

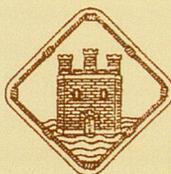
VOLUMEN XXVII (2015)

Anales COMPLUTENSES

VOLUMEN XXVII
(2015)

ISSN: 0214-2473

ANALES COMPLUTENSES



Institución de Estudios Complutenses
Alcalá de Henares



Anales COMPLUTENSES



VOLUMEN XXVII
(2015)

ISSN: 0214-2473



Institución de Estudios Complutenses
Alcalá de Henares

Anales Complutenses XXVII - 2015

Dirección / Editors

F. Javier GARCÍA LLEDÓ (IEECC)

Consejo Editorial / Publications Comitee

Sandra AZCÁRAGA CÁMARA (U. Autónoma de Madrid - Museo Arqueológico Regional)
Luis GARCÍA GUTIÉRREZ (Academia de San Dámaso)
Jorge GONZÁLEZ GARCÍA- RISCO (Universidad de Alcalá de Henares - IEECC)
Pilar LLEDÓ COLLADA (IEECC)
Germán RODRÍGUEZ MARTÍN (Museo Nacional de Arte Romano de Mérida)
José VICENTE PÉREZ PALOMAR (Ayuntamiento de Alcalá de Henares)

Comité Científico / Advisory Boards

Enrique BAQUEDANO PÉREZ (Museo Arqueológico Regional. Comunidad de Madrid)
Julia BARELLA VIDAL (Universidad de Alcalá - Escuela de Escritura)
Helena GIMENO PASCUAL (Universidad de Alcalá - Centro CIL II)
Alberto GOMIS BLANCO (Universidad de Alcalá)
Ángela MADRID Y MEDINA (CECEL-CSIC)
Miguel Ángel MANZANO RODRÍGUEZ (Universidad de Salamanca)
Antonio MARTÍNEZ RIPOLL (Universidad de Alcalá)
Wifredo RINCÓN GARCÍA (CSIC)
Peter ROTENHOEFER (*Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik*. Munich)
Esteban SARASA SÁNCHEZ (Universidad de Zaragoza)

Edita:

Institución de Estudios Complutenses
PALACIO LAREDO
Paseo de la Estación, 10
28807 - Alcalá de Henares (Madrid)
Teléfono: 918802883 - 918802454
Correo electrónico: ieecc@ieecc.es

Anales Complutenses es una revista anual, editada por la Institución de Estudios Complutenses, que tiene como objetivo publicar artículos originales y recensiones con una cobertura temática amplia, aunque especialmente centrados en la historia de Alcalá de Henares y su entorno. Fue fundada en 1987 y, desde este año 2014 está bajo la dirección de Francisco Javier García Lledó. Está abierta a todos los investigadores que deseen utilizar sus páginas para dar a conocer sus trabajos y estudios. Los artículos recibidos son examinados tanto por el Consejo Editorial como por el Comité Científico, los cuales deciden sobre el interés de su publicación. **Los autores deben ajustarse estrictamente en la presentación de sus trabajos a las normas de presentación incluidas al final de este volumen.**

Las opiniones y hechos consignados en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores. La IEECC no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad, veracidad, autenticidad y originalidad de los trabajos

Reservados todos los derechos: ni la totalidad ni parte de esta Revista pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación o sistema de recuperación, sin permiso. Cualquier acto de explotación de sus contenidos precisará de la oportuna autorización.

Imprime:

Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.
ISSN: 0214-2473
D.L.: M-22933-1987



ÍNDICE

Presentación
VALLE MARTÍN, José Luis 7-8

Un año más
GARCÍA LLEDÓ, Francisco Javier 9-10

ESTUDIOS

Arqueología preventiva en la calle Cardenal Tenorio nº 8 de Alcalá de Henares
VARA IZQUIERDO, Consuelo y MARTÍNEZ PEÑARROYA, José 13-46

El Empecinado en el Zulema
AYUSO ELVIRA, José Carlos 47-77

Pedro de Castañeda, Bartolomé de Escudera y Juan de Cerecedo, el caso de tres pintores en la Alcalá de Henares del siglo XVI
SALDAÑA CARRETERO, Rosa M^a 79-99

Historia de dos imágenes del Instituto Complutense
VICENTE HEREDIA, José María 101-128

Una aproximación a la población alcalaína de finales del siglo XIX (II)
SALAS OLIVÁN, José Luis 129-161

Francisco de Villanueva, primer jesuita alumno de la Universidad de Alcalá
DÍAZ RISCO, Juan 163-191

Documentos de interés para Alcalá de Henares en la Colección de Salazar y Castro de la Real Academia de la Historia (I)
BALLESTEROS TORRES, Pedro 193-226

Consecuencias de la Guerra de la Independencia para los conventos y colegios de regulares de Alcalá de Henares
DIEGO PAREJA, Luis Miguel de 227-258

El magisterio alcalaíno de María Felipe y Pajares
MORTERERO MILLÁN, Pablo 259-279

Esculturas de Juan Alonso Villabrille y Ron y Luis Salvador Carmona para los dominicos de Alcalá de Henares
CANO SANZ, Pablo 281-322

Historia de un edificio singular alcalaíno: el Palacio Laurent
LLEDÓ COLLADA, Pilar 323-350

A propósito de un dibujo de la capilla mayor de la Iglesia Magistral (1768)
ROMÁN PASTOR, Carmen 351-369

Museo de Escultura al Aire Libre de Alcalá de Henares: antecedentes y evaluación actual
PASTOR SÁNCHEZ, Raimundo y DÍAZ DE ANCOS, Pilar 371-399

ACTIVIDAD INSTITUCIONAL

Memoria de actividades 403-409

NORMAS GENERALES PARA COLABORADORES 411-420

ESCULTURAS DE JUAN ALONSO VILLABRILLE Y RON Y LUIS SALVADOR CARMONA PARA LOS DOMINICOS DE ALCALÁ DE HENARES

Pablo Cano Sanz
*Escuela Superior de Conservación y
Restauración de Bienes Culturales de Madrid*
pablocano@esrcbc.com

A las Madres Dominicas de Alcalá de Henares

RESUMEN

El convento de la Madre de Dios de Alcalá de Henares poseía un ingente patrimonio mueble hasta la Guerra de la Independencia. En 1809 se realiza un inventario de sus bienes culturales por parte del Gobierno intruso; entre ellos existía una imagen devocional dedicada a san Vicente Ferrer, talla que adscribimos con total seguridad —basándonos en criterios estilísticos— al catálogo de Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663-1732). La efigie fue fotografiada por Mariano Moreno en el primer tercio del s. XX, siendo pasto de las llamas en 1936. Nuestra aportación no queda aquí, pues por fin podemos sugerir que otro grupo escultórico denominado como el “Abrazo entre san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán”, obra de Luis Salvador Carmona (1708-1767), fue hecho para el citado cenobio alcalaíno; esta magnífica pieza se conserva actualmente en el convento de Santo Tomás de Ávila.

Palabras clave: *Escultura, Barroco, Juan Alonso Villabrille y Ron, Luis Salvador Carmona, san Vicente Ferrer, san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán, Alcalá de Henares.*

ABSTRACT

The convent of La Madre de Dios of Alcalá de Henares had a huge movable heritage until the War of Independence. In 1809 an inventory of cultural

property by the intrusive government was done, including devotional image dedicated to st. Vincent Ferrer, that we ascribe to Juan Alonso Villabrille and Ron (h. 1663-1732), based on stylistic criteria. The sculpture was photographed by Mariano Moreno in the first third of the Twentieth Century, being burnt in 1936. Other contribution is that we can suggest that another sculptural group known as the “Embrace between saint Francis of Assisi and saint Dominic of Guzmán”, by Luis Salvador Carmona (1708-1767), was made for the same convent; this magnificent piece is now in the convent of Santo Tomás de Ávila.

Keywords: *Sculpture, Baroque, Juan Alonso Villabrille y Ron, Luis Salvador Carmona, saint Vincent Ferrer, saint Francis of Assisi, saint Dominic of Guzmán, Alcalá de Henares.*

INTRODUCCIÓN

El principal objetivo de este artículo consiste en analizar exhaustivamente una escultura de san Vicente Ferrer, que pertenecía al convento de la Madre de Dios de Alcalá de Henares; para ello hemos abordado el estudio del edificio y de parte de su patrimonio mueble, intentando desentrañar cuándo se hizo, dónde se colocó y lo más importante, quién talló tan importante efigie. Las siguientes páginas demuestran que la pieza estaba hecha antes de 1724, dándosele culto en uno de los retablos colaterales de la iglesia. Los rasgos estilísticos permiten asegurar que nos encontramos ante otra extraordinaria obra del genial Juan Alonso Villabrille y Ron, uno de los mejores escultores de Madrid en los años finales del siglo XVII y, sobre todo, durante el primer tercio del XVIII.

La investigación histórico-artística de cada una de las imágenes — que existían en el convento alcalaíno de la Orden de Predicadores— ha permitido llegar a una nueva conclusión con respecto a otro trabajo escultórico de gran calidad. Se trata, en este caso, del “Abrazo entre San Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán”, obra adscrita por la historiografía a Luis Salvador Carmona, creyéndose hasta este momento que procedía de un convento franciscano alcalaíno. Con esta publicación puede demostrarse documentalmente que fue un encargo de los dominicos de la Madre de Dios.

