

Recibido en: 30/04/2011

Aceptado para revisión en: 31/05/2011

EL TEMPLO, LA CAPILLA Y EL CAMARÍN DE NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA DE MADRID

THE TEMPLE, CHAPEL AND CHAMBER OF *NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA* IN MADRID

JESÚS URREA Y MARÍA ARANDA
Universidad de Valladolid

Resumen

Análisis y puesta al día del proceso constructivo del templo y capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid a partir de una atenta relectura bibliográfica, documental y planimétrica, con el fin de intentar la reconstrucción de sus espacios y la decoración de los mismos, haciéndola coincidir con el momento en que visitó el edificio Antonio Ponz, reubicando todo aquello que contempló.

Palabras clave

Madrid. Atocha. Ponz. Patrimonio. Barroco.

Abstract

Analysis and updating of constructive process of church and chapel of Nuestra Señora de Atocha in Madrid through a bibliographic, documentary and planimetric observant reading with the aim of trying the reconstruction of their rooms and decoration, coinciding with the moment that Antonio Ponz visited the building and replacing everything he contemplated.

Key words

Madrid. Atocha. Ponz. Patrimony. Baroque.

El complejo proceso constructivo del destruido convento de Nuestra Señora de Atocha de Madrid no ha facilitado, a pesar de los numerosos trabajos que se han dedicado a estudiarlo, un perfecto conocimiento de su historia. De ahí que sea oportuno tratar de ordenar lo que se sabe hasta ahora de él, releer una vez más las fuentes históricas que aluden a sus edificios e intentar casar con ellas la documentación aportada en los últimos años. Conscientes de las lagunas

existentes, de los silencios documentales y del riesgo que comporta la interpretación de un templo desaparecido, la aproximación a la problemática que suscita la memoria de este convento dominico, puede contribuir a valorar aún más conjunto tan singular.

Nuestra atención se detiene exclusivamente en los aspectos señalados en el enunciado. La búsqueda y análisis de la planimetría así como de la documentación gráfica apoya el discurso constructivo de los edificios, que iniciamos en 1523, cuando la orden de Santo Domingo tomó posesión de la ermita de Atocha, y detenemos en 1776, año en que el académico Antonio Ponz visitó el convento describiendo lo que en su interior consideró más interesante.

1. EL TEMPLO CONVENTUAL

El convento dominico se estableció en 1523 sobre un templo, construido probablemente en el siglo XV, que reaprovecharían los frailes como iglesia de la comunidad cuando se instalaron en este lugar, junto a una diminuta ermita (15 pies de largo por 12 de ancho = 4,17 x 3,33 m.) dedicada a Nuestra Señora de Atocha que existía desde el siglo XII, según aseguraba en 1670 el padre fray Gabriel de Cepeda quien, naturalmente, escribía de oídas¹. El edificio que, en su opinión, ocuparon los dominicos era

“...una iglesia muy grande y muy capaz, compartida en tres naves con arcos y pilares de crecida magnitud; estos sustentaban todo el peso del edificio, que era de ladrillo y mampostería y aunque no de labor muy curiosa, era sólido, fuerte y bien fraguado: la capilla mayor de bóveda llana de ladrillo con su retablo”.

Al parecer la iglesia

“tenía con la mucha antigüedad una abertura por medio, desde la cruz de la clave hasta el cimientto de la tierra; estaba apuntalada con un arbotante arqueado de ladrillo, que recibía la bóveda por medio”.

El referido cronista recordaba que el templo disponía de un retablo que tenía en su parte superior “una Imagen de Dios Padre” y

“adornaban los lados quatro lienços de los quatro Evangelistas pintura tan antigua, que indicava quatrocientos años de antigüedad, que según dexa colegirse se fabricó poco después de la recuperación de los Moros de esta villa de Madrid”

afirmación de todo punto imposible. En la parte central del altar mayor

¹ La capilla, fabricada por Gracián Ramírez, “de bóveda casi quadrada”, era tan antigua “que estaba la cal y el ladrillo hecho polvo; toda estaba llena de cadenas, navíos, piernas, braços, muletas y otros instrumentos de milagros”, cfr. CEPEDA, G. de, *Historia de la milagrosa y venerable imagen de N.S. de Atocha*, Madrid, 1670, pp. 233-242. MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., “Santa María de Atocha: estrategias de construcción de memoria y modos de apropiación del espacio sagrado (ss. XII-XVII)”, *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 2 (1999), p. 483.

“se veía colocada una venerable imagen de Nuestra Señora de relieve, que en el mundo llaman de bulto, sentada en un trono con un precioso hijo en los brazos, su altura de tres cuartas muy escasas, el vestido a lo antiguo, el calçado puntiagudo, como lo usava la nobleza de los godos”.

En el mismo altar se adoraba asimismo

“un devoto crucifijo, que según es fama, se pasó después al segundo arco de la entrada de la iglesia de capilla nueva, muy hermoseedada de lámparas, adornos y pinturas...”².



Fig. 1. Interior de la iglesia conventual de *Nuestra Señora de Atocha* (a la izquierda, tapiada, la *Capilla de la Virgen*). Hacia 1880. (Fot.: Jean Laurent)

² RIAZA DE LOS MOZOS, M., “Patrocinio y religiosidad: Patronatos privados en el convento de Nuestra Señora de Atocha de Madrid (1523-1679)”, *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 4 (2001), pp. 175-195.

Gracias a la voluntad expresada en su testamento por doña Beatriz de Velasco, viuda de don Rodrigo Manuel, último sucesor del infante don Juan Manuel, señor de Cevico de la Torre y de Belmonte de Campos, en 1585 se destinaron 525 000 mrs. anuales “para la obra de la capilla mayor de la iglesia y monasterio que agora se va haciendo”, a cargo del maestro Francisco Lozano en 1586 y del cantero Francisco de la Tixera. También se acordó que en los arcos de un lado y otro del presbiterio se pusiesen bultos de mármol o alabastro del matrimonio y que, además, se hiciese el retablo mayor y una reja de hierro. La capilla mayor, que después pasó a ser patronato de los condes de Nieva, se concluyó en 1598 y el Santísimo se colocó en la misma siendo prior Fr. Alonso Nieto (1597-1600)³.

La antigüedad del resto del templo conventual obligó a la prosecución de la obra y para ello el monarca Felipe II entregó 4000 ducados a su predicador el Padre fray Fernando del Castillo⁴, encargándose de la traza el arquitecto Francisco de Mora, aposentador de palacio. La nave de la iglesia todavía se estaba fabricando el 18 de enero de 1611 cuando se produjo el repentino derrumbe del tabique de separación que se alzaba provisionalmente donde

“está oy [1670] la rexa de hierro que cierra la capilla mayor y corre desde el arco que al presente se llama del Buen Pastor (por aver una imagen del Salvador con una humilde ovejuela, símbolo del pecador perdido y reconciliado, en los hombros) hasta el poste que corresponde, que llaman de Santa Úrsula (por estar dedicado a las once mil Vírgenes) y media entre la capilla de N. P. Santo Domingo y del Santo Crucifixo de Luca”⁵.

