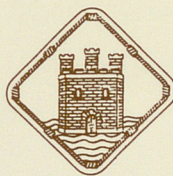


VOLUMEN XXI (2009)

# Anales COMPLUTENSES

VOLUMEN XXI  
(2009)

ANALES COMPLUTENSES



Institución de Estudios Complutenses  
Alcalá de Henares



# Anales COMPLUTENSES

VOLUMEN XXI  
(2009)



Institución de Estudios Complutenses  
Alcalá de Henares

## CONSEJO DE REDACCIÓN

ESTHER SÁNCHEZ MEDINA  
(Directora)

JUAN BLANCO AYUSO  
LUIS DE BLAS FERNÁNDEZ  
FRANCISCO JAVIER GARCÍA LLEDÓ

GENMA GORDO FRAILE  
(Secretaria)

INSTITUCIÓN DE ESTUDIOS COMPLUTENSES

Edificio Santa Úrsula  
C/. Santa Úrsula, 1 - Despacho 2  
28801 Alcalá de Henares (Madrid)

Prohibida la reproducción total o parcial del contenido de este libro.  
La I.EE.CC. no se hace responsable del contenido de los trabajos publicados.

I.S.S.N.: 0214-2473  
Depósito Legal: M-36530-1995

---

Imprenta: MANUEL BALLESTEROS INDUSTRIAS GRÁFICAS, S.L.  
Plaza de los Irlandeses, locales 2 y 3. 28801 Alcalá de Henares (Madrid)



## ÍNDICE

### ACTIVIDAD INSTITUCIONAL

Junta de Gobierno	9
Memoria de Actividades	11
Catálogo de Publicaciones	21
Introducción	27

### CONFERENCIA

«...es porque el tiempo es breve y no me atrevo a poderte pagar lo que te debo» (o de la relación entre Miguel de Cervantes y el Doctor Francisco Díaz), por MAGANTO PAVÓN, Emilio	35
--	----

### ESTUDIOS

<i>Boticarios en Alcalá de Henares durante el siglo XVIII (1701-1800),</i> por BALLESTEROS TORRES, Pedro	105
<i>Arganda en Cervantes,</i> por BARROS CAMPOS, José	123
<i>Alcalá de Henares al final de la Guerra de la Independencia,</i> por DE DIEGO, Luis Miguel	149
<i>El Estudio General Complutense,</i> por GARCÍA GUTIÉRREZ, Francisco J.	167
<i>Algunas consideraciones sobre las cerámicas localizadas en contextos arqueológicos de época moderna en Alcalá de Henares,</i> por GARCÍA LLEDÓ, F. Javier	181
<i>Domicilios, recursos materiales y bienhechores de los Jesuitas de Alcalá de Henares entre 1543 y 1633,</i> por LÓPEZ PEGO S. J., Carlos	205

<i>Una puerta desaparecida en el Castillo de Santorcaz,</i> por MORALES MARCOS, Felipe	237
<i>El Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares,</i> por DE LA PEÑA Y MONTES DE OCA, Jorge Elías	255
<i>El Colegio de Seises: las Constituciones de 1702,</i> por SÁNCHEZ MOLTÓ, Manuel Vicente	287
<i>Intervenciones arqueológicas en la calle Cervantes nº 8 (Alcalá de Henares,</i> <i>Madrid),</i> por ALDECOA QUINTANA, M <sup>a</sup> Amparo y ALHAMBRA MORENO-ARRONES, Miriam	317

#### FONDOS BIBLIOGRÁFICOS Y DOCUMENTALES

<i>Una vara de alguacil de casa y corte para el alcalalino D. Antonio Pérez</i> <i>del Castillo (1956),</i> por BARRIO MOYA, José Luis	335
---	-----

#### RESEÑAS

<i>Simbolismo, tradiciones y ceremonial histórico de la Universidad Cisneriana</i> <i>Complutense,</i> por MARCHAMALO SÁNCHEZ, Antonio	351
<i>Alcalá y sus aldeas: el señorío urbano complutense en el tránsito</i> <i>Edad Media-Edad Moderna,</i> por MAYORAL MORAGA, Miguel	353

NORMAS DE COLABORADORES	355
-------------------------	-----



Anales Complutenses XXI  
2009, pp 255 - 286  
ISSN 0214-2473

## EL MONASTERIO DE SAN BERNARDO DE ALCALÁ DE HENARES

Jorge-Elías DE LA PEÑA Y MONTES DE OCA

### RESUMEN

El Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares es un espacio arquitectónico revolucionario dentro del panorama artístico de la ciudad de principios del siglo XVII. Se rompe con las formas clasicistas imperantes en el momento y se establecen unos principios arquitectónicos en los que se inspirarán otros templos españoles. Además de ello, constituye uno de los mejores conjuntos pictóricos barrocos de la ciudad complutense que merece ser analizado convenientemente.

**Palabras clave:** *Arquitectura barroca, planta elíptica, Juan Gómez de Mora, Angelo Nardi.*

### ABSTRACT

The Monastery of Saint Bernard in Alcalá de Henares constitutes a revolution in the architecture of the early 17<sup>th</sup> century. The classical shapes are not respected in its church and new patterns are established. Moreover it will be taken as the model on which some other Spanish temples got inspired. It is as well one of the best painting ensembles in the city. Therefore it deserves to be conveniently analysed.

**Key words:** *Baroque architecture, elliptical plan, Juan Gómez de Mora, Angelo Nardi.*

## INTRODUCCIÓN

El Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares es uno de los principales conjuntos artísticos de la ciudad de Alcalá que, desde el 10 de enero de 1924, es Monumento Histórico Nacional. Es, además, una obra revolucionaria dentro de la época en que se erigió, pues supuso la adopción de una nueva planta de iglesia, importada directamente desde Italia y que, además, sirvió de modelo para otros templos españoles de similares características.

A pesar de su gran importancia arquitectónica, no hay que olvidar que éste es el monasterio en el que se almacena la mayor colección de pinturas de Angelo Nardi en España, además de ser el mejor conjunto pictórico de Alcalá de Henares del siglo XVII conservado en la actualidad. Todo ello hace que el Monasterio de San Bernardo sea una pieza clave en el análisis artístico de la ciudad complutense.

En este artículo se pretende dejar claro cuáles son los orígenes de este monasterio, así como sus autores materiales, recogiendo las diferentes versiones que han existido sobre él. Mucho se ha escrito sobre este monasterio, como los trabajos de Carmen Román Pastor, Manuel Castaño, Josué Llull, Antonio Bonet Correa o Virginia Tovar, entre otros.

## MONASTERIO DE SAN BERNARDO: FUNDACIÓN

El 7 de enero de 1617, recoge el Libro de Acuerdos del Ayuntamiento Complutense, el Señor de la villa y Arzobispo primado, el Cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, expuso al Concejo su voluntad de fundar un convento en el lugar que el municipio creyese más oportuno. Tras algunas deliberaciones, el Ayuntamiento pensó que el emplazamiento más conveniente era el conocido como *Almanxara/Almanjara* – llamado *Almenara* por Carmen Román Pastor –, entre los dominicos de la Madre de Dios y la Puerta de Burgos y junto al Palacio Arzobispal<sup>1</sup>. El Concejo arguyó que este lugar estaba poco habitado y era poco frecuentado por las gentes de Alcalá<sup>2</sup>.

De esta forma, la *Almanxara* fue demolida en su mayor parte, con excepción de una casa de la calle de Segovia –casa que aún pervive en el huerto y que Esteban Azaña señalaba en el siglo XIX– y la antigua Puerta de Burgos, desde entonces tapiada al exterior y transformada en una capillita de las monjas<sup>3</sup>. Ésa fue la razón que obligó la apertura de una nueva puerta, el conocido como Arco de San Bernardo, hasta el que conduciría una nueva vía abierta entonces, la calle de San Bernardo.

El 16 de marzo de 1617 el camarero del Cardenal, Luis Fernández de Oviedo, se encargó de comprar las casas que ocupaban la antigua *Almanxara* y que formarían el nuevo solar conventual<sup>4</sup>. Los dueños de esas viviendas eran en ese momento Isabel de Villegas, Isabel de la Llana, Melchora de Ávila, Juan de Molina, el Secretario Navas, Andrés de la Cámara y otro Juan de Molina. Por su parte, el Concejo tuvo en gracia ceder los censos y décimas cargados sobre esas casas, donación que, tiempo más tarde, ocasionaría un pleito, como luego veremos.

*Se hiço la planta y montea y se empeçaron abrir las çanjas en cinco de março de seiscientos y diez y siete. En diez y siete de abril siguiente se puso la primera piedra con gran solenidad. Salió de esta Santa Iglesia [la Magistral] a las cinco de la tarde*

<sup>1</sup>Román Pastor 1979, p. 74.

<sup>2</sup>Yáñez Neira 1990, p. 24.

<sup>3</sup>Azaña II 1885, p. 32.

<sup>4</sup>Carmen Román se contradice en dos de sus libros al no coincidir las fechas que da en cada uno de ellos; mientras el referido a Sebastián de la Plaza propone el día 14 de marzo (Román Pastor 1979, p. 75), el de Arquitectura Conventual recoge la fecha del 16 de marzo (Román Pastor 1994, p. 286 n. 36), que es la que hemos preferido recoger porque es con la que coinciden más autores, incluido *Annales Complutenses*.



en procesión que fue general por las parrochias, órdenes de religiosos y cofradías. Y las ceremonias de este acto hizo el abad mayor don Bernardino Ávila de Vera<sup>5</sup>.

