el nombre del sacerdote y no con el de la advocación bajo la cual se había fundado, permaneciendo esta tradición hasta nuestros días<sup>9</sup>.

#### - El proceso constructivo

Una vez más, el hecho de que se realizase la fundación y el establecimiento de las nuevas religiosas en las casas que se habían adquirido para tal efecto no significó la construcción inmediata de un edificio conventual nuevo y adecuado a su

---

<sup>7</sup> Las tres primeras religiosas con las que contó el convento de las Mercedarias fueron la Madre Antonia de Jesús que vino de Ciudad Rodrigo, la hermana Jacobela María de la Cruz que vino de Valladolid, y la hermana María de San Antonio que procedía de las Agustinas Recoletas de Madrid.

Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, pág. 193.

<sup>8</sup> *Fundaciones de los monasterios de Madrid*, B.N.M., Ms. 21.018. fol. 285<sup>v</sup>.

*Papeles curiosos*, B.N.M., Ms. 10.923, págs. 51-51<sup>v</sup>.

Fray Francisco de Ledesma, *Opus cit*, págs. 3-4.

José Antonio Álvarez y Baena, *Opus cit*, pág. 145.

José del Corral, *Madrid es así. Representación gráfica de la villa y corte, II. Iglesias y conventos madrileños*, comentario a la lámina nº 49.

<sup>9</sup> Fernando Olaguer Feliú y Alonso, *Opus cit*, t. VII, 1971, pág. 155.

Antonio Bonet Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, págs. 53-54.

función. En un principio las religiosas únicamente pudieron contar con un convento muy "humilde y pequeño", "un portal de Belén", según fray Francisco de Ledesma siguiendo a Santa Teresa, resultado, muy posiblemente, de la adaptación de las casas preexistentes de las que disponían, puesto que parece que los fondos que dejó la fundadora para que se fabricase un convento de nueva planta eran pequeños económicamente hablando<sup>10</sup>.

La obra definitiva de la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, lo primero que se construyó de nueva planta del conjunto conventual, no se pudo iniciar hasta el año 1636, es decir, treinta años después de que se hubiese realizado la fundación. Según todos los historiadores, una vez iniciada la fábrica de la iglesia, los trabajos se prolongaron unos veinte años más, puesto que en unos herrajes barrocos del convento, de los que no se conoce el autor, aparece la fecha de 1656 que parece ser, por la tanto, la de la conclusión de la fábrica<sup>11</sup>.

Las obras pudieron ponerse finalmente en marcha y ser terminadas gracias a diversas donaciones económicas que las religiosas recibieron precisamente para este fin, sin olvidar diversos recursos que, como veremos, ellas mismas pusieron en marcha para ver cumplido uno de sus mayores deseos: terminar su iglesia para disponer de un espacio digno y apropiado para el Santísimo. En este sentido jugaron un papel fundamental las aportaciones económicas de la familia Cortizos que tomaron el relevo de la fundadora doña María de Miranda cuando los fondos

---

<sup>10</sup> Fray Francisco de Ledesma, *Opus cit*, págs. 3-4.

En su testamento doña María de Miranda dejó dos mil ducados para que se construyese la iglesia (A.H.N., Clero, leg. 4.095).

<sup>11</sup> Fernando Olaguer Feliú y Alonso, *Opus cit*, págs. 155-156.

que había previsto para las obras se acabaron definitivamente. Según don Elías Tormo, el fin último que perseguía ésta familia era el de elevar la dudosa reputación que tenía en la corte de Felipe IV debido a su posible ascendencia judía<sup>12</sup>. Por lo que se puede ver en la documentación, don Manuel Cortizos de Villasante se hizo con el patronato del convento y de las casas contiguas con tribunas al mismo el 4 de agosto de 1653, tres años antes de la terminación de la fábrica de la iglesia<sup>13</sup>. Años más tarde, el 19 de abril de 1679, don Manuel José Cortizos de Villasante, heredero del patronato, se lo vendió a doña Laura María Lentini, Duquesa de la Montaña, por 322.394 reales de plata con todos los derechos sobre la iglesia, las casas adjuntas con sus tribunas y todo lo demás que traía consigo<sup>14</sup>.

Hasta el momento, como indicamos más arriba, se desconocía el nombre del arquitecto o arquitectos que realizaron la obra del convento y de su iglesia, aunque en ocasiones se ha señalado la participación en la iglesia conventual de algunos maestros, especialmente de Gaspar de la Peña. A través de la investigación realizadas en distintos archivos se pueden precisar las actuaciones de otros maestros de obras que estuvieron vinculados a la fábrica de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, aunque casi todas estas actuaciones son posteriores a ese año 1656, fecha que se considera, como ya hemos indicado, la de la terminación de la iglesia, al menos en sus elementos

---

<sup>12</sup> Elías Tormo, *Opus cit*, pág. 154.

<sup>13</sup> A.H.P.M., PO NQ 11.507, sin foliar, escritura otorgada el 19 de abril de 1679 en la escribanía de Tomás López Crespo.

<sup>14</sup> A.H.P.M., PO NQ 11.507, sin foliar, escritura fechada el 19 de abril de 1679 en la escribanía de Tomás López Crespo.

fundamentales.

En el caso del convento que nos ocupa, debemos distinguir y separar claramente el proceso constructivo de lo que fue la fábrica de su iglesia y el proceso del edificio conventual propiamente dicho puesto que en esta ocasión ambas obras fueron completamente independientes la una de la otra y se debieron a maestros de obras también distintos.

Lo primero en ser realizado, como ya indicamos algo más arriba, fue precisamente la iglesia puesto que se consideraba el elemento principal en cualquier convento y, por lo tanto, normalmente era prioritario para religiosos y religiosas el construir un templo digno en cuanto la comunidad podía disponer de algo de dinero para ello.

Sobre la autoría de la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón se desconocía hasta el momento toda indicación, salvo que Gaspar de la Peña había intervenido en una reforma interior que se había llevado a cabo en el año 1671<sup>15</sup>. Ahora he podido documentar en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid que Juan de Aguilar fue el maestro de obras responsable de ella.

En el complejo panorama de los maestros de obras y alarifes que trabajaron en Madrid durante la primera mitad del siglo XVII, Juan de Aguilar, familiar del Santo Oficio, es uno de los que destacan con más claridad. Natural de la ciudad de Guadalajara, se instaló en Madrid en donde intervino de una manera casi constante en gran parte de los principales programas arquitectónicos que se emprendieron durante el segundo tercio del siglo XVII. Aunque no es fácil el precisar y determinar la

---

<sup>15</sup> Antonio Bonet Correa, *Opus cit*, págs. 53-54

función que desempeñó en todas estas obras, no parece muy probable que su labor fuese, en la mayoría de las ocasiones, la de trazador de los proyectos generales de las fábricas en las que intervenía, sino más bien la de director y realizador de las mismas en las que, eso sí, debía dar con frecuencia trazas parciales de elementos concretos puesto que parece tratarse de un destacado maestro de obras que conocía y dominaba su oficio a la perfección y en el que confiaban otros maestros y particulares para llevar adelante sus proyectos, además del propio Ayuntamiento que contó con sus servicios en numerosas ocasiones o incluso de la corona para la que también trabajó<sup>16</sup>.

La autoría del convento de las Mercedarias de Don Juan de

---

<sup>16</sup> Destaca muy especialmente su intervención, como resultado de una escritura de concierto entre él y el convento, el 16 de julio de 1631, en la fábrica de la iglesia del convento de Jesús María y José de la Concepción Francisca Descalza del Caballero de Gracia según trazas que para ello dio Juan Gómez de Mora (Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, págs. 128 y 283-286), trabajos que todavía en el año 1647, cuando el maestro de obras ya había muerto, su viuda, doña Juana Mateo, trataba de cobrar (A.H.P.M., PO Nº 6.525, fols. 559 y 572, escribanía de Pedro de Castro y PO Nº 6.567, fol. 194, 18 de marzo de 1647, escribanía de Antonio de Cadenas); pero también participó en obras reales como el Buen Retiro, trabajando en la ermita de San Jerónimo (A.H.P.M., PO Nº 6.516, fols. 408, 413<sup>v</sup>, escribanía de Pedro de Castro), o las que se llevaron a cabo en el cuarto del Consejo de Hacienda de su Majestad y Contaduría Mayor de Cuentas que caía al jardín de la Priora (A.H.P.M., PO Nº 4.830, fol. 1040, escribanía de Francisco Rodríguez, 14 de mayo de 1636), trabajos en el propio jardín de la Priora y en sus desagües (A.H.P.M., PO Nº 6.516, fol. 969, escribanía de Pedro de Castro, 2 de julio de 1638), o la obra del puente de Viveros, por la que le acusaron de haber cometido fraudes y haber cobrado de más (A.H.P.M., PO Nº 7.478, fols. 116 y 574 y ss., escribanía de Diego Pérez Crejón, PO Nº 5.800, fols. 508 y 657, escribanía de Manuel de Robles y PO Nº 5.810, fol. 201, escribanía de Manuel de Robles) y en la iglesia nueva del convento de las Benedictinas de San Plácido y en el claustro, obras en las que también intervino el maestro Juan Beloso y por las que se entabló un pleito que continuaría tras su muerte su única hija y heredera María de Aguilar (A.H.P.M., PO Nº 9.850, fols. 681-685 y 686-691, escribanía de Andrés Caltañazor, PO Nº 5.808, fol. 424, escribanía de Manuel de Robles, PO Nº 5.810, fol. 561, escribanía de Manuel de Robles), etc.

Alarcón por Juan de Aguilar la hemos podido confirmar a través fundamentalmente de tres documentos distintos. El primero de ellos es el propio testamento del maestro de obras que otorgó en el año 1647 ante el escribano Juan de Quintanilla<sup>17</sup>. El testamento plantea algunos problemas puesto que su original y la copia que del mismo se transcribió años más tarde por una cuestión que implicaba a los herederos, no coinciden con exactitud, sin que podamos precisar o explicar las causas que motivan éste hecho<sup>18</sup>. Ambos testamentos están fechados el mismo día, el 14 de enero de 1647, y protocolizados ante el mismo escribano, Juan de Quintanilla. La única posibilidad que parece razonable para justificar las diferencias que se aprecian entre ambos es que el mismo día 14 de enero el maestro de obras otorgase dos testamentos, quedando como válido, lógicamente, el segundo de ellos, del cual sólo se conserva la copia hecha años

---

<sup>17</sup> Con anterioridad al testamento de 1647, Juan de Aguilar había otorgado otro junto con su primera mujer, doña Jerónima Carrero, cuñada del destacado maestro de obras del primer tercio del siglo XVII Miguel de Soria, el 18 de agosto de 1643. De este primer matrimonio Juan de Aguilar no tuvo hijos puesto que en el testamento declararon no tener herederos forzosos (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 7.478, fols. 161-167, escribanía de Diego Pérez Orejón, apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 34). Este testamento quedó invalidado, al menos en relación a la parte del maestro de obras, no así a la parte de su mujer, por el que otorgó cuatro años después, el 14 de enero de 1647, y por el codicilo fechado tres días después; en este momento estaba casado con doña Juana Mateo con la que tuvo una hija, María de Aguilar que cuando él murió debía contar tan solo con unos dos años de edad. Su hija María se convirtió en su única heredera por lo que desde entonces se vio afectada durante muchos años por diversos pleitos que quedaron pendientes en la testamentaría de su padre (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 3.713, fols. 67-72<sup>v</sup> y 95-99<sup>v</sup>, escribanía de Juan de Quintanilla).

<sup>18</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 7.478, fols. 124<sup>v</sup>-129<sup>v</sup>, copia que hace el escribano Diego Pérez Orejón en 1651 del otorgado ante Quintanilla el 14 de enero de 1647 (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 34).

más tarde y no el original. De una forma u otra el dato que en este caso interesa destacar se encuentra en esa copia:

*"Declaro que tambien e echo la obra que se ba haciendo de la iglesia del convento de las monjas mercenarias descalzas que llaman de don Juan de Alarcón a la qual tambien a asistido el dicho Jusepe Almelda y quiero que asista a ynformar a los que la tasaren y midieren y de lo que se me ha pagado a quenta tengo dadas cartas de pago excepto de los recivos que estan por firmar"<sup>19</sup>.*

El segundo de los datos a destacar en relación con la autoría de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón es del mismo año 47 cuando los maestros de carpintería Felipe de las Eras y Alonso de Urbina otorgaron una carta de pago por valor de 300 reales a favor de Juana Mateo y Juan Cristóbal Gordón, testamentarios de Juan de Aguilar, *"de resto de mil y ochocientos en que se concerto el hacer la armadura de carpinteria para el cuerpo de la yglesia de mercenarias descalzas desta corte que tubo a su cargo el dicho Juan de Aguilar el qual les habia pagado mil y quinientos reales"*<sup>20</sup>.

Algunos años más tarde, en 1670, encontramos el tercer documento que hace referencia a la intervención de Juan de Aguilar en las Mercedarias de Don Juan de Alarcón: don Manuel Monter y su mujer doña María de Aguilar, hija de Juan de Aguilar,

---

<sup>19</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 7.478, fols. 127-127<sup>v</sup>, escribanía de Diego Pérez Orejón.

<sup>20</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 6.525, fol. 376, escribanía de Pedro de Castro (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 36).

"maestro de obras y alarife ya difunto", y de su segunda mujer doña Juana Mateo, declaran que fue precisamente Juan de Aguilar el que "se obligo a hacer y fabricar la iglesia del convento de monjas de Nuestra Señora de la Concepcion de Mercenarias Descalzas desta corte"<sup>21</sup>. Según se declara en esta escritura, debido a la muerte de Juan de Aguilar tuvieron que pararse las obras que en aquellos momentos, en torno al año 1647, se estaban realizando y ajustarse el precio de lo hasta entonces ya construido, concretamente lo ya fabricado se valoró en 44.500 reales de vellón. El convento, sin embargo, no quedó contento con ésta tasación por lo que se entabló un pleito contra los bienes de Juan de Aguilar y contra Juan Cristóbal Gordón, que era el curador o tutor de la heredera del maestro de obras, María de Aguilar<sup>22</sup>. Se plantea una situación curiosa puesto que muy pocos meses después de que Juan de Aguilar muriese, su mujer, Juana Mateo, se volvió a casar y lo hizo precisamente con Juan Cristóbal Gordón que se convirtió, por expreso deseo de su mujer, en el tutor de su hija<sup>23</sup>; pero Juan Cristóbal Gordón era

---

<sup>21</sup> A.H.P.M., Pº Nº 11.481, fol. 437, escribanía de Ignacio Antonio de Urrutia (apéndice documental, documento nº 40).

Como indicamos en la nota nº 17, doña María de Aguilar fue la única hija de Juan de Aguilar y, por lo tanto, su única heredera. Cuando su padre murió ella tan solo contaba con dos años pero desde entonces y prácticamente hasta el fin de sus días, ocurrido el 20 de abril de 1676, se vio afectada por los diversos problemas y pleitos que generó la testamentaría de su padre, tal y como queda reflejado en el testamento y codicilo que su marido, don Manuel Monter, otorgó en su nombre, por el poder que ésta le había dado el día antes de morir, el 20 de junio de 1676 (A.H.P.M., Pº Nº 12.618, fols. 18 y 39-48, escribanía de Francisco Villalba Guijarro).

<sup>22</sup> A.H.P.M., Pº Nº 11.481, fols. 437-437<sup>v</sup>, escribanía de Ignacio Antonio de Urrutia.

<sup>23</sup> A.H.P.M., Pº Nº 9.037, fols. 81-81<sup>v</sup> y 82<sup>v</sup>-85, escribanía de Manuel de Vega.

también, al menos desde 1643, Mayordomo del convento de Don Juan de Alarcón por lo que se pudo llegar a plantear algún conflicto de intereses<sup>24</sup>.

A la muerte de Juan de Aguilar en el año 1647, aunque parece que la fábrica de la iglesia conventual estaba ya muy avanzada, todavía no se había terminado. Sobre esta nueva etapa de unos nueve años que se inició a partir de entonces hasta su terminación en 1656 nada sabemos aunque, dada la unidad que presenta el templo, parece que el nuevo maestro encargado siguió las pautas ya fijadas por Aguilar y quizá su intervención más personal pudo estar en la propia fachada del templo con la utilización de placas recortadas que veremos en el apartado siguiente.

A parte de estas indicaciones que ya hemos mencionado, son muy escasos, escasísimos, los datos que, a pesar de los esfuerzos, hemos podido localizar en relación al proceso constructivo por el que atravesó la iglesia de las primeras Mercedarias Descalzas de la Corte.

Sabemos que, como en tantas otras ocasiones, la fábrica se vio afectada por problemas económicos. En 1644, para poder continuar la obra de la *"yglesia que se hace nueva en el dicho convento que sale a la parte de la calle Valverde"*, las

---

<sup>24</sup> En abril de 1644 Juan Cristóbal Gordón, Mayordomo del convento de monjas Mercedarias Descalzas de Don Juan de Alarcón, en virtud del poder general que tenía del convento, dio en arrendamiento a Juan Rodríguez Pizarro unas casas que las religiosas tenían en la calle Valverde *"junto a la obra de la yglesia principal que se está labrando para el dicho convento"* por un plazo de cinco años (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 6.522, fols. 622-622<sup>v</sup>, escribanía de Pedro de Castro). Pero parece que este poder lo tenía ya desde el 14 de diciembre de 1643 (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 6.523, fol. 819, escribanía de Pedro de Castro).

religiosas pidieron y obtuvieron una licencia para aceptar un censo de 2.000 ducados del licenciado Sebastián de Huerta, secretario de su Majestad y del Consejo Supremo de la Inquisición, con el que financiar las obras de la iglesia<sup>25</sup>. Aunque este censo debió suponer una ayuda para la nueva fábrica, no solucionó los problemas que las religiosas tenían planteados en cuanto a la financiación de las obras y el 9 de febrero de 1645 el convento se vio obligado a vender por mil ducados a Benito Moreno, maestro de obras, una casa que tenía en la calle del Ave María por "*la mucha necesidad de dinero que este convento tiene para ayuda de labrar la iglesia nueva del*"<sup>26</sup>. Todos estos esfuerzos, sin embargo, resultaron insuficientes y, como indicamos algo más arriba, la terminación de la fábrica, independientemente de los motivos que tuviesen, se pudo realizar gracias a la aportación económica de la familia Cortizos que se hizo cargo de ella hasta su conclusión definitiva.

Una vez terminada la iglesia en toda perfección, las religiosas pudieron empezar a plantearse la construcción de un edificio conventual propiamente dicho adecuado a sus necesidades. Hasta entonces se habían limitado a adaptar lo mejor posible las casas de las que disponían y, tras los primeros años de asentamiento y establecimiento, a realizar algunos trabajos puntuales, aunque de importancia en ciertas dependencias esenciales para el desenvolvimiento de la vida conventual

---

<sup>25</sup> A.H.P.M., PO Nº 6.522, fols. 638-639, escribanía de Pedro de Castro.

<sup>26</sup> A.H.P.M., PO Nº 5.036, fols. 83-90, escribanía de Cristóbal de Peñalosa.

mientras no construyesen un nuevo edificio. Así sabemos, por ejemplo, que en torno a 1652 el maestro de obras Juan Beloso terminó la obra de algunas estancias para las monjas que se había encargado de hacer en el convento, concretamente algunas celdas, el refectorio, una escalera y una capilla, puesto que en esta fecha otorgó a favor del Mayordomo del convento, Juan Cristóbal Bordón, una carta de pago y finiquito por los mil últimos reales de vellón que todavía el convento le estaba debiendo<sup>27</sup>.

La obra del convento definitivo de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón no se inició hasta diez años más tarde y se debió al maestro de obras Francisco Aspúr o de Aspúr que firmó con las religiosas el 14 de enero de 1662 una escritura para la realización, en la fabrica nueva *que se ha de hacer*, del claustro, vivienda y oficinas del mismo según una planta que para ello otorgó comprometiéndose a iniciar el derribo de las casas existentes el 1 de febrero de ese mismo año y en dos meses empezar efectivamente la obra<sup>28</sup>. Desde entonces Francisco de Aspúr va a quedar vinculado al convento y a su fábrica participando en las obras del edificio conventual durante al menos trece años. Es curioso comprobar como este maestro de origen vasco intervino de alguna manera en los tres convento de mercedarias con los que contó por entonces la corte: en éste de Don Juan de Alarcón, en el de las Góngoras, como veremos más

---

<sup>27</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 6.882, fols. 243-243<sup>v</sup>, escribanía de Domingo Cid (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 37).

<sup>28</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 11.083, fols. 22-23<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 38).

adelante, y en el de Mercedarias Calzadas de San Fernando<sup>29</sup>, además de otras muchas obras, convirtiéndose en uno de los maestros de obras que más trabajaron en estos primeros años de la segunda mitad del siglo XVII<sup>30</sup>.

Los trabajos se debieron iniciar inmediatamente y el 11 de febrero de 1663 Francisco de Aspúr pudo otorgar su primera carta de pago a favor del convento por haber recibido de Juan Bautista

---

<sup>29</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.271, fol. 263, testamento de Francisco Aspúr otorgado el 22 de mayo de 1679 ante el escribano Pedro Merino (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 90).

En el capítulo que dedicamos al convento de las Góngoras se pueden encontrar más datos sobre este maestro de obras.

<sup>30</sup> Los hermanos Francisco y Tomás de Aspúr intervinieron en distintas fábricas que se emprendieron en la segunda mitad del siglo XVII. Los dos trabajaron en el Convento e iglesia de las Capuchinas Descalzas, trazada por José de Villarreal, obra que acabaron en 1664, y Francisco, junto con Pedro de la Torre, en el Monasterio de Santa María la Real de Montserrat, a partir del año 1668 (Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, págs. 301 y 315); Francisco de Aspúr también va a participar en multitud de tasaciones y obras de casas particulares a lo largo de esta segunda mitad del siglo de lo cual podemos aportar algunos ejemplos: carta de pago de Francisco Aspúr a José González por lo que montan las dos casas que ha hecho para su señoría en Boadilla (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.264, 1654, fol. 1400, escribanía de Juan García Blanco); Francisco Aspúr cobra de doña María de Vera Gascay y Barro, viuda de don Juan González de Urqueta y Valdés, unas obras que le ha hecho en Madrid y en Boadilla (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.280, 1670, fol. 502, escribanía de Juan García Blanco); tasación hecha por Francisco Aspúr de unas casas en la calle Tudescos que quedaron por fin y muerte de Gonzalo Fernández y María Fernández, su mujer (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.482, 1671, fol. 110, escribanía de Ignacio Antonio de Urrutia); tasación de Francisco Aspúr y Tomás Román de una casa en la calle de San Bernardo esquina a la de la manzana de don Pedro Ramírez Monchagán (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.849 1678, fol. 843, escribanía de Andrés Caltañazor); tasación y medida de las obras de Santo Domingo el Real: Francisco Aspúr, por parte del convento, y Lucas Ruiz, por parte de Juan García y Francisca Rojo, viuda de Diego Martínez (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.995, 1679, fol. 26, escribanía de Alonso Arias de Villarreal); carta de pago de Andrés de Lara, maestro de obras, a Juan Bautista Rodríguez, por unas casas en la calle de Santa María en las que también participó Francisco de Aspúr (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 6.331, 14-III-1683, fol. 74, escribanía de Antonio de Pineda), aunque se podrían señalar otros muchos ejemplos que ponen de manifiesto la intensa actividad que desarrollaron durante estos años.

Benavente, Tesorero General del Consejo de las Órdenes, 26.200 ducados de diferentes procedencias por las obras ya realizadas en el claustro, vivienda y oficinas de las Mercedarias<sup>31</sup>.

Poco después, el 1 de marzo del mismo año 1663 el propio Juan Bautista de Benavente solicitó permiso a la comunidad para poder establecer en el mismo convento su enterramiento, al pie de la sala de profundis "*que en la obra nueva se esta labrando*", comprometiéndose a cambio a adornar el lugar con una capilla en la que pondría un retablo y un altar. Las religiosas decidieron aceptar la propuesta por los muchos beneficios que habían recibido de él y por los 10.000 reales que el Tesorero General había donado para "*la nueva obra que se está haciendo*"<sup>32</sup>. Todos éstos datos nos indican claramente que en el año 1663 el edificio conventual de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón se encontraba en plena actividad arquitectónica reformando y mejorando sus principales dependencias y todo ello bajo la dirección de Francisco Aspur.

Nueve años más tarde los trabajos continuaban; en 1672 Francisco Aspur declaró que en esos momentos se encontraba trabajando en las obras del convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón y dice haber realizado toda la vivienda del convento, "*menos la iglesia*"<sup>33</sup>. El 28 de marzo de 1673, en una nueva declaración, insistió en este mismo aspecto: "*yo Francisco Aspur vecino de esta villa de Madrid y Maestro de obras que al presente*

---

<sup>31</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.084, fols. 42-42<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo.

<sup>32</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.856, fols. 123-123<sup>v</sup>, escribanía de Isidro Martínez (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 39).

<sup>33</sup> A.H.N., Clero, leg. 4.095.

*estoy haziendo la del convento de monjas mercenarias descalzas que llaman de Don Juan de Alarcón de esta dicha villa*<sup>34</sup>. Fue el propio don Juan Bautista de Benavente el que le tuvo que adelantar el dinero, 40.000 ducados, para que pudiese continuar con la obra, dándole Aspúr, por su parte, poderes para que el propio Juan Bautista Benavente se los cobrase a su vez al convento cuando le fuese posible<sup>35</sup>, préstamo al que tendrá que volver a recurrir al año siguiente para que los trabajos no se paralizasen<sup>36</sup>.

Verdaderamente la intervención de Juan Bautista de Benavente en las Mercedarias fue decisiva para la conclusión de la obra del convento pero también para su definitiva configuración<sup>37</sup> puesto que su labor no se limitó a prestar el dinero necesario, sino que se encargó de diversas gestiones precisas en relación con las obras e incluso hizo donación de un retablo representando la venida del Espíritu Santo, que debe ser el mencionado anteriormente que prometió a las religiosas del convento si le permitían enterrarse en él<sup>38</sup>.

A pesar de todos estos esfuerzos, fueron posiblemente los

---

<sup>34</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.084, fol. 92, escribanía de Antonio Bravo.

<sup>35</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.084, 92-92<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo.

<sup>36</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.085, fols. 193-194, escribanía de Antonio Bravo.

<sup>37</sup> Juan Bautista de Benavente, debido a su cargo, aparece vinculado a algunas de las obras religiosas más importantes que se realizaron en Madrid durante el segundo tercio del siglo XVII, como por ejemplo el convento de Mercedarias conocido como las Góngoras.

<sup>38</sup> A.H.N., Clero, libro 19.186, inventario de los bienes del convento de Mercedarias Descalzas de Don Juan de Alarcón.

problemas económicos los que dificultaron y retrasaron la terminación de las obras del convento. Debió realizarse en un primer momento la mitad del edificio conventual y a partir de 1672 se emprendió una segunda fase de terminación del mismo en la que se realizaron los trabajos de albañilería, cantería, fontanería, carpintería, puertas y ventanas y cerrajería<sup>39</sup>. Las dificultades económicas parecen confirmarse, además, por el hecho de que las religiosas declarasen haber obtenido una licencia para tomar la cantidad de dinero que les pareciese necesaria para terminar definitivamente la fábrica del convento y devolverle a don Juan Bautista de Benavente todo el dinero que había ido prestando y adelantando, como hemos indicado, "*por hacer caridad y buena obra...para la continuación de la fábrica que se esta haciendo*"<sup>40</sup>. Las religiosas se comprometieron a pagar su deuda en tres veces: los días de Navidad de los años 1675, 1676 y 1677<sup>41</sup>.

Gracias a esta disponibilidad económica, entre 1673 y 1675, se sucedieron las cartas de pago del maestro de obras encargado lo cual pone claramente de manifiesto que por esas fechas se estaba trabajando intensamente en la fábrica conventual para poderla dar finalmente por "*acavada toda la dicha obra de los quartos que faltan de hacer en el dicho convento que despues se*

---

<sup>39</sup> A.H.N., Clero, leg. 4.095.

<sup>40</sup> A.H.P.M., PO NO 11.085, fols. 35<sup>v</sup>-36, escribanía de Antonio Bravo.

<sup>41</sup> A.H.P.M., PO NO 11.085, fol. 36, escribanía de Antonio Bravo.

a de medir y ajustar lo que ymportare"<sup>42</sup>.

El 8 de marzo de 1675 se otorgó una nueva escritura en la que se declaró que Francisco Aspúr "a cumplido su obligacion acavando como a acavado en el todo la dicha obra dejandola con toda perfeccion a satisfacion de dichas religiosas" y, en consecuencia, se le da por libre de la escritura de obligación que había firmado para su ejecución años atrás<sup>43</sup> dando definitivamente por terminado, por lo tanto, el convento de Don Juan de Alarcón, casi 70 años después de su fundación<sup>44</sup>.

#### - La iglesia de las mercedarias de Don Juan de Alarcón

Camón Aznar sitúa éste templo estilísticamente hablando dentro de una corriente que continúa la tradición trentina, una línea de tradición escurialense que se mantiene incluso en la segunda mitad del siglo XVII y que se caracteriza por un ahorro de molduras y de ornamentación plástica y por una sobria estructura con volúmenes sencillos<sup>45</sup>. Verdaderamente se trata de una de las iglesias que más fielmente se mantiene ligada a una sobriedad constructiva y decorativa sólo rota en ciertos

---

<sup>42</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.084, fol. 405, P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.085, fols. 168-168<sup>v</sup> y P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.086, fols. 111-111<sup>v</sup>, todos ellos pertenecen a la escribanía de Antonio Bravo (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 41).

<sup>43</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.086, fol. 191<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 42).

<sup>44</sup> Muchos años más tarde, en 1749, el maestro de obras José Gómez realizará algunas obras en las casas del convento levantando dos cuartos con rejas y balcones a la calle Valverde pero que no afectaron a la estructura ya creada tanto en el edificio conventual como en su iglesia en el siglo anterior (A.V., A.S.A., 1-84-125).

<sup>45</sup> José Camón Aznar, *Opus cit*, pág. 17

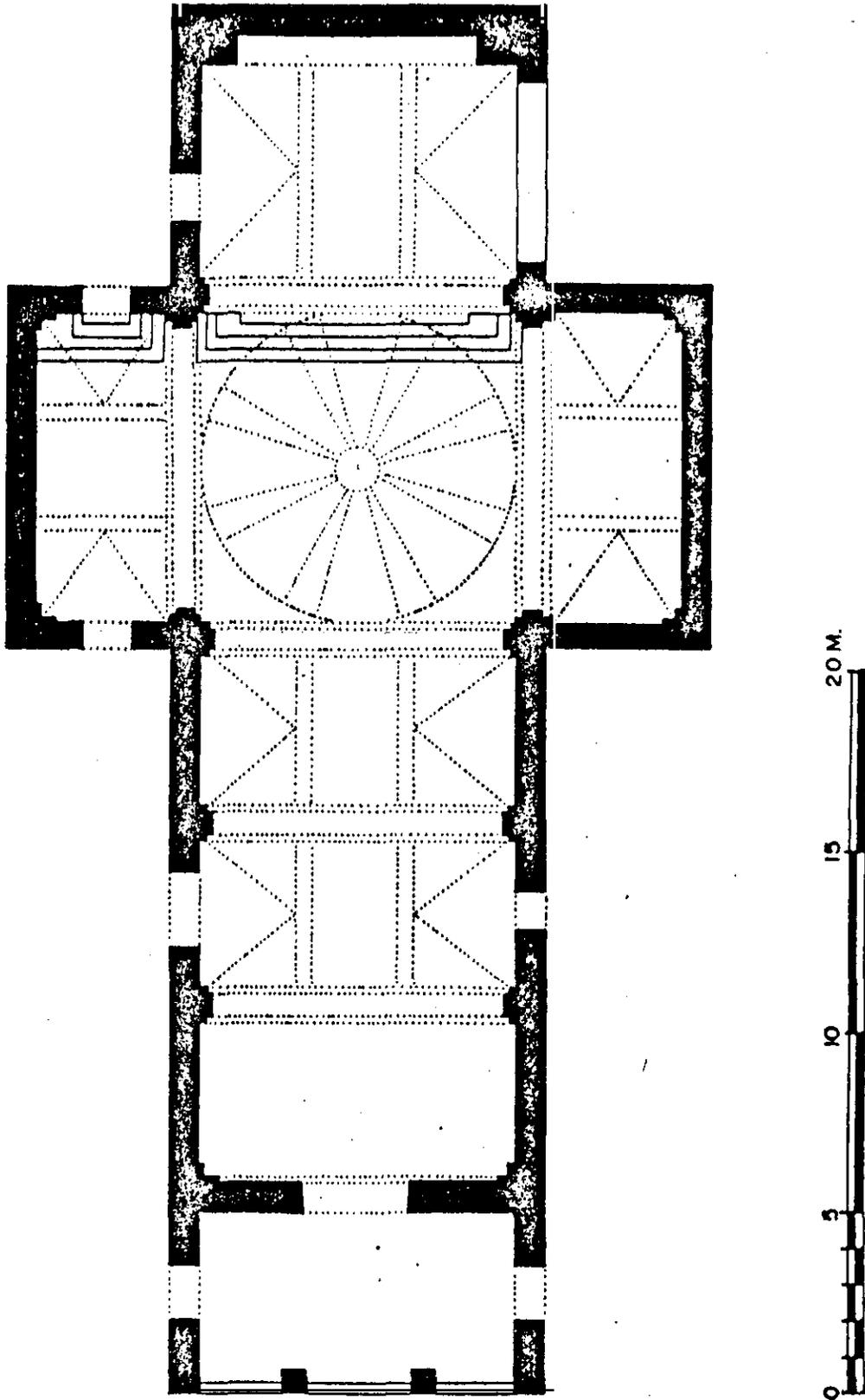
elementos y puntos muy concretos.

Se trata de una de las iglesias madrileñas que responde mejor y más fielmente al tipo de planta que definimos como "carmelitana" en el capítulo que dedicamos a los elementos que caracterizan esta tipología arquitectónica de iglesia conventual. Presenta la característica planta de cruz latina con un marcado eje longitudinal. Tiene una sola nave con capillas-hornacinas laterales, en lugar de capillas bien desarrolladas y profundas; la nave dispone de tres tramos, crucero (doble de ancho que cada uno de los tramos de la nave) y cabecera con testero plano a la cual se accede por medio de tres pequeños escalones que son suficiente para marcar ese paso al presbiterio resaltándolo y destacándolo en el conjunto. Los brazos del crucero son muy cortos (como un tramo de la nave) y tiene coro alto a los pies dando lugar al característico pórtico-sotacoro, que en su parte interna se corresponde con el primer tramo de la nave y, por lo tanto, es algo más bajo que el resto del templo, y en la externa es de igual anchura que cada uno de esos tramos interiores. El resultado es, en consecuencia, una planta muy proporcionada y de medidas muy equilibradas y armónicas, verdadero prototipo de lo que "debe" ser una planta "carmelitana".

En cuanto a las cubiertas, son también las que cabía esperar en un tipo de iglesia conventual de sus características: bóveda de cañón con lunetos, salvo en el sotacoro de la iglesia que se emplea una bóveda rebajada y en el pórtico que emplea la bóveda apeinalada, y una cúpula sobre pechinas, sin tambor, en el crucero<sup>46</sup>. Tanto los arcos fajones de la bóveda como los nervios

---

<sup>46</sup> Fernando Olaguer Feliú y Alonso, *Opus cit*, págs. 155-156.



Lám. 57- Planta de la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón.

de la cúpula están claramente marcados convirtiéndose, salvo algunos otros detalles que señalaremos a continuación, prácticamente en los únicos recursos decorativos del templo.

Todo el interior destaca por ese tratamiento severo del que hablábamos hace unas líneas, únicamente se subrayan los propios elementos arquitectónicos: pilastras adosadas que articulan los muros, arcos de medio punto en la nave que abren las pequeñas hornacinas para altares y retablos o el entablamento que recorre todo el interior de la iglesia sobre las pilastras y que se quiebra en las esquinas del crucero. Tan solo un elemento escapa a esta austeridad: el retablo mayor plenamente barroco, en la línea del arquitecto Pedro de la Torre, que ocupa el presbiterio y que, precisamente por el contexto en el que se encuentra, destaca y sobresale muy claramente<sup>47</sup>.

En cuanto a su apariencia externa, se mantiene el aspecto de sobriedad con que hemos caracterizado su interior. Se recurre a la tradicional combinación de la arquitectura madrileña del ladrillo rojo y la piedra, ésta última reservada para recuadrar los elementos estructurales más destacados del edificio, que le da un efecto cromático muy característico.

En el caso del convento de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, la iglesia conventual no se encuentra, como en otros convento, en el centro del conjunto del edificio, ni retranqueada con respecto a él, permitiéndonos tener una visión en perspectiva de su fachada; en este caso la iglesia se encuentra en uno de los extremos del solar, entre las calles Valverde y Puebla por lo que

---

<sup>47</sup> *Inventario artístico de Madrid capital*, pág. 23.

el templo dispone de dos portadas, una a los pies, la principal, y otra en el lado del Evangelio, secundaria pero por la que hoy normalmente se accede al templo.

En esa portada secundaria del lado del Evangelio el arquitecto ha recurrido a una solución muy simple; se trata de una puerta adintelada coronada por un edículo que tiene en su interior una imagen de la Inmaculada bajo un arco de medio punto<sup>48</sup>. A ambos lados de esta hornacina, escudos coronados y con guirnaldas y frutas colgantes muy carnosas que nos hacen pensar en una fecha avanzada. A través de esta puerta se accede a un pequeño zaguán y, a continuación, a la iglesia.



Lám. 58- Fachada secundaria de la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón.

---

<sup>48</sup> *Ibidem.*

La fachada principal, sin embargo, presenta una mayor complejidad, dentro de su sobriedad. Se abre a la estrecha calle Puebla aunque, precisamente por encontrarse en la esquina con Valverde, como hemos visto, podemos apreciarla algo mejor de lo que lo haríamos si se encontrase en el centro del complejo conventual en plena calle Puebla. Responde al tipo "carmelitano" pero en la variante que hemos llamado "mixta": un cuerpo central rectangular proyectado en altura y delimitado lateralmente por dos pilastras gigantes al que se unen otros dos cuerpos laterales, más bajos que el anterior y unidos a él por medio de aletones. En este caso, la fachada en su conjunto no se corresponde con la estructura interna de la iglesia, no existe una correspondencia entre el tipo de planta y el tipo de cerramiento que se ha elegido para la fachada puesto que, como hemos visto, la planta es de una sola nave y sin capillas laterales por lo que el hastial rectangular central es suficiente para cubrir exteriormente su anchura; sin embargo el arquitecto ha añadido los dos cuerpos laterales como si formaran parte también de la iglesia cuando lo que hacen realmente es dar paso a otras dependencias conventuales.

El cuerpo central presenta una superposición de tres pisos pero, en este caso, muy claramente marcados y separados entre sí, sin ningún tipo de interrelación por lo que a la tendencia vertical del hastial se opone otra horizontal marcada por los diferentes pisos separados entre sí por medio de líneas de imposta. El conjunto se cierra finalmente con el característico frontón triangular abierto en su centro por un óculo y rematado en su parte más alta con una cruz sobre un pequeño pedestal,

prácticamente el único elemento simbólico y no arquitectónico de la fachada.



Fig. 65 Fachada de la Iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón.

El primer piso presenta un tripórtico sotacoro de arcos de medio punto sobre pilares (el arco central más alto y ancho que los laterales), todo ello en piedra bien trabajada. Este primer piso se separa del siguiente muy nítidamente por una línea de imposta que marca la horizontalidad claramente, más aun al hacerla resaltar a través del uso de la piedra.

El segundo piso, a diferencia de lo que suele ser habitual en este tipo de fachadas, no presenta una hornacina o relieve con la advocación del convento, que está en la portada lateral, sino una placa de piedra dispuesta sobre el ladrillo que parece destinada a una inscripción, aunque esta no existe. De nuevo es una línea de imposta de piedra blanca, frente al rojizo ladrillo del resto del paramento, la que separa este segundo piso del siguiente y último (hoy la mayor parte de estos elementos arquitectónicos de piedra están pintados por lo que se pierde un poco este efecto del contraste del material aunque el contraste cromático es muy fuerte).

También en el tercero de los pisos la fachada de las Mercedarias presenta una novedad con respecto a lo más habitual: no es una única ventana la que aparece sino dos rectangulares con una decoración de placas recortadas de piedra en torno a ellas, a las cuales no se las puede buscar otra finalidad más que la estrictamente decorativa con un juego muy marcado de llenos y vacíos, de blancos y rojos, de luz y de sombra. Se trata de buscar cierta movilidad en la fachada que de otra manera sería completamente inexistente.

Por lo que acabamos de ver, no sólo los tres pisos están completamente separados entre sí e individualizados, sino que

presentan un tipo de decoración y articulación completamente independiente.

En cuanto a los dos cuerpos laterales, únicamente presentan dos pisos que se corresponden exactamente con los dos primeros del cuerpo central, ya que al ser más bajos que éste, el último está reservado para los aletones. En el inferior se abren dos puertas adinteladas, también molduradas de manera muy sencilla en piedra, y en el superior, separado por una línea de imposta que es continuación de la del cuerpo central, dos pequeñas ventanas cuadradas sin moldurar en absoluto. Finalmente, como ya hemos indicado, estas alas laterales se unen al cuerpo central por medio de dos aletones que también aparecen moldurados en piedra y con una pequeña placa recortada central en forma triangular adaptándose a la superficie sobre la que se encuentra. La composición se remata lateralmente por medio de las ya por entonces clásicas bolas sobre pedestales.

Se trata, como hemos visto, de una fachada muy sencilla en cuanto a sus elementos pero algo más compleja en cuanto a su composición; está tratada con un lenguaje estrictamente geométrico a base de placas recortadas que rompen muy ligeramente su enorme planitud, de líneas que se adaptan a la forma de las estructuras arquitectónicas del frontal, una fachada en la que se han eliminado todas las referencias plásticas y volumétricas como podrían ser escudos, relieves, etc. Quizá únicamente el bicromatismo dominante de la fachada anima y da cierto dinamismo al sobrio exterior de las Mercedarias.

A pesar de que nos encontramos ya a mediados del siglo XVII,

las características que presenta la iglesia de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón no se diferencian prácticamente en nada de lo que podríamos esperar encontrar en una iglesia de comienzos de la centuria; representa uno de los ejemplos más claros, quizá extremo, del tipo de arquitectura que, a pesar del paso del tiempo, se va a seguir haciendo en Madrid durante la segunda mitad del XVII: iglesias en las que se pone el máximo cuidado en las proporciones y en la armonía de todos sus elementos pero que son muy sobrias y austeras, sin prácticamente movimiento ni en planta ni en alzado y con la decoración reducida casi exclusivamente a los propios elementos arquitectónicos.

Para terminar vamos a tratar brevemente sobre algunas de las obras de arte que el convento de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón guardó en su interior que, como ya indicamos algo más arriba, llegó a contar con gran cantidad, muy especialmente de pinturas<sup>49</sup>.

El altar mayor del convento se encontraba presidido por un enorme óleo de Juan de Toledo (1611-1665) representando "*La Inmaculada Concepción*", como corresponde a la advocación bajo la cual fue fundado, y otros dos laterales, algo más pequeños, del mismo pintor representando a "*San Ramón Nonnato*" y a "*San Antonio de Padua*". Del mismo Juan de Toledo, en el retablo del crucero del lado del Epístola, un "*San Pedro Nolasco enfrentado al libro*

---

<sup>49</sup> Para todo lo referente a las pinturas del convento pueden consultarse los siguientes textos:

Palomino Velasco, *Las ciudades, iglesias y conventos en España, donde ay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Londres, 1741 y los dos artículos ya mencionados en la nota nº 1, a las que me remito, de Fernando Olaguer Feliú y Alonso.

de las Reglas" y "El viaje de San Raimundo de Peñafor de Mallorca a Barcelona"; en el mismo retablo, pero de Juan Montero de Rojas, "El sueño de San José".

Por su parte, en el crucero del lado del Evangelio se encuentran los restos de la venerable Mariana de Jesús, a los cuales se les sigue teniendo gran devoción en Madrid<sup>50</sup> y en el retablo que alberga sus restos que todavía hoy son expuestos y venerados por los madrileños, hay un lienzo de finales del siglo XVII de la escuela sevillana que representa a "Cristo Crucificado".

Algunos de los retablos laterales de la iglesia son ya obra de la primera mitad del siglo XVIII y han sido atribuidos a Juan de Villanueva padre, o al menos a algún artista muy cercano a él<sup>51</sup>.

Pero no sólo los retablos de la iglesia fueron decorados con importantes cuadros, también las pechinas de la cúpula se encuentran decoradas con pinturas representando cuatro bustos de santos que se atribuyen a José Jiménez Donoso de tal forma que si fuese cierto estas pinturas serían de las pocas que se han conservado del pintor de la escuela madrileña.

---

<sup>50</sup> Una de las devociones de más tradición en la villa.

