

# *Restauración de la portada del Museo Municipal de Madrid*



Ayuntamiento de Madrid  
Área de Obras e Infraestructuras  
Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

Ayuntamiento de Madrid



Exposición de la pintura  
del Museo Nacional de Madrid



# *Restauración de la portada del Museo Municipal de Madrid*



Ayuntamiento de Madrid  
Área de Obras e Infraestructuras  
Area de Cultura, Educación, Juventud y Deportes





Ayuntamiento de Madrid



---

## PRESENTACION

*Una de las más importantes y gratificantes tareas de la Corporación es conservar y mejorar el legado histórico y cultural que le ha sido encomendado, pues constituye un patrimonio colectivo, en cuyo conocimiento y divulgación debe poner su empeño a la vez que debe propiciar los medios adecuados para su pervivencia.*

*Por las razones expuestas el Ayuntamiento de Madrid, dentro de su Plan de Rehabilitación de Monumentos, realizado por el Area de Obras e Infraestructuras, incluyó con carácter prioritario la limpieza y consolidación de una de las portadas más conocidas de Madrid, y la pieza más importante de la arquitectura barroca madrileña del siglo XVIII, la de nuestro Museo Municipal, Antiguo Hospicio del Ave María y San Fernando, tanto por su condición de Monumento Histórico Artístico, declarado en 1919, como por la labor de conservación y rehabilitación de todos los edificios y monumentos proyectados por el Arquitecto D. Pedro de Ribera: Antiguo Hospicio del Ave María y San Fernando, Fuente de la Fama, Puente de Toledo y Cuartel del Conde-Duque.*

*En el caso del Antiguo Hospicio las intervenciones municipales se remontan al año 1924, fecha en que el Ayuntamiento adoptó la decisión de adquirir los edificios y terrenos de la desaparecida institución, cuando ya había sido iniciada la demolición de aquellos, encargando al Arquitecto municipal D. Luis Bellido, su inmediata rehabilitación, para destinarlo posteriormente a albergar las colecciones e instalaciones del Museo Municipal, función que ha venido desempeñando hasta la actualidad.*

*El estado de los materiales pétreos de la portada y las dificultades para su conservación, ya fueron puestas de manifiesto en aquella primera intervención, así como en las sucesivas realizadas hasta la fecha.*

*En esta actuación, a la vista de los análisis y estudios efectuados sobre el estado y conservación actual de los materiales de la portada, el Equipo Técnico encargado del Proyecto de Rehabilitación, ha considerado la aplicación de la técnica de rayos láser la más apropiada para garantizar su limpieza, sin producir la pérdida de materiales, así como para la conservación de las pátinas originales de este singular monumento.*

*Tanto en la Exposición que con este motivo ha organizado el Museo Municipal, como en la publicación editada al respecto, patrocinadas por la Em-*

---

*presa adjudicataria de las obras, se ponen de manifiesto los trabajos realizados y se destaca la importancia del monumento y la valiosa aportación de aquel Arquitecto al patrimonio histórico y monumental de Madrid.*

*Como continuación de la labor de rehabilitación integral del monumento, el Ayuntamiento tiene proyectada la limpieza y restauración del resto de la fachada, así como la protección y conservación de los jardines anexos dedicados a Pedro de Ribera, en los que se encuentra instalada y restaurada la Fuente de la Fama proyectada por el mismo.*

*José María Álvarez del Manzano y López del Hierro*  
*Alcalde de Madrid*



---

## EL REAL HOSPICIO DEL AVE MARIA Y SAN FERNANDO DE MADRID



*Portada del Hospicio.*

### *Pedro de Ribera*

Hijo de Juan Félix de Ribera y de Josefa Pérez, Pedro Domingo de Ribera nació el 4 de agosto de 1681 en la parroquia de San Justo de Madrid.

El nombramiento en 1715 como Corregidor de Madrid de don Francisco Antonio Salcedo y Aguirre (1645-1729), primer marqués del Vadillo<sup>1</sup>, promotor de numerosas obras arquitectónicas y de importantes mejoras urbanísticas en la ciudad, supuso para Ribera el inicio de su carrera como arquitecto.

En 1718 Pedro de Ribera comienza dos de sus más importantes obras, el Cuartel de Guardias de Corps y el Puente de Toledo.

En 1722 presenta las trazas de la iglesia de San Cayetano. Dos años después proyecta la puerta de San Vicente, el túmulo para las exequias de Luis I y trabaja en la iglesia del Sacramento. Como Teniente del Maestro Mayor de las Fuentes de Madrid dirigió y supervisó la ampliación de los viajes de agua del Bajo y Alto de Abroñigal, el de la Castellana y el llamado Viejo. En 1726 se le nombra Maestro Mayor de las Obras de Madrid y sus Fuentes, cargo que desempeñó durante muchos años.

La escasez de recursos económicos municipales en la década de 1720, la muerte de su protector el marqués del Vadillo en 1729 y la llegada a la Corte de arquitectos extranjeros, explican en parte la ausencia de obras de Pedro de Ribera en este periodo, pese a lo cual pueden señalarse todavía algunas de gran impor-



tancia como es su participación en la segunda fase constructiva y remodelación del Hospicio del Ave María y San Fernando -sede del Museo Municipal- entre 1721-1726; o la Fuente de la Fama, en los años de 1730-1732, hoy instalada -y recientemente restaurada- en los jardines que llevan su nombre junto al Museo.

De carácter sencillo y de gran honestidad en el ejercicio de sus cargos, Pedro de Ribera ha dejado una huella significativa en la fisonomía urbana y arquitectónica de Madrid, donde murió el 19 de octubre de 1742, recibiendo sepultura en la iglesia de San Cayetano (Verdú Ruiz, Matilde, 1988)<sup>2</sup>.

### **El Hospicio**

La creación de un Hospicio en Madrid para la recogida de pobres se debe a la iniciativa del Beato Simón de Rojas, en tiempos de Felipe IV. En 1668 había un hospicio, detrás del Hospital de los locos, en unas casas del Conde del Puerto, en la calle de Santa Isabel.

