PROGRAMA DE DOCTORADO EN PATRIMONIO
ARQUITECTÓNICO.

Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

**ATOCHA ,
QUINIENTOS AÑOS DE HISTORIA DE MADRID**

TOMO I

Tesis doctoral

Autor:	Raúl Gómez Escribano, arquitecto
Director:	Javier Ortega Vidal, doctor arquitecto

2019

Tribunal nombrado por el Magfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día de de

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día de de en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

*A Roberto,
que confió desde el primer día en que esta aventura llegaría a buen puerto*

Agradecimientos

A pesar de los años transcurridos, la presente investigación no habría dado sus frutos sin aquella primera semilla plantada por mi abuelo Isabelo, que me inculcó desde muy pequeño el amor por las piedras viejas de Madrid.

Como no podría ser de otra manera, esta tesis no habría sido posible sin mi director Javier Ortega; no solo por su guía, motivación y enseñanzas, sino por su apoyo, sus entusiastas palabras y su confianza en que el trabajo vería la luz a pesar de los años y kilómetros recorridos.

A los profesores Ángel Martínez, Joaquín Ibáñez y Félix Lasheras por sus sugerencias aportadas en los informes de prelectura de tesis.

A José Luis Sancho, por sus sabios consejos y su cercanía.

A Fernando Vela por sus aportaciones e ilusión contagiosa dentro y fuera de la Escuela.

A Eloísa, siempre eficaz y a disposición de los alumnos sin perder la sonrisa.

A Alfredo Pérez de Armiñán, Víctor Cageao y José Luis Pérez de Prada por su tiempo y muestras de apoyo.

A quienes desde las instituciones públicas, no sólo con su profesionalidad, sino con su trato cercano, han facilitado siempre el trabajo. En especial a Ana García Sanz y Andrea San Valentín de Patrimonio Nacional, Gloria Donato, Luis Ramos y Yolanda Romeral del Archivo de la Villa, Blanca Ruilope de la biblioteca de la ETSAM, Javier Spalla de las Estufas del Retiro, Benito Navarrete de la Universidad de Alcalá, Juan María Cruz Yábar del Museo Arqueológico Nacional y en general al atento personal del Archivo General de Palacio y del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

A quienes me han abierto generosamente las puertas de sus casas, colegios e iglesias. Desde los pp. dominicos de los conventos de Atocha y San Esteban de Salamanca, en especial a fr. José Barrado, a la madre M^a José del Colegio Compañía de María de Talavera, y a Valentín de Céspedes.

A Antonio, Carlos, Carlota, Carmen, Dani, David, Ester, Fernando, Gema, Hector, Ivan, Javi, Mayte, Miguel, Rafa, Rober, Rodri y Santi. Sin su comprensión, apoyo y generosidad esta tesis no hubiera sido posible.

Parte del presente trabajo se ha realizado en colaboración con el equipo del proyecto “Dos centros de cultura y poder en la corte: reconstitución de los conventos de Atocha y la Trinidad Calzada” de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que puso a mi disposición numerosas transcripciones de textos originales relativos a la construcción de la iglesia. Proyecto de investigación HAR2014-56710-P, financiado por el MINECO.

ÍNDICE ABREVIADO

TOMO I

Resumen	XV
Abstract	XVII
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Tema y objetivos	3
1.2. El método	9
1.3. La ciudad actual	14
1.4. Secuencia histórica	21
2. ORÍGENES: DE ERMITA A CONVENTO	29
2.1. La Virgen y su relación con Madrid	31
2.2. El lugar de Atocha	38
2.3. La conformación urbana	46
2.4. El convento Dominicano dentro de la corriente reformista	71
2.5. Configuración arquitectónica	90
3. EL TIEMPO DE LOS AUSTRIAS : ARQUITECTURA Y RELIGIÓN	121
3.1. El nuevo templo de Atocha	123
3.2. El proyecto de Sebastián Herrera Barnuevo	166
4. EL TIEMPO DE LOS BORBONES : ESPACIO PÚBLICO Y CIUDAD	219
4.1. La nueva concepción del espacio público, proyectos de embellecimiento	221
4.2. Conexión del convento con la Villa, el Paseo de Pedro Ribera	238
4.3. El ensanche de Atocha	269
4.4. El Paseo de José de Hermosilla	298
4.5. La capilla de Atocha en el siglo XVIII: el relicario-camarín	320
5. TIEMPO DE CAMBIOS: LA CIUDAD MODERNA	339
5.1. Invasión Napoleónica y Restauración	341
5.2. Desamortización y uso militar	392
5.3. Panteón Nacional: gloria y olvido de Atocha	413
6. TRANSFORMACIÓN DE ATOCHA ENTRE EL SIGLO XIX Y EL XX: UNA HISTORIA DE OPORTUNIDADES PERDIDAS	519
6.1. Siglo XIX: triste herencia	521
6.2. Siglo XX: el epílogo de Atocha	553
7. CONCLUSIONES	583

TOMO II

8. ANEJO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRAFÍA	1
8.1. Planos	5
8.1. Cronología	75
8.2. Apéndice documental	95
8.3. Bibliografía	147

ÍNDICE EXTENDIDO

TOMO I

Resumen	XV
Abstract	XVII
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Tema y objetivos	3
Atocha y Madrid	3
Estado de la cuestión	5
1.2. El método	9
Dibujo y pasado	9
Escala y ciudad	11
1.3. La ciudad actual	14
Configuración urbana	14
El sur del Retiro	17
1.4. Secuencia histórica	21
2. ORÍGENES: DE ERMITA A CONVENTO	29
2.1. La Virgen y su relación con Madrid	31
Los tratados como primera fuente documental	31
El arte al servicio de la religión, consolidación del santuario mariano	34
2.2. El lugar de Atocha	38
Origen y territorio	38
El paisaje	43
2.3. La conformación urbana	46
Reformas urbanas en tiempos de Felipe II	46
La cerca de Madrid en el entorno de Atocha	50
El carrevén y la puerta de Atocha	58
2.4. El convento Dominicano dentro de la corriente reformista	71
Contexto histórico	71
Hurtado de Mendoza y los nuevos conventos de observancia	73
2.5. Configuración arquitectónica	90
Los conventos madrileños en el siglo XVI	90
De ermita a convento a gracias a los patronazgos privados	95
El claustro renacentista	107
3. EL TIEMPO DE LOS AUSTRIAS : ARQUITECTURA Y RELIGIÓN	121
3.1. El nuevo templo de Atocha	123
El convento inconcluso	123
La Fábrica de la iglesia, capilla mayor y capilla de la Virgen	124
El retablo mayor	137

La intervención de Francisco y Juan Gómez de Mora tras la aceptación del patronazgo real	152
3.2. El proyecto de Sebastián Herrera Barnuevo	166
Felipe IV y su devoción a la Virgen de Atocha	167
El proyecto de la capilla de Atocha	172
El camarín de la Virgen, reformulación del espacio sagrado	173
El retablo y una posible traza	187
El retablo y una posible traza	204
4. EL TIEMPO DE LOS BORBONES : ESPACIO PÚBLICO Y CIUDAD	219
4.1. La nueva concepción del espacio público, proyectos de embellecimiento de la periferia urbana.	221
Etapas de transición: primer tercio del siglo XVIII	221
Consolidación de un nuevo modelo de ciudad y espacio público	224
Mejoras en los accesos a la Villa	231
4.2. Conexión del convento con la Villa, el Paseo de Pedro Ribera	238
Antecedentes	238
La nueva traza de la cerca	239
El proceso de obra	243
Reconstitución de la Puerta de Atocha	247
Aproximación del convento al nuevo espacio urbano: el atrio.	260
4.3. El ensanche de Atocha	269
Plano inédito	269
Contexto histórico	270
El entorno urbano del paseo de Atocha a mediados del S. XVIII	273
Cronología	274
El proyecto urbano y su proceso	278
Las casas	288
4.4. El Paseo de José de Hermosilla	298
Reparos y medidas de mejora previas	298
Las primeras propuestas de Hermosilla	299
El paseo de Atocha construido	304
La intervención de Ventura Rodríguez en Atocha	310
4.5. La capilla de Atocha en el siglo XVIII: el relicario-camarín	320
5. TIEMPO DE CAMBIOS: LA CIUDAD MODERNA	339
5.1. Invasión Napoleónica y Restauración	341
Atocha principios del siglo XIX	341
La ocupación francesa	343
Restauración de la capilla y convento	346
Reconfiguración del templo de Atocha, el proyecto de Isidro González Velázquez	355
5.2. Desamortización y uso militar	392
La real capilla y el cuartel de inválidos	392

Los nuevos cuarteles	397
5.3. Panteón Nacional: gloria y olvido de Atocha	413
La última renovación del templo	413
Antecedentes: la basílica-panteón	417
Ruina y clausura del templo	423
Propuestas para la nueva basílica: el concurso	435
La obra: un proceso constructivo y destructivo	455
El Panteón terminado	505
6. TRANSFORMACIÓN DE ATOCHA ENTRE EL SIGLO XIX Y EL XX: UNA HISTORIA DE OPORTUNIDADES PERDIDAS	519
6.1. Siglo XIX: triste herencia	521
El paseo de Sánchez Pescador y Pedro Miranda	526
Atocha dentro del Plan Castro de Ensanche	537
Parcelación del olivar	544
6.2. Siglo XX: el epílogo de Atocha	553
Una historia de oportunidades perdidas: la imagen actual de Atocha	553
El siglo XX: pérdida de la identidad urbana	555
El penúltimo intento: la fuente de Villanueva	558
Del <i>escalextric</i> a la propuesta de reordenación del eje	
Prado-Recoletos	567
Convento y panteón en el siglo XX	571
7. CONCLUSIONES	583
La memoria como patrimonio intangible	586
Aportación documental	591
Aportación gráfica	597
Oportunidades perdidas y oportunidades de futuro	604
Apertura de líneas de investigación	606
TOMO II	
8. ANEJO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRAFÍA	1
8.1. Planos	5
Planos urbanísticos	5
Planos arquitectónicos	33
8.1. Cronología	75
8.2. Anejo documental	95
Proyecto de reconstrucción de la capilla de la Virgen por	
Sebastián de Herrera Barnuevo	95
Hemeroteca: el proceso de derribo de cuartel y Basílica.	115
8.3. Bibliografía	147
Bibliografía General	147
Bibliografía específica	158

Resumen

El próximo año 2023 se cumplirán quinientos años de la fundación del convento de frailes dominicos en la primitiva ermita de Atocha, alejada entonces de la villa. Desde aquel momento, la relación con el santuario ha sido crucial explicando algunos de los episodios urbanos más importantes de la historia de Madrid. Son muy pocos los vestigios físicos que quedan hoy en día de tan importante entorno, no solo del templo y convento, sino del propio paseo que, junto a los del Prado y Recoletos, servían de área de esparcimiento de una población altamente densificada. Sin embargo, el nombre propio de la talla del siglo XIII -cuyo origen ha sido ampliamente discutido- se convirtió con el paso de los años en uno de los principales topónimos del centro de la ciudad: desde la puerta de la cerca al paseo, o la propia estación de tren, hasta un desdibujado ámbito que abarca desde el sur del Retiro y el Botánico hasta el tridente de Delicias y la propia estación.

La ciudad histórica se va conformando en el espacio y en el tiempo a base de fragmentos que, relacionándose entre sí, acaban por componer el conjunto. En este sentido, el presente trabajo trata de poner en valor la importancia que tuvo Atocha, no solo de manera intrínseca por los artífices que trabajaron en obras concretas de arte, arquitectura o urbanismo, sino también por la influencia que supuso en cada época en el desarrollo de la ciudad hacia el sureste.

En lo que se refiere a la arquitectura, hasta la fecha no se había abordado el tema desde una óptica global, a pesar de la gran cantidad de estudios parciales y artículos sobre momentos concretos del desaparecido santuario. No podemos achacar la desaparición del histórico convento de Atocha y su real capilla a un solo factor, aunque el primero de todos ellos era inherente al propio edificio: la antigüedad de la fábrica. A ello se unió el espíritu optimista e irónicamente renovador que trajeron consigo los eclecticismos del siglo XIX. El deseo de construir una ciudad moderna en tiempos de relativa bonanza económica arrasó con viejas construcciones obsoletas para sustituirlas por otras de nueva planta.

En un entorno urbano en que el siglo XX ha borrado prácticamente las huellas del pasado, la herramienta fundamental para analizar y recuperar la memoria de esta parte de Madrid ha sido el dibujo. El plano constituye la ordenación del espacio de un determinado entorno en un momento concreto, y la sucesión de estos supone la ordenación en el tiempo de ese lugar. Desde un primer momento, esta tesis ha puesto el foco en esa narración gráfica que complementa y enriquece el discurso narrativo. La reconstitución gráfica de la arquitectura desaparecida se ha plasmado en una colección de planos con la vocación de servir de base para futuros estudios que puedan avanzar sobre el tema a la luz de nuevos hallazgos documentales.

Abstract

In the upcoming year 2023, it will be five hundred years since the foundation of the convent of Dominican friars in the primitive hermitage of Atocha, far away from the limits of the Villa. Since then, the relationship between the city and the sanctuary has been crucial to explain some of the most important urban episodes in the history of Madrid. Today, only scarce physical traces remain of such an important urban scene. The temple, the convent and even the promenade, which together with those of the Prado and Recoletos were necessary open space areas for a highly densified population, have almost been wiped out. However, the proper name of the 13th century Virgin -whose origin has been widely discussed- became over the years one of the main toponyms of the city center: Atocha spans from the disappeared w door to the promenade, or the train station itself, up to a blurred area that stretches from the south of the Retiro and the Botanical Garden to the Delicias junction and the station again.

The historical city is configured in space and time by fragments which, by means of mutual interactions, end up composing the whole shape. In this sense, the present work tries to put in value the importance that Atocha had, not only in an intrinsic way – because of the relevance of the craftsmen who worked in specific art pieces, architecture and urbanism -, but also for being of paramount influence in the development of the city towards the Southeast.

In regards to architecture, to date the subject had not been approached from a global perspective, despite the large number of partial studies and articles on specific moments of the missing sanctuary. We cannot attribute the disappearance of the historic convent of Atocha and its Royal Chapel to an exclusive factor but many of them, being the first one inherent in the building itself: the ageing of its construction. In addition, the optimistic and ironically refreshing spirit brought by the eclecticism of the 19th century implied a main consequence: the desire to build a modern city in times of relative economic bonanza swept away old obsolete buildings, which were replaced by new ones.

In an urban context in which the 20th century has virtually erased the traces of the past, the fundamental tool to analyze and recover the memory of this part of Madrid has been the drawing. The architectural plans configure the space of a certain context at a specific moment, and their succession brings up the comprehensible arrangement of that place throughout time. From the beginning, this thesis has focused on that graphic narrative that completes and enriches the narrative one. The graphic reconstitution of the disappeared architecture has been reflected in a collection of plans with the aim of producing a coherent basis for future studies that may advance the subject in the light of new documentary findings.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Tema y objetivos

• Atocha y Madrid

Como en cualquier gran ciudad con siglos de historia las pérdidas de patrimonio son inevitables, pero en el caso de Madrid durante décadas ha habido una cierta sensación de desapego al mismo vinculada quizás a una más que justificada aspiración de modernidad, asociada a su vez a su condición de capital del estado. Claro está que la ciudad en si debe adaptarse a los tiempos y dar respuesta a las necesidades de cada época, sin embargo los procesos de crecimiento no siempre van acompañados del tiempo necesario de estudio y reflexión, y acaban por ser una yuxtaposición de proyectos urbanos, construcciones y demoliciones no necesariamente coordinados entre sí.

Cuando hace ya diez años comencé a perfilar el que sería el tema de tesis tenía claro mi interés por estos procesos urbanos complejos, y en concreto vinculados con el núcleo histórico de Madrid. La elección concreta del tema de Atocha, como en muchas otras ocasiones, surgió a raíz de una simple pregunta: ¿Cómo hemos llegado hasta aquí?. Mucho se ha escrito a lo largo de los siglos sobre la leyenda asociada a la talla de la Virgen y su vinculación con algunos de los personajes históricos más arraigados en la tradición madrileña como la familia Vargas o el propio patrón de la Villa San Isidro; ni qué decir tiene sobre la devoción que desde temprano sintió hacia la imagen la monarquía primero de los Austrias y después de los Borbones. Sin embargo, poco se sabía sobre el edificio en el que habían participado arquitectos de primera línea por su vinculación con la Real Casa así como artistas de todos ámbitos; no existiendo estudios de conjunto que ahondasen en la influencia establecida en doble dirección entre el santuario y el entorno urbano más próximo.

En línea con las construcciones del momento, la fábrica de Atocha no se distinguió por la riqueza de materiales -a excepción del claustro- sino en su interior. Esta pobreza exterior del edificio contrastaría con la profusa decoración pictórica de la capilla, en la que intervinieron los mayores maestros de la corte en la segunda mitad del siglo XVII. Todo ello se vería además enriquecido con numerosas obras de arte, objetos artísticos y de orfebrería. El valor del conjunto, aun contando con intervenciones notables radicaba, más que en su arquitectura, en su función como escenario activo de la historia de

España gracias a su estrecha relación con la monarquía.

Desde la misma construcción de la primitiva ermita, el lugar se convirtió en punto de peregrinación, el tránsito de gentes de todas las clases que fue modelando con los años la fisonomía de la ciudad y vinculando los usos del suelo a unas tipologías muy concretas de edificación de carácter religioso y social a lo largo de la calle de Atocha. El espacio que mediaba entre el núcleo de población y el santuario, llegó a ser uno de los primeros paseos urbanos de la capital a principio del siglo XVIII, precursor incluso de las reformas del Prado de Carlos III. La desafortunada historia de este entorno ha desdibujado con el paso de los años este paseo que a día de hoy es el tramo olvidado del eje de los paseos madrileños.

La acotación espacial del tema de estudio se corresponde con el ámbito urbano que nace en el entorno del antiguo Hospital General, hoy Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en el cruce del final de la calle de Atocha con el inicio del Paseo del Prado; y termina en la avenida de Menéndez Pelayo que respeta a grandes rasgos el límite histórico configurado por las tapias del Olivar de Atocha. Por el norte el ámbito abarca la zona meridional del Parque del Retiro, y al sur la estación de Atocha y su playa de vías cierran el área de estudio.

En lo que se refiere al ámbito temporal de la tesis, y comenzando en la actualidad como no podría ser de otra manera tratando de explicar la ciudad en la que vivimos, se ha elegido un marco de carácter simbólico que es la fundación del convento de frailes de la orden de Santo Domingo por parte de Carlos I por intercesión de su confesor Juan Hurtado de Mendoza en 1523. Esta vinculación de la orden mendicante con la Virgen de Atocha sería decisiva en el devenir del santuario, no en vano, los dominicos fueron tradicionalmente confesores e incluso consejeros de los reyes de la casa de Austria¹. Hecho que redundaría en el favor real hacia el convento y que tendría mucha influencia a la hora de proclamar a esta advocación mariana patrona de las Indias y protectora de las flotas y las posesiones de Ultramar. La heterogeneidad de los fieles que acudieron a lo largo de los siglos acudieron a orar ante la Virgen, contribuyó en gran medida a hacer del templo uno de los santuarios marianos más de España. Con estas palabras sería ilustrada a finales del siglo XIX esta transversalidad de clases sociales que redundaría en la fama del lugar:

1. Sobre el tema ver: ALONSO GETINO, Fr. Luis G. *Dominicos españoles confesores de los reyes*. Apartes de la Ciencia Tomista Nov-Dic 1916. Ed. Santo Domingo el Real, Madrid, 1917.

Allí se han postrado ante la imagen de la Virgen, desde la dama encopetada de gorguera y encaje, manga perdida y pecherín brochado, á la manola de saya a media pierna y alamares de relucientes abalorios; desde la aritócrata señora de capota á la dernier de París, á la chulapa de la Fábrica, que recata su garganta con el pañuelo de seda china de dibujos á la escodesa².

La citada fecha fundacional nos coloca hoy, al borde de los quinientos años de ventana temporal, entendido como un marco general en el que por motivos obvios los siglos iniciales quedan más desdibujados y con un mayor grado de hipótesis a la hora de construir el relato, dada la escasa documentación de época que se conserva.

• Estado de la cuestión

Como preámbulo al inicio de la tesis conviene explicar que durante el año 2007 se llevó a cabo el trabajo tutelado de doctorado titulado “Nuestra Señora de Atocha, documentos para su estudio”³. En aquella primera investigación se ahondaba en el estado de la cuestión, aflorando ya entonces interesantes documentos. El trabajo tenía una vocación de transversalidad, poniendo en relación los numerosos fondos documentales que atesoraban distintos archivos en fuentes y soportes de todo tipo. El análisis arrojaba una clara conclusión: el tema de Atocha suponía una pieza capital dentro del puzzle historiográfico madrileño, que pendiente de un estudio global, contaba con suficiente material como para abordar una investigación en profundidad.

Contrariamente a lo que pudiera parecer, y teniendo en cuenta la importancia del santuario no solo en Madrid sino en todos los territorios que en cada época estuvieron asociados a la corona española, no contábamos hasta la fecha con un estudio completo sobre el tema. Más allá de las noticias recogidas en obras de carácter general, ya sean en el ámbito artístico como las de Ponz o Cean y Llaguno, o el histórico como Mesonero Romanos o Madoz; no existían hasta el siglo XX obras que entrasen a desgranar la historia del santuario

2. Columna publicada en “El Reservista” el 14 de enero de 1893. Ver DOC nº 44.

3. El trabajo, tutelado por Carmen Blasco Rodríguez, fue objeto de una publicación posterior en revista especializada.

GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl. “El convento y la Real Basílica de Atocha de Madrid. Documentos para su estudio” en *Archivo Dominicano*, Anuario XXIX. Ed. San Esteban, Salamanca, 2008. Pags. 306-350.

desde un punto de vista objetivo. Esto es, sin entremezclar datos históricos con leyendas o temas devocionales como es el caso de las crónicas del siglo XVII escritas sobre Atocha por religiosos, en muchas ocasiones dominicos. Bien es cierto, que parece complicado a priori separar estos conceptos tratándose de un santuario mariano de época medieval, y posiblemente impensable en la época en que fueron escritos. Pero dicho esto, es innegable la aportación documental que suponen en época tan temprana, resultando absolutamente imprescindibles para el estudio que nos ocupa. Tres son las obras principales de tipo monográfico que se escribieron sobre Atocha: *Libro Intitulado la Patrona de Madrid y venidas de Nuestra Señora a España* publicado por Fr. Francisco Pereda en 1604, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid : historia de su antigüedad, nobleza y grandeza* de en 1629, *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Atocha* de Jerónimo de Quintana en 1637, *La Historia de la Milagrosa y Venerable Imagen de N. S. de Atocha, Patrona de Madrid* del clérigo Gabriel de Cepeda en 1670. Conviene señalar que este último es considerado uno de los primeros cronistas de la villa junto a Gil González Dávila. Años antes de escribir sobre la historia de Atocha, en 1629, había publicado un tratado de carácter general titulado *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid : historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*. Ambos hechos nos dan una idea aproximada de la importancia que ya tenía en ese momento el convento. Mesonero Romanos se mostraba abiertamente crítico con estos primeros historiadores ya en el siglo XIX:

(...)dedicaron sus plumas y desplegaron toda la tuerza de su voluntad á rebuscar y consignar, con más celo que buen criterio, mil confusas tradiciones, mil absurdas conjeturas con que enaltecer á su modo al pueblo que los había visto nacer y cuya historia ó panegírico intentaban trasladar; ocuparon muchas páginas de sus indigestos cricones en aserciones notoriamente falsas, en consejas maravillosas y en deducciones temerarias y hasta ridículas, que, si pudieron ser admitidas en la época en que se escribían , hoy sólo alcanzan de la crítica sensata una sonrisa desdeñosa⁴.

Contamos con una obra clave sobre la historia de Atocha de finales del siglo XIX. José Jiménez Benítez⁵, último

4. MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo. Madrid*. Imprenta de Aribau y Cía, 1881, Madrid. Pag. 3.

5. JIMÉNEZ BENÍTEZ, Jose J. *Atocha: Ensayos Históricos*. Establecimiento tipográfico de Juan López Camacho, Madrid, 1891..

rector de la antigua basílica, escribió un extenso ensayo en el que entrelazaba la historia de la Virgen y del santuario con la historia de España y en especial de la monarquía. Siendo de especial interés la última parte del texto que relataría los últimos días del edificio desde el punto de vista de quien era en ese momento habitante del mismo.

La segunda mitad del siglo XX produjo interesantes aportaciones casi todas parciales. Tras la reconstrucción del convento incendiado en la Guerra Civil, Francisco Arquero Soria elaboró una breve historia de Atocha recopilando escritos anteriores, que intentaba ensalzar la figura de la Virgen y su importancia en Madrid⁶. Sin duda, la primera aportación novedosa en lo que a arquitectura se refiere fue la de Virginia Tovar en 1975 tras el hallazgo del plano de Juan Gómez de Mora para la ampliación de la capilla⁷. Se trataba del estudio más profundo hasta la fecha sobre un momento concreto de la historia del santuario que despertaría el interés en posteriores trabajos sobre el desaparecido y poco conocido edificio. En sucesivas publicaciones, la propia Virginia Tovar, amplió el conocimiento sobre el tema, e incluso dio a conocer la transcripción de las escrituras del retablo y el zócalo de mármol del proyecto de Herrera Barnuevo para la capilla.

Otros autores han aportado también interesantes hallazgos documentales como Jose Luis sancho y Carmen Añón que publicaron los planos de la reforma de Isidro Velázquez⁸, Inocencio Cadiñanos con los planos no ejecutados de Manuel de la Peña Padura⁹, o el cuadro de Nicolas Factor oronado ante la Virgen de Atocha dado a conocer por M^a del Carmen Rodríguez Peñas¹⁰, entre otros. No podemos, lógicamente, citar aquí todos los artículos que sobre temas relacionados con

6. ARQUERO SORIA, Francisco. *La Virgen de Atocha*. Temas Madrileños VIII. Ed. C.S.I.C. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1954.

7. TOVAR MARTÍN, Virginia. “Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha” en *Revista de la Universidad Complutense*. Madrid, 1975. Págs. 205-232

8. SANCHO GASPAS, José Luis / AÑÓN FELIU, Carmen. “Atocha: del viejo santuario a la nueva basílica” en *Arquitectura madrileña de la primera mitad del s. XX*. Catálogo de exposición del Museo Municipal, marzo 1987. Págs. 45-61

1987. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Madrid.

9. CADIÑANOS BARDECI, Inocencio. “El santuario de Atocha y proyecto para su retablo a comienzos del siglo XIX” en *Archivo Español de Arte* n° 256. Págs.: 528-530

10. RODRÍGUEZ PEÑAS, M^a del Carmen. “La antigua basílica 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” en *AIEM* n° 45. 2005. C.S.I.C., Madrid. Págs. 209-229.

Atocha han visto la luz en los últimos años, pero que han resultado básicos para dar forma a este trabajo que desde un punto de vista global pone en orden casi cinco siglos de historia de Madrid.

La voluntad de la doble visión que interrelaciona arquitectura y urbanismo con la que nace la tesis, nos lleva también a revisar lo escrito sobre el tema desde una óptica más amplia, de entorno de la ciudad. Por un lado están los ya clásicos trabajos de Miguel Molina Campuzano sobre el crecimiento de Madrid y la cerca, tan íntimamente ligada al entorno de Atocha. Por otro, los estudios sobre Pedro Ribera llevados a cabo por Matilde Verdú avanzaron en el conocimiento del Paseo de Atocha en la primera mitad del siglo XVIII¹¹. Sobre ello abundaría posteriormente Concepción Lopezosa ampliando el ámbito temporal y espacial a los paseos de Recoletos, Prado y Atocha, en el que hasta la fecha es el estudio más completo sobre el tema desde el punto de vista histórico-urbanístico¹².

No podemos dejar de mencionar aquí la monografía más reciente sobre la Virgen de Atocha que publicó Jeffrey Schrader¹³ en 2006. El trabajo se centra en la vertiente religiosa del tema como paradigma de la devoción mariana nacional, y aun siendo obligados los puntos de contacto, se trata de una visión paralela a la que aquí trataremos. No obstante la comprensión de esta vinculación al pueblo, y la corona resulta fundamental para entender la trascendencia del santuario en la historia de España

Si bien todos estos estudios parciales mitigan en cierto modo la carencia de uno global sobre Atocha, también sirven de indicador sobre el alto interés que el tema suscita dentro de la historiografía madrileña. Por otro lado, todos ellos relatan partes de la historia pero no se adentran en comprender físicamente la arquitectura y en reconstituir el relato espacial tanto del edificio como del entorno¹⁴. Carencia, que será el

11. Las primeras investigaciones sobre el paseo datan de 1885. Tras diversos artículos y publicaciones la obra más completa vio la luz en 1998. VERDÚ RUIZ, Matilde. *El Arquitecto Pedro de Ribera (1861-1742)*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1998.

12. El estudio que nació como tesis doctoral, fue objeto de una publicación monográfica posterior. LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*. Ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002.

13. SCHRADER, Jeffrey. *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas*. Ed. Área de las Artes. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006.

14. Un reciente artículo que repasa la historia de la capilla de Atocha, hacía un tímido intento por elaborar planimetría específica sobre el tema

aporte clave de la presente tesis, con la generación de un material gráfico que lejos de considerarse cerrado sirva de base para futuros estudios que aborden el tema desde nuevos puntos de vista.

1.2. El método

• Dibujo y pasado

Bajo esta denominación se engloba todo un proceso de estudio cuyo fin último es comprender la ciudad actual desde un punto de vista urbanístico y arquitectónico. Históricamente el dibujo ha sido la herramienta principal del arquitecto para proyectar, un medio para reflexionar, imaginar y por último explicar a otros una realidad por construir. Sin embargo, y englobado dentro de un método de trabajo sobre el que se llevan años trabajando desde uno de los grupos del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETSAM, esta capacidad del dibujo se puede revertir y mirar hacia atrás. En el estudio del pasado, tan importante como el relato escrito de los hechos, es el relato gráfico que es donde el arquitecto puede hacer aportaciones específicas de su campo que complementan el análisis del historiador.

Libros como “La Forma de la Villa”¹⁵ motivaron en mí un creciente interés por el estudio histórico de la ciudad desde un punto de vista gráfico, que devino en el inicio de un doctorado dentro del programa “Dibujo, Historia y Construcción”. No se trataba de contar la ciudad histórica sin más, sino de ponerla en directa relación con la actual, el estudio del pasado para comprender el presente aplicado directamente al urbanismo. El método formulado por esta obra, que con el paso de los años se ha convertido en capital para cualquier estudio urbano del núcleo histórico de la villa, se ha revelado como una herramienta sumamente útil y que sentó las bases para el estudio progresivo del resto de la ciudad. La adición progresiva de distintos entornos con criterios similares permitiría

haciendo una propuesta en planta y alzado a partir de los planos de Gómez de Mora y Peña Padura. URREA FERNÁNDEZ, Jesús / ARANDA ALONSO, María. “El templo, la capilla y el camarín de Nuestra Señora de Atocha de Madrid” en *BSEAA* T. 77. Universidad de Valladolid: servicio de publicaciones, Valladolid, 2011. Págs. 119-140

15. ORTEGA VIDAL, Javier / MARÍN PERELLÓN, Francisco José. *La Forma de la Villa: soporte gráfico para la información histórica de la ciudad*. Conserjería de Turismo, Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. 2004.

gracias a los sistemas digitales georreferenciados, generar una potente base de datos sobre la historia de Madrid.

Esta misma línea de trabajo que lleva desarrollando desde hace años el grupo de investigación dirigido por Javier Ortega dentro del departamento de Ideación gráfica, ha dado lugar a interesantes colaboraciones en publicaciones colectivas y exposiciones como la llevada a cabo en la Real Academia de San Fernando en 2016 con motivo del centenario de Carlos III¹⁶, o la mas reciente participación en el expediente del entorno Prado-Retiro para la candidatura a Paisaje Cultural de la UNESCO. Otras obras monográficas como el estudio de la evolución urbana del entorno del Palacio Real de Madrid de Ángel Martínez¹⁷, han supuesto avances considerables no solo en el tema de estudio sino en la sistematización del método de trabajo y la producción de un relato gráfico, con base científica, cuanto menos igual de valioso que el escrito.

La “arqueología gráfica“, como la llamara Javier Ortega ya en 1992¹⁸, constituye un sistema de análisis y documentación de realidades, total o parcialmente desaparecidas, unificando las diversas informaciones arquitectónicas que sobre la ciudad se conservan; y asumiendo siempre su condición proyectual y por tanto interpretativa hasta un cierto punto. Gracias al dibujo podemos plasmar o congelar en el tiempo la forma urbana concreta de un entorno en una fecha dada. Este orden del espacio urbano supone una fotografía fija de un momento concreto de su historia, y la secuencia de varios de ellos ordena en el tiempo arroja como resultado la evolución de la ciudad. De tal manera que el propio sistema de trabajo establece un orden espacial supeditado a un orden temporal, que resultan finalmente en la narración gráfica de la historia del lugar.

16. AA.VV. *Una corte para el rey. Carlos III y los Sitios Reales*. Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (19 diciembre 2016 – 26 febrero 2017) Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, 2016.

17. MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel. *Espacio, tiempo y proyecto. El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885*. Ed. Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2008.

18. ORTEGA VIDAL, Javier. “Dibujo y pasado: proyectos sobre el espacio perdido” en *Actas del IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, coordinado por Carlos Montes Serrano. Pags. 223-226. Ed. Grapheus, Valladolid, 1992.

• Escala y ciudad

Atendiendo a los objetivos anteriormente expuestos, el presente estudio se mueve entre las diferentes escalas, desde la cercana del edificio como objeto, pasando por una intermedia que permita entender su integración en un entorno inmediato en el que se asienta y en el que a su vez, de manera bidireccional, repercute. Y por último, una escala territorial que permita entender las interacciones producidas en la génesis de la ciudad.

La escala se convierte por tanto en la característica del dibujo que nos permite establecer una serie de categorías y extraer de cada una unos conocimientos determinados sobre el hecho en cuestión en un momento determinado.

Desde el punto de vista del proceso de trabajo el punto de partida a nivel cartográfico, aparte del soporte digital del plano parcelario actual, es la colección de las llamadas *hojas de campo* preparatorias para el plano de Ibáñez de Ibero¹⁹. A partir de esta serie de planos acotados y triangulados podemos establecer una base rigurosa que congela la ciudad en el espacio y en el tiempo hacia 1869, año en que se estaban llevando a cabo las mediciones de la zona que nos ocupa. En estos planos además de delinearse los edificios y principales hitos del paisaje en cuestión, se utilizó un sistema de medición topográfica mediante triangulaciones que introduce un nivel de precisión muy alto frente a planos anteriores.[Fig. 1]. La reconstitución mediante el empleo del trazado vectorial de estos planos preparatorios, supone una base de trabajo que en combinación con el plano parcelario actual, permite recomponer 150 años después la imagen de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX. A partir de los elementos comunes a ambos planos, es decir, los existentes a día de hoy, podemos llegar a posicionar sobre la base digital georreferenciada aquellos edificios, límites o hitos urbanos hoy desaparecidos.

En la [Fig. 2] podemos ver un momento del proceso de superposición de la trama triangulada de Ibero sobre la ciudad actual. Los restos de tapias del antiguo olivar, en algunos puntos físicamente y en otros como límite de propiedad, así como el Observatorio Astronómico o el actual Museo Etnográfico han servido de referencia para el anclaje de la ciudad del XIX

19. “Hojas de Campo” preparatorias del “Plano parcelario de Madrid formado y publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico” bajo la dirección de Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero, 1872-74. Instituto Geográfico Nacional.

[Fig. 1] Composición de las hojas de campo de Ibáñez de Ibero en el entorno de Atocha.

[Fig. 2] Detalle del proceso de trabajo de reconstitución de las triangulaciones de Ibáñez de Ibero a partir de los testigos que han llegado a nuestros días. Dibujo del autor.

sobre la contemporánea. Este método de trabajo ha permitido replantear la posición del antiguo convento de Atocha sobre el actual solar ocupado por el colegio del mismo nombre, el nuevo convento construido en el siglo XX y el inacabado Panteón de Hombres Ilustres. Resulta sumamente interesante el encaje de la ciudad pasada en el presente para comprender las dimensiones del conjunto monástico que ocupaba esta gran manzana actual. El replanteo de estas triangulaciones sobre la ciudad actual demuestra además un alto grado de precisión en la toma de datos de las hojas de Campo, habiéndose detectado las mayores desviaciones quizás en los entornos de cortes abruptos en el terreno.

Sobre este primer plano general, y gracias a documentos de más detallados se puede afinar la precisión y en su caso corroborar algunas alineaciones mediante otros planos de época de escala más cercana al edificio. En el caso de la antigua basílica por ejemplo, contamos con algunos planos del proceso de parcelación del olivar en que se detalla la envolvente norte del edificio acotándola perfectamente [Fig. 3]. La veracidad de esta fuente se ha antepuesto a la de las hojas de Ibero por la diferente atención al detalle que se desprende de una y otra.

La génesis de una forma neta o silueta de lo que fue el convento de Atocha ha servido posteriormente de base para comenzar la reconstitución arquitectónica a partir de planos con distinto grado de precisión. Además de los planos específicos de edificios también producidos dentro de la colección de Ibero, contamos con los dibujos de proyecto y de levantamiento de Isidro Velázquez de 1817, o de distintos planos inéditos de obras acometidas en el edificio durante su periodo como cuartel. En estos planos aparecen también secciones y alzados que aunque parcial, introducen la tercera dimensión que permite avanzar en la dirección de la reconstitución completa.

El método supone una importante laguna a nivel espacial que es la tercera dimensión. Para ello nos valemos de planos parciales de alzado o sección de distintas épocas. A ello se suman las vistas y grabados, que aun introduciendo un mayor

[Fig. 3] “Olivar y huerta de Atocha. Plano de alineación de las manzanas y división de solares para la edificación particular” José Segundo de Lema, 1880. Archivo General de Palacio.

Sup. Izq. Plano completo.
Sup. Dcha. Detalle de la fachada norte de la basílica.

[Fig. 4] Imágenes del proceso de trabajo con las imágenes de J. Laurent y A. Estrada de finales del XIX reconstituyendo los niveles en altura.

grado de imprecisión, si aporta información de utilidad sobre la existencia o no de determinados cuerpos construidos o elementos arquitectónicos. En este sentido si podemos dotar de un mayor grado de cientificidad a las fotografías del siglo XIX que se conservan. Gracias a ellas, se ha podido trabajar sobre las perspectivas para extraer relaciones de proporción en altura que van sumando certezas en la elaboración final [Fig. 4].

1.3. La ciudad actual

• Configuración urbana

Pocas zonas de Madrid pueden presumir del dinamismo que tiene Atocha, y de haberlo mantenido a lo largo del tiempo aun con los inherentes cambios morfológicos que lleva aparejado el desarrollo urbano a lo largo de cinco siglos. Comenzábamos este capítulo con una imagen que no siendo actual, sí podemos considerarla representativa del entorno, el óleo de Antonio López del Cerrillo de San Blas. La elegíamos por la poética narración que hace el pintor de este entorno desestructurado, de la no-forma urbana de Atocha en la actualidad. Los abruptos terrenos que median entre el observatorio astronómico y las edificaciones del paseo de la Infanta Isabel son un subproducto de la evolución urbana que no ha tenido en cuenta la particularidad de este singular promontorio. Pero como este escondido rincón, el propio -y desaparecido- paseo de Atocha es hoy en día un espacio amorfo consistente en

una playa de carriles de circulación. Sin lugar a dudas se trata del entorno más inhóspito del centro de la capital, fruto de un urbanismo parcial que seguía los dictámenes de políticas que únicamente velaban por la optimización del tráfico rodado.

El entorno de Atocha sin embargo, tiene un gran potencial siendo hoy en día una de las zonas más vitales de la ciudad en el ámbito cultural, formando parte del llamado Paseo del Arte por la concentración de museos; también lo es en el de lo científico y universitario, con la colina de las ciencias en que se ubican numerosos centros de estudios e investigación de carácter nacional empezando por el Observatorio Astronómico del S. XVIII. Por otro lado, se erige como puerta simbólica de llegada a Madrid a través de la red ferroviaria de ámbito regional, nacional e internacional.

Bien es sabido que la configuración actual de los paseos del Prado y Recoletos ha sufrido innumerables cambios desde su concepción inicial hasta nuestros días, sin embargo, también es cierto que han conservado en líneas generales su carácter y su fisonomía. Posiblemente el mayor cambio morfológico sea el que llegó asociado a la aparición del vehículo a motor y a su proliferación a lo largo del siglo XX que requería la separación inequívoca del tráfico peatonal y el rodado. Desde el siglo XVII, se han ido sucediendo las actuaciones llevadas a cabo en este entorno con el propósito de mejorar la calidad urbana de una de las zonas de esparcimiento por excelencia que venía a paliar las carencias de una población con un casco histórico denso, escaso de espacios públicos abiertos y zonas verdes.

Si bien ha cambiado completamente a lo largo de su historia, el entorno de la hoy llamada Glorieta de Carlos V (popularmente llamada de Atocha) sigue conservando ese carácter desestructurado, amorfo, de las periferias; cuando uno se aproxima a ella dejando atrás el centro histórico de la Villa da la sensación, como debió de darla siglos atrás, de estar saliendo de la ciudad para, poco más de un kilómetro después, volver al urbanismo de alineaciones y manzanas, de parcelas y viario con fachadas enfrentadas de las estribaciones del Ensanche.

Posiblemente sea su papel como charnela entre la ciudad histórica y la expansión de los siglos XIX y XX lo que ha dejado a esta zona de la ciudad en tierra de nadie. Una sucesión de actuaciones urbanas puntuales que han resultado fallidas sin llegar a dotar a este espacio de remate por el sur de los Paseos de Recoletos y de El Prado, de la entidad que

[Fig. 5] Vista aérea del entorno de Atocha tras la última remodelación de 1992 cuando se amplió la antigua estación de tren. Fotografía: www.todocolección.net.

en otro tiempo tuvo. Cabe reseñar la última operación que no llegó a ejecutarse en esta zona, del año 2002 que pretendía reformar este eje de tres paseos encadenados con el proyecto de Álvaro Siza - Juan Miguel Hernández de León - Carlos Riaño. Un primer recorte limitó la propuesta a los paseos del Prado y Recoletos dejando de lado el que antaño fue el brazo sur de los mismos. La crisis económica acabaría por dejar a medias la obra que se limitó a llevar a cabo algunas de las actuaciones planeadas entre la plaza de Colón y la de Cibeles.

La realidad palpable es que en la actualidad, el espacio urbano en pleno centro de la capital que fue el paseo de Atocha, está diseñado por y para el transporte rodado quedando el espacio para el peatón reducido a las aceras perimetrales, sin conexiones transversales o espacios de estancia [Fig. 5]. Ha perdido por tanto su primitiva función como lugar de esparcimiento al aire libre a las afueras del casco histórico. En su favor diremos que ese ocio al aire libre se ha transformado en oferta museística en el interior de las diferentes entidades culturales que jalonan la zona.

El fallido proyecto de Siza evidencia más si cabe la necesidad de reformar esta zona de la ciudad. El caos circulatorio, visual, urbano, e incluso arquitectónico genera un ruido en la percepción del espacio que bien merecería un estudio pormenorizado para detectar los problemas más acuciantes y priorizar su solución. Sin embargo, no es tal el fin de este trabajo, sino más bien analizar el proceso histórico que nos ha llevado hasta aquí, mirar al pasado para comprender el presente y sentar las bases de análisis que den sentido a una futura búsqueda de soluciones para este entorno de la ciudad. En este sentido, la tendencia actual de restringir de manera progresiva el uso del vehículo privado en el centro de la ciudad se

[Fig. 6] Principales posesiones en el entorno del Retiro hacia 1835 sobre la base de la ciudad actual.

Dibujo del autor.

presenta como una oportunidad perfecta para reflexionar sobre la recuperación de este espacio, antaño paseo de Atocha.

En esta línea de trabajo, consideramos sumamente interesante el estudio relativamente reciente del equipo madrileño n'UNDO²⁰, que analizaba el caso de Atocha como paradigmático de la mala praxis en la gestión urbanística del espacio público madrileño. No solo ponían su foco sobre la primacía del coche que ha terminado por desconfigurar este entorno, sino además sobre otros muchos elementos (señalética propia de autovías, farolas aeroportuarias, proliferación de soportes publicitarios, etc) que no respondiendo a una planificación de conjunto introducen *ruido* a nivel visual desvirtuando más si cabe este desvirtuado espacio público²¹.

• El sur del Retiro

Quizás no es obvio para el ciudadano de a pie reparar en la extraña condición del cuarto lado del Retiro, el frente

20. El equipo está integrado por profesionales de distintas disciplinas arquitectura, urbanismo, ingeniería, filosofía, física, periodismo, comunicación, etc. que elabora proyectos de mejora de la realidad urbana desde la resta.

21. Reportaje emitido en "La Aventura del Saber" TVE2, 9 de noviembre de 2014.

[Fig. 7] Esquema actual de accesos y cerramientos del Retiro. Dibujo del autor.

sur; y la culpa de esta falta de consciencia es la invisibilidad del parque en esta zona. Comenzábamos este capítulo con una imagen del cerrollo de San Blas pintado por Antonio López que nos habla de la ausencia, de la ciudad olvidada que sin embargo se hace presente como cicatriz.

La forma actual del Retiro se aproxima bastante a un rectángulo orientado norte-sur. Mientras que los lados este y norte no han tenido grandes variaciones a lo largo de los siglos de existencia de esta antigua posesión real, el lado oeste se conformó en el siglo XIX con la apertura de la calle de Granada, actual Alfonso XII, que a groso modo dividía el complejo del palacio y los Jerónimos de los jardines. [Fig. 6]

El lado sur es sin duda el más irregular además del que tiene la topografía más abrupta con un desnivel de casi cuarenta metros desde el punto más alto, la glorieta del Ángel Caído, hasta el paseo de Reina Cristina. Durante casi cuatro siglos, constituía la separación entre la propiedad real y los terrenos del convento de Atocha. Mientras, que en los otros tres frentes del Retiro, encontramos hasta dieciocho puertas que jalonan un cerramiento permeable que conecta visualmente el espacio urbano con la gran masa verde. Las dos últimas puertas coinciden con las dos esquinas sur del recinto, la del Ángel Caído y la de Mariano de Cavia, entre ellas casi 1 kilómetro de cerramiento sin posibilidad de acceso al parque salvo de

una manera ciertamente intrincada, atravesando los terrenos pertenecientes a la universidad y al observatorio astronómico. Ciertamente una gran cicatriz en el tejido urbano. [Fig. 7]

[Fig. 8] Detalle de la tapia de separación entre el Retiro y Atocha en el plano de Pedro Texeira de 1656.

Los sucesivos proyectos de urbanización del olivar de Atocha en el último tercio del siglo XIX intentaron crear una cuarta avenida que sirviese de cierre sur al parque, cerrando así todo el perímetro, sin embargo, la dificultad del relieve y la lógica pretensión de vincular dicha avenida a la posición de la antigua basílica fueron relegando el límite entre ambos terrenos a un segundo plano arrinconado como la trasera del nuevo barrio que estaba surgiendo. La configuración de calles desembocó en una serie de ellas de carácter secundario que en algunos casos llegaban incluso a arrimar algunas de las parcelas contra la tapia. Poco o nada supuso el siglo XIX a nivel urbanístico para este entorno que tratamos, cayendo en saco roto todos los proyectos planteados para la zona.

Hacia 1889²² desaparecía definitivamente la única puerta que había en esta zona, que irónicamente había sido una de las primeras del recinto. Se trataba de la puerta que permitía a los reyes acceder al santuario desde el palacio del Retiro sin necesidad de tener que hacerlo a vista de todos por el espacio público. La conexión quedaba ya patente en el plano de Texeira, aunque en ese momento era secundaria [Fig. 8] (marcada con la letra B) existiendo otra puerta más directa algo más al oeste (Letra A).

Con la recomposición de las tapias a finales del siglo XVIII, la secundaria pasó a ser el único punto de paso y en tiempo de Isidro Velázquez y su restauración del convento tras la invasión napoleónica se levantó una puerta de cantería

22. ORTEGA VIDAL, Javier / GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl. “La Puerta del Olivar de Atocha en los jardines del Retiro”, en *AIEM* n°50, 2010. Pags.223-244.

[Fig. 9] Posición de la puerta en el entorno del parque del Retiro:
1. Ubicación original.
2. Primer movimiento a la calle de Menéndez Pelayo.
3. Situación actual en los jardines de Cecilio Rodríguez.

conocida como “Puerta de la Corona”²³ que afortunadamente ha llegado a nuestros días. Como tantas otras veces en Madrid la suerte hizo que se conservase, pero no en su posición original y tras colocarse y bautizarse como “Puerta de Granada” haciendo frente a la calle de Menéndez Pelayo en 1903, volvió a ser desmontada en 1958 para arrinconarla en los jardines de Cecilio Rodríguez ²⁴ [Fig. 9]. Con este último movimiento quedaba desnaturalizada una de las puertas más antiguas del Retiro, además de pasar prácticamente desapercibida. No deja de resultar irónica la desaparición en el siglo XX del acceso por el sur al parque, siendo este a diferencia de los actuales el único que existía desde el exterior cuando toda la propiedad era aun un vasto terreno cerrado para uso y disfrute de la corona [Fig. 10].

Nada indica hoy en día la presencia de aquella puerta. Si hoy damos un paseo por el actual barrio de Atocha a lo largo de la división con el Retiro se puede sentir esa sensación de estar en la trasera de la ciudad, incluso encontrando algunos espacios urbanos de carácter residual poco transitados. En aquel lugar y con un notable desnivel producido por los desmontes para urbanizar el terreno, podemos descubrir con sorpresa restos de las tapias que hace 200 años separaban el Retiro del Olivar de Atocha en un pésimo estado de conservación y que sin duda sería necesario conservar y poner en valor [Fig. 11]. Este análisis del frente sur del parque del Retiro evidencia la oportunidad que para la ciudad supone el estudio detallado del proceso histórico que lo ha generado. La ciudad actual es lógicamente heredera directa de las decisiones o de la ausencia de las mismas en el pasado. En el caso concreto de este entorno, muchos de los problemas urbanos que existen en la actualidad son fruto de un olvido prolongado, y del desconocimiento del complejo proceso de transformación del suelo privado de Atocha en público a finales del siglo XIX y principios del XX.

La reconstitución gráfica del paseo de Atocha a lo largo de los siglos permitirá, en definitiva, devolver a nuestro tiempo *el eco de una imagen, una métrica y un sentido espacial perdidos ya para la ciudad*²⁵.

23. Así se refieren a ella en un texto de finales del XIX. PEÑASCO DE LA PUENTE, Hilario / CAMBRONERO, Carlos. *La fuente de Santa Polonia y el Duende Crítico, curiosidades madrileñas*. Imprenta de Enrique Rubiños, Madrid, 1889. Pags. 7-14.

24. ORTEGA VIDAL, Javier / GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl. “La Puerta ... Op. cit.

25. ORTEGA VIDAL, Javier. “Dibujo y pasado: proyectos... Op. cit. Pag. 226.

[Fig. 10] “Vista del Camino que conduce en la Puerta del Cuartel y Cuerpo de Inválidos del Ejército y Armada á la Puerta que da entrada al Retiro o sea al Parque de Madrid (1878)”. Jean Laurent & Cía. AGP Fotografía 10172908.

1.4. Secuencia histórica

Una de las herramientas más útiles con la que contamos a la hora del estudio de la evolución urbana a lo largo de la historia de la ciudad es la secuencia de sus planos cartográficos. En el caso de Madrid esta serie cuenta además en sus principios con planos tan asombrosamente precisos²⁶ como el de Pedro Texeira de 1656. Sin embargo no solo es la precisión lo que nos interesa de estos planos sino que muchas veces el dibujo puede no ser tan meritorio o científico pero aportar datos como la fecha en la que un determinado recinto estaba o no cercado o la aparición/desaparición de un edificio en concreto o incluso de un ala o extensión del mismo.

La marcada orografía del asentamiento primigenio de Madrid en un alto sobre el río Manzanares empujó durante siglos a la ciudad a crecer hacia el lado opuesto. De esta manera en la ciudad medieval encontramos dos calles que destacan claramente por su desarrollo en la trama urbana hacia el este: la de Alcalá y la de Atocha. Partiendo de los límites amurallados del S. XVI, se abrían de manera radial hasta llegar al Prado. A partir de él confinaban por el norte y el sur respectivamente las grandes posesiones que cerraban la ciudad en el siglo XVII por el este: el Olivar de Atocha y el Real Sitio del Retiro.

La conexión del Alcázar y posteriormente Palacio Real, con la iglesia de Atocha queda patente ya en los primeros pla-

[Fig. 11] Detalles de los restos actuales de tapia del olivar de Atocha levantada hacia 1825 desde la calle del Poeta Esteban Villegas.

26. Sobre el tema ver ORTEGA VIDAL, Javier. “Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica”, en Catastro nº39, 2000.

[Fig. 12] Interpretación parcial del plano de Pedro Texeira de 1656 resaltando el trazado de la comunicación directa entre el Real Alcázar al oeste y el convento de Atocha al este, señalados ambos en color magenta. Dibujo del autor.

nos de Madrid, un primer tramo discurre por la calle Santiago para una vez pasada la Plaza Mayor continuar como Calle de Atocha, prácticamente una línea recta entre ambos focos de la vida cotidiana de la corte [Fig. 12]. La que naciera como una pequeña calle del primitivo núcleo urbano va ensanchándose hacia el exterior a medida que la ciudad va creciendo y salpicándose de entidades religiosas relacionadas con la beneficencia y la educación que veían en el continuo trasiego de la corte y la nobleza desde el Alcázar hasta la capilla de Atocha una oportunidad de recibir limosna. Una nueva escala de ciudad que requiere de una nueva dimensión urbana. Es el trasiego de cortesanos lo que atrae a estas órdenes mendicantes a asentarse a lo largo del trayecto principalmente a lo largo de los siglos XVII y XVIII²⁷. Comienza por tanto la calle a respirar cierto aire institucional, de arquitecturas singulares y representativas. El testigo quizás más representativo de este periodo sea lo que ha llegado a nuestros días del inconcluso Hospital General de Sabatini, sede del Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Lo amplio del tema de la propia conformación de la calle Atocha daría para una tesis, pero su estrecha relación con el santuario y con la expansión de la villa nos parecía que al menos requería de esta mínima reflexión. Pasaremos ahora por tanto a ocuparnos del ámbito de estudio que comienza justo en el final de la calle donde se situó el mencionado Hospital General y se desarrolla hasta el convento y olivar de los dominicos.

La lectura seriada de los planos históricos poniendo

27. RUBIO PARDOS, Carmen. "La calle de Atocha" en AIEM Tomo IX. IEM, C.S.I.C., 1973, Madrid. Págs. 81-116

atención a este entorno concreto revela el carácter, casi rural, mantenido por el camino y paseo hasta mediados del siglo XIX. Desde entonces, la rapidez con que fue reconvertido en tejido urbano provocó los desmanes y problemas ya comentados de los que hoy la zona adolece [Figs 13-23].

A lo largo del presente trabajo se aborda desde el punto de vista tanto documental como gráfico, el relato de la forma de este espacio público a lo largo del tiempo. Entendiendo la forma de la ciudad como el producto material de la combinación de edificaciones y vacíos, límites de propiedad y espacio público.

1622

[Fig. 13] Detalle del entorno de Atocha en el plano de Antonio Marcelli “La Villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos” grabado por F. de Witt.

1656

[Fig. 14] Detalle del entorno de Atocha en la “Topographia de la Villa de Madrid descrita por Don Pedro Texeira”.

1761

[Fig. 15] Detalle del entorno de Atocha en “Plan geométrico y histórico de la Villa de Madrid y de sus contornos” grabado por Nicolás Chalmandrier.

1769

[Fig. 16] Detalle del entorno de Atocha en el “Plano topográfico de la Villa y corte de Madrid” dibujado y grabado por Antonio Espinosa de los Monteros.

1785

[Fig. 17] Detalle del entorno de Atocha en el “Plano geométrico de Madrid dedicado y presentado al rey nuestro señor Carlos III” realizado por el geógrafo Tomás López.

1848

[Fig. 18] Detalle del entorno de Atocha en el “Plano de Madrid” grabado bajo la dirección de Juan Noguera y publicado por Francisco Coello y Pascual Madoz.

1879

[Fig. 19] Detalle del entorno de Atocha en el “Plano parcelario de Madrid” del Instituto Geográfico y Estadístico bajo la dirección de Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero.

1900

[Fig. 20] Detalle del entorno de Atocha en el “Plano de Madrid y pueblos colindantes al empezar el siglo XX” por Facundo Cañada López, 1900.

1910

[Fig. 21] Detalle del entorno de Atocha en el “Plano de Madrid y su término municipal” por P. Nuñez Granés con datos proporcionados por el Instituto Geográfico y Estadístico, 1910.

1929

[Fig. 22] Detalle del entorno de Atocha en “Plano de Madrid: Información sobre la ciudad” editado por el Ayuntamiento de Madrid en 1929.

1940

[Fig. 23] Detalle del entorno de Atocha en “Plano de Madrid: Información sobre la ciudad” editado por el la Gerencia de Urbanismo en 1940

2. ORÍGENES: DE ERMITA A CONVENTO

2.1. La Virgen y su relación con Madrid

• Los tratados como primera fuente documental

Mucho se ha escrito hasta la fecha sobre la vertiente devocional de la Virgen de Atocha [Fig. 24], sobre el mismo origen etimológico, sobre la propia factura de la talla⁹ pasando por toda una serie de narraciones más o menos adornadas sobre su pasado legendario. Sin ser objeto de esta tesis determinar el momento en que comenzó el culto a la imagen, cabe al menos señalar que según retrocedemos en el tiempo la historia se confunde con la leyenda popular y con la larga lista de milagros atribuidos a advocación de la Virgen. Estas narrativas de tono legendario por ejemplo atribuyen la ubicación de la ermita de Atocha en su entorno actual al hallazgo de la talla en ese mismo lugar por parte del Caballero Gracián Ramírez tras haber desaparecido de su anterior templo a las orillas del río Manzanares, en la pradera llamada de Santiago el Verde¹⁰.

Durante el siglo XVII principalmente se escribieron varios tratados que atribuían un pasado casi épico a la imagen de la Virgen entrelazando su historia con la de España y siempre en una estrecha vinculación con las distintas dinastías reinantes. Como defiende Jeffrey Schrader¹¹ esta glorificación de la imagen podría tener que ver con el asentamiento de la corte en Madrid y el interés por brindarle a la capital un pasado glorioso y remoto que la hiciese merecedora de tal decisión.

Dejando de lado el origen primigenio de la ermita, los textos atestiguan su existencia en tiempos de la Reconquista y de esta época proviene el inicio de su vinculación con la Corona. En *La Historia de la Milagrosa y Venerable Imagen de N. S. de Atocha, Patrona de Madrid* [Fig. 25] escrito por el padre Fr. Gabriel de Cepeda en 1670 se da detallada cuenta de la existencia del templo en la Edad Media siempre vinculándolo a la historia de España y entre otros datos nos da uno del que parece que fue testigo directo:

(...) dize vna tabla desta Iglesia, escrita con grandes ca-

9. SCHRADER, Jeffrey. *La Virgen de Atocha, los Austrias y las imágenes milagrosas*, Ayuntamiento de Madrid, 2006. Pag. 42. Siendo esta la más reciente y documentada publicación sobre la Virgen, su autor da por buena la datación de la talla en el siglo XIII..

10. Sobre la primitiva ubicación de la Ermita ver: ARQUERO SORIA, Francisco *La Virgen de Atocha*, Temas Madrileños VIII, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1992.

11. *La Virgen de Atocha, los Austrias ... Op.Cit. Pag. 26*

[Fig. 24] Fotografías de la talla de la Virgen de Atocha de J. Laurent y Cía. Archivo Ruiz Vernacci. IPCE / Fototeca VN-21295_P, VN-21293_P y VN-20488_P. Datadas entre 1880 y 1900 lo más probable es que sean de 1891, año en que se inició el derribo de la antigua basílica trasladando la imagen a la Iglesia del Buen Suceso.

[Fig. 25] Portada del tratado histórico de Gabriel de Cepeda.

[Fig. 26] Portada del tratado de Francisco Pereda.

[Fig. 27] Portada del tratado de la Virgen flanqueada por Madrid y Antioquía

racteres: El Rey D. Alfonso el Sexto que ganó a Madrid de los Moros con su grande deuocion mandò poner su pendon Real con que la ganó, y el de los Moros en la Hermita de N.S. de Antiochia, y en nuestros tiempos los conocimos colgados en la Capilla, y en el estandarte del Rey estaua vna Imagen de N. Señora, y sembrados por el Castillos, y Leones.¹²

Si tenemos en cuenta que la ofrenda del estandarte a la Virgen se produjo tras la toma de Toledo en el año 1085 resulta sorprendente la temprana vinculación de la Imagen con las victorias militares. Este sería solo el principio, y llegaría a su máxima expresión en el siglo XIX con la formación de la idea de un Panteón Nacional vinculado a la Basílica de Atocha, tema que trataremos más adelante. El de Cepeda no era sino uno de los muchos libros que sobre la Virgen de Atocha se escribieron a lo largo del siglo XVII. El primero y que por tanto sentó las bases y objetivos de los mismos, fue el que Francisco Pereda publicó el *Libro Intitulado la Patrona de Madrid y venidas de Nuestra Señora a España* en 1604, iniciando así la tradición de asociar un pasado remoto a la talla como medio para ensalzar la importancia de la misma. [Fig. 26]

El siguiente gran tratado del XVII es el de Jerónimo de Quintana que tras publicar en 1629 *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza* en la que en la portada ya aparecía la Virgen de Atocha. Pocos años después, en 1637, publicó *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Atocha* [Fig. 27]. En él, el clérigo continúa la línea de ensalzamiento emprendida por Pereda, reforzando la vinculación con la Villa abundando en la devoción de San Isidro hacia la imagen. El que fuera sirviente de Iván de Vargas a principios del siglo XII había sido canonizado en 1622, siete años antes de la publicación del tratado de Quintana, y gozaba de gran devoción popular al igual que su esposa María de la Cabeza a pesar de que esta no lo sería hasta 1752¹³.

El oleo de Andrés Smidt [Fig. 28] fechado en 1663 sobre el tema, representa una escena en su camarín con San Francisco y Santo Domingo de Guzmán fundadores de sendas órdenes mendicantes. Entre las otras dos figuras que aparecen, Jeffrey Schrader afirma identificar a San Isidro por su apero

12. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la Milagrosa...* Op.cit. Pag. 193

13. VV.AA. *Clausuras, tesoros artísticos de los conventos y monasterios madrileños*. Área de promoción y difusión del Patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid, 2007. Pag. 189

[Fig. 28] La Virgen de Atocha, óleo sobre lienzo, 102x142 cm. Andrés Smidt, 1663. MLG, nº Inv. 5264.

de labranza¹⁴. En un solo cuadro se vincula la imagen con la tradición de la iglesia así como con la local. La vinculación de Isidro con la Virgen no fue sino acrecentándose con los años gracias a los numerosos escritos sobre el tema, que llegarían a su máximo apogeo en el siglo XVIII. Dada su buena factura¹⁵, y puesto que se trata de una composición hecha ex profeso para un convento dominico¹⁶, podríamos hasta cierto punto confiar en que el autor conocía el espacio real del camarín. El espacio en que se haya colocada la imagen en este caso es de gran sencillez, remitiendo a una arquitectura clásica de finales del XVI o principios del XVII que más parece una hornacina que un retablo. Esta misma línea de arquitecturas sencillas enmarcando a la Virgen bajo un arco y a lo sumo con pilastras a los lados, es la seguida por los numerosos grabados de esta época [Fig. 29]. Evidentemente no podemos tener la certeza de que estos dibujos estuvieran basados en la realidad, pero constituyen el único testimonio gráfico de la capilla en tan temprana edad; y si no en lo literal, si podemos hacernos una imagen mental difusa del ambiente que hubiera podido tener.

Otra nueva muestra del arraigo que tenía en la cultura popular la historia repetida en las crónicas sobre la relación del patrón de Madrid, San Isidro, y la Virgen, la encontramos en un nuevo oleo¹⁷, en este caso descontextualizado y

[Fig. 29] Detalle de la portada de la *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Atocha* de J. Quintana.

14. SCHRADER, Jeffrey, La Virgen de Atocha, los Austrias... Op.cit. Pag 34.

15. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*. Museo del Prado 1986

16. Históricamente en los conventos de la orden de San Francisco y de Santo Domingo se solía colgar un lienzo con ambos santos adorando a la Virgen, colocándose a la derecha en titular del convento.

17. Imagen publicada en *Clausuras, tesoros artísticos...* Op.cit Pág. 188

[Fig. 30] *Adoración de San Isidro y Santa María de la Cabeza de la Virgen de Atocha*. Oleo anónimo de principios del siglo XVIII. 53,5x63,5cm. Convento de la Anunciación de Madrid. Publicado en *Clausuras...* Op.Cit.

[Fig. 31] *Milagro de la Virgen de Atocha en las obras de construcción de la casa de la Villa*. Oleo anónimo, 1676, MHM. Inf. detalle de la Virgen.

algo posterior, en el que un autor desconocido nos muestra al matrimonio postrado, orando a la Santa imagen [Fig. 30]. El cuadro de principios del siglo XVIII, conservado en la clausura del convento de la Anunciación de Madrid, sin tener el mérito del de Smidt, nos sirve de indicador del interés que despertaba el tema en otras órdenes religiosas no solamente entre los dominicos.

Gracias a las crónicas y al eco que fue adquiriendo la imagen a lo largo del siglo XVII, el interés por esta particular advocación de la Virgen y sus atribuciones milagrosas no hizo sino crecer y con ello el número de pintores y mecenas que se interesaba por el tema, vinculándola activamente a la vida de la ciudad; como en el cuadro anónimo que relata un milagro acaecido durante las obras de construcción de la Casa de la Villa [Fig. 31]. El arte, y en concreto la pintura, sirvió como medio de difusión de la historia otorgando a la talla una grandeza casi legendaria, que reforzaba a su vez la legitimidad de la dinastía de los Habsburgo mediante la alianza real con la Madre de Dios.

• El arte al servicio de la religión, consolidación del santuario mariano

En fechas relativamente recientes, Alfonso Pérez Sánchez acuñó el término de “trampantojos a lo divino” para referirse a las pinturas barrocas de Cristos o Vírgenes, generalmente esculturas, en sus propios altares. Uno de los más celebrados retratos de la Virgen de Atocha es el del pintor de corte Carreño de Miranda del último tercio del siglo XVII, actualmente perteneciente a los fondos del Museo del Prado. El encargo de estas obras se hacía en la creencia de que la obra produciría al contemplarla en otro lugar similar religiosidad y espiritualidad que la original al natural. El propio Cepeda daba cuenta del encargo del nuncio en España del Papa Urbano VIII (*deuotissimo defta Santa Imagen*), el Cardenal Cesare Monti, *hizo hacer vna copia de pincel muy al viuo de fu Original, y tocarla a ella para llevarla configo*.¹⁸

El fervor popular por estas imágenes marianas contribuyó a su difusión en estampas, grabados y oleos que a su vez produjo un efecto multiplicador, dotándolas de mayor culto y adoración. Se extendió así la fama de la milagrosa Virgen de Atocha por todo el territorio español y otros reinos cristianos

18. Citado en SCHRADER, Jeffrey. *La Virgen de Atocha, los Austrias...* Op.cit. Pag 59.

como Italia. Incluso en América Latina, donde los dominicos tuvieron un importante papel desde la época del Descubrimiento, la devoción por esta Virgen alcanzó un gran auge que aun llega hasta nuestros días trasladada a la imagen del *Santo Niño de Atocha*.

Los ejemplos más representativos que conservamos de estos *trampantojos a lo divino* de la Virgen de Atocha se encuentran en conventos y museos de Madrid. [Fig. 32]. De mediano tamaño el encuadre era común a todos, la Virgen se representaba en su camarín sobre una peana y rodeada por candelabros y flores. Las lámparas votivas son también habituales en estas representaciones y sabemos que la capilla estaba llena de ellas como ofrenda de los fieles. Antonio Ponz¹⁹, que tuvo ocasión de visitar la capilla se refiere a ellas en estos términos:

Son tantas las lámparas que arden en esta Capilla, que será preciso repetir a menudo la operación, que acaban de hacer ahora, de quitarla el humo, en que no ganarán las pinturas.

Otro de los rasgos comunes de estos cuadros es la aparición de cortinajes rojizos que enmarcaban la imagen, lo cual cerraba bastante el campo visual en detrimento de mostrar el entorno arquitectónico de la talla. A juzgar por las sucesivas donaciones testamentarias las telas ricas eran objeto frecuente de legado a la sagrada imagen, lo que acabó con el paso de los años en dar forma a un voluminoso ajuar para la talla y su liturgia.

La difusión de la imagen y culto de la Virgen no se debió tan solo a la pintura sino que la tradición literaria iniciada con las crónicas del siglo XVII no hizo sino aumentar en la siguiente centuria. El tema además estaba de plena actualidad por la rivalidad que se dio con la Virgen de la Almudena en pugna por erigirla como legítima patrona de la villa durante todo el siglo.²⁰ Dicha rivalidad propició nuevos tratados como el de Agustín Cano y Olmedilla en 1694 titulado *La verdad triunfante. Tratado apologetico en defensa de la antigüedad, propiedad y patronato de Nuestra Señora de Atocha*²¹.

19. PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, 1776. Tomo quinto. Pág 24.

20. SCHRADER, Jeffrey. *La Virgen de Atocha, los Austrias*..Op. cit.

21. GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael. *La Virgen de Atocha en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.

“La Virgen de Atocha” por Miguel Jacinto Meléndez, 1621. Oleo sobre lienzo 235x134cm. Monasterio de Benedictinas de San Plácido de Madrid.

Talla de la Virgen de Atocha. Siglo XIII

“Virgen de Atocha” Anónimo del siglo XVII. 164x117cm. Subastado por Abalarte en 2014.

“La Virgen de Atocha” por Juan Careño de Miranda, ca. 1680. Oleo sobre lienzo 218x148cm. MNP, depositado en el MHM.

“Virgen de Atocha” Anónimo del siglo XVII. 250x195cm. Monasterio de Comendadoras de Santiago de Madrid

[Fig. 29] Comparación a escala de los principales óleos de la Virgen de Atocha en relación a la talla original. Nota: Las reproducciones de algunas de ellas que están en clausuras no permiten apreciar el cuadro completo aunque si conocemos sus medidas, por lo que se ha trazado el tamaño teórico.

Aunque no es un tema de interés directo para nuestro enfoque sobre Atocha, si nos ayuda a hacernos una idea del arraigo a nivel popular que alcanzó el ya convento de Atocha en el Madrid de los Austrias. Entre las obras de Lope de Vega sobre la historia de la Virgen encontramos desde los poemas *Isidro* (1602) [Fig. 33] y *La Virgen de la Almudena* (1640), hasta las comedias *El Alcaide de Madrid* (1599), *La niñez de San Isidro* (1622), *La juventud de San Isidro* y *San Isidro Labrador de Madrid* (1617). De otros autores podemos citar el temprano poema épico *Patrona de Madrid Restituída* de Jerónimo de Salas Barbadillo (1609), *El lucero de Madrid: Nuestra Señora de Atocha* de Francisco Lanini Sagredo (1676), la comedia *Nuestra Señora de Atocha o Segundo Jepté* (1639) de Rojas Zorrilla. Aunque con menor intensidad algunas de las leyendas de la Virgen como la del caballero Gracián Ramírez y sus hijas siguieron inspirando obras dramáticas de siglos posteriores como “la Restauración de Madrid” (1781) de Fermín Laviano, *Las hijas de Gracián Ramírez* (1831) de Hartzenbusch y la comedia dramática *Nuestra Señora de Atocha* de Rafael García Santisteban (1875).²²

El gran número de literatos y cronistas del Siglo de Oro (y posteriores) que hallaron inspiración en la historia de la Virgen, posiblemente unido al hecho de completarse la obra de la nueva capilla y la gran devoción mostrada por los reyes en esos años, nos permite contextualizar el santuario a nivel socio-cultural en esta época. De la que si bien no tenemos abundancia de fuentes documentales de primer rango, a través de la pintura y el relato podemos extraer datos de suma importancia para el análisis y mejor entendimiento del momento.

En lo que respecta a las artes aplicadas y a la arquitectura de los bienes muebles tendremos ocasión de hablar más adelante en paralelo a la reconstitución del templo. El patronazgo real no hizo sino acrecentar el interés en la imagen, contribuyendo la pintura y la literatura del siglo XVII a su difusión, y llegando a convertirse en el santuario mariano de referencia no solo en el territorio peninsular sino en las posesiones de ultramar.

[Fig. 33] De manera consciente o inconsciente, en su poema *Isidro*, Lope nos ayuda a evocar el paisaje que circundaba la capilla de Atocha trasladando a tiempos del santo lo que posiblemente él mismo conocería en sus días: sembrados, viñas, álamos y olivos. Reforzando una vez más la idea de humildad y sencillez que se venía resaltando del culto a esta Virgen.

22. Relación de obras referida por ARQUERO SORIA, Francisco en *La Virgen de Atocha...* Op.cit. Pag. 19. Posteriormente aumentada y comentada por Rafael González Cañal. *La Virgen de Atocha en el teatro...* Op.cit. Pags. 283-285.

2.2.El lugar de Atocha

• Origen y territorio

El primer dato documentado sobre la ermita de Atocha data de 1162 según el texto mucho más moderno de José Jiménez Benítez:

(...) tan propio era a la sazón de la mitra de Toledo el Santuario de Atocha, dice el doctísimo padre Fita, que un año después de haber obtenido la Bula de la Santidad de Eugenio III, lo adjudicó con todas sus pertenencias, a la dotación de la casa Colegial de Santa Leocadia, como se puede comprobar con el instrumento de fundación y dotación fechado en 11 de marzo de 1162, cual se halla en Liber Privilegiorum Ecclesiae-Toletancae, fol CI.²³

La pequeña iglesia no estaba en sus inicios adscrita a la cercana población de Madrid sino a la de Toledo. Siendo la ciudad sede primada del arzobispado, se mantenía desde ella control sobre la ermita que atesoraba la tan venerada imagen y sus limosnas. Aunque la distancia temporal a priori no ayuda a ser conscientes de ello, hemos de pensar que por aquel entonces Toledo, una de la sedes de la corte, triplicaba la población del Madrid previo a la capitalidad²⁴. Por otro lado tenemos también referencia a este lugar en el Fuero de Madrid de 1202 en el que mencionando sus límites. En la ley 40, *De exidos et entradas*, en la que se da relación de los pastos y abrevaderos públicos de la población y cita: *Et ubi cadit el arroyo de tocha, en balnegrar inde en aiuso²⁵* (Y desde donde se encuentra el arroyo de Atocha en Valnegral hacia abajo). Si bien no se menciona la ermita de manera expresa, todas las crónicas refieren siempre que el lugar tomó el nombre de la Virgen allí venerada, y en esta línea es de suponer que lo haría también el arroyo puesto que no habla el fuero del *arroyo del atochar o de la atocha* sino que parece más bien un nombre propio que a un lugar. Mucho se ha escrito sobre la primitiva ubicación de la ermita de la que se dice estuvo situada en la vega del “río de Madrid” según Cepeda aunque Quintana no esta de acuerdo

23. JIMÉNEZ BENÍTEZ, Jose J. *Atocha: ...* Op. cit. . T. I Pag. 49.

24. VV.AA. *Madrid, Atlas Histórico de la Ciudad*, Fundación Caja de Madrid, 1995.

25. CABANILLES, Antonio. *Memoria sobre el Fuero de Madrid del año 1202*, Real Academia de la Historia 1892. Pag. 36 Ver también Boletín de la Real Academia de la Historia T. CLXXXIV 1987, Cuaderno I Pag. 122.

con esta afirmación²⁶. Nos ocuparemos aquí de la segunda y definitiva ubicación, que gracias a los documentos medievales estudiados por Fidel Fita²⁷ en los que refiere haber sido profanada y destruida la ermita en el año 1197, podemos aventurar que fuese el momento en el que no solo se reconstruyó el templo, sino que se hizo en un nuevo lugar algo más cercano a Madrid. Esta hipótesis temporal se ve además avalada por la tipología edificatoria que tuvo la iglesia a juzgar por las descripciones de los cronistas y que analizaremos más adelante. La ermita debió por tanto de permanecer en pie adscrita a la abadía de Santa Leocadia durante poco más de tres siglos hasta que los dominicos pusieron su atención en ella. Fue en 1523 cuando por intervención de Juan Hurtado de Mendoza, (confesor del rey) y Juan García de Loaysa (muy cercano también al monarca y que llegaría a ser inquisidor general), Carlos I accedió a la fundación de un convento de la orden de Santo Domingo en la antigua ermita extramuros de Madrid. [Fig. 34]

Quizás la imagen más extendida del primitivo convento sea la del plano de Pedro Texeira de 1656 en que vemos convento y olivar incluidos ya en el recinto conformado por la cerca de Felipe IV. Más difícil resulta sin embargo intentar dar un paso más atrás en el tiempo para formalizar su imagen en tiempos de la fundación. Basándonos en el plano de Madrid de hacia 1500 desarrollado en su momento en el Atlas Histórico de Madrid²⁸ se ha reelaborado el plano poniendo atención al trayecto entre el núcleo de población y la ermita, que ya por entonces era una pequeña iglesia de tres naves como dan cuenta los cronistas.

El enclave resultaba bastante aislado, por un lado porque distaba poco más que unos dos kilómetros del pequeño núcleo de población; pero sobre todo porque la topografía suponía una cierta barrera al menos a nivel visual, que con los años se convirtió en caballo de batalla de los sucesivos priores del convento. Por contra, la ubicación junto al camino de Vallecas la colocaba en un lugar de tránsito frecuente en la entrada y salida de viajeros y mercancías, y aun estando a mitad de una ladera disfrutaba de un entorno fértil puesto que no distaba mucho del valle que se producía con el discurrir del arroyo de Atocha. Así lo describe Gabriel Cepeda:

26. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, *Santa María de Atocha: estrategias de construcción de memoria y modos de apropiación del espacio sagrado (ss. XII-XVII)*. Revista de Arte, Geografía e Historia nº2, 1999, Madrid. Pags. 473-490.

27. FITA, Fidel, Madrid en el siglo XII, Boletín de la Real Academia de la Historia T. VIII cuaderno 1. Enero de 1886, Madrid. p.73.

28. VV.AA. *Madrid, Atlas Histórico...* Op.cit.

[Fig. 34] *Vista de los jardines y el Palacio del Buen Retiro, Giuseppe Leonardo. Ca. 1639, MHM.*

A pesar de que este cuadro es más de un siglo posterior a la fundación del convento, el entorno de la ermita de San Antonio (ver detalle) nos permite hacernos una idea bastante aproximada del tipo de paraje que rodeaba el lugar de Atocha.

*Está puesta a la parte Oriental, poco menos de vn quarto de legua de la villa, a la ladera de vnas lomas que desde el arroyo de San Geronimo se leuantan a la parte del Norte, y dexan (mirando al Mediodía) descubierta vna gran vega, q se estiende hasta el rio, por espacio de media legua.(...)*²⁹

No siendo exactamente coetáneo de los tiempos de la ermita, resulta de excepcional interés el dibujo de Wyngaerde [Fig. 35] de mediados del siglo XVI para imaginar la villa tardomedieval. Hay que tener en cuenta que el ritmo de crecimiento urbano en esta época era infinitamente menor a cualquier proceso moderno, por lo que el margen de unos 40 años que separan esta vista del momento fundacional del convento, no es significativo. Vemos que Madrid estaba confinado por murallas en un territorio de marcada orografía, si bien sabemos que en el lado oriental, de más suave pendiente, la ciudad ya había rebasado la muralla. El dibujo nos muestra una población de gran compacidad como es propio de las poblaciones amuralladas, con un campo circundante no excesivamente arbolado y en gran medida poblado de campos de labor. La vega del río Guadarrama³⁰ se muestra más fértil con huertas y sembrados, en definitiva nos remite a un amplio entorno del casco urbano al servicio del mismo y de una sociedad eminentemente agraria y ganadera.

En tiempos de los Reyes Católicos se llevaron a cabo algunas de las primeras mejoras urbanas que comenzaron a potenciar la conexión con otros núcleos, como son los arreglos de los puentes de Segovia, Toledo y el puentecillo de Balnadú, y las mejoras del camino de Alcalá en el entorno del arroyo del Prado.³¹ Los caminos sin embargo seguían respondiendo al tránsito de carruajes más que a operaciones intencionadas de reforma de infraestructuras que salvo contadas excepciones no llegarían hasta el siglo XVII. Las ermitas por tanto que salpicaban los campos alrededor de Madrid fueron surgiendo en paralelo a los caminos o, en ocasiones, estos a raíz del tránsito de feligreses a las mismas. Siendo la más antigua la de Atocha parece que en el siglo XVI comenzaron a levantarse muchas otras en su entorno jalonando los caminos hasta la villa.

En el contorno y territorio de la ermita auia vna huerta con mucha abundancia de agua muy buena, en tres fuentes

29. PEREDA, Fr. Francisco , *Historia de la Santa y devotissima imagen de nuestra señora de Atocha, patrona de Madrid*. 1604 Pag. 36

30. Así es como se denominaba al río Manzanares hasta mediados del siglo XVII.

31. MONTOLIU, Pedro, *Madrid Villa y Corte, Historia de una Ciudad*. Silex 1996. Pag. 78.

[Fig. 35] Vista panorámica de Madrid, Anton van den Wyngaerde. Ca. 1562 NBV.

[Fig. 36] Reconstitución del plano de Madrid y territorio circundante a comienzos del siglo XVI con la ermita de Atocha más allá del arroyo del mismo nombre. Dibujo del autor.

H8. Ermita de Atocha
G8. Humilladero del Cristo de la Oliva
G6. Monasterio de San Jerónimo
E6. Ermita de San Sebastián
E6. Puerta de Atocha
E5. Puerta del sol

*diferentes, que cada vna tenía vna particular ermita dedicada a la deuocion de vn particular santo. Vna el glorioso Apostol San Iuan Euangelista: otra a la Santa Virgen y martir Santa Catalina: otra a la bienaventurada Santa Colomba martir, y el humilladero del cricifixo, que estaba en el camino, que era fabrica muy antigua.*³²

Volviendo a la idea de formalizar la imagen del conjunto del territorio en el que se asentaba Madrid a principios del siglo XVI, que creemos importante para entender la fundación del convento dominico, se ha trabajado en la reconstitución planimétrica del mismo [Fig. 36]. Basándonos en el estudio histórico del atlas de Madrid³³ se ha incorporado lo conocido en detalle sobre la ermita de Atocha y su entorno. El resultado dista mucho de la manida imagen del plano de Texeira publicada hasta la fecha cuando se habla de los orígenes de Atocha. El dibujo puede jugar a veces malas pasadas, y el hecho de ser la primera representación gráfica que conocemos del santuario, no quiere decir que siempre fuese así.³⁴ El plano que aquí presentamos, arroja una visión mucho más cercana a la realidad del momento. Consideramos que es necesario entender el entorno de la ermita y su relación con el núcleo de población más cercano, que era Madrid, ya que esta sería crucial en siglos posteriores para la expansión de la ciudad hacia el este.

32. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa...*, Op.cit. Pag. 38

33. VV.AA. *Madrid, atlas histórico de la ciudad*. Op.cit.

34. EL plano de la topografía de Madrid de Pedro Texeira esta fechado en 1656 y los dominicos se asentaron en la ermita como ya sabemos en 1523, por lo que para cuando se grabó el famoso plano el convento tenía más de 130 años de historia.

• El paisaje

La Real Academia de la Lengua define el paisaje como la “parte del territorio que puede ser observada desde un determinado lugar”. Bajo esta acepción relacionada con el campo visual, es interesante señalar que ni la ermita formaba parte del paisaje de Madrid ni a la inversa. Para entender los orígenes del convento y la elección del lugar respecto a Madrid, es necesario hacer un ejercicio de abstracción respecto de la realidad actual. No solo se trata de imaginar un paraje rústico y despoblado como hemos analizado en el marco amplio del territorio, sino que el entorno que nos ocupa ha sufrido a lo largo de cinco siglos continuas modificaciones topográficas mediante los sucesivos desmontes de terreno. La idea fundacional de aislamiento que propiciase la meditación y oración, se fue diluyendo con el paso de los años, en los que el conjunto arquitectónico iría adquiriendo un papel protagonista en la vida cotidiana de la ciudad. Las nuevas necesidades urbanas de la población en cada momento fueron tallando el terreno para de alguna manera “acercar” Atocha a Madrid.

Pensemos que la actual colina del Retiro [Fig 37], contenida hoy por la línea de fachada de casas del paseo de la Infanta Isabel, a principios del siglo XVI avanzaba hacia el llamado barranco del arroyo de Atocha en los terrenos ocupados actualmente por la estación de tren.

Habitualmente cuando nos remontamos atrás en la imagen de una ciudad tendemos a simplificar el ejercicio mental a rebajar las alturas de las casas o en el mejor de los casos a reducir el ancho de calles conscientes de los ensanches y regularizaciones de vías producidos por las nuevas alineaciones modernas. Sin embargo, suele pasar más desapercibida la tercera

[Fig. 37] Vista del paisaje madrileño desde las lomas del Retiro. Grabado incluido en el libro del *Viaje de Cosme de Mécidis por España y Portugal (1668-1669)*. Ángel Sanchez Ribero y Ángela Mariutti. Ed. Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. 1933.

[Fig. 38] Sección norte-sur con el análisis de la evolución topográfica del terreno desde la colina del Retiro hasta el arroyo de Atocha. En azul el nivel actual y en naranja una hipótesis de reconstitución de los niveles hacia 1500 en que se apreciaba que la fachada de la ermita apenas sería visible desde el entorno del Prado.

Plano del autor.

dimensión del espacio urbano, la topografía. En el caso de Atocha, este aspecto resulta fundamental desde sus comienzos, puesto que la marcada orografía existente al otro lado del arroyo del Prado, dejaba prácticamente oculta la primitiva ermita de la Virgen de Atocha respecto de Madrid. [Fig. 38]

Este enclave apartado³⁵ del núcleo de población y casi oculto al otro lado de la loma que descendía de lo que casi un siglo más tarde sería la posesión del Retiro, era el enclave en el que se asentaba desde tiempos inmemoriales la primitiva ermita de la Virgen de Atocha, de la que daban ya cuenta como lugar religioso a mediados del siglo XIII en las Cantigas de Alfonso X el Sabio³⁶ :

*E dáquesto auêo
mirafre mui fremoso
que fez Santa María
et dóyr saboroso
cabo Madrid, en Tocha
logar religioso*

[Fig. 39] *Procesión de Nuestra Señora de la Candelaria. (Hospital General de San Carlos). Óleo sobre lienzo, anónimo de 1643. Castillo de Manzanares el Real, Comunidad de Madrid.*

En el detalle superior apreciamos la que sería la vista hacia el campo desde el final de la calle Atocha. El primer plano nos muestra una loma con la ermita de San Blas y algunos cerros en segundo plano. El convento de Atocha quedaba por lo tanto oculto desde la población.

El aislamiento relativo [Fig. 39] que ofrecía la ubicación elegida no solo lo propiciaba la topografía sino un segundo accidente geográfico y que suponía una cierta barrera en determinadas condiciones, el arroyo de Atocha. Sin ser un gran río la vaguada debía de embarrarse constantemente en época de lluvias y es otro de esos puntos negros en los que periódicamente la municipalidad debía de intervenir para acometer obras de mejora.

Cepeda en su crónica sobre la historia del santuario, se hace eco de este problema de paso del barrizal que debía suponer en la estación de lluvias el entorno del barranco, y da cuenta de las primeras medidas tomadas al respecto:

35. A principios del siglo XVI la población rebasaba tímidamente los límites de la muralla cristiana, desde el entorno de la Puerta del Sol hasta la ermita de Atocha distaban cerca de dos kilómetros de huertas y campos de labor. Sobre el crecimiento de Madrid en estas fechas ver VV.AA. *Madrid, Atlas Histórico... Op.cit.*

36. Transcrita en ARQUERO SORIA, Francisco. *La Virgen...* Pag. 23.

...ay fama de sus mesmos mayores, que auia vn Puente de madera para passarle, por ser notable lo que gastaron las aguas del arroyo (que es el mesmo que atrauiessa el camino que guía a la Iglesia de Atocha) y después cà se terraplenò para dexar el passo libre de ambas partes...³⁷

Durante el siglo XVII tanto en el cruce del arroyo como en la loma del cerro de San Blas, se emprendieron obras de pequeña magnitud para poco a poco “acercar” el convento a la Villa incluyéndolo en su vida cotidiana. Todas estas reformas tenían un sentido utilitario, no sería sin embargo hasta la siguiente centuria con el cambio dinástico cuando el urbanismo llegaría a su máxima expresión con la Ilustración, integrando definitivamente el entorno de Atocha en el paisaje de la ciudad.

37. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la Milagrosa...* Op.cit. Pag. 145

2.3. La conformación urbana

• Reformas urbanas en tiempos de Felipe II

Durante la segunda mitad del siglo XVI, en paralelo a los primeros años de vida del convento dominico, la ciudad sufrió una gran expansión a raíz del asentamiento en ella de la Corte por orden de Felipe II en junio de 1561³⁸. El caserío llegaba ya cerca del arroyo del Prado por lo que el entorno comenzaría a adquirir un carácter más urbano mediante las sucesivas reformas. Según Quintana, entre el asentamiento de la corte y la muerte del rey en 1598, Madrid habría pasado de contar con 1520 a cerca de 12000 casas. El rápido crecimiento precisó ampliar el recinto que cercaba la ciudad aprovechando en parte para ello las tapias que se habían levantado rápidamente en 1566 para contener la epidemia de peste³⁹. Sabemos que la puerta que hubo a la altura del Hospital de Antón Martín estaba en uso en 1567 puesto que se refieren a ella en una licencia de casas concedida en dicho año como *la puerta de Tocha, en la parroquia de San Sebastián*⁴⁰. Pero este límite se vería pronto insuficiente y volvió a aumentarse aun en tiempos de Felipe II mudando algunas de sus puertas como *la que auía cerca del Hospital de Anton Martín baxarla al arroyo de nuestra Señora de Atocha*⁴¹ [Fig. 40]; pero de los sucesivos crecimientos de la cerca en el entorno de la puerta nos ocuparemos más adelante.

Históricamente el camino que conectaba la Villa con la ermita cruzaba el arroyo de Atocha que discurría por el Prado de San Jerónimo y ascendiendo por una loma, sobre la que en 1588⁴² se levantaría la ermita de San Blas extendiendo su nombre al entorno, descendía de nuevo hasta el convento de Atocha. El camino de Vallecas debía discurrir a un nivel más bajo y rodeando las lomas. En un documento muy posterior, de mediados del siglo XVIII, el Prior del convento nos da la pista sobre ese primitivo camino sobre el alto:

38. MARÍN PERELLÓN, Francisco José, “A propósito de una conmemoración: las reales cédulas del asentamiento de la Corte en Madrid, de mayo de 1561”, en *Revista Libros de la Corte* nº3, Universidad Autónoma de Madrid 2011.

39. RUBIO PARDOS, Carmen, “La Calle de Atocha”, en *AIEM* nº 9, 1973 Ed. CSIC. Pag. 85

40. Carmen Rubio transcribe la licencia. Ibidem. Pag 86

41. QUINTANA, Jerónimo de la. *A la muy antigua, noble y coronada...* Op. cit. Pag. 332

42. ÁLVAREZ DE BAENA, José Antonio, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía española*. 1786. Pag. 233

[Fig. 40] Reconstitución del entorno de los Prados hacia finales del siglo XVI coincidiendo con el fin del reinado de Felipe II. Plano del autor. Por aquel tiempo el caserío había rebasado sobradamente la cuarta cerca de la Villa arrimándose hasta las huertas del prado y ambos monasterios seguían estando extramuros con amplias posesiones destinadas a huertas y sendos olivares. Encontramos ya el camino abierto para facilitar el tránsito a Atocha plantado con alamedas.

H8. Convento de Atocha
F8. Humilladero del Cristo de la Oliva
F7. Ermita de San Blas
C1. Monasterio de San Jerónimo
B6. Hospital General

*(...) era, en lo antiguo mui estrecho (por estenderse el Attillo de Sn Blas hasta cerca del Camino de Ballecas) y por diligencia de los religiosos en el año de 1580 se abrió un nuevo camino cortando las Lomas del cerrillo, para que sirviendo este al paso de coches y cavallerias, estuviere mas usual el antiguo para los que ivan a pie: a beneficio de estos, por los años de 1660 habrio el convto con limosnas, una calzada, cons estrivos de piedra en el camino antiguo, la ql aun existe por algunas partes.*⁴³

Felipe II, gran benefactor del convento y cercano según Cepeda al prior Fray Fernando del Castillo aportó 1000 ducados para *el desmonte de la cuesta, apertura del camino y hacer la calzada* mencionada⁴⁴. El camino original del santuario perduró hasta entrado el siglo XIX gracias a que Luis Paredes de Paz y Ana González de Lezcano fundaron en su punto más alto la ermita de San Blas inaugurada con solemne procesión el 3 de abril de 1588⁴⁵.

Si bien las primeras operaciones de carácter urbanístico alrededor del convento fueron por iniciativa del mismo y con ayuda del patrocinio real, poco tiempo después sería la municipalidad quien se hiciese cargo de ellas. Durante el reinado de Felipe II se emprendió una campaña de reformas dentro del casco urbano como el acceso desde la calle Segovia, la calle Mayor o la ordenación de la plaza Mayor; pero paulatinamente también se tomaron algunas medidas extramuros, en concreto algunas en el entrono de Atocha. En 1590 se derribaron algunas casas que entorpecían la alameda del arroyo de Atocha bordeando el camino hacia las huertas del otro margen⁴⁶. Se daba así una de las primeras instrucciones municipales para la ordenación urbana del espacio frente al que hoy se sitúa el Museo del Prado. A principios del año siguiente, 1591, la Junta de Limpieza, Ornato y Policía acordó proseguir la obra de la apertura del nuevo camino iniciado diez años antes por los frailes:

43. Extracto de la carta del Prior del convento al Ayuntamiento en referencia a nuevos desmontes del Cerrillo en 1761. AVM ASA. 1-45-153

44. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 320

45. FERNÁNDEZ MARTÍN, Pedro, *Antonio de León Pinelo, Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Biblioteca de Estudios Madrileños XI, Instituto de Estudios Madrileños 1971, Ed. CSIC. Pag. 141.

Sobre la ermita ver también SIMÓN PALMER, M^a del Carmen, *La ermita y el cerro de San Blas*. AIEM n^o 9. Ed. CSIC 1973.

46. IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II*. Revista de la Biblioteca, Archivo y museo, Imprenta Municipal 1950. Pag. 60

Que se tome lo que fuere necesario del çercado de D. Luis Ramírez de Haro, para una calle nueva, que se ha de abrir y plantar de alamos negros desde el pilon del camino de N^a Sra. de Atocha, hasa llegar al dicho monasterio, como esta acordado, y se notifique a D. Ladrón de guevara, curador de dicho D. Luis Ramírez, nombre por su parte tasador que se una con Antonio Sillero, a quien por parte de la junta se nombra para tasar lo que ansi se ha de tomar del dicho çercado, con aperçivimiento de que de no nombrando, en su ausencia se nombrara, y tercero en caso de discordia.⁴⁷

[Fig. 41] Detalle del plano *La Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de Espanna*, 1622. Antonio Mancelli / F. de Wit Excudit

Tenemos constancia documental del proceso de apertura de la calle por un texto de finales del s. XVI en el que hacen referencia a la misma en relación a *Nuestra Señora de Atocha*, reedificada de nuevo de tan gran deuocion y milagros, con dos famosas calçadas que se plantan de arboleda, que adornado todo con el sumptuoso edificio.⁴⁸ La primera referencia gráfica del paseo arbolado aparece en el plano de Madrid de 1622 [Fig. 41], en el que se pueden ver las alamedas y una incipiente idea de bifurcación del camino en dos: el del convento de Atocha y el Real de Valencia, de ahí quizás las mencionadas *dos calçadas*. El mismo año de 1591 en que como decimos, se trabajaba en la obra de estos paseos a la salida de la población,

47. AVM *Libro de acuerdos de la Junta*, Fol 3. Transcripción recogida en IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Juan de Herrera ...Ibidem*

48. Carta a Felipe II exponiendo las grandezas de Madrid para su consideración de adornarla con muralla y ser lugar para “corte perpetua” recogida en SÁNCHEZ ALONSO, M^a Cristina, *Impresos de los siglos XVI y S VII de temática madrileña*. Madrid 1981. Ed. CSIC Pag. 551.

una provisión real daba orden para que el lugar llamado de Vallecas compusiese el camino que iba a Madrid⁴⁹. El hecho de estar llevándose a cabo operaciones similares en ambos extremos del camino tocantes con poblaciones nos da una idea de la importancia que comenzó a cobrar esta vía de entrada a la villa en relación al tránsito de mercancías desde las poblaciones circundantes.

• La cerca de Madrid en el entorno de Atocha

Como ya hemos mencionado anteriormente, en el año 1567, en que la puerta de la parroquia de San Sebastián a la altura de la plazuela de Antón Martín seguía en uso, se levantaba una nueva bastante más avanzada en la calle, aunque aun sin alcanzar los terrenos del que años después sería el Hospital General. El libro municipal de asientos de licencias de casas permite comprobar en sus disposiciones previas el objetivo de manera muy clara afirmando que *nuestra intención y voluntad es que el ornato, pullicia y ennoblecimiento desa dicha villa vaya en aumento*⁵⁰. Se pretendía poner fin al crecimiento desordenado en el perímetro de la población y para ello se toma como referencia el cercado que con motivo de la epidemia de peste se levantó el año anterior. Se daban unas ordenanzas muy básicas para la construcción de casas y se ordenaba la paralización de cualquier construcción nueva o en proceso que estuviese más allá del referido límite. Para ello hace una exhaustiva descripción del discurrir de la cerca refiriendo a las casas que van adosándose:

(La cerca) atraviesa la calle a la casa de D^a María de Castilla, mujer de Francisco de Luzón, y por la redonda desta casa a la calle de Atocha, donde se puso una puerta como está el presente desde la casa de Aguado, sacristán, a la de Luis Jimeno...

Miguel Molina Campuzano⁵¹ en su estudio de los documentos inéditos sobre la cerca encontrados en el Archivo de la Villa de Madrid, sitúa más concretamente la puerta entre las

49. AVM ASA 1-199-16

50. AVM Cuaderno en folio 1^a, 1^o, 48. Fol.2 Transcrito por Jesús Aitor Goitia Cruz y recogido en el anexo de fuentes y bibliografía de la tesis doctoral Transformaciones urbanas en torno a las reales puertas de la villa de Madrid (1656-1850), ETSAM Universidad Politécnica de Madrid 2014. Mencionado también por . RUBIO PARDOS, Carmen, *La Calle de Atocha*. Op.cit. Pag. 85

51. MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Madrid, los siglos sin plano*. Ed. Caja Madrid, 2004, Madrid. Pag 276.

[Fig. 42] Hipótesis del trazado de la cerca y nueva puerta de Atocha en 1567 sobre el plano de Texeira. Esquema del autor.

manzanas 2 y 255 (según numeración mucho posterior del siglo XVIII), y si observamos el plano de Texeira se adivina en él un posible trazado de la misma con medianerías que continúan o calles que mueren contra un muro en el centro de la manzana [Fig. 42]. Sin duda sería un tema interesante el de la reconstitución de la cerca a partir de los estudios de Molina, así como de su predecesor en el tema Francisco Iñiguez Almech⁵², que fue quien dio a conocer el documento original, pero por la amplitud del tema solo creemos necesario esbozarlo como paso previo para la conformación de la cerca última de Madrid.

Durante el último tercio del siglo XVI, tras el asentamiento definitivo de la corte en Madrid, la edificación volvió a rebasar el límite de la cerca y no quedó otro remedio que crear un recinto mayor. En el año 1615 en que se dictó la “linde” de Madrid dejando fuera de ella el Prado y por tanto los monasterios de Atocha y San Jerónimo, pero en un escrito del 31 de julio el ayuntamiento⁵³ rebatía esta disposición argumentando que en caso de nueva epidemia de peste la gente que saliera a pasear por el Prado podría introducir el brote en la población,

52. “Límites y ordenanzas de 1567 para la villa de Madrid”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* nº69, 1995.

53. AVM ASA 1-204-1, Bloque 2 f.2 Transcrito parcialmente por MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 269.

hecho por el cual solicitaban se trazase la linde *por las mismas partes que iba la cerca antigua* (la levantada por la peste de 1598). El otro argumento empleado era que siendo esta la zona con mayor abundancia de agua de la villa el dejarla abierta facilitaría la contaminación de la misma y con ello la propagación de la enfermedad. El recorrido de la tapia levantada con tal propósito a finales del siglo XVI debió por tanto ser bastante parecido al que vemos en el plano de Texeira que alcanzaba el convento. Igualmente, la puerta de Atocha, ya se debía de situar cerca del arroyo. En cuanto a la fecha en que se levantó no es tarea fácil de averiguar puesto que estas campañas parciales asociadas a epidemias eran muy rápidas y con poco margen para la planificación lo que se deriva en escasez de información documental. En palabras de Jerónimo de la Quintana, se había desplazado allí ya en tiempos de Felipe II con el gran aumento de población que se produjo⁵⁴, lo cual nos situaría antes de 1598. Por otro lado tenemos noticias de que la zona en torno a la puerta comenzaba a poblarse de nuevas casas gracias a una provisión de 1589 en que el rey autoriza a la villa para la venta de unos *solares inútiles a la puerta de Atocha, cerca de las casas del secretario Antonio Pérez que asta aora avian servido de heras para coger pan, las cuales no podían ya servir de las dichas heras por estar tan dentro en esta dicha villa y ser dañoso en el tiempo en que se cojía el pan por causa de la paxa que sentrava y ensuciaba las casa de aquel controno*⁵⁵. Las mencionadas casas de Antonio Pérez estaban en los terrenos en los que más adelante se fundaría el monasterio de Santa Isabel, se sobreentiende por tanto que la puerta aun permanecía a esta altura de la calle y las eras en desuso ocupaban los terrenos hasta el arroyo. Situándonos ya en la última década del siglo XVI, y según lo descrito en el documento referido, fue posiblemente la peste que azotó todo el país en 1597⁵⁶ la que motivó el levantamiento de la primera cerca que incluyó los monasterios de Atocha y San Jerónimo. Esta primera inclusión en el recinto de la villa antes de la creación del Buen Retiro explicaría la tapia que conectaba ambas fundaciones religiosas, dejando intramuros el campo de San Blas, y que años después configuraría el límite suroeste de la real posesión. La primera intención de excluir los monasterios de la linde de 1615 nos da una cierta idea de lo precario de este cerramiento que por estos años debía de estar prácticamente arruinado. Normal por otro lado tratándose de una defensa

54. QUINTANA, Jerónimo de la, *A la muy antigua...* Op.cit. Pag. 332

55. AVM ASA 2-218-5 f. 21. Transcripción recogida en el artículo de RUBIO PARDOS, Carmen, *La Calle de Atocha*. Op.cit. Pag. 87.

56. QUINTANA, Jerónimo de la, *A la muy antigua, noble...* Op.cit. Pag. 397

levantada con carácter urgente por motivos sanitarios.

La materialización de un proyecto de cerca definitivo para Madrid tendría que esperar hasta el reinado de Felipe IV, quien lo dispuso por Real Cédula de 9 de enero de 1625. Ordenó al concejo que aplicara la sisa del vino a la construcción de una cerca, cuyos objetivos principales, más allá del de proveer seguridad, eran fiscales y sanitarios⁵⁷. Sin embargo esta disposición, no tendría efecto inmediato, y hubo que esperar al 29 de diciembre de 1627 para que el Consejo de Castilla diera la orden para que el alarife municipal Pedro de Pedrosa levantara un plano con el trazado de la cerca. Aun así pasaron dos años más hasta que la obra pudo comenzar gracias en cierto modo al impulso que supuso en 1629 la aparición de nuevos brotes de peste en el sur de la península⁵⁸, la ejecución de nuevas tapias y los reparos de las existentes culminó el año siguiente, 1630. La naturaleza pobre de los materiales empleados, como tapias de tierra y rafas de yeso, unidos a la rapidez con la que se levantaron las tapias llevó aparejada una vez más una baja calidad de la ejecución que haría necesaria una intervención sobre ella pocos años después. En 1637 el consistorio emprende una serie de campañas para reconstruir toda la cerca, en esta ocasión *para guardarla de la peste de Málaga*⁵⁹. Se reconstruiría sobre la anterior sin darse grandes cambios en su contorno salvo por la parte este en que ya estaba por aquel entonces incluido el Retiro. Se dividió en cuatro tramos, y entre ellos, el que abarcaba desde la puerta de Toledo hasta el convento de Atocha [Fig. 43] se otorgó obligación en Tomás de Torrejón y Cristóbal Colomo que se comprometían a tenerlo terminado el domingo 19 de julio del mismo año⁶⁰. Según la memoria del propio Torrejón del 21 de septiembre de ese año⁶¹, la obra incluyó grandes desmontes de tierra de novecientas cincuenta y seis varas (aproximadamente quinientos sesenta metros cúbicos) junto al convento lo que parece indicar que se modeló la topografía de manera considerable. Se derribaron seiscientos dieciocho tapias *por estar derrubias por el agua* (algo más de seiscientos metros si calculamos cuatro alturas de tapial con un ancho de catorce pies), lo que

[Fig. 43.1] Croquis de la cerca del monasterio de Atocha en 1637. Miguel del Valle y Aguilar. AVM ASA 1-139-11, Docs 152-153.

[Fig. 43.2] Mismo encuadre del boceto anterior con la entrada al monasterio desde el camino de Vallecas en el plano de Texeira de 1656.

57. MONTOLIÚ, Pedro, Op.cit. Pag. 104.

58. MOLINA CAMPUZANO, Miguel. *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 109

59. AVM ASA 1-139-11 Transcripción recogida y ampliamente estudiada por MOLINA CAMPUZANO, Miguel. *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 127.

60. AVM ASA 1-139-11 Docs 211 y 212. Transcripción recogida parcialmente por MOLINA CAMPUZANO, Miguel. *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 119.

61. AVM ASA 1-204-32

equivalía a tres cuartas partes de la longitud total de este tramo que tendría unos ochocientos metros. Junto a la llamada *nueva puerta de Vallecas* se retiraron ochocientas noventa y ocho varas de tierra hasta el arroyo y en el exterior se realizaron labores de empedrado.⁶² Parece por estas informaciones que la tapia que se muestra en el plano de Texeira se hizo en su gran mayoría y salvo los reparos que comentaremos en breve, en el verano de 1637. Al cabo de los meses y terminada ya la obra, la municipalidad dio orden de abrir el llamado portillo de la Campanilla” según recoge el Libro de la Junta de Sanidad en 22 de diciembre:

*Que (...) en la parte que remata la cerca en el camino de Nuestra Señora de Atocha, junto a la puerta reglar del (...) convento, se ponga (...) Puerta, grande, por donde puedan entrar y salir coches y carros (...) por cuenta de Madrid (...) y haga la obra (...) Tomás de Torrejón.*⁶³

Una vez más, a los pocos años, el estado de la cerca debía de ser ruinoso en algunos tramos, y se emprendió la que sería la tercera campaña de reconstrucción de la misma [Fig. 44]. El 11 de mayo de 1642 la Junta de Sanidad da instrucciones para que de manera inmediata Gerónimo Fernández Hurtado, alarife de la villa, junto con un escribano inspeccione todo el recorrido de la tapia para comprobar *que parte de ella está en pie y bien reparada, y qué parte no está, y cual no tiene tapia alguna, y que portillos están abiertos*.⁶⁴ La visita se produjo de manera inmediata espaciada en varios días. El mismo 11 de mayo se visitó el tramo que discurría entre la puerta de la Vega y la puerta de Toledo. El día siguiente se inspeccionó desde el hospital General hasta la puerta de la Vega, y el tercer día se hizo lo propio con el tramo pendiente entre la puerta de Toledo y el hospital General. Recogemos aquí los párrafos referentes al tema que nos ocupa, abarcando la visita entre el hospital General y el convento de Atocha transcrito por Molina Campuzano:

Visitó y miró la dicha cerca desde el Convento de Nuestra Señora de Atocha hasta el Hospital General, por dentro y fuera, y en ella hay una rotura de hasta tres pies de ancho y seis de alto: hase de cerrar de yesí y cascotes. Está junto al Humilladero. Y en las junturas de las rafas y tapias hay algunas

62. AVM ASA 1-204-32 Transcrito parcialmente por MOLINA CAMPUZANO, Miguel. *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 262.

63. Transcripción recogida por MOLINA CAMPUZANO, Miguel. *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 119.

64. AVM ASA 1-139-11 Transcripción recogida por MOLINA CAMPUZANO, Miguel. *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 127.

roturas de hasta medio pie, poco más o menos, que es el enjugo de la tierra. Es necesario resanarlas con cascotes y yeso. Y por la parte de arriba reparar la barda para que cobije lo restante del paramento.

Y, el hilo del agua que baja del Prado a la dicha cerca, faltan dos rejas de hierro, que desde los principios las llevó una avenida: es necesario se hagan y asienten otras.

En el codillo de la cerca que remata con el Hospital General hay otra rotura como la de arriba. Conviene se cierre de la misma forma.

Las puertas están buenas: solo es necesario cabecear el albardilla del tejado y repararla de tejas.

Desde el Convento de Nuestra Señora de Atocha hasta la puerta de Alcalá, por la parte de fuera está cercado todo con las cercas del Convento de Atocha y el de San Jerónimo y el Retiro; aunque los intermedios de las tapias de los conventos están bajas por algunas partes. Y con los conventos y Retiro parece está bien guardado⁶⁵.

El pregón incluyó también las condiciones de las nuevas tapias a levantar de tal manera que la ejecución fuera unitaria en todo el contorno y con unos mínimos requerimientos de solidez. A pesar de no conservar información gráfica sobre las mismas, la descripción es tan detallada que permite reconstituir el que sería un tramo tipo de la cerca de Felipe IV [Fig. 45]. Como se ha venido defendiendo a lo largo de este estudio, el dibujo es un instrumento que nos permite acercarnos al conocimiento de elementos desaparecidos, y en casos como

[Fig. 44] Esquema de evolución histórica de la cerca en el entorno del arroyo de Atocha con sus principales reconstrucciones y ampliaciones sobre la base urbana de 1656. Plano del autor.

[Fig. 45] Restos actuales de la cerca de Felipe IV en el entorno de la iglesia de San Francisco el grande donde los fuertes desniveles hicieron necesaria una mayor altura empleándose a la vez como muro de contención. De ahí también posiblemente proviene el hecho de que se hiciera con mampostería en lugar de tapial.

65. AVM ASA 1-204-6 Transcripción recogida por MOLINA CAMPUZANO, Miguel. *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 137.

[Fig. 46] Reconstitución el tramo tipo de la cerca de Felipe IV según las condiciones redactadas por Jerónimo Fernández Hurtado. Plano del autor.

[Fig. 47] Detalle del portillo de la Campanilla en el plano de Teixeira de 1656 .

[Fig. 48] La procesión de Nuestra Señora de la Candelaria en 1643 y detalle de la puerta de Valdecanas vista desde el lado intramuros. Oleo sobre lienzo. Castillo de Manzanares el Real, Dirección General de Turismo, Comunidad de Madrid.

este con lo afinado de las condiciones dadas por Fernández Hurtado, la carga de hipótesis es prácticamente nula⁶⁶ [Fig. 46]. Por lo que sabemos de la visita de 1642 las reparaciones de la cerca que corría paralela al camino de Atocha hasta el convento se limitaron a pequeños parches en zonas puntuales por lo que no podemos considerar que este diseño se aplicase a este tramo. Sin embargo es cierto que cuando las tapias no eran lo suficientemente altas se recrecieron o si eran poco firmes se rehacían, y ninguna de estas cosas se pidieron por parte de Hurtado, por lo que es probable que lo construido cinco años antes por Tomás Torrejón no distase mucho de este diseño.

Del relato de la visita extraemos también algo de información sobre la puerta que se había construido en 1630. Su cubrición de teja nos remite a un modelo similar al que se construyó para el portillo de la campanilla que, a diferencia de la primera, sí aparece en el plano de Teixeira [Fig. 47]. Aun tratándose de una construcción modesta de carácter exclusivamente funcional, tenemos noticia de que en su construcción intervino el cantero Pedro del Arroyo por un pago de la obra que había hecho para ella en piedra berroqueña⁶⁷. La confirmación de ambas noticias junto con un testimonio gráfico de excepcional valor como es el óleo de 1643 conservado en el castillo de Manzanares el Real de Madrid [Fig. 48], nos permite aventurar una posible reconstitución de la puerta. Este cuadro

66. Esto en lo que al proyecto se refiere, por su puesto la ejecución se acercaría más o menos al modelo dado como en cualquier proceso de obra. La transcripción de las condiciones la recoge nuevamente MOLINA CAMPUZANO, Miguel. *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 143.

67. AVM Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, t.47 1630. Transcripción parcial recogida por MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 278.

[Fig. 49] Reconstitución de la puerta de Atocha levantada en 1630. El reaprovechamiento de tramos preexistentes y posiblemente el ahorro de costes posiblemente indujeran a una menor altura de la cerca en este entorno respecto del diseño inicial.

Dibujo del autor.

descubierto hace pocos años⁶⁸ supone un avance importante en el conocimiento de este entorno a tan temprana edad. Ya hemos mencionado con anterioridad la presencia de la ermita de San Blas, y ahora fijamos nuestro interés en la puerta que por ese año estaba recién arreglada. En el cuadro se aprecia claramente la composición de la misma, constando de un cuerpo central de cantería con un arco de paso flanqueado por dos machones, aparentemente de ladrillo de ancho algo inferior al central. Los tres cuerpos rebasan escasamente la altura de la cerca colindante, lo justo para rematar con una cornisa de madera volada que soporta el tejadillo. Conociendo las dimensiones que se dieron para la nueva puerta años más tarde, y no siendo esta de gran tamaño, es razonable pensar que se mantuvo el mismo ancho de paso de la misma. Sobre estas bases se ha elaborado una hipótesis de reconstitución gráfica [Fig 49]. No se puede negar que cuenta con gran carga proyectual por parte del autor, pero se propone como una base de dibujo abierta sobre la que ir incorporando o modificando elementos a la luz de noticias inéditas que puedan aparecer en el futuro.

Entrando en la segunda mitad del siglo XVII y con la cerca terminada, comenzó otro largo y complicado proceso de mejoras urbanas en la zona: la construcción del carcavón o alcantarilla sobre el arroyo de Atocha. Lo prolijo del proceso y la abundante información conservada hace necesario el dedicarle un apartado independiente dentro de este capítulo. No en vano conllevaría una pequeña modificación de la cerca

68. Noticia publicada por diario El País 5 de marzo de 2008

[Fig. 50] Francisco Bayeu y Subías, El puente del Canal de Madrid, 36 x 95 cm.1784. MNP P003931.

duplicando el acceso a la villa con dos puertas de las que daría trazas Sebastián Herrera Barnuevo en 1671 como maestro mayor.

La última gran intervención sobre la cerca se produciría ya en la siguiente centuria como preámbulo de las operaciones de embellecimiento de los prados. Pedro Ribera reedificó la tapia moviendo su posición para mayor desahogo del camino del convento y trazó una gran puerta monumental. De todo ello daremos cuenta en el próximo capítulo coincidente con la llegada al trono de la dinastía de los Borbones.

• El carcavón y la puerta de Atocha

Si la explanación de la loma y la apertura de caminos fueron los primeros puntos a resolver en la conexión del convento y la villa, el otro accidente geográfico ya comentado, fuera quizás el más problemático: el arroyo que bajaba de San Jerónimo y tomaba el nombre de Atocha a su paso por el prado de las huertas. A pesar de que no debía de tratarse de una corriente muy abundante, sino más bien de un cauce con fuerte componente estacional, en época de lluvias el caudal y la fuerza del agua aumentaba de tal manera que son constantes las intervenciones necesarias en el entorno por caída de tapias y desplazamientos de tierras produciendo barrancos o barrizales intransitables. En el informe de Gerónimo Fernández Hurtado de la visita a la cerca de 1642 lo describe de manera muy elocuente:

*Y, el hilo del agua que baja del Prado a la dicha cerca, faltan dos rejas de hierro, que desde los principios las llevó una avenida,...*⁶⁹

Como hemos mencionado anteriormente refiriéndonos al paisaje en su concepción general, Cepeda daba noticias en su crónica de un primer puente de madera y el terraplenado

69. AVM ASA 1-204-6 Transcripción recogida en MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Madrid los siglos sin...* Op.Cit. Pag 137.

de ambos márgenes llevado a cabo en tiempos de la ermita. Salvando la distancia temporal⁷⁰ por un momento, y despojando el cuadro de la atmósfera y personajes románticos propios de la época en la que fue pintado, en un óleo de Bayeu [Fig. 50] de finales del siglo XVIII podemos hacer un relativo paralelismo entre el puente de madera bastante rudimentario, y con sus terraplenes de acceso, que nos muestra y el que habría en Atocha dos siglos antes, seguramente de mayor longitud. En lo sucesivo el puente se transformó primero en una *pontezuela* de piedra en 1544⁷¹, posiblemente muy similar a las que habría para cruzar al monasterio de San Jerónimo puesto que desde muy temprana edad se dio prioridad a las carreras que comunicaban la población con ambos monasterios⁷².

Casi un siglo después, en 1627, la Villa aprobó la construcción de dos nuevos puentes *en la calzada de álamos de Atocha para salida y entrada y desahogo de los coches*⁷³. Esta duplicidad que a priori es extraña podría tener que ver con el hecho de que en esta zona el barranco creado por el arroyo era demasiado ancho y requería de un puente de dos ojos para cruzarlo. La única información gráfica con la que contamos sobre el antiguo puente es la que nos aporta el plano de Texeira [Fig. 52], pero podríamos presuponer un cierto paralelismo constructivo y por tanto una similitud en estilo, con el puente que cruzaba el arroyo camino de la puerta de Alcalá levantado en 1632 [Fig. 48]. Ambos puentes son parte de la campaña llevada a cabo en estos años, en los que también se construyeron otros tantos en el Prado Viejo y en el de San Jerónimo⁷⁴ como parte de las mejoras emprendidas en este entorno, que comenzaba a gozar de popularidad como lugar de recreo.

Encontramos por tanto en la época en la que se grabó el plano de Texeira un entorno del arroyo prácticamente na-

[Fig. 51] Detalle del puente en el camino de Atocha. Plano de Pedro Texeira 1656.

[Fig. 52] Sup. *Vista de la calle de Alcalá*, Antonio Joli, Colección particular. ca. 1750.

Inf. Detalle del puente levantado sobre el arroyo del Prado al final de la calle.

70. La casi inexistencia de referencias gráficas anteriores al siglo XVIII nos lleva a tomarnos la licencia de utilizar otras que si bien pueden resultar engañosas por haberse generado en un contexto muy diferente, resultan de gran utilidad para este trabajo una vez despojadas de ciertos rasgos accesorios fruto de su tiempo. Recordemos que el presente estudio tiene como uno de sus fines principales dotar de imagen a esta parte de la historia de Madrid. Lo mismo sucede con las vistas de Antonio Joli referidas varias veces aunque no siempre de manera contemporánea a su tiempo.

71. RUBIO PARDOS, Carmen. "La Calle Atocha" en AIEM nº 9, 1973. CSIC Pag. 83

72. LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo del Prado de Madrid, arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002. Pag. 85

73. AVM, Libro de Acuerdos, tomo 42 fol. 530 Recogido en LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo...* Op. cit. Pag. 108.

74. LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo...* Ibidem Pag. 105

[Fig. 53] Vista actual de un aliviadero doble con reja que permite el tránsito del arroyo a través de la cerca de la finca del Duque de Arco en el Pardo, Madrid. Solución posterior a la de Atocha pero muy similar conceptualmente. Fotografía del autor.

tural en que las únicas intervenciones eran el puente y la cerca de Madrid que cruzaba el barranco y mediante aliviadero con reja en su parte baja permitía el paso de las aguas [Fig. 53].

A los pocos años, la excesiva frecuencia con la que era necesaria emprender medidas de mejora en el paso del arroyo hacia el camino de Atocha devino en la ordenación urbana del llamado carcavón; pues suponía una barrera natural no sólo en el interior de la población sino en el complicado acceso que se producía desde los caminos. La buena comunicación con el santuario de patronato real era una importante motivación, pero sin duda, debió de influir el hecho de que este era uno de los principales accesos a la Villa con continuo tránsito comercial desde levante y Andalucía. Concepción Lopezosa recoge detalladamente en su libro⁷⁵ la prolija historia de este proceso de reforma a partir de las menciones en el Libro de Acuerdos del Ayuntamiento así como de los distintos legajos con expedientes de obras. En nuestro caso haremos hincapié en la materialización concreta de los distintos proyectos que conocemos a partir de las condiciones de contratación o de las tasaciones hechas antes y después respectivamente de las obras llevadas a cabo.

En 1660 Fernando de Savaña se encargó de componer y limpiar el entorno del carcavón por orden del corregidor de la villa y del comisario Juan de Zamora⁷⁶. La obra se llevó a cabo entre el 29 de abril y el 26 de mayo por lo que el corto plazo indica que mayormente se trató de movimientos de tierras más que de acometer fábricas nuevas. En concreto las labores consistían en *aderezar el carcavón de Atocha y retirar montones de tierra del empedrado junto al hospital*. Este mismo año se estaban llevando a cabo mejoras en otras salidas de Madrid, a saber, cuesta de la Vega, calle Toledo, Puerta del Parque y camino de Fuencarral. La operación intramuros consistió en allanar los barrancos del Prado de Atocha y la retirada de montones de tierra por la que se cobraron 1497 reales de vellón. En el exterior de la cerca se actuó junto a la puerta *quitando del camino que iba a Ballecas bara y media de cieno que ya no avía por donde passen carros ni cavalgaduras*. Se retiró la tierra hasta descubrir el firme y se empedraron de nuevo los barrancos que había creado el agua en la calzada. También se actuó en el camino que llevaba al río quedando ambos una vez arreglados con un ancho libre que permitía el paso de hasta cinco carros. El coste de los mismos fue de 4178 reales de vellón, triplicando lo gastado en el reparo intra-

75. LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo...* Ibidem

76. AVM ASA 1-85-67

muros, lo que nos da idea de la importancia que debía de tener este punto de acceso a Madrid.

Sin embargo los repasos no debieron de durar mucho y a los pocos años, en 1665 ultimándose las obras de la Capilla de la Virgen⁷⁷, el prior del convento de Atocha, M. Conde del Castillo, hace partícipe al ayuntamiento el 14 de marzo del memorial remitido al rey sobre poner *tratable* el camino al igual que se había hecho con el resto de entradas a Madrid; en previsión de la gran afluencia de público que habría ese día. En concreto la propuesta sugiere la construcción de una alcantarilla o puente como los que hay en el la puerta de Alcalá o en el arroyo de Leganitos⁷⁸ [Fig. 54]. Las lluvias caídas a principios de 1665 habían derribado parte del paredón que cruzaba el arroyo entre otros destrozos, el ayuntamiento entiende los motivos expuestos y dos días después nombra comisarios a Joseph de Ynalte y Tomás de Álava para que ajusten y reconozcan la mejor forma de ejecutar lo solicitado por su magestad. Juan de León, maestro de obras, propone ejecutar un paredón en el lugar del que se ha derribado (la cerca) de 50 pies de largo, ataludado y con botareles en los extremos que lo cosan con los tramos existentes⁷⁹. Incluye rehacer los tajamares por lo que nos da la pista de que es justo el tramo que cruzaba el arroyo. Por su parte, Juan de Caramanchel, el 7 de marzo, indica las obras a llevar a cabo en el camino de Vallecas entre las pasaderas de piedra y el paredón derribado. En añadidura, el 4 de diciembre Caramanchel propone junto al camino de Vallecas la construcción de un muro que atirante los existentes y sobre él terraplenar.⁸⁰

Parece por tanto que la petición del prior no fue satisfecha en plazo. Según el mismo documento no sería hasta un año después de haberse inaugurado la capilla cuando comenzó el proceso de construcción de la alcantarilla. Por acuerdo del ayuntamiento del 4 de junio de 1666 se remiten las distintas propuestas de arreglo al maestro mayor de las obras reales de su Magestad para que se pronuncie sobre ellas. En su respuesta del 22 de junio Sebastián Herrera Barnuevo sugiere una solución distinta y más en la línea de lo solicitado por el conven-

[Fig. 54] Proyecto de reparación del puentecillo sobre el arroyo de Leganitos. Planta, alzado y sección. Sebastián Herrera Barnuevo 18 de septiembre de 1666. AVM ASA 1-85-68

En acuerdo del 13 de septiembre de 1666 el ayuntamiento solicita al arquitecto mayor que haga traza y condiciones de las reparaciones necesarias en el puentecillo del arroyo de Leganitos; petición que había sido trasladada al corregidor por orden de la reina.

77. El 21 de junio de 1665 se hizo solemne procesión para volver a colocar la imagen en su capilla una vez terminadas las obras. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José J. *Atocha, Ensayos Históricos*, 1891 Madrid. Pag. 424.

78. AVM ASA 1-85-68

79. Ibidem

80. Ibidem

[Fig. 55] Croquis de la propuesta de carcavón según las condiciones redactadas por Herrera Barnuevo. Dibujo del autor.

to⁸¹, proponiendo la construcción de *una alcantarilla desde la puentecilla de las huertas hasta el paredón antiguo aruinado que hay que renovar*⁸². En las condiciones da detallada cuenta de la obra a ejecutar incluyendo materiales, dimensionado y refuerzos necesarios para construir la alcantarilla, además de la consabida tarea de recomponer el muro que separaba los dos caminos y la calzada desaparecida [Fig. 55].

Haremos aquí un inciso pues consideramos interesante para entender la mejora urbana que suponía la solución propuesta por Herrera refiriéndonos a otra obra de similares características y fines que se desarrolló prácticamente en paralelo en el tiempo. Se trata del llamado *Ojo de la Fuente o Arco de Zacatín* en la población de Colmenar de Oreja, a unos 60 km al sureste de Madrid [Fig. 56]. El crecimiento del caserío junto a un arroyo bastante barrancoso a mediados del siglo XVII y la expansión al otro lado del mismo se solucionó en primera instancia con un puente de ladrillo que aun teniendo cierta anchura se vio pronto insuficiente. La solución, como en el arroyo de Atocha, fue la de construir una galería abovedada (en este caso de 15 pies de ancho frente a los 10 de la que nos ocupa) por la que discurriese el cauce mientras que la superficie se terraplenó consiguiendo un nuevo espacio público a nivel que en este caso se convirtió en la plaza mayor del pueblo⁸³. En el tema que nos ocupa, el nuevo espacio se tradujo en una plaza desahogada que daba acceso a la villa, adornada con fuente y abrevadero además de por las dos puertas que comunicaban con el exterior. La complejidad de una obra de ingeniería de estas características y los escasos recursos disponibles ralentizaron ambos proyectos hasta terminarse por completo ya a finales del siglo XVIII en tiempos de Carlos III. Distintas fases de proyecto y ampliaciones dieron como resultado una sucesión de sistemas constructivos y proporciones que varían a lo largo de la longitud cubierta y que son visibles hoy en día. Gracias a la permanencia del de Colmenar de Oreja convertido en paso peatonal, podemos llegar a imaginar la magnitud de la empresa ingenieril en época tan temprana, consiguiendo la completa manipulación del entorno natural

81. Cabe mencionar aquí la cercanía del arquitecto a la comunidad de religiosos pues había sido el encargado de dar las trazas para la reforma de la capilla y supervisar sus obras entre los años 1662 y 1665. Encargo que recibió nada más asumir el puesto de maestro mayor de las obras reales el 1 de febrero de 1662 al morir José de Villareal. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, IEM, Ed. CSIC 1975. Pag. 104.

82. AVM ASA 1-85-68

83. CERVERA VERA, Luis, *La Plaza Mayor y Estructura Urbana de Colmenar de Oreja (Madrid)*, IEM 1985. Ed. C.S.I.C.

en favor de la ordenación urbana.

Volviendo a la propuesta de Herrera Barnuevo para el carcavón de Atocha, tras pregonarse la obra y postularse varios candidatos durante el verano de 1666 finalmente se otorgó escritura de obligación el 24 de septiembre en Domingo de Anduçar⁸⁴ (maestro de cantería) y Bartolomé Mora (maestro de obra). Lo avanzado de las fechas, sin embargo, dejaba ya muy cerca la época de lluvias, por lo que se aplazó el inicio de los trabajos hasta la primavera siguiente. El 20 de abril Sebastián Herrera Barnuevo visitaba, y una vez examinado el terreno y el material, autoriza el primer pago de 1500 ducados para que comience la obra.⁸⁵ Al poco tiempo de comenzar la obra Juan Tercero, maestro de obras hace una baja sobre su presupuesto inicial y se le asignan a él las obras mediante escritura de 22 de junio comprometiéndose a ejecutarlo en un plazo de cinco meses. Como veremos el plazo fue holgadamente rebasado y con fecha 16 de mayo de 1668, nuevamente parece que la estación de lluvias dejaba la obra bajo mínimos de actividad, Bartolomé Hurtado aparejador real mide las obras y certifica la ejecución de 144 pies de bóveda de la alcantarilla. Durante el verano, unas lluvias provocan avenidas en la corriente de agua que producen nuevamente desperfectos en el carcavón. Pasado un año más en 1669, tras instar a Tercero para que culmine las obras, se abre un proceso de tasación que acaba con la recusación del contratista tomando acciones legales contra él, que acabarían con una condena de dos meses de prisión⁸⁶, y con el encargo de un nuevo proyecto a Tomás Román⁸⁷. La obra parece cobrar nuevo impulso y celeridad pero en su transcurso cambian algunas de las condiciones como lo fue el desplazar la fuente que estaba frente a la esquina del Hospital General acercándola al arroyo junto a la boca del carcavón, creando además una plaza empedrada para mayor desahogo del ganado al acercarse a los pilones. La fuente debió de tener una cierta importancia a juzgar por las partidas descritas en

84. Sabemos por el mismo documento del Archivo de la Villa que de manera simultánea Anduçar estaba realizando también la obra del puente del parque. [Fig. 20]

85. AVM ASA 1-85-68

86. AVM ASA 1-85-69 Fol. 61

87. En su tiempo Román debió de gozar de cierto prestigio como maestro de obras a juzgar por la confianza depositada en él tras la salida de la obra de Juan Tercero. Muestra de ello es también el hecho de que se encargase de la reconstrucción de la casa de la Panadería tras el incendio de 1672, ultimando ya las obras del carcavón. Ese mismo año se obligaba también mediante escritura a ejecutar las reparaciones necesarias en los corrales de comedias del Príncipe y de la Cruz. VAREY, J. E. / SHERGOLD, N. D., *Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687: estudio y documentos*, Ed. Thamesis Books London. 1974. Pag. 89

[Fig. 56.1] Vista actual del túnel de Colmenar de Oreja como paso peatonal desde el extremo norte en que arranca con el primitivo puente de ladrillo. El cauce de agua queda oculto en un nivel inferior subterráneo.

[Fig. 56.2] Vista actual del primer tramo desde el sur, construido de bóveda de cantería en la segunda mitad del siglo XVII.

[Fig. 56.3] Fotografía de una de las dovelas de la bóveda de cañón con la inscripción del año 1667 en que se construyó el primer tramo de la misma.

[Fig. 57] Detalle de un boceto de Juan Gómez de Mora en el que se representa el puente de Leganitos con su fuente aprovechando el resalto producido por los muros junto al cauce. Caso similar al que sugieren las descripciones de la nueva fuente de Atocha. AVM ASA 1-204-1.

las mediciones que incluyen pedestales con bolas, impostas, antepechos, asientos, y un enlosado de unos 35 metros cuadrados, todo en piedra berroqueña. Por las descripciones de las tasaciones en que hablan de la “parte de arriba arrimada al muro” se infiere que podría haberse emplazado adosada al paredón que conformaba el terraplén [Fig. 57]. En el lado norte en un nivel inferior, el pilón con sus caños y en un nivel más alto, dando al camino, una especie de abrevadero para ganado. Desde la fuente al carcavón la plazuela resultante se empedró cubriendo con adoquines unos 130 metros cuadrados más⁸⁸. Se deduce por tanto que la empresa que había comenzado como reparación urgente de unos destrozos por causas naturales, fue creciendo en ambición convirtiéndose en una reforma urbana propiamente dicha que cogería incluso mayor envergadura.

Bartolomé Hurtado, en un informe redactado el 28 de marzo por orden del corregidor Francisco Herrera, en pleno proceso de obra, hace un avance del *coste de las tapias que se han de hacer por la línea del ôspital general y la que buelbe por encima de la fábrica donde remata el carcavon que han de ser de tres pies de grueso de pilares de ladrillo y verdugos con sus dimientos de piedra de pedernal y parece costara 3000 ducados*⁸⁹. En este presupuesto dice no incluir las puertas que se han de hacer una en el camino que viene de Vallecas y otra junto al Hospital General para el camino de Lavapiés, se generaba así un modelo nuevo en la cerca con dos puertas contiguas que miraban en dos direcciones diferentes. La alineación de la cerca con la fachada del hospital girando la puerta noventa grados para abrirse hacia el camino de Lavapiés en el sur, sería una decisión que seguramente sin pretenderlo, daría origen en pocos años a toda la ordenación de este territorio hasta el río, con la creación del tridente de alamedas que partía de la puerta de Atocha como prolongación extramuros del paseo del Prado.

Prosiguiendo la obra, una nueva tasación de Francisco Bautista y Sebastián Herrera, del 28 de mayo, reporta haberse realizado 50 tapias de tierra de tres pies de grueso y 7155 pies cúbicos de ladrillo, que haciendo una estimación en métrica actual resultarían en 55-75 metros lineales (estimando la altura de 9 a 12 pies) de cerca reconstruidos con su nueva alineación. Respecto de la bóveda de la alcantarilla de 3 pies de grueso las mediciones arrojan una longitud aproximada de 175 pies, 30

88. Todo ello lo certifica en su tasación Pedro de Sevilla a 26 de mayo de 1670. AVM ASA 1-85-69

89. AVM ASA 1-85-69

más de lo que había ejecutado Juan Tercero y que suponen un tramo cubierto de cerca de cincuenta metros acercándose a la nueva posición que debería tener el nuevo límite marcado. Por último, indican en su informe como trabajos pendientes el cerrar la cerca y el reforzar el golpeadero a la salida de las aguas. La discrepancia de Román con las mediciones efectuadas le llevaron a solicitar una segunda tasación, en este caso de Fray Lorenzo de San Nicolás y Juan de Caramanchel que aseguraban que únicamente quedaba pendiente la puerta y los empedrados. La siguiente tasación que hacen conjuntamente Herrera, Bautista y Hurtado se firma a 28 de septiembre de ese mismo año de 1670. Entre ellas el dato más significativo es la certificación de algo más de un cincuenta por ciento extra de albañilería de la bóveda de la alcantarilla, lo que nos colocaría ya en un tramo de unos 265 pies de longitud.

Lo detallado de la documentación conservada y las sucesivas mediciones elaboradas por los arquitectos que supervisaban la obra en cada momento ha permitido plasmar estas operaciones en una narración gráfica de cada uno de los estados. A sabiendas de la carga de hipótesis por la ausencia de planos y por las descripciones parciales en algunos casos, esta secuencia planimétrica permite comprender de una manera bastante directa como se abordó el problema del paso hacia el convento de Atocha que no obstante seguiría suponiendo un problema hasta el proyecto definitivo para el Prado de Hermosilla [Figs. 58 a 61].

En 1670, estaba la cerca prácticamente terminada con ochenta tapias de siete pies de largo por tres de grueso. Lo más novedoso, sin duda, del hallazgo documental es que Herrera Barnuevo, estando aun las puertas a medio hacer, da instrucciones concretas sobre su diseño:

Ha de acabarse la puerta del camino de Lavapiés que está a dónde se juega a la pelota que está arrimada al Hospital General que está medida hasta 11 pies de alto y a 12 se ha de echar su imposta y sobre ella se ha de mover su arco de medio punto todo su grueso y de dos pies de dovela y encima ha de llevar su collarino y su friso y cornisa hasta el vuelo de la pilastra que encima de dicha cornisa se ha de hacer su vuelta rebajada con sus vuelos de cornisa y los pilares que arriman a dicha pilastra han de rematar en forma de botarel debajo del collarino. (...) se ha de arriostrar (el muro) con la puerta que se ha de hacer en el camino de Vallecas y de que hay plantahecha y tienen los dos machos que hay en el vaciadero del agua de la calle Atocha el uno 10 pies de largo y el otro 12 y 5 pies de grueso y 14 pies de alto y entre dichos machos se ha de hacer

[Fig. 58] Sup. Izq. Entorno del arroyo de Atocha en el cruce con la calle del mismo nombre hacia 1544 una vez construida la *puentecilla* de piedra. Dibujo del autor.

[Fig. 59] Sup. dcha. Entorno del arroyo hacia 1656 construida la cerca, se duplica el camino apareciendo las pasaderas de piedra extramuros. La tapia se orada con un pequeño puente con tajamares en el que se colocan sendas rejas que impide el paso. Dibujo del autor.

*un arco de ladrillo con su vuelta rebajado de 4 ¹/₂ pies de ancho, 3 pies de dovela y 5 pies de grueso que dichos 2 machos y el claro del vaciadero ocupan 32 pies y el largo de dicha pared en toda 100 pies...*⁹⁰

Se trata este de un hallazgo de sumo interés puesto que poco o nada se había estudiado sobre esta puerta⁹¹. Parece que el arranque de la fábrica de ambas tenía unas características comunes de las que tenemos incluso dimensiones y que Herrera Barnuevo decide dar mayor ornato a la de Lavapiés incluyendo elementos como pilastras, cornisas, botareles, etc. ; lo que es lo mismo, la puerta pasó de ser un portillo, y por tanto más pobre y puramente funcional, a un acceso repre-

90. AVM ASA 1-85-69 Fol. 65.

91. Lopezosa Aparicio hace mención de ella en su proceso del carcavón pero no desarrolla el tema.

sentativo aun en su modesta fábrica de ladrillo. La puerta de Vallecas queda en un plano secundario y como tal se dan instrucciones puramente constructivas sin que tengamos noticias de ornamentación o inclusión de órdenes arquitectónicos.

Sea como fuere se llegó a un acuerdo económico con la villa entre ambas tasaciones y las obras prosiguieron, colocándose la reja del vaciadero del carcavón el 20 de enero de 1671. La traza para la nueva puerta sería aprobada según recoge el libro de acuerdos el 17 de febrero del mismo año ⁹². El 20 de abril la puerta y cercas estaban casi terminados⁹³, Tomás Román se comprometió a realizar un golpeadero de 30 x 36 pies a la salida del vaciador. La premura con que se levantó

[Fig. 60] Sup. Izq. A mediados de 1669 se procede a evaluar la obra ejecutada por Juan Tercero antes de prescindir de sus servicios alegando a los continuos retrasos y sobrecostes. Dibujo del autor.

[Fig. 61] Sup. Dcha. En 1674 se da por terminada la obra de Thomas Román de movimiento de la cerca, alcantarilla, carcavón y empedrados. Aparecen las puertas del camino de Lavapiés y del de Vallecas. Dibujo del autor.

92. LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo...* Op. cit. Pag. 115

93. Según nueva tasación de Fray Lorenzo y Juan de Caramanchel. AVM ASA 1-85-69

[Fig. 62] Comparativa a escala de las tres puertas levantadas antes y después de la que nos ocupa.

Sup. Puerta de Fuencarral. Juan Gómez de Mora de Mora, 1642. AVM ASA 1-204-9.

Cent. Reconstitución de la puerta del Camino de Lavapies (Atocha). Teodoro de Ardemans, 1671. Dibujo del autor.

Inf. Puerta de Segovia de Teodoro de Ardemans. 1704. AVM ASA 1-201-28.

la nueva puerta de Atocha nos da indicios de su carácter más bien pobre y seguramente más parecida a los portillos abiertos en los últimos años en la cerca de Felipe IV, que a las entradas monumentales que empezarían a construirse en el siglo siguiente [Figs. 62 y 63].

Finalmente a 16 de marzo de 1674, y casi diez años después de dar comienzo la obra, Gaspar de la Peña certifica la conclusión definitiva del carrevón y puerta de Atocha. Por desgracia, una vez más, la obra se vería pronto dañada tras las avenidas del arroyo de 1676⁹⁴ que afectaron seriamente a los cimientos pero que por falta de medios la ejecución se fue retrasando de tal manera que antes de que se terminase volvió a arruinarse⁹⁵. El jueves 26 de septiembre de 1680 una tempestad produjo trombas de agua que hicieron crecer de tal modo el arroyo del Prado que arrastraron las tapias de las huertas de Atocha y la fuerza del agua terminó por derribar la reja que permitía la salida del agua extramuros y con ella parte de la cerca. Así mismo se produjo el hundimiento del tramo de arroyo cubierto bajo el *nuevo paseo*⁹⁶.

El 22 de agosto de 1681 la villa solicita a Manuel del Olmo, aparejador de las obras reales, y a Juan Ruiz de Heredia, maestro de obras, que estudien las composturas necesarias para reparar la alcantarilla. El 4 de septiembre se presentan las condiciones para la ejecución de los reparos⁹⁷:

Zanjas de cimentación tres pies más profundas que las anteriores en todo el largo del tramo arruinado / Firme estacado con vigas cada cuatro pies / Muros de cinco pies de grueso / Bóveda de ladrillo colorado de cuatro pies de rosca / Arco de entrada de cantería de dos pies y medio de lecho por tres y medio de largo / Se dejarán ventanas en el muro en forma de arco de siete pies de ancho con arcos de pie y medio de grueso y cerradas por rejas / El tramo de cerca junto al arco de salida de la alcantarilla y hacia la puerta de Atocha se rehará de tres pies de grueso.