Eliás Gómez Domínguez, O. de M., *Beata Mariana de Jesús Mercedaria madrileña*, Roma, Biblioteca Mercedaria III, Instituto Histórico de la Orden de la Merced, 1991.

<sup>51</sup> Antonio Bonet Correa en "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", *A.E.A.*, 1962, págs. 42-43, le atribuye el dedicado a la Virgen de Carmen que tiene en su ático una pintura de Palomino, aunque no es el único.

## CONVENTO DE SANTA ISABEL DE MADRID<sup>1</sup>

Madrid llegó a contar en el siglo XVII hasta con seis conventos de la Orden de San Agustín, tres de hombres (los de San Felipe el Real y Doña María de Aragón, de calzados, y el de Agustinos Recoletos, conocido posteriormente como los Agustinos de Copacabana<sup>2</sup>) y tres de mujeres (el de la Magdalena, de

---

<sup>1</sup> Sobre el convento de Santa Isabel de Madrid se pueden consultar los artículos de Elías Tormo, "Visitando lo no visitable II: en la clausura de Santa Isabel", *B.S.E.Ex.*, 1917, pág. 187-194, Ángel Gascue Galarraga, "Las adoraciones de Jordan del convento de Santa Isabel de Madrid", *A.E.A.*, 1970, nº 171, págs. 353-356, Virginia Tovar Martín, "Juan Gómez de Mora en el convento Real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid", *B.S.A.A.V.*, t. XL-XLI, 1975, págs. 321-342, el libro de José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, O.A.R., *Las Agustinas Recoletas de Santa Isabel la Real de Madrid*, Madrid, 1990 y el catálogo de la exposición *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, Madrid, 1990.

<sup>2</sup> El primer convento de Agustinos con el que contó Madrid fue el de San Felipe el Real que a pesar de las dificultades con las que se encontró pudo establecerse en la villa en el año 1547 gracias a la intervención del propio Emperador Carlos V y del por entonces príncipe Felipe.

El de Doña María de Aragón se fundó en el año 1590 gracias a la ayuda del padre Orozco que se convirtió además en el primero de sus rectores.

Por último, el Agustinos de Copacabana, llamado así por tener una capilla muy suntuosa dedicada a la Virgen de esta advocación, fue fundado en el año 1592 gracias al deseo de doña Eufrasia de Guzmán, Princesa de Áscula.

José Antonio Álvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*, págs. 113-114 y 132-135.

religiosas calzadas<sup>3</sup>, y los dos de recoletas, el real de Santa Isabel y el también real de la Encarnación).

El convento Real de Santa Isabel fue el primero de la rama reformada de la Orden de San Agustín con el que contó la Corte<sup>4</sup>. Su origen se remonta a la fundación que realizó el padre Agustino fray Alonso Orozco de un convento de Agustinas Recoletas bajo la advocación de la Visitación en diciembre del año 1589<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> El origen del convento de la Magdalena, el primero de mujeres de la orden con en que contó la villa, fue una casa de recogimiento para mujeres arrepentidas que fundó don Luis Manrique de Lara en la parroquia de San Pedro. Unos dos años después de su establecimiento, concretamente en torno al año 1560, dada la gran virtud que las dichas mujeres demostraban, profesaron la regla de San Bernardo. Sin embargo, en 1569, don Luis Manrique y el padre agustino fray Alonso de Orozco obtuvieron la licencia del Papa para que las religiosas se pusieran bajo la Regla de San Agustín, cosa que hicieron inmediatamente. Diez años más tarde, en 1579, el mercader Baltasar Gómez, viendo la estrechez con la que vivían las religiosas, les labró un convento y una iglesia nuevos en su emplazamiento definitivo en la calle de Atocha.

*Papeles curiosos*, B.N.M., Ms. 10.923, fols. 49-50.

José Antonio Álvarez y Baena, *Opus cit*, págs. 117-118.

Fr. Tomás Cámara, *Vida y escritos del Beato Alonso de Orozco del orden de San Agustín predicador de Felipe II*, Lib. II, cap. X, págs. 184-190.

Carlos Alonso, *Historia del convento de la Magdalena de Madrid (1571-1927)*, Madrid, 1991.

<sup>4</sup> Elías Tormo, *Las iglesias del antiguo Madrid*, pág. 223.

Fr. Tomás Cámara dedica el capítulo XXVII del libro II de su ya mencionada *Vida y escritos del Beato Alonso de Orozco del orden de San Agustín predicador de Felipe II* a la fundación del convento de Santa Isabel desde sus orígenes hasta su emplazamiento definitivo.

<sup>5</sup> El padre Orozco tuvo una gran actividad fundacional en el seno de la orden agustiniana; no sólo fue el responsable del establecimiento en Madrid de tres de los conventos con los que contó la villa, el de religiosas de la Magdalena, el de recoletas de Santa Isabel y el de Doña María de Aragón para frailes, sino también de los dos de Talavera de la Reina, uno para frailes y otro para religiosas, fundados en 1566 y 1576 respectivamente.

Fr. Francisco Antonio de Gante, *Vida del venerable padre fr. Alonso de Orozco*, págs. 120-127.

Fr. Tomás Cámara, *Opus cit*, Lib. II, cap. VIII, págs. 168-174.

M. Leticia Sánchez Hernández, "El convento de Santa Isabel:

El padre Orozco tenía desde hacía tiempo la intención de fundar un convento de religiosas de la nueva recolección que entre los Agustinos se estaba iniciando y vio la oportunidad de llevarlo a cabo en unas casas de la calle del Príncipe de Madrid, esquina a la del Lobo, muy próximas al ya por entonces fundado convento de Carmelitas Descalzas de Santa Ana. Estas casas pertenecían a doña Prudencia Grillo, cuyo confesor era el propio padre Orozco y que, aunque vivía en ellas, las quiso donar y las donó el 23 de octubre de 1589 para realizar en ellas la dicha fundación<sup>6</sup>. Las dos religiosas que formaron el nuevo convento y que se unieron a las beatas madrileñas, se trasladaron a él desde el de Gracia de Ávila el 24 de diciembre de 1589, una de las cuales era doña Juana Velázquez, la primera priora del convento<sup>7</sup>, y ese mismo día el padre Orozco celebró la primera

---

Madrid 1589-1989", *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, pág. 29.

<sup>6</sup> El deseo de doña Prudencia Grillo de donar estas casas para el establecimiento de un convento de agustinas queda claro en una carta que envió el padre Orozco el 26 septiembre del año 1588, según fr. Tomás Cámara, ó 1589, según M<sup>a</sup> Leticia Sánchez Hernández, fecha que parece más probable, a doña María de Aragón en la que expresaba precisamente estas intenciones que tenía doña Prudencia:

*"Porque sé que dará contento a V. S<sup>a</sup> quiero dar cuenta como aquí se hace un Monasterio de Monjas de nuestra orden. Una viuda da su casa en la calle del Príncipe, que vale más de cuatro mil ducados, para este efecto".*

Fr. Tomás Cámara, "Cartas del Bto. Alonso de Orozco a D<sup>a</sup> María de Córdoba y Aragón, fundadora del colegio de Agustinos de la Encarnación de Madrid, hoy Palacio del Senado", *Revista Agustiniana*, pág. 32.

<sup>7</sup> Además de las dos religiosas que llegaron de Ávila para formar y orientar a las nuevas religiosas en lo que era la vida monástica dentro de un convento de agustinas, profesó también doña Prudencia Grillo con tres de sus criadas: María de San Miguel, Mari-Núñez y otra de la que desconocemos el nombre. Al mismo tiempo también profesó una dama noble, doña Catalina de

misa en la nueva comunidad<sup>8</sup>.

Como era habitual, las religiosas se establecieron en estas casas que les habían donado adaptándolas lo mejor posible a las nuevas funciones que tenían que desempeñar, pero no hubo construcción de un verdadero convento puesto que su situación económica, a pesar de las ayudas fijadas en la escritura de fundación, no era muy buena<sup>9</sup>, según parece la renta que doña Prudencia entregó el día que las religiosas se instalaron fue de veinte reales<sup>10</sup>.

La nueva comunidad había quedado perfectamente establecida a finales del siglo XVI en el barrio de "las Musas"<sup>11</sup>, el barrio teatral por excelencia de la Corte en el que había una gran actividad y animación callejera, con un continuo ir y venir de gentes debido precisamente a la presencia, ya desde el siglo XVI, de los dos primeros corrales de comedias con los que contó Madrid (el de la Cruz y el del Príncipe, nombres que fueron tomados de

---

Guzmán y Quiroga.

Fr. Andrés de San Nicolás, *Opus cit*, pág. 163.

Fr. Tomás Cámara, *Vida y escritos del Beato Alonso de Orozco del orden de San Agustín predicador de Felipe II*, págs. 330-331.

<sup>8</sup> *Fundaciones de los conventos de Madrid*, B.N.M. Ms. 21.018 fols. 238<sup>v</sup>-240<sup>v</sup>.

José Antonio Álvarez y Baena, *Opus cit*, págs. 131-132.

Amador de los Ríos, *Historia de la villa y corte de Madrid*, t. III, pág. 143.

M. Leticia Sánchez Hernández, *Opus cit*, pág. 26.

José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, O.A.R., *Opus cit*, págs. 22-29.

<sup>9</sup> *Fundaciones de los conventos de Madrid*, B.N.M., Ms. 20.018, págs. 238<sup>v</sup>-240<sup>v</sup>.

<sup>10</sup> Fr. Tomás Cámara, *Opus cit*, pág. 328.

<sup>11</sup> Sobre éste barrio madrileño y las personalidades que en él vivieron puede consultarse el artículo de José Simón Díaz, "El barrio de las Musas", *V. M.*, nº 25, año VI, t. IV, 1969, págs. 86-90.

las calles donde estuvieron situados) y en el que establecieron su residencia no sólo actores y actrices, sino también escritores y otras personas relacionadas con este mundo. La atmósfera teatral y de animación que se vivía en el barrio acabó por afectar a la vida cotidiana de las religiosas del convento de la Visitación debido a que éste se encontraba precisamente junto al corral del Príncipe. Las Agustinas empezaron a plantearse la posibilidad de trasladar su casa a un lugar más adecuado donde pudiesen desarrollar su vida contemplativa en paz, tranquilidad y sosiego puesto que en su convento de la calle del Príncipe existía *"algún desasosiego e inquietud por estar pared en medio de las comedias y así les es fuerza tratar de mudarse de ella"*<sup>12</sup>.

Con el fin de conseguir fondos para poderse trasladar a otro lugar, las religiosas le llegaron a plantear a la reina doña Margarita la posibilidad de que *"...las favoreciese mandando que el licenciado Tejada y diputados del patio de las comedias les permitiesen abrir en la pared ventanas a él, hasta cuatro o cinco, por las cuales se pudieran ver las comedias, y hubiese en ellas algunos aposentos donde entrarse gente principal, que no había de ir al patio y entrarse por diferente puerta, con lo cual harían alguna renta..."*<sup>13</sup>. Tal propuesta no se llevó adelante pero, ante la petición casi desesperada que ello suponía y al propio deseo que la reina tenía ya de antemano de establecer un convento de la Orden en Madrid, las agustinas consiguieron

---

<sup>12</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, C.A.R., *Opus cit*, pág. 40 (A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 100).

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 41.

finalmente la ayuda de doña Margarita para trasladarse a un nuevo y definitivo emplazamiento que en su opinión resultaba más apropiado para la comunidad, aunque como veremos no era una opinión general.

Doña Margarita decidió, por lo tanto, favorecer el traslado y con ello que el convento pasase a formar parte del Patronato Real. El sistema que eligió para ello fue que las religiosas se hiciesen cargo del colegio de niñas huérfanas que había fundado Felipe II en el año 1595 bajo la advocación de Santa Isabel en honor de su hija la Infanta doña Isabel<sup>14</sup>. El colegio estaba situado en lo que habían sido las casas del antiguo ministro de Felipe II Antonio Pérez, un palacete conocido como la "casilla" que contaba con un terreno muy extenso que permitió establecer en él al mismo tiempo el colegio para niñas y la fábrica de tapices de Santa Isabel<sup>15</sup>. En diciembre de 1610, tras haber obtenido las autorizaciones del Papa y del Arzobispo de Toledo,

---

<sup>14</sup> "En cumplimiento de lo acordado por la Camara debo decir que el Real colegio actual de Santa Isabel se fundo por el Rey Phelipe 2º y tubo principio en 6 de agosto de 1595 y a devocion de la serenissima ynfanta doña Ysabel hija de su Majestad se llamo colegio y recogimiento de Santa Ysabel y para su manutencion le situo y doto su Magestad 500 ducados de renta cada mes pagados por la Arca del thesoro cuia situacion duro algunos años hasta el 4 de mayo de 1603..."

A.G.P., Real Capilla, Cª 99, agosto de 1718.

José Luis Sáenz-Olalde, *Opus cit*, págs. 43-45 y 63-65 (A.H.N., Clero, papeles 7.677 y A.H.N., Consejos, leg. 16.244).

<sup>15</sup> Ramón Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid*, págs. 197-198. José Camón Aznar, *La arquitectura barroca madrileña*, págs. 18-19.

Virginia Tovar Martín, "Juan Gómez de Mora en el convento Real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en Madrid", *B.S.A.A.V.*, 1974, págs. 321-322.

las religiosas se trasladaron a su nuevo convento<sup>16</sup>, aunque desde el 8 de julio del mismo años 1610 ya se habían comprometido a cumplir con las nuevas obligaciones que suponía para ellas el hacerse cargo del colegio de niñas huérfanas<sup>17</sup>. Para su mantenimiento doña Margarita estableció una cantidad mensual que les pasaba a través de los gastos secretos, situación que mantuvo Felipe IV hasta el año 1647 en que estableció una renta fija de 12.600 ducados para el mantenimiento del convento, culto divino y sirvientes de la iglesia y casa<sup>18</sup>.

El nuevo y definitivo emplazamiento del convento se situó en la manzana 18 de la planimetría de Madrid. Con el cambio de residencia también se produjo un cambio en el nombre y pasó a llamarse Convento Real de Santa Isabel lo cual suponía, sin embargo, encontrarse bajo la misma advocación de antes, la Visitación de la Virgen María a Santa Isabel. Desde entonces el convento ha permanecido en el mismo emplazamiento y todavía hoy permanece y se conserva a pesar de las duras circunstancias históricas por las que ha tenido que atravesar.

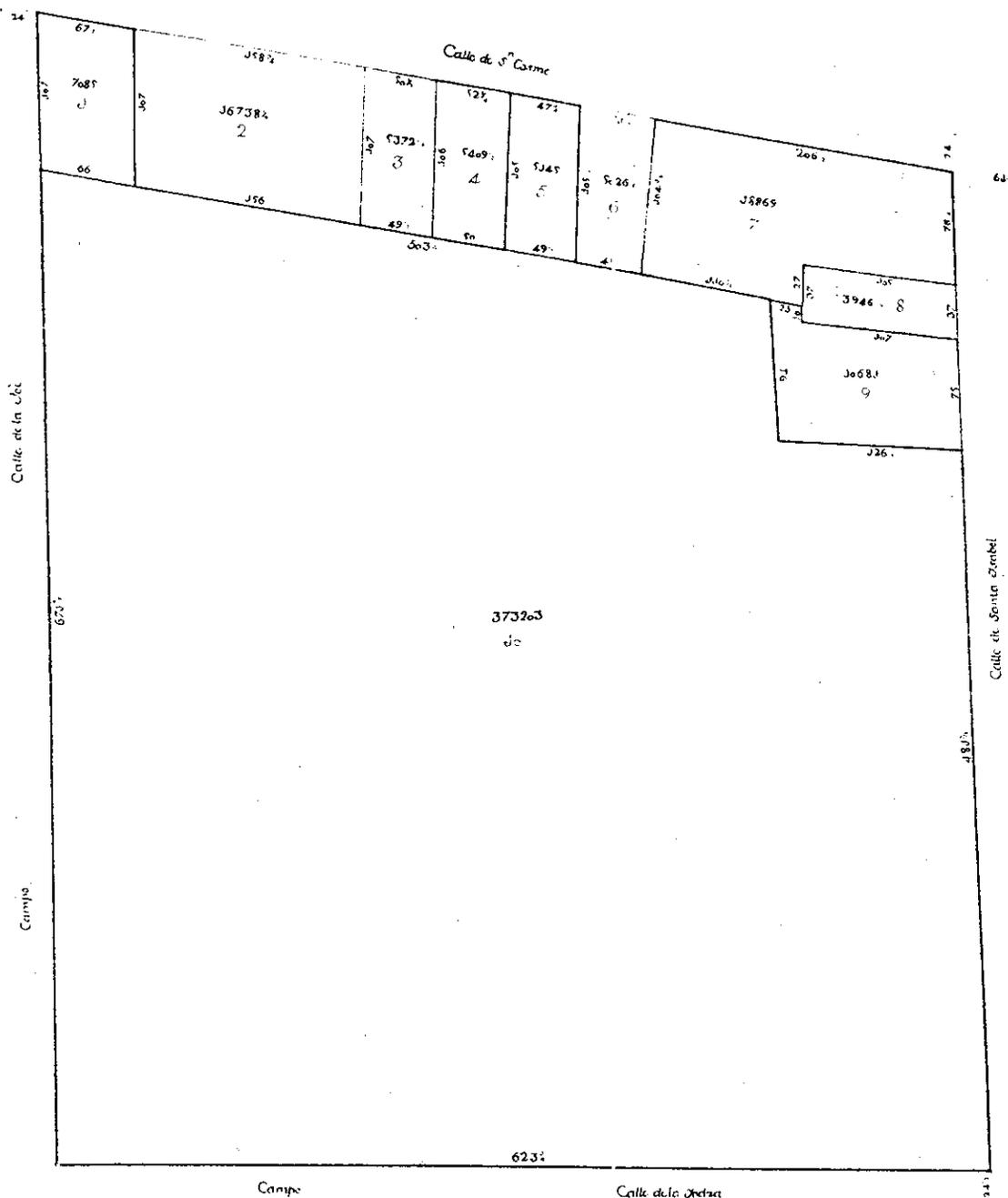
---

<sup>16</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 71-73 (A.G.P., Real Capilla, Cª 100 y A.H.N., Consejos, leg. 16.305).

<sup>17</sup> Las Agustinas se hicieron cargo del colegio hasta el año 1649 en que consiguieron que Felipe IV las liberase de dicha obligación, una pesada carga para ellas puesto que tal actividad no estaba recogida en su Regla que era esencialmente contemplativa. A partir del año 49 se encargaron del colegio un grupo de mujeres laicas y después las Asuncionistas, orden que todavía hoy está a su cargo.

M. Leticia Sánchez Hernández, *Opus cit*, pág. 36.

<sup>18</sup> A.G.P., Real Capilla, Cª 99, informe que se otorgó el 14 de junio de 1707 explicando cual había sido hasta entonces la financiación del convento.



Lám. 60- Planimetría de Madrid, manzana 18.

Durante la ocupación francesa las religiosas tuvieron que refugiarse y vivir en el convento de la Magdalena, con el consiguiente expolio y deterioro que durante los cinco años en que estuvo abandonado el convento sufrió el edificio. Tras la expulsión de los franceses se iniciaron por orden de Fernando VII

las obras de restauración necesarias y en enero de 1816 las religiosas volvieron a ocupar su convento<sup>19</sup>.

Posteriormente, el convento de Santa Isabel no se vio afectado por ninguna de las medidas desamortizadoras del siglo XIX aunque sí que se intentaron inventariar, como en tantos otros conventos, todos los objetos de oro y plata que poseían con la intención de recaudarlos por parte de la Junta de Armamento y Defensa, venderlos y resolver así parte de los problemas que por entonces tenía la Hacienda Pública<sup>20</sup>.

El convento volvió a quedar vacío durante la Guerra Civil. Aunque las religiosas se llevaron todo lo que les fue posible, la iglesia sufrió un grave incendio en el año 1936 que le ocasionó graves daños, no sólo a sus bienes muebles, sino también al propio edificio y al archivo conventual que quedó completamente destruido. Ante la grave situación en la que se encontraba el edificio conventual, tras la vuelta de la comunidad en 1946 tuvieron que llevarse a cabo diversas obras de restauración y acondicionamiento.

Todas estas circunstancias históricas hicieron que sus bienes muebles se vieran muy mermados y que sufriese importantes cambios, a pesar de lo cual la estructura de la iglesia se mantuvo en lo sustancial tal y como a continuación veremos que se había construido en el siglo XVII.

---

<sup>19</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, O.A.R., *Opus cit*, págs. 195-203.

<sup>20</sup> A.G.P., Disposiciones Generales, leg. 616.

## - El proceso constructivo

Ante las transformaciones que en cuanto a su uso se fueron produciendo en el antiguo palacio de Antonio Pérez, se tuvieron que realizar también paralelamente toda una serie de transformaciones arquitectónicas para conseguir adaptar el edificio a las nuevas necesidades que sucesivamente fue adquiriendo y a las que tenía que dar respuesta.

El maestro de obras Rodrigo de Salcedo fue el encargado de realizar los primeros trabajos que se hicieron en el antiguo palacio del ministro de Felipe II encaminados a transformarlo y convertirlo en un colegio de niñas según las indicaciones que para ello había recibido del Maestro Mayor de las Obras Reales Francisco de Mora y de las trazas que el propio monarca había aprobado con este fin. Las obras se debieron iniciar inmediatamente después de que Felipe II realizase la fundación puesto que ya en 1597 los aparejadores Antonio de Segura y Andrés de Herrera visitaron las obras e inspeccionaron fundamentalmente la cerca de los corrales, para comprobar lo que faltaba por hacer en ellas y poder dar por terminados definitivamente estos primeros trabajos esenciales. Ambos maestros declararon el mal estado en el que se encontraba lo fabricado hasta el momento, no sólo por causa de las aguas que habían caído en Madrid y que habían deteriorado la construcción, sino también por el propio descuido de Rodrigo de Salcedo<sup>21</sup>.

A pesar de todo, se continuó adelante y así en el año 1600 el Rey socorrió al colegio con dos mil ducados para cubrir dos

---

<sup>21</sup> A.G.P., Real Capilla, C@ 100 (apéndice documental, documento nº 43).

cuartos y acabar el que estaba destinado para las oficinas de la tapicería<sup>22</sup>.

Ante los problemas de estrechez que ya por entonces presentaba el colegio de Santa Isabel, "*por mandado del rrey nuestro señor*" se le tomaron en el año 1601 a don Juan Suárez de Pacheco ciertas tierras y heredades para el ensanche del recogimiento que en aquellos momentos se estaba acondicionando y labrando<sup>23</sup>.

Durante todos estos años, a pesar de las deficiencias que se habían observado en la construcción, Rodrigo de Salcedo siguió siendo el maestro de obras encargado al frente de los trabajos que faltaban por hacer y de los que se realizaron en años sucesivos. Así en marzo de 1602 el maestro de obras solicitó que se efectuarse una nueva tasación de lo que había terminado hasta el momento insistiendo en que no había podido ajustarse estrictamente a las trazas que Francisco de Mora le había entregado y que el propio Rey había aceptado y firmado por ser demasiado grandes para el espacio del que disponía, a pesar de la compra de terrenos que se había hecho, por lo que habían tenido que ir las adaptando a la realidad del terreno disponible. Los encargados de la tasación fueron los maestros de obras Francisco Tofiño, por parte de Salcedo, y Joaquín Grajal, por la del colegio. Poco tiempo después, el 13 de abril del mismo año

---

<sup>22</sup> A.G.S., Casa Real-Obras y Bosques, leg. 322, fol. 7.

<sup>23</sup> A.G.S., Casa Real-Obras y Bosques, leg. 322, fols. 91-92 (apéndice documental, documento nº 44).

Las tierras que se le tomaron a don Juan Suárez Pacheco se valoraron en 1.235 ducados y, a pesar de las diligencias de los herederos de don Juan, no conseguían cobrar lo que se les debía por lo que llegaron a reclamar directamente al rey que se les pagase lo que les debía.

1602 el Aparejador de su Majestad Antonio Segura insistió, como había hecho algunos años antes, en que la obra hecha por Salcedo no era de muy buena calidad por lo que pidió que se nombrase como tercer maestro a Juan Gutiérrez para que diese su opinión al respecto<sup>24</sup>. Dos años más tarde, en octubre de 1604, Joaquín Grajal y Juan Gutiérrez se encargaron de hacer una nueva medida y tasación, concretamente de las estancias donde estaban los talleres de terciopelos y tafetanes<sup>25</sup>.

A partir de finales del año 1610 y tras esta primera etapa de su historia en la que se fueron haciendo trabajos de carácter puntual, el colegio de Santa Isabel se tuvo que enfrentar a una nueva situación: su edificio debía albergar, además del colegio de niñas, una iglesia y un convento adecuados para la comunidad de monjas Agustinas Recoletas que se iban a hacer cargo de él.

Desde el momento que se planteó el traslado de las religiosas a éste palacete, Francisco de Mora, como Maestro Mayor de las Obras Reales, expresó su completo desacuerdo con la iniciativa, no sólo por que consideraba que su emplazamiento era poco conveniente para un convento de religiosas por estar a las afueras de la villa, en un lugar muy solitario, mal acondicionado y poco sano al encontrarse entre los hospitales de Antón Martín y el General, sino además por los importantes gastos que supondría el acondicionar el ya existente colegio de Santa Isabel a sus nuevas funciones conventuales y por que además no se podía asegurar que una vez hecho el esfuerzo económico necesario el

---

<sup>24</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 100 (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 45).

<sup>25</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.190, fols. 673-677<sup>v</sup>, escribanía de Alonso Carmona (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 46).

resultado final iba a ser el más adecuado y cómodo para la comunidad de religiosas. Muy posiblemente Francisco de Mora era consciente al hacer estas reflexiones de la mala calidad con la que se habían realizado los primeros trabajos de adecuación del que había sido palacio de Antonio Pérez a colegio y de las graves deficiencias que en consecuencia presentaba y que serían necesarias subsanar. Francisco de Mora proponía como solución mucho más aconsejable en su opinión el construir un convento de nueva planta en un lugar más sano y próximo a la propia reina Margarita al que pudiese acudir desde el Alcázar con facilidad siempre que quisiese sin tener que ir a un lugar tan apartado.

Junto a todas estas indicaciones encaminadas a disuadir a la reina, Mora recomendaba también que cuando hiciese el contrato de la obra, ya fuese en el solar del colegio de Santa Isabel, ya fuese en otro emplazamiento tal y como él quería, no lo hiciese ni por el sistema de la tasación ni por el del jornal, sino por un concierto previo en el que claramente se especificasen todas las condiciones y precios puesto que así le saldrían mucho más económicos los trabajos. Por otra parte, también recomendaba que las distintas partes del complejo conventual, iglesia, claustros, cuartos, etc, se los encargase a diferentes maestros puesto que así las obras avanzarían mucho más deprisa evitando retrasos y demoras<sup>26</sup>.

A pesar de las recomendaciones del arquitecto mayor, la reina siguió adelante con su proyecto de trasladar a las religiosas de la calle del Príncipe al colegio de Santa Isabel,

---

<sup>26</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, O.A.R., *Opus cit*, págs. 59-62 (A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 100).

por lo que el 12 de mayo de 1610 se le encargó al propio Francisco de Mora que comenzase las obras necesarias en el recogimiento para adaptarlo a la nueva condición de convento que tenía que asumir en los meses siguientes<sup>27</sup>.

Las obras que se llevaron a cabo en éste primer momento no fueron en modo alguno de transformación profunda de lo ya existente, más bien por el contrario se limitaron a "*cerramientos y abrir las puertas y cerrar las puertas y oficinas que fue menester hacer de nuevo y blanquear lo necesario en la casa y solados de nuevo y otros reparos en los suelos y atajos de tapias y empedrados*"<sup>28</sup>.

A lo largo de los meses de mayo, junio y julio de 1610 los maestros de obras Rodrigo de Salcedo y Gabriel Benito fueron recibiendo diferentes cantidades del señor don Fernando de Villafañe, administrador del Recogimiento de Santa Isabel, a través de las libranzas que realizaban para ello Francisco de Mora y Pedro de Lizargárate, Aparejador de las Obras Reales, por los trabajos que en él iban haciendo. Paralelamente también se otorgaron libranzas para pagar a diversos comerciantes en madera,

---

<sup>27</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 100, el 21 de agosto de 1610 se especifican toda una serie de medidas que se debían tomar en relación a la distribución interior del convento pero, aunque se hace referencia a un plano en el que todo lo dado de amarillo, tanto en la parte alta como en la baja, se correspondía con la residencia de las monjas, lo dado de negro con la parte que habitaban las niñas y todo lo "*plumeado de colorado*" con la residencia de los niños del administrador y demás oficinas de la casa, este no se conserva.

<sup>28</sup> Esta declaración la hicieron los maestros Rodrigo de Salcedo y Pedro Rodríguez del Corral en enero de 1611 cuando se encargaron de hacer una medida y tasación de lo fabricado hasta aquel momento.

José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 69-70 (A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 100).

yeso, etc, que se encargaban de suministrar a los maestros de obras los materiales necesarios para la fábrica y a otros maestros que hicieron otros trabajos imprescindibles para el convento: limpiar el pozo, hacer la noria o trasladar el agua a la nueva fábrica, entre otras cosas<sup>29</sup>.

A finales del mes de junio los trabajos se debían encontrar ya muy avanzados y la obra en muy buen estado gracias sobre todo al continuo impulso que, a pesar de sus reticencias iniciales, le daba el propio Francisco de Mora que "*no se quita de allí en todo el día, mas lleno de polvo que los peones*"<sup>30</sup>. Este estado de cosas permitió iniciar otro tipo de trabajos destinados al ornato y "aderezo" del convento en sus diferentes partes. El 1 y el 17 de julio de 1610, a través de nuevas libranzas firmadas por el propio Francisco de Mora y por Pedro de Lizargárate respectivamente, se le pagaron a Jerónimo de Cabrera, pintor, un total de 80 reales por todo lo que había hecho en el coro y en el retablo y celosías, y el 20 de julio de 1610, a Eugenio Cajés 196 reales por los ocho escudos de armas que hizo para la casa<sup>31</sup>.

Los trabajos, sin embargo, no se terminaron aquí sino que una vez establecidas las monjas en su nuevo emplazamiento los tuvieron que continuar y se prolongaron en los años sucesivos con continuos reparos y arreglos en distintas dependencias, tanto del colegio como del convento, para su mantenimiento y mejora. Este

---

<sup>29</sup> A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 7.

<sup>30</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, pág. 67 (A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 100).

<sup>31</sup> A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 7.

tipo de trabajos de mantenimiento eran necesarios en cualquier construcción una vez terminada pero en el caso de Santa Isabel, un edificio antiguo, no construido de nueva planta, que se estaba readaptando a una nueva función de colegio y convento, era mucho más preciso y surgían continuamente nuevas necesidades<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> A.G.P., Real Capilla, Cª 100, el 10 de enero de 1611 los alarifes Juan Díaz y Alonso Carrero se comprometieron a hacer los encañados y demás obras necesarias para hacer llegar al convento el agua desde el arca registro de donde habían sacado su fuente los frailes de Nuestra Señora de Atocha (apéndice documental, documento nº 48).

El convento de Santa Isabel contó desde muy pronto con agua abundante por lo que los trabajos en relación a su conducción se mantuvieron en años sucesivos. Ya en el plano de Texeira del año 1656 se puede observar en el centro del patio una importante fuente que desde entonces siempre se mantuvo y que recibía el agua de una fuente pública que se encontraba frente al convento. Sabemos que en el año 1623 Cristóbal de Aguilera se había encargado de hacer algunos encañados y que al año siguiente, el 29 de marzo de 1624, el maestro fontanero Alonso Rodríguez otorgó una carta de pago por valor de 500 reales de vellón como parte del pago que había recibido de los encañados del remate de la fuente pública que estaba frente al convento y que se metía en él para suministrar el agua de la que disfrutaba (A.G.P., Real Capilla, Cª 99, apéndice documental, documento nº 52).

A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 8, el 4 de marzo de 1611 se registraron en el libro de gastos extraordinarios del convento el pago de dos mil reales a Rodrigo de Salcedo por las obras realizadas en la casa del colegio de Santa Isabel.

A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 8, gastos y pagos que se efectuaron durante los meses de enero y febrero de 1612 a distintos peones por los trabajos que realizaron en el aposento del maestro, en la enfermería, en el aposento del portero, en la cocina y en el corral del colegio, obras a las que asistió Rodrigo de Salcedo.

A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 9, pago a Rodrigo Salcedo el 11 de agosto de 1613 (apéndice documental, documento nº 50).

A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 8, se establece el 10 de abril de 1618 con la aprobación de Rodrigo de Salcedo la venta de unos suelos que tenían junto a la iglesia y el ensanche del cuarto de las niñas del colegio.

A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 10, pagos que se le realizaron a Rodrigo de Salcedo entre los años 1618 y 1620 por los distintos trabajos y reparos que fue realizando.

A.G.P., Reinado de Felipe IV, leg. 1 bis, pago el 30 de septiembre de 1621 al maestro de obras Baltasar de Villanueva por obras en un cuarto del colegio.

A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 14, pagos

Debido a todas estas circunstancias, las religiosas no debían estar muy satisfechas con la capilla de la que podían disponer para el culto por lo que casi inmediatamente después de haberse establecido en su nuevo convento, en el año de 1611, comenzaron a construir la que sería su primera iglesia conventual y no una simple capilla adaptada en cualquier dependencia del convento.

Parece que en un primer momento la reina doña Margarita encargó que se hiciese "*planta de casa nueva y de yglesia muy costossa*" para el convento de Santa Isabel, en el que no sólo debían instalarse las religiosas que procedían del convento de la calle del Príncipe, sino también las que la propia reina había traído del convento de Agustinas de Valladolid a las que había tomado mucha afición y quería tener en la corte. Sin embargo, esta primera construcción planteada por la reina no llegó a hacerse puesto que cambió de opinión y decidió establecer a las religiosas de Valladolid en un nuevo convento que pensaba construir junto al Palacio, con esa intención de tener un convento próximo al que poder acudir siempre que quisiese, tal y como había propuesto Francisco de Mora algún tiempo atrás<sup>33</sup>.

---

que se realizaron al maestro de obras Juan Fernández entre 1633 y 1652 por distintos trabajos que realizó en el colegio a lo largo de estos años; también se pagó a Agustín Martínez, maestro solador, en el año 1633, por la obra del solado del colegio y a Juan de Villegas, maestro de obras, en 1637 y 1638, por otros trabajos que realizó en los cuartos de las niñas y en el jardín del colegio.

<sup>33</sup> En un memorial que se presentó al rey en el 14 de junio del año 1707 para pedirle ayuda para el sustento de las religiosas se dice que la reina doña Margarita "*no pudiendo tolerar la distancia que habia a el real palacio ideo fundar convento contiguo a el donde pasarlas que es oy el de la encarnacion*". A pesar de que, según este memorial, la reina llegó a pedir el traslado de las religiosas de Santa Isabel a este

Estas circunstancias parece que fueron las que motivaron que una vez que se iniciaron las obras del convento de la Encarnación junto al Palacio en el año 1611 "cesase la obra que estaba traçada en Santa Isabel"<sup>34</sup>. Las religiosas debieron construir, por lo tanto, una primera iglesia más modesta de lo que en principio tenían pensado.

Don Elías Tormo señaló, y así se ha considerado tradicionalmente, que las trazas de esta primera iglesia con que contó el convento de Santa Isabel de Madrid se debieron a Francisco de Mora y que el arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios se encargó simplemente de su construcción<sup>35</sup>; sin embargo, algunos estudios ponen en duda que el mayor de los Mora interviniese dando trazas para la iglesia puesto que el maestro de las obras reales murió en agosto del mismo año 1610 y, aunque como hemos visto dio toda una serie de recomendaciones

---

nuevo, tal traslado nunca llegó a efectuarse por toda una serie de "portentos" que se sucedieron, a través de los cuales se expresó Dios, y que hicieron que las religiosas se quedasen en él para que continuase existiendo (A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99, apéndice documental, documento nº 47).

No sabemos si verdaderamente la intención de la reina Margarita era la de trasladar a las religiosas de Santa Isabel al nuevo convento de la Encarnación o si la reina finalmente encontró más conveniente el fundar otro nuevo junto a palacio con las religiosas venidas de Valladolid a las que ella quería tanto, pero este memorial que acabamos de citar no es una fuente definitiva para resolver estas dudas puesto que no nos resulta del todo fiable si tenemos en cuenta que se escribió con la clara intención de mover la voluntad del rey a favor del convento de Santa Isabel para que le pagase cierta cantidad de dinero y, por lo tanto, se pretendía acentuar la importancia y la simpatía que le ofrecía a la reina fundadora esta casa, simpatía que según las religiosas en nada era menor a la que sentía por la de la Encarnación.

<sup>34</sup> A.G.S., Casa Real-Obras y Bosques, leg. 324, fol. 265 (apéndice documental, documento nº 49).

<sup>35</sup> Elías Tormo, *Opus cit*, pág. 223.

antes de que se efectuase el traslado de las religiosas a su nuevo emplazamiento y luego se hizo cargo como Maestro Mayor de las Obras Reales de la dirección de los trabajos de adaptación que se hicieron desde mayo del mismo año 1610, no parece probable que tan pocos meses antes de su muerte se hubiese encargado también de dar una traza particular y específica para la construcción de una iglesia nueva<sup>36</sup>. Es probable que los diseños se debieran al propio arquitecto carmelita del cual dice Llaguno que "*era reputado en Madrid por gran arquitecto, pues estaba encargado de la dirección y construcción del Monasterio de Santa Isabel de agustinas de esta corte...*"<sup>37</sup> y que se encontraba en uno de los mejores momentos de su carrera<sup>38</sup>.

En mi opinión, hasta que no aparezca una evidencia documental que clarifique las cosas, no se puede descartar al mayor de los Mora como el responsable de la primera iglesia con la que contó el convento de Santa Isabel puesto que, como hemos visto en la páginas anteriores, estaba muy implicado en la fábrica del convento desde sus comienzos y vigilaba muy de cerca, "*lleno de polvo*", los avances que en ella se producían. A pesar

---

<sup>36</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 285-288 y "Juan Gómez de Mora en el convento Real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid", *B.S.A.A.V.*, 1974, págs. 322-323.

<sup>37</sup> Eugenio Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, t. IV, pág. 6.

Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 288.

A.G.P., Cédulas Reales, t. XI, fols. 186<sup>v</sup>-187.

<sup>38</sup> José Miguel Muñoz Jiménez en su libro *Arquitectura carmelitana (1562-1800). Arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI a XVIII*, pág. 168, señala que la segunda década del siglo se correspondió precisamente con el momento de plenitud arquitectónica de fray Alberto.

de todo, la cuestión del autor de las trazas de esta primera iglesia no está clara y de hecho tampoco debe descartarse la posibilidad de que interviniera el propio Juan Gómez de Mora que fue el encargado de hacerse cargo de la mayor parte de las obras reales tras la muerte de su tío. Hasta el momento, sin embargo, la primera referencia documental que tenemos de Gómez de Mora en relación al convento de Santa Isabel es del año 1618 en que se encargó de hacer un plano del convento para ver los sitios que de su entorno podían ser vendidos con el fin de que se construyese en la zona y dejase de ser un lugar tan aislado como hasta el momento era<sup>39</sup>. De cualquier forma, lo que sí queda claro y está documentado es que fray Alberto asistió a las obras del monasterio de Santa Isabel y que se encargó de su construcción fuesen de quien fuesen las trazas y, en consecuencia, su papel fue fundamental como "*director*" y "*constructor*" del templo que, en consecuencia, seguía día a día sus avances y resolvía los problemas que se iban presentando<sup>40</sup>.

Son pocos los datos que conocemos sobre esta primitiva

---

<sup>39</sup> A.G.S., Mapas, planos y dibujos, LIV-28, plano del convento de Santa Isabel firmado por Juan Gómez de Mora el 25 de julio de 1618 en el que se señalan además los solares que se encontraban alrededor del convento y los que estaban frente a él marcados con los números 20, 21, 22 y 23, para que el rey los librase y pudiesen ser vendidos con el fin de que los nuevos propietarios edificasen en ellos consiguiendo que el convento estuviese "*acompañado*" y dejase de estar tan apartado y aislado.

A.G.S., Cámara de Castilla, leg. 1091 (en este documento estaba insertado el plano citado) (apéndice documental, documento nº 51).

<sup>40</sup> En 1611 se le estaba suministrando ya la madera y el mármol necesarios para la obra del convento y se le pidió al arquitecto carmelita que fuese él mismo, como hombre responsable y de confianza, el que firmase las memorias necesarias en el momento en el que fuese recibiendo los materiales necesarios para la construcción (A.G.P., Cédulas Reales, t. XI).

iglesia ya que ni siquiera el plano de Texeira nos ofrece una visión precisa de cómo era puesto que debió integrarse plenamente en el edificio preexistente.



Lám. 61- Plano de Texeira, convento de Santa Isabel (XLV).

Lo que parece claro es que, a pesar del interés que puso de manifiesto el propio Felipe III preocupándose por ciertos detalles de la edificación, ésta primera iglesia construida con la que contó el convento se debió plantear, tras las primeras gestiones que hemos señalado, como algo provisional o, al menos, como una iglesia modesta, que a la larga resultó ser poco capaz y que, como veremos a continuación, fue reemplazada años más

tarde por otra de mayores proporciones y de más calidad en cuanto las religiosas tuvieron la oportunidad y los recursos mínimos para hacerlo.

Durante toda esta primera etapa de la historia arquitectónica del convento de Santa Isabel, nos damos cuenta de que las características dominantes fueron la pobreza y la inadecuación del edificio a sus funciones específicas, a pesar de las continuas intervenciones de los distintos maestros de obras en actuaciones puntuales destinadas a mejorar lo existente y del interés que en un primer momento demostraron los reyes.

En abril de 1627, ante las "*incomodidades*" y "*muchas enfermedades*" con las que las religiosas se veían obligadas a convivir como resultado del mal estado de su vivienda, se hizo un nuevo intento de mejora. El propio Juan Gómez de Mora fue el encargado de indicar los reparos necesarios y el maestro de obras Luis de Córdoba el que los hizo a toda satisfacción del Maestro Mayor de las Obras Reales. Los pagos que se le debían a Luis de Córdoba por el trabajo realizado se fueron retrasando, como ocurrirá en tantas otras ocasiones en el convento de Santa Isabel, con el resultado del endeudamiento del maestro que todavía el 7 de enero de 1632 no había cobrado lo que se le debía por lo que no podía pagar los materiales que había comprado para ella y la mano de obra que habían contratado por su cuenta para su ejecución<sup>41</sup>.

Pasados más de veinticinco años desde que las religiosas se habían trasladado a su nuevo convento, se planteó la necesidad,

---

<sup>41</sup> A.G.P., Real Capilla, Ca 100 (apéndice documental, documento nº 53).

no de introducir algunas mejoras puntuales como hasta el momento, sino de construir de nueva planta tanto una iglesia como un edificio conventual que fuesen más adecuados a las necesidades de las religiosas, a las funciones específicas que debían desempeñar, y con la capacidad suficiente para que las religiosas viviesen cómodamente en él<sup>42</sup>. El 21 de mayo de 1636 Felipe IV mandó que se entregase al patriarca don Alonso Pérez de Guzmán un libramiento de 562.500 maravedís de juro durante un plazo de veinte años con el fin precisamente de construir esta nueva y definitiva iglesia que el convento necesitaba. A pesar de ello la obra no se inició inmediatamente y hubo que esperar a que se entregase a la comunidad otro importante donativo, concretamente el que realizó el 5 de mayo de 1639 María de la Hoz al profesar en el convento, para que fuese posible que los trabajos comenzasen<sup>43</sup>.

El encargado de dar las trazas para la nueva iglesia conventual fue el Maestro Mayor Juan Gómez de Mora y fue él mismo, junto con el maestro de obras Domingo de la O, el que dio las condiciones con las que se debía construir la fábrica. La escritura para el cumplimiento de dichas condiciones se firmó el 10 de noviembre del año 1640 con el maestro de obras Jerónimo Lázaro Goiti<sup>44</sup> al cual se le entregaron las trazas que debía

---

<sup>42</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, págs. 286-289 y "Juan Gómez de Mora en el convento Real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en Madrid", *B.S.A.A.V.*, 1974, págs. 322-323.

<sup>43</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 159-160 (A.H.N., Consejos, leg. 16.244).

<sup>44</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, págs. 322-323 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, págs. 288-289 y 553-558. (A.H.P.M., PO Nº 5.977, fols. 723 y 729,

seguir el día 26 del mismo mes y año<sup>45</sup>.

La obra que ahora se emprendió fue ya de gran envergadura y afectó a todo el conjunto conventual trasformándolo completamente y dando al convento de Santa Isabel el aspecto definitivo que todavía hoy conocemos en lo esencial.