1. EL CONVENTO DE LA MADRE DE DIOS DE ALCALÁ DE HENARES

El primer inmueble fueron unas simples casas en la calle Santiago, frente al Palacio Arzobispal, adquiridas por la fundadora doña María Hurtado de Mendoza y de la Cerda (*Anales*, h. 1652: 529). Allí instaló una capilla, aunque su intención era la de crear un convento bajo la advocación de la Madre de Dios, también conocido como el convento de la Madre de Dios del Rosario (Vaquero / Rubio, 1994: 243; Castro, 1997: 250). Las casas se compraron en 1562. La fundadora escribe su testamento en 1565, dejando como heredero universal al citado cenobio. La renta anual ascendía a 219 421 maravedíes. En 1566 comenzaron las obras de adaptación de las viviendas a convento. 1566 es considerado, por tanto, como el año de la fundación. En 1567 fallece doña María, dejando por escrito que no se inicie el templo hasta que no se termine la zona conventual. Las obras tuvieron lugar entre 1608 y 1624. El resultado fue una iglesia de pequeñas dimensiones, idéntico

formato presentaba el convento. Parece ser que el número de frailes creció a lo largo del siglo XVII. Las instalaciones quedaron obsoletas, de ahí que el conjunto arquitectónico tuviera que ser sustituido paulatinamente por otro de nueva planta (Román, 1994: 377).

La definitiva construcción conventual se realizó entre 1676 y 1737 (figs. 1 y 2). Los dominicos vendieron el patronazgo del convento a don Gregorio de la Cerda y Mendoza, V duque de Pastrana y IX del Infantado; la escritura es firmada el 5 de noviembre de 1676 (Román, 1994: 379). La comunidad obtuvo la suma de 8 000 ducados, quedando obligada, entre otras cosas, a “perfeccionar y acabar la capilla mayor”; asimismo, el patrono y sus herederos adquirirían el derecho de ser enterrados en “el lugar que les pareciese mejor”. La toma de posesión tuvo lugar el 19 de abril de 1677 en la celda prioral (Castro, 1997: 253-254).

Doce años fueron necesarios para levantar el nuevo y espacioso templo (1676-1688), colocándose el Santísimo el 5 de junio de ese último año (Román, 1994: 380). Se trata de la típica planta congregacional (fig. 3), formada por cruz latina, inscrita dentro de un rectángulo. El eje axial está integrado por nave de grandes dimensiones, amplio crucero y testero plano. La iglesia se completa con seis capillas rectangulares, todas ellas independientes y abiertas a la citada nave. La cúpula constituía el referente arquitectónico del templo dentro de la urbe alcalaína; presentaba gran semejanza con las levantadas en los templos de las Agustinas Recoletas y Caracciolos. Se desconoce el nombre del tracista de tan interesante convento, pero indudablemente debía ser alguien que conocía la arquitectura de fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679). Lamentablemente, el cascarón y la linterna fueron derribados el 25 de octubre de 1882 (Román, 1994: 380 y Llull, 2006: 274).

El convento de la Madre de Dios fue el último establecimiento religioso que se incorporó a la Universidad; hasta el año 1698 era una comunidad de frailes, pero a partir de esa fecha se matricularon, jurando obediencia al rector del Colegio Mayor de San Ildefonso (Román, 1994: 377).

En cuanto a la construcción del convento, se fue levantado lentamente. Sabemos que en 1720 ya estaban terminadas tres de las cuatro crujías del claustro, la cuarta no sería finalizada hasta 1737; sin embargo, solo se habilitaron dos alas (Román, 1994: 384). Evidentemente, entre el último tercio del siglo XVII y todo el siglo XVIII se produciría el enriquecimiento del convento con patrimonio mueble, que llegó en buenas condiciones hasta 1808.

2. IMAGINERÍA DEVOCIONAL

El convento de la Madre de Dios poseía hasta el 9 de abril de 1810 un total de siete retablos: “uno mayor, quatro chicos y dos colaterales”, que fueron vendidos a Antonio Roxo y Manuel Guisa para aprovechar su madera y dorado (Diego, 2006: 159).

Desconocemos el emplazamiento exacto de las efigies dentro del templo. Se sugiere la localización de las imágenes por el siguiente orden: capillas menores, retablo mayor, retablos colaterales, crucero y coro.

El inventario del 14 de diciembre de 1809 recoge un total de catorce figuras, aunque no se cita la imagen principal del retablo mayor, dedicado a la santa Madre de Dios, ni tampoco la Virgen del Rosario, que tenía capilla propia, en concreto la primera desde la puerta de entrada en el lado del evangelio. Es posible que fueran llevadas a lugar seguro, pues después de la Guerra de la Independencia aparecieron en perfecto estado.

Los temas iconográficos son los siguientes: “Nuestro Padre santo Domingo [de Guzmán], santa Catalina de Sena [o Siena], santa Catalina de Ricci, Nuestra Señora de la Concepción, santo Tomás de Aquino, san Vicente Ferrer, san Pedro Mártir, Nuestra Señora de la Soledad, un crucifijo, san Jacinto Confesor, los Patriarcas, Santa Rosa de Lima y dos imágenes chiquitas” (Diego, 2006: 239)¹ (fig. 3).

Algunas de estas efigies ornamentaban las seis capillas de la iglesia, el resto estaría posiblemente repartido entre la capilla mayor y los brazos del crucero. Sor María del Mar Castro (Orden de Predicadores), en su monografía sobre el convento de la Madre de Dios nos informa de las advocaciones que tenían las capillas. No se indica la disposición dentro del templo, de ahí que sigamos el orden establecido por esta investigadora. Las capillas estaban dedicadas a santa Catalina de Ricci, santa Rosa de Lima, santo Domingo de Guzmán, Nuestra Señora del Rosario, el Cristo de la Misericordia [que iba acompañado por Nuestra Señora de la Soledad] y, finalmente, la capilla de san Jacinto de Polonia (Castro, 1997: 257).

El prior del convento de la Madre de Dios mandó llamar a tres maestros, los mejores de Madrid, para que cada uno de ellos realizase una

¹ D. Luis Miguel de Diego Pareja señala que el inventario del patrimonio mueble se produce el 14 de diciembre de 1808; sin embargo, los Reales Decretos de José I suprimiendo las Órdenes religiosas no tienen lugar hasta el 18 y 20 de agosto de 1809, de ahí que pensemos que el citado listado se hizo realmente el 14 de diciembre de 1809.

traza del retablo mayor; se escogió la de Alexandro Pelayo, de nación alemana, ajustándose “el blanco” en la cantidad de 27 000 reales, mientras que “el dorado” fue encargado a Manuel Juárez, vecino de Madrid, por 26 000 reales. El V duque de Pastrana y IX del Infantado asumió el pago de las citadas cantidades (*Becerro*, 1738: 7).

Ignoramos documentalmente la estructura del retablo mayor, aunque no sería de extrañar una disposición formada por banco, un único cuerpo, dividido en tres calles y un ático a manera de remate. En la calle central estaría la efigie de la santa Madre de Dios, siendo flanqueada por dos santos o en su defecto santo y santa de la Orden de Predicadores. La máquina retablística quedó inaugurada el “5 de octubre de 1691” (*Ibíd.*, 1738: 7).

Las esculturas existentes en el templo y su posible disposición nos hace suponer que la imagen de la santa Madre de Dios estaba escoltada por santo Tomás de Aquino y santa Catalina de Siena; de esa manera se daba culto a los santos titulares de las otras dos fundaciones de la Orden Dominicana en Alcalá de Henares, concretamente el colegio de Santo Tomás de Aquino y el convento de Santa Catalina de Siena. Así pues, el retablo mayor suponía una exaltación apoteósica de la santa Madre de Dios e indirectamente de los logros conseguidos por la Orden en la urbe alcalaina, ciudad conventual por excelencia, pues poseían tres edificios religiosos, solo superados por los franciscanos con siete, carmelitas con cuatro y agustinos también con tres.

Los brazos del crucero estaban decorados con “dos retablos colaterales” hasta 1810 (fig. 3) (*Diego*, 2006: 159). Sabemos que el colateral del Evangelio se dedicaba a san Pedro Mártir, mientras que el de la epístola hacia lo propio con san Vicente Ferrer. Llegamos a este razonamiento por las pinturas murales que aún conserva la iglesia, posiblemente fueron realizadas tras el retorno de los PP. Dominicos en 1814, intentando hacer las veces de los retablos que habían sido vendidos en 1810. La iconografía de san Pedro de Verona es reconocible gracias a los símbolos del retablo pictórico: una espada, una cruz y una palma (fig. 4), aludiendo a su condición de único mártir de la Orden de Predicadores. Por el contrario, san Vicente Ferrer es reconocible gracias a una filacteria (fig. 5), sin texto, aunque aludiría a la venida del Juicio Final.

En el eje transversal del templo debían estar las tallas de la Inmaculada Concepción y sobre todo el “Abrazo entre san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán”. La primera de ellas, posiblemente en el crucero del evangelio, mientras que el segundo conjunto escultórico estaría en el crucero de la epístola.

Tampoco se puede descartar que la Purísima Concepción estuviese en el coro, algo habitual en otras Órdenes religiosas alcalaínas; posibilidad, no obstante, según nuestro criterio menos probable.

Finalmente, Acosta (1882: 87) menciona la existencia de una efigie de san José y otra del [Niño Jesús vestido de] Peregrino, como procedentes del convento de PP. Predicadores y en ese momento en la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares; es de suponer que son las mencionadas en 1809 como “dos imágenes chiquitas”. La escultura de san José tenía altar propio (Becerro, 1738: 65), aunque no sabemos si en una de las caras internas del crucero o bien dentro de una capilla independiente.

3. SAN VICENTE FERRER: DATOS HISTÓRICOS

No se ha encontrado el contrato —si es que lo hubo— ni ninguna referencia documental donde se cite a Villabrille como autor de la talla de san Vicente Ferrer (figs. 6, 7, 8, 9, 11 y 14), pero los rasgos estilísticos son concluyentes a la hora de afirmar que es obra indiscutible de este maestro.

La primera noticia documental sobre la existencia de tan impactante efigie es de 1724, en ese año se colocó una reliquia de santo Tomás de Aquino en “el tabernáculo de san Vicente [Ferrer]” (Becerro, 1738: 17, citado por Castro, 1997: 270) (Doc. 1, 2 y 3). Se puede entender “tabernáculo” como altar y retablo, vocablo por el contrario no empleado cuando se explica la contratación del “retablo” mayor de la comunidad (Ibíd., 1738: 7).