Por razones de salubridad se trasladó en procesión el 1 de mayo de 1674 a los asilados a los Altos de Fuencarral a unas casas, propiedad de un tal Carlos Goveo, a la espera de construir un nuevo edificio.

La construcción de este nuevo hospicio (sede hoy del Museo Municipal) fue iniciativa de la Congregación del Ave María, interesada en atender a los auténticos pobres existentes en Madrid, consiguiendo de la Reina, Mariana de Austria, un registro de todos los que pedían limosna en las calles.

Las Constituciones que reglamentaba su funcionamiento fueron aprobadas por la Reina el 15 de septiembre de 1674. El Hospicio se regía por medio de Juntas, integradas por el clero y la nobleza, el Hermano Mayor y otros miembros de la hermandad. Otros cargos previstos fueron los de administrador, capellán, tesorero, veedor, dispensero, cocinero, hornero, portero, médico, cirujano, archivero, abogados, procurador, sección de hombres, sección de mujeres, sección de casados, iglesia y sacristía.

Además de dotaciones de particulares para su construcción, se arbitró por el Ayuntamiento varios impuestos para su dotación y mantenimiento; cobro de 4 maravedís de vellón por persona que asistiera a los Corrales de Comedias de Madrid o 1000 ducados anuales sobre los derechos del servicio de Millones; en 1693, 12 maravedís de cada arroba de vino vendidas al por mayor por los cosecheros de la Corte, y en 1695, 2 ducados de cada balcón principal alquilado en las fiestas celebradas en la Plaza Mayor; además Carlos II ofrecía una limosna de 12 doblones al mes y 1800 reales en la fiesta de san Fernando así como ayudas procedentes del contrabando.

La construcción del edificio pasó por varias fases; una primera, entre 1673 y 1703, en la que intervinieron los arquitectos José Arroyo, arquitecto madrileño a quien se debe la planta, Felipe Sánchez, Ardemans, Fillippo Pallota y Francisco de Sevilla; y una segunda fase, en época del Marqués del Vadillo, entre 1721 y 1726 en la que participó Pedro de Ribera.

La iglesia, iniciada en 1699, de planta de salón con breve crucero y cúpula, se terminó en 1703, recibiendo la advocación de San Fernando. Domingo Cordero de Ledesma, visitador eclesiástico de la Corte, el 16 de septiembre visitó el templo y supervisó su altar mayor<sup>3</sup>, en el que se instaló la pintura de *San Fernando* de Lucas Jordán.

La terminación de la iglesia cerró la primera fase constructiva del edificio, que entró en un periodo de decadencia a consecuencia de la guerra de Sucesión (1701-1714).

Los pobres que mantenía la institución no superaban los 160, a pesar de que Madrid se llenaba de soldados heridos, niños y ancianos desvalidos (Agullo y Cobo, Mercedes, 1972).

La Hermandad rectora acudió al monarca en busca de soluciones que consolidaran la fundación, proponiéndoles este la dotación de fábricas donde los pobres trabajasen y aprendiesen un oficio.

Esta propuesta y renovación la llevaría a cabo el marqués del Vadillo, nombrado Corregidor al concluir la guerra. A su muerte el Hospicio albergaba ya 700 pobres, su extensión se



había ampliado considerablemente y su antigua fachada, en la que trabajó el cantero Jacinto de la Piedra en 1696 -escudos y cornisa-, fue sustituida por la que hoy vemos.

Don Francisco Antonio Salcedo y Aguirre aumentó las rentas de la institución consiguiendo de su Magestad dos maravedís por cada libra de tabaco y estableció varias fábricas -telares de ropa y lienzos y secciones para la elaboración de zapatos y vestidos, de las que se beneficiaban los acogidos- en las que tenía a los pobres «utilísimamente entretenidos»<sup>4</sup>.

Las obras de ampliación comenzaron en 1721 finalizando alrededor de 1726. Ribera se encontró con un edificio modesto que amplió y mejoró, en sus condiciones higiénicas, lo adecuó para la implantación de diversas fábricas «con arreglo a las inquietudes fabriles de los borbones y realizó su nueva fachada de acuerdo a la política de embellecimiento de Madrid iniciada por Felipe V» (Verdú Ruiz, Matilde, 1988).

Hacia 1729, año de la muerte del marqués del Vadillo, el hospicio entró en una nueva fase de decadencia, concluyéndose la terminación de su fábrica hacia finales del siglo, tras pasar por una serie de ineptas gestiones, salvo en el periodo en que el Padre Feijoo fue nombrado superintendente de la institución.

### *La portada*

Ribera, artista acostumbrado a la técnica y al arte retablistico, concibió la portada, de gran maestría decorativa, como un retablo, situado en el eje central del edificio y a eje con la iglesia; la capacidad para producir en la piedra tan sorprendente efecto deriva sin duda de su conocimiento del oficio de ensamblador<sup>5</sup>.

Vehículo idóneo para la enseñanza de la cultura figurativa religiosa, el retablo, en su forma barroca y decorativa, alcanzó en el siglo XVII y en el primer tercio del XVIII en Madrid un gran desarrollo, de la mano de artistas como José Benito Churriguera, Teodoro Ardemans, Francisco Hurtado Izquierdo o el mismo Pedro

de Ribera, quien en 1718 trazó el retablo camarán de la ermita de la Virgen del Puerto, donde utiliza las figuras de dos ángeles descorriendo un cortinaje para mostrar, muy escenográficamente, la imagen de la Virgen, fórmula común a otros retablos, pero que él desarrollará magistralmente en la portada del Hospicio<sup>6</sup>.

Para la composición de esta portada-retablo, Ribera utilizó formas orgánicas, geométricas y figurativas dentro de una estructura arquitectónica sumamente sencilla, a pesar de que no produzca esa impresión, por el efecto deslumbrante del conjunto<sup>7</sup>.