Por consiguiente, la opinión de Ponz, al indicar que la iglesia conventual disponía de una nave grande cuya “arquitectura parece de los principios del reinado de Felipe II o fines del de Carlos V”, no fue muy atinada, ni tampoco el comentario emitido por Madoz sobre este mismo asunto:

“Pertenece... al estilo seco de fines del reinado de Carlos V, en cuyo tiempo la arquitectura se había despojado de la gala y riqueza del gusto plateresco y no ostentaba todavía aquella sencillez magestuosa, aquella severidad, aquella elegancia, en fin, que caracteriza las obras del reinado de Felipe II”⁶.

A continuación del presbiterio y del crucero, que se cerraba en 1621 con una cúpula⁷, la nave se dividía en el interior en cinco tramos mediante arcos fajones, cubriéndose por bóvedas vaídas (fig. 1). El coro, situado a los pies y en alto, ocupaba los dos últimos tramos. Coincidiendo con los contrafuertes, los

³ CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, p. 264.

⁴ *Id.*, p. 320.

⁵ *Id.*, p. 358.

⁶ MADOZ, P., *Diccionario geográfico. Madrid*, Madrid, 1848, p. 245.

⁷ TOVAR MARTÍN, V., “Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha”, *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, XXII, 85 (1974), p. 222.

muros se recorrían con pilastras poco resaltadas. En el lado de la Epístola se abrían cinco capillas y en el del Evangelio se hallaba, inmediata al crucero, la consagrada a dar culto particular a la Virgen de Atocha (fig. 2).

Con el libro de Ponz en la mano, que a su vez utilizó para su información el de Palomino así como la guía que sobre las iglesias de Madrid comenzó a redactar el escultor Felipe de Castro⁸, se puede realizar una reconstrucción de parte del contenido ornamental que tuvo el templo conventual.

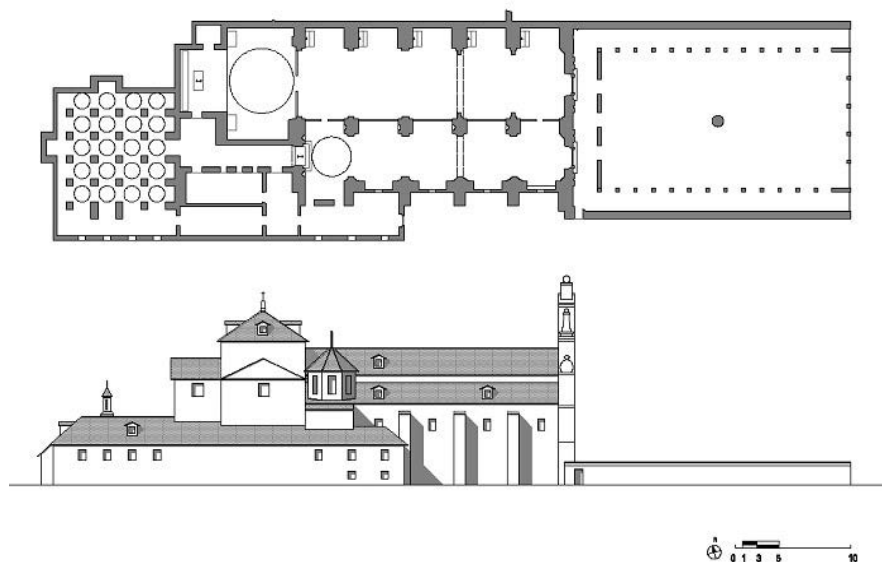


Fig. 2. Reconstrucción de la planta y alzado del convento de *Nuestra Señora de Atocha*, a partir de la planimetría de Juan Gómez de Mora (1612) y Manuel de la Peña y Padura (1816).

1.1 Lado de la Epístola

Según se entraba por los pies de la iglesia, la primera capilla de la derecha estaba dedicada a un Cristo Crucificado, procedente del primitivo altar mayor y que luego pasó al segundo arco de la capilla de Nuestra Señora. En sus paredes el pintor boloñés José Romaní había realizado arquitectura, perspectivas y adornos “de muy excelente gusto”, además de las figuras de “Santo Domingo, y Santa Catalina de Siena a los lados del Santo Cristo, grandemente ejecutados”⁹.

⁸ BÉDAT, C., “Un manuscrito del escultor Felipe de Castro, ¿esbozo inédito de una parte del Viage de España de Don Antonio Ponz?”, *AEA*, XLI, 163, (1968), anejo, f. 84 y CORRAL, J., *Guía inédita del Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1979, pp. 48-49.

⁹ PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, ed. Madrid, 1947, p. 1008 y PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, 1947, p. 417. La capilla estaba “muy hermoseedada de lámparas, adornos y pinturas” indica CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, p. 238.

Un sepulcro, con estatua de mármol arrodillada y el letrero siguiente: “Esta capilla es de Diego González de Henao, Regidor que fue de esta Villa, año de 1624”¹⁰, se encontraba enfrente del pilar donde colgaba una pintura de *Santa Rosa*. Éste fue hijo de Diego González de Henao y de doña Inés de Riaño, abuelos del escritor Calderón de la Barca, y pidió que se le diera la capilla de Santa Inés “que entonces estaba en el cuerpo de la iglesia en el paso que se sale de ella para el claustro”.

Seguía la capilla del Cristo de la Indulgencia, frontera de la dedicada a la Virgen de Atocha. En el siglo XVII se conocía como capilla del Rosario o de Santo Domingo¹¹, fue comprada por don Gregorio López de Madera, oidor del Consejo Real. Donó un estoque con las armas de Pío V el cual llevó don Juan de Austria durante la batalla de Lepanto. Es la del Cristo de Luca, copia del original que se remitió a España en 1610, a solicitud de fray Domingo Mendoza y por gestión del embajador de aquella república italiana en Madrid, Bernardino Minutulo. Un escultor, llamado maestro Ludovico, se encargó de sacar la copia¹².

1.2 Presbiterio

El retablo mayor de la iglesia, realizado por el ensamblador Juan Muñoz, se componía “de varios cuerpos de arquitectura, con columnas aisladas en ellos” donde se distribuían ocho pinturas con “asuntos de la Vida del Señor”, originales de Angelo Nardi¹³, y esculturas que, según Ponz, “no eran de tanto mérito”. Pese a lo que afirma Palomino y asume el abate viajero, se sabe que en 1603 el pintor Bartolomé Carducho firmó concierto para hacer los lienzos y el dorado del retablo mayor y de los colaterales y que las pinturas se instalaron en ellos, según aseguró el propio ensamblador¹⁴.

En los testeros del crucero y capilla mayor colgaban, en época de Ponz,

“pinturas que representan milagros obrados por la intercesión de San Isidro y Nuestra Señora de Atocha”, alguno de los cuales sería el que en 1670 se cita como

¹⁰ PONZ, A., *ob. cit.*, p. 417.

¹¹ CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, p. 310. JIMÉNEZ BENÍTEZ, J. J., *Atocha. Ensayos históricos*, Madrid, I, p.298.