A primera vista se aprecia un sobredimensionado de todos los elementos, derivado posiblemente del mas que razonable temor a que volviese a arruinarse nuevamente. A pesar

94. Tomás Román visita junto a Manuel del Olmo y explica que la avenida de agua que hubo fue tan grande que no cupo por la boca del carrevón. AVM ASA 1-85-70

95. LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo...* Op. cit. Pag. 115

96. SÁNCHEZ ALONSO, M^a Cristina. *Impresos de temática Madrileña, siglos XVI y XVII*. Ed. CSIC, Madrid, 1981. Pag 429.

97. AVM ASA 1-85-73

de la rapidez con que se adjudicó inicialmente la obra, estas medidas de mejora nunca vieron la luz, pues pasaron años, que corrieron sin duda en contra del carreván, hasta que se puso remedio. Se remató la postura de Melchor Duro el 13 de febrero de 1682, no iniciándose las obras hasta el 18 de febrero de 1684 en que se le volvió a adjudicar. Para entonces el carreván estaba tan deteriorado que Duro solicitó que se rehiciera el informe inicial sobre su estado, el cual emitió Jose del Olmo el 15 de junio de 1685, un año más tarde⁹⁸. Los daños

[Fig. 63] Reconstitución de la puerta del camino de Lavapiés (1671) a partir de la descripción de la traza incluida en la tasación de obras de Sebastián Herrera Barnuevo. Del remate superior no aporta explicación por lo que se ha incluido un hipotético frontón triangular al estilo de otras puertas de la época. Plano del autor.

98. LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo...* Op. cit. Pag. 116

habían pasado a ser irreparables en muchos puntos y era necesario el derribo parcial por lo que del Olmo trazó un nuevo proyecto de fortificación con un sobrecoste de 3200 reales. el año siguiente las obras debían de estar muy avanzadas ya que se trabajaba en el empedrado del entorno de la puerta⁹⁹ y se daría todo por terminado a finales de 1687.¹⁰⁰

En 1691 comenzó a trabajar para el ayuntamiento Teodoro de Ardemans sustituyendo a del Olmo en bajas y ausencias y una de las primeras obras de las que tuvo que encargarse fue de los nuevos repastos en el carcavón reforzando con muros de ladrillo la boca de entrada. Con esta última intervención parece que la villa pudo por fin darse un respiro en lo que a intervenciones en la zona se refiere. Casi veinte años después en 1719 y por ausencia de Ardemans es Pedro Ribera quien pasa a visitar los hundimientos producidos en la alcantarilla, pero de esta historia daremos cuenta más adelante en el ámbito de las reformas urbanas del tiempo de los Borbones.

99. AVM ASA 1-67-37

100. AVM Libro de Acuerdos T 100, 24 de noviembre de 1687. Recogido por LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo...* Op. cit.

2.4. El convento Dominico dentro de la corriente reformista

• Contexto histórico

De cara a la comprensión del momento previo a la fundación del convento en el antiguo santuario, es necesario entender el momento político y religioso que se daba en la transición del siglo XV al XVI.

El reinado de los Reyes Católicos había caracterizado el final de la anterior centuria por la unificación de los diferentes reinos junto a una profunda empresa de *cristianización* del territorio, en la que corona y religión estaban estrechamente relacionadas en el afán monárquico de centralización del poder cuyo fin último era la creación de un estado moderno. La reina había tratado de asegurarse cierto control en el seno de la iglesia mediante la reforma religiosa, que puso su foco en todos los estamentos del reino desde obispados, pasando por las órdenes masculinas y femeninas e incluso llegando al pueblo llano¹⁰¹. En la elección de los obispos por ejemplo incluyó reglas concretas como que fuesen naturales de sus reinos, evitando así posibles, e indeseadas, injerencias de extranjeros orquestadas desde Roma. Tras la toma de Granada y con la creación de la sede arzobispal propia, el plano eclesiástico de España se mantuvo sin grandes cambios hasta el concordato de 1851 [Fig. 64]. La archidiócesis de Toledo mantendría así su primacía sobre las demás estrechamente vinculada a la corona de Castilla, y en concreto a la figura de la reina Isabel. El arzobispado de Toledo, había recaído en Francisco Jiménez Cisneros, confesor de la reina, en 1495 tras la muerte de su predecesor y mentor el Cardenal Mendoza, y desde esta posición ejerció una gran presión en favor de la implantación de la observancia en España.

La Congregación de Observancia que pretendía que las comunidades de las órdenes mendicantes recuperasen su esencia original viviendo con austeridad y siguiendo al pie de la letra las reglas fundacionales, encajaba bastante bien en los designios reales. La corriente de observancia había llegado a Castilla desde Italia en tiempos de Enrique IV por mediación

[Fig. 64] Francisco Jorge Torres Villegas, *Mapa eclesiástico de todas las diócesis de España e islas adyacentes y las de los dominios de America y del Asia con anterioridad al Concordato*. Recogido en *Cartografía hispano científica : ó sea los mapas españoles en que se representa á España bajo todas sus diferentes fases*. Imprenta de Jose María Alonso 1852, Madrid.

101. Sobre el tema ver: AZCONA, Tarsicio de. "La reforma religiosa y la confesionalidad católica en el reinado de Isabel I de Castilla" en *Revista Carthaginensis*, vol. XXXI. Instituto Teológico de Murcia 2015. Pags 111-136

del dominico Fr. Tomás de Torquemada¹⁰², que con los años pasaría a ser confesor de la reina Isabel y primer Inquisidor General de Castilla.

En concreto, en la orden de Santo Domingo, esta corriente fue adquiriendo consistencia en la Provincia durante el siglo XV. En el año 1500 eran tantos los conventos dominicos de Castilla y Andalucía que habían asimilado la corriente que se propuso fundir en una sola unidad la Congregación y la provincia, pero esto no tendría efecto hasta años más tarde, no exento de ciertos conflictos internos. Por su parte la otra gran orden mendicante, la de San Francisco, acabó por escindirse en dos ramas tras la ruptura producida en 1517¹⁰³, entre los observantes y los conventuales.

El activo papel que desempeñó Cisneros en la vida política primero como consejero de Isabel I, posteriormente como regente de Castilla, y finalmente como Inquisidor General de Castilla al servicio de del rey Fernando, que volvía a gobernar tras el breve reinado de su hija Juana, ayudó seguramente a facilitar la implantación de la observancia en los conventos de todo el territorio de la que tan defensor se mostró.

No podemos, por otro lado, dejar de señalar la importancia de la orden de Santo Domingo en España y su estrecha vinculación con la monarquía y la inquisición, personificada esta en figuras tan trascendentales como Tomás de Torquemada. No en vano, se trataba de una congregación fundada por un santo nacido en tierras de Castilla, Santo Domingo de Guzmán. La cercanía desde sus inicios de la orden a los reyes de la península, redundó en que los dominicos se convirtieran tradicionalmente en los confesores reales desde época muy temprana. Relación de confianza, que no hizo sino afianzarse a lo largo de los siglos, hasta llegar a tiempos de Carlos I en que Juan Hurtado de Mendoza se convirtió no solo en el confesor del rey sino en un cercano consejero¹⁰⁴. Esta estrecha vinculación entre la orden religiosa y la corona acabaría por cristalizar en la designación de la Virgen de Atocha, atesorada en el convento dominico, como patrona de la monarquía hispánica y por extensión de las indias.

102. HEREDIA, V. Beltrán de. "Las corrientes de espiritualidad entre los dominicos de Castilla durante la primera mitad del siglo XVI" en *Miscelánea Beltrán de Heredia, colección de artículos sobre historia de la teología española*. Biblioteca de Teólogos Españoles vol. 17 Tomo III. Ed. San Esteban, Salamanca 1971. Pag. 520

103. Tarsicio de Azcona, *La reforma...* Op. cit. Pag. 126.

104. ALONSO GETINO, Luis G. "Dominicos españoles confesores de reyes". Apartes de la Ciencia Tomista, Nov- Dic. 1916. Madrid

• Hurtado de Mendoza y los nuevos conventos de observancia

Como decíamos hubo un primer intento de unificar los conventos dominicos de la Congregación de la Observancia con los del resto de la provincia pero resultó fallido. Fue en el capítulo provincial celebrado en 1504 en Peñafiel donde se escogió a Diego Magdaleno para gobernar la Congregación de Observancia y por voluntad del general de la orden, Fray Vicente Bandelli, su autoridad se extendió también a la provincia, la fusión tuvo efecto en el capítulo siguiente celebrado en Burgos en septiembre de 1506¹⁰⁵. El fallecimiento del general poco antes de celebrarse el capítulo produjo un cisma entre partidarios y detractores de la reforma de la orden. A la cabeza de los que defendían un mayor rigor de la observancia se puso la beata del convento de Piedrahita sor María de Santo Domingo, *ganándose además, la voluntad del omnipotente cardenal Cisneros, del duque de Alba y, por medio de ellos, al Rey Católico*¹⁰⁶. La pugna interna por la reforma de la orden hemos de situarla además en los convulsos tiempos de la Guerra de las Comunidades entre comuneros e imperialistas, por la que sin duda se vio influida, en la que muchos frailes tuvieron un papel muy activo, entre ellos Juan Hurtado de Mendoza¹⁰⁷.

Con el paso de los años y las aguas menos revueltas fue en esta ocasión Fray Juan Hurtado de Mendoza quien desde el convento de San Esteban de Salamanca comenzó a promover un modelo de observancia que restaurase el rigor primitivo de la fundación mendicante pero sin renunciar a la predicación ni al estudio tan propios de la Orden. Ante el temor de nuevos enfrentamientos internos, el provincial decidió enviar a Hurtado al convento de Toledo alejándole de los religiosos que comenzaban a sumarse a su causa. Sin embargo, Hurtado de Mendoza que mantenía contacto con el general, por aquellos años García de Loaisa, a quien hizo partícipe de su proyecto por intercesión de fray Diego de Pineda que se desplazó a Roma a tal efecto¹⁰⁸. El proyecto fue bien acogido por el Padre

105. HEREDIA, V. Beltrán de. "Las corrientes .. Op. cit. Pag. 524

106. Ibidem

107. Sobre el tema de como influyeron las revueltas de Castilla en el proceso de la reforma de la Orden se puede consultar el texto de NIEVA OCAMPO, Guillermo. "Frailes revoltosos, corrección y disciplinamiento social en los dominicos de Castilla en la primera mitad del siglo XVI", en *HISPANIA. Revista Española de Historia*, 2011, vol. LXXI, n° 237. Pags. 39-64

108. CRUZ, Fr. Juan. *Crónica de la Orden de Predicadores*. Imprenta de Manuel Iuan, Lisboa, 1567. F. 133v.

[Fig. 65] A pesar de distar más de un siglo del periodo fundacional de los conventos de Atocha. El plano de Texeira de 1656 es el documento gráfico más antiguo que nos muestra el Hospital de Santa Catalina de Siena. Arriba a la izquierda se aprecia la plaza de los Caños del Peral y a la derecha aparece la torre de la parroquia de San Ginés.

General, pues en aquellos tiempos el propio pontífice estaba reclamando con insistencia la introducción de la observancia en toda la Orden.

Dio finalmente Loaisa licencia para iniciar la campaña de fundaciones de conventos de observancia¹⁰⁹ y la noticia llegó a España en abril de 1520. Según refiere el dominco Juan Cruz en su Crónica de la Orden de Predicadores, el primer intento ese mismo año fue el de comenzar por Madrid, donde se le ofreció a Hurtado de Mendoza para tal propósito el hospital de pobres de Santa Catalina de Siena ubicado junto a la calle Arenal a espaldas de la plaza de los Caños del Peral [Fig. 65]. Resultando fallido este primer intento, se optó por establecerse en Talavera de la Reina (localidad natal del propio general de la orden) donde se fundaría el convento de San Ginés en 1522 [Fig. 66]. Tras esta primera implantación Hurtado volvió a poner los ojos en Madrid y en concreto en la ermita de Atocha, consiguiendo su cesión en 1523 y fundándose el convento en 1525. El tercero de los conventos fue Santo Domingo de Ocaña que vio la luz en 1527. Si comparamos el tamaño de los tres observaremos que son bastantes similares, algo mayor Atocha si atendemos a su claustro y longitud de crujías, si bien no llegó a tener una iglesia acorde a un edificio que nacía con vocación de albergar una gran comunidad. El otro rasgo común, inherente a su concepción fundacional, era el de estar en la periferia del núcleo poblacional que como podemos apreciar en los casos de Talavera y Ocaña también se cumplía como en Madrid [Figs. 67 a 69].

Si observamos la distribución sobre un plano, las tres

109. HEREDIA, V. Beltrán de. "Las corrientes.. Op. cit. Pag. 532

[Fig. 66] Inf. Vista panorámica de Talavera, Anton van den Wyngaerde. Ca. 1568 NBV.

Izq. Detalle del convento de San Ginés construido extramuros de la población.

[Fig. 67] Plano catastral de Ocaña de 1881 en el que a pesar de trazarse tres siglos y medio después de la fundación, se aprecia la posición del convento en la periferia urbana. IGN, cartografía histórica, plano 451649.

[Fig. 68] Plano catastral de Talavera de la Reina de 1884. En este caso el convento fundado en 1522 estaba aun al borde del municipio a finales del siglo XIX. IGN, cartografía histórica, plano 451970.

[Fig. 69] Dcha. Comparación de las tres fundaciones dominicanas en base a los planos catastrales del siglo XIX despojándolos de las construcciones anexas que se fueron construyendo a lo largo de los siglos.

Sup. Santo Domingo de Ocaña

Cent. San Ginés de Ocaña (Actual iglesia de Santo Domingo del colegio de la Orden de Nuestra Señora tras una etapa como fábrica de tinajas tras la desamortización del Mendizábal)

Inf. Convento de Nuestra Señora de Atocha sin incluir el olivar.

[Fig. 70.1] Pirro Ligorio — traza/Sebastianus di Regibus — grabado. *Nova totius Hispaniae descriptio*, Ca 1559. BNE

[Fig. 70.2] Detalle del plano de 1559 en el que se han resaltado las tres poblaciones objeto de las fundaciones de observancia en su relación con Toledo.

poblaciones elegidas para las primeras fundaciones de observancia comprobamos que gravitaban en torno a Toledo como capital eclesiástica que era y desde la cual se orquestarían las fundaciones por Hurtado de Mendoza, casi adquiriendo un sentido de control territorial [Fig. 70]. Tras estos primeros tres conventos, pocos años después llegarían las fundaciones de los de San Thelmo de Sebastián en 1533, Santa Cruz de Villaseca de Haro en 1535, y el del Santi Spiritus de Aranda 1541.¹¹⁰

Toma de posesión: la ermita

Para la fundación del convento de Madrid Hurtado de Mendoza puso sus ojos en la ermita de Atocha que por aquel entonces ya gozaba de gran veneración gracias a la imagen del mismo nombre. Sin duda, la elección no fue casual puesto que el convento de nueva planta no partiría de cero, sino que ya tenía una historia que lo respaldaba y heredaba la devoción popular de la Virgen. Tal fama queda patente en las palabras de fray Juan de la Cruz, cronista de la orden: (...) *era muy grande la devoción que todo el pueblo tenía con aquella casa y el concurso de gente que a ella acudía, así de la villa como de la Tierra*¹¹¹. Al mismo tiempo que el santuario gozaba de una identidad e historia propia, su ubicación alejada del núcleo de población y relativo aislamiento tras las lomas lo convertían en un paraje perfecto para establecerse como convento de observancia.

Las personalidades implicadas en la elección y cesión de la ermita fueron de primer nivel tanto eclesiástico como nobiliario:

Procuraron para la orden esta Santa casa el año de 1522 el Rvmo. General Fr. García de Loaisa, Arzobispo de Sevilla y cardenal y el P. Fr. Juan Hurtado de Mendoza, confesor de la Reyna Doña Juana y del Emperador Carlos V y favoreciendo la causa el Lic. Francisco de Vargas, vecino de Madrid, padre de D. Gutierre de Vargas y Carvajal, Obispo de Plasencia, Abad que a la sazón era de Santa Leocadia, dignidad de To-

110. Las fechas de asentamiento de cada uno de los conventos las recoge en su listado "Antiguas Conventum Provinciae" HOYOS, Manuel María de los, en *Material inédito dominicano español, Registro Documental II*, Selecciones Gráficas 1961, Madrid. Pag. 67.

111. Recogido en: MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, *Santa María de Atocha: estrategias de construcción de memoria y modos de apropiación del espacio sagrado (ss. XII-XVII)*. Revista de Arte, Geografía e Historia nº2, 1999 Madrid. Pag. 477.

ledo.¹¹²

Además de los Vargas y los Mendoza, grandes linajes de la época, otros personajes de la corte vinculados con la ermita en tiempos de los Reyes Católicos habían sido Francisco Ramírez y su mujer Beatriz Galindo. A finales del siglo XV además de fundar una capellanía de misas habían reconstruido sobre una ruina preexistente un hospital de peregrinos para ofrecer cura y descanso a los files que llegaban de lejos. Fr. Francisco Pereda nos da noticias del mismo señalando en su crónica que *fuera de la iglesia, pegada con la puerta en el compás grande, que está antes, había labrado un gran cuarto de casa, que servía de aposento al capellán y ermitaño, y para recibir y hospedar los huéspedes que venían a visitar la Santa Imagen, y a velar en su capilla.*¹¹³ Por su parte Gabriel Cepeda se refiere el testamento del caballero, otorgado el 13 de abril de 1499, en que dotaban de *dos cargas de uvas y algunos maravédies para hacer camas(...)*, en añadidura en otra clausula dejaba en manos de su hijo Fernán Ramírez que *tenga cuenta de reparar el aposentamiento que él edificó en la ermita de Atocha para que se hospedasen allí los que fueren en romería.* Parece ser que en 1649, en el inicio de las obras de una nueva capilla que no llegó a concluirse por lo irregular del terreno (lado norte), aparecieron multitud de huesos que se relacionaron en su momento con el camposanto del *hospital, que estaba inmediatamente unido a la iglesia.*¹¹⁴

El libro del Becerro Viejo, atesorado en el Archivo General del Palacio Real de Madrid contiene importantes datos manuscritos, posiblemente de los más antiguos que conservamos de la ermita, Al margen de la escritura de cesión aparece una nota de las capellanías reales fundadas en Atocha en el siglo XV. En ella explica que Nuestra señora de la Antigua es

112. HOYOS, Manuel María de los, *Monasterio de Atocha*, Capítulo XVII: Conventos de la villa y corte, Registro Documental, Tomo III. Material inédito dominicano español. Ed. Sever-Cuesta 1963, Valladolid. Pag. 308

113. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la...* Op.cit. Pag. 37v

114. Según el cronista el testamento original estaba atesorado en el archivo del Hospital de la Latina. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la Milagrosa...* Op.cit. Pag. 241

la imagen principal de la casa¹¹⁵ estando colocada en la capilla mayor, sobre la que otorgó Enrique IV un Real Privilegio para que Diego de Zamora (su secretario) fundase allí una capellanía, dado en Simancas el 25 de agosto de 1455. Los Reyes Católicos confirmaron el privilegio en Córdoba el 26 de septiembre de 1478 al igual que hiciera la reina Juana en Valladolid el 18 de marzo de 1509. En el año 1523, en que se hizo cesión de la ermita, la capellanía se mudó al hospital de la Latina por concesión apostólica dada a su fundadora, Beatriz Galindo, mujer de Francisco Ramírez, patrono de esta memoria¹¹⁶. Por su parte el hospital de peregrinos colindante a la ermita se trasladaría con la llegada de los frailes a la esquina del arroyo de San Ginés en la calle Imperial que subía al monasterio de las Descalzas, pasando a llamarse Hospital de los Caballeros de San Ginés.¹¹⁷

Durante la primera mitad del año de 1523 se sucedieron los distintos procesos burocráticos para hacer efectiva la cesión que como tal ordenaba el abad de Santa Leocadia el nueve de enero, a lo que se añade a finales del mismo mes que se incluyan tierras para levantar oficinas y huerta. El abad daba poder cumplido por hallarse en Valladolid el 26 de enero para que Francisco de Vargas, alcaide del Alcázar de la Villa, y a Diego de Luxan para que ambos o uno de ellos hiciesen entrega de la ermita en su nombre¹¹⁸. Un mes después, el veintitrés de febrero Hurtado, que continuaba en Salamanca involucrado en las revueltas de Castilla, hizo lo propio con los religiosos Fray Juan de Robles, Juan de Vinuesa y Juan de

115. Aunque nosotros nos referimos aquí al texto original contenido en el Libro de Fundaciones del convento (AGP n° reg. 7068), la historia sobre la Imagen de Nuestra Señora de la Antigua es un tanto confusa. A lo largo de los siglos, cronistas como Gabriel de Cepeda, negaron su existencia, posiblemente en la línea emprendida en los tratados del siglo XVII de dotar a la talla de un pasado legendario. El que Atocha fuese una capilla dentro de un templo bajo la advocación de otra Virgen es algo que convenía desmontar. Sin embargo las explicaciones contenidas en los documentos originales de principios del siglo XVI parecen suficientemente fundadas y plausibles como para creer en esta dualidad mariana. Aunque la nota aclaratoria sobre la imagen sea posterior a la escritura de fundación, sí que están incluidas las dos tallas (y dos más) en el inventario elaborado por el capellán en 11 de julio de 1523.

116. AGP Libro de fundaciones y donaciones hechas a la Imagen de Nuestra Señora de Atocha. 1523-1883. sig 7068

Cepeda refiere también el tema de la fundación de misas. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 234. Sin embargo no lo encuentra creíble y niega la existencia de esta segunda Virgen, siendo según él la única y verdadera la de Atocha. Pag. 237

117. FERNÁNDEZ MARTÍN, Pedro, *Antonio de León Pinelo, ...* Op.cit. Pag. 71

118. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 251

Pontecha de los convento de Talavera y Monbeltrán, para que en su nombre tomaran posesión de la ermita, en cumplimiento de la autorización emitida por el papa Adriano VI sobre la desmembración, fechada en Tarragona a 19 de julio¹¹⁹.

El diez de julio se firma la escritura de cesión de la *hermita de Tòcha* y sus posesiones a favor de la orden de Santo Domingo, haciendo posesión de ella Fray Juan Robles prior del convento de Talavera. El día siguiente, 11 de julio, se firma el inventario de bienes y ornamentos hecho por el entonces capellán Francisco García en representación del abad D. Gutierre de Carvajal. En el detallado listado se da cuenta de las imágenes que había en la capilla, así como de los altares existentes. Se incluyen numerosos objetos de plata y oro, ropa blanca, paños, frontales, candeleros, etc. Además del altar mayor con la imagen ya mencionada de Nuestra Señora de la Antigua se mencionan las siguientes imágenes¹²⁰:

- Nuestra señora de Atocha en su capilla.
- Altar de San Cosme y San Damián.
- Altar de la Concepción en una de las columnas.
- Capilla de Santiago.
- Retablo de San Basilio.
- Altar de la Cruz.
- Nuestra señora de las Preñadas.

A continuación del inventario encontramos la descripción precisa que se hizo del deslinde de los terrenos, hecho gracias a una copia hecha por el escribano real Diego Valle de Luna el 12 de abril de 1614 del original de Francisco García de Guadarrama. Lo transcribimos aquí tomándonos la licencia de adaptar la ortografía al castellano actual

Primeramente desde un cerrico que es enfrente de la cruz de la fuente del pilar / desde lo alto del cerrillo del pilar y desde el dcho pilar la vía del medio día / veinte y cinco pasos desde la línea del camino de la tierra de la dcha casa y se hizo un majano / cinco pasos desde la orilla del camino que afuera de / la dicha casa y se hizo un majano y desde el dho majano vía dicha / a salir de camino a salir a Vallecas donde se parten los caminos / que va a Vallecas y a Calatrava y allí se hizo otro majano desde el que / por el camino de Calatrava que esta un barranco de un arroyo y el barranco arriba hasta salir a un camino va a Vicalbaro y desde él / otro camino hasta dar en

119. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha, ensayos...* Op.Cit. Pag 207

120. AGP Libro de fundaciones y donaciones hechas a la Imagen de Nuestra Señora de Atocha. 1523-1883. sig 7068

[Fig. 71.1] Detalle de la huerta en el plano de Pedro Texeira. 1656

[Fig. 71.2] Detalle de la huerta en el plano de Espinosa de los Monteros. 1769.

[Fig. 71.3] Detalle de la huerta en el plano de Coello-Madoz. 1848.

[Fig. 71.4] Detalle de la huerta en la hoja de campo preparatoria para el plano de Ibero. 1869.

un cerrillo agudo de tomillar donde / se hizo otro majano y desde el dicho cerrillo la vía del poniente dicha / vía hasta dar en el primer cerro donde se hizo el primer mojon / llevándolo por la vía vez^a (?) hasta llegar a la cumbre y el dicho Sr Diego / de Lezcano le puso en la posesión de lo susodicho y de otro Reverendo Padre / Fray Juan de Robles tomo la otra posesión y en señal de posesión se / paseo por ello y lo pidió por testimonio testigos el licenciado / Juan de Salmeron y el Doctor Fernandez y García López Porto / fiado del dicho del otro doctor y por el dicho Francisco García de Guadarrama escribano / y notario publico dado por el autoridad apostolica fui presente en / uno con los dichos testigos a todos los autos deste publico instru- / mento de posesión contenidos con el dicho Sr Miguel de Lujan y de / ser otorga (mi)? y les ruego y pedi mi del dicho Rvdo. padre Fray Juan de Robles / esta escritura hizo escribir según que antemi y así la cual va es- / crita en dos hojas de papel de pliego entero y mas esta en que va mi signo / y en fin de cada plana va una escrita de las de mi nombre exponen de / En testimonio de la verdad hice aquí este mi signo a tal rogado / y requerido Francisco Garcia notario apostolico¹²¹.

No siendo muy clarificador para delimitar con precisión los terrenos, puesto que casi la totalidad de las referencias son accidentes geográficos que sufrieron sucesivas modificaciones con el paso del tiempo, sin embargo, sí podemos aventurar que se tratase del recinto más próximo al convento hacia el este en que en planos de siglos posteriores parece que se mantuvo cultivo de regadío asociado a varias fuentes y una zona de depresión en valle que podría ser la del arroyo mencionado. El hecho de que la escritura se copie casi un siglo después en 1614 podría estar indicando la incorporación de los otros terrenos, coincidiendo con las obras de ampliación de la capilla tras la aceptación del patronazgo real e incluso con la construcción de la cerca de Felipe IV, hasta completar la gran extensión reflejada en el plano de Texeira. A pesar de las ampliaciones y variaciones en el perímetro del conjunto de la huerta de Atocha [Figs. 71] permaneció en uso a lo largo de los siglos con pocas variaciones. Seguramente el terreno fértil y relativamente llano junto al cauce de un pequeño arroyo resultaría en una rentable productividad. Por ello también se mantendría después de la desamortización de Mendizábal como huerta del cuartel de Inválidos. En esta línea dirigimos por tanto nuestra hipótesis, los terrenos pertenecientes a la ermita debían de corresponder a grandes rasgos con los cam-

121. AGP Libro de fundaciones y donaciones hechas a la Imagen de Nuestra Señora de Atocha. 1523-1883. sig 7068

pos de cultivos que aparecen ya en el Texeira sin incluir el olivar. [Fig. 72]. Los propios cronistas se ocuparon en sus textos respectivos de señalar el desapego que tuvieron los primeros pobladores del convento hacia la posesión de terrenos. Juan de Marieta señala que Hurtado de Mendoza rechazó el ofrecimiento del emperador de aceptar las tierras que poseía la ermita, *mas el bendito padre no quiso mas de sola la ermita mas vn cercado de tierra junto a ella, porque no pretendía sino vivir en pobreza*¹²². Francisco Pereda refiere también donacio-

[Fig. 72] Reconstitución de la hipotética posesión de la que se hicieron cargo los dominicos en 1523 que incluía la ermita, el antiguo hospital y las huertas.

122. MARIETA, Juan de. *Historia de la Santissima Imagen de Nuestra Señora de Atocha, que esta en la capilla Real de su Magestad, en el conuento de la orden de Predicadores de la villa de Madrid, con la Vida del padre Maestro fray Iuan Hurtado de Mendoza, fundador del mismo conuento*, Madrid 1604. Pag. 55v

Iglesia de San Nicolás

Iglesia San Pedro el Viejo

Iglesia San Juan

Iglesia Santiago

[Fig. 73] Algunas de las primitivas iglesias de la villa hacia 1625 recogidas en *La Forma de la Villa, Soporte gráfico para la información histórica de la ciudad*, 2004. A pesar de que son plantas ya del primer tercio del siglo XVII en el que habrían sufrido modificaciones mantienen a grandes rasgos la estructura original. E 1:100

nes de tierras por parte de Gutierre de Vargas y por el secretario Francisco de los Cobos que igualmente no se llevaron a producir¹²³.

Varios caminos rodeaban la ermita, de los cuales, algunos se fueron modificando pero perduraron, como el de Vicálvaro y el de Vallecas, pero otros debieron de desaparecer en su primer tramo convirtiéndose en ramales de los primeros. A esto contribuyó en época cercana el cercado del olivar del convento así como el de los terrenos del Buen Retiro. El mencionado camino de Calatrava, por lógica debería de discurrir hacia el sur por ruta diferente a la de Toledo. En las operaciones de repoblación de la Mancha tras la reconquista en los siglos XIV y XV emprendidas por las órdenes militares de San Juan, Calatrava y Santiago se habían conformado nuevos núcleos de población en la zona¹²⁴. Sin embargo la ausencia de noticias hasta la fecha de tal ruta desde Madrid lo hace poco verosímil. El mencionado camino debía de ser el escaso recorrido que separaba Atocha de la Heredad de Calatrava¹²⁵, de la respectiva orden, que se ubicaba al sur entre el camino de Vallecas y el arroyo de Valnegrar.¹²⁶

Volviendo a la ermita, se ha realizado una hipótesis de reconstitución en la que hay que advertir primeramente que la carga proyectual es considerable teniendo en cuenta la escasez de fuentes con las que contamos. La primera descripción con la que contamos, además de la copia ya mencionada de la escritura de fundación, es la que incluye Francisco Pereda en su tratado y que procederemos a desgranar a continuación a la vez que transcribimos para analizar las diferentes informaciones aportadas :

*Al pie destas lomas al Medio día estaua edificada vna grã Iglesia de tres naues, repartidas con arcos, y grandes pilares, que los sustentauan, toda obra de ladrillo y mamposteria: las paredes de tapieria de tierra, y omiguillo bien fraguado.*¹²⁷

123. PEREDA, Fr. Francisco , *Historia de la...* Op.cit. Pag. 60v

124. MONTEMAYOR, Julián. "La red urbana en Castilla la Nueva en los siglos XVI y XVII", en *Cuadernos de Investigación Histórica BROCAR*, nº 13, Ed. Universidad de la Rioja 1987.

125. SOLANO RUIZ, Emma. *La Orden de Calatrava en el siglo XV: los señoríos castellanos de la Orden al fin de la Edad Media*, Universidad de Sevilla 1978. Pag. 258

126. Aunque existe cierta confusión el Arroyo de Valnegrar era el que a su paso por la población recibía los nombres del Prado o de Atocha y que iba a desembocar al arroyo Abroñigal.

127. PEREDA, Fr. Francisco , *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pags. 36-38

La descripción nos remite al modelo más o menos repetido de la iglesias mozárabes del entorno [Fig. 73]. Habiéndose transformado casi todas, cuando no desaparecido, existen aun hoy en día algunos ejemplos que nos permiten acercarnos a esta tipología. A pocos kilómetros de Madrid, en Boadilla del Monte [Fig. 74], encontramos la iglesia parroquial de San Cristobal del siglo XIII, de muy humilde factura y reducido tamaño, pero que sin embargo en su estructura interior nos remite directamente a la descripción de Cepeda: tres naves separadas por arcos y pilares de ladrillo y capilla mayor abovedada. Otro de estos escasos ejemplos conservados en este caso de menor rango de carácter rural, es la ermita de Santa María la Antigua en Carabanchel¹²⁸. Es posiblemente la que ha llegado a nuestros días menos alterada, construida también en el siglo XIII en ladrillo y mampostería, cuenta con un ábside abovedado que conforma la capilla mayor. El cuerpo de la iglesia podría considerarse de tres naves sostenidas sobre pilares aunque lo cierto es que el espacio es prácticamente unitario y se cierra con cubierta de madera a dos aguas [Figs. 75 y 76]. De entre las mostradas en la figura 73 actualmente solo se conservan San Nicolás y San Pedro el Viejo. La segunda esta completamente desfigurada respecto de sus orígenes, sin embargo resulta especialmente interesante su proceso evolutivo a lo largo de los siglos, que conocemos gracias a los restos originales presentes en muros y bajo cubierta¹²⁹. [Fig. 77]

Salvo el ábside del que nos da datos más adelante, parece que la fábrica era sólida en el momento de la fundación, lo que hace pensar en un aprovechamiento de la misma¹³⁰ más que la reedificación de una nueva. Siendo una construcción tan temprana y modesta en sus materiales, y aun no mencionándolo, se deduce que su techumbre era de madera, como solía ser habitual, puesto que las paredes de tapial no podrían resistir el empuje de una bóveda de cañón. Sin embargo sí que

[Fig. 74] Fotografía del interior de la iglesia parroquial de San Cristobal en Boadilla del Monte .

[Fig. 75] Fotografía del interior de la ermita de Santa María la Antigua. José Santos Torres.

[Fig. 76] Planta de la ermita de Santa María la Antigua levantada por José Santos Torres autor de la rehabilitación llevada a cabo en 2017. E 1:100

[Fig. 77] Planta de la primitiva iglesia de San Pedro según el estudio de Concepción Abad (1991) superpuesta a la planta actual recogida en el estudio de Carmen Pérez de los Ríos. Se aprecia cómo la estructura general y modulaciones se mantiene casi intacta a pesar de la gran transformación que supuso el cambio de la techumbre de madera por bóvedas de cañón y de arista. E 1:100

128. Sobre el tema ver NAVASCUÉS PALACIO, Pedro José. “La Ermita de Santa María la antigua de Carabanchel”, en *Revista Al-Andalus* Vol. 26, nº 1, Ed. Instituto Miguel Asín 1961.

129. El estudio, relativamente reciente sobre los orígenes mozárabes de San Pedro y sus posteriores modificaciones, ha sido de sumo interés para elaborar el la hipótesis sobre la ermita de Atocha. PÉREZ DE LOS RÍOS, Carmen. “La iglesia de San Pedro el Viejo en Madrid. Etapas constructivas, intervenciones y estado actual”, en *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago 26-29 octubre 2011. Eds. S. Huerta, I. Gil Crespo, S. García, M. Taín. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011

130. CEPEDA, Fr. Gabriel de describe el edificio diciendo que “*aunque no era de labor muy curiosa era sólido, fuerte y bien fraguado*” aunque no podemos dar mucho crédito a sus palabras pues toda la descripción que hace de la ermita parece más bien la reinterpretación de la original de Francisco Pereda. Op.Cit. Pag. 233

[Fig. 78] Ejemplos de pinturas murales conservadas en iglesias mudéjares del entorno de Madrid de los siglos XII-XIII. Cómo en Atocha el tema principal del ábside que podemos observar es el Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos que representa a los cuatro evangelistas.

[Fig. 78.1] Sup. Iglesia de San Martín Obispo de Valdilecha.

[Fig. 78.2] Cen. Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Segovia.

[Fig. 78.3] Inf. Iglesia de Santa María la Mayor de Arévalo.

hay dos puntos en los que especifica el tipo de cubrición:

*Era la Capilla mayor de bobeda llana de ladrillo, y en la bobeda de la capilla mayor tenia vna imagen de Dios Padre, y los santos quatro Euangelistas a los lados: pintura muy antigua, que todo ello parecía de mas de mil años, según lo mostraua su labor, y modo de fabrica. Tenia vna muy grande abertura por medio, desde la cruz suma de la claua, hasta el cimientto que entraua en la tierra, y estaua apuntada cõ vn arbotãnte arqueado de ladrillo, q recebia la bobeda por medio. Era la obra tan antigua, que estaua la cal. y el ladrillo hecho poluo, y era todo tan viejo. que los padres ancianso de aquel monasterio dezian, que ningún milagro hazia tan grande la Virgen como conseruar aquella capilla, que no se cayesse cada hora.*¹³¹

La diferenciación de la capilla mayor casi como un elemento anexo cubierto con bóveda a diferencia del resto y pintado al fresco es otro de los elementos que nos remite a los templos mozárabes tardomedievales de los que aun hoy encontramos ejemplos, más o menos alterados, en el entorno de Madrid [Figs. 78] que conservan incluso pinturas murales como las descritas en Atocha:¹³²

*En esta capilla mayor estaua (quando la religion tomo la casa) la Santa imagen de nuestra señora, que llamaua el pueblo de la Antigua. Al lado derecho desta capilla, al principio della estaua labrada vna capilla pequeña de bobeda casi quadrada, de quinze pies de largo y doze de ancho, arrimada a la mayor, en que estaua la imagen llamada de Atocha, la qual dizen auer labrado el deuoto cauallero don García Ramírez (...)*¹³³

Finalmente llega el texto a la descripción de la capilla de la Virgen de Atocha, que a diferencia de lo que se podría pen-

131. PEREDA, Fr. Francisco , *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pags. 36-38

132. El tratado de Cepeda (Op.Cit. Pag. 234), escrito 66 años después del de Pereda, recoge esta descripción del templo pero la altera ligeramente e interpreta que las pinturas son lienzos de un retablo. Sin embargo el texto original habla de que *en la bóveda de la capilla tenia una imagen (...)*, lo que nos indica más bien unas pinturas al fresco sobre el cuarto de esfera que conformaría el cierre del ábside al modo de tantas otras iglesias del mismo tiempo. No en vano, Francisco Pereda aunque quizás no llegase a conocer la ermita original si que pudo mantener contacto con la generación de frailes anterior que tomó posesión de la misma teniendo en cuenta que cuando se publicó el tratado en 1604 era predicador general de la orden. Jiménez Benítez en su obra "Atocha, Ensayos Históricos" de 1891 arrastraría el error dando por válida la descripción de Cepeda.

133. PEREDA, Fr. Francisco , *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pags. 36-38

sar no ocupa el lugar principal del templo sino una discreta posición secundaria. Bien sea por haber existido como ermita exenta antes de la iglesia, como señalan las leyendas que la vinculan a Gracián Ramírez, o bien como remate de la nave lateral del templo, lo cierto es que no era la advocación principal del templo aunque si quizás la más popular. De la pequeña capilla de unos 4,20 x 3,30 metros poco más sabemos salvo que se cubría con bóveda. La proporción de planta rectangular podría remitirnos a una pequeña estructura nervada como la levantada por la familia de los Lujanes en la primera ampliación de la iglesia de San Pedro el Viejo en el siglo XV ¹³⁴, aunque no contamos con fuentes que avalen esta data. Las que nos llegan por los cronistas aseguran que la fábrica era la levantada en tiempos de los musulmanes y por consiguiente anterior al cuerpo de la iglesia principal del siglo XIII.

*En vn pilar del claustro desta Iglesia vieja ya dicha, estaua tãnbien otra imagen de nuestra señora de mucha deuotion, que llaman Nuestra Señora de las Preñadas. En vna capilla al otro lado fuera de la capilla mayor en la naue yzquierda, estaua vn altar de vn crucifixo deuoto muy bien labrado. Fuera de la Iglesia, pegada con al puerta, en el compás grande, q esta antes, auia labrado vn gran quarto decasa, que seruia de aposento del capellan, y ermitaño, y para recibir y hospedar los huespedes que venian a visitar la Santa imagen, y a velar en su capilla (...) Esta disposicion tenia este santuario antes que se le diesse a la orden de Santodomingo.*¹³⁵

La referencia al claustro no podemos asegurar si se trata de uno de los pilares de la iglesia o si por el contrario se refiere a algún tipo de logia cubierta adosada a la ermita. Lo que parece claro es que las dos únicas construcciones existentes y contiguas la una a la otra eran la iglesia y la hospedería. El mencionado *compás grande* a los pies de la iglesia donde estaba la puerta principal nos permite elucubrar la existencia de uno secundario y posiblemente orientado a sur, como se hacía habitualmente en el que podría haberse situado esa hipotética galería porticada. Francisco Pereda habla de esta imagen en 1604 y refiere que estaba en un pilar de un arco viejo de la iglesia vieja.¹³⁶

La premisa de partida para elaborar la hipótesis de la primera iglesia ha sido la de entender el proceso de transfor-

134. PÉREZ DE LOS RÍOS, Carmen. "La iglesia de San Pedro... Op.Cit. Pag. 1071.

135. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pags. 36-38

136. Ibidem Pag. 47v

[Fig. 79] Sup. Levantamiento del cuartel de inválidos y Basílica de Atocha dentro de los trabajos de campo preparatorios para el plano de Ibañez de Ibero. 1869 IGN sig. 820122.

Izq. Detalle del ángulo suroeste de la iglesia en que se encontraría el primitivo hostpital.

mación como una intervención y reutilización de las preexistencias como era habitual en la época. No parece a la luz de los textos conservados que se hiciese tabula rasa y se levantase un templo ex-novo¹³⁷. El propio Cepeda, para introducir el tema de las reformas llevadas a cabo por Felipe IV, atestigua que la *fábrica no era nueva sino que mejoraba la que hicieron los mayores*¹³⁸. La escasez de recursos tan frecuente en la historia de la arquitectura del Madrid de los Austrias impuso una suerte de mejoras y ampliaciones, las que por otro lado tendrían más sentido de cara a mantener al menos parcialmente la tradición del santuario y su afluencia de fieles que por lo que sabemos no cesó.

Tras la toma de posesión de los Dominicos en 1523, se suprimió el hospital de peregrinos y los cuartos que ocupaba pasaron a hospedar a los primeros catorce frailes¹³⁹. Entre ellos se encontraba Fray Juan de Robles que fue primeramente vicario de la comunidad, puesto que no podría ser nombrado Prior hasta celebrarse el Capítulo de Burgos de febrero de 1525 en que se reconoció el convento como tal¹⁴⁰. En la reconstitución nos hemos limitado a esbozar un volumen de dos crujías situado en el compás grande y conectado con la iglesia ocupando los espacios que posteriormente fueron portería y enfermería del convento. En los planos del siglo XIX previos a la demolición esta zona presenta bastantes irregularidades en cuanto a los anchos de crujía y quiebros en los muros que hacen pensar en posibles reconstrucciones sucesivas de elementos preexistentes [Fig. 79]. Continuando con la hipótesis de la primitiva ermita y a sabiendas de que *lo primero q se hizo, fue el choro, que luego en tomando la casa se labró, (...) . Dividieron la Capilla mayor por la mitad del alto que tenía y hizierõ Choro en lo alto, y Sacristia en lo baxo, collocando en el sanctissimo Sacramento en vn Altar que se hizo debaxo del arco, con vn corredor al pueblo, al passo*

137. En esta línea ha sido de gran ayuda el estudio de Carmen Pérez de los Ríos de un caso a priori paralelo aunque en su caso contando con vestigios físicos.

138. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 413

139. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha, ensayos...* Op.Cit. Pag 207

140. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 252

*del Choro, que por vn espejo de vidrio (que tenia encima del arca del sagrario) adorauan, y veia a los Religiosos el diuino Sacramento, quando alça en la Missa*¹⁴¹.

Nos hemos aventurado aquí a proponer como una posible opción que esa fabrica que se hizo para el coro fuera añadida a los pies de la iglesia primitiva tal y como llegó hasta finales del siglo XIX. Existen varios motivos que nos inclinan a pensar así:

- En primer lugar la ampliación de la planta en sentido longitudinal sin variar el ancho explicaría la extraña proporción de la nave del templo resultante a principios del siglo XVII alargada en exceso.

- Los planos que levantó Isidro Velázquez del estado de la iglesia tras la invasión francesa muestran ya una discontinuidad constructiva entre los dos tramos que ocupa el coro y el resto de la iglesia con variación en el grosor de los muros. [Fig. 80]

- La última pista la aportan las fotografías del derribo de la basílica de 1902 que dejan entrever esta posible adición de dos tramos a un cuerpo preexistente. [Fig. 81]

Cabría la duda de pensar si, cuando Pereda habla de dividir en dos la Capilla mayor, se refiere en concreto al ábside abovedado pero esto parece poco probable puesto que se hace clara referencia al estado ruinoso de esta parte de la iglesia con una grieta recorriendo el paramento desde la clave de la bóveda hasta los cimientos. Esta misma certeza del mal estado de la cabecera de la iglesia resultó años después en la reedificación de la misma, pero en este caso no ya como ábside sino adquiriendo el carácter de un crucero y cabecera. Esta obra sería costeadada por Beatriz Velasco dando inicio en 1587 y sabemos que se limitó al tramo de la cabecera pues Cepeda la menciona como terminada cuando en 1611¹⁴² se hace una

[Fig. 80] Sup. Plano de toma de datos efectuado por Isidro González Velázquez. AGP / Planos nº323.

Izq. Detalle del encuentro entre el cuerpo de la iglesia y el tramo del coro.

141. PEREDA, Fr. Francisco , *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 59

142. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 357

[Fig. 81] Sup. Fotografía del costado sur de la basílica tras el derribo del antiguo convento. AGP / Fondo fotográfico n° 10168607 Izq. Detalle del tramo del coro.

división con muro de tapia para derribar el resto de la iglesia vieja y levantar su cubierta igualándola en altura a la nave del tramo nuevo.

Aceptada como hipótesis la ampliación del coro hacia poniente, es lícito pensar que se hiciese manteniendo el módulo de los tramos existentes en la iglesia. La reedificación de la cubrición en bóveda de cañón implicaría unos empujes mayores que se traducirían en la necesidad de incluir contrafuertes que convertirían las naves laterales en una sucesión de capillas independientes entre si. Pueda ser anecdótico o apoyar esta teoría, añadiremos que según las mediciones realizadas por Isidro Velázquez en 1818 de cara a la reconstrucción del templo, siendo idénticas los muros contrafuertes de ocho pies de grosor, el ancho de los dos arcos del tramo del coro es en ambos casos de veinte pies y medio, el de los dos siguientes de veintiuno y un cuarto y el que antecede, más cercano de los cinco a la capilla mayor, de veintidós pies y medio¹⁴³. Una ligera variación en el que podría haber sido el transepto de la ermita.

Por último se ha incorporado la torre a los pies de la iglesia adosada al muro norte. Se trata de un elemento común que se repite en este tipo de edificaciones siendo curiosamente el que mejor se suele conservar en las que han llegado a

143. Aunque hablaremos de ello detenidamente en su lugar correspondiente reseñamos aquí el mencionado plano que ha servido de base para la reconstitución gráfica del templo. AGP Planos 321

nuestros días. La posición obedece a la noticia que tenemos de tiempos de la ampliación de la capilla de la Virgen por Juan Gómez de Mora en que para prolongar la nave de la capilla de la Virgen hasta los pies en paralelo a la iglesia, se tuvo que derribar la antigua torre construyéndose la nueva en el lado sur cerca del crucero para trasladar a ella el reloj.¹⁴⁴

El resultado del análisis anteriormente descrito se ha plasmado en la hipótesis de reconstitución aquí presentada [Fig. 82], que aunque como tal, no podemos otorgarle una certeza absoluta, sí está ampliamente argumentada y basada en fuentes originales como para gozar de una cierta fiabilidad. Queda por tanto establecida una primera hipótesis, abierta a futuros estudios y avances que se puedan producir a la luz de nuevos hallazgos documentales.

[Fig. 82] Propuesta de reconstitución de la ermita hacia 1523 cuando tomaron posesión los padres dominicos. En tono naranja la planta de la capilla mayor a principios del siglo XVII.

Dibujo del autor.

144. MARTÍN TOVAR, Virginia. “Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha”, en *Revista de la Universidad Complutense de Madrid* XXII 1974, Pag. 217.

[Fig. 83.1] Elaboración sobre el plano de Texeira resaltando el convento de la Concepción Jerónima.

[Fig. 83.2] Elaboración sobre el plano de Texeira resaltando el convento de la Concepción Franciscana.

[Fig. 83.3] Elaboración sobre el plano de Texeira resaltando el convento de Nuestra Señora de Atocha (Excluyendo el Olivar y huerta).

2.5. Configuración arquitectónica

• Los conventos madrileños en el siglo XVI

Si algo caracterizó la imagen urbana Madrid a partir del siglo XVI fue la proliferación de una tipología edificatoria singular que llegaría a competir con el caserío: los conventos. El asentamiento de las órdenes religiosas, sobretodo en la segunda mitad del siglo, ocupando grandes manzanas extramuros o bien edificaciones más ajustadas dentro de la densa trama de la ciudad medieval, supuso junto con el incremento de población una rápida expansión de la ciudad. Durante la primera mitad del siglo XVI junto con Atocha solo se fundaron otros tres conventos pero de muy distinta índole. Se trataba de conventos de religiosas que nacían en el centro del núcleo urbano ligadas a las viviendas de sus patronos: la Concepción Jerónima en 1508, Santa Catalina de Siena en 1510 y la Concepción Franciscana en 1512¹⁴⁵. Curiosamente los de jerónimas y franciscanas nacían bajo el patronazgo de Francisco Ramírez y Beatriz Galindo, que poco antes habían fundado un hospital de peregrinos junto a la ermita de Atocha así como una capellanía. Lo complicado de estudiar estos edificios en época tan temprana viene dado por la ausencia de material gráfico, por lo que nos hemos permitido establecer la comparación entre estos tres monasterios tomando como base el plano de Texeira que aun siendo el más cercano en el tiempo [Fig. 83]. Obvia decir que entre el momento de su construcción y la publicación del plano debió de haber innumerables reformas y ampliaciones, más aún teniendo en cuenta lo activo de estos años del ámbito conventual en Madrid, pero habitualmente toda la vida giraba en torno al claustro que sí que se mantenía invariable con el paso de los años. Esta es justamente la pieza clave que nos da idea de la envergadura de la empresa dominica. Aun tratándose de tipologías diferentes como ya hemos explicado, el convento de Atocha se concibió desde su origen como uno de los mayores de la corte señal de la importancia que suponía para la orden establecerse en Madrid, que comenzaba ya a adquirir relevancia como centro de la vida política y social. En palabras de Quintana en 1637 era uno de los “suntuosos edificios de

145. *Madrid, atlas histórico de la ciudad*. Op.cit. Pag. 312 y MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, *Madrid en la Edad Media, análisis de una comunidad urbana y su entorno rural en sus relaciones con el hecho religioso*, Tesis Doctoral leída en La Universidad Complutense de Madrid, 1993. Pag. 651

Madrid”¹⁴⁶.

Dos son los hechos que siendo prácticamente coincidentes en el tiempo marcaron la proliferación de conventos en la segunda mitad de siglo: el establecimiento permanente de la corte en Madrid en 1561 y las resoluciones del Concilio de Trento que terminó en 1563. Algún autor ha querido ver incluso entre las razones para el asentamiento en Madrid la devoción de Felipe II hacia el santuario de Atocha¹⁴⁷. Entre otras cuestiones, la Contrarreforma católica, se tradujo en una expansión de las formas de organización eclesiástica como medio para reconducir su control sobre la ortodoxia religiosa y social que se había relajado. Esto explica el hecho de que las 26 fundaciones que se hicieron en la ciudad durante este siglo, 21 fueron posteriores al año 1545¹⁴⁸. [Fig. 84 y 85]

En este sentido la fundación de Atocha estaba ligada a la etapa anterior heredera de la tradición medieval y a pesar de ser una orden mendicante, siendo un convento de observancia, había ocupado un amplio terreno alejado de la población al estilo de las órdenes monásticas. Sin embargo, con el paso de los años, el mayor aperturismo emanado de Trento se vería reflejado en el afán de conexión de este punto aislado en el territorio con la ciudad. Francisco Pereda sitúa este cambio de la regla de *entereza rigurosa de perfección* en los años 70¹⁴⁹, lo cual concuerda perfectamente con la iniciativa que conocemos de hacer una calzada a principios de la década de 1580 que facilitase el acceso a pie o caballo desde Madrid¹⁵⁰.

Una de las resoluciones del Concilio de Trento fue regular el ministerio de la predicación de las Sagradas Escrituras. Ya desde principios de siglo la desviación de los principios dogmáticos y la relajación de las exigencias morales había quedado patente en el alzamiento de voces, entre otros de algunos dominicos, a favor de la implantación de la regla de la observancia. Trento quiso revertir una cierta paganización

146. QUINTANA, Jerónimo de la, *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Atocha*. Imprenta del Reino, Madrid, 1637. Pag. 40v.

147. LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, Jerónimo. *Toledo en el siglo XVI*, discurso leído en la Real Academia de la Historia. Imprenta de los hijos de D. Manuel Ginés Hernández, Madrid 1901. Pag. 181

148. AA.VV. *Madrid, atlas histórico de la ciudad*. Op.cit. Pag. 313.

149. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa... Op.Cit*. Pag. 63.

150. Ver el apartado sobre las mejoras urbanas en tiempos de Felipe II.

[Fig 84] Distribución de conventos y monasterios en Madrid hacia 1545. En naranja los existentes en el siglo XV. En azul los cuatro fundados en la primera mitad del siglo XVI.

[Fig. 85] Distribución de conventos y monasterios fundados en Madrid entre 1545 y 1600. En magenta los masculinos y en verde los femeninos.

de la sociedad¹⁵¹ y para ello dio gran importancia al adoctrinamiento, dándole una mayor importancia pero restringiéndolo al ámbito eclesiástico y siempre bajo la supervisión directa del Obispo que en última instancia debía de velar por la rectitud de la palabra. Además de ello se exhortaba a los fieles a acudir a escuchar la palabra de Dios a las parroquias siempre que pudieran hacerlo¹⁵².

Siendo Atocha un convento de la Orden de Predicadores parece por tanto que las resoluciones del Concilio vinieron a respaldar la misión fundacional respaldando una progresiva implicación en la vida pública. Si a todo ello sumamos que la nueva corte carecía de catedral, y dada la devoción de Felipe II hacia la Virgen de Atocha, el santuario se convirtió en el punto de referencia religioso para la celebración de actos vinculados a la monarquía. A ello ayudarían también, los estrechos lazos que unían a Felipe II con los dominicos a través de la figura de sus confesores¹⁵³. Esta relación de cercanía se pondría de manifiesto en el favoritismo del monarca hacia el monasterio dominico de Atocha. Uno de sus priores, electo en 1570 fue Fr. Hernando del Castillo, predicador y confesor de Felipe II del que el monarca llegaría a decir: “Consultaréis al prior de Atocha que es hombre de gran consejo”¹⁵⁴.

El “acercamiento” del convento a Madrid se vio favorecido a su vez por los patronazgos privados, que impulsaron una serie de mejoras que permitieron equiparar el templo con los de nueva creación que surgieron por toda la ciudad. La vieja estructura mudéjar heredada debía de resultar pequeña y carente de representatividad y las medidas se encaminaron a reconstruir la iglesia y la capilla de la Virgen.

151. MORGÁ IRUZURBIETA, Celso. “La Norma del Concilio de Trento sobre la Predicación y su aplicación en la Diócesis de Calahorra: Sínodo de 1698”, en *Cuadernos doctorales: derecho canónico, derecho eclesiástico del Estado* n° 8. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990.

152. Sobre el tema ver: LÓPEZ AYALA, Ignacio (traductor de la edición latina de 1654), *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Imprenta de Benito Espona, Barcelona, 1845.

153. 153. ALONSO GETINO, Luis G. “Dominicos españoles...” Op.cit. Pags. 54-61.

154. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 261.

• De ermita a convento gracias a los patronazgos privados

Las crónicas del siglo XVII incluyen descripciones de la vida conventual, que siendo más cercana a los autores parece razonable aceptar que tenga menos carga imaginativa. Igualmente incluyen datos concretos sobre la ermita en el momento en el que se funda el convento dominicano que son de vital importancia, como hemos visto, de cara a aproximarse a una posible imagen del edificio en época tan temprana. La conformación arquitectónica del convento se dilató en el tiempo a lo largo de algo más de un siglo y podemos enmarcarla en los reinados de Carlos I, Felipe II, Felipe III y Felipe IV. La intervención de este último fue la remodelación de la capilla de la Virgen, y por tanto podría pensarse que no entraría dentro del periodo de edificación del conjunto; sin embargo este proyecto tan cercano en el tiempo al de Gómez de Mora surgió ante la necesidad de dotar a la capilla de un nuevo retablo. Por tanto podemos señalar como inicio de obras el año en que se tomó posesión de la ermita, 1523, y el final de la construcción del santuario en 1665, año en el que moriría Felipe IV a los pocos meses de ver acabada su obra.

La implicación que tuvo la corona en el asentamiento de la rama masculina de la orden de Santo Domingo en Madrid no iría sino en aumento tras la fundación. Carlos I había impulsado la construcción del convento a los pocos años de acceder a trono aunque esto no había llevado aparejado, al menos inicialmente, el aportar cantidad alguna para levantarlo. Habría que esperar al primer acto de acción de gracias de la corona hacia la Virgen de Atocha para que llegase el primer aporte económico. Tuvo lugar el 15 de marzo de 1525, en que hallándose el emperador en Madrid cuando las tropas españolas resultaron vencedoras en la batalla de Pavía, se organizó una comitiva para visitar el santuario con todo el aparato de la corte¹⁵⁵. Es probable que la idea del acto público surgiera del confesor real, Fray Juan Hurtado de Mendoza, que tan solo un mes después fallecía en el convento de Atocha donde sería enterrado¹⁵⁶, no en vano la casa de religiosos de Atocha acababa de ser admitida oficialmente como convento en el capítulo provincial de Burgos del 12 de febrero¹⁵⁷. La procesión de la corte, por tanto, inauguraba de manera simbólica el convento e iniciaba de manera oficial la estrecha relación de la casa real con la Virgen que acabaría por ser considerada pro-

155. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 302.

156. Ibid. Pag. 285.

157. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 252.

[Fig. 86] Sup izq. Reconstitución de la ermita y su cuarto de casa sobre el hospital de peregrinos y casa del capellán, que sirvió de alojamiento temporal a los frailes. Ca. 1524. Dibujo del autor.

[Fig. 87] Sup dcha. Reconstitución hacia 1526 tras labrarse el coro. Dibujo del autor.

tectora de la monarquía. Pero la temprana visita real tuvo una consecuencia mucho más importante para la construcción del edificio: las *copiosas limosnas* que conllevó, en tiempo tan cercano a la instalación de la comunidad de religiosos, debieron de ser las que ayudaron a llevar a cabo la primera obra de cierta envergadura, que fue la de levantar el coro de la capilla con una sacristía temporal bajo el mismo. [Fig. 86]

Tras esta primera limosna real, fue el mecenazgo privado¹⁵⁸ el que permitió ir levantando el conjunto, pues las aportaciones reales en el primer medio siglo serían puntuales, unidas como hemos visto a alguna acción de gracias a la Virgen o bien permitir el remate de obras y reparaciones. La primera ampliación del conjunto por manos del patronazgo privado se debió a Rodrigo Manrique de Ayala, III Conde de Paredes, y su mujer Ana de Castilla¹⁵⁹ que donaron 1700 ducados para sufragarla. La vinculación a la obra de Atocha pudo venir por la participación de Manrique junto a Juan Hurtado de Mendoza en la Guerra de las Comunidades, además obviamente de su cercanía a Carlos I al que servía en sus campañas tras haberlo hecho también con sus padres interviniendo en

158. RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica. "Patrocinio y religiosidad: patronatos privados en el convento de Nuestra Señora de Atocha de Madrid (1523-1679)", en *Revista de Arte, Geografía e Historia* nº4, Madrid, 2001. Pags. 175-196.

159. Perteneciente a una de los más importantes linajes castellanos era nieta del infante Don Juan y biznieta del rey Pedro I de Castilla. VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio. *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas por nuestros mejores autores antiguos y modernos*. T XXIX. Impreso por Antonio Espinosa, Madrid, 1790.

la Reconquista años atrás¹⁶⁰. La obra consistió en levantar un *gran cuarto de casa* que albergase *celdas, sacristía, capítulo, re- fectorio y las oficinas necesarias para la vida monástica* de los catorce religiosos que la poblaron inicialmente; con la limosna se pudo también hacer el primer cercado de la casa¹⁶¹. Estas dependencias se levantaron sobre la que luego fue la portería¹⁶² del convento y en el mismo lugar en que se encontraba el antiguo hospital de peregrinos por lo posiblemente fueran una ampliación en planta y en altura del mismo. A pesar de que en el texto se agrupan todas las dependencias en un solo cuerpo que sabemos estaba a los pies de la iglesia, no parece que una sacristía que se levantaba ex-novo pudiese pensarse en tal posición, por lo que es probable que se acometiesen las obras necesarias para la vida conventual sobre la casa existente a la vez que se construía la sacristía y espacios más relacionados con al liturgia del templo junto a su cabecera. Las huellas de esta posible construcción las hallamos en primer término en el posterior plano de Texeira y ya en el siglo XIX en vestigios de muros y resaltos en la fábrica que como cicatrices delatan actuaciones previas [Figs. 87 a 89]. Aunque no están fechadas estas obras, la descripción de las mismas hace pensar que se llevasen a cabo una vez que la Orden asentó en sus libros Atocha como convento en 1525; y posterior también al levantamiento del coro cuya parte baja se empleó como sacristía temporal en sus inicios¹⁶³. La pequeña comunidad de frailes se empleó también en sus primeros años en la obra trabajando como tanto como los jornaleros según Cepeda.

El grueso de la obra del convento se debió en su mayor parte al mecenazgo de Gutierre de Vargas y Carvajal, personaje de noble linaje madrileño que llegaría a acumular una gran fortuna, la cual le permitió levantar numerosos edificios religiosos y civiles. Un año después de ceder la ermita de Atocha a los frailes dominicos como abad de Santa Leocadia de Toledo, en 1524 heredaba de su tío Bernardino el título de Obispo de Plasencia con tan solo 18 años de edad¹⁶⁴. Fue el gran benefactor del convento que se encargó de aportar los

[Fig. 88] Plano de toma de datos efectuado por Isidro González Velázquez. AGP / Planos nº323. Detalle del la irregular organización y encuentro de escalera, sacristía y cabecera.

[Fig. 89] Convento de Atocha en el plano de Texeira de 1656. En el detalle se aprecia el cuerpo de una planta adosado tras la cabecera de la iglesia coincidiendo con el lugar de la escalera claustral.

160. Luis de Salazar y Castro, *Historia Genealógica de la Casa de Lara*. Imprenta Real, Madrid, 1647. T II Pags 437-439.

161. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 48 y CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 302.

162. Cepeda refiere que estas nuevas dependencias estaban “junto” a la portería y en el Libro Becerro Viejo (AGP, Registros N° 6017 F.4) dice que estaban “sobre” ella.

163. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 59.

164. GUERRA CHAVARINO, Emilio, *La Capilla de Nuestra Señora y San Juan de Letrán, Capilla del Obispo*. Ediciones La Librería, Madrid, 2011.

medios necesarios para su construcción. *Puso por sus manos la primera piedra* en el refectorio durante el segundo priorato de Juan de Robles (22 de diciembre de 1530 - 4 de mayo de 1533) que *dio la forma de la planta*¹⁶⁵. No es de extrañar que fuese un fraile el que diese la traza inicial del mismo siguiendo la tradición de los conventos medievales, en los cuales existía dentro de la comunidad un religioso que era nombrado *praefectus operatum* o capataz de obras. Habitualmente era designado por el prior por su competencia en la materia para dirigir las obras tanto de ampliación como de nueva planta que se llevasen a cabo en la casa¹⁶⁶. Es posible que en este caso la importancia que conllevaba la implantación en Madrid de la orden hiciese recaer esta responsabilidad en el propio prior, figura de máxima confianza de Juan Hurtado de Mendoza. El diseño de Juan de Robles fue ensalzado en el Capítulo Provincial de la Orden celebrado en Toro el 4 de mayo de 1533 en que se ordenó que ningún convento se levantase sin la supervisión del fraile. De ello se infiere también que por esta fecha la obra debía de estar bastante avanzada, y a juzgar por las actas del capítulo celebrado en Salamanca el 26 de septiembre de 1535 sin duda proseguía a buen ritmo. En ellas se mandó que *todos los religiosos dijese una misa y encomendasen a Dios al señor Obispo de Plasencia, por la sumtuosa fábrica que levantaba en el convento de Atocha*¹⁶⁷.

Como ocurre habitualmente nada se ha conservado de esta documentación, en este caso, posiblemente por el expolio y quema de la *inmensa biblioteca* del convento durante la invasión napoleónica¹⁶⁸. Por otro lado no debemos obviar que en época tan temprana la figura del arquitecto no existía como tal, sino que era el alarife o maestro de obra quien se encargaba de la definición del proyecto en paralelo a su construcción¹⁶⁹. Se trataba de una figura gremial cuyo aprendizaje venía ligado a su experiencia y a un conocimiento práctico de su campo en cuestión. No sería hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando gracias a la traducción de los tratados clásicos italianos de arquitectura junto con la aparición de algunos

165. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 256-257.

166. LIPPINI, Pietro. *La vida cotidiana de un convento medieval. Dependencias, reglas, horario y oficios de los frailes dominicos del siglo XIII*. Traducción de Jesús Martín Sánchez O.P. Ed. San Esteban, Salamanca, 2008. Pags. 30-31

167. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 257.

168. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha, ensayos...* Op.Cit. T I Pag 672.

169. Sobre el tema ver GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo. "Los alarifes en los oficios de la construcción : siglos XV-XVIII" , en *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte. UNED, Madrid 2014.

locales, se comenzaría a formar la figura del tracista¹⁷⁰. su función vendría mucho más relacionada con el diseño e invención de arquitectura previo a su construcción y por tanto no necesariamente unido a la materialización del edificio; se trata de una concepción que se acercaría más a la que hoy tenemos del arquitecto. Tan solo la temprana aparición del primer tratado en español “la Medida de lo Romano” de Diego Sagredo en 1526, podríamos ubicarla dentro del posible ámbito de influencia de la construcción del convento de Atocha, pero entendiéndola más desde un punto de vista estilístico que de génesis del proyecto.

Dentro de la modestia con la que nacía el convento, el Obispo, gran mecenas y promotor de las artes en general y en especial de la arquitectura, comenzó a levantar un edificio de enormes dimensiones para la época ligado estilísticamente al Renacimiento español como nos da cuenta José Segundo de Lema cuando a finales del siglo XIX describe el claustro en la memoria para levantar un nuevo templo:

(...) se conservaba el claustro correspondiente al periodo de decadencia del renacimiento español y que tan alto rayó en tiempo del emperador Carlos V¹⁷¹.

Conocemos el tamaño del claustro, como el resto de la distribución del convento, por los planos del siglo XIX. Pero su valor no debió radicar tan solo en ser posiblemente el mayor de Madrid en su tiempo, sino en su trazado. El hecho de que José Segundo de Lema propusiese reutilizar los arcos y columnas del mismo en su propuesta para levantar la nueva basílica y panteón nos pone sobre la pista del valor artístico que pudo llegar a tener, a pesar de ello no tenemos a día de hoy constancia gráfica alguna de como fue más allá de la planta. Pero este interés de Gutierre de Vargas y Carvajal en tan magna obra no era unicamente una labor de beneficencia a juzgar por una novedosa pista hallada en las crónicas de Plasencia. Es sobradamente conocida la labor llevada a cabo por el Obispo junto a su hermano para culminar la obra iniciada por su padre, Francisco de Vargas, de levantar una capilla para albergar los restos de San Isidro en la Iglesia de San Andrés. Sin embargo, lo que presentamos aquí como dato inédito es que la que hoy como conocemos como “capilla del Obispo”

170. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. “Invención, traza y proyecto. El proceso arquitectónico en las Obras Reales de la Casa de Austria”, en Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Nº 31. Zaragoza, 2016. Pags. 279-306.

171. Carta de Enrique M^a Repullés recogida por JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha ensayos...* Op. cit. T. II Pag. 641. Ver Doc. nº 14..

[Fig. 90] Capilla del Op.spo, Genaro y Juan Pérez Villa-Amil (Dibujo) Louis Julien Jacottet y Philippe Benoist (Litografía). MHM / Estampas, Inv 7435. Ca. 1842-1844,

[Fig. 91] Plaza de la Paja, Juan María Avrial y Flores, 1840. MHM / Pintura, Inv 4005. En el detalle podemos observar la fachada de acceso a la Capilla del Op.spo levantada hacia la plaza de la Paja.

por ser el lugar de enterramiento de su titular así como de sus padres, no lo fue sino por una decisión sobrevenida tras la negativa de los dominicos de convertir la iglesia del convento de Atocha en su capilla funeraria:

*Tuuo determinaciõ [Gutierre de Carvajal] de tomar la Capilla mayor para entierro suyo y de su casa, dotandola magnificamente, gastando allí lo mucho que [luego] gasto en la Capilla que hizo para su entierro (...). No tuuo efecto tan importante obra por el encogimiento, modestia y templança q los Religiosos tenían*¹⁷².

Curiosamente esta noticia no aparece recogida en los tratados sobre Atocha: Pereda, Quintana y Cepeda atribuyen al Obispo las obras de del refectorio, biblioteca, oficinas, dormitorio, etc pero no se deja ni siquiera entrever la gran empresa funeraria. Podría pensarse que fuese una idea posterior pero esto no tendría mucho sentido si tenemos en cuenta las fechas. Es a todas luces más lógico pensar que esta fuese una premisa de partida, de ahí el tamaño monumental del convento frente a una iglesia desvinculada del trazado desde el punto de vista estilístico, heredera de la primitiva ermita, y que vería postergada su renovación casi medio siglo. El rechazo de los frailes debió de estar detrás de la pérdida de interés del prelado por proseguir financiando la construcción. Cepeda aduce que fueron *razones de poca substancia* las que movieron al Obispo, que *levantò la mano de la obra y ellos [los frailes] la continuaron*¹⁷³. No parece, a juzgar por los nuevos datos históricos, que fueran estas razones tan secundarias, sino que fuese lo que le movió a emplear dicho dinero en las obras acometidas en la capilla que albergaba los restos incorruptos del labrador Isidro que acabaría por convertirse en patrono de Madrid. La capilla según la había concebido Francisco de Vargas se dio por terminada en 1535 por mano de sus hijos Diego y Gutierre. Sin embargo, un largo litigio entre sus capellanes y el párroco de la parroquia de San Andrés en que se hallaba acabó precisando de la intervención del Cardenal Tavera en 1544 mediante estableciendo un concierto de concordia. El acuerdo dictaminaba la separación física de ambos templos cegando los arcos que los comunicaban y colocando el arca con los restos mortales en uno de ellos con vistas desde ambos lados. El retorno de la custodia del cuerpo a la capilla derivó en nuevas disputas posteriores a 1547 y que termina-

172. FERNÁNDEZ, Fr. Alonso Fernández, *Historia y Anales de la ciudad y obispado de Plasencia*. Juan González, Madrid, 1627. Pag. 192.

173. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 259.

ron por devolver el cuerpo a la parroquia¹⁷⁴. Tal suceso debió de darse en época cercana a la negativa por parte de los dominicos de Atocha a levantar una nueva iglesia en que la capilla mayor sirviese de lugar de enterramiento del Obispo. La salida más airosa del doble conflicto pasó por reformar la capilla devocional de los Vargas (carente entonces de su destino fundacional) como panteón familiar, contratando con Francisco Giralte el retablo y los sepulcros en 1547¹⁷⁵ y estableciéndose sus constituciones en 1551, siendo modificadas años después en 1558 tan sólo un años antes de la muerte del patrono¹⁷⁶. Aunque la Capilla del Obispo fue continuista en su interior con sus inicios en estilo gótico tardío [Fig. 90] su fachada a la plaza levantada a mediados de siglo introdujo ya un lenguaje más moderno [Fig. 91]. Gutierre de Vargas en sus empresas arquitectónicas se caracterizó generalmente por el empleo del plateresco, primer avance del Renacimiento español [Fig. 92] en el que se englobaría la obra de Atocha. Sin que podamos precisar una fecha exacta, si que parece razonable situar en el entorno de los años 1544-1547 el momento en que el Obispo comenzase a desvincularse de la obra de los dominicos.

A colación de este tema creemos necesario mencionar aquí un indicio del que no hemos podido encontrar pruebas que lo acrediten. Para ello es necesario dar un salto en el tiempo de un siglo, y encontrar en el texto de Cepeda un hecho que este relata y sin embargo no parece verosímil dentro del relato histórico. Según el escrito por el año 1649 se había efectuado el desmonte de la loma que se encontraba al norte de la capilla, apertura de zanjas para cimentación, acopio de materiales e incluso reubicación temporal de la imagen en uno de los arcos colaterales de su capilla. Sin embargo, “lo escaso de los tiempos no dió lugar a la prosecucion, a causa de faltar los medios, aunque sin efecto se cõsultaron estos, no vna, sino muchas vezes: visto, pues, que los arbitrios no resultauan consecuencia, se determinó su Magestad a dar principio a la renouacion en el mesmo sitio y lugar”¹⁷⁷. El autor no menciona la fuente de la que obtuvo este dato como si suele hacer

[Fig. 92.1] Palacio episcopal de Plasencia reformado por Gutierre de Carvajal introduciendo el estilo plateresco en los elementos singulares de la fachada. Fotografía: Jesuscastillo / www.commons.wikimedia.org.

[Fig. 92.2] Detalle del escudo del obispo labrado sobre la portada del palacio episcopal de Plasencia. Fotografía Santiago Abella / www.flickr.com.

[Fig. 92.3] Arquerías renacentistas del patio del palacio episcopal. Fotografía: José Luis Filpo Cabana / www.commons.wikimedia.org.

174. GUERRA CHAVARINO, Emilio, *La capilla de Nuestra Señora y San Juan de Letrán*, Capilla del Obispo. La Librería, Madrid, 2011. Pags. 20-21..

175. VASALLO TORANZO, Luis / PÉREZ MARTÍN, Sergio. “Francisco Giralte y el sepulcro del Obispo Gutierre de Carvajal”, en *Archivo Español de Arte* Vol 86 N° 344, CSIC, Madrid, 2013.. Pags. 275-290.

176. PORTELA SANDOVAL, Francisco José. “Las Constituciones de la madrileña Capilla del Obispo”, en *Revista de Arte, Geografía e Historia* n°8, 2006, Madrid. Pags. 175-205.

177. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 413.

generalmente a lo largo de su narración. ¿Podría ser por tanto una lectura errónea de la fecha de algún manuscrito que le sirviese de documentación? Una caligrafía poco clara podría llevar a confusión, tomando un 6 por un 5, y que esta fecha en realidad se tratase de 1549, coincidiendo por la época en que Gutierre de Carvajal habría desistido de levantar la iglesia del convento como panteón funerario de su familia. Parece más probable esa hipótesis que el que Felipe IV pretendiese derribar y levantar una nueva capilla apenas 15 o 20 años después de que terminase la obra de Juan Gómez de Mora. Queda por tanto aquí abierta esta posibilidad a la espera de futuros hallazgos que puedan inclinar la balanza por una u otra opción.

De lo que sí tenemos certeza es de que de su mano se labró la enorme crujía sur que contenía el dormitorio calificada por Francisco Pereda como uno de los mejores que había en España, *labro así mesmo el Refectorio, hermosissima pieça, muy grande, ayrosa, y muy limpia, y encima del otro tan gran aposento para librería*¹⁷⁸; en todos estos espacios se labraron las armas de Carvajal y Vargas con el capelo. La ausencia de claustro terminado que comunicase estos espacios debió de suplirla la escalera interna del dormitorio. La imagen que proyectaba el convento hacia el sur debía de ser ciertamente impactante en época tan temprana, con una fachada continua de 270 pies de largo (unos 75 metros) y con cinco plantas de alto; dimensiones con las que sólo podía rivalizar en 1535 el real alcázar. La planta baja la ocupaba una gran bóveda que, dado el desnivel del terreno, quedaba enterrada desde el lado del claustro pero con acceso al huerto desde la fachada sur. En ella se integraban las oficinas necesarias para el servicio de la casa y *la cárcel para corrección y punición de los culpados: que esta oficina siempre se planta la primera en las casas de la religión, a imitación de la dispensación divina con las criaturas: que como es república de hombres frágiles, y no de ángeles impecables, es necesaria para la salud*¹⁷⁹. Además de los llamados “lugares regulares” que se agrupaban en torno al claustro y que estaban destinados a la vida religiosa propiamente dicha, el convento precisaba para su manutención de una serie de espacios donde desarrollar toda una serie de oficios más mundanos y que solían incluirse bajo el denominador común de “oficinas”: cocina, bodega, ropería, sastrería, zapatería, sala de sangrías, lavadero y huerta¹⁸⁰. Todas estas dependencias son las que se ubicaban bajo el dormitorio y el refectorio ocupando las crujías oeste y sur. El llamado cuarto

178. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 58v.

179. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 58v.

180. LIPPINI, Pietro, *La vida cotidiana...* Op.cit.

dormitorio en realidad lo conformaban cuatro plantas, las tres primeras con capacidad para 20 celdas cada una y sobre ellas el noviciado; en total Cepeda refiere que tenía capacidad para alojar de continuo una comunidad de hasta 70 religiosos¹⁸¹. [Fig. 93]

En el capítulo provincial celebrado en Valladolid en octubre de 1539, en tiempos del tercer priorato de Juan de Robles, se ordenaba designar el convento de Atocha como casa de estudios, implantando lecciones de Arte y Teología¹⁸², por lo que deducimos que la biblioteca tenía que estar terminada y lista para dotarla de libros si es que no lo estaba ya. Recordemos que ya hemos hecho referencia al apelativo que empleaba Fidel Fita en el siglo XIX cuando hablaba de la “inmensa biblioteca” que tenía el convento, ocupando un lado entero del claustro alto. Poco más sabemos de la arquitectura de estos espacios aunque estudiando otros conventos de la orden o de otras mendicantes contruidos por la misma época la imagen suele ser bastante uniforme en todos ellos: techumbres de madera, muros encalados con frisos de azulejos en las salas de comunidad y embocaduras de puertas y ventanas en cantería con mayor o menor profusión de detalle.

Aunque en un sentido pragmático lo primero que se levantó fueron los espacios cerrados mas necesarios para la vida conventual, el claustro estaba sin duda presente en la concepción del conjunto pues hemos podido comprobar como no siendo cuadrado los intercolumnios del ancho y del largo son

[Fig. 93] Sup. Izq. Organización de los primeros cuartos levantados por el Op.spo de Plasencia así como la traza y el primer paño del claustro. Ca. 1535

Crujía este-oeste: bóveda con oficinas, 3 pisos de dormitorio, un piso denoviciado.

Crujía norte-sur: bóveda con oficinas, refectorio en planta baja y biblioteca sobre él.

Dibujo del autor.

[Fig. 94] Sup. Dcha. Labra del segundo paño del claustro bajo con la limosna del Marqués de Villena. Ca. 1536.

Dibujo del autor.

181. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 255.

182. Ibid Pag. 258

iguales, del mismo modo que el ancho de los cuatro corredores. No debieron por tanto ser las partes tan independientes en su fabricación como las presenta Francisco de Pereda y repiten los cronistas posteriores copiándole.

Las distintas donaciones privadas contribuyeron al igual que las del prelado a proseguir las obras. Una de especial interés es la de Marqués de Villena y Duque de Escalona¹⁸³ que labró el segundo paño del claustro bajo que fue el que discurría junto al refectorio¹⁸⁴, el primero debía de haber sido el del dormitorio por tanto. [Fig. 94]

La pérdida de interés del Obispo en la fundación dominicana supuso la consiguiente merma de una importante fuente de ingresos para proseguir la obra de la tercera crujía. En ella se alojarían la sala capitular, la sacristía y escalera que debía de encontrarse a medio ejecutar por lo que hubo de ser terminado con diversas limosnas, así como las dependencias que sobre ellas se levantaron en el segundo piso. Los sucesivos priores fueron los encargados de recabar poco a poco limosnas con que terminar la obra de los “lugares regulares” y del claustro alto terminado de labrar muchos años después. La datación de estos trabajos Cepeda la vincula a los priores de los que aporta el año de elección de cada uno, lo cual coincide aproximadamente en el tiempo con el cambio de rumbo descrito de la Capilla del Obispo: Fr. Domingo Calvete (1543), Fr. Fernando de la Parra (1547), Fr. Fernando de San Ambrosio (1550), Fr. Domingo de Calvete (1553), Fr. Juan Bernal (1555)¹⁸⁵. A falta de datos más precisos podemos tomar como referencia de la finalización de la tercera crujía del claustro el

183. La primera noticia de esta donación la da Pereda en su crónica (Pag. 59) aunque se menciona al marqués sin aclarar si era Diego López Pacheco y Portocarrero o su hijo Diego Pacheco y Enríquez. Así mismo se relata un milagro (Pag. 191) en el que la Virgen de Atocha sana al marqués de una grave enfermedad y en señal de agradecimiento este hizo una gran donación al convento con la que se labró el segundo paño del claustro. En la biografía del segundo marqués encontramos repetidos ataques de gota que lo colocaron al borde de la muerte y varias acciones piadosas hacia distintas advocaciones marianas que encajarían bastante bien con la narración del milagro de Atocha. Sin embargo su muerte acaecida en 1529 resulta demasiado temprana como para que fuese él mismo en vida a quien se refiere Pereda. Nada se menciona igualmente en su testamento sobre el convento de Atocha, por lo que parece más probable que fuese en tiempos de su hijo, el tercer marqués cuando se hizo la donación que levantó el paño del claustro en torno al año 1540. FRANCO SILVA, Alfonso, *Entre la derrota y la esperanza, Diego López Pacheco III Marqués de Villena*. Universidad de Almería, 2006.

184. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pags. 59 y 191.

185. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 259.

año de 1555. Posiblemente diez años resulte exagerado para este volumen de edificación la escasez de medios pudo ser una de las causas de tan lento proceso, también es verdad que aunque Cepeda incluye en el listado hasta el priorato de Juan Bernal, el texto se escribió mas de cien años después y no da detalles sobre lo ejecutado en cada mandato por lo que pudo estar terminado antes y continuarse con tareas de ornamentación interior hasta la última fecha.

La labor del sobreclaustro se fue haciendo en paralelo en este periodo¹⁸⁶ que hemos venido a marcar como previo a 1555. Damos aquí mayor credibilidad a lo escrito por Francisco Pereda en 1604 que al texto de Gabriel de Cepeda de 1670 en que releendo al primero sin entender el proceso mezcla las obras de reparación del sobreclaustro costeadas por Felipe II con las de su ejecución primera. [Fig. 95]

Terminada la casa conventual se procedió a embellecer el acceso al templo con la construcción de un atrio con soportal que aun se puede reconocer en los planos de Juan Gómez de Mora de 1612, y la portada de la iglesia [Fig. 96]. En los documentos que recogen las condiciones de la obra de Mora se dan indicaciones para ampliar el *portillo* conforme al ya existente con sus columnas, friso y cornisa con sus modillones y molduras¹⁸⁷ [Fig. 97]. De esta obra tan solo tenemos constancia por una breve mención recogida en los Libros de Acuerdo de la villa que se hace eco de las obras que estaban

[Fig. 95] Sup. Izq. Culminación del claustro, escalera, sacristía y sala capitular. Ca. 1555
Dibujo del autor.

[Fig. 96] Sup. Dcha. Op.as de la nueva fachada y portillo en el atrio de la iglesia. Ca. 1567
Dibujo del autor.

[Fig. 97] Fachada principal del palacio de la Zarzuela. 583x420 mm. Tinta y aguada marrón sobre papel verjurado. Juan Gómez de Mora, 1634. AHPM T 5810.

En el detalle se puede apreciar el pórtico lateral que según la descripción debió de ser muy similar al de Atocha.

186. PEREDA, Fr. Francisco , *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pags. 59v.

187. Condiciones de la obra de cantería de la Capilla de Nuestra señora de Atocha en, MARTÍN TOVAR, Virginia, *Francisco de Mora...* Op. cit. Pag. 226.

en marcha en 1567:

En 4 de março de 1567 en este Ayuntamiento se otorgó petición para su Magestad y señores de su muy alto Consejo para que se dé liçençia a esta Villa que de sobras de rentas se den de limosna al monasterio de Nuestra Señora de Tocha doçientos dineros para ayuda de la obra de la portada y portal que labra en dicho monasterio.¹⁸⁸

El favor real siguió presente en forma de limosnas en tiempos de Felipe II, aunque existen discrepancias entre los textos de Pereda y Cepeda a este respecto, en muchos casos como venimos viendo por mala interpretación del primero por parte del segundo. Lo que sí ofrece cepeda es una relación de los distintos priores vinculados a los principales hitos acaecidos en el convento. Así relata haberse terminado el sobreclaustro y reedificado con limosnas del rey en tiempos del prior Hernando del Castillo (predicador del monarca). sin embargo lo vincula a su segundo mandato como prior en 1580-81¹⁸⁹ muy cercano a la reparación del mismo de la cual tenemos constancia por documentación encontrada en el Archivo histórico Nacional y que la sitúan en torno a 1588. Por otro lado Pereda, que lo había vinculado al resto de obra labrada por la comunidad tras el abandono del mecenazgo de Gutierre de Carvajal, con posterioridad escribe la noticia de la reparación de la siguiente manera:

Muchos años después [de su construcción], el sobre claustro, todo que por vicio y descuydo de los officiales, que le labraron, se venia al suelo, se renouo, y labro tornandolo ha hazer con vna gran limosna que dio para ello el Catholico Principe Philippo segundo . el Pio que se gastaron en la obra mas de siete mil ducados. Por el año de ochenta y ocho con sus limosnas también (...) se socalço, el quarto todo del dormitorio, de vnas grandes cintas de silleria de piedra berroqueña, con que se guarnecieron los cimientos mas de dos varas dentro, y fuera de la tierra, obra de mas de tres mil ducados de costa.¹⁹⁰

Posiblemente Cepeda que sin duda tuvo acceso a la documentación que había en el archivo del convento interpreta que la finalización del claustro y su reparación fue todo uno

188. Transcripción del acuerdo del Libro de Actas del Ayuntamiento en: RUBIO PARDOS, Carmen, la Calle de Atocha. Anales del Instituto de Estudios Madrileños Tomo IX, 1973 Ed. CSIC. Pag. 92

189. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 262

190. PEREDA, Fr. Francisco , *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 59v-60

prácticamente pero la distancia temporal que establece Perea nos hace pensar más bien que el sobre claustro se labrase durante el primer trienio de mandato de Fr. Hernando del Castillo entre 1570 y 1572. La cercanía del dominico al Rey era tanta en este tiempo que de él decía “consultaréis al Prior de Atocha, que es hombre de gran consejo”, llegando a nombrarle maestro del príncipe Don Fernando¹⁹¹. No es extraño pues que tan estrechos lazos resultasen en la apoyo económico del rey para finalizar la fábrica del convento en este tiempo [Figs. 98 y 99].

• El claustro renacentista

Hemos creído conveniente dedicar un epígrafe propio en este capítulo al claustro levantado a instancias del Obispo de Plasencia por lo novedoso de este descubrimiento y la importancia de tal arquitectura de la que tan poco ha llegado a nuestros días en Madrid. Contamos para su estudio con un valiosísimo testimonio documental, , que sin llegar a ser coetáneo, a escasa distancia temporal habla sobre el convento y en concreto describe el claustro. Se trata del diario de viaje que el Cardenal italiano Francesco Barberini hizo por España en 1626, y del que recogemos la transcripción de su visita a Atocha la tarde del 30 de mayo. El texto despierta mayor interés si cabe por incluir en su descripción no solo el templo del cual hay más fuentes documentales sino de la casa de religiosos¹⁹²:

[Fig. 98] Sup. Izq. Finalización de las obras del claustro alto hacia 1572.
Dibujo del autor.

[Fig. 99] Sup. Dcha. A mediados del año 1588 el convento se contraba inmerso en una profunda remodelación por la coincidencia en el tiempo de las obras de reparación del paño norte del sobre claustro y el recalce de la cimentación de la crujía de dormitorios, a la vez que se levantaba la nueva capilla mayor que por entonces se había cimentado y tenía las primeras hiladas de sillería dispuestas sobre la cimentación.
Dibujo del autor.

191. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 261

192. POZZO, Cassiano del. *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*. Edición de Alessandra Anselmi, traducción de Ana Minguito Palomares. Ed. Doce Calles, Madrid, 2004. Pag. 121-122.

[Fig. 100] Detalle del convento de Atocha en el plano de Texeira de 1656 en que se aprecia la tipología del claustro así como algunos detalles formales.

Fuimos a ver el claustro (f.52v), que es bellissimo, tanto por ser espacioso al estilo moderno como por tener su muro todo recubierto con historias de Santo Domingo, estando estando el espacio que queda de estos cuadros hasta el techo todo lleno de santos mártires de la Religión, y en las esquinas, por Papas de esta dicha religión [y] desde los cuadros hasta el suelo con un enlucido hecho de barro cocido vidriado o cerámica. El espacio del claustro lo cubre un jardinicillo en medio del cual hay una fuente. se regresó a casa, y a medio camino se encendieron las antorchas.

Parece por lo tanto que a pesar de las vicisitudes que sufrió la construcción del mismo, el claustro debió de finalizarse de acuerdo a su traza inicial con un estilo unitario que sin duda sería de los más bellos de la corte. La imagen más cercana a su primera época es la que nos muestra el plano de Texeira en el que se dan ciertos detalles ayudan a la reconstitución [Fig. 100]. Primeramente nos muestra la tipología del mismo, tan extendida en este periodo por Castilla, que consistía en un cuerpo bajo de mayor altura con arquerías y sobre él un sobreclaustro a base de columnas con zapatas y dintel corrido

que en ambos casos apuntan hacia un forjado y techumbre de viguetas de madera. A pesar de la poca precisión que permite a esta escala el grabado se aprecia igualmente que la planta alta tiene una balaustrada en el intercolumnio y en la planta baja una mínima sombra hace entrever un pedestal de apoyo de las columnas aunque no un zócalo corrido. Por último el espacio central lo ocupa un pequeño jardín con cuatro parterres con cipreses en el cruce de las dos calles y árboles de menor tamaño en el resto. A ello habría que añadir la fuente que describe Barberini en su diario.

La verosimilitud del dibujo se ve reforzada por el hecho de que aun no empleando el mismo número de intercolumnios que sabemos que tuvo; si diferencia entre los lados norte-sur con número de estos par que deja una columna en el eje del patio, y los lados este-oeste en que siendo impares, el vano central permite la entrada a eje por la calle que conforman los parterres. La axonometría nos está indicando una traza rectangular como la que se muestra en los planos del siglo XIX en los que incluso se puede distinguir el detalle de esquina con dos medias columnas adosadas a un pilar cuadrado [Figs. 101 y 102].

Por otro lado son numerosos los ejemplos de patios similares levantados en las mismas fechas que se conservan aun hoy principalmente en Toledo, pues en Madrid aun no se había producido el asentamiento de gran número de órdenes religiosas. Si atendemos en primera instancia a los claustros levantados en los otros dos conventos de observancia fundados a la par que el de Atocha queda patente de manera inmediata el periodo de transición que se vivía. El convento de San Ginés de Talavera presenta un claustro aun con reminiscencias góticas en su planta baja y que apunta hacia un estilo más evolucionado con arcos rebajados en su planta superior [Fig. 103]. Si por contra nos fijamos en el de Santo Domingo de Ocaña que fue el tercero en orden de fundación, descubriremos un claustro mucho más clasicista atribuido a Alonso de Covarrubias¹⁹³ que aun teniendo elementos de transición como las zapatas, presenta ya en un estilo más moderno que delata el conocimiento de los cánones clásicos con la introducción del orden dórico en la parte baja [Fig. 104]. El claustro de Atocha, comenzado en un estilo propio del segundo cuarto del siglo XVI, debió de situarse a caballo entre ambos

[Fig. 101] Minuta preparatoria del “Plano parcelario de Madrid formado y publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico” bajo la dirección de Carlos Ibañez e Ibañez de Ibero, IGN /Madrid /Planos de Población n° 820112. Inf. Detalle del claustro.

[Fig. 102] Minuta con la planta del cuartel de inválidos y basílica de Atocha. IGN /Madrid/ Planos de Población n° 820122. Inf. Detalle del claustro.

193. El expediente de incoación del convento para su declaración como Bien de Interés Cultural de 10 de noviembre de 1999 incluye un breve resumen sobre su historia en el que data el claustro entre 1540 y 1543. BOE n° 34, 2000. Pag. 6069.

[Fig. 103] Claustro del antiguo convento de San Ginés en Talavera de la Reina, restaurado y en bastante buen estado de conservación. Actual Colegio Compañía de María. Fotografía actual, cortesía de la comunidad.

[Fig. 104] Claustro del convento de Santo Domingo de Ocaña en la actualidad. A pesar de haberse acristalado ambos niveles se conserva prácticamente intacto y guarda cierta relación compositiva con el convento dominico de Las Dueñas en Salamanca. Fotografía de Adercilla en www.commons.wikimedia.org.

aunque más cercano al segundo según confirman las fuentes documentales.

Atendiendo a otra serie de testigos que nos ayuden a comprender el nuevo estilo arquitectónico nacido esos años y al que hubo de sumarse el claustro de Atocha no es fácil encontrar ejemplos similares en Madrid que hayan llegado hasta nuestros días. El convento de la Concepción Jerónima por ejemplo fundado en 1508 derribado en el siglo XIX tenía un sobreclaustro muy parecido al de San Ginés de Talavera, la obra debía de ser relativamente modesta a juzgar por las fotografías conservadas en que se aprecian columnas de piedra sosteniendo arcos rebajados de ladrillo y balaustradas de madera [Fig. 105]. Sin embargo sabemos que los paños del claustro del convento dominico eran enteramente de piedra pues en todas las reseñas de Cepeda siempre habla de su labra, en los documentos sobre las reparaciones que hizo el cantero Pedro de Tixera se menciona como no puede ser de otra manera la piedra berroqueña como material a reparar o sustituir, y por último conocemos la intención de José Segundo de Lema de desmontar el claustro para reutilizar sus arcos y columnas en el nuevo edificio a construir, cosa impensable en una obra de fábrica.

Alejándonos del núcleo de la villa es más fácil encontrar ejemplos de arquitecturas de esta época que incluso tienen cierto grado de relación con la que nos ocupa. Así, el Marqués de Villena y Duque de Escalona, que sufragó las obras del segundo paño del claustro construyó por estos años un palacio de campo en Cadalso de los Vidrios. El palacio y los jardines estaban ejecutados en 1534 con una factura muy cercana a la de Covarrubias¹⁹⁴, es razonable pensar que guardasen cierto paralelismo buscando como buscaban las dos la novedad en el empleo de un estilo arquitectónico moderno que venia a renovar el gótico medieval. Aunque muy deteriorado por el paso de los años, se conserva parte del palacio incluyendo las galerías en dos niveles a base de columnas y dinteles de piedra sobre zapatas [Fig. 106]. Por tratarse de una propiedad privada no resulta de fácil acceso pero las fotografías antiguas de principios del siglo XX nos permiten reconocer perfectamente el lenguaje renacentista de sus galerías [Fig. 107]. La vinculación de Alonso de Covarrubias a la catedral de Plasencia hacia 1537 sugiere una tercera vía de conexión con Atocha a través al obispo Gutierre de Carvajal.

194. SANZ HERNANDO, Alberto. *El jardín clásico madrileño y los Reales Sitios*. Area de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, 2009. Pag. 83.

[Fig. 105.1] Sup. Izq. Claustro del monasterio de la Concepción Jerónima de Madrid poco antes de su derribo en 1890. ARCM / Fondo Santos Yubero, n° 043768_001.

[Fig. 105.2] Sup. Cent. Idem. ARCM / Fondo Santos Yubero, n° 043768_002.

[Fig. 105.3] Sup. Cent. Idem. ARCM / Fondo Santos Yubero, n° 043768_003.

[Fig. 106] Sup. Izq. Alzados del palacio del Marqués de Villena y recinto ajardinado. Sandra Pérez Urizarna, 1982-83. Archivo de la conserjería de Educación y Cultura. AGA.
Sup. Dcha. Detalle de las galerías de columnas de la fachada del jardín.

[Fig. 107.1] Patio del palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios, ca. 1922-36. Otto Wunderlich. IPCE N° inv. WUN-07286

[Fig. 107.2] Galería superior de la fachada del Palacio de los Villena, fotografía estereoscópica 1/6/1924. Aurelio de Colmenares y Orgaz, con de de Polentinos. IPCE N° inv. DCP-A-1734

[Fig. 108] Patio de la reina del Alcázar de Madrid, Pieter van de Verge en *Theatrum hispaniae exhibens regni urbes...* Amsterdam, 1700. Madrid.BNE, ER/2481.

Si no de su mano directamente, es lícito pensar que el claustro de Atocha debió de próximo al entorno del maestro toledano que ese mismo año era nombrado por Carlos V, junto con Luis de Vega, maestro de las obras de Su Magestad. Desde este puesto emprendieron el encargo de remodelar los Alcázares Reales de Sevilla, Toledo y de Madrid, iniciándose las obras de este último en 1540 que conllevarían la construcción del llamado patio de la Reina manteniendo el esquema organizativo del ya existente “patio nuevo”, posteriormente llamado patio del rey¹⁹⁵ [Fig. 108]. Aunque se trató de una obra posterior a la del convento dominico, repite la tipología del claustro que veíamos en la representación que hizo Texeira del convento: planta baja de arcos sobre columnas y planta alta con arquivolta sobre zapatas pero con un mayor grado de detalle. En este patio a su vez se inspiraron muchos otros como el de la casa palacio del mayorazgo de Lujan [Fig. 109], levantado en los mismos años junto a la iglesia de San Andrés donde el Obispo Gutierre tenía en marcha otra de sus grandes empresas.

En paralelo al estudio tipológico y de los vínculos con otras arquitecturas porticadas de la época (civiles y religiosas), la reconstitución del conjunto monástico sorprende en lo referente al claustro por el trabajo previo de diseño arroja la investigación. El patio, como hemos dicho anteriormente, tenía forma rectangular con los intercolumnios distantes algo menos de tres metros de acuerdo con los planos del XIX. La cifra puede parecer aleatoria desde una concepción métri-

195. AA.VV. dirigido por Fernando Checa, *El Real alcázar de Madrid*, Conserjería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1994. Pags. 45-58.

ca contemporánea, sin embargo una vez más es necesario el cambio de escala y trabajar en pies castellanos. En este caso si, la traza se muestra clara y precisa: la distancia entre ejes de cada vano es de 10 pies (2,786 m.) dan como resultado un rectángulo neto de 80 pies de latitud y 90 de longitud. Esta cuidada atención a la modulación se revela como la generadora del espacio claustral, aplicando una proporción 2:3 para establecer el fondo del corredor perimetral (15 pies) respecto de la medida del intercolumnio. La modulación tiene su correspondiente reflejo en el estudio de la sección. Los niveles de ambos pisos obtenidos a través del estudio de las fotografías del exterior del convento, contrapuestas con las plantas acotadas que conocemos, se ven aquí respaldados por el estudio geométrico de la sección del patio. La galería de planta baja repite la proporción 2:3 con los mencionados 15 pies de ancho y 22,5 pies de altura libre; por su parte el sobreclaustro muestra en su sección una proporción cuadrada 1:1 [Fig. 110].

[Fig. 109] Estado actual del patio de la casa-palacio del mayorazgo de Lujan en Madrid, actual Museo de San Isidro. Aunque muy modificado en su estructura original los elementos conservados constituyen un valioso testimonio para permitirnos aproximarnos al lenguaje estilístico de la arquitectura local de la época. De la misma manera, no muy lejos de este edificio, en la portada occidental de la iglesia de San Pedro el Viejo perviven dos columnas de este primer Renacimiento.

[Fig. 110] Estudio geométrico de las proporciones del claustro en planta y sección. Dibujo del autor.

[Fig. 111] Resto del fuste de una columna de granito existente en el patio trasero del actual convento de Atocha.

[Fig. 112] Análisis geométrico del módulo tipo del claustro a partir de las dimensiones conocidas y del trozo de fuste de granito encontrado. Dibujo del autor.

El reto que suponía el siguiente paso consistente en la reconstitución de los paños del claustro más allá de su orden estructural, nace con un pequeño gran apoyo que es el hallazgo de un trozo de fuste de granito de apenas un metro de alto dentro del convento actual de Atocha [Fig. 111]. Hasta la fecha, este resto de columna había pasado desapercibido colocado junto a un pequeño parterre en la entrada de la parroquia. Sobre él se colocó en un momento dado un capitel de piedra caliza proveniente de las obras del panteón de Fernando Arbós. Cuando en los años 60 comenzaron las obras para levantar el colegio Virgen de Atocha en el solar del antiguo convento, aparecieron varios restos de piedra que presumiblemente habían quedado acopiados en el solar a la espera de un mejor destino¹⁹⁶. De los cuatro restos escultóricos nos ocuparemos más adelante. De esta pequeña caña de columna no se tenían noticias hasta la fecha, y el conocimiento en profundidad del conjunto permite afirmar que en el momento del derribo el único lugar donde existían columnas de granito era en el claustro. Podría haber sido parte del portillo de la iglesia, que tenía igualmente columnas de granito pero este desapareció a mediados del siglo XVII, lo cual aleja la posibilidad de haber llegado a nuestros días. Otra posible procedencia hubiera sido el sobreclaustro, pero por un lado una intensa reforma en la que se cerró con fábrica según delata la maqueta de León Gil de Palacio de 1835. Aun habiendo persistido embutidas en el muro la comprobación gráfica descarta esta opción por su excesivo diámetro. Nos queda entonces el claustro bajo como posible origen, y en esta hipótesis se ha basado la definición de los paños del mismo estableciendo relaciones de proporción entre las partes a partir del análisis de los ejemplos relacionados estudiados [Fig. 112].

Dentro de la línea estilística ya apuntada cercana a Alonso de Covarrubias ha resultado de gran interés el estudio del claustro levantado el convento de San Pedro Mártir de Toledo siguiendo la traza del maestro [Fig. 113]. Este otro claustro de un convento dominico se erigió en la misma época que el de Atocha. En él se aprecian grandes similitudes tanto por tipología (salvo por el hecho de que hay un segundo nivel de sobreclaustro) como por proporción y modulación, es por ello que hemos tomado como referencia algunas de sus molduras de cara la reconstitución. En la planta baja se consigue una

196. M^a del Carmen Rodríguez Peñas, *La antigua Basílica 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*. AIEM, T. XLV. Ed. CSIC 2005. Pags. 209-229.

[Fig. 113.1] Claustro nuevo del antiguo convento de San Pedro Martir de Toledo, Actual Facultad de Ciencias Jurídicas y sociales de la Universidad de Castilla la Mancha. Fotografía: José Luis Filpo Cabana. [www. commons. wikimedia.org](http://www.commonswikimedia.org)

[Fig. 113.2] Vista del sobreclaustro de San Pedro Martir de Toledo. Fotografía: Santiago López-Pastor. [www. flickr.com](http://www.flickr.com).

mayor altura libre empleando pedestales bajo las columnas, manteniendo así la proporción de las mismas sin tener que engrosar sus fustes con la consiguiente pérdida de ligereza de la composición. Esta diferencia de alturas en Atocha se correspondía con la ubicación en planta baja de las salas de la comunidad, mas grandes y con mayor altura de techos acorde a su uso, a la vez que era capaz de albergar en la crujía sur dos niveles de dormitorio. El sobreclaustro tenía una proporción más doméstica para la biblioteca en el ala de poniente, salas de estudios de los religiosos en la de levante y otro nivel de dormitorios en la de medio día.

[Fig. 114.1] Inf. Reconstitución del paño oriental del claustro (Sección AA').

[Fig. 114.2] Página opuesta. Reconstitución en planta del claustro y Sección BB' con el alzado del paño norte. Dibujo del autor.

La reconstitución gráfica de este claustro presenta una absoluta novedad puesto que salvo la intuición que muestra texeira no se había estudiado a fondo la cuestión. Sirva este hallazgo para compensar los escasos testimonios que han llegado a nuestros días de arquitecturas renacentistas en Madrid a diferencia de otras ciudades cercanas como Toledo [Fig. 114].

Los problemas de estabilidad que hicieron necesaria su consolidación a los pocos años de construirse debieron de causar nuevos problemas con el tiempo. En concreto el 24 de

[Fig. 115] Fotografía de la maqueta de Madrid de León Gil de Palacio de 1830. MHM.

Detalle del claustro del convento poco antes de pasar a manos del ejército tras la Desamortización.

agosto de 1605 sería el rey quien firmara una Real Cédula dirigida a los virreyes de las Indias ordenando no se impida que en aquellas tierras se pida limosna para sanear las maltrechas arcas de del convento de Atocha. Según parece, la comunidad se encontraba endeudada por *haberse desvaratado el claustro* y vuelto a rehacer¹⁹⁷.

La inestabilidad del claustro, unida posiblemente a la necesidad de proteger de la interperie las salas con acceso desde el sobreclaustro, devinieron en el cierre de la galería superior. Aunque no tenemos constancia documental de en qué momento se llevo a cabo la transformación del claustro, posiblemente fuera parte de la restauración del edificio llevada a cabo por Isidro Velázquez a partir de 1817.

La maqueta de Madrid de León Gil de Palacio nos muestra un claustro que sin grandes detalles por lo reducido de su tamaño, representa las arquerías abiertas en planta baja y una fachada encalada con apertura de ventanas en el espacio del sobreclaustro [Fig. 115]. Durante los años de convivencia de la Real Capilla con el Cuartel de Inválidos diversas divisiones del claustro continuaron deformándolo cerrando la planta baja con vidrieras y ventanas practicables. Pese a la importancia concedida por el Arquitecto Mayor de Palacio José Segundo de Lema y de su segundo, Enrique Repullés Segarra, y de la intención de rescatar el claustro e integrarlo en un nuevo edificio, el larguísimo proyecto del derribo terminó por hacerlo caer en el olvido.

197. ADI Sig. Ind.427, L31, F. 267.

3. EL TIEMPO DE LOS AUSTRIAS: ARQUITECTURA Y RELIGIÓN

3.1. El nuevo templo de Atocha

• El convento inconcluso

Llegados a este punto del relato conviene recalcar la idea de que con la implantación de un convento de nueva planta adosado a la primitiva ermita, ése nacía constreñido espacialmente. La negativa de los frailes a construir una suntuosa capilla funeraria para entierro de Gutierre de Vargas y Carvajal había conllevado el desapego del obispo por la obra y, durante décadas, la capilla conventual seguiría siendo la, por entonces desfigurada, edificación del siglo XII.

A pesar de que el favor de Carlos I y Felipe II había acudido, con el apoyo de las arcas reales, al auxilio de los dominicos en varias ocasiones, se trataba más bien de una vinculación puntual unida a un hecho histórico. A la Virgen de Atocha se le atribuían las victorias militares en tiempos de guerra, pero también la corte se encomendaba a ella en momentos de enfermedad, o el pueblo llano en tiempos de sequía. A pesar de todo ello no contaba aún con el patronazgo oficial del rey, que hubiera supuesto sin duda la fuente de ingresos necesaria para la construcción del nuevo templo acorde al tamaño e importancia del monasterio. El favor real, como vemos, sí que fue creciendo en tiempos de Felipe II en forma de limosnas para proseguir ciertas obras, como la mencionada de finalización del claustro alto, 1000 ducados para desmontar la loma y labrar la calzada que se abrió para dar acceso al convento hacia 1580, 3000 ducados para acometer su reparación años después en que amenazaba ruina el paño junto al templo, 4000 ducados para la fábrica de la iglesia y en última instancia costear gran parte de los gastos para finalizar la nueva capilla de la Virgen¹⁹³. Estas donaciones, que acudían al socorro de la comunidad mendicante en tiempos de escasez, estaban íntimamente relacionadas con la devoción personal del rey hacia la imagen. No sería hasta 1598 cuando Felipe II, poco antes de morir, daría el primer paso para oficializar la vinculación entre la casa de Austria y la Virgen, ordenando asentar la capilla en sus libros de *Patronazgo Real* a la vez que daba limosna para dotarla de reja¹⁹⁴ tras haber ayudado a su reconstrucción en los años previos.

Este hecho sería el impulso definitivo que incrementa-

193. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 320

194. PEREDA, Francisco de, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 6.

ría la fama del santuario y marcaría la pauta por la que cada uno de sus sucesores introduciría mejoras y ampliaciones en la obra, manteniendo una estrecha relación con el mundo del arte, pues trabajarían en ella los mejores artistas de cada reinado.

• La Fábrica de la iglesia, capilla mayor y capilla de la Virgen

En los años 80 del siglo XVI la antigua iglesia mudéjar amenazaba ruina, y fue por entonces cuando los frailes decidieron recurrir de nuevo al patronazgo privado. Durante el priorato de Fr. Pedro Legizamo (1584-1587) los frailes instaron a Dña. Beatriz de Velasco, hija de los condes de Nieva, para que tomase el patronato de la capilla mayor y así lo hizo¹⁹⁵. Curiosamente, su marido Rodrigo Manuel, capitán de la guardia Española de Felipe II, estaba emparentado con Ana de Castilla¹⁹⁶, que había sido la primera benefactora del convento junto a su marido. Sin embargo, el capitán había muerto en 1578 siendo enterrado inicialmente en el panteón familiar de los Manuel, que él mismo había embellecido años atrás en el convento dominico de San Pablo de Peñafiel, Valladolid¹⁹⁷.

El 3 de diciembre de 1585 Beatriz de Velasco redacta su testamento y en él incluye su voluntad de dotar al convento de una renta anual de 2000 ducados, de los cuales 525000 maravedíes se destinarán a la obra de la capilla mayor que ya se estaba haciendo, retablo, reja y nichos funerarios con los bultos redondos de los patronos en alabastro¹⁹⁸. A pesar de que se menciona expresamente en el documento que la obra

195. Hija de los Condes de Nieva que aglutinaba dos grandes linajes castellanos los Velasco y los Zúñiga. Beatriz era la viuda de D. Rodrigo Manuel, último sucesor del Infante D. Juan Manuel, Capitán de la Guardia Española. Al morir sin descendencia el patronato se vio revertido en la casa de Nieva a través de la figura de su hermano que había heredado el título. PEREDA, Francisco de, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 5v y CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 232.

196. La abuela de Rodrigo Manuel era prima de Ana de Castilla. Sobre el linaje completo desde el Rey Pedro de Castilla ver: VALLADARES SOTOMAYOR, Antonio. *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas...* Op. cit.

197. REDONDO CANTERA, María José, “El convento de San Pablo en Peñafiel (Valladolid). Panteón de los Manuel” en *El siglo XVI en la Ribera del Duero Oriental. Arte, Historia y Patrimonio*, Pags 161-199.

Biblioteca : estudio e investigación nº 26. Ed. Ayto. de Aranda de Duero, 2011. Pag. 177.

198. AHN, Clero Leg. 3909. Transcrita parcialmente por RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica, *Patrocinio y religiosidad...* Op. cit.

ya estaba en marcha, no tenemos constancia de qué es lo que se estaba ejecutando, posiblemente reparos y reconstrucción del edificio existente. Lo cierto es que la escritura de concierto de las obras se firmó con Francisco Lozano el 23 de julio de 1586 y, tras un primer momento en el que se llevarían a cabo los derribos pertinentes y la apertura de zanjas para la fabricación de cimientos, el maestro de obras concertó los trabajos de cantería con Antonio de la Tixera el 8 de marzo de 1587.¹⁹⁹ A finales de ese mismo año una nueva escritura tasaba la obra ejecutada hasta la fecha el 16 de octubre ante el escribano Francisco de Santander y la viuda y herederos de Francisco Lozano²⁰⁰. Conocemos por este documento el buen ritmo de la obra en la que se midieron 17 ¹/₄ tapias y 280 varas de sillaría. La liquidación se efectuó con la viuda, Ana Martínez, el 10 de mayo siguiente²⁰¹.

En paralelo a la empresa de la iglesia, tuvieron lugar las mencionadas obras de reparación del claustro alto y el recalce de la crujía de los dormitorios en 1588. La causa de estos daños estaría, probablemente, en el hecho de asentarse sobre un terreno en pendiente, poco estable a los efectos de las lluvias y con abundancia de aguas subterráneas, como anunciaban los elogiados manantiales del entorno²⁰² [Figs. 110]. La fertilidad de estas tierras se debía sin duda al afloramiento del nivel freático de los terrenos del Retiro colindantes pero considerablemente más elevados; existiendo noticias incluso de un arroyo en la escritura de donación de la ermita que presumiblemente sería sobre el que se asentaría con el tiempo el molino aceitero. La inestabilidad del terreno, posiblemente debida a las propias aguas subterráneas²⁰³, provocó a lo largo de los años diversos desplomes en los paños de fábrica que se situaban en perpendicular a la dirección pendiente, a saber, el

199. AHPM, Fco. Quintana. T 997 fol. 339. Transcripción realizada por el equipo del proyecto de investigación “Dos centros de cultura y poder en la corte: reconstitución de los conventos de Atocha y la Trinidad calzada” de la Real Academia de San Fernando. En adelante citado como RABASF _HAR2014-56710-P.

200. AGP, Patronatos de la Corona, Basílica de Atocha. Caja 3 Exp. 5.

201. Ibid.

202. Las aguas subterráneas supusieron considerables problemas durante la construcción del panteón de Arbós como veremos más adelante. Los manantiales del entorno fueron considerados de aguas medicinales, como defendería PEÑASCO DE LA PUENTE, Hilario / CAMBRONERO, Carlos. *La fuente de Santa Polonia y el Duende Crítico, curiosidades madrileñas*. Imprenta de Enrique Rubiños, Madrid, 1889. Pags. 7-14.

203. Los cortes geológicos de la ladera elaborados en el siglo XIX muestran una estratificación sucesiva de capas de arenas y arcillas que permitían la circulación intersticial de aguas. AGMM Proyecto de construcción del Cuartel de Inválidos de Madrid entre 1885 y 1892. N° Exp . 8062.60.

[Fig. 116] Sup. Izq. Reconstitución del conjunto hacia 1593, en que se contrata el retablo con trazas de Francisco de Mora y, por tanto, podemos considerar que se había ya cubierto aguas y se proseguía con trabajos de acondicionamiento interior. Dibujo del autor.

[Fig. 117] Sup. dcha. Finalización de la capilla de la virgen levantada a la vez que la nueva capilla mayor para lo cual fue necesario también construir el primer tramo de la nave. Dibujo del autor.

pañó norte del claustro y la fachada sur del dormitorio. El encargado de llevar a cabo las obras de reparación fue el maestro Pedro de Nates que, a su vez, concertó la cantería con Antonio de la Tixera el 17 de diciembre 1588²⁰⁴. Las obras se darían por terminadas en 1593, resolviéndose el pago de lo ejecutado por el cantero el 16 de mayo de ese mismo año²⁰⁵.

El ámbito de actuación de las obras de la nueva capilla mayor lo conocemos, pues años después hubo que reconstruir el resto de la fábrica de la nave de la iglesia y para ello se levantó un muro, pasado el presbiterio, que incluía el primer tramo de la nave y de esta manera la entrada a la capilla de la Virgen²⁰⁶. Tras años de retraso le llegaba el turno al templo conventual y, a pesar de no ser una renovación completa, en un primer momento sí que el alcance debió de ampliarse en el transcurso de la obra para incluir la reedificación de la capilla de Atocha que se encontraba, recordemos, adosada a la capilla mayor de la ermita. Aunque no tenemos constancia documental del autor del proyecto arquitectónico, el hecho de que las trazas de los retablos, tanto de la capilla mayor como de la capilla de la Virgen, fuesen dadas por Francisco de Mora según sus respectivas contrataciones de 1593²⁰⁷ y 1598²⁰⁸, hace

204. RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica, *Patrocinio y religiosidad...* Op. cit.

205. AHN. Clero regular Leg. 3912.

206. QUINTANA, Jerónimo de la. *Historia del origen y antigüedad de la venerable...* Op.cit. Pag. 107.

207. AHPM T 1002 F479 . El 8 de julio de 1593 ante Fco. Quintana se firma la escritura del retablo de la capilla mayor según trazas de Fco de Mora.

208. El 13 de agosto de 1598 se firma ante Pedro de Salazar la escritura de

[Fig. 118] Fotografía dell convento de Atocha en 1878 tomada desde el extremo opuesto del olivar. Jean Laurent, AGP / Fotografías nº 10172907.

Izq. Detalle de la imagen resaltando la obra de la capilla mayor levantada en 1598.

más que factible la adjudicación al mismo de todo el conjunto. Por otro lado, estas fechas tienen un interés añadido por datar aproximadamente la cubrición de aguas y finalización de las obras de una y otra capilla. [Figs. 116 y 117]

La arquitectura de la capilla mayor llegó al siglo XIX prácticamente intacta por lo que contamos con información más detallada de la misma, que ha permitido profundizar en su reconstitución. El exterior era extremadamente austero con fábrica de ladrillo y cubierta de teja, no en vano la obra se limitaba a la cabecera, quedando dentro del olivar y huerta del convento y, por tanto, no precisaba de mayor ornato para dotar de una imagen pública al edificio. Aunque desfigurado por las sucesivas ampliaciones que se añadieron a lo largo de los siglos, las fotografías de Jean Laurent de 1878 aún permiten adivinar la construcción sufragada por Beatriz de Velasco. [Fig. 118]

El proyecto consistía en una única nave de 35 pies (9,75m.) de ancho con capillas de poco fondo entre contrafuertes y un pequeño transepto de poca profundidad que permitía el claustro ya existente. El cruce de ambas bóvedas de cañón se resolvía con una cúpula de media naranja, que si bien tras la intensa reforma acometida por Isidro Velázquez sabemos que no tenía iluminación, es posible que en sus inicios contase con una linterna iluminada por las cuatro buardas dentro del espacio conformado por una apuntada cubierta²⁰⁹.

acuerdo para ejecutar el retablo de Nuestra Señora de Atocha por Pompeo Leoní. Aunque no hemos encontrado este documento tenemos noticias de él por uno más tardío sobre el cobro de los trabajos. AHPM, Alonso Carmona, T. 2189 F. 212.

209. Esta tipología era relativamente frecuente, y en concreto en Francisco de Mora la emplea en la cúpula de la iglesia del Monasterio de Uclés en

La escritura de concierto de las obras se firmó el 23 de julio de 1586²¹⁰ con el maestro Francisco Lozano, durante casi un año se llevarían a cabo las labores de derribo de la antigua capilla mayor y a la fabricación de la cimentación. El 8 de marzo del año siguiente Lozano contrató la obra de cantería con Antonio de la Tijera²¹¹. Un contratiempo vino, sin embargo, a ralentizar la obra: la muerte de Francisco Lozano a los pocos meses de la llegada de Tijera. Se procedió a medir la obra ejecutada y el 16 de octubre se acordaron los pagos pertinentes por las 177 ¹/₄ tapias y las 280 varas de sillería tanto con el cantero como con la viuda, Ana Martínez, y herederos del maestro de obras²¹². El pago de 2173 reales a la viuda e hijos se hizo efectivo el 10 de mayo de 1587, según consta en la correspondiente escritura²¹³. Desconocemos quién fue el nuevo maestro de obra que se encargó de proseguir la obra que debió de cubrir aguas, al menos en su primera fase incluido el crucero, en 1593 cuando Francisco de Mora dio las trazas para el retablo.

La atribución del proyecto arquitectónico a Francisco de Mora que hemos basado en la consideración de la traza del retablo como parte fundamental del conjunto, se ve reforzada si comparamos el interior del templo con otro que levantó en los mismos años y que ha llegado a nuestros días. Se trata de la iglesia de San Bernabé de El Escorial, que a pesar de responder a una tipología diferente, pues se hizo de nueva planta, emplea un lenguaje prácticamente idéntico en la estructuración interior de los elementos arquitectónicos. Mora dio la traza en 1589²¹⁴ y el exterior austero y de volumen compacto ejecutado enteramente en sillería de granito remite directamente al cercano monasterio. Es en el interior donde,

Cuenca.

210. La noticia de la escritura proviene de un documento posterior en la que se hace constar esta fecha y la firma del escribano Francisco de Quintana. AGP PCBA Caja 3 Exp. 5. Transcripción RABASF_ HAR2014-56710-P.

211. Escritura de concierto entre Francisco Lozano, maestro de obras de la capilla mayor de Atocha y Antonio de la Tijera para realizar la cantería de la misma. AHPM Francisco de Quintana, E Fco Quintana, P. 997 F.339. Transcripción RABASF_ HAR2014-56710-P.

212. Escritura de transacción y concierto ante el escribano Francisco acerca de las obras en la Real Capilla de Nra. Sra. de Atocha entre el convento de Nra. Sra de Atocha y los herederos de Francisco Lozano, maestro de obras (16 octubre 1587). AGP PCBA Caja 3 Exp. 5. Transcripción RABASF_ HAR2014-56710-P.

213. Dentro del mismo documento prosigue con la nueva escritura firmada ante el escribano Pedro de Torres. AGP PCBA Caja 3 Exp. 5. Transcripción RABASF_ HAR2014-56710-P.

214. CERVERA VERA, Luis, "La iglesia parroquial de San Bernabé en El Escorial, obra de Francisco de Mora", en *AEA* T16 n°60, Pags. 361-379.

jugando con la bicromía, emplea la sillería de granito para remarcar los elementos singulares respecto de los paramentos blancos [Figs. 119]. Igualmente el diseño interior de la capilla mayor de Atocha empleaba el mismo lenguaje sobrio y clasicista, careciendo casi por completo de ornamentación, y en este caso, sin trabajo de cantería a la vista salvo el zócalo. En las imágenes del interior del templo previas al derribo todos los paramentos aparecen blanqueados²¹⁵ y esto se debe a que, aun empleando detalles similares a los de San Bernabé, Francisco de Mora debió ajustar las condiciones a un reducido presupuesto que hizo que todo se fabricase con yeso y ladrillo a excepción del zócalo de sillería, tal y como refleja el contrato de la cantería. La única decoración presente la conformaban los plafonados rehundidos tanto en las paredes como en la cúpula, que dotaban de cierto ritmo y orden a la composición, todo blanqueado posteriormente y sin ninguna pista que indique que los paramentos llegasen a decorarse con pinturas murales [Fig. 120].

La traza de esta cabecera responde al mismo esquema y proporciones seguidos por Mora en las iglesias de los conventos de Santo Domingo y San Blas en Lerma salvo por la prolongación del fondo del presbiterio para albergar los sepulcros de los patronos [Fig 121]. La tipología se enriquece con la introducción de capillas laterales entre contrafuertes como las empleadas en la iglesia de Santa María de la Alhambra o la referida de San Bernabé²¹⁶. Espacialmente, lo cierto

[Fig. 119.1] Sup Dcha. Interior de la nave de la iglesia de San Bernabé en El Escorial tomada desde el sotocoro. Fotografía www.madrid.org.

[Fig. 119.2] Sup. Izq. Iglesia de San Bernabé. Alzado interior de las capillas laterales y ventanas en los lunetos de la bóveda de cañón. Fotografía www.madrid.org.

215. Hemos de mencionar en este punto que en las fotos del XIX se muestra toda la nave de la iglesia y no solo la cabecera culminada en 1598, sin embargo sabemos que la intervención en la nave se hizo tan solo 15 años después continuando el mismo lenguaje arquitectónico de la capilla mayor.

216. Luis Cervera Vera ya analizó las diferentes tipologías de algunas de las iglesias conventuales de Francisco de Mora en su estudio: La iglesia

[Fig. 120] Comparativa de elementos arquitectónicos entre la capilla mayor de Atocha y la iglesia de San Bernabé.

Las imágenes superiores son detalles de las fotografías que Jean Laurent tomó del interior de la capilla mayor de Atocha hacia 1880. Sus correspondientes tres imágenes inferiores son detalles actuales de la iglesia de San Bernabé del Escorial.

es que la capilla mayor sufrió pocos cambios a lo largo de los siglos y aun en las fotografías y planos del siglo XIX podemos reconocer su imagen general salvo por la desaparición del crucero como tal, y la construcción de un retablo-camadrín por Isidro Velázquez hacia 1824. Lo que sí que supone mayor novedad, es la traza de la nueva capilla de la Virgen, de la cual no se conserva documentación gráfica alguna por la intensa reforma que llevó a cabo el mismo arquitecto, Francisco de Mora, a los pocos años de terminarla.

La renovación promovida por Beatriz de Velasco hizo necesario derribar la antigua capilla medieval adosada a la capilla mayor, por lo que los frailes debieron hacerse cargo de reedificarla “con mayor suptuosidad, y de mayor capacidad que la antigua, pero en el mismo lugar”, según escribe Pereda²¹⁷. Lo cierto es que la ampliación de ambos espacios, así como la nueva concepción arquitectónica del conjunto, debió precisar un cierto desplazamiento de la capilla, aunque manteniendo su posición relativa respecto de la mayor. El derribo del primitivo espacio no dejó mucho margen a aplazar la obra, por lo que la construcción se englobó en el proyecto de la nueva capilla mayor continuando el primer tramo de la nave que quedó más alto que el resto. Aunque no tene-

del monasterio de San José de Ávila, BSEE nº54. Madrid, 1950. Pags. 6-156..

217. PEREDA, Francisco de, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 64v

mos constancia, es muy posible que la traza de la nueva iglesia estuviese ya diseñada desde un principio, ya que sabemos que la huella en planta no se modificó. La estructura del templo debió de modularse en base a la geometría preexistente, a la espera de que en una segunda fase se remodelase el resto de la nave levantando su cubierta para igualarla con lo ejecutado en este primer momento.

Por lo que respecta a la capilla de la Virgen la nueva traza aumentó su tamaño hasta los 37 pies de *latitud* y 30 de *longitud*²¹⁸. Esta fue la primera capilla de la Virgen levantada por Francisco de Mora años antes de la conocida ampliación ejecutada tras su muerte por su sobrino Juan Gómez de Mora, que ampliamente estudió Virginia Tovar²¹⁹. Para ello fue necesario demoler la pequeña capilla medieval adosada a la cabecera y las noticias de época relatan que, cuando se derribó, debajo de los cuadros, cirios y mortajas, se hallaron las armas de los Ramírez²²⁰. De este proyecto nacería la vinculación formal de la corona a la Virgen; ante las dificultades económicas por las que debía pasar el convento, fue la limosna que entregó Felipe II²²¹ lo que permitió culminar la fábrica de la capilla que se estaba construyendo. La devoción del rey hacia la Virgen de Atocha, había quedado ya patente en las sucesivas dádivas hacia el convento, y su faceta como protectora de la monarquía se vio reforzada en 1588. Con motivo de la partida el 30 de mayo de Lisboa de las tropas españolas hacia el frente de la batalla con Inglaterra, Felipe II ordenó llevar en solemne procesión a la Virgen de Atocha²²² y a Nuestra Señora de Valverde desde su Santuario de Fuencarral, a reunir las con la Virgen de la Almudena en la iglesia de Santa María para rogar por la victoria de la armada²²³. Ya fuese como acción de gracias por alguno de los sucesos vinculados a tan largo conflicto o como

[Fig. 121] Comparación de la cabecera de la iglesia de Atocha (sup.) con las de los conventos de Santo Domingo (cent.) y San Blas (inf.).

Dibujo del autor.

218. La dimensión exacta de la capilla de Felipe II nos la da Cepeda (*Historia de la ...* Op Cit. Pag. 320) muchos años después incluso de haberla ampliado Felipe III, por lo es probable que tuviera acceso a escrituras de obra o trazas originales a las que luego añade que la capilla proseguía hacia los pies de la iglesia.

219. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en...* Op. cit.

220. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 175.

221. PEREDA, Francisco de, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 65, CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 413. Cepeda además establece la cuantía exacta aportada por Felipe II para la fábrica de la iglesia en 4000 ducados, aunque sitúa este hecho erróneamente en torno a los años 80 del siglo XVI al vincularlo con las limosnas efectuadas por el rey para la reforma del claustro. (Op. cit. Pag. 320)

222. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 319.

223. MARÍN DE LA FUENTE, José, *El Santuario de Ntra. Sra de Valverde y Fuencarral (siglos XIII-XVIII)*. Ayuntamiento de Madrid, 2015. Pags. 80-82.

[Fig. 122] Sup. Planta y sección de la iglesia del convento de San José resaltando en negro la intervención de Francisco de Mora y con la capilla Guillemas señalada en color naranja a partir de los planos elaborados por Luis Cervera Vera recogidos en su artículo sobre el monasterio.

promesa hacia la imagen, lo cierto es que tras esa dotación económica y una vez acabada la obra, Felipe II mostró su voluntad de erigirse como patrono de la capilla, voluntad que se llevaría a efecto tres años después de su muerte por Felipe III. De esto nos ocuparemos más adelante, y centraremos ahora nuestro interés en el primer proyecto de Mora, el cual queda descrito perfectamente en 1604 por Francisco Pereda justo antes de su nueva ampliación:

La capilla es cuadrada sitiada luego en saliendo de la mayor, al lado derecho de la Iglesia, de bóveda de ladrillo con su linterna, tiene tres arcos en las tres paredes y ocho nichos, en que estan ocho imágenes de Santos de la Religión que acompañan los arcos, y el Altar, y encima dellos las joyas y ofrendas que ofrecen a nuestra Señora, los fauorecidos de su misericordia ²²⁴.

Para una mejor comprensión de esta capilla dedicada a la Asunción de la Virgen podemos fijarnos además en otra obra similar que el mismo arquitecto levantó en el convento de San José de Ávila diez años después bajo la misma advocación, y que seguramente se basó en la madrileña, aunque en este caso los fondos permitieron levantarla enteramente en sillería. Alfonso de Guillamas funda en 1606 la capilla de Nuestra Señora de la Asunción en el citado convento y, entre las condiciones, se incluye el tamaño que tendrá (26 pies de largo y 20 pies de ancho)²²⁵, ligeramente inferior al de Atocha pero siguiendo muy de cerca su traza [Fig. 122]. Un arco con reja la cierra de la nave de la iglesia, en su interior, sendos ar-

224. PEREDA, Francisco de, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 65.

225. CERVERA VERA, Luis, *La iglesia del monasterio...* Op.cit. Pags. 23-25.

[Fig. 123] Vista interior de la capilla de la Asunción o de los Guillemas en el Convento de San José de Ávila. Fotografía de Miguel Ángel Escalona, www.pinterest.com.

[Fig. 124] Sección del templo hacia 1598 con sus tres fases constructivas, de izq a dcha:

- Coro levantado por la comunidad tras la toma de posesión de la ermita.
- Restos de la ermita primitiva en la nave central y torre adosada a la fachada norte.
- Nueva capilla mayor y primer tramo de la nave que incluye el acceso a la capilla de la Virgen.

Dibujo del autor

cos albergan en su interior los sepulcros familiares, y el frente se cierra con el retablo bajo un arco de mayor profundidad. A ambos lados del altar se labraron dos ornacinas como las que había en Atocha según la descripción de Francisco de Pereda, y que aún podemos apreciar en el plano de Juan Gómez de Mora de 1612. La cubrición se hace mediante bóveda vaída cerrada con un escudo en el lugar de la linterna [Fig. 123].

Tras la muerte del maestro de obras Francisco Lozano en 1588 poco más sabemos del desarrollo de la obra durante los siguientes diez años hasta que ambas capillas se dieron por finalizadas (a falta de retablos y rejas) el 22 de marzo, día de la Pascua de Resurrección de 1598²²⁶, en que se pasó el santísimo Sacramento a la capilla mayor. A los tres días, el 25 de marzo, día de la Asunción de la Virgen, se consagró la capilla de Atocha²²⁷ con asistencia del rey Felipe II y de la infanta Isabel Clara Eugenia²²⁸, siendo prior Fr. Alonso Nieto²²⁹. Pese a todo el esfuerzo económico que supuso la obra, la imagen del templo por aquel año se debía presentar a la vista como una suerte de *cadáver exquisito*, valga el coloquialismo, con tres partes bien diferenciadas: la nueva cabecera y capilla de la Virgen, los restos de la antigua ermita y el coro levantado a los pies en los años treinta del siglo [Fig. 124]. Llegados a este punto del análisis, podemos ver finalmente el resultado del trabajo de reconstitución arquitectónica de la obra cuya traza atribuimos a Francisco de Mora [Fig. 125].

226. QUINTANA, Jerónimo de la, *A la muy antigua, noble...* Op. cit. Pag. 408v. León Pinelo se hace también eco del suceso y lo incluye en *Anales de Madrid*, documento manuscrito, Fundación Lázaro Galdiano, Sig: M 1-3-21 [I. 15136] F.250.

227. Ibid. Pag. 64v. , QUINTANA, Jerónimo de la. *istoria del origen y antigüedad de la venerable...* Op.cit. Pag. 41.

228. JIMÉNEZ BENÍTEZ, Jose J. *Atocha: Ensayos Históricos*. T.I Pag. 317.

229. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op Cit. Pag. 264.

[Fig. 125.1] Sup. Sección transversal de la iglesia coincidente con la sección longitudinal de la capilla de la Virgen hacia 1598.

[Fig. 125.2] Página opuesta

Reconstrucción de la planta y sección longitudinal de la capilla mayor la iglesia de Atocha hacia 1598.

Nota: Se han incluido los retablos y rejas según se habían concebido en ese momento para mejor comprensión del conjunto, aunque fuera años después cuando se finalizaron. En cuanto a los sepulcros de los patronos, colaterales al altar mayor, se ha optado sugerir un posible alzado teniendo en cuenta las proporciones conocidas de la planta y en base a otros similares como el de Alfonso de Guillamas en el convento de San José de Ávila o los sepulcros de Los Calderón en el convento de Porta Coeli de Valladolid, atribuido a Francisco de Mora por algunos autores.

Dibujos del autor.

[Fig. 126] Hipótesis de ubicación de los sepulcros sobre los planos de Isidro Velázquez.

Sup. Alzado lateral del presbiterio.
AGP Planos nº319.

Cent. Detalle de la cabecera de la iglesia en la planta de conjunto.
AGP Planos nº323.

Inf. Detalle sobre la misma planta de los vaciados en el muro coincidentes con las puertas.

Puesto que el proceso sufrió varios retrasos por motivos económicos, la dotación interior vio retrasada su finalización hasta la primera década del siglo XVII. La reja incluso se retrasaría más aún. Acabada la obra principal, la deuda contraída era de 20.000 ducados, de los cuales se liberaron 8.000 en 1602 por gracia del prior Fr. Antonio de la Cruz²³⁰. La consagración de las dos capillas se hizo a expensas de completar su dotación interior. Sabemos que en 1598, los sepulcros de los patronos estaban ya terminados, según rezaba una inscripción que allí se hallaba:

*Esta capilla fundo y dotò doña Beatriz de Velasco hija de los Condes de Nieva, mujer de don Rodrigo Manuel cauallero de la orden de Santiago, Capitan de la guardia Española del Rey don Felipe Segundo para su entierro, y del dicho su marido y suyo, y de los Condes de Nieva, que fueren y seran perpetuamente, a los quales dexó por patrones. Acabose año de 1597.*²³¹

De lo que no teníamos noticias era de su ubicación exacta dentro del templo. La lógica nos lleva a situarlos a los lados del altar mayor siguiendo el modelo escurialense, lo cual tendría sentido cuando, como veremos, el retablo seguía fielmente el estilo de Herrera. Sin embargo, sabemos que en esta posición en el siglo XIX se habían abierto puertas que conducían a la sacristía en el lado de la epístola y al relicario en el lado del evangelio, lo que podría entrar en conflicto en primera instancia con los monumentos funerarios. Volviendo una vez más a los planos de Isidro Velázquez, reparamos en el detalle de cómo se abren ambas puertas en el muro, y vemos que el paso de la fábrica no se hace del ancho de la puerta, sino que esta se coloca en un tabique que cierra una hornacina en el muro. En alzado, además, se aprecia cómo este hueco se remata con un arco de medio punto, por lo que todo parece señalar que era el espacio de los sepulcros, siguiendo la tipología de la época de nichos con arco de medio punto que albergaban las figuras orantes mirando al altar [Fig 126]. Se encontrarían, por tanto, en una posición de cierta altura a los lados del presbiterio, aumentada por el hecho de que se elevaba cuatro peldaños respecto del piso de la iglesia. En los planos, además, podemos observar cómo el primer peldaño se extiende a ambos lados del crucero creando un espacio sobreelevado donde se ubicarían los retablos colaterales que, por tanto, tendrían un tamaño reducido.

230. Ibidem Pag. 204.

231. LÓPEZ DE HARO, Alonso. *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*. Luis Sánchez Impresor Real, Madrid, 1622. Pag 99.

De los sepulcros poco más sabemos, no ha trascendido ni el autor ni el diseño, aunque sí sabemos por la escritura de dotación que se harían los bultos redondos de mármol o alabastro en sendos arcos a ambos lados del altar mayor de los patronos, y que estos se colocarían en las bóvedas (nichos) que se hiciesen para colocar sus restos.

Aunque es algo posterior, se conserva en los almacenes de Patrimonio Nacional la escultura decapitada del oidor del Consejo Real Gregorio López Madera [Fig. 127]. El 24 de diciembre de 1606 escribió ante Francisco de Testa la compra de la capilla del Cristo de la Indulgencia, en ese momento conocida como del Rosario, para su enterramiento, por la cantidad de 1000 reales al año. Además donó, para exponerlo en ella, el estoque que había llevado D. Juan de Austria a la Batalla de Lepanto [Fig. 128].²³² La ubicación de esta capilla, que por los años en los que se fundó había cambiado de advocación, era la primera de la nave de la iglesia, que se había incluido como hemos comentado en la reforma de la cabecera del templo, al corresponder el tramo con el que daba acceso frente a sí a la capilla de la Virgen de Atocha.

• El retablo mayor

Como decíamos, la consagración de las capillas mayor y de la Virgen se hicieron sin haberse terminado los retablos. Sabemos que el del templo conventual, que debía fabricarse con la dotación de Beatriz de Velasco, sufrió retraso por motivos económicos. Un documento fechado el 13 de febrero de 1597 hace constar que:

(...) quanto el dicho fran^{co} berdugo tiene la obra del rretablo que se a de hacer para el altar mayor del dicho monesterio en seis mill ducados conforme a la escritura q dello se otorgó ante francisco de quintana scrivano a que se rrefirieron y porque el dho monesterio de presente no tiene pusibilidad de proseguir en la obra del dho rretablo a cesado en el y por quel santísimo sacramento se a de pasar al dho altar mayor para donde el dho rretablo y para adonde este se a enpeçado a hacer la custodia²³³.

[Fig. 127] Escultura orante del sepulcro de Gregorio López Madera. Primera mitad del siglo XVII. AGP/ ES-19253P.

[Fig. 128] Estoque de D. Juan de Austria con su hoja original y la guarnición realizada en 1869 por el armero de la Casa Real. Museo Naval de Madrid. N° Inv. MNM-103.

232. AGP. Libro Becerro Viejo N° reg. 6017 F. 10.

233. Escritura de acuerdo firmada ante Gerónimo de Ocaña entre fray Jerónimo de Vallejo y Francisco Verdugo, ensamblador, para realizar la custodia del altar mayor. AGP, Patronatos de la Corona, Basílica de Atocha. Caja 5 Exp. 14. Transcripción RABASF_ HAR2014-56710-P.

Se especifica que la obra del retablo queda suspendida hasta el momento en que los recursos lo permitan pero no por ello modificada. Se procedió a tasar y liquidar con Verdugo la obra ejecutada para evitar posibles reclamaciones a posteriori y finalmente Fray Jerónimo Vallejo se compromete a hacer a su cargo la custodia. Para ello, Francisco Verdugo, por su parte, se encargaría de dar la traza de la custodia, proveer de herramientas y supervisar la ejecución de los oficiales que pusiera el fraile; por otro lado, se comprometía a dar por terminada la imaginería en el plazo de un mes.

La traza del retablo mayor y la de los colaterales fue dada por Francisco de Mora y su contratación tuvo lugar el 8 de julio de 1593²³⁴ ante el escribano Francisco de Quintana. El retablo, de traza clasicista, era claro heredero del de El Escorial y, a pesar de esto, pasó sin pena ni gloria ante los ojos críticos de Ponz, que lo describiría escuetamente con las siguientes palabras:

*El altar mayor se compone de varios cuerpos de arquitectura, con columnas aisladas en ellos. Angelo nardi hizo las ocho pinturas de dicho altar, que representan asuntos de la Vida del Señor. No son de tanto mérito las estatuas repartidas en él.*²³⁵

No debió tratarse, sin embargo, de una pieza menor ni mucho menos, pero quizá el hecho de compartir techo con el de la Virgen de Atocha le relegó siempre a una segunda posición, que explicaría las pocas descripciones que de él conocemos y, hasta la fecha, ninguna representación gráfica.

Mediante la citada escritura los maestros Francisco Verdugo (entallador) y Francisco Gómez (pintor) se obligaban a realizar el retablo de la capilla mayor según había dejado estipulado en su testamento Beatriz de Velasco, y cuyo coste se fijaba en seis mil ducados, debiendo estar acabado y asentado en el plazo de dos años cumplidos y un mes desde el día de la firma de la escritura. La detallada descripción que hace el contrato, cuyo extracto transcribimos a continuación, sobre la composición del mismo supone, en ausencia de la traza original una inestimable información para reconstituir su arquitectura:

234. AHPM T. 1002 f 479.

235. PONZ, Antonio. *Víage de España, ...* Op. cit. T. V Pag. 25. La atribución a Nardi es errónea pues como veremos la obra pictórica del retablo fue ejecutada por Bartolomé Carducho, la escultórica por su parte sería encargada a Juan Muñoz.