La portada consta de tres cuerpos, en cuyo eje vertical destacan el Escudo real, el medallón con la Coronación de la Virgen y la estatua de San Fernando, temas iconográficos con los que Ribera subraya los distintos patronos del Hospicio del Dulcísimo nombre de María y de



Jaime Clabo. *Portada del Hospicio* (dibujo).





Portada del Hospicio. *Escudo Real (detalle).*

San Fernando, Rey de España; el tercer cuerpo o ático está rematado por un frontón sobre el que cabalga un singular y quebrado coronamiento que cierra la fachada.

Por su contorno exterior se deslizan, de arriba abajo, unas amplias cortinas que son descubiertas por dos ángeles, para hacer visible tan portentosa obra esculpida. A su vez, el dosel que cubre la hornacina donde está ubicada la escena de San Fernando, ha sido abierto por otro cortinaje que multiplica con un efecto de cascada, muy característico de la concepción escenográfica barroca, el anterior descubrimiento.

El Escudo real, labrado en piedra caliza, de aproximadamente 120 x 112 cms, lleva, de arriba abajo, de derecha a izquierda, los siguientes cuarteles: escudos de Castilla y León, Aragón, Brabante, Granada, Navarra y antiguo de Borgoña. En el centro el escudo de armas de la Casa de Borbón<sup>8</sup>. Rodea al escudo el collar de la Orden del Toisón con la Cruz de

la Orden francesa del Espíritu Santo (Guadiana, M., 1973).

El relieve de la Coronación de la Virgen se inscribe en un medallón, de aproximadamente 68 x 32 cms, formado por dos ángeles en vuelo que coronan a la Virgen con el Niño, y cinco cabezas de angelitos a su alrededor que miran en direcciones contrapuestas. En la parte posterior hay labrada una potencia con la inscripción AVE MARIA, advocación separada por la Cruz de la Orden Trinitaria; el rayo central de la potencia lleva una cruz de ocho estrellas. Se trata de una composición en círculo centrada por la figura de la Virgen, de pie, cuyos ropajes flotan al viento hacia adelante y hacia atrás, rodeada por un torbellino de formas -la cabezitas- sobrepuestas en las nubes envolventes. Tanto la figura de la Virgen como las de los ángeles, siguiendo esa dinamicidad propia del



Portada del Hospicio. *Coronación de la Virgen (detalle).*



lenguaje barroco, avanzan hacia adelante como saliéndose del marco.

En el cuerpo superior centrando su composición, dentro de una hornacina avenerada, se sitúa el grupo escultórico de más entidad de la portada, formado por la estatua de San Fernando de pie, el gobernador moro de la ciudad de Sevilla que, arrodillado, entrega las llaves de la ciudad al rey y dos infieles muertos o heridos a sus pies junto con sus pertrechos y armas. La escena, que representa la *Rendición de Sevilla*, está situada sobre un montículo.

La estatua del santo mide aproximadamente 2 ms. de alto y está labrada en cuatro bloques y la del moro arrodillado sobre 1,45 ms. El rey viste armadura, calzón corto, manto de armiño, gola y puños. Del pecho pende una cadena con una medalla con la Virgen de los Reyes<sup>9</sup>.

Fernando III (1201-1252), monarca castellano dedicó la mayor parte de su vida a luchar contra los musulmanes, conquistando Sevilla en 1248, donde se instaló convirtiendo esta ciudad en la capital del reino, desde donde pensaba culminar su acción reconquistadora de los territorios andaluces.

La canonización en 1671 de este monarca castellano tuvo amplias repercusiones artísticas en Andalucía, Castilla y León (Urrea, J., 1986).

En 1630 se editó en Roma una estampa grabada por Claude de Audran por iniciativa del licenciado Bernardo del Toro enviado por Felipe IV a aquella ciudad para el proceso de beatificación, que habría de convertirse en la imagen oficial del rey.

El grabado le representa coronado, con armadura y manto de armiño con los escudos de Castilla y León, sosteniendo en la mano derecha la espada levantada hacia el cielo y en la izquierda la bola del mundo [en otras imágenes sostiene el cetro], símbolos de su misión conquistadora y de gobierno, gola en el cuello y puños almidonados, característicos de la moda en tiempos de los Austrias, lo que justifica, a juicio de Urrea, el anacronismo vestimentario de imágenes posteriores a esa fecha<sup>10</sup>.

Desde Ponz se ha venido considerando la estatua de San Fernando obra de Juan Ron<sup>11</sup>, atribución que recoge Ceán<sup>12</sup> y que mantiene

Tormo todavía en 1927<sup>13</sup>. En realidad se trata de Juan Alonso Villabrille y Ron, nacido en 1663, en Argul (Asturias), artista que llega a Madrid en 1686 y que ejerce como maestro escultor al año siguiente. Obra suya, firmada y fechada en 1707, es la cabeza de San Pablo<sup>14</sup> y una cabeza de San Jerónimo de la iglesia de San Ginés de Madrid.

La estatua de San Fernando se colocó en la fachada del Hospicio el 1 de junio de 1726 y fue costeada por Felipe V. Por ese entonces Villabrille tendría 63 años cuando realizó esta obra, nueve años antes de fallecer en 1732, fecha de su testamento. Aunque no hemos encontrado en nuestra inspección ocular ninguna firma que avale dicha autoría, no se puede establecer, salvando lógicamente las características de los materiales en que fueron realizadas, ninguna comparación entre la portentosa cabeza de San Pablo, hecha a la edad de 44 años, y



Juan Alonso Villabrille y Ron. *San Fernando* (detalle).



esta otra de San Fernando, que siendo, no cabe duda, de gran calidad, parece más obra de taller que de su única mano, en la que se supone participó su discípulo Luis Salvador Carmona<sup>15</sup> (Martín González, J.J., 1991).

La factura de la cabeza, pero sobre todo el peinado<sup>16</sup> y la armadura «virtuosamente ejecutada», a juicio de Martín González, son lo mejor de la obra.