¹²Su padre, Gregorio López Madera, fue protomédico de Carlos V, de Felipe II y de su hermano Juan de Austria, pasando luego a servir a los duques de Saboya. LEÓN PINELO, A. L., *Anales de Madrid (1598-1621)*, Madrid, 1931, pp. 87-89. BLANCALANA, B., *Historia de la Sagrada imagen del Cristo Crucificado que está en la nobilísima ciudad de Luca, cuya copia está en Nuestra Señora de Atocha*, Madrid, 1638. CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, p. 440. GARCÍA BALLESTEROS, E., “Gregorio López Madera (1562-1649) un jurista al servicio de la Corona”, *Torre de los Lujanes*, 37 (1998), pp. 163-178.

¹³ PALOMINO, A., *ob. cit.* p.888.

¹⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, p. 30 y 285. BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Juan Muñoz, escultor”, *BSAA*, XXXIX (1973), pp. 269-284.

“de crecida magnitud, en cuyo dilatado campo se deletrea todo el suceso referido, el niño difunto, restituido a la vida, las aguas que suben hasta el brocal del poço y los padres prostrados en presencia de la Virgen rindiéndole gracias por beneficio tan subido”¹⁵.

Los retablos colaterales estaban dedicados, uno a *Santa Catalina*, cuya escultura era original de Juan Pascual de Mena, y en su ático había otra figura de Juan Alonso Villabrille y Ron¹⁶, mientras que su parejo tenía por titular a *Santo Tomás de Aquino*, obra de Luis Salvador Carmona¹⁷.

Dentro del mismo presbiterio, “en un pilar del crucero, al lado del Evangelio”, seguramente nada más atravesar la reja de separación, a la izquierda, mirando hacia el altar mayor, se encontraba el “cuadro del Entierro de Cristo, con Nuestra Señora y las demás figuras acostumbradas en este asunto”, que según Ponz era “de lo mejor que pintó Antonio Pereda” y que deberá identificarse con el existente (2,18 x 2,58 m.) en el Museo de Bellas Artes de Marsella¹⁸.

En cambio, no está claro el lugar en que se situaba un altar para donde el escultor aragonés Juan de León hizo, antes de 1767, un *San Nicolás*¹⁹; tal vez en alguna pared del crucero o en una de las capillas de la nave cuya advocación se desconoce.

¹⁵ CEPEDA, G. de, *ob. cit.* p. 192. Sobre otras pinturas de exvotos cfr. *Idem*, pp. 198, 334, 396, 425, 439 y 446.

¹⁶ En la 1ª edición (1776), Ponz decía: “D. Pablo Ron”; en la 2ª edición (1782), rectifica y dice: “D. Juan Ron” y lo mismo en la 3ª edición (1793), t. V. 5ª división, párrafo 34. Cfr. BLASCO CASTINEYRA, S., “El viaje de España de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra”, *Anales de Historia del Arte*, 2 (1990), pp. 223-304.

¹⁷ “En el combento de PP. Dominicos de Atocha, un Santo Tomás del natural; Santa Rosa de Lima, más pequeña, y del tamaño de ésta una Nuestra Señora del Rosario, de vestir”, cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*, Madrid, 1990, p. 32. En 1836 se inventarían “a los lados del altar, la estatua de Sto Tomás y Sta Catalina de Sena, imitadas a mármol blanco; la Primera, con viril dorado a la mano derecha y un libro en la izquierda; la Santa Catalina tiene en la mano un Crucifijo, también de madera, dorado, su tamaño es semicolosal”, cfr. SALVADOR Y CONDE, J., “Objetos artísticos desamortizados del Real Convento de Atocha”, *Archivo Dominicano*, XXVI (2005), p. 178.

¹⁸ PONZ, A., *ob. cit.*, pp. 417 y ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 193-195.

¹⁹ No puede ser suya la escultura de Santo Tomás de Villanueva que, como tal, se ha identificado, cfr. GONZÁLEZ RAMOS, R., “Noticia sobre una obra del escultor Juan de León en Alcalá de Henares (1760-1761)”, *AEA*, 305 (2004), pp. 81-84. El estilo de esta pieza es anterior y próximo al de Manuel Pereira.

1.3 Lado del Evangelio

Como en esta banda todos sus huecos estaban cerrados por las rejas que velaban el interior de la capilla de Nuestra Señora de Atocha, sus pilares de separación, después de atravesar el sotocoro que ocupaba los dos primeros tramos de la iglesia, tenían adosados pequeños retablos. Así, en el tercer pilar de la iglesia, “a el lado de la capilla de Nuestra Señora”, se encontraba el cuadro de *Santa Rosa María* original de Lorenzo de Soto, sobre el que Ponz únicamente precisó que estaba “más adelante” de la primera capilla del lado de la Epístola²⁰. En el cuarto pilar por los pies, segundo desde el presbiterio, doña Mariana Ximénez y su esposo, el secretario Diego de Villa Roel, recibieron del convento “una sepultura” con la obligación de “hacer el altar en el dicho pilar y poner un retablo”²¹.



Fig. 3. Interior del templo conventual

La reja de separación entre la nave y el crucero se colocó entre 1635 y 1637²² y, pegado a ella, en uno de los pilares que flanqueaban la entrada a la capilla de la Virgen de Atocha, se hallaba el púlpito. En el coro (fig. 3), situado en alto y a los pies, había una “muy buena sillería de nogal..., con columnas a los lados de cada silla”, y enfrente del órgano, un cuadro de Nuestra Señora con varios santos, “de mediano mérito”²³.

²⁰ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 1042 y PONZ, A., *ob. cit.*, p. 417.

²¹ Se refieren al pilar “segundo de la iglesia, que viene a ser el otro más avajo del en que está el púlpito, que hace espaldas por un lado a la capilla de nuestra señora de Atocha”, Cfr. RIAZA DE LOS MOZOS, M., *ob. cit.*, p. 188.

²² Siendo prior Fr. Gabriel González, cfr. CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, p. 266.

²³ PONZ, A., *ob. cit.*, p. 418.

2. LA CAPILLA Y EL CAMARÍN DE NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA

La historia de la construcción de la capilla de la Virgen es mucho más compleja. Se dice que la fabricada por el valeroso caballero Gracián Ramírez perduró hasta los últimos días del reinado de Felipe II y que fue este monarca quien de nuevo “hizo casi toda la capilla de Nuestra Señora”, deseando “despedirse de este mundo... con hacer otra en la planta que oy [1670] se mira, teniendo atención fuera en el mismo lugar y sitio que el pasado cuya latitud es de 37 pies y la longitud de 30” [=10,29 x 8,34 m.]. Proseguía “luego el cuerpo de la capilla, compartida en tres naves [tramos] de bóveda... y [la imagen] se pasó a esta nueva capilla el año de [15]98 a 25 de marzo con increíble solemnidad, aprobando S.M. el gasto con larga mano”, siendo prior el P. Fray Alonso Nieto (1597-1600), pero su retablo “quedó... por perfeccionar y además le faltaban unas tribunillas o corredores para colocar las lámparas”.

Fue bajo el gobierno de Fray Francisco de Espinosa (1602-1605) cuando se continuó mejorando y se hizo “retablo nuevo [y] tribunillas de hierro para cebarse las lámparas con aseo, curiosidad y limpieza, dádivas de Felipe III”²⁴. El retablo fue trazado por Francisco de Mora y tendría cuadros con escenas de la vida de la Virgen rodeando a la escultura de la imagen titular, además de otras pinturas de santos dominicos y de *San Felipe* y *Santiago* en los pedestales. Incluso Pompeo Leoni se comprometió a fabricarlo²⁵.