El qual dho Retablo a de tener de alto el gueco de la dha capilla mōr para el dho Retablo cuarenta y ocho pies de alto con la buelta del arco, se an de repartir en esta manera Que al pres^e tiene y asimesmo el ancho que tiene la dha capilla mōr que a de ser de talla y pintura que para el dho retablo dho retablo se a de dar una planta y traza conforme a la dha capilla mōr la qual esta firmada de los padres y comunidad y prior y de Fco de Mora traçador de las obras de Su mag^d. El qual aran conforme a la traça y conforme a ella a de elevar cinquenta y cinco pies de alto y trenta y dos pies de ancho en todo poco mas o menos. Y a de llevar cinco calles de ancho en la de en medio la Custodia del Santissimo sacram^o que a de ser toda de bulto con sus bidrieras en los ocho nichos para que se bea el Santissimo sacram^o por todasd partes, y encima de la dha custodia a de aber de todo bulto la asuncion de nuestra s^a y se a de facer de arco como la caja de la custodia y encima de la a ~~nunciacion~~ asuncion de nra s^a de todo bulto y la asuncion y Coronacion adornada de angeles como combiene y tambien la caja de arco y encima de la Coronacion a de ir un Cxo u mag^d y San Ju^a asi mismo de bulto redondo y la caja de arco como en los demas bultos. Y se a de quitar basas y capiteles de los traspilares primeros y segundos desta calle de en medio por que arrimen mas las columnas y no quiten la luz a la pintura y a las dos calles que van a los lados desta calle de en medio an de ser de pincel al oleo pintados en lienzo y puesas sobre los tableros de madera con carmin y los demas recaudos y colores an de ser tambien muy fino y lo que ubiere de ser dorado y encarnado y estofado a de ser de la mejor manera y todo ello a contento y satisfacion y sin que en ello aya plata ninguna sino todo oro. Y las pinturas istorias que an de ir en estas dos calles an de ser y son anunciacion nacimiento Reyes y presentacion huida a Egipto la disputa en el templo salida con la cruz a cuestras descendimiento de la cruz. Y las otras dos calles restantes que son los extremos an de yr de bultos redondos de santos de la orden que se les pidiere. Y asi mismo a de llevar el dho retablo quatro calles de alto y en orden dorica jonica corintia y compuesta no embargante que en la traza este puesto todo corintio. Y a las columnas del dho Retablo sele a de quitar un grueso de lo que pide cada orden que se entiende que la orden dorica que se manda que tenga de ocho partes que tiene de alto la una de grueso a de tener de nueve partes una de grueso y asi se hace proseguir en en todas las demas columnas y ordenes y asi mismo a de llevar cada orden su friso y çoclo (?) y la orden postrera sus frontespicios y a los lados de esta orde postrera a de aber dos scudos a cada lado el suyo. Y a de poner en ellos las armas de los dhos Señores don Rodrigo Manuel y doña Beatriz de Belasco de bulto y todo el dho retablo a de ser de madera de pino asi los tableros como

[Fig. 129] “Octavo Diseño, Alzada del retablo de la capilla mayor. Ortographia del retablo que esta en la capilla maior de S. Lorenzo el Real del Escvrial”. Pedro Perret, 1589. BNE Sig. Invent/28848.

[Fig. 130] Representación del orden dórico según los cánones clásicos y de la versión reducida propuesta por Francisco de Mora para el retablo mayor del convento de Atocha. La decisión de acortar la altura sin variar las proporciones redundaría en el aspecto más robusto del conjunto. Dibujo del autor.

*las columnas y bultos y frisos y todo lo demas del dho retablo. Y a de ser todo el dho retablo dorado de oro muy fino y con los colores y matices que esta dho en las dhas calles de pincel. (...) en el pedestal a de aber dos postigos por donde se ha de servir el trasdos del retablo. Y la talla lo a de facer el dho Fran^{co} Berdugo y la pintura el dho Juⁿ Gómez y en especial lo que es pincel lo a de facer el dho Fran^{co} Gómez por su mano.*²³⁶

El esquema referido por Mora sigue fielmente la estela del diseño de su maestro Juan de Herrera para el Escorial. El retablo mayor de la basílica vino a sentar las bases de toda la retabística barroca del ultimo tercio del siglo XVI y la mitad del siguiente. De él tomaría Mora, casi de manera literal, la estructura compositiva de cinco calles verticales con la central presidida por la custodia, que adquiriría gran importancia, y rematada por un calvario. Las dos calles contiguas a la central serían ocupadas por pintura y las dos de los extremos por esculturas de santos. En vertical el retablo se dividiría igualmente en cuatro calles horizontales correspondientes a cada uno de los órdenes clásicos y apoyadas sobre un banco en el que se abrirían dos postigos para acceder a la parte trasera [Fig. 129].

La superposición de órdenes con unas instrucciones tan concretas, como la de reducir un grueso la altura de cada columna respecto de sus proporciones canónicas, demuestran un claro dominio del lenguaje clasicista y deja entrever que el resto de los elementos -como frisos y zócalos- sí que siguen los cánones [Fig. 130]. Parece ser que, según se indica en la escritura, debió de haber un cambio de criterio, puesto que inicialmente la traza se había diseñado enteramente en orden corintio, que sería más propio de un retablo dedicado exclusivamente a la Virgen, como reza la traza de Juan Gómez de Mora para el retablo mayor del monasterio de Guadalupe [Fig. 131].

La similitud con el retablo del santuario extremeño es más que notable, dejando de lado la diferencia de que el primero se colocaba sobre un ábside plano y el segundo sobre uno poligonal. De hecho, algunos autores contemporáneos atribuyen el diseño original de este retablo a Francisco de Mora 1604 y a su sobrino, Juan Gómez de Mora, la revisión de la traza inicial²³⁷. Apoya esta teoría el hecho de que la traza

236. AHPM T. 1002 f 479v-180v

237. GUTIÉRREZ MARCOS, M^a Rosario. “Estudio comparativo entre los retablos del monasterio de Guadalupe (Cáceres) y la iglesia de la Asunción de Algete (Madrid)”, en *Alcántara: revista del Seminario de*

en alzado que comentamos corresponde, parte por parte, con la planta realizada en 1604 por Francisco de Mora²³⁸. Es posible que, como en otros proyectos de arquitectura, el sobrino retomase las ideas del maestro e introdujese modificaciones a la muerte de éste, en lugar de plantear desde cero las obras ya iniciadas o en proceso de diseño, más aun cuando la línea estilística del segundo fue continuista con la de su tío. Se trata de un retablo que, si bien es heredero directo del de El Escorial, introduce gestos que apuntan ya hacia una revisión del barroco, apareciendo el movimiento del plano frontal en detrimento de la planitud absoluta. Pero, en palabras de Mora recogidas en la escritura, este movimiento en Atocha bien podría responder a una razón práctica que era la de dar más luz a la pintura evitando una profundidad innecesaria en esa zona [Fig. 132]

Existe otro retablo coetáneo al de Atocha, aunque escasamente estudiado, para el que también dio trazas Francisco de Mora²³⁹, y que sería el antecedente directo del de Guadalupe. Se trata del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo en Madrid, realizado en Flandes por encargo de Felipe II²⁴⁰ y que fue desmontado y expoliado por los franceses en la invasión napoleónica²⁴¹ y que Ponz describía de la siguiente manera:

*El (altar) mayor se compone de varios cuerpos de arquitectura, con asuntos pintados de la Vida de Christo; y según Quintana, le mandó hacer Felipe II en Flandes; pero modernamente le han afeado con la talla puesta en el medio para adorno de la estatua de S. Gerónimo*²⁴².

Además de algún grabado de época, el Museo del Prado conserva un óleo de finales del siglo XVIII en el que podemos apreciar el retablo y su gran similitud con el de Guadalupe, afianzando aún más el estilo del arquitecto de cara a la reconstitución del que nos ocupa [Fig. 133]. También seguiría el mismo esquema el retablo que trazó para la Iglesia del monasterio

[Fig. 131] Retablo del altar mayor del Monasterio de Guadalupe, Juan Gómez de Mora, 1614. Pluma, pincel, tintas y aguadas pardas y rojizas sobre papel verjurado, 630x344mm. BNE Sig. DIB/16/34/2

[Fig. 132] Retablo mayor del monasterio de Guadalupe. Fotografía www.alamy.com.

Estudios Cacerenses n° 68, 2008. Pags. 45-66

238. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Juan Gómez de Mora (1586 - 1648), arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de las obras de la villa de Madrid*. Ed. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986. Pags. 235-237

239. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Juan Gómez...* Op. cit. Pag. 237

240. QUINTANA, Jerónimo de la, *A la muy antigua, noble...* Op. cit. Pag. 399v

241. SEPÚLVEDA, Ricardo. *El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid*. Est. Tip. de los Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1888. Pag. 221..

242. PONZ, Antonio *Viage de España, ...* Op. cit. T. V Pag. 16

[Fig 133] *Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias*, Óleo sobre lienzo, 237 x 159 cm. Luis Paret y Alcázar 1791. MNP n° cat. P001045

Inf. Detalle del retablo en el que se puede apreciar tal y como decía Ponz la modificación del remate superior no coincidente con la línea estilística del conjunto.

de Montserrat en Barcelona, encargo de Felipe II y realizado entre 1593 y 1597²⁴³. De éste solo hemos sido capaces de encontrar un grabado de 1806 con poca calidad pero que da una idea de la organización en calles del mismo [Fig. 134].

El estudio de otros retablos contemporáneos al de Atocha e igualmente herederos de la basílica de El Escorial ayuda a pergeñar una cierta imagen de conjunto de esta tipología. Los ejemplos más reseñables de esta línea escorialense de la escuela castellana son el de la Colegiata de Villagarcía de Campos [Fig. 135], el de la iglesia de San Miguel de Valladolid [Fig. 136] y el de la iglesia de Santiago de Medina del Campo [Fig. 137], todos ellos de finales del siglo XVI como el de Atocha. En este caso se trata de composiciones muy planas, cercanas en ese sentido a la de El Escorial, en que los entablamentos corridos relegan las calles verticales a un segundo orden de jerarquía. A este respecto, Mora se muestra de manera temprana capaz de introducir novedades respecto de su predecesor, introduciendo el juego de volúmenes que marca la verticalidad de la composición.

Dentro del programa iconográfico del retablo se dio prioridad a la pintura, pues en la escultura no se especificó más que el que serían “santos de la religión”, mientras que los óleos narrarían ocho escenas de la vida de Jesús: la anunciación, la natividad, la adoración de los reyes, la presentación en el templo, la huida a Egipto, disputa en el templo, la salida con la cruz y el descendimiento. El grupo escultórico central, de mayor relevancia y albergado en nichos de medio punto, que acompañaría a los cuadros, lo formarían el tabernáculo, la Coronación de la Virgen, la Asunción de la Virgen y un calvario en orden ascendente. Es posible que las pinturas, con su orden cronológico, siguiesen también esta disposición de abajo a arriba.

En contra de lo juzgado por Ponz, las pinturas serían obra de Bartolomé Carducho y no de Angelo Nardi, como él afirmaba. Así lo atestiguan los documentos relativos al encargo de las mismas, de su colocación y del cobro. La participación de Carducho en el mismo viene asociada a la puesta en marcha de nuevo de la obra del retablo. Si en 1597 quedó parada, como veíamos, por falta de capital, el 23 de noviembre de 1603 Fr. Pedro de Contreras (provincial de la provincia de España de la Orden de Predicadores) da licencia al prior del

243. MARÍAS FRANCO, Fernando. “Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* T.48, 1982. Pags. 383-388.

[Fig. 135] Retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos, Valladolid. Fotografía www.artevalladolid.blogspot.com.

[Fig. 136] Iglesia de San Miguel, Valladolid. Fotografía www.artevalladolid.blogspot.com.

[Fig. 137] Retablo mayor de la iglesia de Santiago de Medina del Campo, Valladolid. Fotografía www.viajarconelarte.blogspot.com.

convento de Atocha para finalizarla:

Para que se puedan concertar con qualquiera oficial o oficiales, o maestros de pintura o talla y con otros quales quiera q les parezca ser necesarios para la obra del Retablo de la capilla mayor hasta q del todo este acauado y puesto en perfeccion²⁴⁴

La puesta en marcha del retablo tuvo que ver posiblemente con la aceptación del patronato de Atocha por parte de Felipe III siguiendo los deseos de su padre. Esta se hizo efectiva el 10 de noviembre de 1602 mediante el despacho de una Real Cédula²⁴⁵ que, aunque lo que aceptaba era el patronazgo de la capilla de la Virgen, es de suponer que los frailes quisieran adecentar el templo principal al que estaba vinculada completando el retablo inacabado. A ello se unió la liberación parcial de la deuda contraída por el convento para la obra, que se redujo casi a la mitad en ese año, aliviando la carga económica que frenaba la culminación del retablo²⁴⁶.

Recibido el permiso preceptivo, los frailes procedieron inmediatamente a contratar al pintor Bartolomé Carducho y

[Fig. 134] Grabado del interior de la iglesia del monasterio de Montserrat recogido en *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Alexandre de Laborde. P. Didot l'aîné, Paris, 1806. INHA

Inf. Detalle del retablo trazado por Francisco de Mora.

244. AHPM T 2189 2ª foliación F. 1198

245. QUINTANA, Jerónimo de la. *A la muy antigua, noble...* Op. cit. Pag. 409.

246. Fr. Antonio de la Cruz fue elegido prior en 1600, muriendo en 1602, y liberó al convento de 8.000 ducados de la deuda que tenía de 20.000 deudos por la obra. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la ...* Op. Cit. Pag. 204.

[Fig. 138] Retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Algete en los años 60 del siglo XX antes de las intervenciones que reconstruyeron el remate superior. Fotografía n° 225358, www.oronoz.com.

al escultor Juan Muñoz firmando escritura de obligación el 30 de noviembre²⁴⁷. A los pocos días, el 5 de noviembre, se firmaría también la escritura con Gaspar Ordóñez²⁴⁸ como su fiador, lo que indica el relativo impulso con el que se retomó el proyecto. No debió de funcionar esta colaboración y antes de terminar el año se volvió a escriturar con un nuevo fiador, en ese caso Julián Ambrosi.²⁴⁹ El retablo mayor debió quedar terminado en dos años, cobrando Juan Muñoz por cuenta del convento 2933 reales el 6 de octubre de 1605²⁵⁰.

Tanto Juan Muñoz como Alonso Vallejo, que trabajaría en el retablo de la Virgen de Atocha, intervinieron pocos años después de manera conjunta en un retablo que, aunque introduce elementos más avanzados (pensemos que la traza del de Atocha fue dada en 1593, aunque su finalización se retrasase) tiene una estructura muy similar al que nos ocupa. Se trata del retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en la población madrileña de Algete, terminado en 1619²⁵¹ [Fig. 138]. Con un desarrollo coincidente en el tiempo, ambos artistas trabajaron a la vez en el retablo de Guadalupe terminado en 1618, y del que ya hemos hablado, y que nuevamente vuelve a remitirnos a Francisco y Juan Gómez de Mora. Aunque menos ortodoxo en el empleo de los órdenes y con la introducción de frontones triangulares y curvos en niveles intermedios, supone un cierto manierismo que le diferenciá del de Atocha. Sin embargo, la estructura de calles es prácticamente igual a la marcada por Gómez de Mora (con un nivel menos de altura) y la jerarquía con la que se ordenan escultura y pintura también. Si la muerte de Bartolomé Carducho en 1608 impidió que realizase las pinturas para Guadalupe según se había dispuesto²⁵², se optó por la intervención de su hermano Vicente junto a Eugenio Cajés, también en paralelo a su trabajo en el de Algete. Todas estas relaciones y referencias cruzadas de los mismos artistas de la corte trabajando en los mismos retablos, incluso de manera simultánea, pone de manifiesto la importancia que debió de tener la temprana traza dada para el retablo mayor de Atocha, así como lo afortunado de su ejecución material.

Entre las obras más conocidas de Bartolomé Cardu-

247. AHPM T 2189 2º F. 1192

248. AHPM T 2189 2º F. 1199

249. AHPM T 2189 2º F. 1201, 30 de diciembre de 1603.

250. AHPM T 3554 F. 190

251. GUTIÉRREZ MARCOS, Rosario. “Estudio comparativo de los retablos del monasterio de Guadalupe (Cáceres) y la iglesia de la Asunción de Algete (Madrid)” en *Alcántara* n° 68. 2008. Págs. 45-66

252. *Ibidem* Pag. 49.

[Fig. 139.1] Sup. Izq. La Anunciación. Óleo sobre lienzo, 185x142 cm. Bartolomé Carducho. Real Monasterio del Escorial, PN, n° inv. 10014612.

[Fig. 139.2] Sup. Dcha. El Descendimiento. Óleo sobre lienzo, 263x181 cm. Bartolomé Carducho, 1595. MNP, n° inv. P000066.

[Fig. 139.3] Inf Izq. La Adoración de los Reyes. Óleo sobre lienzo, Medidas aproximadas 262x195 cm. Bartolomé Carducho, 1600. Capilla del Alcázar de Segovia.

[Fig. 139.4] Inf. Dcha. La Huida a Egipto. Óleo sobre lienzo, 127x105cm. Bartolomé Carducho, 1600-1603. SHM, San Petersburgo, n° inv. ГЭ-376

cho relacionadas con el programa iconográfico diseñado por Francisco de Mora, encontramos algunas versiones de estos invariantes de la temática religiosa, obras que nos permiten recrear la atmósfera pictórica del retablo a falta de los originales [Fig. 139]. Se han reproducido los cuatro óleos a la misma escala para poder establecer una relación comparativa. Tres de ellos tienen relación directa con las colecciones reales y, en concreto el de la Anunciación, que se conserva hoy en día en El Escorial, encajaría perfectamente en el retablo de Atocha en vista de la reconstitución²⁵³. No parece fácilmente

253. Siempre teniendo en cuenta que la reconstitución como tal es una

demostrable, por el contrario, que provenga del desaparecido santuario, puesto que gran parte de las piezas partirían rumbo a Francia. Sin embargo, era *vox populi* que parte de lo expoliado fue revendido en la propia ciudad y que, tras la retirada de las tropas francesas, se instó a la población a devolverlas ²⁵⁴. No obstante, en la reconstitución se ha incluido este cuadro a modo orientativo ayudando a comprender la percepción y escala que tendría la obra pictórica dentro del conjunto.

Lo desconocido de este retablo ha impedido hasta la fecha catalogar posibles tallas o pinturas que, tras el expolio francés, puedan pertenecer actualmente a colecciones públicas o privadas. La investigación y reconstitución arquitectónica de esta importante pieza abre, por tanto, una vía a futuros estudios que precisarían una búsqueda exhaustiva a nivel nacional e internacional de posibles obras de arte procedentes de Atocha [Fig. 140]. Un testigo directo del retablo en 1626 fue el cardenal Francesco Barberini, el cual visitaría Madrid y, entre otros edificios, recogería sus impresiones sobre la iglesia de Atocha en su cuaderno de viaje:

Se esperaba la llegada del conde de Arcos para ir con él y con los prelados a la devoción de la Virgen de Atocha. Llegó [allí] fuimos con tres o cuatro carrozas, y [el señor Cardenal] con roquete y el habitual hábito de tabí rojo pero sin cruz, dando a su paso bendición. Esa iglesia es famosa, y está fabricada al estilo moderno. El altar grande es como los de España, que ocupa todo el alto y fondo de la pared, [y] está [formado por] diversos cuadros que narran los más importantes miste-

[Fig. 140] Pag. opuesta. Reconstitución del retablo mayor de la iglesia del convento de Atocha. Ca. 1605.

Se ha incluido a modo indicativo un óleo de Bartolomé Carducho de misma temática y tamaño que una de las obras que realizó para Atocha, actualmente en el Monasterio de El Escorial

El espacio reservado para las esculturas de santos es probable que incluyese hornacinas de medio punto como era habitual en otros retablos de Francisco de Mora (calle izquierda), sin embargo se ha incluido también la opción de que fuesen simplemente enmarcados rectangulares como en el de Guadalupe (calle derecha). Aunque en este último, parece que la ausencia de hornacinas se debiera a la existencia de las columnas del ábside en la trasera. Dibujo del autor.

aproximación a un modelo desaparecido a partir de datos parciales. Por tanto no podemos fijar las dimensiones que de ella extraemos como reales, sino como una aproximación.

254. Extracto de un artículo sobre Atocha publicado por el *Diario de Madrid* nº302, el 30 de octubre de 1814:

(...) *El otro medio es de conciencia, y habla puramente con los de Madrid, retenedores de muchos efectos en todas clases de este desgraciado convento, y que podrán y deberán devolver si existen en su poder, y en su defecto, el equivalente; porque los causadores de sus ruinas, y que han comerciado y lucrado con sus muchos despojos, es menester ó que ignoren qué cosa es hurto, y si hecho éste, hacen suyo lo que roban.*

Para todos aquellos á quienes pueda llegar la noticia de este aviso con arreglo á la extension de la corte y sus barrios baxos, ha parecido conveniente suplicar á algunas personas de conocida probidad se dignen recibir si algo llega á sus manos, y su bondad ha aceptado tan piadoso encargo, y son: D. Asensio García Ordoñez, en su botica frente á la Trinidad calzada; D. Vicente Rodríguez,, en la de la puerta del Sol, frente al vivae; D. Plácido Viega y Regidor, en la plazuela de san Ildefonso: Don Silverio Perez, en la de Anton Martín; y á mayor abundamiento el doctor Don José Llera y Galindo, vice-rector de los reales hospitales, en su casa de oficio calle de Atocha.

*rios de la vida de Nuestro Señor y de la Virgen. El altar de la Virgen es, de la misma forma, magnífico, está ricamente decorado con platas, y tiene un número de lámparas algo inferior al de Montserrat*²⁵⁵.

En paralelo al retablo mayor y colaterales, Francisco de Mora²⁵⁶ dio la traza también para el de la Virgen sufragado por Felipe II con cargo a fondos de *la marca*²⁵⁷. El 13 de agosto de 1598, Pompeo Leoni se comprometía mediante escritura a fabricarlo por 1500 ducados de vellón²⁵⁸, de los cuales se librarían por anticipado 400. La obra de este debió de avanzar con mayor rapidez que la del retablo mayor pero, a principios de marzo de 1599, se solicitó se librasen los siguientes 500 ducados, pues el retraso en el pago había hecho que todos los oficiales “excepto Pompeo y los suyos” abandonasen la obra. La persona encargada de visitar la obra informa de que las figuras están muy adelantadas y juzga que ya se ha rebasado sobradamente la mitad de la fase de construcción. Finalmente se aprueba el pago de 1000 ducados a base de mensualidades para que las figuras “se acaben de una vez”²⁵⁹.

A juzgar por las siguientes escrituras, lo que debió de terminarse fue únicamente lo referente a la talla de madera. El proceso se reactivó tres años después, cuando la casa de la moneda de Segovia emitía un poder a favor de Pompeo Leoni el 21 de julio de 1603 para que cobrase 300 ducados de la obra del retablo y se asignaban 500 más para pintado y dorado²⁶⁰. El mismo día se firmaba con el convento un concierto para terminar el retablo²⁶¹. La finalización de la obra requirió la contratación de artistas al estofado y pintura, de este modo Pompeo Leoni y Alonso Vallejo firmarían nueva escritura de obligación con el pintor Pedro de Torres, Diego de Baeza como deudor suyo además de pintor, y Pedro de Acevedo -batidor de oro- como fiador, el 29 de agosto 1603²⁶². El 18 de mayo del año siguiente, el pintor Diego de Baeza se comprometió con Pompeo Leoni a pintar la obra gráfica

255. ANSELMÍ, Alessandra. *Diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini, escrito por Cassiano dal Pozzo*. (texto original de 1626). Ed. Doce Calles, Madrid, 2004. Págs. 121-122.

256. AHPM T 2790 F. 876

257. AGP PCBA C.6 Exp.12

258. La referencia del protocolo viene recogida en *Memorias de la Real Academia Española de la Historia* T. XI. Imp. Sucesores de Hernando, Madrid, 1914. Pag. 99. Sin embargo, no ha sido posible localizar el documento en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

259. AGP PCBA C.6 Exp.12

260. AHPM T 2189 2º F. 212

261. AHPM T 2189 2º F. 214

262. AHPM T 2790 F. 876

del retablo²⁶³. En el mes de octubre de ese mismo año, se dio por terminado el conjunto a juzgar por el finiquito de cuentas entre Pompeo Leoni y Alonso Vallejo (ambos escultores) por la hechura de los retablos de Nuestra Señora de Atocha, San Francisco y San Jacinto para los respectivos conventos madrileños²⁶⁴. Después de algunas cuestiones se conviene que Leoni dé a Vallejo 1.750 reales y a cambio él sería el único beneficiario de los 200 ducados que quedaban pendientes de pago por parte del rey por la ejecución del de Atocha.

[Fig. 141] "La Virgen de Atocha". Oleo sobre lienzo, 102 x 142 cm. 1663, Andrés Smidt. MLG, n° Inv. 5264. Sobre estas líneas detalle del retablo con los elementos estriados y el comienzo de la hornacina.

De este retablo, por desgracia, no hemos encontrado descripción en ninguna de las escrituras, por lo que la reconstitución gráfica se ha basado en el estudio de las visiones parciales del mismo que se conservan, así como de obras similares trazadas también por Francisco de Mora. Entre la documentación gráfica original contamos con el fantástico óleo de Andrés Smidt que representa a la Virgen en su altar rodeada por Santo Domingo de Guzmán, San Francisco, San Isidro²⁶⁵ y otro personaje no identificado [Fig. 141]. En la pintura se aprecia un retablo estofado y sin policromía con un marcado estriado de -no queda claro- pilastras y/o columnas. Además se puede ver cómo tímidamente arranca el arco que enmarca la imagen en el nicho central²⁶⁶. Esta composición se repite a

263. AHPM T 2791 Pendiente revisar documento, referencia en el catálogo de papeles eclesiásticos del propio archivo.

264. AHPM T 2829 F. 754

265. Sobre la identificación inicial de las dos figuras principales hecha por Alfonso E. Pérez Sánchez, Jeffrey Schrader identificaría una de las otras dos con San Isidro. SCHRADER, Jeffrey, La Virgen de Atocha, los Austrias... Op.cit. Pag 34.

266. Conviene aclarar que este cuadro, fechado en 1663, corresponde al retablo trazado por Francisco de Mora, que sería reubicado tras la ampliación de la capilla hacia 1635. La hornacina de la Virgen se alteraría

[Fig. 142] Detalle del grabado de la portada de la “Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Atocha” de J. Quintana.

grandes rasgos en las portadas de los tratados sobre la imagen, que, si bien no necesitaban representar la realidad del retablo, si parecen aproximarse si los comparamos con el óleo de Smidt [Fig. 142]. La constatación de este último punto viene de la mano de otro grabado que en ese caso sí que pretendía representar el espacio interior de la capilla de Atocha. Se trata de un acto del Real Consejo de Indias, del cual la Virgen de Atocha sería nombrada protectora así como de sus expediciones marítimas y en general del Nuevo Mundo²⁶⁷ [Fig. 143]. El hecho en si, viene a poner de relieve la importancia de esta imagen en el contexto histórico, reforzando a través de su patrona el peso de la monarquía en el Nuevo Mundo. El infortunio de las flotas en años anteriores, movió al Consejo de Indias a invocar su protección en 1634 eligiéndola por patrona de sus navios²⁶⁸. Una de las ceremonias celebradas por el Consejo ante la Virgen es la representada en el grabado. nos interesa de este grabado desde el punto de vista de la arquitectura, a pesar de su poco detalle, es que repite los elementos del retablo ya comentados. Estos, que apenas se esbozaban en las imágenes anteriores, se muestran aquí completos representándose el cuerpo bajo y el banco.

de tal forma que pasaría en ese momento a convertirse en una ventana que comunicaba con el espacio del camarín tras el altar.

267. SCHRADER, Jeffrey, *La Virgen de Atocha, los Austrias...* Op.cit. Pag 105.

268. QUINTANA, Jerónimo de la. *A la muy antigua, noble y coronada...* Op. cit. Pag. 50 v.

[Fig. 143] El Consejo de Indias arrodillado ante la Virgen de Atocha. Grabado, 1650, Pedro de Villafraña. BNE n° inv. Dib/2/67674.

Dcha. detalle del retablo

[Fig. 144] Ceremonia ante la Virgen de Atocha. 240 x 272 mm. Pluma, aguada parda y gris sobre papel verjurado, cuadriculado con lápiz negro. Ca. 1660. Anónimo. GU, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n° inv. 10163S.

Por último, contamos con una fuente gráfica más, dada a conocer recientemente por Benito Navarrete Prieto, considerándola un dibujo anónimo español (hasta entonces se había atribuido a Francisco Rizi)²⁶⁹. El tema es parejo al anterior, en que un gran número de personas se reúne en una ceremonia ante la Virgen de Atocha. En este caso se trata de un dibujo de lápiz pluma y aguada que escoge un punto de vista lateral mostrando el retablo en escorzo [Fig. 144]. Nuevamente aparecen columnas exentas con su fuste estriado y, respecto de ellas, una peana avanza sobre la mesa del altar sirviendo de apoyo al trono de la Virgen. Posiblemente sea la misma pieza de platería representada sucesivamente en los *trampantojos a lo divino* tratados en el capítulo anterior. Por lo demás, el boceto nos permite adivinar la austera decoración del interior de la capilla, en la línea con la arquitectura de Francisco y Juan Gomez de Mora.

La segunda fuente de estudios para la reconstitución del retablo es, como en otras ocasiones, el análisis de obras de similares características del autor. En este caso dos ejemplos cuyo diseño debió de aproximarse bastante al de Atocha serían los retablos de la iglesia de San Bernabé en El Escorial y el de la capilla Guillamas del convento de San José en Ávila, de cuya arquitectura ya hemos hablado [Fig. 145].

[Fig. 145.1] Retablo de la capilla de los Guillamas en el convento de San José de Ávila. Ca. 1608. Francisco de Mora. Fotografía: Miguel Ángel Escalona, www.pinterest.com

[Fig. 145.2] Retablo mayor de la iglesia de San Bernabé de El Escorial. Ca. 1595 Francisco de Mora. Fotografía: www.madrid.org

269. NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Fundación Mapfre, Madrid, 2016. Págs. 224-225.

Todos estos documentos gráficos, ya sean dibujos de época o fotografías de otros retablos, nos permiten aproximarnos a la estructura del retablo y comprender su fisonomía. La ausencia de datos concretos, en forma de planos o descripciones detalladas supone, sin embargo, el principal escollo a superar para reconstituir su arquitectura y plasmarla en un plano. Como contrapartida, contamos con dos cuestiones que restringen a un margen razonable las posibilidades: el espacio físico de la capilla, al que el retablo presumiblemente se adaptaría casi por completo, y la proporción intrínseca a los órdenes clásicos que manejaba con precisión. Gracias a ello podemos reconstituir este otro retablo, no sin ser conscientes de que la carga de hipótesis es mayor que en el conventual. Esta incertidumbre se hace más patente en el cuerpo superior, que no aparece en ninguno de los documentos gráficos de época. En lo referente al orden elegido, tratándose de un retablo dedicado a la asunción de la Virgen, debía de ser el Corintio. De la cornisa hacia arriba se ha propuesto una solución a la manera de otros trazados por el arquitecto, presuponiendo que serían los escudos reales los que lo rematarían enmarcando la pintura [Fig. 146].

• **La intervención de Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora tras la aceptación del Patronato Real.**

El patronazgo real de la capilla de Nuestra Señora de Atocha se había hecho *de facto* por Felipe II, aceptando el ofrecimiento hecho por el prior del convento aprovechando la visita regia que se produjo para la consagración de la capilla²⁷⁰. Sin embargo, la muerte del rey a los pocos meses, solo permitió que este dejase constancia de su voluntad de asentarla en sus libros de patronatos y de dotarla de reja y retablo. Por este motivo hubo de ser su hijo, Felipe III, quien lo formalizase mediante una Real Cédula despachada en Valladolid el 10 de noviembre de 1602. Previamente, el prior y religiosos del convento de Atocha habían dirigido una súplica al rey para que aceptase el patronato. La maniobra tendría un doble propósito que era no slo el beneficio directo que suponía para el santuario, sino que se englobaba dentro de una serie de instancias -en las que también tomaron parte los dominicos- promovidas durante ese último año y encaminadas a recupera-

270. La noticia recogida por Jiménez Benítez, no es del todo exacta puesto que atribuye el ofrecimiento al que fuera siguiente prior, en lugar de a Fr. Alonso Nieto que era quien ostentaba el cargo en 1598. JIMÉNEZ BENÍTEZ, Jose J. *Atocha: Ensayos Históricos*. T.I Pag. 317.

[Fig. 146] Reconstitución del retablo de la Virgen de Atocha de la iglesia del convento de Atocha. Ca. 1604. Dibujo del autor

rar para Madrid la capitalidad²⁷¹.

Desde ese mismo momento nadie podría entrar en la capilla sin su permiso, se colocarían las armas reales en ella y se celebrarían dos fiestas anuales: una en el día de San Felipe y Santiago, y la otra el día de la Encarnación, celebrado el 1 de marzo²⁷². Esto conllevaría la finalización del retablo y la ejecución de la reja con la que cerrar el espacio. Entre esta capilla, que Francisco Pereda describiera como *cuadrada*²⁷³ en 1604, y la misma bóveda *continuada por un cuerpo de capilla*²⁷⁴, men-

271. AMADOR DE LOS RÍOS, José / RADA Y DELGADO, Juan de dios de la. *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, T. III. Est. Tip. de Manuel López de Hoya, Madrid, 1863. Pag. 219

272. AGP. Libro de fundaciones y donaciones hechas a la Iglesia de Nuestra Señora de Atocha (1523-1883). N° reg. 7068

273. PEREDA, Fr. Francisco, *Historia de la Santa...* Op.Cit. Pag. 65.

274. QUINTANA, Jerónimo de la. *Historia del origen y antigüedad de la venerable...* Op.cit. Pag. 53v.

[Fig. 147] Iglesia de Nuestra Señora de Atocha. Planta. 565 x 405 mm. Tinta y aguada marrón sobre papel verjurado. 9 de junio de 1612. Juan Gómez de Mora. AHPM, DG n°32.

[Fig. 148] Iglesia de Nuestra Señora de Atocha. Planta. 560 x 405 mm. Tinta marrón y roja, y aguada marrón sobre papel verjurado. 9 de junio de 1612. Juan Gómez de Mora. AHN, MPyD 756r.

cionada por Jerónimo Quintana, distarían aproximadamente treinta años, en los que se acometió una profunda remodelación del templo ideada por Francisco de Mora y ejecutada por su sobrino Juan Gómez de Mora tras la muerte del primero.

Existen dos hechos que podrían justificar el proyecto de reforma y ampliación del templo: la aceptación del patronato en 1602, o bien el retorno de la capitalidad a Madrid en 1606, que podría ser motivo de engrandecer la Real Capilla de Atocha. Lo cierto es que, por Real Cédula del 11 de agosto de 1607, la Junta de Obras y Bosques ordenaba se retomase la obra que había quedado anteriormente paralizada. Virginia Tovar analizó detenidamente la gran cantidad de documentos relativos a la construcción pormenorizando los sucesivos pagos y partidas de obra²⁷⁵ además de dar a conocer las dos trazas de Juan Gómez de Mora [Figs. 147 y 148]. El presente trabajo de reconstitución arquitectónica se ha servido tanto de ese trabajo como del de nuevos documentos originales que han visto la luz, y viene a complementar de manera gráfica el discurso de Tovar.

Un hecho que pasó por alto este artículo, es que se interpretó por el plano original de Juan Gómez de Mora (por una cuestión de representación gráfica) que el alcance del proyecto afectaba únicamente a la capilla de la Virgen. La traza realmente no es única, sino que son dos las copias conservadas vinculadas a distintas escrituras de contratación y con mínimas diferencias entre ellas. El distinto tono de la sección explica la coexistencia de las dos capillas en paralelo: solamente en línea la de la Virgen y con la sección sombreada en sepia la capilla mayor del convento. No se trata, sin embargo, de señalar la parte de obra a ejecutar puesto que, como se puede apreciar, se representa la magnífica fachada en planta con sus cajeados y pilastras. Esta se ejecutaría de una sola vez unificando el templo duplo, pero en el dibujo cada mitad se colorea de su color correspondiente. No se trata, por tanto, de un dibujo que diferencie la parte preexistente y la obra nueva, por lo que este análisis precisa de la documentación manuscrita para comprenderlo.

En lo que respecta al camarín, simplemente se esboza este cuerpo puesto que se representan como al mismo nivel la puerta que salía al patinillo (no dibujado) y el arco que vinculaba espacialmente capilla y camarín. Sí que se incluye la escalera que debía de salvar el desnivel existente aunque el estudio detallado y distribución parece estar aún pendiente. Aunque

275. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Francisco de Mora... Op. cit.*

ambos están fechados el mismo día, en el segundo plano se introdujo posteriormente en tinta roja el caracol adosado a la fachada norte que permitía el acceso al balcón corrido del que colgaban las lámparas. También se hace una pequeña rectificación del moldurado de uno de los machones del sotocoro de la capilla mayor.

La parte de obra que no había sido estudiada hasta la fecha es la reforma de la iglesia conventual. Pieza clave del conjunto, si recordamos la reforma de finales del siglo XVI, había abarcado hasta el primer tramo de la nave únicamente. Por eso, el resto del templo debía componerse de dos partes: los restos de la iglesia mozárabe y el cuerpo añadido a los pies con el coro:

*Derribose el cuerpo de la Iglesia antigua, para levantarle a la traça, y modelo de la capilla mayor, y parte de la Iglesia nueva que ya estaua fabricada*²⁷⁶.

La propuesta del arquitecto real no llegaría a derribar por completo la edificación preexistente a juzgar por la escritura de concierto de la obra. Se ajustaría a la planta introduciendo mínimas alteraciones estructurales y concentrando el esfuerzo en levantar las techumbres y cubiertas para alcanzar el nivel de las construidas quince años antes.

Mientras que la obra de la capilla de la Virgen comenzaría a principios de 1610 tras haberse hecho efectivo el pago de los primeros 4.000 ducados por Real Cédula despachada por el Consejo de Indias el 17 de diciembre de 1609²⁷⁷. El retraso de dos años desde que Felipe III diese orden de reanudar los trabajos, se debería posiblemente a la necesidad de recabar fondos suficientes en tiempos tan precarios.

Aunque el arquitecto fuera único, distintos patronatos requerirían obras y pagadores independientes, lo que posiblemente indujo también a retrasos para que el convento consiguiera reunir la solvencia necesaria para acometer la actuación a llevar a cabo en la capilla mayor. El 12 de abril de 1612 se firmaría la escritura de concierto entre el prior del convento Fr. Cipriano de Montoya, junto a otros dieciocho religiosos, y los maestros de obra Tomás de Torrejón, Juan de Aguilar y Francisco de Seseña, que se obligaban a “acabar la dicha obra de la dicha nave principal según y como y en el tiempo que se contiene en las dichas condiciones, que’s dentro de dos

276. Ibidem Pag. 107.

277. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Francisco de Mora...* Op.. cit. Pag. 213.

años de la fecha d'esta escriptura"²⁷⁸. Entre las condiciones se establecía que la obra consistiría en levantar los muros y pilares guardando los “cordeles y plomos y correspondencias de los pilares ya hechos” así como la altura de las bóvedas, todo conforme a la traza dada por Juan Gómez de Mora (ver Fig. 143). Se introduce unicamente una novedad a nivel constructivo respecto de la fase anterior, que es que en lugar de construir la bóveda de ladrillo del grueso de la sogá, se ejecutaría una más ligera de tabique doblado. La obra estaría terminada en 1614²⁷⁹ [Fig. 149], mientras que en paralelo proseguía la ampliación de la capilla de la Virgen, que sufriría retrasos y no se terminaría hasta 1626²⁸⁰ [Fig. 150]. Elementos como la reja de la capilla mayor no se instalarían hasta 1639²⁸¹ [Fig. 151].

La propuesta para la capilla de patronazgo real sería prolongarla hacia los pies con tramos que corresponderían a los de la nave principal, de ahí también la necesidad de acometer en este momento la reforma de la misma. En una solución muy inusual, las dos capillas discurrirían no solo en

[Fig. 149] Sup. Izq. Reconstitución del conjunto hacia 1614, en que se terminó la primera fase de obra que suponía la unificación la bóveda y cubiertas de la nave y con las de la nueva cabecera.

[Fig. 150] Sup. Dcha. Reconstitución del conjunto hacia 1626, tras la ampliación de la capilla de la Virgen, construcción de la nueva fachada, atrio y cuartos reales.

Dibujos del autor

278. AHPMT. 2844 F. 1051. Transcripción RABASF_ HAR2014-56710-P.

279. LÓPEZ DE HARO, Alonso. *Nobiliario genealógico...* Op. cit. Pag 99.

280. El 16 de mayo de 1626 Pedro de Lizargárate, aparejador de las obras del rey, y Pedro de Pedrosa, maestro mayor de la villa, tasarían la obra de cantería ya terminada, por lo que podemos suponer que el edificio estaba prácticamente completado a falta de remates. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Francisco de Mora...* Op.. cit. Pag. 229.

281. A pesar de que Gabriel Cepeda (Op. cit. Pag. 166) señala que fue ejecutada durante el priorato de Gabriel González (1635-37) las condiciones para su ejecución no fueron redactadas hasta el mes de marzo de 1639 según el texto transcrito por TOVAR MARTÍN, Virginia, *Francisco de Mora...* Op.. cit. Pag. 223.

[Fig 151] Reconstitución de la obra de la nave de la iglesia unificando el templo conventual. Francisco y Juan gómez de Mora, ca. 1614. Planta y sección longitudinal. Aunque la obra de la capilla de la Virgen ya había comenzado, aún se estaban llevando a cabo los movimientos de tierra y arrancando la cimentación de los muros. La cubrición de la nueva nave de la capilla de la Virgen se adosaría al cuerpo principal por lo que era preciso que las obras de este para levantarlo hubieran terminado. Dibujo de autor.

paralelo hasta la portada sino comunicadas entre sí, separadas por rejas que, impidiendo el acceso, permitieran la continuidad espacial y la visión de la Virgen desde fuera [Fig. 152]. Esta íntima relación entre una y otra obra queda recogida en un informe emitido por el aparejador real, Pedro de Lizargárate, el 19 de febrero de 1614²⁸². En su carta expone que serán necesarios 15.000 ducados para terminar la obra de la capilla, y que, no estando esta culminada, impide el uso normal de la iglesia conventual. De ellos se habrían de pagar 4.500²⁸³ a los frailes por el gasto de la pared divisoria entre ambas capillas ya levantada. Lizargárate exhortaba al monarca a proseguir las obras y, en una nueva tasación, del 19 de febrero de 1619, enumera lo que resta por terminar:

- Acabar el pórtico y escudo. 2500 ducados.
 - Tres rejas de la capilla de Nra. Sra. 2.600 ducados.
 - Balaustres de la tribuna que cae a la iglesia. 270 ducados.
 - Solado de iglesia en mármol y piedra berroqueña. 4000 ducados.
 - Vestuario de la Virgen y pieza alta y baja y dos piezas para el rey. 3300 ducados.
 - Puertas de afuera de la capilla de Nra. Sra. 280 ducados.
- Total 14950 ducados.²⁸⁴

La edificación del cuerpo real que aparecía en la planta debió de estar en duda, a juzgar por la nota que incluye el aparejador:

Y si su Mag^d manda que se haga su aposento y tribuna y bestuario para Nuestra S^a conforme a la traça costara tres mil ducados poco mas o menos los cuales se an de proveer de mas de los dhs once mil y quinientos ducados por que esto no entro en la tassacion primera²⁸⁵.

Efectivamente, el “vestidor de la Virgen”, como lo llama Pedro de Lizargárate refiriéndose a su función primera, llegaría a levantarse. Más allá de la utilidad que le dio origen, esta sala adquiriría un carácter de *camara sacra* situada detrás del presbiterio y en comunicación con él a través de una hornacina abierta en el antiguo retablo. Tendremos ocasión de abundar sobre esta singular pieza litúrgica, característica de la arquitectura religiosa del barroco español, más adelante.

282. AGP PCBA C.14 Exp.7.Doc. nº1.

283. Serían librados al convento por la Cámara de Valladolid en 1616 aunque no se cobrarían hasta 1618. AGP PCBA C.14 Exp.7.Doc. nº4.

284. AGP PCBA C.14 Exp.7.Doc. nº2.

285. AGP PCBA C.14 Exp.7.Doc. nº4.

[Fig. 152] Reconstitución del proyecto de ampliación de iglesia y capilla una vez terminado. Francisco y Juan Gómez de Mora, ca. 1626. Planta y sección transversal por el presbiterio de la capilla de la Virgen. Observando la planta final se puede apreciar esa expansión espacial que se producía desde la nave principal hacia el norte que producía la situación paralela y abierta de la nueva capilla. Por otro lado, la inteligente solución de la fachada permitió articular un interior complejo y asimétrico mediante un elemento que unificaba el conjunto a pesar de tener dos accesos independientes. Dibujo del autor.

Pero no sería justo dejar de señalar aquí la importancia de esta fórmula del espacio sagrado diseñada por Francisco de Mora, siguiendo los pasos de su maestro Juan de Herrera en el transparente del tabernáculo del Monasterio del Escorial²⁸⁶ [Fig. 153]. En línea con su predecesor, el camarín de la Virgen de Atocha consistía en un pequeño cuarto colocado a espaldas del retablo, sensiblemente elevado, que mediante una ventana producía, gracias al contraluz, una aureola de misticismo en la imagen. Este temprano camarín se convertiría, según Virginia Tovar²⁸⁷, en el modelo de referencia de una tipología de capilla devocional ampliamente difundida a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII [Fig. 154]. Quintana describiría la riqueza con la que se decoró esta pieza a la que ya denomina camarín:

*“Y aora en nuestros tiempos se ha hecho vn Camarin detras del mismo Altar para vestirla, de marauillosa arquitectura, traça, y disposicion, adornada de muchos compartimientos de reliquias de grande estimacion, y veneracion. Paredes con sus pilastras, y boueda, dorado, y maticado todo de varios, y vistosos colores con gran primor; en lo alto de la boueda sembrados dos Coros de Angeles ayrosamente dibujados, que tienen en las manos las Insignias, a que es comparada la Virgen Santissima en el libro de la sabiduria, y explican della los Sagrados doctores, que parece vn Cielo, y vn viuio Retrato de la Gloria, segun la velleza, y hermosura de diuersidad de cosas que en entrando alli se representa a la vista. (...) De suerte es el adorno, asseo, y compostura de todo, que es vna de las mejores pieças que para el ministerio ay en toda Castilla, ni aun en toda España”*²⁸⁸.

Desgraciadamente esta es la descripción más completa que hemos hallado del primitivo camarín. Resulta incluso complicado encontrar, como en otras ocasiones, ejemplos similares de la misma época, puesto que generalmente se fueron renovando en paralelo al auge que experimentaron con el avance del siglo.

La tercera gran aportación de este proyecto sería, sin

[Fig. 153] “Ortographia i seccion interior del templo de S. Lorenzo el Real del Escorial i parte del conuento i apposentos reales”. Incluido en “Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial” de Juan de Herrera, Grabador Pedro Perret. 1587. Amberes. BNE, estampas, nº Inv. 28855.

En el detalle se puede apreciar el transparente creado en torno al tabernáculo con la pequeña cámara trasera que sería precursora de los camarines marianos en España.

286. Aunque se crea un espacio detrás del retablo que da acceso al tabernáculo, según Ceballos este cuarto se acerca más al concepto del transparente por el uso de la luz que con él se hace. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “El retablo barroco” en *Cuadernos de Arte Español* nº 72, Ed. Grupo 16, Madrid, 1992, p. 10.

287. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Francisco de Mora... Op. cit.*, Pag. 211.

288. QUINTANA, Jerónimo de la. *Historia del origen y antigüedad de la venerable... Op.cit.* Pag. 41r. - 41v.

[Fig. 154] Reconstitución del proyecto de ampliación de iglesia y capilla una vez terminado. Francisco y Juan Gómez de Mora, ca. 1626. Sección transversal de ambas naves y sección longitudinal de la capilla de la Virgen. A pesar de que la nave de la capilla de la Virgen quedaba supeditada por escala al templo conventual, su condición de patronazgo regio hizo que los tracistas elaborasen un refinado diseño a base de bóvedas vaídas concatenadas que multiplicaban la ya existente. Especialmente, el interior además se enriquecía con la inclusión de un balcón corrido a media altura, e independiente del coro, del que colgaban más de cien lámparas votivas de aceite que colaborarían sin duda a dotar de una atmósfera ciertamente particular a la capilla.
Dibujo del autor.

duda, la más conocida y que constituiría la imagen del Santuario a lo largo de toda su historia: la fachada [Fig. 155]. Decimos *la*, y no *las*, porque ahí radica parte de su concepción. El santuario se encontraba en el borde del gran terreno que constituía la huerta y el olivar del convento, su única fachada en contacto con suelo público era la de los pies del templo que se erigía mirando hacia Madrid -esto es, hacia el oeste- constituyendo el fondo perspectivo de quienes se acercaban al lugar por el camino y posterior paseo. De la fachada anterior poco sabemos, salvo que debía de tener un perfil escalonado correspondiente a sus tres naves y la de portada de acceso, la torre aún en el lado norte contribuiría sin duda a reforzar su presencia en el entorno [Fig. 156]. La solución ideada por Francisco de Mora, y desarrollada por su sobrino, consistiría en crear un gran telón al más puro estilo del barroco escenográfico que unificase un espacio interior asimétrico con dos accesos independientes [Fig. 157]. Una fachada, que en 1626 se presentaba como de “estilo moderno” a los ojos del Cardenal Barberini²⁸⁹. La composición a base de cinco calles verticales y cuatro horizontales guardaba un gran paralelismo con

[Fig. 155] Iglesia de Ntra. Sra. de Atocha. Ca. 1885. Jean Laurent. IPHE, fototeca, archivo Ruiz Vernacci n° inv. VN-01314.

La fotografía, tomada más de dos siglos y medio después de construir la fachada, muestra el acierto de Francisco de Mora en el planteamiento, pues a pesar de las sucesivas reformas y ampliaciones continuaba caracterizando la imagen urbana del templo. El escudo real del centro sería añadido a mediados de siglo XVII, ocupando su antigua ubicación sobre la puerta de la capilla real uno de la villa.

289. ANSELMi, Alessandra. *Diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, escrito por Cassiano dal Pozzo. (texto original de 1626). Ed. Doce Calles, Madrid, 2004. Págs. 121-122.

[Fig. 156] Hipótesis de reconstitución de la fachada del templo primitivo construida ya la primera intervención de Francisco de Mora en la cabecera. Ca. 1598.

Dibujos del autor

[Fig. 157] Esquema de correspondencia entre el espacio interior de las dos naves y la fachada. Como se puede apreciar, el único hueco (además de los pasos) que se abría era la ventana del coro de la iglesia conventual, su simétrica sería fingida por corresponder con las cubiertas de la capilla de la Virgen.

[Fig. 158] Estudio geométrico de la fachada del que se dependen relaciones de proporción áurea en su composición.

el retablo mayor diseñado en 1593. La planta baja contaba con juegos de dobles pilastras de orden toscano que marcaban la pauta para las cinco calles verticales. Un sistema de arquivoltas hacía las veces de cornisa. Sobre este primer nivel, otros tres más sencillos marcaban las calles a base de granito con entrecalles de ladrillo. El culminación de la composición se resolvía de manera piramidal con bolas herrerianas a distintos niveles y un frontón curvo como remate de la calle central.

La modulación permitía la coexistencia de un eje central de simetría con las dos puertas de acceso dispuestas a uno y otro lado. El cuidado juego de proporciones que subyace en la fachada es fruto sin duda de un profundo estudio geométrico por parte de Francisco de Mora [Fig. 158], que gracias al sencillo juego de cajeados y rehundidos, potenciado por la bicromía, dotó de gran plasticidad a una fachada eminentemente plana [Fig. 159].

La concepción general a modo de retablo algunos de los elementos empleados recuerdan a la fachada del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

[Fig. 159] Fachada de la iglesia y Real Capilla de Atocha. Ca. 1626. Francisco de Mora (proyecto) y Juan Gómez de Mora (ejecución). El escudo central que vemos en las fotografías del siglo XIX se labró a mediados del siglo XVII. Inicialmente estaba colocado sobre la puerta de la capilla y el de la orden sobre la puerta de la iglesia. Dibujo del autor.

3.2. El proyecto de Sebastián Herrera Barnuevo

La figura de Sebastián Herrera Barnuevo, en especial su faceta como arquitecto, sigue aún hoy en día siendo bastante desconocida a la espera de un estudio detallado que arroje luz sobre este completo artista que hoy llamaríamos multidisciplinar. La pérdida de muchas de sus obras, ya fuera por los efectos de la Desamortización o de la Guerra Civil, ha contribuido a lo largo de los siglos a que cayera casi en el anonimato. Por suerte, este vacío queda mitigado gracias a las numerosas trazas que de él conservamos, pues el dibujo fue la herramienta común a las tres artes que cultivó: pintura, escultura y arquitectura.

Si la reconstitución arquitectónica de edificios desaparecidos, o que no pasaron del papel, supone en muchos casos una valiosísima información que sirve de base para avanzar en el estudio de documentos gráficos conservados, en el caso concreto de Herrera Barnuevo, el proyecto del pasado se puede tornar una herramienta de conocimiento a la hora de aproximarse a su obra arquitectónica tan poco conocida.

La intervención del arquitecto en la Capilla de Atocha en la segunda mitad del siglo XVII, de patronato real, es un tema sobre el que se ha pasado de puntillas desde Antonio Palomino que ni la menciona, Ponz que la deja bastante mal parada, Ceán Bermúdez y Llaguno. Estos últimos si bien reconocieron el buen uso que hizo del color, llegando a decir que fue “correcto en el dibujo, tuvo buen color y tintas aticiadas”²⁹⁰ comentaron la intervención de Herrera Barnuevo en Atocha sin mencionar su autoría y sus palabras no pueden ser más elocuentes: “El retablo que hizo Leoni se quitó para poner otro bárbaro y absurdo del todo (nota 3: desaparecido); y la arquitectura de Mora se desfiguró para dejar mayor campo al famoso pincel de Jordán al fresco”²⁹¹. Estas líneas no vienen sino a demostrar una vez más el ostracismo en que cayó el arquitecto y resulta significativo, por el contrario, que la intervención de los artistas que trabajaron siguiendo las directrices establecidas por el maestro mayor sí que fue reco-

290. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España, ilustradas y acrecentadas con notas y documentos por D. Eugenio Llaguno y Amirola*, Real Academia de San Fernando, Imprenta Real, Madrid, 1829, t. III, p. 287.

291. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico...* Op. cit., t. III, p. 132.

gida por los tratados referidos. Así aparecen tanto Francisco Herrera el Mozo, como Francisco de Rizi, Juan Carreño de Miranda y Lucas Jordán que, aunque intervino años después de la muerte de Herrera Barnuevo, culminó con sus pinturas la decoración de la capilla²⁹².

• Felipe IV y su devoción a la Virgen de Atocha

Desde su fundación en 1523, cada monarca intentó dentro de las posibilidades económicas de la época dejar su impronta en el santuario su huella. Aun no siendo objeto de este artículo el análisis del proceso constructivo del convento, si parece necesario al menos referir las intervenciones llevadas a cabo en él a raíz de la aceptación del patronazgo real de la Capilla de Atocha por parte de Felipe II. Iniciada por Francisco de Mora y ejecutada mayoritariamente por su sobrino Juan Gómez de Mora, la obra de Felipe III consistió en prolongar la capilla de la Virgen hasta los pies de la iglesia y la creación de la gran fachada-telón que unificaba el templo duplo ya comentada. Felipe IV, fue ferviente devoto de la Virgen de Atocha y a la que llegaría a imponer el Toisón de Oro²⁹³ y visitaría según los cronistas en más de 3000 ocasiones²⁹⁴ [Fig. 160].

A instancia de los frailes de 20 de noviembre de 1648 se ofrece al Rey la ratificación del patronato incluyendo el cuerpo de la iglesia y todo convento, lo cual acepta y ordena que se pongan las armas reales en la fachada de la iglesia y en el claustro²⁹⁵. Cepeda señala la necesidad que había de fabricar un nuevo retablo, y gracias a un documento fechado el 2 de noviembre de 1649 sabemos que por entonces se estaba trabajando en uno para la capilla, para el que se hizo entrega de unos jaspes de Tortosa procedentes de cuatro bufetes retira-

[Fig. 160] Retrato alegórico de Felipe IV, incluido en *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica Magestad de D. Felipe quarto*, por Pedro Rodríguez de Monforte. Im. Francisco Nieto, Madrid, 1666. Sebastián de Herrera Barnuevo (dibujo) y Pedro de Villafranca (grabado).

La maestría en el dibujo de Sebastián de Herrera Barnuevo le llevó a elaborar colaborar en diversas estampas elaboradas en honor de Felipe IV a su muerte.

292. URREA FERNÁNDEZ, Jesús / ARANDA ALONSO, María. "El templo, la capilla y el camarín de Nuestra Señora de Atocha de Madrid", en *BSAA* Vol LXXVII, Valladolid, 2011. Pags. 136-137.

293. CEBALLOS-ESCALERA GILA, Alfonso de / CEBALLOS-ESCALERA GILA, Luis de. "Las insólitas concesiones del Toisón de Oro y de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III a Nuestra Señora la Virgen de Atocha", en *Anales del Cincuentenario* II 2005-2006, Ed. Academia Belgo-Española de Historia, Madrid, 2010, pp. 21-43. La concesión fue a título simbólico, haciéndose efectiva siglos después por mano de Isabel II en el siglo XIX.

294. ARQUERO SORIA, Francisco. *Visitas reales al Santuario de Atocha*. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC. Artes gráficas municipales, Madrid, 1976. Pag. 20.

295. JIMÉNEZ BENÍTEZ, Jose J. *Atocha: Ensayos...* Op. cit. T.I Pag. 401.

dos “del primer saloncete del Buen Retiro”²⁹⁶. Nada más ha trascendido de este encargo que debió de quedar paralizado cuando Felipe IV dio principio a la construcción de una capilla de nueva planta junto a la existente. Igualmente, muy pocas son las noticias que nos han llegado de este intento fallido, salvo por una posible referencia al mismo que hace nuevamente Gabriel Cepeda en su crónica del santuario y que parece infundada. Según cuenta, las obras llevadas a cabo hasta esa fecha -1649 según la crónica, aunque no concuerda con el documento sobre los jaspes al que damos más certeza- fueron: desmonte de la loma, apertura de zanjas, acopio de materiales e incluso reubicación temporal de la imagen en uno de los arcos colaterales de su capilla, y añade:

*Lo escaso de los tiempos no diò lugar a la prosecucion, a causa de faltar los medios, aunque sin efecto se cõsultaron estos, no vna, sino muchas vezes: visto, pues, que los arbitrios no resultauan consecuencia, se determinó su Magestad a dar principio a la renouacion en el mesmo sitio y lugar, que en tiempos antiguos fabriçò la Capilla Gracian Ramírez, y la amplió el gran Cesar Felipe II*²⁹⁷.

Desgraciadamente nada más sabemos de este proyecto no realizado, solo podemos conjeturar que tratándose de una empresa personal del monarca como patrono de la capilla es casi seguro que las trazas las diera el arquitecto mayor de las obras reales por aquel entonces, que era Alonso Carbonel²⁹⁸ y a cuyo cargo estaba erigiéndose el Palacio del Buen Retiro.

Lo dilatado del proceso de la construcción de esta nueva capilla en una época caracterizada por la escasez de recursos, y en la que los pocos que había se dedicaron a levantar el mencionado palacio marcaron un ritmo en extremo pausado que pudieron llevar al monarca finalmente a abandonar la idea del templo ex-novo, acometiéndose al cabo de los años una actuación más modesta de remodelación del edificio existente.

Previamente a la reactivación del proyecto y con el inicial en fase de paralización por falta de recursos, Virginia To-

296. AGP, Administraciones Patrimoniales, Buen Retiro, Caja 11563, Exp. 20.

297. Ibid., Pag. 413.

298. Habiendo sido aparejador mayor de las obras reales, cargo que le vinculó a la anterior reforma de la capilla de Atocha ya muy avanzada, a la muerte de Juan Gómez de Mora el 24 de febrero de 1648 pasó a ostentar su cargo de maestro mayor. E. Llaguno y Amírola, Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración, Imprenta Real, Madrid, 1829, T. IV, Pag. 150.

var introduce un dato del que luego se han hecho eco otros estudios que es el supuesto incendio de la capilla en 1652²⁹⁹. Parece extraño que Cepeda no lo incluya dentro del relato de las obras llevadas a cabo por Felipe IV, e igualmente habría sido extraño que la capilla permaneciese diez años arruinada hasta acometer la reconstrucción de que tenemos noticia, a sabiendas del interés del rey por renovarla ya desde antes del hipotético suceso. Tovar no cita ninguna fuente documental donde pudiera haber recogido este dato y como tal no aparece en ninguno los tratados sobre el santuario. Recurriendo a fuentes más amplias y no específicas de Atocha, hemos tenido una pista que podría explicar tal hecho. En los Anales de Madrid León Pinelo se recoge la noticia de que la tarde del 14 de agosto de 1652 un incendio arrasó la iglesia del “Colegio de Santo Tomás que llaman de Atocha”³⁰⁰ dejando en pie poco más que los muros. El mencionado templo era parte del colegio en que se impartían estudios de arte y teología por parte de los dominicos, y que, a pesar de haber surgido vinculado a la fundación del convento de Atocha, acabó por establecerse como entidad independiente a finales del siglo XVII erigiéndose como convento de Santo Tomás de Aquino. Podemos afirmar por tanto que la noticia del incendio en la capilla de Atocha se debe más bien a una confusión heredada de la vinculación histórica que habían tenido ambos conventos.

Esta hecho ya fue apuntado por Juan María Cruz Yábar³⁰¹, para quien además el motivo para reconstruir la capilla pudo ser más bien la acción de gracias por el nacimiento del príncipe Carlos en noviembre de 1661 que supondría tras largos años de incertidumbre la continuidad dinástica del trono español. La reina Isabel había muerto en 1644 y el heredero, el príncipe Baltasar Carlos, de manera prematura en 1646. De su segundo matrimonio con Mariana de Austria el primer hijo varón (Felipe Próspero) feneció con apenas cuatro años de edad, pero tan solo cinco días después, el 6 de noviembre de 1661, nacería el príncipe Carlos. Tras esta cadena de trágicos sucesos que ponían una y otra vez la sucesión en entredicho debió celebrarse con júbilo el natalicio del futuro Carlos II. Considerado en su momento como un milagro³⁰², este hecho

299. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Francisco de Mora...* Op. cit. Pag. 212.

300. RODRÍGUEZ DE LEÓN PINELO, Antonio. Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658), C.S.I.C., Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1971.

301. CRUZ YÁBAR, Juan María. “Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid”, en *Estudios de Platería*, San Eloy 2010, coord. por J. Rivas Carmona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2010, Pag. 236.

302. WITTELSBACH, Adalberto / MAURA GAMAZO, Gabriel.

movió a Felipe IV a embellecer la capilla de Atocha como acción de gracias y para ello encargó ese mismo mes la pintura al fresco de la bóveda a Angelo Michele Colonna. El artista boloñés rechazó la real petición alegando su inminente retorno a Italia. Tras la negativa no se optó por un nuevo pintor, sino que pasados pocos meses se decidió emprender una obra de mucho mayor envergadura; este cambio de planes podría relacionarse con un hecho acaecido en el ínterin.

A juzgar por la gran devoción de que hacía gala continuamente el rey y de su correspondencia personal con Sor María de Ágreda³⁰³ conocemos el empeño personal que puso en el proceso dogmático de la Inmaculada Concepción. El tema llegaba a ser tan recurrente en la conversación entre ambos que alcanza el mismo estatus que pudiese tener la política de estado, las guerras abiertas o la salud de la familia real. La larga pugna teológica se vería parcialmente aplacada el 8 de diciembre de 1661 con la expedición por el papa Alejandro VII de una bula relativa al Misterio de la Purísima Concepción. El 10 de enero del año siguiente, el rey escribe a Ágreda: “estoy contentísimo de la Bula que el Papa nos ha concedido sobre la Purísima Concepción de nuestra Señora, pues todos dicen que es la más favorable que se ha expedido (...), y espero que hemos de ver muy adelante este negocio santo”³⁰⁴. La feliz resolución del proceso de casi veinte años -abarcando varios pontificados- que precisó de la intervención de embajadores y del propio rey como si de una cuestión de estado se tratase, pudo ser la motivación que llevó a Felipe IV a retomar la reforma de la capilla de Atocha para celebrar y ensalzar la figura de la Virgen protectora de la monarquía. La advocación de la capilla continuó siendo sin embargo la de la Asunción y no la de la Inmaculada, pero aquí conviene entender que aun habiendo opiniones en uno y otro sentido dentro de la propia orden, en general los dominicos se mostraron contrarios a este dogma, habiendo sido Atocha incluso escenario de intentos de intercesión por parte del anterior monarca para que los frailes aceptasen la popular advocación³⁰⁵.

Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España Vol. II, 1698-1703, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Real Academia de la Historia, Madrid, 2004, Pag. 774.

303. Tras la caída del Conde Duque de Olivares, Sor María de Ágreda se convirtió en una de sus más cercanas consejeras. SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable Madre Sor María de Ágreda y el Señor Rey Don Felipe IV precedidas de un bosquejo histórico*, Impresores de la Real Casa, Madrid, 1885-1886.

304. Carta de Felipe IV a Sor María de Ágreda del 10 de enero de 1662. Ibid., T. II, Pag. 675.

305. CALLADO ESTELA, Emilio. “El confesor Fray Luis Aliaga y la controversia inmaculista” en *Hispania Sacra* LXVIII, nº137, 2016, Pags.

Analizadas las hipótesis sobre los orígenes de la remodelación de la capilla, lo cierto es que la ausencia de fuentes documentales sobre el cambio de alcance respecto del proyecto anterior nos remite nuevamente a Cepeda que nada menciona del tema inmaculista³⁰⁶. Este enumera las obras necesarias a llevar a cabo: “de lo que mas necesitaua la Capilla, era, de vna media Naranja, de retablo, de dar mas altura al relicario, o Camarín de N. Señora, de Sacristía, alargar la Tribuna de los Reyes, enlosado, rejas, puertas, ventanas, y otros adornos por estar los antiguos oscuros, consumidos, y otros totalmente estragados” . El análisis de las diferentes escrituras de concierto que atesora el Archivo de Protocolos de Madrid nos da una visión muy completa y detallada del proceso constructivo, y en lo referente a fechas es el 14 abril de 1662 cuando parece que las obras arrancaron con la primera contratación. Nada más ser nombrado Sebastián Herrera Barnuevo como sucesor de José de Villarreal el 18 de febrero de 1662³⁰⁷, comenzó a trabajar en el proyecto dando las primeras trazas y condiciones para ejecutar la obra a los dos meses de ocupar el cargo. El proceso de construcción a partir de esta fecha fue relativamente rápido para la época y más teniendo en cuenta el gran número de oficios y de artistas que intervinieron con plazos muy ajustados, comenzando el 14 de abril con la primera contratación y fue inaugurada con la solemnemente traslación de la imagen a su altar el domingo 21 de junio de 1665. El propio rey llegó a justificar –lo cual nos da idea de la escasez de medios- la obra ejecutada mediante un Real Decreto:

*Que por la gran deuocion que tenía a N. S. de Atocha, Patrona de Madrid, y Protectora de sus Armas, auia reedificado, adornado, y ataviado su Real Capilla, que aunque los tiempos no estauan para gastos, están bien empleados para el bien de su Monarquía, que los tenía por bien gastados y que los auia templado todo lo posible; y assi por este les daua quenta desto, para que por su orden con las Religiones Sagradas, hiziessen fiesta à N. Señora, ayudándole a celebrar su deuocion*³⁰⁸.

317-323.

306. Cabría señalar aquí que la larga pugna teológica de la posición de los dominicos y los franciscanos respecto del Misterio de la Purísima Concepción, en la que los primeros se mostraban opuestos, podría explicar el hecho de que Cepeda siendo fraile dominico ni siquiera mencione tan importante hito dentro de la Iglesia Católica, y mucho menos vincule la obra real al mismo, adelantando incluso la fecha de origen del proyecto.

307. AGP, Personal, Caja 507, Exp. 40.

308. CEPEDA, Fr. Gabriel de, *Historia de la milagrosa...* Op. cit., Pag. 414.

• El proyecto de la capilla de Atocha

A pesar de ser uno de los artistas más completos de su momento formado en la pintura, la escultura y la arquitectura, el progresivo alejamiento de los cánones puramente herrerianos ya iniciado por su maestro Alonso Cano supuso para Barnuevo caer prácticamente en el olvido en la segunda mitad del siglo XVIII y XIX en que el gusto neoclásico se impuso casi como dogma. Ceán Bermúdez llegó a afirmar de Barnuevo que “fue uno de los pintores que con sus trazas corrompieron los órdenes, sencillez y buen gusto de la arquitectura”³⁰⁹. Sebastián Herrera se había formado primeramente como escultor junto a su padre Antonio Herrera Barnuevo y posteriormente en el taller de Alonso Cano completando su formación. Su herencia estilística está aún presente en algunas de sus obras primeras, y como el maestro, dominó la pintura, la escultura y la arquitectura³¹⁰.

En el caso que nos ocupa de la capilla de Atocha, la obra de Juan Gómez de Mora era relativamente reciente, terminada unos treinta años antes, pero vinculada fuertemente a un barroco de gran sobriedad heredero del Escorial, y Felipe IV quiso intervenir en ella enriqueciéndola mediante el empleo de un lenguaje más moderno, manierista, con una especial atención a la profusión de ornamentación y a las últimas tendencias pictóricas.

Antonio Ponz desde una perspectiva temporal más cercana, y aun no apreciando en exceso el conjunto, admite que la Capilla de Nuestra Señora de Atocha es de lo más notable del templo, considera la nave angosta y oscura, y su arquitectura desfigurada por el balcón corrido que sustentaba y daba acceso a las lámparas³¹¹. El proyecto supuso la completa reestructuración espacial de la capilla en el entorno de presbiterio y camarín, además de trabajos de yesería, balcones e introducción de la pintura mural que cubriría la práctica totalidad de los paramentos y de la que Ponz sí que hace detenida valoración.

El Archivo Histórico de Protocolos de Madrid conserva abundante información respecto del proceso de obra. El

309. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los...* Op. cit., T. III, Pag. 287.

310. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1723), Imprenta de Sancha, Madrid, 1797, t. II, Pags. 557-559.

311. PONZ, Antonio *Viage de España...* Op. cit. T. V, Pag. 26.

primero data del 14 de abril de 1662, y en él Herrera que ya consta como maestro mayor de las obras reales, da las condiciones “para acabar y perfeccionar la obra que de orden de S.M. se está haciendo en la Capilla de Nuestra Señora de Atocha se ha de acabar en perfección la obra de albañilería del ochavo, media naranja, linterna y chapitel de la capilla”³¹². Del encabezado del texto se infiere que Cepeda estaba en lo cierto cuando decía que el proyecto llevaba tiempo iniciado pero ralentizado; a juzgar por los documentos encontrados no parece que haya partidas principales ejecutadas con anterioridad a la fecha de abril de 1662. Lo complejo y detallado de esta obra lo demuestran las veintiséis escrituras de concierto otorgadas con los diferentes oficios que participaron en la construcción, la última de ellas firmada a 22 de mayo de 1665 en la que Felipe de Pedraza³¹³ se obligaba a ejecutar los adornos de bronce para la portada de mármol de la entrada a la sacristía. En la práctica totalidad de ellas se impone como condición el sujetarse a las trazas, perfiles, y dibujos con motivos que el maestro mayor se comprometía a entregar a cada contratista, evidenciando el control que ejerció el arquitecto sobre el resultado final supervisando hasta el más mínimo detalle y dejando poco margen para la decisión en obra.

La faceta de Herrera Barnuevo como dibujante fue ya señalada en los primeros estudios que sobre él hizo Harold E. Wethey de cuyo trazo destacó no solo su gran belleza, sino que además nos ensalza su destreza y originalidad como pintor y proyectista de retablos³¹⁴; a la luz del análisis del presente proceso de obra podemos añadir también su capacidad de innovación y la maestría como arquitecto tan poco estudiada hasta la fecha.

• El camarín de la Virgen, reformulación del espacio sagrado.

Si el *vestidor de la Virgen* trazado por Francisco de Mora tuvo repercusión en la implantación de este modelo en los santuarios marianos, la intervención de Sebastián Herrera

312. Escritura de concierto y obligación de la obra de albañilería rematada en Juan de Torija. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7455, 2ª f., f. 73-76. Ver DOC nº 1.

313. Escritura de concierto y obligación de la obra de los adornos de bronce de la portada de mármol de la sacristía por Phelipe de Pedraza. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 540-542. Ver DOC nº 23.

314. WETHEY, Harold E., “Sebastián de Herrera Barnuevo”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* nº11, 1958, Págs.11-65.

Barnuevo vino a engrandecer su concepción dentro de una concepción barroca mucho más avanzada. El nuevo cuerpo del *transparente* levantado, que haría las funciones de camarín, supondría la reformulación del modelo anterior y vendría a reforzar, cada vez más, la idea de la separación de la imagen sagrada y el fiel al elevar su posición y colocarla en una cámara subordinada detrás de la nave congregacional³¹⁵. En este sentido la iglesia barroca, y especialmente la española, se apropia de mecanismos propios del teatro que crean una atmósfera de misticismo que atrae a los fieles, llegando en algunos casos a emplear los recursos lumínicos para crear efectos sobrenaturales; así la imagen colocada entre el camarín iluminado y el cuerpo de la iglesia en cierta penumbra actúa como nexo entre lo divino y lo humano³¹⁶. En palabras de G. Kubler el camarín “entra en relación con la iglesia entera y constituye un satisfactorio contrapeso ritual de dicha totalidad”³¹⁷. Precisamente este afán barroco por enfatizar la teatralidad del espacio litúrgico, es hacia donde encamina Felipe IV sus esfuerzos cuando pone el proyecto en manos de Herrera Barnuevo.

Como ya hemos mencionado anteriormente, Cepeda relata expresamente el hecho de que con la reedificación de la capilla se dio mayor altura al “relicario o camarín”³¹⁸ además de hacerse una nueva sacristía independiente de la del convento. La decisión de levantar el espacio del camarín-relicario vino sin duda sobrevenida cuando la obra estaba a medias, como lo demuestra el hecho de que el solado de mármol de la sacristía y el camarín estuviera terminado meses antes de iniciarse el cuerpo transparente. El marmolista Bartolomé Zumbigo había requerido baldosas para terminarlo en abril de 1663³¹⁹, tras haber realizado el solado de la capilla, las gradas y

315. TOVAR MARTÍN, Virginia / MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El arte del Barroco. I. Arquitectura y escultura*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, Pag. 102.

316. BONET BLANCO, María Concepción. “El retablo barroco, escenografía e imagen”, en *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, 1/5-IX-2001, coord. por F. J. Campos y Fernández de Sevilla, Ed. Real Centro Universitario el Escorial-María Cristina, Madrid, 2001, Pags. 623-642.

317. KUBLER, George. “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”, col. *Ars Hispaniae*, t. XVI, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1957, Pag. 75.

318. Es posible que en el momento en que se escribe la crónica sobre el santuario, Cepeda hiciese relación de las obras ejecutadas como necesidades previas justificando de tal manera la necesidad de acometer la obra al igual que lo había hecho el rey en el momento de inaugurarla. CEPEDA, Fr. Gabriel de. *Historia de la milagrosa...* Op. cit., Pag. 413.

319. La carta de Zumbigo nos permite conocer primero que intervino en las estancias anejas y no solo en la capilla como se menciona en la escritura del solado, de su mano debieron salir también las gradas de la antesacristía y la escalera que subía al camarín, ambas del mismo mármol negro de San

el banco del altar. La obra, en la que estuvo implicado en primera persona Felipe IV, debió de llevar aparejadas numerosas decisiones improvisadas para engrandecerla.

Atendiendo a los hechos históricos y a sabiendas de la preocupación que para el rey suponía recuperar Portugal, podría relacionarse el hecho de reconstruir el camarín con un intento de obtención del favor de la Virgen. El junio de ese mismo año se había librado una batalla junto a Évora de la que el ejército español salió derrotado, Felipe IV volvía a suplicar a Sor María Agreda en el mes de julio que encaminase sus oraciones hacia la victoria en tierras lusitana y él también haría por su parte “lo posible”³²⁰.

Un mes después, entre las condiciones redactadas por Herrera Barnuevo para la contratación de la obra de yesería, el 16 de agosto de 1663 se otorga escritura³²¹ a favor de Manuel Pérez como maestro de obras incluyendo “levantar el cuerpo del transparente y bóveda vaída con sus adornos y recuadros según traza y la linterna”. Existe algo de repentino en la decisión de construir el cuerpo del transparente, como demuestra el hecho de que en la escritura de decoración interior de la capilla (yeserías y cerrajería) se incluya una partida de obra mayor como era el levantar un nuevo cuerpo de albañilería con su bóveda y linterna cuando ya se habían cubierto aguas. Incluso meses antes, Bartolomé Zumbigo había reclamado la necesidad de baldosas de mármol negro de San Pablo de los Montes y blancas procedentes del monasterio de el Pualar, para poder terminar de solar el camarín (480) y la sacristía (800)³²². Se fija un plazo de ejecución para levantar el transparente y su bóveda nada desdeñable, de cinco meses, el mismo estipulado anteriormente para el ochavo y media naranja. A tenor de la fecha en que se contratan los servicios de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda³²³ para la decoración

Pablo. Por otro lado, en este documento da cuenta del tamaño de camarín y sacristía por el número de baldosas de un pie cuadrado de mármol blanco y negro de Portugal que estima necesario para solarlos, 480 y 800 respectivamente que coinciden con las superficies de los espacios, entendiendo que el cuerpo de la sacristía tenía dos plantas para acceder a la tribuna. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 132-133..

320. SILVELA, Francisco, *Cartas de la venerable...* Op. cit., t. II, p. 701.

321. Escritura de concierto y obligación de la yesería de la capilla y camarín nra S^a de Atocha por Manuel Pérez. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 263-266.. Ver DOC.nº 6.

322. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 132-133. 3 de abril de 1664.

323. Escritura de concierto y obligación de la pintura del camarín nra S^a de Atocha por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 567-568. Ver DOC.nº 7.

pictórica de este espacio, la construcción del nuevo camarín se prolongó dos meses más de lo previsto. Aunque pudiera parecer poco tiempo, lo ajustado de toda la empresa nos da la pista de que Pérez tuvo a su cargo un volumen de obra considerable para desarrollarse a lo algo poco más da medio año.

La reedificación del camarín incluiría la reorganización espacial de las estancias levantadas por Gómez de Mora tras la cabecera de la iglesia. El nuevo camarín reformularía la tipología arquitectónica nacida ya en Atocha, cuya concepción secuencial del espacio sagrado comenzaría a extenderse por casi toda la geografía española. A pesar de la profunda transformación que sufrió este espacio entre 1736 y 1738, sabemos que Ponz llega a contemplar en 1767 parte de la obra de Felipe IV cuando dice que “las pinturas de la primera pieza, y otras que debió de haber en el antiguo camarín, las hicieron Rizi y Carreño”³²⁴. Podemos reconocer el espacio del camarín con su linterna tanto en los planos de estado actual levantados Manuel de la Peña Padura³²⁵ en abril de 1816 como los que hizo poco después Isidro González Velázquez³²⁶ previos a la restauración del templo tras la invasión francesa. Gracias a esta información, a las escrituras de contratación y a los informes de obras hemos podido reconstituir la arquitectura del templo reedificado por Felipe IV.

El proyecto de Herrera Barnuevo debió de consistir en pequeño cuarto abovedado de planta cuadrada de unos 12 pies de lado que colocándose en el eje de la nave y retablo tenía que acomodarse a la restricción de espacio que suponía la presencia del crucero de la capilla mayor. El suelo estaba inicialmente seis varas por encima del de la nave³²⁷, desconocemos si esta primera diferencia de nivel entre nave y camarín fue algo intencionado por Gómez de Mora, aunque más parece que respondiera a la acomodación de la arquitectura al terreno en pendiente. Hasta esta altura había levantado Bartolomé Zumbigo³²⁸ el banco de mármol de negro de San

324. PONZ, Antonio *Viage de España...* Op. cit., T. V, Pág. 28.

325. AHN, Consejos, MDP n° 1185.

326. AGP, Planos n° 312, 315, 322 y 323.

327. El nivel de dos varas (6 pies) establecido por Herrera Barnuevo para el banco de mármol coincide prácticamente con el que siglo y medio después recoge en su toma de datos Isidro Velázquez en los cuartos que rodean el camarín (6 ¼ pies). AGP, Plano n° 315.

328. La escritura de concierto en la que se estipularon las condiciones para el banco de mármol se firmó el 2 de octubre de 1662 en el mismo acto que Juan de Lobera hacía lo propio con la del retablo. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7455, 2ª f., f. 310. Virginia Tovar ya transcribió este documento en *Arquitectura Madrileña del siglo XVII* (Datos para su estudio), Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1983, Pags. 586-589.

Pablo de los Montes en Toledo con embutidos de Jaspe de Tortosa³²⁹, y sobre ese debió de elevarse aproximadamente el camarín otros nueve a juzgar por los planos mencionados de Isidro Velázquez.

La entrada en el camarín desde la capilla se hacía través de una serie de estancias a distinto nivel que desembocaban finalmente en la escalera de acceso, se trataba de un espacio reservado por lo que la comunicación con el presbiterio no era directa ni obvia, muy al contrario, en ocasiones el acceso a estos espacios era por pasadizos y escaleras por las que subían las camareras a vestir a la imagen³³⁰, en ocasiones ocultas como ocurre en el de la capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo [Fig. 161]. Curiosamente Rizi y Carreño serían los encargados de la decoración pictórica de este camarín, así como del ochavo de la capilla de la Virgen del Sagrario entre 1665 y 1671, a continuación de su intervención en Atocha³³¹.

Entre este espacio aumentaría notablemente su iluminación gracias a la linterna, comunicándose con la hornacina del retablo a través de un pequeño cuerpo que albergaba la talla y servía de transición entre ambos, y que posiblemente fuera el que en las escrituras se menciona como el transparente. Basamos esta afirmación en que esta pieza pudo estar iluminada lateralmente desde un pequeño “patinejo” del que da cuenta la escritura de cerrajería³³² en que menciona la puerta

[Fig. 161] Planta de la catedral de Toledo y detalle de la zona del camarín resaltado en magenta, situado en un piso superior al que se accede por una escalera de caracol en el muro.

Plano tomado de ORTEGA VIDAL, Javier / SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel. *Huella de las catedrales de España*. Ed. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017

329. Aunque el citado documento hace mención en sus condiciones a emplear Jaspe de Cofí o de Tortosa, sabemos que este segundo fue el empleado en combinación también con el de San Pablo en la capilla de San Isidro. Por otro lado, el artículo de Yolanda Gil sobre la gran partida de jaspes de Tortosa que se iban a destinar al Buen Retiro pero que acabaron diseminándose por diferentes obras reales hace verosímil que también llegase a proveer el retablo de Atocha. No en vano el propio Bartolomé Zumbigo que había realizado las obras de jaspe del panteón del Escorial lo había hecho con material de dicha procedencia. Y. Gil Saura, “Jaspes de Tortosa para el Palacio del Buen Retiro de Madrid”, *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, vol. IX, Universitat de València, Valencia, 2007, Pags. 67-78.

330. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *El retablo barroco...* Op. cit., Pag. 12.

331. MINGO LORENTE, Adolfo de. “Otro Centenario de Artistas en 2014: Obra Toledana de Francisco Rizi (1614-1685) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685)” en *Archivo secreto: revista cultural de Toledo* nº6. Ed. Archivo Municipal de Toledo, 2015. Pags. 230-247

332. “Es condición se ha de hacer una cerradura para la puerta que sale al patinejo a la bajada de la escalera con llave del Rey”. Escritura de concierto y obligación de la obra de cerrajería de las puertas del cuarto real y la sacristía por Pedro Sánchez. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 497-500. Ver DOC nº 20.

que daba acceso a él junto a la del camarín ambas en la antesacristía. Este patio no se aprecia en el plano de Gómez de Mora pero debió de introducirse en el proceso de obra convirtiendo albergando la escalera que daba acceso al camarín desde el lateral del altar³³³.

El informe realizado años después por el marmolista Bartolomé Zumbigo en 1679 sobre las reparaciones necesarias a efectuar en la capilla, camarín y sacristía de Atocha constituye un documento³³⁴ valiosísimo para la reconstitución arquitectónica del conjunto pues da detalladas descripciones de cada un de los cuartos afectados por las aguas ya fueran de lluvia o de escorrentía del terreno contra la fábrica. En él detalla como el muro del costado del camarín que daba al patio tenía filtraciones que estaban deteriorado las pinturas al fresco y da incluso instrucciones precisas sobre reparos y colocación de canalones en el alero sobre “la ventana de encima del arco de la escalera”. Años después, el 20 de octubre de 1720 Teodoro de Ardemás detallaría las reparaciones necesarias en las cubiertas de la capilla, retejar la pieza entre camarín y tribuna, empedrar el patio entre otras³³⁵. Otro informe, en este caso de Juan Román del 12 de diciembre de 1727, inspecciona la capilla para estimar las reparaciones necesarias describiendo de esta manera la sala:

El camarín está tan deteriorado por las goteras que se necesita quitar todo el guarnecido de yeso y volverlo a hacer como también la pintura y todo el cañón de bóveda que coge el resto del camarín el que forma dos capillas. el pedazo del cuerpo del camarín que está dividido con el cancel o puertas vidrieras que sirve de transparente de la Virgen está con muchos descostos.

La ventana que da luz al cuerpo en que se halla la media naranja está muy deteriorada la pintura y lo mismo el arco y pie derecho. Por estar todo lleno de vejigones no se puede evaluar el alcance. El lado correspondiente donde está la ventana fingida está igual, también las cuatro pechinas de la media naranja se necesitan pintar y los tres lienzos de pared del resto del camarín (dos lados y testero) se necesitan pintar de nuevo muchos pedazos³³⁶.

Como decimos, estos documentos originales con las inspecciones de los maestros de palacio han supuesto en mu-

333. TOVAR MARTÍN, Virginia, *Francisco de Mora...* Op. cit., Pág. 220.

334. AGP, PCBA, c. 20, exp. 6.

335. AGP, Felipe V, Leg. 357.

336. Ibidem

[Fig. 162] Reconstitución de la iglesia y capilla de Atocha tras la intervención de Sebastián de Herrera Barnuevo. Sección transversal por el presbiterio y la tribuna regia, 1665. Dibujo del autor.

[Fig. 163] Capilla de la Orden Tercera, Madrid. Octubre de 1937. IPCE, Fototeca, Archivo de la Junta del Tesoro, n° Inv. AJ-0078.

Detalle del chapitel que cubría la cúpula.

chos casos una base de información fundamental para elaborar la reconstitución arquitectónica de estos espacios [Fig. 162]. Los planos del conjunto, ilustran la profunda renovación que supuso la mano del Herrera Barnuevo. El cambio en la concepción del templo fue radical; introduciendo, frente a la monotonía y linealidad previas de la sucesión de bóvedas vaídas de la misma altura, la tercera dimensión de una fuga vertical delante del presbiterio. La antigua bóveda de ladrillo con linterna sería sustituida por un tambor y una cúpula rematados por linterna sobre la que nacería una aguja en el exterior. A pesar de no contar con secciones que permitan fijar con precisión los niveles, la pervivencia del tambor en los planos y fotografías del siglo XIX, así como las acotaciones realizadas *in situ* en los planos de toma de datos de Isidro Velázquez, suponen la base de partida para el dibujo. El estudio de ejemplos similares de chapiteles y linternas que cubrían bóvedas encamionadas ha completado la aproximación gracias al estudio de las proporciones y detalles. En caso muy cercano sería la capilla de la Venerable Orden Tercera junto al convento de San Francisco. Construida entre 1662 y 1668 sería prácticamente coetánea a la de Atocha, y tanto en el proyecto como en la obra colaboró Sebastián Herrera Barnuevo junto al jesuita Hermano Bautista³³⁷ [Fig. 163].

La reconstitución arquitectónica de la capilla y camarín nos ha permitido, por otro lado, aventurar la posible identificación de dos dibujos de Sebastián Herrera Barnuevo de los que no se conocía su finalidad [Fig. 164]. Se trata de dos trazas de un mismo proyecto pertenecientes a la colección Uffizi de Florencia³³⁸. Ambos dibujos de atribución innegable a Herrera Barnuevo, representan dos decoraciones de paramentos de una sala abovedada. Uno de ellos tiene en su parte superior una ventana flanqueada por espejos y en el otro se añaden un tercero y un cuarto en el lugar de la misma por tratarse de un muro ciego [Figs. 165]. Parece lógico pensar que correspondiesen a paredes enfrentadas de tal manera que la entrada de luz por las ventanas reflejara en el espejo opuesto. Mediante tintas pardas se indican acabados de jaspes en las molduras

337. TOVAR MARTIN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983. Pag. 309.

338. La investigación dirigida por Benito Navarrete ha permitido recopilar en un catálogo revisado todos los dibujos españoles presentes en la colección italiana, entre ellos los dos mencionados de Herrera Barnuevo con los números de catálogo 123 y 124 bajo el mismo título de “diseño para una decoración de yeserías y decoración mural” fechados hacia 1662-1665. NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Fundación Mapfre, Madrid, 2016.

[Fig. 164] Reconstitución de la iglesia y capilla de Atocha tras la intervención de Sebastián de Herrera Barnuevo. Planta y sección longitudinal, 1665. Dibujo del autor.

[Fig. 165.1] Diseño para decoración de yeserías y decoración mural. 203 x 258mm., lápiz negro, pluma y aguada de tinta parda y azulada sobre papel. Sebastián de Herrera Barnuevo 1663. GU, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi, n° inv. 10165S.

[Fig. 165.2] Diseño para decoración de yeserías y decoración mural. 233 x 257mm., lápiz negro, pluma y aguada de tinta parda y azulada sobre papel. Sebastián de Herrera Barnuevo 1663. GU, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi, n° inv. 10166S.

que se completan con remates vegetales, y festones de flores y frutas en la línea de la traza que dio para el trono y corona de la Virgen de Atocha³³⁹. La parte superior de los espejos queda profusamente coronada por cartelas con parejas de niños y festones. A los lados el arranque de los arcos se hace mediante una ménsula que soportan dos niños de expresivo movimiento como todos los de Herrera Barnuevo; en el lado derecho se nos muestra medio detalle de esquina con una visión lateral y en el izquierdo se muestra una solución de continuidad hacia un siguiente tramo de bóveda. La ausencia de un arco fajón

339. La Virgen de Atocha, 1654. MNP, D000151.

sobre la ménsula nos pone sobre la pista de una bóveda de cañón con lunetos. El otro elemento que caracteriza el espacio además de los espejos es la franja de recuadros que recorre la parte baja y que sugieren pinturas y hornacinas, que por lógica deberían de quedar a la altura de la vista, es decir aproximadamente a un metro y medio del nivel del suelo (que no está referido en el dibujo).

El reciente catálogo de dibujos españoles de los Uffizi remite a las indagaciones de Wethey y posteriormente, de Pérez Sánchez que los estudió con motivo de la exposición celebrada en 1972 en la que los vinculaba a algún salón de espejos en la línea del coetáneo del Real Alcázar y sugiere incluso una vinculación al palacio de Aranjuez siempre intentando relacionarlos con grandes salas cortesanas. Por contra, creemos aquí que el espacio destinado a estos espejos debía de ser más bien reducido si consideramos que no fue hasta avanzada la segunda mitad del siglo XVII cuando empezaron a producirse lunas de espejo de gran formato; la posición de la franja de cuadritos en la línea de visión respecto del suelo nos empieza a dar una idea de escala y posiciona los espejos a bastante altura. ¿Para qué invertir entonces el presupuesto en elemento tan lujoso como este si no cumple la función de verse reflejado? Si pensamos en la función del camarín barroco como una máquina teatral cuya función era producir efectos cuasi místicos en la contemplación del observador, un espacio elevado iluminado mediante linterna y ventanas con sus paredes recubiertas de espejos llegaría a producir ciertamente esa atmósfera divina en la capilla³⁴⁰. El uso del espejo en ornamentación era una cosa absolutamente excepcional en la época y solo una empresa vinculada tan fuertemente a la voluntad real como la nueva capilla de Atocha podría asumir tan elevado coste. Conviene señalar aquí que Herrera Barnuevo debió de ser testigo directo de todo el proceso del encargo de los espejos que darían nombre al salón del Alcázar no solo desde su puesto de maestro mayor sino mucho antes puesto que su padre Antonio Herrera, escultor del rey, había sido el encargado en 1640³⁴¹ de hacer el modelo de la pareja de águilas que se fundirían en bronce para colocarlas sobre los marcos de madera que había diseñado Alonso Carbonel [Fig. 166]. Pero no se trataría este el primer trabajo de Herrera Barnuevo en que

[Fig. 166] Carlos II como gran maestre de la orden del Toisón de Oro. Óleo sobre lienzo, 216x140cm. Juan Carreño de Miranda, 1677. Colección Graf Harrach'sche Familiensammlung, Rohrau, Austria.

340. Aunque bastante posterior, el camarín de la Virgen del Rosario de Granada llevará a su máxima expresión ese juego de reflejos y destellos a base de una arquitectura que incorpora el espejo como material constructivo.

341. BARBEITO, José Manuel, "De arte y arquitectura, el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid", en *Boletín del Museo del Prado*, t. XXXIII, 51, 2015, Pag. 34.

[Fig. 167] Retablo de la Virgen de Guadalupe en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Sebastián de Herrera Barnuevo, 1653.

En el detalle inferior se aprecia uno de los paneles con pintura de escena religiosa sobre fondo de espejo.

Fotografías: www.investigart.com.

el espejo se emplea para enriquecer con los matices y reflejos una obra de carácter sagrado, ya en 1653 había ensayado este material en el retablo de la Virgen de Guadalupe del convento de las Descalzas Reales como soporte para sus pinturas combinado con molduras doradas y bronce³⁴² [Fig. 167].

De ser cierta esta hipótesis, la serie de pequeños marcos que recorrería la estancia no sería otra cosa que la fabulosa colección de reliquias que allí se atesoraba. Prácticamente no contamos con descripciones del camarín previo a la reforma de Felipe V, salvo por una que incluyó Cosme III de Médici en su viaje por España entre 1668 y 1669 que respaldaría esta identificación de los dibujos:

Se bajó después (desde la tribuna real) al camarín de la Virgen constituido por dos estancias situadas detrás del altar de la Virgen: una adornada puerilmente con armarios y cajitas de cristal de Barcelona con flores de tela, frutos de cera y otras bagatelas (posiblemente la sacristía o antesacristía); la otra, está llena de reliquias dispuestas en algunos armarios pequeños pintados y dorados que dan la vuelta alrededor de las paredes³⁴³.

Además de la temática, la comprobación gráfica de la escala de los dibujos hace perfectamente factible la hipótesis de que fuesen los diseños para decorar las paredes del camarín levantado por Juan Gómez de Mora. A su vez, nos permitirían confirmar la sección de esta sala y sus alturas relativas, encajando perfectamente con el retablo de Pompeo Leoni. Los espejos en este caso tendrían una dimensión razonable para la época de unos 3 pies de ancho y 4 de alto el más grande; y toda la suerte de nichos para las reliquias con marcos de 1 pie de ancho por 1 y medio de alto. El hecho de que las mediciones de los elementos arrojen dimensiones tan redondas y proporcionadas entre sí, espalda la idea de estar en el buen camino respecto a la escala gráfica del dibujo. Serían en tal caso las trazas correspondientes a la primera decoración del camarín puesto que esta se hubo de rehacer una vez terminada [Fig. 168].

El 23 de marzo de 1664 se contrató la decoración pictórica del “camarín, linterna, media naranja, paredes y sitios

342. DÍAZ GARCÍA, Abraham. “Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. XIX, nº 37, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2010, Pág. 35.

343. SÁNCHEZ RIVERO, Ángel. *Viaje de Cosme II por España, Madrid y su provincia*, Ayuntamiento de Madrid, Imprenta Municipal, Madrid, 1927, Pág. 29.

de las reliquias” con “Franco Rizi pintor de su mag^d y Juan Carreño su compañero” por tres mil ducados según la traza dada por el maestro mayor³⁴⁴. Las condiciones se habían firmado el día 19 del mismo mes y consistían en pintar todo el camarín, media naranja, paredes y sitios de las reliquias al temple retocado y realzado de oro de 23 quilates, según traza del maestro mayor aprobada por su majestad. Los pintores se comprometían a tenerlo terminado el primero de agosto siguiente, y así debió de ser según un nuevo documento del 13 de diciembre en el que a su vez se expone el cambio de rumbo de la obra en el que primeramente se describe lo hecho:

los maestros que se obligaron en el primer concierto a ejecutar el adorno del dicho camarín al temple sobre yeso blanco de grutescos y adornos de oro i estuque en campo açul y oy con la novedad del fresco = mas costoso concepto de figuras; adornos y perspectiuas; para lo qual an picado y estucado todo el camarín llenando los huecos de las reliquias y dejando las superficies de las paredes planas y dispuestas a propósito para la igualdad e inuencion del concepto de lo figurado de toda la obra³⁴⁵.

[Fig. 168] Reconstitución de los alzados interiores abatidos respecto de la planta del camarín en base a la hipótesis de atribución de los dibujos de Barnuevo en los Uffizi. Los dos dibujos originales aparecen en su tono original y los duplicados más matizados. Dibujo del autor.

344. Escritura de concierto y obligación de la pintura del camarín nra S^a de Atocha por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 567-568. Ver DOC n° 7.

345. Escritura de concierto y obligación para rehacer al fresco la pintura del camarín por Francisco de Rizi y Juan Carreño. AHPM, Francisco

No queda lugar a dudas en cuanto al intento de introducir modernidad en el proyecto por parte de Herrera Barnuevo, desde la concepción espacial de su arquitectura hasta el empleo del fresco con arquitecturas fingidas tan en boga desde la llegada a la corte desde Italia de los pintores Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en 1658³⁴⁶. Considerando que la media naranja de la capilla que Francisco Herrera “el mozo” ya había pintado con perspectivas al fresco y que debía estar terminada a finales de julio de 1664³⁴⁷ es verosímil que el éxito de este tipo de decoración conllevara la decisión de extenderla a la del camarín que se habría terminado a la vez, pues por obligación mediante escritura tenía como fecha límite el 1 de agosto. Cabría pensar aquí si la hipotética -y ambiciosa- idea de Herrera Barnuevo de incluir tal número de espejos en la obra no se vería excesiva en coste, y lógicamente en plazos (siendo todos tan ajustados), y esto fuese óbice para replantear la estrategia decorativa de este espacio convenciendo para ello al rey de la “mayor perpetuidad y hermosura de la pintura al fresco”.

Frente a la vaga idea que hasta ahora se ha tenido de que la intervención de Herrera Barnuevo en Atocha fue menor, a la luz del presente estudio, se desprende que la transformación arquitectónica del templo fue radical no solo en lo referente a decoración sino a la concepción espacial y al uso de la luz, ligadas ambas a un pensamiento innovador y plenamente barroco. Algunas de las soluciones, como el acortamiento del coro a los pies para en su lugar colocar un balcón de hierro de planta circular colgado de la cubierta³⁴⁸, sorprenden por su

Martínez, T. 10988, f. 435-437. Ver DOC nº 14. Aunque aquí se da cuenta de haberse degado los huecos de las reliquias sabemos por descripciones posteriores que no fue así o al menos no todos. Lo más posible es que se cegasen los del espacio bajo la cúpula manteniendo los que circundaban las dos capillas previas bajo la bóveda de cañón.

346. GARCÍA CUETO, David. “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano”, en *Carlos II y el arte de su tiempo*, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía “Marqués de Lozoya”, Madrid, 2013, Pags. 257-317.

347. El primer concierto de obligación de los pintores Francisco Herrera y Dionisio Mantuano se firmó el 3 de abril de 1663 para pintar la media naranja y el tambor (AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 129-131, Ver DOC nº 4), sin embargo, la intervención debió retrasarse considerablemente por la ausencia de Mantuano, como hace constar el propio Herrera en la escritura que firma, esta vez en solitario, el 1 de abril de 1664 comprometiéndose a tenerlo todo terminado para finales de julio de ese año. (AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 592-593).

348. Escritura de concierto y obligación de la yasería de la capilla y camarín nra S^a de Atocha por Manuel Pérez. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 263-266. Ver DOC. nº 6. La demolición del tramo de bóveda del

modernidad [Fig. 169]. Demostrando nuevamente la gran capacidad espacial que tenía el arquitecto, a sumar a su sobrada maestría técnica formada junto al jesuita Francisco Bautista³⁴⁹.

[Fig. 169] Reconstitución de la sección longitudinal de capilla y camarín, lado del Evangelio. Dibujo del autor.

• El retablo y una posible traza

El 16 de agosto de 1663 Manuel Pérez se comprometía mediante escritura de concierto y obligación de la yesería de la capilla y camarín³⁵⁰. La obra debía de estar bastante avanzada, sin embargo entre las partidas de las condiciones se incluye “levantar de albañilería el cuerpo del transparente y capilla vaida en sus adornos y requadros de yeso blanco como se ve figurado en la traza y la linterna”. Para ello se levantarían además sendos arcos de albañilería que conformaban el transparente como tal, el primero de ellos se abriría en el muro testero del retablo, pero se ejecutaría finalmente en piedra dos años des-

coro se incluyó en una carta anexa de Barnuevo al contrato inicial de la albañilería. AHPM Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 76.

349. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Arquitectos y tracistas. El triunfo del barroco en la corte de los Austrias*. Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013. Págs. 338-339.

350. LASSO DE LA VEGA, Miguel (Marqués de Saltillo). “Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII (1615-1699)” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo LII Tercer trimestre. Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1948. Págs. 161-221/ AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 263-266. Ver DOC.nº 6.

pués³⁵¹. La decisión tardía de construir el transparente tuvo sin duda sus efectos en la parte de obra que estaba ejecutada, entre otras el retablo, para el cual se había comprometido a ejecutarlo según las condiciones Juan de Lobera en octubre de 1662³⁵². El plazo estipulado era de ocho meses, cuatro para el primer cuerpo hasta la cornisa y cuatro para el ático, de esta manera el dorador podría empezar a trabajar en la primera parte mientras el ensamblador realizaba la segunda. Las buenas intenciones en cuanto a lo que actualmente conocemos como racionalización y optimización de plazos de quien dirigía la obra quedaron solo en eso, puesto que finalmente no es hasta el verano siguiente cuando se otorga escritura con el maestro dorador Juan de Villegas a 5 de agosto de 1663³⁵³ estableciendo un plazo de seis meses para completarlo. Tan solo once días después se inicia la obra del nuevo camarín, dotándole de una riqueza espacial y de luminosidad más acorde con la nueva concepción interior de la capilla. Por otro lado la ampliación de la altura libre confería mayor libertad en el diseño del retablo pudiendo situar la imagen de la Virgen en un nivel superior, eso sí, introduciendo ciertas modificaciones en el retablo.

En respuesta a un camarín no demasiado alto, la primera intención de cara al retablo debió de ser simplemente sustituir el que existía de Pompeo Leoni sin modificar la relación espacial entre capilla y camarín [Fig. 170]. Sin embargo, la potencia espacial que estaba adquiriendo el presbiterio con la construcción del ochavo y media naranja con linterna (en obras desde el mes de abril), debió de evidenciar la necesidad de levantar el retablo ajustándolo a la nueva escala de la arquitectura. La obra debió de concluir en los cinco meses previstos, pues el 3 de agosto se firmaba la contratación para colocar el solado³⁵⁴. Dos meses después, el 2 de octubre³⁵⁵, se firmaría la escritura de concierto tanto con el ensamblador Juan de Lobera y con el marmolista Bartolomé Zumbigo. La materialización de esa mayor altura se realizaría mediante el

351. Escritura de concierto y obligación de la obra del arco de piedra para recibir el ochavo por Gerónimo de Hornedal. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 486-488. Ver DOC nº 19.

352. Escritura de concierto y obligación del pedestal de mármol de San Pablo (Bartolomé Zumbigo) y del retablo de la Virgen de Atocha (Juan de Lobera). AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7455, f. 310. Ver DOC nº 3.

353. Escritura de concierto y obligación del dorado y estofado del retablo de nra S^a de Atocha por Juan de Villegas. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 245-247. Ver DOC.nº 5.

354. Escritura de concierto y obligación de para ejecutar la obra del solado de la capilla por Bartolomé Zumbigo. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7455, f. 209-211. Ver DOC nº 2.

355. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7455, f. 310. Ver DOC nº 3.

levantamiento de un banco de mármol de dos varas de alto y gradas sobre el que se apoyaría el retablo. Sería el primer paso hacia una tipología de retablo puramente barroca que encamina la mirada hacia lo alto, aun fraguándose durante el proceso de obra. Los dibujos analíticos ilustran esta evolución conjunta, a lo largo del proyecto, de retablo y camarín íntimamente vinculados e interrelacionados.

Entre las escasas descripciones que encontramos de este retablo está la poco halagüeña de Ponz en su visita al convento: “la talla del altar es de pésimo gusto; pero no son malas dos esculturas de San Pedro y San Pablo que hay en él”³⁵⁶. Puede que esta crítica feroz hacia un arte poco académico explique la poca atención que a lo largo de siglo y medio se le prestó al retablo de la capilla de Atocha, dañado durante la ocupación francesa y completamente desaparecido tras el incendio de 1814³⁵⁷. Sin embargo la noticia publicada por M^a del Carmen Rodríguez Peñas sobre la existencia de un cuadro de la capilla de Atocha³⁵⁸ que se encuentra actualmente en la capilla del Peñasco en el claustro alto del monasterio de las Descalzas Reales, así como el análisis que llevó a cabo del mismo supusieron un notable avance en el conocimiento de

[Fig. 170] Esquema de la evolución del proyecto de la capilla de Atocha. 1662.

Izq. Estado de la capilla tras la intervención de Francisco y Juan Gomez de Mora con la reutilización del retablo anterior de Pompeo Leoni.

Cent. Primera propuesta de intervención de Sebastián de Herrera Barnuevo construyendo una cúpula con linterna sobre tambor ochavado.

Dcha. Ampliación del alcance de la obra con la inclusión del camarín que se levantaría de nuevo como transparente.

Dibujo del autor

356. PONZ, Antonio *Viage de España...* Op. cit., T. V, Pág. 24.

357. AHN, Clero, Leg. 3150.

358. M. C. Rodríguez Peñas, “La antigua Basílica 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, Pags. 209-229.

la imagen que tuvo este templo de la que tan poco se conoce. El óleo está datado en su parte inferior en junio de 1759, fue pintado por el capellán del monasterio Joaquín de Eslava, y representa al confesor de las Descalzas, el Padre Fray Pedro Nicolás Factor, rezando de rodillas frente a la Virgen en su altar³⁵⁹. La escena plasma uno de los sucesos milagrosos atribuidos a la imagen y que, relatado por varios de los cronistas del siglo XVII, entre ellos Gabriel Cepeda quien lo sitúa en torno a 1580 en tiempos de Felipe II³⁶⁰. A pesar de que por aquel entonces la capilla era aún la primitiva que existía en la ermita, el autor plasma en su cuadro la que él conoció en su tiempo que no es otra que la que había reconstruido Felipe IV en 1665. Sin ser el cuadro de gran mérito artístico su valor radica en que representa con bastante fidelidad el espacio de acuerdo con la reconstitución arquitectónica de la capilla³⁶¹ [Fig. 171]. Por otra parte, las pinturas al fresco corresponden a grandes rasgos con las descritas por Antonio Palomino y que habían sido ejecutadas en dos momentos diferentes. Francisco Herrera el mozo había ejecutado en 1663 “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 abaxo, quando lo prosiguió Lucas Jordán de orden del Rey, todavía quedó lo bastante para descubrir el capricho de la primera intervención”³⁶². De la decoración pictórica de la capilla nos ocuparemos más adelante.

Resulta interesante comparar este cuadro con una estampa que ha pasado desapercibida hasta la fecha, y que sin embargo juzgamos sumamente importante para el tema de estudio, se trata de un grabado anónimo del primer tercio del siglo XVIII que presenta a los reyes Felipe V y M^a Luisa Gabriela en posición orante a los pies de la Virgen de Atocha. Sin embargo no se trata de una estampa religiosa más, sino que lo que se representa en proyección ortogonal es el retablo de Sebastián Herrera Barnuevo [Fig. 172]. La estampa cuenta sin

359. La historia que relata el óleo fue referida en TORMO Y MONZÓ, Elías, *En las Descalzas reales de Madrid, estudios históricos, iconográficos y artísticos* Vol. IV. Junta de Iconografía Nacional. Blass. S.A., Madrid, 1927.

360. CEPEDA, Fr. Gabriel de. *Historia de la milagrosa...* Op. cit., Pag. 318. Según este autor, también refirieron el suceso Pereda, Dávila, Quintana, Fr. Juan Carrillo, Fr. Cristóbal Moreno, Fr. Vicente Saborit y el padre Antonio Balinghen.

361. El presente estudio se enmarca dentro de un proyecto de investigación de mayor envergadura que incluye la reconstitución arquitectónica del conjunto conventual y su entorno a lo largo de sus casi cinco siglos de historia.

362. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...* Op. cit., T. II, Pag. 311.

[Fig. 171] “El Beato Nicolas Factor ornado ante la Virgen de Atocha”. Oleo sobre lienzo, 1759. Joaquín de Eslava. Patrimonio Nacional, Capilla del Peñasco del Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. N° cat: Pi-18E2228P.

A la izquierda ampliado el detalle de la mitad del cuerpo del retablo que aunque de factura poco delicada permite reconocer algunos de los elementos decorativos así como la estructura compositiva.

duda con una importante carga personal del grabador que enfatiza las figuras de santos y querubines, además de la Virgen, frente a los elementos arquitectónicos. Cuenta con mayor grado de detalle que el cuadro de Eslava, y confirma algunos de los elementos presentes en aquel, pero no obstante son claras algunas faltas de proporción o zonas más desdibujadas.

Dejando de lado sus diferencias, el retablo que se nos muestra en estas dos imágenes presenta una composición típica de la segunda mitad del siglo XVII con una gran hornacina central que alcanza el ático flanqueada por columnas apilastradas, y dos santos a los lados en correspondencia con

[Fig. 173] Esquema compositivo del retablo en el grabado (superior) y del óleo de Eslava (inferior). La fidelidad del primero parece mucho mas cercana a la realidad tratándose de una obra de la segunda mitad del siglo XVII, siendo el segundo mucho más arcaizante.

[Fig. 172] “Vº. Rº. de la Milagsa. Yman. de Na. Sa. de Atocha protectora de españa de todo el Mundo de sus flotas y Galeones de las Armas desta Monarchia y Principal y mas Antigua Patrona desta Imperial Villa de Madrid”. Grabado anónimo, primer tercio del siglo XVIII, 509x305 mm. RABASF /Biblioteca/Estampas/Nº Inv. GR-1325.

sendos escudos reales en la parte superior³⁶³. Si analizamos la escritura de concierto y ajustamiento del retablo lo cierto es que se puede leer con facilidad tanto en el cuadro, como en el grabado, todo el lenguaje ornamental que en ella se emplea: vuelos, tarjas, follajes, festones, armas reales con corona vo-

363. El autor del cuadro se permite la licencia de “actualizar” los escudos reales que originalmente serían los de Felipe IV pintando en su lugar los de la dinastía Borbón que incorporan en el centro el escudo con las flores de lis.

lada y toisón, demás talla y figuras de escultura de San Felipe Apóstol y de San Lucas³⁶⁴. Ambas obras debieron de producirse tras efectuar algún tipo de medición o toma de datos *in situ*, pues en los dos casos la silueta completa del retablo se ajusta bastante bien a la reconstitución del espacio para el que fue diseñado. Esta verificación viene facilitada por el hecho de que tanto el óleo como la estampa se sirven de la perspectiva frontal en la composición, denotando un especial interés del autor por la representación del espacio arquitectónico y no tan solo del hecho místico o religioso que narran [Fig. 173]. Aunque tampoco haya llegado a nuestros días, el retablo de Nuestra Señora del Buen Consejo que trazó Herrera Barnuevo dentro de la Iglesia de San Isidro en Madrid y que se considera prácticamente coetáneo al de Atocha, guarda un gran paralelismo compositivo que podemos observar gracias a la existencia de una fotografía hacia 1926³⁶⁵, si bien es verdad que la imagen nos muestra el proyecto muy alterado con intervenciones del XVIII [Fig. 174].

Ante la escasez de datos sobre el retablo de Atocha es interesante contrastar los de tipología similar en los que intervino como tracista o ensamblador el otro gran representante de la renovación arquitectónica en la villa y en la corte: Pedro de la Torre³⁶⁶. Levantados en los mismos años, corrieron mejor suerte que los de Herrera Barnuevo: el retablo mayor de San Pedro el Viejo en Madrid (hoy en día alterado), el de la iglesia del convento de San Plácido también en Madrid o el de la iglesia parroquial de Ciempozuelos. Se podría decir que repiten un modelo estructural muy parecido al que vemos en el cuadro de Joaquín Eslava, con la salvedad de que en lugar de ser un retablo-marco de un cuadro el centro de la composición de atocha era el nicho que se abría el camarín, pieza clave del santuario [Fig. 175]. En esta línea Pedro de la Torre había terminado también el retablo de la Virgen de la Fuencisla en Segovia en 1662, siguiendo una estructura algo más clásica y con profusión de pintura, y acto seguido inició la obra del

[Fig. 174] Retablo de la capilla del Buen Consejo. Colegiata de San Isidro. 1926. IPCE / Fototeca. Tomada de www.cipripedia.com.

A pesar de la ornamentación añadida en los siglos XVIII y XIX, y de su menor tamaño respecto de el de Atocha, se aprecia una concepción compositiva bastante parecida con la hornacina central invadiendo el ático de tal manera que se potencia la verticalidad del conjunto.

364. Aunque Ponz parece referirse a ellos como San Pedro y San Pablo, lo cierto es que se trataba de San Felipe y San Lucas tal y como se distingue en el grabado y queda recogido en la escritura de contratación. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7455, f. 310. Ver DOC nº 3.

365. DÍAZ GARCÍA, Abraham. "Sebastián de Herrera... Op. cit., p. 66, reproduce la imagen encontrada en una revista de época con bajísima calidad. Posteriormente García Hidalgo dio a conocer la fotografía original conservada en el IPCE. GARCÍA HIDALGO VILLENA, Cipriano. *Herrera Barnuevo y la colegiata de San Isidro en Madrid*, 2016, www.cipripedia.com.

366. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Arquitectos y tracistas... Op. cit.* Pag. 334.

[Fig. 175.1] Estado actual del Retablo de la iglesia de San Pedro el Viejo en Madrid. La calle central se encuentra muy alterada por intervenciones posteriores. Fotografía www.viendomadrid.com

[Fig. 175.2] Retablo mayor de la Parroquia de Santa María Magdalena de Ciempozuelos, Madrid. Fotografía <http://www.pstamariamagdalena.com>

[Fig. 175.3] Retablo mayor de la iglesia del convento de Benedictinas de San Plácido de Madrid. Fotografía <https://vramon1958.wordpress.com/>

[Fig. 176.1] Sup. Retablo del santuario de la Virgen de la Fuencisla en Segovia. Pedro de la Torre. Fotografía de Juan María Cruz Yábar recogida en “Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en Castilla y León” en *De Arte* nº 13, 2014.

[Fig. 176.2] Dcha. Vista de la hornacina de la Virgen de la Fuencisla desde el lado del camarín con la bóveda de la iglesia de fondo. Fotografía publicada por *El Norte de Castilla* el 19 de abril de 2015 en su edición digital.

nuevo camarín que terminaría en 1668³⁶⁷ [Fig. 176]. En este retablo la hornacina de la Virgen se situaba a una posición muy elevada (posiblemente obligado por estar excavado en la roca) uno de los rasgos característicos de la tipología del retablo-camarín de tal manera que “la imagen era así visible, pero simultáneamente inaccesible gracias a la altura a la que estaba colocada, conservando convenientemente el aura de misterio que debe envolver lo sagrado y luminoso”³⁶⁸ [Fig. 177].

Un caso posterior pero interesante por ser relativamente cercano es el del santuario de Nuestra Señora de Valverde en Fuencarral, en el que a pesar de haber desaparecido el retablo aun hoy podemos comprender la relación entre nave y camarín heredera de la de Atocha³⁶⁹ [Fig. 178]. Este espacio elevado podía ejercer también ciertas funciones de un transparente, introduciendo en el retablo una condición tridimensional mediante la profundidad generada por el juego de luces y de visiones diagonales. Esta cualidad espacial y pictórica, que incluso se verá potenciada por el uso del color, es la que caracterizará el retablo barroco de la segunda mitad del siglo XVII frente a la etapa anterior en que salvo contadas excepciones configuraba un mero plano de fondo del rito litúrgico haciendo honor a su origen etimológico: *retro-tabulum* o tabla que se coloca detrás³⁷⁰.

Entre la colección de dibujos de arquitectura de la Biblioteca Nacional de España, encontramos un dibujo anónimo de un retablo “bellamente hecho” catalogado por primera vez por Ángel de M. Barcia en 1905 como siglo XVIII³⁷¹, pero en el que posteriores trabajos han reconocido elementos decorativos que remiten a finales del siglo XVII, algunos “incluso Herrera Barnuevo”³⁷². Comparándole con la fotografía antes mencionada del de la Virgen del Buen Consejo encontramos que algunos de los detalles de ornamentación son

[Fig. 177] Planta y sección de la capilla de la Fuencisla incluidas en el libro sobre el santuario publicado por F. X. Cabello de Castro en 1949. En tono magenta se ha señalado la posición del cuerpo del camarín.

[Fig. 178] Interior del templo de Ntra. Sra. de Valverde en 1891. Fotografía perteneciente a la Hermandad del Santuario de Valverde.

367. GONZÁLEZ BAEZA, Tomás. *Historia de la milagrosa imagen de María Santísima de la Fuencisla*, Imprenta de P. Ondero, Segovia, 1865.

368. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, op. cit., Pag. 12.

369. MARTÍN DE LA FUENTE, José. *El Santuario de Nuestra Señora de Valverde...* Op. cit.

370. Ibid Pag. 4.

371. N° de catálogo 2201. Á. M. de Barcia, Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional, Tipografía de la Revista de Arquitectura, Biblioteca y Museos, Madrid, 1906, Pag. 309.

372. BNE, Dib/14/45/78. Pluma, pincel, tinta negra y aguadas grises sobre papel agarbanzado verjurado. 462 x 294 mm. GARCÍA TORAÑO MARTÍNEZ, Isabel Clara (Edición) *Catalogado en Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, siglo XVIII*, Biblioteca Nacional / Fundación Arquitectura COAM / Fundación Banco Santander, Madrid, 2009. Pag. 227.

[Fig. 180] Diseño de retablo. 28,6x16,3 cm. tinta y aguada sobre papel. Ca. 1658-1661. Alonso Cano. HSA N° Inv LA257.

[Fig. 181] Esquema compositivo del retablo colocado a escala en el testero de la capilla de Atocha. Aun contando con que se elevase sobre las gradas del altar la proporción del diseño obligaría a un cuerpo intermedio y un ático para completar la altura. Dibujo del autor.

prácticamente iguales en el dibujo y en la fotografía afianzando esa relación estilística con Barnuevo.

El dibujo que incluye planta y alzado a escala de la mitad del lado del Evangelio, y analizándolo en detalle podemos reconocer gran parte de los elementos y lenguaje representados en el óleo de las Descalzas y en el grabado: pilastras con follajes, querubines en la cornisa, motivos vegetales sobre el arco de la imagen, la figura de San Felipe³⁷³ en la hornacina de medio punto y toda suerte de flores y festones siguiendo el característico gusto por el ornamento naturalista y con gran desarrollo plástico del arquitecto mayor³⁷⁴ [Fig. 179]. Es necesario señalar, como ya se ha analizado, que de cara a la comparación las dos imágenes conocidas no representan la realidad con minuciosidad sino enfatizando los elementos simbólicos, por lo que las relaciones de proporcionalidad entre las partes del retablo no podemos considerarlas objetivas sino cargadas de simbolismo y por tanto no mesurables.

La composición guarda cierta relación con un diseño del maestro de Barnuevo, Alonso Cano, conservado en la Hispanic Society of America en el que un cuerpo bajo con hornacina central sirve de base para el cuerpo ático [Fig. 180]. Sin embargo la proporción del dibujo hace pensar en que fuera preciso un cuerpo alto además del ático, enfatizando lo forzado de esa hornacina con arco rebajado. Gracias a la inclusión del pitipie de 1 vara en la traza anónima, se ha podido comprobar que se ajusta perfectamente al ancho de la capilla. La presencia de la mesa de altar a su mismo nivel, por contra, deshecha la idea de que inicialmente se plantease para colocar sobre un banco. [Fig. 181].

A nivel estilístico, del dibujo, ya se han señalado ciertos rasgos estilísticos de la manera de hacer de Herrera Barnuevo. Más allá de estas comparaciones generalistas, resulta interesante compararlo con otros trabajos concretos del autor ya sea por documentos de su propia mano o de otros.

Volviendo a las fuentes originales, previo a las condiciones para la contratación del retablo, el maestro mayor se comprometía a entregar una “planta y traza” de la que espe-

373. La iconografía de la figura del dibujo es un tanto confusa pues la cruz de San Felipe parece corta y podría llevar a confundirla con la espada de San Pablo, como le ocurrió a Ponz cuando lo visitó. Sin embargo, en el óleo de Eslava la figura no deja lugar a dudas respecto a lo estipulado por Herrera Barnuevo, recordando a la vez a la del dibujo.

374. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Arquitectos y tracistas...* Op. cit. Pag. 338.

[Fig. 167] Proyecto de retablo. 462 x 294 mm., pluma, pincel, tintas negras y aguadas grises sobre papel agarbanzado verjurado. Posiblemente Sebastián de Herrera Barnuevo Ca. 1662. BNE, dibujos nº cat. Dib/14/45/78.

[Fig. 182.1] La Virgen de Atocha. 392 x 206 mm., pluma y aguada parda sobre papel verjurado, Sebastián de Herrera Barnuevo, 1654. MNP, n° cat. D00015.

[Fig. 182.2] Detalle uno de los estípites de la traza de la Biblioteca Nacional. BNE, dibujos n° cat. Dib/14/45/78.

[Fig. 183] La Virgen del Buen Consejo. 37x26 cm. óleo sobre cobre, Bartolomé Pérez, ca. 1680. CMA, 2012.5.

cífica que contenía su pitipíe como ocurre en el dibujo de la Biblioteca Nacional en el que se incluye escala gráfica de tres pies. El proceso de fabricación se dividiría en dos fases: “el primer cuerpo hasta la cornisa incluso con toda la talla y la escultura que retocare termino de los primeros cuatro meses para entregarle al dorador, y lo restante del remate dentro de los cuatro meses últimos”³⁷⁵. Otra de las condiciones era la de realizar en madera el banco que recibiría la urna de plata de la Virgen que se estaba realizando en paralelo, y que se menciona como en proceso en la escritura del 7 de febrero de 1665 firmada con el platero Ortiz de Rivilla para la realización de la corona y el rostrillo de la Virgen³⁷⁶. La traza para el baldaquino se conserva en el Museo del Prado y en sus motivos decorativos guarda un gran paralelismo estilístico con el dibujo de la Biblioteca Nacional [Fig. 182], siempre teniendo en mente que el material para el que se estaba diseñando que era la plata

375. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7455, f. 310. Ver DOC n° 3.

376. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 522-524. Este documento es el que permitió corroborar a Juan María Cruz Yábar, a través de la detallada descripción de la corona, que el dibujo de Herrera Barnuevo conservado en el Museo del Prado era efectivamente el baldaquino de la Virgen de Atocha, como ya había apuntado José Manuel Cruz Valdovinos en 1986, y no de la del Sagrario como había sostenido H. E. Wethey en sus tempranos estudios. CRUZ YÁBAR, Juan María. “Juan Ortiz de la Rivilla...”, Op. cit., Pag. 246. Ver DOC n° 22.

permitía una labra mucho más delicada y dinámica que la que admitiría la talla de madera. Por otro lado la escala gráfica relativa de uno y otro dibujo permite bastante más grado de definición en el trazo del baldaquino que en el del retablo.

Entrando en esta comparación estilística en detalle, resulta revelador el análisis comparativo de una pintura de Bartolomé Pérez, de la colección del Cleveland Museum of Art ³⁷⁷. se trata de una representación de la ya mencionada Virgen del Buen Consejo en su hornacina del retablo que diseñó Herrera Barnuevo. El hueco que comunicaba con el pequeño camarín de la capilla estaba enmarcado por dos estípites muy parecidos a los de la traza que nos ocupa [Fig. 183].

Dos son las principales diferencias entre la composición del retablo del boceto y el del óleo/grabado: el arco rebajado de manera casi forzada y la existencia de una columna de orden compuesto en el primero no distinguible en los segundos. Para la primera cuestión la explicación podríamos hallar en el ya referido cambio de alcance de la obra y elevación progresiva del nivel del camarín que eliminaría la restricción de altura impuesta por la antigua sala. Este primer boceto nos muestra un retablo que aun teniendo el mismo ancho que la nave de la iglesia está posado sobre el suelo y no sobre un pedestal. La hornacina de la Virgen se ajusta en altura siguiendo una concepción retablística más clásica, aun heredera de Alonso Cano, en que los cuerpos son independientes corriendo las cornisas continuas de lado a lado. El diseño final del retablo, sin embargo, presentaba una estructura más moderna en que, una vez elevado sobre el banco de mármol, la composición se centraba en un cuerpo único en la que la hornacina central crece hasta introducirse parcialmente en el ático acentuando la verticalidad del conjunto. La segunda diferencia planteada como decíamos era el empleo combinado en el dibujo de columna clásica cerrando la composición por los extremos y unos tempranos estípites con tarjas de flores haciendo la embocadura de la hornacina de la Virgen. Frente a ello, las representaciones conocidas del retablo, presentan únicamente pilastras con tarjas, si bien es cierto que a los encuentros del mismo con las paredes de la capilla se les presta menor atención quedando desdibujados.

Existe un documento gráfico que podría arrojar cierta luz sobre el retablo y la traza. Se trata de un óleo anónimo die-

377. La Virgen del Buen Consejo, Bartolomé Pérez, ca. 1680. Óleo sobre cobre, 37 x 26 cm, Cleveland Museum of Art. Publicado en C. García Hidalgo Villena, op. cit.

[Fig. 184] “Simon de Rojas orando ante la Virgen de Atocha”. Anónimo, s. XVIII.

Óleo sobre lienzo. Perteneciente a la colección de la Orden de Predicadores, Convento de Atocha.

Izq. detalle del retablo con elementos que recuerdan claramente tanto a la traza de la biblioteca Nacional como a elementos empleados por Bernuevo en otros proyectos (detalle inferior).

ciochesco perteneciente a la colección Orden de Predicadores y que actualmente se encuentra en el convento de Atocha. En él se muestra al trinitario San Simón de Rojas de rodillas frente a la Virgen humanizada que desciende entre nubes y ángeles en su altar. Teniendo en cuenta la profunda devoción mariana del santo, y que fue confesor y consejero espiritual de Felipe III y Margarita de Austria no sería extraño que se le representase orando ante la Virgen de Atocha como protectora de la monarquía [Fig. 184]. Sin tener que confiar a priori en la arquitectura representada, una vez examinado comprobamos que el espacio corresponde con el de la capilla original, con el altar de la Virgen en perpendicular a la nave de la iglesia por estar su capilla en paralelo a la misma -situación poco habitual y característica de Atocha- y con una decoración sobria que coincide a grandes rasgos con la diseñada por Francisco de Mora. El interés de este cuadro radica en la representación de la parte inferior izquierda del retablo en que vemos el apoyo de una columna sobre ménsula con pedestal, cartela y ornamentos vegetales que supone mínimas variaciones respecto a la representada en el dibujo; apoyando igualmente sobre pedestal de mármol negro.

Aunque no aparecen en la traza que venimos comentando por estar ubicados en el ático, entre las condiciones estaba el ejecutar las armas reales de medio relieve, con co-

rona volada y toisón, tal y como muestra Joaquín de Eslava en 1759. Si se muestra, por contra, el apoyo sobre el pedestal en en jaspe tal y como se indica en el primer concierto para la talla del retablo.

Además de los mármoles de San Pablo y Tortosa, o los jaspes, una señal más del relativo lujo que se introdujo en el retablo en tiempos de escasez de medios económicos, la encontramos en empleo del bronce en el retablo en un momento de escasez de artesanos especializados³⁷⁸. Pese a que Cruz Yábar³⁷⁹ identifica las basas como pertenecientes a seis hipotéticas columnas en un mismo cuerpo, la comprobación gráfica demuestra imposible esta distribución. Creemos más bien que en la línea de lo que dice la escritura son “para los pilastrones y muros del retablo”, en concreto podría referirse a las dos columnas y dos pilastras del cuerpo principal más las dos pilastras del ático. Las dos medias basas corresponderían a la embocadura apilastrada de la hornacina de la Virgen.

Quizás sería aventurado aseverar con completa certeza que la traza de la Biblioteca Nacional saliera de la mano de Sebastián Herrera Barnuevo, pero sí que contamos con información suficiente para defender que se trata de un primer boceto para el nuevo retablo de Nuestra Señora de Atocha. El hecho de que aparezca la mesa del altar al mismo nivel que la base del retablo, el arco rebajado de una manera casi forzada y la duda sobre la identificación del santo representado serían achacables a un estadio muy inicial del proyecto lo que dataría el dibujo en el mes de marzo de 1662. A primera vista, la traza carece de la nitidez de trazo que tienen los dibujos de detalles de Herrera Barnuevo, aunque por el contrario, se acerca a esos otros bocetos más generales y que podríamos considerar preparatorios o de idea como el baldaquino de San Isidro. Pudiéramos pensar que fuese realizado en su taller, pero la calidad del dibujo es tal que no parece que saliera de la mano de un colaborador o aprendiz, menos aun siendo este el primer encargo tras el nombramiento como maestro mayor de las obras reales.

Hemos dejado para el final la que quizás sea la pista crucial que relaciona la traza con Atocha. Como ya hemos ex-

378. La escritura de concierto para el bronce se firma con el platero Juan de Rivilla (AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 28-30, Ver DOC n° 8), lo que se explica por la dificultad de encontrar bronceístas en la corte como había sucedido años antes en la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar (J. M. Barbeito, op. cit.).

379. CRUZ YÁBAR, Juan María. “Juan Ortiz de la Rivilla... Op. cit., Pág. 240.

[Fig. 185] Comparativa del pictograma con el que se identificaba a la Virgen de Atocha.

Izq. Detalle de del trono de la imagen.

Cent.. Detalle de la traza del retablo de la BNE.

Dcha. Detalle del tratado de Gabriel Cepeda.

plicado se trata de un dibujo anónimo sin firmar, sin embargo, una pequeña inscripción en el zócalo de jaspe pasa casi desapercibida. En ella se entrelazan una “T” y una “O” con una grafía muy singular. Sin duda el artista que hizo el dibujo había visto de cerca la talla de la Virgen o bien había investigado sobre su historia. El primer cronista del santuario, Francisco de Pereda, había señalado en 1604 la existencia de una T “griega” entrelazada con una O en el costado de la talla, y a ello mismo hace referencia el historiador dominico Fray Gabriel Cepeda incluyendo la grafía en su obra³⁸⁰. Para ambos escritores estas letras vendrían a avalar una de las discutidas teorías sobre el origen de la palabra Atocha como una evolución local del término griego Theotokos: Madre de Dios [Fig. 185].

Comprendiendo siempre la máxima intrínseca en el trabajo de reconstitución gráfica que es la carga proyectual de una arquitectura desaparecida a partir de testigos y documentos de época, se ha elaborado la correspondiente al retablo diseñado por Herrera Barnuevo. Arrojando así algo de luz sobre este importantísimo elemento de la retablistica madrileña del que prácticamente nada se conocía [Fig. 186].

380. PEREDA, Francisco de, *Patrona de Madrid...* Op. cit., f. 41 y CEPEDA, Fr. Gabriel de. *Historia de la milagrosa...* Op. cit., Pag. 132.

[Fig. 186] Reconstitución del retablo de la Virgen de Atocha de Sebastián Herrera Barnuevo hacia 1665. Dibujo del autor.

• Decoración pictórica de la capilla

El proyecto de Herrera Barnuevo fue concebido desde un primer momento encuadrado en la tipología constructiva imperante en la época en Madrid en edificios religiosos. Lo ajustado de los escasos recursos económicos redundaba habitualmente en una fábrica de materiales pobres como el ladrillo y piedra en embocaduras, y un acabado interior enriquecido a base de estucos y pinturas al fresco.

En este sentido, ya hemos comentado los dos dibujos de los Uffizi como primera decoración de parte del camarín pero desde el punto de vista más bien arquitectónico y espacial. Retomando un orden cronológico, la primera decoración pictórica de la capilla había sido, sin embargo, la contratada a Francisco de Herrera *el mozo* y al boloñés Dionisio Mantuano mediante escritura de concierto firmada el 3 de abril de 1663. La traza y supervisión corresponderían al pintor de cámara de Felipe IV y yerno de Velázquez, Juan Bautista Mazo. El alcance del trabajo incluiría la pintura al fresco “desde los plafones de los arcos torales hasta la linterna y el arco de la tribuna de su magestad y los demas”³⁸¹. El tiempo acordado sería de ocho meses desde la firma de la escritura, es decir, que debía de estar terminado para primeros de enero de 1664. Sin embargo, durante el proceso de intervención algo no debió de enturbiar la relación entre ambos pintores retrasando su culminación. El 1 de abril de 1664, mediante escritura ante notario, Herrera el mozo dejaba constancia de que Mantuano no se había hecho cargo de la obra hasta la fecha y se comprometía a continuarla y terminarla él en solitario para finales de julio de ese año³⁸². Aunque parece que Herrera no se muestra partidario de emprender acciones contra su antiguo socio, lo cierto es que desconocemos los motivos que les llevaron a romper su trato inicial. Por un lado, es conocido el carácter difícil de trato que tenía Herrera el mozo según las descripciones de Palomino³⁸³, y por otro hay que considerar el hecho de que Mantuano acababa de salir de la cárcel de corte tras ser absuelto por la falsa acusación que pesaba sobre él de haber estado implicado en el frustrado regicidio acaecido en El Retiro en 1662³⁸⁴. Lo cual, a pesar de su inocencia, habría dañado

381. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 129-131 Ver DOC nº 4.

382. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 592-593.

383. PÉREZ SANCHEZ, Alfonso. *Carreño, Rizi, ...* Op. cit. 1986. Pags. 94-95.

384. GARCÍA CUETO, David / SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, Juan Ramón. “Dionisio Mantuano, ventura y desventuras de un pintor boloñés en las cortes de Felipe IV y Carlos II” en *Actas del I Coloquio Internacional Los Extranjeros en la España Moderna*. Eds. M.B. Villar

considerablemente su reputación se habría visto dañada.

La ausencia de la obra del pintor boloñés debió de ser la motivación de la participación en la misma del pintor castellano Mateo Cerezo³⁸⁵. La contratación de Herrera el mozo, formado en Italia a mediados de siglo, había tenido lugar por recomendación directa de Herrera Barnuevo a Felipe IV según dio a conocer Antonio Palomino³⁸⁶ que describiría así la intervención:

*(Herrera el mozo) fué elegido para dicha obra, la qual executó con estremado primor, pintando en ella la Asunción de nuestra Señora, con el Apostolado en la varandilla, que ringe sobre el anillo de la cornisa, recibida sobre muy galante arquitectura de columnas salomónicas; y en el presbiterio, y pechinas diferentes medallas, y adornos de estuque, con estremado gusto, y capricho; que aunque algo de esto se inmutó del anillo abaxo, quando lo prosiguió Lucas Jordán de orden del Rey, todavía quedó lo bastante para descubrir el capricho de la primera invención*³⁸⁷.

La de Palomino se trata de la única descripción conocida de la temática y motivos [Fig.XXX]. La aparición de la columna salomónica y la balaustrada nos remite claramente a la tendencia de pintura ilusionista recientemente llegada de Italia de la mano de los pintores Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna por iniciativa de Felipe IV en 1658. La tendencia pictórica que encabezaban como muralistas Rizi y Carreño previo de la llegada a la corte de los italianos asimilaría e incorporaría rápidamente los modelos de la *quadratura* a base de arquitecturas fingidas que trajeron los boloñeses. Francisco de Herrera introduciría además novedades importadas de su estancia en Roma junto a Pietro da Cortona, suponiendo la tercera de las tendencias predominantes en la segunda mitad de siglo³⁸⁸. Ninguna de las obras murales de Herrera el mozo ha llegado a nuestros días, los estudios sobre su trabajo revelan un estilo propio de “exaltado movimiento barroco y gran

García / P. Pezzi Cristóbal, Málaga, 2003, Tomo II, Pags. 227 - 239.

385. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...* Op. cit., T. II, Pag. 569.

386. PÉREZ SANCHEZ, Alfonso. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura mural de su tiempo [1650-1700]*. Ed. Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986. Pags. 92-93.

387. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...* Op. cit., T. II, Pag. 611.

388. GARCÍA CUETO, David. “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano” en *Carlos II y el arte de su tiempo*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 2013. Pags. 257-318.

[Fig. 187] Vista interior del camarín de la Virgen del Sagrario en la catedral de Toledo con diseño y ejecución de Francisco Rizi.

Fotografía de publicada en del libro *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura mural de su tiempo*.

sentido del color (...) y de los contrastes de oscuros contra claros”³⁸⁹, destacando junto a su fogosidad y nerviosismo, lo delicado de su paleta cromática³⁹⁰.

La importancia de la obra de la capilla de Atocha es sobradamente manifiesta en vista de la talla de los artistas que intervinieron en ella. Si en abril de 1663 se había contratado a Francisco Herrera el mozo para decorar la cúpula, prácticamente un año después (el 23 de marzo) se hizo lo propio con Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda encomendándoseles la pintura al temple del camarín³⁹¹. La sala constaba de dos partes diferenciadas, la heredada de la arquitectura primigénea de Juan Gómez de Mora y para la cual el propio Sebastián de Herrera Barnuevo habría entregado las trazas (Ver Figs 165), y la levantada de nueva planta consistente en una media naranja con linterna sobre pechinas. La primera decoración, como ya hemos comentado, se había hecho “al temple sobre el yeso blanco de grutescos y adornos de oro y estuque en campo azul”³⁹². Los festones y elementos de carácter naturalista se combinaban con la arquitectura del espacio, y se había especificado su ejecución sin albayalde ni huevo para su mayor durabilidad³⁹³. A juzgar por las escasas descripciones, podemos establecer un cierto paralelismo estilístico con el camarín de la Virgen del Sagrario en la Catedral de Toledo, contratado con Rizi 1666, un año después de encargársele junto a Carreño la decoración del ochavo³⁹⁴ [Fig. 187]. Hasta aquí llegaría el proyecto inicial de la decoración mural de la capilla de Atocha, cuyo alcance abarcaba el camarín y la cúpula del presbiterio [Fig. 188].

Inexplicablemente, la decoración pictórica del camarín se llegó a culminar justo al tiempo en que se decidió rehacerla. Herrera Barnuevo alegaría “la mayor perpetuidad y hermosura de la pintura al fresco” aunque más pareciera una decisión

389. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Arquitectos y tracistas...* Op. cit. Pag. 338.

390. Ibidem recoge a su vez palabras de URREA, Jesús (Ed.), *Pintores del reinado de Carlos II*. Fundación Bancaja, Valencia, 1996.

391. Escritura de concierto y obligación de la pintura del camarín nra S^a de Atocha por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 567-568. Ver DOC n° 7.

392. Escritura de concierto y obligación para rehacer al fresco la pintura del camarín por Francisco de Rizi y Juan Carreño. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 435-437. Ver DOC n° 14.

393. Escritura de concierto y obligación de la pintura del camarín nra S^a de Atocha por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda. AHPM, Bartholome de Salazar, T. 7456, f. 567-568. Ver DOC n° 7.

394. PÉREZ SANCHEZ, Alfonso. *Carreño, Rizi, ...* Op. cit. 1986. Pag. 74.

personal que fundada. La parte a rehacer era únicamente la correspondiente a los paramentos verticales (quizás ante la imposibilidad de llevar a fin la hipotética propuesta de los espejos), y ya se había picado y enlucido³⁹⁵ el 13 de diciembre de 1664 cuando se firmó la nueva escritura especificándolo:

(La decoración se hará) siguiendo el concepto de la arquitectura, perspectiuas adornos y figuras retocado de oro como se ue en la boveda ornacinas lunetas pechinas arcos media naranja y linterna, según lo qual an de proseguir lo que

[Fig. 188] Reconstitución en planta y sección de la capilla de Atocha con el alcance de la decoración mural a finales de 1664 estando finalizada la pintura del camarín y la de el ochavo. Dibujo del autor.

395. A pesar de que la escritura refiere haberse cegado los huecos de las reliquias lo cierto es que años después las descripciones de este espacio hablaban de una serie de hornacinas que rodeaban las paredes de la sala por lo que probablemente se volvieran a abrir en el transcurso de obra.

[Fig. 189.1] Vista interior de las perspectivas al fresco que decoran los paramentos de la capilla del Milagro de las Descalzas Reales, Francisco Rizi y Dionisio Mantuano.

Fotografía de publicada en del libro *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura mural de su tiempo*.

[Fig. 189.2] Vista interior de la cúpula de la capilla del Milagro de las Descalzas Reales, Francisco Rizi y Dionisio Mantuano.

Fotografía de publicada en del libro *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura mural de su tiempo*.

*falta en las paredes de todo el camarín hasta el rodapiés de jaspe*³⁹⁶.