Villabrille compone la escena sobre un montículo rocoso, sumariamente tratado, combinando varios temas, de procedencia distinta: **el San Fernando**, al que confiere un movimiento típicamente barroco, aunque no brusco, que anuncia el estilo cortesano subsiguiente. El rey-santo flexiona levemente la pierna izquierda, cuyo pie pisa un casco en señal de vencimiento<sup>17</sup> y retrasa la otra, en composición muy contenida y en suave contrapposto con el brazo alzado que sostiene la espada<sup>18</sup>; **el personaje arrodillado**, que representa o bien al rey Axafat o al gobernador de Sevilla, entregándole al rey Fernando las llaves de la ciudad<sup>19</sup>; y **el grupo de heridos o muertos** que yacen en el suelo a los pies de Fernando con sus pertrechos militares (espadas, lanzas, escudos), representados con gran alarde escenográfico, pues los cuerpos y el escudo del primer término, en violento escorzo, saliéndose literalmente del marco de la hornacina, parecen que van a caer abruptamente al vacío<sup>20</sup>.

El tema de la batalla y el ejército musulmán derrotado también fue incluido por Luca Giordano en su *San Fernando ante la Virgen*, pintado entre 1700 y 1703, para el altar mayor de la Capilla del Hospicio que le pudo servir a Villabrille de inspiración directa; en esta obra vemos también varias «figuras caídas en primer término, en violento escorzo» (Pérez Sánchez, A.E., 1994)<sup>21</sup>.

La composición de Villabrille, que en lo formal dulcifica el barroquismo exacerbado de algunos de sus precedentes y dota a la composición de un carácter decididamente cortesano, viene a plantear (al igual que la pintura de Giordano) una «estrategia de legitimación y exaltación de la [nueva] monarquía española, a través de aquellos episodios históricos que en mayor medida estaban en condiciones de hacer



Luis Salvador Carmona. *San Dámaso, San Isidro y Santa María de la Cabeza*.

patente su grandeza pasada y proyección futura» (Tuda, I./ Pastor, J., 1994)<sup>22</sup>.

Sin duda, además, esta monumental portada con su vibrante lenguaje formal y por el programa iconográfico que muestra, en el que advertimos la estrechísima unión de valores religiosos y monárquicos (medallón de la virgen y santo-rey), se proyectaba como un claro ejemplo de la acción protectora y regeneradora de la nueva dinastía borbónica hacia las capas más desfavorecidas de la sociedad.

Con ella, visible justo en el instante en el que unos ángeles recorren los cortinajes, se quiso llamar la atención también sobre la importancia formal del edificio y su relevancia social en la ciudad, y mostrar la benefactora y piadosa institución que albergaba, hecha realidad gracias al patrocinio real (escudo real)<sup>23</sup>.



## La "mala" fama de la portada

Hasta bien entrado nuestro siglo, la fachada del Hospicio de San Fernando no gozó de buena fama, y sí de numerosos detractores, que vieron en ella un hito de la fealdad y el símbolo de la decadencia de las artes y de la arquitectura. Antonio Ponz (1725-1792), Secretario de la Academia de San Fernando y autor del celeberrimo *Viage de España*, inventario exhaustivo del tesoro artístico de la nación escrito entre 1771 y 1791, se refiere en este libro, desde su posición clasicista antibarroca



Bartolomé Vázquez. *San Agustín. Convento de San Felipe el Real.*

que le llevó a "tomar buena cuenta de los edificios insertos en una estética que aborrecía" (Gaya Nuño, J.A., 1975: 140), a la portada de Ribera, en los siguientes términos: "La parte principal del edificio tiene su fachada a la calle, y es de regular forma; pero entrado ya este siglo le pegaron en medio una portada, que cosa más extravagante, y ridícula no la han imaginado los hombres; sin embargo de lo cual, y en prueba del infeliz estado a que llegó la arquitectura, y de la común ignorancia que hubo de esta Arte, a pocas obras se daban tamaños elogios como a esta, y a la del antiguo Estanco del Tabaco. Para que se acabasen tales memorias, se había de hacer con la fachada del Hospicio lo que acaba de hacerse con la otra" (Ponz, A. 1793, V: 231-232)<sup>24</sup>.

El juicio de Ponz, que acuñó el término de *churrigueresco* como sinónimo de mal gusto, tuvo gran fortuna y fue la base de ulteriores juicios negativos -la mala fama- sobre nuestra portada<sup>25</sup>.

Eugenio Llaguno y Amirola (1724-1799), quien también profesaba profunda aversión a los arquitectos barrocos, a los que califica de "jerigoncistas, heresiarcas y fatuos delirantes", en su *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España...* al referirse a esta obra dice: "desde que hizo [Pedro de Ribera] la primera [la portada del hospicio] se le debió de recoger para curarle el cerebro, y destinar casa para todos los fatuos delirantes que ha habido y hay todavía" (Llaguno y Amirola, E., 1829: 106)<sup>26</sup>.

El escritor costumbrista y cronista de Madrid, Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), en su *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, de 1831, al hablar de la Real casa de Beneficencia (vulgo hospicio de San Fernando), escribe: "... la casa [el edificio] es muy espaciosa, aunque con el mal gusto del corruptor don Pedro de Ribera, en especial en su extrambótica portada, que es el *non plus* de la extravagancia" (Mesonero Romanos, R. de., 1831: 180).

En 1845 se publicaba en Inglaterra la obra del viajero inglés Richard Ford (1796-1858) *Hand-Book for Travellers in Spain*, libro, que recoge sus opiniones del viaje realizado por



España entre 1830-1833, y en cuyo tomo dedicado a Madrid puede leerse: "En la calle de Fuencarral está el *Hospital* [sic] de San Fernando... La fachada es obra del hereje Pedro de Ribera, 1726, y es el ejemplo favorito del pésimo gusto del período de Felipe V, habiendo dado derecho, ciertamente, al inventor a ser admitido en cualquier institución destinada a los locos de atar o a delincuentes. Rivaliza en ofensivo churrigueresco con el *Retablo* que hay en San Luis y con la *portada* de Santo Tomás" (Ford, R., 1981).