El propio Sandoval y Rojas, según *Annales*, dejó se fundase y hubiese doze religiosas recoletas de la Orden de San Bernardo, y 6 freilas para el servicio de la casa<sup>6</sup>. En cuanto al número de monjas también existe una variedad de opiniones, como lo que expone *Annales*, si bien parece aceptado el cálculo que realiza Carmen Román, que eleva a 24 las monjas que vivían en él, junto a las 6 freilas que se mencionaban anteriormente<sup>7</sup>.

*Nos ha movido a fundar, edificar y dotar este nuestro Monasterio en nuestra Villa de Alcalá de Henares, del título y advocación e Instituto de San Bernardo, de la orden y congregación del Císter, que milita debaxo de la regla de San Benito, procurando en todo guardar, lo que en estos Monasterios han pretendido y desean los Sacros Cánones y especialmente el Santo Concilio de Trento (...) Por tanto, a gloria y honra de Nuestro Señor y de su gloriosa Madre la Virgen Santa María Señora nuestra*<sup>8</sup>. Sandoval y Rojas mostró perfectamente en este pasaje cuáles eran sus intenciones para este Monasterio y para evitar que se dedicasen a otras cosas no muy espirituales decidió dotar al convento de una gran renta anual de 3.500 ducados, por lo que no pasarían ninguna necesidad y seguirían con observancia la vida contemplativa.

El debate originado en torno a la autoría de las trazas del monasterio no ha sido corto, puesto que no se llegó a saber con certeza hasta que Carmen Román Pastor consultó el archivo del monasterio, donde se conservaba en el testamento del fundador (4 de julio de 1618), en el que se establecía que *si muriese sin ver acabada la obra se terminara y pusiera en toda perfección conforme a las trazas de Gómez de Mora*<sup>9</sup>.

La polémica se originó a partir de una mala lectura de los *Annales Complutenses* que menciona que [la obra] *la labró un natural de esta villa. Llamábase Sebastián de la Plaça, insigne arquitecto*<sup>10</sup>. A partir de ahí todos los autores pensaron que el arquitecto fue el alcalaíno, y sólo Llaguno creyó que pudo haber sido Gómez de Mora. Lo que sí es prácticamente cierto es que

<sup>5</sup> *Annales Complutenses* f° 1273 (ed. Sáez 1990, p. 662).

<sup>6</sup> *Annales Complutenses* f° 1274 (ed. Sáez 1990, p. 662).

<sup>7</sup> Román Pastor 1979, p. 74.

<sup>8</sup> Fragmento de las Constituciones del Monasterio, firmadas e instituidas por Luis Fernández de Oviedo, citado por Yáñez Neira 1990, p. 30.

<sup>9</sup> Citado por Román Pastor 1979, p. 77.

<sup>10</sup> *Annales Complutenses* f° 1277 (ed. Sáez 1990, p. 664).

él "labrara" la obra, si bien en realidad ejecutó las trazas diseñadas por otro. Otto Schubert ya planteaba en 1924 que el tracista de la obra fuera Sebastián de la Plaza, pero fue Jesús García Fernández quien, a partir de extractos de diversas fuentes, argumentó la autoría de Sebastián de la Plaza, sin llegar a consultar el rico archivo de las monjas Bernardas. A García Fernández lo siguieron Kluber (*Ars Hispaniae*) y José Manuel Pita Andrade (*Summa Artis*)<sup>11</sup>. Estos autores, basándose en Ponz, incluso llegan a mentar a Juan Bautista Monegro como posible tracista, pero desde el hallazgo de Carmen Román se han separado los distintos campos, distinguiendo el arquitecto tracista, Juan Gómez de Mora, que visitaría esporádicamente la obra, del maestro de obras, Sebastián de la Plaza.

Esteban Azaña recoge una leyenda en torno a la construcción del monasterio, según la cual nadie se atrevía a retirar los andamios que sostenían la cúpula por temor a su hundimiento, entonces llegó un maestro de obras que ordenó que se quitasen, pero justo al oír un ruido extraño, que se estaba derrumbando la cúpula, por lo que huyó de Alcalá y jamás volvió por miedo a que se hubiera hundido esta estructura con el propio Arzobispo de Toledo en la iglesia, lo que habría sido su ruina. Según Azaña, el pueblo señalaba a Sebastián de la Plaza como protagonista de este episodio, lo que él desmiente rotundamente ya que *no tiene fundamento porque Sebastián de la Plaza falleció en Alcalá, siendo enterrado en el Convento del Carmen en la Calle de Santa Úrsula*<sup>12</sup>.

El Cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas falleció en Madrid el 7 de diciembre de 1618 y dejó como albaceas testamentarios a su sobrino, el duque de Lerma, y a sus sucesores en la mitra toledana. A partir de entonces, la superintendencia de las obras recayó en la figura de Luis Fernández de Oviedo. Así, el 2 de marzo de 1619 los albaceas se enfrentaron al primer pleito sobre el monasterio, esta vez interpuesto por el propio Concejo, que reclamaba daños y perjuicios por la cesión de sus censos y décimas en la *Almanxara*, que llegaban a 4.000 ducados. La razón que alegaba el municipio para denunciarlos se basaba en la promesa del Cardenal de que se dispondrían de cuatro prebendas de monjas para hijas de vecinos de Alcalá, no habiéndose cumplido por el momento, razón por la cual las obras fueron paralizadas. Lo cierto es que era lógico que aún no se hubiese cumplido esa

<sup>11</sup> Kluber 1954, p. 16. Schubert 1924, p. 142. Hernández Díaz, Martín González y Pita Andrade 1988, p. 451. Schubert supone esa relación por su vinculación con el Arzobispo Sandoval y Rojas, pero después intuye que el bosquejo pudo ser trazado por el propio Gómez de Mora y sucedido por Sebastián de la Plaza en la ejecución de las obras.

<sup>12</sup> Azaña II 1885, p. 34. (ed. Universidad de Alcalá 1986, p. 596.)

promesa, puesto que la fábrica del monasterio no había finalizado todavía y, por lo tanto, no había entrado ninguna monja a vivir al convento. El proceso fue largo y en 1631 el Cardenal Infante don Fernando de Austria alegó en su defensa que el Concejo no había cedido el lugar a cambio de ninguna prebenda, por lo que sus protestas eran totalmente infundadas y no habría motivo para seguir realizándolas<sup>13</sup>.

El 27 de febrero de 1626 el Cardenal Primado Antonio Zapata pidió a la Abadesa del Monasterio de la Concepción Bernarda de Vallecas, Leonor de Vargas, que le cediese varias monjas para el nuevo cenobio alcaláino, de entre las cuales la abadesa sería sor Petronila de la Cadena. Llegaron a su nueva casa el 7 de marzo siguiente y un día después el obispo Urgento bendijo la iglesia del recinto, aunque no estaba el Santísimo aún, por lo que necesitaron un permiso previo del Cardenal Zapata el 6 de marzo. Mientras tanto, el Santísimo fue colocado por las monjas en una capilla del Capítulo. Los albaceas, por su parte, viendo que el convento ya estaba habitado, dejaron la labor de finalización y perfección de la obra a las monjas.

El edificio era harto incómodo, pues ni siquiera contaba con celdas, por lo que las religiosas dividieron con tabiques las crujías del claustro principal y así acondicionaron las principales zonas de la casa como el cillero, cocina y granero. Colocaron ventanas con verjas de hierro y el patio pequeño junto a la portería también fue cerrado. En la iglesia aún faltaban seis estribos para su fortificación, así como parte de las cubiertas. También precisaban acabar la cubierta general del templo y el frontispicio, sobre todo cubrir el cuarto *çierço* o del norte, mucho más frío. Tanta urgencia era necesaria porque en caso contrario se produciría ruina inmediata o un gran peligro<sup>14</sup>.

La primera abadesa falleció el 19 de septiembre de 1626 y fue sucedida por sor Jerónima de Castro en diciembre de 1628, quien puso vidrieras a las ventanas de la linterna de la cúpula siguiendo el consejo del vicario Fernando Ballesteros, que las visitó en 1631. En 1632 las monjas interpusieron una demanda sobre los bienes del Cardenal fundador por no haberse cumplido las cláusulas de su testamento, por lo que sus albaceas ofrecieron en 1636 mil ducados para el inicio de la obra y otros 600 de renta perpetua, más la

---

<sup>13</sup> Ha de señalarse que en la cláusula 72 del testamento del fundador se indicaba que sólo sus parientes o los de sus criados hasta cuarto grado podían llegar a vivir en este Monasterio. Además, las integrantes serían escogidas personalmente por el Duque de Lerma y el Arzobispo de Toledo, pero no en igual proporción, ya que el privado se reservaba la elección de dos tercios de las religiosas. Cf. Yáñez Neira 1990, p. 31.

<sup>14</sup> Cf. Román Pastor 1994, p. 290.

renta del trigo e incluyendo la armadura de Semana Santa. El problema había surgido a partir de la llegada de las monjas al monasterio en 1626, momento en que los albaceas se desentendieron de lo que en él aconteciera. Sin embargo hay varios interrogantes abiertos, ¿cuál era la obra para la que donaban mil ducados para su inicio?, ¿no estaba acabada la iglesia o sólo le faltaban los remates o simplemente era para la obra del altar-retablo-baldaquino? No conocemos la respuesta exacta, pero lo más seguro es que se destinasen para remate de obra o para que el jesuita Francisco Bautista ejecutase el altar.

## ARQUITECTURA DE LA IGLESIA

La erección de esta iglesia supuso una verdadera revolución en el momento en que se hizo porque no se había visto nada igual en España para un edificio principal. Hasta entonces, la estructura que se recoge en la iglesia de las Bernardas se había ejecutado en espacios anejos, como la capilla de los Junterones de la Catedral de Murcia, o la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla, levantada en la década de 1570 con formas manieristas. Fue una revolución porque ensayaba en España un nuevo tipo de planta muy completo, que conjugaba tanto la perfección de la planta centralizada, como las ventajas de la planta longitudinal o basilical que había salido fortalecida tras la celebración del Concilio de Trento.