Así pues, la imagen de san Vicente Ferrer debe fecharse todavía en un arco temporal muy amplio, concretamente entre el 5 de octubre de 1691, fecha de la inauguración del retablo mayor, y el año de 1724, donde tenemos seguridad manuscrita de la existencia de un retablo dedicado a san Vicente Ferrer. Este santo no tenía una capilla independiente, de ahí que su altar tuviese que estar forzosamente en el crucero.

Nada sabemos sobre la elaboración del retablo, pero sí tenemos algo más de información sobre la efigie. La talla dedicada a san Vicente Ferrer fue una obra de gran valor devocional, de ahí que estuviese dentro del grupo de imágenes seleccionadas el 1 de mayo de 1810 para ser colocadas como icono de culto dentro de la Iglesia Magistral (Diego, 2006: 243-244). Suponemos que la pieza devocional volvió a su templo hacia 1814, cuando los dominicos retornaron al convento. La pérdida del retablo de madera desencadenó la realización en el colateral de la epístola de un trampantojo pictórico, barato pero efectivo, que sirviese para enmarcar la escultura; aún podemos ver algunos restos de dichas pinturas murales (fig. 4).

La Desamortización de Mendizábal (1835) provoca que los pocos enseres artísticos que habían sobrevivido a la francesada fuesen distribuidos por otros templos. Es muy posible que el bien cultural objeto de nuestro estudio pasase en 1837 al convento de las Dominicas de Alcalá de Henares; entre la relación de obras se lee un san Vicente Ferrer (Castro, 1997: 179). En 1880 se funda la cofradía de san Vicente Ferrer en el citado convento de Santa Catalina, especialmente gracias al impulso de don Anacleto Mestre, maestro albañil, queriendo de esa manera recordar el milagro que obró el santo dominico en el siglo XIV, cuando salvó la vida a un operario que había caído del andamio (Ibíd., 1997: 189). Acosta de la Torre nos confirma en 1882 que la efigie aún estaba en ese monasterio (Acosta, 1882: 87). La escasez de recursos ocasiona que la cofradía de san Vicente Ferrer desaparezca (Castro, 1997: 189). En fecha aún indeterminada la talla pasó a la iglesia de los Santos Niños. No parece que esta obra fuese trasladada desde la Magistral hasta la nueva parroquia de Santa María; precisamente, la antigua iglesia de los Jesuitas de Alcalá ejerció como Magistral interina desde 1902 hasta 1931, fecha de finalización de las obras en el templo de los santos Justo y Pástor (De Diego, 2001: 65).

En la exhaustiva descripción realizada por Rafael Sanz de Diego sobre la iglesia Magistral (1931) se nos informa que la talla dedicada a san Vicente Ferrer estaba ornamentando el llamado "Altar del Rosario", haciendo pareja con una santa Rosa de Lima (Sanz, 1931: 20), obra procedente del convento de la Madre de Dios, pero que Portilla adjudica al escultor José Criado, denominado como el "Praxíteles alcalaíno" (Portilla, 1725: I-466). Existe una fotografía (fig. 10) (colección Manuel Vicente Sánchez Moltó) que confirma esa disposición en el primer tercio del siglo XX (Cabrera / Huerta / Sánchez, 1996: s. p.).

La imagen de san Vicente Ferrer debió quemarse en el incendio que arrasó la Magistral durante 1936. Se conserva, no obstante, otra fotografía (fig. 6) de cómo era la talla, concretamente en el Archivo Moreno del Instituto del Patrimonio Cultural de España (nº 36.205_B, imagen publicada por Marchamalo / Marchamalo, 1990: 439); desconocemos su fecha de realización, pero desde luego debe datarse en las primeras décadas del siglo XX. Este cliché se convierte en una fuente de información única, su calidad y detalle permite efectuar el estudio estilístico con plenas garantías.

4. LA ATRIBUCIÓN A JUAN ALONSO VILLABRILLE Y RON

Que la obra sea adscrita al catálogo de Villabrille y Ron se debe a parámetros como materiales, composición y expresión, tal y como intentamos demostrar con el siguiente análisis formal.

Escultura de bulto redondo, hecha en madera policromada, con una altura aproximada de 1,50 a 1,55 m, incluyendo el pedestal² (figs. 6 y 7), donde no se aprecia firma por parte del artista, tal y como es habitual en otras de sus obras (Cano, 2014a: 149-151), pero sí el marmolizado de muchas de sus piezas; el estado de conservación del plinto era precario en esos momentos.

Figura de formas elegantes. El santo se presenta de pie, vestido con el hábito de la Orden, a base de túnica, escapulario y capucha interna de color blanco, símbolo de pureza, mientras que la capa, esclavina y cogulla externa se realizan en negro, alusión a la austeridad de la congregación. La policromía de tintas planas está enriquecida a base de una cenefa, que intensifica los juegos de diagonales, así como los efectos de claroscuro, pues desaparece cuando los pliegues del orillo se vuelven bruscamente.

El imaginero desarrolla un bello *contrapposto*, perfecto en lo tocante al levantamiento de la mano derecha que compensa con el pie izquierdo, pegado al suelo y en sugerente escorzo. No existe una correspondencia con las extremidades opuestas, ya que la mano contraria sostiene la capa, lo que da el toque claramente barroco a un tipo de creación que es habitual en el primer tercio del siglo XVIII.

San Vicente Ferrer es reconocido iconográficamente por levantar su mano diestra, colocando el dedo índice hacia el cielo (fig. 8), lo que conjuga perfectamente con la expresión del rostro, donde parece exclamar el lema de sus históricos sermones: "*Timete Deum et date illi honorem quia venit hora judicii ejus*" (Réau, 1998: 329), que al castellano traduciríamos como: "Temed a Dios y dadle gloria porque ha llegado la hora del Juicio"; esa frase queda implícita gracias a la representación de una filacteria en el remate de la decoración pictórica que fue efectuada después de 1814, pues el retablo original ya se había perdido para siempre. Desde un punto de vista

² Dña. Marta Rodríguez Santos llega a esta hipótesis tras utilizar las medidas de una sección longitudinal de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares (plano con escala 1:100 de don José María González Valcárcel para la reconstrucción de la Iglesia Magistral después de la Guerra Civil, depositado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares) y aplicarlas al retablo donde se colocaba la talla de san Vicente Ferrer (fig. 10).

iconológico, san Vicente al elevar su mano aludiría metafóricamente a Cristo o bien a las trompetas del Juicio Final. Villabrille lo representa, por tanto, en su faceta de predicador apocalíptico, modelo para las futuras generaciones de frailes dominicos en su misión de extender la palabra de Dios.

San Vicente Ferrer (Valencia, 1350 - Vannes, Bretaña francesa, 1419) toma el hábito a los dieciocho años de edad. Su nombre es de origen latino: "*vincens*" significa "victorioso". Fue profesor de Teología y Filosofía en Lérida y en Valencia. Con pasión y enorme dedicación recorrió Europa predicando el Evangelio e incidiendo en la inminente llegada del Juicio Final. Obró incansablemente por la unidad de la Iglesia, logro que consigue en 1417. De sus curaciones milagrosas, acaecidas en vida y tras su muerte, procede su denominación de "Santo Taumaturgo" y también de sus profecías cumplidas. Fue canonizado el 1 de octubre de 1455. Su festividad tiene lugar el 5 de abril (Réau, 1998: 328-331; Giorgi, 2002: 360; Carmona, 2003: 460-463).

El escultor piensa hasta el más mínimo detalle, concibiendo una obra de gran calidad. Saca a la luz sus dotes para crear ese gesto vibrante, que armoniza con el juego de los paños, llenos de movimiento, donde nunca repite forma.

La atribución a Juan Alonso Villabrille y Ron es clara si vamos analizando pormenorizadamente cada elemento de la efigie (fig. 7). Cabeza y manos son las únicas partes corporales dentro de la imagen, de ahí que las dote de sus rasgos inconfundibles. La testa posee tonsura, pero en este caso cerrada, creando un anillo de bucles en torno a la caja craneal. Se percibe la manera de hacer de Villabrille en los rizos, a base de juegos cóncavos y convexos, asimétricos, en aparente desorden, pero perfectamente delimitados, con la precisión que caracteriza a su gubia.

Son pocos, todavía, los santos imberbes que se han podido adscribir al catálogo del maestro asturiano. Si en las imágenes de san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka de los Jesuitas de Zamora (Urrea, 2013b: 97) se muestran sentimientos de éxtasis y ternura respectivamente, con su san Vicente Ferrer expresa un *pathos* nuevo, enfatizando todo el rostro para así demostrar que fue un predicador extraordinario. La instantaneidad queda reflejada a través de fuertes ondulaciones en la frente, venas en las sienes, arqueando las cejas y marcando los pómulos. Carnación posiblemente a pulimento. Sus ojos son de vidrio, extremadamente vivos, mirando a unos fieles que bien de pie, o bien arrodillados en un reclinatorio, quedarían estupefactos ante la viveza del gesto. Los labios están muy perfilados, marcando las comisuras; aparecen prácticamente cerrados, como si ya hubiese acabado de pronunciar su exhortación más conocida.

La cabeza está encajada dentro de una doble capucha (fig. 7)³, su ductilidad permite aventurar que eran unas telas encoladas, práctica habitual en muchos de los grandes imagineros del barroco español⁴; ese virtuosismo técnico tiene su continuación en la esclavina, curvada de arriba abajo, con pliegues casi cortantes.