Treinta años después de la publicación del *Manual de Madrid*, Mesonero publica, en 1861, el libro *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles de esta Villa*, en donde volvería a referirse al hospicio, que, a su juicio, se hacía notable "aun más que por su solidez y espaciosidad, por la extravagante y famosísima *portada* con que plugo decorarle el célebre arquitecto don Pedro Ribera, y que viene siendo desde entonces el tipo mas señalado del extraño gusto que se apellidó *churrigueresco*" (Mesonero Romanos, R. de., 1861: 287).

Entrado nuestro siglo, los juicios adversos y negativos que se habían vertido sobre la portada (el edificio y el arquitecto) del Hospicio, darán paso a consideraciones más objetivas, propias de nuevas consideraciones estéticas y estudios históricos.

A la portada se referirá don Elías Tormo en tono muy diferente, elogioso, en 1927, momento en el que el edificio está ya inmerso en un nuevo proceso de revalorización como museo y biblioteca, iniciado en 1919, fecha en la que el edificio y no sólo la portada estaba declarado monumento arquitectónico artístico, al comentar que Ribera creó "una muy notable fachada general, una siempre discutida, complicadísima y fantásticamente anticlásica portada..." (Tormo, E., 1927/1979: 216).

La Academia de San Fernando, quizá purgando los negativos juicios de sus académicos del pasado, contestaba a un oficio dirigido en 1915 por la Sociedad Central de Arquitectos, solicitando que se levantasen planos de la

fachada por si en su día hubiese que reconstruirla, pues el edificio estuvo a punto de ser completamente demolido, y admitía que la fachada expresaba "nota de riqueza y grandiosidad... que su traza es atrevidísima y su efecto decorativo excelente, y aunque no debe nunca citarse como modelo de obra arquitectónica, no puede menos de concedérsele un grandioso efecto pictórico-decorativo y reputarse como una muestra extraordinaria de la fecunda imaginación de su autor" (Tuda, I./Pastor, M<sup>a</sup> J., 1994: 49).

También Ortega y Gasset se habría de referir elogiosamente a la portada del Hospicio con motivo de una conferencia celebrada en 1922 proponiendo este edificio como sede del Museo Romántico<sup>27</sup>.

Pese a que la portada del Hospicio, como hemos visto, ha sido objeto de acerbos críticas desde los tratadistas neoclásicos que vieron en ella un ejemplo del mal gusto barroco, numerosos artistas se han interesado por plasmarla desde el siglo XIX. La imagen más antigua que conocemos de ella es la dibujada por David Roberts, grabada por E. Challis y publicada en Londres en 1837, que nos ofrece una visión muy fantaseada, acorde con la estética romántica del dibujante.

El Museo Municipal de Madrid, además de este grabado, conserva y expone una serie de obras que reproducen la portada. Valga mencionar, entre otras, la litografía de J. Cebrian para la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, las pinturas de José Franco Cordero, Emilio Alvarez, Joaquín Vaquero Turcios, los dibujos de Rafael López Alvarez, de 1922, en los que se aprecian algunos elementos hoy desaparecidos (como la corona que llevaba San Fernando) y numerosas postales y fotografías del primer tercio de este siglo.

Todas estas obras reflejan, además del cambio de gusto experimentado a principios de siglo al que nos hemos referido, una valiente corrección de aquellos juicios negativos, que hoy, además de exagerados y, a veces, gratuitos, nos parecen excesivamente subjetivos.

Eduardo Alaminos López



## Notas

<sup>1</sup> Primer patrono de nuestro joven arquitecto, nació en Soria y tuvo, desde 1715 hasta su muerte en 1729, el destino de corregidor de Madrid. Fue «muy estimado del Rey Felipe V y sugeto que mereciera eterna memoria, si para las muchas y singulares obras que se hicieron en la Corte por su dirección, como fueron el cuartel de Reales Guardias de Corps, la casa Hospicio, el Puente de Toledo, la ermita de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> del Puerto y la fuente de la Red de San Luis, se hubiera valido de buenos arquitectos; pero tiene disculpa, atendiendo a que en su tiempo era quasi imposible de hallarlos, por estar corrompidos el gusto y las artes» (en Lope-ráez Corvalán, Juan, *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Madrid, 1788, t. II, p. 245. El subrayado es nuestro).

El Museo Municipal de Madrid expone un boceto (1729) de Miguel Jacinto Meléndez para el retrato de cuerpo entero del marqués (en el Museo de Bellas Artes de Asturias) y conserva igualmente un grabado de Simón Brieva sobre un dibujo de José López Enguñados basado en el óleo de Meléndez.

<sup>2</sup> Tanto para la biografía del arquitecto como para historia del edificio hemos seguido prioritariamente a esta autora, cuyos estudios y Tesis sobre Pedro de Ribera es de obligada consulta.

Sus trabajos incluyen lógicamente una bibliografía exhaustiva.

<sup>3</sup> En una reciente publicación *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII* (1995) la profesora Virginia Tovar (en «El Retablo madrileño del siglo XVIII» afirma que la imposibilidad de coexistencia del retablo churrigueresco con las nuevas tipologías surgidas a partir del 2º tercio del XVIII, de carácter clasicista, dio lugar «a la destrucción de algunas importantes obras, como fue el caso del retablo mayor de la Capilla del Hospicio de San Fernando» (p.93).

<sup>4</sup> Los acogidos del Hospicio vestían de paño pardo y llevaban en el pecho una laminilla de bronce con la Cruz Trinitaria triangulada, adornada con la imagen de la Virgen con el Niño en brazos, y una inscripción que decía *Ave María*; a izquierda y derecha los escudos Real y de la Villa. Este uniforme se mantuvo durante muchos años (en Mariblanca Caneyro, R., 1994, *Origen y evolución de la imprenta de la Comunidad de Madrid*: 5).