El monarca Felipe III aceptó ejercer su patronato sobre la capilla de la Virgen, algo que ya se había solicitado a Felipe II, mediante cédula firmada en Valladolid en 1602, y como aquél considerara que su recinto no ofrecía todas las condiciones necesarias para la brillantez que requería el culto, ordenó agrandarla y, además, renovar un cuarto que existía junto a ella y que utilizaban los reyes cuando acudían a la iglesia.

En 1607 la ampliación ya se había comenzado, de acuerdo con la traza facilitada años atrás por el arquitecto Francisco de Mora, interviniendo el maestro de obras Francisco de Seseña y el cantero Francisco Mendizábal. A la muerte de Mora (1610), se responsabilizó de la dirección su sobrino Juan Gómez de Mora, sirviéndose de la ayuda del aparejador Pedro Lizargárate, que inició las obras “para deshacer la capilla de Nuestra Señora de Atocha para

²⁴ CEPEDA, G. de, *ob. cit.* p. 205. En cédula de 10-XI-1602 se dice: “y últimamente S. M. les hizo merced de un retablo para la capilla de Nuestra Señora”, cfr. JIMÉNEZ BENÍTEZ, J. J., *ob. cit.*, pp. 336-337.

²⁵ RODRÍGUEZ PEÑAS, M. C., “La antigua basilica de Atocha. Reconocimiento de su imagen física a través de elementos subsistentes: los restos escultóricos de la fachada y un cuadro de las Descalzas Reales”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLV (2005), pp. 212-213.

hacerla nueva”, derribando también la torrecilla o campanario del reloj “que estaba en el sitio de su Santa Capilla”²⁶.

A fines de 1612, una serie de problemas económicos provocaron la paralización de la obra, reanudándose en 1614. Aún proseguía en 1619, momento en que debió de cubrirse. Asimismo se iniciaron los trabajos de decoración interior: fabricación de lámparas, marcos de madera, postigos de nogal y maderas de Guinea para el coro, pintura del escudo con las armas reales en una de las bóvedas, cerraduras, lampareros, balcones de hierro para “colgar las lámparas de la nave de la capilla”, reja de madera, etc. La obra de cantería de la capilla, incluidas las gradas de las portadas y todo el nicho y “las faxas y las historias y el escudo con su talla”, se tasó en 1626 y en 1631 la albañilería, yesería, bóvedas, tabiques, tribuna, suelo del coro, rejas, puertas, etc., por parte del aparejador de las obras de S.M. Alonso Carbonell²⁷.

Los tramos en que se dividía su interior estaban cubiertos con bóvedas, a excepción del que precedía al presbiterio, que disponía de una cúpula levantada sobre tambor. Detrás de la cabecera se construyó, en dos niveles, el camarín de la Virgen y, a su izquierda, el cuarto real, al que se accedía mediante una escalera, y que tenía vistas sobre el crucero para contemplar desde su tribuna el retablo y la imagen de la Virgen.

En 1657 el platero Domingo Rodríguez de Araujo entregó un dosel de plata para la capilla, de cuatro varas de largo y tres de ancho (= 2,54 x 1,70 m.), con sus cuatro goteras de dos tercias y tres dedos de caída²⁸, adorno que vendría a sumarse a la reja de comunión, de plata, que regaló el conde de Castrillo antes de 1641 y a los seis candeleros y cruz de plata dorados “de buen peso” que donó para servicio del altar de la Virgen, en 1643, el arzobispo de Sevilla Agustín de Spinola²⁹.

A lo largo del reinado de Felipe IV, monarca especialmente sensibilizado con la devoción por la Virgen de Atocha,

“se trató en diferentes ocasiones de levantar desde los primeros cimientos una sumptuosísima Capilla, logró Su Magestad su Real deseo, mas no la ejecución, porque aviéndose gastado por los años de 1649 considerable cantidad en desmontar una gran loma, abrir cimientos y otras prevenciones materiales así para la obra como para un vistoso Retablo (para lo que estuvo la S. Imagen fuera de su capilla al primer arco, que abraça la Tribuna de los Reyes), lo escaso de los

²⁶ TOVAR MARTÍN, V., *ob. cit.*, pp. 205-232.

²⁷ *Id.*, pp. 230-231. En 1639 se doró la reja, el púlpito y las cartelas y se hizo una guarnición al escudo, p. 214.

²⁸ BARRIO MOYA, J. L., “Sobre dos obras de plata del siglo XVII en el convento de Atocha”, *AEA*, LX, 238 (1987), pp. 228-229.

²⁹ CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, pp. 424, 428 y 437.

tiempos no dio lugar a la prosecución, a causa de faltar los medios, aunque sin efecto se consultaron estos, no una sino muchas veces”.

Sería por los años 50 cuando se acometió la obra de la fachada de la iglesia conventual (figs. 4 y 5), de composición atípica ya que su eje no se iniciaba en el vano de una puerta central practicable sino que disponía de dos puertas adinteladas para dar acceso a los dos recintos sagrados que constituían el conjunto del templo y cuya anchura diferente y cubrición desigual, hacía imprescindible recurrir a una solución artificiosa, a manera de fachada telón que concediese homogeneidad al exterior³⁰.

La superficie cuadrículada de la altísima fachada se organizó en tres calles paralelas verticales y otras tantas horizontales. Estaba presidida por un monumental escudo de la Monarquía, por encima del cual se situaba una hornacina con la escultura de *Nuestra Señora* y por debajo otra con la estatua de *Santo Domingo* (fig. 6). La austeridad dominaba el resto de la composición en la que se integraban óculos y blasones de la orden, rematándose con pirámides y bolas. También se jugó con la bicromía de los materiales utilizados: piedra blanca y ladrillo³¹.

Se ignora a quien correspondió su diseño, aunque se ha señalado el nombre de Juan Gómez de Mora, pero se conoce el nombre de los maestros de obras que trabajaban en ella en 1654 así como el del autor de la figura de *Santo Domingo*, el arquero de S. M. y escultor en piedra Martín Le Mayre. En 2 de julio de 1652 se concertó hacer por 3850 reales dicha imagen, de seis pies de alto, en mármol de Génova blanco y de San Pablo de los montes de Toledo. La capa y capillo serían de mármol de San Pablo y lo blanco del cuerpo y la cabeza y manos de mármol de Génova, con un libro grande y abierto en su mano izquierda, y la derecha, cerrada con un agujero para meter una vara de bronce dorada. Además, la figura de un perro grande manchado de mármol de dos colores, con un hacha blanca en la boca, para ponerlo a su izquierda, “destinado todo a la fachada y pórtico...que hoy se está haciendo”³². Ponz tuvo buen ojo pues en su visita anotó: “La portada del templo no tiene cosa notable fuera de un escudo con las armas del rey y una estatua de Santo Domingo”³³.

³⁰ TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*, Madrid, 1983, pp. 242-246 y 584-589.

³¹ RIAZA DE LOS MOZOS, M., *ob. cit.*, p. 190. El 20-XI-1648 se dio el patronato del cuerpo de la iglesia y de todo el convento a Felipe IV y como tal se confirmó el que se pusieran las armas reales en la fachada de la iglesia y en el claustro del convento, cfr. JIMÉNEZ BENÍTEZ, J. J., *ob. cit.*, p. 401.