De esa amplia esclavina sale la capa⁵ (fig. 9), donde Villabrille nos da otra lección magistral a la hora de disponerla, ya que envuelve el brazo derecho, cruzándola por delante del cuerpo con fuertes y volumétricas formas, para finalmente ser recogida con la mano izquierda; queda, al mismo tiempo, arremolinada gracias a la parte interna del antebrazo y cae de manera desordenada por la zona lateral del cuerpo. Una disposición compositiva parecida, que no mimética, puede verse en la figura de “San Joaquín con la Virgen niña” de la iglesia de San José de Salamanca.

Esa rebuscada colocación de la capa conjuga perfectamente con las mangas, de doble pliegue en el lado derecho y animado juego de luces, para así resaltar la bocamanga, abotonada, y sobre todo la mano, cuyos dedos son de un naturalismo inigualable.

El despliegue de diagonales a izquierda y derecha se potencia gracias a la verticalidad de las otras partes de la indumentaria, como son la túnica y el escapulario; no obstante, este queda flexionado a la altura de la cintura en otro alarde de verosimilitud. La ornamentación de esas dos partes del hábito con cenefas conjuga perfectamente con las que recorrían capa y esclavina.

Juan Alonso Villabrille y Ron nunca repite el mismo tipo de disposición compositiva (fig. 11), siempre realiza ligeros cambios para dar originalidad a cada una de sus piezas; esa creatividad puede verse al comparar la figura objeto de nuestro estudio con la efigie de san Francisco de Borja de los Jesuitas de Zamora (fig. 12), pues los pliegues de su manto, así como la disposición de la mano izquierda son una ligera variante con respecto a la talla de san Vicente Ferrer.

Aún más claro son sus bucles. En este caso es un personaje sin barba, pero la tonsura habilita para hacer múltiples comparaciones con otras obras

³ El empleo de una cubrición dupla nos recuerda el tema iconográfico de la Dolorosa, frecuente en el catálogo de Villabrille y Ron.

⁴ Agradezco este comentario a don Francisco Javier Casaseca García, que prepara su Tesis Doctoral sobre telas encoladas en la imaginería castellana.

⁵ Posible tela encolada en su inicio, justamente por debajo del torso; anotación del profesor Casaseca.

de Villabrille; en efecto, los rizos y el juego quebrado de las mangas de san Vicente Ferrer son una versión más detallada de los realizados en la talla de “San Agustín”, efigie hecha para el vecino convento de Agustinos Recoletos de Alcalá de Henares y que al día de la fecha se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

La minuciosidad y formas ensortijadas que muestran los cabellos del santo dominico tienen cierto paralelismo con los existentes en la parte baja de la melena trasera del Ecce Homo de la Casa Profesa de Valladolid (1724), hoy en el monasterio de San Quirce y Santa Julita de esa misma población (fotografía en Cano, 2014a: 155).

Asimismo, advertimos que la tonsura realizada por Villabrille para la efigie de san Vicente Ferrer nada tiene que ver con la ejecutada por Luis Salvador Carmona para su san Antonio de Padua del convento de las Calatravas de Madrid.

5. PRECEDENTES E INFLUENCIAS

Esta maestría a la hora de componer por parte de Villabrille tuvo que tener algún tipo de inspiración. Si la influencia de Pedro de Mena sobre algunas imágenes del maestro asturiano es evidente, especialmente a partir de las piezas existentes en la Corte madrileña, en el caso del san Vicente Ferrer no podemos decir lo mismo. Ninguna vinculación compositiva se produce con el altorrelieve de santo Domingo de Guzmán de la sillería de coro de la catedral de Málaga, ni tampoco con la talla de san Pedro Mártir de la iglesia de San Juan Bautista de localidad cordobesa de Cabra (Gila, 2007: 106 y 149-150), ambas obras del artista granadino. Tampoco se conoce, por el momento, ninguna escultura de Mena en la que se represente a san Vicente Ferrer, de ahí que Villabrille debió buscar otra fuente como modelo.

No parece, al menos para nuestro caso, que Villabrille conociese piezas representativas de la escultura barroca italiana, nos estamos refiriendo a la estatua de “Santo Domingo de Guzmán” de Pierre Legros (1666-1719), efigie realizada para uno de los dos nichos del presbiterio en la basílica de San Pedro (Vaticano). La obra fue grabada por Nicolas Dorigny (1658-1746) en 1708 (Weigert, 1954: 500-501)⁶, pudiendo llegar algún ejemplar a nuestro país en fecha cercana. No hay, sin embargo, concordancia

⁶ Información obtenida en el *Istituto Nazionale per la Grafica* de Roma.

entre el grabado y la imagen de Villabrille, salvo en la disposición de la mano derecha.

José Galbán fue yerno y colaborador de Juan Alonso Villabrille y Ron. Galbán realizó un san Vicente Ferrer (fig. 13) para el retablo mayor del convento de MM. Dominicas de Nuestra Señora de la Piedad de Béjar (Salamanca)⁷ (Albarrán, 2012: 180). El 10 de abril de 1728 ya estaba hecha la traza de dicha máquina retablística (Urrea, 2013b: 99), de ahí que la escultura no pueda ser muy posterior a esa data. La imagen está actualmente en la ermita del Cristo del Humilladero de Candelario (Salamanca). Se representa al santo alado, con una composición en forma de rombo. Tonsura cerrada, pero de rizos poco minuciosos. San Vicente predica sobre la llegada del Juicio Final, de ahí que muestre un rostro bastante expresivo. Carnación a pulimento. Cogulla blanda. Parece que ha perdido la mano derecha original, siendo sustituida por otra. La capa es recogida con la mano contraria, creando una vigorosa diagonal. La pierna izquierda se apoya sobre un querubín a manera de escabel. La efigie aparece encima de un cúmulo de nubes y flanqueada por otras cabezas angelicales. Esclavina, capa y escapulario están resueltos a base de tintas planas, destacando las cenefas, que son habituales en el primer tercio del siglo XVIII. Es evidente que Galbán quiso imprimir su propio estilo a la obra bejarana, pero sin llegar a la maestría de Villabrille (fig. 14)⁸.

De Luis Salvador Carmona —el mejor discípulo de Villabrille y Ron— tampoco se conocen obras dedicadas a la iconografía de san Vicente Ferrer⁹, pero sí de santo Domingo de Guzmán (una talla para el convento de San Esteban de Salamanca y otra para el convento de Santo Domingo el Real de Madrid) (Martín, 1990: 259 y García, 1990: 64 y 115, figs. 47 y 48) y santo Tomás de Aquino (una efigie para el convento de Nuestra Señora de Atocha de Madrid) (Martín, 1990: 32; Urrea / Aranda, 2011: 125 y 133, fig. 8 de su estudio). En este caso, sí creemos ver una influencia matizada del maestro Villabrille sobre las imágenes de santo Domingo de Guzmán, ya que

⁷ La primera referencia a esta obra fue publicada por don Juan Félix Sánchez Sancho en <http://www.nosabiasque.net/2010/10/historia-de-la-hermita-de-candelario.html>.

⁸ Mi más sincero reconocimiento a don Juan Félix Sánchez Sancho por haberme facilitado fotografía de la efigie de san Vicente Ferrer.

⁹ La excepción puede ser un san Vicente Ferrer de la iglesia parroquial de Santa María de Alaejos (Valladolid), “muy próximo a la obra de Luis Salvador Carmona”, tal y como publicó don José Ignacio Hernández Redondo en 1986, aunque compositivamente nada tiene que ver con la obra alcalaína de Villabrille.

Carmona configura una esclavina bastante similar con respecto a la del san Vicente Ferrer del convento de la Madre de Dios; eso sí, la esclavina de Villabrille posee unos pliegues diagonales de fuerte volumetría, propios del pleno Barroco, mientras que los de Carmona son suaves y delicados, característicos de un gusto Rococó.

San Vicente Ferrer posee un enorme despliegue iconográfico a través de fuentes gráficas; sin embargo, no existe ni un solo grabado que pueda tomarse como precedente mimético o bien influencia exacta con respecto a la talla de Villabrille. Entre los más cercanos, aunque con ciertas diferencias, podemos citar los de Zudanel (fig. 15), Mateo González (fig. 16) y algunos anónimos del siglo XVIII (figs. 17 y 18).

6. SAN PEDRO DE VERONA

De la talla dedicada a san Pedro de Verona conocemos muy poco, pero sus constantes traslados evidencian que era una pieza de calidad.

No sabemos documentalmente cuándo se hizo y si puede ser obra de Villabrille. Hasta el momento hemos supuesto que podría formar pareja con la talla de san Vicente Ferrer, algo que no deja de ser una mera hipótesis.

Sí podemos afirmar que la imagen de san Pedro de Verona fue recolocada en la Magistral alcaláina con fecha 1 de mayo de 1810, junto a las efigies de "san Vicente Ferrer, Nuestra Señora del Rosario y los patriarcas" (Diego, 2006: 243-244). Suponemos que volvió hacia 1814 al templo de la Madre de Dios de Alcalá de Henares, los dominicos realizaron un trampantojo pictórico en el colateral del evangelio para poder darle culto (fig. 4). La escultura sale definitivamente de su templo original en 1835. Según Acosta de la Torre la talla estaba en la iglesia de los Santos Niños cuando corría el año de 1882 (Acosta, 1882: 87). Finalmente aparece citada en la relación de obras que ornamentaba la iglesia de los Santos Justo y Pastor tras su última remodelación (Sanz, 1931: 19-20). Se encontraba en uno de los retablos procedentes del Colegio Máximo de los Jesuitas de Alcalá de Henares; concretamente, en el que estaba dedicado a san Ignacio de Loyola, efigie escoltada por las tallas de san Pedro de Verona y san Juan Bautista niño. Rafael Sanz de Diego califica la efigie del santo dominico como de "pequeña", lo que conjugaba perfectamente con el tamaño de san Juanito. Esta circunstancia hace pensar que no tenía las mismas proporciones que la imagen de san Vicente Ferrer, así pues no parece que fuesen concebidas en grupo, aunque eso no quita para que pudiese haber sido hecha por Villabrille en otro período de la historia del convento.