El Museo Municipal conserva una medalla de plata, de 1748, perteneciente a la Hermandad de la Esclavitud del Ave María que, salvo en la inscripción, coincide con la iconografía de esa laminilla (Martín, F. *Catálogo de la Plata*, 1991, cat. nº 11).

<sup>5</sup> Debemos recordar aquí que el padre de Ribera fue maestro ensamblador y profesor del arte de la arquitectura. En 1712 Ribera participó como ensamblador junto a su padre en el túmulo para las exequias de los duques de Borgoña Luis de Borbón y María Adelaida de Saboya.

Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o española* (1610) en la voz ensamblar se refiere a los carpinteros y a los ensambladores; los primeros «carpinteros de obra prima, que labran talla, por las figuras que hacen de relieve entero o medio, se llamaron entalladores y por las molduras, en quanto ajustan unas con otras, especialmente en las esquinas y ángulos, se llaman ensambladores; y el hazer estas juntas ensamblar» (*ob. cit.* ed. facsimilar, Ediciones Turner, 1979).

<sup>6</sup> En el Museo Municipal se conserva un grabado de Juan Bernabé Palomino, sobre dibujo del propio Ribera, de este retablo (Véase el Catálogo de la Exposición *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, 1990, cat. nº 73).

<sup>7</sup> Para el análisis estructural y arquitectónico véase Verdú Ruiz, M., 1988: 90. El vocabulario utilizado por Ribera es sumamente complejo, no exento de cierto simbolismo, y amplio como para que podamos detenemos aquí. A título de ejemplo indicaremos que Ribera ha utilizado la guirnalda, símbolo de la inmortalidad desde la estuaria griega y romana, profusa y significativamente en toda la portada -cortinajes exteriores, escudo o enmarcamiento de la hornacina donde sitúa a San Fernando-, como queriendo resaltar así tan portentosa y singular obra. Solamente enunciar que utiliza como formas orgánicas (formas vegetales, guirnalda, festones, orejeras), geométricas (veneras, vanos ovalados y trilobulados, cartelas, espejos) y figurativas (escudo, grupos escultóricos -medallón de la Coronación de la Virgen y grupo de San Fernando-, ángeles, mascarones y figuras monstruosas, cortinajes). Kubler, G. (1957:181) se refiere a la utilización de motivos textiles en esta portada. A juicio de Matilde Verdú, el efecto ornamental de la fachada es «equiparable al conseguido en madera



por J. B. Churriguera dentro de la retabística» (Verdú Ruiz, M., 1989).

<sup>8</sup> Elías Tormo en *Las Iglesias de Madrid* (1927) comenta admirativamente que han sido sustituidos el de Borgoña ducal y el Tirol por el de Navarra y Granada. En cuanto a los de la fachada (de los balcones) dice: «en regia serie, estrictamente hispánica por primera vez (siempre timbrados de realeza), son los de Galicia, Castilla, Mallorca, Granada, Jerusalén, Toledo, Vizcaya, Navarra, Aragón, Jaén, Sevilla, Castilla-León, Córdoba y Murcia» (p. 217).

<sup>9</sup> La estatua del San Fernando está hecha en cuatro bloques: la cabeza, otro hasta la cintura, otro de la cintura a la rodilla y otro de las rodilla hasta el suelo. La huella circular en la parte de la cabeza que llevaba la corona es de 50 cms. de diámetro; de la barbilla a la cabeza mide 32 cms; la anchura máxima del peinado es de 33 cms y la anchura máxima de los hombros es de 50 cms. La figura está de pie sobre una roca, que representa el paisaje fuera de la ciudad donde se sitúa la escena.

<sup>10</sup> La iconografía del rey santo se generalizó en el XVII, primero con la estampa mencionada del grabador francés en 1630 y luego a partir de 1671, fecha de la canonización. Aunque son muy escasas las representaciones de Fernando III en la Edad Media, es a partir de los siglos XV y XVI cuando empiezan a generalizarse, siendo en el siglo XVII cuando estas alcanzan mayor cantidad y calidad, decayendo en el XVIII. Las escenas que recogen el asedio, rendición, entrada y conquista de la ciudad de Sevilla son las más frecuentes de la iconografía del santo (Véase Catálogo de la Exposición *Fernando III, Rey de Sevilla*, Sevilla, 1994).

El anacronismo vestimentario es prácticamente común a todas las imágenes, pictóricas o escultóricas, de los siglos XVII y XVIII. Por lo general, el rey sostiene la espada y la bola del mundo, y en contadas ocasiones el cetro. Son raras las imágenes en las que se le representa con los despojos de los vencidos.

Puede consultarse además del artículo de Jesús Urrea, a quien expreso aquí mi agradecimiento por sus amables orientaciones, el *Inventario General de Pinturas del Museo del Prado*, I, *La Colección Real*, 1990, y II, *El Museo de la Trinidad*, 1991 y el artículo de María Angeles Sánchez de León Fernández, «Iconografía del Rey Don Fernando III en la

Real Academia Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, 1992.

<sup>11</sup> «La estatua de San Fernando en dicha fachada la hizo D. Juan Ron» (Ponz, A. *Viage de España*, t. V., 232).

<sup>12</sup> «las más conocidas [obras] de mano de D. Juan en Madrid son las siguientes: las estatuas en piedra de S. Isidro y de santa María de la Cabeza, colocadas en el puente de Toledo, y la de San Fernando en la misma materia que está en la fachada del Hospicio» (Cean Bermúdez, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800, t. IV, 249-250).

<sup>13</sup> «El San Fernando de la portada [del Hospicio] es estatua de Juan Ron (Tormo, E., 1927/1979. *Las iglesias de Madrid*, 216.)

<sup>14</sup> En el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

<sup>15</sup> Por la factura, las cabezas de los angelitos del medallón de la Coronación de la Virgen del Hospicio se pueden relacionar con las de los ángeles del *San Antonio de Padua* de la iglesia de las Calatravas, atribuido a este escultor (Martín González, 1991, 383).