Aunque los trabajos se pusieron en marcha inmediatamente, se desarrollaron desde el principio con una enorme lentitud, con continuas interrupciones debido a que, a pesar de ser una fundación real, sufrió muy gravemente las consecuencias de la crisis económica por la que atravesaba España. El 24 de marzo de 1646 se exponía al rey la necesidad que tenían las religiosas de que se pagasen e hiciesen algunos reparos para evitar la ruina que, según la inspección que había realizado Juan Gómez de Mora del convento, se produciría sin remedio en lo ya construido hasta el momento, con el consiguiente aumento en los gastos que serían necesarios a partir de entonces para solucionar los problemas. Por ello se solicitaba ya entonces a su Majestad que mandase librar a favor de Jerónimo Lázaro 300 ducados para que pudiese encargarse de lo más urgente y proseguir con la obra<sup>46</sup>.

---

escribanía de Diego de Ledesma).

José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 160-161 (A.H.N., Consejos, leg. 16.305).

<sup>45</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 286-288 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 292.

A pesar de que hasta noviembre de 1640 Lázaro Goiti no firmó la escritura por la que se comprometía a construir la nueva fábrica conventual de Santa Isabel, José Luis Sáenz señala que la primera piedra de la futura iglesia se puso a primeros del mes de octubre del año 1639 gracias precisamente al empuje que supuso el donativo de doña María de la Hoz, viuda de don Alonso de Hoguerol (José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 160-161).

<sup>46</sup> A.G.P., Real Capilla, Ca 100 (apéndice documental, documento nº 54).

A pesar de las recomendaciones, de los apremios ante la grave situación en la que podía llegar a encontrarse el convento y de las solicitudes continuadas de dinero para este fin, a la muerte de Juan Gómez de Mora en el año 1648 la obra prácticamente no había avanzado y se encontraba todavía en sus cimientos. Para complicar aún más la situación, tan solo un año después de la muerte de Gómez de Mora, el 12 de septiembre de 1649, murió también Jerónimo Lázaro Goiti, el maestro de obras encargado de la misma<sup>47</sup>, con lo que las obras que durante los últimos años habían avanzado con suma lentitud, se paralizaron por completo ante la falta de un maestro que las dirigiese<sup>48</sup>. En estas circunstancias, las religiosas y niñas del colegio que en aquel momento constituían una comunidad de unas 200 personas, se veían obligadas a utilizar como iglesia "*una corta sala que amenaza ruina sin coros en que poder acudir al culto divino ni donde enterrarse*"<sup>49</sup>.

Fue en agosto de 1654 cuando Felipe IV, a instancias de Alonso Pérez de Guzmán, destinó a la obra de Santa Isabel a Miguel de Salamanca, del Consejo de Hacienda que ya había intervenido en la construcción del convento de las Capuchinas,

---

<sup>47</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 288.

<sup>48</sup> Cuando murió Jerónimo Lázaro Goiti el convento le debía importantes cantidades y sus herederos, concretamente su hijo Pedro Lázaro Goiti, todavía tardaría muchos años en cobrar estas deudas. El 15 de abril de 1679 Pedro Lázaro recibió de Guillermo Díaz, Mayordomo del Colegio de Santa Isabel, 3.580 reales de vellón por el resto que quedaba por pagar a Jerónimo Goiti de lo que importó el refectorio, la enfermería, el guardarropa y la despensa del colegio (A.H.P.M., PO NO 10.375, fol. 128, escribanía de Gabriel Jiménez).

<sup>49</sup> A.G.P., Real Capilla, Ca 100.

con el fin de que estudiase y tomase las medidas necesarias para que los trabajos se reanudasen y se pudiese terminar definitivamente la iglesia<sup>50</sup>. El 20 de agosto de 1654 don Miguel de Salamanca emitió su informe sobre el estado de la fábrica, después de haberla visitado en compañía del Maestro Mayor de las Obras. Según declaró, se llevaban gastados en la fábrica más de 8.000 ducados, pero por falta de caudal hacía más de 12 años (es decir desde algunos años antes de que Gómez de Mora y Lázaro Goiti muriesen) que no se proseguían los trabajos en ella, con el consiguiente perjuicio que esto suponía para lo ya construido. Para poder terminarla eran necesarios por lo menos 40 mil ducados y con la intención de poder financiar las obras se decidió que fuesen aplicadas en ellas y mientras durasen las rentas de "*los polvos azules y la goma*"<sup>51</sup> que aunque no siempre llegaban con regularidad y puntualidad fueron a la larga las que permitieron construir finalmente, y a pesar de las muchas dificultades y endeudamientos que se produjeron, la iglesia y otras muchas dependencias necesarias para la vida de las religiosas y también de las colegialas de Santa Isabel<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 161-162 (A.G.P., Real Capilla, C@ 100).

<sup>51</sup> A.G.P., Real Capilla, C@ 100 (apéndice documental, documento nº 55).

<sup>52</sup> A.G.P., Real Capilla, C@ 100.

Las rentas de la goma y del añil se concedieron al convento con la intención de financiar la obra de la iglesia exclusivamente, pero cuando esta se terminó y se hubieron pagado parte de las deudas contraídas, se pidió al rey que prorrogase el disfrute de estas rentas con la intención de continuar con otros trabajos necesarios tanto para el convento como para el colegio de niñas. La primera prórroga se hizo en el año 1672 por un plazo de ocho años y a su término en 1680 se hizo una segunda por doce años más, concretamente con la intención de hacer las obras del claustro y otras oficinas necesarias para el convento,

El primer paso hacia adelante en lo que podemos considerar esta segunda etapa en la construcción de la iglesia definitiva del convento de Santa Isabel se dio a finales de 1655 cuando el 11 de diciembre se firmó una nueva escritura para la terminación de la fábrica con otro maestro de obras, Pedro Lázaro Goiti, hijo de Jerónimo, que conocía perfectamente las características y la marcha de las obras, continuando, lógicamente, con las trazas que para ello había dado hacía años el ya difunto Juan Gómez de Mora<sup>53</sup>. Se derribaron definitivamente los restos que de la antigua iglesia todavía quedaban<sup>54</sup>, así como el refectorio y la cocina del colegio con el fin de ampliar el solar disponible para la iglesia y, por lo tanto, quedó pendiente también a partir de entonces la construcción de estas dependencias que se habían destruido y que eran absolutamente necesarias para la vida del colegio<sup>55</sup>.

A pesar de estas medidas, del interés y entusiasmo que el nuevo maestro de obras encargado parecía tener por terminar la fábrica y de los nuevos recursos económicos que se destinaron a ella, los avances en los años sucesivos continuaron siendo muy lentos debido, en gran medida, a que los maestros de obras no recibían los pagos que se les debían con el consiguiente endeudamiento que esto supuso para el propio Pedro Lázaro Goiti

---

como veremos más adelante (A.G.P., Real Capilla, Cª 99, apéndice documental, documento nº 61).

<sup>53</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 288 y "Juan Gómez de Mora en el convento Real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en Madrid", *B.S.A.A.V.*, 1974, págs. 326-328.

<sup>54</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 161-162.

<sup>55</sup> A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 8.

cuyos acreedores llagaron en algún momento a embargarle sus bienes<sup>56</sup>. En muchas ocasiones el convento hizo importantes esfuerzos para conseguir dinero y llegó a recurrir a préstamos de particulares y del propio Colegio de Santa Isabel que desde el año 49 ya no dependía de las religiosas, además de otros sistemas para intentar adelantar el dinero que no llegaba de las rentas que tenían asignadas para las obras<sup>57</sup>. Lo que se intentaba por todos los medios era evitar el detener los trabajos de la iglesia por el grave perjuicio que esto podía suponer para la fábrica<sup>58</sup>, sin embargo, ninguno de estos esfuerzos parecía

---

<sup>56</sup> A partir de 1655 empezó a recibir algunas cantidades por su trabajo en el convento pero nunca eran suficientes para terminar de saldar las cuentas.

José Luis Sáenz Ruíz-Olalde, *Opus cit*, págs. 163-164 (A.G.P., Real Capilla, Cª 99) (apéndice documental, documento nº 61, 6-XI-1680).

<sup>57</sup> El Colegio de Santa Isabel prestó en diversas ocasiones dinero para que las obras de la iglesia del convento no se detuviesen, además de otras cantidades para la construcción de la sala de labor del convento, además de haberles prestado su propia sala de labor para que la utilizarasen las religiosas como iglesia mientras el convento construía la suya. Como era lógico de suponer, al colegio le costó un gran esfuerzo recuperar el dinero prestado debido a las dificultades económicas continuas por las que atravesó el convento de Santa Isabel (A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 8, fols. 46-46<sup>v</sup> y 48<sup>v</sup>-49).

<sup>58</sup> El 25 de febrero de 1657, ante la necesidad urgente por la que atravesaba el convento, Manuel López de Salcedo le adelantó algo de dinero, "*como otras veces*", con el fin de que a partir del día 1 de marzo de dicho año pudiesen proseguir las obras de la iglesia conventual (A.G.P., Real capilla, Cª 100).

El 27 de julio de 1659 don Miguel de Salamanca prestó y adelantó a la fábrica de la iglesia 773.781 maravedís para que no cesase la obra y para la construcción de una sala de labor (A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 8).

Estos dos casos no fueron algo aislado, sino frecuente y constante durante estos años.

El 13 de noviembre de 1662 se le sugirió al Rey que vendiese por 12.000 ducados a don Fernando de Valladares Sarmiento el título de Marqués de Santa Baya que estaba intentando obtener y que la cantidad que se consiguiese con ello fuese invertida en las obras de la iglesia del convento (A.G.P., Real Capilla, Cª 99).

suficiente y las obras continuaron retrasándose e interrumpiéndose de manera constante.

En diciembre de 1661 fray Lorenzo de San Nicolás y el propio Pedro Lázaro reconocieron el estado de las obras y tantearon la cantidad que consideraban necesaria para poder terminarla y "*poner en toda perfección*" la iglesia. El resultado fue que se consideraron imprescindibles 20.000 ducados, insistiendo en la necesidad de invertir este dinero rápidamente por "*la imperfeccion en que la obra se alla y el riesgo a que esta expuesta de perderse u deteriorarse lo que ya esta labrado*"<sup>59</sup>. Ante tan grave situación los maestros recomendaron algunos medios para conseguir el dinero necesario. En primer lugar plantearon la posibilidad de que la villa colaborase con 4.000 ducados, también de 4.000 ducados podía ser la aportación de la Cámara de Indias, de 3.000 la del Consejo de Cruzada, como lo había hecho en las obras del Noviciado y de las Capuchinas, de otros 4.000 la de Junta de vestir y de 3.000 la de Caballería, sumando todas estas aportaciones una cantidad muy próxima a la necesaria<sup>60</sup>. A pesar del deseo del Rey de que estas sugerencias se llevasen a cabo no todas las instituciones implicadas pudieron cumplir con su voluntad y, aunque se buscaron otras vías y posibles soluciones, el dinero disponible volvía a no ser suficiente<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> A.G.P., Real Capilla, Ca 99 (apéndice documental, documento nº 56).

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Fray Lorenzo de San Nicolás y Pedro Lázaro, ante la imposibilidad de ciertas instituciones para cumplir con los deseos del rey en cuanto a los donativos para la construcción de la iglesia de Santa Isabel, propusieron que el monarca aceptase conceder a don Martín Carlos de Vergara la sucesión de los oficios de contador y tesorero de la casa real de Cartagena a don

La situación de la fábrica por estos años debía ser realmente mala:

*"El convento Real de Santa Ysabel...siendo este convento tan antiguo en Madrid y su recolecion tan observante se alla tantos años a sin yglesia en que no solamente no se pueden zelebrar los divinos officios sino que la pieza donde oy esta un altar con el sagrario del Santisimo Sacramento confina con un patio donde por no haver en que enterrar las religiosas se les da sepultura en el y así mismo esta ynmediato a otras oficinas de refectorio y cozina y considerando que aunque Vuestra Magestad tiene resuelto se acabe la yglesia en que oy se esta continuando es imposible hacerlo con los efectos aplicados por no ser cobrarles ni quando lo fueren suficiente la cantidad de ellcs me hallo a dar quanta a Vuestra Magestad del escrupulo que hago en esta materia por la yndecencia y falta de beneracion con que beo esta en este convento la Magestad divina en tanto grado que demás de lo principal que queda referido se bisten los sazerdotes para entrar a zelebrar en un pasillo por donde la gente entra a Missa...tener presentes circunstancias de tanto reparo siendo el menor que quantas yglesias de conventos de patronatos de particulares ay en Madrid se an acabado y puesto en perfeccion y este de Vuestra Magestad no lo esta...y respecto de las raçones que conducen a esta pretension y del catholico celo con que Vuestra Magestad a asistido siempre a la mayor decencia del culto divino haciendo desde la primera piedra los conventos de las Maravillas*

---

Martín Carlos de Vergara (A.G.P., Real Capilla, Cª 99, apéndice documental, documento nº 57).

*Capuchinas y otros...*<sup>62</sup>.

A pesar de todos los esfuerzos, las religiosas atravesaron una etapa muy dura en la que se encontraban endeudadas y no sólo les faltaba el dinero necesario para terminar la fábrica de la iglesia conventual, sino incluso el imprescindible para su sustento. Durante unos dos años, entre 1662 y 1664, no recibieron del rey lo que les tenía asignado con lo que las obras estuvieron detenidas "*perdiéndose con la falta de continuacion lo ya gastado en su principio*"<sup>63</sup>.

En el año 1664 se reanudaron los trabajos que faltaban y se contrató la realización de los retablos de la iglesia lo cual nos habla de que la fábrica estaba ya muy avanzada. El maestro ensamblador Sebastián de Benavente concertó con el convento la realización del altar mayor de la iglesia, que debía tener en su centro un cuadro representando la Visitación de la Virgen a Santa Isabel, y de los cuatro colaterales de los pilares de la cúpula, además de la custodia.

Tanto lo que quedaba por hacer en la fábrica de la iglesia como los trabajos para hacer sus retablos se pusieron en marcha pero una baja de la moneda puso nuevamente en peligro la continuidad de la obra por lo que los responsables del convento de Santa Isabel pidieron al rey que aceptase la propuesta del capitán don Juan Jerónimo Megía de pagar lo que les pareciese conveniente a cambio de una licencia para ir al puerto de

---

<sup>62</sup> A.G.P., Real Capilla, Ca 99, 13-XI-1662.

<sup>63</sup> A.G.P., Real Capilla, Ca 100, 1664 (apéndice documental, documento nº 58).

Caracas, concretamente era necesario aplicar para el perfeccionamiento de la fábrica 1.336 ducados<sup>64</sup>. La propuesta debió ser aceptada puesto que el 13 de diciembre del mismo año 64, Sebastián de Benavente concertó con Toribio Gómez, maestro dorador, el dorado y estofado de lo ya realizado en aquel momento y de lo que todavía faltaba por hacer<sup>65</sup>. El 24 de diciembre de 1664, el 18 de febrero de 1665<sup>66</sup> y el 7 de septiembre de 1665 Toribio Gómez otorgó diferentes cartas de pago a favor de Sebastián de Benavente por su trabajo en el retablo de Santa Isabel<sup>67</sup>. Los retablos debieron ser terminados, entregados y colocados en la iglesia del convento en los plazos establecidos puesto que Sebastián de Benavente estuvo recibiendo pagos por ellos hasta al menos el año 1666<sup>68</sup>. El coste final de la fábrica de todos los retablos ascendió en su conjunto a 102.670 reales<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99 (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 59).

<sup>65</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 290 y "Juan Gómez de Mora en el convento Real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en Madrid", *B.S.A.A.V.*, 1974, págs. 329-330 (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 7.982, fols. 375-376, escribanía de Francisco Rodríguez Altamirano).

<sup>66</sup> Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, pág. 77.

<sup>67</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 330 (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 7.983, fols. 320-320<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Rodríguez Altamirano).

<sup>68</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99.  
José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *opus cit*, págs. 163-164 (A.H.N., Consejos, leg. 16.305).

<sup>69</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99, certificación de lo que se ha gastado en la fábrica del Real convento de Santa Isabel hasta fin de diciembre de 1680.

Todos estos trabajos se realizaban con la intención de acabar el templo y poder trasladar definitivamente a él el Santísimo. Lo último que se hizo fueron los herrajes de las puertas del pórtico y del templo que según don Elías Tormo están fechados en 1666 y 1667 y se deben, al menos uno de ellos, a Francisco Martín<sup>70</sup>. Con esto, después de tantas dificultades y penurias económicas, la iglesia estaba finalmente dispuesta para ser inaugurada:

*"La obra del convento real de Santa Ysabel se esta acabando de perfeccionar para que se pueda hacer la traslacion del santisimo sacramento...despues de tantos años como ha que se esta deseando por celebrarse los divinos oficios con alguna indecencia en alguna pieza muy estrecha que causa nota"*<sup>71</sup>.

La fiesta de la inauguración del nuevo templo tuvo lugar el 28 de agosto del año 1666 y duraron una semana<sup>72</sup>.

Una vez terminada la obra definitivamente e inaugurado el templo, Sebastián de Benavente sería también el encargado en el año 1667 de dar las trazas necesarias para la construcción de un monumento para la celebración de los oficios de Semana Santa, monumento que se encargaron de construir los maestros carpinteros Francisco Collado y Gabriel Jerónimo de Rivera<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Elías Tormo, *Opus cit*, pág. 224.

<sup>71</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99, 23 de junio de 1666.

<sup>72</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 165-166.

<sup>73</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 8.153, fols. 3-6, escritura en la que se conciertan ante en escribano Juan de Burgos las condiciones con las que se debe construir el monumento de Semana Santa.

La obra había tardado 27 años en ser terminada. El 10 de agosto de 1667, una vez ajustados todos los detalles pendientes, la iglesia fue tasada por los maestros frailes Francisco Bautista y fray Lorenzo de San Nicolás dando definitiva y oficialmente la fábrica por concluida<sup>74</sup>. A pesar de ello, todavía después de esta fecha se tuvieron que hacer algunos trabajos más en la iglesia, como por ejemplo la "*bobeda para entierros*" para los capellanes y niñas del colegio que don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno contrató con el propio Pedro Lázaro el 4 de enero del año 1668, así como la sacristía nueva de la iglesia detrás del altar mayor<sup>75</sup>, pero lo esencial ya estaba.

El fin de las obras de la iglesia no supuso paralelamente también el fin a las deudas que el convento había ido adquiriendo con los maestros de obras y que le habían llevado al extremo de tener que empeñar la plata de la iglesia. En los años sucesivos Pedro Lázaro intentaría ir cobrando poco a poco a través de las rentas que llegaban de la "*goma y los polvos azules*" el dinero que se le debía y por el que, como vimos más arriba, se encontraba endeudado con otros maestros que le habían suministrado materiales para la obra<sup>76</sup>. El disfrute de la renta

---

<sup>74</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 145 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 293.

José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 162-163.

<sup>75</sup> A.H.P.M., PO Nº 8.155, fols. 5-7<sup>v</sup>, escribanía de Juan de Burgos.

<sup>76</sup> A.H.P.M., PO Nº 8.155, fols. 3-4, escribanía de Juan de Burgos, *poder y cesión que hace el 4 de enero de 1668 don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Patriarca de las Indias y Limosnero Mayor de su Majestad, a favor de Pedro Lázaro Goiti para que cobre las rentas de la goma y los polvos azules.*

A.G.P., Real Capilla, Cã 99, 19 de agosto de 1671, se le deben todavía a Pedro Lázaro 12.000 ducados.

de la goma y del añil tuvo que ser prorrogada en diversas ocasiones, como ya indicamos, a pesar de haberse terminado el grueso de las obras, con el fin de ir pagando las distintas deudas adquiridas y para poder hacer frente a otros trabajos de orden menor y reparos que fueron surgiendo<sup>77</sup>.

Por su parte, los trabajos en el convento no terminaron con los de la iglesia, sino que se continuaron en los años sucesivos con el propio Pedro Lázaro como maestro de obras contratado en la mayoría de las ocasiones: en 1670 se encargó de hacer una celda dentro del convento para la maestra de las niñas, en 1671 se estaba trabajando en la enfermería y en el claustro, aunque no se terminarían hasta años más tarde y tras continuas peticiones de ayuda económica para ello<sup>78</sup>, en 1675 se terminó la cocina y un desván encima de ella, en 1676 el noviciado del convento<sup>79</sup>. Junto a todos estos trabajos de carácter puntual, también se encargó de retejar todos los años, al menos entre 1661 y 1680, de hacer las tapias de la huerta cuando fue necesario, de los reparos que iban surgiendo en las diferentes dependencias del convento y del colegio, etc<sup>80</sup>. Sin embargo, no fue Pedro Lázaro el único maestro de obras que intervino en Santa Isabel, hubo otros que también lo hicieron y así, por ejemplo, Juan García se encargó en el año 1670 de hacer la tapia de la huerta

---

<sup>77</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99, 29 de agosto de 1698.

<sup>78</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99, 19 de agosto de 1671 (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 60).

<sup>79</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, pág. 166 (A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99).

<sup>80</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99, diciembre de 1680.

y un arca de agua<sup>81</sup> y, aunque no sabemos por obra de quien, en 1677 se hizo, gracias a la donación de 2.000 ducados que a través de su testamento hizo don Pedro de Valladares, un cancel en la puerta de la iglesia del convento "*como los ay en los demás conventos y yglesias desta corte*"<sup>82</sup>.

La realización de un claustro conventual adecuado, como ya hemos señalado algo más atrás, fue uno de los principales problemas con los que se encontraron las religiosas a finales del siglo para ver completado y perfeccionado su convento después de tantos años. El 1 de febrero de 1681 Pedro Lázaro Goiti presentó un informe de lo que costaría hacer el claustro, la enfermería, las oficinas y viviendas de los capellanes y demás criados del convento<sup>83</sup>, para cuyas obras se había pedido en los meses de abril y noviembre de 1680 y nuevamente en marzo de 1681 que se prorrogase por un plazo de doce años el disfrute que tenía el convento de las rentas de la goma y del añil<sup>84</sup>. En el año 1690 las religiosas todavía no contaban ni con el claustro ni con la enfermería por lo que solicitaron al rey que mantuviese las rentas que años antes les había asignado para su sustento y la construcción del convento<sup>85</sup>. A pesar de que en 1695 se declaraba que se encontraban suspendidas las obras de la enfermería y sin

---

<sup>81</sup> A.G.P., Patronatos Reales, Santa Isabel, leg. 22, 13 de mayo de 1670.

<sup>82</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.584, fol. 236<sup>v</sup>, escribanía de Juan de la Torre.

<sup>83</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99 (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 62).

<sup>84</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99 (apéndice documental, documentos n<sup>os</sup> 61 y 63).

<sup>85</sup> A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99.

comenzar las del claustro del convento, la prórroga se había concedido puesto que el 18 de marzo de este año se pidió una nueva, en esta ocasión por un plazo de diez años, lo cual nos hace suponer que la mayor parte de las rentas que recibía el convento debían emplearse en pagar atrasos e intentar saldar deudas ya adquiridas años antes puesto que el fin primero para el que se solicitó que era la realización de una pieza fundamental para un convento como es el claustro, no se había ni siquiera iniciado trascurridos quince años desde entonces<sup>86</sup>.

Los reparos e intervenciones tanto en el convento como en la propia iglesia, fueron constantes y continuados a lo largo de todos estos años finales del siglo XVII y de comienzos del siguiente. La asignación por parte de la corona de partidas destinadas al mantenimiento de los edificios conventuales y sus iglesias no era algo extraño en otros conventos de patronato real, pero en el caso concreto de Santa Isabel, se hizo referencia en diversas ocasiones a la mala calidad con la que se habían construido algunas partes de la fábrica, fundamentalmente cercas, tapias, etc, y en otras al grave perjuicio que recibía el convento como consecuencia de su propia situación en una zona aislada, a pesar de los esfuerzos que se habían hecho para paliar esta situación, muy abierta tanto a los vientos como a las aguas, por lo que esta ayuda económica para el mantenimiento era mucho más necesaria y en mayor cantidad que en otros casos. Muy posiblemente todas estas causas hicieron necesario que casi inmediatamente después de haberse terminado de construir la

---

<sup>86</sup> A.G.P., Real Capilla, Ca 99, 18-III-1695 (apéndice documental, documento nº 64).

fábrica de la iglesia de Santa Isabel se tuviese que empezar a intervenir de nuevo en ella con el fin de mantenerla, retejándola continuamente y haciendo algunos "*reparos principales*".

Quizá una de las intervenciones más importantes se produjo ya a comienzos del siglo XVIII. En agosto de 1701 José del Olmo emitió un informe sobre el estado en el que se encontraba la iglesia, fundamentalmente la cúpula y su linterna, tras la caída de un rayo sobre ella que había dejado la cúpula en muy mal estado y a la iglesia a la intemperie con el consiguiente deterioro que esto ocasionó en su interior. Se iniciaron con cierta rapidez los trabajos de restauración de la cúpula<sup>87</sup> pero en los años sucesivos se tuvieron que emprender también trabajos de mejora en el interior que como ya hemos indicado había quedado muy deteriorado por haber permaneciendo a la intemperie durante algún tiempo. El 1 de julio de 1764 se trasladó el Santísimo a la sacristía que durante el tiempo que duraron los trabajos de embellecimiento y mejora interior de la iglesia se utilizó como capilla<sup>88</sup>.

A pesar de estos trabajos y reparos que se efectuaron a última hora y que pudieron modificar en algún detalle su aspecto interno, la iglesia de Santa Isabel, su estructura y concepción espacial, se debe a una traza y, por lo tanto, a una idea de Juan Gómez de Mora, aunque sus realizadores y los que estuvieron en ella durante los largos años que duró su ejecución fueron los

---

<sup>87</sup> José Luis Sáenz Ruiz-Olalde, *Opus cit*, págs. 168-169 (A.G.P., Real Capilla, C<sup>a</sup> 99, 21 de julio de 1701, 5 de agosto de 1701 y 3 de noviembre de 1701).

<sup>88</sup> *Ibidem*.

Lázaro Goiti<sup>89</sup> que, por esta circunstancia y por hallarse encargados de la fábrica, pudieron realizar alguna traza puntual, aunque no en cuanto a su concepción espacial o a su estructura. A pesar de ello la fábrica de Santa Isabel fue una de las obras más importantes en las que intervinieron los Lázaro Goiti y a la que estuvieron vinculados, fundamentalmente Pedro, ya fuese en el convento o en el colegio, prácticamente toda su vida. En su testamento, otorgado el 30 de marzo de 1706 ante Pedro Sánchez Molina, Pedro Lázaro declaró que "*por el colegio Real de niñas de Santa Ysabel de esta corte se me estan deviendo dos mil y ochocientos reales de vellon de que tengo papel o libranza...es mi voluntad que dicho papel se recoja y hagan diligencias en orden a su cobranza*"<sup>90</sup>, por lo tanto, parte de su formación junto a su padre debió realizarla en la fábrica de Santa Isabel, su carrera en solitario tras la muerte de su padre estuvo también muy vinculada a la iglesia del convento y ya próxima su muerte, cuando otorgó su testamento, todavía se encontraba relacionado con Santa Isabel, aunque sólo fuese a través de las deudas que el colegio todavía tenía contraídas con él<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> La vinculación de la familia Lázaro Goiti con el convento debía ser muy grande y prueba de ello puede ser el hecho de que la mujer de Pedro Lázaro Goiti, María de Oviedo, cuando murió el 7 de agosto de 1675 dejase establecido en su testamento, otorgado por su marido según un poder que tenía para ello, que quería ser enterrada en la iglesia del convento de Santa Isabel, como así se hizo (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.794, fols. 160-161<sup>v</sup>, escribanía de Juan Codeso García).

<sup>90</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 13.814, escribanía de Pedro Sánchez de Molina, testamento de Pedro Lázaro Goiti publicado por Virginia Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 530.

<sup>91</sup> La otra gran obra en la que intervinieron los Lázaro Goiti fue en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid, aunque no hay que olvidar que también intervinieron en algunos

## - La iglesia del convento de Santa Isabel

La iglesia del convento de Santa Isabel de Madrid presenta una de las "novedades estructurales" más destacadas y características que se introdujeron en la planta y estructura interna de las iglesias conventuales madrileñas del siglo XVII. El responsable de la introducción de esta variante, como en tantas otras ocasiones, fue el Maestro Mayor de las Obras Reales Juan Gómez de Mora. Se trata de una iglesia de planta de cruz latina con tan solo una nave de dos tramos, capillas hornacinas laterales, presbiterio más elevado que el resto de la nave por medio de una pequeña escalinata de cinco peldaños, testero plano, coro alto a los pies, amplio pórtico-sotacoro de entrada y crucero también corto, de un solo tramo, pero muy amplio en su parte central (su longitud es mayor que la de los dos tramos que forman la nave) y cubierto por una enorme cúpula sobre base octogonal y pilares achaflanados.

Por las características que acabamos de señalar nos damos cuenta de que se trata de una planta que, por una parte, mantiene la característica cruz latina de la mayor parte de los templos conventuales barrocos españoles pero que, por otra, acentuado y remarcado claramente la centralidad del espacio gracias fundamentalmente a la enorme capacidad que tiene el crucero, efecto que se potencia a través de diferentes recursos arquitectónicos (un transepto muy corto o el uso de los pilares

---

de los más importantes proyectos que se llevaron a cabo durante estos años en la villa como el Puente de Toledo o la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid.

Virginia Tovar Marín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 283-293 y "Juan Gómez de Mora en el convento real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid", *B.S.A.A.V.*, 1974, págs. 330-339.

achaflanados para sustentar la enorme cúpula sobre pechinas) y que, en consecuencia, dejan mucho más espacio libre y permiten una mayor visibilidad interior<sup>92</sup>. Debido a esta organización espacial en ocasiones, como en Santa Isabel, casi parece que se trata de una iglesia de planta de cruz griega.

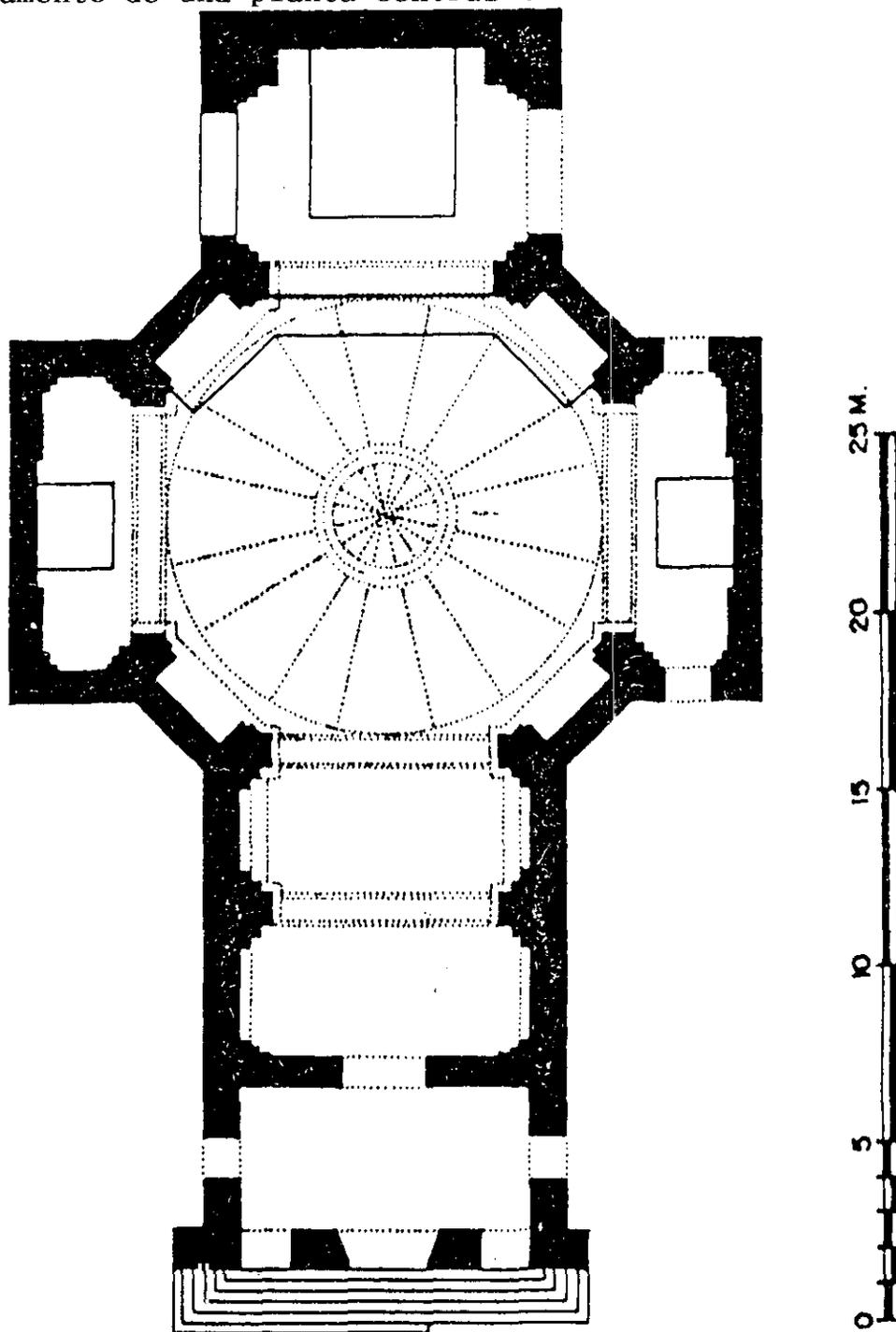
Esta tendencia a unir dos grandes espacios (uno longitudinal y otro central) pero prefiriendo crear ambientes en redondo dominables y cerrados, fácilmente abarcables, es una característica muy particular de la arquitectura religiosa madrileña sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII<sup>93</sup>. En la cuestión de las plantas, nuestra arquitectura se mantuvo a lo largo de todo el siglo XVII muy ligada a lo más tradicional, no introdujo importantes novedades ni utilizó prácticamente las plantas centrales; sin embargo, como podemos apreciar a través de la iglesia de Santa Isabel, sí que se produjo una cierta evolución entre los maestros más avanzados que buscaban nuevas soluciones espaciales. El resultado de esta investigación fue este otro tipo de planta fruto de un compromiso entre lo que se consideraba más adecuado desde el punto de vista funcional para una iglesia conventual (la planta longitudinal en forma de cruz) y esa otra tendencia a la centralidad característicamente barroca. Ya Tovar Martín señaló la existencia de algunos casos parecidos en la arquitectura barroca italiana, concretamente en Roma en una iglesia como la de Sant Agnese de

---

<sup>92</sup> José Camón Aznar, *Opus cit*, págs. 18-19.  
Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 222.  
*Inventario artístico de Madrid Capital*, pág. 185.

<sup>93</sup> José Camón Aznar, *Opus cit*, págs. 18-19.

la Piazza Navona construida en el año 1652 por Borromini, sobre trazas de los Rainaldi, aunque en el caso romano se trata claramente de una planta central<sup>94</sup>.



Lám. 62- Planta de la iglesia de Santa Isabel (J. del Castillo).

<sup>94</sup> Virginia Tovar Martín, "Juan Gómez de Mora en el convento Real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en Madrid", *B.S.A.A.V.*, 1974, págs. 329.

Salvo detalles, la mayor parte de la construcción del templo de Santa Isabel se hizo con materiales pobres, fundamentalmente ladrillo procedente de Toledo, por lo que la riqueza que podemos percibir en su interior, a pesar de la sobriedad constructiva y del efecto que en origen pudiera causar la decoración pictórica perdida, se debe precisamente a esa articulación espacial tan perfecta y armónica que se ha conseguido<sup>95</sup>.

En cuanto al alzado de la iglesia, los muros se articulan por medio de pilastras cajeadas de orden dórico que sustentan un entablamento muy sencillo sobre el que corre una cornisa muy volada con los característicos modillones de la arquitectura madrileña que recorren todo el contorno de la iglesia. Estos modillones, sin presentar las formas vegetales casi de filigrana que caracterizan, por ejemplo, los que utilizan los hermanos del Olmo en la iglesia de las Góngoras o en la de las Comendadoras de Santiago, tampoco son ya las formas geométricas estrictas de comienzo del XVII. Nos encontramos a mediados del siglo y las formas han evolucionado adoptando un carácter vegetal más decorativo que todavía se acentuará mucho más en los años siguientes.

Entre las pilastras se abren por medio de arcos de medio punto las capillas-hornacina para los altares laterales.

Como ya hemos indicado algo más atrás, la cúpula se levante sobre unos grandes pilares achaflanados. Estos pilares se encuentran horadados en su centro con unas hornacinas de medio punto que también se aprovechan para colocar en ellas altares.

---

<sup>95</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 30.

Las hornacinas no ocupan todo el alto de los pilares por lo que sobre ellas, y hasta alcanzar la cornisa alta que rodea la iglesia, se forman a base de molduras unos recuadros lisos, sin ningún tipo de decoración añadida. Los pilares achaflanados juegan un papel fundamental en la configuración espacial del templo puesto que son un elemento esencial para conseguir esa sensación de amplitud espacial y de centralidad que caracteriza a la iglesia de Santa Isabel<sup>96</sup>.

El mismo sistema de articulación que se emplea en los muros de la iglesia es el que encontramos en la cúpula aunque en esta ocasión doblado y, en consecuencia, más complicado y enriquecido a medida que ascendemos.

En el anillo sobre el que se levanta el tambor de la cúpula se utilizan modillones con las mismas características que los de la cornisa pero ahora pareados. En el tambor, por su parte, también se emplean pilastras cajeadas como las de la nave pero en este caso, como ocurría con los modillones, también pareadas. El espacio que queda entre las pilastras se aprovecha para abrir ocho ventanas que iluminan el interior del templo. Las pilastras sostienen una pequeña cornisa con sus modillones simples y de ellas salen nervios pareados y cajeados que recorren el intradós de la cúpula y que convergen en el anillo de la linterna con la que se remata.

El resto de la iglesia, tanto la nave como el crucero, están cubiertos por la característica bóveda de cañón con lunetos. En

---

<sup>96</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 294 y "Juan Gómez de Mora en el convento Real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en Madrid", *B.S.A.A.V.*, 1974, págs. 328-329.

ambos brazos del crucero hay una tribuna que ocupa todo su ancho, aunque muy posiblemente es de fecha posterior a la construcción de la iglesia, y que se sustenta sobre un arco rebajado por lo que, si ya de por sí el crucero es muy corto, el efecto se acentúa al mismo tiempo que potencia la centralidad.

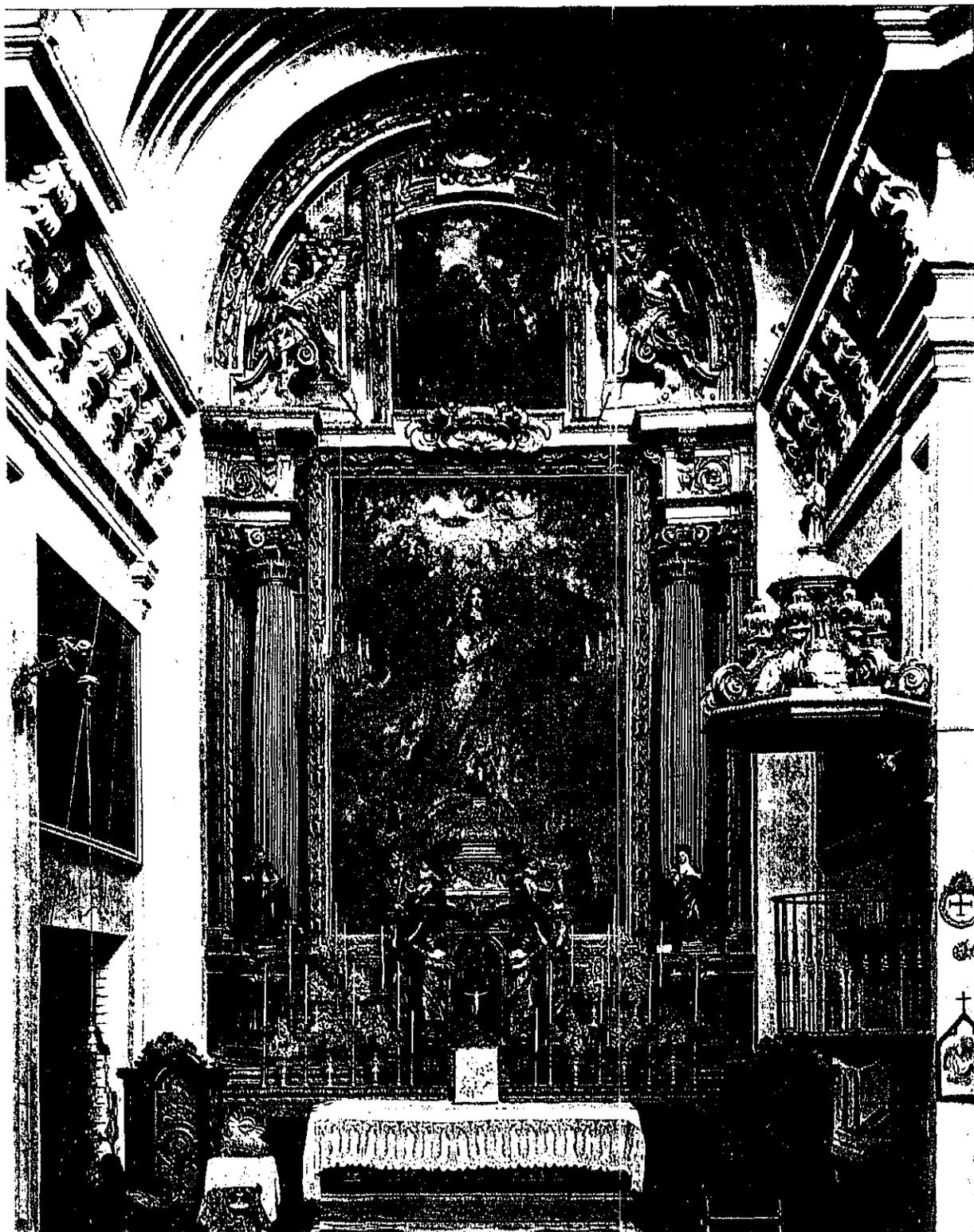


Lám. 63- Interior de la iglesia de Santa Isabel.

A pesar de la decoración que pudo perder la iglesia de Santa Isabel a lo largo de las diferentes vicisitudes históricas por las que ha atravesado, fundamentalmente decoración pictórica, lo que queda claro observando su interior es que la ornamentación estaba todavía bastante contenida y reservada en su mayor parte a los propios elementos arquitectónicos (molduras, entablamentos, pilastras, nervios, recuadros, etc) aunque introduciendo ya algunos rasgos más propios de la época como pueden ser los cajeamientos que multiplican las molduras y los perfiles, con la consiguiente acentuación de los contrastes de claroscuro, o los modillones de tipo vegetal, pero sobre todo con un ritmo y una distribución (esa idea de doblar en la parte alta los mismos elementos que se utilizan en la baja) que hacen de esta iglesia una de las más agradables del siglo XVII en cuanto a su concepción espacial y articulación interior.

De la decoración interior, además de las pinturas y esculturas que trataremos brevemente más adelante, merece la pena destacar especialmente el retablo original que decoraba el presbiterio y que construyó para el convento Sebastián de Benavente. Hoy desgraciadamente únicamente lo conocemos por algunas fotografías antiguas que se conservan de él puesto que fue destruido por completo en el incendio que arrasó la iglesia en el año 1936.

El retablo original de Santa Isabel se adaptaba perfectamente al testero de la iglesia cubriendo todo el espacio del que disponía. Estaba formado por dos cuerpos. El primero y principal acogía en su centro el gran lienzo de la "*Inmaculada Concepción*" de José de Ribera.



Lám. 64- Cabecera y primitivo retablo de Santa Isabel.

La estructura de este primer cuerpo estaba formada por dos grandes columnas corintias estriadas que se apoyaban en una

predela lisa y que sustentaban en su parte alta unos fragmentos de entablamento. Estos fragmentos coincidían aproximadamente con la cornisa alta que rodeaba todo el cuerpo de la iglesia por lo que parecía en parte que era una prolongación de la misma de tal manera que no se producía ninguna ruptura sino que más bien al contrario se integraba perfectamente en el entorno de la iglesia.

Sobre la predela en la que descansaban las columnas del cuerpo principal y delante de ellas había dos esculturas que representaban a San Agustín y a Santa Mónica, muy pequeñas en relación al enorme lienzo de Ribera que flanqueaban.

En el ático, el segundo de los cuerpos que componían el retablo, estaba ocupado en su centro por el cuadro de Mateo Cerezo que representaba el tema de "*La Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel*". A ambos lados había unas figuras de ángeles que se apoyaban sobre volutas. Los ángeles tenían las alas desplegadas y portaban palmas.

En el centro del retablo, en el cuerpo inferior, se encontraba el sagrario. Cuatro de los ocho lados de que disponía estaban ocupados por ángeles tenentes de madera tallada que sujetaban con una mano un arquitrabe que daba paso a la cúpula de perfiles bulbosos que remataba el conjunto. La cúpula tenía alrededor cabezas de querubines y angelitos en diversas actitudes y en su parte más alta una talla del Buen Pastor. Los paneles que quedaban entre los ángeles, concretamente tres de las caras del Sagrario, estaban decoradas con pinturas de Palomino que representaban a "*San Pedro*", "*San Pablo*" y a "*El Buen Pastor*" (lám. 66).