³² AGULLÓ Y COBO, M., *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, 2005, p. 160.

³³ PONZ, A., *ob. cit.*, p. 417.



Fig. 4. Exterior y fachada del convento de *Nuestra Señora de Atocha*. Hacia 1878.
(Fot.: Jean Laurent).

Merece la pena entresacar la información que aporta el P. Cepeda sobre cómo discurrió la historia de la construcción y del ornato. El monarca Felipe IV comprendió que como

“los arbitrios no resultaban consecuencia se determinó a dar principio a la renovación en el mismo sitio y lugar que en tiempos antiguos fabricó la capilla Gracián Ramírez y la amplió el gran César Felipe II y como esta fábrica no era nueva, sino mejorava la que hicieron los mayores, se observó exactamente lo que dixo S. Ambrosio `Para la primer erección de un edificio, se da principio abriendo los cimientos, más para su renovación se empieza por los más encumbrados chapiteles, porque presupuesta la solidez de los cimientos, se pueda perfeccionar la coronación más vistosa”.

Averiguó que

“de lo que más necesitaba la Capilla era de una media Naranja, de Retablo, de dar más altura al Relicario o Camarín de N. Señora, de Sacristía, alargar las tribunas de los Reyes, enlosado, rejas, puertas, ventanas y otros adornos, por estar los antiguos oscuros, consumidos y otros totalmente estragados”.

Pero aunque la obra se inició, trasladando incluso la imagen a la capilla mayor del templo,

“iba tan espaciosa en sus principios que en los cinco primeros años se hizo poco o nada; lo qual visto por S. Magestad apretó tanto al Superintendente de la obra D. Juan de Góngora [marqués de Almodóvar] y al Maestro mayor de Palacio, que se vieron obligados para asistir más de cerca a dormir en el convento por los últimos de abril de 1665”.

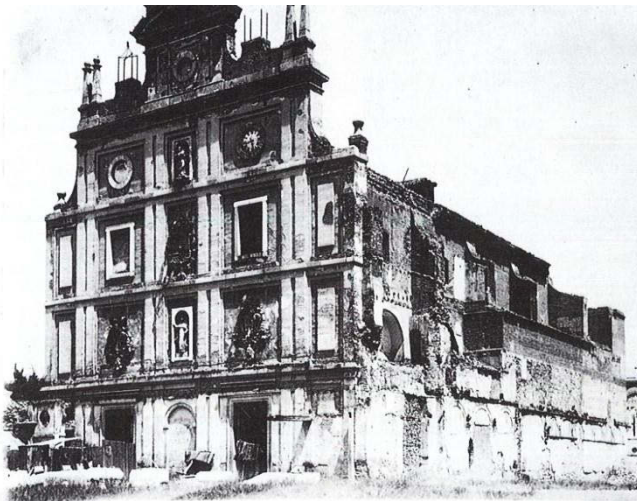


Fig. 5. Iglesia de Nuestra Señora de Atocha poco antes de su derribo . Hacia 1898-1900.

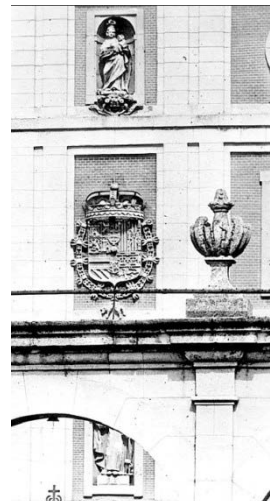


Fig. 6. Detalle de la fachada de la iglesia

Por traza de Sebastián de Herrera Barnuevo, el arquitecto Juan de Torija se comprometió el 14 de abril de 1662 a realizar la obra del cimborrio ochavado, media naranja, linterna y chapitel³⁴. El maestro Manuel Pérez ajustó, el 16 de agosto siguiente, hacer las yeserías, blanqueando las bóvedas vaídas, haciendo recuadros, molduras y talla en ellas y en las pilastras sus encapitelados. El arco del testero donde se hallaba el retablo de la Virgen se engrosaría de albañilería, al igual que el correspondiente por el interior del camarín. Se levantaría la linterna, labrada de madera y aparejada de yeso blanco, además de emplomarse su chapitel exterior, rematado con bola. Asimismo, el referido maestro se comprometió a fabricar una especie de balcón o plataforma para colocarlo en el primer tramo de la bóveda vaída de la nave de la Virgen, nada más entrar por el pórtico, para colgar de él 36 lámparas de aceite. También construiría un balcón de hierro fijado a la pared, todo alrededor de la capilla³⁵.

En cuanto a la pintura de la cúpula, Palomino recuerda que Francisco de Herrera el mozo

“consiguió en este tiempo el pintar la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha del Convento de este nombre de la Sagrada Orden de Predicadores; porque tratándose de esto, y discurriendo el señor Felipe Cuarto, con Don Sebastián de Herrera, quién la pintaría le dijo el Rey a Don Sebastián: Me han dicho que hay un pintor de vuestro apellido que tiene habilidad para esto. A que él respondió: Sí, señor,

³⁴ TOVAR MARTÍN, V., *ob. cit.*, p. 172.

³⁵ SALTILLO, M. del, “Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII”, *BSEE*, LII (1948), pp. 197-199.

lo hará muy bien. Y en esta conformidad, fue elegido para dicha obra; la cual ejecutó con extremado primor, pintado en ella la Asunción de Nuestra Señora, con el Apostolado, en la barandilla, que finge sobre el anillo muy galante arquitectura de columnas salomónicas; y en el presbiterio y pechinas diferentes medallas y adornos de estuque con extremado gusto y capricho; que aunque algo de esto se inmutó del anillo abajo, cuando lo prosiguió Lucas Jordán de orden del Rey, todavía quedó lo bastante para descubrir el capricho de la primera invención³⁶.

Fueron los pintores Herrera y Dionisio Mantuano quienes se comprometieron, el 3 de abril de 1663, a realizar “en la forma que ordenara Juan Bautista Martínez del Mazo, Pintor de Cámara de S.M. y superintendente de pintura”, la decoración de la cúpula en ocho meses y por 5000 ducados. Sin embargo, Mantuano, ocupado en otros encargos, no participó y el 1 de abril siguiente Herrera aceptó concluirla a fines de julio de aquel año³⁷. La obra debió de gustar pues en marzo de 1665 se le encomendó pintar

“seis pilastras y el medio punto que está sobre el balcón de S. M. y los testereros de los dos lados de la puerta de xaspe de la Sacristía y teñir la yestería para acordar con lo demás de la pintura echa, finxido de estuques, con sus fondos tocados de oro de ley y por los dibujos que a elegido S.M.”³⁸.

El Padre Cepeda reconoce que

“el concepto de la pintura, así de la capilla como del Camarín, está patente y claro; en la primera sigue su Artífice la idea que si N. Señora sube a los cielos asistida de los Angélicos espíritus, de los santos Profetas que bajan del cielo, de los Apóstoles que se agregaron a esta Assumpcion en la tierra allí queda esta soberana Imagen como substituto suyo, en quien toda España hallará favor, socorro y amparo; en la segunda delinearon sus Artífices la vida de N. Señora por los misterios³⁹”.