La parte a rehacer serían por tanto los muros, manteniendo lo ejecutado en los techos, cuya temática era la de la Vida de la Virgen y sus Misterios³⁹⁷. Como si de testigos congelados en el tiempo se tratasen, recurrimos nuevamente a obras de los mismos autores para comprender el drástico cambio conceptual que suponía la nueva propuesta. En este caso pondremos nuestra atención a la capilla Nra. Sra. de la Concepción, más conocida como capilla del Milagro dentro del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid [Fig. 189]. Algo más distante en el tiempo que el camarín de Toledo, la decoración pictórica se llevó a cabo en 1678 por mano de Francisco Rizi y Dionisio Mantuano, en ella. En ella se pintaron igualmente perspectivas al fresco y óleo “cornisas abaxo” (igual que en Atocha) en los testeros enfrentados a ambos lados del altar³⁹⁸. La cúpula se pintó con una coronación de la Virgen y a sus pies una balaustrada sobre la que se disponían los apóstoles recuerda a la que Herrera pintara en Atocha según la descripción de Palomino.

El nuevo planteamiento de estilístico para el camarín supuso una segunda fase decorativa en la que también se amplió el alcance de de las pinturas de la capilla. Si la fecha límite para la finalización de la segunda decoración del Rizi y Carreño era el final de febrero de 1665, el plazo debió de cumplirse y Herrera Barnuevo, una vez más, consiguió dotación económica para seguir mejorando la obra. El 4 de marzo se firmaba nueva escritura de contratación con Herrera el mozo para proseguir la decoración de la capilla, en este caso abarcaba las “seis pilastras y la forma o medio punto que está sobre el balcón de su magestad y los testeros de los dos lados de la puerta de jaspe de la sacristía y teñir la yesería para acordar con lo demás de la pintura hecha”³⁹⁹ [Fig. 190]. El plazo era bastante limitado, fijando como tope el domingo de Pascua, lo cual dejaba poco más de un mes para ejecutarlo. Es posible que esa fuera la fecha inicial que se pensaba para la consagración del templo, pero debió de resultar insuficiente pues no fue hasta el 21 de junio cuando se inauguró la nueva capilla con el tras-

396. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 435-437. Ver DOC n° 14.

397. CEPEDA, Fr. Gabriel de. *Historia de la milagrosa...* Op. cit., Pag. 419.

398. GONZÁLEZ ASEÑO, Elvira. “Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como la capilla del Milagro de las Descalzas Reales (1678)” en *Archivo Español de Arte*, Vol 72, n° 288. Ed. CSIC, Madrid, 1999. Pags. 583-589.

399. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 479-481. Ver DOC n° 17.

lado solemnemente de la talla a su nuevo retablo⁴⁰⁰. En esos meses la actividad en obra debió de ser frenética a juzgar por las numerosas partidas que se contrataron. Desde el dorado de las rejas de madera el 4 de marzo⁴⁰¹, la construcción de un arco de piedra en el testero del retablo el día 10⁴⁰², la cerrajería el día 14⁴⁰³, el dorado del camarín el día 20 del mismo mes⁴⁰⁴, la corona y resplandor de plata de la Virgen el 14 de abril⁴⁰⁵ o los adornos de bronce para la puerta de mármol de la sacris-

[Fig. 190] Reconstitución en planta y sección de la capilla de Atocha con el alcance de la decoración mural en junio de 1665, coincidiendo con la consagración de la capilla. Dibujo del autor.

400. JIMÉNEZ BENÍTEZ, Jose J. *Atocha: Ensayos Históricos*. T.I Pag. 424.

401. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 482-485. Ver DOC nº 18.

402. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 486-488. Ver DOC nº 19.

403. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 497-500. Ver DOC nº 20.

404. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 501-502. Ver DOC nº 21.

405. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 522-524. Ver DOC nº 22.

tía el 22 de mayo⁴⁰⁶. De todas estas partidas, sin duda, la más reveladora es la del arco. Primeramente porque ya se había levantado uno de fábrica de ladrillo, segundo porque el hacerlo en piedra en un punto tan avanzado de la obra significa que debió de suceder algún tipo de accidente o quiebra que amenazase ruina como para desmontar el retablo y empleo de cuantiosos medios auxiliares. Puede que este contratiempo fuera el que causase el retraso de dos meses y medio en la consagración.

La inauguración de la capilla fue prácticamente seguida de la muerte de Felipe IV, y del ascenso al trono de Carlos II, durante su reinado la decoración mural llegaría a su época de mayor apogeo en la corte con la llegada a España de Lucas Jordán. Pero antes de su intervención en la capilla de Atocha se produjo una que podríamos considerar casi de mantenimiento.

A finales de enero de 1690 se daba orden de reparar las vidrieras de la linterna de la media naranja de la capilla, que tendría efecto casi inmediato antes de acabar el mes⁴⁰⁷. Este trabajo debió de hacer saltar las alarmas respecto de la cubierta y el 13 de febrero de 1690, tras varias misivas de alerta del sacristán de la capilla, concurrieron a la capilla los pintores Isidoro de la Fuente y Sebastián Muñoz junto con el aparejador de las obras reales Joseph Garzón⁴⁰⁸. El dictamen concluía que era necesario rehacer la pintura de uno de los machones del ochavo y parte del primer arco de la capilla, así como cegar cuatro de las vidrieras y ejecutarlas en decoración fingida revocando el exterior⁴⁰⁹. Aparentemente el problema eran las aguas de la capilla mayor que caían desde cierta altura sobre uno de los machones del ochavo por lo que la operación también requeriría de hacer una “contrarmadura” empleando para ello vigas de madera y plomo con un coste total de unos 2000 reales⁴¹⁰. Empezadas las obras, y observadas desde cerca parece que el alcance de los daños era mayor afectando también a la cúpula: “lo necesario es desde la gloria hasta abajo como son las columnas y adornos que acompañan las ventanas y la cornisa que está debajo de las figuras donde comienza

406. AHPM, Francisco Martínez, T. 10988, f. 540-542. Ver DOC nº 23.

407. AGP PC BA C. 22 Exp. 11

408. FRUTOS, Leticia de. “Los conjuntos destruidos: la capilla real del Alcázar y la basílica de Atocha” en *Luca Giordano. Técnica. Pintura mural*. Actas del Congreso Internacional, febrero 2008. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010. Págs. 100-114

409. AGP PC BA C.22 Exp. 12. Docs. 1,3 y 4.

410. AGP PC BA C.22 Exp. 12. Docs. 5.

la obra”⁴¹¹ [Fig. 191]. Finalmente Isidoro de Arredondo, pintor del rey, y Sebastián Muñoz (discípulos predilectos de Francisco Rizi y de Claudio Coello respectivamente⁴¹²) se comprometerían a ejecutarlo en quince días aunque advertían de que como ya había pasado en la ermita de San Pablo del Retiro, podía no parecer mucha obra pero que al tocarlo caería desconchándose mas zonas⁴¹³. La aprobación del gasto, comenzando primero por la parte de obra gruesa, sería comunicada a hacienda por el condestable el 19 de febrero⁴¹⁴. Un suceso

[Fig. 191] Reconstitución en planta y sección de la capilla de Atocha con el alcance de la decoración mural hacia marzo de 1690, tras la intervención de Isidoro de Arredondo y Sebastián Muñoz.
Dibujo del autor.

411. AGP PC BA C.22 Exp. 12. Docs. 7.

412. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico...* Op. cit., T. III, Pags. 75 y 216.

413. AGP PC BA C.22 Exp. 12. Docs. 8.

414. AGP PC BA C.22 Exp. 12. Docs. 6.

[Fig. 192.1] Izq. Ábside de la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares decorado al fresco por Juan Vicente Ribera. La pintura central representa la anunciación y está enmarcada por columnas salomónicas de orden gigante que sustentan la cornisa y balaustrada fingida. IPCE / Fototeca/ Archivo Moreno / N° inv. 36253_B.

[Fig. 192.2] Cen. Ábside de la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares decorado al fresco por Juan Vicente Ribera. Sobre el retablo, la cúpula se decoró con una balaustrada fingida sobre la que apoyan los apóstoles que dirigen su mirada hacia la escena de la Asunción. IPCE / Fototeca/ Archivo Moreno / N° inv. 36255_B.

[Fig. 192.3] Dcha. Ábside de la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares decorado al fresco por Juan Vicente Ribera con la adoración de los pastores en la pintura central. IPCE / Fototeca/ Archivo Moreno / N° inv. 36254_B.

luctuoso nos acerca a las fechas en que se estaba trabajando en la pintura de la cúpula: la muerte en obra de Sebastián Muñoz al caer de un andamio. El accidente se produjo el 20 de marzo (lunes santo) del año 1690. La comunidad de religiosos le dio sepultura en la sala capitular junto a los grandes maestros de la orden⁴¹⁵. Podemos pensar por tanto que las reparaciones y pintura estuvieran terminadas en abril de ese año.

Como dato curioso, en la búsqueda de alguna información que permitiera adivinar la imagen de estas pinturas, hemos hallado dos intervenciones que podrían tener cierta carga de herencia de Atocha (dejando a un lado por razones obvias la carga personal aportada por la mano de cada artista). Se trata de las pinturas al fresco ejecutadas en Alcalá de Henares por Juan Vicente Ribera, quien llegó a formarse durante un año junto a Rizi y que posteriormente trabajaría a las órdenes de Arredondo en el Retiro a partir de 1685. Es probable que el joven Juan Vicente Ribera estuviese también implicado en la restauración de Atocha, que seguiría a la de San Pablo del Retiro. Lo cierto, es que una obra (de relativamente reciente atribución) responde a la descripción de la decoración mural del ochavo y media naranja de la capilla de Atocha, la cuál no sólo conocería como principal iglesia de la corte, sino que posiblemente llegase a colaborar a su restauración. La obra en cuestión corresponde a los desaparecidos frescos del ábside de la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares y realizados en colaboración con Juan Cano de Arévalo⁴¹⁶ [Fig. 192]. Aunque no está datada con exactitud, se realizó años después que

415. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...* Op. cit., T. II, Pag. 643.

416. GUTIERREZ PASTOR, Ismael. "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra." en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* Vol. VI. Universidad Autónoma de Madrid, 1994. Pags. 213-238.

la decoración mural realizada en la vecina capilla de las Santas Formas del Colegio Máximo en 1689, posterior por tanto también a la restauración de Atocha.

Como decíamos, a pesar de que se trataba de pintores de renombre en el panorama pictórico del momento, desde una óptica global no llegaron a alcanzar la brillantez de sus predecesores ni de la nueva figura italiana que estaba por llegar a Madrid. La intervención no encerraba más que una operación parcial de mantenimiento y restauración. Habría que esperar a los últimos años del siglo para culminar la decoración del resto de la capilla.

En 1692 desembarcaba en la corte madrileña Lucas Jordán, este intervino en diversas obras reales y aunque se desconoce la fecha exacta en la que comenzó a trabajar en Atocha parece que fue después de elaborar las pinturas del Real Alcázar⁴¹⁷. Jesús Urrea defiende que fue en 1697 cuando el italiano comenzó a trabajar en la capilla de la Virgen⁴¹⁸, de la que tanto Palomino como Ponz⁴¹⁹ hacen extensas descripciones de la intervención del italiano. El proyecto constaría de dos partes diferenciadas; por un lado, retocar lo ejecutado por Herrera *el mozo* con Cerezo y restaurado por Arredondo y Muñoz. En el ochavo incluiría “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, que escribió tantas maravillas alusivas á esta gran Señora en su Apocalipsi: y el glorioso Evangelista san Lucas delineando la suma perfección de aquel abismo de la gracia; acompañando lo restante de arcos otros muchos de los espíritus angélicos con diferentes atributos y flores, que derraman gozosos hermosa turba de los alados chicuelos”⁴²⁰. Esta parte de la decoración mural podemos apreciarla en el comentado cuadro de 1759 de Nicolas Factor orando. Aun sin gran detalle arquitectónico se pone especial atención a representar estas figuras divinas alrededor del retablo de la Virgen, siendo perfectamente distinguible la iconografía de San Miguel y San Gabriel. Aunque parecen flotar en un cielo de nubes en un paramento liso, la referencia al “anillo” debe de referirse al cuerpo del ochavo en que sabemos que había ventanas sepa-

417. FRUTOS, Leticia de. “Los conjuntos destruidos...” Op. cit. Pag. 108.

418. URREA FERNÁNDEZ, Jesús / ARANDA ALONSO, María. “El templo, ...” Op. cit. Pag. 136.

419. La de Ponz está prácticamente sacada de la descripción de su predecesor por lo que nos referiremos en este punto a la fuente original. No obstante, se puede consultar PONZ, Antonio *Viaje de España...* Op. cit., T. V, Pag. 26-28.

420. Ibid., t. II, Pag. 704.

[Fig. 193] “El Beato Nicolás Factor ornado ante la Virgen de Atocha”. Joaquín de Eslava.

Izq. Zonas en las que intervino Herrera el mozo que debieron de tener mínimo retoque de Jordán.

Cent. Sobre las pechinas y arcos se aprecia decoración colorista de angeles añadidos por Lucas Jordán sobre la decoración preexistente.

Dcha. La zona superior no llega a representar el tambor de la media naranja como tal, sino una composición con los arcángeles San Miguel y San Gabriel de Jordán (izq. y dcha. respectivamente) en un cielo en el que se aprecia también el Espíritu Santo que probablemente estuviera en la linterna

radadas por columnas salomónicas [Fig. 193]. La intervención en esta zona de la capilla debió de ser similar a la que Jordán ejecutó en la iglesia de San Antonio de los Portugueses, introduciendo alteraciones sobre lo ya pintado por Rizi y Carreño en la bóveda. Al igual que en este caso, habría una segunda parte de nueva factura a cargo del italiano, que en el caso de Atocha consistió en la decoración del resto del cuerpo de la capilla. Los tres tramos de la nave se cubrían con bóvedas vaídas y en ella la actuación de Herrera *el mozo* se había limitado a las pilastras (y presumiblemente los arcos como nexo entre ellas). En los tres tramos de nave si pintarían los platillos de las bóvedas, pechinas, lunetos y la decoración a ambos lados de la ventana. Quedando así la práctica totalidad de los paramentos cubiertos por decoraciones murales [Fig. 194].

Incluimos a continuación, por lo pormenorizada de la misma, la descripción de Palomino sobre los frescos de Lucas Jordán, que aunque ya conocida, permite ahora una lectura más analítica al ser acompañada de la reconstitución arquitectónica de la capilla:

Estendióse esta pintura hasta lo restante del cuerpo de

[Fig. XXX] Reconstitución en planta y sección de la capilla de Atocha con el alcance de la decoración mural hacia marzo de 1700, tras la intervención de Luca Jordano. Dibujo del autor.

1. Bóveda: la transgresión de Adán
Luneto: María hermana de Aarón
2. Bóveda: los sueños de Nabucodonosor
Luneto: Abigail interviniendo ante David
3. Bóveda: el Apóstol Santiago conduciendo a la ciudad de Jerusalén.

Pechinas: mujeres insignes del Antiguo Testamento: Esther, Termut, Micol...

Ventanas: patriarcas, patriarcas y ascendientes de la Virgen

la capilla ; y así executó Jordán en la primera bóveda el Árbol de la cúpula donde pecaron nuestros primeros Padres. Y en su contraposición el Árbol de la gracia, María Santísima, debaxo de cuya sombra se ampara el género humano , alimentándose de su fruto , y refrigerándose con el copioso torrente de aguas vivas , que de sus raíces brota , formándose un mar de gracia de sus deliciosos raudales.

Sigúese luego la segunda bóveda , en que executó Lucas Jordán los sueños de Nabucodonosor , donde está la misteriosa estatua , y el árbol frondoso ; y en la parte inferior está él dormido , y á su lado el Dios Morfeo para demostración del sueño , en que aquella piedra misteriosa que derribó la estatua , tiene alusión tan notoria á esta gran Reyna , y el maravilloso monte que de ella se formó.

Sigúese á esta la tercera bóveda , en que está delineada la ciudad santa de Jerusalem , que baxa del cielo , con las calidades que la describe el Evangelista ; siendo clara luz de esta misteriosa sombra María santísima en su sagrada imagen de Atocha , conducida en triunfante carro por el glorioso Apóstol Santiago , que la encamina á España , cuya monarquía está representada en una regia figura sobre un león , bien que circundada de las tinieblas de la gentilidad , que á impulsos de esta soberana Aurora , se van desplegando , y de que anhela á salir , mediante este soberano patrocinio , y la predicación de este sagrado Apóstol su Patrono.

En el primer luneto pintó á María , hermana de Aaron, figura hasta en el nombre de esta gran Señora , la qual parece que está entonando con su timbalillo aquel célebre cántico: Cantemus Domino , &c. que hizo en acción de gracias de haber librado Dios á el Pueblo Hebreo, que le acompaña gozoso , de la tyranica opresión de los Egypcios. Y en el otro luneto pintó Jordán el caso de la prudente Abigail, quando templó con su mano liberal , y su discreta elocución la justa indignación de David : acompañando este acto con diferentes figuras y bestias de carga , todo exccutado con singular acierto , y propiedad.

En las pechinas de estas bóvedas , y otros sitios de esta gran capilla, pintó Lucas algunas de las mugeres insignes del Viejo Testamento i que por sus virtudes, y gloriosas acciones merecieron ser símbolos de esta gran Señora , como la Reyna Esther; Termut, la hija de Faraon, Micol hija de Saúl, &c. Y entre las ventanas de luz algunos Profetas , y Patriarcas , ascendientes , y progenitores de esta gran Señora. Rematando todo este ornato con preciosos targetones , y otros adornos ungidos de exquisitos mármoles : y dos quadros grandes á el olio de la restauración de Madrid del poder de los moros ,

[Fig. 195] La Virgen intercediendo en el sitio de Madrid. Lapiz y aguada parda sobre papel, 26,6 x 35,6cm. Lucas Jordán, ca. 1699. MET, nº inv. 62.129.2.

*mediante la protección de esta gran Señora.*⁴²¹

No tenemos constancia de que los parmentos verticales (más allá de pilastra y contrapilastra) se decorasen también, más bien parecería que fuese lo contrario y que se reservasen para pintura. Sabemos que Palomino atribuye a Lucas Jordán dos cuadros de gran tamaño presentes en la capilla relacionados con la leyenda de la Virgen de Atocha y la época de la Reconquista. Aunque las obras se perdieron, varios autores⁴²² relacionan un dibujo de la misma temática perteneciente a la colección del Metropolitan Museum of New York [Fig. XXX].

El tránsito del siglo XVII al XVIII coincidiría con la culminación de la capilla, a la vez que se producía el cambio dinástico tras la muerte de Carlos II en 1700, acarreando consigo inestabilidad política pero también los aires de renovación que la corte de los Austrias venía necesitando en las últimas décadas.

421. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico...* Op. cit., T. II, Pág. 704-705.

422. FRUTOS, Leticia de. 2010 / URREA, Jesús. 2011.

4. EL TIEMPO DE LOS BORBONES: ESPACIO PÚBLICO Y CIUDAD

4.1. La nueva concepción del espacio público, proyectos de embellecimiento de la periferia urbana.

• Etapa de transición: primer tercio del siglo XVIII

Los siglos XVI y XVII se caracterizaron por la gran expansión demográfica de la villa con un caserío cada vez más compacto y uniformemente salpicado de entidades religiosas, ya fueren conventos, hospitales o colegios. Salvo honrosas excepciones, como la Plaza Mayor o la construcción de puentes como el de Segovia y Toledo, la intervención planificada en el desarrollo urbano fue prácticamente nula. Sin embargo, el cambio de centuria coincidió con la renovación dinástica que se produjo tras la muerte sin herederos de Carlos II. A pesar del conflicto político y bélico que acarreó, lo cierto es que este cambio trajo el aire de renovación que tanto venía necesitando la Casa de Austria en España. Carlos II nombró sucesor mediante testamento al nieto de Luis XIV de Francia y su hermana María Teresa de Austria, el Duque de Anjou, que se convertía de esta forma en Felipe V de España tras la muerte del último Habsburgo. Su entrada en Madrid se produjo a principios de 1701 comenzando así el reinado de los Borbones.

Felipe V había nacido en Versalles, un lugar no solamente más lujoso que la corte madrileña sino con otras particularidades como su situación, alejado del bullicio urbano de París. Acostumbrado a un entorno en el que naturaleza y arquitectura estaban íntimamente relacionadas, el desembarco de su corte en Madrid debió de ser ciertamente incómodo. La población de la villa hacia 1700 había vuelto a alcanzar los límites de la cerca y en su interior no eran muchos los espacios abiertos, limitándose estos prácticamente a las plazuelas frente a los conventos y ensanchamientos de calles. Salvo las construcciones reales, Madrid carecía de edificios públicos notables, por lo que debía de distar mucho a los ojos del nuevo monarca francés de cualquier otra gran capital europea. El exterior de la villa era igualmente humilde y poco poblado de vegetación, lo conformaban principalmente campos de cultivo, olivares y viñedos y los espacios que podríamos considerar relativamente boscosos, como la Casa de Campo, distaban mucho del paisaje verde de Versalles [Fig. 196].

[Fig. 196] Madrid hacia el año 1700, estado previo al inicio de las sucesivas reformas de la periferia emprendidas bajo el reinado de los Borbones. Una población completamente densificada con muy poco espacio libre intramuros a excepción del área de los prados y San Blas

A pesar de todo ello, el asentamiento de la nueva corte en Madrid de la corte llegada de Francia hubo de conformarse con lo que encontró a su llegada, y cualquier posibilidad de mejora quedó inicialmente relegada a un segundo plano, pues durante las dos primeras décadas, el reinado de Felipe V estuvo volcado en la Guerra de Sucesión y habría que esperar hasta los años 20 del siglo para que se llevaran a cabo nuevas medidas de mejora y embellecimiento de la ciudad acorde con el gusto francés. En aquel tiempo Madrid había estado en dos ocasiones en manos del Archiduque Carlos de Austria, en 1705 y 1710³⁶², lo que supuso la casi nula actividad urbana más allá de los aposentos del Alcázar o el Buen Retiro. Como si de una declaración de intenciones se tratase,

362. VVAA, Madrid Atlas Histórico... Op. cit. Pag. 50.

una de las primeras señales de la atención que se comenzaría a prestar al espacio público tras la guerra fue la publicación en 1719 de la “Declaración y extensión sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija, aparejador de las obras reales y de las que se practican en las ciudades de Toledo y Sevilla” por Teodoro de Ardemans³⁶³. La publicación demostraría, por un lado, la necesidad de actualización de las ordenanzas de 1661, así como una clara voluntad de establecer al menos unas directrices municipales para las nuevas construcciones, y aunque no tenían un carácter vinculante sí servirían de referencia. Si bien en el caso que nos ocupa estas ordenanzas tendrían una importancia relativa, lo que sí supuso una novedad de aplicación directa es toda la serie de actuaciones encaminadas a mejorar y embellecer la periferia urbana, ya fuera intramuros o extramuros.

Quizás la mayor empresa de carácter urbanístico planificada por Felipe V pero que nunca llegaría a ver la luz, fue la ampliación del palacio del Buen Retiro. El encargo fue realizado a Robert de Cotte y como era habitual envió a uno de sus mas cercanos ayudantes a Madrid para estudiar el proyecto. Así René Carlier elaboró diversos planos en 1708 con levantamientos [Fig. 197] y propuestas de ampliación³⁶⁴. De Cotte respondió en 1712 proponiendo una operación mucho más ambiciosa que sin duda hubiera cambiado por completo el entorno urbano del convento de Atocha [Fig. 198]. Lo abrupto de los terrenos en el entorno sur del Retiro seguramente hubiera complicado la realización del mismo introduciendo importantes cambios en el diseño de haberse llevado a cabo. En cualquier caso, el tema excede del que nos ocupa, por lo que nos centraremos a continuación en las reformas que sí que vieron la luz en Madrid en esos mismos años de mano de la municipalidad.

En premio a su fidelidad a la causa borbónica, Felipe V nombró corregidor de la villa en 1715 a Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, Marques de Vadillo³⁶⁵, lo que supuso *de facto* el inicio de una campaña de actuaciones de modernización de Madrid que incluyó, entre otros proyectos, el embellecimiento del entorno. Se toma conciencia por primera vez de la perife-

[Fig. 197] Plano general del levantamiento de la posesión del Retiro. René Carlier, ca. 1708. 124,2 x 110,4 cm. tinta china y acuarela sobre papel. BNF, département Estampes et photographie, AG-294 (4).

Inf. Detalle del límite sur colindante con el olivar de Atocha.

[Fig. 198] Plano general del proyecto para el palacio del Buen Retiro, Robert de Cotte, ca. 1712. 137 x 105,4 cm. tinta china y acuarela sobre papel. BNF, département Estampes et photographie, AG-178.

Se ha dispuesto el plano orientado norte-sur para mejor comprensión del mismo.

363. VV.AA, *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en los siglos XVII y XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, 2007. Pag. 34.

364. BLASCO RODRÍGUEZ, Carmen. *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. COAM, Madrid, 2001. Pag. 155. Las fechas se han tomado del catálogo online de la BNF de más reciente creación que el trabajo de Blasco.

365. Breve bibliografía del Marqués de Vadillo por Juan Luis Blanco Mozo, Real Academia de la historia. www.rah.es

ria de la ciudad, y se potencia su papel como charnela entre el medio puramente urbano y el natural convirtiéndolo en el espacio de recreo y esparcimiento del que el denso núcleo carecía. El primero de estos proyectos fue el del llamado Paseo Nuevo de la Virgen del Puerto en la ribera del Manzanares, que conectaba el lugar llamado de la Tela con el arranque del Prado Nuevo y el camino del Pardo, discurriendo en paralelo entre el río y el Parque del Alcázar. Las mejoras de este entorno respondían a una empresa aún mayor, que fue el camino arbolado que conectaba Madrid con el Pardo iniciada e interrumpida durante la Guerra de Sucesión³⁶⁶.

El corregidor encomendó el proyecto a un joven Pedro de Ribera y, fruto del éxito del mismo, comenzó una fructífera carrera vinculada a las obras municipales en Madrid³⁶⁷. Junto con el nuevo trazado urbano, el paseo llevó aparejada la construcción entre 1716 y 1718 de la ermita de la Virgen del Puerto en el extremo sur, cerca del puente de Segovia. El extremo opuesto sería también rematado con senda intervención arquitectónica años más tarde. En 1726, Pedro Ribera levantaría la nueva puerta de San Vicente con tres arcos de igual tamaño y siguiendo los gustos del llamado barroco madrileño. Tras el primer proyecto de 1703, de Teodoro de Ardemans, para la puerta de Segovia, este de Ribera supondría el impulso definitivo de la campaña de renovación y construcción de puertas monumentales de acceso a la capital que se prolongaría hasta principios del siglo XIX³⁶⁸.

• Consolidación de un nuevo modelo de ciudad y espacio público

Pocos años después del proyecto del Paseo Nuevo, ya siendo Pedro Ribera Maestro Mayor de las Obras de Madrid, la atención se centra en el extremo opuesto de la población acometiéndose las obras del nuevo Paseo de Atocha promovido por el entonces corregidor Urbano de Ahumada y Guerrero, Marqués de Montealto, y presentado a la junta del Ayuntamiento del 9 de abril de 1733³⁶⁹. De mayor extensión

366. VERDÚ, Matilde, *El arquitecto Pedro de Ribera*. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1998. Pag. 318.

367. VERDÚ, Matilde, *La Obra Municipal de Pedro Ribera*. Ed. Área de Urbanismo e Infraestructuras del Ayuntamiento de Madrid, 1988.

368. Sobre le tema se puede consultar la reciente tesis de GOITIA CRUZ, Aitor: *Transformaciones urbanas en torno a las reales puertas de Madrid (1656-1860)*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

369. VERDÚ, Matilde, *El arquitecto...* Op. cit. Pag. 318.

que el anterior, incluiría además la puerta del mismo nombre y la reconfiguración de la cerca. El estado previo de entorno de Atocha antes de la obra queda patente en el plano de Madrid de Nicolás de Fer [Fig. 199] en que podemos ver que las diferencias con el Teixeira son prácticamente nulas. Aunque nos ocuparemos más adelante de analizar en detalle este proyecto, cabe adelantar aquí que frente al promovido por el Marqués de Vadillo, que suponía una actuación *ex-novo*, con finalidad de recreo y extramuros, en este caso se trataría de una reforma de un paseo ya existente, en el interior del recinto cercado y que contaba con una componente funcional que era la comunicación con el santuario. Dicho de otro modo, se actúa dentro de la ciudad histórica para mejorarla y embellecerla. No deja de tener un cierto simbolismo que la primera gran operación urbanística dentro de los límites de la población promovida por el monarca sea la de crear este gran paseo de Atocha. El objetivo debía de ser doble, por un lado el lanzar un mensaje de continuidad histórica asumiendo el mecenazgo ejercido hasta entonces por los Austrias hacia el santuario mariano y, por otro, la reforma le granjearía el favor del pueblo a sabiendas del fervor que generaba la Virgen de Atocha y su capilla. Aunque lo cierto es que el proyecto nacía del Ayuntamiento, de la misma manera que el anterior corregidor obtuvo el marquesado un año antes gracias a su cercanía a Felipe V, de quien había sido consejero de Hacienda y Gentilhombre de Cámara³⁷⁰, por lo que podemos aventurar que el monarca de

[Fig. 199] Plano de Madrid de 1706 y sobre él detalle del entorno de Atocha.

Nicolás de Fer, BRCM Mp. VI/6.

370. BARRIO MOYA, Luis. *Aportaciones a la biografía de la señora cacereña doña María Teresa de Ahumada y Muñoz, camarista de la reina*

algún modo no era completamente ajeno a la operación. Pero el origen de este nuevo paseo lo hallamos treinta años antes, en 1703, cuando el prior del convento se dirigió a la reina para suplicarle que intercediese con la villa para que se

*...desmonte allane y quite el zerro que ducen de San Blas en el camino de Atocha ya que embarranca mucho y desazona mucho el concurso de la corte en ocasiones de venir en público (...) siendo de tanta estrechez inevitables los disturbios con los muchos coches que concurren.*³⁷¹

El prior alegaba, además, razones de orden público por las “ofensas que allí se cometen por malas mugeres y gente perdida”. Para terminar su carta justifica la obra como “obsequio” a la Virgen, a la cual el rey había atribuido la victoria en la batalla de Italia que había dado inicio a la Guerra de Sucesión. Aquel éxito militar se celebró, como era habitual, con la anterior dinastía con una procesión de acción de gracias el 15 de octubre de 1702, encabezada por la reina María Luisa de Saboya, en que se habían depositado en la capilla los estandartes italianos apresados³⁷². A pesar de que la casa del rey remitió la carta al ayuntamiento el 20 de enero de 1703 para que el maestro mayor, Teodoro de Ardemans, junto con el comisario del cuartel, reconociese el lugar y emitiese informe con los costes que tendría, el proyecto hubo de ser aplazado se entiende que por falta de medios, pues las prioridades en tiempo tan convulso eran otras. A pesar de quedar el proyecto aplazado *sine die*, las continuas visitas de los monarcas al santuario de Atocha durante la guerra que relata Jiménez Benítez³⁷³ en su obra revelan gran cercanía al monasterio por parte del primer Borbón, lo que explicaría el resurgir del proyecto casi treinta años después.

Un hecho histórico de suma relevancia acaecido al poco de empezar las obras del paseo de Atocha impulsó de manera definitiva el desarrollo urbanístico de la zona: el incendio del Real Alcázar en la nochebuena de 1734. La catástrofe redujo prácticamente a ruinas el palacio de los Austrias y, como apunta Javier Ortega³⁷⁴, el fuego en sentido simbólico ejerció de fuerza renovadora pues la pérdida traería como consecuencia la completa renovación de la arquitectura madrileña gracias a la llegada a la corte de arquitectos extranjeros. Esto su-

Bárbara de Braganza. En XLIV Coloquios Históricos de Extremadura. Trujillo 21-27 de septiembre de 2015.

371. AVM AS 1-122-25

372. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha ensayos...* Op. cit. Pag. 474.

373. Ibidem T.I y T.II

374. VVAA, Madrid Atlas Histórico... Op. cit. Pag. 61.

cedió desde un punto de vista, digamos, estilístico, pero más allá de ello, el Palacio del Buen Retiro se convertiría durante la construcción del palacio nuevo en sede de la corte y ello llevó aparejadas sucesivas reformas urbanísticas para adecuar el entorno.

El paseo de Atocha, que ya estaba en marcha, vio ralentizado el ritmo de obra posiblemente por la atención que requirió el entorno del Alcázar. Además de ello, no llegaron a plantarse las alamedas que, sin duda, Ribera habría diseñado en correspondencia con las que plantó junto al río. Parece más bien que fuese una cuestión presupuestaria la que impidiera culminar la obra.

La carestía económica de la villa había quedado patente desde principios de siglo, en que sucesivas avenidas del arroyo de Atocha en 1708, 1711, 1718 y 1719 habían hecho necesaria la intervención de Ardemans como maestro mayor para inspeccionar y proponer las medidas reparadoras del entorno del carcavón³⁷⁵. Las escasísimas arcas municipales no permitieron entonces más que intervenciones mínimas de reparación y no acometer obras mayores para atajar el problema. En este periodo fue cuando se construyeron los paredones reforzados que encauzaban gran parte del arroyo antes de su entrada en el carcavón. Sin embargo, las lluvias caídas a finales de 1743 causaron tales daños en todo el prado desde la puerta de Recoletos a la de Atocha que se encargó al arquitecto mayor de la villa, Juan Manuel Guiz, y al arquitecto mayor de palacio, Manuel López Corona, que elaborasen un proyecto que incluyese todas las reparaciones necesarias. Los arquitectos confeccionaron un ambicioso plan de alcance mucho mayor que el que se les había encargado. El proyecto presentado en 1744 proponía una gran alcantarilla que soterraba el arroyo en toda la longitud del ámbito, y con ello conseguía en superficie el espacio necesario para crear alamedas y paseos salpicados de fuentes, hermo­seando y unificando el conjunto [Fig. 200]. Aun no habiendo sido realizado, el proyecto contó con el beneplácito real y, de alguna manera, supuso el germen de las reformas emprendidas años después por Carlos III. La importancia de este plano es enorme pues demuestra inequívocamente la intención de transformar todo el margen oriental de la población en una sola operación urbanística, una escala nada usual en nuestro país, siendo más propia de las llevadas a cabo por la corte francesa. En este sentido el trágico suceso del Alcázar diez años antes había hecho que el palacio del

375. LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit. Pags. 181-183.

[Fig. 200.1] Sup. Plano de las obras que propone el arquitecto real Manuel López Corona y el de la Villa, Juan Manuel Guiz, proyectando un paseo hermoso que fuera desde la Puerta de Recoletos hasya el convento de Atocha, 1744. AGS, MPD,21,073.

Buen Retiro se convirtiese en sede permanente de la corte y, como tal, el entorno requería medidas de adecuación a su nueva función representativa.

Reducido el proyecto de Corona y Guiz a simples reparaciones de los elementos dañados -puentes, carrevén, muros y empalizadas, etc- ese mismo año se llevó a cabo la reconstrucción de la fuente que había junto a la puerta de Atocha. La ubicación más probable es la que demuestra el referido plano para los paseos, en el chaflán de la manzana que hace esquina entre la calle de Atocha y el Prado. Recordemos que en el siglo anterior había estado dispuesta en mitad de la calle frente a la esquina del Hospital General, por lo que con la creación del carrevén ésta se acercó al arroyo aprovechando el desnivel pero tras levantarse los muros de contención del mismo debió trasladarse de nuevo al nivel del paseo. La junta de fuentes decidió en diciembre de 1744 reconstruirla aprovechando lo posible el material de la antigua y “con su pedestal y cuatro caños similar a la de Leganitos”³⁷⁶. El día 11 del mismo mes presenta su diseño el cantero Pedro de la Piedra [Fig. 201] con un pilón de 27x14 pies, medida que se mantendría invariable en las tres propuestas. El referido maestro debía de contar con cierta reputación en la época, pues dos años antes había sido el encargado de la reparación de la puerta de Atocha interviniendo en sus cuatro machones de piedra berroqueña por estar sus piedras desunidas o incluso caídas³⁷⁷.

La segunda propuesta para la fuente fue de Joseph Gómez García [Fig. 202], muy similar a la anterior y con un diseño en el que introducía una tosca representación tridi-

376. El primer análisis de este proyecto de fuentes lo elaboró DÍAZ Y DÍAZ, María del Sol. “Noticias sobre algunas fuentes monumentales del Madrid del siglo XVIII”, en *Revista Villa de Madrid* nº54, Ed. Ayuntamiento de Madrid 1977. Pags 47-49. Posteriormente ha abundado sobre el tema la publicación de LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit. Pags. 194-197.

377. AVM AS 1-200-48.

[Fig. 200.2] Izq. Detalle del entorno de la puerta de Atocha. Aun no habiendo sido realizado contamos en este plano con datos de elementos que incorpora a diseño o que se acabarían realizando posteriormente:

La puerta de Atocha construida por Ribera aparece aquí representada por primera vez en planta.

En el exterior de la cerca se aprecia una pequeña fuente, que podemos presuponer que contaría con una gemela, en la misma disposición en que sabemos que luego las hubo.

En la esquina de la calle Atocha aparece una fuente de gran tamaño y proporción rectangular que podría ser la que ese mismo año se mandó reconstruir por estar también dañada.

mensional que incluía, a diferencia de la anterior, el pilón detallando sus juntas machihembradas de sillería. El 28 de mayo de 1745, Sacchetti -como arquitecto mayor de las obras de la villa- respondía a la junta de fuentes decantándose por el primer diseño (ciertamente más delicado, al menos sobre papel) aunque a la vez adjuntó a su misiva una propuesta de elaboración propia³⁷⁸ [Fig. 203]. A diferencia de las anteriores, esta tercera alternativa mantiene las dimensiones generales del pilón o, mejor dicho, su sólido capaz, pero dotando al vaso de un perímetro mixtilíneo a base de curvas y rectas de mucha mayor plasticidad. El arquitecto aportaba de esta manera un valor añadido: a su necesaria funcionalidad se unía ahora una carga estética cuidadosamente basada en el estudio geométri-

Es factible que las alineaciones planteadas en el arranque del paseo de Atocha por los arquitectos fuesen las mismas que estaban aún pendientes de ejecutar del proyecto que Ribera inició diez años antes. Además de su función estética se representan no como una calle con dos hileras de árboles a cada lado sino como tres calles separadas por hileras de árboles, una central para carruajes y dos laterales para peatones. No debemos olvidar que la peculiaridad del Paseo de Atocha frente a los otros era su intenso flujo circulatorio de todo tipo hacia el santuario.

378. AVM AS 1-103-15

[Fig. 201] Sup. Propuesta para la fuente de Atocha de Joseph Gómez García. 1744. AVM AS 1-103-15.

[Fig. 202] Inf. Propuesta para la fuente de Atocha de Pedro de la Piedra. 1744. AVM AS 1-103-15.

[Fig. 203] Dcha. Propuesta para la fuente de Atocha de J. B. Sacchetti. 1744. AVM AS 1-103-15.

La presencia en los tres dibujos de pitipié resulta enormemente interesante y permite reproducirlas aquí a la misma escala relativa para comprender mejor las tres propuestas.

co y de proporciones subyacente [Fig. 204]. Finalmente es el 31 de mayo cuando la Junta de Fuentes contesta, pronunciándose a favor del diseño del italiano y ordenando se tasase su ejecución, de la cual finalmente se haría cargo Joseph Gómez García³⁷⁹. Entre las condiciones figuraba que se habría de reaprovechar en lo posible la piedra de la anterior, y el ejecutarlo todo en piedra berroqueña salvo el pedestal, que se haría en piedra de colmenar por su mayor durabilidad en contacto con el agua. Aunque es de suponer que se llevó a término, pues en este caso era una cuestión más de necesidad que de ornato, desconocemos en qué momento desapareció. Es de suponer que esto ocurriera con las primeras obras de reforma del Prado en 1767.

En la actualidad contamos con una fuente anónima de similares características y datación ligada a la historia de un real sitio como es el palacio de El Pardo, que debió responder igualmente a un cometido de embellecimiento a la vez que de suministro de agua a la pequeña población en la que por aquel entonces se estaban acometiendo obras de embellecimiento [Fig. 205].

• Mejoras en los accesos a la Villa

El hecho de que los Reales Sitios fueran adquiriendo una mayor relevancia durante el reinado de los Borbones impulsó la reparación y mejora de caminos del entorno de la villa. La atención dispensada a estos palacios de campo tenía por tanto, implicaciones directas no solo en el territorio sino también en el urbanismo de Madrid³⁸⁰. En el primer tercio del siglo se acometieron reformas en los caminos que salían hacia el Pardo y el Escorial desde la puerta de San Vicente, igualmente la construcción del nuevo puente de Toledo por Pedro Ribera en los años veinte del siglo llevó aparejadas después toda una serie de intervenciones de mejoras de los caminos con regularización de los trazados y plantación de alamedas en todo el frente occidental de la población³⁸¹. Del mismo modo, a mediados de siglo se inició la ordenación mediante una red de caminos, de la salida hacia el sur desde la puerta de Atocha como punto de partida hacia Aranjuez. Esta decisión consiguió transformar una zona que tradicionalmente se

[Fig. 204] Esquema compositivo de la propuesta de Sacchetti en la que, partiendo de un contorno dado de 27 x 14 pies (línea discontinua gris), se juega con la geometría del perímetro del vaso incluso con la de las gradas y recantos. Dibujo del autor.

[Fig. 205] Fotografía actual de la fuente de mediados del siglo XVIII actualmente ubicada en la plaza principal de El Pardo. Sus dimensiones de aproximadamente 12x24 pies, así como la combinación de materiales y el pedestal, la sitúan muy próxima a los diseños elaborados para la de Atocha en 1745.

379. AVM AS 1-103-14

380. TERÁN, Fernando de. "Carlos III en el territorio de Madrid" en *Una corte para el rey. Carlos III y los Reales Sitios*. Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, 2016. Págs. 14-21.

381. VERDÚ, Matilde, *El arquitecto...* Op. cit. Pag. 324.

[Fig. 206] Entorno de Atocha hacia 1737 tras finalizar las obras del nuevo paseo de Pedro Ribera a falta de plantar las alamedas. Dibujo del Autor.

había usado para el vertido de escombros en la trasera de los hospitales y que ya debía de alcanzar proporciones considerables³⁸².

En un primer paso hacia la renovación del entorno, se había construido la puerta monumental de Pedro Ribera dentro del proyecto que englobaba el Paseo de Atocha antes incluso de haberse ordenado las huertas del Prado [Fig. 206]. Desconocemos si el trazado del tridente, que guarda relación directa con las operaciones llevadas a cabo por el arquitecto en torno al puente de Toledo, era parte del proyecto de Ribera. Lo que es innegable es que, si pensamos en esa gran puerta abriéndose a una zona de montañas de escombros, no parece que la operación hubiera tenido sentido, por lo que de algún modo la apertura de los caminos y allanado del terreno debía de estar ya en la mente del arquitecto. En este sentido tenemos noticias de que el mismo año en que empezó la obra del Paseo de Atocha, 1733, se llevaron a cabo labores de reparo y empedrado en distintos tramos del camino de Aranjuez y el Escorial desde el Retiro³⁸³. Por otro lado, en la memoria de la propuesta ya mencionada de Manuel López Corona y Juan Manuel Guiz para ordenar los prados creando un gran paseo en 1744, ya se sugería la posibilidad de extender las alamedas hasta el río³⁸⁴. Con la llegada al trono de Fernando VI dos años después se retomó la propuesta; se puso entonces en

382. MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo...* Op. cit. Pag. 95.

383. AVM AS 1-16-106

384. AGS, MPyD, Gracia y Justicia. Leg. 1014 transcripción parcialmente recogida por LOPEZOSA APARICIO, Concepción, "Consideraciones y síntesis de un proyecto: El Paseo del Prado," en *Anales de Historia del Arte*, nº 3, Pags. 215-229. Ed. Complutense, Madrid, 1991-92. Pag. 218.

marcha la reforma de la que sería la salida directa de Madrid hacia Aranjuez desde el Palacio del Buen Retiro, sede de la corte en los años en que aún se estaba construyendo el Palacio Real nuevo.

El diseño de este acceso a la villa contaba con una plaza frente a la puerta monumental de Atocha de la que partían en tridente tres caminos, el primero apenas avanzaba cien metros y se desdibujaba y fundía con el tortuoso camino de Lavapiés; el segundo y central bajaba hasta el llamado del Vado del Rey junto al Manzanares encontrándose ubicada a mitad de camino la ermita de Santa María de la Cabeza³⁸⁵, y el tercero a los lavaderos del Hospital [Fig. 207]. Lo desconocido de la autoría de las trazas de este proyecto otorga una gran importancia a un documento inédito encontrado en el archivo de protocolos de Madrid³⁸⁶. Se trata de la escritura de obligación para ejecutar las obras previas a la plantación de las alamedas de la que se hacían cargo Jaime Bort y Joseph de Castañeda, firmada el 24 de diciembre de 1750 con un brevísimo plazo fijado que ponía como límite el 15 de febrero de 1751, en que el rey partiría hacia Aranjuez siguiendo esa ruta³⁸⁷. En ella se hacen continuas referencias al “plan”, del que se da detallada cuenta y que a pesar de no conservarse, lo minucioso de los presupuestos que lo acompañaban con fecha del 10 de noviembre

[Fig. 207] Proyecto de urbanización de las afueras de la puerta de Atocha con la construcción de caminos con alamedas hasta el río. ca. 1750
Dibujo del autor.

385. Iniciándose su culto junto a San Blas en la emita del mismo nombre de las inmediaciones de Atocha a finales del siglo XVI, D. Francisco Párraga y Dña. Ángela Gil rico fundaron este santuario en 1728 tras haber sido oficialmente reconocida su santidad por la iglesia. ÁLVAREZ DE BAENA, José Antonio. *Compendio histórico...* Op. cit. Pag 235.

386. AHPM T. 16653 F. 300-308v

387. Ibidem

[Fig. 208] Fuente del paseo de las Delicias. Fotografía de Alfonso Begue, 1864. Museo de Historia de Madrid, Inv. 21986-10.

[Fig. 209] “Aguadores en una fuente de Madrid”. Óleo sobre lienzo. Casimiro Sainz y Saiz, 1875. Museo de Historia de Madrid.

[Fig. 210] “La Puerta de Atocha”, Jenaro Pérez Villamil, óleo sobre lienzo, 13,5 x 20 cm. ca. 1835. Colección Blas Pérez González.

Inf. detalle de una de las fuentes del paseo.

previo firmados por los mismos arquitectos, permite comprender el alcance del proyecto. Excediendo el ámbito que nos ocupa, sí mencionaremos que la captación y canalización del agua se iniciaba en el pósito y discurría a tramos cubierto y a tramos descubierto por una suerte de canal que conectaba con la red de agua existente y se construirían 5 arcas cambijas, otras arcas más pequeñas, trece pilas de piedra para las arcas y un estanque. La experiencia de Jaime Bort en este tipo de obras civiles, más relacionadas con la ingeniería hidráulica, había hecho que el Marqués de la Ensenada requiriera de sus servicios en la corte en diciembre de 1748. Arquitecto, ingeniero y escultor contaba con una formación lo suficientemente amplia para participar de los planes de reforma de Fernando VI, por lo que hubo de interrumpir su trabajo en Murcia donde, entre otras obras, estaba levantando la fachada de la catedral para asentarse en Madrid³⁸⁸. Volviendo a la escritura, se incluyen también condiciones sobre el empedrado de la plaza y sobre la creación de tres fuentes, una colateral a la que ya había a la salida de la puerta y dos nuevas de surtidor en el arranque del tridente. Teniendo en cuenta la trayectoria de Bort como escultor, no sería descabellado pensar que salieran de su mano los diseños para las mismas [Figs. 208 y 209]. No tenemos certeza de que las cuatro fuentes fuesen iguales puesto que de las dos más cercanas a la puerta se sabe muy poco, pero el hecho de que se especifique que las dos que separan el tridente sean “de surtidor” indica ya diferencias estructurales. En un pequeño apunte al óleo de Jerónimo Pérez Villamil³⁸⁹ identificado hasta ahora como el lado intramuros de la puerta aparece mínimamente esbozada la fuente, lo que nos pone en la pista de estar en el exterior de la cerca [Fig. 210]. De lo que sí tenemos certeza por los planos del siglo XIX es de que las tazas de las dos fuentes junto a la puerta eran circulares mientras que las del otro extremo de la plaza eran mixtilíneas a base de un rectángulo con dos extremos rematados en exedra. Resulta nuevamente contradictorio que los dos pedestales que se conservan en la actualidad de las fuentes de Delicias tengan, sin embargo, pilones circulares. Esto deja abierta la hipótesis de que al dismantelarlas se optase por utilizar el vaso de una pareja con el surtidor de la otra. La azarosa vida de estas dos piezas existentes hoy en día no aporta claridad a la historia. Una de ellas se colocó en 1913 en la recién inaugurada plaza de Nicolás Salmerón (hoy plaza de Cascorro) y posterior-

388. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías. *La fachada de la Catedral de Murcia*. Ed. Asamblea Regional y Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1990. Pag. 394.

389. Oleo incluido en el catálogo de ARIAS ANGLÉS, Enrique. *El Paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*, Ed. CSIC 1986.

mente en los años sesenta del siglo XX se trasladó a su ubicación actual, completamente descontextualizada, en el Parque de Eva María Duarte Perón de Madrid³⁹⁰ [Figs. 211]. Su pareja no corrió mejor suerte, pues tras haber servido igualmente como fuente vecinal en los jardines del Campillo del Mundo Nuevo, fue donada en 1952³⁹¹ a la ciudad chilena de La Serena. Actualmente se encuentra en la Plaza de España de dicha localidad a escasos veinte metros de la carretera Panamericana [Figs. 212].

A pesar de las pocas noticias que tenemos sobre el proyecto y la obra de estos paseos que nacían frente a la Puerta de Atocha, debieron gozar de cierto éxito. Poco después de terminar la obra civil de los paseos, el Marqués de la Ensenada encomendó a Jaime Bort, acompañado de su sobrino Julián Sánchez Bort y de José de Castañeda, a un viaje por las principales ciudades europeas para estudiar medidas en materia de limpieza y orden urbano que pudieran importarse como ideas a implementar en España³⁹².

La atención prestada durante el tercio central del siglo XVIII a embellecer el entorno de la villa, ordenándolo con paseos plantados con alamedas debió de surtir el efecto deseado a juzgar por las palabras de Ponz pocos años después:

*Las grandes Cortes , y populosas Ciudades tienen ciertas señales exteriores y mediante las cuales forma regularmente el forastero, que se acerca á ellas, ideas competentes de su grandeza. Estas son las casas de campo, los espaciosos caminos, los jardines, los arrabales, arboledas, y cosas semejantes, de que hay gran falta en las cercanías de Madrid, atribuyéndolo algunos al poco tiempo que ha pasado desde su engrandecimiento, y residencia fixa de nuestros Monarcas; en vista de lo qual y mirando S. M^d por el decoro de su Corte, mandó que se hiciesen los magníficos caminos de Aranjuez, y el Pardo, adornándolos de arboledas; y asimismo los hermosos paseos de álamos negros el uno al rededor del Retiro, en el largo trecho, desde la puerta de Alcalá hasta la esquina del Convento de Atocha, y el otro, desde la misma Puerta de Alcalá hasta la de Recoletos,...*³⁹³

390. www.monumentamadrid.es

391. Noticia publicada en prensa el 21 de noviembre de 1952. Hemeroteca del periódico ABC.

392. FORTE CUTILLAS, Marina. "El arquitecto Jaime Bort en París (1751-1752)". En *Revista Historia Autónoma* n°12. Universidad Autónoma de Madrid, 2018. Pags.121-132.

393. PONZ, Antonio, *Viage de España, ...* Op. cit. T. II Pag. 1.

[Fig. 211.1] "Fuente de las Conchas", Fotografía de Alfonso ca. 1920. Colección Anmogón, AGA.

[Fig. 211.2] Imagen actual de una de las fuentes de Delicias en el parque de Eva Perón. Fotografía de www.monumentamadrid.es.

[Fig. 212.1] Fotografía de una de las fuentes en la plaza del Campillo del Mundo Nuevo, ca. 1930. Colección Anmogón, AGA.

[Fig. 212.2] Fotografía actual de la fuente del Campillo trasladada a la Plaza de España de La Serena (Chile). Fotografía www.urbatorium.blogspot.com.es.

[Fig. 213] Detalle de la sección tipo del proyecto en que se muestra la tapia del Retiro, la calzada y sendas líneas de árboles a un lado y a otro en lápiz. Dibujo inédito contenido en la escritura de obligación para el desmante del paseo. AHPM T. 18053 F. 391.

Los “hermosos paseos” de los que habla Ponz, iniciativa de Carlos III, respondieron a la campaña de regularización del borde oriental de la Villa que en su gran mayoría se correspondía con los terrenos del Buen Retiro y Atocha [Fig. 213]. La gran dimensión de la finca real suponía un gran vacío dentro de la trama urbana de Madrid, pues era necesario recorrer varios kilómetros rodeando la cerca desde la puerta de Alcalá en su lado norte, hasta el portillo de las campanillas junto al convento de Atocha al sur, para poder entrar en el recinto de la población.

[Fig. 214] Trazado de la tapia regularizando el entorno del olivar de Atocha hacia 1761 con la ampliación del terreno del Retiro destinado años después a albergar la casa de venados. Dibujo del autor.

El 10 de abril de 1761 Eugenio de Mena y Luis de Ibarra, directores de la juntas del Resguardo de Rentas, enviaban una carta a Juan Francisco de Luján y Arze, corregidor y superintendente general de sisas reales y municipales de la villa, dando orden de que habiéndose terminado de reedificar las tapias norte del Buen Retiro, se prosiguiese con las de levante “debiendo con arreglo a sus líneas, que se han resuelto, incluirse parte del camino que hace tránsito desde el referido esquinazo de V al de la Huerta del olivar de Atocha, en que se haya el que usa S. M. quando gusta salir por aquella parte á su diversión de la caza”³⁹⁴ [Fig. 214]. Las mejoras de este límite periférico de la ciudad son el fruto de la continuación natural hacia el este del paseo de Areneros (actuales bulevares) llevado a cabo por Francisco Nangle en la zona norte en 1757.

El 16 de abril de 1761 Manuel Rodríguez, como “maestro de las obras y del diseño”, presenta el plan demostrativo con la línea de la cerca; el elevado presupuesto de las obras, muy superior a los medios disponibles, hizo necesario recurrir al monarca para que aprobase tales gastos³⁹⁵. El 3 de agosto

394. AVM AS 1-124-2

395. Ibidem.

Rodríguez redactó las condiciones de la obra así como el plano que indicaba la sección tipo del camino que se realizaría con cargo a la Real Hacienda. La obra consistía en la apertura del camino a base de movimiento de tierras de un tramo que tenía una longitud de 3500 pies (unos 975 m.), que venía a abarcar poco más que el entorno de marcada pendiente en que se asentaba el olivar. Balthasar de Castro, y sus compañeros Diego Rodríguez y Joseph Ruvio hicieron postura y tras varias bajadas de precio se hicieron con la obra firmando la escritura el 9 de agosto³⁹⁶. Desconocemos a día de hoy los datos sobre la ejecución de la nueva tapia y de las plantaciones pero este documento inédito arroja algo más de luz sobre la construcción de este paseo de ronda. [Fig. 215]

[Fig. 215] Durante la campaña de mejoras en el perímetro del Retiro llevada a cabo por Carlos III en 1761 se construyó un paseo arbolado en el límite oriental que incluyó la regularización del contorno del olivar de Atocha. Dibujo del autor.

396. AHPM T. 13053 F. 391

4.2. Conexión del convento con la Villa. El Paseo de Pedro Ribera

• Antecedentes

Históricamente ha sido mucho el interés despertado por la génesis del Paseo del Prado entendiéndolo como un marco general que abarca desde la Puerta de Recoletos en el extremo norte hasta la de Atocha en el sur, y englobando bajo esta acepción los tres prados históricos de Recoletos, San Jerónimo y Atocha (este último discurría en paralelo al actual Jardín Botánico). Sin embargo, el último tramo de estos paseos ha quedado casi siempre en un segundo plano posiblemente por su infructuosa historia llena de proyectos fallidos y por lo desdibujado de su fisonomía actual, que impide reconocerlo como tal.

Muy al contrario de esta visión, en la que el Paseo de Atocha queda relegado a un segundo puesto, su importancia histórica radica en que fue uno de los primeros paseos construidos como tal, es decir, una de las primeras actuaciones de ordenación urbanística del espacio público de cierta entidad emprendidas en la Villa. La actuación, como ya hemos señalado, guarda gran paralelismo con la emprendida años antes en el extremo opuesto de Madrid: el Paseo Nuevo de Pedro Ribera, llevado a cabo dentro de la campaña de mejoras de los paseos públicos emprendidos por Felipe V³⁹⁷. Esta iniciativa había surgido en 1707, aún en los años de la Guerra de Sucesión, pero quedaría paralizado hasta que llegó al cargo de corregidor el Marqués de Vadillo y puso en marcha su construcción en 1716³⁹⁸.

El proyecto estaba limitado por una tapia que cerraba los terrenos del parque del Alcázar y que se embellecía con hornacinas, puertas y ventanas con rejas que permitían una conexión visual entre ambos espacios verdes. Tales elementos rompían la monotonía que habría supuesto una cerca de cierre al uso, dotándola de un ritmo arquitectónico que servía de fondo escenográfico al paseo. Por otro lado, se reforzaban las estacadas y empalizadas, se creaba un nuevo nivel horizontal gracias a la construcción de un muro de contención que hacía el resalto hacia el río, se plantaron alineaciones equidistantes

397. VERDÚ, Matilde, *Los paseos públicos en el Madrid de Felipe V. Remodelación del antiguo paseo de Nuestra Señora de Atocha, por Pedro Ribera*, en revista "Villa de Madrid" Año XXIII. nº. 85. Ed Ayuntamiento de Madrid, 1985. Pags. 33-50.

398. VERDÚ, Matilde, *El Arquitecto Pedro Ribera...* Op. cit. Pág. 319.

de árboles que resolvían la compleja geometría del solar; y, por último, se dotaba al conjunto de elementos singulares de ornamentación como las fuentes [Fig. 216]. Recursos, todos ellos, que se repetirán de algún modo en el paseo que simétricamente se levantaía en el extremo opuesto de la ciudad.

En febrero de 1726, tras la muerte de Teodoro de Ardemans, Pedro Ribera fue nombrado Maestro Mayor de las Obras de Madrid y sus Fuentes. Como tal, pasaba a ocuparse en mayor o menor medida de la realización de todos los proyectos de la municipalidad, entre ellos el del Paseo de Atocha. Este, a diferencia del de la Virgen del Puerto, quedaba dentro de los límites de la Villa pero con ciertas similitudes, como su condición periférica junto a una de las puertas de acceso a la ciudad, y contar en uno de sus extremos con un edificio religioso, en este caso preexistente³⁹⁹. Pensemos que el hecho religioso en este periodo estaba directamente vinculado al tiempo de ocio de los madrileños, vinculado directamente con el auge experimentado por las numerosas romerías celebradas en las ermitas que salpicaban el contorno de la población.

• La nueva traza de la cerca

En 1731 es nombrado Corregidor de la Villa Urbano de Ahumada y Guerrero, Marqués de Montealto, y a él se debe en 1733 la iniciativa de emprender la construcción del nuevo Paseo de Atocha. Hasta entonces, las acciones municipales se habían limitado a empresas de reparo, empedrado o plantación de árboles nacidas de necesidades puramente funcionales de este tramo de camino que conducía al convento de Nuestra Señora de Atocha, tan ligado a la monarquía. El proyecto arrancaba oficialmente con las siguientes palabras recogidas en el libro de acuerdos del ayuntamiento:

“ [Debido] al deseo grande que siempre havía tenido desde que experimentó de la piedad del Rey la gracia de nombrarle en el corregimiento de Madrid, de ensanchar el camino de Nuestra Señora de Atocha desde la Puerta al Convento, así por la gran devoción de sus Magestades y Pueblo a esta santa ymagen, como por ser patrona de Madrid, a que se añade la grande concurrencia- de gente en las funciones públicas en que sus Magestades ban a dicho santo templo a dar gracias en las ocasiones de regocijo, ... había discurrido dar principio a-

399. Aunque no está presente en el plano del Paseo Nuevo trazado por Ribera la construcción de la ermita de la Virgen del Puerto se incluyó como parte del conjunto al poco de haberse iniciado las obras.

[Fig. 216] Plano del Paseo Nuevo, Pedro Ribera, 1716. AVM 3-162-51. Se ha dispuesto según la orientación aproximada que tendría norte-sur para mejor comprensión del mismo.

[Fig. 217] Modelo para la cerca propuesto por Teodoro de Ardemans, 1700. AVM AS 1-201-39.

dicha obra por discurrirla del servicio de ambas magestades y de singular gusto y complacencia de los cortesanos, por lo que había hecho executar al Maestro Mayor, los diseños y planos de la obra que trujo y expuso en este Ayuntamiento, haciendo también presente, haver comunicádola con el Señor Arzobispo Governador del Consejo, y que el presente, para darla principio y ponerla en estado de reconozerse su conveniencia, no pedía a Madrid caudales algunos hasta que fuesen necesarios para proseguirla y fenecerse, solo que nombrase a Capítular que tuviese a bien para que le pudiese ayudar a dicho señor Corregidor luego en todo aquello que ocurriese en dicha obra y que las ocupaciones del expresado señor Corregidor no pudiese concurrir.

Y enterado Madrid de uno y otro, contemplado lo útil y bien visto de la obra y eficaces razones con que dicho señor emprendía la mencionada obra de ensanche de Camino, después de dar las correspondientes gracias a dicho señor Corregidor por su celo; Se acordó nombrar para el fin expresado al señor Juan de Miranda, atendiendo a la expresión executada por el Corregidor y su grande práctica en obras. Y que se volviesen los diseños o planes de ésta, rubricados del señor secretario Don Julián Moreno, al señor Corregidor, para que pidiese dar principio a ella quando gustase, mediante la comunicación ya hecha por su Señoría al Señor Arzobispo Governador del consejo para emprehenderla” (Acuerdo de la Junta del Ayuntamiento celebrada el 9 de abril de 1633)⁴⁰⁰

El mencionado Maestro Mayor era Pedro Ribera, y a pesar de no haberse conservado información completa sobre el plan o las condiciones elaborados, por suerte, sí que se conservan documentos relativos al proceso de obra, que aun no explicando el alcance del mismo, dan pistas principalmente con el empleo de terminología arquitectónica, sobre los trabajos realizados entre los años 1733 y 1737. De estos documentos se desprende que se rehízo la calzada empedrada con estribos de granito, la nueva puerta con sus arcos, se levantó de nuevo la cerca (atendiendo al volumen continuo de ladrillos, sillares y líneas de imposta de cantería) y con ello

400. AVM Libro de Acuerdos nº 162, fols. 38v-39.

además se regularizaría el trazado del paseo que de lo contrario, hubiera resultado excesivamente estrecho en su comienzo. Apoyan esta hipótesis el hecho de que ya en 1729, tras las intensas lluvias que arruinaron tramos de la cerca de la villa, el Marqués de Vadillo había expuesto al rey la conveniencia de rehacerla de manera más sólida en lugar de limitarse a reparar destrozos puntuales. No teniendo efecto esta declaración, Pedro Ribera volvió a insistir sobre ello en 1732, proponiendo para su realización el faseado en lotes de 500 o 600 tapias cada año de tal manera que el coste pudiera ser asumible por el ayuntamiento⁴⁰¹. Según dicho informe la nueva cerca debería construirse a base de cimientos de seis pies de altura, dos hilos de tapia entre machones de ladrillo y cubierta de bardas. A simple vista no difería mucho del modelo de tapia definida por su predecesor, Teodoro de Ardemans⁴⁰², en 1700 para la reparación de tramos dañados salvo porque ahora se le confería una menor altura [Fig. 217]. En lo que sí introducía Ribera un aporte novedoso era en que entraba a valorar aspectos de planificación general y no sólo constructivos, como el rehacerla sistemáticamente en todo su contorno o que su nuevo trazado debía ser lo más recto posible, evitando rinco-

[Fig. 218] Estado previo al inicio de las obras del paseo de Pedro Ribera en 1733. La zona resaltada en tono rosa corresponde al terreno que el mencionado proyecto pasaría de extramuros a suelo intramuros. Dibujo del autor.

401. VERDÚ, Matilde, *El Arquitecto Pedro Ribera...* Op. cit. Pag. 329.

402. AVM 1-102-39

[Fig. 219] Detalle del plano del Paseo Nuevo, Pedro Ribera, 1716. La gran importancia concedida al muro de cierre del parque del Alcázar se manifiesta por la representación detallada del mismo tanto en planta como en alzado, indicando la alternancia de hornacinas y ventanas con su recercado. Igualmente aparece la conducción subterránea de un arroyo que, aunque de menor entidad, no deja de ser un nuevo paralelismo al carreván de Atocha.

[Fig. 220] "Vista de la calle Atocha", Antonio Joli ca. 1750. Oleo sobre lienzo, 79x121cm. Colección Alicia Koplovich.

En detalle podemos ver perfectamente representado el muro con su alternancia de hornacinas sencillas con otras enmarcadas por portadas.

nes⁴⁰³. De tal manera, alegando motivos prácticos, pretendía a su vez introducir mejoras de regularización que persiguieran en última instancia el embellecimiento de la ciudad desde una visión más moderna de la arquitectura y el urbanismo. Estos postulados del Maestro Mayor fueron de directa aplicación en el proyecto del paseo que arrancaría el año siguiente. El punto de partida sería la ampliación del espacio público intramuros desplazando la cerca hacia el exterior solucionando el cuello de botella que suponían las tahonas existentes en el camino hacia el santuario. Por otro lado el nuevo trazado se hizo con arreglo a estos criterios de regularización y se redujeron al mínimo los quiebros en la cerca siendo estos el resultado de la necesaria conexión de edificios existentes. Desaparecería así la ya comentada rectificación de la cerca en el entorno de la puerta de Atocha ejecutándose por Ardemans años antes, a la vez que se continuaba la dirección marcada por este tramo inicial hasta la ermita del humilladero. A continuación de la misma el trazado debió de mantenerse, pues el mismo quiebro en la línea a la mitad de su recorrido está presente tanto en el plano de Texeira, como en la Planimetría General de Madrid [Fig. 218]. El área incorporada a la villa tenía una extensión aproximada de cerca de 8000 m² y precisó de movimientos de tierra para nivelar el nuevo espacio ganado intramuros, terraplenando la franja contigua a la cerca hasta el nuevo camino de Vallecas que también se vería afectado por la reordenación.

En lo referente al muro, el arquitecto de la villa repitió el esquema planteado años antes en el Paseo Nuevo [Fig. 219], introduciendo un ritmo de hornacinas alternadas con portadas a base de pilastras y frontón con otro nicho en el centro. La atención especial dispensada al diseño del muro responde una vez más a la mejora del espacio público, el cierre se convierte en un elemento ornamental y no solo en un límite administrativo. A diferencia del muro del Paseo Nuevo que claramente se representa en el plano como de cajones de tapial

403. AVM 1-200-38. Transcripción parcialmente recogida en VERDÚ, Matilde, *El Arquitecto Pedro Ribera...* Op. cit. Pag. 329.

y verdugadas de ladrillo, también presente en la construcción de los elementos singulares y aperturas, el de Atocha debió fabricarse con cajones de tapial enlucidos reservando la piedra combinada con el ladrillo para los elementos singulares. De ello da cuenta el famoso cuadro de Antonio Joli [Fig. 220], clave para el estudio de este paseo, además de las libranzas de obra que, semana tras semana, introducen la piedra berroqueña como uno de los materiales básicos del proyecto, que llega a mencionarse globalmente como “obra de cantería”, como estudiaremos más detenidamente en el epígrafe siguiente. Además del plano del Paseo Nuevo y de la vista de época, la reconstitución de este muro ornamental se ha servido de un plano muy posterior. Se trata del diseño de una decoración efímera sobre la puerta de Atocha ideado por Antonio López Aguado en 1814. En plano se representa la construcción existente y aparece el arranque de la cerca con una altura de alrededor de 10 pies. En un primer golpe de vista podría parecer escasa, pero recordemos que el propio Pedro Ribera, cuando había propuesto las condiciones generales para rehacer el cierre de la población, había establecido que sería suficiente con dos hiladas de tapia que, sumadas al zócalo y al remate con bardas, encajaría con la altura referida [Fig. 221].

[Fig. 221] Reconstitución de los elementos ornamentales que, secuenciados en la cerca introducían un ritmo modulado a lo largo de todo el paseo.

Dibujo del autor.

• El proceso de obra

El Archivo de la Villa de Madrid conserva en varios documentos⁴⁰⁴ la recopilación de libranzas de obra semanales

404. El primero de estos documentos corresponde a las libranzas relativas al año 1733. ASA 1-16-101, el segundo en orden cronológico sobre el

firmadas por Pedro Ribera, que recogen a grandes rasgos las principales partidas llevadas a cabo y que permiten, con una lectura minuciosa, detectar ciertos elementos o palabras clave que nos refieren lo ejecutado en ausencia de planos o memorias de proyecto. Según la primera libranza “ el día 16 de agosto de 1733 dio comienzo dicha obra de cantería y concluyó en 22 de dicho mes y año”. La manera de referirse a la obra como de “cantería” avanza una idea que se afianzará con el análisis del resto del documento: el proyecto incluía el trazado urbano pero también el levantamiento de ciertos elementos constructivos, a saber, la nueva Puerta de Atocha y la regularización del espacio limitado por la cerca de Felipe IV con la desaparición de la Puerta de Vallecas.

- La semana del 4 al 12 de octubre se hace referencia a “veinte R^s de dos parrillas de hierro nuevas que pesan diez y seis libras”. Posiblemente para las dos salidas de agua de la alcantarilla al otro lado de la puerta ya existentes cuando intervino Ardemans a finales del siglo anterior reforzando la entrada y salida del carcavón. Esto indicaría además que la obra del entorno de la puerta ya estaría terminada con la nueva ampliación del carcavón que se llevó a cabo.

- La semana del 18 al 24 de octubre se surte la obra de “piedra de cantería” de Galapagar, de Alpedrete y el Moral.

- La semana del 8 al 14 de noviembre llegan “las siete (Carretas) con dobelas para el arco con ciento y cuarenta pies cubicos...”. La gran cantidad de referencias al aporte de dovelas invita a pensar que por el llamado “arco” se refieren al conjunto de la puerta como si de un arco del triunfo clásico se tratase. Era habitual el empleo de este término para las puertas recreadas mediante arquitecturas efímeras en la Villa con motivo de los festejos reales.

- La semana del 29 de noviembre al 5 de diciembre se aportan carretas con “piedra nueva”, sillares, maderos, pederal, ladrillos. La madera podría ser la empleada para andamiaje y medios auxiliares de la construcción de la puerta, si bien es cierto que la nueva cerca ya estaba levantándose a juzgar por las continuas partidas de ladrillo, cal y pederal repetidas semana tras semana y posiblemente también llevase aparejados trabajos de carpintería.

avance de obra en 1734 es el ASA 3-257-14 y el correspondiente a 1736 es el ASA 1-17-22. No existiendo constancia documental de lo ejecutado durante el año 1735.

- La semana del 3 al 9 de enero de 1734 incluye entre las partidas carretas de piedra con “4 piedras para el obalo”. Presumiblemente podríamos atribuir este material al remate superior de la Puerta de Atocha, que albergaba la escultura de la Virgen, similar al del proyecto de Ribera para la Puerta de San Vicente y claramente reconocible en la vista de este entorno que Antonio Joli pintó hacia 1750 en que aparece el paseo recién reformado.

- La semana del 21 al 27 de febrero hay un importante aporte de 16 carros de piedra nueva “las doze con antepechos con ciento y setenta y seis pies cubicos a razón de tres R^s y m^d de porte cada pie y a real y cuartillo de saca, y las cuatro carretas restantes en impostas con ochenta y ocho pies para la saca a real y sesenta y seis pies cubicos para el porte a razón de tres R^s y m^d...”. Las elevadas cantidades de antepechos e impostas hacen razonable la hipótesis de que fuesen destinadas al ornato de la cerca analizado en el epígrafe anterior.

- En la semana del 16 al 22 de mayo tenemos noticia del aporte de 24 pernios que pesaron 40 libras, la semana siguiente una cerradura para la puerta, en la primera de junio constan otros 9 pernios en nueve antepechos y la del 6 al 12 de junio 9 pernios más y “12 libras de plomo en emplomados”. Todo ello parece indicarnos que la puerta estaba en un estado bastante avanzado de construcción a principios de junio de 1734.

Una partida que no aparece antes es la de carretas de piedra nueva de “cantería llana” fechada en la semana del 1 al 7 de agosto, que bien pudieron destinarse a las embocaduras de los nichos del muro o a los asientos del pilón del que tenemos noticia de estar ya avanzado en la última semana de septiembre: “4 grapas de fierro para los asientos del pilón junto a la alcantarilla que pesaron ocho libras”. La obra de fontanería del paseo se había llevado a cabo a finales de 1733, en concreto en una declaración de Ribera fechada el 24 de noviembre afirma que “oy están corrientes las dos fuentes, que la una es la que llaman de los pilones del carcavón de Atocha y la otra es la que está fuera de la Puertta de la Pelotta”⁴⁰⁵. A esta época de las obras del paseo debe de corresponder la ejecución de la “Planimetría de la Villa de Madrid con el reparto y canalización de los viajes de agua” elaborado por el propio Pedro Ribera⁴⁰⁶ [Fig. 222]. Sin gran detalle por tratarse de un plano general, sí podemos observar la nueva alineación de la cerca

405. AVM ASA 3-468-10 , recogido en VERDÚ, Matilde, *La Obra Municipal...* Op. cit. Pag. 78.

406. AGP Planos 00000356

[Fig. 222] Planimetría de la Villa de Madrid con el reparto y canalización de los viajes de agua”, Pedro Ribera, ca. 1733. AGP, Planos, n° 356.

Sobre él detalle de la zona del Paseo de Atocha en confluencia con el prado en que se aprecia ya el trazado rectificado de la cerca.

y puerta de Atocha, no se aprecian aún variaciones en los límites del convento y olivar que se conservan prácticamente intactos respecto al plano de Texeira.

A modo de curiosidad cabe señalar durante los meses de verano la inclusión dentro de las libranzas de obra de partidas de vino blanco y tinto para los “empedrades y mangeros”. Estos apuntes en la contaduría general de la obra nos dan idea, por un lado, de lo controlado de la ejecución en cuanto a mediciones y gastos, y por otro lado desde un punto de vista socio-laboral deja constancia de lo que parece que era una muestra del cuidado de los trabajadores en la obra. De hecho, es a través de esta partida de “sesenta y siete R^s y M^d de cuatro @ y media de vino blanco para refresco para los empedrades a razón de quince R^s la @ y sesenta R^s y M^d de cinco @ y media el vino tinto a razón de once R^s la @” (semana del 8 al 14 de agosto) como nos llegan las primeras noticias de los empedrades en obra. El verano debió de llevar aparejados los trabajos previos y es a partir de la última semana de septiembre cuando empiezan a aparecer partidas con “cargos de piedra de empedrar”. La última semana laboral del año fue la del 5 al 11 de diciembre, la libranza se firmó el 23 del mismo mes y en ella aparecen los gastos habituales de piedra de cantería nueva, fanegas de cal y ladrillos.

Existe un lapso temporal en el que no conservamos documentación relativa a la obra que abarca por completo el año 1735 y parte del siguiente. Aunque lo más probable es que las obras prosiguiesen y simplemente no tenemos constancia de lo que se hizo, no podemos dejar de considerar que el in-

cendio del Alcázar a punto de finalizar el año 1734 debió de influir en la ralentización o paralización de las obras públicas. Las siguientes libranzas⁴⁰⁷ de que tenemos noticia se emitieron entre el 20 de junio y el 8 de septiembre de 1736. No aparecen recogidas partidas singulares más allá de las básicas de herramientas, yeso, ladrillos, etc. salvo por una partida destinada a “diez y ocho carros que esportan la tierra” por lo que parece que hacia el final del proceso se estaban haciendo movimientos de tierra además de repasos generales.

La ralentización de este último año de obras parece quizás el final del proceso de construcción propiamente dicho a falta de la plantación de alamedas con sus regadíos y la fuentes ornamentales con las que seguramente hubiera contado el recorrido. Pero tal y como el propio ayuntamiento reconocería años después, en documento del 4 de marzo de 1944, la falta de dotación para el mantenimiento de los paseos hizo imposible proseguir la obra “sin embargo de ser tan útil y importante y quedar defectuosa y sin la conveniente hermosura a el adorno público”⁴⁰⁸. El nuevo Paseo de Atocha quedaba por tanto inconcluso, tal y como mostraría Antonio Joli pocos años después en su famosa obra en la que aparece despoblado de toda vegetación [Fig. 223].

• Reconstitución de la Puerta de Atocha

Sin duda el elemento principal, al menos de la parte ejecutada, del proyecto de Pedro Ribera debió de ser la puerta de Atocha. La cual, de no ser por la visión que nos aporta Antonio Joli [Fig. 224], hubiera pasado completamente desapercibida en la historia de Madrid si solo hiciésemos caso de las descripciones de cronistas como Ponz, que no se caracteriza por su imparcialidad a la hora de describir según qué arquitecturas:

*La puerta de Atocha, que los divide, no merecía ser una de las principales de Madrid, como lo es, ni por su materia, ni por su forma; pero es regular que con el tiempo se construya otra digna de aquel parage*⁴⁰⁹.

Hemos de entender esta crítica y toda la posterior que hubo hacia ella desde un punto de vista estilístico. La puerta

407. AVM ASA 1-17-22

408. AVM ASA 1-128-34, recogido en VERDÚ, Matilde. *La Obra Municipal...* Op. cit. Pág. 79.

409. PONZ, Antonio, *Viage de España, ...* Op. cit. T. V Pág. 35.

[Fig. 223] Reconstitución del Paseo de Atocha de Pedro Ribera hacia 1736 en que se paralizan las obras.

Siguiendo unos criterios de plantación basados en los del proyecto del Paseo Nuevo se ha incluido una hipótesis de alineación de los árboles que no llegaron a plantarse.
Dibujo del autor.

debió de estar terminada antes del verano de 1734, pues en la segunda mitad de mayo de ese año se estaban emplomando los goznes de las puertas y preparando la cerradura⁴¹⁰. Nacida dentro de la corriente del estilo barroco local, encabezado por Ribera y los Churriguera, su construcción finalizó pocos meses antes del incendio del Alcázar, que marca de manera simbólica el cambio de rumbo en el gusto cortesano. El trágico suceso trajo consigo una renovación en el gusto, aire fresco que buscaba acercarse a un estilo más europeo siguiendo la estela de Francia e Italia. Esto hizo que desgraciadamente la puerta se convirtiese rápidamente en una construcción desfasada estilísticamente a los pocos años de reedificarse sobre la anterior que había trazado Herrera Barnuevo. Además, en este caso, cuando decimos “sobre” lo hacemos en un sentido literal pues todo parece indicar que se aprovechó la estructura existente, como uno de los arcos laterales, ampliando la composición hacia el este con el arco principal y otro secundario simétrico al primero. Tal hipótesis se deduce de la exacta coincidencia que resulta de comparar el plano levantado por

410. AVM ASA 3-257-14

López Aguado en 1814 y las precisas medidas que de la puerta daba Herrera Barnuevo en su informe de obra⁴¹¹.

Según Ramón de Mesonero Romanos, la puerta fue fabricada en 1748 con un “gusto tan extravagante, como muchas de las obras de aquella época”⁴¹². Después de analizar en detalle los documentos en los que aparece la puerta, en casi todos representada en planta, creemos poder hacer cierta puntualización sobre el dato anterior [Fig. 225]. No hemos encontrado ningún rastro de la mencionada obra, por lo que, Mesonero debió de tomar el dato de José Antonio Álvarez de Baena⁴¹³, que se limita a indicar que “La Fábrica que tiene es hecha en 1748”. Sí que sabemos que, al igual que todas las construcciones de este entorno de aguas subterráneas, la puerta se vio afectada posiblemente por asentamientos del terreno y precisó reparaciones a los pocos años de construirse. El 16 de agosto de 1742 el cantero Pedro de la Piedra emitió un memorial con el coste de “componer las piedras berroqueñas de los cuatro machones de la Puerta de Atocha por estar desunidas y otras caídas en el suelo”⁴¹⁴ por orden del Marqués

[Fig. 224] “Vista de la calle Atocha. Óleo sobre lienzo. Antonio Joli ca. 1750. Colección Alicia Koplovich.

411. AVM ASA 1-85-69 Fol. 65.

412. MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual de Madrid: descripción de la corte y de la villa*. Imprenta de D. M. de Burgos, Madrid 1831. Pag. 292.

413. ÁLVAREZ DE BAENA, José Antonio, *Compendio histórico...* Op. cit Pag.38.

414. AVMA ASA 1-200-48

[Fig. 225] Comparativo de la puerta de Atocha en distintos planos del entorno en que se aprecia su continuidad estructural.

[Fig. 225.1] Sup. Detalle del plano de Corona y Guíz en la conexión de los paseos con la puerta. 1744.

[Fig. 225.2] Cent. Detalle de la puerta en el plano de José de Hermosilla para el nuevo Paseo de Atocha. 1773. AVM ASA 1-115-13.

[Fig. 225.3] Inf. Detalle de la planta de la puerta de Atocha en el proyecto de decoración efímera de la misma por Antonio López Aguado. BNE DIB/14/45/113

de Montealto del Consejo de Hacienda de su Magestad y corregidor de la villa. La obra debió de ser ciertamente menor, pues los jornales de los oficiales que en ella trabajaron fueron los correspondientes a cuatro días y medio.

La hipótesis que aquí lanzamos es la siguiente. Teniendo en cuenta que la puerta tenía tan solo 14 años y que las arcas de la villa siempre fueron limitadas, más que “fabricar” una nueva, lo que se debió hacer fue trabajar sobre la existente en un intento de adecuarla al gusto de la época tras la llegada al trono de Fernando VI, y la puesta en valor de esta salida en dirección a Aranjuez. La puerta subsistió hasta entrado el siglo XIX, en que hubo un primer intento fallido de reemplazarla en 1820⁴¹⁵, pues el aspecto con el paso de los años y de las sucesivas modificaciones puntuales no debía de ser muy decoroso:

*Esta puerta es antigua y su mesquina arquitectura no corresponde á la magestad ni á la grandeza que pide su bella situadon, pues se halla colocada entre los amenos paseos del Prado y las Delicias.*⁴¹⁶

La alternativa fue finalmente remodelarla por Francisco Javier Mariátegui en 1828-29⁴¹⁷. En su informe, el arquitecto, sintetiza los tres grandes problemas de que adolece la puerta a nivel estético:

*Los tres grandes defectos que en la actualidad tiene la Puerta de Atocha son 1º el carecer de espesor ó grueso suficiente para su permanencia; 2º la repetición de resaltos precedentes de las pilastras, contrapilastras y terceras pilastras; y el 3º el mal gusto de que adolecen los miembros de que es formado el cornisamento*⁴¹⁸.

Efectivamente, los problemas detectados por Mariátegui son fruto de una concepción arquitectónica diferente al gusto imperante neoclásico. La puerta había sido diseñada

415. SILVA MAROTO, María Pilar, “Madrid en el siglo XIX. La nueva puerta de Atocha un deseo de Fernando VII no realizado”, en *Anales de Historia del Arte* nº3, Ed. Universidad Complutense de Madrid, Pags. 231-260.

416. *Paseo por Madrid, o guía del forastero por la corte*. Imprenta de Repullés, Madrid 1815. Pags- 1-2.

417. Sobre este proyecto ver SILVA MAROTO, María Pilar. “Madrid en el siglo XIX... Op. cit. y GOITIA CRUZ, Aitor: *Transformaciones urbanas...* Op. cit.

418. AVM ASA 3-296-104, transcrito por SILVA MAROTO, María Pilar. *Madrid en el siglo...* Op. cit. Pag. 255.

por Pedro Ribera y, a pesar de haber sido defenestrada pocos años después intentando adaptarla sin éxito a un lenguaje más moderno, perduraban en ella los juegos de resaltos de pilas-tras a los que se agregarían columnas perdiendo su sentido original. También influía que el espesor no estaba pensado para las proporciones clásicas sino para una puerta concebida casi como un desarrollo ornamental en altura de la cerca , como ocurriese en la puerta de San Vicente del mismo autor. Por último, el desdeñado cornisamento no era horizontal sino que se componía de arcos rebajados entre cada machón tal y como se muestra en el cuadro de Joli. Para refrendar esta hipótesis, observamos el estado de la puerta previo a la reforma de 1828. Podemos verla en la interesante colección de vistas pintadas en el entorno del Prado por el italiano Giuseppe Canella, gran entusiasta del bullicio cotidiano de esta zona abierta de la ciudad.

Autor escasamente estudiado, a juzgar por las diferentes versiones que repetía de cada escena debió de gozar de cierta popularidad en su momento. Casi todas ellas están hoy en día en manos privadas y han visto la luz puntualmente con motivos de sus subastas. Aunque no todas están fechadas, una de ellas indica el año 1825 y otra en la que aparece el vecino Museo del Prado en 1827, por lo que podemos situar en este marco temporal el conjunto. Todas ellas tienen un tamaño bastante parecido, más cercano al de los apuntes del natural que al de un cuadro de estudio pero, a pesar de las reducidas dimensiones, ofrecen bastante detalle.

La temática del primer cuadro que nos interesa es la que, mirando hacia el sur, recrea el espacio interior de la villa con la fuente de la Alcachofa y la puerta de Atocha al fondo. Existen al menos cuatro versiones de esta vista [Figs. 226]⁴¹⁹. El hecho de contar con cuatro vistas casi idénticas en que prácticamente el único cambio es la actividad de los personajes populares genera una cierta intuición del ambiente que tuvo que tener en la época.

La otra vista en la que aparece la puerta es sesgada y esta tomada desde el Paseo de Atocha mirando hacia la calle del mismo nombre. En ella vuelve a aparecer la fuente de la Alcachofa y hemos encontrado hasta cinco versiones de la misma

419. Sobre la vista recogida en el catálogo de la exposición “El Antiguo Madrid”, GOITIA CRUZ, Aitor. *Transformaciones urbanas...* Op. cit. indica lo siguiente: “Puesto al habla con el Sr. Duque de San Pedro de Galatino, no he podido localizar el óleo, que parece no pertenecer a la familia”.

[Fig. 226.1] Vista de la fuente de la Alcachofa con la Puerta de Atocha al fondo, óleo sobre cobre 8,7 x 11,9 cm. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Subastada por Christie's el 30 de marzo de 2015.

[Fig. 226.2] Vista de la fuente de la Alcachofa con la Puerta de Atocha al fondo, óleo sobre lienzo 9 x 13 cm. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Subastada por Jean-Marc Delvaux el 28 de marzo de 2003.

[Fig. 226.3] Vista de la fuente de la Alcachofa con la Puerta de Atocha al fondo, óleo sobre lienzo 8,5 x 11 cm. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Subastada por Bonham's el 22 de marzo de 2005.

[Fig. 226.4] Vista de la fuente de la Alcachofa con la Puerta de Atocha al fondo, óleo sobre lienzo 8 x 11,2 cm. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Incluida en el catálogo la exposición "el Antiguo Madrid" de 1916, prestado junto a otras tres vistas de la colección del Duque de san Pedro de Galatino.

obra [Figs. 227]. En estos pequeños cuadros se puede apreciar que los tres arcos se cierran mediante puertas de color verde con un remate fijo sobre ellas al estilo de la época [Fig. 228]. La comparación entre el detalle de la puerta en los cuadros de Joli y Canella confirma la hipótesis de que lo ejecutado en 1748 según el dato que aporta Mesonero Romanos fue un desmantelamiento parcial de la fábrica intentando erradicar el ornamento propio del primer tercio del siglo XVIII. Se eliminó todo el cuerpo superior de remate y posiblemente fue en ese momento también cuando se adosaron las columnas sobre las triples pilastras que componían los machones [Fig. 229 y 230].

El punto de partida para la reconstitución arquitectó-

[Fig. 227.1] Vista desde el Paseo de Atocha hacia la puerta y la fuente de la Alcachofa, óleo sobre papel con soporte metálico, 9 x 12,5cm. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Subastada por Sotheby's en 6 de junio de 2017.

[Fig. 227.2] Vista desde el Paseo de Atocha hacia la puerta y la fuente de la Alcachofa, óleo sobre cobre 8 x 12 cm. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

[Fig. 227.3] Vista desde el Paseo de Atocha hacia la puerta y la fuente de la Alcachofa, óleo sobre cobre, 8,5 x 11,5cm. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Subastada por Christie's en 26 de enero de 2001.

[Fig. 227.4] Vista desde el Paseo de Atocha erróneamente catalogado como "vista de la carrera de San Jerónimo", óleo sobre cobre, 9x12 cm. Giuseppe Canella. 1825. Colección Abelló.

[Fig. 227.5] Vista desde el Paseo de Atocha hacia la puerta y la fuente de la Alcachofa, óleo sobre cobre. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Subastada por Sotheby's el 24 de enero de 2008.

[Fig. 227.6] Vista desde el Paseo de Atocha hacia la puerta y la fuente de la Alcachofa, óleo sobre cobre. Giuseppe Canella. ca. 1825-27, óleo sobre lienzo 8 x 11,2 cm. Giuseppe Canella. ca. 1825-27. Incluida en el catálogo la exposición "el Antiguo Madrid" de 1916, prestado junto a otras tres vistas de la colección del Duque de san Pedro de Galatino.

[Fig. 229] Detalle de la puerta de Atocha en la vista del paseo de Antonio Joli, Ca. 1750. En ella se pueden apreciar la repetición de pilastras y contrapilastras, así como su almohadillado al estilo del diseño para la Puerta de San Vicente. Tres arcos rebajados soportan un entablamento del que surgen tres remates sobre cada una de las puertas, el central de mayor tamaño tiene una hornacina oradada que posiblemente albergaría una escultura de la Virgen. Aletones, pináculos y frontones curvilíneos rematan la composición en la que se intuyen también sendos angelotes sobre el remate central. Las puertas se cierran mediante rejas de color verde como se deduce por el paso de luz a través de los tres arcos aun estando dos de ellos cerrados.

[Fig. 230] Detalle de la puerta de Atocha en una de las vistas de Giuseppe Canella pintada en torno a 1825 (ver Fig. 21). La bicromía del óleo permite intuir la coexistencia de piedra y ladrillo como materiales de la misma. Además de las tres puertas de paso, vemos cómo aún están presentes los arcos rebajados sobre ellas y sobre las pilastras se han adosado columnas. El triple remate superior ha desaparecido siendo sustituido por un simple resalto horizontal en el centro y bolas en las esquinas. Efectivamente, la composición resulta extraña y nada canónica tal y como escriben los textos de la época.

[Fig. 228] Detalle las puertas en una de una de las vistas de Canella (ver Fig. 34). El esorcio y las dimensiones reducidas del dibujo no permiten adivinar si se trataba de portones de madera o rejas de forja. Esta vista cercana deja también entrever elementos almohadillados en los machones.

nica de la puerta trazada por Pedro Ribera ha sido el plano de Antonio López Aguado conservado en la Biblioteca Nacional, ya referido con anterioridad, en el que se muestra la puerta con una decoración efímera superpuesta con motivo de la entrada en la villa de Fernando VII en 1814. El dibujo es lo suficientemente sutil como para mostrar a la vez la propuesta de adorno como la parte existente de la puerta, de la cual se hizo un levantamiento en planta y alzado cuyas proporciones coinciden con las vistas y grabados coetáneos que conocemos. La planta incluye ya las columnas adosadas por las dos caras de los cuatro machones pero permite ver aun las contrapilastras y las terceras pilastras y con ello aventurar la proporción que tendría la pilastra almohadillada que mostraba Joli en su vista [Fig. 231].

[Fig. 231] Puerta de Atocha según fue adornada para la entrada de N.C.M. el Señor Dn. Fernando VII. Antonio López Aguado., 1814. Pluma, pincel, lápiz grafito, tinta negra, parda y aguadas grises sobre papel verjurado agarbanzado. 347 x 476 mm. BNE DIB/14/45/113

Junto a este levantamiento-propuesta de Aguado, el otro documento fundamental, además de las vistas urbanas comentadas, es el proyecto conservado de Pedro Ribera para la Puerta de San Vicente de 1726 [Fig. 232]. La cercanía temporal de ambas puertas englobadas en el mismo periodo de madurez del arquitecto redunda en un parecido más que razonable a nivel compositivo y presumiblemente de los detalles. Si, además, comparamos la traza con otra de las vistas que hizo Antonio Joli en el entorno del Manzanares, se corrobora al observar la puerta la fidelidad del italiano a la hora de repre-

[Fig. 232] Proyecto para la nueva Puerta de San Vicente, Pedro de Ribera, 1726. AVM ASA 1-200-35.

La traza evidencia claramente en el alzado el uso de dos materiales bien diferenciados, el ladrillo como soporte mural y la piedra tallada para los elementos arquitectónicos y demás ornamentación.

[Fig. 233] Sup. Vista del Palacio Real de Madrid, Antonio Joli 1753. Palacio Real de Nápoles.

Inf. detalle de la puerta de Pedro Ribera en la cuesta de San Vicente en la que, con mínimas variaciones, reconocemos la traza que dio Ribera para su construcción.

sentar el natural [Fig. 233].

El estudio detenido del dibujo del arquitecto municipal, se ha complementado con el de algunas de las portadas aun conservadas del arquitecto, como la del Hospicio Municipal (1721-26) en que el remate superior se hace por medio de frontón curvo partido, la del cuartel de guardas de Corps (1726) con sus pilastras de fuerte almohadillado o los remates en forma de volutas del palacio del Marqués de Perales (1730-32). Los profusos detalles introducidos por el arquitecto en estos edificios aún conservados han ayudado a completar la reconstitución arquitectónica de la puerta, de la cual teníamos claro lo referente a su planta y orden estructural, y era la parte decorativa la que estaba más desdibujada salvo por las pistas que a grandes rasgos plasma en su óleo Joli [Fig. 234].

El programa decorativo de esta obra a base de cantería de piedra berroqueña debió fabricarse prácticamente como un aplacado una vez construido el cuerpo de ladrillo visto. Así lo demostraría el hecho de que las rápidas reparaciones ya mencionadas de 1742 se limitaron a volver a colocar en su sitio elementos caídos (se entiende que de alguna manera adheridos).

El hecho de que la puerta no estuviera concebida enteramente en cantería debió de ser, una vez más, fruto de la escasez de medios imperante en las arcas municipales. Sin embargo, Ribera hizo de este condicionante un valor añadido al diseño, como ya ocurriese en la Puerta de San Vicente, jugando con el contraste y la bicromía para organizar la composición. Mientras que las nuevas tapias levantadas debieron ir enlucidas, pues en ninguna de las vistas conservadas se aprecia la huella de los tapiales, el ladrillo se empleó con un sentido ornamental que aportaba color a la composición como ocurriría en la serie de nichos y portadas que salpicaban el muro en el discurrir del paseo. El hacer del defecto una virtud no fue entendido por críticos posteriores que la tacharon de carente de toda belleza, recalcando el hecho de que estuviera levantada en ladrillo, no entendiendo que fueran las alteraciones posteriores las que afearon la construcción de acceso a la villa.

El sistema constructivo facilitaría también la propia mutilación de la puerta, que se llevó a cabo aparentemente en 1748⁴²⁰ tras la llegada al trono de Fernando VI, si bien no conservamos ningún expediente municipal de obras que lo acredite. Bien fuese una decisión surgida de la necesidad de volver a recomponer elementos caídos o con intenciones meramente estéticas, las obras borraron todo rastro de la profusa ornamentación y eliminaron los remates superiores de los que tan solo mantendrían el resalto central y los niveles. El intento de dotar de un estilo más clasicista, adosando incluso columnas a las pilastras, fue un fracaso, pues el diseño original no estaba pensado para ese tipo de arquitectura y las proporciones nunca llegarían ya a ser las óptimas. [Fig. 235]

El presente estudio del proceso constructivo/destructivo de la puerta introduce dudas sobre la fecha en que Antonio Joli pintó su *vedutta*. El cuadro está actualmente fechado en torno a 1750, tras su venida a Madrid por iniciativa de Farinelli el año anterior⁴²¹ para elaborar las escenografías del teatro

420. ÁLVAREZ DE BAENA, José Antonio, *Compendio histórico...*
Op. cit. Pág.38.

421. Jesús Urrea sitúa su traslado a España en 1749 mientras que otros

[Fig. 234] Reconstitución de la cara intramuros de la puerta de Atocha de Pedro Ribera de 1734. Dibujo del autor.

[Fig. 235] Reconstitución de la cara intramuros de la puerta de Atocha tras la reforma de la existente, datada en 1748 por Álvarez de Baena, pero posiblemente correspondiente a 1758. Dibujo del autor.

del Buen Retiro. El hecho de que la puerta que se representa sea la que construyó Ribera y que había sido supuestamente modificada en el año 1748 resulta incoherente con la datación, por lo que se abre aquí una vía de estudio en torno a la relación del italiano con España previa a su estancia de cinco años a la capital⁴²². No sería descabellado pensar, sin embargo, que Álvarez de Baena (que posteriormente repite Mesonero Romanos) confundiese la fecha de reforma de la puerta, y que esta se hiciera coincidiendo con el inicio de las obras del nuevo Hospital General en 1758.

• Aproximación del convento al nuevo espacio urbano: el atrio

A pesar de la orden municipal del cese de las obras por lo escaso de los medios, existe al menos constancia documental de la reactivación del proceso prácticamente un año después⁴²³. A mediados de septiembre de 1737 Fray Francisco de Olmedilla, Sacristán Mayor de Atocha escribe una carta al Marqués de Montealto Corregidor de Madrid solicitando encarecidamente el permiso para proceder al desmante del cerro de San Blas refiriéndose a él como el “vecino monstruo terreno” y ofreciendo la ayuda de mano de obra de los frailes, así como la cesión para suelo público de una porción del olivar. En esos momentos se estaba llevando a cabo la obra del nuevo relicario y camarín de la Virgen. El fin último del desmante era el de crear un gran atrio cerrado delante de la iglesia y llama la atención lo sintético que llega a ser el religioso enumerando sus motivos en un listado:

Deseoso, Señor, que el Templo de la Santísima Imagen de N S de Atocha esté con la veneración, que merece; confiando en Dios, en su Santísima Madre, y en los muchos devotos, que con sus limosnas ayudan, intento quitar todo lo que impida lo decente, y respetoso en las cercanías de este venerable Santuario.(...) y para que su excelencia no ignore los graves motivos, que excitan a los devotos a que luego se desmante el cerro los referiré en compendio.=

autores como Lopezosa Aparicio lo fijan en 1750.

422. LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *Reconstruyendo el pasado: Las vedute de Madrid de Antonio Joli, imágenes para el recuerdo*. En “Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia : actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela”, 20-24 de septiembre de 2010 / coord. por María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez, Juan Manuel Monterroso Montero. Universidad de Santiago de Compostela, 2012. Pags.3030 a 3041.

423. AVM ASA 1-17-47

El 1º estar profanando el Atrio, o cementerio de esta Iglesia tan privilegiado de los Sagrados Cánones entrando en el a todas horas las Bestias, y dejando allí sus inmundicias, como en las caballerizas.

El 2º llegar los coches hasta la Puerta de la Iglesia, y al apearse las Mujeres verse lo que no es decente aquí nombrar ni allí lícito con curiosidad reparar, como sé que algunos van a la puerta de la Iglesia a eso.

El 3º es haber padecido la fábrica de la fachada, y coro grave daño, y este haber sido menester el milagro de las campanillas del coro, que se tañeron solas al tiempo de los Maytines, y los religiosos advirtieron algún aviso superior, salieron del coro luego y se arruinó todo el.

El 4º con el ruidoso estrepito de los coches no poder mantenerse esta gran fachada costando mucho sus reparos, como el que ahora se hace en poner la Corona Real que se cayó, y macizar muchas quiebras, que de medio arriba tiene.

El 5º el grande ruido, que a la Puerta de la Iglesia ocasiona los coches, inconveniente gravísimo para la quietud y silencio que piden las alabanzas divinas, oyendose mas los silvos, voces, y latigos de cocheros, que el canto, y rezo eclesiástico.

El 6º los pobres enfermos religiosos tienen para su sosiego un buen arrullo en los coches, por que la enfermería cae al Atrio, y la fábrica de esta padece también quebrantos con el continuo batir de los coches.

El 7º Aquí más necesitaba lágrimas, q tinta, habiendo de nombrar el cerro, que llaman de San Blas, porque no alcanzo, como la gran devoción de la villa de Madrid a esta Santísima Imagen su Patrona ha tolerado tantos años el tener entre la villa y el Santuario, o a lo menos no quitar una pública cátedra, y posada al demonio en tantas lascivias como allí se comenten, y permitir allí cuevas, donde se oculten muchos ladrones.⁴²⁴

Como decíamos, podemos vincular este proyecto de desmonte y construcción de atrio a la reforma urbana del pa-

424. Pese a que la carta no está fechada, sino que simplemente señala en su inicio el año 1737, el Marqués de Monte Alto una vez recibida la pone en conocimiento de Pedro Ribera como Maestro Mayor y Juan de Miranda como Comisario de las obras del paseo, el 22 de septiembre, para que emitan su opinión al respecto.

seo, que comenzó en 1733 por la nueva puerta junto al casco urbano y que en los sucesivos años prosiguió con las tapias y empedrados hacia el Santuario. Sería así no solo una mejora para el convento sino, desde el punto de vista urbano, el remate del extremo final del nuevo Paseo de Atocha que parece estar dentro de los planes iniciales de Ribera a tenor de las declaraciones del prior en su carta:

*Señor, no está esto en estado de dejarse, por que ha conmovido a Madrid vez que V. E. ha estado aquí tomando medidas, Rivera haber dispuesto donde echar las tierras y dado ordenes de su planta,...*⁴²⁵

Sin mencionar la fecha expresa, sí que atestigua que Pedro Ribera había dado previamente las instrucciones y trazas para acometer el desmonte y construir el atrio, habiendo quedado estas paralizadas el año anterior en espera de una nueva orden que reactivara el proyecto. Se trata este de un dato novedoso pues supondría la atribución a Pedro de Ribera de, al menos, la traza del atrio porticado de Atocha, de autoría desconocida hasta la fecha, así como de la regularización de la cerca en contacto directo con el paseo buscando, una vez más, la máxima regularidad del espacio público.

El Corregidor puso en conocimiento de Juan de Miranda, Comisario de las obras del Paseo de Atocha, el contenido de la carta con fecha 22 de septiembre para que, junto al Maestro Mayor, se presenciase en el convento para hacer tasación de las obras y emitir un informe sobre el proyecto. La primera respuesta es la de Pedro Ribera de 23 de septiembre exponiendo que la “Obra sera muy conbeniente al publico y de grande Decencia al santuario de Nra Sra por lo que no se Ofrece reparo en que se ejecute dha obra”. Posteriormente es Juan de Miranda quien añade su visto bueno a la obra haciendo la puntualización de que el fin real de la comunidad es hacer un paso cubierto “como el que hay en San Francisco” para que, sin que tengan que entrar los coches en la lonja, se pueda entrar en la iglesia sin mojarse.

La misiva del sacristán tuvo finalmente respuesta el 9 de octubre. Posiblemente la protección real y la mención del religioso de acudir directamente a la corona si no se atendían sus peticiones hizo que la respuesta fuese afirmativa. El Marqués de Montealto confirma la concesión de la licencia para ejecutar la obra reiterando lo expresado por el Sacristán de Atocha de no suponer coste alguno a las arcas municipales. Tenemos

425. AVM ASA 1-17-47.

[Fig. 236.1] Sup. Plano del paseo de Atocha y el Campo del San Blas. *Planimetría General de Madrid hecha de orden de S. M.*, BNE Mss/1665-Mss/Mss/1676. Manzana nº 274, Jose Arredondo.

Izq. Detalle del paseo y las tierras aledañas a la Ermita de San Blas. Izq. Detalle del entorno del paseo.

[Fig. 236.2] Plano de las posesiones al este del arroyo del Prado. *Planimetría General de Madrid hecha de orden de S. M.*, BNE Mss/1665-Mss/Mss/1676. Manzana nº 275, Jose Arredondo.

noticias de que en la comunidad de frailes acudió a solicitar apoyo económico a Felipe V, el cual accedió a aplicar el “producto de algunas fiesta de Toros para este efecto, se executó el desmonte el año de 1739”⁴²⁶. Pero este desmonte no conllevó finalmente el movimiento de los linderos como sugerían los frailes, seguramente se hizo un trabajo de mínimos que permitiese la construcción del nuevo compás sin llegar a ordenar realmente todo el cerro que habría de esperar al proyecto de Hermosilla. Aunque no conservamos planos específicos sobre esta operación, podemos aproximar una fecha de la obra estudiando otros documentos de carácter más general, como el plano de las parcelas incluido en la *Planimetría* de la General de Madrid 1749/1770, que no incluye aún el nuevo trazado de la tapia del olivar. Los trabajos de campo de dicho ejercicio se llevaron a cabo durante 1750 y 1751, levantando acta de cada manzana así como los planos de las mismas⁴²⁷. En concreto el que corresponde a las manzanas 274 y 275 fue levantado por José Arredondo, discípulo y continuador de alguna de las obras de Pedro Ribera, en el año 1751⁴²⁸. La *Planimetría*, como germen del proyecto de catastro del Marqués de la Ensenada, supuso una obra mucho más dilatada en el tiempo de lo que posiblemente se hubiese pensado en un momento inicial, lo que quedaría justificado por lo prolijo y complejo del trabajo. Obvia decir que la precisión y veracidad de este inventariado urbano no ha lugar a dudas respecto de la posición de las tapias del olivar de Atocha al menos hasta 1751 [Figs. 236]. Según consta en el Libro Becerro Viejo del convento sobre la construcción del pórtico de la iglesia, y es que para

426. El Prior de Atocha hace referencia a esta obra en una súplica enviada Ayuntamiento del 16 de mayo de 1761. AVM_ ASA 1-45-156

427. MARÍN PERELLÓN, Francisco J, CAMARERO BULLÓN, Concepción, LÓPEZ GÓMEZ, Antonio. *Estudios en torno a la Planimetría General de Madrid*. Ed. Tabapress, Madrid, 1998

428. Tenemos constancia del mismo gracias a la copia realizada por Juan Pedro Ayegui, arquitecto de la Real Academia de San Fernando fechado el 24 de septiembre de 1831 y conservado en el Archivo General del Palacio Real. AGP Planos 00000561.

[Fig. 237] Sup. “Plano geométrico y histórico de la Villa de Madrid y sus contornos”. BNF, département Cartes et plans, GE DD-2987 (1642 B).

Izq. Detalle del convento en el que se aprecia casi como la pieza principal el recién construido atrio con unas proporciones exageradas.

su obra se empleó el dinero recibido tras la concesión de un Título de Castilla a D. Ignacio Jose de Miranda y Llanos, por Real Decreto despachado el 23 de diciembre de 1749⁴²⁹.

Podríamos dar por finalizada la obra del atrio y pórtico de la iglesia en torno al año 1757, año en que, en otros documentos relativos a una empresa de mayor envergadura, que pasaremos a analizar a continuación, se hace referencia al mencionado pórtico⁴³⁰. Hasta la fecha la primera constancia gráfica del nuevo atrio la teníamos en el poco preciso “Plano geométrico y histórico de la Villa de Madrid y sus contornos” encargado por Carlos III a Nicolás Chalmandrier y publicado en 1761 [Fig. 237]. La base empleada fue el plano de Teixeira de 1656 y sobre él, se incorporon las principales reformas, apreciándose la coexistencia del nuevo atrio con la traza antigua de las tapias del olivar.

El nuevo compás de la iglesia constaba de tres crujías porticadas cubiertas y un cuarto lado a base de arcos con rejería metálica que cerraba la lonja y servía de fachada a la explanada frente al convento. Lo dilatado de la construcción relativamente menor debió de influir como parece a simple vista en la reelaboración sucesiva del proyecto pues en las fotografías del siglo XIX [Fig. 238] podemos distinguir dos partes relativamente independientes desde el punto de vista estilístico.

La motivación inicial de la obra era la de construir un paso cubierto que atravesase el compás de la iglesia manteniendo a los coches en el exterior salvo visitas regias. Para ello, el espacio rectangular se cerró con dos galerías porticadas a base de arcos y pilares cuadrados que lo recorrieran longitudinalmente. Las dos galerías se construyeron a favor de la pendiente. Por tanto, el nuevo atrio por tanto constituía un plano inclinado que avanzaba desde la reja de entrada hasta el nivel

429. AGP, libros de registros, n° 6018. Libro Becerro, año 1692. F 461.

430. AVM ASA 1-45-153

de la iglesia, suprimiendo de esta manera las gradas construidas por Juan Gómez de Mora para dar entrada al templo por sus puertas gemelas. Una portada compuesta por cinco arcos de alturas desiguales sobre pilastras y unificados por un cornisamento con sutiles gestos mixtilíneos cerraba el patio a la vez que ofrecía una nueva fachada al paseo de Atocha; proyecto que aunque no llegó a finalizarse, sí que había contemplado la renovación de esta arquitectura adecuándola al nuevo espacio urbano. El remate de la portada lo componían pináculos y una escultura de la Virgen en el centro de la composición. A ambos lados sendas puertas de menor tamaño abiertas en paños ciegos de piedra, servían de acceso cubierto para el uso diario del templo, reservando las grandes rejas para entradas solemnes [Fig. 239].

A nivel estilístico el pórtico de piedra parece algo anterior a las arquerías que conducen al templo. Construidas en este caso en ladrillo y revoco, y con proporciones algo más toscas. Su lenguaje está más cerca de la pieza que haría de soportal adosado de manera poco cuidadosa a la fachada de Gómez de Mora. La composición de dicho cuerpo empleaba elementos que apuntaban ya hacia una arquitectura neoclásica que distaba ligeramente del estilo de la arquería de cierre del patio. La falta de articulación entre el soportal y las galerías

[Fig. 238] Fotografía del atrio y fachada de la iglesia de Atocha, ca. 1880. Jean Laurent. Colección particular.

Izq. Detalle del encuentro entre el soportal y las arquerías laterales. Colección del autor.

[Fig. 239.1] Planta y sección longitudinal del atrio de la iglesia. La sucesión de arquerías moduladas a 10 pies entre ejes se remata con un muro ciego de sillería en el encuentro con el pórtico de la fachada. De esta manera la traza absorbe la geometría irregular del lindero de la parcela sin afectar a la modulación de los arcos, que se van adaptando sutilmente a la pendiente.

[Fig. 239.2] Pag. opuesta. Nueva fachada de la iglesia con la incorporación de las galerías laterales del atrio y el nuevo pórtico adosado a los pies de la misma. Como se puede observar, no se trató con gran benevolencia la fachada de Gómez de Mora, pues la nueva cubierta se adosa al templo sin guardar referencia alguna a los niveles de la composición o las impostas. En el alzado del portico de cierre del patio se han representado las verjas que conocemos por las fotografías del siglo XIX, aunque sabemos que no eran las proginales sino que se repusieron tras haber sido expoliadas tras la ocupación francesa. Dibujos del autor.

[Fig. 240] Fotografía actual del pórtico de entrada al santuario de Valverde en Fuencarral. Milagrosamente intacto ha llegado a nuestros días, sin embargo, afectado por la construcción de una vía rápida que discurre paralela a él a escasos diez metros.

laterales, podría obedecer a replanteamientos del proyecto a medida que los fondos económicos permitieron avanzar la obra o, incluso, a que era un elemento que no estaba previsto inicialmente en el proyecto y que se añadió a principios de la década de los años cincuenta, cuando se finalizó la obra. Pese a la torpeza de la integración del pórtico de fachada, hay que señalar la complejidad que suponía solucionar geométricamente un espacio de marcada axialidad central con la doble entrada de la fachada de Gomez de Mora.

El atrio del convento de Atocha no corrió mejor suerte que el resto del conjunto. A finales del XIX tras el derribo de las dependencias del Cuartel de Inválidos del Ejército, se procedió a hacer lo mismo con la basílica para construir en su lugar un templo de nueva planta. Años después, en que se estaba barajando la posibilidad de derribar el Hospicio conservando únicamente su portada, una noticia publicada en la revista *Blanco y Negro* daba cuenta del “sueño de los justos” que dormían desde hacía años ciertos monumentos madrileños desmontados⁴³¹. Entre ellos, además de la Puerta de San Vicente, los restos góticos del Hospital de La Latina o el arco de la armería, incluye el pórtico que cerraba el atrio de la basílica de Atocha aunque desconoce su paradero exacto. A lo largo de la presente investigación ha sido imposible encontrar alguna pista de los restos de Atocha.

Un ejemplo similar de portada lo encontramos actualmente en el santuario de Nuestra Señora de Valverde en Madrid, que, como ya se ha mencionado en alguna ocasión, tiene una historia en cierto modo paralela a la de Atocha y que, incluso, cuenta con elementos similares como este que hace las veces de fachada urbana y que pudo construirse hacia 1745⁴³² siguiendo el estilo de la de Atocha. De menor dimensión y con talla menos delicada, resulta no obstante un magnífico ejemplo barroco de ordenación del espacio creando una gradación entre el entorno abierto y el interior del templo [Fig. 240].

431. MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. “Las piedras del Madrid viejo”, en revista *Blanco y Negro* nº 1729. Ed. ABC, 6 de julio de 1929, Madrid.

432. Tras un derrumbe producido en el convento Felipe V hizo un donativo de cierta importancia para acometer las obras. José Martín de la Fuente, *El Santuario...* Op. cit. 114.

4.3.El ensanche de Atocha

[Fig. 241] Plano del proyectos de levantamiento de casas en el Paseo de Atocha, 1761. AHN_Clero_MPD.198

- Plano inédito

Si un momento es ilusionante en una investigación es aquél del hallazgo. Supone un aporte de energía extra que empuja el conjunto y ratifica el valor del tema elegido y la carencia de estudios anteriores sobre el mismo.

La aparición de un plano inédito de 1761 hallado en el Archivo Histórico Nacional⁴³³ a lo largo de la presente investigación, así como las memorias y demás informes elaborados durante todo el proceso iniciado en 1757, me ha permitido restituir el que posiblemente hubiera sido el primer proyecto de ensanche de España [Figs. 241]. Aunque a priori el término *ensanche* pudiera parecer que le va grande al desarrollo de casas planteado en este proyecto, cuenta con unas premisas que a juzgar por el autor legitiman la calificación. Se trata de una actuación unitaria de ordenación territorial que busca el desarrollo de un entorno urbano que hasta la fecha tenía características eminentemente rurales y que da respuesta a una necesidad de caserío que comenzaba a ser notoria en Madrid.

433. AHN_Clero_MPD.198

[Fig. 242] Detalle del atrio de la iglesia. Plano del proyectos de levantamiento de casas en el Paseo de Atocha, 1761. AHN_Clero_MPD.198

La concepción espacial del desarrollo urbano persigue una uniformidad arquitectónica patente sobretudo en la presencia de un pórtico continuo de arquerías que permitiría recorrer el Paseo de Atocha a cubierto desde la casa de Malagón (que ocupaba aproximadamente los terrenos del actual Ministerio de Agricultura) hasta el atrio de la Real Basílica. Al más puro estilo barroco la perspectiva que tendría como telón de fondo la fachada de Atocha, se enriquece mediante la introducción a lo largo del recorrido de tres plazas compuestas mediante exedras laterales que recuerdan a ciertas arquitecturas romanas.

Sobre la planta con el trazado de manzanas, el dibujo incorpora la tercera dimensión mediante perspectiva caballera. Si bien los edificios más complejos como el propio convento son bastante confusos, resulta más que loable la introducción de la tercera dimensión en un proyecto de carácter urbanístico y más si tenemos en cuenta la temprana fecha en la que se hizo. El plano en concreto, a pesar de no mostrar unas grandes dotes para la representación espacial, aporta una información valiosísima para el tema de estudio. Por un lado, por datos concretos como la aparición del atrio porticado ya ejecutado frente a la iglesia [Fig. 242], así como la nueva configuración de las tapias junto al mismo permitiendo el desmonte solicitado por la comunidad de frailes en 1737. Una vez más como ya se viene defendiendo en el presente estudio el dibujo se convierte en fuente fundamental de información, complementando los manuscritos conocidos hasta la fecha y atesorados en distintos archivos locales y nacionales.

• Contexto histórico

Tal y como ya se ha tratado previamente, con la llegada al trono de la dinastía de los Borbones a principios de siglo se había comenzado una campaña de reformas en los Reales Sitios en las que el urbanismo cobraba un papel protagonista. Con la nueva línea sucesoria llegó también la Ilustración, que alcanzaría su máxima expresión en el reinado de Carlos III, pero que ya en la primera mitad del siglo XVIII trajo consigo una serie de principios que se fueron implementando en los proyectos urbanos. Hacia 1750, cuatro años después de llegar al trono Fernando VI, Santiago Bonavía sería el encargado de elaborar el plano para la nueva población de Aranjuez , con un trazado barroco pensado desde el espacio público a partir del orden, la perspectiva, la uniformidad de su arquitectura y el carácter monumental del conjunto. La introducción de unos

criterios de homogeneidad de fachadas y limitación de alturas perseguía la unidad del conjunto. Esta misma idea de unidad está patente en el plano de Atocha. El gran espacio central de la plaza de San Antonio cerrada en tres de sus lados por soportales bajo modestos edificios de vivienda en los lados y la iglesia en el centro, remite también a la imagen que uno podría imaginar que hubiera tenido el proyecto que nos ocupa de haberse realizado y en el que entraremos más adelante. [Fig. 243]

En definitiva la propuesta de un gran espacio público en el que dar mayor solemnidad y boato a las asiduas visitas Fernando VI y su corte a la capilla de Atocha, hubiera constituido un telón de fondo que sin duda sería del agrado del monarca y que con ello ayudaría a los frailes dominicos a convencerle de que diese su visto bueno a tan beneficiosa empresa. Si tenemos en mente el Madrid previo a la llegada al trono de Carlos III, sin duda este hubiera podido ser, junto a la Plaza Mayor, un gran escenario de representación para la vida cortesana en la villa. Del ambiente urbano de un espacio de este tipo en el siglo XVIII nos ofrece cierta idea una vista realizada por Isidro González Velázquez de la plaza de San Antonio de Aranjuez ya terminada con las sucesivas intervenciones [Fig. 244].

Por último para entender completamente la importancia del proyecto en su época, cabe señalar la singularidad de

[Fig. 243] Plano de la nueva población de Aranjuez. Santiago Bonavia, 1750. AGP. Recogido en Jose Luis García Grinda, Guía de Aranjuez, el paisaje construido. Ed. Comunidad de Madrid, 2008.

En el detalle se puede apreciar la concepción pública de la plaza en que se da homogeneidad al espacio público regruesando la línea de las fachadas que dan a ella en un gesto que indica la intención de homogeneidad.

[Fig. 244] Vista de la plaza de San Antonio frente al Palacio Real de Aranjuez. Isidro González Velázquez, 1791. Aguada de colores, pincel sobre papel verjurado, ahuesado, 375 x 600 mm. MNP n° Inv. D007359.

Izquierda detalle de las casas con galerías porticadas y la iglesia como fondo de la composición.

la idea de construir este gran eje y su caserío surgiera no de la corona o la municipalidad sino del clero. Este hecho suponía una novedad en el panorama urbanístico madrileño, más acostumbrado a la yuxtaposición de edificios independientes que poco o nada pensaban en el espacio público. Un factor que debió suponer el impulso definitivo, y a su vez de manera casi inmediata el abandono del mismo, fue sin duda la entrada en escena del Infante Don Luis de Borbón como promotor del conjunto. En el año 1754 había propuesto la creación de una ciudad y quince aldeas dentro de los intentos de repoblación de Sierra Morena⁴³⁴, avanzando ya el interés ilustrado por los planteamientos de desarrollos de vivienda y territorio en general.

El Infante Don Luis desde su puesto de Arzobispo de Toledo había trabajado anteriormente con Santiago Bonavía al que encargó en 1739 la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid (actual iglesia de San Miguel). Este contacto temprano podría denotar una cierta sintonía con el arquitecto real que nos permite reforzar los lazos con las obras de Aranjuez. En la época en que se estaba dando forma al proyecto el Infante renunció a la carrera eclesiástica por lo que puede verse en la operación de construcción de esta barriada la oportunidad de negocio en una población altamente densificada y con una acuciante necesidad de caserío. La promoción de las artes y la arquitectura que emprendió en esta segunda etapa le llevó a mantener una estrecha colaboración con Ventura Rodríguez, lo cual hace inevitable pensar en si hubiese llegado a ser el arquitecto encargado de este proyecto de haber llegado a buen término. Pero como decíamos la propia figura del Infante, que inicialmente podría suponer un respaldo para el ensanche, pudo posiblemente acarrear a su vez por motivos políticos y con alejamiento de la corte, el fin de la empresa de los dominicos. En el mismo año de 1761 compró a su hermano Felipe el Condado de Chinchón que entre otras, contaba con posesiones en Boadilla del Monte donde comenzó pocos años después a levantar con Ventura el palacio que le sirvió como residencia la mayor parte de su vida.

434. SAMBRICIO, Carlos. *Territorio y Ciudad en la España de la Ilustración*. Ed. Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Madrid, 1991. Pags. 127-128.

[Fig. 245.1] “Plan geométrico e histórico de la Villa de Madrid y sus contornos” Nicolás de Chalmandrier, 1761. BNF

[Fig. 245.2] Detalle del plano de Chalmandrier en el entorno de Atocha. “Plan geométrico e histórico de la Villa de Madrid y sus contornos” dividido en cuatro hojas. Nicolás de Chalmandrier, 1761. BNE Sig. MV/13.

[Fig. 245.3] (Dcha) Elaboración del plano de Chalmandrier destacando los elementos presentes en el plano coetáneo del proyecto para el camino de Atocha: Palacio del Buen Retiro, Ermitas de San Blas, San Antonio y Humilladero, Casa de Malagón y convento de Atocha.

• El entorno urbano del paseo de Atocha a mediados del S. XVIII

La creación de un paseo como tal por parte de Pedro Ribera entre los años 1733 y 1736 había ido unida a la remodelación de todo el entorno de Atocha. Se habían ampliado los límites de la cerca de Felipe IV ganando terreno intramuros y convirtiendo el paseo en una prolongación de la Calle Atocha, desapareció el antiguo portillo de Vallecas que miraba al este girando el paso 90° para mirar hacia el sur. En su lugar se construyó una puerta de carácter monumental que controlaba el paso desde el prado de Atocha hacia el de las Delicias que conducía al río. En definitiva se había dotado a la zona de un carácter propio, se había creado uno de los primeros espacios de recreo y esparcimiento de la Villa imprimiendo un cierto orden a un espacio que había sido puramente rural hasta principios del siglo XVIII.

Sin perder de vista las limitaciones gráficas del plano de Nicolás Chalmandrier de 1761 (coetáneo del proyecto de casas) se puede apreciar en él el paseo de cierta envergadura y ancho bastante regular a pesar de lo escarpado del terreno contiguo y sin plantación de árboles como si los hay en el exterior de la Puerta de Atocha [Fig. 245]. En él encontramos los edificios de referencia que aparecen en el plano del proyecto de casas en el paseo, el hecho de estar representados

en axonometría hace pensar que este fuese el plano base para la propuesta. Sin embargo los edificios dibujados en ella demuestran un mejor conocimiento de los mismos y son más fieles a la realidad. El terreno circundante se divide entre campo, tierras de labor y huertas en el entorno del arrollo del Prado, tanto dentro como fuera de los límites de la población.

No tenemos la certeza de que en el proyecto de Ribera se concibiese la plantación de Alamedas, pero no parece descabellado pensar que así fue si pensamos que años antes había sido el responsable del Paseo Nuevo junto a la Ermita de la Virgen del Puerto, de programa muy similar. A juzgar por el éxito de que gozó el primer paseo es lógico que el planteamiento fuera parecido, más si cabe cuando sabemos que los elementos arquitectónicos lo eran. Sin embargo la paralización de la obra hacia 1736 impidió que el arbolado llegase a formar parte del paraje quedando de alguna manera vacía la gran explanada que conducía al convento.

Nuevamente tenemos que recurrir a la vista del paseo de Atocha de Antonio Joli. Tomada desde un punto elevado que debía de ser la zona del cerrillo de San Blas que los frailes reclamaban desmontar en 1737, observamos un paseo yermo sin arbolado, posiblemente exagerado en su ancho lo que lo hace menos amable y transmite un cierto aire de inacabado (Ver Fig. 199)]. En palabras de unos de los frailes del convento Fray Francisco de Olmedilla “...dentro de los muros de Madrid, no hay cosa más fea que la carrera de Atocha...”⁴³⁵.

La reconstitución del entorno de Atocha hacia 1740 nos permite hacernos una idea de su configuración urbana, por aquel entonces aun eminentemente rural, en el momento de la instancia para construir el paseo porticado [Fig. 246].

• Cronología

Tratándose de un proyecto tan concreto y dada la importancia que tiene la aparición del plano inédito sobre el mismo hemos considerado interesante sintetizar el proceso de negociación del mismo atendiendo a un orden cronológico a partir de los documentos hallados en los diferentes archivos: Villa de Madrid, Histórico Nacional y General de Simancas. De tal manera que la futura aparición de otros documentos

435. Carta del religioso al corregidor y Ayuntamiento en 1757 denunciando la inacción respecto del proyecto y solicitando se inicie cuanto antes. AVM ASA 1-45-153.

pueda venir a completar el presente estudio y a aclarar los ámbitos temporales que actualmente quedan vacíos a mitad del proceso.

[Fig. 246] Reconstitución del Paseo de Atocha de Pedro Ribera hacia 1736 en que se paralizan las obras.

1757

- 7 ene El Juzgado de la Regalía elabora informe sobre la instancia del convento.
- 18 feb Bernardo Berart a petición del Conde de Valparaíso revisa la instancia de los frailes para la construcción de casas y da las directrices sobre el planeamiento para que las casas no impidan las vistas del río desde el Palacio del Retiro.
- 12 abr El prior solicita al Consejo de Hacienda la de exención perpetua de carga de aposento a las casas a labrar por ser el motivo de no encontrar vecinos dispuestos a asentarse en los terrenos. Acompañan un plan de los mismos.

El Conde de Valdeparaíso, Mayordomo de Fernando VI, remite el plan informando de la concesión real a J. Fco. de Luján.

El mismo día el Corregidor Juan Fco. de Luján comunica en al Consejo de Hacienda nombre del Rey el haber sido concedida la exención “guardando la linea, elevación y demás preceptos que se demuestran en el adjunto plan.”

Juan Miguel de Benecid comunica al Prior la concesión real. Indica haber resuelto el informe del Juzgado de la Regalía para que procedan a la medición del expresado terreno y una vez hecho lo pase a la Secretaría del Consejo de Hacienda para que expida el privilegio.

16 abr	J. Fco de Luján, envía a López de la Huerta el plan remitido por el Conde de Valparaíso para que este vigile que se ejecuta según lo aprobado.
19 abr	El Ayuntamiento da traslado del acuerdo al comisario del cuartel Julián Moret.
1 jun	Presentación del plan inicial del proyecto.
6 jun	Carta del Prior solicitando a la Villa permiso para echar las tierras del desmonte en el desnivel junto a la ermita del Humilladero.
9 jul	Fernando VI firmó el privilegio y el arquitecto Juan Angel Álvarez Figueroa levantó el plano y mediciones por orden suya.
13 ago	Fr. Fco. de Olmedilla, Sacristán Mayor, hace un resumen de todo el proceso y reclama se tiren las líneas para iniciar el desmonte y solicita se abran puertas en la cerca para descargar la tierra en el barranco.
11 sep	Manuel de Molina niega el permiso para verter las tierras junto a la cerca y ordena que sea en el barranco. Da condiciones de altura de edificación, de soportales, desniveles y distancias mínimas. Señala que los alzados del plan presentado no tienen en cuenta el desnivel del terreno y solicita se abran tres calles para evacuar las aguas.

13 sep El Sacristán Mayor de Atocha informa sobre todo el proceso e informa que ya se ha otorgado escritura de cesión del terreno a favor de D. Luis de Borbón, Conde de Lemoniers, para ocuparse de toda la empresa. Solicitud de permiso para construir horno de cocer ladrillo en el cerrillo de San Blas.

14 sep Se pasa al Marqués de Valdeolmos comisario del cuartel.

8 Nov Fernando VI otorga la exención de carga de aposento a las casas.

1760

16 may Carta del Prior al Ayuntamiento solicitando se les deje construir casas también en el lado sur del paseo.

El Ayuntamiento emplaza al M. de Valdeolmos, Julián Moret y Luis de Carballado para que elaboren un informe.

1761

30 jun Manuel Molina y Fco. Pérez Cabo sobre haber concurrido a los terrenos junto con M. de Valdeolmos y J. Moret. Dan noticias sobre las mediciones y opinión sobre hacer casas a ambos lados del paseo no viendo mayor inconvenientes que las consultas burocráticas pertinentes.

16 oct Respuesta afirmativa a la petición de construcción de casas a ambos lados del camino refiriéndose al informe elaborado. Firman M. de Valdeolmos, J. Morte y Joseph Ant^o de Pinedo.

1762

27 ene El Ayuntamiento comunica a la comunidad no tener mayor arbitrio para resolverla, para que acudan con ella a “donde toque”.

1763

s.f. La comunidad del convento cede los terrenos a Pedro Lázaro para construir una fábrica de ladrillos en el cerro desde la fuente en virtud de los acuerdos alcanzados previamente.

1770

- 30 ene El Ayuntamiento reclama al convento una relación detallada de las obras de fábrica que ha ejecutado por orden suya Pedro de Lázaro en el cerro de San Blas.
- 5 feb La comunidad explica que se dio inicio a la obra pero Pedro Lázaro la suspendió.

• El proyecto urbano y su proceso

Aunque movidos por otros motivos, los frailes dominicos se adelantaban 30 años con su plan al informe de Gaspar Melchor de Jovellanos de 1787 alertando sobre la necesidad de crecimiento de Madrid⁴³⁶, que no sería una realidad hasta la segunda mitad del siglo XIX tras el derribo de la cerca con el plan Castro. Así lo atestigua el Prior en su carta al corregidor de Madrid para que en el terreno de San Blas

*se labren casas guardando la linea dhâ, y la traza que se prefina, como único medio para obiar tanta ofensa de Dios, aumentandose al propio tpô el vecindario, y casas de que carece la Corte*⁴³⁷.

El proyecto consistía en abrir un camino recto desde la esquina de la casa de Malagón hasta la fachada principal de la iglesia. El camino lo flanquearían inicialmente casas en su lado norte, y a ambos lados en su segunda versión. En ambos casos el fin último era crear soportales labrados en toda la longitud del paseo que resguardasen a los fieles que visitaban la basílica en días de lluvia o incluso les protegiese del sol en verano. Junto con los motivos puramente funcionales del soportal se esgrimen abiertamente otros de carácter cívico y devocional:

labrando casas en ambos lados con soportales en todas, y dexando en medio un espacioso camino, capaz para un hermoso paseo, que de todo mas arreglado a Policía, y ordenanzas, mas útil, y resguardado para el Pueblo, mas comodo, y

436. Jovellanos proponía en su informe a Floridablanca construir casas extramuros de la villa para acabar con el problema de la proliferación de posadas secretas causada por el encarecimiento de la vivienda. “Madrid Villa y Corte, historia de una ciudad” Pedro Montoliu 1996.

437. Carta del Prior del convento al Corregidor de Madrid de 12 de abril de 1757. AGS Hacienda 460.

[Fig. 247] Plano de los terrenos del cerrillo de San Blas pertenecientes al convento de Atocha. 1757. Archivo General de Simancas, Hacienda 460.

*decente para nrôs Catholicos Monarcas, Cavildos, Tribunales, y Comunidades de esta Corte, q. asistenm con frecuencia a dho Santuario, a sus respectivas funciones.*⁴³⁸

Se pretendía crear gran avenida de acceso al santuario embellecida por una arquitectura homogénea que se recreaba en la visión urbana mediante el juego producido por la perspectiva central secuenciada por tres plazas con exedras. En definitiva, se dotaba a Atocha del entorno urbano que nunca tuvo dejando atrás la imagen fundacional de aislamiento en un marco eminentemente rural.

A pesar de no haber llegado a buen puerto posiblemente por la llegada a la corte del nuevo rey Carlos III en 1759 con sus propias ideas sobre el desarrollo urbano, el proyecto tuvo un largo desarrollo conservándose información relativa al mismo entre 1757 y 1770. Tres años después Hermosilla elaboraría su proyecto para el Paseo de Atocha del que nos ocuparemos más adelante.

Inicialmente los frailes pusieron a disposición de los vecinos el terreno de su propiedad en cerrillo de San Blas (lado norte del ensanche) del que se llegó a levantar un plano preparatorio⁴³⁹ [Fig. 247]. La única condición para ceder el suelo (de manera gratuita) era la de labrar las casas con sus soportales llevando a cabo el desmonte del terreno en cada solar correspondiente. La ausencia de peticiones de los vecinos de la villa

438. Carta del Prior del Convento al Ayuntamiento. AVM ASA 1-45-153.

439. Dichos terrenos habían sido adquiridos a la abadía de Santa Leocadia de Toledo, originariamente titular de la Ermita de Atocha, mediante permuta en el año 1742. SIMÓN PALMER, M^a del Carmen. "La Ermita y el Cerillo de San Blas" en, AIEM n^o9, Madrid, 1973. Pags. 117-126.

[Fig. 248] Detalle del cuadro de Antonio Joli en que a pesar de no ser estrictamente rigurosa la posición del palacio, que se exagera por motivos de composición, se entiende la limitación de altura de casas en el paseo para preservar las vistas hacia el sur. En primer plano aparece la de Malagón.

para asentarse en estos terrenos hizo pensar a la comunidad que era el recelo por los gravámenes de rentas lo que estaba lastrando el proyecto. Una vez más la comunidad recurrió al favor real para solicitar un privilegio de exención de carga de aposento a aquellas tierras e intentar impulsar de esta manera la obra.

El plano de los terrenos de San Blas nos muestra la morfología del lugar, los límites de propiedad y suposición relativa con los elementos colindantes así como su relación con el espacio público. Sin embargo, y a pesar de contar con una escala gráfica y de indicar las mediciones del área, no tiene un rigor gráfico suficiente como para contribuir a la restitución del límite de la actuación. Para suplir estas carencias ha sido necesario basarse en un plano de unos años antes en que podemos reconocer los terrenos perfectamente, y ahora sí, utilizar su dimensionado para entender la geometría del solar. Se trata de la colección de planos perteneciente a la Planimetría General de Madrid ya mencionada anteriormente para la reconstitución de los límites del olivar de Atocha.

Retomando propuesta de los frailes, ésta venía acompañada de un memorial⁴⁴⁰ en el que se reflejaban las principales condiciones de la misma, fruto del acuerdo con el rey para no entorpecer las vistas desde el ala sur del Palacio del Buen Retiro [Fig. 248]. La mayor parte de estas condiciones se habían venido repitiendo todo el proceso en las diferentes misivas al respecto. El origen de las mismas está en el informe que Bernardo Berart emite con respecto a la primera instancia del convento por petición expresa del Conde de Valdeparaíso, Mayordomo de Fernando VI⁴⁴¹. En dicha carta, el ingeniero exponía la principal condición:

“Para evitar el inconveniente de que las Casas que se fabriquen, puedan impedir la vista de sus Mage^{des} desde el Gavinete de la Reyna Ntra s^a al Río. se señala, para empazarlas a construir, el Punto de interseccion, que forma la visual desde dho Gavinete, con la línea, que demarca la dirección que han de tener las casas.

Esta línea se tira recta desde el Angulo de la Casa de Malagón hasta el que forma la extremidad del terreno comprado por la Comunidad de Atocha con el costado derecho de la Puerta del Retiro., contigua a la fachada principal de la Yglesia de Atocha,...”

440. Carta del Prior del convento al Ayuntamiento de 26 de mayo de 1761. AVA ASA 1-45-156

441. AGS SSH Leg. 460

Parece que por tanto la materialización formal del proyecto tuvo mucho que ver con las indicaciones dadas por la corona puesto que los religiosos en su solicitud de afirmaban que las casas se labrarían “*guardando la línea dha y la traza que se prefina*”. Berart habla sobre el plano que él mismo ha elaborado demostrando estas líneas que desgraciadamente no se conserva en el expediente. Prosigue con las ventajas de la alineación propuesta:

“...con cuia operacion se consiguen la rectitud de las Casas, la del Camino o Paseo, la maior brebedad de este, y que desde el principio de él se descubra el frontispicio principal de Atocha”

Respecto de la superficie del ámbito y considerando que la línea recta resta superficie a las casas para dársela al paseo Berart delimita en su plano parte del olivar de los frailes que quedaría también libre de carga de aposento para formar parte del ensanche. De los 220.072 pies de que disponía el terreno se cedían 78.250 pies a suelo público y el equivalente de los mismos se restaría del olivar para completar la cifra inicial [Fig.249].

En el informe encontramos también una serie de indicaciones a modo de normas urbanísticas que se habrían de guardar:

- Todas las casas deberían labrarse sobre el plano horizontal y con soportales para “*hermosear su construcción*”.
- La altura de cornisa sería de 32 pies que sería suficiente para no entorpecer las vistas desde el palacio en las primeras casas. Para uniformizar se haría extensible al resto.
- La altura libre de los soportales se fija en 18 pies y los 14 restantes se juzgan suficientes para dos niveles.
- Aunque no se cree necesario, no se pone inconveniente a que la altura de las casas vaya aumentando con la subida del cerrillo de San Blas.

Salvo la de la altura de las casas que se varió con el segundo proyecto, suponemos que por haberse estudiado en mayor detenimiento, el resto de condicionantes se mantuvo invariable a lo largo del todo el negociado del proyecto, siendo siempre la mayor preocupación de todas la de no afectar a las vistas del palacio [Fig. 250].

[Fig. 249] Evolución del ámbito del proyecto desde la instancia inicial del convento para construir casas en su terrenos, pasando por la modificación de Berart tras definir el paseo, llegando a la propuesta final con casas a ambos lados del mismo.

[Fig. 250] Pág. opuesta.

Entorno del Campo de San Blas con el Palacio del Buen Retiro al norte y el convento de Atocha al sureste. Si intentamos recrear el punto de visión hacia el río en el sur, que comenta Berart, vemos que por un lado quedaría limitado por el Hospital General y del otro por la acusada topografía del Retiro que ocultaría las vistas ya de por sí. Por ello sabiendo que solo las primeras casas del paseo se verían desde las dependencias de la reina se fija expresamente la altura de las mismas en 32 pies. No parece descabellado pensar que la casa de Malagón que ya existía y se toma como referencia para el trazado en planta fuese también la que marcase la altura. Dibujo del autor.

La novedad del plano de 1761 frente a los anteriores (desgraciadamente no tenemos constancia de que éstos se hayan conservado) radicaba en que se pretendía duplicar la propuesta inicial de caserío. Si en un inicio la idea era urbanizar el lado norte del paseo desmontando el Cerro de San Blas, ahora se pretendía hacer lo propio con el lado sur hasta la cerca. La justificación expuesta por el sacerdote era que una vez trazada la citada línea recta que uniría la Casa de Malagón con el Convento, el terreno quedaba demasiado estrecho. Teniendo en cuenta el alto coste del desmonte, la única manera de hacer viable la operación era ceder terreno público para labrar casas del otro lado de un camino que mantendría el ancho prefijado de 60 varas. Todo ello conllevaba además una considerable operación de embellecimiento urbano de la zona que debería de contentar tanto a la sagrada imagen como a sus majestades en palabras del propio clérigo. El 19 de octubre de 1761 el Marqués de Valdeolmos y Julián Moret, capitulares de la Villa, confirman por escrito junto con el informe de “D. Manuel de Molina Arq.^{to} de S. M. y D. Francisco Perez Cabo Alarifes de M.d” su visto bueno a condición de que la limpieza y el empedrado de las fachadas y el callejón junto a la cerca se haga por cuenta de aquellos que labren las casas.

El citado informe tiene fecha de 30 de junio de 1761, una ventana de tiempo considerable teniendo en cuenta que el mandato municipal mediante decreto de visitar el lugar estaba fechado en 16 de mayo del año anterior. Se hace mención expresa al cambio de proyecto respecto del “plan primitivo” presentado el 1 de junio de 1757 y las principales objeciones de la ampliación son de índole burocrático⁴⁴². En la visita se miden o contrastan medidas del terreno que se incluyen también en el informe y que corresponden una por una con las mostradas en el plano.

Las mediciones llevadas a cabo por Molina permiten acercarse con cierto grado de fiabilidad a la reconstitución del proyecto sobre el modelo georeferenciado. Por un lado, contamos con elementos persistentes en el siglo XIX y que fueron cartografiados con medios que podemos considerar relativamente fiables como triangulaciones y medidas in situ. Por otro lado, la clara definición de la línea recta fijada por el rey y la precisión con que se describen en el informe de los ar-

442. “...parece preciso acordar estas partes con los Sres Directores de Rentas o Ministerio de la R.l Haz.da los que ôbteniendo las correspondtes lizencias, y vencidas las dificultades, poniendose de âcuerdo , acudir también a la R.l piedad de S. M. para liverazon de su Real Hospedaje...” AVM_ASA 1-45-153.

[Fig. 251.1] Esquema de la subida a San Blas elaborado sobre plano original.

[Fig. 251.2] Esquema del acceso al Humilladero sobre plano original.