Como ya hemos señalado, el retablo original encajaba y se

ajustaba perfectamente al contexto en el que se encontraba, no sólo físicamente sino también estilísticamente formando con él un todo único. El retablo que actualmente se encuentra en la iglesia fue traído al convento de Santa Isabel de la Catedral de Pamplona para cubrir el presbiterio de la iglesia lo más dignamente posible ante la pérdida del original. Este nuevo retablo está presidido por el tema de la Visitación en madera policromada, obra del siglo XVII, y en el ático tiene un óleo que pertenecía al convento desde antiguo, obra de Antonio Arias, en el que aparecen "*San Agustín y Santa Mónica en éxtasis*"<sup>97</sup>.

En cuanto al exterior de la iglesia, la fachada de Santa Isabel llama especialmente la atención a primera vista por su enorme sencillez y su aparente simplicidad puesto que se han reducido casi al máximo sus elementos. La hemos incluido dentro del grupo de iglesias que en Madrid siguieron la tipología "carmelitana" pero resulta evidente a primera vista que no se trata de un ejemplo característico y que, por el contrario, presenta unos rasgos muy especiales.

Con respecto a los muros conventuales entre los que se encuentra, la fachada de la iglesia sobresale claramente, en primer lugar, por su altura que rompe con la monotonía de los paramentos lisos del convento que únicamente se animan por las aperturas de las ventanas que se suceden serialmente en distintos pisos sin ningún tipo de molduración y, en segundo lugar, por encontrarse ligerísimamente resaltada con respecto a estos.

---

<sup>97</sup> María Jesús Herrero Sanz, "La escultura en el convento de Agustinas Recoletas de Santa Isabel de Madrid", *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, págs. 122-123.



Lám. 65- Fachada de la iglesia del convento de Santa Isabel

La fachada se dispone con el característico hastial rectangular proyectado en altura y rematado en su parte alta por un frontón triangular, abierto en su centro por un óculo circular y con una cruz en su vértice. Tanto las molduras del frontón como el óculo y la cruz son de piedra, frente al resto de la construcción que es de material pobre.

La articulación y distribución de los distintos elementos en ese frontal rectangular es de una enorme simplicidad aparente, reduciéndolos al mínimo. Se divide en dos o tres cuerpos superpuestos de desigual altura, según la interpretación que queramos darle.

El piso inferior presenta, tras una pequeña escalinata que eleva la fachada y, al mismo tiempo, iguala en altura su base puesto que la calle se encuentra en pendiente, tres puertas adinteladas de acceso, la central mucho mayor que las dos laterales. Estas tres puertas hacen claramente alusión al tripórtico-sotacoro aunque no forma la característica arcada de arcos de medio punto que encontramos en la Encarnación o en las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, por ejemplo. Estas tres puertas, molduradas muy sencillamente en piedra con orejeras, dan acceso al amplio sotacoro que sirve como paso intermedio antes de entrar definitivamente a la iglesia.

Entre este piso bajo y el superior se intercala un espacio intermedio delimitado por dos cornisas de piedra entre las que se inserta un escudo real con el toisón, también tallado en piedra. El escudo no se adapta perfectamente al espacio del que dispone sino que rompe las molduras por ambas partes, sobre todo la superior, sirviendo un poco como enlace entre los dos pisos

de manera que no quedan tan aislados como en principio esas dos molduras horizontales tan claramente marcadas podrían hacer pensar. Este espacio en el que se integra el escudo no podemos considerarlo estrictamente como un piso, al menos como un piso bien desarrollado, sino más bien como un área de transición que se ha aprovechado para colocar un "símbolo parlante" de gran importancia para la iglesia, el escudo real que nos dice que se trata de una fundación de patronato regio.

El piso superior únicamente presenta un vano rectangular muy rasgado rematado en su parte alta por un arco de medio punto; este vano es el que ilumina el coro alto de las monjas<sup>98</sup>.

A pesar de que no existen pilastras u otros motivos de carácter arquitectónico que dividan el frontal en calles, de hecho la zona central de la fachada en la que se encuentran dispuestos en eje todos los elementos fundamentales que la componen (puerta principal, escudo y ventana del coro, elementos que además coinciden con el óculo del tímpano y la cruz de remate) constituye una calle al encontrarse resaltada con respecto al resto del hastial rectangular.

Se han eliminado todos los elementos decorativos que pudiesen enmascarar el frontal y se ha buscado una alternativa algo diferente reduciendo la fachada casi a sus elementos básicos y más sencillos (el hastial rectangular desarrollado en altura rematado por un frontón triangular, el pórtico-sotacoro, el escudo o la ventana alta para la iluminación del coro) y destacando claramente una calle central en la que se acumulan los elementos primordiales, no sólo por el hecho fundamental de que

---

<sup>98</sup> *Inventario artístico de Madrid capital*, pág. 185.

está resaltada, sino también por la planitud que presentan las calles laterales, sobre todo en la parte alta de la fachada, y que contrasta con la calle central aun en su simplicidad.

Claramente se trata de una fachada que sigue en lo esencial la tipología que hemos llamado "carmelitana" pero que ha sido interpretada y utilizada de un modo completamente personal. Se inspira en unas formas y estructuras conocidas pero no copia, reinterpreta estilizando la composición y subrayando la simplicidad y sencillez, características que, por otra parte, debían acompañar a las religiosas que habitaban, y todavía hoy habitan, el convento.

Junto con la fachada, la cúpula es el otro gran elemento a considerar en el exterior. Mientras que en el interior juega un importantísimo papel, al exterior, sin embargo, es mucho más convencional. No se trasdosa, aparece cubierta por un chapitel octogonal rematado en linterna con su bola, veleta y cruz. El chapitel es de ladrillo pero la planitud que esto podría suponer se ha roto a través de diversos recursos. En las esquinas de cada uno de los ocho paneles que forman el chapitel y que están abiertos por ventanas, se han utilizado pilastras sobre las que corre una cornisa también de ladrillo que separa este primer cuerpo que se correspondería con el tambor, del cuerpo superior, mucho más estrecho que el anterior y que se decora por medio de unos recuadros rehundidos.

Si se tenía una visión lateral del convento de Santa Isabel, el chapitel tenía, y todavía tiene, una gran importancia puesto que se podía ver claramente desde distintos puntos de la calle destacando sobre el resto de los tejados de su entorno, pero si

la visión es frontal su importancia es menor que en otros casos, como por ejemplo las Calatravas, puesto que la fachada tiene una importante altura y se encuentra en una calle estrecha, aunque con una pequeña plazuela delante, por lo que se ve desde muy cerca y, en consecuencia, el chapitel de la cúpula no se puede apreciar en toda su dimensión.

Para terminar vamos a tratar brevemente sobre los diferentes objetos artísticos que decoraban el interior de la iglesia del convento de Santa Isabel, buena parte de los cuales se destruyeron durante el incendio que sufrió el convento a comienzos de la guerra civil, y que constituían un elemento más en la idea que se tenía sobre cómo debía ser el interior de un templo conventual. Gracias a la exposición que el Patrimonio Nacional celebró hace unos años para dar a conocer estos fondos, hoy sabemos bastante bien qué objetos artísticos posee el convento de Santa Isabel, al menos aquellos que se han conservado<sup>99</sup>. El catálogo de esta exposición junto con algunas otras fuentes que describen el interior de la iglesia de Santa Isabel antes de 1936 permiten que nos hagamos una idea de los bienes con los que contaba y del ambiente que gracias a su distribución en la arquitectura tenía la iglesia<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, Madrid, 1990.

<sup>100</sup> Las fuentes fundamentales para saber como se encontraba decorada la iglesia de Santa Isabel desde finales del siglo XVII son:

Palomino Velasco, *Las ciudades, iglesias y conventos de España, donde ay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, págs. 143-144.

Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. V, págs. 51-52.

La mayor parte de los cuadros que mencionan aparecen también

De las pinturas que decoraban en sus inicios el interior conventual, lo más destacado era el cuadro de la "*Concepción*" de José de Ribera, fechado en el año 1644, que regaló Felipe IV al convento y que se encontraba decorando, como ya señalamos algo más atrás al tratar sobre el retablo, el altar mayor de la iglesia<sup>101</sup>. También de Ribera era un apostolado de medio cuerpo que se encontraba decorando el templo<sup>102</sup> y dos cuadros a ambos lados de la nave representando a "*San Juan joven en el desierto*", obra que todavía hoy se conserva en Santa Isabel, y a "*Jesucristo muerto sostenido por ángeles*".

Varios cuadros de la mano de Mateo Cerezo podían encontrarse también en Santa Isabel; uno de ellos, el de "*La Visitación*", decoraba el ático del altar mayor, y otros dos se encontraban en los pilares de la cúpula, concretamente eran suyos los que representaban a "*Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*" y "*San Nicolás de Tolentino sacando las ánimas del*

---

en el inventario que se hizo por orden de José Bonaparte en el año 1809 para saber con exactitud los bienes que se conservaban en la iglesia del convento, situados en los emplazamientos originales (A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1247).

También en la descripción que en el año 1927 hizo don Elías Tormo de la iglesia del convento de Santa Isabel, *Opus cit.*, págs. 223-226, se conservaban todavía las pinturas de la iglesia tal y como estaban al menos desde el siglo XVIII.

<sup>101</sup> Este es el cuadro al que las monjas hicieron que Claudio Coello cambiara la cara de la Virgen por haberse tomado como modelo original para ella a la hija del pintor que se enamoró de don Juan de Austria y con el que tuvo una hija.

<sup>102</sup> Este apostolado parece que es el que compró Carlos IV para la casita del Príncipe de San Lorenzo de El Escorial de donde a mediados del siglo XIX pasó al Museo del Prado, faltando tan solo para estar completo el San Matías y el San Juan Evangelista (Juan Martínez Cuesta, "*La pintura del Real Monasterio de la Visitación*", *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, pág. 54).

*purgatorio*"<sup>103</sup>. Los otros dos altares de los pilares de la cúpula estaban decorados con una pintura de Claudio Coello que representaba a "*San Felipe Apóstol*"<sup>104</sup> y otro de Benito Manuel Agüero que representaba a "*Nuestra Señora dando la casulla a San Ildefonso*". Al igual que el retablo central, estos altares laterales quedaron destruidos en el incendio de 1936 por lo que en la actualidad han sido sustituido por otros que presentan decoración escultórica.

Una copia del cuadro de Velázquez "*La Túnica de José*" cuyo original se conserva en El Escorial, se encontraba en el presbiterio de la iglesia, en el lado del Evangelio; formando pareja con él, en el lado de la Epístola, había otra copia de un cuadro que también se encuentra en El Escorial: "*La adoración de los pastores*" de Ribera<sup>105</sup>.

De Palomino había tres cuadros sobre tabla representando a "*El Buen Pastor*", "*San Pedro*" y "*San Pablo*" que decoraban el tabernáculo del altar mayor, tal y como ya señalamos al tratar sobre el retablo. Estas tres tablas se han perdido pero, aunque no lo menciona ninguno de los comentaristas que se ocuparon en los siglos pasados de Santa Isabel, se conserva todavía hoy en el convento una "*Inmaculada*" firmada y fechada por el propio

---

<sup>103</sup> Actualmente únicamente se conserva en Santa Isabel un cuadro atribuido, pero de forma dudosa, a Cerezo y no es ninguno de los citados en el texto sino uno con el tema de "*San Nicolás de Bari*" (*Ibidem*, pág. 55).

<sup>104</sup> De Claudio Coello sólo se conserva actualmente en Santa Isabel una obra de su taller realizada sobre cobre: "*La Virgen dando rosarios a Santa Rosa y a Santo Domingo*" (*Ibidem*, pág. 55).

<sup>105</sup> Mientras que en el inventario que se hizo en el año 1809 el cuadro de Velázquez se toma como copia, el de Ribera se considera original (A.G.S., Gracia y justicia, leg. 1247).



Lám. 66- Palomino, El Buen Pastor.

Bajo el coro Ponz señala la existencia de un "*San Pablo y San Antón conversando en el desierto*" que él consideraba de la escuela de Becerra, y otro de "*San Agustín y Santa Mónica en éxtasis*" que Ponz atribuía a la escuela de Cano, ambos todavía están en el convento y hoy sabemos que los dos son del pintor Antonio Arias<sup>107</sup>.

En el siglo XVIII se decoró el templo con algunas pinturas al fresco en las pechinas de la cúpula de la iglesia representando escenas de la vida de San Agustín, obra que, como en tantas otras ocasiones, se debió a Antonio González Velázquez,

---

<sup>106</sup> Juan Martínez Cuesta, *Opus cit.*, pág. 55.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pág. 52 y 54.

y en el coro con escenas de la vida de San Buenaventura<sup>108</sup>. Tanto estas pinturas al fresco, como muchos de los cuadros que decoraban el interior del templo fueron destruidos en el año 1936 con motivo de un incendio que asoló la iglesia o vendidos con la intención de paliar en parte las graves situaciones económicas por la que atravesó el convento de Santa Isabel a lo largo de su historia.

A pesar de todo, gracias a la exposición que se celebró en 1989 en el convento sobre las obras artísticas que en él se conservaban, hoy conocemos perfectamente su patrimonio artístico, quizá uno de los conventos que en este sentido conocemos mejor. En él encontramos obras de algunos de los principales artistas españoles del siglo XVII, aunque en ocasiones sea a través de copias como las de José de Ribera, Francisco de Zurbarán, Alonso Cano o Murillo. También se conservan obras de la mano de algunos otros pintores: Vicente Carducho, Angelo Nardi, Pedro Orrente, Juan Sánchez Cotán, Antonio de Pereda, Antonio Arias, José Leonardo, Bartolomé Román, Juan Carreño de Miranda, Francisco Rizi, José Antolínez, etc. Pero no sólo conserva entre sus muros pintura española, también podemos encontrar algunas imágenes de la pintura italiana de la época, fundamentalmente copias populares de algunos temas que habían alcanzado una amplia difusión, y de pintura flamenca<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Las escenas de las pechinas eran las siguientes: San Agustín aleccionado por San Ambrosio, San Agustín meditando bajo la higuera, San Agustín bautizado por San Ambrosio y San Agustín disputando con los herejes.

Elías Tormo, *Opus cit*, pág. 226.

<sup>109</sup> La cuestión pictórica no es el centro de nuestro estudio por lo que para una investigación exhaustiva de la misma remitimos al catálogo de la exposición que sobre este tema se

En cuanto a las obras escultóricas, el convento de Santa Isabel llegó a reunir una importante colección como resultado, sobre todo, de donaciones particulares que se fueron produciendo a lo largo de los años. Gran parte de esta colección se ha perdido pero todavía conserva un importante número de imágenes del Niño Jesús en sus diversas versiones, de Nacimientos, Vírgenes de distintas advocaciones, crucifijos y diversos santos que también fueron estudiadas con motivo de la exposición<sup>110</sup>. Quizá en este amplio conjunto de piezas, por destacar alguna, se puedan señalar, aunque sean ya del siglo XVIII, dos imágenes de Luis Salvador Carmona: "*San Agustín Novel*" y la "*Virgen de la Consolación o de la Correa*", patrona de la congregación de Nuestra Señora del Rosario<sup>111</sup>, o un excelente "*Cristo en la cruz*" de marfil y madera obra del siglo XVII, probablemente procedente de Flandes, que es de la época fundacional y que en la actualidad se encuentra en el coro de las monjas<sup>112</sup>.

---

celebró en el convento con motivo del IV centenario de su fundación, *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, Madrid, 1990.

<sup>110</sup> Como en el caso de la pintura, las principales cuestiones referentes a la escultura y las piezas que se conservan en el convento de Santa Isabel pueden consultarse en el catálogo de la exposición del IV centenario y más concretamente el artículo de M<sup>a</sup> Jesús Herrero Sanz, *Opus cit*, págs. 113-123.

<sup>111</sup> Además de estas dos imágenes es posible que también se deba al mismo escultor vallisoletano la de "*Nuestra Señora del Pilar*" que se conserva en el antecoro bajo del convento.

M<sup>a</sup> Jesús Herrero Sanz, "La obra de Luis Salvador Carmona en el convento de Santa Isabel", *Reales Sitios*, nº 102, 1989, págs. 57-64.

<sup>112</sup> M<sup>a</sup> Jesús Herrero Sanz, "La escultura en el convento de Agustinas Recoletas de Santa Isabel de Madrid", *Real fundación del convento de Santa Isabel de Madrid*, pág. 133.

Para concluir podemos afirmar que, tal y como hemos visto en las páginas anteriores, a pesar de las dificultades económicas con las que desde el principio de su historia en la calle del Príncipe tuvo que enfrentarse esta comunidad de Agustinas, la iglesia conventual de Santa Isabel de Madrid es una de las más destacadas con las que contó la corte en el siglo XVII y todavía hoy cuenta. Por las descripciones e imágenes que conocemos del aspecto de la iglesia antes de 1936, parece que su espacio interior era el resultado de una perfecta conjunción entre arquitectura, pintura y retablistica. Desgraciadamente este aspecto interior que tenía en su origen no lo podemos conocer directamente pero desde luego podemos afirmar que arquitectónicamente hablando es una de las más destacadas iglesias del siglo XVII gracias, sobre todo, a esa armonía tan perfecta que se ha conseguido entre la sobriedad y la "riqueza" espacial. Sin introducir un cambio radical en la articulación de la planta o en el alzado de la iglesia, más bien al contrario, ligado a lo que ya era tradicional por aquella época, pero innovando e introduciendo algunas novedades puntuales muy destacadas, se ha conseguido un espacio nuevo y diferente, original y barroco. El caso de Santa Isabel no va a ser único, en otros templos se recurrirá a estas mismas novedades pero quizá sea este ejemplo uno de los más perfectos que se consiguieron gracias sobre todo a la armonía espacial alcanzada.

## **NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA DE MADRID**

En el año 1561 la orden de Mínimos de San Francisco de Paula, a través de su provincial fray Juan de la Victoria, fundó en Madrid un convento de religiosos que llegaría a convertirse en uno de los de más tradición y devoción con los que contó la villa: el convento de Nuestra Señora de la Victoria.

La fundación no resultó fácil puesto que desde un primer momento la Orden se encontró con la oposición de diversos sectores madrileños. Por una parte, se oponía la propia villa de Madrid que no quería que se fundasen nuevos conventos por los graves problemas que ello podía ocasionar en una corte ya saturada de casas de religión, y, por otra, los Agustinos que se encontraban muy próximos al lugar en el que se querían establecer los Mínimos, que consideraban que este nuevo convento, tan cercano al suyo, les podía perjudicar gravemente puesto que todos ellos tenían que vivir de la limosna y piedad de los fieles. Finalmente, sin embargo, los problemas pudieron resolverse gracias al apoyo y a la intercesión en favor de los religiosos y del establecimiento de su casa del propio rey Felipe II y de su mujer doña Isabel de Valois que le tenía una especial devoción

a esta Orden<sup>1</sup>. En consecuencia, el 7 de agosto del año 1561 los religiosos Mínimos ratificaron que habían tomado posesión de una casa en la villa, en la parroquia de San Sebastián (que como veremos más adelante se encontraba en un lugar privilegiado), para establecerse en ella y formar allí su comunidad; ese mismo día comenzaron a "*edificar*" un altar con una imagen de Nuestra Señora de la Victoria y allí mismo pudieron celebrar la primera Misa que los Mínimos oficiaron en Madrid quedando, en consecuencia, inaugurado oficialmente su convento a partir de ese instante<sup>2</sup>.

Como hemos visto, en el difícil momento de la fundación los religiosos contaron con el apoyo decisivo de los monarcas y a partir de entonces, aunque no se trató de una fundación real puesto que era la propia Orden la que quería establecerse en Madrid<sup>3</sup>, los reyes españoles quedaron muy vinculados a la casa

---

<sup>1</sup> En el A.H.N., Clero, libro 7.801, se conserva la carta que envió Felipe II para favorecer los trámites de la fundación (apéndice documental, documento nº 65).

*Fundaciones de los conventos de Madrid*, B.N., Ms. 21.018, págs. 182-185.

José Antonio Álvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*, pág. 118.

Ramón Gómez de la Serna, *Historia de la Puerta del Sol*, pág. 25.

<sup>2</sup> A.H.N., Clero, libro 7.801 (apéndice documental, documento nº 65).

<sup>3</sup> La fundación del convento se debió a la propia Orden pero desde el año 1586 ó 1588, según las fuentes, la señora doña Casandra de Grimaldo, hija de Nicolás Grimaldo, príncipe de Salerno y Duque de Éboli, tomó el patronazgo de la capilla mayor del convento por una escritura que firmó el 30 de mayo ante el escribano Francisco de Barrio, del cual no se conserva ningún protocolo en el A.H.P.M. Al hacerse cargo del patronazgo se comprometió a ornamentar la capilla mayor con tapicerías, colgaduras, un brasero de plata y otros efectos de entre los cuales sabemos que había un Cristo atado a la columna, tasado en unos 220 reales, una imagen de Nuestra Señora con el Niño en

de los Mínimos mostrando un fervor y una devoción especiales, no sólo hacia el convento, sino muy particularmente hacia la imagen de Nuestra Señora de la Soledad que se guardaba y veneraba en él, por lo que en numerosas ocasiones donaron dinero especialmente destinado a la celebración anual de la fiesta de la dicha Virgen<sup>4</sup>. Pero la devoción hacia la imagen no fue exclusiva de la Corona sino un fenómeno generalizado en la corte por lo que desde muy pronto la Virgen de la Soledad contó con una capilla propia, independiente arquitectónicamente de la iglesia conventual, a la cual los Mínimos de la Victoria debieron en gran medida el ser conocidos y visitados con enorme asiduidad y devoción por madrileños de toda condición<sup>5</sup>. La fe y devoción hacia Nuestra Señora de la Soledad era tal que en el último tercio del siglo XVII los religiosos solicitaron y obtuvieron del papa una indulgencia para todos aquellos fieles que visitasen su capilla

---

brazos y otra de San Francisco de Paula.

A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.932, fols. 159-160<sup>v</sup>, escribanía de Diego Díaz del Dosal.

*Fundaciones de los convento de Madrid*, B.N., Ms. 21.018, págs. 185-187<sup>v</sup>.

Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, pág. 137.

<sup>4</sup> A.G.P., Administrativa, corporaciones religiosas, leg. 389.

<sup>5</sup> Según la tradición esta imagen fue tallada por el escultor Gaspar Becerra a petición de doña Isabel de Valois que, como ya hemos indicado, tenía una gran devoción al convento de la Victoria y, muy especialmente, a la imagen de la Virgen que en él se guardaba y así lo han recogido posteriormente distintos historiadores que se han ocupado del convento (Tomás de Oña, *Fénix de los ingenios que nace de las plausibles cenizas del certamen que se dedico a la venerabilisima imagen de Nuestra Señora de la Soledad en la celebre traslacion a su sumptuosa capilla con un epitome de su sagrada historia*, pág. 2<sup>v</sup>, *Fundaciones de los conventos de Madrid*, B.N., Ms. 21.018, José Antonio Álvarez y Baena, *Opus cit*, págs. 118-119, Ramón Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid*, págs. 141-142, etc).

en determinadas circunstancias y condiciones<sup>6</sup>.

Como ya hemos indicado algo más arriba, el convento se estableció en una zona privilegiada de Madrid, en plana Puerta del Sol, concretamente en la manzana 207 de la planimetría de la villa, ocupando una enorme extensión que se correspondía con el solar número 9 de la manzana, entre las calles de la Victoria y de San Jerónimo, la propia Puerta del Sol y llegando por detrás hasta la calle de Majaderitos, hoy Cádiz<sup>7</sup>. Esta envidiable localización, unido a que, como hemos visto, custodiaba en su interior la imagen de la Virgen de la Soledad, hicieron del convento de Nuestra Señora de la Victoria uno de los lugares de más tradición en la villa; en él o en su entorno se reunían los madrileños y acudían a su célebre mentidero, muy favorecido por la presencia de la amplia lonja que, como veremos, tenía la iglesia en su fachada, y de la propia Puerta del Sol, llegando a convertirse en lugar de moda, punto de encuentro para citas galantes y, según Velasco Zazo, en lugar favorito de la nobleza pero, al mismo tiempo, en el que los pobres hacían cola para conseguir la sopa con la que los Mínimos los socorrían<sup>8</sup>. A este variopinto panorama contribuyó también el que en la lonja del

---

<sup>6</sup> A.H.N., Consejos, leg. 15.271, el 10 de octubre de 1677 se hace la petición y el 28 de marzo de 1678 se informa a su Majestad de que la petición de indulgencia había sido concedida por el Papa (apéndice documental, documento nº 73).

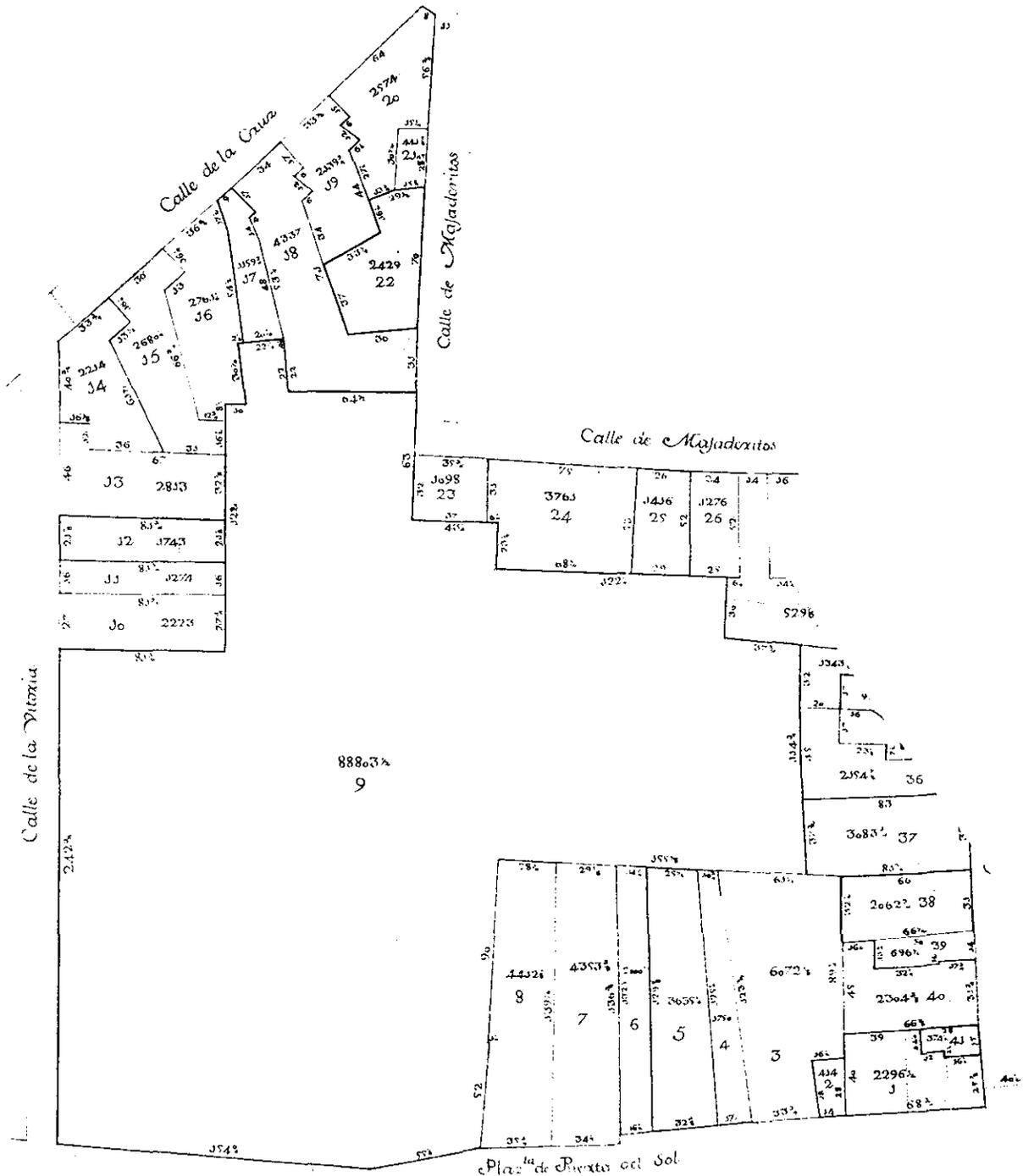
<sup>7</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, pág. 383.

Ramón Mesonero Romanos, *Opus cit*, págs. 141-142.

Conde de Polentinos, "Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos", *B.S.E.Ex*, 1945, págs. 71-72.

<sup>8</sup> Antonio Velasco Zazo, *Panorama de Madrid. Estampas monacales*, págs. 67-70.

convento se celebraran en ocasiones funciones teatrales<sup>9</sup>.



Lám. 67- Planimetría de Madrid, manzana 207.

<sup>9</sup> El Conde de Polentinos en su ya mencionado artículo "Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos", B.S.E.Ex, 1945, págs. 71-72, narra la representación que se hizo en el convento de la Victoria de Madrid de la obra de Juan de Alarcón "Las palabras oyen", interpretada por Baltasar de Pinedo, un conocido actor que fue perseguido y encarcelado al menos en dos ocasiones.

Esta animación, este constante ir y venir de gentes de muy diversa posición y con muy diferentes intenciones y actividades en el entorno del convento de los Mínimos, convirtieron a la Victoria en algo curioso y casi podríamos decir que pintoresco de lo que la literatura, especialmente el teatro, se hizo eco en diversas ocasiones<sup>10</sup>. Así Tirso de Molina en "*La celosa de sí misma*" considera que la visita al convento de la Victoria era casi algo obligado para "*toda dama de silla, coche y estrado*". Por su parte, Moreto en "*El caballero*" hace alusión al convento como lugar apropiado para encuentros:

*"Doña Luisa, mi señora,  
os suplica que mañana  
os llegueis a la Victoria  
que allí a las 10 os guarda".*

Antonio Solís en *El amor del uso* presenta una situación similar cuando dice:

*"Dile que, en anocheciendo  
en la Victoria me aguarde".*

A pesar de la popularidad, la vida y la actividad con las que contó el convento de Nuestra Señora de la Victoria y su entorno durante los siglos XVII y XVIII, es otra de esas casas

---

<sup>10</sup> Todas las citas literarias que a continuación se recogen han sido tomadas del libro de Ramón Gómez de la Serna, *Opus cit*, pág. 25.

que hoy sólo podemos conocer a través de grabados y litografías puesto que fue derribada en el siglo XIX, en 1836, con el fin de abrir sobre su solar una nueva calle y de dar con ello mayor amplitud a la zona, en concreto se abrió la calle de Espoz y Mina y se amplió y ensanchó la calle de la Victoria<sup>11</sup>.

Con anterioridad a su derribo definitivo, el convento había sufrido graves daños durante la invasión francesa al ser desalojado y ocupado por las tropas enemigas y destinado para tiendas, herrería, teatro y, por último, para cuartel<sup>12</sup>. La decisión de desalojar este edificio se debió a que era considerado un convento inútil que además había propagado la superstición en las fiestas del culto del Corazón de Jesús y que, por último, pero no menos importante, ocupaba un lugar principal en la Puerta del Sol<sup>13</sup>. Puesto que a partir de entonces el convento se encontraba deshabitado y ya no podía cumplir con sus funciones de carácter religioso, el 3 de marzo del año 1809 fue firmado un decreto por el cual se ordenaba que su más preciada joya, la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, fuese trasladada a la Basílica de San Isidro en donde los madrileños podrían seguir venerándola en una capilla especialmente dedicada y

---

<sup>11</sup> A.V., A.S.A. 7-462-52.

Ramón Mesonero Romanos, *Opus cit*, págs. 141-142.

Eulalia Ruiz Palomeque, *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, pág. 108.

<sup>12</sup> A.G.P., Administrativa, corporaciones religiosas, leg. 389.

<sup>13</sup> Ma Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, "Consecuencias de la Desamortización de José Bonaparte en el patrimonio artístico de los conventos madrileños", *Desamortización y hacienda pública*, t. II, pág. 261 (A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.247).

consagrada a ella<sup>14</sup>. En este nuevo emplazamiento la imagen permaneció hasta el año 1936 en que fue destruida como consecuencia del incendio que sufrió el antiguo templo catedralicio<sup>15</sup>.

A pesar de que los religiosos volvieron a habitar su edificio conventual tras la ocupación francesa, este había sufrido gravemente las consecuencias de todas estas vicisitudes por las que había atravesado:

*"aunque el espresado combento es de mas gran superficie no tiene inquilino alguno por la parte exterior, ni tampoco estan abilitadas muchas de las celdas por hallarse destruidas crujiyas enteras desde la epoca de la imbasion francesa"*<sup>16</sup>.

En los años sucesivos y ante el estado de ruina en el que se encontraba, los religiosos trataron de restaurar en la medida de lo posible su convento e iglesia recurriendo incluso al Monarca que tuvo que negarse *"ante la escasez de fondos de la tesorería de la real casa pues no alcanzan para cubrir con las*

---

<sup>14</sup> Ramón Mesonero Romanos, *Opus cit*, págs. 141-142.  
M<sup>a</sup> Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *Opus cit*, t. II, pág. 262 (Gaceta de Madrid, 18-III-1809 y A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.247).

<sup>15</sup> De la imagen de Nuestra Señora de la Soledad se conserva una réplica en la iglesia Mayor Prioral del Puerto de Santa María, aunque no muy fiable con respecto a su original; esta imagen fue enviada desde Madrid para el convento de Mínimos de la Victoria de la ciudad pero tras la invasión francesa pasó a la Prioral (Elías Tormo, "Gaspar Becerra", *B.S.E.Ex*, t. 12, 1913, págs. 117-245, M<sup>a</sup> Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, pág. 83).

<sup>16</sup> A.H.N., Clero, leg. 4.130, 21 de septiembre de 1821.

*muchas obligaciones que pesan sobre ella*<sup>17</sup>.

Finalmente, tras estos años difíciles, el convento se vio afectado por las medidas desamortizadoras de 1836 y se incluyó entre los edificios que debían ser derribados<sup>18</sup>. El 18 de abril de 1836 se sacó a subasta el exconvento y en agosto del mismo año el edificio ya había sido demolido<sup>19</sup>. Desde este momento todavía tendría que pasar algún tiempo hasta que se ordenase y se le diese un fin concreto al enorme solar que quedó tras su desaparición<sup>20</sup>. Fue en el año 1840 cuando el Ayuntamiento dio la alineación definitiva de la nueva manzana que se había creado y, en concreto de la nueva calle de Espoz y Mina que acababa de ser abierta<sup>21</sup>.

#### - El proceso constructivo

Muy pocos eran los datos conocidos sobre el proceso constructivo por el que atravesó el convento de la Victoria y sobre los distintos maestros que intervinieron en su ejecución y, aunque todavía queda mucho por saber sobre uno de los

---

<sup>17</sup> A.G.P., Administrativa, corporaciones religiosas, leg. 389.

<sup>18</sup> Manuel Revuelta González, *La exclaustración (1833-1840)*, pág. 380.

A.H.N., Consejos, leg. 12.052.

A.V., Corregimiento 1-172-7.

<sup>19</sup> A.V., Corregimiento 1-172-7.

<sup>20</sup> En 1838 algunos vecinos se quejaban del mal aspecto que tenía el solar, parte del cual pertenecía ya a particulares que lo habían adquirido para la construcción de nuevas casas, y de que algunos de los sillares y escombros que habían quedado tras el derribo aún molestaban y estaban en medio de la calle por lo que el 23 de febrero de 1838 solicitaban que se tomasen medidas al respecto (A.V., A.S.A. 3-389-20).

<sup>21</sup> A.V., A.S.A. 3-388-97.

principales conventos del Madrid del siglo XVII, puesto que en su fábrica se trabajó de manera muy constante desde el siglo XVI interviniendo, en consecuencia, muchos y diferentes maestros de obras, nos encontramos en condiciones de poder aportar algunos datos al respecto.

Desde muy pronto, una vez establecida la fundación, se iniciaron las obras de adaptación del convento a su nuevo emplazamiento y rápidamente se encargaron algunos retablos e imágenes para dignificar la nueva iglesia que se intentaba construir.

A diferencia de lo que solía ser habitual en estos casos, las obras de la iglesia del convento de la Victoria se debieron empezar con cierta rapidez puesto que en el año 1582 ya se estaban dando condiciones para hacer "*la bobeda del cuerpo de la iglesia y hornato de las paredes del templo*", lo cual pone de manifiesto que los trabajos de esta primera fase constructiva por la que atravesó el convento de los Mínimos de Madrid se había tenido que iniciar algún tiempo antes. Lo que ahora, en 1582, se pretendía era dar fin a esas obra estableciendo las condiciones que debían seguirse para terminar la parte alta y cornisamentos de la iglesia. El 1 de febrero de 1582 el maestro de obras Manuel López, "*vecino de la ciudad de Toledo y estante al presente en esta villa de Madrid*", firmó la escritura por la que se encargaba de la ejecución de todos estos trabajos según las condiciones dadas y se comprometía a tenerlo todo terminado en el plazo de cuatro meses a partir de la firma, es decir, para el día 1 de

junio de ese mismo año de 1582<sup>22</sup>.

La siguiente noticia que tenemos es del año 1597; el maestro de cantería Sebastián Sánchez es el encargado de realizar "*la portada de piedra...en la puerta de la iglesia...que cae a la calle principal de San Geronimo*" según las condiciones establecidas y la traza dada por el maestro<sup>23</sup>. En este mismo año se dispusieron otras escrituras por las cuales se fijaron las condiciones que debían tenerse presentes para la realización, en madera de buena ley, limpia y sin nudos, de las puertas principales de la iglesia del convento según las trazas que para tal efecto había dado el maestro de obras Juan González<sup>24</sup>.

Ya en esta primera fase constructiva existía en el convento una capilla dedicada a la Virgen de la Soledad en la que se fue trabajando a lo largo de estos años, aunque todavía no es la definitiva que podemos apreciar en la litografía del siglo XIX. Hasta la construcción de la capilla definitiva, la Virgen dispuso de otras dos. La primera de ellas era muy pequeña, una más en el propio cuerpo de la iglesia pero ante el continuo aumento de la devoción por esta imagen se hizo necesario el construir una capilla que dispusiese de un espacio más amplio y adecuado. Posiblemente en torno a 1611 se inició la construcción de esa segunda capilla algo más grande e importante que la anterior para

---

<sup>22</sup> A.H.P.M., Pº Nº 858, 1 de febrero de 1582, escribanía de Cristóbal de las Cuevas, documento que recoge Antonio Matilla Tascón en *Iglesia y eclesiásticos en la documentación notarial de Madrid*, pág. 60.

<sup>23</sup> A.H.N., Clero, libro 7.801.  
A.H.P.M., Pº Nº 2.355, fol. 609, escribanía de Juan de la Torre, recogido por Antonio Matilla Tascón, *Opus cit*, pág. 61.

<sup>24</sup> A.H.P.M., Pº Nº 2.355, fols. 602-603, escribanía de Juan de la Torre.

la cual se tomó más terreno, concretamente parte de lo que hasta entonces había formado la portería y el refectorio del convento<sup>25</sup>. Esta nueva capilla sí que era ya de un espacio independiente con tres naves, su crucero y una capilla mayor desarrollada<sup>26</sup>. Poco tiempo después, concretamente en el año 1616, la capilla pasó a formar parte del patronato de doña María Alonso que la adquirió como lugar de enterramiento para ella y su familia al mismo tiempo que se comprometía a mantenerla con toda una serie de rentas y todo lo demás que conllevaba un patronazgo de tales características<sup>27</sup>. Probablemente esta es la capilla que podemos apreciar en el plano de Texeira.

Pero no sólo el edificio de la iglesia vivió durante estos últimos años del siglo XVI y primeros del XVII una importante actividad en el campo arquitectónico, también durante este periodo de tiempo se hicieron esfuerzos para ornar y dar un aspecto conveniente y adecuado al interior del templo a través, sobre todo, de imágenes, esculturas y retablos que se encargaron a diversos maestros. Una de las intervenciones más tempranas que

---

<sup>25</sup> Antonio de León Pinelo, *Opus cit*, pág. 201.

<sup>26</sup> El permiso que pidió el convento el 22 de mayo de 1613 para vender un censo que tenía fue precisamente para poder pagar al maestro de obras Pedro Rodríguez Majano por los trabajos que había hecho en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en la que se debía estar trabajando desde hacía algún tiempo, pagos que de otra manera les habría resultado imposibles de efectuar a los Mínimos dada la escasez de fondos de la que disponían (A.H.P.M., PO NO 2.650, fol. 48, escribanía de Francisco Testa). Estos trabajos tuvieron que realizarse en esa segunda capilla de la que dispuso el convento para la imagen de la Virgen puesto que, como veremos, la definitiva no se construyó hasta algunos años más tarde.

<sup>27</sup> A.H.P.M., PO NO 2.734, fols. 26-27<sup>v</sup> y 32-45, escribanía de Sebastián de la Peña.

Antonio de León Pinelo, *Opus cit*, pág. 214.

podemos señalar es la que se produjo en los años 1576 y 1577 por parte del escultor Antonio Pimentel al que se le pidió que hiciese un retablo para una de las capillas con las que ya por entonces contaba la iglesia<sup>28</sup>.

Algunos años más tarde, en 1597, fue el escultor Alonso López Maldonado el encargado de hacer una imagen de la Virgen María, en este caso una imagen para vestir<sup>29</sup>.

Tras esta primera etapa en la historia constructiva de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid que, como hemos visto, se inició casi en el mismo momento en el que se establecieron los religiosos y que supuso la construcción de un templo, comenzó una nueva fase que se correspondió ya plenamente con el siglo XVII. El convento y su iglesia todavía no estaban terminados en toda perfección, aunque lo ya construido era muy importante y se convirtió en el núcleo de la iglesia definitiva puesto que su estructura básica ya estaba configurada y no se modificó. Durante el siglo XVII se continuaron las obras y se sucedieron las mejoras para reafirmar la construcción y para conseguir darle al convento y a su iglesia el aspecto final que conocemos a través de los grabados.

La primera noticia que tenemos sobre trabajos que ya en el siglo XVII se estaban realizando en el convento se remonta al año 1616, fecha en la que se acordó con Pedro Hernández la obra en

---

<sup>28</sup> A.H.P.M., PO Nº 394, fols. 200-200<sup>v</sup> y 576-576<sup>v</sup>, escribanía de Diego Méndez Testa, recogido por Antonio Matilla Tascón, *Opus cit*, pág. 60.

<sup>29</sup> A.H.P.M., PO Nº 2.355, fols. 421 y ss, escribanía de Juan de la Torre, recogido por Antonio Matilla Tascón, *Opus cit*, pág. 60.

un "cuarto de celdas y oficinas" del edificio. A pesar de la determinación de llevar a cabo lo acordado, los religiosos no disponían del dinero necesario para ello por lo que nuevamente se vieron obligados a tomar algunos censos sobre sus bienes para poder financiar las obras<sup>30</sup>.

Paralelamente continuaban los encargos de imágenes y retablos para decorar el interior de la iglesia; así el 27 de agosto de 1618 el convento firmó una nueva escritura, en esta ocasión con el escultor Antón de Morales y con su mujer, Catalina Rodríguez, para hacer un retablo que decorase uno de los pilares de la iglesia del monasterio según la traza y las condiciones que el propio Antón de Morales y Lorenzo Aguirre habían firmado el 25 de junio de 1618 para ello<sup>31</sup>.

Poco después, en 1620, el convento se tuvo que enfrentar a algunos graves desperfectos que por entonces ya presentaba su iglesia y principalmente la capilla de Nuestra Señora de la Soledad y el claustro conventual que obligaron a los religiosos a plantearse su construcción. Ante los problemas constructivos que se habían presentado se acordó realizar una obra nueva y no simplemente el reparar los desperfectos puesto que esto a la larga les resultaría mucho más caro:

*"el corredor del claustro a la entrada de la porteria y sobre la capilla de nuestra señora de la soledad esta desplomado y tan biejo que se ba caiendo de suerte que los religiosos y demas*

---

<sup>30</sup> A.H.P.M., PO NQ 4.914, fol. 670, escribanía de Juan de Jerez.

<sup>31</sup> A.H.P.M., PO NQ 2.736, fols. 869-869<sup>v</sup>, escribanía de Sebastián de la Peña.

*personas que lo andan y comunican estan en notable peligro de sus vidas y que aunque se quisiese reparar si no es haziendose de nuevo conforme a los demas lienzos del dicho claustro no se podia hazer si no es gastandose dos vezes el dinero haviendose de hacer el dicho claustro en perpetuidad como es forçoso el haberse de hacer y queriendo escusar los dichos ynconvenientes y gastos an tratado y comunicado entre si lo suso dicho y de una conformidad an hallado serles util y provechoso hazer el dicho lienzo de claustro en perpetuidad y por no hallarse con posibilidad para poderlo hazer nos an pedido les demos y concedamos lizencia para que puedan imponer sobre los juros bienes y rentas que este dicho nuestro convento tiene quinientos ducados a censo para el dicho efecto...<sup>32</sup>.*

La licencia que solicitaban les fue concedida el 24 de septiembre del año 1621 y gracias a ella la Victoria pudo tomar nuevos censos con los que financiar las obras que a partir de entonces se emprendieron, medida a la que tuvieron que recurrir en otras ocasiones<sup>33</sup>.