<sup>16</sup> Estilísticamente más próximo a los de la época de Felipe IV que a la de Carlos II. El tratamiento ondulado del pelo y su configuración en el ovalo de la cara, así como las guías del bigote y la perilla, tienen una semejanza muy acusada con los del retrato ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca. El peinado puede también relacionarse con los retratos del rey de 1655-1660 de la National Gallery y Museo del Prado.

<sup>17</sup> Este motivo iconográfico no lo he encontrado en ninguna de las representaciones del Santo, salvo en el *San Fernando* pintado para la Catedral de Jaén por Valdés Leal en 1673-74, en el que la figura, de pie sobre un estrado, pisa una rica tela que oculta la empuñadura de una espada y otro objeto inidentificable que señala hacia la ciudad de Jaén, conquistada por el rey en 1246.

<sup>18</sup> El esquema sinuoso de la figura del Santo, aunque más contenido, puede relacionarse con la dinámica imagen de San Fernando de la estampa



(Triunfo de San Fernando) que aparece en el libro de Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia...*, en el que intervienen Matías de Arteaga y los Valdés Leal.

La composición de la escultura del San Fernando del Hospicio se basa en la articulación de dos movimientos contrapuestos; el del brazo que alza la espada y el de la pierna que se retrasa y el de la mano que sostiene la bola del mundo [desaparecida] y el de la pierna adelantada, que forman dos suaves diagonales. Este sencillo esquema se refuerza con el más acusado movimiento de las piernas (tensa curvatura hasta la cadera) que corre paralelo al de los brazos y el movimiento serpenteante que sube desde los pies a la cabeza, ligeramente ladeada, como recogiendo ese movimiento sinuoso.

Con menos acusado movimiento, la escultura de San Fernando de Pedro Roldán, de 1671, para la catedral de Sevilla, muestra ese juego de movimientos contrapuestos de piernas y brazos, que pudieron servir de referencia igualmente a nuestro escultor. Los giros de cabeza y cuerpo de Roldán rompen con una frontalidad estricta, que aprovechará Juan Alonso Villabrille en su escultura mediante el balanceo de piernas, cuerpo y cabeza, confiriendo a su figura un dulce ritmo serpentino, adecuado al tema de un San Fernando cortesano y caballeresco, en la tradición de las imágenes reales del reinado de Felipe IV.

La suavidad del rostro y de la mirada que dirige al personaje arrodillado (vista desde la calle parece que mira hacia arriba) y la elegancia del peinado contribuyen a acentuar ese tono cortesano.

<sup>19</sup> En este personaje se conservan algún resto de policromía (ocre y rojo) en la comisura de los labios, en el ojo izquierdo y en parte del vestido. Ha desaparecido la bandeja con las llaves que sostenía ofreciéndoselas al rey, apreciables en las fotografías que se conservan de la fachada y en un dibujo, de 1922, de Rafael López Álvarez que se conserva en el Museo.

También hay restos de policromía en la vena de la hornacina del grupo y en el interior del cortinaje, al lado de esta y en el cortinaje exterior.

Mira hacia arriba, ladeando la cabeza; viste faldón con capa y un turbante con la media luna sarraцена. Se arrodilla con la pierna derecha y apoya el pie izquierdo en una roca, junto a este parece estar representado una hoja parecida a las de roble. Tanto la figura del rey/gobernador como los cuerpos que yacen a los pies de San Fernando están esculpidos

más sumariamente, apreciable pese al deterioro que han sufrido estas figuras a lo largo del tiempo, más expuestas que el Santo a la lluvia e inclemencias atmosféricas.

En ninguna de las representaciones escultóricas de San Fernando que hemos consultado aparece esta figura, sí en cambio en sendas pinturas de Francisco Pacheco (Catedral de Sevilla) y Zubarán (Colección duque de Westminster), de 1634, tituladas ambas *La rendición de Sevilla*, que pueden considerarse un precedente de la composición escultórica de Villabrille, en las que se ve al rey Fernando acompañado de varios personajes, religiosos o militares. En ninguna de estas dos pinturas aparecen los heridos o muertos que yacen con sus pertrechos militares a los pies del rey Fernando.

El tema de la entrega de llaves fue también representado en la década de los años treinta (1635), en las pinturas del Salón de Reinos del Buen Retiro, en *La rendición de Breda* de Velázquez y en *La rendición de Jülich* de Jusepe Leonardo; en esta última el personaje que entrega las llaves de la ciudad a Ambrosio Spínola aparece arrodillado.

<sup>20</sup> El asunto de los pertrechos militares lo encontramos en un óleo anónimo del siglo XVII (Catedral de Sevilla), que «es una de las tantas versiones oficiales del santo rey, quien tiene a sus pies despojos de los vencidos» [un casco y una lanza, al lado del pie] (Catálogo de la Exposición *Fernando III, Rey de España*, 1994, s.p) y en el *San Fernando* de Valdés Leal para la Catedral de Jaén, en donde el pintor ha dispuesto una serie de objetos - turbantes, cimitarras, lanzas, cascos, etc- que representan al ejército musulmán derrotado; curiosamente el rey o gobernador del Hospicio lleva un turbante con la media luna muy parecido a uno de los pintados por Valdés Leal en esta obra.