No se ha encontrado por el momento ninguna fotografía de “San Pedro de Verona”, aunque sí del retablo de la Magistral donde se les daba culto¹⁰, pero es tan lejana y oscura que no podemos visualizar nada en concreto; para mayor desgracia es de la zona superior, impidiendo ver de cualquier manera la talla de san Pedro Mártir. Así pues, la posible atribución a Villabrille y Ron está por demostrar, ya que las escasas pruebas documentales que poseemos impiden adjudicarle la pieza.

7. LUIS SALVADOR CARMONA Y EL “ABRAZO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS CON SANTO DOMINGO DE GUZMÁN”

No hemos localizado ningún dato documental del siglo XVIII en el que se indique año de realización y mucho menos autoría de tan importante conjunto escultórico. La primera referencia manuscrita —como ya dijimos— es del 14 de diciembre de 1809, cuando se redacta el inventario de bienes muebles del convento dominico de la Madre de Dios; en ese listado aparece una obra titulada como “los patriarcas” (fig. 19) (Diego, 2006: 239).

Se desconoce la ubicación exacta dentro de la iglesia, pero es muy probable que estuviese en el crucero y tal vez en el lado de la epístola (fig. 3), espacio representativo no ocupado por los altares de san Pedro de Verona y san Vicente Ferrer, cuyas efigies ornamentaban los retablos colaterales. Por otro lado, ignoramos si el crucero del evangelio poseía durante el siglo XVIII la comunicación que ahora tiene con el claustro; de existir, la colocación de una talla sería menos vistosa.

“El abrazo de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán” es trasladado a la Magistral con fecha 1 de mayo de 1810 (Diego, 2006: 243-244), regresando a su templo de origen tras la finalización de la Guerra de la Independencia. La Desamortización de Mendizábal provoca que este valioso bien cultural abandone definitivamente su emplazamiento original en 1835, pasando primero al Colegio Máximo de la Compañía de Jesús y luego (1837) al convento de las MM. Dominicas de Santa Catalina de Alcalá de Henares, donde es descrita como “los dos santos patriarcas abrazándose” (Castro, 1997: 179). No tenemos prueba documental para demostrarlo, pero creemos que fue trasladado al convento de Santo Tomás de Ávila en fecha

¹⁰ Imagen facilitada por don Gustavo Chamorro, miembro de la Institución de Estudios Complutenses, a quien doy las gracias desde estas páginas.

indeterminada. La obra no es citada por Acosta de la Torre en 1882, circunstancia que nos parece sumamente importante, pues es muy posible que antes de ese año ya fuese enviado a la citada capital castellana.

Fue el profesor Martín González quien localizó tan importante grupo escultórico en el citado cenobio abulense (Martín, 1971: 77), indicando que procedía del “convento de San Francisco de Alcalá de Henares” (Martín, 1990: 277); noticia matizada hace pocos años en otro estudio sobre Luis Salvador Carmona, como proveniente de “un convento franciscano” de esa ciudad (Urrea, 2013a: 70). Se trata, tal vez, de una confusión por parte de la persona que informó a don Juan José Martín González; ese error puede deberse a la lectura de la Guía del viajero en Alcalá de Henares, obra de Acosta de la Torre y fechada en 1882, donde se cita otro grupo escultórico de idéntica iconografía, pero procedente de la iglesia de los Franciscanos Menores Observantes de Alcalá de Henares, que tras la Desamortización pasó al convento de las Agustinas Recoletas de esa misma ciudad (Acosta, 1882: 88).

Así es, el convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares (O. F. M. O.) poseía una capilla dedicada al abrazo entre los santos patriarcas y cuyas efigies eran anteriores a 1727 (Cano, 2009: 110), ya que formaron parte de un altar efímero realizado por los PP. Franciscanos para festejar la canonización de los jesuitas san Estanislao de Kostka y san Luis Gonzaga. Este “Abrazo entre san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán” pasó —como acabamos de decir— al convento de las Magdalenas, donde fue visto por Acosta (1882: 88). Actualmente está en paradero desconocido; sin embargo, su cronología confirma que no puede ser la obra existente en Ávila.

“El abrazo entre san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán” (figs. 19 y 20) del convento de la Madre de Dios de Alcalá de Henares ha formado parte de dos exposiciones: (Martín, 1989: 62-64) y (Azofra / Sánchez, 2014: 30-31). Se adscribe por rasgos estilísticos a Luis Salvador Carmona. El grupo escultórico mide 119 x 117 x 63 cm. Presenta el abrazo fraternal entre los dos fundadores de las Órdenes mendicantes más importantes. Se trata de una visión frontal, cercana al devoto, donde se respira el afecto a través del roce de las manos. Los santos no se miran directamente a la cara, en un sublime ejercicio de espiritualidad. El escultor emplea formas suaves y pliegues redondeados para así destacar las zonas corporales, de un soberbio naturalismo, enfatizando las venas en numerosos lugares.

Es posible que los dominicos de la Madre de Dios encargasen esta obra a Carmona hacia 1755-1760 (Martín, 1990: 277) o bien hacia 1750-1760

(García, 1990: 90 y 109) para no ser menos que los Franciscanos Menores Observantes de Alcalá de Henares, pues dedicaban una capilla a esa misma iconografía. Asimismo, se debe tener en cuenta que en el retablo mayor del convento de Santa María de Jesús (hacia 1726-1728) también había dos tallas dedicadas a san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán (Cano, 2009: 59-63), lo que animaría a los dominicos para contratar un grupo devocional que estuviese a la altura o incluso que superase al de los Franciscanos.

Precisamente ese afán por la ternura se veía en la "Visión y éxtasis de san Félix de Cantalicio" del cercano colegio-convento de los Capuchinos de Alcalá de Henares (Cano, 2012: 101-127; 2013: 28 y 40; 2014a: 161 y 174; 2014b: 302-303 y 2014c: 114), en la misma calle Santiago, a pocos metros del convento dominico de la Madre de Dios; Urrea Fernández ha señalado que esta imagen no le parece del artista asturiano, pues "ni los modelos de los niños de su peana ni la expresiva cabeza del santo concuerdan con lo conocido de Villabrille" (Urrea, 2013b: 86)¹¹. Ciertamente, la escultura de san Félix de Cantalicio podría atribuirse a Luis Salvador Carmona y no a Juan Alonso Villabrille y Ron, pues el maestro asturiano es el auténtico creador de los ángeles con instrumentos musicales pertenecientes al paso procesional del Cristo Resucitado de la cofradía penitencial de la Vera Cruz de Salamanca (Ibíd., 2013b: 96) y cuyo estilo difiere de lo que podemos ver en el grupo escultórico del santo capuchino. Asimismo, los ángeles de san Félix pueden vincularse con los realizados por Carmona como acompañantes del "Cristo recogiendo sus vestiduras", obra perteneciente a la Clerecía de Salamanca (García, 1990: fig. 5; Martín, 1990: 257, fig. 144); sin embargo, los cabellos y las telas envolventes de las figuras no son absolutamente miméticos con respecto a la pieza de la Orden capuchina. Situación parecida se produce con la talla de Niño Jesús¹², bastante similar en formas anatómicas a las realizadas por Carmona para el "San José con el

¹¹ Aunque esta publicación está fechada en 2013, recoge datos de las diferentes actividades desarrolladas en la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid hasta el 1 de octubre de 2014, de ahí que no haya salido a la luz hasta finales de ese año; así pues, sus importantes aportaciones no pudieron ser utilizadas en nuestro estudio del 2013 sobre Villabrille y tampoco en los de 2014, ya que fueron entregados en mayo de ese año a los consejos editoriales de sus correspondientes revistas.

¹² El Niño Dios sostenido por san Estanislao de Kostka, posteriormente reconvertido en san Antonio de Padua, para la iglesia de san Andrés de Zamora, obra atribuida recientemente a Villabrille, posee un tratamiento del cabello y una curvatura en su tórax y vientre bien diferentes con respecto al ejemplo alcaláino.

Niño” de la parroquia de Santa Marina de Vergara (Guipúzcoa), coyuntura semejante se produce en la escultura de san José con el Niño de la iglesia de San Fermín de los Navarros de Madrid o en la figura de san José de la iglesia del mismo nombre de Madrid (García, 1990: figs. 36, 37 y 38). La excelente calidad estética del grupo escultórico alcalaíno provoca que abordemos su estudio en otra publicación, para de esa manera confirmar la nueva atribución que acabamos de realizar.

CONCLUSIONES

Hasta el momento sabíamos que Villabrille había realizado imágenes para dos conventos de la Orden de Predicadores. Su obra más conocida es “La cabeza de san Pablo” (1707); esta imponente pieza fue hecha para la sacristía del convento de los Dominicos de Valladolid, aunque hoy podemos disfrutar de su visión en el Museo Nacional de Escultura. También realizó otra efigie —de iconografía aún desconocida— para el templo conventual de Nuestra Señora de Atocha, en Madrid. Gracias a este artículo podemos afirmar que Villabrille trabajó para un tercer cenobio de la Orden, concretamente en el convento de la Madre de Dios de Alcalá de Henares.

Suya es, atendiendo a criterios estilísticos, la talla dedicada a san Vicente Ferrer, imagen que presidía el colateral de la epístola dentro del citado templo alcalaíno. La ausencia de datos documentales detallados impide fechar la pieza con cierta precisión, abriéndose un arco temporal todavía muy amplio, que va desde 1691 hasta 1724. San Vicente Ferrer destacó por unas especiales dotes para la predicación, habilidad que Villabrille intenta manifestar a través de una magnífica composición. La escultura debe entenderse como única dentro de su catálogo, pues no se conoce por el momento ninguna otra que trate esa iconografía. No existen precedentes en Pedro de Mena, ni influencias en Luis Salvador Carmona; ninguno de estos dos escultores talló este tipo de santo. Únicamente José Galbán, yerno y colaborador de Villabrille, realizó una escultura de san Vicente Ferrer, pero con un estilo muy personal y bien diferente si se compara con la de su suegro. Es de lamentar, pero la excepcional imagen alcalaína se quemó el 21 de julio de 1936 en el fatídico incendio que arrasó la Magistral.