### 1- Fachada y exteriores

La fachada de la iglesia es en realidad un verdadero telón que oculta el "escenario del teatro", que es el interior del templo. Llama la atención su sobriedad en relación con lo que se encuentra en el interior, si bien realmente tiene unos valores urbanísticos al querer esbozar una correspondencia de escala con los edificios limítrofes al seleccionar un decorado neutro. Es el producto de un cálculo urbano en relación con la estrecha plaza que domina y de la que intenta ser elemento pasivo de su espacio<sup>15</sup>. La antigua plaza de la *Almanxara*, como vemos, estaba presidida por esta portada y hacía de ella una verdadera plaza religiosa para el desarrollo de las festividades barrocas, principalmente procesiones o el desarrollo de autos con arquitecturas efímeras en su centro marcando el eminente sentido religioso de la plaza.

<sup>15</sup>Tovar Martín 1990, p. 241.

Toda ella está trabajada en ladrillo y piedra, que ribetea el contorno reforzando ángulos, que plasmaba la teoría de Serlio. Asimismo, siguiendo los principios propios de la arquitectura del primer Barroco madrileño, con estos materiales se resalta el cromatismo de la fachada, donde aparece el rojo del ladrillo, el blanco de la caliza y el gris del granito.

El plano de la fachada sigue el mismo modelo que las de las iglesias de varias naves, aunque en este caso no se diferencian calles, estructura muy habitual en el clasicismo postherreriano y tan usual en la entonces villa de Alcalá. Parece copiar la fachada del Gesù romano con la salvedad del material, que aquí es principalmente ladrillo enrojecido, típico de la tradición barroca toledana y por tanto complutense. Se divide en tres cuerpos perfectamente diferenciados por unas impostas con unas inscripciones en su interior relativas a la fundación del Monasterio<sup>16</sup>. A su vez los cuerpos superiores están unidos por unos aletones, típico arquetipo viñolesco.

Se aprecia un acusado eje central ascendente marcado por la puerta central – realizada a modo de arco triunfal – flanqueada por pilastras y retropilastras adosadas. El remate de esta estructura la constituye un frontón curvo partido con roleos ligeramente volados, provocando un fuerte sentido de claroscuro barroco. El friso de esta puerta coincide con la imposta que divide los diversos cuerpos de la fachada, como ya hemos visto. Sobre el frontón hay una hornacina rematada con pedestales con bolas escurialenses dentro de la cual se ubica la estatua del patrón del monasterio, San Bernardo de Claraval, obra atribuida a Manuel Pereira por la mayor parte de los historiadores del arte, pero Lope Huerta y Sánchez Moltó consideran que es de Juan Bautista Monegro, como se barajó en tiempos antiguos<sup>17</sup>. Esta estatua no tiene los pliegues tan duros como los que este autor labrara por esas fechas en la fachada de los Jesuitas de Alcalá. En este caso la talla es más fluida en las líneas, además de ser más esbelta.

Junto a la estatua se horadan sendas ventanas ovales enrejadas. Sobre la hornacina campea un gran escudo perteneciente al fundador. Se talla en forma oval y se divide en dos campos, de los que el derecho tiene cinco estrellas de ocho puntas, mientras que el izquierdo está compuesto por una franja diagonal descendente. A ambos lados del óvalo se disponen las correspondientes borlas eclesiásticas, que son 10 en cada lado por ser

---

<sup>16</sup> La inscripción reza: AD GLORIAM DEI CANDITORIS // SEDENTE PAULO V PONTIFICE MAXIMO. PHILIPPO III REGE CATHOLICO. DIVO BERNARDO // D. DOMINUS BERNARDUS ARCHIEP. TOLETANUS CARD. SANDOVAL. INQUISITOR GENERALIS CONSTRUXIT A. 1618

Arzobispo – realmente tendrían que ser 15 por lado al ser Cardenal. Como remate del conjunto se dispone un frontón triangular en cuyo interior hay un óculo circular que no ilumina ningún interior. Desde una posición lejana, ese eje central se prolonga a través del chapitel, que se levanta sobre los ocho faldones de pizarra que cubren la cúpula de la iglesia. Esta linterna se hundió en el incendio que afectó al Palacio Arzobispal el 11 de agosto de 1939 y fue repuesta en 1980 por el arquitecto Manuel Barbero y el ingeniero Carlos Lasheras, provocando una gran polémica al no utilizar materiales tradicionales, sino acero cortén, que hubo de ser traído *ex profeso* desde Alemania para realizar el remate de la aguja, finalmente instalada el 27 de enero de 1983. Antiguamente el cuerpo de la linterna era octogonal con pilastras pareadas unidas formando los ángulos, pero tras la restauración se separaron y no se molduraron. La linterna que aquí se erigió era muy parecida a la que Andrés de Segura había elevado, entre 1591 y 1597, en el Monasterio de Uclés (Cuenca), donde se sigue un modelo típicamente nórdico al tener una aguja rematada con buhardas y perfiles cóncavos.

Las portadas laterales son dos sencillos vanos rectangulares rematados por sendos guardapolvos en cuyos extremos de nuevo se labraron unos pedestales con bolas escurialenses, entre los cuales se insertan los escudos del fundador, don Bernardo de Sandoval y Rojas. Sobre estos sencillos vanos hay dos balcones, elemento no habitual de un edificio religioso. En ese mismo piso también podemos contemplar otros dos escudos de don Bernardo, aunque de un tamaño menor al que corona el eje central.

## 2- Interior

El interior, en palabras de Virginia Tovar, es un *fallo o licencia de la propia fantasía creadora de un artista* o, como dice el padre Ceballos, *un auténtico tour de force en la carrera de Gómez de Mora*<sup>17</sup>. Otto Schubert comenta que este templo conventual *es la continuación de las ideas que tenía el Greco*<sup>19</sup>. Es una verdadera sorpresa la que nos encontramos cuando se cruza el oscuro umbral del nártex de la iglesia. Lo que en el exterior parece que va a resultar una iglesia de tres naves, se convierte en un espacio unitario y en movimiento que no es sino una gran elipse cubierta por una gran cúpula que amenaza

<sup>17</sup> Lope Huerta y Sánchez Moltó 1994, p.71.

<sup>18</sup> Tovar Martín 1990, p. 237. Rodríguez. G. de Ceballos 1983, p. 105.

<sup>19</sup> Schubert 1924, p. 140.

con venirse sobre nosotros, aunque una vez que se está dentro se comprueba lo liviana que resulta debido a la sensación de ingravidez y de flotamiento sobre el aire. *Annales* comenta que [de la iglesia] *causaba admiración y espanto su extraña forma y grandeza*<sup>20</sup>. Como bien dice Kluber, *esta planta oval es totalmente antiherreriana, un alegato contra las severas formas del arquitecto de Santoña, con lo que se renueva la tradición plateresca de saletas ovales, como se hiciera en la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla*<sup>21</sup>. Era, sin duda, una iglesia que debía de sorprender a todo el que entrase en ella.

De todos modos, *el templo es una obra de planteamiento rigurosamente científico* basado en la raíz euclidiana, es decir, en un módulo que toma como fundamento la raíz cuadrada de dos – alrededor de 1,41<sup>22</sup>. Este módulo se aplica en el templo de un modo muy sencillo, a partir del cual se pueden obtener las medidas exactas de cada una de las partes de la iglesia. De esta forma, si se multiplica la longitud del eje menor por esa raíz, se obtiene la del eje mayor, que supone la misma distancia que separa el suelo de la base de la linterna, algo inspirado en la gran referencia de la arquitectura clásica, el Panteón de Agripa de Roma. Es más, para corregir los posibles defectos ópticos provocados por estos elementos geométricos, los arcos de acceso a las capillas en el eje menor son más estrechos que el resto, lo que mitiga las diferencias de profundidad de estos espacios comparados con los de planta oval. En cambio, el presbiterio se basa en otro módulo, el número áureo vitruviano, a partir de diversas desmultiplicaciones del mismo se pueden obtener las medidas de la capilla mayor, incluyendo el baldaquino<sup>23</sup>.

Es un templo contradictorio porque da la sensación de espacio único, aunque también lo es múltiple por la cantidad de rincones que hay en él, dando como resultado un aspecto laberíntico. Así, por un lado están las capillas laterales, que presentan una fisonomía bastante peculiar que después analizaremos. Además, por otro lado, existen estrechos y tortuosos pasillos que las comunican con el altar. Es, al fin y al cabo, el Barroco, un arte que engaña desde el primer momento en que se contempla, el arte del trampantojo. A pesar de todo, *ha esbozado a grandes rasgos los conceptos de simplicidad, de espacio uniforme y proporcionado y el color óptimo de las iglesias de Palladio*<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> *Annales Complutenses* fº 1277 (ed. Sáez 1990, p. 664).

<sup>21</sup> Kluber 1957, p. 16.

<sup>22</sup> Tovar Martín 1990, p. 238.

<sup>23</sup> Cf. Palacios et alii 1997, pp. 137-8.

<sup>24</sup> Tovar Martín 1990, p. 239.