La traza del retablo también la proporcionó el maestro mayor Sebastián de Herrera Barnuevo, pero su ejecución se encomendó el 14 de abril de 1662 al ensamblador Juan de Lobera por 4 500 ducados. Levantado sobre un pedestal de mármol en su primer cuerpo, a ambos lados de la hornacina o trono de la Virgen, se disponían esculturas de *San Felipe apóstol* y de *San Lucas* retratando a la Virgen (fig. 7), hechas por modelos de Barnuevo, mientras que el segundo cuerpo se remataba con el escudo de las armas reales⁴⁰. Su dorado lo contrató,

³⁶PALOMINO, A., *ob.cit.*, p. 1021.

³⁷ SALTILLO, Marqués del, “Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII”, *BRAH*, CXX (1947), pp. 627-630.

³⁸ AGULLÓ Y COBO, M., *Documentos para la historia de la pintura española*, III, Madrid (2006), p. 176.

³⁹ CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, pp. 412-420. En 1665 Francisco Martínez de la Paz pintó de verde las puertas y ventanas de la sacristía de la capilla y piezas de reliquias y cuarto de los Reyes, cfr. AGULLÓ Y COBO, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 136.

⁴⁰ TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 275. “La talla del altar es de pésimo gusto” aunque reconoce que “no son malas dos estatuas de

por 3000 ducados, Juan de Villegas el 5 de agosto de 1663, incluyendo las figuras de los santos, los niños, tarjetas, flores y festones, todo en oro para imitar bronce dorado. De igual modo, las armas de S.M. tendrían los apropiados metales y colores; las demás partes del retablo se pintaron de jaspe, imitando piedra y lapislázuli.



Fig. 7. Trono de la Virgen acompañado por las esculturas de San Felipe y San Lucas por Sebastián Herrera Barnuevo. Juan Antonio Salvador Carmona



Fig. 8. Interior de la capilla de Nuestra Señora de Atocha (se aprecia la escultura de San Vicente Ferrer, de Luis Salvador Carmona). Hacia 1888-1990

La solemne inauguración y consagración de la capilla tuvo lugar el domingo 21 de julio de 1665. El P. Cepeda, contemplando su interior “desde su puerta, que es muy desenfadada y capaz”, reconoce que

“estaba tan mejorada en labores, enlosado [con mármol negro de San Pablo, a cargo de Bartolomé Zombigo el mozo], rexa [de bronce]⁴¹, retablo, trono, sacristía, gradas del presbiterio, pinturas de la capilla, Relicario o Camarín, puertas,

San Pedro y San Pablo que hay en él”, asegura PONZ, A., *ob. cit.*, p. 417, pero no acierta en su identificación.

⁴¹ CRUZ YÁBAR, J. M., “Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid”, en *Estudios de platería*, Murcia (2010), pp. 235-250.

ventanas, escaleras, sin otro gran número de adornos, que más parecía nueva del todo que renovada de lo antiguo”.

Porque, en efecto, a los frailes les podía faltar de todo pero nunca

“a lo magestuoso del Altar y de su solio, que es uno de los mas ricos y alhajados de la Corte, con gran numero de macetas, relicarios, candeleros, chapas de plata, Angeles de la mesma materia y de crecido peso, rexa de comunión, vistosos frontales, uno tiene todo solido de plata, otro de coral, otro que le enviaron de la China, que hasta aquí se extiende su devoción, grandes blandones, excesivo número de lámparas, pasan de ochenta y cuatro, de las cuales las mayores, una es dadiva Real otra del Reyno, y otras de los Duques de Terranova, Lerma, Pastrana y Infantado; consúmese en su obsequio mucha cera, arden de continuo dos faroles con seis luces, y fuera de estas otras seis compartidas en las gradas de plata del altar...y además un gran farol o araña de plata y de peso tan crecido que se acerca a quatro arrobas y sustenta diez y seis velas de a libra, dádiva de los Condes de Oñate”⁴².

El rostro de la Virgen tenía

“un cerco o rostrillo de oro y diamantes, obra de inestimable valor y tan singular que de el genero dudo se halle otra de más arte, hermosura o precio, pues se valorea en veinte mil pesos; brilla con las luces de tal forma que sobresaslen los fondos a considerable distancia”⁴³.

También se adornaba con

“una banda de la mesma materia, que sirve de orla a los remates de la toca y da vuelta a los ombros de la imagen. Sobre su cabeza se ve siempre una corona grande, qual vez de oro, sembrada de perlas, qual de plata sobredorada compartida en piedras de gran precio que se rematan todas en estrellas. Al nacimiento de los ombros sube un arco en forma de Sol o segunda corona, que encierra y cerca dentro de si la primera referida, tiene de circuito más de tres varas, matizado con piedras de valor con sus remates de rayos y de estrellas en la parte superior. Dale este arco a la sagrada Imagen venerable Magestad, está fijado en el mesmo trono y es tan macizo que con los pernos que le sugetan, pesará seis arrobas”.

Se hallaba colocada sobre

“un magnifico trono todo de plata, obra en partes de cincel, en otras llana, y en otras mezcladas las labores; empieza en pirámide, prosigue delatado en forma de media naranja. Acabada esta vuelve a estrechar y a breve distancia, se estiende en un grande bocelón, en altura de bara y quarta, donde asienta la venerable Imagen tiene a sus pies una media luna de la mesma materia, vuelta las puntas azia el suelo, la cual sustentan unos Angeles de plata de crecido peso; fuera de otros muchos adornos que se admiran en su altar y en su solio; fundase así el arco como el trono, en un grueso tornillo, con que al menor movimiento vuelve todo a su camarín o relicario y así para

⁴² CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, pp. 385-386.

⁴³ “Hizose esta joya a quantiosas limosnas de los Católicos Reyes, a contribuciones de sus devotos, a diligencia de un grande Capellan de esta Señora, que a no ser mi hermano el P. Fr. Alonso de Cepeda, no hablara con tanto encogimiento”, cfr. *Id.*, p. 135.

vestirla no se baja de su trono. Quando vienen por el buen retiro las personas Reales se tira la cortina, vueélvese la Imagen y por tener interiormente altar enriquecido de candeleros, macetas y otros adornos y estar la sala hecha un cielo de pintura, queda con la mesa magestad que si se mirara por la parte de la Iglesia...⁴⁴.



Fig. 9. Dibujo del trono de la Virgen de Atocha. Sebastián Herrera Barnuevo. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fig. 10. Nuestra Señora de Atocha. Miguel Jacinto Meléndez. Monasterio de San Plácido. Madrid

Asimismo eran incontables “las joyas, y preseas de que goza, en cadenas, lazos, Rosarios, Imágenes, medallas, y en otro sin numero de adornos”.

Disponía también de unas andas para que, en público, “saliese con mayor magestad”, las cuales se estrenaron sin concluir el día de la inauguración de la capilla y “no se pusieron en perfeccion por muerte de Nuestro Católico Monarca”. Quizás pueda vincularse con estas andas el dibujo de Sebastián de Herrera Barnuevo (fig. 9) del Museo del Prado (F. D. 1191), antes identificado como la Virgen del Sagrario de Toledo y recientemente relacionado con el retablo de la Virgen de Atocha (fig. 10), ya que probablemente se trata de una obra de metalistería⁴⁵.