[Fig. 251.3] Esquema del encuentro de los soportales con el pórtico de la iglesia sobre plano original.

quitectos los límites del contorno hacen ciertamente razonable la hipótesis aquí presentada. Por último, ciertos elementos de carácter no cartesiano que aparecen en el plano resultan de extrema utilidad para referenciar algunos puntos del trazado:

- El eje de la exedra intermedia estaría centrado con la Ermita del Cristo de la Oliva poniendo en valor este elemento preexistente. [Fig. 235.1]

- La calle que partiría de la Ermita de San Blas acabaría a la altura del quiebro existente en la cerca de Felipe IV, dejando su fachada como fondo de la perspectiva. [Fig. 251.2]

- El acceso real en coche a la capilla por el olivar se debía de mantener y en el plano vemos que supone una rareza dentro de la concepción simétrica de todo el paseo. El pórtico de la iglesia se mantiene intacto y los soportales se adosan a los muros del convento hasta llegar a él. Sin embargo la puerta de acceso al olivar suponía una asimetría que no llegó a resolverse en el plano. Este punto por tanto queda sujeto a más hipótesis de cara a la reconstitución, pero parece sensato pensar que de haberse culminado se hubiese dado una solución que permitiendo el acceso hubiera resuelto el remate de los soportales a uno y otro lado con un elemento singular. [Fig. 251.3]

La reconstitución del ámbito parte de los elementos preexistentes y ya reconocidos en el presente trabajo como los límites de propiedad y edificios del entorno. La superposición de este plano con el original arroja un resultado interesante, y es que a pesar de que la primera impresión es que el plano parece poco riguroso no lo es tanto [Fig. 252]. Tomando como línea de referencia la que unía la tapia del olivar con la casa de Malagón tan presente en todos los textos conservados vemos que las desviaciones entre ambos no son tan grandes, y más si consideramos que el original empleaba la axonometría como

[Fig. 252] Elaboración del plano original con la superposición de la elaboración digital del mismo sobre la base georeferenciada.

sistema de representación. La mayor diferencia entre el dibujo original las medidas que nos indica sea la longitud total del paseo. Esto puede deberse a varios factores; el primero y más directo es que las mediciones en un terreno de topografía con un fuerte desnivel introduciría cierto margen de error en una línea que se pensaba recta y casi horizontal una vez desmontado el cerro. La segunda posibilidad es que el arquitecto hubiese intentado prolongar el ensanche en contra de las directrices de palacio pero finalmente con la visita de los arquitectos reales acotasen sobre el plano la medida final. Esta segunda opción resulta menos verosímil puesto que este punto era una de las premisas marcadas por Fernando VI, desde la primera propuesta de 1757 la orden real era que nunca se llegasen a ocultar las vistas hacia el río que se tenían desde el ala sur del palacio del Buen Retiro. Para ello se estipula la distancia máxima a la que deberían acercarse las nuevas casas a la existente de Malagón. La segunda condición que venía marcada ya desde el primer proyecto era la del ancho del paseo de 60 varas, aproximadamente 50m. Tras barajar ambas opciones en el trabajo de ajuste del plano parece más probable la de que los soportales quedasen incluidos en dicho ancho, manteniendo de esta manera las proporciones del dibujo; y con más motivo si pensamos que el paso cubierto era la principal motivación de toda la propuesta de casas, no un añadido a la vía, sino el principal espacio de circulación a pie [Fig. 253].

[Fig. 253] Reconstitución de la sección tipo del paseo. 1:500. Dibujo del autor.

[Fig. 255.1] Reconstitución del entorno con el primer proyecto de construcción de casas y paseo porticado hacia 1757. Los solares corresponden con el terreno a desmonar en el lado norte, mientras que en el lado sur el paseo quedaría vacío.

Para el resto de calles del caserío se ha fijado para todas ellas un ancho de 20 pies, unos cinco metros y medio, que aun no tenemos constancia escrita de que fuese así parece bastante ajustado a la escala gráfica del proyecto. Considerando que la altura de las casa se limitaba a 40 pies la sección de calle tipo en el estaría en el entorno de la proporción 2:1, lo cual implica unas condiciones de iluminación y ventilación bastante mejores que las existentes en la Villa en aquellos tiempos con hasta tres y cuatro pisos de altura. [Figs. 255]

Acercando el proyecto a una concepción contemporánea del urbanismo podemos extraer sus principales características en números gordos. La superficie total del ámbito de la segunda propuesta era de algo más de 49 hectáreas (13 más que el proyecto inicial con casas a un lado); de las cuales unos 21.300 m² estarían destinados a la edificación de casas, lo que redunda en una ocupación del suelo algo por debajo del 50%. Sin duda una baja densidad pero mayoritariamente fruto del el gran vacío que suponía el paseo central. Las representatividad de la corte en sus continuas visitas al santuario de Atocha se debería de ver ciertamente pobre en el último tramo entre la

puerta de Atocha y la Real Capilla.

En contraste con la vía principal, la trama de calles secundarias mucho más estrechas llevaba asociado un problema añadido que era la fuerte pendiente con que habrían resultado las del lado norte. El presente estudio ha hecho un esfuerzo por entender como se habría resuelto la topografía de las mismas con el desmonte partiendo de la base de no modificar los límites colindantes con la posesión del Retiro. El resultado habrían sido calles prácticamente impracticables de hasta 30° de inclinación, con lo que posiblemente esta barriada habría estado más bien configurada por escalinatas y casas con acceso únicamente a pie. Sabemos que en la época se tuvo conciencia del problema que supondría construir en estos terrenos por el alto coste de los desmontes, de hecho este condicionante fue uno de los que se empleó cuando se propuso al monarca la ampliación del ámbito hasta la cerca. La manera de costear la labra de casas en el lado norte sería construir su equivalente en el lado sur que era prácticamente llano. No obstante, la materialización del proyecto posiblemente hubiese desembocado en cambios de mayor envergadura en las tapias y terrenos

[Fig. 255.2] Reconstitución del entorno con el segundo proyecto de construcción de casas y paseo porticado hacia 1761. Dibujos del Autor.

[Fig. 256] Boceto de la vista que tendría la plaza porticada frente a al santuario. En ella podemos comprobar como a nivel de suelo lo que el espectador percibiría era un entorno urbano y moderno que sirviera de antesala de la Real Capilla de Atocha. Dibujo del autor.

colindantes con el cerrillo de San Blas para conseguir rebajar las forzadas pendientes de las calles perpendiculares al paseo.

La idea eminentemente barroca de utilizar la arquitectura como telón de fondo capaz de dotar de un carácter monumental a los actos públicos que se celebraban asiduamente en el entorno del santuario se materializó en un proyecto que pretendía dotar de personalidad propia a este espacio mediante una homogeneidad arquitectónica a lo largo de los más de 400m. de longitud y 50m. de ancho de la nueva vía. La escasa documentación conservada y el hecho de que el plano no está completamente terminado deja en el aire el tema del arbolado. Pero parece difícil concebir una reforma de esta envergadura y con unos principios de ordenación urbanística tan claros que no incluyese la plantación de alamedas a lo largo del paseo e incluyese fuentes ornamentales en las plazas que se abren en su longitud. No cabe duda de que nos encontramos ante uno de esos proyectos que si no hubiese sido por caer en desgracia con la llegada de Carlos III al trono, habría cambiado por completo el desarrollo posterior de la ciudad en este entorno y con ello la imagen actual que conocemos. Irónico final para un gran proyecto en el momento de mayor esplendor del urbanismo reformista en Madrid [Fig. 256].

• Las casas

El hecho de desconocer el autor del proyecto y por tanto carecer de una herramienta tan útil en estos casos como lo es el conocer la obra del arquitecto para establecer así semejanzas en cuestión de estilo, supone un mayor nivel de incertidumbre de cara a la restitución del conjunto. No hay lugar a duda en que fue Berart el que dio unas pautas básicas en su plano adjunto al informe en que respondía a la instancia de los frailes, posiblemente fuese alguno de ellos el que trazase el primer plano del proyecto el 1 de junio de 1757 siguiendo

aquellas indicaciones:

“Proyectanse todas las Casas sobre el Plano Horizontal , y con Soportales, para hermosear su construccion, (...) Señalase la altura de las Casas de treinta y dos Pies, por la maior igualdad de ellas, porque en las primeras no se impida la vista de sus Mag^{des}, y por ser suficiente dhâ elevacion para fabricarse los soportales con diez y ocho pies de altura de luz, y los catorce restantes para la del Quarto principal con los dos suelos.”⁴⁴³

Tomando estas restricciones de altura como referencia y la ordenación del plan ya expuesta el presente estudio se aventura a proponer una posible casa tipo del plan [Fig. 257]. El hecho no tener constancia del arquitecto y su obra se ha suplido con una visión más amplia de proyectos de similares características que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XVIII en un entorno relativamente cercano. Las diferentes casas del entorno de San Antonio de Aranjuez, la plaza Mayor de Ocaña en Toledo, o la plaza del Mercado Chico de Avila cuyo proyecto inicial fue de Ventura Rodríguez⁴⁴⁴ [Fig. 258], son construcciones que o bien estaban en marcha en 1757 o lo harían en los años siguientes en los que serían teóricamente coetánea del plan para Atocha. Todas ellas coinciden en otorgarle a la arquitectura un papel primordial en el uso de la ciudad mediante el empleo de soportales, la uniformidad de fachadas que no siempre se correspondían a un sólo uso y un estilo que sin llegar a ser pobre se despoja de grandes artificios ornamentales concediendo a las arquerías algo más de atención.

Otro dato que consideramos relevante de cara a hipotetizar sobre el aspecto de las casas es la figura del Infante D. Luis asociada al proyecto. Tras su abandono de la carrera eclesiástica se volcó más aun en la promoción de las artes y en especial de la arquitectura. Su cercanía a Ventura Rodríguez le otorgó el papel casi de mecenas del arquitecto, que a su servicio realizó algunas de las más notables obras de la época como el palacio de Boadilla del Monte. Es por ello que no parece descabellado pensar que de haber seguido adelante el proyecto del paseo y caserío el Infante hubiese contado como mínimo con la asistencia de Ventura como asesor, si no como

443. AGS SSH Leg. 460

444. Veinte años después será su discípulo Juan antonio Cuervo quien revise la propuesta para llevarla a cabo. ORTEGA VIDAL, Javier / SANCHO GASPÁR, José Luis / MARÍN PERELLÓN, Francisco J. , *Ventura Rodríguez, El poder del dibujo*. Ed. Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid, 2018. Pag. 344.

[Fig. 257] Hipótesis del alzado y planta de soportal de la casa tipo a partir de las restricciones de altura y descripción del proyecto inicial.
Dibujo del autor.

arquitecto del mismo. Por lo tanto, nos hemos servido también de algunas de las obras de vivienda que realizó en Madrid, así como de las de sus coetáneos, para aproximarnos al hipotético lenguaje que hubieran tenido las fachadas.

Las líneas marcadas por Berart y recogidas en la propuesta de los frailes, sin embargo, no tenían en cuenta el desnivel del terreno como así lo señaló Manuel Molina en su carta del 11 de septiembre de 1757. Molina había sido nombrado por Fernando VI arquitecto director de las obras del palacio del Pardo sin suelo el año anterior⁴⁴⁵ y por medio del Marqués de Valdeolmos intervino en el seguimiento del proyecto.

Además de un tema secundario sobre el vertido de las tierras del desmonte que nos indica la inmediatez del inicio de las obras, llama la atención sobre lo que considera “un grave inconveniente”

“el zitado Plan están puestos los alzados de las fachadas; y Soportales de Isus Casas, Órizontalm^e; â nibel; sin Contar con los Deszensos del Camino y Bertientes q^e deben quedar...”⁴⁴⁶

Detalla Molina las diferentes cotas de altura en la línea del paseo tomando siempre como referencia la esquina de la casa de Malagón como ocurría con el trazado en planta. En esta carta aumenta la altura de las casas de 32 a 40 pies y dice haber calculado que es suficiente para que nunca quede el soportal de menos de 9 pies de alto.

Otro de los requerimientos del arquitecto real es el que se abran tres calles para facilitar los descensos desde el cerro de San Blas así como una calle trasera para “ventilación (de las casas) como para sus vaciaderos accesorios”. Sin tener constancia del primer proyecto del que se viene hablando pareciera por las indicaciones dadas por Manuel Molina que se tratase de una línea recta y uniforme de punta a punta con casas sobre soportales más parecida a una calle Mayor de la población que a un desarrollo de nueva planta.

El tema de los niveles ha sido sin duda el más complejo de la restitución del plan primero por la fuerte pendiente del lado norte, y segundo por el encaje de la fachada principal del

[Fig. 258.1] Casa de Oficios de Aranjuez. Obra terminada hacia 1762 por Marquet tras la muerte de Santiago Bonavía. Fotografía www.madrid.org.

[Fig. 258.2] Plaza Mayor de Ocaña, construida por orden de Carlos III en el último tercio del s. XVIII. Fotografía de Zarateman, www.wikipedia.org.

[Fig. 258.3] Plaza del Mercado Chico de Avila. Proyecto inicial de 1773, revisión y construcción de 1790. Fotografía: Son of Groucho, www.flickr.com.

445. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España desde su Restauración*. Imprenta Real, Madrid, 1829.

446. AVM ASA 1-45-153

[Fig. 259] Estudio del alzado de las casas en función de las distintas incógnitas e hipótesis hechas.
Dibujo del autor.

paseo “a línea” en toda su longitud. A sabiendas de la propia restitución es un proyecto del pasado y por tanto hay una cierta carga de inventiva y de hipótesis, ésta se va armando con argumentos y comparaciones con proyectos similares de la época, tipología o autoría. Sin embargo la cuestión de cómo se hubiera ajustado el diseño de la fachada a la pendiente del paseo es algo que no podemos llegar a aventurar sino que nos limitaremos a abrir varias vías y a explicar cual parece la más razonable a ojos del autor.

Como decíamos Molina había señalado en su informe la nada despreciable variación que implicaría el ajustar el alzado de las casas a la pendiente natural del paseo así como a la necesaria para la evacuación de aguas. Sin embargo insiste en que se ha de “guardar la línea” de los 40 pies de altura. En la [Fig. 259] podemos ver el estudio de los niveles de fachada en relación al terreno y según las distintas interpretaciones que hagamos de las premisas de altura.

La opción A sería de la que alerta el arquitecto cuando dice que no se han tenido en cuenta los desniveles y con ella

se da paso a un estudio más afinado de altimetría teniendo en cuenta la cota del paseo⁴⁴⁷. Se dan las diferencias de cota entre la casa de Malagón, la fuente del Cristo de la Oliva y la fachada del convento⁴⁴⁸ y de ellas extraemos que la diferencia de altimetría entre la casa existente y el punto más alto del trazado es de 21 pies. Siendo la altura preestablecida para el soportal de 18 pies sobra decir era necesario reconsiderar el proyecto en relación a la topografía.

Molina hace una estimación de las variaciones de altura del soportal en un terreno inclinado, afirmando finalmente que sería aceptable su disminución por no quedar nunca la altura libre por debajo de 9 pies. Sin hacer mención expresa del motivo, la altura máxima de las edificaciones se fija en 40 pies, 8 más que antes, suponemos que por el condicionante que supone que el terreno comience a ascender desde el punto de partida. En base a la fijación de 9 pies de altura mínima del soportal y 40 pies de alto con la referencia de la casa de Malagón se ha trazado la opción B. Esta cumpliría estrictamente las líneas marcadas por el arquitecto pero al materializarse en un alzado con variaciones de soportal de entre los 22 y los 9 pies no parece que el resultado consiguiese esa uniformidad del conjunto que se buscaba desde un principio. Pensemos que además uno de los usos que se pensaba tendría el soportal es el de poder hacer incluso procesiones en momentos de clima adverso por lo que la altura en el punto central parece demasiado escasa y resulta en una fachada desproporcionada.

La siguiente hipótesis, alzado C, se basa en adjudicar la altura de 18 pies de soportal y 32 de cornisa a cada manzana de tal manera que el conjunto adquiere una mínima nivelación con el terreno. En este caso aparece un problema de continuidad de los soportales entre manzanas continuas produciéndose resaltos que entrecortarían de nuevo la uniformidad de recorrido que se buscaba.

Por último y siendo nuevamente una hipótesis del autor se plantea la opción D como una posible revisión de las líneas marcadas en caso de haberse llegado a desarrollar el proyecto. La solución sería la más fiel a la idea de continuidad arquitec-

447. Las referencias de altura de época se dan respecto del paseo existente, asumiendo así que el nuevo requerirá de grandes desmontes para igualarlo. Hay que tener en cuenta que el terreno sobre el que recaía la línea que marcaba la alineación de las casas estaba en su punto más desfavorable 12 metros más alto que el camino.

448. Medidas que coinciden a grandes rasgos con las de la sección acotada que elabora J. Hermosilla en 1773 en su proyecto para el nuevo Paseo de Atocha.

[Fig. 260] “Proyectos de reconstrucción de la Plaza Mayor y del Portal de Cofreros de Madrid tras el incendio de Agosto de 1791” BNE.

tónica a lo largo de los más de cuatrocientos metros de desarrollo de la fachada del conjunto. Para ello se interpreta que la altura mantendría el límite inicial de cornisa en 32 pies para cada casa acomodándose al terreno, siendo el máximo de 40 pies aplicable a la manzana en su conjunto.

Salvando las distancias, podemos ver un ejercicio similar de casas con soportal en pendiente en las levantadas por Juan de Villanueva en 1791 en la Calle Toledo junto a la Plaza Mayor [Fig. 260]. Aunque es un ejercicio posterior en el tiempo posiblemente habría coincidido en su ejecución si atendemos a la gran empresa que suponía el desarrollo de Atocha con plano de 1761. Sin que evidentemente la solución de este proyecto valide nuestra última opción de fachada, el paralelismo en los condicionantes de una y otra nos permite otorgar cierta verosimilitud a la última hipótesis planteada. Ésta es, por tanto, la dirección por la que se ha optado para desarrollar la reconstitución de todo el conjunto, entendida como una posible pero no la única, sino la que parece la más factible en función de los condicionantes conocidos y los documentos conservados [Fig. 261 en doble pagina siguiente].

[Fig. 262] Plano de los terrenos del cerrillo de San Blas con la traza del nuevo juego de la pelota. ca. 1777. AGP / Planos n1 1552.

A modo de curiosidad, acabaremos el apartado sobre el plano anónimo de la nueva barriada de Atocha haciendo referencia a otro de tema cercano [Fig. 262]. Se trata de un plano del cerrillo de San Blas en el que se enumeran los hitos existentes en la zona desde las tahonas hasta el almacén de la pólvora dentro de las posesiones del Retiro. No está datado y aunque se ha vinculado a la adquisición de terrenos para ampliación del Jardín Botánico y remodelación de la zona a mediados del siglo XIX⁴⁴⁹; el plano es mucho anterior. Las tahonas que en él aparecen fueron compradas en 177 para incorporarlas al jardín como casas de enseñanza y vivienda para los catedráticos⁴⁵⁰. Parece que más que con la construcción o reforma del Botánico esté bien relacionado con la fábrica por parte de Juan Bravo Jiménez de un juego de pelota, para lo cual solicitó licencia al ayuntamiento en 1777⁴⁵¹. Hacia 1782 debía de estar en construcción pues se incorporó al Real Sitio del Retiro una porción de terreno perteneciente a la ermita, posiblemente la parte trasera que quedaba sin acceso al construir el juego de pelota que por otro lado pudo fabricarse con el beneficio obtenido por la cesión del suelo. A juzgar por el dibujo la nueva construcción, que aparece trazada en el suelo

449. 1856-1878 según Carmen Añón. AÑÓN FELIÚ, Carmen. *Real Jardín...* Op. cit. Pag. 76

450. Ibidem Pag. 49

451. AVA ASA 1-58-40

pero no construida aún como el resto de edificios interrumpía la entrada al almacén de la pólvora. En tinta sepia, y con letra diferente a la negra del listado de elementos y números indicativos, se traza una línea ajustada a la esquina del frontón y se indica: “todo esto se quita al conv^{to} mudando la Puerta / camino al almacen / tierras del conv^{to}“. Sabemos que tanto el juego de pelota como la reubicación de la puerta se llevaron a cabo pues aparece así en el plano de Madrid de Juan López de 1812.

El motivo por el que señalamos aquí este plano es porque, además de la localización sobre la que trata, tanto el trazo de las edificaciones como la caligrafía del texto en tinta negra coinciden con los del plano del ensanche de Atocha. Estaríamos ante el mismo arquitecto trabajando en el entorno del cerro de San Blas y que a priori no parece estar vinculado a la corona, al convento o a la municipalidad.

[Fig. 261] Resultado final del proceso de reconstitución del proyecto de casas tanto en planta como en alzado. Se ha indicado en línea discontinua naranja el edificio del observatorio astronómico de Juan de Villanueva pues su construcción distó pocos años del fallido proyecto de ensanche. De esta manera sirve de referencia para ayudar a comprender el alcance de la empresa desde un punto de vista contemporáneo.

4.4. El Paseo de José de Hermosilla

Tras este paréntesis en el proceso narrativo de la evolución histórica en la zona para analizar el inédito proyecto frustrado de urbanizar el cerrillo de San Blas, volvemos a retomar la reforma del paseo de Atocha.

Si por algo se caracterizó Madrid en tiempos del reinado de Carlos III fue por el nuevo modelo de ciudad acorde a los principios de la ilustración, estrechamente relacionados con la ciencia y la razón. Se podría decir que la creación de nuevos paseos extramuros vinculados a las entradas de la villa fue la principal iniciativa urbanística de carácter público llevada a cabo durante los reinados de Felipe V y Fernando VI. Además de continuar este proceso, lo que supuso un avance definitivo para la ciudad en lo referente a la concepción del espacio público durante el reinado Carlos III serían las profundas remodelaciones urbanísticas llevadas a cabo dentro de la cerca lo que caracterizaría ese periodo, concentradas especialmente en el entorno de los prados. Tras el fallido intento de Corona y Guiz, habría que esperar hasta 1767 para que se promoviese un nuevo proyecto que plantease de nuevo la ordenación definitiva del gran espacio de recreo de Madrid a cargo del ingeniero José de Hermosilla Sandoval.

• Reparos y medidas de mejora previos

Como decimos, la semilla del gran proyecto de reforma del Prado hemos de encontrarla en el de 1744. La escasez de recursos hizo que durante los veintitrés años que separan ambos diseños se sucediesen sin éxito enmiendas parciales a los daños que causaban las lluvias temporada tras temporada. La excesiva ambición de aquel primer proyecto era incluso más amplia de lo que apuntaba el plan según demuestra el expediente que lo acompaña:

*(...) hazer un Paseo ermoso a Madrid que se extienda hasta el mismo rio y santuario de Ntra. Patrona y Señora de Atocha el qual como único que Madrid tiene dentro de sus zercas es en donde por mas proximo bienen las personas Reales y Prinzipes de la Corte a dïbertir y Passar las y tardes y noches de la estasion rigida del verano...*⁴⁵²

452. AGS, MP, y D. Gracia y Justicia. Leg. 1014 transcripción parcialmente recogida por LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *Consideraciones y síntesis* Op. cit. Pag. 218.

La medida alternativa a llevar a cabo esta propuesta fue la de reparar los daños producidos por las riadas o por el mero paso del tiempo. Las obras empezaron ese mismo año por la reconstrucción de la fuente de Atocha con proyecto de Sacchetti ya comentada, o la reordenación de las fuentes del Prado de San Jerónimo⁴⁵³ y la traza de otras nuevas llevada a cabo el año siguiente por el arquitecto real tras los daños causados en este entorno por las lluvias del 9 de octubre de 1745⁴⁵⁴.

El gran caballo de batalla, no obstante, siguió siendo el cauce del arroyo, con sus paredones y el carcavón al paso del camino de Atocha. Desde comienzos de siglo las sucesivas intervenciones de Manuel del Olmo, Teodoro de Ardemans y Pedro Ribera en la zona de las huertas no habían conseguido solucionar el problema, puesto que la escasez de recursos con que contaba el ayuntamiento redundaba siempre en ejecutar la solución más económica en contra de las recomendaciones de los arquitectos. Tras las avenidas de 1745 y 1750 se planteó retomar la idea de cubrir el arroyo, cosa que se desestimó de nuevo. Por tanto, la tónica siguió siendo la de emplear los pocos recursos en reparar daños más que en construir estructuras que previniesen de ellos. Así se hizo nuevamente por intercesión de Sacchetti en 1764 tras la ruina causada el año anterior y gracias al apoyo económico de Carlos III⁴⁵⁵.

• Las primeras propuestas de Hermosilla

El continuo gasto de las arcas municipales en las reparaciones del Prado llevó finalmente al planteamiento de buscar una solución a largo plazo, aunque esto supusiese un mayor desembolso inicial, acometiendo definitivamente el embellecimiento de este entorno de Madrid. Excediendo nuestro tema de estudio, sí es preciso encuadrar la operación urbana antes de focalizar en el tramo del paseo de Atocha.

El proyecto de ordenación del Prado comenzó en 1767 por iniciativa del Conde de Aranda, presidente del consejo de Castilla, presentando el plan elaborado por Jose de Hermosilla. El famoso plano del paseo conservado en la Biblioteca Nacional de España corresponde al primer proyecto y fue trazado en 1767 [Fig. 263]. Esta primera propuesta no incluía, al menos de manera expresa, la remodelación del paseo de

453. AVM ASA 1-103-14.

454. LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit. Pag. 184

455. Ibidem. Pag. 188

[Fig. 263] Plano de los Paseos del Prado, Recoletos y Atocha de Madrid. Pluma, pincel, tinta china negra y aguadas verde, rosa y amarilla sobre papel verjurado, 260 x 1002 mm. José de Hermosilla y Sandoval, 1767. BNE Dib/15/86/51

Orientación aproximada norte-sur. En el detalle de la glorieta frente a la puerta de Atocha se aprecia el arranque del paseo sin detallar enfrentado con la calle del mismo nombre.

Atocha. En la glorieta que se conforma delante de la puerta existente se atisba una apertura que indica la continuación de la calle Atocha hacia el convento. El tramo del Prado de Atocha incluía muy someras intervenciones, el arroyo mantenía su posición aunque encauzado en toda su longitud y el frente de las huertas se regularizaba mediante la rectificación de la alineación que duplicaba el paso quedando el cauce de agua prácticamente en el centro del nuevo paseo. La regularización de la fachada oeste del paseo se limitaba a incluir alineaciones de árboles, dejando que el espacio entre estos y las casas absorbiese las irregularidades de la alineación.

Para nuestro tema de estudio, por contra, resulta mucho más interesante la segunda propuesta de Hermosilla en la que se producen modificaciones sustanciales en el entorno de Atocha. De ella no se conservan planos específicos pero, por suerte, fue recogida junto a otros proyectos que estaban en marcha en el “plano topográfico de la villa y corte de Madrid” de 1769 de Antonio Espinosa d los Monteros [Fig. 264]. El minucioso trabajo se basó en la información sobre todas las casas y manzanas de la villa recogida durante los años 1750 y 51 y que serían posteriormente recopilada en la publicación de la Planimetría General de Madrid en 1774. Iniciada por el Marques de la Ensenada en 1749, fue parte de la nueva ordenación catastral que este puso en marcha⁴⁵⁶. Además de

456. MARÍN PERELLÓN, Francisco J. “Planimetría general de Madrid

[Fig. 264] *Plano topográfico de la Villa y Corte de Madrid*, dibujado y grabado por D. Antonio Espinosa de los Monteros. 1769. RAH Sig. C-V n 4 p (1-2).

Det. Sup: entorno de Atocha entre el nuevo Hospital General, el convento y los límites del Buen Retiro que se veían ampliados ocupando parte del campo de San Blas. La propuesta sobrepasaba los límites estrictos de propiedad continuando los paseos dentro y fuera del espacio público dotando de un carácter casi territorial a la ordenación.

Det. Izq: ordenación propuesta para la Puerta de Atocha y su entorno inmediato. Frente a la primera propuesta de 1767 en esta nueva versión de esta plaza no solo nace el Paseo de Atocha sino otro de nuevo cuño que ascendería hacia el Buen Retiro. Tímidamente se incuye también la intención de hacer una nueva puerta que mira hacia el Prado.

este material minucioso elaborado con fines catastrales, como decimos, Espinosa introdujo los tres grandes proyectos que estaban en marcha en Madrid como si estuviesen culminados: la ampliación hacia el sur del Palacio Real, el Hospital General iniciado en 1758⁴⁵⁷ y la ordenación de los prados. Es en este

y visita general de casas (1750-1751)", en *Revista CT* n°39, 2000. Pags. 87-114.

457. SAMBRICIO, Carlos. "El Hospital General de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor: las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Francisco Sabatini" en *Arquitectura* n°239. COAM, Madrid, 1982. Págs. 44-52

último punto en el que nos detendremos momentáneamente pues aunque no realizada completamente, encontramos una nueva propuesta de ordenación del Paseo de Atocha que se extendía hacia el Buen Retiro mediante una red de caminos arbolados generando rotondas en los cruces. En el entorno del arroyo se proponía una completa reordenación que incluía la alineación de las manzanas de casas existentes trazando la calle de Trajineros que evitaba así el estrechamiento del paseo que se producía al aproximarse al cruce con la calle Atocha. Por otro lado para conseguir más amplitud en la conexión con entorno de San Jerónimo se planeó una obra hidráulica de mayor envergadura que consistía no ya solo en encauzar la corriente de agua sino en modificar el trazado de esta desplazándolo hacia la huerta de San Jerónimo. Este punto nos ha servido para poder avanzar en la datación de este segundo proyecto de Hermosilla que a la luz de los datos es casi inmediato al primero. Tal afirmación la basamos en el proceso de expropiación de las huertas de Atocha que comenzó el mismo año de 1767, en el mes de agosto. La tasación de los terrenos pertenecientes a Úrsula Vázquez situados entre el arroyo de Atocha y las tapias de San Jerónimo estimaba su superficie en dos fanegas y media, y la contigua hacia el sur de los Padres Misioneros de San Salvador en dos fanegas cuatro celemines y ocho estadales⁴⁵⁸. Convertidos a unidades métrico decimales las huertas tenían una superficie aproximada de algo más de 16.000 m² la primera y 15.000 m² la segunda, lo cual si lo trasladamos al plano nos deja ver que se expropiaron las posesiones completas correspondiendo a las ambiciones del segundo proyecto. Para la ejecución del primer diseño no hubiera sido necesario más que expropiar el ancho del camino de 15 varas que discurría paralelo al arroyo (unos 3000 m² de cada huerta).

Lo que no contemplaba en ningún caso el segundo proyecto de Hermosilla era el rehacer el carrevén de Atocha puesto que el cambio de trazado del arroyo mantenía su conexión en ese punto. La mayor importancia concedida al tramo del prado de Atocha movió a Hermosilla a proponer la construcción de una nueva puerta de Atocha que habría de girarse para colocarse en perpendicular al eje de la nueva alameda intramuros, bifurcándose en los caminos del río y de Valencia en el exterior. De la plaza generada frente a la puerta saldría un paseo arbolado que conduciría directamente a la recientemente fundada Real Fábrica de la China. Un segundo paseo conduciría en línea recta hasta el santuario de Atocha, nuevamente volvía a salir a relucir el deseo recurrente de que

458. LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit. Pág. 216.

la capilla fuese visible desde Madrid, para lo cual eran necesarios unos considerables desmontes de terreno. A mitad del camino una rotonda abría un nuevo camino, a la altura de la ermita de San Blas, que ascendería hasta la China formando parte del tridente que salía de ella hacia la villa.

El proyecto de Hermosilla conseguía para el entorno de Atocha lo que aun a día de hoy no se ha conseguido totalmente que es la ordenación e integración de la parte meridional del Retiro en la ciudad gracias a los paseos que articulaban el espacio publico que mediaba entre el Real Sitio y los prados. Sin embargo, un nuevo proyecto viene a modificar el plan de Hermosilla para esta zona del Prado. En de 1774 comienza la compra de terrenos para la construcción del nuevo Jardín Botánico sobre las huertas del arroyo, el año siguiente se comprarían igualmente las antiguas tahonas existentes al comienzo del Paseo de Atocha y pertenecientes a Manuel Suaro para destinarlas a casa de enseñanza⁴⁵⁹.

Tras la salida del proyecto de José de Hermosilla por orden de Sabatini, en 1775 se incorporó Ventura Rodríguez como nuevo director de las obras⁴⁶⁰. El plan presentado al consejo el 1 de julio de ese mismo año, como propuesta de finalización, aún mantiene las rotondas así como el inicio de caminos de los paseos que conectarían con el Retiro aunque no los dibuja; igualmente ocurre con el de Atocha, que no aparece reflejado más allá de su arranque y de la nueva puerta planteada ya con anterioridad. Posiblemente lo incipiente del nuevo proyecto del Botánico fue la causa de que el dibujo se circunscriba exclusivamente a los prados sin que por ello se asuma que la eliminación de dichos paseos es definitiva.

El planteamiento del nuevo jardín precisaba las dos grandes parcelas que estaban previstas frente al prado de San Jerónimo, interrumpiendo por tanto la ordenación que intentaba conectar la fábrica de la China con la trama urbana. La idea de ordenar el campo de San Blas quedaba pospuesta y habría que esperar un siglo para que se retomase. En 1776 Sabatini se encargó por mandato real de formalizar la propuesta de delimitación del jardín que incluiría la cubrición del arroyo frente a límite oriental⁴⁶¹. De esta manera el cerramiento permeable propuesto por el italiano a base de verjas entre

459. ANÓN FELIÚ, Carmen, *Real Jardín...* Op. cit. Pag. 49.

460. ORTEGA VIDAL, Javier / SANCHO GASPAS, José Luis / MARÍN PERELLÓN, Francisco J. , *Ventura Rodríguez...* Op. cit. Pags. 370-371

461. LOPEZOSA APARICIO, Concepción, *El Paseo del Prado...* Op. cit. Pag. 265

[Fig. 265] Proyecto del Jardín Botánico. Plano sin firmar atribuido a Sabatini, ca. 1778. RABASF, Gabinete de Dibujos n° Inv. A-0040. Se trata de un plano prácticamente igual que el conservado en AGP (Planos/ n° 2579) atribuido al mismo arquitecto.

Inf. Detalle de la ordenación propuesta orientada norte-sur.

machones de sillería se convertiría en la primera operación de dignificación de las fachadas al nuevo paseo aún en construcción. El proyecto de Sabatini se presenta finalmente en mayo de 1778⁴⁶² con el arroyo pendiente de cubrición aunque encauzado y con la verja en paralelo [Fig. 265].

Previo a la implantación del Jardín Botánico, en 1773 habían comenzado ya las obras del nuevo Paseo de Atocha⁴⁶³ y, aunque se desarrollará más detenidamente en epígrafe aparte, conviene señalar aquí que en el plano que acompaña al expediente del paseo no aparece ya referencia alguna a los grandes trazados de alamedas que ascendían hacia el Retiro, si bien Hermosilla se cuida de mantener en el mismo la tahona, lo cual parece indicar que podría ya tener noticias de los planes reales para crear el nuevo Jardín Botánico.

Siguiendo la estela del Botánico, y en paralelo a los diversos proyectos de ordenación urbanística, el entorno se fue embelleciendo también gracias a la instalación de importantes instituciones de carácter público en muchos casos de nueva planta unidas al pensamiento ilustrado y a la ciencia. Tales instituciones nacerían igualmente vinculadas a la corona, tras su participación en la obra del Jardín Botánico el arquitecto Juan de Villanueva fue el artífice del Gabinete de Historia Natural, hoy Museo del Prado, y del Real Observatorio Astronómico en el cerro de San Blas. Estas entidades surgidas en el último cuarto del siglo XVIII supondrían solo el principio de una larga lista de edificios dedicados a la ciencia que se asentarían en los terrenos circundantes hasta bien entrado el siglo XX llegando a designarse toda la zona con el sobrenombre popular de “la colina de la ciencia” [Fig. 266].

• El paseo de Atocha construido

Los trabajos durante los años 1767 a 1772 se fueron simultaneando entre los tres prados de Recoletos, San Jerónimo y Atocha. El llamado badén del Prado, que es como se denominó al encauzamiento definitivo del arroyo mediante paredones rematados por un banco corrido frente al paseo, terminaría a finales de 1771 en el tramo que llegaba a la puerta de Atocha⁴⁶⁴. Durante el año siguiente se llevaron a cabo la-

462. Ibidem

463. Carta de Joseph de Hermosilla al corregidor Alonso Pérez Delgado exponiendo el estado de las obras. AVM 1-115-13.

464. LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit. Pag. 221

[Fig. 266] Dcha. Real Observatorio Astronómico de Madrid, tinta y aguada sobre papel. Isidro González Velázquez, ca. 1790. MHM, n° Inv. 2014

Esta interesante vista supone una de las escasas imágenes en que aparecen reflejados dos edificios singulares representativos de épocas y pensamientos muy diferentes. En el centro de la imagen el recientemente construido observatorio astronómico y a la izquierda en un nivel ligeramente inferior y parcialmente oculta por los árboles la ermita de San Blas construida tres siglos antes.

bores de empedrado y fontanería, por lo que estando ya muy avanzadas estas obras, el Conde de Aranda dio orden a Hermosilla de acometer la correspondiente al Paseo de Atocha a principios de 1773.

Las arcas municipales debían de estar ciertamente mer-madas a esta altura de la obra, por lo que los grandes planes que Hermosilla tenía para Atocha en la segunda versión de su proyecto se vieron drásticamente recortados. En el plano presentado por el ingeniero se limitaba a poco más que terminar el proyecto de Pedro Ribera, inacabado desde 1736 en que se interrumpieron las obras. Tres serían las mayores operaciones a realizar: desmontar parcialmente el cerro de San Blas, renunciando a trazar el camino en línea recta, regularización y nivelado del terreno en el segundo tramo cerrando el portillo de la Campanilla, y por último la plantación de las alamedas. El corte en el terreno permitía ejecutar el paseo con una sección continua pero quebrándolo hacia la mitad. No obstante, en el dibujo se aprecia a lápiz una línea recta desde la esquina de la casa de tahonas hasta la puerta del convento, la misma que marcaba la alineación en el proyecto de casas no realizado de 1761. La línea debió de hacerse con posterioridad como si de un plano de trabajo se tratase o quizás para ampliar alguna explicación, pero no llegó a ejecutarse en la realidad el corte que marcaba. Otro detalle que podemos observar en el plano es que, a pesar de estar proponiendo una versión más ajustada a los medios, la alineación de los árboles, frente a la puerta tiene reminiscencias de ese giro que se planeaba ejecutar al levantar una nueva por lo que no parece que por esta fecha estuviese aún descartado.

En el expediente conservado sobre el proceso de ejecu-

[Fig. 267] Proyecto de reforma del camino de Atocha, desde la puerta al convento. 22 de junio de 1773, José de Hermosilla. AVM ASA 1-115-13.

ción del paseo⁴⁶⁵, Hermosilla informa el 23 de abril de 1773 de que las obras ya estaban iniciadas desde la semana anterior. Concretamente se estaba trabajando en una alcantarilla para extraer las aguas de la plaza frente a la puerta; por otro lado se había vuelto a traer a los presidiarios que trabajaron en las obras previas del Prado para comenzar el desmonte del cerro de San Blas. Transcurridas un par de semanas desde el comienzo de la obra, Hermosilla vuelve a escribir al corregidor, Alonso Pérez Delgado, informándole de que habiendo examinado los primeros trabajos ya puede hacer una estimación fiable del presupuesto. El desglose calculaba un coste de 160.000 reales de vellón para el movimiento de tierras, entre 30.000 y 40.000 rs. para la alcantarilla, 200.000 rs. para los adoquines, guijo y guarda ruedas de la calzada, y 2000 rs. para los plantíos. Siendo un presupuesto realista, reconoce ser ajustado por lo que redondea al alza hasta la cifra de medio millón de reales, asegurando que podría estar terminado en otoño como se había previsto, todo dependería de la dotación económica “pues no faltando el dinero sobra el tiempo”⁴⁶⁶. Los fondos para poder acometer la obra provendrían de un adelanto hecho por la corporación de los Cinco Gremios Mayores que, tras una primera instancia del 18 de mayo rechazada el 25 del mismo

465. AVM ASA 1-115-13.

466. Ibidem.

mes, contestaron afirmativamente el 15 de junio. Para ello fue preciso la intercesión del Conde de Aranda, que finalmente hizo posible la comunicación oficial al corregidor por parte de la diputación y dirección de los cinco gremios. Las condiciones estipuladas serían las mismas de las obras previas y el dinero provendría del producto del ramo de tabernas y del sobrante del alumbrado.

El 22 de junio Hermosilla remite “el proyecto del desmonte y allanam^{to} del paseo que para el convento de Atocha ha determinado el Ex^{mo} Sr Conde de Aranda. Comprende (según el actual estado del terreno) el gasto de desmonte, Allanam^{to}, Presidarios, Alcantarillas, Adoquines, Guardarruedas, Guijo, y Plantio de arboles”. En él incluye un plano y el coste que mantiene según el previsto de medio millón de reales [Fig. 267]. Con el enunciado que emplea el ingeniero ya podemos hacernos una idea del principal objetivo de la obra, que era regularizar la topografía de este entorno⁴⁶⁷. Lopezosa Aparicio⁴⁶⁸ afirma en su amplio estudio sobre la génesis de los paseos que la decisión de incluir Atocha debió de ser sobrevenida durante la marcha de las obras. Sin embargo, como hemos explicado

467. Ibidem.

468. LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit. Pag. 223.

anteriormente, el proyecto estaba integrado en la concepción original. Lo que sí sucedió es que debió verse afectado por el hecho de ser el último tramo en ejecutarse, coincidiendo con un momento en el que los recursos económicos municipales eran tan exiguos que requirieron una revisión menos ambiciosa del proyecto. El propio autor deja clara la vinculación al conjunto de la obra cuando dice que el proyecto presentado “va arreglado al sistema y methodo que se han practicado en los demas ramos de q consta todo el Paseo”⁴⁶⁹.

Tras el intento de negociar los intereses con los cinco gremios mayores y la negativa de estos aludiendo motivaciones legales incluidas en la escritura, Juan Palanco, el teniente del corregidor, lo puso en conocimiento de Phelipe Gómez de la Huerta como secretario de la Junta de Propios y Acuerdos el 2 de julio. Asumía además que, de cara a no poner más dilación al proyecto, se debía aceptar el dinero de los gremios como estaba previsto para el día siguiente. Lo cierto es que durante el verano el ritmo de las obras debió ralentizarse, pues el 2 de septiembre la municipalidad reclamó a Hermosilla para que se presentase en las casas del Ayuntamiento y diese cuenta de la marcha de las obras, pues estas debían estar terminadas antes de la llegada de las lluvias. La reunión tuvo lugar el día siguiente y en ella se acordó con el director de obra que este emitiría un informe con las partidas pendientes de ejecutar. En dicho documento se confirmaba que las obras estarían terminadas en doce semanas, a finales de noviembre, y se incluyen la alcantarilla ejecutada por orden del Conde de Aranda frente a la fachada del convento tras condenar la puerta de la Campanilla con el nivelado del terreno, y las rejas que se emplearían como respaldo de los bancos del paseo. Ambas partidas se dan por pagadas en la misiva y ascendieron a 93.398 y 220.000 reales respectivamente y se excluyen, por tanto, del presupuesto elaborado. Entre los elementos pendientes de ejecutar y tasados estaban los 4890 pies de adoquinado, 272 guarda ruedas, acabar el cerro de las caballerizas, terminar de asentar las barandillas, un estanque de 40x20 pies, para el riego así como la cañería de 136 pies que cruzaba desde él el paseo, ochocientos árboles de nueva plantación y reemplazar 200 secos. En total el monto de la obra alcanzaba los 473497 r^s v^o, muy cerca del medio millón estimado al principio, por lo que se deduce que el presupuesto se fue incrementando. En vista de ello el ayuntamiento, en carta del 10 de septiembre, da orden de priorizar los trabajos del piso y plano del camino. Por más ayuda, Manuel Ventura Figueroa, gobernador del consejo, comunica a Palanco que el

469. AVM ASA 1-115-13.

rey se había servido a conceder permiso para que sobre sus efectos se pudiese tomar la cantidad de 315005 r^s. que se había solicitado el 28 de septiembre anterior. El dinero volvió a proceder de un nuevo préstamo solicitado a los cinco gremios según lo acordado el 13 de octubre. No tenemos más constancia documental de las fechas en las que se ejecutó la obra, aunque sí conocemos alguna nueva partida incluida como la construcción de una nueva alcantarilla que expulsaría el agua a los pies de San Blas y el cierre del portillo abierto en la tapia junto a la ermita del Humilladero por el que se sacaba la tierra del desmonte al campo. El pago de estas obras a Diego Villalobos y Josef Fayoni se autoriza el 22 de diciembre de 1773 tras el informe favorable de Francisco Sánchez, delineante de las obras del Paseo del Prado⁴⁷⁰.

Podemos decir que la obra del paseo fue relativamente rápida, el 25 de febrero de 1774 Hermosilla redactaba un informe con las obras pendientes de ejecutar en el conjunto de los paseos y en lo que respecta al de Atocha solamente estaban pendientes rematar el desmonte del cerro de San Blas y construir el estanque de riego⁴⁷¹. En el mismo documento estimaba que todo lo mencionado podría estar terminado para finales de ese año.

Haciendo una lectura comparativa de los planos históricos de Madrid parece que la propuesta de José Hermosilla de 1773 para el “nuevo Camino de Atocha” se llevó a cabo según el plano del proyecto y se mantuvo prácticamente sin cambios hasta bien entrado el siglo XIX. La ordenación consistía en una calle central con doble hilera de árboles a cada lado en la línea de lo esbozado casi treinta años antes por Guiz y Corona. En un primer tramo, que abarcaba aproximadamente dos tercios de la longitud total el paseo, era paralelo y continuaba la línea de la calle Atocha acompañado por la cerca ornamental de Pedro Ribera. En el último tercio del paseo, la producía un quiebro en su dirección y sus filas de árboles comenzaban a divergir hasta abrirse al ancho de la fachada principal del convento. La operación más costosa debió de ser el desmonte parcial del cerrillo de San Blas rectificando para ello las tapias del olivar. Gracias a la reconstitución gráfica de las posesiones del convento, sabemos que la cesión de suelo hecha para poder efectuar el desmonte fue de unos 3000 m² [Fig. 268].

470. AVM ASA 1-115-13.

471. AVM ASA 1-115-21. Transcrito por LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit.

[Fig. 268] Reconstitución del paseo de Atocha hacia 1775, terminada la obra de Hermosilla (a ambos lados de la cerca) se estaba ya gestando la idea de un nuevo Jardín Botánico en el Prado sobre los terrenos de las huertas de Atocha. Dibujo del autor.

• La intervención de Ventura Rodríguez en Atocha

Tras la salida del proyecto de Hermosilla, Ventura Rodríguez reelabora el proyecto introduciendo algunas modificaciones en el diseño. El trabajo se centra básicamente en el tramo comprendido entre las puertas de Atocha y Recoletos, aunque aún se marca el arranque de los paseos que debían conectar con el Retiro, así como el de Atocha. Se deduce, por tanto, que no hubo intención de mejorar el tramo que conectaba con el santuario [Fig. 269].

En el encuentro de la calle Atocha y el Prado se propone una rotonda arbolada que solucionaba el problema de concentrar en un punto los diferentes caminos que en ella confluían con distintas direcciones. Aunque no aparece aún trazada la fuente de la Alcachofa, sin duda la idea de esta nace de articular esta plaza siguiendo el modelo del resto de rotondas del paseo con fuente en el centro. La idea de la fuente aparece en la memoria de proyecto fechada en marzo de 1776 indicando que estaría en la intersección de los ejes de las

calles⁴⁷². La primera idea planteaba la reutilización de cuatro tazas de las que había antiguamente en el Prado dispuestas en la plaza de entrada delante de la nueva puerta. Finalmente, en 1778 se optó por el diseño de una fuente *ex-novo* de taza circular y que debió de tener inicialmente el mismo destino en el centro de la rotonda.

Esta concepción de fuente central precisaba, sin embargo, de la reconstrucción de la puerta con una alineación acorde al nuevo espacio urbano, tal y como había propuesto ya Hermosilla. Es plausible que la falta de recursos económicos terminase por descartar el levantamiento de una nueva puerta de Atocha. Lo que sí se ejecutó, tal y como reflejaba ya el plano de Espinosa de los Monteros, fue la rectificación de la alineación del Prado aliviando el estrechamiento que se producía en la confluencia con Atocha. Esta medida provenía del anterior director de obras y quedaría plasmada en el plano de Ventura Rodríguez indicando la alineación existente y la proyectada por no haberse ejecutado aún.

El hecho de no construirse la nueva puerta invalidaba la ejecución de la rotonda tal y como se había planteado y esto a su vez planteaba el problema de reubicar la fuente. En el plano de situación conservado se aprecia un esbozo de la taza colocada en el cruce de los ejes de los paseos. Sin embargo, en paralelo se incluye la que sería la solución definitiva [Fig. 270]. Ventura Rodríguez resolvió el problema de buscar una nueva posición para la fuente colocándola en el eje de la puerta existente, a su vez coincidente con el del tridente de los paseos de Delicias, que sería también analizado para la decisión final [Fig. 271]. Quedaba arrimada así a las tapias de lo que sería posteriormente el Jardín Botánico, ejerciendo una función de centro de giro que articularía el tránsito fluido de un paseo a otro. Por otro lado, la llamada “fuente de Madrid” como aparece referida por el propio Rodríguez en uno de los planos sería el centro de la composición al entrar en la villa [Fig. 272].

Analizando conjuntamente la solución final y la inicial tanteada que conllevaba la construcción de una nueva puerta, nos encontramos con que, independientemente de los costes económicos que hubiera precisado levantar la puerta y rectificar la tapia, hubieran sido necesarias grandes reformas en el exterior de la cerca para adecuar el comienzo de los caminos de Vallecas y de Aranjuez (actual paseo de Santa María de la

[Fig. 269] Planta del nuevo Paseo del Prado y sus inmediaciones. 455x1490 mm. Lápiz, tinta negra y aguadas de colores sobre papel verjurado. 1 de julio de 1775. Ventura Rodríguez Tizón. AHN, Consejos suprimidos, M.P.D. nº 964.

Se ha optado por disponerlo en vertical por ser más próximo a la orientación norte-sur, permitiendo así una mejor comprensión del mismo. Debajo, detalle del entorno de la Puerta de Atocha.

472. ORTEGA VIDAL, Javier / SANCHO GASPAS, José Luis / MARÍN PERELLÓN, Francisco J. , *Ventura Rodríguez...* Op. cit. Pags. 410-413

[Fig. 271] Sup. Croquis del área de la fuente de la Alcachofa y puerta de Atocha. 895x483mm. Lápiz, tinta sobre papel verjurado, 1778. Ventura Rodríguez Tizón. AVM 0,69-52-10 (7).

En el detalle se aprecia la toma de datos replanteando el eje de los paseos de Delicias y de la puerta de Atocha respecto de la parcela del Hospital General.

[Fig. 270] Dcha. Plano de la fuente de la Alcachofa y la puerta de Atocha. 655x1010 mm. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 1778. Ventura Rodríguez Tizón. AVM 0,69-52-10 (3)

[Fig. 272] Dcha. Plano de la fuente de la Alcachofa y la puerta de Atocha. 897x480mm. Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado, 1778. Ventura Rodríguez Tizón. AVM 0,69-52-10 (2 v.) Entre las anotaciones hay una de ellas que denomina la fuente: *Medio de la Puerta de Atocha y de la Fuente de Madrid*.

[Fig. 273] Reconstitución del entorno de la puerta de Atocha y la fuente llamada de la Alcachofa. En magenta se indica la propuesta inicial de colocar la fuente alineada con los paseos y enfrentada a la nueva puerta que no llegó a levantarse. Además del plano general de Ventura Rodríguez para la puerta se ha tomado como referencia la propuesta de este para la puerta de Alcalá que tenía similares proporciones y tamaño. Dibujo del autor.

[Fig. 274] Alzado de la fachada principal de la puerta de Atocha. Fernando Sánchez Perteso, ca. 1787. 950 x 610 mm., tinta y aguada gris sobre papel verjurado. RABASF, Gabinete de Dibujos, nº inv. A-3449.

Cabeza). Es lícito pensar que, además de los problemas de liquidez, se valorase la viabilidad de la solución a un nivel más amplio de la ciudad. Parece claro que el eje del tridente de Delicias estaba ya suficientemente consolidado en el viario madrileño como para rectificarlo, hecho que habría aconsejado mantener la orientación histórica de la puerta de Atocha, ya fuese manteniendo la existente o levantando una en el mismo lugar [Fig. 273]. La idea de la nueva puerta según la había esbozado José de Hermosilla y refinado el proyecto de Ventura Rodríguez, debió de permanecer latente como demuestra el concurso convocado a tal efecto entre los estudiantes de arquitectura por la Real Academia de San Fernando en 1787. En la convocatoria de Premios Generales de ese año, la prueba de pensado consistía en realizar “una puerta magnífica para esta Corte, en lugar de la de Atocha, con su planta, corte y fachadas, todo geométrico”. El diseño galardonado con el 1^{er} premio de 2^a clase por la Arquitectura fue el presentado por Fernando Sánchez Perteso [Fig 274]⁴⁷³.

En el diseño se puede apreciar claramente la curvatura que seguía la puerta para adaptarse a la plaza circular que no había llegado a realizarse.

A nivel de infraestructuras, la obra de Ventura Rodríguez amplió su alcance respecto del proyecto. Además de la obra hidráulica que conllevó la instalación de las fuentes, fi-

473. Biografía de Fernando Sánchez Perteso en el portal digital de la Real Academia de la Historia.

[Fig. 275.1] Alzado general y planta de la fuente de la Alcachofa, con representación de su cimentación. 631x442mm. Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado, 1778. Ventura Rodríguez Tizón. AVM 0,69-52-10 (9).

El complejo dibujo de la planta representa tres niveles de corte del alzado:

La mitad derecha representa la planta del vaso y surtidor. La mitad izquierda está, a su vez, subdividida en dos partes, el cuarto de circunferencia superior muestra una sección de la cimentación a nivel más somero con muros radiales. Por último, el cuarto inferior introduce el paso del viaje de agua del carcavón que interrumpe los muros radiales.

[Fig. 275.2] Cimiento de la fuente de la Puerta de Atocha (y alzado general). 435x262 mm. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 1778. Ventura Rodríguez Tizón. AVM 0,69-52-10 (4 r. y v.)

nalmente se decidió cubrir por completo el cauce del arroyo ya encauzado por Hermosilla. Esta labor precisó obras en el entronque con el carcavón y la propia fuente de la Alcachofa integra en su cimentación el paso del histórico viaje de agua que provenía de las cuatro fuentes del Prado haciendo uso de sus aguas. Es decir, se convirtió en un complejo mecanismo de regulación y control de las aguas de todo el entorno antes de su salida al campo. La aparente sencillez de la fuente contrasta con el complejo sistema hidráulico y de cimentación profunda que ocultaba bajo el terreno tal y como demuestran los planos conservados [Figs. 275].

La importancia que adquirió la obra hidráulica del Prado, cuya *mina* compararía Jovellanos con la cloaca máxima romana de Dionisio y Casiodoro⁴⁷⁴, quedó literalmente grabada en una lápida de piedra que se instaló en la salida del carcavón con el siguiente texto:

D. O. M.

AUSPICE. CAROLO. III. HISPANIARVM
ET. INDIARVM. REGE. SVPREMIQUE
CASTELLAE. SENATVS. IVSSV. HUNC
AQVAEDVCTVM. DCCCL. PASSVM. AD
PVRGANDA. VRBEM. ET. AQVAS
PLVVIAS. A. VIA. ARCENDAS. S. P. Q.
MADRIDENSIS. FIERI. CVRAVIT. ANNO
A. CHRISTO. NATO. M.DCC.LXXVI.
BONAVENT. ROD.Arch.⁴⁷⁵

Se cerraba con ello una etapa ciertamente penosa para las arcas municipales durante prácticamente dos siglos o, como se describiera en la biografía de Ventura Rodríguez en el siglo XIX: “(el carcavón) se miraba entonces como padrastros temerosos para la salud y la vida de los habitantes de la Corte”⁴⁷⁶.

Si la obra del carcavón se daba por terminada en 1776, las fuentes aún tardarían años en culminarse. La de Madrid o

474. MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo X, Madrid. Imprenta del Diccionario Geográfico, a cargo de José Rojas, Madrid, 1848. Pag. 917.

475. PULIDO, Luis / DÍAZ GALDÓS, Timoteo. *Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España*. Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1898. Pags. 74-75.

476. Ibidem

[Fig. 276] Fuente de la Alcachofa con figuras, erróneamente catalogada como “Fountain at Aranjuez, with figures”. 660x 376 mm. Lápiz y aguada de tinta negra y parda sobre pape verjurado. Primer tercio del siglo XIX. Atribuido a Fernando Brambila. HSA, n° inv LA440.

En el detalle se puede apreciar en el muro las hornacinas y nichos que decoraban la cerca según el proyecto de Pedro de Ribera.

[Fig. 277] Madrid - Fuente de la Alcachofa. Fotografía de Jean Laurent & cia. Ca. 1865-1875. IPCE, Archivo Ruiz Vernacci, n° inv. VN-07306.

A la derecha se pueden ver las tapias de los terrenos pertenecientes a la escuela de botánica vinculada al Real Jardín Botánico cuya verja de cierre se aprecia también al fondo.

la Alcachofa que de algún modo se tenía ya en consideración en 1776, como veíamos, no contaría con planos hasta dos años después. La complejidad de la obra subterránea retrasó el inicio de los trabajos de escultura hasta 1781⁴⁷⁷. El escultor Antonio Primo estaría trabajando el grupo de cuatro niños correspondiente al segundo cuerpo de la fuente en septiembre de ese año, pero no sería hasta finales de noviembre de 1782 cuando se terminase la obra escultórica tras el retoque de dicho grupo superior por el escultor Joseph Rodríguez. Sería el propio Ventura Rodríguez quien firmaría la certificación para que se hiciera efectivo el pago el 26 de noviembre⁴⁷⁸.

Terminada la fuente, el entorno urbano de la puerta de Atocha sufrió pocos cambios hasta mediados del siglo XIX, al menos en el lado intramuros. Buena prueba de ello es el hecho de que el “Plano de Atocha levantado por delineantes de la junta de 1854 del Archivo de la Villa de Madrid” refleja una realidad prácticamente idéntica a la proyectada por José de Hermosilla y Ventura Rodríguez. Gracias a esta relativa estabilidad, imágenes mucho posteriores conservadas de este enclave (incluso tempranas fotografías) resultan perfectamente válidas para ilustrar la reforma del entorno de la puerta de Atocha. Hemos elegido dos que, teniendo como tema central la fuente de la Alcachofa, muestran visiones casi opuestas. La primera es una aguada de principios del siglo XIX que estaba erróneamente catalogada como “Aranjuez”. En ella se aprecia la fuente en primer plano y el paseo arbolado avanzando en dirección al convento; observándolo en detalle se puede ver el muro onramentado con hornacinas y frontones perteneciente al proyecto de Pedro Ribera [Fig. 276]. El contrapunto es una fotografía de Jean Laurent en la que, además de la fuente, se pueden ver las alamedas que conducen al paseo del Prado; detrás de la fuente se aprecia, además, la tapia que delimitaba los terrenos del Jardín Botánico [Fig. 277].

Antes de terminar el siglo XVIII, a la inauguración del Jardín Botánico se sumarían otros proyectos ilustrados, como el Gabinete de Ciencias Naturales (actual Museo Nacional del Prado) y el Real Observatorio Astronómico en lo alto del cerro de San Blas, ambas obras de Juan de Villanueva [Fig. 278]. También en estos años se levantaría el juego de pelota junto a la ermita de San Blas⁴⁷⁹, costado con la compensa-

477. ORTEGA VIDAL, Javier / MARÍN PERELLÓN, Francisco José. “Los dibujos de Ventura Rodríguez en las colecciones municipales” en Ventura Rodríguez y Madrid en las colecciones municipales. Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 2017. Págs. 73-101.

478. AVM ASA 1-116-18

479. Juan BravoJiménez solicitó licencia para construir el nuevo juego de

[Fig. 278] Vista del Real Observatorio de Madrid. 300x475 mm. Lápiz negro, tinta y aguadas azuladas, verdesas y pardas sobre papel agarbanzado, 1790. Isidro González Velázquez. BNE Sig. Dib/13/5/27/1

A pesar de que el tema central de la composición es el observatorio recién culminado, en la vista se aprecia también la ermita de San Blas en un segundo plano entre los árboles.

[Fig. 279.1] Proyecto de juego de pelota junto a la ermita de San Blas. Carlos por Riego Pica, 1777. AVM ASA AVM ASA 1-58-40. Recogido por LOPEZOSA APARICIO, Concepción, en *El Paseo del Prado...* Op. cit. Pag. 311.

[Fig. 279.2] Proyecto de Matías Gutiérrez de reconstrucción del juego de la pelota y casa en el cerro de San Blas promovido por Pedro de Amoedo en 1819. AVM ASA 1-58-40 (2).

[Fig. 279.3] Proyecto de Matías Gutiérrez de reconstrucción de la ermita de San Blas promovido por Pedro de Amoedo en 1819. AVM ASA 1-58-40 (3).

* Se han reproducido los tres planos a la misma escala para un mejor análisis comparativo. Sin embargo, parece que alguno de los dos arquitectos no debió de representar correctamente la escala gráfica si atendemos al paredón principal del juego de pelota que, se entiende, se rehizo sobre la ruina del anterior.

ción económica que obtuvieron los patronos por las huertas expropiadas en el valle de Atocha para construir el Botánico⁴⁸⁰ [Fig. 279]. A pesar de la poca información con la que contamos sobre la ermita, se ha intentado lanzar una hipótesis de reconstitución del conjunto a partir de los planos generales de Madrid, en especial las distintas versiones y actualizaciones elaboradas por Tomás López. Además de ello, y aunque son posteriores, también han sido útiles para el estudio de estas edificaciones los planos para reconstruir la ermita, el juego y una casa tras la invasión francesa, puesto que parece que el

pelota rn 1777. AVM ASA 1-58-40.

480. SIMÓN PALMER, M^a del Carmen. "La Ermita..." Op. cit. Págs. 120-121.

proyecto parte de los restos preexistentes para levantar de nuevo unos edificios más modestos⁴⁸¹.

La actividad constructiva, como vemos, fue en aumento a finales de siglo con la proliferación de edificios de carácter público en la zona, ya fueran científicos, culturales o, incluso ,deportivos. Es por esto que hemos elegido la referencia del año 1800 para representar el estado del entorno del Paseo de Atocha yendo algo más allá de las intervenciones de Hermosilla y Ventura Rodríguez [Fig. 280].

[Fig. 280] Reconstitución del entorno del paseo de Atocha hacia 1800.
Dibujo del autor.

481. AVM ASA 1-58-40.

4.5. La capilla de Atocha en el siglo XVIII: el relicario camarín

A lo largo del presente capítulo hemos desarrollado principalmente la historia del entorno del paseo y convento desde la llegada al trono de los borbones dada la importancia que se concedió al espacio público y a las reformas urbanas. Sin embargo, la nueva dinastía no fue ajena al fervor popular que suscitaba el culto a la Virgen de Atocha en el pueblo madrileño y mantuvo el favor real de sus predecesores hacia el santuario.

Además de la ampliación del atrio, y de las numerosas intervenciones de reparación y consolidación, existe un proyecto concreto que es especialmente atractivo: el relicario. Resulta cuanto menos curioso que el interior de este singular espacio no fuese representado en pinturas o grabados; pero lo cierto es que, si lo fue, no se han conservado. El diseño de este cuerpo anexo a la iglesia y capilla fue producto de la necesidad de acometer una profunda reestructuración del antiguo camarín por amenazar ruina. La ejecución fue rápida y, a pesar de estar en marcha la construcción del atrio englobado dentro de la obra del paseo de Pedro de Ribera, el relicario-camarín vio la luz en sólo dos años consagrándose en 1738 [Fig. 281]. Habría que esperar hasta mediados de siglo para que culminase la obra del compás de la iglesia y una nueva ampliación de las dependencias regias conectando mediante una edificación de nueva planta la capilla con el relicario [Fig. 282].

Entre las pocas referencias con las que contamos para estudiar este espacio está la de Ponz, que lo describiría con estas palabras:

El Camarin de N. Señora se celebra mucho , aunque no lo merece su arquitectura. Las pinturas de la primera pieza, y otras que debió haber en el antiguo Camarin, las hicieron Rici , y Carreño. (...) Esta pieza del Camarín forma varias naves sostenidas de pilares, cubiertas con veinte copulillas. Cada una contiene quatro óvalos pintados de mano de Rovira, de quien se habló en el Tom. IV, y representan Santos , y sugetos esclarecidos de la Orden de Santo Domingo; y en medio de que manifestó este Profesor su extravagancia, se notan algunas buenas actitudes, y pensamientos.

Hay varios escaparates, en donde se contienen historias, y figurillas, formadas de plata , cristal de roca , y otras materias

preciosas⁴⁸².

Interiormente debía de resultar un espacio ciertamente impactante, hasta el punto de que al propio Ponz, tan crítico con los excesos ornamentales del último barroco, deja entrever cierto reconocimiento. A finales del siglo XIX y, posiblemente, muy castigado ya por el paso del tiempo y su utilización como cuartel, el rector de Atocha haría una detallada descripción de la sala, que recogemos a continuación por resultar fundamental para poder reconstituir su arquitectura:

Existe hoy (el relicario) en la misma forma de construcción que tuvo en su origen, si bien no contiene los tres altares de sus lados y centro, en los que se celebraba en solemnes días el santo Sacrificio y comulgaban con frecuencia los Reyes Felipe III, Felipe IV y Carlos II. A la época de ambos reinados corresponde su construcción⁴⁸³, que guarda el orden de arquitectura muy recargado de barroco y churrigueresco, resultando el conjunto más bien efecto de un buen deseo piadoso, que de levantar una obra de vuelo artístico y de genio.

Su extensión es de 18 x 24 metros de latitud por 16 x 12

[Fig. 281] Sup. Izq. Reconstitución del convento hacia 1738 una vez terminadas las obras de reconstrucción del antiguo camarín y de ejecución del nuevo edificio anexo destinado relicario.

[Fig. 282] Sup. Dcha. Reconstitución del conjunto hacia 1750, tras la finalización del atrio, algunas dependencias conventuales y los nuevos cuartos reales conectando la capilla y el relicario.

Dibujos del autor.

482. PONZ, Antonio, *Viage de España...* Op. cit. T. IV Págs. 28-29.

483. Jiménez Benítez se confunde aquí al datar la obra del camarín relicario refiriéndola al siglo XVII pues lo que se construyó en tiempos de Felipe III y amplió Felipe IV fue el primitivo camarín vinculado a modo de transparente al altar de la Virgen. La gran sala relicario (compartiendo el uso de camarín) es obra costeada indirectamente por Felipe V. El error inducido por la multiplicidad de espacios litúrgicos asociados al culto de la Virgen es una constante en la historiografía del santuario principalmente por la falta de planos y la drástica reconfiguración llevada a cabo por Isidro Velázquez en el siglo XIX.

[Fig. 283] Reconstitución tridimensional del espacio interior del relicario. Sección longitudinal. Dibujo del autor.

de ancho. Doce columnas cuadradas con un metro escaso de basamenta y de altura 5 x 20, se levantan, equidistantes entre sí más de un metro, sosteniendo al parecer la obra principal, que estriba en los muros laterales; pues las columnas, adornadas con florones y dibujos hasta sus capiteles, están unidas y sostienen media naranja ó bovedilla, cada una de diferente forma y dibujo, siendo veinte el número de éstas, que descansan también en los muros laterales y en las doce columnas del centro. En cada lado de las columnas se ven dos hornacinas ó nichos de cerca de medio metro de altura, uno sobre otro en la misma línea, siendo por lo tanto ocho el número de nichos que tien e cada columna, y ciento treita y nueve el total de ellos, incluyendo los de la pared mural.

Mirado el Relicario desde su origen piadoso como arca sagrada, iba enriqueciéndose con reliquias veneradas de algún mártir cristiano ó siervo de Dios, que recibían los frailes Dominicos de Atocha, bien directamente de Roma ó bien por la mediación de los augustos Monarcas. En cada uno de aquellos nichos y en los tres altares, se veían ó ricas urnas talladas y matizadas de plata, ó hermosas custodias de oro, que presentaban en su disco alguna reliquia de santo; acompañadas siempre de la necesaria auténtica.⁴⁸⁴

El proyecto, que no había sido estudiado hasta la fecha, resulta absolutamente novedoso en cuanto a la tipología, acercándose más a construcciones relacionadas con el almacenaje como pósitos o aljibes [Fig. 283]. No en vano, la función característica de esta sala sería la de guardar todas las riquezas en forma de reliquias, donaciones regias y ofrendas; una suerte de inmensa *arca sagrada*. Además de las dos descripciones anteriores, contamos con una tercera que, desde el

484. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha ensayos...* Op. cit. T. I Pag. 674.

conocimiento de la profesión, aporta su particular visión de la arquitectura de este recinto sagrado. Se trata en este caso de la de Enrique M^a Repullés, que describiría así este espacio:

Comunicándose con el presbiterio se encontraba el antiguo Relicario, de planta cuadrada, dividida ésta por medio de machones también cuadrados, cubriéndose con bóvedas los espacios comprendidos entre ellos. Esta parte del edificio ya pertenece al siglo XVIII, y en ella campea con profusión los motivos ornamentales con que la imaginación de Borromino en Italia plagó multitud de construcciones, y que propagados en España por los arquitectos de aquella época tomaron su carta de naturaleza entre nosotros y su carácter local⁴⁸⁵.

Desconocemos a ciencia cierta quién fue el arquitecto o tracista encargado de la obra. Aunque las descripciones de Ponz, Benítez y Repullés inclinan rápidamente a pensar en los arquitectos del círculo de Pedro de Ribera y los hermanos Churriguera, en este caso habría que fijarse más bien en Alberto pues José murió antes de que se llevase a cabo el proyecto.

Del proceso de obra conocemos, si cabe, menos aún que del proyecto. El Libro Becerro del convento da noticia de que el 18 de marzo de 1736 Felipe V concedió dos títulos de Castilla para que con su producto se pudiera reedificar el camarín de la Virgen “por estar amenazando ruina el antiguo”⁴⁸⁶. Del primer título se benefició Francisco Sánchez de Madrid, comerciante gaditano con negocios en América⁴⁸⁷, que tomó el título de Marqués de Casa Madrid en 10.500 pesos de 15 r^s 2 m^{rs}. El dinero se empleó en la obra junto a los 105.000 r^s v^o que prestó Arturo de Pardo, Conde de Villapaterna, para terminarla en dos pagos cuyas obligaciones correspondientes se firmaron el 12 de diciembre de 1737 y el 11 de abril de 1738⁴⁸⁸. El préstamo fue necesario, puesto que el segundo título no tuvo efecto hasta diez años después, en que, por Real Decreto de Fernando VI del 12 de octubre de 1748, se le concedería a Nicolás Aguraix, vecino de La Habana. Tomaba el título de Conde de Casa Aguraix por 19.500 pesos de 15 reales y 2 maravedís, de los cuales entregaba 9000 en plata y oro al contado, con lo que se saldaría el 26 de diciembre la deuda

485. Carta de Enrique M^a Repullés recogida por JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha ensayos...* Op. cit. T. II Pag. 640. Ver Doc. n^o 14.

486. AGP, Registros n^o 6018, Libro Becerro Nuevo Fol. 459.

487. ANES, Lidia. “Comercio con América y títulos de nobleza en Cádiz en el siglo XVIII” en *Cuadernos Dieciochistas* n^o 2, Universidad de Castilla la Mancha, 2001. Págs. 109-149.

488. AGP, Registros n^o 6018, Libro Becerro Nuevo Fol. 459.

[Fig. 284] Reconstitución arquitectónica del relicario-camadrn. Planta y sección longitudinal.

Para la conexión entre el antiguo camadrn y el nuevo relicario se ha interpretado la escasa información existente. En ella la configuración en planta y el inherente problema de resolver el cambio de nivel indica que deba de solucionarse con una escalera como parece esbozar alguno de los croquis de Isidro Velázquez.

Dibujo del autor

contraída con el Conde de Villapaterna. Desconocemos los motivos por los que se produjo, pero lo cierto es que al año siguiente el título cambió de manos por Real Decreto del 23 de diciembre de 1749, despachándose el título de Conde de Villamiranda el 22 de enero de 1750 en favor de Joseph de Miranda y Llanos por 20.000 pesos. Descontado el dinero de sellos, copias, medallas, etc. el resto fue empleado en el pórtico, el enlosado del camarín (relicario), cimientos de la fachada del convento, en la nueva cocina y la pieza junto a ella y la del piso superior⁴⁸⁹.

Sin duda la liquidez inmediata de la que dispuso el convento facilitó el que la obra se ejecutase en tan poco tiempo. Poco más de dos años después de la concesión de los títulos, el 5 de julio de 1738 Felipe V visitaría la obra ya terminada, a falta únicamente (que sepamos) del enlosado. En cuanto a la traza y la dirección de obra no tenemos constancia de su autoría. Uno de los motivos es que la financiación indirecta del monarca hacía que fuesen los propios frailes los que se encargasen de contratarla y no necesariamente al arquitecto mayor de palacio que por entonces era Juan Román. Ciertos indicios nos inclinan a pensar que pudiera ser Pedro de Ribera quien idease tan singular construcción.

Primeramente, sabemos que el que ostentaba el cargo de maestro mayor de las obras y fuentes de Madrid había dado las trazas para la obra del atrio de Atocha, según atestiguaba en septiembre de 1737 el sacritán del convento⁴⁹⁰. En su carta, el religioso solicitaba el inicio de las obras posiblemente movido por la idea de que estuviesen culminadas a la vez que el relicario que ya estaba en un estado bastante avanzado. Parece sensato pensar que los frailes quisieran encargar al mismo arquitecto la nueva obra, más aún cuando Ribera había probado sobradamente su experiencia y creatividad en el campo de la arquitectura religiosa. Por otro lado la claridad del proyecto inicial de planta central se nos presenta casi como modelo de un templo ideal [Fig. 284].

La novedad que suponía el programa de usos de la edificación permitiría una libertad en el planteamiento arquitectónico que no hallaremos en ningún otro templo madrileño de esos años. El modelo de iglesia de planta central no era muy habitual en Madrid, sin embargo Pedro Ribera sí que lo había empleado en la ermita de la Virgen del Puerto de 1718, o la iglesia de San Cayetano [Fig. 285] que, con su planta de

[Fig. 285] Planta de la ermita de la Virgen del Puerto (sup) y de la iglesia de San Cayetano (inf) representadas a la misma escala relativa y orientación norte sur. Dos aproximaciones diferentes a la planta centralizada pero en ambos casos con claras referencias a la arquitectura italiana. El relicario de Atocha estaría más próximo a la planta de cruz griega de la segunda aunque, siendo una edificación aneja a un templo existente, su tamaño está más próximo al de la ermita.

489. AGP, Registros nº 6018, Libro Becerro Nuevo Fol. 461.

490. AVM ASA 1-17-47

[Fig. 286] Esquema de modulación del relicario de Atocha a partir de la reconstitución arquitectónica. Dibujo del autor.

cruz griega, introdujo en el panorama madrileño un esquema claramente italianizante⁴⁹¹. Si la planta de San Cayetano, en la que Ribera interviene sobre un proyecto ya en marcha, tiene reminiscencias italianas como señala Matilde Verdú⁴⁹², la del relicario de Atocha es prácticamente una reproducción a pequeña escala del primer diseño de planta de Bramante para la basílica de San Pedro de Roma. Diseño que también habría estudiado en su día Juan de Herrera para trazar la basílica del monasterio de El Escorial. Comparando estos edificios (sin tener en cuenta su diferente escala) con la planta del relicario, queda claro el trabajo desarrollado por el tracista estudiando las proporciones y orden estructural de estos templos y la influencia que tuvieron a la hora de diseñar el caso de estudio que nos ocupa [Figs. 286 y 287].

El conocimiento de la arquitectura clásica italiana indicaría una personalidad con una sólida formación teórica, y este es el segundo de los motivos que nos inclina a pensar en Pedro de Ribera, quien posería al final de su vida una importante biblioteca formada por 124 volúmenes entre los que se contaban todos los principales tratados de arquitectura y construcción, o guías de descripción de edificios⁴⁹³.

La atribución de esta construcción a Pedro de Ribera supondría la participación del último gran maestro español en Atocha en el mismo momento en el que el gusto cortesano se estaba inclinando por los arquitectos extranjeros, sobretudo italianos, y que poco aportarían ya al santuario.

Pocas certezas podemos añadir respecto de la decoración interior. Salvo las ya mencionada referencia de Ponz a la decoración al fresco de las veinte cúpulas que éste atribuye al

[Fig. 287] Estudio de la planta del camarín, proporciones y ordenación espacial respecto de algunos trazados clásicos a los que sin duda tuvo acceso Pedro de Ribera gracias a su magnífica biblioteca que incluía reproducciones de los tres edificios.

Izq. En magenta primer diseño de Bramante para la planta de la basílica de San Pedro de Roma.

Cen. Planta de la iglesia del monasterio de El Escorial de Juan de Herrera.

Dcha. Planta de la iglesia de Santa María Assunta di Carignano de Galeazzo Alessi en Génova.

Dibujo del autor

491. VERDÚ, Matilde, *El arquitecto...* Op. cit. Pag. 154.

492. Ibidem Pags. 148-149.

493. Ibidem Pags. 57-86

valenciano Hipólito Rovira, y los *florones y dibujos* que adornaban las columnas hasta los capiteles⁴⁹⁴ no se ha localizado ninguna otra descripción del espacio. Además de la distribución que aparece incluida en las plantas generales del santuario que se elaboraron en el siglo XIX, una vez más son los dibujos de levantamiento de Isidro Velázquez la fuente fundamental de información para la reconstitución arquitectónica del espacio interior [Fig. 288]. Sin estos bocetos de toma de datos aparecen despojados de la que debió de ser una rica ornamentación. En este sentido, la intervención del valenciano Hipólito Rovira nos permitiría aventurar un cierto modo de hacer o estilo propio gracias al estudio de otras de sus obras.

La temprana destreza de Rovira como grabador le valió la confianza de Antonio Palomino que le encargó la portada de “El Museo Pictórico” en 1715. Esta colaboración se vería enturbiada por la corrección por parte de Rovira del diseño inicial de Palomino, lo cual hizo que para las siguientes ediciones se prescindiera de su trabajo⁴⁹⁵ [Fig. 289]. Su cercanía a Palomino sin duda debió de familiarizarle con los trabajos de este en los frescos de las iglesias de San Juan del Mercado, la capilla de la Virgen de los Desamparados o el programa pictórico de la iglesia de San Nicolás, todas en Valencia⁴⁹⁶. Tras este episodio, y rondando los treinta años de edad, Rovira realizó una estancia en roma de casi quince años en la que se dedicó en cuerpo y alma al estudio y la copia de las obras de los grandes maestros hasta verse resentida su salud:

Assi naufragó la habilidad de nuestro Rovira, desde que atolondrado por su aplicación y desvelo en Roma, perdió el juicio, aunque nunca estuvo furioso⁴⁹⁷.

Fue durante su estancia en italia cuando conoció al Prior General de los Dominicos Fr. Vicente Ripoll, quien sería su protector de vuelta a España⁴⁹⁸. En Valencia le encomendaría la decoración al fresco del camarín de la capilla de San Luis Beltrán en el Real Convento de Santo Domingo. El trabajo

[Fig. 288] Croquis en el reverso del plano de alzado. Lápiz sobre papel, 290 x 801mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP, Planos nº 312. Detalle de la toma de datos del relicario

[Fig. 289] Portada de la primera edición de “El Museo Pictórico” de Antonio Palomino. 1715.

Inf detalle de la firma de Rovira.

494. Posiblemente se trataba de una combinación de yeserías y frescos que aportarían gran plasticidad al espacio y de por sí complejo en su concepción

495. ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina*, 2ª ed. a cargo de Xavier Salas, Ed. Ajuntament de València, Valencia, 1967. Pags. 326-339..

496. PONZ, Antonio, *Viage de España...* Op. cit. T. IV Págs. 52-63..

497. ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica...* Op. cit. Pag. 331.

498. ALCAHALÍ, El Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Imprenta de Federico Doménech, Valencia, 1897. Pag. 286.

estaría terminado a finales de 1635, y a continuación se encargó de la restauración de las pinturas del retablo de la catedral cobradas en primavera de 1736⁴⁹⁹. Es por tanto a mediados de ese año cuando podría haberse desplazado a Madrid para trabajar en la decoración pictórica del relicario de Atocha por intercesión de Fr. Vicente Ripoll que además le recomendaría para la ejecución del retrato del infante D. Luis. Suceso que provocaría su huida de la corte tras un arrebatado de locura que destrozó la obra. Esto debió de ocurrir poco antes de 1740, cuando el Marqués de Dos Aguas le encarga la remodelación de su palacio en Valencia junto con el escultor Ignacio Vergara. Rovira volvió a Madrid tras la llegada a la corte en 1753 de su condiscípulo Corrado Giaquinto como pintor de cámara⁵⁰⁰; sin embargo la estancia parece ser más breve por lo que no parece que fuera este periodo en el que se ejecutase la decoración de Atocha sino en su anterior visita coincidente con la construcción.

La obra de este pintor es escasamente conocida⁵⁰¹, y los historiadores que han esbozado su biografía pasan por alto la intervención en Atocha que nos reseña Ponz y que, sin embargo, debió de ser su encargo más importante. Este espacio sagrado sería descrito en el siglo XIX como *local espacioso de gran mérito artístico*⁵⁰², en el que *campean con profusión los motivos ornamentales con que la imaginación de Borromino en Italia plagó multitud de construcciones*⁵⁰³. Esta descripción italianizante de la decoración podríamos relacionarla con una posible colaboración más amplia de Rovira con Pedro Ribera, en la que el primero integrase la pintura en la ornamentación floral de estuco de las pilastras al modo de otras obras en las que intervino años después en Valencia. Tal fue el caso del diseño elaborado para parroquia de San Andrés de su ciudad natal (hoy iglesia de San Juan de la Cruz). La autoría del proyecto en 1751 ha sido adjudicada a Hipólito Rovira aunque no su ejecución de la que se encargaría nuevamente el escultor Ignacio Vergara. La operación consistiría en la intervención sobre el templo preexistente recubriéndolo de *un rico revestimiento de estuco de nulo contenido arquitectónico*

499. FERRÁN SALVADOR, Vicente. El pintor loco Hipólito Rovira y Meri. Ed. Doménech, Valencia, 1945. Pag. 13.

500. URREA FERNÁNDEZ, Jesús / ARANDA ALONSO, María. "El templo, la capilla..." Op. cit. Pag. 140.

501. Las pocas referencias que de él encontramos son las de Ponz, Ceán Bermúdez, Alcahalí y Orellana. La obra monográfica más completa, aunque muy breve, es la ya referida de Vicente Ferran de 1945.

502. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha ensayos...* Op. cit. T. II Pag. 625.

503. Ibidem Pag. 640.

*pero de gran riqueza visual*⁵⁰⁴. Ponz lamentaría esta y otras operaciones similares llevadas a cabo de manera casi simultánea en la ciudad: *lástima ver las costosas renovaciones, que últimamente se han hecho en ella*⁵⁰⁵. Salvando las distancias, si observamos este interior en la actualidad podríamos aplicar a esta decoración alguna de las descripciones hechas de la obra de Atocha. Ciertamente esta decoración no incluía frescos y posiblemente sus motivos fueran más evolucionados hacia un particular estilo rococó por las casi dos décadas que la separan de Atocha, pero en conjunto sí se puede establecer un paralelismo ornamental con aquella [Fig. 290].

[Fig. 290] Vista general de la nave de la iglesia de San Juan de la Cruz de Valencia y detalle de una de las capillas laterales enmarcada por pilastras. Fotografías www.valencia.for91days.com.

En lo referente a la pintura al fresco, tenemos que poner en este caso nuestra atención en otra intervención de decoración interior de similares características. En este caso en la Real parroquia de San Martín Obispo y San Antonio Abad, también en Valencia:

*Sobre todos los arcos de las capillas hay pinturas á fresco, que representan la Vida de S. Martín, y de S. Antonio Abad; y algunas de dichas pinturas parecen de Rovira, que aún vivía, y no á todos desagradaba su manera de pintar*⁵⁰⁶.

Las pinturas se hallan insertas en óvalos de estuco que recuerdan a aquellos óvalos que agrupados en cuatro adornaban cada una de las veinte cúpulas del relicario de Atocha

504. GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "El ornamento arquitectónico como base del cambio de gusto en la Valencia de mediados del siglo XVIII." en *Ars Longa, Cuadernos de arte* n°20, Universidad de Valencia, 2011. Pag. 100.

505. PONZ, Antonio, *Viage de España...* Op. cit. T. IV Págs. 142.

506. Ibidem Págs. 140-141.

[Fig. 291] Vista general del lateral de la nave de la Real parroquia de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia. Fotografía de Giacomo Callaioli, www.flickr.com.

En el detalle, uno de los ovalos pintados al fresco por Hipólito Rovira representando a *San Antonio Abad tentado por el diablo disfrazado de mujer*. Fotografía www.jdiezarnal.com.

[Fig. 292] Frescos de la bóveda de la escalera en el antiguo palacio del Marqués de dos Aguas, hoy Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”. Hipólito Rovira ca. 1740-44. Fotografía www.espaescultura.es.

[Fig. 291]. Previo a este trabajo también podemos reconocer el particular trazo desdibujado de Hipólito Rovira en una de las bóvedas que pintó al fresco en el palacio del Marqués de dos Aguas entre 1740 y 1744. En ella se vuelve a ver como el diseño incluye la integración de la obra mediante relieves de estuco en blanco y dorado que utiliza como elemento de transición entre la obra pictórica y la arquitectónica [Fig. 292].

Sin duda la experiencia espacial del relicario de Atocha debía de ser de las más singulares de la corte; no solo por su profusa decoración “borrominiana”, sino por la sensación de perspectiva en todas direcciones forzada por las alineaciones de pilares. Desgraciadamente, a pesar de que debió de conservarse en buenas condiciones hasta el siglo XIX, la decisión de derribar el conjunto para construir un templo ex novo borró toda huella de este espacio privado reservado para la vida conventual y la familia real. Posiblemente lo restringido de su acceso fuera la causa de la inexistencia de grabados o fotografías de su interior. Tal hecho pone de relieve, más si cabe, la importancia de recuperar la memoria de este espacio tan singular de la arquitectura madrileña a través de la reconstitución gráfica [Fig. 293]. A partir de la modulación básica de uno de los pilares, y estudiando la obra construida tanto de Pedro de Ribera como las intervenciones de Hipólito Rovira

[Fig. 293] Página opuesta. Reconstitución arquitectónica del relicario. Sección transversal en la que se pueden apreciar además las sucesivas ampliaciones que fueron enriqueciendo el santuario de Atocha. A la izquierda en un segundo plano aparece la silueta de la capilla mayor levantada por Francisco de Mora en 1598, más a la derecha y en un tercer plano el tambor y chapitel proyectados por Sebastián Herrera Barnuevo para la capilla de la Virgen en 1665, y por último de fondo la silueta de la fachada principal del conjunto construida por Juan Gómez de Mora hacia 1635.

en Valencia, se ha elaborado esta hipótesis. Para ello se ha partido de una primera implementación de órdenes de pilastras y cornisas al modo barroco que modulan el espacio en primera instancia, y sobre los que se aplicarían todo tipo de molduras y relieves ornamentales de carácter vegetal. La proporción conocida de cada pilar nos inclina a pensar que cada una de las cara albergaría una pareja de columnas pareadas, que por otro lado, sabemos que remataban en capiteles. Esta simetría además permitiría la inserción compositiva de las dos hornacinas que albergaban las reliquias y tesoros de la Virgen de las que conocemos la altura. La rapidez de construcción del esta sala nos inclina a pensar en una obra de ladrillo y estuco más acorde también con las precarias condiciones económicas a que hacía frente el convento habitualmente, y que propiciaría esa profusión de ornamentación superpuesta de que hablan los cronistas. La reconstitución, como proyecto de pasado, pretende hacer una interpretación posible del aspecto de este interior a grandes rasgos para su mejor comprensión, pero como siempre basado en hipótesis razonadas.

A mediados de siglo se abordó una nueva intervención en el convento consistente en adosar espacios de servicio para los monarcas conectando con una sucesión de salas encadenadas el relicario con la capilla de la Virgen y tribuna. La actuación sin duda vino a deformar la pieza concebida de manera casi exenta pocos años antes (Ver figs. 285). Los cuartos adosados a la fachada norte del relicario se prolongaban hasta conectar con antigua sacristía del Rey y la ante tribuna cerrando un patio que mediaba con el camarín. En mayo de 1745 se dan por terminadas las obras de la tribuna de S.M., zaguán y la escalera de bajada al camarín, lo que nos da la pista de ser el momento en el que se ha culminado toda la serie de cuartos reales que reorganizarían espacialmente el conjunto⁵⁰⁷. El mantenimiento a partir de ese momento debió de limitarse a operaciones del uso cotidiano como el “poner de invierno y de verano” la capilla de Atocha, según consta en algunas hojas de gastos del año 1750⁵⁰⁸.

Si la ampliación de los cuartos reales tuvo lugar en tiempos de Fernando VI, la llegada de Carlos III al trono dejaría en un segundo plano el convento dominico⁵⁰⁹, relegada la iglesia a capilla regia asociada al Buen Retiro. A pesar de que no

507. AGP AP RSBR C. 11743 E. 33.

508. AGP AP RSBR C.11567 E. 4.

509. La importancia de los dominicos como confesores reales estuvo históricamente asociada a la casa de Austria, los Borbones se mostraron más afines a otras órdenes religiosas, en concreto Carlos III a los Jesuitas.

se llevaron a cabo proyectos de mejora, algunos textos ponen en boca del rey la voluntad de continuar la devoción real en estos tiempos:

*Sr. D. Carlos III al decirle quando se mudó desde el Buen-Retiro al palacio nuevo, que estando tan lejos Atocha sería menester que S. M. fuese los domingos á la iglesia de nuestra Señora de la Almudena, respondió: Mi padre y otros gloriosos antecesores míos fueron siempre á Atocha y yo quiero hacer lo mismo*⁵¹⁰.

Sin grandes intervenciones, la configuración arquitectónica del conjunto monástico se mantendría prácticamente inalterada desde la última ampliación realizada en tiempos de Fernando VI, hasta la llegada de la invasión francesa [Fig. 294]. Las operaciones de mantenimiento debieron de ser también mínimas, o incluso nulas, a juzgar por el informe Manuel Machuca del 5 de junio de 1799⁵¹¹. Tras ser alertado por el prior, el arquitecto del Buen Retiro procedió a inspeccionar los daños en la capilla haciendo constar que “el tejado está en un estado deplorable a causa de los muchos años pasados sin revisar”, los tejados estaban atascados de palomina produciendo esto unas “goteras de consideración”. Entre las medidas estimaba urgente reponer las vidrieras rotas y redes de la linterna de la media naranja, igualmente las ventanas del camarín, el guarnecido de las paredes de la sacristía del Rey, y el cielo raso de la galería porticada del atrio. El presupuesto estimado fue de 15.000 r.vº. y de manera casi inmediata, el 8 de junio se daría traslado a hacienda para a que la obra se acometiera de manera urgente.

Existe registro ciertas operaciones de retejo y reparación de cubiertas de la capilla de Atocha llevadas a cabo de manera urgente en 1745 cuando se estaban ultimando los trabajos de tribuna e interiores⁵¹². Esta, sin embargo, debió de ser una obra menor casi de mantenimiento, la última gran restauración de la capilla había tenido lugar hacia 1720. En octubre de ese año, Teodoro de Ardemans había elaborado un detallado informe con todos los elementos a reemplazar o rehacer, desde madera hasta paramentos de ladrillo o el zócalo del ochavo. El inicio de las obras alertó sobre un estado mucho peor del previsto de las vigas de madera, que podridas, apoyaban directamente sobre los platillos de las bóvedas vaidas pintadas por Jordán. La voz de alerta fue dada por Joseph

510. Diario de Madrid nº325, 21 de noviembre de 1914. Pag. 567

511. AGP AP RSBR C. 11761 E. 83.

512. AGP AP RSBR C. 11743 E. 33.

[Fig. 294] Reconstitución del conjunto monástico hacia 1750 terminada la ampliación del relicario y los cuartos reales. Dibujo del autor.

Blanco, aparejador 2º de las obras reales, cuando comenzaron las obras en primavera de 1721⁵¹³.

En resumen, a lo largo del siglo XVIII la actividad constructiva en Atocha de mano de la corona se centró principalmente en continuas labores de reconstrucción producidas por lluvias y humedades. Proyectos que podemos considerar de urgencia y casi siempre nacidos de la alerta del prior ante signos de ruina inminente. Los dos grandes proyectos arquitectónicos, a saber, el atrio y el relicario, nacieron de la iniciativa de los frailes que solicitaron financiación indirecta al

513. AGP, Felipe V, Leg. 357. El extenso legajo, ilustra todo el proceso de obras con diferentes informes elaborados por los arquitectos que resultan de sumo interés para comprender la conformación espacial de esta sucesión de espacios que se ordenaban en torno de la capilla.

monarca en forma de concesión de títulos. Este punto podría explicar que siendo el propio convento el promotor de tales obras, la documentación relativa a las mismas se conservase en la biblioteca, que por desgracia fue pasto de las llamas en su mayoría durante la ocupación francesa. De ahí la escasa información de época que se ha podido localizar de proyectos tan singulares como debió de ser la sala relicario.

Antes de cerrar el presente capítulo en torno al siglo XVIII, no podemos por menos hacer mención a un hallazgo hecho en la última fase la presente tesis y que consideramos interesante al menos apuntar a falta de un estudio más detenido [Figs. 295]. Se trata de un grabado perteneciente a la colección del British Museum de Londres con el siguiente texto: *YMA GEN DE N^{RA}. S^{RA}. DE ATOCHA, Patrona de Madrid.* la obra, que a primera vista podría parecer una estampa de la popular imagen, cuenta sin embargo con una escala gráfica a sus pies, lo que nos indica una voluntad referenciarlo al espacio real para su materializado como proyecto arquitectónico. Esto a su vez , permite insertarlo en la reconstitución gráfica de la capilla de Atocha revelando un perfecto conocimiento espacial por parte del autor del diseño del espacio del templo. No parece dejar lugar a dudas sobre la ubicación que habría tenido el altar. El grabador de la plancha fue el geógrafo Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, pensionado en París lo cual explicaría la elección de la “toesa” como unidad de medida. El grabado debió de ser ejecutado entre 1760 año en que volvió a España y 1786, año en que murió⁵¹⁴.

Como decimos se trata de un hallazgo hecho en el punto de cerrar la tesis, y merecerá de un estudio ampliado que intente aproximarnos al objeto y autoría del diseño. Bien pudiera tratarse de una propuesta anónima para un nuevo altar a modo de baldaquino, o bien tuviera alguna relación con el diseño elaborado en los mismos años por Ventura Rodríguez y del que prácticamente no se conoce nada salvo por la mención de que contaba “con ocho grandes colutnnas corintias aisladas y otros adornos escultóricos”⁵¹⁵.

514. “Juan de la Cruz Cano y Olmedilla” en Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*, www.rah.es.

515. PULIDO LÓPEZ, Luis / LÓPEZ GALDÓS, Timoteo. *Biografía de Don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII*. Imprenta del asilo de los huérfanos del sagrado corazón de Jesús. Madrid, 1898 Pag. 87.

[Fig. 295.1] Sup. “Ymagen de Nra. Sra. de Atocha”. Grabado, 395 x 200 mm. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. Ca. 1760-1786. BM, Departamento de estampas y dibujos, nº catálogo 1860,0414.25.

[Fig. 295.2] Dcha. Incorporación del altar a la reconstitución de la capilla, sección transversal por el presbiterio.

5. TIEMPO DE CAMBIOS : LA CIUDAD MODERNA

5.1. Invasión Napoleónica y Restauración

• Atocha a principios del siglo XIX

Desde mediados del siglo XVIII el conjunto monástico debió de precisar ampliaciones puntuales según las necesidades de la comunidad, a juzgar por los planos urbanos en los que aparece⁴⁹². Poco a poco, el volumen se fue complejizando con la incorporación de toda suerte de casetas, establos o almacenes que permitían el correcto funcionamiento no solo del templo sino del basto terreno cultivable que poseía que incluía huerta, olivar y viñedos. No tenemos constancia de estas obras menores salvo como decimos por la variación de la forma con que se representaba el área edificada en los planos de población; pero en cualquier caso no hay constancia de que ninguna de estas operaciones tuviera gran importancia. José Jiménez Benítez en su ensayo recoge un texto del Libro Becerro Viejo que hace referencia a ese momento previo a la entrada de las tropas francesas en Madrid:

*El convento de Atocha, después de tantos siglos, en que se había enriquecido por la munificencia de los Reyes, sus Patronos, se hallaba á la sazón en 1808, en el mayor de sus apogeos; su comunidad conservaba con esmero toda su riqueza, y la Iglesia cada vez más venerada por el pueblo español*⁴⁹³.

Los mencionados planos de carácter general indican la existencia de un segundo claustro o patio en esta época cerrado por la crujía de fachada al paseo. Sin embargo no hemos encontrado referencia alguna a tal obra y la comparación entre el detallado plano de Texeira de 1656 y la maqueta de Madrid de León Gil de Palacio de 1835 arroja una estructura muy similar en este sentido [Fig. 296]. La zona en la que se cerraría el supuesto patio menor estaría abierta hacia el sur frente al paso de la carretera de Valencia. La existencia de desniveles, tapias y la compleja geometría que implica la existencia de un espacio cerrado y vacío que antaño fue la escalera de bajada que sustituyó a la puerta de la Campanilla, nos hace dudar de si se llegase a conformar tal espacio cerrado por los cuatro frentes. Lo más probable es que fuesen construcciones pobres de una planta que tras los daños sufridos durante la ocupación terminasen por demolerse.

[Fig. 296.1] Sup. Detalle del convento en el plano de Texeira con la crujía sur de los dormitorios interrumpida antes de llegar a la fachada del paseo.

[Fig. 296.2] Inf. Fotografía de la maqueta de Madrid de León Gil de Palacio en la que se aprecia la misma estructura en el ángulo suroeste del convento.

492. Siempre teniendo en cuenta que la fiabilidad y precisión es siempre relativa en los correspondientes a estos años.

[Fig. 297.1] Sup. Izq. Detalle del convento de Atocha en el plano de Madrid de Espinosa de los Monteros de 1769.

[Fig. 297.2] Sup. Cent. Detalle del convento en el plano de Madrid de Tomás López de 1785.

[Fig. 297.3] Sup. Dcha. Detalle del convento en el plano de Madrid de Juan López de 1812.

El primer plano en el que aparece este espacio cerrado por sus cuatro lados es en el de Espinosa de los Monteros de 1769. Como ocurre con otros edificios, es posible que se representase como ejecutado un proyecto de ampliación que estuviese en fase embrionaria y que nunca llegó a culminarse. La otra posibilidad, para nada descartable, es que estas construcciones fueran pequeños añadidos de construcción pobre y de una planta, ligados a la zona de servicio del convento [Fig. 297].

El estado del edificio no debía de ser tan espléndido como refería Jiménez Benítez. En diciembre de 1807 desde el convento se alertaba del estado ruinoso de los techos, armaduras del apeadero y tribuna real para que el arquitecto mayor, Juan de Villanueva, pasase a reconocerlo y estimar el coste de la reparación. La suma total ascendería a 18.000 reales de vellón (aún aprovechando en la medida de lo posible lo existente), suma a la que la tesorería mayor del Real Sitio del Retiro no podía hacer frente, proponiendo se pase al Ministerio de Hacienda para evitar gastos mayores en caso de retrasar la intervención. El 8 de diciembre el rey daría orden de ejecutarlo dando las instrucciones oportunas al tesorero general a través del secretario del despacho de hacienda⁴⁹⁴. Una vez más, la vinculación de la capilla a la corona propiciaría la intervención en Atocha de uno de los arquitectos de primer nivel.

En lo que se refiere al plano urbanístico, poco se puede añadir en torno al cambio de siglo, que sepamos. El paseo se mantuvo prácticamente invariable tras las obras dirigidas por Hermosilla ya analizadas. Sí conviene señalar que con la construcción del Real Observatorio Astronómico se procedió a cercar el campo de San Blas incorporándolo al Buen Retiro. Separados por esta cerca quedarían a un lado y a otro el edificio de Villanueva, símbolo del pensamiento científico de la Ilustración, y la histórica ermita de San Blas heredera de la

494. AGP AP RSBR C.11761 Exp.23

tradición religiosa junto al juego de la pelota [Fig. 298].

• La ocupación francesa

La noche del 3 al 4 de diciembre de 1808⁴⁹⁵ las tropas francesas comenzaron a bombardear la tapia este del Retiro para entrar así en la ciudad. A pesar de que en el artículo 7º de la capitulación de Madrid firmada ese 4 de diciembre establecía que:

*Las tropas francesas ni los oficiales no serán alojados en casas particulares, sino en cuarteles y pabellones, y no en los conventos ni monasterios, conservando los privilegio concedidos por las leyes á las respectivas clases.*⁴⁹⁶

La existencia de otro artículo que daba poder a Napoleón para legislar permitió una adición posterior que establecía que en caso de no existir cuarteles y pabellones suficientes para albergarles, se destinaría a tal fin el convento de Atocha.

Lo cierto, es que a las 6 de la tarde cuando los frailes se disponían para el rezo la división Villatte se personó en el convento exigiendo se les diese alojamiento a las tropas. Los dominicos accedieron poniendo como condición que se respetasen la iglesia, el relicario y la enfermería. La iglesia debió de ser ocupada en primera instancia y según narra Jiménez Benítez, haciéndose eco de fuentes de la época, lo primero que se trasladó a la capilla de la enfermería fue el Santo Sacramento que estaba en la capilla mayor. Tras él y con la consabida dificultad que implicaba su posición elevada se bajó a la Virgen de Atocha de su retablo y se llevó igualmente a la enfermería. Finalmente la mayoría de los frailes huyó de Atocha siendo acogidos en el hermano convento de Santo Tomás, quedando solo tres de ellos, de los cuales uno fue asesinado. El saqueo del templo fue inmediato:

Robaron las tropas toda la plata de la Iglesia y de la sacristía, con el ponderado juego de ramos de plata correspondiente a la Imagen de Nuestra Señora, sin perdonar los blasones, que eran del mismo metal. (...) de estar enseñoreados los franceses de todas las dependencias del convento; de haber derribado tabiques de separación en las celdas; de convertir los claustros en tiendas de campaña; el noviciado y celdas principales en aposento de jefes; en cuadras las depen-

[Fig. 298] Detalle del plano de Madrid de Juan López de 1812 en el que se puede ver la coexistencia del nuevo Observatorio Astronómico y la ermita de San Blas junto al juego de pelota.

495. Ibidem

496. Ibidem Pag. 648

[Fig. 299] Plano del Retiro y fortificaciones que hicieron los franceses en los años 1808, 1809, 1810, 1811, 1812 y 1813. 1815 CGE.

Se ha orientado norte-sur para la mejor lectura comparativa con el resto de planos. En el detalle de la izquierda se puede apreciar la posición defensiva que debió de adquirir el acuartelamiento en el convento de Atocha.

*dencias subalternas, como el artístico molino de aceite, y, por último, aunque la pluma se resiste á escribirlo, hacer cuartel de caballería la nave central de la Iglesia.*⁴⁹⁷

La gran biblioteca y archivo que atesoraban los dominicos fue expoliada y empleada en alimentar el fuego. Con ella se perderían entre muchas otras obras clásicas manuscritos de Fray Bartolomé de las Casas. El día 5 de diciembre por la mañana los frailes que permanecían en el convento lo abandonaron definitivamente para depositar la imagen de la Virgen en un altar de la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales. El santuario quedaría por tanto en manos de las tropas napoleónicas como parte del conjunto ocupado de El Retiro, que vería fortificada la fábrica de la China así como el Observatorio Astronómico⁴⁹⁸ a la par que José Bonaparte era nombrado rey de España [Fig. 299]. El nuevo monarca, en lo que parece que pudo ser un guiño que le granjease el afecto del pueblo, decretó la continuidad del culto de la imagen:

D. José Napoleón, por la gracia de Dios y de la Constitución del Estado, Rey de España y de las Indias: Para que la Imagen de Nuestra Señora con el título de Atocha, que con gran devoción de esta Corte se veneraba en el convento de PP. Dominicos del mismo nombre, no carezca de los cultos que los fieles quieren tributarle, hemos decretado y decretamos, que sea trasladada a la Iglesia de Santo Tomás, perteneciente también a PP. Dominicos, donde sea colocada con toda la decencia que corresponde y deseamos. Dado en nuestro Palacio

497. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha, ensayos...* Op.Cit. T. I Pags 650-651

498. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Madrid, ciudad y arquitectura (1808-1898)*. En: "Historia de Madrid". Ed. Complutense, Madrid, 1994. Pags. 401-440

de Madrid a 9 de Marzo de 1809. Mariano Luis de Urquijo, su Ministro de Estado.⁴⁹⁹

Tras los vaivenes políticos, el fin de la Guerra de la Independencia trajo consigo el que las tropas francesas abandonasen la iglesia de Atocha en los primeros días de enero de 1813, poco mas de cuatro años después de tomarlo, aunque no sería hasta el día 14 de ese mismo mes cuando se haría entrega oficial de las llaves del noviciado y convento⁵⁰⁰ a los tres legos que habían permanecido durante esos años en las dependencias del molino de aceite cuidando las tierras de labor. A juzgar por Jiménez Benítez, aparte de la ruina general del edificio, son tres los mayores sacrilegios causados durante la ocupación: el saqueo y despojo del Relicario, la profanación del Cristo del Zapato arrojado a las llamas, y la utilización de la nave de la iglesia como punto de calefacción encendiendo hogueras y empleando las capillas como fogones. Este último punto debió de sensibilizarle especialmente, pues reconocía que aún en sus días se apreciaban en el malogrado piso de la iglesia zonas ennegrecidas por las hogueras francesas.

La ocupación de las tropas había destrozado también la sillería del coro y el órgano; sólo quedaron algunos libros cuando los dominicos volvieron al convento el 16 de enero de 1813, el cual calificaron de “ruina”.

El 13 de mayo de 1814 haría entrada en Madrid Fernando VII. La villa se había engalanado para la ocasión y la comitiva recorrió la ciudad entrando por la puerta de Atocha que se había adornado mediante una arquitectura efímera al gusto de la época diseñada por el arquitecto mayor de la villa Antonio López Aguado (ver Fig. 231). Tras recorrer el Prado y la calle Alcalá tomó un desvío en la Puerta del Sol, para a través de la calle Carretas, llegar a la de Atocha y hacer una parada en el convento de Santo Tomás donde se encontraba la talla de la Virgen. En el acto de acción de gracias ofreció a la patrona la banda y Gran Cruz de Carlos III que él mismo portaba y que aun se conserva en el convento actual⁵⁰¹ [Figs. 300 y 301]. Dentro de la ceremonia organizada por las Cortes de Cádiz para la entrada en la villa del soberano, se escenificaba así la continuidad de la tradicional vinculación de la corona a la Virgen de Atocha.

[Fig. 300] Grabado de época de Fernando VII imponiendo la Cruz de Carlos III a la Virgen de Atocha. recogido en el artículo “Las insólitas concesiones del Toisón de Oro y de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III a Nuestra Señora la Virgen de Atocha”.

[Fig. 301] Fotografía actual de la banda y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Patrimonio Nacional. Real Basílica de Atocha.

499. Transcrito por JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha, ensayos...* Op.Cit. T. I Pag 658.

500. Ibidem Pag. 670

501. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha, ensayos...* Op.Cit. T. II Pag 15

• Restauración de la capilla y convento

Para comprender la situación en que se encontraba el edificio y la necesidad de su completa restauración, resulta sumamente interesante un documento inédito de hemeroteca, fechado el 29 de octubre de 1814, que transcribimos íntegramente a continuación. Su interés radica en la descripción que hace del estado de ruina del convento tras la salida de los franceses que a juzgar por el texto debieron de despojar de todo material mínimamente valioso el edificio antes de abandonarlo:

Señor diarista: Sírvasse v. md. insertar en su periódico ese piadoso aviso al pueblo de Madrid, y justa reclamacion a los de Madrid, por distinguir el Filósofo en el 9 de sus éticas, cap. 9, lo principal de lo que no lo es en una ciudad, diciendo: Civitatem id esse, quod in ea principale est. Los padres de Atocha, aposeñados que fueron de su convento, no hallaron en el sino un quadro el mas lastimoso, imposible á formar de él aun el mas tosco bosquejo. Hallaron, sí, las paredes de todos los edificios, pero desmontados los tejados, sin tablage ni palo alguno de sus armaduras. Hallaren desembalsados todos los pisos de claustros, dormitorios y viviendas con las demás oficinas: arrancadas todas las puertas y ventanaa con sus cercos, rejas y balcones; con cuya operacion causaron muy notable daño en la fábrica en donde estaban empotradas: derribados hasta los tabiques de división por la codicia de los miserables listones que los mantenian: las escaleras todas grandes y pequeñas sin un solo peldaño: el atrio, aquel hermoso atrio, bien á la vista está aun al presente sin sus quatro Puertas y los tres arcos que las acompañaban, todo de hierro, todo él des trozado y que causa horror. Para la devoracion de las fuertes rejas del camarín, puertas y ventanas, operacion sobradamente difícil, no parece sino que las nanos que en ella se emplearon tuvieron comprado el tiempo, y obraron sin temor. El ladron siempre va rodeado del miedo, y si pierde el lance con dificultad lo repite. El destrozo de Atocha no se hizo en un solo día, ni aun en muchos, ni solo á la capa y obscuridad de la noche. De día y muy de día, y sus despojos se transportaban descaradamente por las públicas calles y plazas. Las buenas almas clamaban á voz en grito: eso es de Atocha: todo eso lo traen de aquel pobre y desgraciado convento. ¡Qué dolor El mas antiguo y célebre santuario, á lo menos de Mairid, estuvo á pique de ser demolido en el octubre de 1813. En el 27 de diciembre de dicho año, según el plan de reforma de conventos, quedó esta casa matriz de los Dominicos de Madrid excluida

*con la real capilla de nuestra Señora de Atocha. Los ocultos é impenetrables decretos de la divina Providencia frustraron los de demolicion y supresion; y ya que tales ideas no quajaron, por lo menos intervino tiempo suficiente para causar las espantosas ruinas que van indicadas. Pero ¿y por qué manos. Se dice resolutoriamen- te con toda verdad y firmeza que por unas y otras, y á ambas son aplicables aquellas santas expresiones: In secari, et isci, de- jecerunt ean: et singu la isferus depastus est eum. Los padres de Atocha desean vivamente regresar á su amada, antigua y pobre soledad. Sus miras no son otras que renovar á Dios vivo los votos de su solemne profesion, y continuar dando culto á la adorada Patrona de Madrid. Para poder ver cumplidas sus ansias, y satisfechos sus vivos deseos, han hecho los posibles sacrificios. Estos no alcanzan, ni pueden alcanzar, para llenar sus miras religiosas. Son pobres, y de esto en gran manera se glorian. Su fundador el V. P. Fr. Juan Hurtado de Mendoza lo fundó tan pobre, que no hizo uso del grande ascendiente que lograba con Cárlos v, su hijo de confesion, ni del alto aprecio en que le tenía Adriano VI, maestro del César, á la sazón residente en España; y que ni tampoco quiso aceptar las ofertas que le hizo el abad de santa Leocadia D. Gutierre de Carvajal de las muchas y pingües tierras de la abadía pegantes á la fundacion, y para cuya cesion tenia ya el sí del Papa. (Se concluirá.)*⁵⁰²

Del texto obtenemos un testimonio de época de como el saqueo y desmantelamiento progresivo del santuario era *vox populi* además de la noticia de que fue el patronazgo real de su capilla lo que le salvó de ser demolido en 1813. Al siguiente día el diario publicaría el resto del aviso en el que exhortaba a la población a devolver aquellas posesiones que tuviesen noticia de haber pertenecido al convento de Atocha:

Concluye el aviso piadoso al pueblo de Madrid.

El padre Hurtado de Mendoza, gran soldado en las guerras de Granada, trocó, inspirado del cielo, la espada y banda militar por la correa y escapulario de santo Domingo; y él fue quien acabó de sepultar el moustruo horrendo de la claustra doninicana en España en los pobres, solitarios y religiosos claustros de nuestra Señora de Atocha. Sepa esta verdad todo el mundo, y que llegue a noticia de todos, sin temor que nadie la contradiga sino temerariamente.

Atocha se fundó pobre; Atocha continuó pobre por espacio de tres siglos, no molestando jamas con peticiones á los Soberanos que lo honraron y distinguieron con su real presencia y proteccion. Y si pobres tuvo sus principios y tiempo

502. Diario de Madrid nº302, 29 de octubre de 1814. Pag. 473

medio, pobrísimo quedó y del todo desolado en la devastación Napoleona.

Para continuar reparando el convento, sobre los sacrificios que llevan hechos sus hijos, y que seguramente no alcanzan, solo se presentan dos medios. Primero y mas principal: el carácter dominante de lo que en rigor es Madrid, siempre religioso, siempre piadoso, y mucho mas ofreciéndosele ocasión de favorecer la causa de la Virgen de Atocha, y sus afligidos, pobres y desvalidos capellanes. Alguno de ellos se propone, no obstante su avanzada edad y escasa salud, hacer la cuestura personalmente.

San Pablo protesta que jamas se avergonzó de enseñar y practicar las máximas del evangelio: Nos erubescitamus o evangelium; y en este código divi o senos dice: Pedid, y recibireis: buscad, y hallareis: llamad, y se os abrirá. Pedir limosna es propio de todos los religiosos mendicantes; y en esta parte el fundador de Atocha fue tan observante que cimentó su casa sin rentas, y por mas de un centenar de años los religiosos subian á pedir limosna á la villa, y su siempre noble y generoso ayuntamiento contribuía semanalmente con cierto agradecimiento. El otro medio es de conciencia, y habla puramente con los de Madrid, retenedores de muchos efectos en todas clases de este desgraciado convento, y que podrán y deberán devolver si existen en su poder, y en su defecto, el equivalente; porque los causadores de sus ruinas, y que han comerciado y lucrado con sus muchos despojos, es menester ó que ignoren qué cosa es hurto, y si hecho éste, hacen suyo lo que roban.

Para todos aquellos á quienes pueda llegar la noticia de este aviso con arreglo á la extensión de la corte y sus barrios bajos, ha parecido conveniente suplicar á algunas personas de conocida probidad se dignen recibir si algo llega á sus manos, y su bondad ha aceptado tan piadoso encargo, y son: D. Asensio García Ordoñez, en su botica frente á la Trinidad calzada; D. Vicente Rodríguez,, en la de la puerta del Sol, frente al vivar; D. Plácido Viega y Regidor, en la plazuela de san Ildefonso: Don Silverio Perez, en la de Anton Martin; y á mayor abundamiento el doctor Don José Llera y Galindo, vice-rector de los reales hospitales, en su casa de oficio calle de Atocha.⁵⁰³

El incendio de la capilla de la Virgen vino a sumarse a los problemas de la comunidad de religiosos. El 9 de agosto de 1814 a las 14:45 las campanas de las parroquias alertaban del fuego que devoraba la “linterna, cúpula y cornisa de la media naranja” que había construido Herrera Barnuevo⁵⁰⁴. Gracias a la intervención de Antonio López Aguado, arquitecto-

503. Diario de Madrid nº302, 30 de octubre de 1814. Pags. 479-480

504. AVM ASA 1-89-40

to mayor de la villa, se consiguió derribar la cúpula y con ello sofocar el fuego cinco horas después, evitando de esta manera la propagación al resto de la iglesia aunque fue inevitable que afectase al primer tramo del camarín y los cuartos reales que lo rodeaban. El hundimiento de la cúpula supondría una enorme pérdida patrimonial por la desaparición de unos frescos debidos a una larga lista de pintores que intervinieron en ella desde la linterna a las pechinas, entre los que figuraban Francisco Herrera el Mozo, Mateo Cerezo, Sebastián Muñoz, Isidoro de Arredondo y Lucas Jordán.

A finales de septiembre, el día 28 mas concretamente, el prior del convento, Fray Francisco Martínez, solicitó al duque de San Carlos como mayordomo mayor, la necesidad de reparar la cubierta para evitar la pérdida de los frescos de Lucas Jordán. Sugería además que para ello se empleasen los restos de la fábrica de la China no utilizados en la reconstrucción del palacio del Retiro⁵⁰⁵, sin embargo la petición no tuvo efecto pese a que el arquitecto mayor de palacio dio su visto bueno a la concesión de ladrillo pero no de la teja en 25 de octubre, un nuevo memorial de los frailes del 8 de noviembre evidencia que no se había producido tal entrega⁵⁰⁶. A los pocos días una carta publicada en la prensa alertaba del estado de semi-ruina de la capilla:

*La reedificacion de la iglesia grande, capilla de la Virgen, su precioso camarín, y casa de sus capellanes, es absolutamente precisa, porque de lo contrario las aguas del invierno van a hacer mucho daño en lo que ha quedado.*⁵⁰⁷

El invierno, y con él las temidas lluvias debieron de acelerar la ruina de la capilla. El 27 de abril de 1815 la comunidad vuelve a insistir en la necesidad de reparar la cubierta para evitar que se pierdan los frescos de Lucas Jordán existentes en las bóvedas vaídas de la nave. Esta vez la solicitud se tuvo en consideración y Bartolomé Muñoz, secretario de gobierno del Consejo de Castilla, la remitió al consistorio en 29 de mayo para que procediese a reconocer el estado de la capilla y estimar el coste de su reparación. Es posible que la Real Orden emitida el 3 de enero de ese año apelando a Arzobispos y Obispos a poner especial interés a que en las parroquias

505. CARDIÑANOS BARDECI, Inocencio. *El Santuario de Atocha y proyecto para su retablo a comienzos del siglo XIX*, en Archivo Español de Arte nº 256. 1991. Pag. 528.

506. AA.VV. *Isidro Velázquez, arquitecto del Madrid fernandino*, Ed. Ayuntamiento de Madrid, 2009. Pag. 250

507. Carta firmada por J.A.M. dirigida al Diario de Madrid nº326, 22 de noviembre de 1814. Pag. 570

se guardase el debido respeto recuperando la “veneración y compostura” perdida durante los años de guerra, tuviese que ver en la atención puesta en Atocha dentro de un movimiento de recuperación de la espiritualidad perdida⁵⁰⁸.

Cumpliendo las indicaciones del Consejo la municipalidad dio instrucciones al arquitecto mayor para que elaborase el informe solicitado, el cual emite el 24 de julio manifestando su incapacidad para valorar parte de las obras solicitadas a falta de más concreción:

*La primera porque no teniendo pues la forma, tamaño y materiales de que se debe construir el altar de la Virgen y demás anexidades no puede determinar cantidad pues de ser pintado de molduras ó mármoles hay una diferencia extraordinaria y la segunda con respecto a las tribunas, puertas y subidas que deben guardar cuando se reedifique toda la parte del edificio que comprende el apeadero de S. M.*⁵⁰⁹

De ello deducimos por tanto que la orden enviada por el Consejo efectivamente suponía la restauración completa de la capilla para volver a establecer el culto en ella y no sólo la reparación del tejado que se había solicitado inicialmente. Esto segundo sí que lo valoraba además de juzgarlo necesario:

*Lo que no da espera alguna es la cubierta de las armaduras de la referida capilla por estar esta sin tejado y haber perdido y borrado totalmente con las lluvias el primer platillo y pichinas y parte del segundo pintado por el celebre jordan.*⁵¹⁰

López Aguado calcula la madera gruesa y tabla necesaria para cubrir 17 tramos de armadura de a siete pies cada uno y unas 15000 tejas. Estima el coste de dicha obra en 48000 reales de vellón con cuya cantidad quedaría cubierta la capilla, y con ello “precavidas y conservadas las demás pinturas hasta mejor ocasión”. El personero municipal aumentó la cifra hasta los 120.000 reales, se entiende que estimando cual sería el coste total de la restauración de la capilla, para la provisión de fondos se podrían organizar una rifa de 100.000 duros, celebrar dos corridas de toros, un fondo de 60.000 reales del indulto cuadragesimal, 30.000 de la aduana y un real diario del arbitrio de las tabernas⁵¹¹. El fiscal del rey confirmaba el 12 de

508. MARTÍN VALMASEDA, Fermín. *Decretos de la Rey Don Fernando VII*. Imprenta Real, Madrid, 1816. V. II, Pág. 11.

509. AHN Consejos suprimidos, Leg. 3150 Exp. n° 9.

510. Ibidem

511. CARDIÑANOS BARDECI, Inocencio, *El Santuario...* Op. Cit. Pág. 529.

agosto que entre los medios propuestos por el ayuntamiento el único aceptable era la lotería de “100.000 duros” . Tras la junta de la Sala de Gobierno en 30 de septiembre, confirmaba la rifa o sorteo como medio para la obtención del capital se establece que el nuevo altar se presupueste de estuco, y por tanto más ajustado a los medios. Por su parte, en vista del elevado coste de reparación de la capilla y de no poder asumirlo, el procurador síndico general de los dominicos insiste en además de hacer una rifa o lotería, celebrar dos fiestas extraordinarias de toros, lo cual es rechazado por el rey y comunicado a principios de diciembre solicitando se busquen otros medios. Por aquel entonces el rey había decretado además que se trasladase la imagen de la Virgen de Atocha a la capilla mayor del convento desde el convento de Santo Tomás donde se hallaba desde 1808, ocasión que sería celebrada con concurso público y asistencia del rey⁵¹².

El 12 de marzo de 1817 la Sala de Gobierno solicitó al ayuntamiento la elaboración de un proyecto de restauración “por ocupación del arquitecto mayor”⁵¹³.

El encargado de redactarlo por ocupación del primero fue el teniente de arquitecto mayor, Manuel de la Peña Padura, cuyo informe redactado el 1 de abril se presentó al Consejo el día 4. En él se alertaba sobre el estado ruinoso de la armadura de cubierta no admitiendo más dilación su arreglo por peligrar las pinturas de Jordán que ya habían comenzado a dañarse en un rincón. Se estimaba el precio de la misma con sus tirantes, vertederos de plomo, canalones, etc en 85.500 reales, la cubierta de la media naranja y su remate en 56.000, las armaduras del paso del camarín y sus agregados 54.000, la cubierta del apeadero 21.500, la sacristía de la capilla de la Virgen 5.000, el altar de estuco 70.000, los solados de la posesión 20.000, los forjados de los suelos 10.000, los tabiques de división 22.000, las puertas y ventanas 24.000. La suma total ascendía a 385.500 reales de vellón e informaba de que los planos estaban siendo elaborados. Estos vendrían firmados con fecha 29 de abril y suponen un documento de un valor inestimable de cara a la reconstitución arquitectónica del conjunto. [Figs. 302]

El primero de ellos representa en planta y alzado, como

512. AHN Consejos suprimidos, Leg. 3394. Recogido en CARDIÑANOS BARDECI, Inocencio. *El Santuario...* Op. Cit. Pag. 528.

513. AA.VV. *Isidro Velázquez...* Op. cit. Pag. 250.

[Fig. 302.1] “Diseño que demuestra la planta y alzado de la Real Capilla de Nuestra señora de Atocha y sus agregados”. AHN Consejos suprimidos, MPD, n° 1185.

[Fig. 302.2] “Diseño que muestra el retablo para la Real Capilla de Nuestra señora de Atocha y sus agregados”. AHN Consejos suprimidos, MPD, n° 1184.

decimos, el lado norte del santuario correspondiente a la capilla de Atocha, camarín y relicario. En él se marca claramente en tinta rosa el alcance de los daños ocasionados por el fuego, y esboza los elementos desaparecidos como la media naranja (que sabemos que no se manifestaba como tal hacia el exterior sino que se formalizaba como un chapitel) o la linterna del camarín. A pesar de no ser muy riguroso en la toma de datos si lo comparamos con los dibujos que posteriormente hará Isidro Velázquez o las fotografías del siglo XIX, la información resulta extremadamente útil sobretodo por diferenciar tanto en planta como en alzado las zonas afectadas inicialmente por el fuego, y cuyos daños se verían agravados con el paso de los años. El segundo de los planos es el diseño para el nuevo retablo de la Virgen en el mismo sitio del que devorasen las llamas. De líneas neoclásicas y gran sencillez se puede ver en él un precedente del que luego desarrollará Isidro González Velázquez de mayor envergadura y complejidad espacial para ser ubicado en la capilla mayor.

El día 12 de junio con el proyecto presentado la Sala de Gobierno corroboró que se costeara mediante una lotería extraordinaria y la imposición de un real diario en las tabernas⁵¹⁴. Los meses, sin embargo, siguieron pasando y el inmovilismo del monarca comenzó a impacientar a los frailes ante la llegada de una nueva estación de lluvias. Terminando ya el verano, el 17 de septiembre, enviaron una carta de súplica⁵¹⁵ para que al menos se cubriesen aguas de la capilla a la vez que se solicitaba la concesión de cuatro Títulos de Castilla como medida más inmediata para conseguir el caudal necesario. Se trata de un proceso muy similar al seguido casi ochenta años antes para la reconstrucción del camarín y el nuevo relicario. La venta de los mismos permitiría conseguir los fondos suficientes para comenzar la restauración sin gravar por ello a las arcas de la corona, ciertamente escasas en periodo de posguerra. A pesar de que el Consejo de Castilla se mostró favorable a ello no obtuvo la aprobación de real en primera instancia⁵¹⁶.

Ese mismo mes había tenido lugar el matrimonio de Fernando VII con María Isabel de Braganza y los monarcas hicieron la preceptiva visita a la Virgen de Atocha el 29 de septiembre, que aun permanecía en un altar de la iglesia del convento de Santo Tomás. Es posible que la visita de la nueva reina despertase en el presidente de la comunidad, Fray Francisco Martínez, la esperanza de encomendarse a ella para

514. Ibidem Pag. 252.

515. AGP Libros de Registro 6018, Libro Becerro Nuevo F. 509.

516. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha, ensayos...* Op.Cit. T. II Pag 23

remedio de los males del convento. Tras solicitar audiencia, el 12 de octubre acudió a palacio con Fray Antonio de Santa Rosa, licenciado en teología y moral, agasajando a la reina y a su hermana María Francisca con medallas y estampas de la Virgen de Atocha además de un memorial con la solicitud pendiente de los cuatro títulos de Castilla. A juzgar por la rapidez con que llegó la confirmación oficial, la sintonía de la reina y los dominicos debió de ser inmediata. El 26 de octubre el Ministerio de Gracia y Justicia anunciaba al Presidente del consejo Real la Real Orden por la que se accedía a la solicitud de la comunidad de religiosos de conceder los mencionados títulos, así como de elaborar un presupuesto del coste que tendría la cubrición de la capilla.

El anuncio oficial de los cuatro Títulos de Castilla se hizo en la Gaceta el 16 de noviembre:

*S. M. se ha servido conceder á la comunidad de religiosos dominicos del convento de Ntra. Sra. de Atocha la gracia de cuatro títulos de Castilla, dos de ellos libres de lanzas y medias anatas, para que inviertan su producto en reparar la capilla de dicha imagen; con la calidad de que se no se beneficien sin que preceda la calificación de los que los hayan de obtener.*⁵¹⁷

Una vez obtenido el desahogo económico la comunidad solicitó al rey los servicios del arquitecto mayor de palacio para elaborar el proyecto de la capilla de su patronato. La misiva enviada el 29 de diciembre tuvo respuesta al día siguiente, posiblemente Fernando VII que se vio obligado finalmente a acceder a la concesión de los cuatro Títulos de Castilla no tuviese mucho interés en ayudar a los frailes que habían recurrido a su esposa para conseguir los fines a que él se negaba reiteradamente. Sus palabras no dejaban mucho lugar a interpretación: “Palacio, 30 de diciembre de 1816. Se valdrán los religiosos del arquitecto que se lo haga más barato, sea o no el de palacio. Fecho en dicho”⁵¹⁸. Los frailes harían caso omiso de esta advertencia y encargaron el proyecto al arquitecto real.

Antes de terminar el año la fortuna sonreiría por segunda vez al convento, pues además de la concesión real, el presbítero cordobés D. Rafael del Pino y Serrano ofreció hacerse cargo de los 48.000 reales en que estaba tasada la reparación de la cubierta a cambio de que se le concediese la cruz super-

517. Gaceta de Madrid nº 143 16 de noviembre de 1816. Pag 1263..

518. AGP PCBA Cª. 36 Exp. 5 Recogido en AA.VV. *Isidro Velázquez...* Op. cit. Pag. 252.

numeraria de Carlos III ⁵¹⁹. El 1 de diciembre de ese mismo año, sería aprobado por el rey y comunicado al prior el 8 de enero ⁵²⁰.

El primero de los títulos fue concedido a Antonio Vayllant y su esposa Juana de las Cuevas, residentes en Cuba, el 19 de noviembre de 1817. A cambio harían entrega al convento de un total de 240.000 reales de vellón, la mitad esa misma semana, un cuarto a los tres meses y otro cuarto a los ocho meses ⁵²¹.

• Reconfiguración del templo de Atocha, el proyecto de Isidro González Velázquez

A pesar de las palabras del rey, el arquitecto elegido por los dominicos fue Isidro González Velázquez, quien debió de comenzar a ocuparse del proyecto desde principios de 1817. El 15 de marzo el prior enviaba al monarca una propuesta siguiendo el parecer del arquitecto solicitando su aprobación ⁵²². El nuevo proyecto consistía, a diferencia de lo planteado por Padura que se limitaba a recomponer los daños, en la reestructuración completa del templo. Si la idea original de Francisco de Mora en 1609 era la de disponer las dos capillas en paralelo separadas por rejería que permitía mantener la sensación de continuidad espacial, lo que ahora se proponía era suprimir tal esquema. La Virgen ocuparía el altar de la capilla mayor de la iglesia, de más capacidad y acorde al rango y popularidad del que gozaba la imagen. El prior alegaba la mayor luminosidad de este espacio, toda vez que los frescos de Jordán estaban prácticamente perdidos. El primer obstáculo a superar era la reasignación de patronos. El marqués de Astorga y conde de Altamira, casa heredera de la de Nieva, ostentaba el patronazgo de la capilla mayor y tenían que renunciar a él en favor del rey, lo cual parece que tenía ya visos de ser factible para cuando se hizo la consulta a Fernando VII. La aceptación del rey se hizo efectiva poco después, el 12 de abril, tras lo cual debieron de comenzar de inmediato los trabajos de reparo de la cubierta costeados por el presbítero. Tenemos noticia de esta obra gracias a la correspondencia establecida entre el Consejo y el prior, 30 de mayo le remitió una carta recordando que era preceptivo que se le informase puntualmente de los avances

519. AHN Consejos Suprimidos, Leg. 3150. Exp. nº 9.

520. Ibidem

521. AGP PCBA C. 41 Exp. 1.

522. AHN Consejos suprimidos, Leg. 3150 Exp. nº 9. y AGP PCBA C^a. 36 Exp. 5 Recogido en AA.VV. *Isidro Velázquez...* Op. cit. Pag. 252.

tratándose como se trataba de un real patronato. La respuesta no se hizo esperar y el prior respondió el 1 de junio al Consejo excusándose en que estaba esperando finalizasen las obras de cubrición para hacerlo. La obra hasta la fecha había consistido en desmontar y limpiar las bóvedas retirando el escombro caído, apejar la madera, que presentaba podredumbre tanto en las cabezas de vigas como en la carrera del muro sobre la que apoyaban armadura y tirantes. Se aprovechó lo que se pudo de las maderas y posteriormente se cubrió con tabla y se retejó. La media naranja se cerró a la altura del tambor con cubierta de teja por ser el medio más barato y se remató con una pequeña aguja con su bola y su cruz. Finalmente restaban por poner rejas ventanas y vidrieras de la media naranja así como cubrir el transparente o tras-trono que era “una verdadera parte de la capilla de la Virgen”. La obra que así describía Fray Francisco no era la reedificación de lo preexistente como había previsto Padura, y el religioso lo justificó ante el Consejo aclarando que el cambio de alcance del proyecto había sido aprobado por el rey. Además informaba de haber comenzado la obra en la iglesia dando principio por cerrar los arcos que comunicaban capilla mayor y la ya antigua capilla de la Virgen. Se estaba trabajando en las tribunas y el resto se continuaría según lo fueren permitiendo los medios⁵²³.

Del proyecto de Isidro González Velázquez se conserva una colección de planos a lápiz de dos tipos: unos son levantamientos y toma de datos del edificio tanto en planta como en alzado y sección [Figs. 303 a 307]. El otro grupo lo forman las distintas versiones y tanteos de la nueva propuesta del arquitecto real para la distribución general así, como para el diseño del altar y del órgano. Si atendemos al alzado lateral del templo parece ser algo anterior al estado de las obras que relata el prior al Consejo el 1 de junio, se aprecia cómo efectivamente se han cubierto aguas en la capilla de la Virgen pero no deja claro el futuro del tambor que sustentaba la desaparecida media naranja. Por tanto podríamos suponer que estos planos de trabajo con el levantamiento pudieran corresponder a los meses de mayo o junio de 1817. En el resto de los planos Isidro Velázquez explorara con pequeñas variaciones su idea de convertir la capilla mayor en capilla de la Virgen.

Como venimos insistiendo, en el presente trabajo desde su inicio, esta colección de planos ha sido la base fundamental en torno a la cual a girado la elaboración de la reconstitución arquitectónica del conjunto pues representa una información minuciosa y detallada, pero sobre todo acotada, que

523. AHN Consejos Suprimidos, Leg. 3150. Exp. nº 9.

[Fig. 303] Croquis de la planta de la iglesia de la capilla de Nuestra Señora de Atocha. Lápiz sobre papel, 386 x 626 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP, Planos n° 321.

[Fig. 304] Croquis inacabado de la planta de la capilla mayor en el reverso de un plano de sección. Lápiz sobre papel, 436 x 318 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP, Planos n° 315 reverso.

respalda la fidelidad del proyecto de pasado. Los planos de Padura completan la información con sus indicaciones sobre el estado de cada parte representada, incluyendo por ejemplo información más precisa de los espacios que hacían las veces de cuartos reales en torno del camarín y tribuna. Estas salas que en los dibujos de Isidro aparecen poco más que esbozadas dado su carácter de ruina y el nulo interés que debió de ver en ellos de cara a recuperarlos. Como contrapartida Isidro Velázquez ofrece dimensiones y revisiones sobre sus propios dibujos rectificando niveles que demuestran una inequívoca voluntad de ajustarse a la realidad existente.

[Fig. 305.1] Planta general de la iglesia, capilla de Nuestra Señora de Atocha, Sacristía y dependencias conventuales. Lápiz sobre papel, 770 x 1120mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP, Planos n° 323.

[Fig. 306.1] Alzado lateral del exterior de la iglesia antes de la reforma. Lápiz sobre papel, 290 x 801mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP, Planos n° 312.

[Fig. 307.1] Croquis en el reverso del plano de alzado. Lápiz sobre papel, 290 x 801mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP, Planos n° 312.

[Fig. 305.2] Distribución de usos sobre el plano de estado actual de 1817 según quedó definido el conjunto a mediados del siglo XVIII. Dibujo del autor.

Izq. [Fig. 306.2] Detalle del remate exterior del templo sobre el crucero.

Dcha [Fig. 306.3] Detalle del moldurado de la cornisa.

Sup izq. [Fig. 307.2] Detalle de la cubrición de la antigua cupula.

Sup. cent. [Fig. 307.3] Detalle de la sección del relicario.

Sup. dch. [Fig. 307.4] Detalle de sección de la iglesia.

Izq. [Fig. 307.5] Detalle de la sala capitular y la sacristía

El conjunto de planos fue dado a conocer por Jose Luis Sancho y Carmen Añón en 1987⁵²⁴ estudiando el proceso de restauración y atribuyéndolos ya al arquitecto real.

Tal y como se ha referido, el planteamiento suponía un cambio radical en la concepción espacial del templo. La que desde el siglo XVI había venido siendo la capilla mayor del convento, asumiendo siempre un papel secundario respecto de la pequeña capilla de la popular imagen, se convertiría ahora en el espacio principal del santuario con una escala y proporciones más acordes al pensamiento de la época. Pensemos además, que tras la invasión napoleónica, el palacio del Buen Retiro y con él la iglesia de San Jerónimo habían sufrido enormemente; hecho que apoyaría la restauración de la iglesia de Atocha dotándola de más capacidad para albergar ciertas funciones solemnes ligadas a la monarquía y que históricamente se habían realizado en el templo de los Jerónimos. Tras la reforma quedaba, por tanto, instaurado el escenario solemne en el que se llevarían a cabo los actos religiosos de la corona.

El traslado de la capilla de la Virgen a la capilla mayor del convento conllevaría además la reorganización de todos los cuartos accesorios como apeadero, espacios de comunicaciones y tribunas. En la propuesta inicial de organización en planta el arquitecto real mostraba indicios de tener planes más ambiciosos de los que finalmente se pudieron llevar a cabo [Figs. 308 y 309]. Las nuevas tribunas se proyectaron a ambos lados de la nave aprovechando para ello los brazos del

[Fig. 308] Pag. opuesta sup. Croquis parcial de la planta general reformada y accesos ideados para las tribunas reales proyectadas. Lápiz y aguada magenta sobre papel, 773 x 755mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP, Planos nº 322.

[Fig. 309] Pag. opuesta inf. Croquis de la sección transversal de la nave de la iglesia. Lápiz y aguada magenta sobre papel, 436 x 318 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP, Planos nº 316. (En su reverso está la planta inacabada ya mencionada del estado previo de la capilla mayor)

Para un mejor análisis se han dispuesto los dibujos a la misma escala y alineados facilitando la comprensión de la sección transversal por el eje de las tribunas (crucero de la antigua capilla mayor).

524. SANCHO GASPAS, José Luis / AÑÓN FELIU, Cármen. "Atocha: del viejo santuario a la nueva basílica" en *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX: Museo Municipal, marzo 1987 : Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti*. Ed. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1987. Pags. 45-61. Posteriormente se incluyeron también en una obra de carácter más amplio en la que Félix Díez Moreno los consideraba anónimos aunque atribuibles a Isidro González Velázquez: *Las propuestas para un Madrid soñado, de Texeira a Castro*. Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la cultura 1992. Madrid, 1992. Pags. 390 a 394. Posteriormente el extenso catálogo sobre la arquitectura de los Reales Sitios estudia el proceso mas en detenimiento y fija su autoría definitiva; SANCHO GASPAS, Jose Luis. *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos del Patrimonio Nacional*. Ed. Patrimonio Nacional, Madrid 1996. Pags. 162-171. Más recientemente, con ocasión de la exposición que sobre el arquitecto realizó el Ayuntamiento de Madrid.en 2009, se publicó el catálogo con la obra completa que vino a completar el discurso del proyecto de reforma de Atocha en relación a los planos conservados y englobándolo dentro de un proyecto más ambicioso que fue la recuperación del Buen Retiro. ORTEGA VIDAL, Javier / MARÍN PERELLÓN, Fco. José. "Al este del Prado" en *Isidro Velázquez, 1765-1840, arquitecto del Madrid fernandino*. Ed. Area de la Artes del Ayuntamiento de Madrid, 2009. Pags. 245-293

[Fig. 310] Vista interior de de la iglesia de N^{tra} Señora de Atocha tomada desde el Coro. Ca. 1870, Albúmina sobre cartón. Jean Laurent & cia. BNE Fotografía sig. 17/198/2

crucero. A pesar de plantearse como una pantalla permeable, de columnas y pilastras en el nivel de la iglesia y arquerías abiertas en el nivel superior, el efecto de la perspectiva hizo que la ya de por sí estrecha nave adoleciese más aun de falta de proporción desde un punto de vista canónico. Las rejas que antes separaban las dos capillas, que a juzgar por los planos de Padura y de Velázquez fueron parte del expolio generalizado del convento, fueron reemplazadas por tabiques que reproducirían en el lado del Evangelio las pequeñas capillas laterales existentes en el lado de la epístola [Fig. 310]. Nada tendría ya que ver el templo fernandino con la histórica capilla que había sido testigo de la historia de Madrid durante casi cuatro siglos. La reconstitución arquitectónica del conjunto antes y después de la intervención de Isidro González Velázquez arroja claridad sobre la radical transformación llevada a cabo por el arquitecto [Fig. 311].

Como acceso a la tribuna norte se pensó inicialmente disponer una nueva edificación adosada al muro de la iglesia derribando para ello el antiguo camarín. Contaba con una

[Fig. 311] Organigrama de usos del templo sobre los planos de reconstitución del conjunto antes y después de la reforma de Isidro González Velázquez. Dibujo del autor.

[Fig. 312] Vista de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid y atrio que conduce a la Tribuna Regia, tomada desde las puertas y camino dentro de la huerta y el Cuartel y Cuerpo de Inválidos del Ejército y la Armada por donde se va al mencionado atrio (1878). Jean Laurent & cia. Madrid 1878. AGP, fotografías nº 10172910.

Quizás lo más interesante de esta instantánea, además de las intervenciones llevadas a cabo en la restauración del XIX, es que podemos descubrir el trascurso del telón barroco ideado por Francisco de Mora como solución para unificar los dos templos paralelos pero a su vez independientes.

Resulta tristemente revelador comprobar en el detalle que no sólo no se pudo construir la nueva edificación para los cuartos reales sirvientes a la tribuna sino que la decoración de la fachada restaurada de lo que antaño fue el camarín se cubrió con revoco en el que se pintaron molduras, recercados y demás elementos arquitectónicos fingidos alrededor de los huecos.

gran habitación cuadrada concebida como antesala, y a ella se abrían otras cuatro salas accesorias de menor tamaño agrupadas dos y dos a los lados del eje central. Una de estas pequeñas habitaciones secundarias hacía de tránsito desde el desembarco de la gran escalera de planta octogonal que se proyectaba en lo que antaño fue el presbiterio de la capilla de la Virgen. El ascenso en caracol constituía el primer eje de giro necesario para acceder desde la calle a la tribuna, el segundo se produciría en el gran cuarto mencionado que no llegó a realizarse. La interesante sección trazada por el arquitecto aún en un solo dibujo la nueva edificación propuesta adosada a la iglesia que albergaba los cuartos reales, con una versión más modesta acotada por el espacio del antiguo camarín de la Virgen que fue la que se acometió. Finalmente el acceso regio al templo se proyectó un porche cubierto sustentado por una columnata que vendría a sustituir al antiguo y angosto apeadero construido entre la capilla y el muro de contención del terreno que también se eliminó. Presumiblemente, por la escasez de medios el porche finalmente se cerró con fábrica de ladrillo en la que se resaltaron unas pilastras y arcos en lugar de las columnas iniciales. La configuración de este espacio sufrió pocas variaciones con el paso de los años, en los que no hay noticias de que se produjesen grandes obras más allá del cierre con portones de madera y de reparos de mantenimiento.