Esta iglesia, a pesar de ser centralizada, también constituye un espacio longitudinal perfectamente dirigido hacia el altar, con lo que se está cumpliendo lo postulado en las sesiones del Concilio de Trento, donde se primaron los templos que presentaran una direccionalidad fuertemente marcada hacia el altar para, de este modo, evitar posibles confusiones a la hora de saber dónde tener que mirar en el momento de oficiar la misa. Esas bellísimas iglesias centralizadas circulares o de cruz griega, que tanto gustaron en el Renacimiento italiano, ofrecían ese problema. Debe recordarse que desde hacía tiempo la misa se oficiaba de espaldas a los feligreses, hecho que, sumado a la revalorización del culto al Santísimo Sacramento, provocó que el tabernáculo recobrara su antigua importancia y hubiera de ser colocado desde entonces en el altar mayor. Todo esto motivó que se impusieran unas plantas muy sencillas con una marcada direccionalidad axial hacia el altar mayor, resaltando así su transcendencia. Pasado el tiempo, los arquitectos evitaron las iglesias de planta de cruz griega, comenzando a innovar buscando conseguir la perfección. Ésta la representaba el óvalo, ya que si se disponía el eje mayor hacia el altar se marcaba una perfecta direccionalidad, al mismo tiempo que se conseguía el efecto de estar envueltos en un espacio único debido a la centralización que suponía estar bajo una única gran cúpula.

Así, el espacio eclesiástico se calcula hasta el último detalle. De este modo, a esa gran elipse se abren 8 espacios laterales – siete capillas y un nártex –, que son el perfecto escape óptico de ese espacio lleno de tensiones que es la elipse. Uno de ellos es la capilla mayor, situada al norte, mientras que el nártex se ubica al sur del óvalo. Las capillas que coinciden con el eje menor se conciben como espacios rectangulares para así adaptar el óvalo a un espacio exterior de igual geometría, en el que todo el conjunto de la iglesia queda circunscrito para no desentonar con el medio urbano circundante. En cambio, los ejes diagonales tienen capillas ovaladas, con lo que se consigue hacer ese espacio mucho más perfecto y armónico dentro de un conjunto único. Estas capillas ovals están cubiertas por unas peculiares bóvedas elípticas que varían en función de la ubicación de estos espacios. Así, mientras que las capillas pegadas al altar mayor tienen lunetos, las de los pies del templo presentan sus bóvedas rebajadas, emulando de esta forma las bóvedas planas diseñadas por Juan de Herrera para el sotacoro de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial.

Las perspectivas son radicalmente diferentes dependiendo de la capilla en la que se esté, ya que desde algunas prima la visión hacia el altar, mientras que desde otras lo importante es la vista del balcón principal del



Arzobispo. Por otro lado, las capillas situadas en ambos extremos del eje menor permiten una dilatación lateral del espacio eclesiástico. Este juego de perspectivas se completa en sentido vertical dirigiendo nuestra mirada hacia la cúpula, sobre cuya decoración hablaremos después. Todo esto compone un valor escénico fácilmente perceptible por todo el mundo.

El acceso a las capillas se realiza a través de arcos de medio punto, cuyas roscas están molduradas y se apoyan sobre impostas lisas. La capilla situada junto al altar en el lado del Evangelio fue propiedad del camarero mayor de Sandoval y Rojas, Luis Fernández de Oviedo, por lo que campean sus armas en las jambas del arco<sup>25</sup>. Por su parte, la situada junto al altar en el lado de la Epístola contiene la lápida sepulcral del Doctor Agustín de Aldana, canónigo de la Magistral y capellán del Monasterio<sup>26</sup>. Todas estas capillas tenían su propio altar, antiguamente cubierto por un frontal de madera policromada con el escudo de Sandoval, de los que se ha perdido uno, el de la actual capilla de la Circuncisión. Es una concepción barroca del espacio muy bien conseguida porque todo se funde con un único objetivo, la envoltura del feligrés, el arropamiento por parte de la Iglesia Católica para con sus fieles. Es el propio espíritu de la Contrarreforma plasmado en una planta de un edificio, por lo que Camón Aznar asegura que *en esta iglesia se consigue el efecto trentino*<sup>27</sup>.

Otro rasgo característico de la iglesia es la aparición de tribunas, dando la sensación de estar en un espacio público al aire libre. Antiguamente los balcones se cerraban con *rejas bastante elegantes, estando miniadas de azul turquesa y resaltadas de oro*, según describe Lorenzo Megalotti en su visita a Alcalá en octubre de 1668 acompañando a Cosme III de Médicis<sup>28</sup>. Estas rejas que menciona Megalotti son en realidad barandillas de hierro forjado

<sup>25</sup> Azaña II 1885, p. 34 (ed. Universidad de Alcalá 1986, p. 596) describe que en la capilla de Luis de Oviedo junto a sus armas figura una inscripción que así decía: *Aquí yace Luis González de Oviedo, del Consejo de Magestades Felipe III y IV, secretario camarero, contador del Señor D. Bernardo de Sandoval y Rojas: fundó tres capellanías con patronato de legos, con 350 ducados de renta perpetua y doce misas cada semana en este Altar de la Adoración de los Reyes*. Esta inscripción que menciona Azaña en realidad son unos cuadros descubiertos hacia 2001 que presenta la leyenda escrita en dorado sobre un fondo negro. A ésta la acompaña otra con el mismo texto traducido al latín. En la actualidad estos dos cuadros se encuentran expuestos en una de las salas del Museo de las Bernardas.

<sup>26</sup> La lápida tiene la siguiente inscripción: *Hic sine Secundo Chari/Tate Fulgens Iacet Qui/Largiebatur Pauperi/Sine Mensura Libenter/et Cuius Propum Pate/Bat Omnibus semper/Doctor Augustinus de/ Aldana Magistralis/Eclesiae Divi Iusti et/Pastoris/Canonicus Pri/Mus et maior huius divi/Bernardi Capellanus/Die 25 Septembris Anno/Domini 1637.*

<sup>27</sup> Camón Aznar 1963, p. 14.

<sup>28</sup> Citado por Ballesteros Torres 1989, p. 54.

con bolas en las esquinas –que podrían ser los elementos resaltados en oro –, que descansan sobre balcones con pequeños azulejos de cerámica de Talavera –que bien podrían corresponderse con las miniaturas de azul turquesa descritas por Megalotti. Todos los vanos abiertos en las tribunas se rematan con un arquitrabe quebrado con orejeras en los ángulos superiores, sobre los que campean los escudos de armas del Cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas. Esos balcones tienen una función muy simbólica, pues era desde donde el mismísimo Primado escuchaba la misa durante sus estancias complutenses, acompañado por todo su séquito, haciendo que quedaran las balaustradas convenientemente engalanadas con los reposteros del Arzobispo de turno.

No obstante, las monjas también tenían derecho al uso de esos balcones como palcos para presenciar el espectáculo de la misa barroca. De hecho, cuando llegaron en 1626 a ocupar el monasterio, el Arzobispo tenía derecho a 4 balcones, siendo los otros tres de las monjas. Pronto comenzaron los problemas entre ambas instituciones porque las monjas querían utilizar el balcón central (sobre el nártex), pero no se les concedió por ser de uso arzobispal. Una vez se cerró el acceso directo a través del cual pasaba el Arzobispo desde el Palacio a las tribunas, comenzaron a ser utilizadas por el capellán, ya que él vivía en la hospedería, justo en el paso entre ambos edificios. En 1773 el Arzobispo Lorenzana obligó a las monjas a abrir de nuevo ese acceso y sólo a mediados del siglo XIX su uso fue recuperado por ellas definitivamente. Esto muestra perfectamente la importancia que llegaron a tener dichos balcones, ya que indicaban la preeminencia dentro de la Iglesia marcando quién mandaba en el convento.

En relación con los muros interiores de la iglesia, éstos están recorridos en sentido vertical por unas pilastras pareadas dóricas que forman una pequeña cornisa en la parte alta, justo en el arranque de la cúpula<sup>29</sup>. Esas pilastras se prolongan a modo de ocho nervios por todo el casquete de la cúpula, por lo que todo parece un continuo que crea un anillo envolvente que, a su vez, configura un espacio unitario favorecido por la iluminación. Las pilastras pareadas abarcan el doble nivel de capilla y tribuna, con excepción de la capilla mayor, donde el arco de medio punto abarca en sí mismo toda la altura del templo, marcando la importancia del lugar al que da entrada. Las

---

<sup>29</sup> *Que recorre a 40 pies de altura.* Vid. Azaña II 1885, p. 32. (ed. Universidad de Alcalá 1986, p. 592). Esta medida no se corresponde con la realidad porque está hablando de poco más de 12 metros, altura escasa en comparación con la realidad.

tribunas que están en los extremos del eje menor están abrazadas por unos arcos ciegos que sirven de descarga del peso de la cúpula.

Por su parte, la cúpula está horadada por ocho óculos encargados de iluminar el interior del templo – uno de los cuales está cegado en la actualidad. Toda ella está estucada con una decoración plenamente serliana basada en molduras geométricas con resaltes dorados. Es esa luz, que penetra desde arriba junto con la que cae verticalmente desde la linterna, la que fuerza muchos claroscuros en el interior del templo, haciéndolo mucho más barroco por el efecto que produce, conjugado con la oscuridad y profundidad que ofrecen las capillas laterales. Antiguamente el casquete tenía en el interior de las molduras circulares una decoración pictórica que representaba a los cuatro Evangelistas, aunque *Annales Complutenses* dice que *son los quatro doctores de admirable pintura*<sup>30</sup>. El resto estaría coloreado en azul, por lo que el efecto que provocaba era el de estar en las mismas puertas del cielo donde los cuatro santos esperaban para permitirnos el paso. Era el típico deslumbramiento barroco, que impresionaba a la gente para evitar que abandonasen el redil católico. En cambio, Lorenzo Megalotti describía la cúpula en 1668 como *una bóveda de símil figura [elíptica], adornada de estucos blancos, más bien rayados que enriquecidos en oro*<sup>31</sup>.