Luis Salvador Carmona superó a su maestro, convirtiéndose en el escultor más demandado por la Orden de Predicadores; obras suyas fueron hechas para los conventos de San Esteban de Salamanca, Santo Domingo el Real de Madrid, Nuestra Señora de Atocha de Madrid, Santo Tomás de Madrid y como novedad para el cenobio alcalaíno de la Madre de Dios.

En Alcalá de Henares había dos conjuntos escultóricos que representaban la misma iconografía: “El abrazo entre san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán”. El primero de ellos era propiedad del convento franciscano de Santa María de Jesús, estaba hecho antes de 1727 y hoy se encuentra en paradero desconocido. El segundo de los grupos pertenecía al convento dominico de la Madre de Dios de Alcalá de Henares, es obra atribuida a Luis Salvador Carmona, que posiblemente lo realizara entre 1755-1760 o a lo sumo 1750-1760; la obra pasó al convento de Santa Catalina de Alcalá de Henares después de la Desamortización de Mendizábal y de allí fue trasladada en fecha aún no determinada al convento de los Dominicos de Ávila. Se trata de un conjunto escultórico de gran calidad, donde se percibe el cambio estilístico con respecto a las realizaciones de Villabrille.

La calle Santiago de Alcalá de Henares era un auténtico museo escultórico; las iglesias de los Capuchinos, Agustinos Recoletos y Dominicos exhibían tallas excepcionales de Juan Alonso Villabrille y Ron y Luis Salvador Carmona. La antigua ciudad universitaria se convirtió en uno de los centros devocionales más importantes de España. El clero regular alcalaíno contrató a dos de los mejores imagineros de la Corte para crear efigies sorprendentes, piezas irrepetibles de nuestro siglo XVIII, que desgraciadamente ya no podemos ver en nuestra ciudad: unas quemadas y otras trasladadas a otros centros urbanos¹³.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. 1

Prueba manuscrita que justifica la existencia de un altar y retablo dedicado a san Vicente Ferrer en el convento de la Madre de Dios de Alcalá de Henares con fecha anterior a 1724. Se transcribe el documento por primera vez para su perfecta comprensión.

Agradezco sinceramente a sor María del Mar Castro y a sor Anunciación Merino que me hayan facilitado el acceso al archivo del Monasterio de Santa Catalina de Alcalá de Henares, permitiéndome leer tan preciado manuscrito.

¹³ Como siempre, agradezco a don Emilio Ipiens Martínez que haya realizado la maquetación de las fotografías.

Archivo Histórico del Monasterio de Santa Catalina de Alcalá de Henares (=AHMCA). “Libro Becerro que se formó de orden del M[uy] R[everendo] P[adre] F[ray] Juan de Torquemada, Prior del convento de la Madre de Dios de la ciudad de Alcalá, por un afecto suyo, año de 1738”. Signatura: nº 50, fol. 17, documentación citada por CASTRO, 1997: 270.

“El Il[ustrísi]mo P[adre] Fr[ay] Juan de Torquemada hijo del convento de Nuestra S[eño]ra la Real de Atocha, noticioso de que una S[eño]ra de Madrid, llamada Doña Alfonsa Fernández de Palacios, tenía una reliquia de N[uest]ro P[adre] S[an]to Thomas que tuvo por raro accidente, y que había sido del Señor Infante Cardenal, y que la dicha Señora la ofrecía a quien quiera [por] la dote para que profesase Sor Rosa de San Antonio, novicia entonces en el convento de Santa Catalina de esta ciudad de Alcalá, y detenida quatro años por falta de dicha dote, pasó a Madrid y ofreciéndola profesar a dicha novicia, se le concedió: de cuya identidad pudo hacer un instrumento de toda autoridad, que sirviese para autentificar si hubiera tenido medios para costearle, por parar en poder de la Señora los instrumentos en que de mano en mano se fue heredando esta preciosa reliquia.

Y aviendola recibido se obligó el dicho P[adre] Fr[ay] Juan a colocarla con la decencia posible en un altar y tomó el trabajo de buscar y juntar la dote con limosna y lo logró y la profesó, y pudiendo emplear este trabajo para aplicar a su casa y su convento de Atocha esta reliquia, la trajo para adorno de esta Yglesia [de la Madre de Dios] (la qual ahora está en el tabernáculo del altar de San Viz[en]te en donde se guardan otras reliquias). Así consta en el libro Becerro del año de 1724, fol. 170, escrito y firmado de dicho P[adre] Fr[ay] Juan, que hizo este beneficio al convento en agosto de 1733”.

Doc. 2

Documento que justifica la existencia de un libro Becerro realizado por fray Cristóbal Agudo con fecha 1724.

AHMCA. *Libro Becerro*, ibíd., 1738, signatura: nº 50, fol. 13 vº.

“Costa que ha tenido la fabrica del convento (...). Y si quieres saber con toda individualidad y expresión quienes fueron los Priors de estos tiempos, hijos de éste y otros conventos, y quienes más se esmeraron celosos en la fábrica y las partidas o cantidades que cada uno contribuyó en ella, de dónde vinieron los caudales, y asimismo quién y cómo se hicieron los retablos, que hay en la iglesia y las capillas, que efigies tenían los altares y la

venta de las capillas que no se mencionan en fundación de las Memorias y otras muchas apreciables noticias y circunstancias, las hallarás en el libro citado de Becerro formado en el año de 1724 por el cuidado del dicho Padre Fray Cristóbal Agudo a quien me remito en todo el referido tiempo.”

Doc. 3

Existencia de un libro Becerro, fechado en 1724, donde se recogían todo tipo de detalles sobre el proceso constructivo del convento de la Madre de Dios, así como de su patrimonio mueble y patronato de cada capilla. Ejemplar en paradero desconocido, al día de hoy no se encuentra en el archivo del monasterio de Santa Catalina de Alcalá de Henares.

AHMCA. *Libro Becerro*, ibíd., 1738, signatura: nº 50, fol. 1 vº.

“Y asimismo al libro de Becerro formado el año de 1724 por el Padre Fray Cristóbal Agudo, hijo del convento de San Pedro Mártir el Antiguo de Toledo, en [el] que emplearía sin duda mucho tiempo y más trabajo, para poder dar tan especiales e individuales noticias como en él se hallan.”

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico del Monasterio de Santa Catalina de Alcalá de Henares. *Libro Becerro que se formó de orden del M[uy] R[everendo] P[adre] F[ray] Juan de Torquemada, Prior del convento de la Madre de Dios de la ciudad de Alcalá, por un afecto suyo, año de 1738*. Signatura: nº 50.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta de la Torre, Liborio (1882): *Guía del viajero en Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares.

Albarrán Martín, Virginia (2012): “Aproximación al desarrollo artístico en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, LXXVIII, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 171-196.

Annales Complutenses. Sucesión de tiempos desde los primeros fundadores griegos hasta estos nuestros que corren (hacia 1652) (posible autor: fray Pedro de Quintanilla y Mendoza), edición e introducción de Carlos Sáez (1990): Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses.

- Azofra Agustín, Eduardo / Sánchez Gómez, Juan Carlos (comisarios) (2014): *San Francisco*, exposición en la capilla mayor del seminario de San Cayetano de Ciudad Rodrigo, Salamanca, Diócesis de Ciudad Rodrigo.
- Cabrera Pérez, Luis Alberto / Huerta Velayos, José Félix / Sánchez Moltó, Manuel Vicente (1996): *Memoria gráfica de Alcalá (1860-1970)*, Alcalá de Henares, Brocar, Asociación Bibliófila Cultural.
- Cano Sanz, Pablo (2009): *El convento de San Diego de Alcalá de Henares. Patrimonio artístico en la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Alcalá de Henares, Empresa Municipal Promoción de Alcalá.
- Cano Sanz, Pablo (2012): "Una obra atribuida al escultor Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663 – h. 1730) del Colegio-Convento de los Capuchinos de Alcalá de Henares", *Anales Complutenses*, vol. XXIV, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 101-127.
- Cano Sanz, Pablo (2013): "*San Francisco de Asís en éxtasis: obra de Juan Alonso de Villabrille y Ron del Colegio-Convento de los Capuchinos de Alcalá de Henares*", *Anales Complutenses*, vol. XXV, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 15-57.
- Cano Sanz, Pablo (2014a): "Juan Alonso de Villabrille y Ron: escultor barroco español en el Meadows Museum de Dallas", *Pátina*, nº 17-18, Madrid, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 145-186.
- Cano Sanz, Pablo (2014b): "El Colegio-Convento de los Carmelitas Calzados de Alcalá de Henares: patrimonio cultural en la Guerra de la Independencia (1808-1814)", *Pátina*, nº 17-18, Madrid, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 297-324.
- Cano Sanz, Pablo (2014c): "La estatua de *san Basilio Magno* de Alcalá de Henares: última obra en la trayectoria artística de Juan Alonso de Villabrille y Ron", *Anales Complutenses*, vol. XXVI, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 83-137.
- Cano Sanz, Pablo (2015a): "Patrimonio perdido: bienes muebles en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares hasta 1936". *500 años de la Magistral de Cisneros (catálogo de la exposición)*, Alcalá de Henares, Obispado de Alcalá de Henares, Dir. Gral. de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, IEECC, 17-145.
- Cano Sanz, Pablo (e. p.): "Una escultura de Juan Alonso Villabrille y Ron para los Capuchinos de Madrid: san Félix de Cantalicio", *Pátina*, nº 19, Madrid, Escuela Sup. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en prensa.
- Carmona Muela, Juan (2003): *Iconografía de los Santos*, Madrid, Istmo.