⁴⁴ *Id.*, p. 136.

⁴⁵ CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Arquitectura Barroca: siglo XVII”, en *Historia de la Arquitectura Española*, IV, Zaragoza (1985), p. 1255.

El 23 de marzo de 1664 se contrató a Juan Carreño de Miranda y a Francisco Rizi para que pintasen la linterna, media naranja, paredes y sitio de las reliquias de la habitación situada a espaldas del altar o trono de la Virgen, utilizando en su trabajo oro y temple. Concluido el encargo en agosto, en diciembre se decidió, a instancias de Sebastián de Herrera, rehacer todo pintándolo, por “la mayor perpetuidad y hermosura de la pintura, al fresco”, obligándose “al más costoso concepto de figuras, adornos y perspectivas”⁴⁶.

La obra y organización interior del Relicario se debió, según el P. Cepeda, a la diligencia de un religioso, camarero de la Virgen durante muchos años, autor también de la traza “del sol, arco o segunda corona, que le causa incomparable magestad”⁴⁷. En su recinto

“se miran entre otras muchas reliquias el cuerpo de S. Félix Mártir, en una rica y hermosa urna, dos cabeças de las onze mil Vírgenes, una grande reliquia de San Pontino y una espina de la Corona de N. Salvador; hermosea esta sala la echura de su santo Crucifixo, que le ideo un Religioso después de levantado de una intensísima oración, tiene caxas de Relicarios, Escritorios, Macetas, Efigies, sin el pavimento, que está de ricas pinturas, y las paredes de lienços de lo mismo; son de inestimable valor las joyas, que la adornan, los vestidos, que la hermoSean, las coronas, que la ciñen, ofrendas todas de los Católicos Monarcas, de los Señores de España, será rarísimo el Título, Señor de vassallos, Casa ilustre, de quien no se halle en los libros de memorias, vestido, joya, adorno, o mandas sueltas, debidas todas a su cuidado, a su empleo y a su anelo”.

Muy pronto, el humo de las velas, las filtraciones de agua y otros accidentes obligaron a intervenir en las pinturas del camarín (1679) y en las de la propia capilla (1690), encargándose a los pintores Sebastián Muñoz e Isidoro Arrendondo la restauración de estas últimas. Precisamente el primero falleció al precipitarse al suelo desde lo alto del andamio por ensayar pasos de baile mientras pintaba, clavándose en sus riñones “una de las manzanillas de bronce de la barandilla del altar de la Virgen”⁴⁸.

Por orden de Carlos II, el napolitano Lucas Jordán continuó en 1697 el proyecto decorativo que había iniciado Herrera en la cúpula y en el crucero de la capilla, y así pintó en

“el anillo de la media naranja... variedad hermosa de ángeles mancebos, y niños; especialmente San Miguel y San Gabriel y otros dos en las pechinas más directas a la vista; y en las otras San Juan Evangelista... y el glorioso Evangelista

⁴⁶ Por su trabajo cobraron 4.500 ducados. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Madrid, 1986, p. 41.

⁴⁷ CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, p. 136.

⁴⁸ PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 1051. En 1678, los plateros Miguel López Sobrado y Sebastián Blanco estaban fabricando una reja de plata que, en su testamento, había mandado hacer el conde de Bornos, Don Diego Ramírez de Haro. Cfr. BARRIO MOYA, J. L., *ob. cit.*, pp. 228-229. CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, p. 437.

San Lucas...Acompañando lo restante de los arcos otros muchos de los espíritus angélicos con diferentes atributos y flores que derraman gozosos hermosa turba de alados chicuelos”.

En tres de las bóvedas anteriores representó: la *Transgresión de Adán*, “usando de varias alegorías para expresar el árbol de la culpa, y en su oposición de la gracia, en que se figura María Santísima”; el *Sueño de Nabucodonosor*, “en que por el mismo término figuró con relación a Nuestra Señora aquel árbol frondoso y el gran monte formado de la piedra que derribó la estatua”; y *La ciudad de Jerusalén bajando del cielo*, como alusión a la venida a España de la Virgen para librarla “de las tinieblas de la gentilidad”. En los lunetos figuró a *María*, hermana de Aarón; a los *israelitas cantando*; y a *Abigail templando a David*; mientras que en las pechinas de las bóvedas y entre las ventanas, distribuyó a las mujeres insignes del Viejo Testamento (*Esther, Thermut, Micol*), profetas, patriarcas y progenitores de la Virgen, rematando “todo este ornato con preciosos tarjetones y otros adornos fingidos de exquisitos mármoles”⁴⁹.

Asimismo eran de Jordán “los dos cuadros grandes que hay en esta capilla y dicen representar la restauración de Madrid por intercesión de la Virgen”. En realidad, su argumento hacía alusión a la hazaña protagonizada por el caballero Gracián Ramírez que, según la leyenda, en el año 720 defendió con tanto ardor la ermita que logró, con la mediación de la Virgen de Atocha, apoderarse de Madrid.

Según el Padre Cepeda, toda esta historia aparecía narrada en otras “pinturas antiquísimas que se hallaron en la casa, quando se anexó a la Orden de mi glorioso Patriarca” y de las que

“perseveró un lienço hasta el año de 1611 en el Oratorio de la Casa de Novicios, en correspondencia de otro, que sacaron sus hijos en la procesión que hizo Madrid a la canonización de mi P. S. Domingo año de 1235”.

aunque los frailes más ancianos reconocían que éste no tenía tanta antigüedad. Por encontrarse ambos

“sumamente estragados al año de 1595 se hizo otro, que llenava todo el arco de la puerta de la Capilla de la santa Imagen y después acá se han renovado otros, y en todos se mirava la victoria de los Christianos, fuga de los Moros, el resucitar sus hijas [de Gracián Ramírez] y todos postrados, dando gracias”⁵⁰.

En el *Metropolitan Museum* de Nueva York se conserva un dibujo de Lucas Jordán (fig. 11), sin duda preparatorio para una de estas pinturas de Atocha. En su amplia composición se aprecia, además de la ermita en la lejanía,

⁴⁹PALOMINO, A., *ob. cit.*, pp. 1110-1111 y PONZ, A., *ob. cit.*, pp. 417-418.

⁵⁰CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, pp. 174-175.

la intercesión celestial de la Virgen sobre las tropas de Ramírez que se dirigen por el campo hacia el caserío de Madrid, defendido por una muralla torreada⁵¹.



Fig. 11. Dibujo preparatorio para uno de los lienzos de la capilla de Atocha. Lucas Jordán. Metropolitan Museum. Nueva York

Un pálido reflejo de lo que debió ser la capilla puede intuirse en una pintura existente en el convento de las Descalzas Reales de Madrid⁵² en la que se representa al *Padre Nicolás Factor rezando arrodillado ante la Virgen de Atocha* (fig. 12) cuando meditaba abandonar su cargo de confesor de las madres franciscanas, episodio que tuvo lugar en 1580. El modesto pintor, el capellán Joaquín de Eslava, reconstruye la historia en 1759, insertándola en el escenario que tenía el interior de la capilla de la Virgen cuando la pinta, con su pavimento blanquinegro, la tribuna real, la reja de bronce, las gradas del altar, el frontal, el retablo y sus esculturas y, lo que es más interesante, la decoración pictórica de

⁵¹ HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordán y la corte de Madrid*, Zaragoza, 2008, p. 183. FRUTOS, L. de, "Los conjuntos destruidos: la capilla real del Alcázar y la basilica de Atocha", en *Congreso Internacional Luca Giordano. Técnica. Pintura Mural*, Madrid, 2010, pp. 100-114.