En el centro del casquete se yergue la linterna, que está compuesta de dos cuerpos, de los cuales el inferior está coronado por un andito abalaustrado que presenta una forma elíptica que se articula mediante medias pilastras entre arcos de medio punto. Por su parte, la zona superior de la linterna es octogonal y mucho más amplia.

Al fondo del templo, marcando el eje direccional podemos divisar el altar, no adosado al testero del templo como era habitual, sino que está exento, a cuatro faces, con lo que se soluciona el eterno problema de cómo las monjas podían escuchar misa. Así, detrás está el coro bajo, desde donde las monjas estaban situadas para seguir la misa durante la que, a través de un ventanuco situado en la pared del lado del Evangelio, podrían comulgar sin el problema de ser vistas por cualquiera que estuviese en la iglesia en la celebración de la eucaristía. Es más, la presencia del coro bajo justo detrás del altar, hace que esa longitudinalidad que pretende plasmar Gómez de Mora en este templo, quede prolongado hacia la clausura. De esta forma se centraliza la posición del retablo-baldaquino en el conjunto del monasterio.

<sup>30</sup> *Annales Complutenses* f° 1274. (ed. Sáez 1990, p. 662).

<sup>31</sup> Cita recogida por Ballesteros Torres 1989, p. 54.

### 3- Altar-Retablo-Baldaqüino

El altar mayor de la iglesia del Monasterio de San Bernardo de Alcalá es una pieza excepcional. Bonet Correa apunta que el uso de ese tipo de retablo-baldaqüino se generalizó en Madrid a partir de la realización de éste, diseñado por Francisco Bautista<sup>32</sup>. Es un elemento totalmente nuevo en la escultura-arquitectura del momento. Comentábamos antes que la forma de la iglesia no hacía adecuado el uso de un altar convencional porque no podría ser contemplado desde todas partes, a lo que se suma el hecho del que ya hablamos de la revalorización del Santísimo Sacramento. Por este motivo, se diseñaron espacios totalmente nuevos que contribuyeran a magnificar ese dogma. Se creía, por tanto, que ese ciborio era lo mejor para albergar al Santísimo, fundiendo el antiguo concepto cristiano de cubrir el altar con esta estructura. Se apunta que la base sobre la que se diseñó este altar tan original fue el tímulo que trazó el Greco en la Catedral de Toledo para las exequias de la reina doña Margarita de Austria.

Es un baldaqüino exento de madera policromada y sobredorada con 12 lados y dividido en dos cuerpos por un entablamento perfecto con frontones partidos y triangulares. El primer piso lo componen 16 columnas y el superior 16 pilastras, rematados todos ellos por un cupulín piramidal terminado en aguja. El primer cuerpo tiene dos partes, una exterior visible por todos, y otra interior cubierta por una cúpula elíptica dentro del cual se albergó un crucifijo. Es un hecho manierista y viñolesco el uso del orden corintio con hojas de acanto muy suntuosas y retorcidas, además de quebrar el entablamento con guirnaldas. Este elemento es parte del decorativismo barroco que el hermano Bautista está introduciendo en Alcalá en esos momentos. El hecho de recurrir al uso de columnas estriadas helicoidales y que las ménsulas también se decorasen con hojas de acanto, fue totalmente novedoso entonces.

El baldaqüino también es adornado con tallas policromadas de tema religioso, sobre cuya autoría todavía no se ha llegado a ninguna conclusión. Así, mientras Carmen Román Pastor las atribuye a Pereira, Palacios sugiere que podrían haber sido esculpidas por Antonio de Morales o Giraldo de Merlo<sup>33</sup>. En el cuerpo inferior se emplazan los cuatro evangelistas con sus

---

<sup>32</sup> Bonet Correa 1961, p. 31.

<sup>33</sup> Román Pastor 1994, p. 294. Palacios Gonzalo et alii 1997, p. 136. Desde el punto de vista estilístico parece improbable que Pereira fuera el autor de estas imágenes, a pesar de que fuera él quien realizara la talla exterior de San Bernardo.

respectivos símbolos. En la parte frontal está, a nuestra izquierda, San Mateo, a la derecha, San Lucas, mientras que en la parte posterior, a nuestra derecha, está San Marcos y en la parte opuesta, San Juan. El cuerpo superior se decora con hornacinas en las que se insertan tallas de San Bernardo en el frente, los cuatro doctores de la Iglesia Latina en las esquinas, San Pedro y San Pablo en los lados, mientras que en la parte posterior en la actualidad hay una hornacina vacía que hasta 1997 ocupaba una Inmaculada Concepción, ahora expuesta en el Museo de las Bernardas<sup>34</sup>.

La predella del retablo también se decora, aunque en este caso con pinturas, atribuidas en la década de 1950 a Angelo Nardi, cuyas características señalaremos después, tratando de episodios de la vida de San Bernardo (seis pequeños rectángulos que miden 0,40x0,50 metros) y diversos Santos del Císter (en ocho rectángulos verticales de 0,40x0,18 metros).

El altar propiamente dicho tiene cuatro mesas de mármol negro *para celebrar en todas cuatro faces como se haze el día de la Ascensión a la misa de la hora (...)* Para servicio del altar dejó seis capellanes y uno mayor que, como comentamos antes, vivían en la hospedería, en el espacio entre las tribunas y el Palacio Arzobispal<sup>35</sup>. El hecho de que el Cardenal fundador dejase tantos capellanes, es muestra de la importancia que llegó a tener el monasterio en su mente, es más, *dotó en esta Santa Iglesia la fiesta de San Bernardo en que se distribuyen seis mil maravedíes*, lo que demuestra el carácter benéfico que en él se inscribía<sup>36</sup>. El sacerdote que estaba encargado del servicio de las monjas había de darles la comunión a través de un pequeño comulgatorio de terracota policromada situado, como decíamos antes, en el muro izquierdo de la capilla mayor.

## DECORACIÓN PICTÓRICA DEL TEMPLO

Afortunadamente, en el templo de las Bernardas de Alcalá se conservan todas las pinturas que, como después comentaremos, realizó Angelo Nardi. En la actualidad estas obras se disponen como se muestra a continuación:

- En las capillas del lado del Evangelio (desde los pies al presbiterio) los cuadros están rematados en forma de arco de medio punto:

<sup>34</sup> Los Doctores de la Iglesia Latina son San Jerónimo, San Gregorio – situados en la parte delantera del retablo –, San Ambrosio y San Agustín – emplazados en los chaflanes posteriores.

<sup>35</sup> *Annales Complutenses* fº1274. (ed. Universidad de Alcalá, p. 662).

<sup>36</sup> Ídem fº 1277 (Ídem p. 664).

*Ascensión del Señor, Circuncisión del Señor y Adoración de los Reyes Magos* midiendo todos ellos 3x1,90 metros.

- En las capillas del lado de la Epístola (desde los pies al presbiterio) son también rematados en arcos de medio punto y de la misma medida: *Adoración de los pastores, Asunción de Nuestra Señora y Resurrección del Señor*.
- En el muro del Evangelio del presbiterio (de arriba a abajo): *Santo Domingo de Guzmán* (tondo), *Conversión de San Pablo* (2,70x2,50 mts.) y *Martirio de San Lorenzo* (2,10x4,32 mts., firmado *Angelo Nardi ft. 1620*).
- En el muro de la Epístola del presbiterio (de arriba a abajo): *San Francisco* (tondo), *Martirio de San Pedro* (2,70x2,50 mts., firmado *Angelo Nardi ft. 1620*) y *Martirio de San Esteban* (2,10x4,32 mts.).
- En el testero (de izquierda a derecha y arriba a abajo): *Coronación de la Virgen* (rematado en semicírculo, 3x7 mts.), debajo *Anunciación* (dos cuadros separados por el coro, 2x1,20 mts.), debajo *Milagro de la leche* (2,65x2 mts.), *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (2,65x2,70 mts.), *Inmaculada Concepción* (2,65x2 mts.) y, por último, en la base, *Santa Humbelina* y *Santa Lutgarda* (1,36x1 mt. cada uno).

Como ya adelantábamos, las pinturas son obra de un maestro toscano nacido en 1584, Angelo Nardi. Este autor, venido a España en los primeros años del siglo XVII, gozó del favor del círculo de los Arzobispos de Toledo, por lo que el 17 de agosto de 1619 Luis Fernández de Oviedo lo contrató para la decoración de todos los retablos que habrían de decorar la Iglesia del Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares<sup>37</sup>. Ésta fue su primera gran obra, para después entrar como oficial en el taller de Aguilera, con cuya hija se casó y de la que hubo de separarse tiempo después. Otros de sus

<sup>37</sup> Pintor Anchelo Nardi. *Convento de las Bernardas en Alcalá de Henares. Carta de obligación: Angelo Nardi, pintor residente en la Corte, se compromete a hacer a toda su costa los cuadros que se le ordene para este Monasterio fundado por el Cardenal Arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas sin las molduras o marcos de los mismos sin reparar en el número de ellos o su tamaño, ni en los asuntos de las historias y pinturas, detalles que dispondrá Luis de Oviedo, camarero de su Ilustrísima y uno de los testamentarios del Arzobispo difunto a quien este encargo particularmente la fábrica del Convento. Comenzará su labor inmediatamente y cada dos meses hará entrega de un cuadro terminado, todos se le pagarán a medida que los entregue, descontándosele el dinero que se le diere adelantado, que serán 250 ducados a comienzo de cada mes, el precio de cada cuadro será tasado por Luis de Oviedo y Sebastián de la Huerta, secretarios del difunto Arzobispo.* Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Escribanía Diego Ruiz de Tapia. Protocolo 3213 (17 de julio de 1619). Copia del contrato firmado por Angelo Nardi, vid. Carmona 1945, p. 311.

conjuntos pictóricos más importantes aún conservados se encuentran en la Capilla de la Concepción de la parroquia de La Guardia (Toledo) y en el Monasterio de las Bernardas de Jaén, encargadas por sendos miembros del séquito de Sandoval y Rojas, lo que muestra la satisfacción expresada por los comitentes al contemplar los cuadros del convento complutense y muestran un mayor monumentalismo que los lienzos alcalaiños.