- Castro, Sor María del Mar (Orden de Predicadores) (1997): *Monasterio de Santa Catalina (1598-1998). Colegio de Santo Tomás. Convento de la Madre de Dios. Alcalá de Henares*, Salamanca, Editorial San Esteban.
- Diego Pareja, Luis Miguel de (2006): *La Guerra de la Independencia en el Valle del Henares* (obra ganadora del V Premio de Cultura y Ciencia de Chiloeches "Manuel Soto Foira"), Guadalajara, Asociación Cultural Amigos de Chiloeches y Ayuntamiento de Chiloeches.
- Ferrando Roig, Juan (1950): *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega.
- García Gainza, María del Carmen (1990): *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Giorgi, Rosa (2002): *Santos*, Barcelona, Electa (trad. de Carmen Muñoz del Río).
- Gila Medina, Lázaro (2007): *Pedro de Mena. Escultor 1628-1688*, Madrid, Arco/Libros.
- Hernández Redondo, José Ignacio (1986): "Luis Salvador Carmona (atribución). *San Vicente Ferrer*", en el catálogo de la exposición: *Luis Salvador Carmona en Valladolid*, Valladolid, Ministerio de Cultura, 18-19.
- Llull Peñalba, Josué (2006): *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares (1808-1939)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Marchamalo Sánchez, Antonio / Marchamalo Maín, Miguel (1990): *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares. Historia, arte y tradiciones*, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses.
- Martín González, Juan José (1971): *Escultura barroca castellana*, segunda parte, Madrid, publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano.
- Martín González, Juan José (Comisario de la exposición) (1989): *Escultura de Castilla y León. Siglos XVI-XVIII*, Zaragoza.
- Martín González, Juan José (1990): *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- Portilla y Esquivel, Miguel (1725 y 1728) (edición facsímil, 2003): *Historia de la ciudad de Compluto, vulgarmente Alcalá de Santiuste, y ahora de Henares*, 2 vols., Alcalá, Joseph Espartosa.
- Réau, Louis (1998): *Iconografía de los santos. De la P a Z. Repertorios*, tomo 2, volumen 5, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Rivera de las Heras, José Ángel (2011): "Nuevas obras atribuidas al escultor Luis Salvador Carmona y su taller en la ciudad de Zamora", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, vol. 28, Zamora, 267-289.
- Román Pastor, Carmen (1994): *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses.

- Sanz de Diego, Rafael (pseudónimo: Cruz de la Cruz) (1931): *El Templo Magistral de los Niños Mártires Justo y Pastor de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares.
- Urrea Fernández, Jesús / Aranda, María (2011): "El templo, la capilla y el camarín de Nuestra Señora de Atocha de Madrid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXVII, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 119-140.
- Urrea Fernández, Jesús (Sesiones celebradas el 18 y 19 de septiembre de 2008) (publicación del 2013a): "La obra del escultor Luis Salvador Carmona en el País Vasco, Navarra y Castilla-León", *Cuadernos de Estepa*, nº 2, actas del IV Coloquio Nacional sobre la cultura en Andalucía. El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767). Conmemoración del III Centenario de su nacimiento, 57-70.
- Urrea Fernández, Jesús (2013b): "Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII", *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción*, nº 48, Valladolid, 81-104.
- Vaquero Chinarro, Benjamín / Rubio Fuentes, María José: "El convento de Dominicos de la Madre de Dios. Breves apuntes sobre su historia", *Actas del IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Centro de Estudios Seguntinos, 243-259.
- Weigert, Roger-Armand (1954): *Inventaire du Fonds Français Graveurs du XVII siècle*, vol. III, Paris, Bibliothèque National.



Figura 1. Convento de la Madre de Dios de Alcalá de Henares, hoy Museo Arqueológico Regional de la CAM; vista exterior de la iglesia (fotografía del autor)

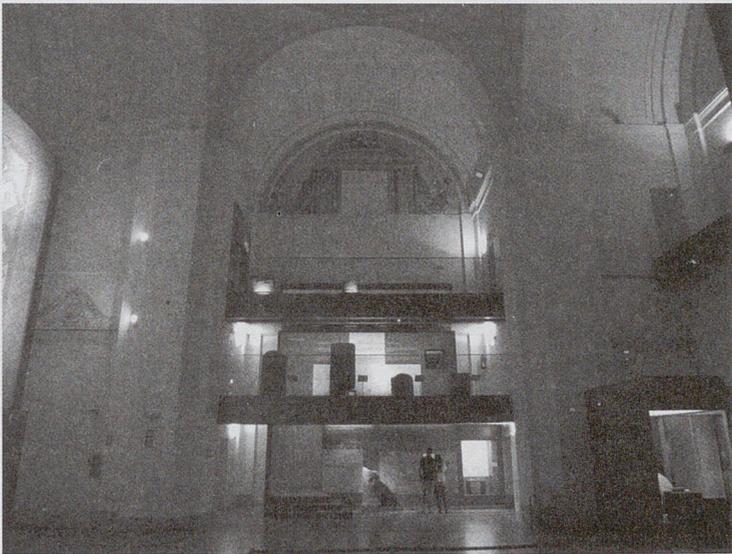
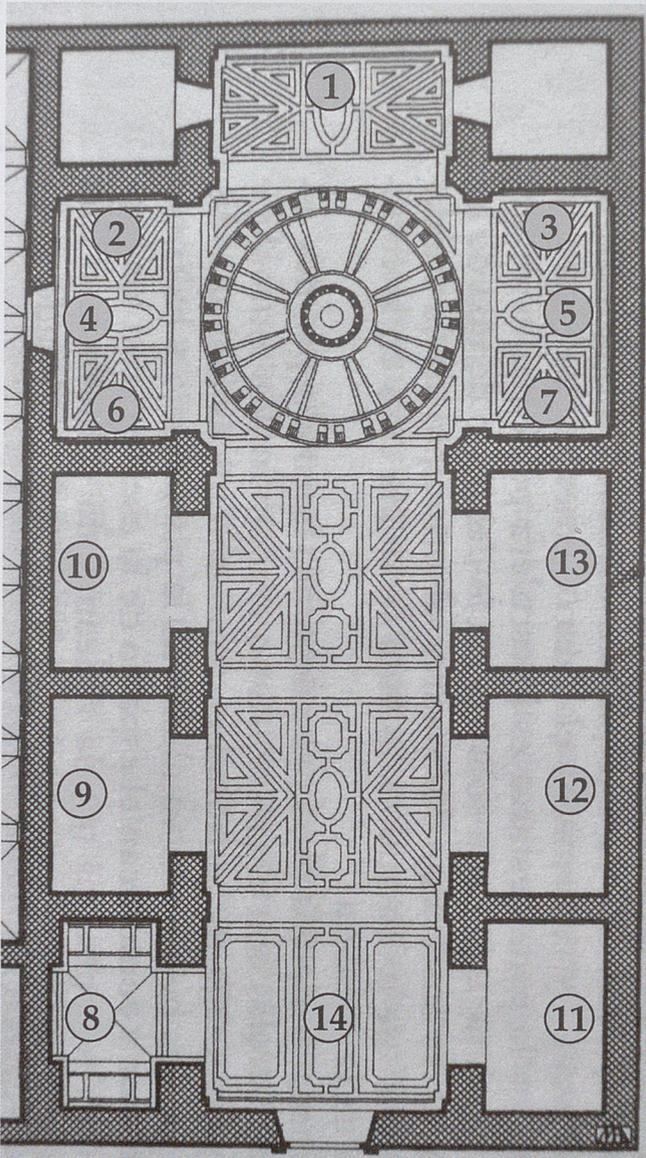


Figura 2. Capilla mayor y colaterales en la iglesia del convento dominico de la Madre de Dios de Alcalá de Henares; la escultura de san Vicente Ferrer se encontraba en el colateral de la epístola (fotografía del autor)

Leyenda de los temas iconográficos en la iglesia de la Madre de Dios de Alcalá de Henares.



1. Retablo mayor: calle central para la santa Madre de Dios e hipotéticamente en las calles laterales estarían santo Tomás de Aquino y santa Catalina de Siena.
2. Colateral del evangelio: san Pedro de Verona.
3. Colateral de la epístola: san Vicente Ferrer.
4. Crucero del evangelio: Inmaculada Concepción, emplazamiento hipotético; ignoramos si en el s. XVIII existía comunicación entre el claustro y la iglesia por este espacio sagrado, o bien por la sacristía.
5. Crucero de la epístola: "Abrazo de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán".
6. Altar del Niño Jesús Peregrino, localización no documentada. Si existía una puerta en el crucero del evangelio, la talla de la Inmaculada Concepción podría estar en esta ubicación, colocándose la efigie del Peregrino en un lugar indeterminado.
7. Altar de san José (imagen de pequeño formato), situación hipotética.
8. Capilla de la Virgen del Rosario.
9. Capilla de santa Catalina de Ricci.
10. Capilla de santo Domingo de Guzmán, ubicación no documentada.
11. Capilla del Cristo de la Misericordia y Nuestra Señora de la Soledad, localización hipotética.
12. Capilla de santa Rosa de Lima, ubicación no segura.
13. Capilla de san Jacinto de Polonia, situación no documentada.
14. Coro alto a los pies del templo

Figura 3. Planta del templo conventual de la Madre de Dios de Alcalá de Henares (planimetría tomada de Román, 1994: 396), localización de las imágenes devocionales en 1809.