Las fotografías tomadas por Jean Laurent del exterior del complejo formado por cuartel y basílica a finales del siglo XIX, nos muestran un edificio extremadamente complejo fruto de sucesivas modificaciones y ampliaciones a lo largo de casi cuatro siglos. Una de ellas, inédita hasta la fecha, nos muestra todo este mundo de edificaciones adosadas unas a otras en el que se distingue perfectamente la intervención de

Isidro González Velázquez [Fig. 312]. Este documento supone una fuente de información que complementa los dibujos de la restauración ofreciendo testimonio, sesenta años después, de la obra ejecutada. En la instantánea se puede ver aun el que fuera tambor octogonal de la media naranja levantada por Sebastián Herrera Barnuevo en 1665. Tras la ruina de su cubrición y el traslado del espacio de culto de la Virgen a la capilla mayor este cuerpo se convirtió en la caja de escaleras que subía a la tribuna real, no siendo ya necesario volver a levantar la cúpula sino que se cerró mediante una sencilla cubierta de teja. Tanto el perfil de este volumen como la posición baja de las ventanas hacen pensar en una posible bóveda como solución del cielo raso interior recordando muy directamente a la capilla del Canal Real del Manzanares trazada por Isidro Velázquez en esos mismos años [Fig. 313]. La fiabilidad de esta imagen como testimonio de la restauración de 1819 se ve tristemente refrendada por el hecho de que las intervenciones en la capilla fueron prácticamente nulas en los años venideros. En 1853 tanto el Rector Vicente López y López, como el arquitecto mayor de palacio, Narciso Pascual y Colomer, alertaban a mediados de septiembre de la necesidad de llevar a cabo reparaciones urgentes en la cubierta y las vidrieras rotas por el “huracán”; la reina aprobaría la reparación el día 30 de septiembre⁵²⁵. Por este mismo motivo de limitar las intervenciones a reparar lo existente, también encontramos una fuente de información válida para el estudio de la intervención de Isidro Velázquez en las minutas preparatorias del plano de Madrid de Ibáñez de Ibero de las que ya hemos hecho mención a lo largo del trabajo y que fueron producidas poco después, en 1869.

Prosiguiendo con la restauración de 1819, la decoración interior precisó de una mínima intervención, el sobrio clasicismo que respiraba la arquitectura trazada por Francisco y Juan Gómez de Mora casaban perfectamente con el estilo neoclásico de Isidro Velázquez. Las tribunas se levantaron como una nueva fachada calada dentro de la nave. De composición puramente neoclásica el cuerpo bajo de estilo dórico lo conformaban dos columnas flanqueadas en sus extremos por sendas pilastras que ejercían de elemento de transición con la arquitectura existente. Las cuatro columnas de piedra berroqueña (dos para cada tribuna), habían sido solicitadas al rey por el presidente de la comunidad de frailes el 27 de abril de 1817 “por estar sin uso” en el Palacio de Buenavista⁵²⁶. Es

[Fig. 313.1] Sup. Canal Real del Manzanares. Planta y alzado lateral de la capilla. 1818. Isidro González Velázquez AGP planos nº 290.

[Fig. 313.2] Inf. Canal Real del Manzanares. Alzado principal y sección transversal de la capilla. 1818. Isidro González Velázquez AGP planos nº 291.

525. AGP PCBA C.43 Exp.19

526. SANCHO GASPÁR, José Luis / AÑÓN FELIU, Carmen. “Atocha: del viejo santuario... Op. cit. Pag. 50. En 1814 la Real Academia de Bellas

[Fig. 314] Reconstitución arquitectónica de las tribuna real de Atocha. Alzado y sección. Dibujo del autor.

[Fig. 315] Sup. Alzado definitivo de la fachada oriental, embarcadero del estanque grande. 1818-1820, Isidro Velázquez. BNE Dib. 14/9/13.

Inf. detalle del acceso con la composición tripartita en dos niveles muy similar a la de Atocha.

el propio arquitecto mayor el encargado de dar el visto bueno a la solicitud que finalmente se aprueba en nombre del rey el 30 de junio. Gracias a este documento sabemos que se trataba de cuatro fustes graníticos de 17 pies de largo y $2\frac{1}{2}$ de grueso, además dos de ellos contaban ya con sus capiteles y basas⁵²⁷. La composición tripartita se repite en el cuerpo alto a modo de arquería con pilastras de orden jónico resultando en un conjunto clasicista claramente heredero de su maestro Juan de Villanueva, de quien fue el discípulo más longevo⁵²⁸. A juzgar por la documentación encontrada, inicialmente este balcón pensado para la asistencia de los monarcas a los actos

Artes de San Fernando había propuesto al rey la creación de un museo de pinturas en el palacio de Buenavista, para lo cual Antonio López Aguado realizaría un proyecto. Finalmente la idea fue desechada y es posible que los fustes fuesen restos de algún modelo realizado in situ. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Madrid, ciudad y arquitectura (1808 - 1898)" en *Historia de Madrid*. Ed. Complutense, Madrid, 1994. Pags. 401-439.

527. AGP PCBA C. 36 Exp. 6

528. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Los discípulos de Juan de Villanueva", en *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)*. Ed. Ayuntamiento de Madrid, 1982. Pags 66-97.

religiosos se concibió abierto; pero tras la visita de Fernando VII cuando estaban concluyendo las obras, Mayordomía dio una serie de órdenes como que se pintase su interior⁵²⁹ y que se colocasen vidrios en las ventanas que comunicaban con la nave⁵³⁰. La parte superior de la tribuna se cerraba con techumbre por lo que finalmente estos cuartos reales mantuvieron la condición de aislamiento de la nave propiamente dicha, que se daba ya en la tribuna de la antigua capilla barroca [Fig. 314].

El esquema compositivo de tres vanos empleado fue recurrente en la obra del arquitecto real. En los mismos años en los que se estaba reconstruyendo Atocha, trabajaba en los jardines del Buen Retiro donde podemos ver una composición muy similar empleada en la fachada del acceso al edificio del embarcadero del estanque grande [Fig. 315] o en otra tribuna regia que aunque algo posterior y con cierta componente barroquizante, diseñó para la capilla del palacio real de El Pardo [Fig. 316]. En este segundo diseño se puede apreciar además la estructura de madera con que se fabricaría la arquería de la tribuna. Muy posiblemente fuese el mismo sistema que se utilizó en Atocha donde los escasos medios económicos redundarían en sistemas de construcción humildes, reservando la cantería únicamente para las columnas reutilizadas.

La imagen interior del templo en el siglo XIX se ha estudiado hasta la fecha por las dos fotografías que Jean Laurent tomó del interior, una desde el coro y otra desde el sotocoro. Sin embargo aportamos aquí un documento gráfico inédito de gran valor testimonial que nos brinda la visión opuesta desde el altar hacia los pies de la iglesia. Se trata de un cuadro pintado por Karl Girardet en 1846 representando la ceremonia de *las velaciones* del casamiento de Isabel II [Fig. 317]. Por un lado la vista es menos central que la de las fotografías en blanco y negro lo que permite al artista representar con cierto detalle el alzado interior de la nave. Por otro lado aporta el color como una fuente más de información. Las ricas colgaduras que adornan las paredes son sin duda el reflejo de la pobreza decorativa de la real capilla que necesitaba de engalanamientos que aportasen la solemnidad que se suponía debía de tener un edificio de patronazgo real. Jiménez Benítez, que llegó a custodiar las colgaduras como rector de la capilla describe el conjunto exactamente como aparece en el cuadro:

[Fig. 316] Alzado de la tribuna de la capilla real del palacio de El Pardo, 1826. Isidro Velázquez. AGP Planos nº 629.

529. Real Orden del 23 de febrero de 1819 en AGP Registros nº 5773 f. 136 r-v. Recogido en *Isidro Velázquez, 1765-1840...* Op. cit. Pag. 256.

530. Real Orden del 5 de marzo de 1819 en AGP Registros nº 5773 f. 137 r. Recogido en *Isidro Velázquez, 1765-1840...* Op. cit. Pag. 256.

[Fig. 317] *Las velaciones (Atocha)*. Acuarela, lápiz y gouache sobre papel, 220 x 275 mm. Karl Girardet, 1846. Subastado por Sothebys en 9 de julio de 2008.

La escena inmortaliza el doble casamiento real en que contrajeron matrimonio la Reina Isabel II con Francisco Asís María de Borbón, Duque de Cádiz, y la Infanta María Luisa Fernanda de Borbón con Antonio María de Orleans, Duque de Montpensier, el 11 de octubre de 1846.

Seis grandes paños de terciopelo á la romana, en su centro el escudo nacional con hermosa corona, cubren las seis capillas de que se componía la nave principal. En sus seis pilas se ponían largos paños coronados por guardamalletas.

*Los dos frentes de las tribunas, la regia y de los Infantes, se adornaban con grandes paños también de la misma rica tela de terciopelo, pero éstos bordados con leones y flores de lis, terminando todo el frente del coro con una hermosa colgadura por el mismo estilo que las de las regias tribunas*⁵³¹.

En contraposición a esta imagen interior del templo de una relativa opulencia como era propio de la ocasión celebrada, contamos con una imagen opuesta en todos los sentidos pero muy cercana en el tiempo [Fig. 318]. Decimos opuesta primeramente porque es un cuadro al óleo que representa la nave de la de Atocha en este caso vista desde los pies del templo, bajo el coro; pero además es opuesta en lo referente a decoración. En este caso la iglesia se presenta completamente desnuda y carente de ornamentación en lo que podría considerarse una jornada cualquiera de la vida de la ciudad.

531. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 222-223.

Sobre los muros y bóvedas blancos y desnudos no hay otra decoración que las banderas que enfilan la cornisa, el mobiliario se reduce a una mesa auxiliar, un par de bancos arrimados contra la pared, el púlpito y un confesionario. Se trata de un óleo anónimo de mediados del siglo XIX que formó parte de la exposición “El Antiguo Madrid”⁵³² organizada en el edificio del antiguo hospicio municipal en 1926 y prestado para tal fin por D. Valentín de Céspedes. Este nuevo cuadro resulta el complemento perfecto del anterior por mostrar el elemento que en él no veíamos: el retablo-camarín. A pesar de la oscuridad de la composición se intuyen vivos colores en el diseño realizado por Isidro Velázquez que tendrían su eco en ocasiones solemnes en las colgaduras que cubrían las paredes.

Si observamos de nuevo el cuadro de *las velaciones*, en el lateral derecho del coro comprobaremos además como el órgano diseñado por Isidro Velázquez del que se conservan tres trazas, sí que fue finalmente construido aclarando así la

[Fig. 318] Interior de la Basílica de Atocha. Óleo sobre lienzo, 80x62cm., ca 1856. Anónimo, posiblemente obra de Francisco de Paula van Halen. Colección Céspedes, Madrid.

Se conserva un documento en el que el pintor, siguiendo las directrices de los capellanes de Atocha solicita a la reina le conceda el permiso para hacer un “dibujo exacto” del altar mayor para un encargo que le han hecho desde fuera de Madrid. El 3 de abril de 1856 Isabel II se sirvió a acceder a la petición condicionándola a que se hiciera en días y horas fuera de culto y ceremonias religiosas. Es posible que el dibujo fuera preparatorio para este cuadro pues no se tiene noticia de más permisos para tal efecto.

AGP PCBA C 44 E 8.

532. El cuadro fue recogido en el catálogo de obras expuestas con el n° 1011. *Catálogo de la exposición del antiguo Madrid*. Sociedad Española de Amigos del Arte, Gráficas reunidas S.A., Madrid 1926. Pag. 318.

[Fig. 319.1] Izq. Alzado y planta parcial del órgano. Tinta parda y lápiz sobre papel, 436 x 318 mm. Isidro Velázquez, 1817. AGP / Planos nº 316.

[Fig. 319.2] Cent. Alzado lateral del cuerpo superior del órgano. Lápiz sobre papel, 218 x 157 mm. Isidro Velázquez, 1817. AGP / Planos nº 310. Identificado hasta a fecha como alzado interior de la capilla.

[Fig. 319.3] Dcha. Diseño para las celosías laterales del órgano. Lápiz sobre papel, 316 x 220mm. Isidro Velázquez, 1817. AGP / Planos nº 313. Identificado hasta a fecha como alzado interior de la capilla.

incertidumbre que sobre este punto existía⁵³³. Dos de estos dibujos se habían considerado hasta la fecha como referentes al diseño decorativo del interior de la capilla, sin embargo corresponden al lateral de la caja del órgano [Figs. 319].

La configuración general de la obra como vemos no supuso un gran proyecto para el arquitecto real, sino casi más una operación de cirugía sobre una construcción existente en la que encajar todas las piezas de un complicado puzzle de espacios litúrgicos y de servicio. Pensemos que la economía aun se resentía de la cercana Guerra de la Independencia y casi podemos ver esta Atocha el reflejo del “Madrid Fernandino (1814-1833) en el que el triunfalismo en torno al Deseado se vio limitado por la penuria de la situación económica”⁵³⁴. Sin duda los tiempos no acompañaban a la erección de grandes edificios y el propio arquitecto se quejaría en sus últimos años de la gran cantidad de proyectos que no pasaron del papel⁵³⁵.

Hemos dejado para el final del análisis lo referente al altar mayor, convertido ahora en retablo de la Virgen, por ser sin duda el elemento donde Isidro Velázquez quiso poner el

533. AA.VV. *Isidro Velázquez, 1765-1840...* Op. cit. Pag. 256.

534. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Madrid, ciudad...* Op. cit. Pag. 401.

535. *Ibidem* Pag. 411.

acento de toda la intervención. En él se concentró el mayor esfuerzo no solo a nivel de diseño sino también económico puesto que parece ser el único punto de la intervención en Atocha en que se introdujo decoración mural⁵³⁶, relieves y escultura. Como objeto arquitectónico tenía una considerable complejidad espacial, colocándose en el centro del testero se materializaba en el muro mediante un nicho semicircular a modo de ábside rematado por una bóveda de cuarto de esfera. Frente a él, dos columnas corintias exentas sustentaban un arquivado y cornisa partido de planta circular resultando en un volumen virtual cilíndrico de gran riqueza espacial. En cualquier caso la riqueza de formas y color con que se dotó al altar, con cierto carácter incluso barroquizante, fue una cuestión más visual que de nobleza de materiales. Debía de construirse enteramente en fábrica de ladrillo, talla de madera y estuco pues los medios no permitían mayores gastos. La composición cubría por completo el testero adaptándose a su geometría, en contraste con la austeridad del resto de la iglesia uniformemente blanqueada, debía de atraer el foco de atención nada más adentrarse en la iglesia. La estructura piramidal con que se concibió la sección contribuía a guiar la vista hacia lo alto, lugar en que se ubicaba la primitiva talla mariana. A ambos lados del altar se dispusieron sendas esculturas de gran porte de Santo Domingo y Santa Catalina de Sena, tanto estas como los ángeles que sustentaban el trono de la Virgen, como los que adornaban la clave del arco superior estaban acabados en estuco blanco al igual que las columnas resultando estos elementos respecto del fondo arquitectónico estucado en colores más oscuros. El remate superior lo componía un escudo de España entrelazado con el de la orden de Santo Domingo flanqueados ambos por los mencionados querubines.

Entre los dibujos conservados con los diseños para el relicario-camarín, podemos distinguir tres estados sucesivos del tabernáculo, o *manifestador* como lo llamara Jose Luis Sancho⁵³⁷. A pesar de tratarse de un obra de carácter neoclásico, tal denominación coincide perfectamente con la tendencia del último periodo del retablo barroco, en el que en muchos casos la escultura y pintura se reducían al mínimo para ceder todo el protagonismo al sagrario y manifestador como verdadero centro del rito litúrgico⁵³⁸, en este caso a la talla mariana.

536. La bóveda del nuevo ábside se pintó al fresco con la imagen del "Padre Eterno". JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 425.

537. ORTEGA VIDAL, Javier / MARÍN PERELLÓN, Fco. José. "Al este del Prado" en *Isidro Velázquez, ...* Op. cit. Pag. 256.

538. Sobre la evolución en este sentido del retablo barroco ver MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Sagrario y manifestador en el retablo barroco

[Fig. 320] Sup. Izq. Croquis de la sección longitudinal del retablo. Lápiz sobre papel, 540 x 356 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP / Planos nº 318.

[Fig. 321] Sup. Dcha. Alzado del nuevo retablo. Lápiz sobre papel, 440 x 318 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP / Planos nº 317.

Los dos primeros diseños plasman la idea del tabernáculo, en sección [Fig. 320] y alzado [Fig. 321]. Se trata de una primera aproximación aunque bastante ajustada al diseño final, la idea de colocar la Virgen en un nivel bastante elevado respecto del presbiterio aparece ya plasmada pero sin desarrollar el sistema de escaleras ocultos que ello conllevaba. En alzado aparece esbozada la imagen sostenida por una corte de ángeles que sustentaban la nube plateada⁵³⁹ sobre la que se situaría la Virgen buscando un efecto de ingravidez con un mínimo apoyo. En alzado aparecen además los característicos casetones neoclásicos del arco de cierre aunque en un número de nueve y no de once como en la versión final. La concepción espacial de este retablo-camarín debió de ser bastante temprana pues en estos primeros bocetos no se tiene en cuenta el resto del edificio. Se pensó como un objeto singular desde el punto de vista del espacio interior del templo como demuestra el no tener presente la gran sala del relicario medianera con la cabecera de la

español”, en *Imafron* nº 12-13. Ed. servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996-1997. Pags. 25-50.

539. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 419.

[Fig. 322] Sup. Izq. Sección longitudinal del retablo. Lápiz y tinta sobre papel, 659 x 377 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP / Planos n° 320.

[Fig. 323] Sup. Dcha. Alzado parcial del nuevo retablo. Lápiz y tinta sobre papel, 372 x 411 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP / Planos n° 319.

[Fig. 324] Inf. Dcha. Planta del nuevo retablo. Lápiz y tinta sobre papel, 639 x 270 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP / Planos n° 311. Incluye dos croquis con las mediciones y levantamiento detallado del muro testero en planta y alzado

iglesia que sería invadida por el nuevo ábside.

El segundo grupo de dibujos lo componen nuevamente una sección [Fig. 322], un alzado [Fig. 323] y una planta [Fig. 324]. Sin variar sustancialmente el diseño, se aumenta el grado de detalle de la arquitectura que también se acota. Ahora sí, el banco de apoyo se desarrolla con las tres escaleras que recorren su interior. Sendas puertas escamoteadas en el exterior

[Fig. 325] Detalle del presbiterio. Planta general de la iglesia, capilla de Nuestra Señora de Atocha, Sacristía y dependencias conventuales. Lápiz sobre papel, 770 x 1120mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP / Planos nº 323. Ver [Fig. 105.1].

conducen a un corredor circular, y desde él un paso conduce al centro del espacio, y mediante escalera de caracol, acceder a la trasera del expositor de la custodia que queda enmarcado exteriormente por columnas de orden jónico. El mismo corredor se eleva mediante una escalera helicoidal que apoyada en el ábside, asciende a un primer nivel, desde esta altura que sería la del expositor se rodeaba, aquí sí de manera visible desde la iglesia, para volviendo a atravesar un postigo tomar la segunda escalera helicoidal que sobre la primera conduce, ahora sí, al nivel donde estaba el grupo escultórico que sustentaba la Virgen. De esta segunda versión del retablo consideramos importante resaltar algo que hasta la fecha ha pasado desapercibido que es la presencia de un transparente que rememoraba en la nueva construcción neoclasicista la histórica capilla barroca. Se trata de una ventana rectangular rematada con arco de medio punto que se abría en el ábside a la altura de la imagen sagrada y que produciría el consabido efecto de iluminación dramática en su parte posterior. Sin embargo esta apertura no llegó a producirse, posiblemente por el análisis detallado de las condiciones de contorno. Si nos fijamos tanto en la planta como en la sección mencionadas se puede apreciar la ventana pero no hay referencia alguna a la construcción que había adosada al otro lado y que alcanzaba la mitad de la altura impidiendo tal apertura. La interferencia entre el ábside y el relicario se marca con un gesto rápido de lápiz sobre la planta del estado actual ya comentada [Fig. 325]. No pode-

[Fig. 326] Planta de la cabecera del templo. Lápiz y tinta sobre papel, 437 x 426 mm. Isidro González Velázquez, 1817. AGP / Planos nº 311.

mos tener la certeza de si este plano de conjunto se levantó al principio, o si fue más bien como parece, cuando el rey ya había aceptado el traslado de la capilla de Atocha histórica a la capilla mayor y el diseño del nuevo altar como objeto exento estaba ya iniciado.

Tras este intento fallido, se elaboró un nuevo plano de planta en el que se exploraba la opción de abrir una entrada de luz lateral hacia el sur que sin duda habría tenido igualmente un efecto sorprendente iluminando la Virgen desde el costado con un efecto más misterioso (la ventana quedaba oculta en un costado tras la pilastra) entroncando con ideas propias de la retabística más puramente barroca. [Fig. 326]. Este segundo intento tampoco tendría éxito puesto que el exterior del ábside interior finalmente se formalizó con una suerte de gran contrafuerte en el muro que se acomodaba mejor a la arquitectura del relicario renunciando para ello la entrada de luz.

Si el complejo sistema de comunicaciones ocultas ya referido nos hacía entender este retablo o gran tabernáculo como una máquina para la liturgia, el texto que reproduciremos a continuación respaldará la literalidad de tal afirmación. Los dibujos producidos por Isidro Velázquez entrañan una complejidad tras de sí que ha precisado de un pormenorizado estudio tridimensional para llegar a entender como funcionaba, ello ha permitido generar las diferentes plantas de los sucesivos niveles [Fig. 327]. El fruto de este análisis geométrico detallado es el modelo tridimensional, que especialmente en su sección, resulta revelador a la hora de comprender la pieza [Fig. 328 y 329]. Sólo una cuestión quedaba en el aire tras comprobar la arquitectura del retablo, y es la de su principal función como camarín. Aun no teniendo un espacio propiamente dicho para tal efecto, el sentido de las escaleras era finalmente acceder a la Virgen para vestirla y engalanarla en las fiestas. Sin embargo, la talla quedaba excesivamente alta respecto de la última escalera. En la segunda sección diseñada por el arquitecto real se esboza una subestructura, unos perfiles metálicos sustentan a la Virgen y su trono de ángeles, aunque esto debió de ser sólo el punto de partida de un sistema más complejo:

Una obra de arte que demuestra inspiración y genio en el autor que la concibiera y la diera forma plástica, había en la Iglesia de Atocha, que tal vez no haya merecido el detenido estudio de los que á ella acudían. El trono primoroso en que se ostenta la Imagen adorable de la Inmaculada Virgen. Un cuerpo de nubes delineadas con maestría y gracia aparece sostenido por tres ángeles de grandes formas hercúleas, que no

[Fig. 327] Sucesión de las plantas del manifestador mostrando las comunicaciones en cada nivel. Dibujo del autor.

[Fig. 328] Modelo virtual del retablo-camarín diseñado por Isidro Velázquez para Atocha en 1817. Vista frontal. Dibujo del autor.

Estas tres imágenes ya fueron incluidas en el libro *Isidro Velázquez, 1765-1840...* Op. cit. Pag. 256.

apoyan su base en punto alguno de sostén. La ilusión óptica es completa. No se ve el mecanismo que tienen estas nubes á su espalda de una barra cuadrada de hierro, que partiendo de la cima de las nubes en la que deja fijo un medio círculo, baja sin ser vista hasta el pavimento del Camarín, horada éste y termina con su parte baja, dentada ya para engranar en el torno que pone en movimiento todo él, para descender, dando media vuelta á la Imagen, que viene hasta el suelo del Camarín⁵⁴⁰.

Nos encontramos sin duda ante una tramoya que tiene una doble función: por un lado hay una clara intención escenográfica ocultando el sistema de sujeción del conjunto escultórico que según el capellán de Atocha parecía flotar en el aire, y por otro, la incorporación de engranajes que permiten descender el trono para tener el acceso a la Virgen que por la altura a la que se situaba parecía hartamente complicado. Aunque

540. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 455.

de su ámbito temporal, podríamos decir que Isidro Velázquez diseña para Atocha la última gran escenografía barroca de la arquitectura religiosa española en que estas “maquinas litúrgicas” fueron habituales. Por desgracia poco más sabemos de este sistema ingenieril que ideó el arquitecto pues en los planos como decíamos solo se intuyen unos perfiles de apoyo. Ésto ha imposibilitado incluirlo en el modelado tridimensional al desconocer las modificaciones que fue necesario introducir en la arquitectura para el descenso y ocultación del grupo escultórico. Analizado el complejo diseño de Isidro Velázquez para el expositor de la Virgen, no podemos más que constatar que no se trataba de un camarín tal y como se entiende dentro de la tradición religiosa española. Aunque efectivamente se dispuso de un espacio para poder vestir a la Virgen y adornarla con joyas en ocasiones solemnes, no se trataba de una *cámara sacra* independiente aunque comunicada con el retablo; sino que la principal función que cumplía se vino a integrar en un retablo “habitable” dentro del propio espacio de la nave. Por último conviene añadir el importante papel que jugaría el color en un retablo de este tipo realizado en estuco imitando vistosos mármoles. Habitados a las imágenes en blanco y negro del siglo XIX resulta revelador observar en detalle el óleo

[Fig. 329.1] Sup Izq. Modelo virtual del retablo-camara diseñado por Isidro Velázquez para Atocha en 1817. Vista lateral seccionada. Dibujo del autor.

[Fig. 329.2] Sup Dcha. Modelo virtual del retablo-camara diseñado por Isidro Velázquez para Atocha en 1817. Vista lateral. Dibujo del autor.

[Fig. 330] Interior de la Basílica de Atocha. Óleo sobre lienzo, 80x62cm., ca 1856. Anónimo, posiblemente obra de Francisco de Paula van Halen. Colección Céspedes, Madrid. Detalle del retablo.

ya comentado para descubrir la riqueza cromática del altar que resultaba en un vibrante testero en claro contraste con la uniformidad del resto de la nave [Fig. 330]

El programa iconográfico se completó con seis retablos colaterales⁵⁴¹, cuatro de ellos iguales para las capillas centrales con sus respectivos altares y dedicados al Santísimo Cristo de la Agonía y Santísima Virgen del Rosario en el lado de la Epístola; y los de Santa María Magdalena y el Arcángel San Miguel en el lado del Evangelio⁵⁴². Sobre estos retablos-marco de corte neoclásico en los que primaba la gran obra pictórica que albergaban, no nos han llegado planos de su diseño aunque si aparecen en las fotografías de Laurent [Fig. 331]. No tenemos noticia de si se trasladaron, vendieron o si simplemente se abandonaron y acabaron arruinados. Lo cierto es que en una fotografía del interior de la capilla mayor cuando la cabecera ya había sido derribada aparecen dichos retablos sin proteger

541. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 31.

542. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 491.

y rodeados de maderas y material de obra, lo que no hace pensar en que tuviesen un buen destino [Fig. 332]. Su diseño guarda grandes similitudes con los dos que aparecen en los planos de la capilla del Real Canal del Manzanares [Fig. 333].

A juzgar también por las fotografías, parece que sí hubo intención de conservar las piezas escultóricas del retablo. En otra de ellas se aprecian con gran claridad algunas de las tallas desmontadas ya del retablo mayor y a la espera de ser trasladadas (cosa que desconocemos si llegó a suceder) [Fig. 334].

Además de esta colección de dieciséis planos de trabajo conservados en el Archivo General de Palacio de Madrid, tenemos constancia de que Isidro Velázquez realizó algunos más elaborados “a la aguada de tinta china” posiblemente similares en su factura a los conservados del embarcadero del Retiro. Se trata de algunos dibujos que se encontraban en su domicilio “en marcos y bastidores sueltos” y que aparecen en el inventario manuscrito llevado a cabo en 1831 por el propio arquitecto⁵⁴³:

Mas seis diseños en bastidores q. se hicieron pr.
Dn. Isidro Velázquez p^a. egecutar barias obras
en el Comvento de Nra. Sra. de Atocha y son las siguientes
Primeramente. la Planta del todo de la iglesia100
Suma de la buelta..... 30.800 rs.
Yd. Planta y alzado de la Escalera pral. que se hizo p^a
subir SS.MM. y AA. à la gran tribuna reservada.....200
Yd. Fachada de dha. Tribuna con su perfil = corte del
Altar mor. de N^a Señora q. se hizo de Escayola.....80
Diseño del referido altar, pr. se fachada.....500
Yd. el diseño del Altar del milagroso Crucifijo
q. se hizo de madera em la misma iglesia.....400
total.....32.000.

Independientemente del paradero desconocido de estos planos lo cierto es que nos aportan más datos como la atribución al mismo arquitecto de la capilla del Cristo de la Indulgencia y su retablo⁵⁴⁴ o la importancia que se debió de conceder efectivamente a la escalera de planta octogonal que

543. Borradores de dos inventarios de dibujos y proyectos conservados por Isidro Velázquez de los que era autor. ADIV. Trascrito y recogido íntegramente en el apéndice documental de *Isidro Velázquez, 1765-1840...* Op. cit. Pag. 560-561.

544. La prensa de la época también da constancia de la mano del arquitecto real en la obra de la capilla del Cristo y no solo la de la Virgen: “En el convento de Atocha, hizo los dos magníficos altares, restaurando toda la iglesia y unas elegantes tribunas para las personas reales.” *El artista* 1 de julio de 1836 T III, pag 6.

[Fig. 331] Vista interior de la iglesia de Ntra. Señora de Atocha. Jean Laurent y C^{ia} Madrid. Ca. 1878. IPCE / Fototeca / Colección Ruiz Vernacci N° Inv. 07857.

[Fig. 332] Interior de la antigua Real Basílica de Atocha, ca. 1892. AGP / Fotografía n° 10168608

[Fig. 333] Dos detalles de uno de los planos del proyecto de la capilla del canal (Ver Fig. 112). 1818. Isidro González Velázquez AGP / planos n° 290.

El diseño de retablo ocupado en su mayor parte por un cuadro acabado en arco de medio punto aparece delineado a tinta, mientras que un boceto junto a él demuestra otra versión para colocarlo bajo una de las ventanas. Este se parece más a los de Atocha con cuadro rectangular y rematado con frontón con una alegoría del Espíritu Santo o la Santísima Trinidad.

[Fig. 334] Real Basílica de Atocha - Interior de la Capilla del Santo Cristo. Fotografía de la cubrición provisional que protegía las esculturas durante el proceso de derribo hasta ser ubicadas en otro destino y detalle, ca. 1902. AGP / Fotografía n° 10168614.

se levantó sobre el presbiterio de la antigua capilla de Atocha. De este otro retablo no conocemos imagen más allá de la vista parcial que ofrece otra de las fotografías del siglo XIX ya iniciado el largo proceso de derribo del conjunto [Fig. 335]. Respecto al acabado interior de los paramentos, las pinturas de las bóvedas vaídas se habían perdido con el incendio⁵⁴⁵ de 1814 por lo que éstas simplemente se blanquearon. Sobre los paramentos verticales se incluyó una decoración pictórica que resaltaba los elementos arquitectónicos como aun puede apreciarse en la ya comentada Fig. 334 y en una fotografía y su correspondiente cromolitografía posteriores que mostraban el sepulcro del General Prim dentro de la capilla del Cristo. En la fotografía se aprecian más detalles de esta capilla como las gradas del altar a la derecha o el púlpito de forja a la izquierda, en la cromolitografía que se produjo a partir de ella aparecen menos detalles en el encuadre pero podemos apreciar el color aguamarina tan en boga en la época [Figs. 336 y 337].

La iglesia se inauguró el 20 de junio⁵⁴⁶ de 1819, aun con el resto del edificio sin terminar de restaurar. De la obra del resto del convento a penas tenemos datos, aunque los desperfectos y el expolio sabemos que no fueron menores que en la iglesia. Para hacer frente a los gastos que precisó la reedificación del convento los frailes tuvieron que recurrir a la venta de diversas casas y fincas. Así, el 3 de febrero

[Fig. 335] Real Basílica de Atocha - Altar de la capilla del Santo Cristo, ca. 1902. AGP / Fotografía n° 10168611. Detalle del banco y arranque de las columnas.

545. AVM ASA 1-89-40

546. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 31..

[Fig. 336] Sepulcro del general Prim en la iglesia de N.ª Señora de Atocha, en Madrid. Ca. 1876 IPCE / Fototeca / Archivo Ruiz Vernaci, n.º inv. VN-07858.

[Fig. 337] Sepulcro del General D. Juan Prim, existente en la Basílica de Atocha (Madrid). Cromolitografía incluida en “Historia General de España” de Modesto Lafuente y Juan Valera, T XIV. Det. Decoración del muro lateral de la capilla.

de 1818 se vendieron tres tierras que habían sido donadas mediante testamento de María Calbo, vecina de Leganés, en 1743. La extensión era de 17 fanegas y 7 celemines (equivalente a unas once hectáreas)⁵⁴⁷. La venta de tierras para sufragar los gastos de reconstrucción nos da idea de la escasez de los medios de la época. Irónicamente, el conjunto debió de estar completamente restaurado casi a la vez que se hacía efectiva la desamortización promovida por Juan Álvarez de Mendizábal de 1836, que conllevó la incautación del edificio a los religiosos para destinarlo a cuartel [Fig. 338 y 339].

Las obras de la fábrica del convento no debieron de presentar mayor interés, concentrándose todos los esfuerzos en la restauración del templo regio como decimos. Es por ello

547. AGP Libros de Registro 6018, Libro Becerro Nuevo F. 438

[Fig. 338] Las obras llevadas a cabo entre 1817 y 1819 afectaron a la iglesia conventual, la antigua capilla de la Virgen y el relicario-camarín.

[Fig. 339] El grueso del convento debió de terminarse de restaurar hacia 1830 en que se estaba trabajando en el noviciado y cubierta de la crujía de dormitorios.

que la reconstitución ha puesto el acento en la nueva iglesia ideada por Isidro González Velázquez con la nueva propuesta de organización espacial, las tribunas y el retablo [Fig. 340 en doble página siguiente].

Además de o referente a la arquitectura del edificio, la posesión en su conjunto también sufrió desperfectos durante la guerra de la independencia. En concreto el fortín que los franceses situaron en la antigua Fábrica de la China y todo el sistema de baterías que implicaron grandes movimientos de terreno en el límite norte del antiguo olivar.

La última inspección y reparación generalizada de la cerca de separación con El Retiro había sido la llevada a cabo por hacia 1785. El plano conservado y atribuido a Juan de Villanueva hace un exhaustivo repaso del estado de las tapias de los distintos recintos que componían el límite meridional de la posesión real [Fig. 341]. El plano debió de pertenecer a la campaña preparatoria previa a la construcción del observatorio astronómico que supondría el derribo de algunos de estos límites. Sea como fuere, la distribución del suelo siguió siendo prácticamente idéntica hasta la llegada de las tropas francesas en que dichos límites se desdibujaron. Terminada la guerra y enmarcada dentro de la operación de restauración de los jardines del Retiro y de la capilla de Atocha, se procedió a levantar de nuevo la cerca de separación regularizando la geometría de las posesiones resultantes [Fig. 342]. Una pintura del Museo del Prado, aparentemente con otra temática, revela

[Fig. 340.1] Reconstitución de la iglesia de Atocha según el proyecto de Isidro Velázquez. Sección transversal. 1819.
Dibujo del autor.

[Fig. 340.2] Pag. opuesta. econstitución de la iglesia de Atocha según el proyecto de Isidro Velázquez. Planta y sección longitudinal 1819.
Dibujo del autor.

[Fig. 341] PLevantamiento de la cerca del Buen Retiro que linda con el Olivar de Atocha, Jardín Botánico, y huerta de San Jerónimo. 565x800mm. Tinta sepia sobre papel verjurado, Juan de Villanueva, 17 de mayo de 1785. AGP / Planos nº 557.

el paisaje a rural y con una despuntante industrialización en el entorno de Atocha. Aunque fue elaborado hacia 1860, con el convento desamortizado, se puede apreciar el olivar y sus límites en las faldas del Retiro [Fig. 343].

Tras el parón de actividad en la campaña de obras llevadas a cabo por Isidro Velázquez en el Buen Retiro durante el trienio liberal. Durante el primer semestre de de 1824 1824 se retomó la actividad, se acometió la restauración de la cerca de separación de los jardines de las posesiones de los conventos de Atocha y San Jerónimo⁵⁴⁸. La obra se prolongaría hasta principios de 1825 en que el contratista solicita el pago de los trabajos ejecutados⁵⁴⁹. En este sentido, la noticia más interesante a nuestros efectos se produce en el mes de septiembre de 1824, cuando se alude a la “colocación de las piedras de cantería en la puerta que se está construyendo en las tapias divisorias de este R. Sitio y convento de Atocha”⁵⁵⁰. El contratista solicitaba se le prestasen medios auxiliares de los almacenes de las obras de palacio para la composición de la puerta de cantería, a lo que Isidro Velázquez contesta afirmativamente el cuatro de septiembre. Aunque esta noticia no prueba estrictamente la identificación de la puerta y su autoría, deja claro que el arquitecto estaba al corriente de las obras de la misma. Teniendo en cuenta que los gastos corrían a cargo de las arcas de Palacio, todo parece indicar que el diseño fuese obra de Isidro Velázquez dentro del conjunto de actuaciones llevadas a cabo en el Retiro y Atocha.

El hallazgo en 2009 de un documento gráfico que

548. AA.VV. *Isidro Velázquez, arquitecto ...* Op. cit.. Pag. 274.

549. AGP AP RSBR C.11582 Exp.6

550. AGP AP RSBR C 11.773 Exp.38.

[Fig. 342] Reconstitución del entorno urbano de la zona sur del Real Sitio del Retiro hacia 1825 tras la regularización de la cerca llevaba a cabo por Isidro Velázquez. En tono verde se somborean las zonas incorporadas al Retiro, en magenta las ganadas por el olivar, y la línea azul discontinua señala la huella aproximada de las baterías levantadas por los franceses como fortín. Dibujo del autor.

[Fig. 343] Ovejas sesteando en una junquera, extramuros de la Puerta de Atocha. Óleo sobre lienzo, 71 x 86 cm. Mariano de la Roca y Delgado, 1860. MNP P006219.

En el detalle (superior) se aprecia el cuartel de inválidos y la basílica de Atocha enmarcado por el olivar que asciende por la ladera hasta El Retiro. La huella de terreno ocupada por olivos se representa diferente de los límites de la posesión correspondiendo con las diferentes regularizaciones de las tapias llevadas a cabo no solo a principios del siglo XIX sino también del XVIII en que se rectificó el límite este de Retiro y olivar.

[Fig. 344] "Vista del Camino que conduce a la Huerta del Cuartel y Cuerpo de Inválidos del Ejército y Armada a la puerta que da entrada al Retiro o sea Parque de Madrid (1878)". AGP / Fotografía nº 10172908. A la derecha detalle de la puerta.

mostraba la puerta en su ubicación original, permitió la identificación de la puerta en la actualidad⁵⁵¹. Dicha fotografía está tomada a medio camino de la subida al Retiro desde el ex-convento de Atocha, que discurría a través del olivar e iba flanqueada por lo que parecen ser árboles frutales. Al final de la cuesta y tras un leve quiebro en la dirección se presenta la majestuosa puerta en su posición original [Fig. XX]. La investigación llevada a cabo, permitió rescatar del olvido la elegante puerta de cantería ubicada hoy en día en los jardines de Cecilio Rodríguez (dentro del parque de El Retiro), no muy lejos de su ubicación original [Fig. 344].

La conocida como *Puerta de la Corona*⁵⁵², se situaba así, en el linde sur de El Retiro con el convento de Atocha, en indudable relación con las operaciones *fernandinas* dirigidas por Isidro Velázquez. La puerta relacionaba el nuevo acceso por la fachada norte de la capilla con el sur de la posesión real, conectando con los trazados del jardín relativos a la implantación de la columna colosal. Era así el marco de acceso desde el convento hacia el parque, apareciendo como fondo de la empinada cuesta que discurría a través del olivar de Atocha. La cara, o frente exterior de la puerta, se orientaba hacia el noroeste -de espaldas al convento- retranqueada levemente de la nueva alineación de las tapias a través de una pequeña exedra formada con tramos rectos que un giro para su giro para una correcta orientación.

[Fig. 345] Fotografía actual de la puerta de la corona ubicada en la esquina noroeste de los Jardines de Dionisio Rodríguez, dentro del parque de El Retiro. Fotografía del autor.

En lo referente al diseño en cuestión, cabe destacar su atractivo aspecto basado en un clasicismo reductivo prácticamente carente de ornamentación. Construida casi en su totalidad en sillería de granito, su acierto compositivo parece estar fundamentado en su sencillez y armoniosas proporciones [Fig. 345]. Dos robustos machones con aletas recogen los esfuerzos del arco rebajado rematado por dos pirámides so-

551. ORTEGA VIDAL, Javier / GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl. "La Puerta ... Op. cit.

552. Así se refieren a ella en el único regisro documental que hemos encontrado del siglo XIX. PEÑASCO DE LA PUENTE, Hilario / CAMBRONERO, Carlos. *La fuente de Santa...* Op. cit. Pags. 7-14.

bre las que se disponen bolas estriadas de caliza de Colmenar. La labor de cantería se distingue en su frente principal por un tratamiento que enfatiza las sombras a través de un rebaje entre los sillares, resaltándose igualmente la clave del arco en ambos frentes. Las potentes cancelas de hierro que cierran la puerta en la actualidad nos remiten en primera instancia al siglo XIX, por lo que podríamos pensar que fuesen las originales; sin embargo, de la observación detallada de las mismas que están compuestas a partir de dos hojas de menor ancho apliadas para poder ser reaprovechadas.

Tenemos constancia de unas puertas de hierro diseñadas por el arquitecto mayor de palacio José Segundo de Lema en 1862. De la intervención de este arquitecto sobre la puerta, la primera noticia se produce el cinco de abril de 1861 en un informe elaborado ante la preocupación del administrador de El Retiro que temía la ruina de la puerta por haber descendido la clave del arco⁵⁵³. En su reconocimiento de la puerta, Segundo de Lema achaca los movimientos a defectos en los cortes de cantería y niega cualquier peligro; sin embargo, en febrero de 1862 y tras varias inspecciones, se decide cerrar la puerta por haberse roto la muñequilla por dos partes y amenazar con desplomarse. Según desvela el expediente, se trataba de una puerta de madera que había sustituido a la original en 1858 y que a pesar de los escasos cuatro años transcurridos, amenazaba la seguridad de la familia Real en sus frecuentes visitas desde el Retiro a la iglesia de Atocha. El día once de febrero de ese año se cierra y apuntala la puerta habilitando una contigua que permitía la conexión entre ambos recintos; por razones de seguridad se asignan dos guardas del Cuartel de Inválidos para custodiar el paso y proteger así las alhajas de la Virgen que atesoraba la iglesia.

Segundo de Lema elabora dos diseños de las nuevas “puertas del Olivar y de Atocha” una en madera y otra en hierro. Los presupuestos, fechados a trece de febrero de 1862, ascienden a 14368 reales en el caso de las de madera y a 11770 reales las metálicas que son las que finalmente se realizan. Sabemos por la correspondencia contenida en el expediente que el veintiuno de Mayo se retiran los guardas por estar ya terminadas los nuevos cierres. A pesar de no haber llegado a nuestros días el proyecto de la puerta ejecutada, si se conserva en el Archivo General de Palacio un dibujo hasta ahora no datado que podemos afirmar que con toda probabilidad es la opción de puertas de madera no realizadas [Fig. 346]. Uno de los portones dibujados es el que sería colocado en la puerta

[Fig. 346] Análisis geométrico y de proporciones del trazado de la Puerta de la Corona de El Retiro. Dibujo del autor.

553. AGP AP RSBR C.11768 Exp.19.

[Fig. 346] Diseño de dos puertas de madera para el olivar de Atocha. 272x378mm. Atribuido a José Segundo de Lema. AGP / Planos nº 5236.

[Fig. 347] Reconstitución de la Puerta de la Corona del olivar de Atocha a partir del levantamiento in situ de la parte existente. Dibujo del autor.

del Olivar, mientras que la otra se colocaría en la entrada a la tribuna desde el paseo de Atocha. A pesar de no haber pasado del papel, se ha optado por incluir estas puertas en la reconstitución de la puerta hecha a partir del levantamiento de la parte existente [Fig. 347].

En relación con el tema que nos ocupa, tenemos constancia de la solicitud que hace en el mes de junio de 1884 el Alcalde de Madrid al Rector de Atocha de las llaves de la puerta del Olivar que da acceso al Parque. Al no ver inconveniente en la concesión podemos dar por buena esta fecha como el momento en que pasa a pertenecer la puerta al Parque de Madrid. La primera evidencia documental que hemos encontrado sobre la nueva posición de la puerta se produce en 1889. En un expediente de obras relativas a la pavimentación y encintado del actual paseo del Uruguay se precisa su recorrido desde la glorieta del Ángel Caído hasta la Puerta del Niño Jesús (frente al hospital del mismo nombre). Sin entrar en mayores pormenorizaciones, en el plano del Retiro de 1906 aparece ya rotulada la puerta, como Puerta de Granada⁵⁵⁴, en su nueva ubicación en el linde oriental de la posesión donde permanecería durante algo más de seis décadas [Figs. 348].

La puerta permanecería en esa segunda posición durante algo más de seis décadas. De su presencia en este lugar tenemos existen testimonios fotográficos [Fig. 349]. Poco después anunciaría en prensa el inminente derribo de las tapias del Retiro, en la revista *Fotos* en el número correspondiente al siete de agosto de 1943 [Fig. 350]. Se produciría una intervención de carácter puntual sobre la puerta, abriendo sendos pasos secundarios a ambos lados [Fig. 351]. Habrían sin embargo de transcurrir trece años de, para que el Pleno Municipal apruebase definitivamente la reforma del cerramiento del Retiro en la zona del parque Zoológico lindante con la avenida de Menéndez Pelayo, previendo una actuación posterior sobre la Puerta de Granada. Esta se produce finalmente en 1958⁵⁵⁵, fecha en torno a la cual, debió de producirse el traslado a su ubicación actual tras rechazarse la primera idea de colocarla en el parque de la Fuente del Berro.

[Fig. 348] Madrid. Barrio del Retiro Planos de población Ca. 1906. BNE MV/13 Madrid. Planos de población. 1906. Detalle del rotulado de la puerta de Granada en el plano.

554. Según APARISI LAPORTA, L. *Toponimia Madrileña. Proceso evolutivo*. Ed. Gerencia Municipal de Urbanismo de Madrid, 2002. T. I Pag.508, la denominación de Puerta de Granada en la Ronda de Vallecas se asigna en 1889, según el expediente desaparecido 7-426-38. La denominación de Avenida de Menéndez Pelayo se asigna por acuerdo municipal del 17 de septiembre de 1915. (Ibidem. Pag. 723)

555. ABC 25 de mayo de 1958

[Fig. 349] Dcha. Fotografía de la Puerta de Granada en el Paseo de Menéndez Pelayo. Martín Santos Yubero, ca. 1940. ARCM / Archivo Santos Yubero n° Inv. 12114-003

[Fig. 350] Publicación sobre la puerta y la tapia recogida en la revista *Fotos* en el número del 7 de agosto de 1943.

[Fig. 351] Fotografía de la Puerta de Granada en el Paseo de Menéndez Pelayo desde el exterior. Martín Santos Yubero, ca. 1955. ARCM 7451-003.

5.2. Desamortización y uso militar

• La real capilla y el cuartel de inválidos

La restauración de iglesia y convento debió de prolongarse hasta los años treinta del siglo XIX y con un mínimo margen de tiempo perdió tal función para convertirse en cuartel. Tras el decreto de 1835 de Juan Álvarez de Mendizábal por el que se suprimían todos los monasterios de órdenes monacales y militares, el año siguiente nuevos decretos vinieron a ampliar y desarrollar ese primer impulso promoviendo la venta de dichas posesiones. La vinculación de la corona al ya ex-convento de Atocha suponía un problema de cara a la venta del conjunto por lo que finalmente se decidió mantener la real capilla con su culto asistida por varios capellanes mientras que el resto de dependencias se destinaba a Cuartel de Inválidos del Ejército. La elección del edificio no fue la primera opción, sino que llegó tras desecharse la idea de instalarlo en

las Salesas *viejas* o el palacio de Buenavista. Un Real Decreto del 8 de junio de 1838 confirmaba la división del programa en dos, situando las tropas en Atocha y los oficiales, oficinas y otras dependencias en Jerónimos⁵⁵⁶.

Atocha, a diferencia de muchos otros edificios, se salvaba por tanto del derribo al menos de manera temporal. El nuevo uso parecía casi elegido por sucesión natural si atendemos a esa otra faceta de la iglesia como enorme expositor de trofeos de bélicos:

*Era la Capilla de esta Soberana Patrona de Madrid un deleitable depósito de infinitas preciosidades. Sobre sus barandillas tremolaban hasta tan aciagos días, diferentes banderas y estandartes, tomados á los llamados Rústicos de Alemania, seducidos por Lutero. Pendían también algunos guiones del rebelde Duque de Orange. Había flores de lis tomadas en los campos de Pavía. Se dejaban admirarlas media lunas que depositó, con mucha humildad y rendimiento, el conquistador de Oran. Las águilas de Austria, las cruces de Lusitania y las singulares divisas de los tres reinos unidos, rebatidos en la batalla de Almansa, ocupaban allí su lugar. El gorro de encarnado que los franceses regicidas reasumieron en demostración de libertad, se conservaba y no sin algún misterio; pero procuraron sepultarlo en obsequio de su omnipotente Bonaparte, como le llamó Junot.*⁵⁵⁷

La vinculación que desde 1836 se produjo del mundo militar al entorno de Atocha no haría sino por consolidarse con los años. La abundante información hallada y lo específico del tema, creemos sería merecedora de estudio aparte por lo que nos limitaremos aquí a esbozarla y enumerar los principales proyectos arquitectónicos hallados en las sedes de Madrid y Segovia del Archivo Histórico Militar, prácticamente todos inéditos y nunca publicados.

Los primeros documentos hallados tienen gran importancia para el desarrollo gráfico de la tesis puesto que se centran en la parte menos pública del santuario, que no aparecía en planos anteriores. En concreto se trata del proyecto de adecuación de las dependencias conventuales para dormitorios de militares. El decreto del 8 de junio había fijado la asignación para habilitar el ex-convento en 70.000 rs. a cuenta del presupuesto anual de Inválidos⁵⁵⁸. En distinto color se señala

556. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3ª/3ª/ LEGAJO 575 Exp. 1.

557. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 650.

558. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3ª/3ª/ LEGAJO 575 Exp. 1.

[Fig. 351.1] "Plano del proyecto de la habitación del ex-convento de Atocha que en el mismo se expresa para Cuartel de Inválidos". 68 x 48 cm., tinta negra, azul y amarilla sobre papel. Mariano Miguel y Polo, 6 de agosto de 1838. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3ª/3ª/ LEGAJO 586. ID_Plan. 9530
Se ha orientado el plano aproximadamente este-oeste para mejor comprensión.

[Fig. 351.2] "Plano del proyecto de la habitación de quince pavellones para treinta subalternos del Cuartel de Inválidos". 30,5 x 43,5 cm., tinta negra y roja sobre papel. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3ª/3ª/ LEGAJO 586. ID_Plan. 9529.
Se ha orientado el plano aproximadamente este-oeste para mejor comprensión.

el estado previo y el reformado por lo que arroja luz sobre la configuración del cuerpo de dormitorios e incluso sobre el sistema de comunicación vertical -independiente del claustral- para sus cinco niveles. Las reformas debieron de comenzar después del verano de 1838 a juzgar por la fecha del proyecto, en el que además indica que la nueva distribución estaba dirigida por el que sería el primer director del cuartel, el general José de Palafox. Entre las reformas se movieron los tabiques de las celdas buscando una distribución más homogénea de las habitaciones, se eliminó la antigua escalera y se construyó una más amplia que diera servicio al gran número de soldados alojados, y que sería la que aparecería en los planos de Ibáñez de Ibero de finales de siglo. Con esta distribución previsiblemente se organizaron las tres plantas iguales, el bajo cubierta tuvo su propio diseño aparte. En este caso aparentemente se añadieron tabiques en un espacio diáfano posiblemente sin uso solo compartimentado por los muros de carga [Fig. 351 y 352]].

En paralelo a estos planos se trazó uno de carácter urbano aunque tan poco detallado que resulta casi esquemático y que plasmaba una hipotética conexión entre los cuarteles de Atocha (tropas) y de San Jerónimo (oficiales) que hasta donde sabemos no llegó a realizarse [Fig. 353]. Sin embargo sí que debió de ponerse sobre la mesa pues se conserva, en el archivo de palacio, un plano muy similar que aunque no está datado suponemos del mismo periodo y que se refiere al paso como “puente de comunicación” con una longitud de 700 pies [Fig. 354]. Instalados en San Jerónimo el cuartel de artillería

Antes de exponer los sucesivos proyectos de cuarteles encontrados, queremos recoger aquí dos planos más que han resultado importantes para la reconstitución de la zona del ex-conventual y cuartel. Se trata de reformas que se llevaron a cabo en los últimos años de vida del edificio como cuartel. El primero de ellos, muestra la planta baja y la alta del claustro (el cuerpo de dormitorios contenía dos niveles por cada una de estas) del cuarto sureste del conjunto. Ha permitido además conocer con certeza la división establecida entre dependencias militares y las de los capellanes que daban servicio al templo. En esta división debió de estar también el fin del claustro como tal. La necesidad de separar unos y otros usos le hizo perder su condición de deambulatorio pasando a convertirse en una suerte de soportales que además con las necesidades de espacio se comenzaron a subdividir en cuartos para una y otra institución. A pesar de que incluye una sección de la crujía este, esta no parece ser muy precisa en cuanto a mediciones, sin embargo, tiene interés por documentar los forja-

[Fig. 352.1] “Galería interior del cuartel de inválidos”. Grabado publicado por *La Ilustración* el 4 de agosto de 1849.

La vista muestra la crujía sur en contrato con la fachada que servía de corredor al que abrían los dormitorios de la tropa.

[Fig. 352.2] “Dormitorio del cuartel de inválidos”. Grabado publicado por *La Ilustración* el 4 de agosto de 1849.

El artículo incluye detalladas descripciones de la dotación de mobiliario y espacios de que se dotó el cuartel cuando se instaló en las dependencias del antiguo convento.

[Fig. 353] "Plano del transito de los ex conventos de Atocha y Sⁿ. Geronimo que ha de construirse por la posesion del Retiro". 30 x 44 cm., tinta negra y coloreado sobre papel. Mariano Miguel y Polo, 6 de agosto de 1838. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3^a/3^a/ LEGAJO 586. ID_Plan. 9531.

[Fig. 354] "Paso por arrecife con su puente de comunicación". Tinta negra y acuarela sobre papel, anónimo. Ca. 1838. AGP, planos n° 1549.

[Fig. 355] "Proyecto para la demolición de parte del local que ocupa el capataz de la huerta del Cuartel de Inválidos en Atocha". 20 de enero de 1881. AGMM, Sig. SH-AFI-55_16.

[Fig. 356] "Proyecto de una cochera en el local que ocupa la cocina de la clase de tropa en el Cuartel de Inválidos". 28 de diciembre de 1880. AGMM, Sig. SH-AFI-55_15

dos de viguetas, confirmando que no había salas abovedadas en este nivel, y la diferencia de alturas en los dos niveles de claustro. [Fig. 355]. El segundo plano es mucho menos relevante pero aporta también información; y, aunque motivado por unas obras de apertura de una cochera, incluye también la galería acristalada aneja a la biblioteca detallando la solución constructiva de cornisa [Fig. 356].

• Los nuevos cuarteles

A pesar de la restauración de Isidro Velázquez y de las obras llevadas a cabo por el ejército al tomar posesión del cuartel, la antigüedad del edificio y su pobre factura, se traducían en una imagen en exceso humilde que levantó, no pocas veces, críticas en contra de la pervivencia de la institución en ese edificio como la que recogemos a continuación de Ángel Fernández de los Ríos:

Nunca hemos podido comprender la oportunidad del convento de Atocha para cuartel de inválidos: ni apenas está en Madrid, ni le hace falta; ni esta en el campo, y sería muy conveniente; ni da allí carácter ni guardia de honor á ningún recuerdo histórico que merezca la pena, fuera de las gloriosas banderas colocadas en una iglesia que no tiene de notable mas que la tradición de los casamientos de los reyes, las ceremonias cortesanas, los hechizos de Carlos II, la ofrendas de bastardos y la profanación de imágenes ataviadas con ciertos trajes, ciertas cruces y cintas; ni hay, en fin, razón alguna para que permanezca allí el cuartel de inválidos.⁵⁵⁹

559. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *El futuro Madrid, paseos mentales por la capital de España*. Ayuntamiento de Madrid, Imprenta de

[Fig. 357] "Vista de la fachada principal actual del Cuartel de Inválidos de Madrid y de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha. (Año de 1878)". AGP, Fotografía n° 10170800.

[Fig. 358] "Vista del patio principal del Cuartel de Inválidos del Ejército y Armada en Madrid. (Año de 1878)". AGP, Fotografía n° 10172901.

El texto, ciertamente tendencioso, avanza ya un pensamiento que cogería fuerza según avanzase la segunda mitad del siglo XIX y que terminaría con su demolición. Su pensamiento liberal progresista le llevó incluso a proponer una alternativa a Atocha, no exenta de una carga personal que se inclinaba hacia el republicanismo. Sugirió llevar a El Escorial tanto las banderas como los sepulcros de los militares distinguidos allí enterrados, aunando en un mismo edificio "los restos de los reyes que nos han comprometido en campañas estériles, y los hombres de valor que se han distinguido en esas campañas"⁵⁶⁰.

En lo referente a la vida cotidiana en el cuartel, contamos varias instantáneas, posiblemente de la misma campaña en la que Jean Laurent fotografió el interior de la basílica y el olivar antes de su urbanización hacia 1870. A algunas de ellas se emplean a lo largo del presente trabajo para ilustrar comentarios o reflexiones sobre temas específicos (Figs. 118, 312, 344). El resto de fotografías de esta colección muestra desde la compañía allí alojada en formación en el patio, a escenas cercanas en torno a las fuentes y estanques [Figs. 357 a 362].

Como ya se ha explicado con anterioridad la abundancia de documentación sobre el pasado militar de Atocha invita a un estudio independiente. Es por ello, por lo que en lo que respecta a los edificios proyectados, ejecutados o no, nos li-

la Biblioteca Universal Económica, Madrid 1868. Pag. 259

560. Ibidem Pag. 335.

[Fig. 359] "Vista de la fuente construida y dedicada a S.M. el rey alfonso 12 en la huerta y Cuartel de Inválidos del Ejército y la Armada. 1878". AGP, Fotografía n° 10172904.

[Fig. 350] "Vista de la fuente construida y dedicada a S.M. doña Mª de las Mercedes en la huerta y Cuartel de Inválidos del Ejército y la Armada. 1878". AGP, Fotografía n° 10172905

[Fig. 361] "Vista de la fuente construida y dedicada a S.A.R. la Serenísima Señora Princesa de Asturias Dña. MªIsabel de Borbón en la huerta y Cuartel de Inválidos del Ejército y la Armada. 1878". AGP, Fotografía n° 10172906.

[Fig. 362] "Vista del estanque grande en la huerta y Cuartel de Inválidos del Ejército y la Armada. 1878". AGP, Fotografía n° 10172909.

mitaremos a agrupar los planos más importantes de cada una de las propuestas junto con la reconstitución de su huella en el entorno urbano. El primero de ellos, sin duda el más esbozado quizá sea también el que más ambición presenta, suponiendo una urbanización a gran escala del paseo de Atocha con construcción de casas a ambos lados (en la línea de la ya comentada del siglo XVIII). El proyecto, anónimo, consta tan solo de dos planos muy similares y de poco mérito y es anterior a la construcción del apeadero de Atocha. Podría tener relación con la idea de Mendizábal durante su breve mandato como alcalde de Madrid, y que recogió Madoz en su diccio-

[Fig. 363] Reconstitución arquitectónica de la huella del proyecto de casas y nueva basílica de Atocha y Cuartel de Inválidos. Ca. 1843. Dibujo del autor.

[Fig. 364.1] Plano de situación para construir unas casas en Atocha. Ca. 1843. AGP / plano nº 1550.

[Fig. 364.2] Casas en pruyecto junto al Observatorio Astronómico y el olivar de Atocha. Ca. 1843. AGP / plano nº 1551.

[Fig. 365] Plano de situación de un cuartel de caballería haciendo frente a la carretera de Valencia. 1871. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3ª/3ª/ LEGAJO 575 Exp. 18.

nario⁵⁶¹. Según esa misma noticia el encargado del proyecto, que no llegó a pasar del papel, fue Juan Pedro Ayegui⁵⁶² [Figs. 363 a 364].

Los terrenos serían objetos de múltiples y dispares proyectos, como la iniciativa privada de levantar un Jardín Botánico, o el proyecto ya en marcha que lo impediría, del nuevo Museo del Ejército en sustitución del existente en el Salón de Reinos del Retiro, que no llegaría a buen puerto⁵⁶³.

Los siguientes proyectos estarían más acotados y serían diferentes propuestas para la construcción de cuarteles en los disputados⁵⁶⁴ terrenos del olivar de Atocha: el primer proyecto de un cuartel de caballería en el olivar haciendo frente a la carretera de Valencia [Fig. 365], la ampliación del existente Cuartel de Inválidos rodeando la basílica en coexistencia con el de caballería [Figs 366 a 368], las nuevas propuestas de ubicación del cuartel de caballería junto a la vía que atravesaba el olivar [Figs. 369 y 370], el gran cuartel de cuatro batallones

561. MADOZ, Pascual. Diccionario GeográficoDICCIONARIO GEOGRÁFICO-ESTADÍSTICO-HISTÓRICO DE ESPAÑA y sus posesiones de ultramar Tomo X. Madrid. Imprenta del Diccionario Geográfico, a cargo de José Rojas, Madrid, 1847. Pag. 1080

562. GOITIA CRUZ, Aitor: *Transformaciones urbanas...*Op. cit. Lo data hacia 1856 por la ausencia de la puerta. Podría ser una reelaboración posterior de la idea primigénea de Mendizabal.

563. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3ª/3ª/ LEGAJO 575 Exp. 18.

564. Serían constantes, sobretudo en los últimos años, las disputas por la propiedad de los terrenos entre el Ministerio de Guerra y la Corona.

[Fig. 366] Reconstitución arquitectónica de la huella de los proyectos del nuevo cuartel de Inválidos rodeando la basilica de Atocha y el de caballería en la carretera de Valencia.. 1874. Dibujo del autor.

[Fig. 367] “Plano del ex-convento de Atocha y su olivar para inteligencia del informe evacuado en 1 de junio de 1874”. Jose M^a Aparicio. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3^a/3^a/ LEGAJO 575, Exp. 20.

En el plano se recogen dos propuestas, la ampliación del cuartel de Inválidos (detalle) y uno nuevo de caballería junto a la carretera de Valencia.

[Fig. 368] Montaje a partir de una fotografía de Laurent con la propuesta de ocupar ambos lados de la basilica con el nuevo cuartel de inválidos. AGP, fotografía n° 10172900.

[Fig. 369] Reconstitución arquitectónica de la huella del proyecto del cuartel de caballería en nueva ubicación. 1877. Dibujo del autor.

[Fig. 370] “Plano acotado de la Huerta de Atocha con la designación de sitio para construir un Cuartel de Caballería. 25 de junio de 1877. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3ª/3ª/ LEGAJO 575 Exp. 22.

El plano propone una situación alternativa a la de 1874, e incluso dos opciones más; todas en torno a la nueva vía prevista por el Ayuntamiento (futuro paseo de Reina Cristina).

junto a las tapias del Retiro y al que se opondría abiertamente el director del Observatorio Astronómico⁵⁶⁵ [Figs. 371 y 372], el cuartel de la Reina Cristina [Fig. 373 a 374] y, finalmente, el cuartel de inválidos en una parcela frente a la antigua basílica en su primera propuesta [Figs. 375 a 376] y en la definitiva [Figs. 377 a 379].

565. AGMS, Colección: ES-DFAMD, Sig. 3ª/3ª/ LEGAJO 575 Exp. 23.

[Fig. 371] Reconstitución arquitectónica de la huella del proyecto del cuartel de caballería en nueva ubicación. 1878. Dibujo del autor.

[Fig. 372.1] "Anteproyecto de un Cuartel de 4 Batallones de 800 hombres con dependencias para 8 de 400" Plantas detalladas. 30 de diciembre de 1878. AGMM, Sig. SH-AFI-62_06.

[Fig. 372.2] "Anteproyecto de un Cuartel de 4 Batallones de 800 hombres con dependencias para 8 de 400" Planos generales. 30 de diciembre de 1878. AGMM, Sig. SH-AFI-62_07.

[Fig. 373] Reconstitución arquitectónica de la huella del proyecto del cuartel de infantería. 1887/1893. Dibujo del autor.

[Fig. 374.1] “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Plano de rasantes. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_05

[Fig. 374.2] “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Plano de conjunto. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_06.

[Fig. 374.3] “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Fachada principal. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_12.

[Fig. 374.4] “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Fachada interior. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_13.

[Fig. 374.5] Sup. “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Muro de contención, escalinatas y fachadas sur de los pabellones. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_20.

[Fig. 374.6] Inf. “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Plantas baja y principal. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_10.

[Fig. 374.7] “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Fachadas laterales. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_16.

[Fig. 374.8] “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Edificio de accesorios. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_18.

[Fig. 374.9] “Cuartel de la Reina Cristina. Proyecto de un cuartel de infantería para un regimiento con pabellones para Jefes y Oficiales” Armadura de cubierta. 30 de noviembre de 1887. AGMM, Sig. SH-AFI-54_17.

[Fig. 374.11] “Planos del presupuesto adicional al proyecto del Cuartel de la Reina Cristina” Planta y secciones de los cimientos de un pabellón. 7 de julio de 1893. AGMM, Sig. SH-AFI-55_04.

[Fig. 374.12] “Planos del presupuesto adicional al proyecto del Cuartel de la Reina Cristina” Secciones de los cimientos de un pabellón. 7 de julio de 1893. AGMM, Sig. SH-AFI-55_08.

[Fig. 374.10] Pag. opuesta. “Planos del presupuesto adicional al proyecto del Cuartel de la Reina Cristina” Plano de conjunto de la cimentación. 7 de julio de 1893. AGMM, Sig. SH-AFI-55_02.

[Fig. 375] Reconstitución arquitectónica de la huella del proyecto del Cuartel de infantería. Inválidos. 1888. Dibujo del autor.

[Fig. 376.1] “Proyecto del Cuartel de Inválidos” Planos del terreno y situación del edificio. 9 de abril de 1888. AGMM, Sig. SH-AFI-55_20.

[Fig. 376.2] “Proyecto del Cuartel de Inválidos” Plantas primera, principal y segunda. 9 de abril de 1888. AGMM, Sig. SH-AFI-55_23.

[Fig. 376.3] “Proyecto del Cuartel de Inválidos” Plantas tercera, cuarta y cubiertas. 9 de abril de 1888. AGMM, Sig. SH-AFI-55_24.

[Fig. 376.4] “Proyecto del Cuartel de Inválidos” Fachadas principal y posterior, y sección transversal. 9 de abril de 1888. AGMM, Sig. SH-AFI-55_25.

[Fig. 376.6] “Proyecto del Cuartel de Inválidos” Detalles. 9 de abril de 1888. AGMM, Sig. SH-AFI-55_27.

[Fig. 377] Reconstitución arquitectónica de la huella del proyecto del Cuartel de infantería. Inválidos. 1932. Dibujo del autor.

[Fig. 378] “Anteproyecto de edificios militares en el paseo de Ramón y Cajal” Vista de la fachada principal, 1931. José de Aspiroz y José Sastre Alba. IPCE, Fototeca / Archivo Moreno, nº inv. 35271_B.

[Fig. 379.1] “Proyecto de edificios militares en el paseo de Ramón y Cajal” Perspectiva general, ca. 1932. José de Aspiroz y José Sastre Alba. IPCE / Fototeca / Archivo Moreno, nº inv. 35264_B.

[Fig. 379.4] Inf. Proyecto de edificios militares en el paseo de Ramón y Cajal” Fachada principal de conjunto, julio de 1932. José de Aspiroz y José Sastre Alba. AGMM, Sig. SH-AFI-206_01.

[Fig. 379.2] Proyecto de edificios militares en el paseo de Ramón y Cajal” Plano de conjunto, julio de 1932. José de Aspiroz y José Sastre Alba. AGMM, Sig. SH-AFI-206_02.

[Fig. 379.3] Proyecto de edificios militares en el paseo de Ramón y Cajal” Fachadas lateral y trasera, julio de 1932. José de Aspiroz y José Sastre Alba. AGMM, Sig. SH-AFI-206_01.

5.3. Panteón Nacional: gloria y olvido de Atocha

• La última renovación del templo

El edificio resultante de la Desamortización de 1836 se había convertido en un extraño cuerpo bicéfalo que alojaba el Cuartel de Inválidos del Ejército y la Real Capilla de Nuestra Señora de Atocha. La restauración llevada a cabo por Isidro Velázquez entre 1817 y 1825⁵⁶⁶ sufrió de escasez de medios por lo que pronto fueron necesarias nuevas medidas de mejora. En 1830 fueron necesarias obras de consolidación en el ala de dormitorios⁵⁶⁷ que desde el siglo XVI se veía afectada de una mala cimentación. Posteriormente el cuartel precisó de constantes operaciones de reparo además de las iniciales para adaptarlo al nuevo uso militar. La iglesia debió de sufrir de esos mismos problemas de mantenimiento, y pese a ello, fueron muy pocas las intervenciones que se hicieron. A pesar de las asiduas visitas de Isabel II, tras la Desamortización la asignación del templo era de 114 reales mensuales⁵⁶⁸ lo que no permitía acometer grandes reparaciones, mucho menos embellecerla. A este progresivo abandono contribuiría el cambio funcional ideado por Isidro Velázquez, el hecho de que la capilla mayor, convertida ahora en capilla de la Virgen, perteneciese toda ella al patronazgo real terminaba con los patronazgos particulares tanto de la capilla mayor como de las colaterales, que en los siglos previos había supuesto una fuente de ingresos para la comunidad religiosa y el embellecimiento paulatino con retablos, pinturas y esculturas. En otras palabras, si la corona no disponía fondos extraordinarios para destinarlos a la iglesia, no podían llevarse a cabo las necesarias reparaciones.

El progresivo envejecimiento del edificio llevó al rector de la iglesia, con el soporte técnico del arquitecto de palacio, a alertar respecto del penoso estado de la armadura de la cubierta en noviembre de 1853. Los medios no permitieron tal reparación hasta que fue forzada por el hundimiento el 11

566. Aunque la iglesia se inauguró el 20 de junio de 1819 lo más probable es que los trabajos en el resto del convento se prolongasen durante más años teniendo en cuenta el estado de ruina en que se encontraba. Están datadas al menos la reconstrucción de la tapia de separación con el Retiro terminada en 1825, y las obras de consolidación de la cubierta de los dormitorios y noviciado en 1830.

567. AGP PCBA C. 41 Exp. 4

568. AGP PCBA C. 43 Exp. 19

de marzo del año siguiente de una parte de la techumbre que cubría la escalera regia de subida a las tribunas “como efecto de las grandes goteras existentes”⁵⁶⁹. La Inspección General procedió a revisarlo y sugirió a la Intendencia llevar a cabo un mantenimiento más continuo con una cuadrilla como la de palacio, que supervisase periódicamente el edificio, alegando que “los males si al principio son fáciles y económicos, cuando se deja el tiempo que vaya causando estragos es difícil y costoso contenerlo”. Una Real Orden del 21 de marzo fijaría que la propia capilla de palacio se encargase de estas reparaciones y revisiones en los días en que no hubiera trabajo.

La obra de los tejados debió de realizarse con relativa calma a lo largo de varios años a sabiendas de que el 31 de mayo de 1861, el rector de Atocha expone a la Intendencia la necesidad de revocar la fachada que se encontraba en muy mal estado y propone para ello aprovechar que se están ejecutando las obras del “recorrido de los tejados”⁵⁷⁰. En la idea de mover el ánimo real y que aceptase la petición, el capellán expone además que sería muy conveniente que esté lista para cuando la reina visite el templo en público tras el próximo alumbramiento (En diciembre de ese año nacería la infanta M^a de la Concepción Francisca de Asís). En respuesta a la petición José Segundo de Lema expone en los primeros días de junio que ya elaboró un informe y presupuesto tras visitar el templo el 12 de octubre de 1859 por orden de la Inspección General de Oficios y Gastos de la Real Casa dada en 14 de mayo. Al parecer el informe y presupuesto permanecía en las oficinas de Intendencia, en primera instancia, esperando que transcurriese la estación de lluvias y después en suspenso por haber otras necesidades que solo permitieron ejecutar lo relativo a la cubierta dada su urgencia⁵⁷¹.

El estado deplorable de la fachada debía de ser más que evidente a juzgar por la carta que la municipalidad remitió al rector de Atocha apelando al ornato que se suponía en un entorno público como era el paseo. El 3 de septiembre se pone en conocimiento de palacio esta petición a la vez que se alerta de estar el muro de la sacristía -antiguo relicario- amenazando ruina⁵⁷². En estos años como hemos visto se estaban trazando proyectos de embellecimiento para el paseo de Atocha tras el derribo de la cerca y la puerta, y al Ayuntamiento debía de preocuparle que el esfuerzo volcado en ellos no fue-

569. AGP PCBA C 43 Exp 20

570. AGP PCBA C 43 E 18. Doc. 2

571. Ibidem Doc. 5

572. Ibidem Doc. 7

ra en consonancia con el edificio que lo cerraba en su extremo. En concreto en 1861 se había derribado el último tramo de cerca que aun quedaba en pie entre la ermita del Cristo de la Oliva y las tapias de Atocha resolviendo el desnivel con la carretera de Valencia⁵⁷³.

Cuando Segundo de Lema procede a inspeccionar lo denunciado por el Rector informa el 28 de octubre de que el mal estado del muro no supone riesgo para la seguridad y expone ser un problema de humedades, pues al estar el terreno exterior a un nivel mucho más alto, esto motiva abultamientos y desprendimientos del guarnecido interior de la pared⁵⁷⁴. Como solución se propone ejecutar un foso perimetral en toda la fachada norte correspondiendo con la sacristía, la entrada a la tribuna, la sala intermedia y la capilla del Cristo, conectado a una alcantarilla que se desaguaría en la del paseo. El presupuesto ascendía a 45795,41 rs.v. y fue aprobado en apenas una semana a diferencia del arreglo de la fachada que con un coste de 20732 r.v. habría de esperar hasta el 9 de abril de 1862 para que fuese aprobado por la reina⁵⁷⁵. Las obras se ejecutaron a lo largo de 1862. En noviembre se estaba trabajando en el foso perimetral por lo que el acceso a la tribuna tenía que hacerse por la iglesia por estar el terreno impracticable. Acabadas estas reparaciones, el 17 de noviembre se comunicaba a Segundo de Lema una Real Orden que solicitaba cerrar con portones los lados abiertos del apeadero así como prolongarlo para que pudiera albergar el coche con el tiro⁵⁷⁶. La motivación de esta obra era la de evitar las corrientes en el momento de subir o bajar al coche las personas reales⁵⁷⁷. A juzgar por la fotografía de época se colocaron las puertas pero no está tan claro que se llegase a prolongar puesto que la longitud parece corresponder con la misma que aparece en los planos de Isidro Velázquez.

Todas estas intervenciones llevadas a cabo de manera inconexa pero en fechas cercanas son lo más parecido a una proyecto de rehabilitación de la iglesia que los medios permitieron. El arreglo, sobre todo de la fachada como expresión urbana del conjunto, debió de devolverle la grandeza perdida en los años de abandono y como colofón se hicieron las gestiones diplomáticas oportunas para rematar la restauración con un golpe de efecto.

573. AVM ASA 4-246-8

574. Ibidem Doc. 11

575. Ibidem Doc. 13

576. AGP AP RSBR C 11768 E 23

577. AGP AP RSBR C 11801 E 35

El 19 de diciembre de 1863 se celebra una fiesta solemne con motivo de la elevación de Atocha al rango de basílica por el Papa Pío IX el 12 de noviembre anterior⁵⁷⁸. A la entrada del templo se colocaría una lápida conmemorativa de mármol negro:

REAL BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA
Nuestro Santísimo Papa Pío IX, Pontífice Máximo
Elevó al honor de Basílica esta Real Iglesia:
Reinando en España los Reyes Católicos Doña Isabel II
y Don Francisco de Asís.
Por decreto de XII de Noviembre, publicado en XIX de
Diciembre de MDCCCLXIII⁵⁷⁹.

Surtía así efecto la petición cursada en el mes de agosto previo, en que por medio del Ministerio del Estado y por deseo expreso de la reina, se había solicitado a Roma una *gracia especial* para el templo. La concesión fue celebrada como si se tratase de una gran victoria o conmemoración histórica:

*La Reina, Patrona y Señora de esta Real Iglesia condecorada, dispuso se celebraran en ella por espacio de tres días fiestas Reales, colocando á su entrada una lápida que perpetúe la memoria de la elevación á tan alto honor; se adornó la parte interior de la nueva Basílica con riquísimas colgaduras de terciopelo bordadas de oro, y más de tres mil luces; y la exterior, con tapices tejidos de seda y oro, banderas pontificias y españolas, armas de Roma y España, gallardetes, inscripciones alegóricas é iluminaciones de gas y faroles de colores, habiendo también por las noches músicas y fuegos artificiales; en las cuales, alumbrados con luces de bengala, se representaban en transparentes ya la Ciudad Eterna, ó el Romano Pontífice en su solio, ó los Reyes de España; y sobre todo, la Imagen de Nuestra Señora de Atocha.*⁵⁸⁰

La recién inaugurada Basílica de Atocha no recibiría por desgracia más atenciones que antaño sólo por el hecho de serlo. A los pocos años el rector, Leopoldo Briones, pone en conocimiento de las autoridades⁵⁸¹ la necesidad de acometer nuevas obras de reparación. En el 23 de febrero de 1869 se comunica la urgencia de reparar la alcantarilla que cruzaba el

578. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 227.

579. Ibidem T.II Pag. 636.

580. Ibidem T.II Pag. 233.

581. Lo convulso de los tiempos hizo que en estos seis años la basílica pasase de depender la Dirección General de Patrimonio del Estado al Ministerio de la Gobernación.

cuartel de inválidos por estar atascada así como el estado ruinoso de la casa rectoral. Segundo de Lema sería el encargado de informar y presupuestar las reparaciones. Pese a la escasa magnitud de las obras no será hasta el mes de diciembre cuando se aprueben dichos gastos y se de orden de acometer las obras⁵⁸². A este seguirían multitud de expedientes de obras relativos a reparaciones puntuales de distintas partes del edificio: 1870, 1872, 1875, 1877, 1881, 1882 y 1883. No en vano, el edificio ya por entonces iba camino de cumplir los cuatrocientos años de vida, y los materiales con que se construyó eran más bien pobres.

• Antecedentes: la basílica-panteón

Tras la renovación y concesión del rango de basílica, y en paralelo al paulatino proceso de abandono por la falta de mantenimiento, el edificio fue adquiriendo una relativa connotación castrense. Durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XIX, y sobre todo, a raíz de la revolución de 1868, la iglesia comienza -sin un plan preconcebido- a potenciar su faceta como panteón. Dos hechos habían contribuido de manera silenciosa a ello: por un lado el depósito de banderas y estandartes ganados en batallas como ofrenda la Virgen de Atocha que había inaugurado ya Carlos I y que conferían al interior un cierto aire marcial; por otro lado la coexistencia dentro del mismo edificio de la iglesia con el Cuartel de Inválidos del Ejército en el que se retiraban ilustres militares había hecho que hiciese las funciones de parroquia castrense.

El 7 de noviembre de 1867 la basílica se engalanaba para recibir los restos del General Leopoldo O'Donnell y Joris (1809-1867) donde recibiría sepultura inicialmente en la cripta. En la iglesia ya descansaban en humildes mausoleos otros dos generales, José de Rebolledo de Palafox (1775-1847) que fue el primer director de la institución de Inválidos y Francisco Javier Castaños Alagorri (1758 - 1852) entre otros militares⁵⁸³ [Fig. 380]. Se da un hecho curioso con respecto al sepulcro de Castaños, y es que en la fotografía de Laurent se aprecia parcialmente el monumento aparentemente recién colocado pero éste no coincide con el que se trasladó en 1902 al nuevo panteón y que hoy se conserva en la iglesia de la Encarnación de Bailén. A falta de más datos es posible que

582. AGP PCBA C 43 E 47. Las dependencias a las que se refiere el rector estaban ubicadas en el ala este del claustro, ahora cegado, así como en las antiguas sacristía y sala capitular.

583. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T II Pag. 274.

[Fig. 380.1] Vista interior de de la iglesia de N^{tra} Señora de Atocha tomada desde el Coro. Ca. 1879, Albúmina sobre cartón. Jean Laurent & cia. BNE / Fotografía sig. 17/198/2

[Fig. 380.2] Detalle del primer enterramiento de Castaños antes de construir el sepulcro definitivo de mármol. Se puede apreciar las marcas del enlucido de yeso alrededor de la arquitectura lo que lo sitúa en fecha no muy lejana a la toma de la fotografía.

Detalle del sepulcro de Palafox.

[Fig. 381] Real Basílica de Atocha. Interior: Sepultura que guardaba los restos del Gral. Castaños. Fotografía: A. Estrada, 1902. APG / Fotografías n^o 10159650.

Inf. detalle del muro tras desmontar el sepulcro que se conserva en nuestros días pero que debió de ser el segundo erigido a juzgar por la fotografía anterior de Laurent.

la progresiva grandeza de los siguientes mausoleos moviesen a la familia a reemplazarlo años después de su instalación en 1879⁵⁸⁴ [Fig. 381]. El de O'Donnell fue el primero de los grandes sepulcros monumentales, que sin embargo no llegaría a instalarse en Atocha. El traslado de los restos desde la cripta a la primera capilla del lado de la epístola debajo del coro fue aprobado por el consejo de Ministros con el visto bueno de la Reina el 8 de febrero de 1868⁵⁸⁵. Aunque se llegó a hacer efectivo mientras se daba forma al mausoleo, la inestabilidad política del final del reinado de Isabel II que desembocaría en la *Revolución Gloriosa* de septiembre y con ella el inicio *Sexenio Democrático* (1868-1874) hizo desestimar esta opción. La comisión encargada de promover el mausoleo se vio en algunos casos afectada por los destierros de algunos miembros, y por otro lado el clima antimonárquico inicial no parecía aconsejar el levantamiento de la obra en un templo tan ligado a la corona. Debían de existir dudas incluso sobre el futuro de la basílica por “haber cambiado hoy día las circunstancias especiales que durante el último reinado distinguieron á este templo”⁵⁸⁶

584. AGP PCBA C 99 Exp. 6

585. MORALES TAMARAL, José Manuel, “Inscripciones del sepulcro de O'Donnell. Una esperanza frustrada en la España de Isabel II”, en MUÑOZ SERRULLA, María Teresa (Coord.), *Epigrafía en Madrid, Ab Initio*, Núm. Extraordinario 03 (2015), Pags.. 203-236,

586. *Monumento sepulcral del excelentísimo Señor Don Leopoldo O'Donnell y Joris, costeado por suscripción nacional. Memoria presentada á los suscritores, por la Comisión encargada de su erección*, Madrid, 1871,

por lo que finalmente se decidió erigir el monumento en la iglesia de las Salesas donde se trasladaron los restos en 1871 [Fig. 382]. El intento por revitalizar la idea de instaurar el Panteón Nacional en la iglesia del ex-convento de San Francisco en 1869 debió también de influir en el diseño del mausoleo que claramente estaba ya pensado para un espacio más grande que la antigua capilla lateral bajo el coro de Atocha. Cuando en 1871 efectivamente se instaló, “el Panteón, aún vivo en teoría pero completamente muerto en la práctica”⁵⁸⁷ no debió de ser una opción real por lo que finalmente acabó instalándose en Salesas. Aunque nada tuvo que ver en la elección, no deja de tener una cierta connotación simbólicamente el hecho de que el lugar elegido estuviese en el extremo opuesto del eje de los paseos de Recoletos-Prado-Atocha.

[Fig. 382] Monumento sepulcral del General O'Donnell en la iglesia de las Salesas de Madrid. Grabado incluido en *Monumento sepulcral del excelentísimo Señor Don Leopoldo O'Donnell y Joris, costeado por suscripción nacional. Memoria presentada á los suscritores, por la Comisión encargada de su erección*, Madrid, 1871.

La restauración de una monarquía parlamentaria en la figura de Amadeo I de Saboya vendría a impulsar definitivamente el carácter de Atocha como panteón. El primer acto público de éste a su llegada a Madrid el 2 de enero de 1871 fue visitar la capilla ardiente del general Juan Prim y Prats (1814-1870) en la basílica, tras haber sido asesinado tres días antes⁵⁸⁸. La llegada en tren a la cercana estación de Mediodía sin duda propició la inmediatez de la visita. El momento fue inmortalizado por el pintor Antonio Gisbert y permite comprobar la austeridad del templo, en concreto la escena muestra una de las columnas que sustentaban la *tribuna de infantes* situada del lado de la epístola [Fig. 383]. El rey decretaría una solem-

en Folletos curiosos e interesantes (1871-1891) Pag. 14. Recogido en MORALES TAMARAL, José Manuel, *Inscripciones...* Op. cit. Pag. 210. 587. P. BOYD, Carolyn, “Un lugar de memoria olvidado: el Panteón de Hombres Ilustres en Madrid” en *Nacionalismo Español: las políticas de la memoria*. Coord. Javier Moreno Luzón. Historia y Política nº 12. Ed. Universidad Complutense, Madrid, 2004. Pags. 15-40. 588. Ibidem T.II Pag. 327

[Fig. 383] Izq. El rey Amadeo visitando el cadáver del General Prim. (copia del cuadro de Antonio Gisbert Pérez). Ca. 1875 Cromolitografía 25x 35 cm. MHM / Estampas nº Inv. 7113

[Fig. 384] Funerales del general Prim en la Basílica de Atocha. Grabado publicado el 25 de enero de 1871 en IEA.

[Fig. 385] Conducción del cadáver del Excmo. Sr. D. Antonio de los Ríos y Rosas a la Basílica de Atocha. Grabado publicado el 16 de noviembre en *La Ilustración Española y Americana*.

[Fig. 386] Diseño del Sepulcro del General Prim. Plácido Zuloaga, 1873. IEA año 27, n° 26, 24 de septiembre de 1873.

ne celebración de las exequias en Atocha del que había sido su gran valedor. La prensa de la época se hizo eco ilustrando incluso la ceremonia en la que la iglesia se engalanó cual ceremonia real. La carga simbólica de este acto no hizo sino seguir aumentando el carácter militar del templo [Fig. 384].

Dos días después de su muerte, el 5 de noviembre de 1873 llegaban a Atocha⁵⁸⁹ los restos de otro ilustre en este caso político pero no militar: Antonio Sánchez del Río y López de la Rosa, conocido popularmente como Antonio de los Ríos Rosas, (1812-1873). Nuevamente es la *Ilustración Española y Americana* la que plasma el ceremonial en este caso mostrando el pórtico junto a la fachada principal [Fig. 385]. El gran concurso de público que atendió a su funeral y al cortejo hasta Atocha contrasta con el olvido en que cayó según Jiménez Benítez⁵⁹⁰ pues sus restos se mantuvieron en la cripta⁵⁹¹ hasta que se construyó un mausoleo en el nuevo Panteón. En junio del año siguiente muere Manuel Gutiérrez de la Concha Masón Irigoyen de la Quintana (1808-1874), Marqués del Duero, y recibe igualmente sepultura en Atocha.

El primer mausoleo monumental que efectivamente llegó a instalarse sería el del general Prim nacido de manos de Plácido Zuloaga, padre del insigne pintor, e instalado en 1875 a los pies del presbiterio de la capilla del Cristo de la Indulgencia. De estilo eclectista con tintes barrocos y platerescos, el primer diseño fue expuesto en la Exposición Universal de Viena de 1873 y recogido -una vez más- por la *Ilustración Española y Americana* [Fig. 386]. La versión definitiva del sepulcro, concebido como un gran cofre damasquinado, no tendría grandes variaciones salvo una reorganización de sus partes. La gran caja con altorelieves sustentada por pilastras se invertiría pasando a colocarse debajo de la efigie de Prim [Fig. 387]. Este sepulcro monumental estaba situado fuera de la capilla regia; la instalación de un gran mausoleo en la nave de la iglesia de Atocha propiamente dicha se llevó a cabo años más tarde cuando se decidió honrar la memoria del general de la Concha.

El Marqués del Duero estaba enterrado en la capilla del

589. Ibidem T.II Pag. 374

590. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 376.

591. La localización de la cripta de Atocha supone un enigma pues hasta la fecha ni si quiera se había hablado sobre ella en los estudios sobre el santuario. La lógica hace pensar que se construyera a la vez que la cabecera de la iglesia por Francisco de Mora en 1598. Jiménez Benítez aporta el dato interesante sobre que tenía acceso independiente de la iglesia, quizás podría hacerse por el entorno de la escalera del claustro. Op. cit. Pag. 340.

Santísimo Cristo de la Agonía, la segunda del lado de la epístola cuando, a principios de 1877, Alfonso XII concedió permiso a la comisión formada a tal fin, para erigir un monumento a la memoria del militar dentro de la capilla de Atocha.⁵⁹² El proyecto de Arturo Mélida⁵⁹³ fue aprobado por la Academia de San Fernando, sin embargo, encontró un obstáculo en el Rector de la basílica que consideraba que:

*De llevarse á cabo; de venir el monumento á ocupar el centro de la capilla, se rompía la armonía en la construcción de todas las capillas. Todas eran iguales, en las cuatro arcadas, á la altura de las pilastras en que principia la bóveda de la nave central. Las cuatro capillas tienen cada una su correspondiente altar, todos ellos de la misma forma...*⁵⁹⁴

Se trataba de los cuatro altares diseñados por Isidro Velázquez años atrás y el prelado intentaba proteger la unidad del conjunto. Propuso colocar el mausoleo en la tercera capilla de ese mismo lado que quedaría confrontada con la puerta

[Fig. 387] Sepulcro del General Prim en la iglesia de Ntra. Sra. de Atocha, en Madrid. Ca. 1880, Jean Laurent & Cía. IPCE / Colección Ruiz Vernacci, N° inv VN-07858_P.

592. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 490.

593. BONET SALAMANCA, Antonio. "Escultura funeraria en Madrid" en *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. Ediciones Escorialenses, San Lorenzo del Escorial, 2014. Pags. 525-543.

594. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 491.

[Fig. 389] Detalle del cuadro ya comentado del interior de la Basílica de Atocha de posible atribución a Francisco de Paula van Halen.

En él se puede apreciar, con un punto de vista muy parecido al de Laurent, el estado anterior del llamado arco de Santo Domingo en el que hubo de cerrarse el paso al claustro del cuartel de inválidos.

[Fig. 388] Sepulcro del Marques del Duero. Jean Laurent & Cía. Ca. 1878. IPCE Archivo Ruiz Vernacci Sig. VN-02615

La inteligencia de la mirada de Laurent a la hora de tomar la instantánea en ángulo, nos permite hoy ver más allá del sepulcro conservado, la rica decoración mural de la capilla.

[Fig. 390] Plano de la obra de instalación del sepulcro del Marqués del duero. Arturo Melide, ca. 1877. AGP / Planos n° 5088.

que comunicaba con la capilla del Cristo de la Indulgencia donde se hallaban ya el sepulcro de Prim. La visita del Cardenal Patriarca y su misiva del 2 de noviembre⁵⁹⁵ informando a la comisión y al rey sobre la conveniencia de hacer lo propuesto por el rector, José Jiménez Benítez, fue definitiva para que finalmente se acordase la nueva ubicación. Los restos se trasladarían al nuevo sepulcro el 27 de junio de 1880⁵⁹⁶ [Figs. 388 a 390].

Con la instalación del último mausoleo, de gran presencia en la nave de la iglesia y compitiendo con los retablos, se afianzó el carácter del espacio como local de enterramientos

595. Ibidem

596. IEA Año 24 n° 25, 8 de julio de 1880.

de políticos y militares ilustres cogía cada vez más fuerza. Sería la semilla del resurgir de la idea del Panteón de Hombres Ilustres vinculado a la real basílica [Fig. 391].

[Fig. 391] Plano de distribución de los sepulcros en la basílica de Atocha hacia 1880. Dibujo del autor.

Como dijimos al inicio del relato los restos del General O'Donnell abandonarían Atocha en 1871 con destino al nuevo mausoleo levantado en la iglesia de las Salesas y construido en Roma por Jerónimo Sunyol⁵⁹⁷. Poco más conocemos del primer enterramiento del militar en el que descansaron sus cenizas durante cuatro años. Como única información gráfica hemos encontrado en una fotografía de 1902 cuando se iba a realizar el derribo de los restos de la antigua basílica lo que parece el nicho que albergaría los restos posiblemente descubierto al retirar un retablo [Fig. 392].

1. José Palafox (†1847)
2. Fco. Javier Castaños (†1852)
3. Leopoldo O'Donnell (†1867)
*Trasladado a las Salesas en 1871
4. Juan Prim (†1870)
5. Antonio Ríos Rosas (†1873)
*Permaneció enterrado en la cripta hasta 1902 cuando se trasladó al nuevo Panteón.
6. Manuel G. de la Concha (†1874)

• Ruina y clausura del templo

Las últimas grandes ceremonias reales celebradas en la basílica fueron las dos bodas de Alfonso XII, primero con María de las Mercedes de Orleans el 23 de enero de 1878, y el año siguiente con María Cristina de Habsburgo-Lorena el 29 de noviembre de 1879 [Figs. 393 y 394]. A juzgar por los grabados de época, el templo debió de engalanarse con colgaduras con que se contaba desde tiempos de Isabel II:

En el interior del templo había una brillante ilumina-

[Fig. 392] Real Basílica de Atocha. Interior: lateral derecha. Fotografía de A. Estrada, 1902. AGP / Fotografía n° 10159649.

En el detalle inferior se puede ver el nicho en la pared donde debieron de descansar inicialmente los restos del general O'Donnell.

597. MORALES TAMARAL, José Manuel. *Inscripciones...* Op. cit. Pag. 210.

[Fig. 393.1] Sup. Dcha. Grabado del Paseo del Prado adornado por la noche incluido en *IEA* publicado el 4 de febrero de 1878.

Con motivo del regio casamiento se dispuso hubiese cinco días de gala con iluminaciones generales, comenzando el mismo día del enlace. El trayecto del Paseo de Atocha se adornó también con mástiles que sustentaban gallardetes y escudos.

[Fig. 393.2] Sup. Izq. Grabado que inmortaliza el momento de entrega de las arras en el enlace de Alfonso XII y María de las Mercedes. *IEA* 8 de febrero de 1878.

[Fig. 394] Escena de la cerremonia de la boda de Alfonso XII y María Cristina. *IEA* 8 diciembre 1879.

La escena es tan similar a la del año anterior del primer matrimonio que la principal diferencia radica en el cambio de ángulo de visión desde el altar. En el caso de la primera boda de fondo aparece la tribuna real y en el de la segunda la tribuna de los infantes..

*ción, y cubriendo sus muros, además de las históricas banderas y estandartes, ricas colgaduras de terciopelo carmesí galoneado de oro. El pavimento estaba cubierto por costosas alfombras, entre las que sobresalía la del Altar Mayor, de color azul, con flores de lis y un escudo de armas Reales cuyo bordado fué obra de varias Damas de nuestra aristocracia.*⁵⁹⁸

La intención posiblemente no fuera unicamente la de enriquecer sus pobres acabados sino también disimular su deterioro que debía de ser bastante avanzado si atendemos a las numerosas reparaciones efectuadas en torno a esa década: 1870, 1872, 1875, 1877, 1881, 1882 y 1883. Careciendo Madrid de catedral, tampoco habría más opciones pues el estado de la iglesia de los Jerónimos debía de ser incluso peor teniendo en cuenta que se embarcaría en una profunda rehabilitación el mismo año de 1879 de manos de Enrique María Repullés. El año siguiente tendría lugar el que sería el último acto solemne de la corte en Atocha durante décadas, la presentación ante la Virgen de la Infanta María de las Mercedes Isabel a finales del mes de octubre⁵⁹⁹.

En este punto hemos de detenernos en un hecho urbano que desencadenó finalmente graves daños en la fábrica del cuartel. El ensanche de la Carretera de Valencia llevaba años sobre la mesa en paralelo a la apertura de calles y urbanización/transformación del antiguo olivar. Los vecinos de la barriada del Pacífico reclamaban desde tiempo atrás la tira de cuerdas para la vía según el plan Castro que estipulaba un ancho de treinta metros para ella frente al estrangulamiento que suponía la huerta en la única vía de comunicación entre el centro y esta zona de la periferia⁶⁰⁰ [Fig. 395]. En la acera opuesta las nuevas dependencias relacionadas con la expansión del ferrocarril conformaban poco a poco una fachada

598. Antonio Pineda y Ceballos Escalera, *Casamientos regios de la Casa de Borbón de España (1701-1879)*, Imprenta de E. de la Riva, Madrid 1881. Pag. 360

599. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 535.

600. La compleja aplicación del Plan Castro a toda la zona este de la población ha sido recientemente estudiada en profundidad por SOBRÓN MARTÍNEZ, Luis en su tesis "Al Este del Retiro", ETSAM, UPM 2015.

urbana consolidada frente a unas huertas cerradas por tapias en mal estado del lado del cuartel: la opción era clara. Años atrás había pasado algo similar en el tramo del Pacífico cuando se solicitó licencia al ayuntamiento para la construcción de unas Tahonas en la carretera de Valencia cerca de la bifurcación del camino de Vicálvaro. El expediente de alineación elaborado por Carlos María de Castro con fecha 24 de mayo de 1869, indicaba que “por estar ya contruidos los docks el nuevo edificio será paralelo a ellos”, el plano además marca ya el ancho libre de la vía en 30 metros⁶⁰¹. No sería el primer movimiento encaminado a la ampliación de la vía, a los dos días de aprobarse el Real Decreto de 29 de mayo de 1866 para el ensanchamiento de la vía, los vecinos e industriales del barrio de Atocha reclamaban que el olivar de Atocha se sometiera a alineación. A lo cual el Director General del Cuerpo de Inválidos, respondió que la operación debería asegurar que quedase intacto el edificio. El ingeniero general estimaba el 2 de noviembre el derribo y ejecución de la nueva tapia en 53.529 escudos⁶⁰². El expediente debió de quedar paralizado hasta que dos años más tarde se produjo un incidente en el entorno de la huerta.

Tras desplazarse varias cuadrillas de obreros del Real Canal al olivar de Atocha con intención de derribar las cercas, el comandante general del Cuerpo de Inválidos dio orden de que parasen y puso en conocimiento de la alcaldía los he-

[Fig. 395] Esquema de la variación de ancho de la Carretera de Valencia-Paseo de Atocha sobre el Plano Parcelario de Madrid de Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero de 1879. IGN / Cartografía histórica / planos de población, sig. 32-B-2 (Hoja 3/3).

601. AVM ASA 4-317-51

602. AGM de Segovia Sec. 4. Div. 3 Leg.575 Doc. 1

chos el 21 de octubre de 1868. No negándose a efectuar estas obras reclamadas por los vecinos, recuerda la necesidad de acordar esta obra con el Ministerio de la Guerra asumiendo los terrenos como de su propiedad tras la Desamortización⁶⁰³. El primero de noviembre, la municipalidad se puso en contacto con el Ministerio rogando no se interpusiera al derribo, pero es posible que las disputa sobre la propiedad entre este y el patronato de Atocha, hicieran caer la petición en saco roto⁶⁰⁴. Extrañamente el Ayuntamiento acabó dando marcha atrás confirmando por escrito al Director de Inválidos el 28 de diciembre que el suceso de los obreros se debió a una mera equivocación⁶⁰⁵ quedando nuevamente relegada la operación.

Habría de esperar casi diez años para que, a principios de noviembre de 1878, el Teniente de Alcalde del distrito de Hospital se pusiera en contacto, en este caso, con Intendencia de la Real Casa para que emitiese sus observaciones sobre el proyecto de ensanche de la calle ya elaborado. En respuesta Segundo de Lema, como arquitecto mayor de palacio, contestaría que “no ve problema por las ventajas que supone a esa parte de la población”, pero al mismo tiempo expone la necesidad de considerar en el proyecto las obras accesorias que habrá que acometer como desmontes, derribo de tapia, levantamiento de la nueva y reconfiguración de la entrada al cuartel. Además de ello niega que sea posible renunciar a la indemnización tal y como había sugerido amablemente en su misiva el técnico municipal⁶⁰⁶. Intendencia da traslado de su voluntad de dar comienzo al proceso pero estima que ha de elaborarse un informe con peritos de ambas partes para valorar el coste real de la obra y que esta solo comenzaría una vez se hubiera hecho efectiva la indemnización. El expediente de expropiación sería enviado para su aprobación definitiva por la Real Casa el 28 de marzo del años siguiente habiendo intervenido en su elaboración Segundo de Lema. Entre los datos que nos aporta sabemos que los 130 metros de tapia que se derriban los consideran “muro de contrarresto” por lo que ya nos da una pista de los movimientos de tierra que debió conllevar. También se incluye el traslado de la escalera y barandilla que quedaba como resquicio de la antigua puerta de la Campanilla y la superficie de los pabellones demolidos en 188 m². La tasación en 94.590 pts. queda aprobada con fecha 14 de mayo de 1879, aunque un año después, el Ayuntamiento, tras ser consultado, respondería no haber efectuado el pago por falta de liquidez por lo que la obra seguía en suspenso⁶⁰⁷. Transcu-

603. AVM ASA 4-32-61

604. AGM de Segovia Sec. 4. Div. 3 Leg.575 Doc. 1

605. AVM ASA 4-32-61

606. AGP PCBA C 97 Exp. 8

607. Ibidem.

rrido casi el verano de 1880, el 12 de septiembre se comunica en nombre del rey al Cuerpo de Inválidos la aprobación del plano del arquitecto mayor de palacio para el deslinde de la huerta y ampliación de la carretera ⁶⁰⁸. El inicio de la obra no debió de demorarse mucho puesto que a principios de 1881 el rector de Atocha comenzó a emitir libranzas a Intendencia con motivo del “gasto extraordinario” producido por las obras en marcha. La primera estaba fechada en 9 de abril y en ella se solicitaba el pago de 2000 pts., de manera irregular se fueron librando otras en los meses de mayo, septiembre, octubre noviembre y diciembre por valor de entre 1000 y 4000 pts. cada una. El año siguiente, se emitirían dos más hasta la del 17 de julio en que se justificaban 8000 pts. y se daba cuenta de que se estaba ya ejecutando la nueva tapia. Aún hubo dos libranzas más ese año, y la siguiente conservada es del 17 de abril de 1884, fecha en la que posiblemente se rematase alguna tarea pendiente⁶⁰⁹ [Fig. 396].

[Fig. 396] Proyecto de alineación de la Carretera de Valencia . En rosa la parte afectada por la enajenación de terrenos del olivar y huerta de Atocha. 1880 Dibujo del autor.

608. AGM de Segovia Sec. 4. Div. 3 Leg.575 Doc. 25

609. AGP PCBA C. 52 Exp.3

En estos años se estaba llevando a cabo, por otro lado, el proyecto de parcelación del olivar conllevando un complejo proceso legal sobre la propiedad del suelo. José Jiménez Benítez, en sus *Ensayos*, desgrana el largo trabajo burocrático seguido que enfrentó entre sí a diferentes ministerios y que precisó de la mediación del Consejo de Estado. Las alegaciones presentadas por el patronato debieron de verse como irrefutables pero a pesar de ello no tuvieron una respuesta oficial inmediata en ningún sentido y el proceso acabó por dormir el sueño de los justos bajo la suposición de común de que efectivamente los terrenos eran propiedad de la corona como parte del patronazgo del convento⁶¹⁰. La compleja situación sociopolítica de la segunda mitad del siglo XIX tuvo sin duda su eco en Atocha y ello fue postergando la evolución urbana de esta zona y de la implantación del plan de Ensanche, lo que supuso en la práctica un *tapón* para la gran extensión de terreno que mediaba hasta el arroyo Abroñigal hasta final de siglo.

El motivo de este largo inciso referente a la ampliación de la carretera de Valencia, cuando de lo que venimos hablando es de la ruina del templo radica en un fatal suceso que tuvo lugar el 20 de abril de 1885. La prensa de la época se hizo eco del derrumbe producido a las 10:30 de la mañana en el ala de dormitorios del Cuartel de Inválidos, concretamente en la zona suroeste. El derrumbe afectó a las cuatro plantas en una extensión de unos cuarenta metros pero solo a la crujía de fachada y a continuación explicaremos el por qué [Fig. 397].

Si la iglesia necesitaba continuas intervenciones el cuartel no se quedaba a la zaga. El extenso expediente que conservado en el Archivo General Militar de Segovia al que nos hemos referido en varias ocasiones da buena cuenta de ellas a lo largo de sus casi cincuenta años de vida. En sus últimos años no eran pocas las voces que reclamaban un lugar digno para el descanso de los héroes de guerra, sin embargo el Consejo de Ministros aprobó el 24 de febrero de 1885 que se efectuasen las reformas necesarias para que la institución continuase en su edificio⁶¹¹. Con tal motivo se encargó un informe a la Academia de San Fernando en el que se dictaminasen

610. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 595-614.. También se puede consultar el documento elaborado por Ministerio de la Guerra *Expediente formado con objeto de probar el innegable derecho que tiene el Cuerpo de Inválidos del Ejército y Armada a la absoluta posesión del ex-Convento de Atocha*, Imprenta de Folguera, Madrid 1874.y el posterior *Expediente para probar el derecho que tiene el Cuerpo de Inválidos del Ejército y Armada á la posesión del ex-convento de Atocha y su Huerta*, Imprenta del Depósito de la Guerra, 1880.

611. *La Correspondencia Española*, 15 de febrero de 1885.

[Fig. 397.1] Sup. Detalle señalando en magenta el área aproximada afectada por el derrumbe

[Fig. 397.2] Izq. Vista de la fachada del Cuartel de Inválidos del Ejército y la Armada tomada desde la Carretera de Valencia de Madrid (1878). Fotografía de Jean Laurent & Cía. AGP / Fotografías nº 10172902.

las obras necesarias, el cual estaba listo la semana siguiente para ser enviado al Ministerio de Obras Públicas⁶¹². Las grietas debían de ser ciertamente notables dada la rapidez con la que se sucedieron las acciones; dos días después de enviarse el informe, el Consejo de Ministros aprobaba el presupuesto de 30.000 duros fijado para las reparaciones⁶¹³. El Ministerio de la Guerra por su parte dispuso el comienzo inmediato de las obras de reconstrucción del ala sur del edificio 4 de marzo⁶¹⁴.

Poco más de un mes tuvieron de recorrido dichas obras que entendemos que efectivamente debieron de dar comienzo por el carácter de “inmediatez” que les imprimió el Ministerio. Como decíamos el derrumbamiento tuvo lugar el 20 de abril y gracias al revuelo suscitado entre los defensores de la reforma y los que preferían mudar a otro edificio el cuartel, la prensa tuvo acceso al informe que había elaborado la Academia del cual reproducimos este clarificador párrafo:

La Academia consignó desde luego en la introducción de su informe, que los ingenieros militares tenían razón en haber considerado ruinoso el ángulo sudoeste del edificio; y después de varias consideraciones terminaba diciendo que el referido ángulo se hallaba en estado de inminente ruina; que toda la fachada Sud del edificio se hallaba en mal estado y debía procederse a su inmediata demolición y reconstrucción desde los cimientos, y por último, que siendo esta crugia del Sud de más moderna y peor construcción que el resto que el edificio, podía llevarse a cabo su reconstrucción sin que aquel peligrase la parte antigua, la cual se hallaba en buen estado de

612. La Correspondencia Española, 24 de febrero de 1885.

613. La Correspondencia Española, 26 de febrero de 1885.

614. La Correspondencia Española, 4 de marzo de 1885.

[Fig. 398] Sup. Dcha. Detalle del convento en la maqueta de León Gil de Palacio de 1830. MHM.

El bloque de dormitorios era bastante más esbelto y con un edificio de menor altura anexo en su extremo este.

[Fig. 399] Sup. Izq. Plano del proyecto de la habitación de la parte del Ex-convento de Atocha para cuartel de Inválidos. 6 de agosto de 1838. AGMS Sec. 4. Div. 3 Leg.586 Plano 9530.

La reforma ideada por José de Palafox como primer director del Cuartel de Inválidos muestra un ala de dormitorios en la que se preveen reformas menores sobre todo de distribución interior. En el plano además se puede ver el estado del edificio cuando fue desamortizado y en el ya no aparece el pequeño pabellón anexo al este y si una planta de proporción menos esbelta por la construcción de una nueva crujía al sur.

*solidez, si bien extraordinariamente descuidada en su conservación.*⁶¹⁵

Dos son las conclusiones que extraemos de esta noticia. La primera es que estábamos en lo cierto cuando previamente se esbozaba la hipótesis de que la crujía de fachada del cuerpo de dormitorios había sido un añadido posterior a la fábrica principal. Posiblemente efectuado dentro de las obras que precisaba el ala de dormitorios hacia 1830⁶¹⁶ de las que no tenemos mucha información. Esta hipótesis podemos refrendarla además con la comparación entre el estado del convento previo a la Desamortización tal y como aparece en la maqueta de León Gil de Palacio de 1830 [Fig. 398] y los planos de acondicionamiento del ex-convento como cuartel de 1838 [Fig. 399]. La segunda conclusión es que todo apunta a que el hundimiento de esta esquina del edificio fue motivado por la ampliación de la Carretera de Valencia terminada un año antes. Segundo de Lema en su informe inicial advertía de que sería necesario construir un “muro terraplén que la mayor elevación del terreno de Atocha respecto al de la carretera exige así como el consiguiente desmonte del terreno”⁶¹⁷. Parece entonces que debió de quedarse la cimentación descalzada o el muro demasiado débil para soportar el empuje lateral de la cimentación, no hay que olvidar que se trataba de una construcción de planta baja (sótano hacia el lado del claustro) y cuatro plantas más bajo cubierta sobre ella. Bien fuera por simple colapso estructural (anunciado) o por algún tipo de imprudencia en las obras que aceleró el proceso, lo cierto es que el accidente supuso el principio del final del santuario.

615. *La Correspondencia de Madrid*, 9 de mayo de 1885.ver DOC 24.

616. AGP PCBA C. 41 Exp. 4

617. AGP PCBA C. 97 Exp. 8

A la semana del catastrófico suceso, en el que no hubo que lamentar víctimas, los capellanes y el sacristán de la basílica alertaban de la ruina inminente de la torre y daban traslado a palacio. El 6 de mayo, tras inspeccionar el edificio, Segundo de Lema confirma haberse iniciado en los “últimos días su ruina de manera muy ostensible”⁶¹⁸ de la torre, siendo también necesario demoler la armadura de cubierta de esta parte del ala este del claustro. Es probable que el abrupto temblor producido por el reciente derrumbe de una parte del edificio de cinco plantas precipitase la ruina del campanario. Además, del desalojo de los habitantes para ejecutar las medidas urgentes, fue en cualquier caso necesario por la noticia que se planeaba derribar el cuartel contiguo. La Real Orden que produjo el desalojo de los capellanes de esa parte del edificio tuvo efecto inmediato⁶¹⁹. Intendencia aprobaría el 12 de mayo el derribo de los elementos que suponían riesgo pero dejaba para más adelante la propuesta del arquitecto para las reparaciones. Las libranzas se sucedieron desde mediados del mes de mayo hasta final de agosto en que debió de quedar terminado⁶²⁰.

En lo que respecta a la parte de edificio destinada a cuartel, en un primer momento desde el ministerio se siguió en la obstinada idea de seguir reparando los daños que lo precisasen⁶²¹, en ello se encontró con voces que seguían clamando por no gastar más dinero, derribar el edificio y trasladarse a otro lugar. Es entonces cuando se publica en prensa el mencionado informe de la Academia para desmontar la noticia previa de que la institución había dicho que el edificio no amenazaba peligro⁶²². El futuro de la institución como vemos se había convertido en caballo de batalla en prensa e incluso en las sesiones del Senado. La presión finalmente se inclinó del lado de los partidarios del derribo y así el 3 de junio la prensa anuncia haberse demolido por el Ministerio de Guerra la “parte E” de Inválidos mientras que Patrimonio estaba ya haciendo lo propio con la “parte N”⁶²³. Sobrentendemos que la E era la crujía sur que albergaba los dormitorios mientras que la N era el ala este del claustro ya comentada. La noticia en prensa nos confirma lo que permitía adivinar el largo periodo de obra del derribo llevado a cabo por el patronato: no sólo afectó a la torre y la cubierta del claustro, sino que finalmente se extendió a todo ese ala del edificio que albergaba el

618. AGP PCBA C. 54 Exp. 12 Doc.3

619. Ibidem Doc.4

620. Ibidem Docs 6-7-10-11-13

621. *La Correspondencia Española*, 30 de abril de 1885.

622. *La Correspondencia de Madrid*, 9 de mayo de 1885.ver DOC 24.

623. *La Correspondencia de Madrid*, 3 de junio de 1885.

alojamiento del personal que atendía el culto⁶²⁴.

A finales de octubre Intendencia hizo amago de continuar el proceso enviando una doble misiva. Al Arquitecto Mayor le exhortaba a “después de derribar todo lo que ofrezca peligro” elaborase un informe proponiendo las reformas que creyese necesarias. Por su parte a José Jiménez Benítez sobre las medidas que cree necesarias para cerrar el templo al culto y si tiene alguna propuesta sobre las mejoras a emprender⁶²⁵. El Rector contestó el 2 de noviembre sugiriendo se emplease el antiguo relicario como iglesia provisional ejecutando unas mínimas medidas de adecuación como abrir una puerta al exterior y sanear los zócalos⁶²⁶. La mesa de altar se le había sido concedida de San Francisco el Grande y la puerta “de gran mérito” de una capilla que estaba oculta por un retablo (posiblemente se refiriese a la salida de la iglesia al claustro que ocultó el sepulcro del Marqués del Duero).

El derribo estaría finalizado en el mes de marzo de 1886 en que José Segundo de Lema elabora un informe con el destino de los diferentes aprovechamientos surgidos de la obra⁶²⁷. El minucioso listado elaborado el 19 de marzo pareciera casi de fruto de haber desmontado un edificio más que de haberlo demolido. El destino de los materiales además de al propio patronato de Atocha fueron las otras obras de patronazgo real en las que se estaba trabajando en ese momento, reintegrando de algún modo los restos de Atocha por toda la geografía madrileña [Fig. 400]. Nos limitaremos a hacer un pequeño resumen del extenso inventario:

Almacenes del Real Palacio: postigos de diferentes tamaños, puertas, vidrieras, ventanas antepechadas, 2 cercos ovalados, 266 canecillos, un tiro de escalera con pasamanos y pilarote, cercos, hojas de puertas y ventanas, plomo, hierro, rejas, etc.

Obra de Ntra. Sra. de Loreto: ripia, maderos de 9 pies, rastreles, una escalera de 9 peldaños y otra de 13.

Obra Real Fábrica de Tapices: cerca de 270 maderos de entre 5 ¹/₂ y 30 pies, tablones, 10642 tejas, 300 pizarras de la torre, 1050 baldosas, 100 baldosines, 1 vidriera de alcoba de 7 ¹/₂ x 4 pies, etc.

624. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 557

625. AGP PCBA C. 54 Exp. 12 Docs. 12 y 16

626. Ibidem Doc. 17

627. AGP PCBA C. 55 Exp.1

[Fig. 400] Esquema de distribución de los materiales de derribo reutilizados de Atocha en 1886. Plano base: Plano de Madrid de I. Palouzie, 1896. IGN / Planos de Población Sig. 40-H-12.

1. Almacenes de Palacio
2. Real Colegio de Ntra. Sra. de Loreto.
3. Real Fábrica de Tapices.
4. Real Monasterio de Sta. Isabel.
5. Basílica de Ntra. Sra. de Atocha.

Obra de Santa Isabel: Maderos, puertas, agiones, rios-tras, tablón del norte, montante crucero de hierro de 3x3 pies, 12 cubos dobles, 3400 tejas, 1 mesita y dos sillas, etc.

Patronato de Atocha:

Para la nueva casa del capellán: puerta con montante moldada a un haz, postigo con montante a la italiana, 2 vidrieras y ventanas, 1 postigo de escusado, 1 tabloncillo de escusado con tapa, barreño, cadena de fogón, rastreles, 4200 baldosines de 6x6, tablas para entarimar.

A emplear en la basílica: escalera de caracol de 37 peldaños y 26 pies de alto, postigo de entrada a la misma.

Depositado en la basílica: campana grande con cabeza, campana mediana, campana chica, cruz de torre con bola.

Empleado en la valla de cerramiento del Paseo de Reina Cristina: postigo a la española, otro a la italiana, ripia, 69 pilares, rastreles.

Además del aprovechamiento material se incluye el de leña que por fechas posiblemente incluyera el de los árboles talados con motivo de la apertura del paseo de Reina Cristina y de la ampliación de la Carretera de Valencia, además de maderas de derribo sin otro uso posible que alimentar el fuego. Se vendieron lotes el 6 y 13 de agosto, los 9, 24 y 31 de diciembre de 1885, y por último el 7 de enero de 1886. El beneficio total obtenido fue de 905,26 pts. El 4 de junio el arquitecto real remitiría el informe a Intendencia aclarando que parte de los citados materiales han sido “aplicados y otros depositados en las obras o dependencias del Real Patrimonio”.

Existe un elemento de gran importancia del cual no queda constancia en el inventario, que es la obra de cantería del claustro. En los años posteriores Segundo de Lema reclamaría su valor histórico-artístico a la hora de integrarlo en la reconstrucción de la basílica por lo que todo hace pensar que esta parte se mantuvo en pie al menos unos años. No consta que fuera almacenado en palacio ni en las dependencias del patro-

nato, es lícito por tanto pensar que se mantuvo en pie al igual que todo el ala oeste hacía fachada al atrio de acceso. La ruina de esta parte del cuartel adquirió “proporciones alarmantes” , según la prensa de época, tras el paso de una tormenta con vientos huracanados en mayo de 1886 que destrozó cristales e hizo caer chimeneas⁶²⁸. Lo cierto es, que evacuado el cuartel el derribo de la parte subsistente quedó aplazado a la espera de decidir qué se hacía con la basílica. El cierre de la misma al culto no debió de tener efecto en 1885 como lo demuestra una nueva solicitud de reparos de desperfectos en las gradillas del altar en mayor de 1886⁶²⁹. Habría que esperar al 28 de septiembre del años siguiente para que el aparato burocrático volviese a ponerse en marcha. Intendencia instó de nuevo al Rector del patronato para conocer su opinión sobre tres temas referentes al templo de cara a reactivar las obras: si comenzadas las obras sería preciso trasladar el culto a otro lugar (repite la formulada el año anterior), si existe necesidad de habilitar dependencias anejas para servicio del edificio, y por último pregunta sobre su opinión general sobre lo que conviene hacer con la basílica⁶³⁰. La contestación fue casi inmediata, a la primera pregunta la respuesta de José Jiménez Benítez fue insistir en la idea de ocupar el antiguo relicario como iglesia temporal por ser el dicho local “de capacidad sobrada y de riqueza artística”. Con respecto al alojamiento de los capellanes refiere la necesidad de acometer las obras necesarias para solucionar el problema de humedades con un foso en la fachada norte, pues se había dispuesto como casa para los mismos los cuartos anejos a este lado del relicario. Por último la pregunta más compleja, el qué hacer con la iglesia. De manera muy cautelosa Benítez dice ser profano en el tema arquitectónico y remite a la opinión del arquitecto de palacio. Sin embargo la cautela inicial comienza a diluirse en una larga explicación “a vuela pluma” en la que aporta sus ideas sobre la reforma de la basílica. La propuesta consiste en tirar el coro de los pies, hacer más profundas las capillas laterales prolongándolas hasta el crucero (se infiere de ello una nueva nave en el lado del claustro), dos torres a ambos lados del antiguo coro que compongan una gran fachada. El testero se prolongaría para albergar el coro y el trono de la Virgen quedaría exento a modo de baldaquino, detrás del coro levantaría junto al relicario-sacristía la casa rectoral, y por último las galerías de acceso se sustituirían por un enverjado semicircular con dos puertas⁶³¹.

628. *La Correspondencia de Madrid*, 9 de mayo de 1886.

629. AGP PCBA C. 54 Exp. 15

630. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha...* Op. cit. T.II Pág. 622.

631. Ibidem Pags. 624-625.

La respuesta de palacio no se haría esperar, emitiendo una Real Orden del 3 de octubre de 1887 que autorizaba las obras necesarias para trasladar el culto al relicario⁶³². La noticia debió de hacerse pública de inmediato pues la prensa recogió la del 13 de noviembre como la última asistencia de la corte a la ceremonia de la salve en la basílica de Atocha antes de su clausura⁶³³. Antes de acabar el mes, el día 27, se procedía a bendecir la iglesia temporal previa autorización del Cardenal Payá, Arzobispo de Toledo.⁶³⁴ En paralelo, una Real Orden de ese mismo mes, había concedido un solar del olivar para la construcción del nuevo Cuartel de Inválidos, disociando definitivamente los dos usos del edificio⁶³⁵.

• Propuestas para la nueva basílica: el concurso

El 20 de marzo de 1888 se hacía pública una Real Orden que finalmente era una declaración de intenciones respecto de qué hacer con la parte del edificio aun en pie:

*Visto el ruinoso estado de la antigua Basílica de Nuestra Señora de Atocha, y comprendiendo que, aun cuando sea á costa de grandes sacrificios y no escaso trabajo, (...) es preferible acometer la empresa de construir una nueva Iglesia, digna de la predilección que el pueblo de Madrid siente por Nuestra Señora de Atocha, A consolidar y restaurar la que hoy existe, cuya pobreza contrasta con el objeto á que está destinada, y con las exigencias de la capital de España; (...) Con la nueva Basílica formará parte un cementerio en que se dé decorosa sepultura á los restos de los hombres notables que engrandecieron la patria; extremo que á su tiempo será objeto de disposiciones especiales, sin perjuicio de las que, tan pronto como el cementerio se halle terminado, puedan llevarse á él las cenizas de los ilustres patricios que hoy se custodian en Atocha*⁶³⁶.

Aparentemente, la corona no tenía dudas sobre el destino del templo, aunque la idea misma de reconstruirlo suponía que era necesario el traslado al menos temporal de los *ilustres* allí enterrados. El anuncio levantó un considerable revuelo tanto a nivel político como periodístico entre liberales y conservadores. El asunto llegó incluso a las Cortes para exigir

632. Ibidem Pag. 626

633. *Diario oficial de avisos de Madrid* 15 de noviembre de 1887.

634. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 627.

635. Ibidem T.II Pag. 626

636. Ibidem T.II Pag. 628.

explicaciones al gobierno sobre el destino de los restos de las personalidades allí enterradas así como de la disposición por parte de la corona de suelo perteneciente al Estado, a lo que Alonso Martínez como Ministro de Gracia y Justicia alegó que según disposiciones de abril de 1874 tanto el templo como el cuartel pertenecían al Rey.⁶³⁷

Al día siguiente el propio intendente de la Real Casa, Fermín Abella, se vio obligado a intervenir enviando una carta que publicaría el diario *El Imparcial* el 27 de marzo. En ella afirmaba rotundamente que:

*La basílica de Atocha se derriba, porque sus envejecidos muros amenazan ruina, porque no podrían soportar las consecuencias de una restauración que se impone, y porque, aun pudiendo soportarlas, es preferible acometer la empresa de una obra nueva, digna de la capital de España.*⁶³⁸

Intentando acallar la polémica aseguraba que el traslado provisional de los restos sería con el fin último de engrandecer su memoria en un templo de mayor mérito artístico equiparando la nueva construcción a otras obras y rehabilitaciones hechas durante el reinado de Alfonso XII.

Para cuando se dio a conocer la decisión, lo cierto es, que Intendencia ya había mandado elaborar al Arquitecto Mayor los planos necesarios para la reforma de la Basílica. El encargado había sido, por tanto, José Segundo de Lema que presentó una primera propuesta en la que aprovechaba parcialmente la estructura existente ampliando unas partes y derribando otras. Gracias a una carta de carácter privado que el arquitecto segundo de palacio, Enrique Repullés Segarra, envió al rector del patronato conocemos la descripción de los distintos proyectos elaborados⁶³⁹. La primera propuesta de reconstrucción del edificio existente debió de basarse en las ideas ya comentadas que se atribuye a sí mismo José Jiménez Benítez en el año anterior [Fig. 401]. El coste relativamente elevado de la propuesta puso sobre la mesa una opción alternativa: sin aumentar excesivamente el presupuesto, y aprovechando todo lo posible del derribo, construir un edificio de nueva planta. Presentadas ambas opciones a la regente vería con buenos ojos la idea renovadora de construir un nuevo templo aunque aun serían precisas una segunda y una tercera versión del proyecto que no debía de satisfacer completamen-

637. *El Adelanto* 27 de marzo de 1888

638. *La Monarquía*, 28 de marzo de 1888. Ver Doc. n° 25.

639. Ver Doc. n° 28.

[Fig. 401] Propuesta de José Segundo de Lema de reconstrucción de la basílica aprovechando el edificio existente siguiendo las ideas previamente indicadas por José Jiménez Benítez.

La que era la iglesia de Atocha se convertiría en nave central de tres. La capilla del Cristo se volvería a conectar como inicialmente estaba cuando la construyó Juan Gómez de Mora, se prolongaría eso si hasta un crucero también ampliado. Esta nave norte tendría una simétrica en el sur ocupando para ello lo que antes había sido el ala norte del claustro. El coro sería derribado y en su lugar se levantarían sendas torres integradas en la fachada. El ladrillo visto combinado con la piedra anunciaría un estilo de “transición entre el románico y el arte ojival”.

Dibujo del autor.

te la voluntad real [Fig. 402].

Sorprendentemente, una vez decidida la opción de levantar un edificio de nueva planta, se actuó con gran celeridad y a los pocos días se comenzó a buscar un nuevo emplazamiento para la capilla temporal, pues el relicario sería por donde comenzaría el derribo según lo designado por el arquitecto de Palacio⁶⁴⁰. En visita del 2 de abril⁶⁴¹ junto al intendente, Fermín Abellá, y el clero de la casa se decidió adecuar para tal fin el antiguo molino aceitero que quedaba exento de la fábrica principal. Otra consecuencia de las obras sería que Atocha perdería además su condición de parroquia, que había asumido desde 1881 tras derribarse la del Retiro, lo cual sería puntualmente comunicado al Obispo de Madrid-Alcalá⁶⁴². De esta manera sería trasladada en este caso a la Sacramental de San Nicolás a la espera de que se erigiese un templo propio en el ensanche sur.

El antiguo edificio del molino hubo de ser reformado para albergar la capilla, sacristía, una segunda sacristía y casa del sacristán. Se abrieron ventanas y se dio un cierto ornato al interior en que se colocaron seis altares, a saber, Santísimo Cristo del Perdón; Virgen de los Dolores; Virgen del Carmen; Patriarca San José; Cristo del Buen Camino y la Virgen de Guadalupe. No parecen corresponder con los principales que había en la iglesia diseñados por Isidro Velázquez. El de San José posiblemente fuera el retirado para colocar el sepulcro del Marqués del Duero, y el de Guadalupe el que se hallaba a los pies de la capilla del Cristo de la Indulgencia. El cielo raso

640. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 634.

641. Ibidem T.II Pag. 632

642. Ibidem T.II Pag. 634-635.

[Fig. 402] Propuestas presentadas por José Segundo de Lema para construir un nuevo templo de estilo neogótico.

Sup. Primera propuesta en la que se planteaba un templo de tres naves con un crucero muy marcado que tiene su eco en dos capillas laterales a los pies. Una única torre se erigiría en el centro de la fachada. El panteón de forma claustral se haría reaprovechando las arquerías renacentistas del antiguo convento. A ambos lados del presbiterio dos exedras alojarían el coro y la tribuna real. En sombreado naranja superpuesto el espacio libre interior de la antigua basílica.

Cent. En la segunda versión la torre sería sustituida por un campanario en la cabecera siguiendo el deseo de la reina. El panteón ganaría presencia con cuatro capillas cuadradas en sus ángulos y entrada directa desde el exterior.

Inf. La tercera y última propuesta sería un híbrido de las anteriores manteniendo el diseño para el panteón pero devolviendo la torre a los pies aunque en este caso sin las capillas laterales.

Dibujo del autor.

de la capilla se decoró con una pintura del cielo con ángeles y se colocó un solado de tarima elevado para mitigar los problemas de humedad del terreno. Entre tanto la iglesia proseguía su vaciado trasladando el mobiliario de la tribuna regia al guardamuebles de palacio; por su parte, las valiosas joyas y alhajas de la Virgen habían sido previamente trasladadas a la Caja de la Intendencia por orden de la reina en el mes de octubre anterior⁶⁴³. El 28 de junio de 1888 se procedería a consagrar el que sería ya el segundo “templo provisional”; la ruinosa iglesia por su parte seguiría siendo vaciada y en ese caso fueron las banderas que reclamó el director del Cuerpo de Inválidos el

643. Real Orden del 17 de octubre de 1887. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 626.

mes siguiente⁶⁴⁴ [Figs. 403 y 404].

El hecho de que el proyecto no terminase de convenir a sus reales promotores, unido a la precipitada muerte del intendente, Fermín Abellá, tan solo diez días después de su carta pública a *El Imparcial*, abrió un periodo de silencio respecto del proyecto de casi dos años que se acabó saldando con el anuncio de un concurso público. Aun no teniendo prueba documental que lo avale, parece lícito pensar que la renovación del cargo de intendente de la Real Casa pudo acabar con un favoritismo hacia el arquitecto mayor que por otro lado no conseguía ilusionar con sus propuestas.

Durante el años siguiente de 1889, la prensa escrita continuó beligerante con el pausado proyecto. El País publicaba el 26 de julio una extensa columna que encabezaba con el siguiente párrafo:

*¿Se puede saber qué hay de aquel famoso proyecto tan decantado por la prensa monárquica, en el que se ofrecía construir un templo que compitiera con el de Nuestra Señora de París, y un panteón de hombres ilustres que inmortalizara la regencia de doña Cristina?*⁶⁴⁵

En el texto se insinuaba con poco disimulo que las miras reales estaban puestas en terminar el palacio de Miramar de San Sebastián y se habían olvidado del proyecto de Atocha. Recalcaba además que fue la alerta de la “prensa liberal” la que hizo dar marcha atrás a la decisión anunciada de mover los sepulcros y mausoleos sin estar construido el nuevo panteón. La prensa conservadora salió en defensa de la Casa Real redactando una respuesta que no tardó mas que un par de días en aparecer y que posiblemente fuese efectiva por remover el asunto dentro del patronato que anunciaba cambios por voz del diario:

*Los planos presentados para la construcción de la referida basílica y del panteón anejo á la misma no han satisfecho á las personas encargadas de su examen, razón por la cual, ó harán otros los arquitectos de la Real Casa, ó se acudirá, que es lo que parece más probable, á un concurso público.*⁶⁴⁶

644. Ibidem T.II Pag. 637-638. A este respecto se conserva un interesante libro manuscrito en la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid inventariando las banderas y estandartes existentes en la Iglesia de Atocha, Real Armería y Museo de Artillería, detallando su ubicación y procedencia, fechado en 1859.

645. *El País*, 26 de julio de 1889. Ver Doc. n° 26.

646. *La Época*, 28 de julio de 1889. Ver DOC n° 27.

[Fig. 403] Entrada a la iglesia temporal en la fachada de mediodía del antiguo molino. Fotografía de Augusto Coomas y Blanco incluida en *La fuente de Santa Polonia y el duende crítico, curiosidades madrileñas*, publicada en 1889.

[Fig. 404] Plano de distribución del olivar de Atocha en manzanas para la edificación particular; unidas con las proyectadas por el ayuntamiento para el nuevo barrio del Pacífico. Ca. 1880. AGP / Planos n° 3355.

En el detalle se puede apreciar la edificación del antiguo molino destinada a iglesia temporal y casa de capellanes.

Para acallar las críticas que acusaban a la corona de desapego hacia la antigua basílica, la Regente María Cristina dio orden, en nombre de su hijo Alfonso XIII, de que se celebraran “solemnes y grandiosos cultos en la real basílica de Atocha, en honor de la protectora de nuestros reyes y excelsa patrona de Madrid y de España”⁶⁴⁷, la novena tendría lugar entre el 7 y el 15 de agosto. Más allá de gestos lo cierto es que la verdad era inapelable, y la antigua basílica no era ya segura. En enero de 1890, tras el restablecimiento de la salud del rey se anunció que la primera salida en público que se hiciera sería para asistir con la familia real y la corte al *Te-Deum* que se cantaría en la iglesia de los Jerónimos “por el estado en que se encuentra la Basílica de Atocha”⁶⁴⁸.

A pesar de que parecía que la decisión del derribo estaba clara desde dos años atrás, antes de promover efectivamente el concurso se solicitó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que emitiese un informe con su parecer sobre el asunto. Posiblemente se buscaba de esta manera el aval de un agente externo y sobradamente reputado para adelantarse a las críticas que llegarían con seguridad cuando comenzase el derribo. Con esta intención la misiva enviada por el intendente general, Luis Moreno (aun en condición de interinidad), el 12 de marzo de 1890 a Federico Madrazo como Director de la Academia planteaba dos preguntas muy claras y claramente parciales:

*¿Entiende la Academia que cabe restaurar la Real Basílica? ¿Cree, por el contrario, que, dada la naturaleza de su construcción, su escaso mérito artístico y el estado en que se encuentra, conviene demolerla y levantar otra?*⁶⁴⁹

A finales de ese mismo mes Intendencia remitía al Patronato de Atocha la carta de la Academia anunciando su inminente visita⁶⁵⁰ que se produciría tan solo dos días después el 31 de marzo coincidiendo con el Lunes Santo. La Comisión de la Sección de Arquitectura estaría formada por los arquitectos Francisco de Cubas (que a última hora no asistiría a la sesión en la que se decidió el ganador⁶⁵¹), Santiago Jareño, Lorenzo Álvarez Capra, Antonio Ruiz de Salces, el catedrático

647. *La Época*, 7 de agosto de 1889

648. *La Época*, 15 de enero de 1890.

649. Ver Doc. n.º 29.

650. Ver Doc. n.º 30.

651. El propio Marqués de Cubas remitió una carta al periódico “*La Época*” para que rectificase una publicación en que refería que el mencionado arquitecto había estado presente en la votación final. La rectificación se publicó el día siguiente, 12 de diciembre.

tico universitario Modesto Fernández y González, y el secretario de la Real Academia Simeón Ávalos. El estudio *in situ* del edificio “fué detenido, minucioso, analítico y medurado, llevando su inspección desde el cimborrio en su culminante altura, adonde gustosos subíamos, hasta la cripta de la Iglesia; sacristía, Relicario, etc.”⁶⁵².

El preceptivo informe concluyó sin el mínimo atisbo de duda, que la antigua basílica debía de ser derribada, respaldando de este modo la decisión que en realidad se había tomado el año anterior. El texto se resume a sí mismo en estas pocas líneas:

*Su carencia de mérito artístico é histórico; la fea é incongruente fachada que ostenta, sin relación con el interior del Templo, y constituyendo un tapamiento destinado á cubrir la defectuosa disposición de aquél.*⁶⁵³

Si bien podría tener más o menos discusión lo referente al valor artístico del edificio tras haber sido devastado y a duras penas reconstruido en el primer cuarto del siglo XIX, no parece que con la óptica actual haya duda alguna sobre su valor histórico. Quizás con menos beligerancia que en tiempos anteriores, pero la confirmación del derribo no estuvo exenta de polémica. Una nota de prensa de mayo mostraría su resignación ante la inminente pérdida de patrimonio histórico para los madrileños aun siendo consciente de que “bajo el punto de vista artístico no se pierde gran cosa”. Terminando la noticia con un épico “no podremos menos de exclamar cuando se levante la polvareda del derribo: Sunt lachrimae rerum! “como diría el poeta latino⁶⁵⁴.

La carta de la Academia dejaba vía libre para abrir el concurso público que dejaría de lado las propuestas de José Segundo de Lema. El 14 de mayo se publicaron las condiciones elaboradas por el propio Arquitecto Mayor que llamaban a participar a arquitectos nacionales⁶⁵⁵. Entre ellas se detallaba el programa de usos del edificio que incluiría el panteón con

652. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 651.

653. Ibidem T.II Pag. 651-653 / Revista de la Sociedad Central de Arquitectos del 31 de mayo de 1890. Pags. 195-196. Ver Doc. n° 31.

654. El escritor hace referencia al repetido verso que Virgilio incluyó en La Eneida, haciendo referncia al hecho de ser consciente ante lo efímero de la existencia. *La Última Moda*, 25 de mayo de 1890. Ver Doc. n° 33.

655. Publicado en *La Gaceta de Madrid* del 17 de mayo de 1890. Publicado en la Gaceta de Madrid el 17 de mayo. Revista de la Sociedad General de Arquitectos del 31 de mayo de 1890 / José Jiménez Benítez, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 653-656. Ver Doc. n° 32.

comunicación directa tanto con la basílica como con la calle, se especificaban los planos a presentar y sus escalas y se obligan a incluir presupuesto, pliego y memorias. No marcaba ninguna dirección en cuestión de estilo o materiales aunque si fijaba el uso de materiales nobles para las fachadas prohibiendo cualquier tipo de acabado tipo revoco, enlucido, molduras de yeso o piedras artificiales. Con un límite presupuestario de dos millones de pesetas, el plazo de entrega expiraría el 31 de octubre *del corriente* y el premio para el ganador sería de 20.000 pts. que incluía las modificaciones necesarias que hubiera que hacer a posteriori. Se establecía que el ganar el concurso no daba derecho a dirigir las obras, decisión que se tomaría a posteriori.

El día antes de vencer el plazo de entrega Intendencia invitó a la Academia de Bellas Artes a presidir el jurado del cual formarían parte el propio director Federico Madrazo, los arquitectos Francisco de Cubas, Ricardo Velázquez Bosco y José Segundo de Lema y el historiador Juan Facundo Riaño en sustitución de Agustín Ortiz de Villajos, después de que este renunciase al puesto⁶⁵⁶. Las cuatro propuestas anónimas presentadas respondían a los lemas: “Nigra sum, sed formosa, filiae”, “Fides”, “Fides, Spes, Charitas” y “Salve Regina”. Vencido el plazo, los proyectos se expusieron inicialmente en la galería junto a la Capilla Real de palacio⁶⁵⁷, pasando luego a custodiarse en la Secretaría de la Intendencia a disposición de quien quisiera verlos⁶⁵⁸.

El periódico *La Época* en su edición del 15 de noviembre hacía un exhaustivo repaso por las propuestas inclinándose ya claramente por la que sería la ganadora: *Nigra sum, sed formosa, filiae*⁶⁵⁹. Comenzaremos en sentido inverso de menor a mayor mérito. En la cuarta sala estaba expuesto el proyecto con el lema *Salve Regina*, apenas dice nada de él salvo que era de estilo gótico y con tres naves. En el Archivo General de Palacio hemos conseguido localizar la propuesta con el título de “reedificación de la basílica de Atocha” y fechada el 31 de octubre de 1890. En ella se incluye la memoria en la que se describe la disposición de las tres naves siendo la central del doble de ancho que las laterales dispuestas en el mismo sentido que la antigua iglesia con la fachada principal mirando al oeste. De los 13.000m² del solar dado⁶⁶⁰, tan solo

656. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José, *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 656.

657. Nota publicada en *La Correspondencia de España* el 2 de noviembre y en *La Época* el 3 de noviembre de 1890

658. Nota publicada en *La Época* el 6 de noviembre de 1890.

659. *La Época*, 15 de noviembre de 1890. Ver Doc. n° 34.

660. Computaba en este caso toda la gran manzana en la que se asentaban

se ocupaban aproximadamente 3300m² destinando el resto del suelo a jardines. El segundo documento estaba formado por seis planos que desgraciadamente no se conservan, el tercero es el pliego de condiciones y el cuarto el presupuesto⁶⁶¹. El proyecto fue señalado por adolecer de estudio de acceso de gentes y coches en las distintas ceremonias, a pesar de “ser bella la parte de adorno”, lo que posiblemente lo descartaría desde un primer momento⁶⁶².