Es un pintor adicto a la estética manierista reformada propia de finales del siglo anterior, lo que le hace siempre ir con un serio retraso con respecto a sus contemporáneos. De todos modos la rigidez, la precisión y el hecho de marcar tan profundamente las líneas es algo que Nardi ha perdido de ese manierismo, lo que hace que su estilo avance hacia un barroco incipiente. Es un pintor grandemente influenciado por los colores venecianos del Veronés, según la tradición, algo que no comparte Pérez Sánchez, que precisa que *su estilo es totalmente toscano, superando ese manierismo con un estilo más sobrio, real y equilibrado, inspirándose principalmente en Andrea del Sarto y Fra Bartolomeo, con mayor riqueza por el neovenecianismo al acrecentar el naturalismo*<sup>38</sup>. Algunos de los recursos que utiliza Nardi son muy propios del gusto florentino, como la corporeidad y el tacto de todos los accesorios que pinta minuciosa y ricamente, tal y como demuestra en las alfombras, bordados o las propias arquitecturas que inserta en la obra pictórica. Un claro ejemplo de ese manierismo florentino se encuentra en el lienzo de la *Asunción*, donde se recurre a la gradación de los apóstoles en escalones y el sepulcro en paralelo al borde inferior del lienzo. También Nardi se empapa de las nuevas tendencias tenebristas, pero no del Caravaggio. Así, en sus primeras obras tiende al claroscuro, resuelto a través de luces que juegan con la plasticidad de los volúmenes, cuyos mejores ejemplos son la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Adoración de los pastores*, que también acusan la influencia de Francesco Bassano. En estas obras, además, Nardi recurre a unas formas arquitectónicas que, según Pérez Sánchez, se deberían asociar al manierismo florentino o a los fondos de Allori<sup>39</sup>.

Influencias de Venecia realmente no le faltan. Así, de Tiziano tomó muchos aspectos para desarrollar su estilo personal, como ocurre en la *Ascensión*, donde hay un gran realismo en el libro portado por uno de los

---

<sup>38</sup> Cf. Pérez Sánchez 1964, p. 30-31.

<sup>39</sup> Ídem p. 31.

personajes del cuadro. Tizianesco es también el modelo para su *Martirio de San Lorenzo* que, junto con el de Luca Cambiaso del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, por el tenebrismo, es su gran fuente de inspiración. Este cuadro, como el del *Martirio de San Esteban*, está introducido por un blanco corcel para evitar así las dificultades de contemplar el cuadro en escorzo al estar justo detrás del arco toral. A pesar de lo que se ha comentado, sí es cierto que hay algunos matices del Veronés, aunque muy escasos. Ejemplos de esta filiación se pueden ver en los cabellos rizados de los ángeles de la *Inmaculada Concepción* y de la *Asunción*.

Nardi también tomó características típicas de Giulio Romano, tal y como ocurre en la *Conversión de San Pablo*, en el que las anatomías y el ritmo compositivo son puramente manieristas. Por su parte, la inspiración que toma para el *Martirio de San Esteban* es totalmente rafaelesca, al igual que ocurre con la poderosa anatomía del Cristo de *Santa Lutgarda*. Es medieval, sin embargo, el tema del *Milagro de la leche* que, no obstante, se le debió de requerir por contrato y que figuraba en el programa iconográfico diseñado por el propio Luis Fernández de Oviedo. Además, como elemento curioso, hemos de fijarnos en la presencia del escudo del fundador en el frontal de altar en el que reza San Bernardo en este lienzo.

Existen algunos elementos de Nardi que parecen presagiar aspectos luego explotados por el gran genio de la pintura española, Velázquez. Éste es el caso de la apertura de una puerta al fondo del cuadro, cuyo primer ejemplo se da en la *Circuncisión* y que luego el artista sevillano plasmará perfectamente en sus *Meninas*. No obstante, además de lo dicho, hay que recordar que, al ser ésta una de sus primeras obras, el manierismo todavía permanece patente en sus lienzos. Respecto al cuadro de la *Inmaculada Concepción* sí hay que pensar que es de las primeras veces que se representa en el siglo XVII, si bien no puede ser considerado en ningún caso el primer ejemplo de este tema en la pintura española de todas las épocas como argumenta Vicente Fernández<sup>40</sup>. Existen muestras de este tema ya en el siglo XVI en la escuela andaluza, aunque existan casos retardatarios de la iconografía del "Abrazo en la puerta dorada" en los frescos de Cincinnato en el claustro del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, de la década de 1580.

También comentábamos que obras suyas son las pequeñas tablas que decoran la predella del retablo-baldaquino, según unas atribuciones de la

---

<sup>40</sup>Fernández Fernández 1999, p. 122.



década de 1950. Pérez Sánchez está de acuerdo con ello, por lo que apunta la similitud de estas obras con los bocetos de Carducho y el estilo puramente toscano<sup>41</sup>. No obstante, estas obras están siendo investigadas de nuevo en la actualidad por José Vicente Pérez Palomar, por lo que esperamos que se recojan sus resultados en una próxima publicación.

Sobre el programa iconográfico presente en las pinturas de esta iglesia, Manuel Castaño Crespo realizó una interpretación en 1994 que parece muy acertada<sup>42</sup>. Asimismo, este investigador señala el posible orden que deberían tener las obras de las capillas según este programa, ya que, tras la Guerra Civil fueron recolocadas de una forma diferente a la que tenían. Así, según Castaño Crespo, en el lado de la Epístola se deberían encuadrar los cuadros que relatan los misterios gozosos (Natividad, Epifanía y Circuncisión, desde los pies al presbiterio). No obstante, teniendo en cuenta lo recogido en las laudas sepulcrales de Luis Fernández de Oviedo, descritas por Esteban Azaña a finales del siglo XIX y redescubiertas hace unos años, el patrón dejó una renta de 350 ducados para que en su capilla – situada en el lado del Evangelio junto al altar – se oficiasen *doce misas por semana en este Altar de la Adoración de los Reyes Magos*<sup>43</sup>. Por este motivo, suponemos que esa ordenación recogida por Castaño Crespo debería aplicarse a la inversa, estando los misterios gozosos en realidad en el lado del Evangelio. Así, basándonos en la interpretación de Castaño Crespo, pero a la inversa, los misterios gloriosos (Resurrección, Ascensión y Asunción) se deberían ubicar en las capillas del lado de la Epístola. De este modo, además, se hace un recorrido cronológico por la vida de Cristo y de la Virgen.

## INTERIOR DEL MONASTERIO

Este monasterio presenta un espacio inusual debido a las peculiaridades propias del lugar en el que se levanta. Hay que tener en cuenta que, por un lado, está cerrado por el Salón de Concilios del Palacio Arzobispal, mientras que, por el otro, está delimitado por la cerca de la villa de Alcalá. Esta parcela contribuyó a que se conformara una planta irregular que no permitía más fachada que la de la iglesia, además de un pequeño espacio para la entrada

---

<sup>41</sup> Pérez Sánchez 1964, p. 33-34.

<sup>42</sup> Cf. Castaño Crespo 1994, pp. 449-460.

<sup>43</sup> Azaña II 1885, p. 34 (ed. Universidad de Alcalá 1986, p. 596).

al interior del monasterio, sobre la que se abrió un balcón que corresponde a la hospedería.

La disposición interior del monasterio es novedosa, aunque sólo sea por el mero hecho de que se encuentra en la parte trasera de la iglesia, cuando normalmente es a un lado del templo. Se diferencian perfectamente las dos partes monásticas, la iglesia, más o menos pública, al sur, y el cenobio propiamente dicho al norte. Habría que comentar también que las principales dependencias (sacristías y sala capitular) están inscritas en el rectángulo trazado por Gómez de Mora para albergar la elipse y las capillas del templo, con lo que se diferencian aún más los espacios.

El interior es una casa funcional para albergar a las monjas sin ningún problema. Es peculiar la disposición alrededor de dos patios. Fruto de esa irregularidad espacial, uno no tiene más función que la de ventilar e iluminar ciertas dependencias conventuales como son los locutorios, la hospedería y la portería. El patio principal, o claustro, es típico de Juan Gómez de Mora y está labrado prácticamente todo él en ladrillo con excepción de los pilares, que se hacen en piedra con imposta lisa a modo de cimacio-capitel, muy propio del clasicismo barroco imperante en el momento. Alrededor de este claustro se distribuyen las celdas de las religiosas, así como sus dependencias más importantes, al este y oeste están el refectorio, cocina, despensa, bodega y salas de recreación, mientras que al sur se abren los aposentos relacionados con la iglesia a los que hacíamos mención antes. Es un patio de dos pisos con cinco vanos por crujía, que en el primer piso son arcos de medio punto y en el segundo son simples ventanas enmarcadas por cadenas de ladrillo. Por último, la panda septentrional conduce directamente a la huerta, sin tener ninguna dependencia construida en este lado.

Entre estos dos patios se expande una gran escalera de sólo dos tramos con barandillas de hierro forjado como las de las tribunas de la iglesia. Esta estructura está cubierta por una bóveda de espejo que cuenta con una decoración que se reduce a unas molduras de yeso.