El maestro de obras que se encargó en un principio de los trabajos que se llevaron a cabo en la iglesia conventual en esta segunda fase de su historia constructiva fue Juan de Aguilar,

---

<sup>32</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 2.923, fol. 996, 24 de septiembre de 1621, escribanía de Diego Díaz del Dosal (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 66).

<sup>33</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 2.923, fols. 997-998<sup>v</sup>, escribanía de Diego Díaz del Dosal.

A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 2.924, sin fol., escribanía de Diego Díaz del Dosal.

como ya señaló Tovar Martín<sup>34</sup>. Su relación con el convento se inició mucho antes de lo que cabría suponer. Desde antes de 1624 Aguilar se encontraba ya vinculado a las obras de la Victoria puesto que en agosto de ese año "*cierta obra*" que se había comprometido a hacer en el convento, pero de la que no se especifica en qué consistió, ya estaba terminada y dispuesta para ser tasada, trabajo del que se encargaron los maestros Juan de Aranda, por parte de los Mínimos, y Pedro de Pedrosa, por la de Juan de Aguilar<sup>35</sup>. Desde este momento y hasta su muerte, ocurrida en el año 1647, Juan de Aguilar trabajó en diversas obras que se llevaron a cabo en el convento de Nuestra Señora de la Victoria. En ocasiones no podemos precisar con exactitud cuales fueron y en qué orden de intervención se produjeron estos trabajos, aunque a través de su testamento y de su codicilo queda claro que a él se debió enteramente la capilla que en la iglesia tenía la señora doña Fabiana de la Mota<sup>36</sup>, al igual que la capilla de Nuestra Señora de la Salud, la primera de los pies del lado del Evangelio que el propio Aguilar y su primera mujer, doña Jerónima Carrera, compraron y adornaron para su enterramiento<sup>37</sup>,

---

<sup>34</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 331.

<sup>35</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 4.903, fols. 464-464<sup>v</sup>, escribanía de Diego de Rivera.

<sup>36</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 3.713, fols. 67-72<sup>v</sup> y 95-99<sup>v</sup>, escribanía de Juan de Quintanilla, testamento y codicilo respectivamente.

<sup>37</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 7.478, fol. 161<sup>v</sup>, escribanía de Diego Pérez Orejón, primer testamento que otorgó Juan de Aguilera junto con su primera mujer (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 34).

Años más tarde, doña María de Aguilar, única hija del maestro de obras y de su segunda mujer, vendió la capilla a don Antonio Canseco por 25.000 reales según se declara en el testamento que otorgó en su nombre su marido, don Manuel Monter, el 20 de junio de 1676, dos meses después de que doña María

y el claustro y la escalera conventuales<sup>38</sup>. Sin embargo, muy probablemente, debido a los conocimientos, a la importancia que llegó a adquirir este maestro durante el segundo tercio del siglo y a lo temprano que se inició su relación con los Mínimos de San Francisco de Paula, su labor no se debió limitar a la realización de estos trabajos puntuales, sino que debió convertirse en una especie de director de todos aquellos asuntos y obras que en relación con el edificio conventual iban surgiendo<sup>39</sup>, participando, en consecuencia, en la configuración del aspecto definitivo de su iglesia, no así en el de la capilla de la Soledad que, como veremos, se debió a otro maestro.

No debemos olvidar, sin embargo, que cuando Juan de Aguilar empezó a trabajar para los Mínimos en su convento de Madrid, entre 1623 y 1624, la iglesia contaba ya con una estructura previa claramente configurada que se mantuvo en el siglo XVII y, por lo tanto, los trabajos que ahora se acometieron fueron de carácter puntual y de acondicionamiento definitivo del espacio interior del templo y de adorno exterior. En algunos documentos de los años veinte del siglo se mencionan ya las capillas entre pilares con las que contaba la iglesia y la organización decorativa a base de retablos en capillas y pilares lo cual no parece que ahora se transformase sustancialmente, más bien al

---

hubiese muerto (A.H.P.M., Pº Nº 12.618, fols. 17<sup>v</sup>-18 y 42<sup>v</sup>-43, escribanía de Francisco Villalba Guijarro).

<sup>38</sup> A.H.P.M., Pº Nº 3.713, fols. 97-97<sup>v</sup>, escribanía de Juan de Quintanilla.

<sup>39</sup> Así, por ejemplo, sabemos que Juan de Aguilar se encargó en nombre de los Mínimos de contratar y dirigir a Alonso de Urbina y a Felipe de las Heras para que hiciesen las secretas del convento (A.H.P.M., Pº Nº 3.713, fol. 96, escribanía de Juan de Quintanilla).

contrario se mantuvo y los trabajos que se llevaron a cabo fueron muy concretos y precisos, aunque en ocasiones fundamentales puesto que contribuyeron de manera decisiva a dar la imagen definitiva con la que contó el edificio<sup>40</sup>.

Concretamente sabemos que en 1630, tal y como declara el propio Juan de Aguilar al fundar junto con su primera mujer un censo en la capilla de la Caridad de la iglesia del convento, ya había fabricado el claustro, aunque no estaban todavía ajustadas las cuentas por su labor y por los materiales que se habían gastado en la fábrica<sup>41</sup>.

Uno de los trabajos de Juan de Aguilar en la Victoria que hemos podido documentar con más precisión es el de la única torre con la que contó la fachada de la iglesia. El 8 de febrero de 1648 los herederos de Juan de Aguilar declararon que el maestro de obras "*tuvo a su cargo la obra y fabrica de la torre nueva...*" en el año 1646 lo cual hace pensar que existía otra anterior que ahora es sustituida. A la muerte de Aguilar la obra debía estar ya prácticamente terminada, aunque no se había tasado todavía por

---

<sup>40</sup> El 4 de julio del año 1623 fray Gabriel López, vicario provincial de Castilla de los Mínimos de San Francisco de Paula, daba licencia a los religiosos de la Victoria para que otorgasen a Juan García Calvo, tabernero, y a su mujer, una sepultura en el pilar de la iglesia conventual que estaba entre la capilla de Nuestra Señora de la Salud y la de Nuestra Señora de la Caridad, pilar en el que estaban autorizados a colocar un retablo adecuado "*conforme estan los demas de la yglesia*" (A.H.P.M., PO Nº 2.926, fol. 548, escribanía de Diego Díaz del Dosal). Este no fue el único caso, hay otros muchos ejemplos similares que podemos señalar de petición y concesión por parte del convento de capillas y pilares para enterramientos de particulares (A.H.P.M., PO Nº 2.921, fol. 141, PO Nº 2.925, fol. 575, PO Nº 2.929, fol. 907, PO Nº 2.930, fol. 133, todos ellos en la escribanía de Diego Díaz del Dosal).

<sup>41</sup> A.H.P.M., PO Nº 6.088, fols. 830<sup>v</sup>-831, escribanía de Vicente Sánchez Lagrameña.

lo que sus herederos le encargaron al jesuita Francisco Bautista que realizase este trabajo<sup>42</sup>. A pesar de ello, hasta el 23 de septiembre de 1652 no se le pidió a Gabriel Bravo, maestro campanero, que se encargase de subir y colocar en la torre la campana correspondiente, aportando él mismo para ello los materiales que fuesen necesarios<sup>43</sup>.

Tanto en el plano de Texeira del año 1656, como en el grabado que ilustra *El antiguo Madrid* de Mesonero Romanos, aparece una torre en la iglesia del convento de la Victoria que, sin embargo, no parece ser la misma que podemos apreciar en la litografía de Letre del siglo XIX, tal y como ya señaló Bonet Correa<sup>44</sup>. Posiblemente la fachada de la iglesia conventual sufrió a lo largo de los años nuevas obras y reparos que la modificaron con respecto a su imagen inicial, pero de una forma u otra lo cierto es que la única torre con la que contaba la iglesia del convento de la Victoria dotaba a su fachada de un aspecto muy especial, no sólo por que multiplicaba la cantidad de chapiteles que presentaba la iglesia al exterior, como veremos, sino también, por la asimetría que suponía.

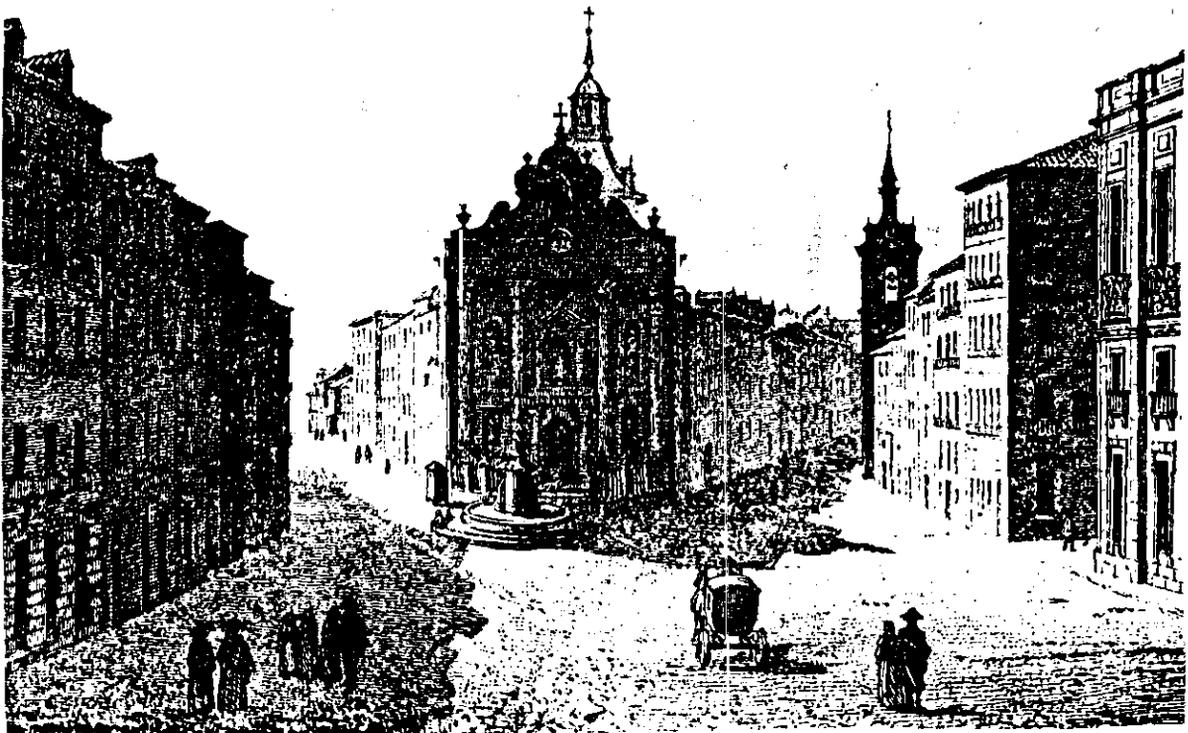
---

<sup>42</sup> A.H.N., Clero, libro 7.801.

En el codicilo de su testamento, otorgado el 17 de enero de 1647, declaró que se debía pagar a los ya mencionados maestros de carpintería Alonso de Urbina y Felipe de las Heras que trabajaron para él en diversas obras, lo que se les debiese, en función de lo acordado en una tasación, de la obra que de su oficio habían hecho en la torre del convento de la Victoria. La tasación de la torre en su conjunto que, como hemos indicado en el texto, la realizó el hermano Bautista, ascendió 41 reales 971 maravedís (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 3.713, fol. 96, escribanía de Juan de Quintanilla).

<sup>43</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 7.519, fols. 568-568<sup>v</sup>, escribanía de Prudencio de Zábala.

<sup>44</sup> Antonio Bonet Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, nota a la lámina 12, pág. 55.



Lám. 68- Puerta del Sol en el siglo XIX con la torre de la Victoria al fondo (Lit. Alemana).

Tras la muerte de Juan de Aguilar los trabajos que todavía faltaban por hacer en la iglesia continuaron y así el 5 de mayo del año 1649 fray Marcos Martínez, sacristán del convento, y fray Urbán Calvo, sacristán mayor de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, ajustaron con el maestro de obras Juan García el que se encargase de blanquear la iglesia y de abrir cuatro ventanas de las que estaban cerradas en el medio día para dar luz al interior del templo<sup>45</sup>. Pocos meses después, el 16 de agosto, el maestro de obras se encontraba enfermo en la cama por lo que otorgó testamento y en él declaró que todavía la obra no se había acabado, aunque había recibido ya por entonces parte de los

---

<sup>45</sup> A.H.P.M., PO Nº 7.516, fols. 274-274<sup>v</sup>, escribanía de Prudencio de Zábala (apéndice documental, documento nº 67).

pagos. A pesar de su estado se comprometió a que la obra se prosiguiese, si era necesario por otro maestro, para ponerle fin en el menor tiempo posible a lo poco que ya por estas fechas debía quedar por hacer<sup>46</sup>.

El 11 de febrero de 1650 el maestro de solería Nicolás Pantoja otorgó una carta de pago a favor de fray Marcos Martínez, sacristán mayor del convento de la Victoria, por valor de 360 reales de vellón por el solado del coro que faltaba por hacer según la escritura que tenía firmada con el convento y con el propio Juan García, lo cual indica que el maestro de obras estaba encargado de la terminación de la fábrica en su conjunto por lo que se encontraba en disposición de firmar, como hizo, diferentes contratos con maestros especializados en diversos trabajos para terminar la obra definitivamente tal y como se había comprometido a hacer<sup>47</sup>.

A partir de entonces la fábrica de la iglesia estaba terminada, aunque años más tarde se emprendiesen obras de carácter puntual y muy concreto. Así, en 1660 Miguel de Tapia firmó una escritura con el convento, posiblemente para la

---

<sup>46</sup> A.H.P.M., PO Nº 7.516, fol. 549v-550, escribanía de Prudencio de Zábala.

En este mismo testamento Juan García declaró ser el maestro encargado de la obra del convento de Carmelitas Descalzas de Loeches dedicado a San Ignacio que, por estas fechas, todavía no estaba terminado. Aunque el convento de las Carmelitas se encuentra situado en la misma plaza en la que está el convento de las Dominicas, es mucho más modesto y mientras que la iglesia de las Dominicas, trazada por Alonso Carbonel, responde fielmente a la tipología de iglesia que hemos llamado "carmelitana", esta otra iglesia propiamente de Carmelitas, que en ocasiones se ha atribuido a Francisco de Mora, es mucho más modesta y se resuelve con una nave de escasas dimensiones y, al exterior, con una sencilla portada únicamente decorada con un escudo.

<sup>47</sup> A.H.P.M., PO Nº 8.055, fols. 161-161<sup>v</sup>, escribanía de Rodrigo Carreño Alderete.

realización de la capilla del Santo Cristo que estaba revestida de mármoles y alabastro blanco, por lo que debía ser una de las capillas más ricas y lujosas con las que contó el convento<sup>48</sup>.

El retablo mayor definitivo de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria sí que fue un trabajo que se emprendió muchos años después de que se hubiese terminado la fábrica del templo, concretamente en los años 80 del siglo. Para su ejecución la propia reina María Luisa de Orleans colaboró en los años 1684 y 1685 con una aportación económica de cien ducados de vellón cada vez<sup>49</sup>.

Como ya hemos indicado algo más arriba, independientemente de las obras de la iglesia conventual, se construyó en el siglo XVII la capilla definitiva de la Virgen de la Soledad que se convirtió en uno de sus elementos más importantes y que jugó un papel fundamental en la configuración y el aspecto exterior del convento. Arquitectónicamente, esta capilla constituía un espacio con entidad propia, independiente del de la iglesia, aunque comunicada con ella, y su fachada formaba un ángulo recto con respecto a la del templo, compartiendo ambas la lonja delantera

---

<sup>48</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 331.

<sup>49</sup> A.G.P., Administrativa, corporaciones religiosas, leg. 389, limosnas que hace la reina el 9 de agosto de 1684 y el 9 de diciembre de 1685 para ayuda del dorado del retablo mayor de la iglesia conventual de la Victoria (apéndice documental, documentos n<sup>os</sup> 74 y 76).

A.H.P.M., PO Nº 10.882, escribanía de Isidro Martínez, fols. 267-267<sup>v</sup>, el 10 de enero de 1685 la reina dona 100 ducados de vellón como ayuda para terminar el retablo de la capilla mayor de la iglesia conventual (apéndice documental, documento nº 75), y fols. 1174-1174<sup>v</sup>, 7 de noviembre de 1688, ayuda de 2.550 reales de vellón que da la reina para pagar la celebración de tres fiestas que ella misma mandó organizar por la devoción que tenía a la Virgen de la Soledad.

y creando el aspecto característico del exterior del convento.

Aunque la obra del retablo de la capilla se contrató el 17 de diciembre de 1652 y en la escritura se estableció que debía estar colocado en la capilla para el mes de marzo de 1654<sup>50</sup>, lo cual nos hace pensar que ya se estaba trabajando en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad por estas fechas o que por lo menos ya existía el proyecto, de momento no es hasta el año 1655 cuando tenemos la primera noticia documentada de que efectivamente se trabajaba en ella.

Muy probablemente, a pesar de los esfuerzos que como vimos más atrás ya se habían realizado, existía desde hacía tiempo entre los religiosos el deseo y el proyecto de mejorar el espacio dedicado a una Virgen que tanta devoción y visitas recibía. Para ello era necesario contar con un dinero del que no disponían por lo que tuvo que ser poco a poco y a través de las donaciones particulares que con este fin se iban recibiendo, como construyeran la nueva capilla de la Soledad. El 29 de enero de 1655 fray Urbán Calvo dio su poder a don Felipe de Victoria, residente en la villa de Sevilla, para que cobrase de don Juan Tapie de Vargas, testamentario de doña María Avendaño, cien ducados de vellón que dicha señora había otorgado en su testamento para ayuda de la obra de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad<sup>51</sup>. El 18 de septiembre de 1656 el convento recibió una nueva ayuda para su construcción, en este caso una ayuda real. Don Francisco Manzano, tesorero del Consejo de Guerra y de

---

<sup>50</sup> A.H.P.M., PO Nº 8.057, fol. 125<sup>v</sup>, escribanía de Rodrigo Carreño Alderete (apéndice documental, documento nº 68).

<sup>51</sup> A.H.P.M., PO Nº 7.522, fols. 32-32<sup>v</sup>, escribanía de Prudencio de Zábala.

la Hacienda del Contrabando, entregó para tal fin dos mil ducados de vellón según lo establecido en una cédula firmada el 11 de septiembre de 1656 por el propio rey Felipe IV<sup>52</sup>. Pero no fueron estas las únicas ayudas, otras muchas de fieles y devotos de toda condición hicieron posible que la capilla de la Soledad se pudiese construir y en un periodo de tiempo muy corto para lo que solía ser habitual en la época<sup>53</sup>.

El maestro que se encargó de su construcción fue Juan Ruiz<sup>54</sup> el cual, paralelamente también se encargó de trabajar y mejorar otros espacios de la iglesia<sup>55</sup>. Así en el año 1659 Juan Ruiz se ocupó de la obra de la capilla que tenían en el convento, a espaldas de la de Nuestra Señora de la Soledad, los herederos de Pedro Ortiz. Las condiciones con las cuales debía realizar estos trabajos las firmó con el convento el 18 de abril de 1659<sup>56</sup>. A sus órdenes trabajaron distintos maestros de cantería, entre ellos habría que distinguir a Juan Marroquín del que sabemos que trabajó a los pies de esta capilla, tal y como él

---

<sup>52</sup> A.H.P.M., PO NQ 7.523, fols. 506-506<sup>v</sup>, escribanía de Prudencio de Zábala.

<sup>53</sup> Fray Urbán Calvo, Sacristán Mayor de la Capilla, jugó un papel fundamental puesto que fue uno de los que más empeño puso en que esta construcción se realizase y, en consecuencia, el que animó constantemente a los fieles para que realizasen sus donaciones con el fin concreto de financiar la construcción de la capilla.

Tomás de Oña, *Opus cit*, pág. 33.

<sup>54</sup> A.H.P.M., PO NQ 10.255, fol. 702, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento nQ 70).

<sup>55</sup> Sobre Juan Ruiz se pueden consultar los textos de Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 173-182 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, págs. 501-504.

<sup>56</sup> A.H.P.M., PO NQ 7.526, fols. 274-275<sup>v</sup>, escribanía de Prudencio de Zábala.

mismo declaró en su testamento, otorgado el 13 de mayo del mismo año 1659<sup>57</sup>.

Aunque no hemos podido precisarlo documentalmente, parece probable que el propio Juan Ruiz fuese el encargado de dar las trazas para la capilla de Nuestra Señora de la Soledad puesto que sabemos que en ocasiones no se limitó a construir, como en la capilla del Cristo de la iglesia de San Ginés o en la iglesia del convento de San Basilio Magno<sup>58</sup> y además así parece deducirse del comentario que a continuación transcribimos y que se hizo con motivo de la inauguración de la capilla:

*"Fue su artífice el nuevo Hermogenes de nuestros siglos, el maestro Iuan Ruiz que con decir su nombre se escusa todo encarecimiento"*<sup>59</sup>.

No se hace mención a ningún otro maestro ni a ninguna otra persona como responsable de la creación de un espacio considerado tan perfecto y armónico, únicamente Juan Ruiz.

En 1660 las obras de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad ya estaban terminadas por lo que el 19 de septiembre de dicho año se pudo inaugurar y colocar en su interior la imagen de la Virgen en el transcurso de una procesión solemne a la que

---

<sup>57</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.232, fol. 495, escribanía de Juan Ruiz de Villalba.

<sup>58</sup> Miguel Kreisler Padín, "Notas y noticias sobre la capilla de la congregación del Cristo de San Ginés", *R.B.A.M.A.*, 1929, págs. 333-352.

Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 173-180.

<sup>59</sup> Tomás de Oña, *Opus cit.*, pág. 31<sup>v</sup>.

acudió toda la corte y con la celebración de multitud de actos de entre los que destacó un certamen poético en honor de la Virgen que supuso el engalanamiento, no sólo de la capilla, sino de toda la iglesia conventual por medio de tapices, colgaduras etc, que modificaron, aunque fuese temporalmente, su interior<sup>60</sup>.

Sabemos que al año siguiente, en 1661, el retablo de la capilla, del cual se había encargado el maestro arquitecto José de la Torre, estaba ya pagado completamente, según las condiciones y la traza que se habían aprobado y firmado el 17 de diciembre de 1652, tal y como señalamos algo más arriba, por lo que el maestro arquitecto otorgó carta de pago y finiquito<sup>61</sup>. José de la Torre se encargó de todos los detalles, tanto arquitectónicos como escultóricos, pero no así del dorado que corrió a cargo de Juan de Villegas, ni de la pintura y los pedestal de mármol y jaspe sobre el que se debía colocar el retablo<sup>62</sup>. En concreto, en cuanto a la pintura, sabemos que el conjunto del retablo se completaba y remataba en su parte alta con un cuadro que representaba el entierro de Cristo, obra de Francisco Rizi:

*"El complemento insigne de esta fabrica maravillosa puso la embidia de Ceusis, la emulacion de Parrasio, el Apeles de España, pues lo es de nuestro grande*

---

<sup>60</sup> Tomás de Oña, *Opus cit*, pág. 36<sup>v</sup>-37.  
José Antonio Álvarez y Baena, *Opus cit*, págs. 118-119.

<sup>61</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 7.528, fols. 188-188<sup>v</sup>, escribanía de Prudencio de Zábala (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 69).

<sup>62</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 8.057, fols. 1251-1254<sup>v</sup>, escribanía de Rodrigo Carreño Alderete (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 68).

*monarca, en una pintura de perspectiva y dibuxo del Descendimiento de la cruz: los que la miran no dificultan su autor, porque sacan por la mano ser de D. Francisco de Rizi*<sup>63</sup>.

El aspecto de la cabecera de la capilla y del retablo en el que se encontraba la imagen de Nuestra Señora de la Soledad lo conocemos con bastante exactitud gracias a un grabado de fray Matías de Irala del año 1726 que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que nos lo muestra con todos sus elementos<sup>64</sup>, y a la descripción que de él nos hace Tomás de Oña, pero el análisis de su composición lo haremos en el apartado siguiente (lám. 70).

En 1662, Juan Ruiz y el padre fray Urbano Calvo se pusieron de acuerdo sobre el pago de los 248.160 reales que según la medida y tasación que habían hecho dos de los más importantes frailes arquitectos que trabajaban por estos años, el agustino fray Lorenzo de San Nicolás, por parte del convento de la Victoria, y el jesuita Francisco Bautista, por parte de Juan Ruiz, se le debían al maestro por la obra que había realizado en la capilla de la Soledad<sup>65</sup>. El 20 de noviembre del mismo año 1662 se cumplía el primer plazo establecido para el pago de la

---

<sup>63</sup> Tomás de Oña, *Opus cit*, pág. 32<sup>v</sup>.

<sup>64</sup> Antonio Bonet Correa en su libro *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, pág. 55, menciona este grabado pero considera que se trata del retablo de la capilla mayor del convento cuando en realidad es el de la capilla de la Soledad realizado por José de la Torre.

<sup>65</sup> A.H.P.M., PO Nº 10.255, fols. 702-703<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento nº 70).

deuda y Juan Ruiz otorgó carta de pago a favor del convento por valor de 500 ducados<sup>66</sup>; el 30 de marzo de 1663 se efectuó el segundo, en esta ocasión por valor de 700 ducados<sup>67</sup>, pero aún quedaba un tercer y definitivo pago que no he podido localizar pero que debió efectuarse puesto que ni en el primer testamento que Juan Ruiz hizo el 9 de agosto de 1663<sup>68</sup>, ni en el del 10 de febrero de 1667<sup>69</sup>, ni en el definitivo del 6 de agosto de 1672, otorgado el día antes de su muerte<sup>70</sup>, hay ninguna referencia a que el convento de la Victoria le debiese dinero por la obra de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.255, fols. 830-830<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 71).

<sup>67</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.256, fols. 235-235<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 72).

<sup>68</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.256, fols. 604-616<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino.

En los primeros días del mes de agosto de 1663 Juan Ruiz debió encontrarse realmente enfermo puesto que otorgó su testamento, sin embargo se recuperó y unos meses después, en noviembre del mismo año le encontramos nuevamente firmando contratos con maestros carreteros para traer a Madrid la madera de Riofrío que le pertenecía y le era necesaria (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.256, fols. 939, 956, 990 ó 1026, escribanía de Pedro Merino).

<sup>69</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.260, fols. 77, escribanía de Pedro Merino.

El 10 de enero de 1667 Juan Ruiz otorga un nuevo testamento, muy parecido al anterior; durante unos meses debió permanecer nuevamente inactivo pero en marzo de 1667 le encontramos una vez más firmando escrituras en relación a su fábrica de madera y otros asuntos (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.260, fols. 214, 215, 258, 319, 406, 856 ó 878).

<sup>70</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit.* pág. 173 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, págs. 501-504 (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.265, fols. 572-577, escribanía de Pedro Merino).

<sup>71</sup> A pesar de que la obra de la capilla había resultado cara se consideraba que, dado el resultado y el artífice que se había encargado de ella, había merecido la pena, tal y como refleja la cita que transcribimos unas páginas más atrás (Tomás de Oña, *Opus cit.*, pág. 31<sup>v</sup>).

Muchos años más tarde, el 28 de septiembre de 1747, se quisieron poner en marcha nuevas obras en la capilla, concretamente en su camarín que desde su construcción se encontraba sobre su sacristía<sup>72</sup>, para transformar su aspecto haciéndolo más rico y suntuoso; fue el arquitecto Virgilio Rabaglio, director de las obras reales, el que se comprometió a hacer estos trabajos por orden del padre Jacinto Jiménez de Cisneros, administrador de la capilla de la Soledad por aquel entonces. Aunque todos los materiales que iban a ser empleados en la construcción y decoración fueron pobres, estuco fundamentalmente, lo que se pretendía era dar un aspecto de riqueza al interior imitando materiales nobles como el mármol blanco de carrara, el verde de Granada o el lapislázuli. Parece, sin embargo, que estos trabajos no llegaron a realizarse, al menos completamente o por este maestro, puesto que el 13 de octubre del año 1748 esta escritura de obligación fue cancelada<sup>73</sup>.

#### - La iglesia de Nuestra Señora de la Victoria

Al igual que otras muchas iglesias conventuales contemporáneas a la de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid, las características y el aspecto que presentaba únicamente los podemos conocer a través de descripciones y de algunas pinturas y grabados que nos muestran su exterior puesto que, como ya

---

<sup>72</sup> Tomás de Oña, *Opus cit.*, pág. 29<sup>1</sup>.

<sup>73</sup> Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVII y XVIII*, pág. 130 (A.H.P.M., PO Nº 17.103, fols. 129-130, escribanía de Agustín Isidro de Acebedo).

vimos, el convento fue derribado en el año 1836.

Las opiniones que nos han llegado sobre la iglesia de los Mínimos de la Victoria son muy desiguales y variadas según los comentaristas. Para Ponz "*malísima cosa es la fachada de la iglesia, a que han añadido la estrabagancia de pintar la piedra, pero la estatua del santo sobre la puerta es cosa razonable*"<sup>74</sup>. Gaya Nuño recoge ésta opinión expresada por Ponz al considerar que el exterior de la iglesia del convento de la Victoria era de escasa entidad artística, excesivamente desnudo en el que únicamente destacaba y animaba su aspecto la cúpula cuadrada y la fachada de dos cuerpos superpuestos<sup>75</sup>. Sin embargo, otros consideraban que el templo era de "*los buenos en edificio y fabrica y de los capaces*"<sup>76</sup>.

El principal problema que se plantea al enfrentarnos al estudio de esta iglesia es precisamente el largo periodo durante el cual se trabajó en ella puesto que esta situación dificulta el determinar claramente qué se debe a cada uno de los momentos por los que atravesó. Parece claro que ya en el siglo XVI el convento de la Victoria contaba con una iglesia capaz pero que en el siglo XVII se siguió completando y añadiendo algunos elementos. Si bien las intervenciones del XVII no debieron modificar en lo esencial lo ya realizado en cuanto a su distribución espacial interna, su aspecto externo sí que debió cambiar considerablemente puesto que se intervino en parte de la

---

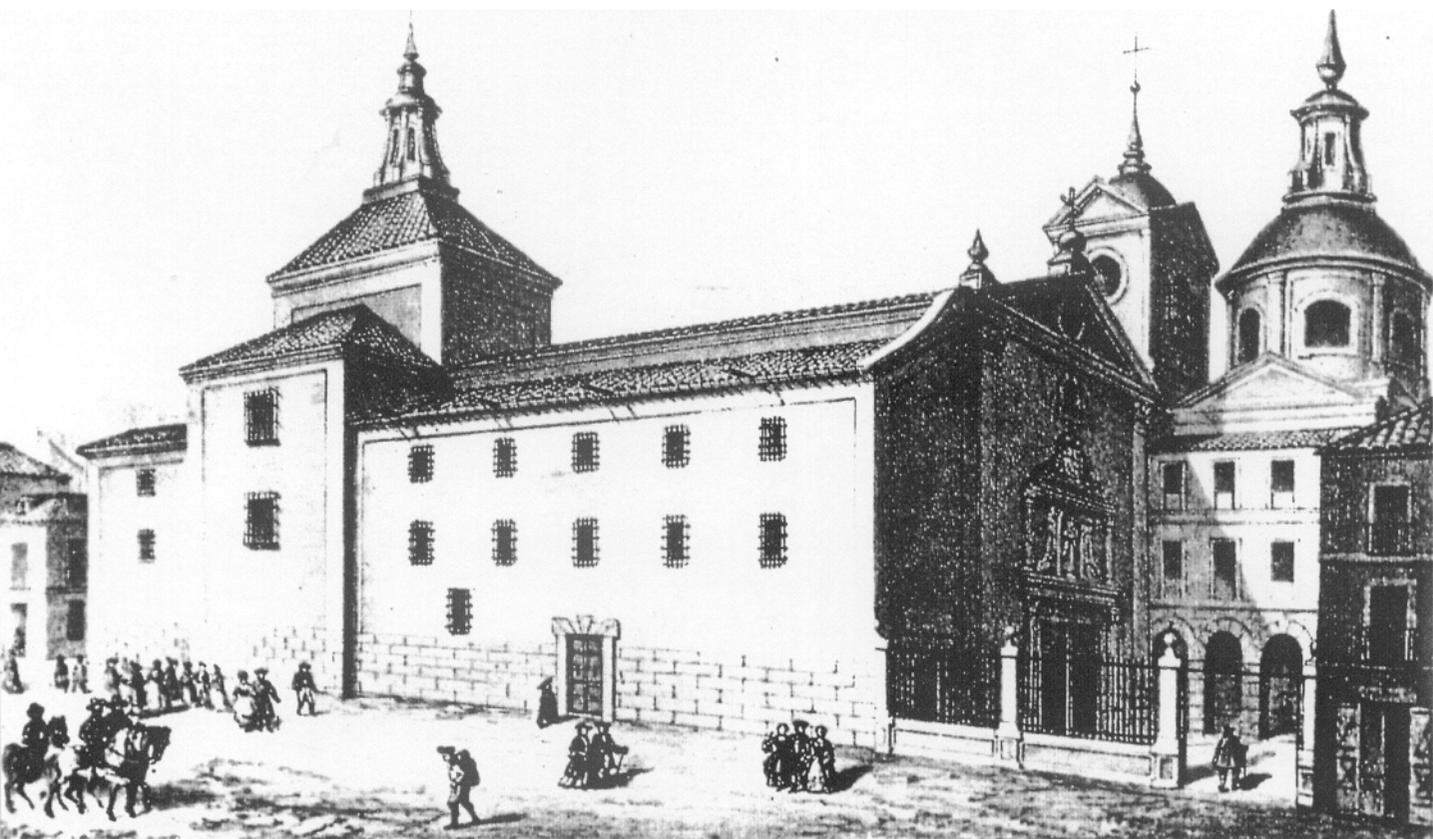
<sup>74</sup> Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. 2, vol. V, pág. 289.

<sup>75</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, *Opus cit*, pág. 383.

<sup>76</sup> *Fundaciones de los conventos de Madrid*, B.N., Ms. 21.018, págs. 185-187<sup>v</sup>.

fachada y en la construcción de la importantísima capilla de la Soledad. Estas circunstancias hacen que como en otros casos, la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria constituya un ejemplo algo especial y desde luego nada característico dentro de este grupo de templos conventuales que estamos estudiando.

Sobre su interior no sabemos nada con exactitud pero al exterior la iglesia presentaba unos volúmenes muy cúbicos y nítidamente marcados, quizá excesivamente planos y desnudos, como indicaba Gaya Nuño, pero que, junto con algunos datos que aporta la documentación, nos permiten hacernos una idea aproximada de su aspecto.



Lám 69- Letre, Convento de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de la Victoria.

Parece claro que se trataba de una iglesia amplia y espaciosa, de planta de cruz latina de una nave y con capillas laterales entre contrafuertes bastante profundas, crucero poco saliente en planta y cúpula en su centro que no se trasdosa al exterior. Esta estructura básica de la iglesia procedía, como ya hemos indicado, de la construcción que se realizó a finales del siglo XVI a raíz de su fundación.

Al exterior llaman especialmente la atención los tres chapiteles que presentaba el conjunto y que hacía imposible que pasase desapercibido el convento puesto que estos perfiles tan recortados se veían a gran distancia: el de la cúpula de la iglesia que exhibía un chapitel cuadrado rematado por una linterna, el de la única torre de la fachada, de tan solo un cuerpo cuadrado, y, por último, el de la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, tanto en la versión que nos ofrece el Texeira como en la de la litografía de Letre, aunque se correspondan con dos momentos arquitectónicos distintos.

Pero quizá más llamativa, o al menos un elemento más en este complejo edificio, resulte la disposición de la propia iglesia y, en consecuencia, de su fachada principal y, en relación con ella, de la fachada de la capilla de la Soledad.

La fachada principal de la iglesia de los Mínimos de la Victoria no se abría directamente a la Puerta del Sol, puesto que justo en la esquina había una manzana de casas que lo impedía, o al inicio de la Carrera de San Jerónimo, puesto que el templo no se disponía en profundidad en el solar sino que se extendía a lo largo desde la calle de la Victoria, donde estaba la cabecera, hasta encontrarse con el solar número 8 de la manzana

207; es decir, el lateral de la iglesia, concretamente el lado del Evangelio, se desenvolvía a lo largo de ese tramo de la Carrera de San Jerónimo formando y dando a la calle un muro muy liso y plano, únicamente animado por algunas ventanas y por un basamento de piedra. Esta disposición a lo largo de la calle no es algo extraño en las iglesias madrileñas dada la estrechez y la forma irregular que presentaban muchos de sus solares pero sí la disposición de la fachada puesto que lo normal en este tipo de iglesias era que esta se situase lateralmente, bien en el crucero bien en el propio cuerpo del templo, como por ejemplo en la iglesia de las Calatravas, y no a sus pies como en el caso de la Victoria. Esta fachada se pudo abrir gracias a la creación entre ella y las casas que completaban la manzana, de una pequeña lonja que, como en tantas otras ocasiones parecidas, llegó a convertirse en un verdadero problema para los religiosos por los "*actos indecentes*" que en ella se producían. En consecuencia, en el siglo XVIII el convento se vio obligado a pedir al Ayuntamiento licencia para cerrar la lonja con unas verjas de hierro sobre zócalos, licencia que le fue concedida el 14 de agosto de 1750, por lo que en la litografía de Letre del siglo XIX aparece ya la lonja cerrada, aunque nos permite apreciar claramente su aspecto original puesto que no lo transformó<sup>77</sup>.

Por la disposición que venimos describiendo del convento y de su fachada, nos damos cuenta de que, situados delante del convento, únicamente se podía tener una visión lateral de ella (no así si se bajaba por la calle desde la Puerta del Sol) y la que se veía frontalmente era la de la capilla de la Virgen de la

---

<sup>77</sup> A.V., A.S.A. 1-84-134.

Soledad que formaba un ángulo recto con la de la iglesia. Por lo tanto, la lonja no se formaba como consecuencia de retranquear la fachada de la iglesia con respecto a los muros del convento, sino por la disposición de la propia iglesia conventual y de ese espacio independiente pero comunicado con ella que suponía la capilla.

En cuanto a la composición de la fachada principal del templo, ésta presentaba algunas peculiaridades derivadas precisamente de su disposición. No podemos hablar exactamente de que se tratase del tipo de fachada que hemos llamado "mixta", pero tampoco de una fachada "carmelitana con torres", puesto que, por una parte, tan solo presentaba uno de los cuerpos laterales de las fachadas "mixtas", el más externo que da a la Carrera de San Jerónimo puesto que el lugar donde debería estar el otro cuerpo lateral, se encontraba tapado por la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, y, por otra, tan solo tenía una torre<sup>78</sup>.

En el centro de la fachada se levantaba un hastial rectangular desarrollado en altura y delimitado lateralmente por pilastras gigantes con capiteles bien desarrollados que sostenían el característico frontón triangular, abierto en su centro por un óculo circular y rematado en la parte superior por una cruz sobre pedestal y bola.

---

<sup>78</sup> Como ya indicamos más atrás, las diferentes imágenes que conocemos de este templo nos presentan diferentes torres. Mientras que en el cuadro de Lorenzo Quirós (1717-1789) "*Celebración en la Puerta del Sol con motivo de la entrada de Carlos II*" del Museo Municipal de Madrid y en el grabado de Ramón Mesonero Romanos que aparece en *El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas desta villa*, pág. 280, la torre de la fachada aparece a la izquierda, en el grabado de Letre la única torre está a la derecha del templo y parece más baja y menos airosa que la anterior.

Mientras que el único cuerpo lateral existente tan solo presentaba una puerta adintelada en la parte baja, en el hastial rectangular central se superponían tres pisos, aunque no existían molduras u otro tipo de elementos arquitectónicos que marcaran la separación entre ellos. El primer piso únicamente presentaba una puerta adintelada bastante ancha y dividida en su centro por un parteluz.

Sobre la puerta de entrada, en una pequeña hornacina, una imagen de un santo, muy probablemente el propio San Francisco de Paula, era el único elemento que aquí rompía con la planitud de la fachada. La hornacina se encontraba realzada por una serie de molduras que se remataban con un escudo y que complicaban algo la sencilla estructura que de por sí presentaba el esquema.

Por último, el tercer piso únicamente aparecía señalado por una ventana rectangular pero cerrada en su parte más alta en forma semicircular, posiblemente para iluminar el coro de los pies. Con esta ventana se completaba esta disposición en eje de los elementos que animaban la fachada.

Como ya indicamos algo más arriba, al fondo de la lonja y formando un ángulo recto con el hastial de la iglesia se encontraba la fachada principal de la capilla de la Soledad que se situaba a sus pies; esta no fue la única entrada de la que disponía la capilla, desde muy pronto, al igual que la iglesia, contó con otra en el claustro del convento para que los religiosos pudiesen acceder a ella directamente<sup>79</sup>, además de la

---

<sup>79</sup> A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 5.366, fols. 99-99<sup>v</sup>, escribanía de Sebastián Hernández Novoa.

A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 2.930, fol. 133, escribanía de Diego Díaz del Dosal.

que la comunicaba con el propio templo conventual a través de la lonja.

La fachada principal de la capilla era mucho más baja y sencilla que la de la iglesia aunque muy claramente señalada, no solamente por ocupar un lugar prioritario en la lonja, sino también por la cúpula empizarrada sobre alto tambor y con linterna con su bola de bronce y su cruz que la cubría y que la remataba con gran rotundidad y nitidez convirtiéndose en uno de los elementos más destacados que presentaba el convento a su exterior. En este caso la cúpula ocupaba un primer plano por lo que su protagonismo resulta incuestionable. Ya hemos indicado que son diferentes las imágenes que de ella nos ofrece el Texeira, un cimborrio cuadrado, y el grabado de Letre. Por las fechas de la construcción de la definitiva capilla de la Soledad parece que la imagen que nos ofrece el Texeira en el año 1656 es todavía la de la primitiva capilla, en la que intervino Pedro Rodríguez Majano, y la de Letre es ya la definitiva de Juan Ruiz.

La fachada de la capilla presentaba un elemento fundamental en su composición: el acceso se realizaba por medio de un tripórtico de arcos de medio punto, en este caso todos ellos iguales en altura y anchura, sobre pilares. Tanto la rosca de los arcos como los pilares eran de piedra berroqueña, frente al resto del frontal que era obra de albañilería<sup>80</sup>. Por medio de una línea de imposta este primer piso se separaba del siguiente que presentaba tres ventanas, una sobre cada uno de los arcos del piso bajo, esquema que se volvía a repetir en el tercer y último piso y que servían para dar luz al interior y concretamente al

---

<sup>80</sup> Tomás de Oña, *Opus cit*, pág. 30<sup>v</sup>.

coro alto de los pies que también en ella existía. Las ventanas tenían rejas que al parecer estaban pintadas de azul y dorado lo cual debía dar un aspecto muy especial a la lonja delantera<sup>81</sup>. Posiblemente este tipo de policromía debía encontrarse también en la fachada de la propia iglesia puesto que como hemos señalado algo más arriba, Ponz criticaba precisamente la extravagancia que suponía el haber pintado la fachada. Todo el conjunto se remataba con un pequeño frontón pero que no se encontraba dispuesto en el mismo plano de fachada sino ligeramente retranqueado con respecto a su línea.

Se han utilizado, por lo tanto, elementos característicos de lo que venimos considerando como una fachada "carmelitana" en dos estructuras distintas, pero contiguas, el hastial rectangular entre pilastras gigantes de la iglesia conventual, por una parte, y el tripórtico de la fachada de la capilla de la Soledad, por otra, dando lugar a un efecto visual que nos los relaciona y nos los asocia con una estructura arquitectónica conocida confiriéndole a la lonja de la Victoria un aspecto muy especial y único que no responde fielmente a la tipología de iglesia "carmelitana" pero que claramente está en consonancia con ella, con una tipología arquitectónica que ya por entonces tenía un amplio e importante desarrollo.

En cuanto al interior de la capilla, se trataba de un espacio perfectamente individualizado, independiente, bien constituido, "*el non plus ultra del Arte*"<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> Salvo que indiquemos lo contrario los datos concretos que sobre el aspecto de la capilla de la Soledad aportamos a continuación están tomados de la descripción que hizo en el año

Era de proporciones bastante grandes puesto que en el año 1842, cuando ya había sido derribada, el Marqués de Valmediano reclamó al Ayuntamiento una cantidad de 270 mil reales por los 4.500 pies de sitio (unos 1260 m) que decía había tenido la capilla y que, según él, le pertenecía por patronazgo y, con motivo del derribo, habían pasado a formar parte del sitio público sin que por ello hasta el momento se le hubiese compensado económicamente<sup>83</sup>. Ocupaba 23 pies de ancho por 80 de largo (6'44 x 22'40 m), 33 de ellos en la capilla mayor (9'24 m), 23 en el presbiterio (6'44 m), empezando a medir desde la primera de las tres gradas sobre las que se elevaba, y 24 de fondo los colaterales (6'72 m). A los pies se encontraba su fachada principal que se abría a la lonja por medio del pórtico que ya hemos señalado. Este tenía 10 pies de ancho por 31 de largo y sobre él se levantaba el coro alto de los pies (2'80 x 8'68 m). En el lateral de este pórtico se encontraba la puerta que hemos mencionado que comunicaba directamente la capilla con la iglesia conventual<sup>84</sup>.