La tercera propuesta comentada llevaba por lema *Fides, Spes, Charitas* de la cual se conserva en *palacio* la memoria de proyecto⁶⁶³. “La Época” resalta de ella el hecho de que se compusiera de dos propuestas con distinta distribución pero que “en su aspecto general revisten el estilo de la iglesia del Buen Suceso”⁶⁶⁴[Fig. 405]. Curiosamente Agustín Ortiz de Villajos, quien había rechazado formar parte del jurado, había sido el arquitecto ganador en 1864 de otro concurso para la construcción de la nueva iglesia y hospital del Buen Suceso, también de patronato real, y al que presentó dos propuestas distintas⁶⁶⁵. El lema bajo el que se presentó a aquel concurso no fue otro sino “Fides, Spes, Charitas”⁶⁶⁶, lo que unido al parecido estilístico ya mencionado, y a la estrategia de la doble propuesta no deja muchas dudas respecto de la autoría del proyecto. El estilo del mismo sería de transición entre el románico y el ojival con una torre central o dos laterales, según las dos versiones presentadas, que respondían a la distinta jerarquía interior de las tres naves. En la primera de ellas los enterramientos se harían en la cripta (contraviniendo las directrices marcadas por el concurso) en capillas independientes y en la segunda en un edificio propio destinado a panteón⁶⁶⁷. El estudio de este documento ha permitido catalogar un dibujo perteneciente al fondo histórico de la Escuela Técnica superior de Arquitectura de Madrid que atribuimos aquí a esta propuesta del concurso de Atocha.

El dibujo en cuestión muestra el alzado principal de una *iglesia* de estilo neogótico con dos esbeltas torres y cuya ar-

[Fig. 405] Iglesia del Buen Suceso. Jean Laurent & Cía. Madrid, ca. 1880. IPCE / Colección Ruiz Vernacci, N° inv VN-03079_P.

cuartel y basílica y no la que se había designado para la obra nueva dividiendo la manzana inicial en dos con una calle intermedia.

661. AGP PCBA C. 61 Exp. 1

662. *La Unión Católica*, 15 de noviembre de 1890. Ver Doc. n° 35.

663. AGP PCBA C. 61 Exp. 5

664. *La Época*, 15 de noviembre de 1890. Ver Doc. n° 34.

665. El AGP conserva los planos del concurso en los que se aprecian las dos distintas versiones con la iglesia adelantada respecto del hospital (la que se construyó) y con el conjunto alineado en una fachada conjunta.

666. “Estudios Artísticos sobre el moderno Madrid”, en *Revista de Obras Públicas*, 1874. T. XVII n°2, Pags. 200-204.

667. AGP PCBA C. 61 Exp. 5

[Fig. 406.1] Izq. Proyecto de Yglesia bajo el lema *Fides, spes, Charitas*. Acuarela sobre papel, E: 1:50 Manuel Ortiz de Villajos. ETSAM, N° inv. AG-025.

[Fig. 406.2] Sup. Detalle del lema y de la firma añadida posteriormente sobre el marco de papel.

quitectura recuerda a la del Buen Suceso. Se trata de un plano inicialmente anónimo firmado con el lema “Fides, Spes, Charitas” en el margen inferior derecho, *a posteriori* el dibujo se colocaría sobre un soporte de papel y en ese marco lo firmaría Manuel Ortiz de Villajos [Fig. 406]. El proyecto fue reproducido por Pedro Navascués en “Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX” vinculándolo a otro dibujo conservado allí en ese caso de su hermano Agustín y que en realidad era un diseño de iglesia parroquial y estaba firmado en la propia lámina. El autor veía en él características formales del proyecto de la iglesia del Buen Suceso, y estaba en lo cierto pero como explicaremos a continuación no fue previo, sino posterior. Basamos esta hipótesis en el hecho de que este

dibujo fuese anónimo y con el mismo lema con el que se presentaría al concurso de Atocha, además de que concuerda con la descripción recogida en la memoria. Los planos conservados en el archivo de Palacio⁶⁶⁸ y presentados en 1864 al concurso del Buen Suceso indican en cada lámina el proyecto que es, el plano y una escala gráfica por lo que no parece que este dibujo perteneciera a esa colección. Analizando además los dos proyectos presentados entonces, no parecen corresponder las plantas de la primera y segunda opción ni la sección con la composición de huecos de la fachada del que comentamos. Tampoco guarda relación el tamaño siendo el ancho de la fachada del Buen Suceso de unos 21m. y este del dibujo de 35m., mucho más cercana de los 32m. que tenía otro de los proyectos para Atocha que comentaremos a continuación. Por lo tanto, descartado que perteneciera al proyecto del Buen Suceso, todo apunta a que el presente dibujo fuese parte de una propuesta conjunta presentada por los hermanos Manuel y Agustín Ortiz de Villajos al concurso para construir la nueva iglesia y panteón de Atocha.

El otro proyecto al que nos referíamos, segundo en el orden de la exposición, era el titulado como Fides, nuevamente de estilo medievalizante a mitad de camino del románico y el gótico [Figs. 407]. El periodista dedica algo más de tiem-

[Fig. 407.1] Real Basílica de Atocha, proyecto Fides. Planta. AGP / Planos n° 7720.

Comparación entre la planta del proyecto “Fides” y la última propuesta de Segundo de Lema en la que vemos la correspondencia de distribución y medidas del templo al que se restaron dos tramos de las naves en los pies para incluir las torres. Del panteón previo no contábamos mas que con una somera descripción pero mantendría dos aspectos básicos su disposición claustral en torno del ábside de la cabecera, el ingreso desde el exterior y las capillas en las esquina.

668. AGP Planos n° 4406 y 1611 a 1616.

[Fig. 407.2] Izq. Real Basílica de Atocha, proyecto Fides. Fachada principal. AGP / Planos nº 7721

[Fig. 407.3] Dcha. pag. opuesta. Real Basílica de Atocha, proyecto Fides. Fachada lateral. AGP / Planos nº 7723

[Fig. 407.4] Izq. Real Basílica de Atocha, proyecto Fides. Sección transversal. AGP / Planos nº 7725.

[Fig. 407.5] Dcha. pag. opuesta. Real Basílica de Atocha, proyecto Fides. Sección longitudinal. AGP / Planos nº 7724.

[Fig. 407.6] Real Basílica de Atocha, proyecto Fides. Detalle del interior. AGP / Planos n° 7726.

po en analizarlo aunque rápidamente apostilla que “ni resplandece en el aprovechamiento del terreno, ni en el estudio de la circulación y estancia de trenes indispensables para un templo en que han de celebrarse regias ceremonias”⁶⁶⁹. Juzgaba el proyecto además de lúgubre, de poco espacioso y cuya disposición del espacio destinado al panteón, de forma semi-circular, no se ajustaba a alineaciones y recordaba más bien a un “Cementerio Sacramental”. De esta segunda propuesta

669. *La Época*, 15 de noviembre de 1890. Ver Doc. n° 34.

[Fig. 407.7] Real Basílica de Atocha, proyecto Fides. Fachada posterior. AGP / Planos nº 7722

sí que se conservan sendas copias tanto en el archivo⁶⁷⁰ como en la biblioteca del Palacio Real⁶⁷¹ aunque no los originales sino la publicación realizada posteriormente en imprenta que incluiría reproducciones fotográficas de los planos. La planta de este proyecto se incluyó en la monografía que sobre Fernando Arbós se publicó en 1988⁶⁷², y gracias a ellos conocemos perfectamente la segunda propuesta que según consta en el inventario su autor fue Enrique María Repullés y Vargas, primo de Enrique Repullés Segarra⁶⁷³ y en clara sintonía con el que fuera superior de éste, José Segundo de Lema. Si comparamos la planta del edificio propuesto con la reconstitución elaborada a partir de las descripciones que del templo de Segundo de Lema hacía Repullés Segarra vemos como además del concepto general, las proporciones de la iglesia son prácticamente idénticas. Las diferencias estriban en aquellos puntos en los que el proyecto anterior se mostraba más débil, de esta manera se vuelve a optar por dos torres que se integran en la fachada principal. En el estilo arquitectónico que mezcla elementos ojivales con otros románicos podemos ver

670. AGP Planos 7720-7726.

671. Real Biblioteca, Sig. Inf. 3934

672. AA.VV. *El Arquitecto Fernando Arbós y Tremanti (Roma 1844, Madrid 1916)*. Ed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1988. Pag. 9.

673. SANCHO GASPARD, Jose Luis. *La arquitectura de los...* Op. cit. Pag. 678.

[Fig. 408] Extracto del catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892:

Real Proyecto de Real Basílica de Atocha (15 bastidores).

1. Plantas de replanteo y cimientos./2. Planta á seis metros del piso./3. Plantas á 12 y 17 metros del piso (alto, 1,90 metro; ancho, 1,24 metro). /4. Plano de conjunto y cubiertas. /5. Fachada principal (alto, 1,85 metro; ancho, 1,24 metro)./6. Fachada lateral (alto, 1,90 metro; ancho, 1,24 metro)./7. Fachada posterior./8. Sección transversal por el crucero./9. Sección transversal frente al coro (alto, 1,85 metro; ancho, 1,24 metro)./10. Sección longitudinal. /11. Ordenación arquitectónica de la nave principal. /12. Detalles (alto, 1,90 metro; ancho, 1,24 metro). /13. Detalles (alto, 1,85 metro; ancho, 1,24 metro). /14. Perspectiva axonométrica de la cubierta. /15. Estudios gráficos de estabilidad, modelo en escayola del conjunto (alto, 1,90 metro; ancho, 1,24 metro).

también más vinculaciones al proyecto fallido de Lema que proponía abaratar empleando para el panteón la arquería baja del claustro del convento cuyo estilo correspondía con el de “tiempos del emperador Carlos I”. El propio Repullés Segarra había ensalzado la idea de colocar capillas en los ángulos del panteón y la importancia de dar acceso desde el exterior. Queda claro, por tanto, la estrecha relación entre este proyecto supuestamente de Repullés y Vargas (acaso en coautoría con su primo) y los de Lema, ya fuera por un acuerdo para presentar un proyecto de ambos con el nombre únicamente del primero (recordemos que el Arquitecto Mayor era parte del jurado), o bien porque Repullés y Vargas se valiese de su conocimiento de las soluciones previas para proponer una revisión mejorada. La propuesta demuestra un claro esfuerzo por presentar un proyecto sumamente elaborado de cara a ganar el concurso alcanzando un alto nivel de definición. “La Época” reconocía de él que “revela mucho estudio en algunos detalles de construcción”, como demuestra la detallada sección-alzado interior en la Fig. 407.6, sin embargo el excesivo arcaicismo fue criticado llegando a publicarse sobre él: “tiene dos torres y una cúpula de gusto dudoso” además de no resolver las circulaciones y variar el solar de concurso⁶⁷⁴. El trabajo de Repullés y Vargas se vería recompensado dos años después en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid en que se le concedería la *medalla de primera clase* en la categoría de arquitectura por este proyecto⁶⁷⁵. En una extraña maniobra (quien sabe si pretendiendo se revocase el concurso cuyo edificio aun no se había levantado) en la que presentó nada menos que quince bastidores de gran tamaño (de casi dos metros de largo) con el proyecto de la basílica de Atocha y un gran modelo en escayola, es decir ampliando el material ya presentado al concurso [Fig.408]. Formaban parte del jurado nuevamente Madrazo y el Marqués de Cubas lo cual sin duda inclinaría la balanza hacia Repullés, en una suerte de compensación honorífica. La crítica periodística al dar la noticia calificaría al proyecto premiado de “muy armónico y no exento de grandeza, pero afrancesado”⁶⁷⁶. El año siguiente, en 1893, el proyecto volvería a ser premiado en la Exposición Universal de Chicago⁶⁷⁷.

674. Diario *La Unión Católica* 17 de noviembre de 1890. Ver Doc. nº 36.

675. Real Orden con el listado de los premiados publicada en “La Época” el 30 de noviembre de 1892, de la que también se harían eco en días posteriores el “Diario oficial de avisos de Madrid” y “La Gaceta”. Las obras incluidas en la exposición fueron recogidas en el *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes*, Est. tipográfico de R. Álvarbe, Madrid, 1892.

676. Diario *La Dinastía* 10 de diciembre de 1892.

677. PULIDO LÓPEZ, Luis / LÓPEZ GALDÓS, Timoteo. *Biografía*

Por último, nos queda la propuesta que la crítica señaló desde un principio como la clara favorita. Intencionadamente o no se exponía en la primera sala de las cuatro que Intendencia dispuso para la consulta pública: *Nigra sum, sed formosa*, filiae del arquitecto Fernando Arbós y Tremanti. La crítica que del edificio hace “la Época” destacaba de él la inteligente solución funcional para los distintos usos y circulaciones, la amplitud interior y la luminosidad, en definitiva se trataba de la propuesta más moderna de las cuatro. Esta idea de que el nuevo edificio se adaptase a los tiempos se le había reprochado a su proyecto rival, Fides, del que la crítica elaborada en “La Unión Católica” dijo: “bien empleó su fantasía mirando otros tiempos de distinto carácter, no miró las necesidades de este siglo”⁶⁷⁸. La referida crítica iría más lejos en su serie de artículos no solo ensalzando el proyecto de Arbós respecto de los demás, sino armando todo un discurso defensivo frente a las voces disonantes que arremetían contra algunos aspectos de la propuesta como la situación de la puerta en el Paseo de la Reina Cristina y no en su anterior ubicación en el de Atocha, y la elección del estilo Bizantino y su religiosidad. Tanto es así, que leyendo el texto llega a parecer por momentos que es el propio Arbós quien está detrás del mismo defendiéndose.

Junto a la memoria, la propuesta *Nigra...* presentaba según lo estipulado por las bases un pliego de condiciones, unas mediciones, presupuesto e incluía nueve planos. De ellos no solo no se conserva ningún original sino que además las reproducciones que se hicieron solo incluyeron los planos 1, 6 y 9⁶⁷⁹. La explicación más factible de la desaparición de todos los originales la obtenemos de la observación detallada de una de las fotografías del claustro del convento “temporal” construido por los dominicos en un solar aledaño en 1926 [Fig. 409]. En dicha instantánea se aprecia colgado en la pared y enmarcado un dibujo de la nueva basílica, que parece ser el alzado principal. Posiblemente una vez inaugurado el edificio se solicitasen a palacio obras de arte con las que adornarlo, y entre ellas se incluyeran las láminas presentadas por Arbós al concurso. Apenas diez años después, el incendio acaecido al comienzo de la guerra civil dejó prácticamente arrasado el convento, incluido mobiliario, decoración y obras de artísticas.

Los planos presentados por Arbós al concurso fueron

[Fig. 409] Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Un pasillo en el claustro. Antonio Pasaporte, ca. 1927-1936. IPCE / Fototeca n° Inv. LOTY-00994.

En el detalle se aprecia a grandes rasgos la silueta del proyecto de Arbós, pero no correspondiendo con la sección o la perspectiva conocidas.

de Don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII. Imprenta del asilo de los huérfanos del sagrado corazón de Jesús. Madrid, 1898 Pag. 75. La noticia fue publicada por “La Correspondencia de España” el 3 de septiembre de 1893.

678. *La Unión Católica* Artículo publicado en cuatro partes los días 15, 17, 18 y 20 de noviembre de 1890. Ver Docs. n° 35 a 38.

679. AGP Fotografía n° 10227291-94 y Real Biblioteca Sig. IX-8989.

[Fig. 410.1] Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Proyecto elegido por S.M. la reina regente a propuesta del jurado. Grabado coloreado a mano. *La Ilustración Española y Americana* el 22 de julio de 1891. Colección particular.

los siguientes:

1. Distribución de la planta baja y entorno. [Fig. 411.2]
2. Plano de distribución a nivel de las tribunas.
3. Alzado al Paseo de Reina Cristina.
4. Alzado al Paseo de Atocha.
5. Sección longitudinal de la basílica.
6. Sección transversal del conjunto. [Fig. 411.3]
7. Detalle del interior.
8. Detalle de la fachada principal.
9. Perspectiva del conjunto. [Fig. 410 y 411.1]

[Fig. 411.1] Perspectiva general presentada al concurso. Fernando Arbós y Tremanti. AGP / Fotografía nº 10227294

Si el proyecto de Arbós se presentaba como el favorito en la prensa durante el periodo de exposición pública⁶⁸⁰, lo cierto es que el jurado debió de tener sus reservas pues a finales de noviembre “La Gaceta de Obras Públicas” publicaba la noticia de que el jurado se estaba planteando dejar el con-

680. Además de la descripción de los cuatro proyectos incluida en *La Época* del 15 de noviembre que se inclinaba claramente por la propuesta de Arbós, *La Unión Católica* llegaría a publicar en ese mes hasta en cuatro partes un extenso artículo que aunque describía todas las propuestas brevemente, venía a exaltar claramente las bondades del de Fernando Arbós.

curso desierto. Además de ello hablaba sin tapujos sobre la pérdida de anonimato de las propuestas y avanzaba que “sólo entre dos de ellos puede haber lucha”⁶⁸¹. Las dos propuestas efectivamente que la prensa daba por primera y segunda eran *Nigra sum sed formosa* de Arbós y *Fides* de Repullés, con mayor o menor implicación de Segundo de Lema. Siendo ambas historicistas, enfocaban el proyecto desde dos puntos de vista distintos, la primera estudiaba el problema desde un punto de vista mucho más moderno anteponiendo el estudio de usos y la adaptación al entorno a cualquier otra idea preconcebida sobre su arquitectura. El segundo sin embargo tenía una visión mucho más clásica que volvía su vista hacia el

[Fig. 411.3] Sup. Sección transversal de la basílica y panteón. Fernando Arbós y Tremanti. AGP / Fotografía n° 10227293

[Fig. 411.2] Inf. Planta general de la basílica y el panteón. Fernando Arbós y Tremanti. AGP / Fotografía n° 10227292

681. La noticia sería recogida por *La Unión Católica* el 1 de diciembre. Ver Doc. 39.

pasado primando la ortodoxia medievalista confiando en que ella dotaría de mayor simbolismo histórico al templo.

La disputa sobre la búsqueda de un estilo propio en arquitectura había ocupado la segunda mitad del siglo XIX y acercándose ya el cambio de centuria, los diferentes modos de entender el proceso de proyecto y la discusión sobre la búsqueda de un “estilo nacional” y en este caso con connotaciones religiosas seguía siendo materia de debate. Durante el reinado de Isabel II (1833-1868) el gusto oficial estaba regido desde la Academia de Bellas Artes aún defensora de un neoclasicismo tardío, aunque la polarización entre clasicistas y romanticistas empezaba a ser notable comenzando a gestarse el germen de los eclecticismos basados en estilos historicistas. Pedro Navascués divide el estilo en tres periodos, el segundo de los cuales coincidiría con la restauración monárquica tras la revolución de 1868, que se caracteriza por la búsqueda de un nuevo estilo a partir de la combinación de elementos propios de distintos lenguajes y que vendría a contraponer el anterior periodo de historicismos más puros. En este periodo el autor incluye como arquitectos más representativos a Agustín Ortiz de Villajos, Fernando Arbós y Tremanti, Arturo Mélide y Alinari y “el pequeño grupo de arquitectos formados en torno al Marqués de Cubas”⁶⁸². Aun dentro todos ellos de este mismo periodo, algunos como el Marqués de Cubas practicaba todavía un eclecticismo más purista muy vinculado al periodo anterior. Como en el resto de Europa, en España, el auge del medievalismo, difundido por numerosos estudios historiográficos sobre el tema, tuvo especial influencia en la teoría y práctica de arquitectura durante la segunda mitad del siglo.

El estilo en voga como indiscutiblemente medieval era habitualmente uno de transición entre el neorrománico y el neogótico, que se vio enriquecido por un estilo autóctono español como fue el neomudejar. Comenzaba a coger cierta fuerza esta nueva corriente en que lejos de los estilos puristas defendía utilizarlos de manera indiferente aplicándolos al diseño de los edificios pero sin tener por ello que seguir sus reglas canónicas. Se mezclaría casi siempre con los otros y llegó a adquirir gran presencia sobre todo ligado a grandes instituciones educativas, de salud y de caridad que proliferaron en los nuevos terrenos del ensanche de Carlos María de Castro. A todo ello hay que añadir las nuevas técnicas constructivas

682. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX” en “Revista de Ideas Estéticas” n° 114. Instituto Diego Velázquez, CSIC. Madrid 1971. Pags. 111-125.

que había introducido la arquitectura del hierro en edificios que suponían tipologías novedosas antes no existentes como naves y estaciones de tren.

Bajo este clima de partidarios y detractores de una y otra forma de entender el eclecticismo, no debió de ser tan unánime la decisión del jurado como se hicieron eco los medios. A pesar de la presión ejercida en prensa por los críticos señalando la innegable superioridad del proyecto de Arbós en su novedad y modernidad, la posibilidad de que quedase desierto indicaba algún tipo de discrepancia interna del tribunal. El hecho de que el Marqués de Cubas no asistiese a la deliberación final y que él mismo se encargase de aclarar en prensa el no haber dado su voto al ganador “pues no pudo asistir á la sesión en que se tomó dicho acuerdo por tener que presidir á la misma hora otro Jurado”⁶⁸³, arroja cierta luz sobre por dónde pudieron ir las deliberaciones.

Finalmente el día 3 de diciembre el jurado decidió “por unanimidad” dar por ganadora a la propuesta *Nigra sum sed formosa*⁶⁸⁴, la publicación en prensa llegaría días más tarde aunque aun empleando el seudónimo y no el nombre del autor⁶⁸⁵.

• La obra: un proceso constructivo y destructivo

La historia de Atocha en el final de siglo XIX se nos presenta intrincada y polémica, necesitando de casi dos años para llegar a decidir el proyecto que se llevaría a cabo desde que se anunciara por primera vez el derribo; pero la historia no había hecho más que comenzar, pues más largo sería el proceso de obra que nunca llegaría a culminarse. El avance del nuevo edificio fue acompañado del derribo progresivo del antiguo, que no ser haría de una vez sino en fases sucesivas, construyendo y destruyendo a la vez.

Tras el fallo del concurso, el jurado emitió un informe en el que a modo de sugerencia incluía cuatro puntos a estudiar como posibles cambios en el proyecto que se remitiría al arquitecto el 17 de febrero de 1891. El día 20 del mes siguiente Arbós enviaba una carta al intendente de la Real Casa y Patrimonio en el que desgranaba el estudio de dicho informe⁶⁸⁶:

683. *La Época* 12 de diciembre de 1890.

684. JIMÉNEZ BENÍTEZ, José. *Atocha...* Op. cit. T.II Pag. 656.

685. *La Unión Católica* 16 de diciembre de 1890. Ver Doc. 40.

686. AGP PCBA C.61 Exp.2

1. Supresión de la casa rectoral. Aunque se muestra dispuesto a hacerlo, cosa que supone sencilla por estar prácticamente exenta, opina que un edificio como este necesitaría de custodia constante y que además la posición que se le dio ayuda a disimular los desniveles del terreno. Finalmente la casa se mantuvo en el proyecto

2. Ciertas modificaciones de la fachada principal. Arbós no las detalla pero afirma que están ya hechas afectando a los planos 2, 3 y 9.

3. Estudio de espesores y elementos constructivos de la cúpula central. El arquitecto se defiende alegando que tal estudio no era parte del concurso sino más bien del desarrollo detallado del proyecto pero lo elabora y adjunta en este momento.

4. Estudio sobre la variación del eje del templo. Como hemos visto el hecho de que la fachada principal no mirase a Madrid sino al paseo de manera lateral es algo que no debió de gustar a nivel conceptual a pesar de que ello hacía que el conjunto funcionase perfectamente. Arbós manifiesta ser este punto imposible pues en ese caso desaparecerían los apeaderos cubiertos y desde el lado sur el ingreso requeriría de una larga escalera no pudiéndose hacer a nivel. Además hace un alegado a la funcionalidad demostrando una temprana concepción moderna de la arquitectura:

Sería verdaderamente inexcusable que el nuevo templo careciese de accesos fáciles e independientes, condiciones de todo punto indispensables para la celebración de ceremonias regias (...) hoy las cosas han variado en absoluto, todos los comisionados vienen en coche.

Por último alega motivaciones de índole compositivo y estético respecto de las visuales de la ciudad. Si el proyecto rival se mostraba hierático y concentraba su fortaleza en una fachada monumental que hacía frente a quien la visitaba, Arbós con un absoluto control espacial de su edificio esgrimía que todas las fachadas se han abordado de modo análogo, dándoles la misma importancia decorativa. Para finalizar su exposición sobre cómo la dirección proyectada para el templo contribuía al mejor efecto estético del mismo se sirvió de una inteligente comparación que terminaría de convencer:

Sucediendo con este edificio una cosa análoga a la que sucede con el efecto producido por las estatuas ecuestres, que de costado siempre componen mejor que de frente.

Sobre el estilo elegido no parece que hubiera comentario alguno salvo esas modificaciones puntuales de la fachada de las que desconocemos el alcance. La novedad que supuso la elección del estilo bizantino en su concepción espacial combinado con claras referencias italianizantes (haciendo honor al origen de Arbós) de su decoración debió de suponer, pese a las reticencias iniciales, un cierto aire fresco frente a la monotonía del neogótico y el neorrománico que se empleaban en Madrid de manera imperativa para cualquier construcción religiosa.

Nacido en Roma el 22 de octubre de 1844, la educación e influencias primeras de Fernando Arbós fueron muy diferentes a la de cualquier otro arquitecto español de su generación. Tras cursar estudios en la Escuela Imperial y Especial de Bellas Artes de París en la que ingresó en 1862, se formó como arquitecto en la recién creada Escuela de Arquitectura de Madrid entre los años 1865 y 1869⁶⁸⁷. Tanto su formación previa, como sus propias raíces marcaron un estilo propio que, dentro del eclecticismo de fin de siglo, se alejaba del medievalismo más puro representado entre otros por Lema, Repullés o el Marqués de Cubas.

Arbós, que tuvo gran fortuna en los concursos públicos, ya había ganado cuando se presentó al de Atocha el del nuevo edificio del Monte de Piedad nada más terminar la carrera en 1870 (junto a Jose M^a Aguilar) y el de la Necrópolis del Este en 1878 (junto a José Urioste y Velada). En los cuales ya había ido introduciendo referencias por otros estilos del pasado más allá del gótico. El denominado estilo *italo-bizantino* que empleó en para la basílica de Atocha se acerca al primitivo arte oriente próximo en la concepción espacial del templo con grandes luces que a base de cúpulas y medias cúpulas adosadas en forma de ábside que generan un interior de gran diáfania [Fig. 412]. El otro punto donde el proyecto tocaba el arte orientalizante era la decoración interior. Si bien es cierto que en la fototipia conservada de la sección no contamos con el recurso del color para comprender mejor los acabados, de la memoria se desprende el uso de mármoles para el solado y elementos singulares, mosaicos para algunos paramentos y pinturas para los techos para ajustarse al presupuesto. El interior imaginado por Arbós y que no llegó a materializarse en la obra real tuvo por contra una versión reducida en la iglesia del Redentor que levantó entre 1902 y 1911 en el lado opuesto del parque del Retiro y que popularmente se conoce como San Manuel y San Benito [Fig. 413 a 415].

687. AA.VV. *El Arquitecto Fernando Arbós...* Op. cit. Pag. 9.

[Fig. 412.1] Detalle de la sección de la basílica de Atocha. AGP / Fotografía nº 10227293

[Fig. 412.2] Grabado de la sección de Santa Sofía de Estambul, 1908. Fuente: www.commonswikimedia.org. La jerarquía espacial que propuso Arbós en el concurso de la Basílica de Atocha es claramente heredera de este estilo arquitectónico.

Para las fachadas el arquitecto recurrió al lenguaje, composición, materiales y ornamentación de la arquitectura medieval italiana que a su vez también había bebido de fuentes bizantinas. Desde la cabecera de planta trebolada de Santa María de las Flores en Florencia, la bicromía de marcado carácter horizontal de las catedrales de Orvieto y de Siena o la cúpula de esta última recorrida en su base por un anillo de ventanas, pasando por el claustro del Camposanto de Pisa, o la composición del campanile en tres partes bien diferenciadas rematado por una apuntada pirámide de Venecia, podemos ver innumerables referencias a edificios históricos que en muchos casos debió de conocer en su juventud [Figs 416 a 418]. Pero en esta vuelta atrás al pasado medieval

[Fig. 413] Fotografía actual del interior de Santa Sofía de Estambul con sus bóvedas y cuartos de esfera recubiertos de mosaicos. Fotografía: Steve Evans www.commonswikimedia.org.

[Fig. 414] Interior del templo de San Manuel y San Benito con sus bóvedas recubiertas de mosaicos de clara influencia bizantina. Fotografía del autor.

[Fig. 415] Detalle del mosaico en el pabellón de acceso del Panteón de Hombres Ilustres. Fotografía del autor.

[Fig. 416.1] Campanile y cúpula de la Catedral de Siena con su característica bicromía de carácter horizontal. Fotografía: José Luiz Bernardes Ribeiro en www.commonswikimedia.org.

[Fig. 416.2] Campanile de la Basílica de Atocha proyectado por Arbós incorporando la bicromía en franjas horizontales y la composición vertical en tres partes diferenciadas. Fotografía del autor.

[Fig. 416.3] Campanile de San Marcos de Venecia con la composición tripartita de fuste, galería en el cuerpo de campanas y remate con cubierta piramidal. Fotografía del autor.

italiano Arbós no sería pionero puesto que el llamado *Risorgimento* que unificó Italia durante el siglo XIX, tendría su eco en el campo de la arquitectura con la proliferación de edificios que buscaban en su pasado un “estilo nacional” a modo de eclecticismo local equivalente a lo que ocurriría en España con el neomudéjar. Algunos de estos edificios como la Sinagoga de Florencia (1882), los cementerio Monumental de Milán (1866) o el de Padua (1900), o la iglesia americana de San Pablo en Roma (1876)⁶⁸⁸ son coetáneos de Arbós y es lógico que un arquitecto con una sólida formación internacional se mantuviera al corriente de la arquitectura que se levantaba en su Italia natal.

Volviendo al proceso constructivo, y como decíamos en el título del presente epígrafe, *destrutivo*, conviene aclarar este punto. Sobra decir que para construir un nuevo edificio es necesario derribar el preexistente en el solar. Sin embargo en este caso ambos edificios se necesitaron mutuamente para evitar buscar un emplazamiento temporal para los sepulcros y otros objetos de valor que se debían de mantener de la antigua basílica. Para ello, Fernando Arbós elaboró una inteligente estrategia que permitiría la coexistencia de ambos, al menos

688. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Biblioteca de Estudios Madrileños XVII. Ed. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1973, Madrid. Pag. 250.

[Fig. 417.1] Claustro del Panteón de Hombres hacia 1912 en que se terminó la decoración interior. IPCE, Archivo Conde de Polentinos, N° inv DCP-B-0302.

[Fig. 417.2] Camposanto de la catedral de Pisa, Italia. Fotografía: Bernd Thaller www.commons.wikimedia.org.org.

[Fig. 418.1] Inf. Detalle de la cúpula proyectada por Arbós para la basílica de Atocha.

[Fig. 418.2] Duomo y baptisterio de la catedral de Pisa, Italia, con sus cubiertas metálicas nervadas. Fotografía del autor.

parcialmente, durante algo más de diez años. Para ello se derribaría primero la cabecera del templo incluido el crucero, y en su solar se comenzaría a construir el llamado “local de enterramientos”, de esta manera los mausoleos podían permanecer en su ubicación original y una vez terminado el panteón se procedería al traslado de los mismos para derribar el resto de la iglesia antigua. A grandes rasgos, esto es lo que se llevó a efectos no sin contratiempos por motivos económicos y derrumbes parciales del templo en ruina que aun a pesar de estar desprotegido por quedar abierto a la interperie se demostró mucho más sólido de lo que aquellos que suscribieron su acta de defunción habían considerado.

Tras presentar en marzo de 1891 los planos con las modificaciones solicitadas por el jurado del concurso no hemos hallado constancia documental de la respuesta a las réplicas que daba a cuestiones como la casa rectoral o el giro

de la dirección del templo. Dos cuestiones que sin embargo se aceptaron a juzgar por los planos posteriores. La aprobación definitiva del proyecto llegó mediante Real Orden del 17 de junio de ese año y presumiblemente para entonces se debieron de elaborar nuevos planos del conjunto más allá de los de concurso, en cuya planta apenas se mostraba detalle. Arbós tomó desde el principio una posición proactiva intentando facilitar el inicio de la obra y mostrándose abierto a que el arquitecto mayor interviniese en la forma que considerase mas conveniente. El 10 de julio siguiente remitiría una carta a la Intendencia exponiendo, además, los procedimientos posibles para la gestión de la obra decantándose por el sistema de “ajuste por tanto alzado o llave en mano”, el usual en las obras particulares de Madrid en ese momento, frente a hacerlo “por administración” que creía totalmente desaconsejable por poco controlable. Con una mentalidad clarividente quiso evitar lo que finalmente sería un hecho: los problemas constantes con el constructor. Para ello sugería que el concurso de adjudicación de las obras debía de tener en cuenta no solo el mejor postor sino aquel que además fueran “personalidades conocidas por su buen cumplimiento en obras de importancia”⁶⁸⁹. Dos días después, la *Ilustración Española y Americana* publicaría a doble página el grabado con la perspectiva del nuevo templo que había presentado Fernando Arbós al concurso. Con esta imagen en la prensa se daba inicio de manera simbólica a la etapa de construcción del nuevo templo⁶⁹⁰ (ver Fig. 182). Fechado también en julio de ese años conservamos un plano que indicaba el recorrido de la red saneamiento existente en la basílica y en la Fábrica de Tapices. Aunque se trata de un dibujo anónimo de poca calidad, representa el estado “actual” del saneamiento que vertía directamente al arroyo de Atocha, posiblemente encargado de cara a estudiar el nuevo [Fig. 419].

En paralelo a la definición del proyecto se comenzaría a trabajar en el solar, esto es, en el derribo. Arbós firmó el “pliego de condiciones para la demolición y aprovechamiento de materiales procedentes del derribo de la parte que se precisa del templo de Nuestra Señora de Atocha para construir el panteón de la nueva basílica” el 14 de noviembre de 1891⁶⁹¹. Entre las condiciones se estipulaba la cesión de los materiales al contratista a excepción del pedernal que debería de quedar acopiado en la parcela para su empleo en la nueva construc-

[Fig. 419] “Croquis de los desagües de la Real Basílica de Atocha y Fábrica de Tapices”. 16 de julio de 1891. Tinta negra y aguada rosa sobre cartulina, 408x562, Anónimo. AGP / Planos nº 6772.

Además del trazado aproximado del saneamiento que en el caso del convento parece provenir del área de letrinas que se construyó para el Cuartel de Inválidos, el planos resulta interesante por aportar información sobre los edificios de la zona como las tres primeras casas construidas en el olivar haciendo frente a la Carretera de Valencia.

689. AGP PCBA C. 61 Exp. 3

690. *La Ilustración Española y Americana*, 22 de julio de 1891. Pags. 40-41.

691. AGP PCBA C. 61 Exp.4.

ción. Además de ello se debía retirar con antelación la pila bautismal que estaba en el relicario, el trono de la Virgen, el torno del camarín, escudo de armas y esculturas de todas clases situadas en el altar mayor y trasladarlo todo a la nave para su conservación. Se cerraría la parte de edificio que quedase en pie con un muro de cuatro metros de alto a la altura del crucero para cuya construcción se emplearía el material obtenido de derribar la casa de capellanes adjunta al relicario. Igualmente se tapiarían las dos puertas que comunicaban la escalera regia con la tribuna y con la iglesia. Por último se ejecutaría una vallado provisional del solar con tablas y pilarotes de 7 pies de alto según un plano adjunto que se menciona pero no se ha conservado. El plazo dado para la ejecución de esta obra sería de tres meses aunque se especificaba que de hallarse restos humanos debería de pararse de inmediato para proceder a la exhumación. El derribo se publicó en “La Gaceta” el 10 de diciembre y sería adjudicado a Enrique Sancho Llorente por 4.000 pts. y más un aprovechamiento de material de derribo estimado en 3.800 pts. La escritura de contratación se firmaría junto con Luis Moreno y Gil de Borja, intendente de la Real Casa y Patrimonio, el mismo día de nochebuena poco antes de acabar el año ⁶⁹².

Todo el proceso estaría sujeto a la supervisión del arquitecto mayor de palacio, que tras la muerte de José Segundo de Lema hacía poco más de un mes asumiría como interino Jose María Repullés. Nada se menciona en este documento del derribo sobre el claustro renacentista original del convento que estos dos arquitectos habían defendido e intentado conservar.

El primer trimestre de 1892 sería el estipulado para el derribo del templo, lo que debió de prolongarse si tenemos en cuenta que Arbós no se apresuró por tener listo el proyecto y presupuesto para la contratación de la primera fase. Gracias a una carta que la Intendencia de la Real Casa remitió a “El País” y fue publicada el 17 de enero tenemos constancia de que efectivamente las obras comenzaron en los primeros días del año 1892⁶⁹³. La misiva se hacía eco de una carta anónima firmada bajo las siglas L.C. que el periódico había publicado días antes en la que se acusaba de inactividad al patronato de Atocha y de no dar trabajo a las clase obrera que tan necesitada estaba en esos días. Con un tono claramente irritado Luis Moreno, el intendente, argumentaba el arduo proceso de deliberación sobre el derribo y concurso para elegir un proyecto.

692. AGP PCBA C.42 Exp.4

693. *El País* 17 de enero de 1892. Ver Doc. nº 41.

Además recalca el hecho de que el dinero obtenido de la venta de solares el olivar no llegaba para más que construir el panteón. El clima de crispación entre la real casa y el periódico es más que evidente y por ambas partes se entremezclaba de una manera, que no deja de ser retorcida, el proyecto de Atocha con la pobreza de las clases sociales desfavorecidas y la escasez de trabajo.

La contratación de Fernando Arbós como director de la obra tendría lugar el 4 de febrero de 1892 con unos honorarios de 65.000 pts.⁶⁹⁴. Del desarrollo del proyecto conjunto de basílica y panteón no hay muchos más datos, aunque la comparación del plano de concurso con uno dado a conocer por Pedro Navascués en 1973⁶⁹⁵ nos ayuda a situar este último en un estado más avanzado del diseño. El plano en cuestión fue publicado en el segundo número de 1903 de la revista *Architectural Review*⁶⁹⁶; junto a la perspectiva del concurso y una fotografía del panteón acabado en la que aun pervivía la mitad de la basílica del XVII [Fig. 420]. El documento original se ha perdido aunque en esta reproducción se puede reconocer perfectamente la mano del arquitecto en la tipografía empleada. Respecto del plano de concurso (ver la *Fig. 411.2*) encontramos ciertas diferencias; la primera y más evidente es la materialidad del proyecto, se incluyen grosores reales y detalles de apilastrado en esquinas que denotan un estudio detallado del proyecto; o los cuatro grandes apoyos macizos que soportarían el peso de la cúpula. Además de ello incluye:

- Regularización de la parcela con chaflanes en las esquinas.
- Estudio detallado de los encuentros con la vía pública con la creación de dos escaleras que salvan el desnivel con la Carretera de Valencia.
- Cambio del acceso sur de coches a la galería de SS.MM. pasando de tres a dos vanos.
- Ampliación del area del coro.
- Ampliación de la galería norte de la capilla bautismal.
- Ampliación del cuarto que conectaba el campanil con la ca-

694. AGP PCBA C.72 Exp.5.

695. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Arquitectura y arquitectos ...* Op. cit. Pág. 250.

696. "Academy Architecture and Architectural Review", vol. 24, T.II diciembre 1903. Ed. Alex Koch Architect.. Barrison and Sons Printers, London. Pags. 124-125.

[Fig. 420] Planta de conjunto de Basílica y Panteón posiblemente de la segunda mitad del año 1891. Fernando Arbós. Publicada en "Academy Architecture and Architectural Review" en 1903 coincidiendo con la inauguración del local de enterramientos.

becera (los muros conectados al cuerpo de la torre llegaron a construirse).

- Modulación de la verja de cierre que incluye los extremos de la "calle Nueva" proyectada.
- Pequeñas variaciones de alineación en la casa rectoral.
- Se proyectan dos pequeños pabellones a ambos lados de la entrada de autoridades en el jardín con retretes.

El plano por lo tanto denota un estudio minucioso del proyecto, no siendo realista que fuese el presentado con las modificaciones sugeridas por el jurado del concurso en primavera de 1891. Debió de trazarse con posterioridad siendo la base de los planos de detalle que Fernando Arbós firmaría el 30 de abril de 1892. En ellos se incluía el diseño constructivo del *local de enterramientos* y del campanil, y en este caso si que se conserva una abundante colección de dibujos perfectamente detallados y de gran tamaño que en algún caso supera los tres metros de longitud. El primero de ellos es el plano de replanteo general en el que se traza la nueva alineación de la parcela ortogonal (salvo la carretera de Valencia) con respecto de la antigua heredada del solar resultante que englobaba basílica y cuartel de inválidos. Aunque se incluye el replanteo de todos los ejes, principales y secundarios, del conjunto solo se detalla la planta de las partes a construir en esa primera fase

[Fig. 421] Basílica de Atocha. Replanteo general. 1000x993 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7542.

[Fig. 421].

A este primer plano seguirían otros firmados también en la misma fecha:

- Planta general [Fig. 422.1]
- Secciones por ejes de patio y de una galería [Fig. 422.2].
- Sección detallada de galería y alzado del patio [Fig. 422.3].
- Sección detallada de galería y pabellón [Fig. 422.4].
- Alzado principal y laterales [Fig. 422.5].
- Detalle de un pabellón [Fig. 422.6].
- Sección diagonal de un pabellón [Fig. 422.7].
- Despiece de la piedra y armadura de cubierta [Fig. 422.8].

Formaba también parte de esta primera fase de proyecto el campanil, por lo que se incluyeron también los planos del mismo. El por qué se incluyó esta parte del edificio que no era contigua al panteón ciertamente no lo sabemos, aunque es posible que se quisiera hacer lo máximo posible ajustando al presupuesto que había y se entendió que el campanario era un elemento de suficiente entidad propia como para levantarlo independientemente del cuerpo de la basílica. La descripción gráfica del mismo incluía:

- Fachada posterior, lateral y sección [Fig. 423.1].

[Fig. 422.1] Basílica de Atocha. Local de enterramientos. Planta general. 827x941 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7548.

[Fig. 422.2] Basílica de Atocha. Local de enterramientos. Secciones por el eje del patio y por el de una galería. 402x2007 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7549.

[Fig. 422.3] Basílica de Atocha. Local de enterramientos. Detalle de la sección de las galerías y fachadas del patio. 1058x1337 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7546.

[Fig. 422.4] Basílica de Atocha. Local de enterramientos. Detalle de uno de galería y pabellón. 703x1494 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7544.

[Fig. 422.5] Basílica de Atocha. Local de enterramientos. Alzado principal y laterales. 403x2295 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7550.

[Fig. 422.6] Basílica de Atocha. Local de enterramientos. Detalle de un pabellón. 945x1485 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7547.

[Fig. 422.7] Basílica de Atocha. Local de enterramientos. Sección diagonal de un pabellón. 1043x920 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7545.

[Fig. 422.8] Basílica de Atocha. Local de enterramientos. Despiezo de la piedra y planta de la armadura. 4064x107mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7543.

- Detalle del cuerpo bajo y fachada lateral [Fig. 423.2].
- Detalle del cuerpo de campanas y armadura [Fig. 423.3].
- Plantas del campanil a diferentes alturas [Fig. 423.4].
- Instalación de las campanas del culto [Fig. 423.5 y 424].

Tal y como establecía el concurso las fachadas debería de realizarse con materiales nobles y los planos demuestran el dominio de arbós a la hora de plasmar en los mismos la estereotomía de la piedra. No sólo prepara un plano con el despiece en planta sino que en todos los alzados queda perfectamente descrita la modulación numerando incluso las hiladas (que tendrá su correspondencia más adelante en las certificaciones de obra). En un alarde gráfico incluye incluso una nada habitual sección diagonal de uno de los pabellones. El interés de este paquete de planos radica no sólo en su valor histórico sino en que aportan una visión completa y detallada del desarrollo de un proyecto para llevarlo a obra. No estando numerados, es imposible saber si se ha perdido algún documento pero el gran número de ellos que se ha conservado nos permite analizar el proceso de materialización de la idea inicial en un edificio real. Es cosa poco habitual pues lo que solemos encontrar en otros edificios de la época y anteriores son planos sueltos pero no todo un *proyecto de ejecución*, empleando terminología contemporánea.

La memoria del proyecto está firmada casi cuatro meses después, el 20 de agosto, en ella se incluían las mediciones,

[Fig. 423.1] Basílica de Atocha. Campanil. Fachada posterior, lateral y sección. 1085x806 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7554.

[Fig. 423.2] Basílica de Atocha. Campanil. Detalle del cuerpo bajo y fachada lateral. 1075x1483 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7553.

[Fig. 423.3] Basílica de Atocha. Campanil. Detalle del cuerpo de campanas y el reloj, sección y armadura. 1592x1070 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7552.

[Fig. 423.4] Basílica de Atocha. Campanil. Planta del campanil en las alturas que marcan las letras. 3340x1066 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7551.

[Fig. 423.5] Basílica de Atocha. Campanil. Instalación de las campanas del culto. XXxXX mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de abril de 1892. AGP / Planos nº 7555.

[Fig. 424.1] Estructura sin uso de soporte de las campanas en la actualidad. Fotografía del autor.

precios unitarios, presupuesto y resumen de presupuesto que se precisaban para licitar la obra⁶⁹⁷. Constaba de dos grandes capítulos, el I era el referente al “local de enterramientos” y su coste estaba estimado en 405.876,63 pts. mientras que el capítulo II estaba dedicado al campanil con un coste de 235.768,40 pts. A estos parciales se sumaban los imprevistos, beneficio industrial y gastos de administración conforme marcaba la ley y generaba un total de 699.398,05 pts.; lo que suponía aproximadamente un 35% del valor total de la obra según las condiciones de concurso. Curiosamente la semana antes, se filtraba en prensa la firma ante notario el contrato para la construcción de la primera fase del edificio especificando que la piedra a emplear sería de las canteras de Torrubia⁶⁹⁸, y a finales de mes un brevísimos comunicado de “El País” anunciaba el inicio inminente de las obras:

*La basílica de Atocha será en breve reconstituida sobre el mismo solar que ocupaba la antigua*⁶⁹⁹.

La discreción de esta mención contrasta con una nueva columna publicada en el mes de diciembre que en tono irónico ataca de nuevo al intendente denunciando la inactividad de

[Fig. 424.2] Escalera de subida del cuerpo de campanas al del reloj. Fotografía del autor.

[Fig. 424.3] Interior del cuerpo del reloj sin los mecanismos en la actualidad. Fotografía del autor.

697. AGP PCBA C.61 Exp.7

698. *El Día*, 15 de agosto de 1892.

699. *El País*, 29 de agosto de 1892. En este caso el diario se mostraba casi telegráfico en contraste con la beligerancia contra la Real Casa de meses anteriores.

las obras⁷⁰⁰. En ella se confirma que se había culminado el derribo aunque no sin maledicencia pues achaca el haberse derribado solo la mitad del templo al hecho de que el contratista abandonó la obra por la pérdida económica que le suponía. Vemos pues que el ambiente de hostilidad en el que se llevó a cabo la construcción del panteón no fue desde luego el más propicio, sumado ello a la manifiesta carestía económica que dilataba en extremo los plazos. Muy a pesar del intendente que parece que esta vez no dio respuesta a la carta del diario, lo cierto es que aunque no en las formas en el fondo sí tenía cierta razón en lo referente a la paralización de la obra.

El suministro de piedra de Torrubia había contado con ciertos problemas de abastecimiento y no se consiguió asegurar mediante escritura de contratación hasta ese mismo mes de diciembre, material sin el cual no era posible comenzar la construcción. Noticia que fue difundida de manera sin duda instrumental a juzgar por la cantidad de diarios que la incluyeron en sus páginas en los días posteriores a aparecer la columna de “El País”⁷⁰¹, haciendo incluso gala de patriotismo con la firme determinación de emplear materiales nacionales como no podía ser de otra manera tratándose del edificio que se trataba. Un académico de la Historia, el General José Gómez de Arteche y un arquitecto de sobrado prestigio en el Madrid de la época, Agustín Ortiz de Villajos, formaban parte de la Junta de Inspección de Obras del proyecto⁷⁰². En diciembre se anunciaría en “La Gaceta de Madrid” y el “Diario Oficial de Avisos” el plazo de un mes para postularse al concurso de adjudicación de “la construcción del panteón y campanil que forman parte del proyecto de la nueva basílica”⁷⁰³. Simultáneamente al proceso de contratación abierto cabe señalar por su cercanía y repercusión en el urbanismo de la zona, que a finales del mes de diciembre se inauguraría la nueva Estación de Madrid-Zaragoza-Alicante⁷⁰⁴.

Con el inicio de 1893 la prensa oficial y *oficiosa* se seguiría haciendo insistiendo en la idea de que las obras que iban a comenzar en la basílica de Atocha y como ello ayudaría a mitigar la “crisis obrera” al igual que lo harían otras obras

700. *El País*, 7 de diciembre de 1892. Ver Doc. n° 42.

701. Diarios *La Correspondencia de España*, *La Dinastía*, *El Día*, *El Reservista* 10 de diciembre de 1892.

702. Diario *La Época* 11 de diciembre de 1892. Ver Doc. n° 43.

703. La noticia la da el diario *La Unión Católica* del 12 de diciembre de 1892 no figurando en *La Gaceta* o en el *Diario Oficial de Avisos* de esos días por lo que puede que se estuviera haciendo eco más bien de una intención que de un hecho.

704. Diario *El Correo Militar* 29 de diciembre de 1892.

promovidas desde Ministerio de Fomento o el Ayuntamiento. Uno de estas columnas aparecidas en prensa ,llama nuestra atención por apartarse radicalmente del partidismo de unos y otros, para referirse a las ya ruinas de la basílica en un tono melancólico y romántico:

*La basílica de Atocha será pronto una tradición, al desaparecer su última piedra aparecerá su primera leyenda.*⁷⁰⁵

Sin embargo, estos actos oficiales y las promesas repetidas periódicamente serían vistos como propaganda, lo cual volvió a excitar al beligerante aunque argumentado editorial de “El País” o de “La Justicia”⁷⁰⁶. No por ello dejarían de aparecer en los diarios afines breves notas del tipo: “Muy pronto darán principio las obras de construcción de la basílica de Atocha”⁷⁰⁷. El mes siguiente, la prensa se hacía eco de la asistencia de la familia real a la salve en la iglesia del Buen Suceso, visibilizando el hecho de que Virgen de Atocha se había trasladado allí por el inicio de las obras⁷⁰⁸.

Aunque desconocemos la fecha concreta, lo cierto es, que gracias a un documento mucho posterior sabemos que Eduardo Jiménez firmo los planos del proyecto junto a Arbós a lo largo de este año de 1893⁷⁰⁹.

Después del verano debieron de comenzar efectivamente los movimientos de tierra y la excavación de zanjas para la cimentación lo que haría aflorar un nuevo problema: el agua. Si a lo largo de la historia las filtraciones, y aguas subterráneas de estos fértiles terrenos habían supuesto un caballo de batalla continuo para la habitabilidad y estabilidad del convento, en este momento no lo iban a ser menos. El 30 de diciembre de 1893 Arbós firmaba un pequeño proyecto de saneamiento que consistía en crear una galería subterránea en el paseo de Reina Cristina que a modo de barrera drenante recogiese las aguas evitando las filtraciones en el solar y conduciéndolas hasta la alcantarilla particular de la compañía de ferrocarriles de Madrid cuyo coste sobrepasaría ligeramente las 50.000 pts.⁷¹⁰ [Fig. 425]. La obra de cimentación se vería ralentizada por esta de saneamiento y ambas avanzarían en

705. *El Reservista* el 14 de enero de 1893. Ver Doc. nº 44.

706. Ver Docs. nº45 y 46.

707. Diario *La Unión Católica* del 13 de marzo de 1893 y muy similar la del día siguiente de *El Heraldo de Madrid* .y nuevamente el mismo periódico el 13 de septiembre.

708. *La Época*, 15 de abril de 1893. Ver Doc. nº 47.

709. AGP PCBA C. 70 Exp. 2. nº 4

710. AGP PCBA C. 42 Exp. 10

[Fig. 425.1] Sup. Proyecto de alcantarilla de saneamiento y desagüe que ha de construirse por la calle de Reina Cristina y Paseo de Atocha. Plano n°1: Trayecto y secciones. Tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de diciembre de 1893. AGP / Planos n° 6766.

[Fig. 425.2] Sup. Proyecto de alcantarilla de saneamiento y desagüe que ha de construirse por la calle de Reina Cristina y Paseo de Atocha. Plano n°2: Perfil Longitudinal. Tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 30 de diciembre de 1893. AGP / Planos n° 6766.

paralelo puesto que en octubre de 1894 se estaba aun trabajando en la alcantarilla según una noticia de un accidente que se produjo en obra⁷¹¹.

El carácter temporal que tenía en un principio la localización de la Virgen de Atocha en la iglesia del Buen Suceso poco a poco fue asumiendo la dilatada realidad de las obras y con ella la normalización de ceremonias como la asistencia de la familia real a la Salve de los sábados que se hacía con la misma pompa y boato que en el antiguo templo [Fig. 426].

A principios de 1895 se firmaría la liquidación del primer plazo de las obras de construcción de panteón y campanil correspondiente a la cimentación de todos los muros a ras del patio. El 4 de febrero se firmaba la detallada certificación elaborada por Fernando Arbós con el contratista Eduardo Ji-

711. Diario *El Imparcial* 23 de octubre de 1894.

ménez y su arquitecto asesor Antonio Bermejo y Arteaga⁷¹². La cimentación del local de enterramientos estaba constituida por zanjas corridas de poco más de un metro de ancho y una profundidad media de cuatro metros. En el caso de la torre se excavaron tres pozos de 22 metros de profundidad (la altura edificada desde el nivel de suelo hasta el remate de la cruz sería de 47 m.), lo que nos da también idea de la complejidad de la obra en terrenos con aguas subterráneas. Los trabajos habían incluido también considerables desmontes del terreno que alcanzaría los 814 m³ en el panteón y 286 m³ en el campil.

Durante todo el año la obra debió de proseguir a un ritmo muy bajo y no sólo no tenemos constancia documental de su marcha, sino que la importante información que supone la hemeroteca en este proceso cuenta con un gran vacío en todo el 1895. Posiblemente este hecho está vinculado con el inicio de la guerra de Cuba, que lógicamente desviaría la atención periodística haciendo pasar a un segundo plano el panteón. Los trabajos debieron retomarse en la primavera de 1896⁷¹³. A finales de julio, un accidente moral producido al caer un ayudante de carpintero de un andamio, confirmaba tristemente la actividad en Atocha⁷¹⁴. La noticia refería haber caído desde ocho metros de altura, pero si tenemos en cuenta que la obra no levantaba aun del plano del suelo, nos inclina a pensar que se estuviese trabajando dentro del antiguo templo. Se debía de estar trabajando en alguno de los modelos a tamaño real y de los que el contratista se quejaría para justificar los retrasos⁷¹⁵ [Figs. 427 y 428]. La construcción debió de reanudarse por tanto entre los meses de marzo y mayo de ese año, no antes puesto que “El País” había vuelto a reclamar su inicio a finales de febrero⁷¹⁶.

La obra seguiría su curso lentamente sin que tengamos más noticias de ella hasta finales de 1897. En ese año Arbós redactó el proyecto para el zócalo de cerramiento del pabellón, para el que solicita aprobación el 1 de octubre por suponer un sobrecoste respecto del presupuesto inicial⁷¹⁷. Además de ello solicitaba permiso del intendente para fabricar un tímpano de la verja a modo también de modelo para el resto, lo cual le sería concedido a los pocos días. El 15 de noviembre

[Fig. 426] La familia real dirigiéndose al Buen Suceso para la Salve de los sábados. Dibujo de Álvarez Dumont publicado en “El Álbum Ibero Americano” el 14 de diciembre de 1894.

712. AGP PCBA C.67 Exp.6

713. El diario *El Imparcial* se refiere a la obra como ya empezada el 8 de junio de 1896.

714. Diario *La Época* 23 de julio de 1896.

715. AGP PCBA C.70 Exp.2 n° 3.

716. Diario *El País* 28 de febrero de 1896.

717. AGP PCBA C.73 Exp. 1. n°1.

[Fig. 427.1] *Antigua R. Basílica de Atocha - Interior lateral derecho del templo.* Ca. 1902. AGP Fotografía nº 10168612.

[Fig. 427.2] Detalle del modelo de pechina con hojas de palma.

[Fig. 427.3] Interior de un pabellón del panteón con la pechina en primer término. Fotografía del autor.

[Fig. 428.1] Basílica de Atocha desde el Paseo de Reina Cristina. Ca. 1902. AGP Fotografía nº 10155678.

[Fig. 428.2] Detalle de la fachada norte con el estudio a escala 1:1 los motivos geométricos a realizar en mármol en la fachada de los pabellones.

[Fig. 428.3] Decoración geométrica a base de mármol de dos colores en el tímpano de uno de los pabellones del panteón. Fotografía del autor.

se presenta el proyecto que incluía el derribo de las edificaciones anejas sobre la vía pública, esto es, el antiguo molino de los frailes transformado años atrás en iglesia provisional. Nuevamente el proceso de obra se torna constructivo y destructivo a la vez.

El zócalo sería fabricado con piedra blanca de Torrubia y berroqueña como el resto del edificio y suponía el cierre de tres de los frentes a la vía pública con muros de contención que resolviesen los desniveles. El hecho de no incluir la verja en esta fase de obra venía justificado por la

necesidad de aprobar previamente un modelo. El coste de las obras estaba presupuestado en 108.000 pts., a sumar a las casi 84.800 pts. que costaría levantar las fachadas de la galería de acceso de los monarcas. Estas servían de cierre del jardín del local de enterramientos, evitando así el acceso desde el resto del solar. Por último, Arbós se permite aconsejar sobre la adjudicación de la obra al mismo contratista, Sr. Jiménez, para evitar problemas y asegurarse la uniformidad de los materiales⁷¹⁸. Tras informar favorablemente la junta inspectora el 14 de enero, intendencia aprobaría el proyecto el 22 de ese mes invitando a Jiménez a hacerse cargo de la obra, el cual rechazaría en primera instancia.

El año 1898 fue en el que finalmente las obras cogerían ritmo y el edificio comenzó a ser reconocible y visible desde el exterior. Los restos de la basílica seguían en pie albergando tanto los sepulcros como algunos de los bienes muebles de la iglesia. A propósito de estos últimos se recibió en palacio una instancia del párroco del Arganda del Rey que solicitaba se le cediesen el retablo del Cristo de la Indulgencia, la sillería del coro y su balaustrada al considerar que estaban siendo destruidos por los escombros. Intendencia pasaría el 3 de mayo la carta al arquitecto de las obras solicitando un informe sobre el valor artístico de las piezas citadas. En su respuesta Fernando Arbós manifestaba que aunque las obras “no pueden calificarse de notables” ambas “son de madera, bien proporcionados, y tienen talla dorada con escultura; y que la sillería que se conserva también en los restos de la basílica está construida toda en nogal y tiene 67 asientos”. En su respuesta del 14 de mayo fija unos precios orientativos de 1.250 pts. para la sillería y 2.250pts. para el retablo y recomienda venderlos antes de que se pierdan por completo. Intendencia no tuvo a bien seguir los consejos del arquitecto y contestó al clérigo rechazando la petición, nada más sabemos del paradero de estos elementos.⁷¹⁹

El 30 de julio Arbós firmaría la liquidación del segundo plazo de obras y las exhaustivas mediciones que lo acompañan refieren una obra considerablemente avanzada que debía alcanzar el nivel ya de la cornisa tras haberse ejecutado los chapados de piedra blanca y gris hasta las hiladas 15ª y 14ª respectivamente. El muro de fábrica de ladrillo alcanzaba la hilada 16ª y se incluían partidas referentes al mármol blanco Macael de las columnas o los tímpanos de los ingresos labrados con los escudos de armas. Esto en lo referente al panteón,

718. AGP PCBA C.73 Exp. 1 nº3.

719. AGP PCBA C.68 Exp. 4

[Fig. 429] Fotografía del proceso de obra que debe de corresponder con el inicio de los trabajos del plazo puesto que se ha andamiado ya el fuste del campanil pero aun no se aprecia fábrica desde el exterior. Posiblemente finales del verano de 1898

Fotografía anónima compartida en el grupo “Madrid en Blanco y Negro” de www.Facebook.com.

el campanil por su parte estaría chapado de piedra y con las columnas correspondientes hasta la altura de la hilada 16ª, el macho central levantado hasta la altura de la crestería (alineado con el panteón) y se habrían colocado ya el peldañado correspondiente a las siete primeras mesetas todo ello en piedra berroqueña. El coste de la obra ejecutada en el panteón ascendía a casi 190.000 pts. y el del campanil a 46.500 pts., que sumando beneficio y demás costes haría un total de 245.000 pts.⁷²⁰ [Fig. 429].

Eduardo Jiménez, remitiría un escrito al intendente el mismo día de recibir las mediciones expresando su desacuerdo con las mediciones suministradas y contestó enviando las elaboradas por su arquitecto asesor en las que aumentaría en 8.000 pts. el coste del panteón y en 4.500 pts. el del campanil. Además de ello incluyó un listado de partidas que según él respondían a modificaciones de Arbós al proyecto de concurso: adorno de las ocho pechinas, tímpanos con escudos de armas, festoneado de remate de la cornisa, talla de diez coronas de laurel y roble para los pabellones, rozas para la colocación de bajantes de pluviales, etc. En su carta además justifica el retraso como ajeno a su persona puesto que se había establecido que el segundo plazo incluiría la crestería pero no ha podido terminarse por haberse solicitado la labra de escudos en los frontis que han conllevado la ejecución de partidas que eran propias del tercer plazo. La segunda justificación que esgrime

720. AGP PCBA C.70 Exp.2 nº 1.

no resulta tan lejana desde el punto de vista actual de la profesión:

Llevado indudablemente del deseo de completo acierto, de continuo el Sr. Arquitecto Director está suspendiendo parcialmente la ejecución de las obras; porque no tan solo tiene a bien modificar en todo y por todo el proyecto aprobado, sino que manda ejecutar un modelo, y luego otro y otro, en fin cuantos le parece, hasta encontrar el que más le gusta claro está que para complacerle, no hay mas remedio que acceder a las paralizaciones que si consideradas cada una de por si parece no afectan, en su totalidad contribuyen por completo a estas demoras⁷²¹.

Continúa Jiménez su alegato de defensa reclamando la confirmación del material de la corona de remate de las cúpulas (cuyo modelo de escayola se había aprobado hacía más de un año) y habiendo pedido a posteriori modificaciones al ver el modelo colocado en su ubicación real. Refiere haber recibido días antes la armadura del campanil y necesitar al menos tres meses para realizarla, además afirmaba que las obras del tercer plazo estaban muy avanzadas y las del cuarto casi terminadas. Para terminar con el tono lastimoso de toda la carta alega retrasos en el suministro de piedra por el mal estado de los caminos de las canteras tras el temporal, además el contratista hace referencia a las 300 pts. mensuales que se le están cobrando como multa por el retraso y solicita que por todo lo anterior se le deje de cobrar.

El director de obras se tomaría su tiempo en contestar y emitiría un escrito el 5 de septiembre con un tono notablemente irritado por las acusaciones vertidas sobre su persona. A lo largo de veinticuatro páginas va desmontando punto por punto las afirmaciones de Eduardo Jiménez remitiendo en la mayoría de los casos a los planos entregados en que aparecían dichos detalles y que según recogían las condiciones debían ejecutarse conforme a ellos. Arbós aclara que los planos que se dice ha entregado posteriormente con cambios son los mismos que el propio contratista firmó en 1893 y de los que dice guardar en su poder, demostrando así su experiencia en la dirección de obras. La carta termina con una sentencia final que no deja ya lugar a dudas sobre el enfrentamiento entre arquitecto y contratista:

Para obtener tan exiguo resultado podría haber prescindido de tratar de poner en evidencia a los ojos de sus Jefes a

721. Ibidem nº 3.

*un director de obras que durante su larga carrera, ha hecho lo posible para ejercer su profesión con el decoro debido.*⁷²²

El avance de la esperada obra era un hecho y acaso movido por un excesivo optimismo, o simplemente en un intento por insuflar ánimos al decaído espíritu patriótico en un momento marcado por la pérdida de las colonias, el propio presidente del gobierno, Sagasta, se aventuró a dar un plazo de dos meses para ver terminado el panteón⁷²³.

El plazo señalado a mediados de noviembre era a todas luces inverosímil teniendo en cuenta que aun no se había contratado siquiera la obra de cierre del recinto. A pesar de las tensiones entre Arbós y Jiménez, no debió de encontrarse mejor postor para realizar la obra del cerramiento anunciada el año anterior, y el 27 de enero de 1899 se le vuelve a insistir para que se haga cargo. Finalmente aceptará, pero modificando algunas de las condiciones del pliego, añadiendo cuestiones sobre posibles imprevistos y ampliando en dos meses el plazo pero sin retirar lo referente a posibles multas⁷²⁴. La adjudicación se haría efectiva en Jiménez el día 9 de marzo por un coste total de unas 210.000 pts. y firmando el contrato ante notario a los dos días. A esta época debe de corresponder aproximadamente una instantánea tomada desde la fábrica de tapices, en ella podemos ver la torre mucho más avanzada que el verano anterior, pero aun sin el cuerpo de remate que se terminaría en los meses sucesivos [Fig. 430]

La obra del zócalo comenzaría con un nuevo contratiempo pues al constituirse en sociedad los proveedores de piedra del Guadarrama los precios se habían encarecido según manifestó el contratista en el mes de julio. Adelantándose a las alternativas que pudiera ofrecer, Arbós buscó la aprobación de la junta para que se emplease la misma piedra granítica de las canteras de Toledo que se había empleado en el panteón, en lugar de la prescrita, y que sin embargo había sido finalmente aceptada⁷²⁵. Los pagos por el zócalo se fueron sucediendo a lo largo del año sin mayores contratiempos salvo un incidente ocurrido en una de las certificaciones en que Arbós se muestra de nuevo molesto con el contratista comunicándolo al intendente y afirmando lo siguiente: “lo que pone en evidencia una vez más, excmo. Sr., el poco escrúpulo con que

722. Ibidem. n° 4.

723. Diario *La Correspondencia de España* el 13 de noviembre de 1898. Ver Doc. n° 48.

724. AGP PCBA C.73 Exp. 1 n° 10, 11 y 12.

725. Ibidem. n° 24 y 25.

[Fig. 430] Vista de la nueva Real Fábrica de Tapices con las obras de construcción de la basílica al fondo. El Fuste del campanil está casi completado y se está trabajando en las cubiertas del panteón. Invierno de 1899. Fotografía: www.josesanpepe.blogspot.com

argumenta dicho Jiménez⁷²⁶.

En el mes de julio Arbós firma la liquidación del tercer plazo de obra entre cuyas partidas se encontraría la armadura de cubierta, el tabicado de las bóvedas esféricas y de los faldones de cubierta con doble hilada de rasilla hueca y cemento, distintos tendidos y estucados interiores, aplacado de cobre de las cubiertas con zinc en las limas, y el mármol blanco y negro de la decoración exterior de los pabellones. El empleo de cemento de diversos tipos en todas las fases de obra queda constancia en las distintas mediciones, no obstante Fernando Arbós fue uno de los precursores de su introducción en el campo de la edificación en una época en que mayoritariamente se empleaba en obras públicas⁷²⁷.

En la tercera liquidación la piedra oscura de Calatorao sería sustituida por mármol negro de Bélgica con el consiguiente aumento de precio pero buscando posiblemente un mayor contraste cromático en el delicado trabajo de mosaico (ver la Fig. 428.3). También se incluyó en este pago la cruz simbólica erigida en el centro del claustro, los gastos de panteón se elevarían hasta los 155.500 pts. y los de campanil a 53.000 pts. que junto con el beneficio y demás costes alcanzaba un total 215.800 pts.⁷²⁸ Como apéndice a esta liquidación y dado el tono defensivo que estaban tomando las relaciones entre las partes, se incluye también el cómputo de obras no

726. Carta del 7 de septiembre de 1899 AGP PCBA C.70 Exp.3

727. AA.VV. *Los materiales pétreos utilizados en la arquitectura madrileña de Fernando Arbós*. Guía de la visita Geomonumental organizada en la Semana de la Ciencia de 2007 por el Instituto de Geología Económica (CSIC-UCM).Pag. 7

728. AGP PCBA C.70 Exp.2 nº 5

terminadas: armazón de hierro de sujeción de las coronas, revestimiento de cobre de las cúpulas, limas de zinc y crestería del cuerpo bajo (ala sur)⁷²⁹; el coste de estas partidas pendientes sería valorado en cerca de 14.750 pts.⁷³⁰ En la misma fecha firmaría también la liquidación del cuarto plazo que solo atañía ya al campanil con un coste de 57.500 pts. Su respectivo apéndice enumeraba como en el caso anterior las obras no terminadas: forjado del piso del reloj, tendido y solado del interior, castillejo de campanas y faldones de cobre de la cubierta. El coste de las últimas partidas para rematar el campanil se valoró en 9500 pts. el 10 de octubre⁷³¹.

Curiosamente el 19 de agosto el contratista solicita los pagos del 3^{er} y 4^o plazo sin alegar nada en contra de las mediciones oficiales. El hecho de incluir también el último pago indica un estado muy avanzado de las obras⁷³². En esta carta solicita nuevamente se le den los diseños de los frontones de acceso y advierte que de no ser así se producirán retrasos en obra, a lo que el arquitecto responde suministrando los planos en diez días⁷³³. El destino directo de estos planos debió de ser el taller de cantería establecido en la obra por lo que no se han conservado, que sepamos. La réplica a la tercera liquidación llegaría el 10 de octubre, y en esta ocasión, con un tono mucho más suave Jiménez expone “estar de acuerdo con el Sr. Arquitecto en algunas partidas” siendo la diferencia que señala a su favor de 11.100 pts.⁷³⁴

Coincidiendo con esta fase constructiva, se conservan unas fotografías posiblemente de principios del verano en que se aprecia el campanil libre de andamios y aun sin campanas [Fig. 431]. La cubierta terminada del mismo ya se ha terminado al igual de las cúpulas de los dos pabellones, en las cuales se aprecian ya colocadas las coronas de remate. Se está trabajando en el zócalo que parece intuirse de ladrillo aun si recubrir. La colección de tres fotografías estereoscópicas esta tomada desde el antiguo olivar en el recién terminado Paseo de Reina Cristina, el cual queda perfectamente retratado en la tercera de ellas en que la cámara se coloca de espaldas al panteón para mostrarnos el nuevo cuartel, que llevaría también el nombre de la regente.

729. Ibidem nº 6.

730. El coste de estas partidas pendientes sería valorado el 10 de octubre de 1899. AGP PCBA C. 42 Exp. 6.

731. Ibidem.

732. AGP PCBA C.73 Exp. 1 nº 29

733. Ibidem nº 31.

734. AGP PCBA C.70 Exp. 2 nº 7.

[Fig. 431.1] Vista de las obras desde los terrenos del olivar a finales de verano de 1899 en un estado ya muy avanzado. Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos. IPCE / Fototeca / Archivo Conde de Polentinos, N° Inv. DCP-E-0039.

[Fig. 432.2] Vista general de las obras. La silueta comienza a ser ya reconocible. A la izquierda aparece la esquina de la Real fábrica de Tapices y a la derecha el paseo de Reina Cristina. Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos. Verano de 1899. IPCE / Fototeca, Archivo Conde de Polentinos, N° Inv. DCP-E-0040.

[Fig. 433.3] Vista del paseo de Reina Cristina hacia levante con el cuartel del mismo nombre en la acera izquierda. Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos. Verano de 1899. IPCE / Fototeca / Archivo Conde de Polentinos, N° Inv. DCP-E-0042.

[Fig. 432] Vista actual de la verja del lado sur del panteón. El acabado monocromo supone una pérdida de la riqueza ornamental con que fue concebida, desaparecidos hoy el dorado de ciertos detalles.

En el otoño de 1899 nos encontramos en un momento de máxima actividad en la obra. A primeros de septiembre, cuando el zócalo estaba ya “muy levantado” -según informa Arbós- solicita a la intendencia y la junta inspectora que visiten la obra para evaluar el tímpano de verja ya colocado. Esta aprobación no llegaría hasta el 22 de diciembre por lo que el muro debía de estar en ese momento aun sin revestir de piedra. El modelo para la verja sería aprobado en la visita del 23 de septiembre por su “solidez y belleza” por lo que inmediatamente se podía iniciar el trámite para sacar a concurso la obra de hierro⁷³⁵. Según la documentación de obra el proyecto, planos y pliego de condiciones, vio la luz dos días después lo que hace pensar que estaba ya elaborado en su mayor parte confiando de antemano en la aprobación del tímpano fabricado. El arquitecto nuevamente se nos presenta como absolutamente metódico y perfeccionista, segrega el trabajo de puertas del panteón que estaba incluido en el proyecto de Jiménez para integrarlo en el proyecto de cerramiento persiguiendo así la máxima unidad en el acabado final⁷³⁶. [Fig. 432]

Los planos debieron de precisar alguna rectificación o bien se duplicaron puesto que en la copia que se conserva está fechados a 12 de octubre de 1899. Los dibujos conservados del proyecto de cerramiento son:

- Planta y alzado de la fachada de ingreso [Fig. 433.1].
- Planta y alzado de las fachadas norte y sur [Fig. 433.2].
- Detalle de la puerta del recinto [Fig. 433.3].
- Detalle de la puerta del panteón [Fig. 433.4].
- Detalle de la cancela de la galería de SS.MM. [Fig. 433.5].

A mediados de noviembre el campanil debía de estar prácticamente terminado. Se instalaron siete campanas, cuatro de ellas con su yugo, que habían sido fabricadas por los tañidores *Hijos de Eduardo Linárez y Pérez* en Carabanchel Bajo⁷³⁷. La intensa actividad de esta época trajo consigo también la aprobación del proyecto de obras de hierro el 20 de diciembre con un coste de que rondaba las 51.300 pts. Se ampliaría el plazo inicial de 8 meses a 14, y se dio orden de que se encargase a alguno de los cerrajeros con los que trabajaba habitualmente la Real Casa⁷³⁸. Finalmente, las obras se adjudicaron el 24 de enero de 1900 al taller zaragozano de cerrajería

735. Ibidem nº 32 y 36.

736. Ibidem nº 38.

737. Diario *el Siglo Futuro* del 21 de noviembre de 1899.

738. Ibidem nº 42.

artística regentado por Ramón Martín Rizo⁷³⁹.

La real obra, que había sido objeto de las críticas en torno al conflicto de la crisis obrera por la demora de su inicio no proporcionando los puestos de trabajo que se le suponían, volvió a verse afectada por los conflictos sociales de final de siglo. En concreto, los obreros estuvieron de huelga desde el 18 de enero hasta el 3 de mayo y por tanto la construcción paralizada como puntualmente se encargó de comunicar el contratista a la intendencia para que no se achacasen a su gestión los retrasos que produciría⁷⁴⁰.

Este periodo de escasa actividad en obra en un momento en el que estaba prácticamente completada se empleó para revisar las cuentas del proyecto. El director de obra elaboró un resumen de los pagos efectuados a fecha 17 de marzo de 1900 en el que se establecían las siguientes cantidades:

1 ^{er} plazo:	235.105,50 pts.
2 ^o plazo:	244.811,35 pts.

[Fig. 433.1] Sup. Basilica de Atocha. Proyecto de obras de hierro para Verja y puertas. Planta y alzado de la fachada de ingreso. 326x1346 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 12 de octubre de 1899. AGP / Planos n° 1773.

[Fig. 433.2] Inf. Basilica de Atocha. Proyecto de obras de hierro para Verja y puertas. Planta y alzado. 341x1026 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 12 de octubre de 1899. AGP / Planos n° 4301.

739. Además de su renombrado taller de cerrajería artística, en pleno auge del modernismo y las artes aplicadas, sería maestro de cerrajería de la recién inaugurada Escuela de artes y Oficios de Zaragoza. Ver M^a Pilar del Biel Ibáñez, "El arte industrial en Zaragoza, bases para su surgimiento y desarrollo". en *Artígrama* n° 12. Zaragoza, 1996-1997.

740. AGP PCBA C.73 Exp. 1. n° 44 y 50.

[Fig. 433.3] Basílica de Atocha. Proyecto de obras de hierro para Verja y puertas. Puerta principal. 916x755 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 12 de octubre de 1899. AGP / Planos nº 4298.

[Fig. 433.4] Basílica de Atocha. Proyecto de obras de hierro para Verja y puertas. Puerta del Panteón. 775x512 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 12 de octubre de 1899. AGP / Planos nº 4299.

[Fig. 433.5] Basílica de Atocha. Proyecto de obras de hierro para Verja y puertas. Cancela de la galería de SS.MM.. 870x584 mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós. 12 de octubre de 1899. AGP / Planos nº 4300.

3 ^{er} plazo:	215.801,41 pts.
4 ^o plazo:	57538,20 pts.
Apéndice al 3 ^{er} plazo:	14.905,40 pts.
Apéndice al 4 ^o plazo:	6.653,65 pts.
Aumentos reparos aprobados:	6.653,65 pts.
TOTAL	784.456,97 pts.

Estas cantidades fueron firmadas por el director, el contratista y el arquitecto asesor de este aclarando una por una las mediciones en las que había habido discrepancia. Pero no serían aun definitivas pues una última revisión de los dos apéndices firmados por Arbós el 1 de febrero de 1901 con el contratista conforme fijarían el precio del tercero en 15.036,22 pts. y el del cuarto en 9.092,67. A ello se sumaría la cantidad pagada de 14.593,74 pts. directamente al subcontratista que colocó las chapas de zinc en el campanil y de cobre en el panteón, que según lo acordado el 15 de marzo anterior le sería pagado directamente⁷⁴¹.

741. AGP PCBA C. 42 Exp. 6.

Solucionado el tema económico de la obra principal, terminada la huelga obrera y efectuado el último libramiento del zócalo de 10.500 pts.⁷⁴², a la larga suma de infortunios que acompañaron siempre la historia arquitectónica de Atocha, se sumó la muerte del contratista el 26 de agosto de 1900. Así lo comunicaría Luis Mahou, quien fuera el fiador y ahora ya testamentario de Eduardo Jiménez, a la vez que declaraba su intención de hacerse cargo de las obras junto a los herederos del difunto. Arbós establecería una única condición para aceptarlo: “siempre que los herederos sean continuadores de la personalidad de este y admitan las mismas condiciones”⁷⁴³

La primera fase del conjunto de Basílica y panteón estaba en su recta final. Así lo recogería la prensa a raíz de la muerte de Arsenio Martínez Campos el 23 de septiembre de 1900, anunciando que trascurrido el plazo legal de un año para el traslado, “recibirá digna y merecida sepultura en la Real basílica de Atocha, que para entonces estará reconstruida.”⁷⁴⁴ La propuesta quedaría como en tantos otros casos en una mera intención que no llegaría a surtir efecto como ocurriría con los héroes de Cuba. Los restos de los Generales Santociles y Vara de Rey, y el soldado Eloy Gonzalo habían recibido sepultura temporal en enero de ese mismo año en el Cementerio del Este hasta terminar el nuevo Panteón⁷⁴⁵, dicho traslado nunca tendría lugar. Quizás el único se tuvo una mínima vinculación con el panteón fue Joaquín Vara de Rey con el monumento erigido en su memoria y en la de los héroes del Caney en 1915 en los jardines frente al solar de la basílica.⁷⁴⁶

Retomando el proceso de fabricación de las verjas, este serían relativamente ágil si lo comparamos con el resto de la obra. El 2 de enero de 1901 llegaba a Madrid la primera parte de las dos en que se había loteado esta partida de obra y que correspondía al tramo del paseo de Reina Cristina incluido el chaflán, tres puertas y una cancela. Tras firmar la recepción del material, la intendencia procedió a liquidar el pago acordado de 17.700 pts. con una retención aplicada del 10%⁷⁴⁷. Arbós manifestaría haber visto el resto de la verja en proceso de fabricación en un viaje a Zaragoza. La primera fase quedaría

742. AGP PCBA C.70 Exp.3

743. Ibidem nº 56.

744. Diario *La Época* del 24 de septiembre de 1900.

745. Diario *La Ilustración Artística* del 9 de enero de 1900

746. Ver ficha completa del monumento en www.monumentamadrid.es

747. Las retenciones efectuadas del 10% en cada pago de cerrajería serían devueltas conjuntamente tras el informe favorable de Arbós el 11 de octubre de 1901, transcurridos tres meses desde su terminación sin presentar desperfectos. Ibidem. nº 80.

instalada a mediados de febrero.

Parejo con el cerramiento de la obra, se comenzó a trabajar en el ajardinamiento, solicitando Arbós el 11 de febrero a la intendencia que aprobase el inicio de las plantaciones para que estuviera todo listo de cara a la inauguración. Calculaba que esta podría hacerse pasados los tres meses que restaban para la instalación de la verja. En esta misiva incluye también la puesta en marcha del traslado de los mausoleos a su nueva ubicación⁷⁴⁸. No pasa desapercibido el hecho de que en un edificio aun a medio construir se proceda a ajardinar la parte terminada, posiblemente debido a que no estaba concebido como un mero aderezo sino como parte integradora del proyecto desde el concurso, las formas de los parterres estaban perfectamente articuladas con la planta del panteón e incluso las especies elegidas para el mismo serían las mismas que se habían tallado en mármol en la fachada: roble y laurel. Algunos autores han querido ver en esta importancia concedida al jardín vinculaciones a la formación francesa e italiana del autor⁷⁴⁹. El encargado de conseguir las plantas sería el jardinero mayor Juan Gras, encargado de la Casa de Campo y el Parque de Palacio, este presentaría un presupuesto de 1.285 pts. días antes de terminar el mes de febrero, para entonces el terreno de la mitad del jardín del lado del paseo de la Reina Cristina estaba ya preparado para la plantación y el resto lo estaría a final de marzo⁷⁵⁰. Se habían estimado necesarios 1800 plantas de *boxus*, 100 *lauros*, 100 robles y 4 *salix* para el jardín de Atocha, que solicitadas en primera instancia a la Administración Patrimonial de Aranjuez que no puede suministrar mas que una mínima parte, desde el Real Sitio de San Ildefonso se aportarían 25 lauros y 100 robles y la Casa de Campo proveería los *Salices* y además de ello se aprueba un presupuesto de 209,40 pts. para la compra de plantas⁷⁵¹. Los trabajos tuvieron lugar entre el 8 de marzo y el 22 de junio fechas de la primera y última libranza.

Durante el mes de marzo llegaría la segunda remesa de la verja firmándose la tercera liquidación, de algo menos de 13.000 pts., el 21 de marzo y la cuarta y última el 10 de junio ascendiendo el total de lo pagado a 53.500 pts. aproximadamente. La sintonía con el artesano debió de ser grande y el resultado debió de satisfacer al arquitecto, pues a diferencia de la tensa relación que tenía con el contratista principal, con

748. AGP PCBA C.71 Exp.7. n° 1

749. AA.VV. *El Arquitecto Fernando Arbós...* Op. cit Pag. 96.

750. AGP PCBA C.71 Exp.7 n° 2 y 4.

751. AGP PCBA C.71 Exp.7 n° 13 y 17.

este no ejecutó la multa que establecía el contrato y que era aplicable por haber vencido el 24 de marzo⁷⁵². Estas facilidades como decimos chocan con el clima tenso que hubo siempre entre Arbós y Jiménez, y fallecido este con Mahou. En esas fechas se había presentado la liquidación de cuentas del zócalo de cierre y como en anteriores ocasiones las discrepancias entre ambas partes llevaron a revisar conjuntamente las mediciones y llegar a un acuerdo el 9 de mayo por el que se pagarían 16.000 pts., a sumar a las ya cobradas hasta la fecha 172.000 pts.⁷⁵³ Terminado el cerramiento se procedió a pintar y dorar⁷⁵⁴ la obra de hierro, haciendo primeramente un chaflán para su aprobación. Los hermanos Marquina presentarían un presupuesto el 18 de junio de casi 6.700 pts. cuyo pago se haría efectivo el 8 de octubre una vez terminado el trabajo⁷⁵⁵. En octubre también se llevarían a cabo los últimos trabajos de jardinería con la llegada desde la Casa de Campo de 10 carros de arena para los paseos, , 34 robles, 5 lauros y 2 sauces. El 7 de marzo de 1902 se emitiría una libranza por unos reparos efectuados en el jardín⁷⁵⁶.

La repercusión que en la prensa tuvo la inauguración del pabellón no fue menor publicándose ese mismo verano un reportaje con fotografías de gran tamaño en la *Ilustración Española y Americana* del 15 de agosto cuando apenas faltaban algunos detalles para terminar. Entre otras cosas se puede observar en alguna de ellas como se alteró la imagen con pintura para fingir ajardinamiento que no estaba listo [Fig. 434]⁷⁵⁷. Por su parte, el 7 de noviembre la revista “*Artes y Letras*” publicaría nuevamente imágenes de la obra, ahora si completamente terminada, con una diferencia de gran valor documental que es que no hay una manifiesta preocupación por ocultar los restos de la antigua basílica aun en pie. Al contrario de las de la *Ilustración Española*, en las que salvo por dos pináculos de la fachada de Gómez de Mora nada hace pensar en aun exista, en estas otras se incluye una visión de conjunto muy poco frecuente desde el sureste y otra desde lo alto de la torre. En la primera se con completa claridad el antiguo templo y en la segunda aunque hay que prestar algo más de atención aparece en primer plano a la izquierda parte de un muro y contrafuerte

752. Ibidem nº 60, 65,67 y 73

753. Ibidem nº 69 y 71.

754. En la actualidad el dorado ha desaparecido y en las cúpulas los motivos decorativos están acabados en color plata.

755. Ibidem nº 75 y 77.

756. AGP PCBA C.71 Exp.7. nº 37 y 52.

757. La prensa internacional se haría eco también del final de las obras. El semanario argentino *Caras y Caretas* publicaría estas mismas fotografías el 21 de septiembre de 1901.

MADRID.—LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA.—FACIADA PRINCIPAL DEL PATIO.
(de Imágenes.)

MADRID.—LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA.—EL CARNERO.
(de Imágenes.)

MADRID.—LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA.—ENTRADA AL PATIO.
(de Imágenes.)

MADRID.—LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE ATOCHA.—INTERIOR DEL PATIO.
(de Imágenes.)

[Fig. 435]. La misma silueta del antiguo templo seccionado se puede apreciar con más claridad incluso en otra fotografía de prensa que muestra sin ningún pudor la coexistencia del nuevo edificio con la ruina del antiguo. Se trata de una instantánea que ha sido de gran utilidad para confirmar correspondencias de niveles entre el interior y el exterior a la hora de hacer la reconstitución del templo del XVII [Fig. 436].

En estos momentos se debían de estar ultimando los trabajos de parte ejecutada de la galería de ingreso de SS.MM.

[Fig. 434] Fotografías del edificio terminado publicadas en *IEA* el 15 de agosto de 1901. En la del interior del claustro se aprecia la carencia de vegetación que fue introducida en la imagen mediante postproducción artesanal.

[Fig. 435.1] Vista del Panteón terminado tomada desde el campanil en la que en la esquina inferior izquierda se puede ver aun uno de los machones del crucero de la iglesia de Francisco de Mora. Revista *Artes y Letras*, 7 de noviembre de 1901.

[Fig. 435.2] Vista del Panteón terminado tomada desde el cruce de la calle Julián Gayarre con el Calle del Pacífico. Además de ver la coexistencia de ambos edificios es interesante cómo se aprecia perfectamente la salida sur de la galería de SS.MM. Revista *Artes y Letras*, 7 de noviembre de 1901.

[Fig. 436] Vista general del Panteón terminado un edificio vecino en que gracias al punto de vista elevado se ve la sección de la nave de la antigua iglesia. En el detalle se puede apreciar tanto el espesor de la bóveda como la armadura del tejado. Fotografía de la prensa de época no localizada, recogida por Eduardo Valero en su blog [www. historia-urbana-madrid.blogspot.com](http://www.historia-urbana-madrid.blogspot.com)

certificados por Arbós el 12 de mayo de 1902. El pago de cerca de 5.500 pts. a que ascendió incluía el coste de las puertas para dicho espacio así como para el campanil⁷⁵⁸ cuyo encargo había tenido lugar un año antes⁷⁵⁹, lo que significa que se hizo la entrega en obra de las mismas. El 26 de septiembre se liquidaría tanto la pintura de estas últimas puertas como el trabajo de cantería preciso para recibirlas⁷⁶⁰.

Terminado el edificio, se podía dar comienzo a la segunda fase y para ello eran necesarios dos pasos previos: trasladar los sepulcros de los militares que permanecían en la parte del templo que se mantenía en pie, y posteriormente acometer el derribo del mismo.

A finales de noviembre de 1901, el Cuerpo de Inválidos solicitó autorización para trasladar los restos mortales de los generales Pedro Villacampa y los tenientes generales Joaquín Bassols y Marañoso, Juan Zapatero y Navas, marqués de Santa Marina, y Rafael Juárez de Negrón y Ceturión de Córdoba desde la basílica de Atocha al nuevo panteón. El Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes nombró a Fernando Arbós como representante del gobierno en el proceso de traslación⁷⁶¹. Sin embargo debió de haber voces discordantes con este asunto pues a los pocos días quedó revocado con la aprobación de un Real Decreto que establecía que los restos de militares ilustres que se trasladarían eran exclusivamente aquellos que tenían monumento sepulcral: Prim, Castaños, Palafox y Concha. La Gaceta de Madrid lo haría público el 7 de diciembre de 1901 y en él aprobaba el presupuesto elaborado por Arbós para “desmontar, armar y trasladar” los cuatro sepulcros que ascendía a 36.763,20 pts. con cargo al Ministerio⁷⁶². Una nueva Real Orden del Ministerio de la Guerra dispondría el 25 de enero de 1902 que los restos del capitán general Villacampa y los tenientes generales Bassols, Zapatero y Negrón, serían trasladados a desde la Real Basílica de Atocha al cementerio de San Justo⁷⁶³. Desconocemos el destino provisional, pero lo cierto es que los restos de Antonio de los Ríos Rosas serían también exhumados de la cripta transcurriendo algunos años hasta que se erigió su mausoleo en el Panteón.

758. AGP PCBA C.70 Exp.3 n° 82.

759. AGP PCBA C.71 Exp.7 n° 1

760. AGP PCBA C.70 Exp.3 n° 84.

761. Diario *La Época* del 28 de noviembre de 1901.

762. Diario *La Gaceta de Madrid* del 7 de diciembre de 1901. Ver Doc. n°. 49.

763. El traslado habría terminado el 5 de abril de 1902 según la nota publicada por el diario *La Correspondencia Militar* Siendo el contratista encargado de realizarlo el Sr. Rubio..

[Fig. 437] Fotografía estereoscópica en que se aprecia la tapia que cerraba el solar hacia la calle del Pacífico en el momento en que el panteón había sido terminado. Augusto T. Armicís, 1901. IPCE / Fototeca / Archivo Armicís, N° Inv. ARC-0399.

El traslado de los sepulcros así como la exhumación de los cadáveres de la cripta había finalizado el 18 de abril según comunica por carta a la Real Intendencia, instando a su vez a iniciar de manera urgente el trámite del derribo publicando el anuncio en la prensa local⁷⁶⁴. El rector de Atocha, José Jiménez Benítez, manifestaría a finales del mes de mayo la necesidad de proceder a la bendición del nuevo Panteón antes de trasladar los restos mortales a sus sepulcros ya instalados, lo cual habría tenido lugar hacia el 8 de julio⁷⁶⁵.

Entretanto, el proceso de contratación ya había sido lanzado, la noticia del derribo de la parte restante de la basílica se repetiría el 30 de abril y el 1 de mayo, y en ella se establecía el día 9 como fecha límite para presentar las ofertas⁷⁶⁶. Cinco serían las cartas de compromiso recibidas, de las cuales Arbós adjudicaría la obra de manera casi inmediata el 13 de mayo a la oferta más baja que era la de Tomás Tercero por 5950 pts. Comunicado por la Intendencia al adjudicatario el contrato se firmaría el día 22 de ese mes incluyendo el pliego de condiciones redactado por el arquitecto en el que incluiría la basílica, el pórtico, la cerca y la casa del guarda; quedaban exentas además de las nuevas edificaciones la cerca en sus tramos de Julián Gayarre y Calle del Pacífico y la casa provisional adosada a un tramo de seis arcos del pórtico⁷⁶⁷ [Fig. 437].

Antes comenzar la obra, el intendente Luis Moreno de Gil y Borja, dio una orden gracias a la cual nos ha llegado un valiosísimo juego de fotografías. Se contrató a Agustín Estrada el inmortalizar los restos de la basílica realizando 15 clichés

764. AGP PCBA C.72 Exp. 5.

765. AGP PCBA C.71 Exp.10

766. Diario *El Imparcial* 2 de mayo de 1901.

767. Esta casa y la parte de pórtico perviviría hasta la construcción del colegio en el solar a finales de la década de lo 60 del siglo XX.

desde diferentes puntos de los que se entregarían dos copias por un coste total de 105 pts. El trabajo estaba concluido a finales de junio en que se emitió la preceptiva cuenta por el trabajo realizado⁷⁶⁸. Tras un exhaustivo análisis de las fotografías conservadas en el Archivo de Palacio junto con un juego de otras seis vendidas recientemente por subasta *online* se ha concluido que el encargo de 15 instantáneas a Estrada fue el segundo, existiendo al menos otras cuatro de la primera mitad de 1901 [Fig 438] a sumar a las facturadas en junio de 1902 [Fig. 439]. La clasificación se ha hecho atendiendo a la existencia de andamios en obra o no, a la luz puesto que unas tienen sol de tarde y las otras está nublado y por último -aunque menos preciso-, al tipo de remarcado que de la cartulina soporte (cuando la hay) con tres modelos diferentes.

Aunque ya se ha hecho referencia puntualmente a alguna de las imágenes a lo largo del trabajo, consideramos importante plasmar aquí ambos conjuntos de documentos completos. Se ha confeccionado además un plano con el momento específico en que se hallaban las obras en el que se refieren los puntos de vista de la cámara en cada una de ellas [Fig. 440]. El conjunto de fotografías se ha revelado, junto con los planos del levantamiento de Isidro Velázquez, como una herramienta clave a la hora de profundizar en detalle en la reconstitución planimétrica.

En paralelo a la toma de fotografías, se procedió a desmontar los elementos aprovechables que quedaban en el malogrado templo (se entiende que este fue también el momento en que se reubicaron los que previamente se habían desmontado). Durante 18 días varias cuadrillas trabajaron con el carpintero Antonio Villar para desmontar la sillería del coro, un altar (se sobreentiende que el del Cristo) y una armadura. El coste ascendió a 162 pts. y la cuenta fue remitida al arquitecto mayor Enrique Repullés Segarra el 15 de julio⁷⁶⁹. El plazo referido parece solaparse con el de la obra de derribo que había firmado su contrato a finales de mayo. La obra sin embargo, sí que había comenzado, por lo que debió de comenzar por la zona más cercana al crucero simultaneando ambas actividades. La cercanía del edificio antiguo al panteón suponía un riesgo añadido en el proceso por lo que en el pliego se había especificado que quedaba prohibido el empleo de barrenos. Haciendo oídos sordos el contratista utilizó este método, lo cual movió al arquitecto a alertar al intendente mediante carta

[Fig. 438.1] “Interior de la Antigua Real Basílica de Atocha”. Primer semestre de 1901. Atribuida a A. Estrada. AGP / Fotografía n° 10168608.

768. Nota del 28 de junio. AGP PCBA C.72 Exp. 5.

769. AGP PCBA C.72 Exp. 5.

[Fig. 438.2] Sup. “Real Basílica de Atocha - Vista general”. Primer semestre de 1901. A. Estrada. AGP / Fotografía nº 10155677.

[Fig. 438.3] Izq. “Real Basílica de Atocha - Vista general”. Primer semestre de 1901. A. Estrada. AGP / Fotografía nº 10168605. Idéntica instantánea a la anterior el remarcado del soporte la vincula a otras dos de este juego.

Fig. 438.4] “Antigua Real Basílica de Atocha. Vista por la calle del Pacífico”. Primer semestre de 1901. Atribuida a A.Estrada. AGP / Fotografía nº 10168607.

Fig. 438.5] Real Basílica de Atocha y el campanile desde el paseo de Reina Cristina. Primer semestre de 1901. Posiblemente de A. Estrada. AGP / Fotografía nº 10155678.

[Fig. 439.1] “Real Basílica de Atocha. Interior: lateral izquierda”. Junio de 1902, A. Estrada. Fotografía vendida en subasta online en www.todocolección.net el 12 de agosto de 2018.

[Fig. 439.2] “Real Basílica de Atocha. Interior: lateral derecha”. Junio de 1902, A. Estrada. Fotografía vendida en subasta online en www.todocolección.net el 12 de agosto de 2018.

[Fig. 439.3] “Antigua R^l Basílica de Atocha. Interior: lateral derecha del Templo. Junio de 1902, Atribuida a A. Estrada. AGP, Fotografía n° 10168609.

[Fig. 439.4] “Antigua R^l Basílica de Atocha. Interior: lateral derecha del Templo. Junio de 1902, Atribuida a A. Estrada. AGP, Fotografía n° 10168613

[Fig. 439.5] “Real Basílica de Atocha. Interior: sepultura que guardaba los restos del Gral. Castaños”. Junio de 1902, A. Estrada. AGP / Fotografía nº 10159605. Otra copia fue vendida en subasta online en www.todocolección.net el 12 de agosto de 2018.

[Fig. 439.6] “Real Basílica de Atocha. Interior lateral derecha”. Junio de 1902, A. Estrada. AGP / Fotografía nº 10159649. Otra copia vendida en subasta online en www.todocolección.net el 12 de agosto de 2018.

[Fig. 439.7] “Real Basílica de Atocha. Exterior: lateral derecha”. Junio de 1902, A. Estrada. Fotografía vendida en subasta online en www.todocolección.net el 12 de agosto de 2018. La misma imagen fue publicada por SANCHEZ GASPARD, José Luis/ AÑÓN FELIU, Carmen. *Arquitectura Madrileña...* Op. cit. pero no se ha localizado el original.

[Fig. 439.10] “Antigua R^l Basílica de Atocha. Exterior: lateral izquierda”. Junio de 1902, A. Estrada. AGP / Fotografía nº 10155681.

[Fig. 439.8] “Antigua R^l Basílica de Atocha. Trozo de fachada vista desde la calle del Pacífico. Junio de 1902, Atribuida a A. Estrada. AGP / Fotografía nº 10168610.

[Fig. 439.9] Atrio de la Basílica de Atocha. Junio de 1902, Posiblemente A. Estrada. SANCHEZ GASPARD, José Luis/ AÑÓN FELIU, Carmen. *Arquitectura Madrileña...* Op. cit.

[Fig. 457.11] “Antigua R^l Basílica de Atocha. Interior: Lateral derecha del Templo”. Junio de 1902, Atribuida a A. Estrada. AGP / Fotografía n° 10168612.

[Fig. 457.12] “Real Basílica de Atocha. Altar de la capilla del Santo Cristo”. Junio de 1902, Atribuida a A. Estrada. AGP / Fotografía n° 10168611. Otra copia fue vendida en subasta online en www.todocolección.net el 12 de agosto de 2018.

[Fig. 457.13] “Real Basílica de Atocha. Altar de la capilla del Santo Cristo”. Junio de 1902, Atribuida a A. Estrada. AGP / Fotografía n° 10168614.

[Fig. 457.14] “Real Basílica de Atocha. Interior de la cúpula de la capilla del S^{mo} Cristo”. Junio de 1902, A. Estrada. AGP / Fotografía n° 10155682. Otra copia fue vendida en subasta online en www.todocolección.net el 12 de agosto de 2018.

En esta última imagen podemos comprobar perfectamente el estado de ruina del templo antes de su derribo definitivo.

el 23 de julio⁷⁷⁰.

Iniciado el mes de septiembre el contratista escribe al intendente justificando los retrasos en obra (suponemos que por una queja formal de Arbós) por el temporal de viento, la “extraordinaria dureza de los muros los cuales parecen a una cantera de piedra”⁷⁷¹, la huelga de obreros por hacer

770. Ibidem

771. Conviene aquí recordar lo que la Academia de San Fernando dijo sobre la solidez de la fábrica del edificio original cuando se produjo el derrumbe de un ala del cuartel de inválidos. Las motivaciones para

[Fig. 440] Distribución de las tomas fotográficas en el entorno de los restos de la basílica. En azul las fotografías de 1901 y en magenta las de 1902. Dibujo del autor.

horas extra y por la paralización durante domingos y festivos. La respuesta del arquitecto a intendencia llegaría el 25 de septiembre, estimando que si bien se había concluido el derribo de la basílica, quedaba pendiente el de la arquería que daba al paseo, levantar la valla y extraer los materiales aprovechables. Estima también que si se prolonga más allá de finales de mes se debería de multar al contratista. El 20 de octubre Tomás Tercero remite una carta en la que solicita el pago de lo servicios y adelanta que el día 1 de ese mes estaba el derribo terminado y desde entonces únicamente se ha procedido a limpiar y arreglar terraplenes⁷⁷².

Fernando Arbós debió de tener una fuerte personalidad que no terminó de encajar en la sociedad española del momento⁷⁷³, a la luz de la documentación analizada, la profesionalidad debía de estar entre sus más notorios valores; irri-tándole sobremanera la picaresca de los contratistas justificán-

construir un nuevo templo amparadas en la vejez de la fábrica se ven cuanto menos en entredicho por aquellas y estas nuevas noticias.

772. AGP PCBA C.72 Exp. 5.

773. Vicente Lampérez le describiría con estas palabras: *Acaso podrá tacharse su personal manera de exótica e inadaptable a nuestros medios y a nuestra tradición; mas hemos de rendirnos admirativamente ante la suntuosidad y el buen gusto de su arquitectura.* LAMPÉREZ Y ROMEA Vicente / REPULLÉS Y VARGAS, Enrique M^a, *Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media*, RABASF, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1917.

dose con falsedades. Ya hemos tenido ocasión de ver la tensa relación que mantuvo con el constructor del panteón, y aquí nuevamente interviene frente a la intendencia por el manifiesto incumplimiento del contrato de derribo. La carta de Tomás Tercero tiene respuesta por su parte a los pocos días y en ella desmiente lo expuesto, insistiendo en que se ha de multar o incluso rescindir el contrato con pérdida de fianza. Las duras palabras de Arbós tuvieron finalmente efecto únicamente con una multa de 30 pts. diarias desde el primero de octubre y que se prolongarían hasta diciembre. A pesar de que el pago de los honorarios fue aprobado por el director de obra el 24 de diciembre, a la vez que renunciaba al cobro de honorarios por su labor, el constructor volvió a insistir a los pocos días en que se le condonase la multa, pero lo cierto es que no se le descontó del pago. Llegado a este punto intendencia remitió el contrato, el informe de Arbós y la carta de Tercero a la junta inspectora de las obras para que interceda. La resolución sería en cierto modo un revés para el arquitecto, puesto que se le advierte que no hay honorarios a los que renunciar por estar estos incluidos en el contrato firmado once años atrás y por otro se decidió condonar la multa. El 31 de enero se le comunicaría la decisión a Tomás Tercero, que el mismo día siguiente solicitaba la devolución de la fianza a la que Arbós accedería pero insistiendo en que el trabajo no se había ejecutado correctamente.

El capítulo del derribo se cierra con giro inesperado que demostraría que el director de obra estaba en lo cierto respecto de la mala fe del contratista. Una vez devuelta la fianza al mismo, el que hubiera sido el segundo postor para la obra, el constructor Félix Blas, remitiría una carta a palacio exponiendo haber ejecutado el derribo por cesión de Tercero y haber hecho frente a cuantiosos sobrecostes. La petición debió de caer en saco roto puesto que no existía ninguna vinculación contractual, pero moralmente hace inclinar la balanza hacia la honradez de Arbós puesta en entredicho frente a la de Tomás Tercero⁷⁷⁴.

• El Panteón terminado

La hábil división de Arbós del proyecto en dos fases permitió poner en uso el local de enterramientos de manera independiente a la basílica gracias a su acceso independiente ya formulado en tiempos de José Segundo de Lema.

774. AGP PCBA C.72 Exp. 5.

[Fig. 441] Llegada del féretro con los restos mortales de Sagasta al Panteón tras la multitudinaria procesión por las calles de Madrid desde el Congreso de los Diputados. IEA del 15 de enero de 1903

A los monumentos funerarios trasladados al panteón en 1902 (Prim, Duero, Palafox y Castaños), se unió en 1904 el inaugurado en memoria de Práxedes Mateo Sagasta, que había sido enterrado allí a principios del año anterior [Fig. 441]. Su disposición guardaba simetría con el de Prim siendo los dos únicos concebidos de manera exenta por el momento. El mausoleo, primera de las obras de Mariano Benlliure en el Panteón y con detalles modernistas incluye una alegoría de la historia y otra al pueblo simbolizado por un obrero a los pies [Fig. 442]. Si la primera etapa dentro de la antigua basílica se había caracterizado por el perfil militar de los ilustres, en esta lo sería el carácter político de los mismos. El segundo sepulcro de esta nueva fase sería el de Antonio de los Ríos Rosas trasladando sus restos el 19 de junio de 1905⁷⁷⁵, obra del escultor Pedro Estany continúa el estilo modernista propio de la época incluyendo obra en bronce y detalles dorados [Fig. 443]

[Fig. 442] Detalle del mausoleo de Sagasta en el Panteón de Hombres Ilustres. Mariano Benlliure, 1904. Fotografía del autor.

En 1906 una nueva obra escultórica se uniría al conjunto, en este caso surgida del cincel de Agustín Querol: el mausoleo de Antonio Cánovas del Castillo [Fig. 444]. Sus restos serían trasladado desde el cementerio de San Isidro hasta Atocha la tarde del 12 de mayo en solemne procesión⁷⁷⁶. Tanto este como el anterior serían del tipo llamado *de retablo*, adosados al muro sur del panteón.

Arbós debió de intervenir activamente en la disposición de estos nuevos monumentos como lo demuestra un plano trazado ex profeso en que se disponían cada uno de los sepulcros, acotados [Fig. 445]. La inclusión de las tumbas de Sagasta y Cánovas hace pensar en primera instancia que se trazase en 1906, sin embargo no aparece la de Ríos Rosas por lo que el plano debió de ser dibujado antes de su instalación en 1905,

775. Diario *ABC* del 19 de Junio de 1905.

776. Diario *ABC* del 12 de Mayo de 1906.

[Fig. 443.1] Izq. Vista actual del mausoleo de Ríos Rosas en el Panteón de Hombres Ilustres. Pedro Estany, 1905. Fotografía del autor.

[Fig. 443.2] Dcha. Fotografías de la inhumación de los restos de Ríos Rosas en el nuevo mausoleo del el Panteón de Hombres Ilustres y comitiva oficial en la entrada del templo. Diario ABC del 19 de Junio de 1905.

pero conociendo el proyecto de Querol que debía de estar ya comenzado en taller.

En lo que respecta a las obras del templo, tras el derribo comenzó un largo proceso de letargo posiblemente producido por la falta de recursos de las arcas reales. Si que se llevaron a cabo sendas operaciones menores para la acometida al panteón del viaje de aguas de Atocha entre marzo y abril de 1904, y tan solo un año después la acometida del suministro de aguas por tubería incluyendo la distribución por el jardín para siete bocas de riego⁷⁷⁷.

A pesar de la ralentización, la idea de proseguir las obras no estaba aun descartada como lo demostraría aun una última intervención de Arbós. Para entender el resto de factores políticos, sociales, religiosos e incluso artísticos que contribuyeron al progresivo abandono de la obra iniciada por Arbós tenemos que retrotraernos hasta el mismo momento en que comenzaba a gestarse la idea de remodelar Atocha.

En primer lugar, la nueva Archidiócesis de Madrid creada por escisión de la de Toledo en 1885, había supuesto el impulso necesario para la construcción de una catedral. La idea ciertamente antigua había sido retomada en 1883, año de inicio de las obras del proyecto neogótico diseñado por el Marqués de Cubas auspiciado por Alfonso XII, en el que

[Fig. 444] Vista actual del mausoleo de Cánovas en el Panteón de Hombres Ilustres y detalle del mismo. Agustín Querol, 1906. Fotografía del autor.

777. AGP PCBA C.74 Exp.5.

[Fig. 445] Plano de distribución de mausoleos en el local de enterramientos. 300x330mm., tinta sobre papel tela. Fernando Arbós, ca. 1904-5. AGP / Planos n° 4297.

también intervendría activamente Repullés y Vargas. Sin duda esta duplicidad simultánea de templos de primer rango en Madrid suponía ya de por sí una anomalía ciertamente cuestionable y más en tiempos de crisis. En su visita a las obras de ambos edificios, Lampérez que elogiaría grandemente el proyecto de la catedral justificaba con cierta crítica encubierta el de Arbós:

*(...) la frescura de la idea que engendró el proyecto y que ha de hacer de la Real Basílica de Atocha monumento de pintoresco y singular conjunto, que haga olvidar que el fin social á que responde obligó á darle tan exótica fisonomía.*⁷⁷⁸

En segundo lugar se dio otra coincidencia en el tiempo que fue la construcción en la Sacramental de San Justo de un panteón de hombres ilustres alternativo. Promovido por D. Gaspar Núñez, presidente de la Asociación de Escritores y Artistas, fue inaugurado el 25 de mayo de 1902⁷⁷⁹ tras ser trasladados los restos de Larra, Rosales y Espronceda [Fig. 446]. Aunque el proyecto, de Enrique M^a Repullés y Vargas, tenía más bien la condición de un monumento que la de un panteón nacional entendido como edificio, no dejaba de tener cierta carga simbólica de revanchismo hacia Arbós por parte del arquitecto real que había perdido en su momento el concurso. A pesar de ser obra más cercana en su concepción al monumento funerario levantado en 1886 por Ricardo Bellver

778. LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente. "La Catedral de la Almudena y la Real Basílica de Atocha" en BSEE n° 50. Madrid, 1897. Pags. 26-29.

779. Revista *Alrededor del mundo* del 29 de mayo de 1902.

Ramón en memoria de Francisco de Goya, Juan Meléndez y a D. Juan Donoso⁷⁸⁰, la prensa de la época se referiría a él como *panteón de hombres ilustres* ninguneando en cierto modo al que ostentaba tal denominación. Se consiguió crear cierta confusión con el de Atocha recién inaugurado que indujo a error incluso a estudios relativamente recientes sobre el tema. Si a nivel religioso Atocha comenzaba a competir con la Almudena, a nivel social este nuevo panteón le restaba la posibilidad de abrir sus puertas a otro tipo de ilustres que no fueran militares o políticos. Curiosamente en ambos proyectos estaba Enrique M^a Repullés y Vargas implicado, lo que empieza a dejar entrever una rivalidad profesional manifiesta.

Desde 1905 no tenemos constancia de que hubiera actividad en la obras del panteón hasta 1912. En los años que median, tan sólo conocemos por la prensa las alusiones a la obra inconclusa en referencia a la posibilidad que supondría reanudarla para mitigar la crisis obrera⁷⁸¹. Durante este periodo, si se sumaron varios personajes ilustres a los allí enterrados. Por un lado el 27 de abril de 1912⁷⁸² se inhumaron los restos de los políticos liberales que hasta entonces habían descansado en el vecino cementerio de San Nicolás, al otro lado de las vías férreas. El templete, de estilo eclectista y rematado por una alegoría de la libertad, había sido diseñado por Federico Aparici junto al escultor Ponciano Ponzano y se ubicó en la es-

[Fig. 446.1] Sup. Izq. Diseño de Agustín Querol para el monumento central del panteón de San Justo. Dibujo publicado en la revista *Alrededor del Mundo* del 29 de mayo de 1902.

[Fig. 446.2] Sup. Dcha. Fotografía del panteón diseñado por Enrique Repullés recién inaugurado. La fotografía fue publicada en el número 124 de la revista *Arquitectura y construcción*, dedicado enteramente a arte funerario en noviembre de 1902. Dos puntos caben ser destacados, el primero la denominación de “panteón de hombres ilustres” y el segundo que tratándose de este tema no se haga mención alguna del proyecto de Arbós. Podríamos atribuir esta ausencia a que todos los demás proyectos comentados se situaban en Barcelona, si no fuera porque si que incluyen el de Repullés en Madrid.

780. BONET SALAMANCA, Antonio. “Escultura funeraria en Madrid” en *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, Simposium celebrado en San Lorenzo del Escorial en 2014. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Madrid . Págs. 525-544.

781. Diario *El País* 12 y 27 de febrero de 1907.

782. Revista *Mundo Gráfico* del 1 de mayo de 1912.

[Fig. 447] “Los Sres. Arias de Miranda, Conde de Romanones, Dato, Requejo y otros ilustres personajes en el acto celebrado el día 27 del actual en el Panteón de Atocha para inhumar los restos de los insignes patricios Muñoz Torrero, Argüelles, Calatrava, Alvarez Mendizábal, Martínez de la Rosa y Olózaga”. Revista *Mundo Gráfico* del 1 de mayo de 1912.

quina noroeste del claustro⁷⁸³. En el descansan Diego Muñoz Torreno, Agustín Argüelles, José María Calatrava, Juan Álvarez de Mendizábal, Francisco Matrínez de la Rosa y Salustiano de Olorzaga [Fig. 447]. Las tensiones entre la casa real y las cortes no debieron de ser menores, prolongándose dos años, hasta que finalmente se llegase a instalar el monumento que era considerado un hito sagrado en el paisaje político del liberalismo progresista⁷⁸⁴.

A finales de ese mismo año, el asesinato el 12 de noviembre del presidente del Consejo de Ministros, José de Canalejas, volvió a poner el panteón en el punto de mira. Decidida la ubicación se procedió a excavar la tumba en el suelo del ala norte a la espera de un mausoleo propiamente dicho que aun tardaría tres años en construirse.

Posiblemente esta visita pública con ocasión del entierro, fuese lo que movió al jefe de la real casa a plantearse el retomar las obras de los acabados interiores. Sin ir más lejos, la instantánea de los obreros preparando la fosa de Canalejas revela un espacio aun sin solar, el piso de arena se muestra más cercano a la imagen de una cuadra que a la de un local de enterramientos ilustres [Fig. 448].

[Fig. 448] “Obreros cavando la fosa donde ha sido enterrado el cadáver de D. José Canalejas en el Panteón de Hombres Ilustres”. Fotografía publicada en la revista *Mundo Gráfico* el 20 de noviembre de 1912. Al fondo se intuyen los sepulcros de Concha, Castaños y Palafox.

El 16 de diciembre de 1912 Fernando Arbós respondió por carta al Marqués de Borja -intendente de palacio- tras su solicitud verbal de elaborar el presupuesto de finalización de los interiores de la parte ya construida⁷⁸⁵. El coste ascendía a casi 30.000 pesetas e incluía la colocación de siete vidrieras en el muro de la galería al claustro, cuatro más en los pabellones, pintura y dorado de las cúpulas, revisión de canalones y bajantes, pintura y dorado de verja y puertas [Fig. 449]. Este debía de ser una ampliación del presupuesto inicial elaborado por el arquitecto el día 14, que incluía el hormigón hidráulico con *tendido de Portland* para los suelos, blanqueo, pintura a la calamina en pabellones y galerías, solado de mármol de colores formando dibujo de 20m² y mosaico veneciano en una superficie de 86,8 m²⁷⁸⁶ [Fig. 450]. En la carta de Arbós del 16 de diciembre, el arquitecto, intentando una vez más avanzar lo posible su obra justificaba la necesidad de aprobar los dos presupuestos de importe casi idéntico, pormenorizando partidas como los fajeados lisos en las paredes y techos, de-

783. BONET SALAMANCA, Antonio. “Escultura funeraria en Madrid” Op. cit. Pag. 532

784. P. BOYD, Carolyn, “Un lugar de memoria...” Op. cit. Pag.

785. AGP PCBA C 80 Exp 3.

786. AGP PCBA C. 79 Exp. 12.

[Fig. 449.1] “Interior del Panteón de Atocha”. Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos. Ca. 1902. IPCE / Fototeca, nº inv. DCP-B-0098_P.

La comparación entre esta fotografía y la siguiente, del mismo rincón del claustro, muestra las últimas intervenciones llevadas a cabo por Arbós: colocación de vidrieras, puertas y el templete trasladado desde la sacramental de San Nicolás.

Dentro de la galería se puede apreciar el sepulcro del general Castaños.

[Fig. 449.2] “Madrid. Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Mausoleo de Olazaga”. Antonio Pasaporte, ca. 1927. IPCE / Fototeca, nº inv. LOTY-00999_P.

coración interior de la clave de las cúpulas y la colocación del revestimiento “definitivo” de mosaico en el pequeño cuerpo de ingreso. Así justificaría el arquitecto la necesidad de estos gastos extras:

Como el interior de las galerías del panteón tiene un aspecto poco decoroso y tampoco puede hacerse una decoración definitiva por carecer de uniformidad el tamaño y disposición de los panteones hechos, y principalmente para evitar gastos de decoración lujosa estando el templo por hacer⁷⁸⁷.

Los presupuestos serían aprobados por el rey, e intención lo comunicaría a Arbós el 21 de diciembre de 1912⁷⁸⁸. Las obras se llevarán a cabo durante la primera mitad de 1913,

[Fig. 449.3] Las vidrieras debieron de sufrir graves daños durante la Guerra Civil. Las de la galería de oeste no se repusieron, las de los pabellones sí, pero con un diseño diferente al original como se aprecia en las fotografías. Izq. vidriera original en una instantánea publicada por la revista *La Esfera* el 8 de noviembre de 1930; dcha. vidriera actual.

787. AGP PCBA C 80 Exp 3.

788. AGP PCBA C. 79 Exp. 12.

[Fig. 450] Decoración de mosaicos en el acceso del Panteón. Fotografía www.bocadosdemadriz.com.

aprobándose los pagos por parte de intendencia de palacio el 20 de agosto al escultor Ángel García Díaz por la decoración interior; el día 25 del mismo mes, a José Serrano por los areglos de bajantes y canalones; y el 29 de septiembre los gastos de pintura a falta de la de la verja⁷⁸⁹.

En paralelo se le había solicitado a Arbós el presupuesto de importantes partidas que suponían la reanudación de la obra, el cual presentaría el 4 de julio:

- Finalización de la galería de ingreso: 263.623 pts.
- Muro de fachada del templo hasta la altura de la imposta: 242.951 pts.
- Basamento y verja de cierre en los paseos de Reina Cristina y Atocha: 148.883 pts.
- Muros del vestíbulo de comisiones hasta la altura de la imposta: 29.543 pts.

El total ascendía a la nada despreciable cifra de casi 700.000 pesetas⁷⁹⁰, por lo que la decisión de intendencia fue acometer parte de las obras. El 17 de julio el intendente aprobaba los presupuestos para terminar la galería y levantar la verja. El coste ascendía a 412.506 pesetas, por contra, desconocemos el motivo por el cual no se dio inicio a la obra, sino que Arbós debió de volver a estudiar el proyecto e introducir algunos cambios. Entre ellos estarían la construcción de cinco frontones en las puertas y dos nuevas ventanas de mármol a los patios de servicio. Estas partidas unidas al aumento de precios incrementarían el presupuesto en cerca de 55.000 pesetas, presentando su actualización casi un año después, el 1

789. Ibidem

790. Ibidem.

de julio de 1914⁷⁹¹. Arbós llegó incluso a redactar el contrato de ejecución con su pliego de condiciones y precios unitarios, sin embargo, lo que nos da pistas sobre su inminente contratación.

En 1915 coincidiendo con el aniversario de la muerte de Canalejas se inauguró el segundo mausoleo diseñado por Mariano Benlliure dentro del Panteón⁷⁹² [Fig. 451].

Desconocemos el motivo por el cual la nueva fase de obra no llegó a adjudicarse en el verano de 1914 cuando aparentemente el proceso gozaba de cierto dinamismo. Un año después de la inauguración del mausoleo de Canalejas, el 18 de diciembre de 1916, fallecía Fernando Arbós a causa de una broncopulmonía aguda⁷⁹³. La muerte del arquitecto, que perseveró a lo largo de veinticuatro años por culminada su gran obra, pondría punto y final a la idea de la nueva Basílica de Atocha y Panteón de Hombres Ilustres.

Tan solo una intervención más tuvo lugar años después de la pérdida de Arbós, que fue la inauguración del que sería hasta la fecha el último mausoleo del Panteón de Hombres Ilustres: el de Eduardo Dato. Tras haber sido asesinado el 8 de marzo de 1921, el sepulcro no fue inaugurado hasta el séptimo aniversario de su muerte en 1928⁷⁹⁴ [Fig. 452].

Durante los años posteriores, el Panteón debió de sumirse en un completo abandono a juzgar por una nota de prensa de la época:

*Soledad y olvido; una cubierta de polvo y un velo de telarañas son las principales características externas que concurren en el suntuoso mausoleo de plata y bronce, obra de Plácido Zuloaga, fabricado en Eibar, donde reposan las cenizas del general Grim*⁷⁹⁵.

Tras la muerte Arbós, y salvo la única inclusión del sepulcro de Dato, el panteón quedaría prácticamente congelado en el tiempo sin modificación alguna [Fig. 453]. Durante los años de la Segunda República el proyecto se consideraba abiertamente como fallido⁷⁹⁶. Por exceder del enfoque arquitectónico del estudio, no entraremos aquí a profundizar sobre

[Fig. 451] “En el Panteón de Hombres Ilustres la viuda e hijos del insigne hombre público D. José Canalejas con las comisiones oficiales e invitados al descubrimiento, verificado ayer, del admirable mausoleo, obra de Benlliure”.

Fotografía publicada en el Diario *ABC* del 13 de noviembre de 1915.

[Fig. 452] “Madrid. En el Panteón de Hombres Ilustres Doña Concepción Dato de Zulueta, hija del inolvidable presidente del Consejo de Ministros, con su esposo, ante el mausoleo que conserva los restos de su ilustre padre, obra del insigne Benlliure, cuyo descubrimiento se verificará hoy solemnemente.

Fotografía publicada en el Diario *ABC* del 7 de marzo de 1928.

791. AGP PCBA C 42 Exp 8.

792. Diario *ABC* del 13 de noviembre de 1915.

793. AA.VV. *El Arquitecto Fernando Arbós ...* Op. cit., Pág. 13.

794. Diario *ABC* del 7 de marzo y revista *Blanco y Negro* del 11 de noviembre de 1928.

795. Revista *Blanco y Negro* del 1 de noviembre de 1931.

796. Diario *ABC* del 1 de noviembre de 1934.

[Fig. 453] Plano del panteón y disposición de sepulcros hacia 1930.

1. Prim / 2.Marqués del Duero / 3.Palafox / 4.Castaños / 5.Sagasta / 6. Ríos rosas / 7.Cánovas / 8. Toreno, Argüelles, Calatrava, Mendizábal, Matrínez de la Rosa y Olorzaga / 9.Canalejas / 10.Dato.
Dibujo del autor.

las cuestiones de índole política y social que acabaron por *sepultar* la idea del pretendido monumento a la memoria nacional⁷⁹⁷. A este olvido colaboraría el desmantelamiento de algunos sepulcros tras la Guerra Civil. En 1958 se exhumarían los restos de Palafox (enviado a Zaragoza)⁷⁹⁸, en 1963 los del Castaños (enviado a la iglesia de la Encarnación de Bailén)⁷⁹⁹ y, por último, los del General Prim en 1964 (traslado al cementerio de Reus)⁸⁰⁰. Nos quedaremos sin embargo con esa última imagen del panteón completo con todos los sepulcros montados hacia 1930 [Figs.454].

797. En este sentido referimos al completo análisis ya reseñado del artículo: BOYD, Carolyn, "Un lugar de memoria... Op. cit.

798. Diario *ABC* del 11 de junio de 1958.

799. Diario *ABC* del 23 de junio de 1963.

800. Diario *ABC* del 3 de noviembre de 1964.

[Fig. 454.1 De izquierda a derecha: seulcros de Palafox, Castaños y Marqués del Duero ajustados a la misma escala relativa. Fotografías publicadas por la revista *La Esfera* el 8 de noviembre de 1930, pag. 39.

[Fig. 454.2] “Madrid. Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Mausoleo a Prim“. Antonio Passaporte, ca. 1930. IPCE / Fototeca N° Inv. LOTY-01009.

[Fig. 454.3] “Madrid. Mausoleo de Cánovas del Castillo“. Antonio Passaporte, ca. 1930. IPCE / Fototeca N° Inv. LOTY-01008.

[Fig. 454.4] “Madrid. Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Mausoleo a Ríos Rosas“. Antonio Passaporte, ca. 1930. IPCE / Fototeca N° Inv. LOTY-01005.

[Fig. 454.5] “Madrid. Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Mausoleo a Sagasta”. Antonio Passaporte, ca. 1930. IPCE / Fototeca N° Inv. LOTY-01003.

[Fig. 454.6] “Madrid. Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Mausoleo a Eduardo Dato”. Antonio Passaporte, ca. 1930. IPCE / Fototeca N° Inv. LOTY-01004.

[Fig. 454.7] “Madrid. Basílica de Nuestra Señora de Atocha. Mausoleo de Canalejas”. Antonio Passaporte, ca. 1930. IPCE / Fototeca N° Inv. LOTY-01002.

6. TRANSFORMACIÓN DE ATOCHA ENTRE EL SIGLO XIX Y EL XX : UNA HISTORIA DE OPORTUNIDADES PERDIDAS

6.1. Siglo XIX: triste herencia

A pesar de las interesantes propuestas urbanísticas ideadas para el paseo de Atocha a lo largo del siglo XIX, los avatares socio-políticos junto con las diferentes coyunturas económicas impidieron su materialización.

Si bien el gran impulso reformista del espacio urbano se produjo de la mano de la Ilustración en el siglo XVIII, el comienzo del siglo XIX se caracterizó por la profunda renovación del denso tejido urbano de una ciudad eminentemente conventual durante el reinado de José Bonaparte. Los derribo de edificios para abrir calles y plazas consiguieron esponjar un casco antiguo colmatado, pero poco o nada se hizo a nivel urbanístico en el entorno de Atocha durante la primera mitad del siglo. La prensa de época nos permite, una vez más, acercarnos a la realidad de esta zona tras la vuelta al trono de Fernando VII:

Habiendo cortado los franceses una gran parte de aquella arboleda, haría un efecto grandioso el cortar lo que ha quedado, alineando de nuevo dicho paseo, lamiendo el cerro del observatorio astronómico para que las nuevas calles de árboles fuesen vía recta de modo que se viese desde la calle de Atocha el convento; y para hacer mas pintoresco el expresado cerro podrían plantarse algunos árboles sin orden, imitando la naturaleza, en cuyo caso el templete del observatorio de buena representaría un simulacro del celebrado monte Parnaso, y sería aquel sitio un embeleso⁷⁶⁶.

En esta ocasión la nota de prensa nos aporta información sobre el estado del paseo que igualmente había sufrido no solo la falta de mantenimiento de esos años sino la tala indiscriminada para obtención de leña para el acuartelamiento francés. Sin edificios que hicieran fachada o acentuasen la composición, perder la vegetación no haría sino desdibujar el modesto paseo de alamedas llevado a cabo por José de Hermosilla.

La creación en 1819 del Real Museo -germen del Museo Nacional del Prado- en el gabinete de ciencias naturales levantado por Villanueva, supuso un fuerte impulso urbano para el desarrollo del entorno del Paseo del Prado en el primer tercio del siglo XIX junto con la urbanización de los terrenos en que aun se alzaban las ruinas del que fue el palacio del Buen Reti-

766. Carta firmada por J.A.M. dirigida al Diario de Madrid nº326, 22 de noviembre de 1814. Pag. 570

ro. Por contra, a pesar de la restauración de la capilla, la desamortización de Juan Álvarez de Mendizábal en 1836 produjo en el convento de Atocha el efecto contrario cayendo, como ya hemos visto, en un abandono progresivo que no haría sino acrecentar la falta de interés en el conjunto, tanto en el cuartel de inválidos como en la capilla regia.

El primer intento del siglo XIX de urbanizar el paseo recuperando el esplendor perdido lo encontramos en el "Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar" de Pascual Madoz del que ya hemos hablado brevemente en el capítulo de arquitectura militar. El texto de 1847 hace una pequeña referencia a un proyecto de urbanización del paseo de Atocha mediante la construcción de manzanas de edificación, calles y una gran avenida:

Con el fin de aumentar la belleza de las inmediaciones a la puerta de Atocha, ocurrió a D. Juan Álvarez y Mendizábal la feliz idea de formar un barrio en lo que será estación del camino de hierro de Aranjuez, enlazándolo con el convento y huerta de Atocha; cuyo proyecto, además de la posibilidad que ofrece para construir manzanas de casas uniformes por el estilo de La Carolina, en las nuevas poblaciones de Andalucía, hubiera proporcionado habitaciones cómodas y baratas a los menestrales de Madrid, fábricas, etc. Siendo alcalde primero dicho señor Mendizábal, tuvo tan adelantado el proyecto, que se levantaron los planos por el arquitecto Sr. Ayegui, y ya estaba dispuesto a proporcionar los fondos necesarios con ciertas condiciones el marqués de Casa Irujo; pero tan útil pensamiento no llegó a pasar por último los límites del buen deseo del Sr. Mendizábal⁷⁶⁷.

Queda patente en estas palabras de Madoz la conciencia existente de la necesidad de actuar sobre esta zona de irregular geometría y orografía, ayudando a la vez a solucionar el acuciante problema de vivienda dentro de los límites de la ciudad. Nada más se sabe de dicho proyecto (ver figs. 222a233), si bien, lo descrito guarda un enorme paralelismo conceptual con el proyecto de barriada del siglo XVIII ya descrito con anterioridad.

La propuesta de Mendizábal no se llevó a efecto en su momento sin embargo algunas de sus propuestas elaboradas durante su breve mandato como alcalde de Madrid serían retomadas con el tiempo. Él mismo, como representante, las enumeraría años después en la prensa englobadas como "Pro-

767. MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico...* Op. cit. Pag. 1080.

[Fig. 455] "Proyecto de la Puerta que ha de sustituir a la de Atocha situada a la línea de la Ronda que dirige a la de Toledo". Lápiz, tinta gris y aguada sobre cartulina, 405x525 mm. José Sánchez Pescador, 18 de mayo de 1944. MHM, N° Inv. 22033.

posiciones que hace una sociedad de capitalistas al gobierno y al ayuntamiento de Madrid para el ensanche y embellecimiento y varias obras de utilidad, comodidad y hermosura de la corte de España"⁷⁶⁸. Entre los proyectos referidos incluía "formar otro paseo parecido al de la Castellana en el extremo de la huerta de Atocha que contenga un millón de pies superficiales abriendo las norias suficientes para su riego", "trasladar la tapia de la Ronda, desde el ángulo de la huerta de Atocha, camino de Vallecas hasta la calle de Santa Isabel, construyendo la nueva puerta de Atocha en mayores dimensiones y mas elegante que la que existe" y "abrir una nueva puerta al camino de Vallecas, cuyo nombre será (vacío)". El plazo estipulado era de cinco años y entre las contrapartidas, además de ciertos derechos de explotación, la sociedad se comprometía a derribar el cuartel de inválidos dejando la "iglesia en vistosa forma exterior". El traslado de la puerta hacia el inicio del tridente de los paseo de Delicias, aunque no tuvo efecto posiblemente por la salida de Mendizábal de la alcaldía, se había intentado llevar a efecto ya en 1844, dando la traza Sánchez Pescador [Fig. 455]⁷⁶⁹.

La salida hacia el exilio en aquellos años de personajes de los primera línea política (Mendizábal o José de Salamanca) que estaban promoviendo el desarrollo de esta zona en relación con la llegada del ferrocarril, dejó en suspenso el proyecto pero la idea se mantendría latente.

768. Diario El Español del 23 de marzo de 1848.

769. El plano original fue incluido en el libro: AA.VV. *Las propuestas para un Madrid soñado...* Op. cit. Pag. 480.

La llegada efectiva del ferrocarril a Madrid reactivaría la atención en este foco urbano al otro lado del Paseo de Atocha y fuera de los límites de la ciudad:

*Un día, el 9 de febrero de 1851, al lado del convento de Atocha, apareció un monstruo que vomitaba humo, sembraba fuego, bramaba cien veces más fuerte que el león del Retiro, hacía llegar un silbido a medio Madrid, arrastraba cincuenta carruajes en que cabía la carga de todos los simones de Madrid juntos, y devoraba el espacio más que todos los tiros de mulas de Fernando VII desbocados; aquel día, que fue el de la inauguración del ferrocarril a Aranjuez, comenzó la decadencia de las galeras y las diligencias.*⁷⁷⁰

El desnivel que suponían los barrancos en torno del arroyo de Atocha, unido a la fertilidad de las tierras propició que los terrenos junto a la puerta del mismo nombre se mantuvieran despoblados hasta mediados del siglo XIX. Lo cual, supondría una posición privilegiada por su cercanía sin necesidad de un gran desembolso económico al tratarse de tierras de labor sin urbanizar. Sin entrar aquí en pormenores acerca del origen de la estación de tren⁷⁷¹, es necesario entender el impacto que tuvo en general para el desarrollo de la ciudad, y en particular para el entorno del paseo de Atocha que nos ocupa. La irrupción del ferrocarril tuvo lugar además próxima a los años en los que se comenzaron a derribar la cerca de Felipe IV que limitaba el crecimiento de Madrid. Esto conllevaría una primera decisión, la de intentar englobar el nuevo medio de transporte dentro de la ciudad ampliando sus bordes. Nacería así el primer gran proyecto decimonónico para Atocha de la mano de Juan José Sánchez Pescador y Pedro Miranda hacia 1850, sería enormemente ambicioso y trataría de rematar por el sur las reformas del Prado del siglo XVIII.

Sin embargo, las necesidades demográficas que cristalizarían en el plan Castro para el ensanche de Madrid cambiarían por completo el concepto anterior, adoptando el paseo el papel de nexo de unión necesario con la nueva ciudad planeada, y no en un *cul-de-sac* dedicado al ocio y esparcimiento dentro de la villa. El alcance de este segundo proyecto era inmensamente mayor al anterior como es lógico, y suponiendo el olivar de Atocha un obstáculo para su desarrollo, lo cierto es

770. Texto de la Guía de Fernández de los Ríos referido por Julio Cavestany en su artículo “de los viajes retrospectivos” en BSEE. Año XL, segundo trimestre, Madrid 1932. Pag. 123.

771. Sobre el tema se puede consultar LÓPEZ GARCÍA, Mercedes. MZA: HISTORIA DE SUS ESTACIONES. Ed. Turner, 1988.

que este entorno quedaría en un segundo plano durante años. Los vaivenes políticos y sociales de la agitada segunda mitad del siglo XX retrasarían cualquier proyecto público de cierta envergadura. El caso de Atocha en el que se entre mezclaban los intereses de la corona, la iglesia, el ejército y en definitiva el estado, sería paradigmático de como las desavenencias entre instituciones impidieron durante años cualquier mejora que pudiera repercutir en la ciudadanía.

Entre los proyectos de Pescador y Castro, muy cercanos en el tiempo, se producirían sobre la marcha operaciones necesarias como la de seguir cubriendo el arroyo, modificando definitivamente el entorno de la Puerta de Atocha para facilitar el acceso a la estación que se situaba en un nivel inferior [Fig. 456]. Esta actuación puntual sería la tónica general del entorno de Atocha durante la segunda mitad del siglo XIX, no llegando a realizarse como tal ninguno de los dos grandes proyectos. No obstante, y aun siendo los dos fallidos, el interés de los mismos -sobretudo el de Pescador- nos llevará a comentar brevemente su reconstitución.

La inercia intrínseca de crecimiento de la ciudad llevaría a levantar importantes edificios públicos en el entorno sin ningún tipo de planeamiento dirigido. Se perdería así una fantástica oportunidad de sentar las bases de un desarrollo urbano de calidad en uno de los parajes históricos de mayor arraigo de Madrid [Fig. 457].

[Fig. 456] "Plano del arroyo de las yeserías comprendido entre la puerta de Atocha y la estación de Ferro Carril de Alicante" Tinta de color sobre papel encerado. Feliz M^a Gómez, 22 de enero de 1859.

AHPM T.27209 1^a fol. f.57.

El presente plano inédito muestra el momento preciso en que se proyectaba la apertura de la calle de conexión de la estación con la puerta haciendo una permuta de terrenos con la condesa de Bornos.

[Fig. 457] Detalle del entorno de Atocha en el “Plano de Madrid” grabado bajo la dirección de Juan Noguera y publicado por Francisco Coello y Pascual Madoz en 1848. Momento previo a la construcción de la primera estación de ferrocarril y del derribo de la cerca.

• El paseo de Sánchez Pescador y Pedro Miranda

A pesar de que los planos y detalles salidos de estos dos autores han sido publicados en repetidas ocasiones no se ha hecho un análisis conjunto del que consideramos aquí único proyecto, sino que hasta la fecha se da por sentado que son propuestas diferentes. Creemos sin embargo que los diseños del nuevo paseo de Atocha, sus elementos y detalles son fruto de la colaboración del que fuera anteriormente teniente del arquitecto mayor de Madrid⁷⁷² y del ingeniero encargado de proyectar la línea de ferrocarril Madrid-Aranjuez. Así, el arquitecto de la villa, Juan José Sánchez Pescador, sería el autor del proyecto inicial, con acuerdo y asistencia del corregidor, concejales comisarios, y aun de los directores de la empresa del ferrocarril⁷⁷³, a la sazón, Pedro Miranda. La coordinación entre todas las partes daría como resultado la ordenación del entorno de Atocha, comprendiendo el alcance que la estación tendría en el desarrollo de esta zona de Madrid. Nos limitaremos aquí a analizar el proyecto en sí a través de sus planos y a comprender su alcance en la ciudad a través de la reconstitución gráfica, aunque a la luz de los vínculos con las propuestas de Mendizábal podría ser objeto de una investigación mucho más amplia.

Cuando en 1849 el José de Salamanca y Mayol regresó del exilio en Francia tras su salida forzada ante la llegada al gobierno de Narváez, retomó el proyecto fallido de construir

772. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Arquitectura y arquitectos ...* Op. cit. Pág. 81.

773. Revista La Ilustración del 5 de abril de 1851.

la línea de ferrocarril Madrid-Aranjuez⁷⁷⁴. Pedro Miranda volvería a ser el encargado de dirigir las obras de tal empresa⁷⁷⁵. En 1841 ocupó durante tres años el cargo de Director General de Caminos, Canales y Puertos; y su dilatada experiencia le había llevado a participar en la renovación del sistema de carreteras además de intervenir en numerosas obras hidráulicas por todo el país⁷⁷⁶. Su dedicación al sector privado le sitúa como posible contratista de la obra, ejerciendo posiblemente también como concesionario de ciertos usos lucrativos.

Existen dos planos generales que hacen referencia al proyecto en cuestión, el primero está firmado por P. Miranda y corresponde al plano general de urbanización del entorno de la puerta y el paseo de Atocha [Fig. 458]. Estos planos fueron reelaborados por el ingeniero tras la primera propuesta de Pescador valorada en tres millones de reales que el ayuntamiento vería imposible de realizar. El proyecto coincidiría en el tiempo con la construcción de la estación, por lo que debió de elaborarse a finales de 1849 o principios de 1850. Presenta-

[Fig. 458] Proyecto de remodelación del Paseo del Prado-Atocha. 655x960 mm. Tinta roja, negra y verde sobre papel verjurado con aguada gris, azul, verde y rosa. P. Miranda, Ca. 1850. AVM ASA 0,69-25-3.

774. LÓPEZ GARCÍA, Mercedes. *MZA Historia de sus estaciones*. Colección ciencias, humanidades e ingeniería nº22, Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos, 2ª Ed. , Madrid, 2005. Pags. 97-98.

775. AREITO, Toribio de. *Noticias sobre la vida y servicios públicos de Don Pedro Miranda*. Imprenta de D. José de la Peña, Madrid, 1860. Pag. 118.

776. Ibidem

[Fig. 459] Proyecto de remodelación del Paseo del Prado-Atocha. 670x996 mm. Tinta roja, negra, verde y azul sobre papel verjurado con aguada rosa, azul, verde y ocre. P. Miranda, Ca. 1850. AGA / Sección Educación / plano nº 253.

do a la Real Casa, sería aprobado por Real Orden del 2 de abril de 1850, lo cual pondría a la municipalidad en la obligación de avanzar en ello, “no pudo menos de arredrarse y pasar dichos planos a los tres arquitectos de villa para que los detallaran y presupuestaran su coste”⁷⁷⁷. Tanto los planos como la estimación económica serían presentados el 30 de junio de ese mismo año, esta ascendería a más de trece millones de reales. El ayuntamiento debió de verse nuevamente forzado a continuar cuando el gobierno aprobó formalmente las cuentas el 10 de enero de 1851. Mesonero Romanos, criticaría la grandilocuencia del proyecto aun reconociendo su brillantez e innegable valía para el embellecimiento de la zona. Desde su punto de vista sería más sensato ejecutar únicamente la primera fase ya aprobada : cubrir la alcantarilla, mejorar la carrera y la muralla, olvidándose de mover la línea de la puerta o desmontar el cerrillo para ampliar el paseo⁷⁷⁸. Pese a estas críticas el proyecto no se detendría aunque los avances se quedarían casi todos en el papel.

Existe un segundo plano general anónimo y sin fechar que resulta ser más sintético, dibujando las alineaciones de los árboles, los linderos del observatorio astronómico, e introduciendo manzanas edificadas al sur de la estación [Fig. 459]. El hecho de que aparezcan más definidos los límites entre El Retiro y resto de posesiones públicas y de la corona nos acercaría a la fecha en que se firmó la Real Orden de cesión de terrenos de la corona al ayuntamiento, el 23 de abril de 1850⁷⁷⁹.

777. Artículo de Mesonero Romanos en la revista *La Ilustración* del 5 de abril de 1851.

778. Ibidem.

779. AVM ASA 4-100-112

El principal valor del proyecto, además de la inclusión de la estación de ferrocarril, radicaba en solucionar la histórica duplicidad de caminos que constreñía el Paseo de Atocha. El camino de Vallecas o de Valencia discurría en paralelo a la cerca de Madrid hasta rebasar el olivar del ex-convento dominico, esta circunstancia impedía ensanchar o construir con cierto desahogo dentro de los límites de la población. La primera decisión por tanto fue desviar esta salida de la villa por debajo de los terrenos de la estación hasta conectarla con la plaza de donde partía el tridente de los paseos que bajaban hacia el río. Desaparecido el camino, la cerca desaparecía y la puerta podía avanzar hacia el sur como ya idease Mendizábal.