Figura 4. Detalle del retablo pictórico de san Pedro de Verona (florete, cruz y palma) en el colateral del evangelio, obra realizada después de 1814 (fotografía del autor)



Figura 5. Tondo del retablo pictórico de san Vicente Ferrer (filacteria o rotuli) en el colateral de la Epístola, ornamentación ejecutada con posterioridad a 1814 (fotografía del autor)



Figura 6. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. San Vicente Ferrer. Madera policromada. Obra ejecutada después de 1691 y antes de 1724. Mariano Moreno fotografió esta imagen devocional dentro del altar de Nuestra Señora del Rosario de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares. Cliché realizado en las primeras décadas del siglo XX (fotografía IPCE, Archivo Moreno, nº 36.205_B)



Figura 7. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. Detalle de la cabeza de san Vicente Ferrer. El rostro de la imagen presenta bella policromía, probablemente a pulimento, como es habitual en algunas obras de la escultura barroca; el artista aviva la faz con ojos de vidrio. La doble cogulla —tal vez de tela encolada— refuerza el realismo de la figura; no obstante, su estado de conservación era precario (IPCE, Archivo Moreno, nº 36.205_B)



Figura 8. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. Detalle de la mano derecha de san Vicente Ferrer. Tal y como es frecuente en otras esculturas del maestro asturiano su naturalismo realista llega hasta tal extremo que representa las venas en la mano del santo. La suavidad de la carne contrasta con la volumetría de la manga, versión ampulosa si se compara con la talla de san Agustín de Hipona, obra atribuida a Villabrille y perteneciente al convento de los Agustinos Recoletos de Alcalá de Henares (IPCE, Archivo Moreno, nº 36.205_B)



Figura 9. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. Detalle del complejo juego de pliegues en la talla de san Vicente Ferrer, donde se alcanza la cima del pleno Barroco español. Visualizamos ondas irregulares en la cogulla, juego de poderosas diagonales dentro de la esclavina, cerrada por un orillo alabeado, dobleces en zigzag para el escapulario y capa de fuerte contraste volumétrico, con recogido casi en espiral. Podemos afirmar, por tanto, que Villabrille medita la composición detenidamente, buscando la sofisticación y el efectismo extremo (IPCE, Archivo Moreno, nº 36.205_B)



Figura 10. Altar de la Virgen del Rosario en la Magistral de Alcalá de Henares. Se trata de un retablo procedente del Colegio Máximo de los Jesuitas de Alcalá, ornamentado con Nuestra Señora del Rosario en la calle central, mientras que en las laterales se encontraban san Vicente Ferrer y santa Rosa de Lima, las tres efigies procedían del templo alcalaíno de la Madre de Dios. Conjunto artístico destruido en 1936 (fotografía realizada hacia 1902 por Antonio Cánovas (col. M. Vicente Sánchez Moltó), publicado en Cabrera / Huerta / Sánchez, 1996: s. p.)



Figura 11. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. San Vicente Ferrer. Madera policromada, entre 150 y 155 cm de altura aproximadamente si incluimos el pedestal. Obra realizada antes de 1724. Colateral de la Epístola en la iglesia conventual de la Madre de Dios de Alcalá de Henares (Fotografía del IPCE, Archivo Moreno, nº 36.205_B)



Figura 12. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. San Francisco de Borja. Madera policromada, 186 x 85 x 50 cm, h. 1719-1727, iglesia de San Andrés de Zamora. La disposición de los brazos y la sujeción de la capa coinciden en buena medida con la imagen de san Vicente Ferrer (fig. 6 y 11). Es posible que la talla del predicador dominico sea anterior a la ejecución del santo jesuita (fotografía de Rivera, 2011: 285)



Figura 13. José Galbán. San Vicente Ferrer. Madera policromada, tamaño ligeramente inferior al natural, efigie posterior a 1728, fue hecha para el retablo mayor del convento de las MM. Dominicas de Béjar (Salamanca). Hoy en la ermita del Cristo del Humilladero de Candelario (Salamanca). La enorme diferencia entre esta talla de Galbán con respecto a la de Villabrille (fig. 11), ejecutada antes de 1724, demuestra que los dos imagineros creaban de forma autónoma; no parece por tanto que José Galbán intente copiar modelos de Villabrille y Ron, al menos en los años finales de la vida de su suegro (fotografía de Juan Félix Sánchez Sancho)



Figura 14. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. San Vicente Ferrer. Cabeza y manos forman el triángulo compositivo característico del Barroco. El estado de conservación de la pieza no era muy correcto. La talla presentaba pérdidas de policromía y abundante suciedad, especialmente llamativa en la capucha del santo (fotografía del IPCE, Archivo Moreno, nº 36.205_B)



Figura 15. Zudanel (delineó). San Vicente Ferrer. Grabado, papel, talla dulce, huella de 20 x 13,3 cm. Biblioteca Nacional de España (=BNE), Col. Albert, caja 5, letras R-Z, folio V36, nº 263. El santo sostiene la capa con su mano izquierda; sin embargo, no es fuente de inspiración mimética o por el contrario fuente de difusión con respecto a la obra de Villabrille y Ron



Figura 16. Mateo González (grabador). San Vicente Ferrer. Grabado, papel, talla dulce, huella de 22,4 x 14,7 cm. BNE, Col. Albert, caja 5, letras R-Z, folio V37, nº 273. Se trata de una composición que perfecciona la estampa anterior



Figura 17. Anónimo. San Vicente Ferrer. Grabado, papel, talla dulce, huella de 10,5 cm x 7 cm. BNE, Col. Albert, caja 5, letras R-Z, folio V37, nº 277. Se simplifica el esquema compositivo si compara con las figuras 15 y 16.



Figura 18. Anónimo. San Vicente Ferrer. Grabado, papel, talla dulce, huella de 25 x 16,5 cm. De los cuatro grabados que presentamos, es uno de los que posee mayor semejanza con la talla de Villabrille, en lo que se refiere a la posición de la cabeza, diagonal de la esclavina y recogimiento del manto; sin embargo, el maestro asturiano prescinde de colocar el libro y la trompeta en su mano izquierda (fotografía de Ferrando, 1950: 268)



Figura 19. Atribuido a Luis Salvador Carmona. Abrazo de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán. Madera policromada, 119 x 117 x 63 cm, hacia 1755-1760 o 1750-1760. Obra elaborada originariamente para la iglesia de los dominicos de la Santa Madre de Dios de Alcalá de Henares, dándosele culto en el crucero de la epístola (véase figura 3), hoy en el convento de Santo Tomás de Ávila (fotografía de Azofra / Sánchez, 2014: 30)

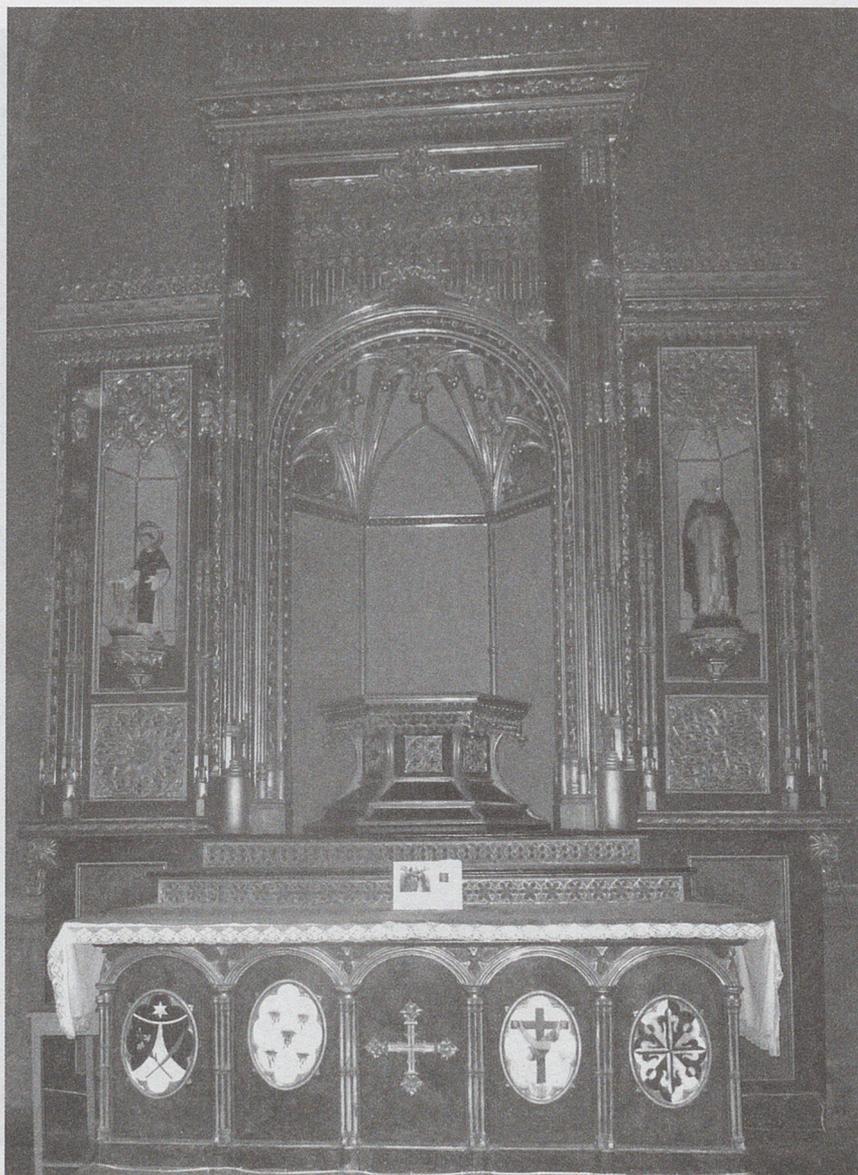


Figura 20. Retablo que custodia el abrazo de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán en la iglesia conventual de Santo Tomás de Ávila; el grupo escultórico no se encontraba en dicho emplazamiento por formar parte de la exposición titulada: "San Francisco", celebrada del 11 de julio al 8 de diciembre de 2014 en la capilla del seminario de Ciudad Rodrigo (fotografía realizada por el autor con fecha 29 de agosto de 2014)