Como se puede ver, la ordenación del espacio es totalmente razonable ya que a través de juegos de luces y disposición de las salas se accede de lo más público, al sur, la plaza, a lo más privado, el convento. El claustro y la plaza son los extremos perfectamente iluminados de ese eje imaginario, cuyo centro es el templo con claridad, lo opuesto es, sin duda, la oscuridad del nártex, capilla mayor y sala capitular, que además son más estrechos y

angostos. Es ese juego barroco de gradación de importancias a partir de las luces y los volúmenes.

Es interesante señalar, además, cómo el interior del monasterio tiene posibilidad de salir al exterior mediante la construcción de unos miradores en los extremos del conjunto que permitían a las monjas conocer lo que sucedía fuera de la clausura. Así, uno se dispuso sobre la puerta del monasterio mirando hacia la Plaza de las Bernardas, mientras que el otro se levantó en la esquina nororiental, sobre el Arco de San Bernardo, para así contemplar la zona extramuros de la ciudad.

Por último, cabe señalar la construcción de una sencilla espadaña en el lado del templo bordeado por la calle de San Bernardo.

#### COMPARACIÓN CON OTRAS IGLESIAS OVALES DEL MOMENTO

No es excesivo el número de ejemplos de templos elípticos en la España del siglo XVII, pero son lo suficientemente significativos como para ser analizados detenidamente. Es cierto que el de las Bernardas supuso una verdadera revolución *en el desarrollo de interiores, apartándose de lo usual a principios del siglo XVII*<sup>44</sup>. Ya hemos visto que la planta elíptica es totalmente antiherreriana pero, ¿dónde tiene sus orígenes? El primer autor de un proyecto elíptico para una obra importante fue Peruzzi, que recurrió a esta forma para San Pedro del Vaticano (1525), que fue desechado, al igual que el de Miguel Ángel para San Juan de los Florentinos (1559), donde, al igual que en las Bernardas, las capillas de los ejes diagonales no son rectangulares, sino ovals. No obstante, Peruzzi llegó a ver esa planta en una pequeña capilla que trazó, la Capilla de los Teatinos. Además, diseñó el Hospital de Santiago de los Incurables, finalmente edificado por Maderno y Volterra a partir de 1592, obra con la que coincide mucho Bernardas por la focalización a partir de los arcos triunfales del nártex y del altar mayor.

La primera vez que la planta elíptica aparece en un tratado arquitectónico es en el Libro V de Sebastiano Serlio, que consideraba que esta forma geométrica derivaba directamente del círculo y la prefería a las poligonales. Gómez de Mora no tuvo en cuenta la traza serliana, ya que le parecía muy antigua porque sólo hacía un espacio oval único, incluso en los muros envolventes. Por este motivo, el planteamiento de este tracista es mucho más parecido a la versión de Maderno de Santiago de los Incurables.

<sup>44</sup>Hernández Díaz, Martín González y Pita Andrade 1988, p. 451.

La planta elíptica fue ejecutada por primera vez en una iglesia por Vignola, que creía que era la planta más funcional. Así lo hizo en San Andrés de Via Flaminia (1550) y Santa Ana de los Palafreneros (1570), ambas en Roma. Este arquitecto pensaba que era la *solución arquitectónica más satisfactoria a los problemas constructivos que se planteaban porque el eje mayor vincula perfectamente la fachada con el altar mayor*<sup>45</sup>. También innovó Vignola al inscribir la elipse en un receptáculo exterior totalmente distinto, normalmente un rectángulo, copiado por Gómez de Mora para las Bernardas. Como vimos antes, esta reacción "oval" fue fruto de una investigación por parte de los arquitectos de plantas centralizadas y funcionales que no estuviesen contra la norma recomendada en el Concilio de Trento. Además, al extenderse el uso de las plantas ovales, los tratadistas buscaron su justificación teológica, planteando que este modelo derivaba de las proporciones del cuerpo humano.

En España hubo una tímida expresión de este tipo de plantas a principios del siglo XVI en espacios pequeños, tal es el caso de la Capilla de los Gil Rodríguez de Junterón en la Catedral de Murcia, trazada por Jerónimo Quijano, quien la cubrió con la que se vino a denominar *bóveda de Murcia*, que es una bóveda pseudoelíptica. El primer recinto totalmente ovalado en España se realizó en la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla, que copia la Capilla del Cónclave del Vaticano. Asimismo, tradicionalmente se ha considerado que el Colegio de Agustinos de Doña María de Aragón (1599), diseñado por el Greco en Madrid, había sido el primer ejemplo de este tipo de iglesias en el centro España, pero este extremo ha sido totalmente desmentido puesto que, basándose en el plano de Madrid que dibujó Teixeira a mediados del siglo XVII, se puede ver que se trataba de una típica iglesia basilical. Otro proyecto oval también desechado, pero muy conocido por los arquitectos del momento, fue el que Vincenzo Danti envió en 1569 al rey Felipe II para la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

La iglesia de las Bernardas de Alcalá fue un ejemplo pionero que sirvió para que, a partir de entonces, se erigieran iglesias totalmente elípticas en España. Así, antes de 1626, el esquema ejecutado en Alcalá fue copiado por el jesuita Pedro Sánchez en la iglesia del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla. No obstante, la concepción en este templo es todavía manierista debido a que el espacio es totalmente diáfano. No hay, por tanto, ese juego de luces que podemos contemplar en las Bernardas, sino que el muro es un continuo sólo interrumpido por unas pequeñas capillas en las enjutas del

---

<sup>45</sup>Rodríguez G. de Ceballos 1983, p. 102.

rectángulo que inscribe la elipse, que sólo se habilitan para encajar el óvalo en ese perímetro exterior muy viñolesco. Este templo no es, por tanto, una iglesia tridimensional como lo es la alcalaína. Es más, no se hace una capilla mayor al final del eje mayor como ocurre en las Bernardas, sino que la curva es total y no se hace ninguna interrupción en ese lugar. De esta forma no se adaptaría del todo a lo marcado por Trento por no haber resaltado el lugar específico para el altar mayor.

Fue también Pedro Sánchez el arquitecto encargado de trazar la iglesia de San Antonio de los Portugueses o de los Alemanes en Madrid – ejecutado por el maestro de obras Francisco de Seseña<sup>46</sup>. Aquí Sánchez trasladó en 1624 su experiencia hispalense a la capital del reino. La novedad aquí estriba en la envoltura, que no es rectangular, sino octogonal, lo que le dejaba las manos libres para no incluir capillas laterales que adaptasen la elipse al rectángulo. Las diferencias son muy claras con respecto a las Bernardas, ya que ésta es incluso más manierista que la sevillana por no construir capillas laterales, sustituidas por simples altares en edículos. Por ello, en palabras del padre Ceballos, esta iglesia *no tiene nada que ver con las Bernardas de Alcalá (...) sino con lo que experimentó (Pedro Sánchez) en Sevilla y Málaga repitiendo la cúpula de San Hermenegildo (...) y los altares hornacina incrustados en la pared con tribunas superpuestas como San Sebastián de Málaga*<sup>47</sup>. Al igual que en las Bernardas, la estatua del santo patrón es obra de Manuel Pereira y el Sagrario fue decorado por Angelo Nardi en 1636. Esta iglesia fue mandada levantar por la Hermandad del Refugio y la Piedad y más adelante la cúpula fue decorada por Juan Carreño de Miranda, fray Juan Ricci y Lucas Jordán.

Asimismo, Pedro Sánchez volvió a recurrir al modelo de planta oval en la actual iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga, antigua iglesia de la Compañía de Jesús, si bien en este caso tiende más hacia un esquema circular. Este templo fue consagrado en septiembre de 1630 y vuelve a repetir la estética manierista de la que Sánchez había hecho gala en Sevilla y Madrid<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> El nombre que actualmente recibe “de los Alemanes” proviene de 1689, cuando la reina doña Mariana de Austria le dio esa denominación. No obstante, en un primer momento su advocación “de los Portugueses” venía por la vinculación de estos súbditos con esta iglesia, la de su patrón nacional. De hecho, las pinturas que Caxés elaboró para el retablo eran relativas a Santos portugueses.

<sup>47</sup> Rodríguez G. de Ceballos 1990, p. 70.

<sup>48</sup> Esta iglesia es la que el padre Ceballos llama de San Sebastián, pues se levantó sobre una ermita dedicada a este santo.

Otro ejemplo español de planta oval nos lleva a Valencia donde, entre 1647 y 1652, Diego Martínez Ponce de Urrana diseñó la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, obra que no llega a ser totalmente barroca, sino que se queda en un planteamiento todavía manierista parecido al de Santa Ana de los Palafreneros. Fue una capilla concebida como puro camarín de la Virgen, que se encierra por la prolongación del espacio rectangular que envuelve la elipse. En contra de lo que ocurre en las Bernardas y, como también veíamos, en el último proyecto de Miguel Ángel para San Juan de los Florentinos, las capillas de los ejes diagonales, que aquí son las entradas al camarín de la patrona valenciana, son de forma cuadrangular, por lo que sirven de tránsito entre el espacio elíptico del templo y el rectangular del perímetro. Esta solución no es innovadora, ya que le resta unidad al espacio.