Por la descripción que conocemos de ella, su estructura debía responder a lo que era más habitual en las iglesias conventuales de aquellos tiempos, casi podríamos decir una planta "carmelitana", pero con unas proporciones más pequeñas y sencillas aunque muy armónicas puesto que sabemos que el alto de

---

1664 Tomás Oña, *Opus cit*, págs. 29-37, con motivo del certamen poético que se celebró en el convento de la Victoria en 1660 para celebrar la traslación de la Virgen y la inauguración de su nueva capilla.

<sup>83</sup> A.V., A.S.A. 4-484-44.

<sup>84</sup> Todas las medidas las hemos calculado considerando que 1 pie castellano equivale a unos 28 cm.

la capilla era el doble del ancho y que se prestó gran atención a todos los detalles para que el resultado fuese perfecto, el adecuado para albergar a una imagen como la de Nuestra Señora de la Soledad.

Se trataba de una capilla de planta de cruz latina con hornacinas o capillas colaterales para altares no muy profundas, crucero, capilla mayor plenamente desarrollada y coro alto a los pies. Salvo el zócalo de piedra berroqueña, toda la construcción era de materiales pobres. Las paredes se articulaban por medio de pilastras "*con sus embasamentos, capiteles, frisos y cornisas de dorica orden*" entre las cuales se encontraban los arcos de medio punto con los que se abrían las capillas. Sobre dos puertas colaterales que había en el cuerpo de la capilla había dos balcones de tres pies de vuelo que servían como tribunas de música y otras dos tribunas, también con sus balcones, en el mismo presbiterio, posiblemente para los patronos y para los mismos frailes.

En cuanto a las cubiertas, parece que sobre la cornisa que rodeaba toda la iglesia se levantaba una bóveda de cañón con lunetos que tenía marcados cada uno de sus tramos por medio de arcos fajones.

En el crucero, sobre cuatro arcos torales y pechinas, se levantaba la cúpula. Se trataba de una cúpula de gran altura, sobreelevada por un tambor de 26 pies de alto (algo más de 7 m) que estaba articulado por medio de pilastras entre las cuales se abrían 8 ventanas, 4 rasgadas y 4 ciegas. La media naranja que sobre él se asentaba presentaba nervaduras que confluían en el anillo de la linterna que remataba el conjunto en un "*lucidísimo*

*floron"*.

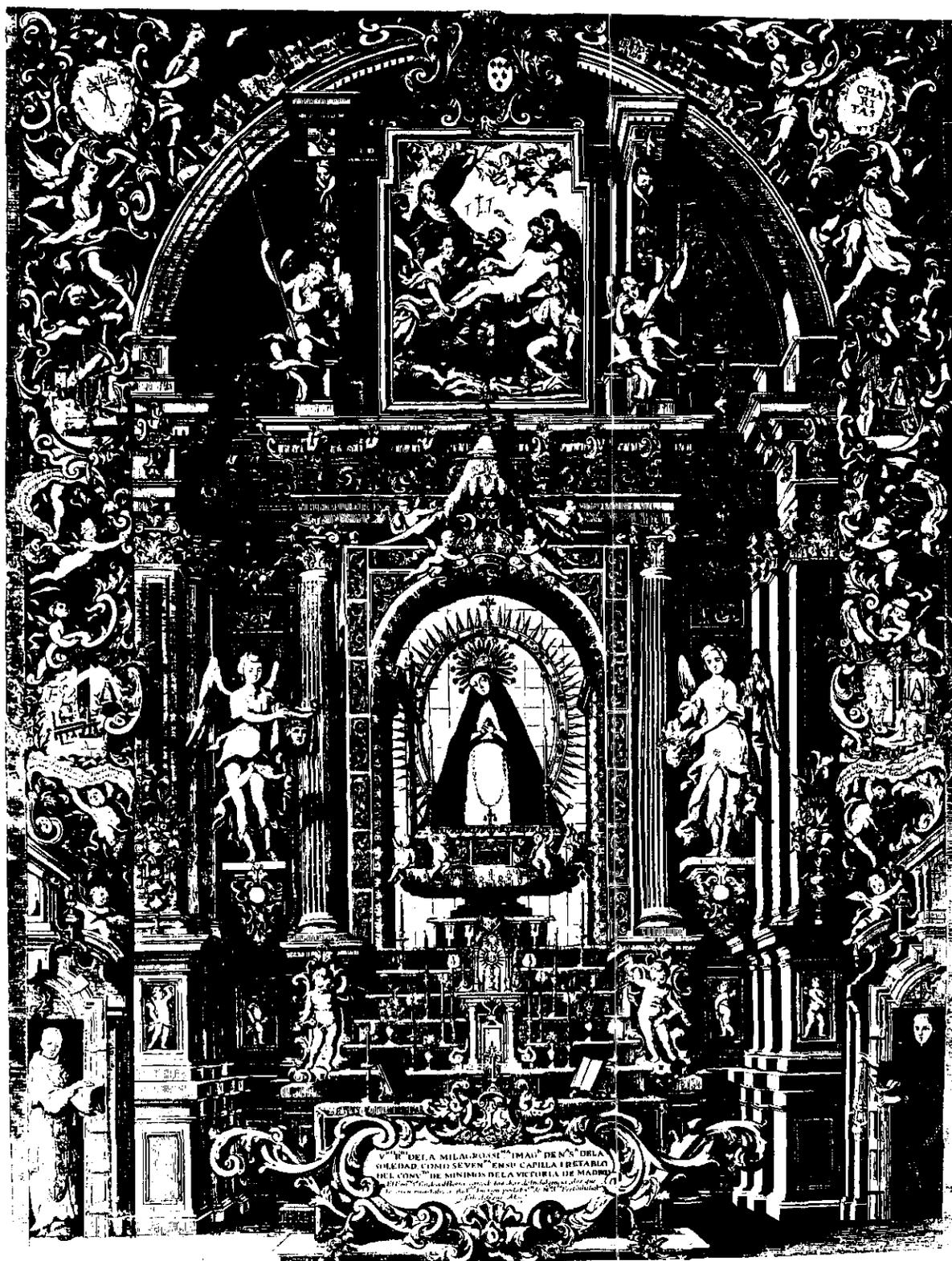
Pero tan importante como la propia arquitectura de la capilla que, como podemos deducir de la descripción de su interior, estaba perfectamente articulada, resuelta y proporcionada, era el retablo mayor de su cabecera que se construyó con la intención de colocar en él la imagen de la Virgen de la Soledad y que, por lo tanto, era el punto fundamental de todo el espacio, hacia el cual todo confluía y por lo cual se había resuelto construir la capilla. En esta ocasión no sólo conocemos el retablo a través de la descripción que de él nos hace Tomás de Oña, sino también a través del grabado de Matías de Irala que ya hemos mencionado algo más atrás.

Dada la importancia que en el conjunto de la capilla tenía el retablo, se puso el máximo cuidado en cada uno de sus elementos y en los materiales con los que se construyó (se utilizó en todo él madera de Valsaín y se doró con oro de 23 quilates).

Estaba compuesto por dos columnas y cuatro pilastrones que formaban dos calles en las que se situaban dos figuras de seis pies de alto (1'68 m) que representaban a dos ángeles sosteniendo elementos de la pasión de Cristo que se los mostraban a la Virgen que se encontraba situada en el centro del retablo. Columnas y pilastras descansaban sobre unos pedestales ricamente esculpidos con hojas, tarjetas, etc que se extendían por todo el retablo; además también aparecían esculpidos dos niños desnudos bajo los pedestales de las columnas.

La parte alta, sobre la cornisa que descansa en las columnas, había otras dos figuras de ángeles sobre unos

pedestales que estaban encima de las columnas centrales.



Lám. 70- Grabado del retablo mayor de la Capilla de la Soledad.

Esos dos ángeles de la parte alta eran bastante más grandes que los anteriores con la intención de que, al encontrarse a mucha mayor altura, pareciese que eran de las mismas dimensiones que los inferiores. A los lados se fingieron dos enjutas completamente decoradas con talla vegetal como la que cubría y enriquecía el resto del retablo.

El encargado de dorar el retablo fue Juan de Villegas. Según algunas fuentes había realizado tan perfectamente su labor que en nada encubría la perfecta talla de cada una de sus hojas y elementos escultóricos de José de la Torre.

En medio de *"este artificioso olimpo"* se levantaba sobre un trono de plata maciza la imagen de Becerra de Nuestra Señora de la Soledad cuya cabeza aparecía rodeada por un medio círculo de rayos de plata.

En opinión Tomás de Oña, José de la Torre *"en esta ocasion parece que se excedio a si mismo para excederlos a todos haziendo la obra mas perfecta que hasta el dia de oy se ha executado"*. Verdaderamente se trataba de una obra con una talla muy precisa y delicada que unida a la policromía debía conseguir dar un efecto interior de gran riqueza y suntuosidad en un espacio amplio pero no excesivamente grande como era el de la capilla.

La gran devoción que como hemos visto a lo largo de estas páginas tuvieron los madrileños al convento de la Victoria explica en gran medida el que llegara a reunir en su interior un importante número de obras de arte, no sólo por que desde muy pronto los religiosos encargaron esculturas, retablos y pinturas, sino también por los múltiples patronazgos de capillas, enterramientos particulares y donaciones de todo tipo,

colgadas, objetos litúrgicos y de devoción, con los que los fieles favorecieron el convento, algunos de los cuales vamos a citar a continuación para terminar. Pero a esta situación tan propicia por la propia devoción popular hay que unir un hecho importante en la historia del convento: el establecimiento a principios de siglo de la Academia de Pintura de San Lucas en sus dependencias conventuales<sup>85</sup>.

Desde fechas muy tempranas la Academia tenía "*de uso y costumbre*" reunirse para tratar sus asuntos en el propio monasterio de la Victoria<sup>86</sup>. Pronto el espacio del que disponían para ello les resultó insuficiente por lo que se planteó la necesidad de establecerse de una manera más visible y permanente. Para ello decidieron construir en el propio monasterio una capilla y todas las demás dependencias que les fueran necesarias para desarrollar sus actividades.

El 20 de noviembre de 1606 se establecieron ciertas condiciones que debían cumplirse y se firmaron y aprobaron definitivamente unas capitulaciones por las cuales "*fundan y sitúan desde aora y perpetuamente para siempre xamas la dicha academia y juntas en dicho convento de nuestra señora de la Victoria desta dicha villa de Madrid...y es su voluntad que este*

---

<sup>85</sup> Antonio Matilla Tascón publicó en el artículo titulado "La Academia madrileña de San Lucas", *Goya*, 1981, n<sup>os</sup> 161-162, págs. 160-165, la documentación referente a la Academia de San Lucas y a su establecimiento en el convento de la Victoria que se encuentra en el A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.188, fols. 1372-1374<sup>v</sup>, escribanía de Alonso Carmona, y P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.269, fols. 1096-1097<sup>v</sup> y ss., escribanía de Diego Ruiz de Tapia, y que en las páginas siguientes son los que citamos y a los que nos referimos para tratar ésta cuestión.

<sup>86</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.188, fols. 1372-1374<sup>v</sup>, escribanía de Alonso de Carmona.

*permanezca sin que por ningún caso ni acontecimiento le puedan sacar ni mudar ni llevar a ninguna otra yglesia ni monasterio ni hospital ni otra ninguna parte*"<sup>87</sup>.

La Academia se estableció junto a la puerta de los carros, donde se les concedió un permiso para edificar aquellas dependencias que les fuesen necesarias dándoles entrada por la calle de Majaderitos, aunque se estableció que estos nuevos aposentos debían estar comunicados también con el convento para que los miembros de la Academia pudiesen acceder a él sin dar un rodeo al edificio. A cambio de ello, los académicos se comprometieron a dar al convento perfectamente acabados en el plazo de un año cuatro pinturas al óleo con las escenas que los propios religiosos estableciesen, una de las cuales debió ser el tránsito de San Francisco de Paula<sup>88</sup>, para decorar los cuatro nichos que presentaba el claustro<sup>89</sup>.

Como consecuencia del establecimiento definitivo y de una manera formal de la Academia de pintura en el convento de la Victoria, es fácil el suponer que sus miembros no se limitaron a entregar estos cuatro cuadros mencionados, sino que con el tiempo se iría acumulando en el interior conventual un número importante de obras pictóricas. Algunas de ellas las conocemos a través de los comentarios de Palomino. Por él sabemos que en el claustro había un "*Entierro de San Francisco de Paula*" de mano

---

<sup>87</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 2.269, fols. 1096 y ss, escribanía de Diego Ruiz de Tapia.

<sup>88</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 2.925, fols. 28-28<sup>v</sup>, escribanía de Diego Díaz del Dosal.

<sup>89</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 2.269, fols. 1096-1097<sup>v</sup>, escribanía de Diego Ruiz de Tapia.

de Francisco Fernández; también sabemos que José Jiménez Donoso participó con gran cantidad de pinturas en la decoración del convento, entre ellas los retratos de los Generales de la Orden y de otros religiosos y personajes destacados de ella, todos ellos en la portería del convento, así como una Virgen en gloria para el altar mayor<sup>90</sup>; en la iglesia, la pintura al fresco de la capilla del Santísimo Cristo del Amparo se debía a Vicente Benavides, de Lucas Jordan eran las pinturas de la bóveda de la Capilla Real y, por último, una escena de "*San Francisco de Paula cruzando el mar con un compañero sobre su manto*" de mano de don Francisco Pérez Sierra<sup>91</sup>. Además había cuadros de Eugenio Cajés, de Matías de Torres, de Juan Vicente de Rivera, etc<sup>92</sup>.

En cuanto a obras escultóricas, dejando a parte la imagen de Nuestra Señora de la Soledad que, como ya indicamos, parece ser obra de Gaspar Becerra, el convento de la Victoria, debido a la profusión de capillas y a que todos los pilares entre los cuales se abrían estas tenían altares y retablos decorados por particulares, contó con muchas y variadas imágenes tanto pictóricas como escultóricas.

Entre las capillas de la iglesia sabemos que había una dedicada a Nuestra Señora de la Salud, la primera a los pies en el lado del Evangelio, en la que se veneraba una imagen de dicha Virgen, devoción que era frecuente encontrar en los conventos de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula, o las capillas

---

<sup>90</sup> *Exposición del antiguo Madrid*, pág. 99.

<sup>91</sup> Palomino Velasco, *Las ciudades, iglesias y conventos en España donde ay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, pág. 154.

<sup>92</sup> *Exposición del antiguo Madrid*, pág. 99.

dedicadas a Nuestra Señora de la Caridad, a continuación de la anterior<sup>93</sup>, la capilla de los gallos<sup>94</sup>, la capilla de San Bernardo, debajo del pilar del coro<sup>95</sup>, las capillas de San Francisco de Paula y de la Asunción a continuación, en el lado de la epístola<sup>96</sup> o la capilla de San José<sup>97</sup>. Al menos desde comienzos del siglo XVIII, el convento contaba también con una imagen de Nuestra Señora del Parto, "*pequeña y muy antigua*" que se trajo a la Victoria en procesión desde el convento de las Descalzas Reales<sup>98</sup>. También sabemos que junto a la capilla de San Francisco de Paula había un retablo dedicado al Niño perdido y bajo el arco del coro otro dedicado a la ascensión de Nuestro Señor<sup>99</sup>. Pero no sólo había retablos en la iglesia, sino que, debido al fervor que despertaba entre los madrileños este convento y, en consecuencia, a la gran demanda por parte de los particulares de capillas y lugares de enterramiento en su interior, también fueron muy frecuentes las sepulturas con sus correspondientes retablos e imágenes entorno al claustro

---

<sup>93</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.926, fol. 548, escribanía de Diego Díaz del Dosal.

<sup>94</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.270, fols. 281-282<sup>v</sup>, escribanía de Diego Ruiz de Tapia.

<sup>95</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.921, fol. 148, escribanía de Diego Díaz del Dosal.

<sup>96</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.929, fol. 907, escribanía de Diego Díaz del Dosal.

<sup>97</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.922, sin fol., 20 de septiembre de 1619, escribanía de Diego Díaz del Dosal.

<sup>98</sup> *Fundaciones de los conventos de Madrid*, B.N., Ms. 21.018, págs. 185-197<sup>v</sup>.

<sup>99</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.922, sin fol., las dos escrituras se firmaron el 19 de agosto de 1619 en la escribanía de Diego Díaz del Dosal.

conventual<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Únicamente como ejemplo podemos citar el retablo que para su capilla del claustro encargó en 1634 doña Beatriz de Rojas al maestro arquitecto Juan Bautista Garrido (Mercedes Agulló y Cobo, *Opus cit*, A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 2.591, fols. 159-161), pero tenemos datos de la existencia de otras, como la que mandó construir en los años 30 del siglo el alcalde Pedro Báez al maestro de obras Jerónimo Lázaro, aunque no podemos precisar exactamente su localización (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 5.032, 27-VI-1635, escribanía de Cristóbal de Peñalosa). La presencia de todas estas capillas con sus retablos multiplicó el número de imágenes y pinturas que se encontraban en el convento de Nuestra Señora de la Victoria.

## CONVENTO DEL ESPÍRITU SANTO DE MADRID

Sobre el solar que hoy ocupa el Congreso de los Diputados, se fundó en el año 1594 el primer convento de la Orden de los Clérigos Menores de San Francisco Carraciolo con el que contó, no sólo la corte, sino España<sup>1</sup>. El emplazamiento inicial de esta nueva institución de la villa estuvo en las casas del genovés Jacome de Gratis o de Gracia pero, debido a ciertas discrepancias que surgieron con él, pronto se trasladó al que sería su emplazamiento definitivo en la Carrera de San Jerónimo en unas casas que compró para este fin la Marquesa del Valle al Marqués de Távara<sup>2</sup>. La propia Marquesa del Valle quedó desde este momento muy vinculada a la institución por lo que no es de

---

<sup>1</sup> La fundación de la Orden de los Clérigos Menores se produjo muy pocos años antes de la fundación de esta casa, en el año 1588 (A.H.N., Clero, leg. 3.865).

<sup>2</sup> *Fundaciones de los Monasterios de Madrid*, B.N. Ms. 21.018 fols. 251-252.

Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. 2, vol. V, págs. 294-295.

Amador de los Ríos, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, t. III, págs. 143-144.

José Antonio Álvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*, pág. 136.

Ramón Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid*, págs. 233-234.

Conde de Polentinos, "Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos", *B.S.E.Ex.*, 1945, pág. 72.

extrañar que algunos años más tarde, en 1624, solicitase permiso para construir un pasadizo elevado que uniese sus casas principales, que se encontraban junto al propio convento y que constituían, según Tovar Martín, uno de los palacios más destacados del siglo XVII, con las de la comunidad<sup>3</sup>.

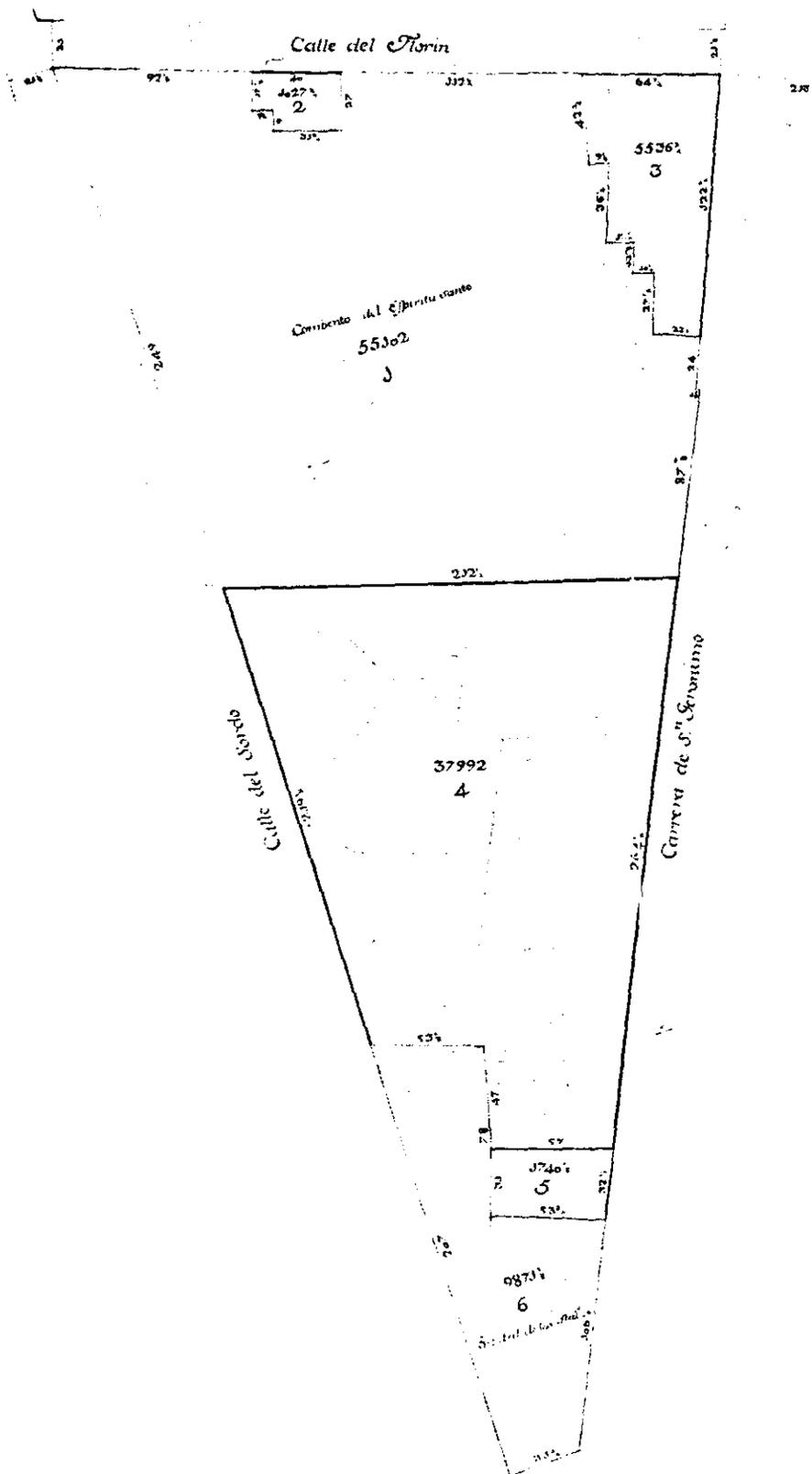
El nuevo convento se estableció, por lo tanto, en una de las vías preferentes y más nobles con las que contaba la villa. Ocupó el solar número 1 de la manzana 269 de la planimetría de Madrid, entre la Carrera de San Jerónimo y las calles del Florín y del Sordo. El solar contiguo al propio convento, el señalado con el número 4 de la misma manzana, estaba ocupado por las casas que pertenecían al Marqués de los Balbases, con el cual, como veremos más adelante, surgieron algunos problemas a lo largo de la construcción de la iglesia conventual definitiva que condicionaron en algún punto la disposición final de su fachada.

A pesar de ocupar un lugar tan destacado en la ciudad, o quizá precisamente por eso, el convento del Espíritu Santo fue uno de los muchos edificios de sus características que se destruyeron durante el siglo XIX tras un larguísimo proceso que generó una abundante documentación por los diversos problemas con los que se encontró la comunidad desde la invasión francesa hasta su desaparición definitiva.

Ya en fecha muy temprana del siglo XIX el convento estuvo desalojado durante algún tiempo lo cual favoreció el que su estado se deteriorase considerablemente y se encontrase prácticamente ruinoso.

---

<sup>3</sup> Virginia Tovar Martín, "El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII", *V. M.*, 1986, pág. 34.



Lám. 71- Planimetría de Madrid, manzana 269.

El 11 de diciembre de 1813, el encargado del cuartel de San

Jerónimo informaba al Ayuntamiento de que el ex-convento del Espíritu Santo se encontraba en estado "*bastante ruinoso y apeada su fachada muchos años hace*", con el consiguiente peligro que esto entrañaba y pedía que el Ayuntamiento tomase con rapidez la decisión que le pareciese más conveniente<sup>4</sup>. Precisamente, parte de la fachada, y en concreto la torre de la izquierda, fue derribada por orden del Arquitecto Mayor Juan de Villanueva, antes de que se iniciase la Guerra de la Independencia, para evitar los daños que se podían suceder del estado en el que se encontraba la fachada. Sin embargo, el edificio había sufrido nuevos daños y su estado se había deteriorado aún mucho más como consecuencia de que había sido ocupado por las tropas enemigas y devastado por "*el Gobierno intruso*" por lo que el arquitecto José de Aguado se vio obligado a hacer un nuevo informe sobre el estado en el que se encontraba el edificio: sin cubiertas, con las maderas podridas, con un continuo desprendimiento de trozos, con el peligro que esto suponía, por lo que recomendó que fuese derribado en su conjunto para evitar una posible desgracia<sup>5</sup>.

Como consecuencia del estado lamentable que venimos describiendo, el 13 de noviembre de 1813 se decidió la demolición definitiva del edificio conventual; a pesar de tal resolución el derribo efectivo no se llevó a cabo por lo que el propio Antonio Aguado dirigió el 4 de abril de 1814 un escrito al Ayuntamiento en el que declaraba que el estado del ex-convento era lamentable, que la fachada principal de la iglesia se estaba arruinando por momentos y que él no se hacía responsable de las desgracias que

---

<sup>4</sup> A.V., A.S.A. 1-62-4.

<sup>5</sup> *Ibidem.*

por falta de resolución pudiesen ocurrir<sup>6</sup>.

Todos los datos parecían indicar que el convento del Espíritu Santo iba a desaparecer definitivamente entonces pero parece que los religiosos volvieron a habitar su antiguo edificio durante algún tiempo. En 1815 se informa de que los Clérigos Menores del Espíritu Santo estaban realizando algunas obras de mejora y acondicionamiento en el edificio conventual. El 28 de noviembre de 1815 el Ayuntamiento pidió al arquitecto encargado de dicha obra, don Manuel de la Peña Fedura, que le enviase un plan de todo lo que se estaba realizando y se quería realizar puesto que el Ayuntamiento no tenía conocimiento de tales trabajos y no había concedido licencia para ellos<sup>7</sup>.

El Ayuntamiento consideraba indispensable para conceder la licencia de obras necesaria para que los trabajos continuasen el suprimir el atrio o lonja de la iglesia, puesto que era contrario a las reglas de policía vigentes por el espacio que quitaban al tránsito público, y el procurar que las escaleras de acceso a la iglesia no ocupasen demasiado espacio de la calle, es decir que las escaleras se encontrasen dentro del filo exterior de la fachada. Los Clérigos Menores, sin embargo, según un informe que enviaron al Ayuntamiento el 6 de diciembre de 1815, tenían como única intención con los trabajos que habían iniciado el reparar la ruina en la que se encontraba el convento para hacerlo habitable siguiendo las directrices que el propio edificio marcaba, sin introducir alteraciones o modificaciones sustanciales y, en consecuencia, solicitaron permiso para

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> A.V., A.S.A. 1-62-28.

reconstruir las torres de la fachada, una de las notas más características con las que contaba la iglesia conventual y que eran uno de los elementos que más daños había sufrido. El 26 de junio de 1815 el Ayuntamiento concedió la licencia que se le había solicitado, el 30 de junio de 1816 los planos fueron enviados y el 20 de julio se daba licencia para continuar con los trabajos, siempre y cuando se cumpliesen las condiciones establecidas, principalmente la que se refería a la supresión del atrio<sup>8</sup>.

A pesar de todas la vicisitudes por las que había atravesado el convento del Espíritu Santo y de que llegó a encontrarse como ya hemos señalado anteriormente, en un estado casi ruinoso, había conseguido levantarse de nuevo y en la orden del Gobierno Político de la provincia de Madrid que se dictó en junio de 1821 sobre los conventos que debían ser derribados y los que debían permanecer y mantenerse, el de los Clérigos Menores del Espíritu Santo se encontraba dentro de éste segundo grupo y se determinaba que en él se debían reunir los religiosos de la misma Orden del convento de Sevilla, casa que sí quedaba clausurada<sup>9</sup>.

Sin embargo, los problemas no quedaron resueltos aquí. Según Mesonero Romanos en 1823 el convento sufrió un incendio<sup>10</sup>. Con todo, los religiosos aún se vieron con fuerzas para solicitar una vez más al Ayuntamiento nuevas licencias de obras con el fin de arreglar y mejorar su dañado edificio conventual. Así el 8 de noviembre de 1826 el convento presentaba unos planos firmados por

---

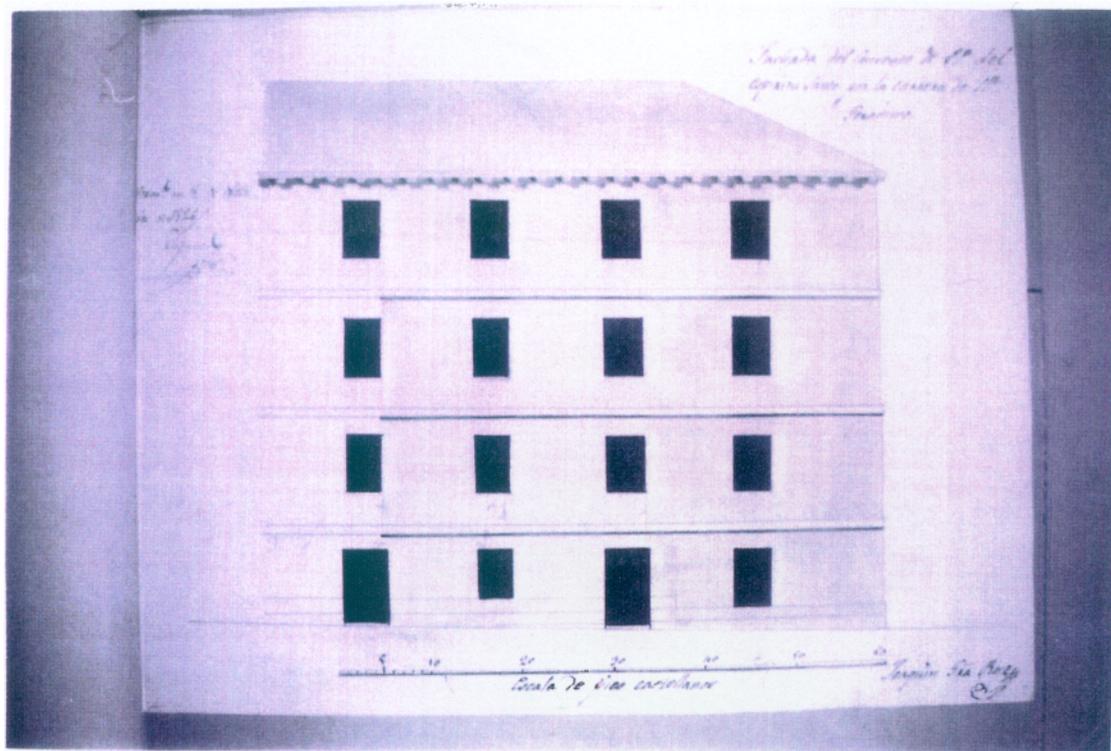
<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> A.V., A.S.A. 2-364-12.

<sup>10</sup> Ramón Mesonero Romanos, *Opus cit.*, págs. 233-234.

el arquitecto Joaquín García Rojo para reedificar dos trozos de la fachada, uno en la Carrera de San Jerónimo y otro en la de Florín, que se había derribado por su mal estado y para cubrir parte del edificio por la calle del Sordo con vuelta a Florín. La licencia se concedió el 10 de noviembre de 1826<sup>11</sup>.

Todavía en 1828 se solicitaba permiso para cubrir la zona que daba a la calle del Sordo, licencia que se concedió el 26 de febrero de 1828<sup>12</sup>.



Lám. 72- Convento del Espíritu Santo (A.V., A.S.A. 1-60-88)

A partir de entonces la vida del convento ya no iba a ser mucho más larga y pronto los religiosos se vieron obligados a abandonar su casa definitivamente. En 1834 el edificio se utilizó

<sup>11</sup> A.V., A.S.A. 1-60-88.  
A.H.N., Clero, leg. 3.864.

<sup>12</sup> A.V., A.S.A. 1-60-88.

por primera vez para celebrar las sesiones de las Cortes<sup>13</sup> transformándose, por lo tanto, el viejo edificio conventual en un improvisado Congreso de los Diputados<sup>14</sup>. En el año 1841 su estado era ruinoso por lo que se derribo y desapareció finalmente el ex-convento del Espíritu Santo con la intención de construir en su solar el Palacio del Congreso de los Diputados, del cual colocó la primera piedra la reina Isabel II el 10 de octubre de 1843<sup>15</sup>, pasando a celebrarse de manera transitoria las sesiones al Teatro de Oriente<sup>16</sup>.

#### - El proceso constructivo

El convento del Espíritu Santo contó a lo largo del siglo XVII con dos iglesias diferentes. A pesar de que la fundación se realizó, como vimos al principio, a finales del siglo XVI, la construcción de su iglesia definitiva que hoy conocemos a través de una litografía de Letre, no se llevó a cabo hasta la segunda mitad del siglo por lo que no quedó concluida hasta casi cien años después de que se hubiese establecido el convento, concretamente hasta el año 1685. Por lo tanto, lo que podemos apreciar en el plano de Texeira es la iglesia conventual inicial de la que dispusieron los religiosos durante la primera mitad del

---

<sup>13</sup> Ramón Mesonero Romanos, *Opus cit*, págs. 233-234.  
Antonio Bonet Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, pág. 56.

<sup>14</sup> A.V., A.S.A. 4-69-1.

<sup>15</sup> Ramón Mesonero Romanos, *Opus cit*, pág. 234.

<sup>16</sup> Antonio Ponz, *Opus cit*, t. 2, vol. V, 7ª carta.  
Ramón Mesonero Romanos, *Opus cit*, págs. 233-234.  
Juan Antonio Gaya Nuño, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, pág. 395.  
Antonio Bonet Correa, *Opus cit*, pág. 56.

siglo XVII y que debió construirse en los primeros años de este<sup>17</sup>. Era de características muy sencillas, sin rasgos distintivos que la destacasen al exterior, a pesar de que el propio Felipe III, en su afán por ayudar a las instituciones religiosas, solicitase el 4 de julio de 1609, como ayuda para la construcción del edificio que en esos momentos se estaba realizando, que le fuese suministrada a la fábrica madera de Aranjuez de la que el propio monarca tenía reservada para las Obras Reales<sup>18</sup> (lám. 93).

De esta primitiva iglesia prácticamente no podemos aportar datos documentales que nos aclaren sus características y peculiaridades espaciales y arquitectónicas. La única información que al respecto tenemos es ya del año 1649, fecha en la que se le encarga al maestro de obras Juan Beloso que realice algunos reparos en esta primitiva iglesia, concretamente en una "boveda" destinada a enterramientos que se encontraba en muy mal estado y corría el riesgo de derrumbarse<sup>19</sup>; las trazas y condiciones para la obra fueron firmadas por el propio Beloso y por el hermano arquitecto de la Orden de los Clérigos Menores Juan Ramírez los días 26 y 29 de enero del año 1649<sup>20</sup>. Este dato nos

---

<sup>17</sup> Antonio Bonet Correa, *Opus cit*, pág. 56.

<sup>18</sup> A.G.P., Cédulas Reales, t. XI, fol. 59.

<sup>19</sup> Sabemos que los religiosos cuando contrataron a Beloso ya le conocían puesto que el 19 de agosto del año 1648 le otorgaron un poder para que cobrase un censo que tenían unas casas que se encontraban junto al convento, cobro que efectivamente realizó (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 8.423, fol. 771, poder otorgado ante Francisco Pulido y P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 4.922, fol. 144, carta de pago otorgada el 26 de octubre de 1648 por Juan Beloso a favor de Juan Francisco Balbín por haber cobrado el dicho censo, escribanía de Juan de Jerez).

<sup>20</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 8.423, fols. 679-683<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Pulido (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 77).

hace sospechar que la primera construcción de la iglesia fue, como en tantas otras ocasiones, un mero trabajo de adaptación y acondicionamiento de las casas previas en las que se instaló la comunidad con el fin de poder trasladar a ella cuanto antes el Santísimo, cosa que ocurrió, según Álvarez y Baena, el 20 de enero del año 1599, y poder iniciar así una vida conventual plena<sup>21</sup>; por otra parte, los materiales y la construcción no debían ser de muy buena calidad, o la casa era ya muy antigua cuando se establecieron en ella los religiosos puesto que, menos de cuarenta años después de haberse concluido los trabajos de acondicionamiento, no es que se encontrase vieja y con necesidad de reparos, sino que ciertas partes del edificio amenazaban con derrumbarse.

Estos primeros reparos y "parches" que trataban de solucionar la decadencia en la que se encontraba el edificio, pronto serían insuficientes por lo que, no mucho después de que Texeira publicase su plano de la villa en el año 1656, se puso en marcha un proyecto total de transformación y construcción de una nueva iglesia conventual iniciándose así otra fase distinta en la historia constructiva del edificio.

La primera noticia que tenemos sobre el proceso constructivo de la iglesia conventual en esta nueva fase de su historia es del 4 de diciembre de 1660; el maestro de cantería José Sopena se comprometió con el convento de Clérigos Menores a que labraría toda la pedrería de sillería que la fábrica de la iglesia nueva que el convento "*esta para hacer y labrar*" pudiese necesitar, todo ello según la traza "*que está echa firmada*" por el propio

---

<sup>21</sup> José Antonio Álvarez y Baena, *Opus cit*, pág. 136.

Sopeña y por el padre Luis Rebelo, prepósito del convento<sup>22</sup>.

Sobre José Sopeña son pocos los datos que podemos aportar pero parece que perteneció a una familia en la que varios de sus miembros se dedicaron al oficio de la cantería<sup>23</sup>. Cuando asegura al hacerse cargo de la obra que la traza la habían firmado el prepósito de convento y él mismo, no significa que él fuese el autor del proyecto de la iglesia en su conjunto, sino de lo que se refería concretamente a la sillería<sup>24</sup>.

En el año 1666 tenemos nuevas noticias documentales sobre los trabajos que se llevaban a cabo en la nueva fábrica. El convento solicitó al Ayuntamiento que se le concediese una licencia para meter un poco más en la calle, en relación con lo que lo estaba en el edificio original, la fachada de la iglesia nueva que se estaba fabricando puesto que, "*aviéndose consultado con los maestros de obra de mas credito de esta corte*", se había llegado a la conclusión de que "*para que salga con toda perfeccion y ermosura segun las leyes de arquitectura se necesita que las dos torres que lleva la fachada en los extremos salgan dos pies a la calle y la area entre torre y torre salga solo un pie*", solución que según el convento no supondría ningún

---

<sup>22</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 8.425, fols. 507-509<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Pulido (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 78).

<sup>23</sup> Quizá merezca destacar en la actividad del propio José Sopeña, junto con Juan Sopeña, su participación en el año 1661 en la obra del claustro del convento de los Trinitarios Calzados de Madrid (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 8.425, fol. 561, escribanía de Francisco Pulido).

<sup>24</sup> Aunque este no es el caso, tampoco debe olvidarse a este respecto que en muchas ocasiones cuando un maestro de obras dice que firma una traza junto con la persona que le contrata para hacer la fábrica, no significa que él sea su autor, sino que la ha visto y que mediante la firma se compromete a seguirla y cumplirla en todos sus extremos.

perjuicio para la calle por ser esta de proporciones muy anchas, no hay que olvidar que la fachada de la iglesia se abría a la propia Carrera de San Jerónimo. El Marqués de los Balbases, propietario por entonces, como vimos, de la casa que se encontraba junto al convento, en las que *"vive el Duque de Cordova"*, solicitó, sin embargo, que no se concediese esta licencia por *"el daño grave que ha de causar a dichas casas haciendo esquinazo y quitandoles las bistas y todo lo que mira hacia el retiro y fealdad que a de causar"*. Finalmente, el convento accedió a tirar a cordel su nueva iglesia sin quitar *"vista alguna"*, es decir, metiéndose y retranqueando ligeramente la fachada como estaba en la antigua iglesia, puesto que esto era conveniente para *"adorno"* de la calle y para evitar al mismo tiempo el entrar en pleitos con el señor Marqués<sup>25</sup>.

Una vez solventados los problemas referentes a cual debía ser la alineación de la fachada de la nueva iglesia, los trabajos debieron continuar sin muchos más problemas pero con otro maestro de cantería. Aunque no hemos podido documentarlo, posiblemente por estas fechas murió Sopeña por lo que el convento se vio obligado a firmar nuevas escrituras con otro maestro, Miguel Martínez.

El 12 de octubre de 1667 Miguel Martínez se obligó a hacer *"el pedazo de cantería de la fachada de la yglesia del convento del espíritu santo...conforme a la traça planta y alzado que esta echo para dicha obra y se obliga a dar acabada dicha obra para*

---

<sup>25</sup> A.V., A.S.A. 1-194-11.

*el día de San Andres que viene de este presente año de la fecha*<sup>26</sup>. No sabemos con exactitud si la obra que se especificaba en la escritura estaba completamente terminada para el día de San Andrés, el 30 de noviembre, pero tres meses y medio después de esta fecha, el 13 de marzo de 1668, Miguel Martínez entregaba carta de pago de 1.139 reales de vellón al convento del Espíritu Santo con los que se daba por enteramente pagado por "*la obra de cantería que yço en la fachada de la yglesia nueva que dicho convento esta haciendo*"<sup>27</sup>.

A pesar de los trabajos realizados, la obra no estaba completamente terminada todavía, como indica la propia frase que de la carta de pago y finiquito de Miguel Martínez acabamos de citar: la fachada de la iglesia del convento todavía se "*esta haciendo*", y por ello no es de extrañar que el 21 de junio de 1668 el convento del Espíritu Santo, en su afán por proseguir con los trabajos y por facilitarse en la medida de lo posible el acceso a los materiales que necesitaba para la obra al menor coste posible, gestionase y consiguiese una licencia para llevarse algunas piedras de los machones que se habían deshecho en la iglesia del convento de Nuestra Señora de Portaceli y San Felipe Neri, también de Clérigos Menores, para ponerlas y reutilizarlas en la fábrica de la iglesia nueva del Espíritu Santo<sup>28</sup>.

Como consecuencia de todos estos acontecimientos y tras esos

---

<sup>26</sup> A.H.P.M., Pº Nº 8.679, fols. 21-22<sup>v</sup>, escribanía de Diego Bustos (apéndice documental, documento nº 79).

<sup>27</sup> A.H.P.M., Pº Nº 8.679, fol. 85, escribanía de Diego de Bustos (apéndice documental, documento nº 80).

<sup>28</sup> A.H.N., Códices 1.254 B, fol. 128.

primeros trabajos ya finalizados, el 7 de julio de 1668 el mismo maestro de cantería Miguel Martínez firmó una nueva escritura con el convento para realizar en esta ocasión dos cuerpos de la misma fachada de la iglesia. Se establecen las condiciones con las que se debía realizar la obra y en concreto se señala el trabajo de las pilastras, dovelas, esquinas, impostas, cornisas y demás remates, todo ello en piedra, es decir, todas las molduras y elementos de remate de la construcción, lo cual nos hace suponer que el resto, como solía ser habitual en la época, era de ladrillo consiguiendo ese bicromatismo tan característico de la arquitectura barroca madrileña. En las propias condiciones se estableció que una vez concluidos los trabajos, los encargados de medir y tasar lo realizado serían el hermano José de Valdemoro y el propio Miguel Martínez sin necesidad de nombrar para que llevase a cabo este trabajo a otro maestro de obras o cantero, el procedimiento más habitual en la época<sup>29</sup>; tal circunstancia nos hace pensar que los Clérigos Menores del Espíritu Santo habían quedado completamente satisfechos de los primeros trabajos que Miguel Martínez había realizado para ellos y que tenían en él plena confianza. Sin embargo, a pesar de todas estas especificaciones y datos que nos aporta dicha escritura en ningún momento se hace referencia al autor de las trazas sobre las que el maestro debía trabajar; parece muy probable que continuase con las pautas que le venían dadas por la obra que había hecho antes que él Sopena pero, como ya indicamos más arriba no parece probable que el proyecto general de la iglesia conventual se deba

---

<sup>29</sup> A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 8.679, fols. 93-95, escribanía de Diego Bustos (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 81).

a un maestro de cantería.