⁵² Dado a conocer por TORMO, E., *En las Descalzas Reales*, Madrid, 1927, p. 89, fig. 37, sin indicación alguna; PERANCHO, P., *Historia del Real Convento de Nuestra Señora de Atocha: Patrona de Madrid*, Madrid, 1929; RODRÍGUEZ PEÑAS, M. C., *ob. cit.*, pp. 224-228.

sus paredes y arranque de la cúpula según la última modificación realizada por Lucas Jordán⁵³.

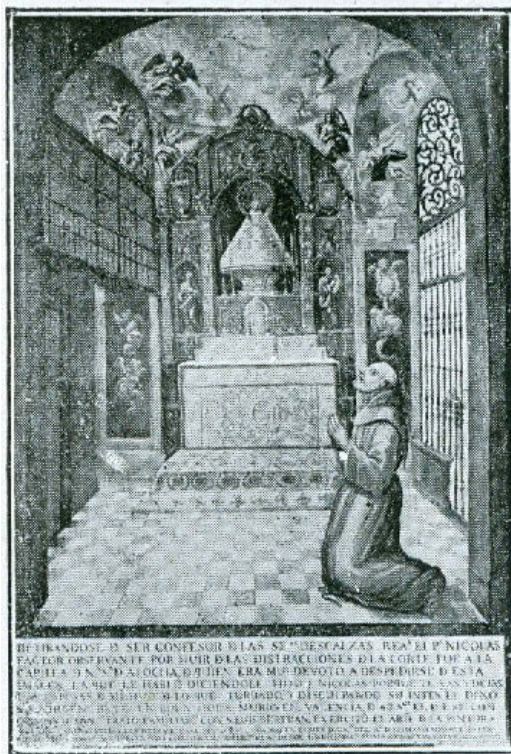


Fig. 12. *El P. Nicolás Factor rezando a la Virgen de Atocha en su capilla.*
Joaquín de Eslava. Descalzas Reales.
Madrid

Ponz, al hablar de la capilla de la Virgen, dice que era “lo más notable del templo” y la describe como “una nave larga y angosta, paralela al cuerpo de la iglesia hasta el crucero”, reconociendo que su arquitectura se hallaba desfigurada por la existencia de “una tribuna o baranda que la circunda toda, y sirve para colocar un gran número de banderas y estandartes tomados en batallas”⁵⁴.

⁵³ Su precedente iconográfico estuvo en la sacristía del convento de San Francisco de Valladolid, cfr. MORENO, C. (OFM), *Libro de la vida y obras maravillosas del siervo de Dios, el bienaventurado Padre Fray Pedro Nicolás Factor*, Barcelona, 1618, p. 368.

⁵⁴ Entre ellas, dos ganadas por el cardenal Infante a los holandeses en 1638, y la bandera del Delfin lograda en la batalla de Châtelet en 1642, cfr. CEPEDA, G. de, *ob. cit.*, pp. 403 y 411; ARQUERO SORIA, F., *La Virgen de Atocha*, Madrid, 1992; y GONZÁLEZ CRUZ, D. “Celebraciones de victorias militares de la monarquía hispánica en sus dominios de Europa y América (sgs. XVII y XVIII)”, en NÚÑEZ ROLDÁN, F. (coord.), *Ocio y vida cotidiana en el Mundo Hispánico en la Edad Moderna*, Sevilla, 2007, pp. 221-244.

Entre las obras importantes que durante el siglo XVIII se hicieron en el convento, además de derribar y ensanchar el atrio de la iglesia en 1737, previo informe del arquitecto Pedro de Ribera⁵⁵, la construcción de un nuevo camarín no fue precisamente la menor. Felipe V donó a los dominicos dos títulos de Castilla para que con su venta pudieran costear la fábrica del relicario, obra que, según Ponz, se alababa mucho aunque “no lo merece su arquitectura”. A tal fin, hubo que desmontar el camarín existente, lo que supuso la destrucción de las pinturas murales de Ricci y Carreño que había allí y en “la primera pieza”, sustituyéndolo por otro edificio mucho más amplio dividido en su interior por “varias naves sostenidas de pilares, cubiertas con veinte cupulillas”. En cada una de éstas, el valenciano Hipólito Rovira pintó cuatro óvalos con figuras de “santos y sujetos esclarecidos de la Orden de Santo Domingo”, en los que el riguroso académico, que coincidió en Roma con Rovira, apreció “algunas buenas actitudes y pensamientos”⁵⁶.

Como la cronología de estas pinturas puede ayudar a fechar el edificio del camarín, hay que recordar las contradictorias noticias que da Orellana sobre la estancia de Rovira en Madrid. Lo cierto es que el pintor tuvo amistad con el general de los dominicos, el P. Vicente Ripoll, a quien retrató en Roma y éste, como conocía su habilidad en el género, le recomendó a los reyes para que “sacase el retrato del Sor. Dn. Luis I”, el cual no pudo concluir por su falta de cordura. Sin embargo, en otro lugar de su obra, Orellana asegura que a quien retrató “de lápiz” fue “al Sr. Rey Dn. Fernando sexto siendo Príncipe”; y, por último, cuenta la anécdota del viaje de Rovira a Madrid cuando se enteró de la llegada a la corte (1753) del pintor Corrado Giaquinto, condiscípulo suyo en el estudio romano de Sebastiano Conca⁵⁷.

En esta pieza se guardaban, en tiempos de Ponz, algunas pinturas de El Greco (*Resurrección del Señor*), otras del estilo de Angelo Nardi (*Sagrada Familia*) o de Zuccaro (*Trinidad con ángeles*), trece pinturas en miniatura “de la escuela de Durero”, sacadas de unas *Horas* “en que rezaba Pío V”; copias de originales de Ribera; un bajorrelieve de la *Virgen con el Niño* en sus brazos, en bronce sobre campo de lapislázuli y marco decorado con dos ángeles, de Alejandro Algardi; varios escaparates conteniendo “historias y figurillas formadas de plata, cristal de roca y otras materias preciosas”, y tal vez se guardase allí el “mapa de España de cristal de roca con berilos de oro de martillo redondo” que Pompeo Leoni trajo de Milán y que sus testamentarios entregaron al convento en 1609 cuando el escultor falleció⁵⁸.

⁵⁵ GÓMEZ ESCRIBANO, R., *ob. cit.*, p. 320; RODRÍGUEZ PEÑAS, M. C., *ob. cit.* p. 217.

⁵⁶ PONZ, A., *ob. cit.* p. 418.

⁵⁷ ORELLANA, M. A. de, *Biografía pictórica valenciana* (ed. Xavier de Salas), Valencia, 1967, pp. 334 y 578.

⁵⁸ BARRIO MOYA, J. L., *ob. cit.*, pp. 456-458.