Ampliado el límite de la actuación el diseño proponía el trazado de un amplio paseo arbolado con plazas circulares y exedras a lo largo del eje longitudinal. Este partía de la fuente de la Alcachofa que quedaría en el centro de una gran rotonda en parte ganada al Botánico. Otro de los grandes valores de la propuesta era la puesta en valor de un eje perpendicular que ponía en relación el Observatorio Astronómico. La potenciación de esta transversal proponía solucionar el problema de desconexión con la ciudad que presentaba el edificio de Villanueva a base de rampas que ascendían hasta el cerrillo de San Blas, del otro lado del paseo el mismo eje descendería hasta la estación de tren. Sin duda un planteamiento de máximos que ahondaba en los problemas de la ciudad intentando solucionarlos a la vez que se integraba el nuevo uso ferroviario. Lo ambicioso del planteamiento contó sin embargo con detractores que lo calificaron de *proyecto por inoportuno y desmesurado*⁷⁸⁰.

Contamos con tres planos más del detalle del trazado, que documentan la marcha del proyecto hasta al menos 1852. El primero de ellos encuadra la parte central del paseo especificando los nuevos linderos del retiro, botánico y observatorio astronómico regularizando su frente para alinearlos al nuevo viario [Fig. 460]. El propio Sánchez Pescador definiría de esta manera tan loable objetivo:

La realización de un pensamiento patrocinado por S. M. la Reyna (Q. D. G.) cual es que no carezca por mas tiempo la capital de España de un Observatorio Astronómico y Meteorológico con todas las condiciones que la ciencia exige para esta clase de edificios, conciliándolo con las necesidades que reclama el servicio de la Capital por esta parte tan principal de la población sin perjuicio de los intereses del Real Patrimonio.

780. Diario *La Ilustración* del 21 de junio de 1951

[Fig. 460] Proyecto de paseo del Atocha. Tinta roja, negra, verde y azul sobre papel encerado. Tinta negra, roja y verde sobre papel encerado, Juan José Sánchez Pescador. 29 de mayo de 1852. AVM ASA 4-100-112.

Además de regularizar la parcela del observatorio astronómico para independizarla del Retiro, y ceder gran porción de tierras de la del botánico, la casa real había solicitado un paso directo a los terrenos del Buen Retiro con un ancho libre de 90 pies.

*Madrid 29 de mayo de 1852*⁷⁸¹.

[Fig. 461] “Plano de los terrenos contiguos al observatorio astronómico de Madrid”. Narciso Pascual y Colomer, 15 de diciembre de 1852. AGP / Planos n° 1056.

El plano es copia de otro conservado también en AGP pero más deteriorado. El n° de catálogo del original es el 1404.

La Comisión de obras sería creada para “conciliar las dificultades que se presentan” con motivo de las cesiones de terreno en los límites del observatorio y el botánico. El acuerdo sería alcanzado y firmado el 12 de noviembre de 1852⁷⁸². El arquitecto de palacio, Narciso Pascual y Colomer, elaboraría su propio plano de alineaciones marcando los nuevos límites del observatorio acordados según la propuesta del 29 de mayor José Sánchez Pescador, y las superficies cedidas a la municipalidad [Fig. 461. De esta forma se segregaba la institución científica de la posesión real⁷⁸³, motivo por el cual se hacían necesaria la construcción de un nuevo acceso desde el paseo de Atocha.

Las dificultades no debieron de ser menores durante el proyecto, a principios de enero de 1852 la prensa anunciaba el acto de puesta de la primera piedra de la nueva puerta de Atocha (que sería rebautizada como puerta de la Princesa en honor a la recién nacida infanta María Isabel) para los primeros días de febrero⁷⁸⁴. Antes de terminar el mes la noticia tendría signo contrario: “la obra quedará por ahora aplazada, por falta de los fondos necesarios para proseguirla”⁷⁸⁵. Habría

781. AVM ASA 4-100-112

782. Ibidem

783. AVM ASA 4-100-112

784. Diario *La España* del 6 de enero de 1852.

785. Diario *El Clamor Público* del 17 de enero de 1852.

que esperar más de un año para que en abril de 1853 la prensa anunciase la reanudación de las obras de la puerta⁷⁸⁶, nada más sabemos sin embargo de en que momento se canceló definitivamente el proyecto.

El proyecto, cuyos planos de detalle están firmados por Pescador el 30 de junio de 1850 llegó a pormenorizar la arquitectura de los elementos principales. Por su alcance, quizás el más importante sería el estudio de las rampas de conexión con el observatorio [Fig. 462]. Resulta interesante resaltar el parecido de la solución adoptada para las rampas de Atocha en relación a las que en paralelo Sánchez Pescador estaba diseñando junto a Pascual y Colomer para la cuesta de la Vega y las Vistillas⁷⁸⁷. Siguiendo el orden de importancia, el siguiente elemento sería la barrera que vendría a sustituir a la antigua puerta. En este caso conservamos dos diseños, el primero de Pescador esta fechado también en 30 de junio pero una anotación en el margen superior lo anula en favor de otro dibujo posterior: “Desaprobado, y sustituido en el nº 1º que se acompaña adjunto” [Fig. 463.1]. El segundo diseño al que se refiere el documento esta firmado por Pedro Miranda, al igual que el plano de conjunto. La principal diferencia sería potenciar la

[Fig. 462] “Diseño de las rampas que deben poner en comunicación el Observatorio Astronómico con el nuevo Paseo de Atocha”. 656x925 mm. Tinta negra y lápiz sobre papel verjurado con aguadas verdes, rosas, marrones y ocre. Juan José Sánchez Pescador, 30 de junio de 1850. AGA / Sección Educación / plano nº 120.

786. Diario *La Esperanza* del 6 de abril de 1853.

787. MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel. Espacio, tiempo y proyecto... Op. cit. Pags. 667-669.

[Fig. 463.1] “Proyecto de la barrera que debe construirse en lugar de la puerta de Atocha á linea del ultimo resalto del Hospital general”. 465x725 mm. Tinta negra y sepia, sobre papel verjurado con aguadas gris, ocre y sepia. Juan José Sánchez Pescador, 30 de junio de 1890. AVM ASA 0,59-10-6.

[Fig. 463.2] Proyecto alternativo de la barrera de Atocha. 646x936 mm. Tinta negra sobre papel verjurado con aguadas gris, rosa, ocre marrón y verde. P. Miranda, Ca. 1850. AVM ASA 0,59-10-6.

[Fig. 463.3] Izq. “Diseño de una de las dos fuentes de que deben de construirse en la primera plazuela del nuevo paseo de Atocha”. 528x418 mm. Tinta negra sobre papel verjurado con aguadas gris, azul y rosa.

[Fig. 463.4] Dcha. “Diseño de una de las fuentes de que deben de construirse a la inmediación de la barrera de Atocha”. 531x419 mm. Tinta negra sobre papel verjurado con aguadas gris, azul

Juan José Sánchez Pescador, 30 de junio de 1890. AVM ASA 0,59-10-6.

Se han dispuesto los dos dibujos de tal manera que comparten la misma escala gráfica para comprensión de su tamaño relativo. No obstante el vaso de la fuente grande resulta demasiado bajo a simple vista por lo que puede que hubiese un error al delinear su escala.

[Fig. 463.5] "Diseño de un trozo de verja de la que se ha de construir para cerramiento del Jardín Botánico, en la línea del nuevo paseo de Atocha". 418x535 mm. Tinta negra sobre papel verjurado con aguadas gris, azul y rosa. Juan José Sánchez Pescador, 30 de junio de 1890. AVM ASA 0,59-10-6.

[Fig. 463.6] Diseño verja. Tinta negra y azul sobre papel verjurado con aguadas gris, azul y ocre. Isidoro Llanos, 30 de junio de 1890. AVM ASA 0,59-10-6.

fachada exterior de los dos pabellones que se acercan entre sí al desaparecer las garitas octogonales [Fig. 463.2].

El resto de los diseños de dibujos del documento lo componen dos diseños de fuentes [Fig. 463.3 y 463.4] y dos soluciones de verja, una para cerrar la nueva alineación del Jardín Botánico al Paseo de Atocha firmada por Pescador y otra de la misma fecha elaborada por Isidoro Llanos que incorpora incluso iluminación [Fig. 463.5 y 463.6]. Este segundo diseño parece de tratarse de un elemento barrera entre la parte de la vía reservada a tráfico rodado y la dedicada a paseantes que se puede apreciar en el plano general.

Analizado en su conjunto, la propuesta de Pescador solucionaba definitivamente la deuda histórica con el paseo de Atocha. El proyecto de Ventura Rodríguez y Hermosilla adoleció de falta de recursos en su etapa final por lo que el último tramo hasta el convento se resolvió con una propuesta de mínimos. La revisión decimonónica incluiría además la

[Fig. 464] Reconstitución del proyecto no ejecutado de Pescador/Miranda para el paseo de Atocha, estación de ferrocarril y edificios accesorios. Ca. 1850. Dibujo del autor.

segregación de flujos de tráfico rodado y peatonal mas acorde a los tiempos, además de intentar conectar definitivamente el observatorio con el nivel inferior de la ciudad. Si tan solo este último elemento hubiera llegado a construirse la ciudad actual habría tenido una conexión digna con el Retiro en lugar de darle la espalda como ocurre hoy [Fig. 464].

Existe por contra una decisión en el proyecto que además de tortuosa enturbia la idea inicial, el desvío de la salida hacia la carretera de Valencia. La existencia de la cerca y la necesidad de ampliar su límite obligaba a desdoblarse en dos los accesos a Madrid (acaso recuperando el antiguo portillo de la campanilla). En su lugar se optó por mantener el acceso único que permitía un mejor control fiscal y de entrada de mercancías, pero avanzado hacia el límite del hospital. En total el terreno ganado para el interior del recinto de Madrid rondaría las 22 hectáreas. Avanzando por el paseo de las Delicias, una bifurcación rodeaba el nuevo barrio dedicado a industrias y almacenes relacionados con el recién llegado ferrocarril. Un nuevo giro de noventa grados cruzaría las vías para llegar a las tapias del convento de Atocha y proseguir su camino histórico. Una nueva barrera de salida en la plaza elíptica con que se remataba el paseo hubiera sentado las bases de un crecimiento de la ciudad hacia el este exento de los problemas que produjo el cuello de botella que suponía el paso entre el convento y la

alineación histórica del camino.

Las exiguas arcas municipales no fueron capaces, finalmente, de llevar a cabo el proyecto aun estando aprobado y habiéndose acordado ejecutarlo por partes⁷⁸⁸. A pesar de derribarse el primer tramo de cerca y la puerta en 1850⁷⁸⁹, la nueva barrera como decíamos no llegó a iniciarse cancelándose el acto de colocación de la primera piedra. En mayo de 1854 la junta Consultiva levantó un plano topográfico del paseo que podría estar vinculado con el intento de retomar esta parte de la obra⁷⁹⁰ tras la solicitud del año anterior del Director General del Cuartel de Inválidos de recomponer el camino⁷⁹¹ [Fig. 465]. Existe en el Archivo de Villa un segundo plano muy parecido al anterior pero sin datar⁷⁹². Está firmado por Sánchez Pescador e Isidoro Llanos y aunque el desarrollo de la tapia es muy similar no llega a ser coincidente por lo que no es una copia del primero elaborado mediante sistema de triangulaciones [Fig. 466]. Posiblemente se trate de un documento de toma de datos preparatoria para los acuerdos que debía de alcanzar la junta Compensatoria en las cesiones de terrenos (1850-1852). Abalaría esta teoría el hecho de que no aparece aún la puerta en la tapia que debía de comunicar el paseo con El Retiro una vez segregada la parcela del observatorio.

[Fig. 465] Paseo de Atocha. Tinta negra y aguada gris sobre papel. Levantado por delineantes de la junta Consultiva en mayo de 1854. AVM ASA 0,89-12-4.

788. LÓPEZ GARCÍA, Mercedes. *MZA Historia...* Op. cit. Pag. 104.

789. GOITIA CRUZ, Aitor: *Transformaciones urbanas...* Op. cit. Pag. 287.

790. AVM ASA 0,89-12-4

791. AVM ASA 4-147-27, Recogido en: GOITIA CRUZ, Aitor: *Transformaciones urbanas...* Op. cit. Pag. 187

792. AVM ASA 0,39-1-12.

[Fig. 466] "Plano del cerrillo titulado de San Blas sito en el Paseo de Atocha". Tinta y aguada gris sobre papel, Juan José Sánchez Pescador e Isidoro Llanos, Ca. 1850-1852. AVM ASA 0,39-1-12.

[Fig. 467] “Plano del paseo de Atocha y terreno comprendido entre él y la tapia del Retiro”. Tinta y acuarela sobre papel. Ca. 1950. AVM ASA 10-204-10.

Algo anteriores, aunque sin datar, deben de ser dos planos más de este entorno, que aunque mucho más imprecisos representan el ámbito a dos escalas. Uno de ellos comprende todo el paseo con el cerrillo coloreado con campos de labor y un marcado desnivel [Fig. 467]. El segundo es del entorno que ocupó la antigua ermita de San Blas, en él aparece una zanja perfectamente excavada y paralela al paseo que hace pensar en un posible origen militar relacionado con ejercicios o manio- bras [Fig. 468].

El verano de 1854 Sánchez Pescador realizaría los planos constructivos para la reforma de la alcantarilla de Atocha en su encuentro con la de trajineros, y el perfil longitudinal de su salida al campo soterrada a su paso por la estación. El mismo expediente⁷⁹³ conserva un plano más de 1856 referente al quiebro producido una vez se rebasaba la estación de ferrocarril [Figs. 469]. Sería la única parte ejecutada del gran proyecto, además del derribo de la puerta.

El nacimiento de una empresa mayor como fue el Plan de Ensanche de la población terminaría por desestimar el proyecto del paseo.

[Fig. 468] “Plano de la parte exterior del terreno contiguo a la tapia del Retiro frente al Observatorio astronómico”. Tinta y acuarela sobre papel. Ca. 1950. AVM ASA 0,39-12-9.

793. AVM ASA 0,59-20-2.

• Atocha dentro del Plan Castro de Ensanche

Aun siendo posteriores al proyecto de Ensanche, las palabras de Ángel Fernández de los Ríos ejemplifican a la perfección el momento urbanístico que vivía Madrid a mediados del siglo XIX:

*Las cercas de Madrid son el gran obstáculo para su ensanche, para su razonable nivelación de capitales y riqueza, para que estos mismos capitales diesen un triple interés, para que se rebajasen las alturas de los edificios del centro que acababan con la salud pública, para el ensanche y rectificación de las calles, para el establecimiento de grandes parques ó plazas convertidas en paseos con árboles, fuentes, asientos cómodos, para espaciosos y aseados mercados, etc Ojalá las viéramos demolidas y sustituidas con hermosas fachadas a la Ronda...*⁷⁹⁴

En definitiva reivindica la llegada de una ciudad moderna desde una óptica de la ciudad no vista hasta la fecha en Madrid. El primer plano general del Ensanche sería remitido por Carlos María de Castro al Director General de Obras Públicas en 1859, ejecutado por Real Decreto del 8 de abril de 1857. El documento en cuestión se creía perdido, pero ha sido recientemente localizado en el Archivo de Villa por Luis Sobrón, pieza clave para la comprensión de todo el proceso⁷⁹⁵ [Fig. 470]. En este primer avance del plan se diferencia la basílica de Atocha del cuartel anexo, el cual se prevé demoler y en su lugar construir un edificio en forma de “U” que abrace al templo. El olivar se vincula con la posesión del Retiro median-

[Fig. 469.1] Izq. Sección con el proyecto de armadura para el revestimiento de la alcantarilla. Tinta negra y lápiz sobre papel. Juan José Sánchez Pescador 30 de agosto de 1854. AVM ASA 0,59-20-2

[Fig. 469.2] Cen. “Estudio de la obra necesario para la confluencia de las alcantarillas del Prado”. Tinta negra, azul y roja, y lápiz sobre papel. Juan José Sánchez Pescador 30 de agosto de 1854. AVM ASA 0,59-20-2

[Fig. 469.3] Dcha. “Estudio del ángulo próximo a la entrada del muelle del ferrocarril de Aranjuez”. Tinta negra y lápiz sobre papel. Juan José Sánchez Pescador 4 de julio de 1856. AVM ASA 0,59-20-2

794. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *El futuro Madrid, paseos mentales por la capital de España*. Ayuntamiento de Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica, Madrid 1868. Pag 196-197

795. SOBRÓN MARTÍNEZ, Luis. Tesis doctoral *Al Este del Retiro*, ETSAM, UPM 2015. Pags. 65-76.

[Fig. 470] “Ensanche de Madrid. Anteproyecto. Plano general de la zona de ensanche y del emplazamiento y distribución del nuevo Madrid Ejecutado por Real Decreto de 8 de abril de 1857”. 330x375 cm. tinta y acuarela sobre papel, Carlos M^a de Castro. AVM ASA sin sig.

En el detalle superior encuadre del paseo y olivar de Atocha.

te diversos caminos de nueva traza que se extienden incluso al cerro de san Blas. La vía principal de comunicación sería la carretera de Valencia quedando el histórico edificio aislado en una parcela ovalada.

La presentación del plano definitivo sería el 1 de mayo de 1859 y en el se limita a esbozar la alineación del paseo y repetir la plaza ovalada. Aparecen sin embargo dos cambios que tendrían gran repercusión a futuro: la vía de conexión tras la basílica con el resto del ensanche y la que conectaría el final de la calle de Atocha con el Retiro (actual cuesta de Claudio Moyano) [Fig. 471]. El gesto de dividir el olivar en dos mediante la apertura de una calle sería el inicio de una idea que tardaría aun años en materializarse pero que sentaría las bases de la urbanización de las posesiones del ex-convento.

Carlos M^a de Castro elaboraría en 1862 un proyecto de paseo de invierno en el de Atocha. El diseño lo conocemos gracias de una copia realizada un año después, lo que parece indicar que ya en sus inicios se quedase a la espera de recursos suficientes para ejecutarlo. El primero de los planos es la planta general del conjunto. Aunque el alcance es mucho menos ambicioso, es claramente heredera de su predecesora, con una concepción separada en dos vías paralelas para peatones y vehículos⁷⁹⁶. Renunciando al trazado recto, uniformiza la sección haciendo paralelos los márgenes en todo el trayecto a diferencia del paseo de Hermosilla que se abría para abra-

796. AGA / Planos (05) 14.02 plano 196.

zar el convento. En lo referente al cerrillo de San Blas, no se plantean aquí las rampas de conexión, aunque si se traza en línea discontinua el nuevo límite acordado por la corona y el ayuntamiento pendiente aún de ejecución. Por contra si llegó a materializarse el paso de noventa pies de ancho que conectaba el paseo con El Retiro separando el Observatorio y el Jardín Botánico, germen de la que será la calle de Granada (actual Alfonso XII) [Fig. 472.1].

La propuesta igualmente debió de resultar excesiva por los desmontes que precisaba para llevarse a término. Si observamos detenidamente comprobaremos que la zona peatonal debía de construirse casi coincidente con los abruptos terrenos del cerrillo. Aunque la sección no muestra la línea del terreno existente⁷⁹⁷, según la planta la mitad de la propuesta quedaría aproximadamente sobre el paseo existente y por tanto con desmontes asumibles, y la otra mitad íntegramente sobre terreno a excavar [Fig. 472.2]. Dichos movimientos de terreno fueron minuciosamente estudiados se entiende que con la intención de hacer una valoración real de la propuesta. Como resultado un plano con los sucesivos cortes topográficos⁷⁹⁸ señala los perfiles existentes y los nuevos a alcanzar [Fig. 472.3]. A todas luces, el volumen de tierra a movilizar incrementaría considerablemente el coste de una obra que por otro lado no tenía mucho más que ofrecer a urbanístico. En lo referente a la carretera de Valencia, ésta se mantenía igual

[Fig. 471] “Ensanche de Madrid. Anteproyecto. Plano general de la zona de ensanche y del emplazamiento y distribución del nuevo caserío. Ejecutado por Real orden de 8 de abril de 1857”. 62x62 cm., grabado. Carlos M^a de Castro, 1861. AVM ASA 0,59-31-18 (1).

En el detalle superior encuadre del paseo y olivar de Atocha.

797. AGA / Planos (05) 14.02 plano 123.

798. AGA / Planos (05) 14.02 plano 301.

[Fig. 472.1] "Proyecto de un Paseo de invierno en Atocha". Tinta negra, azul y roja sobre papel. Copia del original de Carlos M^a de Castro de 10 de julio de 1862. Eduardo García Agüero, 22 de julio de 1863. AGA / Planos (05) 14.02 plano 196.

[Fig. 472.2] "Proyecto de un Paseo de invierno en Atocha. Perfil transversal". Tinta negra sobre papel. Copia del original de Carlos M^a de Castro de 10 de julio de 1862. Eduardo García Agüero, 22 de julio de 1863. AGA / Planos (05) 14.02 plano 123.

[Fig. 472.3] "Proyecto de un Paseo de invierno en Atocha. Perfiles del terreno". Tinta negra, roja y naranja sobre papel. Copia del original de Carlos M^a de Castro de 10 de julio de 1862. Eduardo García Agüero, 22 de julio de 1863. AGA / Planos (05) 14.02 plano 301.

que estaba como una tercera vía paralela, lo cuál pone de relieve las carencias de la propuesta y la falta de estudio global del problema. En defensa de Castro, hay que considerar la incertidumbre que suponía la falta de certeza sobre el futuro del olivar y su urbanización, imprescindible por otro lado para el desarrollo del ensanche este⁷⁹⁹.

El 19 de julio de 1865 Carlos M^a de Castro firmaría el plano de distribución de manzanas junto a la carretera de Valencia, que incluía la posesión de Atocha y el paseo, tras la solicitud cursada el año anterior por varios propietarios del terreno pidiendo la aprobación del plano de alineaciones⁸⁰⁰. a los efectos que nos interesan, el plano vuelve a incluir el proyecto inicial del paseo y propone como zona ajardinada las abruptas pendientes del cerrillo de San Blas (regularizando su límite). Se potencia la calle que cruzaba el olivar afianzando dicha idea, y a su vez se propone la construcción de manzanas para la edificación de la mitad de dichos terrenos en conexión con las nuevas barriadas de Pacífico [Fig. 473].

Como decimos, del análisis de los planos se deduce que el grueso del coste económico del proyecto iba destinado a desmontes, lo que provocaría seguramente el drástico recorte del alcance presentado en la nueva propuesta de paseo -que casi podríamos considerar de mínimos- en 1865⁸⁰¹. En esta ocasión la fuente documental es sumamente didáctica en cuanto al proceso reductivo que sufrió el proyecto. Se trata de un plano con la sección transversal en tres diferentes estados: inicial, proyecto primitivo y proyecto modificado [Fig. 474].

[Fig. 473] "Distribución de manzanas destinadas a la edificación en los terrenos situados al frente de la nueva Aduana y Docks". Tinta negra azul y roja sobre papel encerado. Carlos M^a de Castro, 19 de julio de 1864. AVM ASA 10-84-91.

En el detalle superior entorno del paseo y olivar de Atocha con propuesta de parcelación.

799. Sobre el tema ver SOBRÓN MARTÍNEZ, Luis. Tesis doctoral *Al Este del Retiro*, ETSAM, UPM 2015.

800. AVM ASA 10-84-91.

801. AVM ASA 0,69-14-5.

[Fig. 474] "Proyecto de un paseo de invierno en el actual de Atocha". Tinta y acuarela sobre papel. 19 de noviembre de 1865. AVM ASA 0,69-14-5.

En la sección superior el "paseo actual" en la central el proyecto primitivo y en la inferior el modificado. Una delgada línea discontinua señala en la segunda y tercera sección el perfil original. El dibujo no deja lugar a dudas respecto de la motivación del proyecto modificado en el que el grueso del cerro se queda intacto precisando unucamente de la construcción de un muro de contención de unos dos metros en contacto con el paseo.

[Fig. 475] "Proyecto de un paseo de invierno en el actual de Atocha. Perfil transversal del 2º proyecto modificado". Tinta sobre papel. Ca. 1865. AVM ASA 0,49-1-7.

Siguiendo una línea muy similar a la de las anteriores secciones en este caso el cambio introducido es en la modulación del paseo que en lugar de optar por una división asimétrica se opta por una calzada central con dos hiladas de árboles en sendas zonas peatonales.

En este caso el proyecto no proponía prácticamente mejoras respecto de la situación previa, incluso podríamos considerar desde la óptica actual que empeoraba al reducirse las filas de árboles de cuatro a una. El ancho se dividía en dos partes iguales una para tráfico rodado que se pavimentaba y la otra para viandantes. Desaparecen incluso las tres alineaciones de farolas que se habían propuesto anteriormente. Un segundo proyecto modificado muestra la sección en un dibujo, sin datar pero con la misma caligrafía que el anterior⁸⁰². El ancho total se redujo de 49,5m. a 47m., pero el cambio sustancial estaba en proponer un paseo simétrico con calzada central y sendas zonas peatonales a ambos lados con dos líneas de árboles y de farolas cada una [Fig. 475].

Aunque parece que la solución de este último proyecto sería la definitiva, lo cierto es que no aportaba nada al trazado preexistente salvo la nivelación que suponía rebajar el nivel en la zona central unos dos metros y medio para hacer el desarrollo longitudinal prácticamente horizontal. Años después, en 1868, Ángel Fernández de los Ríos reclamaría la ejecución de la plaza en la confluencia con el Prado:

*Así, despejado el terreno debe formarse en el encuentro del paseo de Atocha, en el encuentro con el de Santa María de la Cabeza, de la calle de Atocha y del salón del Prado, una espaciosa plaza circular, lo que los franceses llaman round point, colocando en el centro, como punto de vista central de las vías que acabamos de indicar, la preciosa fuente de la Alcachofa, malamente metida en un rincón, plaza á que debe tener su entrada principal la escuela de Ciencias naturales y el jardín de aclimatación del que hablaremos a su tiempo.*⁸⁰³

Con respecto del Cuartel de Inválidos y la Basílica aportaría también una visión bastante elocuente de su parecer sobre la presencia de este en la zona:

Nunca hemos podido comprender la oportunidad del convento de Atocha para cuartel de inválidos: ni apenas está en Madrid, ni le hace falta; ni esta en el campo, y sería muy conveniente; ni da allí carácter ni guardia de honor á ningún recuerdo histórico que merezca la pena, fuera de las gloriosas banderas colocadas en una iglesia que no tiene de notable mas que la tradición de los casamientos de los reyes, las ceremonias cortesanas, los hechizos de Carlos II, la ofrendas de

802. AVM ASA 0,49-1-7.

803. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel. *El futuro Madrid...* Op. cit. Pag. 157.

[Fig. 476] “Madrid. Los Inválidos de Atocha y el Observatorio”. Jean Laurent, Ca. 1863. MHM N° inv. 1991/18/3-232.

En la vista, tomada desde el sur, se percibe el perfil del Retiro con el inmenso edificio del cuartel y delante de él diversos edificios industriales vinculados a los usos ferroviarios. Llama la atención lo árido del paisaje solo mitigado por la presencia del olivar.

*bastardos y la profanación de imágenes ataviadas con ciertos trajes, ciertas cruces y cintas; ni hay, en fin, razón alguna para que permanezca allí el cuartel de inválidos.*⁸⁰⁴

Además, propondría que en el ex-convento acogiese las cátedras museos y biblioteca de una Escuela de Ciencias Naturales de nueva fundación⁸⁰⁵. Respecto de los restos de militares enterrados en la iglesia de Atocha sugería su traslado al monasterio de El Escorial, aunando en un mismo edificio “los restos de los reyes que nos han comprometido en campañas estériles, y los hombres de valor que se han distinguido en esas campañas”⁸⁰⁶.

Sirvan estas palabras de Fernández de los Ríos como ejemplo de *pensamiento ilustrado* referido a Atocha en su contexto, para comprender la visión que del conjunto se tenía desde la visión urbana, ya referida a lo largo del trabajo en lo que respecta a su arquitectura. Sin decirlo expresamente parece que el monasterio medieval se comenzaba a percibir como un obstáculo para el desarrollo de la ciudad decimonónica, obviando si papel como referente histórico de la villa [Fig. 476].

• Parcelación del Olivar

La idea del nuevo paseo de invierno, como hemos analizado a través de los diferentes planos se fue diluyendo hasta quedar en un mero trabajo de nivelado del existente. El plano de Ibáñez de Ibero de 1875, e incluso sus planos preparatorios, muestran el estado algo caótico de la zona en esos años [Fig. 477]. La apertura de la calle de Granada emprendida junto a la urbanización del nuevo barrio de los Jerónimos había quedado paralizada tras el cese de Carlos M^a de Castro precipitado por la abdicación de Isabel II. A finales de 1874 el regidor había dado orden verbal de realizar el proyecto, pero este no sería remitido por el ingeniero director de vías públicas hasta 24 de octubre de 1875⁸⁰⁷. El entronque con el paseo, sin embargo, si se había llegado a realizar con anterioridad, y a sus alineaciones se ajustaba ya el recién inaugurado Museo Antropológico, el 29 de abril de ese mismo año⁸⁰⁸ [Fig. 478]. Convie-

804. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *El futuro Madrid, paseos mentales por la capital de España*. Ayuntamiento de Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica, Madrid 1868. Pag. 259

805. Ibidem Pag. 161.

806. Ibidem Pag. 335

807. AVM ASA 5-272-56.

808. SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel. “El Museo Antropológico del

[Fig. 477] Minuta preparatoria del “Plano parcelario de Madrid formado y publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico” bajo la dirección de Carlos Ibañez e Ibañez de Ibero. Tinta y acuarela sobre papel, O. Álvarez, 3 de diciembre de 1869. IGN / Madrid / Planos de Población nº 820126.

ne reparar aquí en este fenómeno que se repetiría durante el resto de siglo y el siguiente. Sin una trama urbana consolidada ni un proyecto unitario que solucionase los proyectos urbanos de la zona, se comenzaban a levantar edificios singulares que supondrían, ya, una servidumbre para cualquier proyecto a futuro. Algo parecido había ocurrido ya con el complejo ferroviario que había sido objeto varias ampliaciones desde 1862⁸⁰⁹.

Aunque el proyecto de paseo de Castro había quedado

doctor Velasco (anatomía de una obsesión)” en *Anales del Museo Nacional de antropología XVI*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2014. Pags. 265-297. Expediente del proyecto por Francisco de Cubas AVM ASA 5-103-32.

809. LÓPEZ GARCÍA, Mercedes. *MZA Historia...* Op. cit. Pags. 122-132..

[Fig. 478] “Vista del museo antropológico del Dr. Velasco”. Jean Laurent & Cia. Ca. 1875. IPCE, Fototeca / Archivo Ruiz Vernacci N° Inv. VN-04181.

Lo más interesante de la fotografía es el margen derecho en el que vemos la tapia original del Observatorio como cierre de fondo de la incipiente calle de Granada.

[Fig. 479] "Alineación del Paseo de Atocha en el plano definitivo del Ensanche". Tinta y acuarela sobre papel. Agustín F. Peiro, 18 de marzo de 1878. AVM ASA 8-71-3.

reducido a una propuesta de mínimos, la alineación planteada por el mismo seguía vigente tal y como indican los planos oficiales [Fig. 479]. La idea de crear una rotonda en torno de la fuente de la Alcachofa aun permanecía intacta. Por otro lado se introducían dos alteraciones sobre el planteamiento inicial, que consistían en la apertura de la calle de Alfonso XII (anteriormente calle de Granada) y la prolongación del paseo de Invierno (actual de Reina Cristina) en paralelo al costado norte del templo. Una curva más tendida que la anterior dulcificaba el quiebro histórico del paseo de Atocha.

La prolongación del paseo de invierno a través de los terrenos del olivar suponía una notable novedad frente a la vía secundaria que debía rodear la manzana oval destinada a la basílica y cuartel en el primer proyecto de ensanche. Esta avenida que ya aparecía en los diversos planos de cuarteles con distintos trazados, era fruto a su vez del prolongado proyecto de parcelación de la vasta parcela en que se asentaba el ex-convento.

El primer plano conservado en el Archivo de Palacio sobre la segregación de los terrenos del olivar está fechado en 17 de enero de 1880⁸¹⁰ [Fig. 480]. Este primer estudio incluye las distintas enajenaciones del terreno prescritas por la aprobación municipal del ensanche de la carretera de Valencia y Ronda de Vallecas años atrás. Además de ello se acababa de aprobar la ampliación del ancho del paseo de invierno de 30 a 50 metros. El paseo que cruzaba el olivar en línea recta paralelo al eje del templo desembocaba en una plazoleta frente a la nueva barriada del Pacífico. De ella partía además una segunda arteria de mayor rango incluso que ascendía hacia el Retiro. A nivel conceptual las conexiones respetaban lo estipulado por

810. AGP / Planos nº 3339.

[Fig. 480] Nuevas alineaciones aprobadas por el ayuntamiento de Madrid enagenando los terrenos del olivar de Atocha para el ensanche de la Carretera de Valencia, Ronda de Vallecas y para el Paseo de Invierno en proyecto. Tinta y acuarela sobre papel encerado, 17 de enero de 1880. AGP / Planos nº 3339.

[Fig. 481] "Plano de prolongación del Paseo de Atocha desde la Basílica a la ronda de Vallecas". Tinta sobre papel, José Segundo de Lema / Miguel de Cervantes, 6 de julio de 1882. AGP / Planos nº 3341.

el plano de Castro de 1864 (ver *fig. 473*). La aprobación de la apertura de la calle se formalizaría mediante un plano acotado que firmaban José segundo de Lema como Arquitecto Mayor de Palacio, y Miguel de Cervantes como Ingeniero Jefe de las Vías Públicas, el 6 de julio de 1882⁸¹¹. El ancho del paseo se volvió a reducir, ahora a 34 metros y finalmente a 30 en el que fuera proyecto definitivo [Fig. 481].

La apertura de la vía acordada con el Ayuntamiento impulsaría el proyecto de parcelación de todos los terrenos. En la primera propuesta de alineaciones de manzanas del olivar, el plano⁸¹² muestra una clara direccionalidad este-oeste marcada por el paseo [Fig. 482]. Aunque el dibujo no esta fechado ni firmado debió de producirse durante la segunda mitad del año 1882. La singular trama parcelaria, que recuerda a propuestas mas propias de mitad del siglo XX, potenciaba una

811. AGP / Planos nº 3341.

812. AGP / Planos nº 3355.

[Fig. 482] “Proyecto de distribución del Olivar de Atocha en manzanas para la edificación particular; unidas con las proyectadas por el Ayuntamiento para el nuevo barrio del Pacífico”. Tinta y acuarela sobre papel, Ca. 1882. AGP / Planos n° 3355.

[Fig. 483] “Proyecto de distribución de los terrenos del Olivar de Ntra. sra. de Atocha en manzanas propias para la edificación particular en continuación con el paseo de invierno y manzanas proyectadas por el Exmo. Ayuntamiento para el nuevo barrio del Pacífico. Tinta sobre papel, José Segundo de Lema, 5 de julio de 1883. AGP / Planos n° 3343.

única dirección de viario, mientras que la secundaria (la de pendiente máxima) se interrumpía a cada manzana no existiendo continuidad norte-sur en estas calles.

La segunda, y definitiva, versión del plano sería firmada el 5 de julio de 1883 por el Arquitecto Mayor de Palacio, arquitecto municipal, arquitecto del Ensanche y el Ingeniero Jefe de vías Públicas⁸¹³ [Fig. 483]. La distribución de manzanas es prácticamente idéntica a la que llegó a desarrollarse durante largos años. Las primeras manzanas en comenzarse a edificar serían las del lado sur del paseo por ser sus pendientes mucho más tendidas y por tanto precisar de menos excavación. Entre los primeros ocupantes de estas parcelas estarían la Real Fábrica de Tapices, con proyecto de José Segundo de Lema que incluía el primer plano de detalle de alineación de calles del 3

813. AGP / Planos n° 3343.

de julio de 1884⁸¹⁴ [Fig. 484]. Entre 1887 y 1893 se desarrollaría el proyecto del nuevo Cuartel de Infantería de la Reina Cristina⁸¹⁵, para el que sería necesario unificar tres parcelas [Fig. 485]. A ellos se uniría un edificio público más inaugurado en 1902, las Escuelas Alfonso XIII con proyecto de Enrique M^a Repullés y Vargas⁸¹⁶ [Fig. 486].

La urbanización del barrio avanzó muy lentamente, posiblemente porque no se ejecutó como un proyecto unitario sino que se gestionó por calles según se iba vendiendo el suelo para construcción de casas. Así, se fue consolidando la barriada al sur del paseo, hasta que en enero de 1903 la Intendencia de la Real Casa se dirigió al Arquitecto Mayor de Palacio solicitando su parecer sobre ejecutar el desmonte y alineación de calles del terreno norte. Repullés Segarra respondería el 17 de ese mismo mes en sentido afirmativo. El desmonte del terreno facilitaría la venta de las parcelas resultantes y, en cualquier caso, el coste del mismo podría repercutirse en el precio de venta. Incluye además un comentario de carácter técnico que era que la excavación se hiciera “a pecho evitando cortaduras arriesgadas como las ocurridas tristemente en el cerrillo de San Blas”⁸¹⁷. Este último dato nos pone sobre la pista de haberse ejecutado en fecha cercana la alineación del tramo de paseo a los pies del Observatorio.

Aunque no tenemos constancia documental de la ejecución de tales trabajos de urbanización, si observamos los planos de Madrid de Facundo Cañada López de 1900 y el de Pedro Núñez Granés de 1910 las manzanas en cuestión pasan de representarse en línea de trazos a continua; lo cual, indicaría al menos a nivel gráfico la consolidación del trazado. A pesar de ello, no parece que aparecieran construcciones en este entorno, y aunque excede ya el proyecto inicial de parcelación del olivar creemos interesante presentar aquí dos propuesta urbanas nacidas del ayuntamiento.

La primera la firma el arquitecto municipal de la 4^o sección Pablo Aranda el 28 de diciembre de 1911⁸¹⁸. En ella se proponía una vía de circulación que completaba por el sur un anillo viario que asilaba el Parque de Madrid. Los terrenos del cerrillo de San Blas quedaban separados del Retiro, que remataba su frente con nuevos jardines hasta el nuevo cierre

[Fig. 484] “Olivar de Atocha, alineación de la manzana destinada a Fábrica de Tapices” Tinta de color sobre papel encerado. José Urioste y Velada, 3 de julio de 1884. AVM ASA 13-100-34.

[Fig. 485] “Paseo y Cuartel de María Cristina”, Postal de José Lacoste, Ca. 1906-1914. MHM / postales Inv. 1991/1/1176

[Fig. 486] “Escuelas Alfonso XIII”, Postal de Jean Laurent, Ca. 1902. www.tocolección.net.

814. AVM ASA 13-100-34.

815. Ver capítulo 5.2 del presente trabajo.

816. AA.VV. *Arquitectura de Madrid*, Fundación COAM, 2003. Tomo 1, Pag. 238.

817. AGP PCBA C. 71 Exp. 5.

818. AVM ASA 24-469-5.

[Fig. 487] Trazado de la calle de aislamiento del Parque de Madrid respecto del barrio de Atocha, 2ª opción. Tinta negra y roja sobre papel encerado. Pablo Aranda, 28 de diciembre de 1911. AVM ASA 24-469-5

[Fig. 488] Trazado de la “calle de aislamiento” del Parque de Madrid y el Observatorio respecto del barrio de Atocha. Tinta sobre papel, Pablo Aranda, 30 de diciembre de 1916. AGP / Planos nº 6750.

propuesto [Fig. 487].

El Ayuntamiento aprobaría la modificación de alineaciones y rasantes con el fin de “aislar el parque y el observatorio” el 2 de agosto de 1912⁸¹⁹. Elaborados los presupuestos y pliegos, y modificados en varias ocasiones, el 28 de junio de 1913 la comisión del Ayuntamiento acuerda pasarlo al negociado de hacienda con un importe que rondaba las 700.000

819. AGP PCBA C. 86 Exp. 7.

pts⁸²⁰. El proyecto es devuelto a la comisión para que estime el gasto anual que requeriría el proyecto para su ejecución, la cual divide Aranda en seis años entre 1915 y 1920. Ello requeriría de una nueva modificación del pliego de condiciones el 5 de mayo de 1915, consiguiendo la aprobación del negociado de hacienda el 7 de junio. El proyecto quedaría sobre la mesa de la comisión apareciendo mencionado en sucesivas juntas hasta que el 18 de diciembre de ese año lo suspende cautelarmente “hasta que empiece a funcionar el nuevo Ayuntamiento”⁸²¹.

Comenzado el año, el 15 de enero de 1916 el proyecto sería remitido para su aprobación a Palacio⁸²². La misiva sería recibida con buenos ojos por la Intendencia que manifestaría su propósito de secundar los deseos municipales el 27 del mismo mes. El hecho de que la carta hable de aislar ambas propiedades en conjunto parece indicar que hubo un cambio de criterio aunque el plano que conocemos es posterior a las comunicaciones con la Intendencia. El mismo arquitecto municipal revisaría el trazado del vial desestimando la segregación de los terrenos de la colina de la ciencia, que permanecerían en contacto con el parque⁸²³ [Fig. 488]. Este segundo plano está fechado a 30 de diciembre de 1916 pero aparentemente no llegó a pasar del papel como tantas otras veces ocurriera en el entorno de Atocha.

El último plano de manzanas del olivar convertido ya en barrio de Atocha, representa el estado de cada una de las parcelas y muchos de sus propietarios. Se trata de un plano sin firmar ni fechar que presenta varias incongruencias. La primera sería la presencia de la antigua basílica como demuestra el perfil acotado de su fachada norte (comenzada a derribar en 1892), sin embargo también se refieren las Escuelas de Alfonso XIII cuyo proyecto se realizaría en 1902 [Fig. 489].

Observando detenidamente el plano parece contar con intervenciones sucesivas, por ejemplo los nombres de las calles estaban rotulados con su nomenclatura genérica y sobre ello se añadieron los nombres definitivos de aquellas con construcciones. De la misma manera aparecen las tres manzanas destinadas a cuartel con su numeración correspondiente aunque el tramado las unifica en una sola. La presencia de la parcela que albergaba el antiguo conjunto monástico con la

820. AVM ASA 24-469-5.

821. Ibidem

822. Ibidem.

823. AGP / Planos nº 6750.

[Fig. 489] “Olivar y huerta de Atocha. Plano de alineación de las manzanas y división de solares para la edificación particular”. Lápiz y tinta de colores sobre papel, Ca. 1890-1936. AGP / Planos nº 3356.

fachada a la calle Julián Gayarre no paralela a la de la acera opuesta nos sitúa en el momento previo al concurso ganado por Arbós en 1890.

El registro de datos de propiedad de este plano podría tener incluso que ver con la solicitud hecha el 8 de mayo de 1936 por parte de la Dirección General de Bellas Artes a la directora de Fundaciones Benéfico-Docentes, Clara Campoamor. En ella, se reclamaba la regularización de las posesiones del olivar de Atocha mediante la elaboración de un plano que indicase el estado legal de cada solar.⁸²⁴

824. AGP PCBA C. 98 Exp. 3.

6.2. Siglo XX: el epílogo de Atocha

• Una historia de oportunidades perdidas: la imagen actual de Atocha

Si uno da un paseo hoy en día desde la esquina del paseo del Prado con la calle Atocha hasta el Panteón de Hombres Ilustres, quizás lo más notable que pueda apreciar, por carecer de ello, es la ausencia de un hilo conductor, de identidad urbana. La única presencia que estructura este recorrido de una punta a otra es la vía rápida que en la actualidad supone el Paseo de la Infanta Isabel y su bifurcación en Paseo de la Reina Cristina y Avenida Ciudad de Barcelona: la ciudad al servicio del coche. Obviamente el desarrollismo experimentado en los años sesenta y el crecimiento exponencial del parque automovilístico no es un fenómeno que afectase únicamente a este entorno ni, claro está, solamente a Madrid. Sin embargo, sí que encontramos condiciones singulares que en este caso lo potenciaron más si cabe.

La posición relativa del desaparecido Paseo de Atocha dentro de la ciudad le otorgaba una condición de borde que, a su vez, potenció la configuración de este entorno como un gran nodo de comunicación rodada para la ciudad en convivencia con el transporte ferroviario. Dentro de la estructura radioconcéntrica que surgía del casco histórico, y a diferencia de los paseos de Ronda o del Prado y Recoletos que rodeaban Madrid formando un anillo; el de Atocha aun estando conectado con ellos giraba colocándose en perpendicular y convirtiéndose en vía de acceso radial. Este matiz diferenciador le colocaba más parejo en cuestión de uso a la calle de Alcalá o a la Calle de Toledo.

El estrangulamiento que ofrecía el olivar en la segunda mitad del siglo XIX para el desarrollo del ensanche en el lado oriental de la ciudad⁸²⁵ vio con alivio como se enajenaban parte de los terrenos para el ensanche de la Carretera de Valencia, salida histórica de la ciudad hacia el este. Pero lo que definitivamente cambió el destino de este entorno fue la parcelación de los terrenos del patronato y la apertura de la Avenida de Reina Cristina que definitivamente conectaría el centro con la nueva ciudad que se estaba levantando a espaldas del Retiro. La prolongación de esta vía con la Avenida del Mediterráneo

825. Sobre el tema ver la reciente tesis *Al este del Retiro* de Luis Sobrón Martínez, ETSAM, UPM, 2015.

[Fig. 490] Vista aérea actual del entrono en el que se insertan los diferentes edificios singulares sin que la trama urbana sirva de eje vertebrador, muy al contrario está pensada desde el punto de vista de solucionar el problema de la circulación de tráfico, generando con ello una clara barrera para el peatón.

que conectaba con el comienzo de la Autovía de Valencia terminaría por configurar uno de los principales accesos rodados al centro de Madrid, incompatible con la idea del paseo.

Sin lugar a dudas la pérdida en la segunda mitad del siglo XX del eje vertebrador que suponía el paseo es lo que contribuyó de manera definitiva a desdibujar la *forma* de Atocha, en un entorno que por otro lado resultaba privilegiado por la riqueza visual que aporta la topografía con el Retiro en una posición elevada rodeado de numerosos hitos arquitectónicos que ayudan a referenciar la ciudad. El valor del patrimonio edificado en la zona es innegable, abarcando arquitecturas singulares de todas las épocas y estilos empezando por el propio Panteón de Hombres Ilustres. Desgraciadamente la relación entre estos edificios adolece de un orden espacial que aporte armonía al conjunto, resultando en una simple acumulación inconexa [Fig. 490]. Desde las instituciones de enseñanza diseminadas por la “colina de la ciencia” a lo largo del siglo XIX y XX siguiendo la herencia del Observatorio Astronómico de finales del siglo XVIII, pasando por el magnífico ejemplo de la arquitectura del hierro que es la propia estación de Atocha, el rotundo y decimonónico Ministerio de Agricultura e incluso intervenciones contemporáneas como las sucesivas ampliaciones de la estación de Rafael Moneo o el nuevo ala del Museo Nacional Reina Sofía diseñada por Jean Nouvel en convivencia con el edificio dieciochesco de Hermosilla y Sabatini. Empleando la terminología, ya clásica, del urbanista

Kevin Lynch⁸²⁶ sobre la percepción de la ciudad todos estos edificios constituirían “mojones” o hitos del espacio urbano, la actual glorieta de Atocha junto con la estación constituiría claramente un “nodo” y posiblemente el más claro y característico del centro de Madrid. Esta teoría sobre la conformación de la imagen de la ciudad establece otro elemento que caracteriza el espacio, los “bordes” como delimitación física de *la forma* concreta. En el caso de Atocha estos bordes son muy presentes en el lado norte pero confusos en el lado sur porque este límite lo constituyen en primera instancia los petos que protegen los saltos de nivel y en segunda el límite visual más alejado de los distintos edificios que componen la estación actual. Por último el elemento que aquí prácticamente ha desaparecido desde el punto de vista del peatón es “la senda”, entorpecida sobremanera e impidiendo que el recorrido de sentido al resto de elementos estructurando la imagen de la ciudad. La playa de vías, análoga a la cercana red ferroviaria, que “resuelve” la circulación de vehículos supone una barrera infranqueable entre ambas aceras del desaparecido paseo, contando con hasta doce carriles frente al edificio ministerial.

La supeditación de este entorno al vehículo privado genera un vacío de grandes dimensiones en clara antítesis con lo que antaño un espacio estancial y de disfrute del ciudadano que desdibuja este histórico enclave madrileño.

• El siglo XX: pérdida de la identidad urbana

Aunque la pérdida de identidad del paseo fue fruto del desarrollo de la ciudad a mediados del siglo XX la azarosa historia de este entorno madrileño durante el siglo anterior sembró las bases de la desestructuración urbana actual. Al igual que el Retiro, el olivar y convento de Atocha fue establecimiento principal del ejército francés durante la guerra y posterior ocupación de Madrid. Las tropas francesas acuarteladas en Atocha contribuyeron a destruir el paseo iniciado por Pedro Ribera y culminado por José de Hermosilla apenas cuarenta años antes de su llegada en 1808. El deslucido paisaje que ofrecía el entorno del santuario queda patente en la prensa de la época:

Habiendo cortado los franceses una gran parte de aquella arboleda, haría un efecto grandioso el cortar lo que ha quedado, alineando de nuevo dicho paseo, lamiendo el cerro del

826. KEVIN, Lynch. *La imagen de la ciudad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

[Fig. 491] Vista de la plaza de Atocha en los años 20-30 convertida en una gran explanada en la que confluyen anárquicamente todas las calles. Se puede apreciar el Paseo de Atocha como divisoria con la carretera de Valencia. Fotografía: www.secretosdemadrid.es

*observatorio astronómico para que las nuevas calles de árboles fuesen vía recta de modo que se viese desde la calle de Atocha el convento; y para hacer mas pintoresco el expresado cerro podrían plantarse algunos árboles sin orden, imitando la naturaleza, en cuyo caso el templete del observatorio de su día representaría un simulacro del celebrado monte Parnaso, y sería aquel sitio un embeleso*⁸²⁷.

El santuario de Atocha y la puerta del mismo nombre constituían los focos principales de este entorno situándose en los extremos, pero desdibujado el paseo se perdía la estructura urbana que dotaba de identidad propia a esta parte de la ciudad. A ello se unía la difícil topografía de la zona con la marcada pendiente transversal y su condición limítrofe discurriendo en paralelo a la cerca. En otras palabras, el Paseo de Atocha una vez desaparecidas sus alamedas carecía de fachadas que ayudasen a conformar una imagen propia como si ocurría con el resto de los paseos concatenados que alcanzaban por el norte la puerta de Recoletos. La presencia del Real Observatorio Astronómico gravitando entre ambos en lo alto del cerro de San Blas fue objeto de diversas propuestas fallidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX para conectarlo con la trama urbana. La imposibilidad de realizar

827. Carta firmada por J.A.M. dirigida al “Diario de Madrid” nº326, 22 de noviembre de 1814. Pag. 570

estas obras acabó por establecer un criterio de mínimos y se fue replantando el paseo manteniendo la traza de Hermosilla tal y como se aprecia aún en el Ibáñez de Ibero. Las alineaciones marcadas por el plan de Ensanche regularizarían el paseo quebrado del XVIII suavizándolo con una curva tendida que seguía la alineación de fachadas del lado norte. Por el lado sur la carretera de Valencia contaría igualmente sendas líneas de arbolado; generando entre ambas vías paralelas un paseo central que consiguió solucionar con este bulevar la coexistencia de las vías rodadas y un espacio central para el peatón [Fig. 491]. Esta configuración perviviría hasta casi mediados del siglo XIX permaneciendo prácticamente igual antes y después de la Guerra Civil tal y como se puede comprobar en los planos de 1929⁸²⁸ y 1940⁸²⁹ editados por la Gerencia Municipal de Urbanismo [Fig. 492].

Esta configuración del paseo tendría dos puntos débiles, el primero en la continuación de la calle de Alfonso XII que dividía en dos el ámbito. El tramo que discurriría entre el Ministerio de Fomento y la estación de Mediodía se vería des este modo aislado puesto que a su llegada a la plaza de Ato-

[Fig. 492] Madrid. Plano parcelario. 1940. Ayuntamiento de Madrid. Hoja 87-III.

Se ha manipulado el plano aclarando la parte del Paseo de Atocha destinada a circulación rodada para una mejor comprensión de la distribución del espacio peatonal que claramente se ve dividido en dos partes por la conexión entre Alfonso XII y la denominada Calle del Pacífico (antigua carretera de Valencia).

828. Plano de Madrid. Información sobre la ciudad. 1929. Ayuntamiento de Madrid. E. 1:2000

829. Madrid. Plano parcelario. 1940. Ayuntamiento de Madrid. 47 hojas, E. 1:500.

[Fig. 493] Dos postales con vistas aéreas de la plaza de Atocha en el la primera mitad del siglo XX.

cha se encontraba con el segundo punto débil: el encuentro con el Paseo del Prado quedaba sin resolver, una gran plaza irregular interrumpía la continuidad peatonal en un cruce en el que confluían seis vías de tráfico rodado y varias líneas de tranvía [Fig. 493]. El gran vacío urbano que suponía la plaza comenzaría a desvincular paulatinamente el Paseo de Atocha (también denominado a principios de siglo como Paseo del Pacífico) del Paseo del Prado, relegándole cada vez más a un segundo plano. A este abandono contribuiría además pérdida de su función original de conducir hasta la capilla de Atocha que por aquellos años era inexistente con la paralización de las obras de la nueva Basílica.

• El penúltimo intento: La fuente de Villanueva

Finalizada la Guerra Civil, hubo un intento de ordenar el espacio urbano y en paralelo a los proyectos en estudio para el Paseo del Prado, se pensó en la instalación de un gran monumento que sirviese de hito vertebrador del gran nodo de comunicación que ya era Atocha. Siendo este uno de los primeros monumentos levantados durante el régimen franquista cabe destacar que su temática estuviera desprovista de connotaciones políticas partidistas. No en vano si se marcarían unas directrices de estilo muy claras que resultarían en unas propuestas de marcado carácter tardoclasicista.

La idea de organizar un concurso público aprobada el 27 de diciembre de 1940 por la Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento de Madrid, a instancias de la Comisión de Cultura e Información⁸³⁰, proponía honrar la memoria de Juan de Villanueva por el doscientos aniversario de su nacimiento cumplido en 1939. La comisión de fomento en el momento de redactar el pliego de condiciones en febrero de 1941 explica la elección de la ubicación:

Un punto que ha sido muy debatido es el del lugar en detalle, la nueva ordenación que ha de marcarse al paseo del Prado, resulta aventurado fijar el sitio en que exactamente haya de instalarse la fuente; (...) que no podrá alejarse gran cosa de la encrucijada que se produce en la referida glorieta (de Atocha)⁸³¹.

830. VV.AA. *La Memoria Impuesta. Estudio y Catálogo de los Monumentos Conmemorativos de Madrid (1939-1980)*. Ed. Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Madrid, 1982. Pags. 161-162.

831. AVM64-286-7 Inv. 865.

[Fig. 494] “Emplazamiento del Monumento a Villanueva. Glorieta de Atocha”. AVM 64-286-7.

Entre la documentación relativa al expediente de la fuente se encuentra este pequeño plano de emplazamiento que debe de ser al que se refieren las bases. Con un trazo de lápiz se puede ver también una segunda ubicación de la fuente que debió de incluirse en alguno de los momentos de duda sobre su situación.

Desde el punto de vista urbanístico la construcción de la fuente monumental supondría la articulación espacial de los paseos, análoga a la operación diseñada por Ventura Rodríguez a otra escala a finales del siglo XVIII. En aquella ocasión el quiebro que se producía entre los paseos del Prado y de Atocha se solucionaba mediante la construcción de la fuente de la Alcachofa que servía de charnela entre ellos a la par que daba la bienvenida al forastero que llegaba a la ciudad por la puerta que frente a ella situada. Las bases del concurso establecían claramente la necesidad de que el monumento viniera a estructurar un entorno urbano caótico:

La situación asignada a la fuente conmemorativa se define en el plano facilitado conjuntamente con las bases de la convocatoria, fijándose el centro de su base en la intersección de los ejes de dos vías principales que concurren en la plaza, cuya característica más destacable es una carencia absoluta de unidad al ser desiguales sus contornos, diferentes sus niveles y heterogéneos sus edificios, con masas y siluetas que componen unos fondos igualmente desprovistos de unidad y de atractivo, para un especial punto de vista que sirva a realzar el valor de una ordenación cualquiera⁸³². [Fig. 494]

No se trataría del primer proyecto de fuente (ni del último) con el que se intentaría ordenar, además de adornar, esta plaza. En 1896 José Urioste redactó un proyecto de fuente para el Ayuntamiento que nunca llegó a realizarse y en el que ya se planteaba la disyuntiva de la colocación central o lateral del monumento [Fig. 495].

[Fig. 495] “Proyecto de reforma de la Puerta de Atocha”. Plano de situación. José Urioste. 15 de julio de 1896. AVM ASA 15-345-73.

Se ha colocado el plano en orientación habitual norte-sur.

832. Las propuestas presentadas al concurso junto con las bases y el fallo del jurado serían recogidas en el artículo: “Concurso de fuente monumental en conmemoración del arquitecto Villanueva” en Revista Nacional de Arquitectura nº8., 1941. Pags. 21-47.

[Fig. 496.1] Sup. Alzado de la propuesta ganadora para “Fuente de Villanueva en la Glorieta de Atocha”. Fotografía AVM 64-286-7_100.

[Fig. 496.2] Cent. Alzado de la propuesta ganadora del segundo premio de la “Fuente Monumental a la memoria del arquitecto madrileño D. Juan de Villanueva”. Fotografía AVM 64-286-7_101.

[Fig. 496.3] Inf. Perspectiva de la propuesta ganadora del tercer premio “Proyecto de Fuente Monumental al Arquitecto D. Juan de Villanueva”. Fotografía AVM 64-286-7_102.

El 23 de junio de 1941 terminaría el plazo para la presentación de propuestas a las que se presentarían parejas de arquitectos y escultores según establecía el pliego. El concurso sería declarado desierto por el jurado, formado entre otros por Aniceto Marinas, José de Aspiroz, Dionisio Ridruejo y Pedro Muguruza, por sobrepasar las tres propuestas presentadas el presupuesto establecido por las bases. El ayuntamiento aceptaría la propuesta del jurado de convocar un nuevo concurso elevando el presupuesto de 350.000 a 500.000 pts., con cargo al presupuesto aprobado para las obras del Prado, y cuyo plazo terminaría el 31 de diciembre.

Cuando se abren los pliegos de las propuestas el 2 de enero de 1942, ya se hace mención expresa del nuevo nombre de la plaza como del Emperador Carlos V (antes glorieta de Atocha). En esta ocasión serían once las propuestas presentadas y el jurado lo conformaron el Alcalde Alberto Alcocer, el Vicesecretario de Educación y Propaganda Gabriel Arias Salgado, el Director General de Arquitectura Pedro Muguruza, Ignacio Melgar y Rojas, Manuel Escrivá de Román Conde de Casal en representación de la Comisión de Cultura e Información, Aniceto Marinas en representación de la Academia de San Fernando y José Aspiroz en representación del Colegio Oficial de Arquitectos. El acta del concurso se firmó el día 3 de febrero de 1942 aunque la comunicación oficial a los ganadores no se haría hasta el 19 de mayo. El primer premio de 20.000 pts. recayó en los arquitectos Víctor d’Ors Pérez Reix, Joaquín Núñez Mera y Manuel Ambrós Escanellas junto al escultor Santiago Costa; el segundo dotado con 5.000 pts. en Manuel Herrero Palacios con Ramón Mateu; y el tercer y último premio de 3.000 pts. Joaquín Vaquero Palacios y Felipe López Delgado con Emilio Aladrén [Figs. 496].⁸³³

La comisión municipal del 23 de abril aprueba la adjudicación pero no sin ciertas reticencias sobre la posición final de la fuente por coincidir con la salida del metropolitano en el centro de la plaza, aunque por otro lado desplazarla a un lugar más abierto supondría la modificación de las condiciones estéticas de la fuente. La solución adoptada para no paralizar de nuevo el concurso es incluir una condición que reservaba al ayuntamiento la potestad final de mover el monumento según el proyecto final para la urbanización del Prado. A lo largo del años 1942 el proyecto de d’Ors, Núñez y Ambrós debió de quedar redactado conservándose algunas copias de los planos que recogían primero el “proyecto de concurso” y luego el “proyecto de ejecución” de los cuales sólo uno de ellos está

833. “Concurso de fuente monumental...” Op. cit.

[Fig. 497.1] Sup. “Fuente de Villanueva. Proyecto del Concurso”. Alzado. Victor d’Ors, Joaquín Núñez Mera y Manuel Ambrós Escanellas. Copia de época del plano original. AVM 64-286-7_005.

[Fig. 497.2] Inf. “Fuente de Villanueva. Proyecto del Concurso”. Sección constructiva. Diciembre de 1942. Copia de época del plano original. AVM 64-286-7_003.

[Fig. 497.1] Sup. “Fuente de Villanueva. Proyecto del ejecución”. Alzado. Victor d’Ors, Joaquín Núñez Mera y Manuel Ambrós Escanellas. Copia de época del plano original. AVM 64-286-7_007.

fechado en diciembre de 1942 [Figs. 497]. Igualmente se han encontrado los bocetos originales de d'Ors que desarrollan el diseño inicial de concurso introduciendo detalles que vemos ya presentes en el proyecto de ejecución [Fig. 498].

De nuevo la mala fortuna que siempre acompañó la historia de Atocha asomaba sin remedio⁸³⁴. A expensas de terminarse el proyecto para el Prado la fuente entró en un periodo de letargo de algo más de un año.

El 27 de julio de 1943 el Director de Arquitectura propone una alternativa a la posición de la fuente, la cual refleja en un plano ya con la forma de la propuesta ganadora. La sugerencia consistía en desplazarla hacia el sureste respecto de la posición inicial de concurso [Fig. 499] refiriéndola a otros ejes que la vinculasen igualmente con las vías de circulación [Fig. 500]. El día siguiente la Comisión Municipal Permanente ratificaba la posición inicial tras confirmar que el proyecto de reforma del Prado incluye la eliminación del acceso del metropolitano. De tal manera las comisiones de Fomento y Cultura aprobaban el 20 de agosto el emplazamiento de la fuente dando orden de comenzar la construcción de manera inmediata, la cual había anunciado ya la prensa⁸³⁵.

Ningún efecto sin embargo tendría esta declaración de intenciones por el retraso de las obras anunciadas para el Prado. A finales de año el diario ABC se refería a ella en una nota publicada como la “fuente nonata” por su destino incierto asegurando que acabaría por no construirse en *ninguna parte*⁸³⁶. Se equivocaba el periodista pues si no en Atocha, se acabaría por construir en otra ubicación. El 26 de abril de 1944 el vicepresidente de la Comisión de Cultura se dirige al alcalde exponiendo que “vistas las dificultades de emplazamiento de la fuente en memoria de Juan de Villanueva en la Glorieta del emperador Carlos V, se acordó proponer a V. E. que por los servicios técnicos municipales se estudie si podría instalarse esta fuente en la Glorieta de Ramiro de Ledesma (hoy llamada de San Vicente), frente a la estación del Norte”. La sugerencia no tendría efecto, y habría que esperar más de un año, terminadas las obras de la mencionada glorieta en la otra punta de Madrid y sin la estación de metropolitano cerrada como se había acordado, la Comisión de Cultura vuelve a insistir en la nueva ubicación de la fuente revisando para ello memoria y presupuesto que ascendería a casi un millón de pe-

[Fig. 498.1] Recto y verso de una misma hoja con bocetos a lápiz y tinta desarrollando el proyecto de la fuente. Ca. 1942. Victor d'Ors. Fondo Histórico de la ETSAM,

[Fig. 498.2] Recto y verso de una misma hoja con bocetos a lápiz y tinta desarrollando el proyecto de la fuente. Ca. 1942. Victor d'Ors. Fondo Histórico de la ETSAM,

834. AVM64-286-7 Inv. 865.

835. Diario ABC del 1 de agosto de 1943.

836. Diario ABC del 9 de diciembre de 1943.

[Fig. 499] “Fuente del arquitecto Villanueva” Planta. Proyecto presentado al concurso por los arquitectos Carlos Sidrón de la Puerta y José Subirana Rodríguez, y el escultor Enrique Pérez Comendador. RABASF Legado Muguruza, Planos nº Pl-5433.

Detalle: De las 11 propuestas esta fue la única que incluyó un pequeño plano de situación con la posición de la fuente en la glorieta de Atocha. Originalmente representado en sentido inverso a la orientación normalizada, el detalle se ha invertido posicionándolo con el norte en la parte superior y el sur en la inferior para una mejor lectura del plano.

[Fig. 500] Propuesta de reubicación de la fuente evitando la salida del metropolitano. Firmado por el arquitecto de urbanismo en julio de 1943. AVM 64-286-7.

En amarillo se representa la posición inicial en yuxtaposición con las escaleras de salida del metropolitano y en trazo de lápiz la nueva propuesta.

setas duplicando el inicial⁸³⁷. Los documentos serían firmados por los arquitectos el 12 de junio del año 1946 siguiente y la escritura de contrato el 27 de noviembre⁸³⁸. En junio de 1951 las obras estaban ya muy avanzadas con el remate superior ya colocado⁸³⁹. La prensa daría la noticia de haberse terminado la fuente y su jardincillo el 9 de julio de 1952 presentándola en la portada a toda página⁸⁴⁰, aunque la obra sería recibida de manera provisional hasta el 4 de julio de 1957, y de manera definitiva el 18 de mayo del año siguiente⁸⁴¹ [Fig. 501].

[Fig. 501] Sup. Dcha. Portada del diario ABC del 9 de julio de 1952 tras la inauguración de la fuente de Villanueva.

[Fig. 502] Sup. Izq. Postal de la década de 1950 con la fuente de Villanueva en funcionamiento.

No sería la última ubicación del monumento, y aunque se escapa ya de nuestro tema de estudio, creemos conveniente incluir una reflexión sobre este *baile* de monumentos tan frecuente en la historia de Madrid y no siempre con buen criterio. Decidido el cambio de ubicación, primero de la fuente cuando aún no había comenzado su instalación, se pensó para ella un lugar de similares características. Un espacio abierto con la suficiente escala urbana como para admitir una fuente de semejantes proporciones, curiosamente ocupando también el lugar de una de las antiguas puertas de Madrid y frente a otra de las modernas *puertas* de una ciudad que suponían las estaciones de tren: se cambiaba la puerta de Atocha por la de San Vicente y la estación del Mediodía por la del Norte [Fig. 502]. El problema vendría años más tarde, cuando a principios de la década de 1990 surgió la idea de reconstruir la puerta de San Vicente lo que conllevaría el desmantelamiento de la fuente; coincidió este hecho además con la necesidad de llevar a cabo reparaciones urgentes en el monumento que comenzarían en

837. Diario ABC del 22 de junio de 1946.

838. AVM64-286-7 Inv. 865.

839. Diario ABC del 14 de junio de 1951.

840. Diario ABC del 9 de julio de 1952.

841. AVM 64-286-7 Inv. 865.

[Fig. 503.1] Sup. Tercero de los grupos escultóricos actualmente en los jardines de la dalieda junto a la basílica de San Francisco el Grande. Fotografía:

www.ricononesdemadrid.com

[Fig. 503.2] Inf. El último de los grupos escultóricos se haya como decíamos no solo fuera de lugar sino alterado en si mismo. La parte de la imagen se encuentra en un parterre de los jardines del Retiro. Fotografía: www.enfotomadrid.blogspot.com

[Fig. 503.3] Una de las piezas creadas por el escultor Santiago costa retiradas de la fuente en 1994 depositada actualmente en el almacén municipal de “La Casilla” en la Casa de Campo. Fotografía del autor

[Fig. 503.4] Segundo de los grupos escultóricos depositados en el almacén en primer plano. A la derecha lugeramente retrasado aparece parte del tercer grupo cuya otra mitad está actualmente en los jardines del Retiro. Fotografía del autor

1994 terminando a finales de 1996⁸⁴² con el mismo instalado en una pequeña rotonda del cercano Parque del Oeste. Desgraciadamente nadie se debió de acordar por aquel entonces del destino original de la fuente, pues la glorieta de Carlos V que estaba también en proceso de remodelación hubiera sido el destino lógico de la obra en lugar de la réplica en bronce que se colocó de la fuente de la Alcachofa y que queda perdida y sin escala (una vez más) en la descomunal rotonda que se construyó para ordenar el tráfico. El nuevo lugar elegido , por contra, no respondía al espíritu con que se diseñó, careciendo de unas condiciones de contorno y espaciales acordes a la escala del la fuente que desaparece entre los cercanos árboles. Los condicionantes de este nuevo emplazamiento hicieron necesario incluso reducir el tamaño del vaso, lo que hace aun a día de hoy muy incómodo el tránsito de vehículos alrededor por el continuo salpicar del agua. Las esculturas dispuestas en la base se retiraron encontrándose actualmente dispersas por Madrid entre los jardines de la dalieda de San Francisco el Grande, el parque del Retiro y dos más depositadas en el almacén municipal de La Casilla en la Casa de Campo [Fig. 503].

842. AVM 02-M-95

• Del *scalextríc* a la propuesta de reordenación del eje Prado-Recoletos

El punto de inflexión para el paseo de Atocha llegaría en los años sesenta. Descartada la instalación de la fuente la ampliación de la red de líneas de tranvía se llevó a cabo no a costa de reducir carriles de viario sino de dismantelar el bulevar central. Las fotografías de la tala indiscriminada resultan absolutamente estremecedoras vistas desde la perspectiva actual [Fig. 504].

El 20 de enero de 1960 se comenzaban a talar también los árboles del jardín frente a la estación para construir la

[Fig. 504.1] Tala del arbolado del Paseo de Atocha frente al Ministerio de Fomento. Ca. 1960. ARCAM / Fondo Santos Yubero n° inv. 017484_012.

[Fig. 504.2] Tala del arbolado del Paseo de Atocha frente al Ministerio de Fomento. Ca. 1960. ARCAM / Fondo Santos Yubero n° inv. 017484_001.

[Fig. 504.3] Tala del arbolado del Paseo de Atocha frente al Ministerio de Fomento. Ca. 1960. ARCAM / Fondo Santos Yubero n° inv. 017484_011.

[Fig. 504.4] Vista general del Paseo de Atocha tras la tala indiscriminada de la acera sur. Ca. 1960. ARCAM / Fondo Santos Yubero n° inv. 017484_013.

[Fig. 505] Postal con una vista elevada de la glorieta y el paseo de Atocha en 1963 tras la inauguración de la reforma. www.todocolección.net.

nueva plaza. Una doble rotonda colocaría en sus centros un obelisco-farola monumental y a la Mariblanca⁸⁴³. La “radical reforma” como la calificaría la prensa de la época se justificaba en estos términos:

(...)las calles de la capital van resultando insuficientes para el tránsito rodado, como lo van siendo los propios medios de transporte, para una población que crece a ritmo vertiginoso⁸⁴⁴.

Esta apuesta por el transporte rodado en la reforma de la glorieta de Carlos V terminaría por convertirla en un gran nudo de comunicación que supone hasta hoy en día una barrera para el peatón. La obra estaría terminada a principios de agosto de 1963, tras la inauguración de la fuente ornamental por el alcalde el 31 de julio⁸⁴⁵. El Paseo desaparecería como tal al sustituirlo las vías de tranvía acompañadas por sendos parterres a lo largo de su recorrido [Fig. 505]. La prevalencia del coche frente al peatón no iría sino en aumento en los siguientes años con la construcción de una vía elevada conocida popularmente como el *scalextric de Atocha*, una red elevada de carreteras que conectaba a distintos niveles de manera directa

843. Diario *ABC* del 20 de enero de 1960.

844. Diario *ABC* del 5 de marzo de 1960.

845. Diario *ABC* del 1 de agosto de 1963.

casi todas las direcciones de circulación que confluían en la plaza. Nuevamente, la improvisación urbanística se hacía patente en Atocha, la fuente inaugurada apenas cinco años antes quedaba ahogada por el paso de la carretera elevada [Fig. 506].

Inaugurado el 16 de mayo de 1868, el *scalextric* sería calificado como “encrucijada futurista de hormigón” u “ovillo ordenancista”⁸⁴⁶ perviviría, no exento de polémica, durante 17 años. Aunque la imagen habla por sí sola, la percepción de la ciudad en la llegada por el sur desde el paseo de Delicias con el Botánico de fondo sería sustituida por una madeja de viales que introducían un alto grado de caos en la escena urbana [Fig. 507].

846. Diario *ABC* del 17 de mayo de 1968.

[Fig. 506] Fotografía de época tomada desde la azotea del Ministerio de Fomento con el paso elevado a punto de culminarse. Ca. 1967-1968. Colección del autor.

[Fig. 507] Tala del arbolado del Paseo de Atocha frente al Ministerio de Fomento. Ca. 1960. ARCAM / Fondo Santos Yubero n° inv. 025799_042.

[Fig. 508] Vista aérea de la estación de Atocha en enero de 1992. Fotografía incluida en el libro *Estación de Atocha, proyecto del arquitecto Rafael moneo (1992)*, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1992.

Entrando en la última fase de construcción la estación, la reforma urbana por contra ya estaba en marcha.

Los años ochenta traerían aparejada la mayor reforma del entorno del paseo y glorieta de Atocha del siglo XX incluyendo la ampliación de la estación histórica con la llegada del tren de alta velocidad. El plan elaborado por Eduardo Mangada, Juan Antonio Ridruejo y Rafael Moneo para remodelar estación y entorno fue aprobado en abril de 1983⁸⁴⁷. Sin entrar mucho en el tema del complejo concurso nos limitaremos a señalar el hecho urbano más trascendente: el inicio del desmontaje del scalextric en 1985⁸⁴⁸ siendo sustituido por un túnel que enlazaba el paseo de Atocha con el de Delicias y la Ronda. La enorme operación de crujía urbana sería inaugurada en 1992 con notables mejoras, pero sin conseguir recuperar ya el paseo perdido [Fig. 508].

La idea de recuperar el paseo, sería la gran baza de la propuesta que para la reforma del eje Prado-Recoletos presentara el equipo formado por Álvaro Siza, Juan Miguel Hernández de León, Carlos Riaño, José Manuel Rueda y Fernando de Terán en 2001. El plan especial sería aprobado el día dos de junio⁸⁴⁹ de 2005 por la junta de gobierno, pero lo cierto es que la ralentización del proyecto acabó por conllevar recortes drásticos que directamente cercenaron la propuesta planteada entre la glorieta de Carlos V y el Panteón de Hombres Ilustres

847. ARÓSTEGUI CHAPA, Borja. La transformación de las grandes estaciones europeas con la llegada de la alta velocidad. El caso de Atocha (tesis doctoral). Departamento de composición Arquitectónica, E.T.S.A.M., Universidad Politécnica de Madrid, 2015. Pags. 170-178.

848. Diario *El País* del 14 de marzo de 1985.

849. Diario *El País* del 3 de junio de 2005.

[Fig. 509]. A pesar de que no terminaba de solucionar el entronque del paseo del Prado con el de Atocha por la presencia de la boca del túnel, entre las bondades del proyecto estaba la de conectar el cerrillo de San Blas y el Retiro con la ciudad en este frente sur, incluso demoliendo algunas edificaciones. Por otro lado proponía el derribo del colegio Virgen de Atocha que sería reubicado en una parcela alternativa en el barrio. En su lugar, el suelo sería destinado a zona verde poniendo en valor el campanil y el Panteón y relacionándolos con el espacio público antecedente. Se recuperaba de tal manera la memoria de del lugar que durante años había dado la espalda a la villa.

[Fig. 509] Maqueta del plan Prado-Recoletos aprobado en 2005.

• Convento y panteón en el siglo XX

Durante el siglo XIX fueron cuantiosas las pérdidas arquitectónicas en el entorno de Atocha, desde la ermita de San Blas y del Humilladero, la puerta asociada a la cerca de Felipe IV, y hasta el propio santuario con la promesa de la nueva basílica en marcha. Sin embargo no todo fue negativo sino que surgieron importantes iniciativas públicas y privadas que nos han dejado edificios como la estación de tren, el Ministerio de Agricultura, el Instituto Cajal (hoy facultad de ingeniería), el Museo de Anatomía (hoy Antropológico) o el Instituto Escuela (hoy Instituto Isabel la Católica).

El templo del XIX no sería , sin embargo, el último templo perdido. Ante al inactividad de la obra real, los frailes

[Fig. 510.1] “Real convento de Nuestra Sra. de Atocha. Plano de emplazamiento”. Emilio Antón Hernández, Ca. 1925. AGP / Planos nº 5460.

dominicos solicitaron permiso a Alfonso XIII para que les permitiera levantar una iglesia y convento “temporal” en la manzana que quedaba sin uso al sur del panteón. El acuerdo de cesión de los terrenos se firmaría en junio de 1924, el proyecto incluiría además de la iglesia, una residencia para los religiosos y escuelas gratuitas para la barriada⁸⁵⁰. El arquitecto encargado de la obra fue Emilio Antón Hernández, que tendría los planos preparados en enero de 1925 [Fig. 510]. El templo sería inaugurado en 1926, construido en ladrillo y revoco, y heredero de un cierto estilo bizantino tardío [Fig. 511].

De los planos se desprende la intención de ser ampliado *a posteriori* completando el claustro a juzgar por las esperas dejadas en los muros y testeros. Tal ampliación no se llevaría

850. AGP PCBA C. 97 Exp. 4.

[Fig. 510.2] “Real convento de Nuestra Sra. de Atocha. Planta baja”. Emilio Antón Hernández, Enero de 1925. AGP / Planos nº 5458.

[Fig. 510.3] “Real convento de Nuestra Sra. de Atocha. Fachada principal y lateral de la iglesia”. Emilio Antón Hernández, Ca. 1925. AGP / Planos nº 5456.

[Fig. 510.4] “Real convento de Nuestra Sra. de Atocha. Sección por AB”. Emilio Antón Hernández, Ca. 1925. AGP / Planos nº 5461.

[Fig. 511.1] Real convento de Nra. Sra. de Atocha. Vista exterior. Antonio Pasaporte, Ca. 1926. IPCE / Fototeca / N° inv. LOTY-00986.

[Fig. 511.2] Real convento de Nra. Sra. de Atocha. Vista del interior de la iglesia desde el coro. Antonio Pasaporte, Ca. 1926. IPCE / Fototeca / N° inv. LOTY-00991.

[Fig. 511.2] Real convento de Nra. Sra. de Atocha. Vista del interior del corredor norte del claustro. Antonio Pasaporte, Ca. 1926. IPCE / Fototeca / N° inv. LOTY-00994.

[Fig. 512] Corona, halo y rostrillo de la Virgen de Atocha, y corona del niño. Narciso Práxedes Soria y Manuel de Diego Elvira, 1852. PN n° Inv. 10012265, 10012266, 10012267 y 10012268.

Las joyas fueron una ofrenda de Isabel II a la Virgen de Atocha en 1852 en acción de gracias por el fallido atentado contra la reina.

a efecto puesto que el edificio a penas perviviría diez años, siendo incendiado al iniciarse la Guerra Civil. El 18 de julio de 1936 varios milicianos asaltarían la iglesia causando un incendio que derribaría la cubierta y se propagaría al convento, salvándose únicamente de las llamas la crujía paralela a la calle de Julián Gayarre⁸⁵¹.

Como curiosidad histórica, haremos un breve inciso para referirnos a un hecho acaecido con anterioridad, durante la II República, y que vincula a otros dos arquitectos de primera línea de Madrid con Atocha de manera indirecta. El 17 de enero de 1934 el Consejo de Ministros decretó que las fundaciones benéfico-docentes de patronazgo de la “extinta Casa Real” se incorporasen al protectorado del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Entre otros edificios, el Panteón de Hombres Ilustres y la Basílica de Atocha serían clasificados como benéfico-docentes el 19 de agosto. La primera decisión sería la de guardar las joyas de la Virgen en un depósito bancario a nombre de la Fundación benéfico-docente de Atocha, cuya junta compondrían los arquitectos Antonio Palacios y Juan Moya, el subsecretario del Ministerio y el jefe de sección de fundaciones del departamento [Fig. 512]. El 17 de febrero de 1936 se hacía el depósito en el Banco de España, cancelando el anterior efectuado originalmente el 14 de abril de 1930⁸⁵².

Tras la Guerra Civil, el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones restauró el convento, encargándose del proyecto el arquitecto Diego Méndez en 1944. La estructura original del templo sería alterada para convertirlo en uno de tres naves, en el exterior se mantenían las fachadas originales ampliándolas. Durante el proceso de proyecto, sin embargo, debió de haber un cambio de-criterio para rehacer el exterior del edificio en el estilo neoherreriano tan habitual en la época [Fig. 513]. La imagen de la Virgen de Atocha volvería a la nueva basílica el 24 de diciembre de 1951 con motivo de la celebración de la misa del Gallo⁸⁵³. La consagración del templo se reservó para momento de completa finalización de las obras y debió de tener lugar el domingo 10 de febrero de 1952⁸⁵⁴.

851. *Memorias de Fr. Antonio Royo Marín sobre la quema y destrucción del antiguo convento y Real Basílica de Ntra. sra. de Atocha*. Documento mecanografiado del Archivo Dominicano, Convento de San Esteban, Salamanca.

852. AGP PCBA C. 98 Exp. 4.

853. Diario *ABC* del 28 de diciembre de 1951.

854. El diario *ABC* del 12 de febrero de 1952 anunciaba haberse consagrado ya el templo, por lo que parece razonable que fuera el domingo

[Fig. 513.1] “Basilica de Ntra. Sra. de Atocha. Proyecto de reconstrucción. Sección longitudinal”. Diego Méndez, junio de 1944. AGP / Planos nº 3814.

[Fig. 513.1] “Basilica de Ntra. Sra. de Atocha. Proyecto de reconstrucción. Planta baja”. Diego Méndez, junio de 1944. AGP / Planos nº 3813.

[Fig. 513.4] “Basilica de Ntra. Sra. de Atocha. Proyecto de reconstrucción. Fachada principal y fachada lateral”. Diego Méndez, junio de 1944. AGP / Planos nº 3816.

[Fig. 513.3] “Basilica de Ntra. Sra. de Atocha. Proyecto de reconstrucción. Sección transversal”. Diego Méndez, junio de 1944. AGP / Planos nº 3815.

En estos años de posguerra en que, como ya explicamos, el panteón se hallaba en un estado de semi-abandono y sin medios ni por interés alguno en proseguir su obra. En los años de la II República se había planeado la construcción de un colegio en el solar de la basílica no construida, idea que no llegaría a materializarse. Habría que esperar a 1960 en que se hizo efectivo el pago de los terrenos del Patronato de Atocha sobre los que había asentado en su día el Instituto Ramón y Cajal y por los que el Ministerio de Instrucción Pública no había llegado a pagar. La comisión interministerial formada a tal efecto valoró los terrenos en treinta y nueve millones de pesetas, que el patronato destinaría a construir el Colegio Virgen de Atocha, entroncando con los patronatos de El Escorial, Santa Isabel y el Loreto⁸⁵⁵.

previo día 10.

855. “Un centro de Patrimonio Nacional, El Colegio Virgen de Atocha”

[Fig. 514] “Colegio de Atocha, fachada avenida Ciudad de Barcelona”. Ramón Aranda Pfeiffer, Ca. 1960. AGP / Planos n° 5684.

El Archivo de Palacio conserva otros cuatro planos del proyecto (dos plantas, un alzado y una sección). Planos n° 5681 a 5685.

El proyecto del colegio supondría una nefasta intervención en la parte construida del panteón. Con una manifiesta carencia de sensibilidad arquitectónica, se derribaron las fachadas norte y sur de la galería de ingreso, así como los arranques de los muros que la cerraban y habrían conectado con la basílica [Fig. 514]. El arquitecto encargado sería Ramón Aranda Pfeiffer, el cual no solo mutilaría el maltrecho panteón sino que le adosaría un edificio de doble altura que queda visto desde el claustro. En esta época fue además cuando se derribó la última porción del atrio del siglo XVIII de la antigua basílica que pervivía anexo a una antigua caseta de obra.

Como resumen final de la arquitectura de esta manzana del olivar que albergó la capilla y cuartel en el siglo XIX se han elaborado cuatro planos analíticos, a medio camino entre el levantamiento y la reconstitución, con los distintos estadios arquitectónicos llevados a cabo a lo largo de algo más de un siglo [Fig. 515].

[Fig. 515.1] La reconstitución arquitectónica del conjunto compuesto por la Real Basílica de Atocha y el Cuartel de Inválidos del Ejército antes de su derribo, georreferenciada sobre la ciudad actual, permite entender el por qué y el cómo de la parcelación del Ollivar. Más allá de la apertura del Paseo de Reina Cristina, incipiente ya en los planes de Ensanche de Castro, el resto del proyecto se concibió aún pensando en mantener el edificio por lo que su trazado y modulación es heredero de la orientación del templo.

[Fig. 515.2] Reconstitución del fallido proyecto de Fernando Arbós para la Real Basílica de Atocha en paralelo al convento temporal levantado por los dominicos. Como se puede apreciar, la culminación del proyecto hubiera supuesto la creación de un hito al final del Paseo de Atocha, que posiblemente le hubiera dado sentido salvándole de su desaparición. El templo provisional levantado por otro lado habría podido mantener su culto como parroquia del barrio, quedando reservado el edificio regio a ocasiones solemnes.

[Fig. 515.3] La superposición de los distintos estratos temporales (el desaparecido santuario y las edificaciones actuales) nos permite visualizar en la ciudad de hoy la escala que tenía el conjunto. Además de ello supone una interesante fuente de información de cara a posibles excavaciones o prospecciones mediante el empleo de georadar que confirmen la existencia de restos arqueológicos.

[Fig. 515.4] La última propuesta no ejecutada para Atocha fue la ya comentada del proyecto Prado-Recoletos de 2001. Trasladado el colegio a una nueva ubicación, unos jardines recuperarían el espíritu del proyecto de Arbós sirviendo de antesala al Panteón de Hombres Ilustres que de esta manera se abría al paseo en lugar de darle la espalda.

[Fig. 515.5] La actual manzana de Atocha supone un gran vacío en la trama urbana separando radicalmente la naturaleza casi de Autopista que tiene la ciudad hacia el oeste del barrio residencial del este al que sin duda se halla mucho más vinculada. El uso privativo de la calle interior (introducido por Arbós a posteriori) hace más herméticos si cabe los tres edificios que allí coexisten: Panteón, Basílica y colegio de Atocha.

7. CONCLUSIONES

Atocha quinientos años de historia de Madrid, fue el título elegido para la tesis hace ya diez años, y se ve ahora refrendado por los resultados: la influencia recíproca que santuario y población ejercieron entre sí desde que Carlos V concediese el permiso para fundar el convento dominico en 1523, ha sido constante a lo largo de casi cinco siglos. Todo el desarrollo urbano posterior no tendría sentido sin el que pudiéramos considerar como el primer impulsor del crecimiento de Madrid hacia el este cuando aun distaba casi dos kilómetros de los límites de la pequeña población: el santuario de Atocha.

El análisis urbano no hubiera sido posible sin el estudio del conjunto arquitectónico, de la primitiva ermita, posterior convento y olivar, cuartel, basílica y panteón (la simple enumeración de sus facetas ya anuncia lo complejo de su historia). La importancia de Atocha no radica -o radicó- en su valor artístico como edificio, que por contra adoleció siempre de una excesiva pobreza de materiales, sino a su historia. Como escenario de representación pública, ha estado vinculado a algunos de los hechos más relevantes de la historia de España durante los últimos cinco siglos. La historia de Atocha revasa sobradamente los límites de la villa; se trata de una historia de reyes y reinas, de Austrias y Borbones, pero que incluso trascendió al otro lado del océano al convertirse en protectora del Real Consejo de Indias, de sus Galeones y de los territorios de ultramar. Sin ir más lejos, hoy en día el Santo Niño de Atocha cuenta con gran devoción extendida por toda América Latina.

Gracias a la protección real casi todos los grandes arquitectos ligados a la monarquía y/o a la villa intervinieron en Atocha tanto a nivel urbano como a nivel arquitectónico con interesantes aportaciones de las cuales no todas habían visto la luz. Este trabajo se caracteriza por el continuo salto de ida y vuelta de la escala urbana a la arquitectónica que complementan un discurso unitario. El análisis de las edificaciones ha servido para poner en valor un conjunto que, por culpa del escaso proteccionismo del patrimonio o, mejor dicho, de cierto estilo en un momento concreto, arrastraba sobre él críticas que a nuestros ojos se muestran hoy infundadas.

La tesis reafirma y amplía esta parte de la historia de la arquitectura madrileña presentando un conjunto monumental que, a finales del siglo XVIII contaría con un claustro renacentista del círculo de Covarrubias, un templo conventual, capilla y retablos de Francisco de Mora ampliado y terminado por su sobrino Juan Gómez de Mora, una capilla de la Virgen reedificada por Sebastián de Herrera Barnuevo que sería

[Fig. 516] Superposición en un solo plano de las tres secciones principales del templo. En magenta la capilla mayor de Francisco de Mora, en verde la capilla de la Virgen de Sebastián de Herrera Barnuevo, y en amarillo el relicario-camarín aquí atribuido a Pedro de Ribera.

La plasticidad del dibujo refuerza las tres diferentes concepciones del espacio sagrado en distintos momentos históricos y su resultante exterior.
Dibujo el autor.

decorada por los más grandes pintores del siglo XVII desde Rizi, Carreño, Herrera el Mozo y Arredondo a Jordán; y una enorme y singularísima sala destinada a relicario posiblemente proyectada por Pedro Ribera -que diera también las trazas del atrio- y pintada al fresco por Hipólito Rovira [Fig. 516].

• La memoria como patrimonio intangible

La evolución y modernización de la ciudad ha supuesto a lo largo de los siglos pérdidas casi siempre irreparables y muy distinta índole según los criterios con los que se ha intervenido en cada momento. El caso más frecuente es el de la pérdida arquitectónica, la desaparición de edificios por un supuesto escaso valor histórico, artístico o por estar en un estado de ruina irreversible. En ese caso suele tratarse de pérdidas puntuales restringidas al límite de un solar, pero manteniéndose la trama urbana generada a lo largo de la historia de ese entorno concreto. En el caso de Madrid, el siglo XIX fue devastador en lo que a patrimonio se refiere debido a la Guerra de la Independencia, los derribos de José Bonaparte para abrir plazas, la desamortización y el crecimiento desordenado de la ciudad en la era industrial. Durante el siglo XX las pérdidas no fueron menores, comenzando por las causadas por la Guerra Civil y continuando hasta entrado ya el último cuarto de siglo en que se comenzó a tomar conciencia de la necesidad de proteger el patrimonio arquitectónico. Una frase de aquellos años atribuida al alcalde Tierno Galván expresa ciertamente esa progresiva concienciación sobre el cuidado de la ciudad como un bien colectivo: “Todos tenemos nuestra casa, que es el hogar privado; y la ciudad, que es el hogar público”.

Como decimos, en las últimas décadas se ha venido afianzando en la conciencia colectiva la necesidad de preservar nuestro patrimonio arquitectónico, cultural y paisajístico. Sin embargo esta cuestión se suele vincular generalmente al patrimonio físico, a lo que podemos ver y tocar. El concepto de “patrimonio intangible” es de relativamente reciente creación, fue objeto de un debate promovido por la UNESCO en una mesa redonda de espantos celebrada en la ciudad de Turín en 2001⁷⁸⁴. En años posteriores se formaría un comité específico sobre el tema que actualmente se encarga de salvaguardar aquellos aspectos del patrimonio mundial que no son propiamente patrimonio edificado, como la música, las costumbres y tradiciones populares, el paisaje (no necesaria-

784. “International Round Table: Intangible Cultural Heritage, Working Definitions” 14-17 de junio de 2001, Turín, Italia. www.ich.unesco.org.

[Fig. 517] Plano incluido en el programa de las jornadas sobre patrimonio “Madrid otra mirada” editado por el Ayuntamiento de Madrid.

mente vinculado a la naturaleza), etc. ampliando la categoría de *intangible* no sólo al valor histórico, sino también al del patrimonio cultural. Se trata, por tanto, de la concienciación o protección de unos valores que por su propia naturaleza inmaterial son más susceptibles de desaparecer pero que poco a poco la ciudadanía esta interiorizando como propios.

El entorno del Prado se halla actualmente en proceso de selección dentro de la candidatura “Paseo del Prado y el Retiro. Paisaje de las Artes y las Ciencias”, para ser incluido en el listado patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO, cuyo veredicto se dará a conocer en 2020⁷⁸⁵. Por desgracia, Atocha queda prácticamente excluida de esta iniciativa por las escasas referencias que perviven actualmente de su pasado y lo desconocido que sigue siendo [Fig. 517]. Más allá de si conviene incluir o no el hoy desaparecido paseo de Atocha, la Real Fábrica de tapices de carácter más industrial o fabril que cultural, o el inacabado Panteón de Hombres Ilustres -que precisaría una discusión aparte- no parece lógico hablando de la colina de las ciencias que se dejen fuera del ámbito el

785. Candidatura aprobada por el Consejo de Patrimonio Histórico reunido los días 11 a 13 de abril de 2018. Fuente: www.mecd.gob.es

primitivo Instituto Cajal (1932) o el Instituto-Escuela (1918), actuales sedes de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Civil y del Instituto Isabel la Católica respectivamente. En un momento en el que los terrenos del olivar de atocha se habían comenzado a parcelar y urbanizar suponía una oportunidad de encontrar suelo disponible en una posición relativamente céntrica y con el plus de situarse junto a instituciones científicas ya asentadas como el Real Observatorio Astronómico o la Escuela de Ingenieros. Posiblemente nos encontremos ante un caso que está a punto de pasar de ser “oportunidad de futuro” a “oportunidad perdida”, triste historia siempre la del patrimonio tangible e intangible de Atocha.

2019 fue nombrado Año Europeo del Patrimonio Cultural, bajo el lema “Nuestro patrimonio: donde el pasado se encuentra con el futuro”, resaltando el valor que aporta a la sociedad este bien inmaterial. En este sentido la tesis pretende reivindicar el valor histórico que tuvo Atocha en la génesis de este entorno y que hoy en día sigue siendo enormemente desconocida. Las pérdidas patrimoniales casi siempre (in) justificadas por una supuesta modernización de la ciudad van asociadas generalmente a un desconocimiento sobre el objeto en cuestión. Esto se agudiza más si cabe cuando el tiempo ha borrado las huellas tangibles del pasado cuya desaparición solo podemos mitigar mediante el estudio del mismo, con la esperanza de que dándolo a conocer se restituya al menos su memoria. Siendo innegable la primacía de la imagen en la actualidad, de ahí que lo intangible quede habitualmente en un segundo plano, se ha enfocado el presente estudio de tal manera que la componente gráfica tiene gran peso, siendo en cierto modo resumen o expresión de toda la investigación.

Para entender verdaderamente un entorno urbano concreto no podemos limitarnos a reconocer su condición espacial y su presencia física actual, sino que es necesario analizarlo como producto de su historia y de sus habitantes. Es habitual que ciertas zonas de la ciudad, sobretodo si tienen la condición de borde, se vean sometidas a múltiples transformaciones inconexas que no se piensan desde el conjunto sino desde la identidad particular de cada elemento, de modo que el papel colectivo acaba perdiéndose. Este es el caso justamente del entorno de Atocha, en el que cualquier viandante padece el caos que supone atravesar este *no-lugar*, este espacio urbano completamente desestructurado. Ni rastro queda de aquel paraje natural que, sin ser frondoso, debía ser relativamente verde por la abundancia de agua comparado con lo árido que fue siempre el entorno de la villa. Pero no se trata solo del paisaje en un sentido naturalista sino desde el punto de vista urbano.

El Paseo de Atocha, como sus adyacentes, concentraba gran parte de la actividad de recreo de los madrileños. Desde el siglo XVII fueron frecuentes las romerías a la iglesia de Atocha y a las ermitas de San Blas y del Humilladero, actividad que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, cuando adquirió una dimensión cada vez menos devocional y más de festividad popular. Estas celebraciones del pueblo eran el contrapunto a las frecuentes visitas de los distintos monarcas y su corte a la capilla de Atocha que generalmente conllevaban un gran boato. Por último, este espacio supo aprovechar su singularidad por estar orientado a mediodía y la estacionalidad le dotó con el sobrenombre de paseo de invierno en el siglo XIX. Si el Prado ofrecía en verano el frescor del arroyo y la sombra de los árboles centenarios, Atocha contaba con el resguardo a los vientos que ofrecía el cerro de San Blas y el abundante sol que propiciaba su orientación al sur y su arbolado de reciente plantación⁷⁸⁶.

Cualquier ciudadano que intentase hoy en día comprender *in situ* lo que fue el llamado Paseo de Atocha, del cual no ha pervivido ni su nombre -denominándose actualmente Paseo de la Infanta Isabel- se hallará ante una playa de vías (análoga a la del vecino entorno ferroviario) con hasta doce carriles de coches frente al edificio ministerial. Nada queda, por tanto, del que otrora fue espacio para el paseo y esparcimiento de la capital, lo que llevaría a ese individuo a preguntarse el cómo, cuando y por qué... Lo cierto es que fue esa misma pregunta la que se hizo el que suscribe estas palabras y que acabó por embarcarse en el presente estudio.

La recuperación de la memoria de una ciudad, ya sea a nivel paisajístico, urbano o arquitectónico genera una base de pensamiento útil para la reflexión sobre el contexto actual. En ese sentido, esta tesis no se ha planteado como una mera lectura de la historia sino que pretende recuperar ese patrimonio inmaterial reivindicando el valor de este entorno madrileño, que debería de tenerse en cuenta y potenciarse en las futuras actuaciones urbanas.

En la sociedad actual, donde gran parte de la informa-

786. En primer lugar, fue el proyecto de Pedro Ribera que quedó paralizado, de modo que no llegaron a plantarse las arboledas. Cuando José de Hermosilla solucionó esta carencia en 1773, las alamedas no perduraron mucho más de treinta años hasta que las cortaron las tropas napoleónicas para obtener leña. No sería hasta principios del siglo XX cuando se volviera a plantar arbolado en ese espacio para volver a ser talado a mediados de siglo, ampliando las calzadas e introduciendo el llamado “escalextric”.

ción está disponible a golpe de “click”, cobra mayor relevancia día tras día el trabajo interdisciplinar, las relaciones cruzadas entre historia, arte, arquitectura y urbanismo. Por extraño que parezca, dada su importancia tanto en la vida cotidiana de la villa como en la corte, Atocha carecía de un estudio de conjunto que presentase una visión global de su historia. Numerosas han sido las aportaciones puntuales, casi siempre desde la óptica historiográfica o devocional. Estos estudios, resultando de sumo interés por sí mismos, muchas veces adolecían de conexiones con hechos previos o posteriores que completasen el discurso. El enfoque global del entorno de Atocha a lo largo de los últimos cinco siglos abre un amplio abanico de temas de estudio que, en algunos casos, se ha llevado a cabo con mayor detenimiento alumbrando interesantes novedades sobre su historia mientras que, en otros casos, dichos temas han quedado apenas esbozados como futuras líneas de investigación abiertas.

En este sentido, el dibujo se ha demostrado como la herramienta fundamental para traducir visualmente la memoria del espacio que fue, por otro lado inherente a un acercamiento al tema desde el punto de vista del arquitecto. Se trata, por tanto, de enriquecer la narración, digamos literaria, de los hechos con otra gráfica que permita comprender realmente el proceso y descubrir las morfologías urbanística y arquitectónica desaparecidas. Gracias a la reconstitución arquitectónica entendida como un “proyecto hacia el pasado”⁷⁸⁷ (con todos los grados de incertidumbre y de carga subjetiva que ello conlleva) podemos avanzar en la comprensión de un edificio completa o parcialmente desaparecido. Sin embargo, en una concepción más amplia el método de trabajo no tiene por qué ceñirse a un edificio sino que, estudiando la ciudad, tan importante como las construcciones individuales es el espacio intersticial que los interrelaciona y donde se desarrolla la vida pública. Si a este determinado entendimiento del espacio como el “orden de las coexistencias” de un momento determinado añadimos el factor tiempo como el “orden de las existencias sucesivas”⁷⁸⁸ conseguimos recrear la secuencia histórica que narra la evolución del lugar explicando el presente como el resultado indefectible de un proceso.

El material elaborado a lo largo del presente estudio se

787. Así lo definió Carmen Blasco en su publicación *El Palacio del Buen Retiro...* Op. cit.

788. Términos, ambos, acuñados por Javier Ortega Vidal como “Secuencias de espacio en un tiempo” en *Una corte para el rey...* Op. cit. Pags. 188-233.

concibe desde un principio abierto a futuras investigaciones y ampliaciones sobre el mismo, a tenor de nuevos hallazgos documentales. Lo que sí permiten estos planos y dibujos es plasmar sobre el papel realidades pasadas de las que hasta ahora solo había visiones parciales o descripciones documentales. Gracias a la formalización gráfica de estas hipótesis se puede sentar una base que tenga eco en otros trabajos de investigación que avancen sobre el tema o, incluso, abrir una vía para otros sistemas de representación, como la infografía y la realidad aumentada

En definitiva, recuperar la memoria de Atocha supone, quizá, la única manera con la que contamos actualmente para comprender el pasado de esta parte de la ciudad de la que apenas queda rastro visible y que tantos interrogantes como incomodidades plantea al ciudadano que la habita. Pieza fundamental del puzzle urbanístico madrileño, esta aportación supone un avance más a sumar al trabajo colectivo sobre Madrid que el grupo de “dibujo y pasado” del departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETSAM lleva años desarrollando.

Solo entendiendo y teniendo presente este proceso, se podrán acometer con solvencia intervenciones urbanísticas que permitan recuperar no ya la forma perdida (lo cual sería objeto de discusión aparte), sino la esencia de lo que fue, la tipología de este espacio urbano que ofreció en su tiempo un servicio público haciendo de este entorno un lugar de encuentro y de esparcimiento al aire libre.

• Aportación documental.

Entre la extensísima bibliografía que existe sobre Atocha, como decimos, casi siempre parcial, encontramos algunas obras clave como *Atocha Ensayos Históricos* publicado en 1891 por el Rector del Patronato de Atocha en el momento de su derribo José Jiménez Benítez. Aunque con una gran carga emotiva, en la que el autor enlaza la historia del santuario con la de España ensalzando el papel de la monarquía en todo momento, lo cierto es que aporta una enorme cantidad de datos que se ajustan perfectamente a la realidad, al menos en lo tocante a la última parte, en que hemos podido contrastar con la hemeroteca histórica. En el libro se daban a conocer con abundantes referencias a los primeros autores de tratados sobre la Virgen y el santuario, sobre todo, la obra publicada en 1670 por el dominico Fr. Gabriel de Cepeda

[Fig. 518] Análisis geométrico del módulo tipo del claustro a partir de las dimensiones conocidas y del trozo de fuste de granito encontrado. Dibujo del autor.

titulada *Historia de la milagrosa y venerable imagen de N. S. de Atocha, Patrona de Madrid*. Este, a su vez, reelaboraría las crónicas sobre el mismo tema escritas por Jerónimo de la Quintana en 1637 (*Histo^a del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa Imagen de Nvestra S^a de Atocha*), Juan de Marieta (*Historia de la Santissima Imagen de nuestra Señora de Atocha*) y Francisco de Pereda de 1604 (*Historia de la santa y devotissima imagen de nuestra señora de Atocha, patrona de Madrid y de sus milagros*). Inevitablemente los autores bebían siempre de las fuentes anteriores, induciendo a lo largo de los siglos a ciertas deformaciones de la historia. Los autores del siglo XX han consultado principalmente a Jiménez o Cepeda, que arrastraban algunos de esos errores fruto de reelaboraciones sucesivas. Uno de los más notorios es la distorsión de la descripción de la primitiva ermita, la cual se ha conseguido reconstituir a partir de la primera descripción de 1640 cotejándola con las posteriores y con la información de las reparaciones y ampliaciones llevadas a cabo. En otras ocasiones como, por ejemplo, ocurre con el libro del año 1627, *Historia y anales de la ciudad y obispado de Plasencia*, Cepeda recurre a él para citar algunos datos recogidos en el mismo pero omite todo un párrafo. En él su autor, el dominico Fr. Alonso Fernández, explica cómo la negativa de los dominicos a reconstruir la iglesia de Atocha para que sirviese de templo funerario a Gutierre de Vargas y Carvajal hizo abandonar el mecenazgo del obispo sobre el nuevo convento. Sin duda, novedosa aportación a la historia madrileña que vincula Atocha y la Capilla del Obispo en la plaza de la Paja.

Por otro lado el análisis comparativo de dichos textos originales ha permitido reconstruir el proceso de transformación de la ermita en convento, o mejor dicho, siguiendo un orden inverso, se ha partido del estado más o menos conocido del convento en el siglo XIX, y se ha retrocedido *deshaciendo* las sucesivas obras hasta conseguir una hipótesis razonada del templo del siglo XIII. En definitiva gracias a la revisión completa de las fuentes originales se ha podido desentrañar la historia del momento fundacional del convento y plasmarlo gráficamente, hilando además los escasos e inconexos documentos del siglo XVI encontrados en distintos archivos. Entre ellos uno de los más importantes hallazgos ha sido la constatación de la labra de un claustro renacentista cuyo cuerpo alto fue cerrado en el siglo XVIII perviviendo, sin embargo, las arquerías y columnas del cuerpo bajo hasta el momento del derribo en 1890. Apuntamos también en el estudio como un posible vestigio del claustro un pequeño tramo de fuste granítico conservado actualmente en la trasera de la basílica [Fig. 518].

En lo referente a la intervención de Francisco y Juan Gómez de Mora, se ha arrojado luz sobre la compleja sucesión de obras que uno y otro llevaron a cabo desde 1586 hasta 1635. El dilatado proceso se vio afectado por el traslado y retorno de la corte a Madrid, y por la aceptación del patronato real. Virginia Tovar analizó pormenorizadamente la gran ampliación del templo tras esos sucesos, aunque la falta de referencias gráficas con las que analizar los documentos escritos conducía a algunos errores de concepto sobretodo en lo referente al camarín. La reconstitución permite comprender el origen de tan extraña planta con dos naves que discurrían en paralelo, además de analizar cómo se llegó a esta propuesta respecto de la fase anterior proyectada por el primero de los Mora desconocida hasta la fecha.

Siguiendo esta línea de investigación basada en la medida de lo posible en contrastar siempre las fuentes originales, se han estudiado numerosas escrituras de obras hallando prácticamente completo lo que podríamos considerar la memoria de proyecto de ejecución de Herrera Barnuevo en Atocha a través de los pliegos de condiciones por el redactados. El pliego para la construcción de la cúpula, así como el del retablo y pedestal habían sido transcritos por Virginia Tovar⁷⁸⁹ y otros referidos por distintos autores en artículos⁷⁹⁰, el resto hasta un total de veintiséis habían sido referidos en artículos pero no todos transcritos. El conjunto resulta absolutamente revelador puesto que en dichos documentos se incluían los pliegos de condiciones redactados por el arquitecto real en los que se describe perfectamente la obra desde el levantamiento de cúpula y tambor, la reconstrucción del camarín, la reconfiguración de los balcones de la iglesia o todo el diseño de yeserías y decoraciones del interior. Lo minucioso y pormenorizado de alguna de las descripciones de las partidas de obra demuestra un alcance de obra mucho mayor del que se pensaba hasta la fecha. El valor que tienen como conjunto, es decir como proyecto completo, nos ha parecido merecedor de dedicarle el tiempo necesario a su transcripción para incluirlo como anejo documental. La obra arquitectónica de este maestro mayor de las obras reales sigue siendo muy poco conocida a fecha de hoy, aportando desde este trabajo un notable avance con respecto al estudio de uno de sus encargos más importantes.

789. TOVAR MARTÍN, Virginia. *Arquitectura Madrileña...* Op. cit.

790. El más completo de todos es el un trabajo sobre la platería de la capilla que aporta numerosa información sobre la cronología de la obra. CRUZ YABAR, Juan María. “Juan Ortiz de rivilla y otros plateros...” Op. cit

[Fig. 519] Plano del proyectos de levantamiento de casas en el Paseo de Atocha, 1761. AHN_Clero_MPD.198

[Fig. 520] Detalle de la sección tipo del proyecto en que se muestra la tapia del Retiro, la calzada y sendas líneas de árboles a un lado y a otro en lápiz. Dibujo inédito contenido en la escritura de obligación para el desmonte del paseo. AHPM T. 18053 F. 391.

En lo que al urbanismo respecta, el paseo de Atocha ha quedado habitualmente eclipsado por el del Prado en los estudios hechos sobre el tema de manera casi recurrente. A pesar de estar presente en la concepción primigenia ya en el proyecto de Guiz y Colona, o en el posterior de Hermosilla, que como aquí hemos apuntado, fue ampliado casi de inmediato antes del verano de 1767 y no en 1769, cuando se publica el plano de Madrid de Espinosa de los Monteros⁷⁹¹.

Posiblemente la aportación documental más importante desde un punto de vista urbanístico haya sido el hallazgo de un plano del siglo XVIII en el Archivo Histórico Nacional⁷⁹² con un proyecto de construcción de un pequeño ensanche de casas urbanizando el paseo mediante una gran avenida porticada⁷⁹³ [Fig. 519]. El plano, junto con el resto de documentos encontrados, así como uno existente en el Archivo de Villa del que ya se tenía constancia⁷⁹⁴, ha permitido recomponer la historia de esta interesantísima propuesta que se adelantaba varias décadas a las primeras propuestas de Jovellanos para el crecimiento de la ciudad.

791. No habiendo una fecha clara para datar la reforma que presenta Espinosa de los Monteros hasta la fecha se ha defendido que debía ser de ese año o del anterior. Sin embargo, midiendo las expropiaciones llevadas a cabo en el verano de 1767 de las huertas de Atocha hemos conseguido demostrar que estas ya estaban encaminadas a preparar el terreno para la segunda versión.

792. AHN Clero MPD n°198.

793. GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl "La urbanización del paseo de Atocha, el primer ensanche de Madrid dentro de la cerca de Felipe IV" en *AIEM* 2018.

794. La noticia del proyecto de casas en Atocha fue incluida brevemente (aunque desconociendo la existencia del plano) en LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit.

Aunque menos singular, también se ha encontrado la escritura de obligación de la obra de regularización y plantación de todo el borde este de la ciudad en tiempos de Carlos III. El documento incluye, además, la sección primigenia trazada en 1761 de la vía que hoy conocemos como la calle Menéndez Pelayo [Fig. 520]. Algo anterior, pero englobada en este programa de embellecimiento de la periferia urbana, estaría la documentación inédita hallada sobre la intervención de Bort en las obras hidráulicas llevadas a cabo en los paseos de Delicias. Todas estas aportaciones puntuales, enmarcadas dentro de un objetivo global de estudio de toda la zona, han permitido en algunos casos precisar fechas que estaban algo difusas y, en otros, profundizar en el conocimiento de las mismas.

Otro de los focos de estudio con respecto a la ciudad a lo largo de los siglos ha sido el de los cambios de propiedad de suelo y las sucesivas modificaciones de los linderos que han ido definiendo la forma del espacio público, resultado finalmente en aportaciones gráficas que repasaremos en el siguiente epígrafe. Especialmente interesante ha sido este estudio de límites en lo que respecta a la cerca de la villa, arrojando novedosos datos como los sucesivos desplazamiento de la puerta de Atocha antes y después del plano de Texeira. Entre otros momentos, cabe destacar por su importancia el descubrimiento de una solución formal que, no habiendo sido recogida en ningún plano, duplicaba la puerta en dos, y cuyas trazas daría Sebastián de Herrera Barnuevo: la del Camino de Lavapiés y la de Vallecas. De ellas, además, se han encontrado entre los documentos de obra descripciones detalladas con medidas que han permitido aproximarnos a una hipótesis de su fisonomía.

A medio camino entre la escala del urbanismo y la de la arquitectura y en relación a las puertas monumentales, a lo largo de la duración de la tesis se consiguió identificar y documentar la antigua puerta del Olivar de Atocha levantada por Isidro González Velázquez y que comunicaba con la posesión del Retiro⁷⁹⁵. Aunque no en su ubicación original, a día de hoy se puede aun observar esta puerta monumental que da acceso a los jardines de Cecilio Rodríguez de origen y autoría desconocidos hasta la fecha [Fig. 521].

Al igual que se ha hecho con la puerta del olivar que,

[Fig. 521] Fotografía actual de la puerta del olivar de Atocha diseñada por Isidro González Velázquez y situada junto al paseo de coches.

795. ORTEGA VIDAL, Javier / GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl. "La Puerta del Olivar ...". Op. cit.

[Fig. 522] Propuesta de reubicación de la fuente evitando la salida del metropolitano. Firmado por el arquitecto de urbanismo en julio de 1943. AVM 64-286-7.

[Fig. 523] Boceto de la fuente de Villanueva. Ca. 1942. Víctor d'Ors. Fondo Histórico de la ETSAM.

[Fig. 254] Proyecto de Yglesia. Acuarela sobre papel, E: 1:50 Manuel Ortiz de Villajos. ETSAM, N° inv. AG-025.

aun existiendo hoy en día, había perdido su memoria, y con ello, algo de su sentido de ser más allá de su componente puramente práctica, el trabajo rescata la historia de otro elemento urbano madrileño que es la fuente homenaje a Juan de Villanueva. Perdida hoy fuera de contexto y escala en el Parque del Oeste, el proyecto cobra cierta lógica si pensamos que estaba inicialmente destinada a la glorieta de Carlos V [Fig. 522]. De ella no solo se aportan planos originales sino varios de los bocetos preparatorios de la mano de Víctor d'Ors encontrados en el fondo histórico de la ETSAM [Fig. 523]. Perteneciente a este mismo archivo se ha identificado y datado un dibujo de gran tamaño anteriormente vinculado con la iglesia del Buen Suceso que correspondería, sin embargo, a la propuesta presentada por los hermanos Ortiz de Villajos al concurso de la nueva basílica y panteón que ganó Fernando Arbós [Fig. 524].

Continuando con estas aportaciones documentales, el estudio detallado de la obra de Barnuevo que referíamos anteriormente ha llevado a establecer una más que clara relación entre dos dibujos suyos conservados en la Galería Uffizi de Florencia como preparatorios para la decoración del camarín de Atocha [Fig. 525]. Del mismo modo se ha identificado una posible traza preparatoria anónima en la Biblioteca Nacional [Fig. 526] que podríamos atribuirle a él mismo, o en todo caso, a su taller, con la primera versión del retablo de la Virgen⁷⁹⁶. De este histórico retablo que tan poco se conocía -más allá de un cuadro de mediana calidad conservado en las Descalzas- se ha localizado un grabado mucho más preciso realizado en tiempos de Felipe V que, junto con el resto de información ha contribuido al trabajo de reconstitución del mismo.

Lo desconocida que resultaba a priori la imagen de Atocha, al margen de las repetidas instantáneas de J. Laurent, se ha visto enriquecida por una gran cantidad de fotografías que abarcan desde el reportaje completo del antiguo Cuartel de Inválidos, su huerta y olivar, vistas inéditas de los sepulcros de ilustres en el antiguo templo, pasando por la colección de imágenes de Estrada previas al derribo definitivo o incluso toda una serie de tomas de la construcción del panteón en sus diferentes fases. En definitiva se ha conseguido dotar de imagen a Atocha no solo mediante la reconstitución arquitectónica sino con una amplia batida en los archivos fotográficos. Si algo se echa quizá en falta en esta colección de fotografías es el color, carencia que se ve parcialmente compensada en lo

796. GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl. "Herrera Barnuevo en Atocha..." Op. cit. Artículo en la revista *Goya* aceptado a la espera de confirmar fecha de publicación.

que corresponde a los interiores gracias al hallazgo de varias pinturas de época. Una de ellas formaba parte del catálogo de la exposición que sirvió de germen para el actual Museo Municipal en 1926. Esta pintura se ha conseguido localizar en una colección particular y representa una imagen del interior desde el sotocoro un día cualquiera en el templo. A pesar de ser anónima todo apunta a que fuese obra del pintor de cámara Francisco de Paula van Halen en 1856 [Fig. 528]. Su contrapunto lo ofrece otra obra hallada que fue subastada en Sotheby's en 2008. En este caso se trata de una acuarela del pintor Karl Girardet que plasma la ceremonia de las Velaciones de Isabel II y su hermana la infanta María Luisa Fernanda con sus respectivos esposos en 1846 [Fig. 529]. La escena es opuesta al óleo anterior, no solamente porque en este caso el punto de vista es desde el altar hacia los pies de la nave, sino porque en ella se nos muestra la iglesia engalanada para la ceremonia real con ricas colgaduras que adornan sus desnudos muros.

Por último cabe destacar la contribución que supone el estudio pormenorizado del Panteón de Hombres Ilustres y del dilatado proceso constructivo vinculado no solo con la basílica de Atocha y sus reales Patronos sino con la propia historia de España en uno de sus momentos más delicados. Fruto de la coyuntura socio-política y económica, la obra fue utilizada como arma arrojadiza entre liberales y conservadores en el convulso final del siglo XIX. La hemeroteca se ha mostrado como una herramienta fundamental para el estudio de tan larga obra por la cantidad no solo de noticias, que en todos los casos son partidistas, sino de cartas públicas de la intendencia o comunicaciones de las distintas instancias políticas que no han llegado a nosotros conservadas en los archivos. Es por ello que se ha incluido la transcripción del material más relevante de hemeroteca que a modo casi de diario nos guía por los prolegómenos de la fábrica del edificio.

• Aportación gráfica

Partiendo de la premisa de que uno de los objetivos de la tesis era el estudio de la forma urbana del entorno de Atocha, y entendiendo que el dibujo es la herramienta que nos permite plasmar ese análisis, podemos decir que la aportación gráfica del presente trabajo supone un considerable avance en el estudio de la historia de esta parte de Madrid. La investigación sobre el patrimonio arquitectónico en relación con la ciudad precisa un continuo salto entre la escala urbanística y la

[Fig. 525] Diseños para decoración de yeserías y decoración mural. Lápiz, pluma y aguada parda y azul sobre papel verjurado. Ca. 1663. Sebastián de Herrera Barnuevo. GU / gabinete de dibujos, N° Inv. 10165S (Sup.), N° Inv. 10166S (Inf).

[Fig. 526] Proyecto de Retablo. 462 x 294 mm. Pluma, pincel, tinta negra y aguadas grises sobre papel agarbanzado verjurado. BNE, Dib/14/45/78.

[Fig. 527] “Vº. Rº. de la Milagsa. Yman. de Na. Sa. de Atocha(...)”. Grabado anónimo, primer tercio del siglo XVIII, 509x305 mm. RABASF / Biblioteca / Estampas, N° Inv. GR-1325.

[Fig. 528] Interior de la Basílica de Atocha. Óleo sobre lienzo, 80x62cm., ca 1856. Anónimo, posiblemente obra de Francisco de Paula van Halen. Colección Céspedes, Madrid.

[Fig. 529] *Las velaciones (Atocha)*. Acuarela, lápiz y gouache sobre papel, 220 x 275 mm. Karl Girardet, 1846. Subastado por Sothebys en 9 de julio de 2008.

arquitectónica. Este movimiento bidireccional se ve reflejado directamente en la paquetización del material gráfico producido dentro del marco de la tesis.

Por un lado se han realizado dos series de planos urbanos que mantienen el mismo encuadre a lo largo de los siglos refiriéndose a fechas clave en la formalización del entorno. Por otro lado la reconstitución de las edificaciones desaparecidas requiere un grado de detalle mucho mayor que lleva a estudiarlos casi como objeto a una escala mayor y en formatos que varían según las necesidades de cada representación concreta.

Como ya se ha indicado, el ámbito temporal elegido comienza en 1523, enmarcando un amplio periodo que con la redonda cifra de casi quinientos años, abarca prácticamente toda la historia moderna de Madrid. Esto en lo referente al tiempo, en cuanto a la dimensión espacial que también acota el estudio gráfico de la vertiente urbanística, los límites vienen marcados por el Hospital de San Carlos al oeste y el camino de ronda que bordeaba el Retiro y el Olivar de Atocha en el este. Por el norte nos moveríamos en un margen que incluye la zona meridional de la posesión del Retiro justo por debajo del monasterio de San Jerónimo y hacia el sur el marco abarca los fértiles campos de cultivo extramuros en torno al arroyo.

El paquete de planos urbanísticos comienza con los de carácter territorial que sitúan la ermita en el entorno rural del Madrid tardomedieval. Dichos planos resultan imprescindibles para comprender el momento fundacional y el tipo de comunidad de observancia que allí se instalaría, referenciando el primitivo santuario en el paisaje que rodeaba por entonces la villa con el que, por aquel entonces, era un limitado caserío. En relación a ese Madrid conventual que proliferaría enormemente a raíz del Concilio de Trento se ha plasmado en sendos dibujos comparativos el impacto que tuvo aquel momento para el crecimiento de la ciudad (principalmente hacia el este) acercándose de esta manera Atocha a los límites del núcleo urbano; potenciado también por el asentamiento de la capitalidad por orden de Felipe II.

Aparte de estos momentos iniciales, el grueso del paquete de planos urbanísticos lo componen dos juegos a diferentes escalas que narran la transformación progresiva que llevó a este entorno rural a convertirse en la ciudad actual. El primer paquete lo constituyen planos a escala 1:5.000 encuadrando lo que sería el sureste de Madrid en el siglo XVI; el segundo se centra en mayor detalle en el entorno del pa-

[Fig. 530] Ortofoto actual con los dos encuadres elegidos para la secuencia histórica de planos del entorno (E: 1:30.000) y del paseo de Atocha (E: 1:2.500).

seo propiamente dicho a escala 1:2.500 [Fig. 530]. Ambos constituyen una rica fuente de información para el estudio de la ciudad a lo largo de casi quinientos años pues, además de aquellos que corresponden más directamente con planos históricos de sobra conocidos, muchos otros representan momentos intermedios que se revelan como inéditos. Valga el ejemplo del desconocido desdoble en dos puertas de la de Atocha entre 1671 y 1736.

El análisis comparativo de estas secuencias históricas de planos ofrece, gracias a la unidad de escala, encuadre y grafismo una lectura unitaria del proceso evolutivo, que establece una doble ordenación: la espacial de cada momento concreto y la temporal que las secuencia. La reconstitución gráfica del la forma de Atocha a lo largo de los siglos está, además, georeferenciada de tal manera que los ficheros digitales podrían servir para futuros estudios de zonas limítrofes o para contribuir al encuadre global de toda la ciudad histórica.

Como añadidura a la visión urbana del conjunto, algunos procesos urbanos concretos -como el tema del carcavón

[Fig. 531] De arriba a abajo:

La puerta de Atocha en la cerca de Felipe IV ca. 1630

La puerta del camino de Lavapiés (Izq) y de Vallecas (Dcha) trazadas por Teodoro de Ardemans ca. 1671

Puerta de Atocha de Pedro de Ribera ampliando y levantando la anterior de Ardemans ca. 1736

Puerta de Atocha alterada tras la intervención de 1748 sobre la existente.

Dibujos del autor.

del Prado- han sido objeto de un estudio detallado que, gracias a la traducción de la investigación documental a un documento gráfico, aclara ciertos aspectos de la conformación de este accidente del terreno. Se ha prestado atención principalmente al momento inicial en que se dio solución al que sería caballo de batalla de la municipalidad durante todo el siglo XVII y gran parte del XVIII: el paso del arroyo de Atocha para continuar hacia el santuario. Si bien el proceso final, que acabó con la completa canalización del arroyo entre la Puerta de Recoletos y la de Atocha con la referencia a la “Cloaca Máxima” romana, ha sido ampliamente estudiado como parte de los proyectos primero de Hermosilla y después de Ventura Rodríguez; las primeras ideas y operaciones emprendidas para salvar el cauce de agua eran menos conocidas⁷⁹⁷. En relación a ello estuvo también lo referido tanto a la puerta como a la cerca, que veía una y otra vez cómo los grandes temporales la derribaban en el cruce del arroyo.

Puesto sobre la mesa el tema del carcavón conviene dar el salto al segundo grupo de dibujos producidos a lo largo de la tesis, que es el de la reconstitución arquitectónica. En primer lugar por el tema que estamos tratando estaría la puerta de Atocha, también llamada de Vallecas o del camino de Lavapiés. Pensemos que, tras su traslado calle abajo y la inclusión intramuros del convento, la puerta ya no conducía a Atocha sino a otros lugares al otro lado de la cerca, por lo que la denominación anterior de origen toponímico había perdido sentido. No sería hasta el primer tercio del siglo XVIII cuando el propio carácter monumental con que se concibió permitiría recuperar la denominación original vinculándola no ya a un destino concreto sino a un entorno urbano. De estas puertas poco se conocía hasta llegar a la de principios del siglo XIX mandada reconstruir por Fernando VII. A sabiendas de que la escasez de documentación original aumenta ciertamente la carga proyectual de estos dibujos, se ha elaborado una reconstitución de cada una de ellas y se ha apuntado una hipótesis razonada para resolver el interrogante que existía sobre la supuesta puerta construida en tiempos de Fernando VI sobre la anterior de Pedro de Ribera. Noticias todas ellas sin duda novedosas sobre ese importante acceso a la villa que, por su pobreza de materiales y mal envejecimiento, precisó de continuas intervenciones y fue siempre muy denostada [Fig. 531].

La pieza clave de todo el trabajo de reconstitución arquitectónica es, sin duda, el desaparecido convento de Ato-

797. Entre la bibliografía más reciente y completa cabe citar de nuevo a LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado...* Op. cit.

cha. Desde distintos grados de detalle se ha conseguido una aproximación muy completa a esta arquitectura desaparecida hace más de un siglo. A lo largo del proceso de investigación no solo se ha dado un soporte gráfico a las intervenciones ya conocidas sino que estas, a su vez, han permitido a través de la huellas dejadas por alineaciones o de las descripciones textuales avanzar hacia atrás en el tiempo, sacando a la luz estados anteriores. Este sería el caso, por ejemplo, de la primera intervención de Francisco de Mora a finales del siglo XVI rehaciendo la capilla mayor y la de la Virgen. De este proyecto ha sido especialmente interesante llegar a reconstituir no solo la arquitectura sino también su retablo, gracias a la minuciosa escritura de contratación. Se trataba de una pieza de claro influjo herreriano que se levantó para la iglesia conventual con ocho pinturas de Bartolomé Carducho y tallas de Juan Muñoz. De él, Ponz se limitaría a decir que se componía de varios cuerpos de arquitectura atribuyendo erróneamente la obra pictórica a Angelo Nardi. Con el lógico margen de error que supone dibujar a partir de una descripción textual detallada, pero no completa, consideramos que el resultado es lo suficientemente consistente como para que pudiera servir a otras investigaciones que busquen el paradero de las piezas desmanteladas [Fig. 532]. De manera paralela a este, aunque basado menos en documentos escritos y más en visiones parciales, se ha desarrollado un trabajo equivalente con el retablo de la Virgen del mismo momento, y cuya factura correría a cargo de Pompeo Leoni.

Las intervenciones artísticas (restringirnos únicamente a las arquitectónicas daría una imagen sesgada de esta historia) en Atocha como hemos visto están casi siempre ligadas a figuras de primera línea que, de la mano de cada monarca y casi siempre movidos por los dominicos, dejaban su impronta en el santuario. Es por ello que el método comparativo espacio-temporal que se ha empleado para el urbanismo no tendría aquí sentido. De este modo, las aportaciones se han materializado en proyectos concretos que aunque evidentemente unos son herederos de los otros, no permiten perder de vista el hecho de que la narración conjunta resultaría incompleta por no contar en todos los casos con la misma cantidad de información o grado de detalle.

Tras la intervención de Francisco y Juan Gómez de Mora, aún heredera de un primer barroco herreriano en que imperaba la austeridad y lenguaje clasicista, se ha estudiado en detalle la intervención de Sebastián Herrera Barnuevo. Este completo artista, que englobaba en su figura las facetas de pintor, escultor y arquitecto, transformó por completo la fiso-

[Fig. 532] Alzado del retablo de la capilla mayor del convento de Atocha trazado por Francisco de Mora en 1593. Dibujo del autor.

nomía de la capilla de la Virgen entre 1662 y 1665. El estudio no solamente saca a la luz una intervención de mucho mayor alcance que la que habitualmente se ha referido en los tratados madrileños, sino que además supone una completa renovación temática y de imaginería que iniciaría un nuevo periodo en la historia del barroco en España. Una preocupación por los efectos de la luz y de la perspectiva, unida a un documentado control durante la fase de obra de todos los oficios intervinientes, nos presenta una concepción del arquitecto muy moderna respecto a sus predecesores. Reivindicamos desde aquí la figura de Herrera Barnuevo como arquitecto y constructor, tan poco estudiada y cuya revisión constituye sin duda una tarea pendiente de la historiografía madrileña. La reconstitución arquitectónica de la obra llevada a cabo en la capilla sirve, además, de marco en el que situar las ricas intervenciones pictóricas que hicieron en ella los artistas más importantes de la corte de la segunda mitad del siglo XVII.

Del mismo modo que de esta reconstrucción se tenía noticia pero no se era consciente de su verdadero alcance, existe en Atocha otra obra apenas conocida y que ha generado multitud de lecturas erróneas por la complejidad que adquirió el programa de usos de este espacio sagrado. Se trata del relicario, construido en tiempos de Felipe V y posiblemente obra de Pedro de Ribera. El estado ruinoso del antiguo camarín de la Virgen hizo precisa su remodelación. Para ello se amplió hacia el este conectando con un nuevo espacio de tipología absolutamente singular. Una planta central de cinco por cinco naves levantadas a partir de pilares cuadrados horadados por nichos para las reliquias que sustentarían hasta veinte cupulillas. Único en su estilo, la propia necesidad de almacenar la gran colección de reliquias que atesoraba el convento vincula su arquitectura más con la de un aljibe o pósito que con la de un espacio sagrado, con la diferencia de que el interior fue profusamente decorado y las cúpulas fueron pintadas al fresco. Una arquitectura realmente singular de la que se ha recuperado al menos su memoria y su imagen gracias a la reconstitución gráfica incluida en este trabajo [Fig. 533]. Este espacio sería durante algún tiempo el templo provisional una vez que los derribos iniciados en el cuartel y dependencias de la iglesia cuestionaban la seguridad de seguir oficiando en la capilla.

La siguiente aportación gráfica corresponde al paquete de planos que reconstituyen la intervención de Isidro González Velázquez tras la invasión francesa que redujo prácticamente a ruinas el edificio. Se trata este de un paquete de planos más amplio que los anteriores y que, como novedad, incluye información sobre el resto del convento y no solo

[Fig. 533] Infografía del espacio interior del cuarto del relicario. Dibujo del autor.

sobre el espacio litúrgico. Una importante novedad de esta intervención es la localización de las principales estancias necesarias para la vida cotidiana de los religiosos y que, a su vez, permite identificar los espacios en que se localizaban las innumerables obras de arte que poseía el convento, no solamente las que había en el siglo XIX sino otras que, a pesar de haberse perdido, fueron recogidas en las distintas crónicas sobre su historia. A pesar de la desamortización de 1836, el conjunto edificatorio no sufrió grandes cambios estructurales después de la restauración fernandina, por lo que la arquitectura se mantuvo prácticamente igual hasta el momento de su derribo.

La complejidad de todo el proceso de derribo y construcción del nuevo templo que se dilató durante casi veinte años, ha producido también nuevos aportes gráficos que entrelazan esta historia con la de la génesis del barrio levantado sobre el olivar. Del mismo modo, el inicio de este proceso estuvo vinculado a la ampliación de la carretera de Valencia y la creación del paseo de la Reina Cristina, intervenciones que permitieron la comunicación fluida entre el casco histórico y el este de Madrid, suponiendo el impulso definitivo para el desarrollo del Ensanche en el borde sureste de la población.

Por último, queremos destacar la aportación que supone para el conocimiento futuro de la ciudad la realización de ciertos planos que superponen el estado actual de Panteón y Basílica con el trazado del antiguo convento. En este caso, la georreferenciación permite, asumiendo incluso el relativo margen de error que pudiera darse, la localizar posibles restos del antiguo santuario bajo el Panteón de Hombres Ilustres o el colegio Virgen de Atocha en la trama urbana actual. En este segundo caso algo que juega a favor de la hipotética conservación de restos es la presencia de los patios de recreo en los que, en teoría, sería más factible tanto excavar como encontrar vestigios del pasado. En esta dirección se ha querido profundizar incluso algo más, elaborando la sección comparativa de los niveles de los edificios actuales y de los del siglo XVIII como fuente de información previa para valoraciones futuras

de posibles excavaciones arqueológicas o prospecciones con georradar.

Como resumen, diremos que las aportaciones gráficas de la presente tesis tienen, por un lado, el valor de recuperar la memoria de los espacios y arquitecturas perdidas y, además, pueden servir de punto de partida o estudio para avanzar sobre el tema o para profundizar desde puntos de vista diferentes. Siendo el ámbito temporal estudiado tan amplio, enmarcando un periodo que con la redonda cifra de casi quinientos años abarca prácticamente toda la historia moderna de Madrid, no todos los temas han sido desarrollados con la misma profundidad, pero sí que se ha dejado constancia de todos los hallazgos en el convencimiento del beneficio que supone el trabajo colectivo e interdisciplinar.

• Oportunidades perdidas y oportunidades de futuro

Si por algo se caracteriza la historia de Atocha es por ser una sucesión de *oportunidades perdidas*. El propio cierre de la tesis ha sido objeto de reflexión puesto que esa tendencia fue *in crescendo* a lo largo del siglo XX dotando al final de la narración de un cierto velo gris. Esta connotación negativa, fruto de la azarosa trayectoria de Atocha a lo largo del siglo pasado, fue la motivación principal para darle forma de epílogo, pues aunque se prestaría a una investigación más extensa sobre el impacto del vehículo privado en el desarrollo de la ciudad, hemos considerado que presenta menor interés respecto de los hechos antecedentes. No obstante, se han rescatado los principales hechos que caracterizaron el espacio urbano en esta época, alguno de ellos inédito y que finalmente hace algo más amable el discurso.

Repasada la historia de Atocha, y visto el triste estado actual del producto resultante con respecto de lo que pudo haber sido, desde las conclusiones se ha intentado poner en valor la memoria del lugar como una *oportunidad de futuro*. Nos ha movido el anhelo, acaso ingenuo, de que la abundante información inédita hallada, así como la trabazón que supone repasar estos casi quinientos años de historia de Madrid desde una óptica de conjunto, sirva no solo para restituir la historia de esta parte de Madrid, sino como base para la ampliación y desarrollo de futuros estudios sobre el tema con aplicación práctica.

En ese ingenuo optimismo, la propia puesta en valor de este entorno, sacando a la luz un pasado (no tan lejano) en que se presentaba como una ciudad amable para el peatón, podría ayudar a la reflexión sobre el papel del transporte privado en el casco histórico. Actualmente Madrid se haya inmersa en la polémica suscitada por el cierre al tráfico del casco histórico que, sin duda, tendrá repercusión en las zonas de borde como Atocha. Por otro lado está en marcha un plan director para ampliar nuevamente la estación y reformar su entorno, oportunidad que no habría que desaprovechar para, al menos, plantear la posibilidad de retomar la idea del desaparecido paseo de invierno. En este sentido, y aunque se trata de pequeñas actuaciones muy puntuales, el Ayuntamiento tiene en marcha dos frentes abiertos encaminados a la recuperación de este espacio. Por un lado, la clausura⁷⁹⁸ de la gasolinera cercana al lugar donde se levantó la ermita del Cristo del Humilladero y que se está llevando a cabo actualmente. Por el otro, se están dando los primeros pasos para recuperar la conexión de los terrenos del olivar -hoy barrio de Atocha- con el parque de El Retiro. Supone aún una tarea pendiente la conexión hacia el sur de la colina de las ciencias y el tratamiento de los terrenos intersticiales. Sin duda, operaciones que habría que enmarcar en un estudio más amplio de mejora del espacio urbano.

En lo referente al desaparecido santuario y a los edificios actuales quién sabe si, llegado el momento, se darán las condiciones favorables que permitan desarrollar proyectos en la línea del de los arquitectos Álvaro Siza, Juan Miguel Hernández de León, Carlos Riaño y Fernando Terán de 2005, ajustándose al planeamiento vigente que destina el solar del colegio a zonas verdes buscando una nueva ubicación para el centro educativo. Por otro lado, la parte construida del proyecto de Arbós precisaría una profunda reflexión que lo renovase y diese a conocer su propia historia, con el objetivo de incluirlo de forma más activa en el panorama cultural y patrimonial madrileño. Del mismo modo, el jardín requeriría de una recuperación de la traza original y de especies históricas, dada la importancia que tuvo en el planteamiento inicial del conjunto realizado por el arquitecto.

A pocos meses de que se cumplan doscientos años de la inauguración del nuevo templo tras la restauración llevada a cabo por Isidro González Velázquez, sería conveniente plantear la restauración y musealización de los vestigios físicos de la antigua basílica y convento, protegiendo las cinco piezas de cantería conservadas de la intemperie en el lugar más conveniente para tal efecto.

798. Noticia publicada por el *Diario de Madrid* el 3 de junio de 2016.

- **Apertura de líneas de investigación**

Habiendo ya mencionado a lo largo del documento las posibilidades ofrecidas por unos u otros hallazgos documentales que por no extender excesivamente el tema de estudio nos hemos limitado a enunciarlos o exponer el hallazgo pero sin entrar en análisis.

En este sentido, una de las vías de estudio más amplias y con entidad propia sería la de la faceta militar de Atocha. Habiéndonos ocupado con mayor detenimiento de lo que concierne a los sepulcros militares que serían germen de recuperación de la idea de un panteón nacional de Hombres Ilustres. La investigación sobre la vinculación de la institución del Cuartel de Inválidos a la antigua basílica de Atocha es susceptible de un largo recorrido. Numerosos fueron los proyectos para erigir un nuevo cuartel de caballería en los terrenos del olivar, así como de uno nuevo para inválidos cuando se hizo necesario el derribo. Esta idea acabó por desembocar en la construcción del enorme cuartel de María Cristina y tuvo también que ver en el asentamiento del cuartel de los Docks.

La historia militar del etorno de Atocha, que se entremezcla con la del propio proyecto de parcelación de los terrenos, conllevó disputas entre varios ministerios que llegaron a las más altas instancias. Son numerosos los proyectos que a partir de la instalación del Cuartel de Inválidos del Ejército se sucedieron en esta zona hasta bien entrado el siglo XX. En relación con este proceso de parcelación, otro tema directamente relacionado llevaría a ahondar en el problema de la barrera urbana que supone el límite sur del parque de El Retiro con este barrio de Atocha. Respecto a este último punto cabe mencionar la aportación que ha supuesto esta investigación a nivel de asesoría histórica en varias visitas con técnicos de las Estufas y del parque del Retiro a este entorno para analizar *in situ* la viabilidad de dar respuesta a la lógica reclamación vecinal de abrir el parque hacia el sur.

Si la urbanización del olivar y la memoria militar de este entorno tiene aun mucho por investigar, el triste urbanismo de los siglos XIX y XX en el Paseo de Atocha le sigue de cerca. Aunque nos hemos limitado a hacer una revisión muy general, las sucesivas alteraciones del ámbito en este periodo podrían ser objeto de un estudio más detallado y completo que sirva de base a la actuación urbanística que antes o después se habrá de acometer en la zona. Teniendo en cuenta que la tendencia se está invirtiendo, reduciendo progresivamente

el tráfico en el centro de la ciudad, sería el momento de plantear la recuperación de la memoria de este lugar y de soluciones más racionales para la circulación de peatones y vehículos.

La cercana colina de las ciencias, potenciada ahora por el impulso que supone la candidatura del Prado-Retiro como patrimonio cultural de la UNESCO, sigue aun carente de un estudio particular que analice esta interesante y temprana especialización de esta zona de Madrid en torno a la educación y la ciencia. Estudiado a nivel general en la planimetría de producción propia, convendría focalizar en este punto un análisis pormenorizado que cubriese el siglo XX, en el cual sería un punto de interés añadido el análisis topográfico y de vistas en un entorno de tan abrupto desnivel. Adoleciendo esta zona del mismo problema que el barrio de Atocha, que es el aislamiento y complicado acceso desde la ciudad, una valoración razonada de sus construcciones, abalada por un estudio histórico, podría contribuir al mejor conocimiento de este conjunto para afrontar las mejoras necesarias.

La última de las líneas de investigación que queremos señalar tiene que ver no tanto con los temas sino más con los medios de representación. De la misma manera que el discurso gráfico que aportan los planos al discurso narrativo supone un notable salto en el reconocimiento de la ciudad desaparecida, la infografía o la realidad aumentada son el siguiente escalafón. Este último entorno gráfico consigue, además, llegar a un público mucho más amplio que no necesita de conocimientos técnicos para comprender un plano urbanístico o una sección arquitectónica. Sin caer en el excesivo adorno y pérdida de valor científico del objeto de estudio, se pueden por ejemplo recrear secuencias espaciales perdidas en el entorno urbano o recrear los interiores de una sala para mostrar la disposición original de ciertas obras de arte profundizando en su significación.

El abundante material producido en forma de planos, secciones y alzados del convento o de la capilla de Atocha abre un nuevo campo de exploración tridimensional que aquí nos hemos limitado a iniciar mínimamente con arquitecturas tan singulares como la del relicario o el altar-baldaquino de Isidro Velázquez. No se trata únicamente de perseguir la finalidad de la mera recreación de elementos desaparecidos sino que, en casos como los mencionados, la construcción volumétrica produce dibujos analíticos que resultan fundamentales a la hora de comprender espacialmente elementos relativamente complejos.