Muy posiblemente los problemas económicos hicieron que los trabajos se fuesen retrasando y aplazando puesto que desde estas últimas intervenciones que hemos señalado hasta los años 80 del siglo no he podido encontrar datos que me permitan asegurar que existía una actividad arquitectónica en el convento. De hecho, el 4 de mayo del año 1684, el propio convento y el Marqués de los Balbases declararon que "*haviendo muchos años que se empeço la fabrica de la yglesia nueva del dicho combento*", se había gastado mucho dinero en sus obras, a pesar de lo cual no se había podido terminar el cuerpo de la iglesia, por lo que no se podía usar ni se había podido trasladar el Santísimo hasta ella. El convento en estos momentos estaba atravesando, debido a la "*estrechez de los tiempos*", unos momentos muy difíciles por lo que no contaba con el dinero necesario para poder concluir la fábrica<sup>30</sup>. Ante esta situación la decisión que se adoptó fue la de vender cinco tribunas en el lado del Evangelio de la futura iglesia con lo que recaudar dinero para continuar la fábrica y ponerla definitivamente fin. El 27 de abril de 1684 consiguieron la licencia de los superiores para tal venta. El comprador fue el propio Marqués de los Balbases cuyas casas, como hemos visto en diversas ocasiones, lindaban con el convento y que, por lo tanto, se podía ver beneficiado con la terminación del mismo y el disfrute de sus tribunas para asistir a cuantos acontecimientos religiosos en él se oficiasen. Con este fin y con la intención

---

<sup>30</sup> Ya en el año 1681 la reina concedió una limosna de 200 ducados de vellón al convento ante "*la suma nezesidad con que se hallaba*" (A.G.P., Administrativa, Corporaciones religiosas, leg. 384).

de que el dinero fuese aplicado a la obra de la iglesia y a ninguna otra cosa, pagó un total de 80.000 reales de plata. Las condiciones que se establecieron para la ejecución de las cinco tribunas nos dan algunos datos sobre como debía ser el interior de la iglesia: las tribunas se debían establecer sobre la cornisa que rodeaba a la iglesia "*que esta sobre las capillas*", cuatro de ellas en el propio cuerpo de la iglesia y una en el crucero, frente al altar colateral del lado del evangelio; las cinco debían tener balcones de hierro volados.

Según la escritura firmada con el Marqués, con este nuevo aporte económico la iglesia debía estar terminada en toda perfección para el 1 de noviembre del año 1685, fecha que se fijó para el traslado definitivo del Santísimo al nuevo templo<sup>31</sup>.

Los plazos establecidos para la obra debieron cumplirse puesto que en el mes de septiembre del año 1685 se hace una última paga al Maestro de obras Juan de Corpa que debió ser, en consecuencia, el maestro al que se le encargó su ejecución, aunque no podemos afirmar rotundamente que fuese él el autor de las trazas, mucho menos al tratarse de un edificio comenzado mucho tiempo antes y del que, por lo tanto, debían existir ya unas trazas generales que marcasen cómo debía seguirse con la fábrica<sup>32</sup>.

Juan de Corpa, natural de la madrileña villa de Colmenar de Oreja, sabemos, a través de lo que declaró en su testamento, que fue discípulo y colaborador del maestro de obras agustino fray

---

<sup>31</sup> A.H.P.M., Pº Nº 9.869, fols. 375-384<sup>v</sup>, escribanía de Andrés Caltañazor (apéndice documental, documento nº 82).

<sup>32</sup> A.H.N., Clero, libro 19.323 (apéndice documental, documento nº 83).

Lorenzo de San Nicolás, por lo que debía tener importantes conocimientos sobre construcción. Posiblemente consecuencia de esta relación con el maestro agustino fue el que trabajase en los años 70 del siglo en el convento de las Benedictinas de San Plácido<sup>33</sup>. Su labor fue muy abundante durante la segunda mitad del siglo interviniendo en multitud de tasaciones y realizando trabajos y reparos en gran cantidad de casas particulares que no presentaban grandes dificultades arquitectónicas; sin embargo, no parece, por la documentación que hemos podido localizar y consultar en relación a su actividad profesional, que trazase obras de importancia o con un carácter artístico sobresaliente que nos puedan hacer pensar en una actividad que vaya más allá del útil y eficaz maestro de obras que sabe resolver los problemas que se plantean y llevar sin dificultad a delante los trabajos que se le encomendaban<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Virginia Tovar Martín publicó en *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 377-379, algunos datos relevantes sobre la vida y la actividad profesional de Juan de Corpa.

<sup>34</sup> Hemos podido localizar algunas intervenciones de Juan de Corpa a lo largo del último tercio del siglo XVII que ponen de manifiesto estas características de su labor que destacamos en el texto: A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.992, fol. 758, don Pedro Guerra de Socampo declaró en su testamento otorgado en 1672 que Juan de Corpa había sido el encargado de hacer las casas que poseía en la calle de los relatores; A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.490, fol. 349, en 1672 Corpa se encarga de una obra en una bodega que se encontraba en la calle de San Miguel; A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.632, fol. 18, declaración que hizo Juan de Corpa el 19 de abril de 1673 sobre la tasación de unas casas en la calle del Carmen que pertenecieron a Domingo López, fol. 37, escritura por la que se comprometió el 16 de junio de 1673 a hacer las casas de don Luis de Cerdeño; A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 12.102, fol. 30, carta de pago que otorga Juan de Corpa en 1674 por unas obras en las casas de la Hermandad de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> del Refugio, medianeras a las que en la Carrera de San Jerónimo tenía don Pedro Gil de Alfaro y de las cuales fue también tasador, junto al propio Corpa, Juan Barbero; A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.632, fols. 383 y 494, cartas de pago de Juan de Corpa a favor de la Hermandad de Nuestra Señora del Refugio;

Con posterioridad a la realización de la propia iglesia conventual que habían quedado definitivamente terminadas, se hicieron otras obras de carácter menor aunque de gran interés que, si hubiesen llegado a concluirse, habrían transformado de una manera importante el interior de la iglesia o, al menos, habría dado lugar, en el caso concreto que a continuación vamos a tratar, a un espacio interior independiente y muy destacable por su carácter centralizado. Nos estamos refiriendo al proyecto que se realizó, e incluso se empezó en parte, para la construcción de una capilla dedicada a Santa Teresa<sup>35</sup>.

La capilla era la sede de la Congregación de Santa Teresa de Jesús que se había fundado en el convento de Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo bajo la protección del propio

---

A.H.P.M., Pº Nº 11.632, fols. 465, 549, 573 y 585 cartas de pago por diversas obras y reparos en casas particulares durante los años 1676 y 1677; A.H.P.M., Pº Nº 9.847, fol. 674, carta de pago que otorga Juan de Corpa en 1677 por el trabajo que había realizado en unas casas en la Puerta de la Vega que pertenecían a la condesa de Benavente; A.H.P.M., Pº Nº 9.876, fol. 307, Juan de Corpa se encargó en 1687 de la tasación de unas casas en la calle de San Roque; A.H.P.M., Pº Nº 9.883, fol. 1238, en 1690 Corpa otorgó carta de pago a favor de la Marquesa de Malper por haber cobrado las obras que había hecho en unas casas que la dicha Marquesa tenía en la calle del Sordo; A.H.P.M., Pº Nº 12.260, el 26 de enero de 1695 Corpa realizó la tasación de unas casas que se encontraban en la calle del Obispo; A.H.P.M., Pº Nº 10.280, fol. 85, en 1695 Juan de Corpa tasa unas casas en la calle Alta de Fuencarral.

<sup>35</sup> Beatriz Blasco Esquivias publicó en 1994 un artículo titulado "Pervivencia del esquema de la planta central en la arquitectura barroca madrileña. La capilla de Santa Teresa", *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, págs. 489-500, en el que trata sobre las vicisitudes por las que atravesó esta capilla centrándose especialmente en el diseño que para ella realizó Teodoro Ardemans y que se conserva en el Museo Municipal de Madrid.

monarca Carlos II el 13 de julio de 1682<sup>36</sup>. En un primer momento se establecieron en el propio convento de San Hermenegildo pero el local del que disponían allí era muy pequeño e incómodo y debido a que no consiguieron llegar a un acuerdo con los carmelitas para ampliar ese espacio, el 15 de marzo del año 1689 la junta de la congregación decidió mudarse a un lugar más apropiado y en el que pudiesen encontrar la extensión que les era precisa para desarrollar todas sus actividades. Este nuevo lugar fue el convento del Espíritu Santo que los aceptó y acogió de muy buen grado pues no hay que olvidar que la Orden de los Clérigos Menores tuvo desde muy pronto una importante relación con la de los Carmelitas, como ocurrió con muchas de las nuevas órdenes y ramas de reformados que surgieron desde finales del siglo XVI y que tomaron a la Reforma llevada a cabo por Santa Teresa y a la propia Santa como modelo a seguir<sup>37</sup>. El convento del Espíritu Santo se comprometió a proporcionarle a la congregación una capilla digna y apropiada para que pudiesen colocar en ella la imagen de la Santa que veneraban, además de otras dependencias para todo aquello que pudiesen necesitar<sup>38</sup>. Concretamente establecieron que la congregación construiría su nueva capilla en el lado de la Epístola del crucero de la iglesia conventual, al igual que una sacristía y una sala de juntas para la comunidad; con tal fin el convento del Espíritu Santo vendería

---

<sup>36</sup> Beatriz Blasco Esquivias, *Opus cit*, pág. 490 (A.H.P.M., PO Nº 11.544, fols. 1055-1057, escribanía de Juan Mazón de Benavides).

<sup>37</sup> Fray Alonso de la Madre de Dios, *Exaltación del amor de la cruz*, pág. 40.

<sup>38</sup> A.H.P.M., PO Nº 11.544, fols. 1057<sup>v</sup>-1059, escribanía de Juan Mazón de Benavides.

a la congregación el sitio necesario para ello<sup>39</sup>.

Para que se pudiesen iniciar en el menor tiempo posible las obras de la capilla, la congregación nombró el 10 de diciembre de 1691 al maestro de obras José de Arroyo, que por esos años y según se declara poco después, contaba con una edad de unos 37 años, para que midiese y tasase el sitio que el convento les vendía para dicho fin, mientras que por su parte el convento encomendaba la dicha labor de tasación al padre José de Valdemoro, religioso del convento y maestro de obras de edad de 64 años, para que se pusiese de acuerdo con Arroyo<sup>40</sup>. La tasación fue realizada y escriturada por ambos maestros de obras el 12 de marzo de 1692 y en ella se fijaron las medidas que se debían seguir<sup>41</sup>. El sitio necesario para la construcción se vendió por un precio de 27.317 reales y medio de vellón y el 18 de marzo de 1692 el convento entregó carta de pago a favor de la congregación por el precio que había quedado fijado<sup>42</sup>.

La declaración de José de Arroyo sobre su edad en el año 1691, 37 años, es interesante destacarla puesto que viene a corroborar y a documentar que existen dos maestros con el mismo nombre que de forma general se han venido considerando en la

---

<sup>39</sup> A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 11.544, fols. 1060<sup>v</sup>-1070<sup>v</sup>, escribanía de Juan Mazón de Benavides.

<sup>40</sup> A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 11.545, fols. 159-160 y 62<sup>v</sup>, escribanía de Juan Mazón de Benavides.

<sup>41</sup> Beatriz Blasco Esquivias, *Opus cit*, pág. 494 (A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 11.545, fols. 161-162<sup>v</sup>, escribanía de Juan Mazón de Benavides).

<sup>42</sup> A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 11.545, fols. 153-158<sup>v</sup>, escribanía de Juan Mazón de Benavides.

bibliografía como si fuesen una sola persona<sup>43</sup>. Si en 1691 José de Arroyo tenía aproximadamente 37 años, su fecha de nacimiento hay que situarla en torno a 1654, sin embargo, se suele citar como fecha del comienzo de su labor arquitectónica el año 1650 aproximadamente, momento en el que se piensa que empezó a colaborar como aparejador con el arquitecto Pedro de la Torre, extremo que claramente resulta imposible<sup>44</sup>. Existe un homónimo, un José de Arroyo "el Mayor", padre del también José de Arroyo, y que así mismo era maestro de obras<sup>45</sup>. Ambos firman de manera diferente y, por lo tanto, se les puede distinguir; mientras que el padre firma habitualmente "Josef de Arroyo" y el apellido debajo del nombre, el hijo firma en una sola línea y "Joseph de Arroio".

The image shows two handwritten signatures side-by-side. The signature on the left is more compact and appears to be 'Josef de Arroyo' with the name on one line and the surname below. The signature on the right is more elaborate and cursive, appearing to be 'Joseph de Arroio' written in a single line.

Lám. 73- Firmas de José de Arroyo padre e hijo.

---

<sup>43</sup> La primera referencia sobre la posible existencia de dos personalidades, padre e hijo, la encontramos en el artículo de Jesús María Parrada del Olmo, "Precisiones sobre el ensamblador José de Arroyo", *B.S.A.A.V.*, t. LIV, 1988, págs. 430-436.

<sup>44</sup> Virginia Tovar Martín, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *A.E.A.*, nº 183, 1973. fol. 284 y 292-293 y *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, fol. 337.

<sup>45</sup> *A.H.P.M.*, PO Nº 10.270, fol. 435, escribanía de Pedro Merino.

Lo importante de que existan dos maestros de obras llamados José de Arroyo es que esos primeros trabajos retablísticos que se le atribuían en colaboración con Pedro de la Torre pudieron deberse a José de Arroyo el "Mayor", pero desde luego nunca al hijo. Años después, cuando José de Arroyo hijo tuvo edad suficiente, ambos trabajaron juntos en algunas obras<sup>46</sup> hasta la muerte del padre ocurrida en el año 1679<sup>47</sup>. A partir de entonces

---

<sup>46</sup> De entre las pocas obras que se pueden documentar como propias de José de Arroyo padre, a parte de las colaboraciones como aparejador de Pedro de la Torre, está la obra de un molino en el año 1673 en la villa de Mejorada que pertenecía al convento de Mercedarios Descalzos de Madrid (A.H.P.M., Pº Nº 10.993, fols. 27-28, 78-81<sup>v</sup> y 243-243<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Martínez de la Serna). Se ha documentado también su presencia en Tordesillas, Valladolid y Segovia (Jesús Mª Parrada del Olmo, *Opus cit*, págs. 431-435).

En colaboración con su hijo, hemos podido documentar la obligación que ambos firmaron para hacer el Molino del Soto de Negralejo que pertenecía al Marqués de Mejorada, en el término de la villa de Rivas, el 6 de agosto de 1678 (A.H.P.M., Pº Nº 10.270, fols. 435-439<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino); la obra estaba sin terminar cuando José de Arroyo el Mayor murió por lo que fue su hijo, el 28 de enero de 1680, el que firmó la carta de pago y el ajustamiento de cuentas con el Marqués de Mejorada como heredero de su padre y como curador de sus hermanos Tomás, Teresa, Isabel y Gracia, todavía menores (A.H.P.M., Pº Nº 10.060, fol. 337, escribanía de Pedro Pérez Ortiz).

Parece probable también que la obra de la iglesia del convento de la Merced de la Villa de Huete, documentada por Darío Marassa Pablos, "José de Arroyo en Huete: la iglesia del convento de la Merced", *Cuenca*, 1986, págs. 49-64, fuese obra del padre puesto que entre 1668 y 1671, fechas entre las que se construyó, el menor de los Arroyo debía tener entre 14 y 17 años aproximadamente por lo que parece más probable que fuese su padre el que se encargase de una obra de tanta envergadura.

<sup>47</sup> José de Arroyo el Mayor testó ante el escribano Cristóbal Jiménez de la villa de Junquillos, villa en la que Arroyo tenía arrendadas unas tierras (Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 339); en él dejó como herederos a sus seis hijos, José, María, Tomás, Teresa, Isabel y Gracia. José de Arroyo, el mayor de todos ellos, se convirtió en el depositario de los bienes que quedaron por la muerte de su padre y como curador de las personas y bienes de sus hermanos menores desde el día 13 de diciembre de 1679 (A.H.P.M., Pº Nº 10.060, fols. 337 y ss. y 341, escribanía de Pedro Pérez Ortiz).

José de Arroyo trabaja ya solo y por su cuenta hasta su muerte 16 años después, el 20 de enero de 1695<sup>48</sup>.

Volviendo a las obras de la nueva Capilla de Santa Teresa, una vez comprado el terreno, los trabajos no se iniciaron inmediatamente, en parte por la falta de recursos con los que, una vez más, se encontraba la Comunidad.

Tras la medida y tasación del lugar en el que se iba a construir, se pregonó la obra para que distintos maestros y arquitectos diesen sus proyectos y plantas para la nueva capilla y oficinas correspondientes y de entre todas ellas la congregación elegiría la que más le conviniese, "*la mas dezente, ostentossa y correspondiente al grade animo y fervoroso celo con que se quería aplicar a quanto fuese capaz de la maior suntuosidad y adorno de dicha capilla sin embargo de no tener por entonces tan grandes medios como necesitava tan grande devocion*"<sup>49</sup>. Finalmente, tras revisar las trazas disponibles, el 11 de noviembre de 1693 los encargados de la congregación para la construcción de la capilla de Santa Teresa decidieron que la traza más apropiada era la presentada por el "*Maestro Arquitecto de Su Magestad*" José de Arroyo<sup>50</sup> y se fijaron las condiciones para su ejecución en los primeros días del mes de diciembre<sup>51</sup>. El 11 de enero de 1694 José de Arroyo firmó una carta de pago por

---

<sup>48</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 340.

<sup>49</sup> Beatriz Blasco Esquivias, *Opus cit*, págs. 490-491 (A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 11.546, fols. 458-458<sup>v</sup>, escribanía de Juan Mazón de Benavides).

<sup>50</sup> *Ibidem* (A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 11.546, fols. 468-469, escribanía de Juan Mazón de Benavides).

<sup>51</sup> A.H.P.M., PO N<sup>o</sup> 11.546, fols. 460-467<sup>v</sup>, escribanía de Juan Mazón de Benavides.

valor de 30.000 reales de vellón a favor de la congregación para "empezar la capilla que se estaba haciendo a la Santa Madre en la yglesia del dicho convento...la qual ya tiene empezada devajo de las condiciones expresadas"<sup>52</sup> y tres días más tarde, el 14 de enero de 1694, José de Arroyo firmó un acuerdo personal con Teodoro de Ardemans para compartir la realización y ejecución de la Capilla de Santa Teresa según las condiciones que habían quedado estipuladas y compartiéndolo todo entre ambos a medias<sup>53</sup>. El propio Ardemans había participado en el concurso que se había convocado para determinar las trazas que debían seguirse para la construcción de la capilla pero su proyecto, cuyo dibujo se conserva en el Museo Municipal de Madrid, fue rechazado en beneficio del de José de Arroyo por lo que, en un momento en el que su carrera estaba comenzando, no tuvo inconveniente en colaborar con el maestro madrileño elegido<sup>54</sup>.

Como en tantas otras ocasiones, y a pesar de ser un trabajo de mucha menor envergadura, las obras se retrasaron y finalmente

---

<sup>52</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.547, fols. 25-25<sup>v</sup>, escribanía de Juan Mazón de Benavides.

<sup>53</sup> Beatriz Blasco Esquivias, *Opus cit*, pág. 491 (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.547, fols. 34-37, escribanía de Juan Mazón de Benavides).

<sup>54</sup> El dibujo ya era conocido y había sido expuesto en diversas ocasiones pero se solía atribuir a la etapa final de la obra de Ardemans y a otros proyectos del mismo. Beatriz Blasco Esquivias en su ya mencionado artículo, págs. 491-493, ha podido fijar que se trata del proyecto que Ardemans presentó en el concurso para la capilla de Santa Teresa del convento del Espíritu Santo, proyecto que, al igual que el de José de Arroyo, era de planta central.

En la exposición *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la B.N.*, 1991, págs. 42-43, se expuso el dibujo de Ardemans para la capilla que se conserva en la Biblioteca Nacional y que en este caso aparece en el lado derecho la firma y rubrica del autor "Teodoro Ardemans" (papel verjurado: pluma, aguada gris, azul y carmín, toques dorados, 955 x 405 mm).

nunca se llegaron a realizar por lo que desconocemos exactamente en qué consistía el proyecto de Arroyo, aunque sabemos que se trataba de una estructura de planta central. La muerte de José de Arroyo el 20 de enero de 1695 fue un elemento más que contribuyó a que la capilla de Santa Teresa nunca llegase a construirse. En su testamento dejó como uno de sus albaceas al propio Teodoro de Ardemans, lo cual nos hace pensar que entre ambos existía una relación que iba más allá de la mera colaboración profesional<sup>55</sup>. Antes de morir, el 30 de noviembre de 1694, José de Arroyo elaboró un inventario de todo aquello que se le está debiendo y, entre otras muchas partidas, señaló que por los trabajos realizados en Santa Teresa se le debían 15.000 reales según el ajuste de cuentas y precios que tenía Teodoro de Ardemans pero declaraba, al mismo tiempo, que era su voluntad que se ayudase a la Congregación de Santa Teresa con 2.000 reales para sus gastos<sup>56</sup>.

Ante la nueva situación planteada por la muerte del maestro de obras, sus herederos no quisieron hacerse cargo de ella (solución que, por otra parte, tampoco era la deseada por la congregación) por lo que se acordó tasar lo construido hasta ese momento que debía ser todavía muy poco, y dar satisfacción a los herederos de lo que se les estuviese debiendo. En consecuencia,

---

<sup>55</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 340; el 16 de enero de 1695 Arroyo otorgó a su segunda mujer, doña Juana de Saavedra, y a Juan de los Ríos un poder para testar (A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 12.260, sin fol., escribanía de Miguel Álvarez de Sierra). Doña Juana Saavedra murió pocos días después, el 14 de marzo del mismo año, por lo que tuvo que ser Juan de los Ríos el que otorgase el testamento de Arroyo el 27 de marzo de 1695 (A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 12.260, sin fol., escribanía de Miguel Álvarez de Sierra).

<sup>56</sup> A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 12.260, s.f, 30 de noviembre de 1694, escribanía de Miguel Álvarez de Sierra.

la comunidad buscó un nuevo maestro que se hiciese cargo de la capilla y el 14 de abril de 1695 firmaron una nueva escritura por la que quedaba desde entonces la obra a cargo de Teodoro Ardemans que, lógicamente, era el que mejor conocía el proyecto y la marcha de los trabajos, y que se asoció para su ejecución a su vez, como años antes lo había hecho el propio Arroyo, con el maestro arquitecto Juan de Pineda<sup>57</sup>. Esta nueva asociación, sin embargo, no resolvería tampoco los problemas económicos con los que se encontraba la congregación por lo que las obras se volvieron a paralizar, y en esta ocasión definitivamente, en torno a 1699. Cuando Pineda otorgó su testamento en el año 1705 todavía tenía cuentas pendientes con Ardemans por los pocos trabajos realizados en la frustrada capilla<sup>58</sup>:

*"Asi mismo declaro tengo cuenta pendiente con Theodoro Ardemanus maestro mayor en orden a la obra que me encargo hiciese en la capilla de Santa Theresa del convento del Espiritu Santo de esta corte que por haver zesado esta obra de siete años a esta parte no se han ajustado las quentas las quales quedan entre mis papeles las quales quiero y es mi voluntad se ajusten y se cobre lo que se me estubiere deviendo de ella y asi declaro que en dicha obra tambien tubo parte el padre Joseph Valdemoro religioso del mismo combento y asi lo declaro para que siempre conste y*

---

<sup>57</sup> Beatriz Blasco Esquivias, *Opus cit*, pág. 497 (A.H.P.M., PO Nº 11.548, fols. 207-212<sup>v</sup>, escribanía de Juan Mazón de Benavides).

<sup>58</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 381.

*descargo de mi conciencia*<sup>59</sup>.

Sobre la participación del fraile arquitecto José de Valdemoro no podemos precisar con exactitud de qué trabajos se encargó en la capilla de Santa Teresa pero teniendo en cuenta que vivía en el propio convento del Espíritu Santo, que ya había intervenido en las obras del convento tasando las que se llevaron a cabo a finales de los años 60 y que también había sido el encargado por parte del convento en 1691 de tasar el solar en el que se iba a establecer la congregación, es posible que su intervención fuese fundamentalmente de asesoramiento y supervisión de lo que se iba realizando desde la etapa en la que estaba encargado de la capilla José de Arroyo.

De una manera o de otra, en 1725 los problemas de ajustes de cuentas entre Ardemans, los herederos de Arroyo, los de Pineda y el propio convento del Espíritu Santo persistían<sup>60</sup>. Finalmente fue Ardemans el que resolvió zanjar el asunto perdonando las deudas a todas las partes a cambio de que el convento celebrase unas misas perpetuas por él y por su mujer<sup>61</sup>.

A partir de éste momento en el que se decide poner fin al proyecto de la capilla de Santa Teresa se puede decir que el convento del Espíritu Santo estaba terminado. En el siglo XVIII hemos podido documentar algunas otras obras en el convento y en

---

<sup>59</sup> A.H.P.M., PO Nº 12.625, fol. 934, escribanía de Francisco de Villalba Guijarro.

<sup>60</sup> Beatriz Blasco Esquivias, *Opus cit*, pág. 486.

<sup>61</sup> José Luis Barrio Moya, "Noticias y documentos sobre el arquitecto madrileño Teodoro Ardemans", *Academia*, nº 58, 1984, págs. 195-221.

Beatriz Blasco Esquivias, *Opus cit*, pág. 497.

la iglesia, parte de nueva planta pero en su mayoría reparos en el propio edificio del XVII, por lo que en lo sustancial no se modificó su aspecto ni las características que presentaba el convento que los Clérigos Menores tenían dedicado al Espíritu Santo en Madrid<sup>62</sup>.

#### - La iglesia del convento del Espíritu Santo

El convento del Espíritu Santo lo conocemos fundamentalmente, además de a través de los datos que nos aporta la documentación que hemos analizado en las páginas anteriores, a través de una litografía del siglo XIX y de comentarios, en ocasiones contradictorios, de distintos autores que conocieron el antiguo edificio conventual y que se ocuparon de la arquitectura madrileña. Así, según Álvarez y Baena, la iglesia *"era capaz y adornada en preciosas reliquias y otras alhajas"*<sup>63</sup>, pero para Ponz *"en la iglesia que es bastante grande apenas hay nada que ver en cuanto a arquitectura sino cosas extrañas"*<sup>64</sup>, para Velasco Zazo *"¡Oh, el convento del Espíritu Santo! Mucho nombre, mucho relumbrón y apenas nada...un convento más...sin ningún mérito artístico, sin tradición, sin historia...total un*

---

<sup>62</sup> El convento decide construir en un solar que tenía en la calle del Sordo, a la espalda del propio convento, más habitaciones según la planta y traza que para ello dio en 1766 el maestro arquitecto José Serrano y según la tira de cuerdas que por encargo del Ayuntamiento hizo el alarife Francisco Rodríguez (A.V., A.S.A. 1-44-85).

Francisco Álvarez, profesor de Arquitectura, reconoció el convento en el año 1784 con el fin de comprobar las obras que eran necesarias en los dos claustros con los que contaba (A.H.N., Clero, leg. 3.864).

<sup>63</sup> José Antonio Álvarez y Baena, *Opus cit*, pág. 136.

<sup>64</sup> Antonio Ponz, *Opus cit*, t. 2, vol. V, pág. 295.

*convento más un convento menos*"<sup>65</sup> y para Mesonero "era edificio poco notable bajo el aspecto artístico"<sup>66</sup>.

Por lo que hemos visto que recoge la documentación, la iglesia conventual presentaba las características habituales en la época de este tipo de templos que, salvo excepciones, variaban muy poco: planta de cruz latina de una sola nave con capillas laterales, cuatro en el propio cuerpo de la nave y una en el crucero, pero no muy profundas (en la litografía del XIX no existe un desnivel importante que nos haga sospechar otra cosa), crucero poco saliente en planta, testero, muy posiblemente, plano y, con bastantes probabilidades, coro alto a los pies, puesto que las ventanas de la fachada nos hacen pensar que estaban destinadas a iluminar su interior.

En cuanto a su alzado, la documentación nos confirma que la iglesia se encontraba rodeada en su parte alta y a lo largo de todo su perímetro por una cornisa por lo que es fácil suponer, dadas las características generales que este tipo de iglesias presentaban en la época, que las capillas se encontraban separadas entre sí por medio de pilastras que sustentaban esta cornisa alta. Sobre las capillas, cinco tribunas con balcones de hierro volados.

De las cubiertas, nada sabemos con seguridad; lo único que vemos en la imagen que conocemos del convento es que en el crucero había una cúpula que al exterior presentaba el característico chapitel, en este caso, de seis lados, que no

---

<sup>65</sup> Antonio Velasco Zazo, *Panorama de Madrid. Estampas monacales*, págs. 105-106.

<sup>66</sup> Ramón Mesonero Romanos, *Opus cit*, págs. 233-234.

trasdosa su forma interna.



Lám. 74- Convento del Espíritu Santo.

Pero quizá su elemento más característico, y el que mejor podemos conocer, lo descubrimos una vez más en la fachada. La iglesia, como en tantas otras ocasiones se encontraba en el centro del edificio conventual y, aunque parece probable por ciertos comentarios que aparecen en la documentación, como hemos visto al explicar el proceso constructivo de la iglesia, que contase con una lonja delante de la fachada que la encuadrase y centrase dándole mayor perspectiva y realce, por la imagen que del convento conocemos hoy, ésta lonja no aparece y tanto la iglesia como el propio edificio conventual se encuentran

alineados directamente en la Carrera de San Jerónimo por lo que son las torres que presenta la fachada con su marcado carácter vertical, al igual que el del hastial central, frente a la horizontalidad y carácter cúbico del edificio conventual, lo que hace que la iglesia destaque clara y nítidamente del conjunto en el que se integra.

Como venimos diciendo, el hastial rectangular se encontraba flanqueado y delimitado lateralmente por dos torres de base cuadrada, por lo que el aspecto exterior de la iglesia era especial y diferente a otras fachadas de características similares<sup>67</sup>. La presencia de torres en la fachada fue algo relativamente frecuente en la arquitectura religiosa madrileña del siglo XVII; ejemplos destacados a este respecto fueron la iglesia del convento de Nuestra Señora del Carmen, aunque sólo se llegó a construir una de las dos proyectadas, al igual que ocurrió en la de Nuestra Señora de la Victoria, la de San Isidro de la Compañía de Jesús, el propio Noviciado de los Jesuitas, desaparecido, o la iglesia de las Comendadoras de Santiago. Sin embargo, la presencia de torres en este tipo de fachada que venimos llamando "carmelitana", no fue tan habitual puesto que por costumbre, al menos en un principio y aunque las normas se alteraban continuamente, las campanas en un convento de clausura, precisamente los que recurrieron con más asiduidad a este tipo de fachadas, se solían disponer en una espadaña en el interior

---

<sup>67</sup> Las torres tuvieron que ser reparadas en diversas ocasiones a lo largo de su historia, como ya en algún momento hemos señalado. En mayo de 1740 se hundió parte de una de las torres que hacía esquina y se tuvo que reparar; aprovechando esta circunstancia se dio una vuelta a toda la iglesia (A.H.N., Clero, libro 18.905).

del propio convento puesto que eran los religiosos los que debían oírlos y no la población<sup>68</sup>.

En el caso del Espíritu Santo, ambas torres constituían un elemento fundamental en la concepción y articulación de la fachada; sobresalían ligeramente, no sólo con respecto a lo que era propiamente la fachada de la iglesia, sino sobre los muros del convento que también se encontraban ligerísimamente retranqueados quedando, por lo tanto, muy nítidamente marcadas e individualizadas y constriñendo un tanto el hastial rectangular central. Al avanzar ligeramente sobre la iglesia, creaban ciertas zonas de sombras que en este caso contrastaban con otras muy luminosas por la excesiva planitud que, como veremos a continuación, presentaban los cuerpos altos de la fachada.

Las torres tenían un cuerpo único pero dividido por medio de líneas de imposta de piedra en tres pisos, cada uno de ellos horadado por una ventana rectangular sin más adorno que el remaque, por medio de molduras sencillas, de sus contornos. Estos tres pisos no se correspondían exactamente con los tres pisos que también presentaba el hastial rectangular central de la fachada. Finalmente se remataban con un cuerpo de campanas cubierto por un chapitel de pizarra coronado por una bola y una cruz, que, junto con el chapitel de la cúpula del crucero, daban a la iglesia un aspecto exterior muy recortado.

---

<sup>68</sup> Conocemos varios casos en los que se entablaron disputas y discusiones por la utilización de campanas en la fachada, pero quizá el caso más destacado y conocido sea el del convento de Carmelitas Descalzos de Santa Teresa de Ávila. Sin embargo, ya a finales del siglo XVII y durante el XVIII el uso de torres y espadañas en la fachada de una iglesia conventual se hizo algo más habitual que no causaba la conmoción que causó a mediados del siglo XVII el caso abulense, como vimos en la segunda parte de este trabajo.

Como ya hemos indicado algo más arriba, la fachada se encontraba dividida en los tres pisos característicos que esta tipología suele presentar, aunque en este caso, y quizá debido al especial aspecto que ya le imprimían las torres, muy simplificados. En primer lugar hay que destacar que no presentaba las características pilastras laterales que cierran la composición puesto que esta función la desempeñan las mismas torres que oprimían ligeramente el hastial central; este límite lateral estaba acentuado, además, por el marcado almohadillado que presentaban las torres en sus aristas, reforzándolas y remarcando la verticalidad.

En el piso inferior, separado del siguiente por una cornisa bastante marcada pero muy sencilla, se destacaba claramente de los restantes por ser el único construido enteramente en piedra y con los sillares bien trabajados y señalados; en él, sobre una pequeña escalinata, se encontraba la puerta de acceso, un único vano de medio punto pero flanqueado lateralmente por dos columnas sobre altos pedestales que sostenían un dintel. Como ya indicamos al hablar sobre la planta, posiblemente a través de esta puerta se accedía a un pórtico sotacoro y de aquí a la iglesia.

Tanto el segundo como el tercer piso se encontraban únicamente decorados en su parte central, en eje con la puerta de acceso, por unas ventanas rectangulares rematadas en la parte alta en forma de medio punto y cerradas con una reja. Es posible que en el segundo piso existiese, por lo que nos cuenta Ponz, un medallón con el tema de la Resurrección esculpido por Algardi, pero es esta es la única referencia que tenemos al respecto y en

la imagen que del convento conocemos no lo podemos apreciar<sup>69</sup>.

Finalmente, todo el conjunto estaba rematado por el característico frontón triangular coronado en su vértice con una cruz sobre una bola y abierto en su centro por un óculo entre dos placas recortadas que matizaban algo la excesiva planitud que, si suele ser habitual en este tipo de fachadas, en este caso era casi extrema por la desnudez total de sus paramentos.

En cuanto a las obras de arte que guardaba el convento del Espíritu Santo en su interior, parece que éstas no eran tan abundantes como en otros casos aunque a través de distintas fuentes y, fundamentalmente de Palomino, podemos conocer algunas de ellas<sup>70</sup>.

Desde fecha muy temprana se veneraba en la iglesia una imagen de Nuestra Señora de la Buena Muerte a la que se le tenía gran devoción<sup>71</sup>.

También de escultura, había una efigie de Cristo Difunto en la segunda capilla de la derecha empezando por los pies de la iglesia y, aunque no en la iglesia sino en la escalera del

---

<sup>69</sup> Antonio Ponz, *Opus cit*, t. V, 7ª carta.  
Juan Antonio Gaya Nuño, *Opus cit*, pág. 395.

<sup>70</sup> Los datos que recogemos a continuación sobre las obras de arte del convento del Espíritu Santo están tomados, salvo que indiquemos lo contrario, de Palomino Velasco, *Las ciudades, iglesias y conventos de España, donde hay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, pág. 133.

<sup>71</sup> El 20 de agosto de 1666 unos fieles donaron al convento unos arcos de plata para adorno de la imagen "*en reconocimiento de los continuos beneficios que estamos recibiendo de la misericordia divina y de la poderosa mano de Maria Santísima... experimentados con mas particularidad en su milagrosa ymagen de nuestra señora de la buena muerte*".

A.H.P.M., PO Nº 10.054, fols. 172-174<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Pérez Ortiz.

convento, un Cristo en expiación.

En el altar del crucero del lado de la epístola había una imagen de San José de Juan de Mena y en el coro un cuadro que representaba la venida del Espíritu Santo, obra de Carducho que ya en el siglo XIX se dice que estaba muy maltratado<sup>72</sup>.

También sabemos que con posterioridad a la construcción de la iglesia, don Luis González Velázquez pintó las pechinas de la cúpula de la iglesia.

En la sacristía destacaban especialmente los 18 cuadros de Antonio Escalante con temas alusivos al Sacramento de la Eucaristía, salvo uno de Juan Montero de Rojas con el tema del paso del Mar Rojo. También de Escalante era el cuadro de la Redención que se encontraba en el refectorio.

En el inventario que se hizo en el año 1809 de las obras de arte que se conservaban en el convento, se dice que en la sacristía había tres cuadros grandes sobre la cajonería dedicados a la vida de Carraciolo pintados por Pedro Rodríguez de Miranda, al igual, probablemente, que otros cuadros embutidos en el techo y cinco fruteros<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Antonio Ponz, *Opus cit*, t. 2, vol. V, pág. 295.

<sup>73</sup> A.G.S., Gracia y justicia, leg. 1.247.

## EL CONVENTO DE LAS GÓNGORAS DE MADRID

El segundo convento de Madres Mercedarias Descalzas con el contó Madrid, al igual que el de Don Juan de Alarcón, se puso bajo la advocación de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora. Se estableció en el solar número 1 y único de la manzana 321 de la planimetría de la villa, entre las calles de San Lucas, la plazuela del Duque de Frías, la calle de San Gregorio y la calle de San Francisco. Sin embargo, antes de ocupar este emplazamiento y convertirse en un verdadero convento, hubo un recogimiento de Mercedarias Descalzas en la calle de San Oprobio o San Opropio en donde debemos situar el origen de esta comunidad.

La fundación del recogimiento de doncellas se hizo en el año 1626 gracias al empeño de doña María de Mendoza que, ante la imposibilidad de profesar como religiosa en alguno de los conventos con los que contaba la villa, se instaló con otras doncellas en unas casas que estaban en la ya mencionada calle de San Oprobio<sup>1</sup>. Allí permanecieron las beatas durante treinta y cinco años hasta que en septiembre de 1661 el pequeño edificio

---

<sup>1</sup> José Antonio Álvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*, pág. 173.

Elías Tormo, *Las iglesias del antiguo Madrid*, pág. 189.



Ante la mala situación en la que se encontraban, las beatas pidieron al rey Felipe IV que las socorriese con su limosna y las ayudase a reconstruir su antigua casa. El monarca, antes de tomar una decisión, ordenó que se inspeccionase el lugar y las posibilidades que había de éxito en dicho emplazamiento. Los informes que recibió no fueron favorables puesto que según estos era necesario invertir una gran cantidad de dinero para conseguir una fábrica adecuada y consistente y, a pesar de ello, se corría un importante riesgo de que la casa se volviese a destruir debido a que se encontraba situada en una zona muy baja a la que iban a parar todas las aguas del entorno por lo que el terreno era muy inestable. Ante tal situación se consideraba mucho más conveniente, si se seguía adelante, el construir una casa nueva en un nuevo emplazamiento.

Ante la petición de ayuda que había recibido y los informes desfavorables que le habían dado sobre la reconstrucción, el monarca decidió no sólo socorrer a las beatas de una manera puntual para que salieran del apuro en el que se encontraban en aquel momento, sino hacerse cargo de las desamparadas doncellas aceptándolas bajo su protección con lo que inmediatamente pasaron a formar parte de su patronato.

Con la intención de que el proceso de fundación y constitución del nuevo convento siguiese adelante una vez que las religiosas habían sido aceptadas bajo la protección personal del monarca, don Juan Felipe Jiménez de Góngora, Marqués de Almodóvar del Río que, entre otros cargos, formaba parte del Consejo y Cámara de su Majestad y era Gobernador de la Real Hacienda y Contaduría Mayor, fue, según la cédula que para que se pudiese

realizar la fundación había otorgado el rey el 23 de noviembre de 1662, comisionado por el soberano para que se encargase de la fundación. Don Juan de Góngora jugó un papel fundamental en la historia del convento, se convirtió en su protector y principal defensor, circunstancia que hizo que el nuevo recogimiento de las mercedarias fuese conocido popularmente casi desde el primer momento como el convento de "las Góngoras", nombre por el que todavía hoy se le conoce y que, por lo tanto, nada tiene que ver con Luis de Góngora ni con el nombre de la calle en la que hoy se encuentra puesto que este le fue dado mucho tiempo después<sup>3</sup>.

El 1 de enero del año 1663 el rey le concedió al convento 894.500 reales para su sustento, además del dinero que fuese necesario para comprar los terrenos que precisaban para la construcción de su nueva casa, su prioridad en aquel momento<sup>4</sup>. Este dinero debía salir de la Real Hacienda de Su Majestad, aunque fuese a través de sus gastos secretos<sup>5</sup>.

Con la firme decisión de hacerse cargo del convento y con los principales problemas de orden económico resueltos gracias a Su Majestad, el 21 de enero de 1663 se firmó ante el escribano Francisco Suárez y Rivera la escritura de fundación de lo que iba a ser con el tiempo un convento ya plenamente constituido, el de la Inmaculada Concepción de Mercedarias Descalzas. A través de

---

<sup>3</sup> Elías Tormo, *Opus cit*, pág. 189.

Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 219 (A.G.P., Patronato que no pertenece a la Corona, leg. 921/147).

<sup>4</sup> A.G.P., Patronato que no pertenece a la Corona, leg. 921/147.

<sup>5</sup> A.H.P.M., PO Nº 6.300, fol. 54<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Suárez y Rivera.

esta escritura el rey se comprometió a iniciar con la máxima brevedad posible la construcción del nuevo edificio del convento de las todavía por entonces beatas<sup>6</sup>. A pesar de los muchos conventos que ya existían en Madrid y de los impedimentos que por este motivo la misma corona ponía al establecimiento de nuevas casas de religión en la villa, en el caso de las Góngoras se declaró que "*esta no es fundacion nueva y que solo le falta el nombre y forma de relixion por no tener hacienda ni medios para ello*"<sup>7</sup>, es decir, no se trataba de la fundación de un nuevo convento en la corte, sino de socorrer y mejorar la situación en la que vivían las religiosas de un beatario ya existente que al no contar con una ayuda económica suficiente no podían constituirse en un verdadero convento como era su deseo desde hacía tiempo.

Aunque como hemos visto, la escritura de fundación del convento se firmó a comienzos del años 1663, ésta no fue aprobada por cédula y refrendada por Su Majestad hasta el 13 de marzo de 1664<sup>8</sup>. El traslado del Santísimo a la nueva iglesia conventual y la primera misa en ella no se celebró hasta un año después, el 24 de marzo de 1665. A partir del establecimiento de las beatas en su nuevo emplazamiento se pudieron traer al convento cinco religiosas mercedarias de la provincia de Andalucía para que

---

<sup>6</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 219 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 311 (A.H.P.M., PO Nº 6.300, fols. 53-66<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Suárez y Rivera).

<sup>7</sup> A.H.P.M., PO Nº 6.300, fols. 54-54<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Suárez y Rivera.

<sup>8</sup> A.G.P., Patronatos que no pertenecen a la corona, leg. 921/147.

enseñasen a las beatas cómo debía ser la vida y la organización de un verdadero convento de la Orden. Finalmente se pudo cerrar la clausura a comienzos del año 1668 de tal manera que lo que había sido hasta entonces un beatario pasó a convertirse en un verdadero convento de monjas con todo lo que esto suponía<sup>9</sup>.

Tanto el establecimiento definitivo de las religiosas en su nuevo emplazamiento como el paso posterior que se produjo de simple beatario a convento plenamente constituido queda claro que se debió al expreso deseo del rey Felipe IV puesto que de otra manera, ante las dificultades por las que atravesaban las beatas y a la abundancia de casas de religión que había en la corte, lo más probable es que hubiese desaparecido o que sus beatas hubiesen pasado a otras instituciones.

Sobre cuales fueron los motivos del empeño de Felipe IV por hacerse cargo de este nuevo convento de Mercedarias Descalzas, cuando además existía otro de la misma Orden en la Corte, tradicionalmente se ha atribuido a su deseo de celebrar con ello el nacimiento del príncipe Carlos<sup>10</sup>. Aunque últimamente se había puesto en dudaba la veracidad de tal afirmación puesto que en la escritura de fundación no se hace ninguna alusión a este respecto, hemos podido confirmar a través de algunos documentos, aunque bien es cierto que firmados ya durante el reinado de Carlos II, que fue precisamente ese el motivo que movió a su padre:

---

<sup>9</sup> José Antonio Álvarez y Baena, *Opus cit*, pág. 174.

<sup>10</sup> *Ibidem*.  
Pascual Madoz, *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*, t. X, pág. 727.  
Elías Tormo, *Opus cit*, pág. 189.

*"dicho convento fundo y doto el señor Phelipe Quarto padre de Vuestra Magestad (Carlos II) con deboto ofrecimiento por el nazimiento vida y real subcesion de vuestra Magestad en esta corona"*<sup>11</sup>.