Por último, hay que citar el ejemplo más complejo que tenemos de iglesia oval en este momento y con la que, con ciertas salvedades, más coincide el templo de las Bernardas. Estamos hablando de la iglesia del Colegio de San Albano o de los Ingleses de Valladolid, trazada en 1671 por el padre Calatayud, que viajó *ex profeso* a Alcalá y Madrid para tomar apuntes de los templos de los que ya hemos hablado. Más adelante Pedro Mato se encargó de corregir las trazas para hacerlas más perfectas. Mientras que de San Antonio tomó la matriz general octogonal, de las Bernardas copió la corona de capillas anulares, el hondo presbiterio y la forma de la fachada. Sin embargo, el espacio no es del todo ovalado, sino que realmente es un octógono poco pronunciado. Se produce una gran dilatación del espacio a través de las capillas, que son también muy profundas, sobre todo las de los ejes transversales. Hay que añadir, además, que la iglesia es muy barroca, aparte de por esta dilatación, por la decoración que la recarga. En este templo las capillas de los ejes diagonales no son ovaladas como en Alcalá, sino que las que se cubren con bóvedas elípticas son las dos del eje menor, mientras que la capilla mayor la cubre un cupulín. En cambio, es similar a lo que aparece en Alcalá el hecho de que las capillas más cercanas al presbiterio estén unidas a éste por un tortuoso pasillo, configurando así un espacio laberíntico y desconocido como ya veíamos en Bernardas. No es viñolesco que el conjunto no esté englobado por una forma distinta a la que aparece en la planta de la iglesia, que también forma un octógono, aunque con más recovecos.

Vemos, por tanto, que la iglesia de las Bernardas de Alcalá no tomó el templo romano de Santa Ana de los Palafreneros como modelo más inmediato,

sino que Santiago de los Incurables se configura como la inspiración más cercana del templo alcalaíno. Además, a partir de la construcción de las Bernardas, se abrió la senda a que otros tracistas hicieran lo propio en otros puntos de la geografía española.

## CONCLUSIÓN

Las Bernardas constituyeron una novedad artística que fue aplicable al desarrollo de la arquitectura española del siglo XVII. Por ello, en contra de lo que sostienen Arsenio Lope Huerta y Vicente Sánchez Moltó, es más lógico pensar que se trata de un templo completamente barroco<sup>49</sup>. En él se da una *concepción teatral espacial por englobar arquitectura, pintura y escultura más música*, además de que se fuercen continuos claroscuros por ese juego de luces y sombras en su mayor parte provocados por la luz cenital y por la presencia de profundas capillas laterales que hacen evadirnos del geométrico óvalo<sup>50</sup>. *Las iglesias ovales manieristas acentúan sólo el eje direccional pareciendo una nave inflada en el centro, pero al acentuar ambos ejes reconstruye la planta centralizada, llena de conflictos y tensiones típico del Barroco*, precisamente lo que sucede en este templo<sup>51</sup>. En caso de haber sido un templo manierista, las Bernardas se habría parecido a lo que hemos visto de San Hermenegildo de Sevilla o San Antonio de los Alemanes de Madrid, donde faltaban las capillas en los lados que, en el caso de Alcalá, fuerzan esos claroscuros. Ciertamente es que la forma elíptica en planta sí es manierista, pero en la iglesia de las Bernardas no lo es la forma de tratarla, ya que se recurre a un continuo juego de tensiones lumínicas. En palabras de Manuel Castaño, la iglesia no se planteó para *ser un simple museo sino una realización barroca en el más amplio sentido de la palabra*<sup>52</sup>.

Dentro del ámbito estrictamente alcalaíno, este monasterio regularizó de modo claro la zona de la antigua *Almanjara*, convirtiéndose en uno de los conjuntos monumentales más importantes de la ciudad de Alcalá. Así, junto con el Palacio Arzobispal, con el que se encontraba muy ligado, y el vecino Colegio-Convento de Dominicos de la Madre de Dios, establecieron un espacio religioso sin parangón en el centro urbano alcalaíno.

El Monasterio de San Bernardo de Alcalá dejó de ejercer tal función el 6 de junio de 2000, fecha en que fue abandonado por las monjas que lo habitaban, quienes iniciaron una nueva vida religiosa en los monasterios leoneses de San Miguel de las Dueñas y Santa María la Real de Gradefes. Es difícil prever cuáles serán las funciones de este edificio en el futuro, pero en

<sup>49</sup> Lope Huerta y Sánchez Moltó 1994, p. 71. Defienden que el planteamiento de este templo es totalmente manierista.

<sup>50</sup> Palacios et alii 1997, p. 139.

<sup>51</sup> Rodríguez G. de Ceballos 1983, p. 106.

<sup>52</sup> Castaño Crespo 1994, p. 454.



lo que se debe estar de acuerdo es en insistir en garantizar su preservación, pues es, a la vez que extravagante, una de las muestras señeras del Barroco español.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. et PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid, C.S.I.C., 1969.
- Annales Complutenses*, ed. C. Sáez. Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 1990.
- ANTONIO, T. de, *El siglo XVII español*. Madrid, Historia 16, 1989.
- AZAÑA CATARINEU, E., *Historia de Alcalá de Henares II*. Madrid, 1885. Ed. por Universidad de Alcalá, 1986.
- AZCÁRATE RISTORI, J.M., *Inventario artístico de la provincia de Madrid*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1970.
- BALLESTEROS TORRES, P.L., *Alcalá de Henares vista por los viajeros extranjeros*. Alcalá de Henares, BROCARabc, 2009.
- BARBERO, M. et LASHERAS, C.M., "Reconstrucción del monasterio de San Bernardo, Alcalá de Henares (Madrid)". En *Arquitectura* 230 (1981), pp. 22-29.
- BARRAL I ALTET, X. (dir.), *Historia del Arte de España*. Barcelona, Lumweg, 1996.
- BONET CORREA, A., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, C.S.I.C., 1961.
- CAMÓN AZNAR J., *Pintura española del siglo XVII*. En *Summa Artis*, tomo XXVI. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- CAMÓN AZNAR, J., *Arquitectura barroca madrileña*. Madrid, Sección de Cultura, 1963.
- CARMONA, S., "Angelo Nardi contrata los cuadros para las Bernardas de Alcalá". En *Archivo Español de Arte*, nº 71 (1945), pp. 310-1.
- CASTAÑO CRESPO, M., "Almacén de imágenes o programa inmaculista. Las pinturas de Angelo Nardi en el Monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares". En *Actas del IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, 1994, pp. 449-460.
- CASTILLO OREJA, M.Á., *Guía de Alcalá de Henares. La ciudad histórica*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2006.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, V., *Guía turística de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Soluciones Eficaces, 1998.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J., "Sebastián de la Plaza, arquitecto de la iglesia de las Bernardas y del Colegio de Málaga de Alcalá de Henares". En *Archivo español de Arte*, nº 95 (1951), pp. 254-259.

GONZÁLEZ NAVARRO, R. et LLULL PEÑALBA, J., "Cúpulas ovaladas en Alcalá de Henares (siglos XVII-XVIII)". En *Actas del IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, 1994, pp. 551-564.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. et PITA ANDRADE, J.M., *Escultura y Arquitectura españolas del siglo XVII*. En *Summa Artis*, tomo XXVI. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

KLUBER, G., *Arquitectura del siglo XVII y XVIII*. En *Ars Hispaniae*, tomo XIV. Madrid, Plus Ultra, 1957.

LLULL PEÑALBA, J., *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares (1808-1939)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006.

LOPE HUERTA, A. et SÁNCHEZ MOLTÓ, M.V., *Visita Alcalá de Henares*. León, Everest, 1994.

PALACIOS GONZALO, J.C., PÉREZ GALÁN, J. et PÉREZ MARTÍNEZ, E., *Guía histórico-artística de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1997.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*. Madrid, C.S.I.C., 1964.

REYMUNDO TORNERO, A., *Datos históricos de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios, 1951.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "El arquitecto hermano Pedro Sánchez". En *Archivo español de arte*, nº 169 (1983), pp. 51-81.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Entre Manierismo y Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada". En *Goya*, nº 171 (1983), pp. 98-107.

ROMÁN PASTOR, C., *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 1994.

ROMÁN PASTOR, C., *Sebastián de la Plaza, alarife de la villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1979.

SCHUBERT, O., *Historia del Barroco en España*. Madrid, Saturnino Calleja, 1924.

TOMAN, R. (ed.), *El Barroco*. Colonia, Könenmann, 1997.

TORMO, E., *Iglesias del Antiguo Madrid*. Madrid, Instituto de España, 1924.

TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura barroca eclesiástica de Madrid: Los valores de un legado perdido (1810-1870)*. Madrid, Sección de Cultura, 1992.

TOVAR MARTÍN, V., "El espacio elipsoidal del Convento de San Bernardo, en ejemplo de arquitectura representativa". En *Universidad de Alcalá*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1990, vol. II, pp. 237-41.

YÁÑEZ NEIRA, F. M<sup>a</sup> D., *El Monasterio San Bernardo de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 1990.

La localización de una copia de las constituciones del colegio en San Bernar- do de Alcalá de Henares, nos permite reconstruir parcialmente la organiza- ción funcional y administrativa de esta institución durante hasta su extinción a principios del siglo XIX. Así como aclarar definitivamente que el único fundador fue el doctor Antonio Escudero de Rojas. Así mismo queda definida la diferencia entre los colegiales sexes y los sexes o niños de coro que cantaban conjuntamente al coro de la Iglesia Magistral. Las fotografías muestran de las bienes del colegio en 1841, el edificio Magistral y el coro, así como la indemnización del Estado que le permitiría refundar el colegio en 1981.

Palabras clave: Iglesia Magistral. Enseñanza infantil. Ancho coral. Ceremonias religiosas. Desamortización.

## ABSTRACT

The localization of the Sever College's Constitutions in San Bernar- do de Alcalá de Henares, allows us to partially reconstruct the organization and administration of this institution extant in early nineteenth century. It also definitively shows that the only founder was Dr. Antonio Escudero de Rojas. Also, is defined the difference between school students ("sexes") and children of choir that sang together in the choir of the Magistral Church, following the controversial aspects of the will in 1841, the Magistral Church Chapter receives compensation from the Spanish Government to be used in a refund of the Sever College in 1981.

Key words: Magistral Church. Education for children. Choral music. Religious ceremonial. Disentailments.