Probablemente Felipe IV quería celebrar el nacimiento del que iba a ser su sucesor con el establecimiento de una casa de religión que le protegiese y el partir de una institución que ya existía previamente, aunque fuese un beaterio, le facilitó las cosas considerablemente puesto que le suministraba la excusa perfecta, tal y como hemos señalado unas líneas más atrás, para saltarse la prohibición que existía de establecer nuevas casas de religión en la corte, prohibición que él mismo apoyaba y defendía; al mismo tiempo, el partir de un recogimiento preexistente pero que se encontraba sin una casa adecuada en la que vivir, le permitía establecer a las religiosas en el lugar que él eligiese para ello y con las condiciones que le pareciesen más adecuadas para su fundación puesto que nada estaba fijado de antemano.

---

<sup>11</sup> A.G.P., Administrativa, corporaciones religiosas, leg. 389 (apéndice documental, documento nº 92). No es el único documento que menciona este hecho, también lo encontramos recogido en A.G.P., Expedientes personales, Manuel Aspúr, Cª 11.732/12 ("*...la fabrica del convento real de la pura concepcion de religiosas de esta corte fundado por el señor Don Felipe 4º con motivo del nacimiento del señor Don Carlos 2º...*", apéndice documental, documentos nºs 93 y 94) o en el A.H.N., Consejos, leg. 17.255 ("*...el real convento de la Ynmaculada Concepcion de Mercedarias Descalzas de esta corte fundacion del Rey nuestro señor don Phelipe quarto padre de vuestra Magestad que esta en el cielo cuia fundacion por el feliz nacimiento vida y salud de vuestra Magestad...*").

## - El proceso constructivo

El proceso de construcción por el que atravesó el convento de las Góngoras de Madrid tuvo varias etapas. La primera de ellas estuvo a cargo del ya mencionado don Juan de Góngora que se ocupó, en primer lugar y como necesidad urgente y prioritaria, de la compra de los terrenos necesarios y adecuados para el establecimiento del convento y, después, de construir en ellos la primera iglesia con la que contaron las religiosas. No encontró mejor lugar para el asentamiento de las beatas mercedarias que unas casas que se encontraban precisamente junto a su propia residencia, concretamente la casa y el jardín de don Jerónimo de Atayda, Marqués de Colares, en la plaza de don Juan Serrano, en pleno barrio del Barquillo<sup>12</sup>. El 15 de abril de 1663 el arquitecto agustino fray Lorenzo de San Nicolás, por parte del Marqués de Colares, y fray Manuel de San Juan Bautista y Villarreal, maestro de obras mercedario, por parte de su propia orden, se encargaron de tasar los terrenos y las casas del Marqués<sup>13</sup>. Para la tasación se tuvieron en cuenta las mejoras que en ellas se habían introducido desde que el Marqués las compró en el año 1660 y el conjunto de todo ello ascendió a 70.150 reales, además de la carga perpetua de ciertos censos que

---

<sup>12</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 220-221 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 311 (A.H.P.M., PO Nº 6.301, fols. 353-368<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Suárez y Rivera).

<sup>13</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 220-221 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, págs. 310-311 (A.H.P.M., PO Nº 6.301, fol. 354<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Suárez y Rivera).

tenían las casas sobre sí<sup>14</sup>.

Tan solo tres meses después de la tasación, el 12 de julio del mismo año 63, se efectuó la compra efectiva del solar y la casa para que en ella se asentasen las beatas<sup>15</sup>. Este solar constituyó el núcleo primero y central del convento pero con el tiempo, como veremos, se iría ampliando con otras casas contiguas hasta ocupar toda la manzana 321 de la planimetría de Madrid, tal y como señalamos al inicio de estas páginas (lám. 75).

Inmediatamente después de haber efectuado la compra del solar se iniciaron las obras de adaptación del nuevo edificio conventual y de su iglesia, por lo tanto, no es todavía la iglesia definitiva que hoy conocemos. Las trazas y condiciones para la realización de esta primera fábrica con la que contaron las beatas Mercedarias Descalzas se debieron al arquitecto fraile de la propia Orden fray Manuel de San Juan Bautista y Villarreal que conocía perfectamente las posibilidades de las que disponía puesto que, como vimos, fue el encargado de hacer, junto con fray Lorenzo de San Nicolás, la tasación y medida del solar y la casa del convento cuando se compró<sup>16</sup>.

Sobre el arquitecto mercedario fray Manuel de Villarreal son muy pocos los datos que podemos aportar en relación a su personalidad o a las obras en las que intervino a lo largo de su

---

<sup>14</sup> A.H.N., Clero, leg. 4.091.

<sup>15</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 220-221 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 311 (A.H.P.M., PO Nº 6.301, fol. 354-368<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Suárez y Rivera).

<sup>16</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 218-221.

vida; los pocos datos que de él hemos podido localizar se refieren principalmente a tasaciones más que a obras propias. Esta circunstancia, por otra parte, es relativamente común entre los frailes arquitectos puesto que en muchas ocasiones trabajaban en el seno de sus propias órdenes haciendo reparos y trabajos concretos por los cuales no se veían obligados a otorgar escrituras públicas<sup>17</sup>.

La obra del nuevo convento de las beatas Mercedarias Descalzas se contrató por el sistema de pregonar la obra y adjudicársela a aquel que, tras algunas bajas con respecto a su presupuesto inicial, se comprometiese a hacer la obra por menos dinero. Aunque los maestros de obras Manuel García y Cristóbal Tello presentaron sus opciones, el 1 de septiembre de 1663 se firmó con el maestros de obras Juan Barbero, como principal, y con el maestro de cantería Domingo de Adúcar, como su fiador, la escritura por la cual quedaban como encargados de los trabajos puesto que habían sido ellos los que habían presentado la mejor postura, concretamente se comprometieron a hacer la fábrica por 30.000 reales en moneda de vellón. Se le debían pagar a Juan Barbero para que comenzase a trabajar 15.000 reales y a partir del momento en que los recibiesen tenía dos meses y medio para entregar terminada la obra en toda perfección<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> De él sabemos, por ejemplo, que en el año 1670 estaba tasando una obra que había hecho el maestro Francisco Almendros (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.481, fol. 446, escribanía de Ignacio Antonio de Urrutia).

<sup>18</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, págs. 220-221 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, págs. 311 y 631-634, documento que transcribe las condiciones establecidas en el año 1663 por fray Manuel de Villarreal para que se haga la iglesia conventual y a las cuales nos vamos a referir en las líneas siguientes (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 6.301, fols.

Por el plazo que se le daba al maestro de obras (dos meses y medio) y por las condiciones que el maestro fraile mercedario estableció para la construcción del convento de las Góngoras, nos damos cuenta de que efectivamente la obra que ahora se emprendió no suponía el levantamiento de una fábrica de nueva planta, sino la adaptación de la mejor manera posible de la nueva casa de la que disponían las beatas para que funcionase como convento. Concretamente las condiciones fijaban que en el almacén del que disponía la casa se debía hacer la nueva iglesia conventual. Para ello, debajo de la armadura que tenía dicho almacén se debía colocar una bóveda encamionada con cuatro ventanas para la iluminación interior; en las paredes laterales de lo que ahora era la iglesia se debían abrir dos hornacinas en arco de medio punto para colocar en ellas altares. También se establecía que había que romper la pared de los pies de la iglesia para abrir allí una puerta adintelada de siete pies de ancho y once de alto a la cual se accedería desde fuera por una grada de piedra berroqueña. Al mismo tiempo había que macizar algunas otras aberturas que había en el edificio y que ahora ya no eran de utilidad. En la "*pieza que esta arrimada a esta iglesia por la parte del norte*" se tenía que tirar su armadura y la pared que salía a la huerta, volverlas a hacer más firmes y con el cielo enrasado, dividirla en dos y dedicar una parte para coro de las monjas, por lo que se tenía que abrir en ella una ventana desde donde se viese el altar, y la otra para sacristía de la iglesia. Parece claro por todos estas condiciones que cuando se inició la construcción de la primera iglesia con la que contaron las

---

711-714<sup>v</sup> y ss., escribanía de Francisco Suárez y Rivera).

Góngoras no se derribó por completo el edificio preexistente y se emprendió la construcción de una fábrica de nueva planta, sino que se hizo un trabajo de remodelación profunda de lo ya existente pero una obra de remodelación a fin de cuentas.

Los trabajos debieron empezar con cierta agilidad puesto que la documentación nos informa de que el maestro de obras encargado de la fábrica, Juan Barbero, recibió los 15.000 reales del primer pago, según lo que había quedado establecido, tan solo cuatro días después de que se firmase la escritura de las condiciones de la obra, concretamente el 5 de septiembre de 1663, fecha en la que otorgó una carta de pago a favor del convento por este valor y por cuenta de la obra de la "*yglesia y zeldas*" que se han de hacer para el convento<sup>19</sup>. Un mes después, el 8 de octubre del mismo año 63, otorgó otra carta de pago, en esta ocasión por valor de 12.000 reales, como segunda paga por lo que se le debía de los mismos trabajos y obras que estaba realizando<sup>20</sup>.

Paralelamente a los trabajos del convento y de su iglesia, se iniciaron otros, también a cargo de Juan Barbero y según las indicaciones y condiciones fijadas por el arquitecto mercedario fray Manuel de Villarreal, destinadas a la mejora del entorno urbano en el que se encontraba el convento, concretamente de la plazuela de don Juan Serrano y sus calles más inmediatas, la calle Vieja de Santa Bárbara y la de San Francisco Válgame Dios, desescombrando toda la zona, empedrándola y acondicionándola para la vertiente de las aguas. Para el empedrado de la plaza y de las

---

<sup>19</sup> A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 10.843, fol. 3, escribanía de Isidro Martínez.

<sup>20</sup> A.H.P.M., PQ N<sup>o</sup> 10.843, fol. 10, escribanía de Isidro Martínez.

calles de Santa Bárbara y San Francisco se firmó el 8 de octubre de 1663 una escritura con el maestro empedrador Diego Díaz, como principal, y con el maestro de obras Juan Barbero, como su fiador, por la cual se comprometieron a hacerlo según las condiciones que se habían establecido para ello<sup>21</sup>. El 20 de febrero del año siguiente Diego Díaz otorgó a favor de don Diego Alonso de Puente, Mayordomo de las Rentas del convento Real de beatas de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora de Mercedarias Descalzas, una carta de pago por valor de 1.000 reales en moneda de vellón que había mandado librar don Juan de Góngora en virtud, precisamente, de dichos trabajos de desescombro y empedrado que se estaban haciendo<sup>22</sup>.

Las primeras obras previstas para la iglesia de las Góngoras debieron terminarse en el plazo establecido puesto que el 8 de diciembre de 1663 Juan Barbero y el convento de beatas firmaron una nueva escritura para hacer algunos trabajos que no habían quedado especificados en la primera escritura que se firmó pero que eran imprescindibles para rematar la iglesia. Concretamente se establecía cómo debía ser el coro alto a los pies del templo, la sacristía, una escalera para subir al coro, varias puertas con sus rejas, un cancel en la puerta principal de la iglesia y un tejadillo de madera a tres aguas también sobre la puerta del

---

<sup>21</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 221 (A.H.P.M., PO Nº 10.843, fols. 9-9<sup>v</sup> y 11-12<sup>v</sup>, 8 de octubre de 1663, escribanía de Isidro Martínez).

<sup>22</sup> A.H.P.M., PO Nº 10.843, fol. 89, escribanía de Isidro Martínez.

templo para guardarla del sol y de la lluvia<sup>23</sup>.

Inmediatamente se emprendieron estos trabajos y el 3 de enero y el 21 de febrero de 1664 Juan Barbero otorgó dos cartas de pago por valor de 9.000 reales de vellón cada una que se le pagaron por los trabajos que estaba realizando en aquel momento en el coro alto de la iglesia y a cuenta de los 19.500 que debía recibir en total cuando los terminase<sup>24</sup>. Pocos meses después, el 10 de julio y el 11 de septiembre del mismo año 1664, Juan Barbero otorgó nuevas cartas de pago, en esta ocasión por valor de 3.000 y 6.867 reales de vellón respectivamente; los 3.000 reales se le entregaron a cuenta de lo que todavía se le debía de los 30.000 que le tenían que pagar por la obra de albañilería de la iglesia y las celdas para las beatas del convento según la primera escritura que había firmado en el año 1663 ante el escribano Francisco Suárez y Rivera y los 6.867 a cuenta del coro alto de la iglesia y de lo que se le debía según la tasación que de la obra habían hecho el propio fray Manuel de Villarreal y el alarife de la villa Cristóbal Maza el 24 de julio del mismo año 1664<sup>25</sup>.

Aunque a comienzos del año 1665 se tuvieron que realizar algunos reparos en el convento<sup>26</sup>, las obras en la iglesia debían

---

<sup>23</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 221 (A.H.P.M., Pº Nº 10.843, fols. 43-45, escribanía de Isidro Martínez).

<sup>24</sup> A.H.P.M., Pº Nº 10.843, fols. 53-54 y 90-91, escribanía de Isidro Martínez.

<sup>25</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 311 (A.H.P.M., Pº Nº 10.843, fols. 154-155 y 196-196<sup>v</sup>, escribanía de Isidro Martínez).

<sup>26</sup> El 21 de febrero de 1665 Juan Barbero otorgó una carta de pago por valor de 1.000 reales en moneda de vellón a favor de don Alonso de Puente, Mayordomo de las rentas del convento, por los

encontrarse ya en estado muy avanzado puesto que a comienzos del mes de febrero del dicho año se empezó a plantear el hacer algunos adornos para ella. El 6 de febrero el maestro de obras y alarife Juan de Lobera firmó una escritura para trabajar para el convento de las Góngoras. En esta ocasión aparece citado como maestro escultor puesto que en la carta de pago que otorgó el 20 del mismo mes y año se dice que se le pagan 1.000 reales a cuenta de los 2.900 que debe recibir por "*una repisa y arco de rrayos facistoles gradas y bancos que a de hazer para adorno de la yglesia del dicho conbento de beatas en conformidad del papel de condiciones que a echo a seis deste mes*" según la aprobación de fray Manuel de Villarreal<sup>27</sup>.

A pesar de los esfuerzos que se habían realizado por mejorar y construir el nuevo convento, este resultaba demasiado pequeño y estrecho para las religiosas por lo que se planteó el ampliar el solar disponible. En 1667 fray Manuel de Villarreal, por orden de don Juan de Góngora, se encargó de medir y tasar tres casas pequeñas que se encontraban junto al convento en la calle de San Gregorio y el 2 de marzo del mismo año declaró lo que había comprobado.

La primera de las casas que se compró pertenecía a Blas de Rejas y según la tasación, sumado el sitio del que disponía y lo construido, su valor ascendía a 10.616 reales de vellón. La segunda casa pertenecía a Francisco Sevillano y en este caso la

---

reparos de albañilería que necesitaba el convento de las beatas Mercedarias Descalzas (A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.843, fols. 282-282<sup>v</sup>, escribanía de Isidro Martínez).

<sup>27</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.843, fols. 281-281<sup>v</sup>, escribanía de Isidro Martínez.

suma total del terreno y de la construcción se valoró en 3.250 reales de vellón. Por último, la casa y sitio de Ana Fernández se tasó y valoró en 10.174 reales de vellón<sup>28</sup>. En estas tres casas, según una escritura firmada el 20 de noviembre de 1667, trabajó el maestro de obras Gaspar de la Peña para adaptarlas y unir las con lo que ya existía del convento de las beatas y convertirlas así en residencia para ellas<sup>29</sup>. Pero la labor de Gaspar de la Peña en el convento de las Góngoras no se limitó, sin embargo, exclusivamente a la adaptación de estas casas sino que intervino de manera decisiva en la construcción del propio edificio conventual. Según una declaración que hizo el padre José Manuel de San Juan Bautista el 1 de enero del año 1668 y que recogió el propio Gaspar de la Peña en su testamento, se le debían por entonces 2.796 reales "*por la obra que tengo hecha en el convento de madres Mercedarias descalzas de la calle del Barquillo... que dicha obra avia echo Manuel del Olmo*"<sup>30</sup>, aunque no especifica qué se encargó de hacer con exactitud y en qué condiciones.

A pesar de lo avanzado que estaba ya el convento, los trabajos se vieron interrumpidos durante algún tiempo como consecuencia del cese por muerte de don Juan de Góngora de la

---

<sup>28</sup> A.H.P.M., PO NO 6.316, fols. 198-199, escribanía de Francisco Suárez y Rivera (apéndice documental, documento nº 84).

<sup>29</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, pág. 224 (A.H.P.M., PO NO 9.515, fol. 358, escribanía de Clemente López).

<sup>30</sup> A.H.P.M., PO NO 11.821, fol. 204<sup>v</sup>, testamento de Gaspar de la Peña otorgado el 15 de mayo de 1676 ante Bartolomé Hernández Sotelo, publicado por Virginia Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, págs. 493-497.

presidencia de Hacienda. Sin embargo, esta interrupción no debió ser muy larga puesto que a finales del año 1668, el 19 de diciembre, se le dio un nuevo impulso a la obra reanudando los trabajos y firmando una nueva escritura para ello<sup>31</sup>. Esta nueva iniciativa supuso ya el poner punto final a las obras y trabajos en la primera iglesia con la que contaron las religiosas del convento de las Góngoras. Los trabajos en el convento se habían prolongado durante al menos cinco años, si bien es cierto que en lo esencial, fundamentalmente en lo referente a su iglesia, estaban terminados desde hacía mucho tiempo.

Aunque no conocemos este primer convento e iglesia de las Góngoras, parece por todo lo que hemos ido viendo en las páginas anteriores que en principio se trató de un edificio provisional, muy sencillo y modesto que no tardaría mucho en ser sustituido por uno nuevo. A pesar del empeño e interés que se había puesto en esta primera construcción del convento y de su iglesia, no pasó mucho tiempo antes de que se plantease y se iniciase la edificación del que sería su nuevo y definitivo templo, el que todavía hoy existe, de mayor capacidad y mejores condiciones arquitectónicas. Carlos II nombró en el año 1668 como sucesor de don Juan de Góngora en su cargo como superintendente de la fábrica al señor don Pedro Nuño de Guzmán, Conde de Villaumbrosa, y con él comenzaría una segunda y decisiva fase en la historia constructiva del convento de las Góngoras<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 222-223 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, pág. 311 (A.G.P., Órdenes de no patronato real, leg. 921/147, 148 y 149).

<sup>32</sup> A.G.P., Patronatos que no pertenecen a la corona, leg. 921/147.

Esta segunda fase se inició el 21 de marzo del año 1669, fecha en la que salió al pregón, por orden expresa de su Majestad, la fábrica del convento de las Góngoras en el mismo sitio en el que las religiosas se encontraban establecidas desde hacía ya algunos años<sup>33</sup>. Aunque maestros como Juan Álvarez y Juan de Pineda hicieron sus propuestas, la obra se remató finalmente en Manuel del Olmo por ser el que mejor precio a la baja presentó el 11 de mayo de 1669, fecha para la que se fijó el remate. Poco después, el 23 de junio, a pesar de que su mujer había muerto unos días antes<sup>34</sup>, el propio Manuel del Olmo se comprometió a hacer la nueva fábrica según ciertas calidades, condiciones y precios con lo que se firmó con él la escritura de obligación de la fábrica<sup>35</sup>.

Cuando en el año 1669 salió a pregón la obra del convento de las beatas Mercedarias Descalzas, los hermanos del Olmo se encontraban trabajando en una de sus más destacadas obras, si no la más destacada, la iglesia del convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid cuya escritura de concierto se había firmado el 30 de noviembre del año 1667<sup>36</sup> y que, por lo tanto, cuando se planteó la construcción de una nueva iglesia para las Góngoras

---

<sup>33</sup> A.H.P.M., PO Nº 9.279, fols. 764 y 769-779, escribanía de Juan García Blanco (apéndice documental, documento nº 85).

<sup>34</sup> Doña Antonia de Torija, hermana del maestro de obras Juan de Torija que estaba casada con Manuel del Olmo desde el año 1654, murió el 6 de junio de 1669 (Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, págs. 210 y 212).

<sup>35</sup> A.H.P.M., PO Nº 9.279, fols. 764-764<sup>v</sup> y 780-785, escribanía de Juan García Blanco (apéndice documental, documento nº 86).

<sup>36</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit.*, pág. 240.

se encontraba en plena actividad. En consecuencia, parece extraño a primera vista que en un momento en el que los hermanos del Olmo debían estar con un enorme trabajo en el convento de las Comendadoras, Manuel presentase una postura para hacerse con la obra del convento de las Mercedarias Descalzas. Esto nos hace suponer que, aunque en principio los dos hermanos participaron en los trabajos del convento de las Comendadoras de Santiago, a partir de esta fecha José del Olmo se quedó como responsable absoluto de esta obra y Manuel contrató la de las Mercedarias para hacerse cargo de ella en solitario también.

El 4 de julio del año 1669 Manuel del Olmo firmó la escritura por la que se obligaba a hacer la obra y fábrica del convento "*conforme a la planta y traça elexida por su Magestad firmada del Ilustrisimo señor don Juan de Gongora que fue del consejo y camara de su Magestad y protector del dicho real convento y del dicho padre fray Manuel de Villarreal a los precios contenidos expresados y declarados en dichas nuevas condiciones y ajustamiento de precios y con las ultimas condiciones ultimamente hechas por el dicho otorgante y admitidas por su Ilustrisima el dicho señor conde de Villa umbrosa como tal protector...la qual se obliga a hacer y acavar en toda perfeccion*"<sup>37</sup>. Según esta escritura, la obra debía estar terminada en el plazo de cinco años que empezarían a correr en el momento en el que Manuel del Olmo recibiese del convento 2.000 ducados. El 8 de julio, tan solo cuatro días después de haber firmado la escritura por la que se comprometía a hacer la obra,

---

<sup>37</sup> A.H.P.M., PO Nº 9.279, fol. 764<sup>v</sup>, escribanía de Juan García Blanco (apéndice documental, documento nº 86).

el mayor de los Olmo recibió de manos de Juan Bautista Benavente, tesorero del Real Consejo de las Órdenes, los 2.000 ducados establecidos<sup>38</sup> y, por lo tanto, la fábrica debía tenerla terminada en toda perfección para el día 8 de julio del año 1674.

Además de los 2.000 ducados, en las condiciones económicas que se fijaron en la escritura del 4 de julio se estableció que se le irían pagando otros 500 ducados cada mes y en caso de no recibirlos tenía derecho a interrumpir los trabajos y a no continuar hasta disponer del dinero necesario para ello<sup>39</sup>. De algunos de estos pagos tenemos constancia de que efectivamente se realizaron en los plazos que se habían marcado<sup>40</sup>.

Por la escritura para la construcción del convento se estableció que era condición necesaria el "*executar los perfiles alçados cortes y fachadas en la forma segun y como en la planta y traça de la dicha obra estan executados por el dicho fray Manuel de Villarreal que los ha de firmar el otorgante*"<sup>41</sup>. En otro momento en la misma escritura se dice que "*se a traído al pregon la fabrica del dicho conbento...en conformidad de la planta que para ello esta hecha por el padre fray Manuel de Villarreal de la orden de nuestra señora de la merced de*

---

<sup>38</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.082, fols. 237-237<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo.

<sup>39</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.279, fol. 765-765<sup>v</sup>, escribanía de Juan García Blanco (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 86).

<sup>40</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.082, fols. 313-313<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo, carta de pago por valor de 500 ducados (187.500 maravedís) otorgada por Manuel del Olmo a favor de Juan Bautista de Benavente, encargado por orden del Conde de Villaumbrosa de hacer el pago, el 3 de septiembre de 1669.

<sup>41</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.279, fol. 765<sup>v</sup>, escribanía de Juan García Blanco (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 86).

*descalços maestro arquitecto de su religión que esta aprobada por su Magestad*"<sup>42</sup> o que Manuel del Olmo "*ottorgo que se obliga...a hazer la dicha obra y fabrica del dicho convento de nuestra señora de la merced...conforme a la dicha planta y traça elexida por su Magestad firmada del Ilustrisimo señor don Juan de Gongora que fue del consejo y camara de su Magestad y protector del dicho real convento y del dicho padre fray Manuel de Villarreal*"<sup>43</sup>. En la misma escritura en la que se ponía de manifiesto el deseo de pregonar la obra se dice:

*"por mandado de su Magestad se a de hacer y labrar para las religiosas del en el barrio del barquillo en el mismo sitio que al presente estan en conformidad de la planta que para ello esta hecha por el padre fray Manuel de Villarreal de la orden de nuestra señora de la merced de descalços maestro arquitecto de su Religión que esta aprobada por su Magestad sobre que ha avido postura y diferentes mexoras y baxas con ciertas calidades y condiciones expressadas en ellas y por mandado de su Ilustrisima se rremato dicha obra y fabrica en el dicho Manuel del Olmo"*<sup>44</sup>.

Todas estas condiciones que acabamos de citar plantean un conflicto en cuanto a la autoría de las trazas de la iglesia del convento de las Góngoras que se venían atribuyendo al propio

---

<sup>42</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.279, fol. 764, escribanía de Juan García Blanco (apéndice documental documento n<sup>o</sup> 86).

<sup>43</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.279, fol. 764<sup>v</sup>, escribanía de Juan García Blanco (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 86).

<sup>44</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.279, fol. fol. 768, escribanía de Juan García Blanco.

Manuel del Olmo. Está claro que el fraile mercedario fray Manuel de Villarreal fue el responsable de la adaptación de las primeras casas de las que dispusieron las religiosas y de dar las trazas y condiciones para hacer en ellas una iglesia pero según parece desprenderse de estas citas, también lo fue de las trazas de la segunda y definitiva, del templo construido de nueva planta; parece que antes de morir don Juan de Góngora encargó al mismo maestro de obras mercedario, con el que había estado trabajado durante muchos años y que conocía perfectamente tanto las necesidades de la comunidad como el arte de arquitectura, unas trazas para levantar una nueva iglesia más adecuada y capaz, trazas que él mismo llegó a aprobar, lo cual no sólo le haría responsable del establecimiento y asentamiento definitivo de las religiosas mercedarias, sino incluso de la construcción de su iglesia definitiva, aunque esta se realizase ya después de su muerte, convirtiéndolo en una figura trascendental para la historia del convento de las Góngoras.

Según esto, Manuel del Olmo, en función de las trazas que ya estaban hechas y aceptadas anteriormente y que el propio rey había aprobado, hizo una propuesta de obra fijando ciertas características y condiciones con las que se debía construir; su propuesta fue aceptada por lo que se le contrató para que fuese él quien se encargase de la dirección y construcción del templo y de fijar los mejores precios con los que se podía hacer. Con el fin de llevar a cabo tales obras, Manuel del Olmo, como era habitual en la época, llegó a hipotecar algunas de sus posesiones, fundamentalmente sus casas principales de la calle de Embajadores en las que vivía, pero también otras casas que

poseía en la calle de los Cabestreros<sup>45</sup>.

Los trabajos se comenzaron paralelamente en la iglesia y en el propio edificio conventual y, aunque debieron iniciarse inmediatamente después de que el maestro de obras recibiese la primera paga, no tenemos referencia documentada de que se estuviese trabajando en él hasta el mes de marzo del año 1670 en que Manuel del Olmo contrató con José de la Iglesia los materiales necesarios para la fábrica<sup>46</sup>.

El 15 de abril de 1673 Manuel del Olmo, "*a cuyo cargo esta la obra y fabrica que de presente se esta haciendo en el convento de monxas mercenarias descalzas desta corte*" y del que se dice que era por aquellas fechas arquitecto, alarife de la villa y "*aparexador del sitio y casa rreal de buenavista*", otorgó una carta de pago por valor de 2.000 ducados<sup>47</sup>. Algunos meses más tarde, el 20 de noviembre de 1673 el mismo maestro otorgó una nueva carta de pago, en esta ocasión por haber recibido de manos de Juan Bautista Benavente, por orden del nuevo encargado y protector de la obra y fábrica del convento que ahora era el señor don García de Medrano, 12.000 ducados para que acabase "*el claustro y otras piezas y porteria del dicho real convento*"<sup>48</sup>.

En 1675, a pesar de que el plazo de cinco años fijado para terminar la fábrica había concluido, los trabajos en el convento

---

<sup>45</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 9.279, fol. 766<sup>v</sup>, escribanía de Juan García Blanco (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 86).

<sup>46</sup> Virginia Tovar Martín, *Opus cit*, pág. 223.

<sup>47</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.484, fol. 19, escribanía de Isidro Álvarez de Terreras.

<sup>48</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.084, fols. 446-446<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo.

y en la iglesia de las Góngoras continuaban, se había avanzado en la fábrica pero todavía faltaban por hacer algunos importantes trabajos para verla terminada en toda perfección. Ante tal situación se inicia una nueva fase constructiva con la firma de una nueva escritura el 28 de septiembre del año 75, en esta ocasión con el maestro de obras Francisco de Aspúrruz por la que acordó con don García de Medrano "*el continuar la (obra) de la yglesia del dicho convento y cuartos del que havia empeçado hacer Manuel del Olmo maestro de obras...en conformidad con las plantas que estan expedidas para hazer la yglesia y dicho convento*"<sup>49</sup>. Estas declaraciones parecen poner de manifiesto que Manuel del Olmo, sin que sepamos exactamente por qué, aunque como siempre los problemas económicos parecen ser los más probables, cuando concluyó el plazo de cinco años que se había establecido en la escritura por la que se comprometió a hacer la iglesia y el convento de las Góngoras, dejó la fábrica tal y como estaba en ese momento, sin terminar, por lo que las religiosas tuvieron que recurrir a un nuevo maestro de obras que las concluyese, aunque las trazas que debían tenerse en cuenta seguían siendo las mismas y las condiciones para la construcción las aprobadas y firmadas en el año 1669 por Manuel del Olmo<sup>50</sup>.

En el caso concreto de la iglesia, los trabajos que quedaban por hacer eran importantísimos y decisivos para darle su aspecto

---

<sup>49</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.086, fols. 510-513, escribanía de Antonio Bravo (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 87).

Precisamente pocos meses antes, en marzo de 1675, había firmado la carta de finiquito por la obra que había hecho en el convento de las Mercedarias de Don Juan de Alarcón.

<sup>50</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.086, fols. 510-510<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 87).

definitivo y no simples retoques o adornos. Francisco de Aspúr se comprometió, en primer lugar, a *"hazer el cuerpo de la yglesia con sus dos machos torales con las ornacinas que tiene y pilastras y esta obra de la yglesia se a de haçer el embasamiento y çocalo y bassa en la conformidad de las pilastras y ornaçinas que estan hechas que son seis lados que estan hechas y quatro por hazer y el quarto bajo que cae haçia la plaçuela y hacer los dos quartos que cargan encima de las ornacinas y el quarto que esta encima de la porteria a la altura y conformidad de los quartos que tienen elegidos las monjas con su coro alto"*<sup>51</sup>.

Aspúr no tenía más que la planta de lo que debía ser la iglesia (*"por no tener corte ni alçado"*) por lo que se le indica que, en función de esa planta, le de al alzado la proporción que corresponda; además debía cerrar el cuerpo de la iglesia entre los dos machos torales y hasta el alto del arco toral y encargarse de la yesería de la iglesia *"para su hermosura y ornato"*, de vaciar de tierra el cuerpo del templo, de solarlo con baldosas de barro frío y además de poner todas las ventanas y puertas que fuesen necesarias con sus correspondientes herrajes y rejas para dejarla acabada en toda perfección en veinte meses a partir del día 1 de octubre de 1675, es decir, para fin del mes de mayo del año 1677, y según los precios que Manuel del Olmo ya había ajustado en la escritura del 4 de julio de 1669 ante el escribano Juan García Blanco, añadiendo a esto 2.000 ducados más *"en consideracion del mas coste que a de tener la fabrica del dicho cuerpo de yglesia en la albañileria yeseria en perfiles de*

---

<sup>51</sup> A.H.P.M., Pº Nº 11.086, fols. 510-510<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo (apéndice documental, documento nº 87).

*pilastras resaltos Arcos y ornacinas*"<sup>52</sup>.

En cuanto a las condiciones económicas, don Juan Bautista Benavente le debía pagar a Francisco de Aspú 30.000 ducados por la obra: 3.000 ducados al contado para empezar los trabajos y, a partir del mismo mes de octubre, 1.000 ducados cada mes; para completar los 30.000 ducados estipulados, cada cinco meses se le entregarían 500 ducados, 2.000 en total a lo largo de los veinte meses que debía durar la obra, y, una vez terminada y tasada por los maestros que fuesen nombrados por ambas partes para tal efecto, 5.000 reales más<sup>53</sup>.

Según estas nuevas condiciones de obras y el ajuste económico que establecieron Francisco de Aspú y Juan Bautista Benavente, depositario de los maravedís y efectos de la obra y fábrica del convento, el 10 de octubre de 1675 se hizo el primer pago de 3.000 ducados al maestro de obras y, con ello, se dieron comienzo a los trabajos en la fábrica<sup>54</sup>. Pocos días después, el 29 del mismo mes, se le entregaron 2.000 ducados más correspondientes a las dos primeras mesadas, las de los meses de octubre, que se le debía, y de noviembre del año 75, que se le adelantó<sup>55</sup>.

Para poder llevar a cabo los trabajos a los que se había comprometido, el 22 de octubre de 1675 Francisco de Aspú firmó

---

<sup>52</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.086, fol. 510<sup>v</sup>-511, escribanía de Antonio Bravo (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 87).

<sup>53</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.086, fol. 512<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 87).

<sup>54</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.086, fol. 518, escribanía de Antonio Bravo.

<sup>55</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.086, fols. 536-536<sup>v</sup>, escribanía de Antonio Bravo.

una escritura con Manuel de Urosa, Manuel de Cobeña y José Cobo, todos ellos arrieros de la villa de Vallecas, para que le suministraran la piedra que necesitaba para la obra en el convento de las Mercedarias Descalzas "*en el Barquillo*". Acordaron que desde el día siguiente, 23 de octubre, hasta que se acabase la obra le entregarían semanalmente treinta carros de piedra a precio de 12 reales cada carro de 40 arrobas; les pagó por adelantado 600 reales para que empezasen a trabajar<sup>56</sup>.

Algunos meses más tarde, el 7 de septiembre de 1676, Francisco de Aspúrruz firmó un nuevo contrato, en esta ocasión con los arrieros Matías Merino y Cristóbal de Escusa, para que desde ese momento fuesen ellos los que le suministrasen la piedra para la obra que "*está haciendo en el convento real de mercenarias descalzas de esta villa en el Barquillo*" lo cual nos hace pensar que, o bien surgieron problemas con los arrieros contratados anteriormente, o bien era necesaria más piedra de la que en principio se suponía y se vio obligado a firmar un nuevo contrato. El precio que ahora ajustó fue de 14 reales cada carro de 40 arrobas y se les adelantaron 1.000 reales de vellón para comenzar<sup>57</sup>.

Los pagos al maestro de obras durante el año 1676 y principios del de 1677 se fueron efectuando de una manera sistemática y sin retrasos, más bien al contrario pagando por adelantando muchos de los meses, por lo que las obras durante este período de tiempo también debieron avanzar a buen ritmo y

---

<sup>56</sup> A.H.P.M., Pº Nº 10.268, fols. 836-836<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento nº 88).

<sup>57</sup> A.H.P.M., Pº Nº 10.269, fols. 486-486<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento nº 89).

sin interrupciones<sup>58</sup>.

A pesar de esta regularidad con la que se hicieron los pagos hasta, al menos, el mes de abril de 1677, parece que los trabajos emprendidos por Francisco de Aspúr en la iglesia del convento de las Góngoras no llegaron a terminarse en el mes de mayo del mismo año 77 como estaba previsto<sup>59</sup>. Muy probablemente los motivos fueron, a pesar de todo, económicos puesto que en su testamento, otorgado el 22 de mayo de 1679, Francisco de Aspúr declaró estar todavía a cargo de la obra del convento y que, aunque se habían ajustado de antemano los precios y había recibido algunos pagos por los trabajos realizados, la obra debía ser tasada, tal y como había decretado García de Medrano, "*por haverse alterado los prezios en los materiales con los accidentes de el tiempo*"<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 11.087, fols. 635-635<sup>v</sup>, 754, 825, 948-948<sup>v</sup> y 971, escribanía de Antonio Bravo, cartas de pago otorgadas por Francisco de Aspúr a favor de Juan Bautista Benavente los días 11 de febrero (por valor de 3.000 ducados de las tres mesadas que se le debían de diciembre de 1675 y enero y febrero de 1676), 11 de abril (por valor de 3.000 ducados correspondientes a los meses de marzo, abril y mayo de 1676), 5 de junio (por valor de otros 3.000 ducados de los meses de junio, julio y agosto de 1676), 22 de agosto (por valor 4.000 ducados de los meses de septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1676) y 9 de octubre (por valor de otros 4.000 ducados correspondientes a los meses de enero, febrero, marzo y abril del año 1677), todos estos pagos en el año 1676.

<sup>59</sup> El escribano Antonio Bravo dejó de trabajar, o al menos no se conservan más protocolos de él en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, a finales del año 1676 y no hemos podido localizar otro escribano con el que el convento y sus responsables trabajasen a partir de entonces.

<sup>60</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.271, fols. 262-265<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino, testamento otorgado por Francisco de Aspúr y bajo el cual murió el 7 de junio de 1679. En él pidió ser enterrado en el claustro del convento de los Agustinos Recoletos en donde tenía una sepultura (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 90).

A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.231, fols. 83-486 y 525, escribanía de José Martínez de Robles, curaduría de los hijos de Francisco de Aspúr.

Por su testamento y la curaduría sabemos que Francisco de

Esta alteración en los precios debieron hacer insuficientes los fondos recibidos.

Entre los problemas económicos y la muerte del maestro de obras encargado, los trabajos en el convento de las Góngoras se vieron nuevamente paralizados. En el mes de febrero de 1680 las religiosas presentaron un memorial al rey pidiendo que las ayudase económicamente para hacer los reparos que les eran absolutamente necesarios puesto que su convento se encontraba en muy mal estado y estaban con una gran preocupación por que *"entrarse las mas de las noches a escalar al conbento llebandose todo lo que puedan por causa de no estar acabada la fabrica de la iglesia ni las zercas defendiendolas de la calle solo unos maderos y tablas"*. Ante tan grave situación en marzo de 1680 la Cámara de Castilla autorizó la libranza de 6.000 reales para las obras de la cerca<sup>61</sup>. La situación, sin embargo, no se solucionó y, a pesar de que en los años sucesivos se siguieron dando algunas limosnas con este fin, todavía en varias ocasiones las religiosas tuvieron que recurrir al monarca en busca de ayuda para concluir definitivamente la iglesia conventual.

Desde 1680, tras la muerte de Francisco, fue su hermano

---

Aspur era hijo de Juan de Azpuru o Aspuri si se castellaniza el apellido vasco, natural de la villa de Azpeitia (Vizcaya), y de María de Soria, natural de Soria. Estaba casado con Isabel Tomico con la cual tuvo seis hijos: Juan, también maestro de obras que tenía 20 años cuando murió su padre, José, de 17, Francisca, de 19 años y que ya por aquellas fechas estaba casada con el maestro de obras Matías Román, Agustina, de 16, Isabel, de 9, y Damiana, de 7. Isabel Tomico otorgó testamento cerrado el 1 de noviembre de 1691 en la escribanía de Juan Francisco Fajardo, aunque no se abrió hasta el 16 de septiembre de 1699 ante Francisco Gutiérrez de Arce (A.H.P.M., Pº Nº 14.271, fols. 398-407<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Gutiérrez de Arce).

<sup>61</sup> A.H.N., Consejos, leg. 15.274.

Tomás de Aspúr el maestro de obras que entró a trabajar en el convento e iglesia de las Mercedarias del barrio del Barquillo que había dejado sin terminar<sup>62</sup>. Las obras que por entonces quedaban por hacer no debían ser ya de gran envergadura pero a pesar de ello el nuevo maestro de obras encargado estuvo vinculado a esta fábrica durante muchos años lo cual nos hace pensar que los trabajos avanzaron con una enorme lentitud. El 21 de febrero de 1684 Tomás de Aspúr declaró en el testamento que otorgó junto a su mujer, doña Isidora Reillo de Tejas, que por esas fechas todavía estaba trabajando en el convento de las Mercedarias Descalzas<sup>63</sup>.

Un año más tarde, en 1685, Tomás de Aspúr firmó un contrato con Filiberto de la Farga y Juan Palacios, maestros caldereros, para que hiciesen las bolas de cobre necesarias para los pedestales y la cruz de la capilla mayor<sup>64</sup>. En este mismo año su Majestad otorgó como ayuda para las obras del convento 200 ducados en el día de Navidad<sup>65</sup>.

La ayuda del monarca se convirtió en algo esencial para poder financiar y terminar las obras, a pesar de que estas no llegaban en la cantidad suficiente ni con la necesaria regularidad. El 4 de marzo del año 1687 el rey concedió 12.000 ducados para continuar con las obras del convento. Tomás de Aspúr

---

<sup>62</sup> A.H.P.M., PO Nº 10.277, fol. 498, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento nº 95).

<sup>63</sup> A.H.P.M., PO Nº 10.274, fols. 63-66, escribanía de Pedro Merino.

<sup>64</sup> A.H.P.M., PO Nº 10.275, fols. 191-192<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento nº 91).

<sup>65</sup> A.H.P.M., PO Nº 9.425, fols. 221-222<sup>v</sup>, escribanía de Francisco Alday.

era el encargado y continuó trabajando en él "*con mucha gente*", llegando a gastar en la obra de su propia renta 9.000 ducados, hasta que finalmente, a pesar de los esfuerzos de todos los implicados, sobre todo del protector del convento que por entonces era don Gil de Castejón, los trabajos se tuvieron que detener una vez más<sup>66</sup>.

En 1688 se llevaban gastados ya en la fábrica de la iglesia de las Góngoras cerca de los dos millones de reales a pesar de lo cual "*se hallan oy las religiosas con gran desconsuelo no pudiendo gozar de la yglesia nueva por no estar acavada asistiendo a todas horas divinas en el coro de la que se hizo de prestado con mucho riesgo de su vida por estarse caiendo assi el coro como la yglesia de que los dias pasados se caio una tapia haziendo mucho daño a dos religiosas teniendo milagro no haver perdido la vida*". Parece que en aquel momento tan solo eran necesarios unos 12.000 ó 14.000 ducados más para concluir definitivamente el templo y poder trasladar a él el santísimo<sup>67</sup>.

Ante tan difícil situación Tomás de Aspúr se comprometió a continuar y terminar definitivamente la obra, a pesar de lo que se le debía, a cambio de algunos beneficios para su hijo Manuel de Aspúr, oficial de hacienda: hacerle contador del Real sitio del Buen Retiro cuando muriese don Francisco de Mendieta que en aquel momento ocupaba el cargo. El 30 de octubre de 1688, una vez reconocida la habilidad y dedicación de Manuel de Aspúr, fue aceptado este acuerdo y se le descontaron a Tomás de Aspúr "*los*

---

<sup>66</sup> A.G.P., Administrativa, corporaciones religiosas, leg. 389 (apéndice documental, documento nº 92).

<sup>67</sup> *Ibidem*.

*sesenta mil reales en que se a ajustado por cuenta de la obra de el dicho conbento*<sup>68</sup>.

Aun con el acuerdo alcanzado y con la rebaja que esto suponía en cuanto al coste de los trabajos realizados en las Góngoras, todavía se le debían importantes cantidades al maestro de obras. El 10 de diciembre de 1689 Aspur entregó una carta de pago de 8.936 reales de vellón a favor de don Gil de Castejón por lo que todavía se le debía de un libramiento que se había otorgado el 2 de marzo de 1687 por valor de 346.675 reales de vellón por la obra realizada en el convento incluyendo los aderezos que desde 1680 se había encargado<sup>69</sup>.

En el año 1690, diez años después de que Tomás de Aspur se hubiese hecho cargo de las obras del convento y 29 años desde que se comenzaron, se terminó definitivamente la iglesia conventual, incluida la custodia del altar mayor y las puertas, ventanas, rejas, balcones y los herrajes que están fechados en el año 1689<sup>70</sup>, e incluso las pinturas que ya en aquel momento decoraban la iglesia<sup>71</sup>, todo lo cual montó un total de 11.000 ducados, además de los materiales, los jornales de los distintos oficiales y peones que participaron en la obra. Por todo ello se le estaban

---

<sup>68</sup> A.G.P., Expedientes personales, Manuel Aspur, C@ 11.732/12 (apéndice documental, documentos n<sup>os</sup> 93 y 94).

A.G.P., Administrativa, corporaciones religiosas, leg. 389 (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 92).

<sup>69</sup> A.H.P.M., P<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 10.277, fols. 498-498<sup>v</sup>, escribanía de Pedro Merino (apéndice documental, documento n<sup>o</sup> 95).

<sup>70</sup> Elías Tormo, *Opus cit*, pág. 189.

<sup>71</sup> Según don Elías Tormo, *Ibidem*, entre 1680 y 1692 en que murió, el pintor José Cieza se encargó de hacer diversos cuadros para la decoración del templo que hoy ya no existen.

**ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO 3**