<sup>21</sup> Personajes yacentes a los pies de un santo los encontramos en dos estampas que conserva el Museo Municipal; la de San Dámaso, entre San Isidro y Santa María de la Cabeza (IN 2431), grabada, en 1753, por Juan Bernabé Palomino que reproduce una talla precisamente de Luis Salvador Carmona para la Real Congregación de Naturales seglares de Madrid, en la que la Herejía, en violento escorzo, yace a los pies del Santo. Igualmente en la estampa grabada, en 1786, por Bartolomé Vázquez (IN 2417) que reproduce el San Agustín del convento de San Felipe el Real, aparecen, encadenados, a los pies del Santo los herejes del maniqueísmo.

mo y el pelagianismo. Uno de ellos cae, en violento escorzo, fuera del espacio (hornacina) como los soldados del Hospicio. La postura de la Herejía del grabado anterior y la de uno de los herejes de este último es prácticamente la misma. Al igual que San Fernando que pisa un casco, símbolo del ejército musulmán derrotado, San Agustín pisa el cuerpo de los herejes. La elegante composición de San Dámaso, el leve giro de su cabeza y la actitud mesurada de su gesto recuerda, en una acción distinta, pero de idénticas consecuencias, como es la defensa de los valores de la religión católica, la del Santo-rey del Hospicio, aunque conviene también subrayar que el carácter de la figura del San Fernando de Villabril no posee el marcado acento militante que presenta el San Fernando arrodillado de la pintura de Luca Giordano.

<sup>22</sup> En este caso la conquista de la ciudad de Sevilla por el Rey Fernando III.

<sup>23</sup> Piénsese además en el efecto deslumbrante que producirían las partes policromadas -figuras, escudo y cortinajes- con el tono claro de la piedra y el resto de la fachada.

<sup>24</sup> No sabemos a qué juicios elogiosos y por parte de quiénes se refiere Ponz, quien por primera vez en la historia del edificio plantea su demolición, como se había hecho con la casa de la renta del Tabaco, edificio que fue sede de la Academia de San Fernando.

<sup>25</sup> Este término de churrigueresco es con el que popularmente se ha venido calificando (y aún perdura en la gente sencilla) la portada del Hospicio.

<sup>26</sup> La expresión "fatuos delirantes" la recoge George Kubler, pero con otro sentido distinto a este, al estudiar a Pedro de Ribera en su obra *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol 14 del *Ars Hispaniae*.

<sup>27</sup> "...por ella [la fachada] -escribe Ortega- asoma el alma de nuestra villa, y hace al transeunte una incesante gesticulación. Como nuestra gente popular es allí la arquitectura burlona, conceptuosa, e inquieta... en esa fachada trasparece el jocundo frenesí de un día de fiesta", en Ortega y Gasset, J., 1922. *Para un Museo Romántico*: 7.



## BIBLIOGRAFIA

AGULLÓ Y COBO, M., 1972. *El Hospicio y los Asilos de San Bernardino*

CATÁLOGO (1990) de la Exposición *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*.

CATÁLOGO (1994) de la Exposición *Fernando III, Rey de Sevilla*.

CEAN BERMÚDEZ, J.A., 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV: 249-250.

COVARRUVIAS, Sebastián de., [1979 ed. facsimilar]. *Tesoro de la lengua castellana o española*.

FORD, R., 1845, [1981]. *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa. Parte I: Madrid*: 153.

GAYÁ NUÑO, J. A., 1975. *Historia de la crítica de arte en España*: 140.

GUADIANA, M., 1973. «Repostereros de la Real Armería de Madrid», *Reales Sitios*, 38: 35.

KUBLER, G., 1957. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. en *Ars Hispaniae*, XIV.

LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., 1788. *Descripción histórica del Obispado de Osma*, II: 245.

LLAGUNO Y AMIROLA, E., 1829. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España...*: 106.

MARIBLANCA CANEYRO, R., 1994. *Origen y evolución de la imprenta de la Comunidad de Madrid*.

MARTÍN, F., 1991. *Catálogo de la Plata*. Museo Municipal de Madrid.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1991. *La escultura barroca en España. 1600-1700*: 377.

MESONERO ROMANOS, Ramón de., 1831. *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*: 180.

MESONERO ROMANOS, Ramón de., 1861. *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles de esta Villa*: 287.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1994. «Luca Giordano», en Catálogo de la Exposición *San Fernando ante la Virgen de Luca Giordano. La Recuperación de una obra maestra del Museo Municipal de Madrid*: 40.

PONZ, A. *Viage de España...*, V: 232.

SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> A., 1992. «Iconografía del Rey Don Fernando III en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*.

TORMO, E., 1927. *Las iglesias de Madrid*.

TOVAR MARTÍN, V., 1995. «El retablo madrileño del siglo XVIII», en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*.

TUDA, I./ PASTOR, M<sup>a</sup> J., 1994. «La oscura historia de un cuadro» en Catálogo de la Exposición *San Fernando ante la Virgen de Luca Giordano. La Recuperación de una obra maestra del Museo Municipal de Madrid*: 49.

URREA, J., 1986. «San Fernando en Castilla y León», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIII: 484-487.

VERDÚ RUIZ, M., 1988. *La obra municipal de Pedro de Ribera*.

VERDÚ RUIZ, M., 1989. «Proceso constructivo del Real Hospicio del Ave María y San Fernando (Actual Museo Municipal de Madrid)», *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, XXVII: 27-45.





## PROYECTO DE LIMPIEZA Y CONSERVACIÓN DE LA PORTADA DEL MUSEO MUNICIPAL

### Antiguo Hospicio de San Fernando

La Portada del Museo Municipal, situado en la calle de Fuencarral, nº 78, se encuentra incluida en el Catálogo del PLAN DE REHABILITACIÓN DE MONUMENTOS, con carácter prioritario de actuación debido a su mal estado de conservación, patologías detectadas, y la categoría de Monumento Artístico Nacional de la misma. Por este motivo se programó la actuación en el Presupuesto Municipal para 1995, con cargo a la Partida para la Rehabilitación de Monumentos Municipales.

Redactado el correspondiente Proyecto, las obras fueron adjudicadas a la Empresa J. FERNÁNDEZ MOLINA S.A.. La intervención de restauración ha tenido una duración de siete meses.

#### *Antecedentes históricos*

El edificio, que actualmente alberga las instalaciones del Museo Municipal, son los restos fragmentarios del Real Hospicio del Ave María y San Fernando.

Es un ejemplar típico, y sin duda el más característico, del barroco madrileño, consta de dos plantas, y en su fachada principal se alterna el ladrillo recubierto con estuco, al estilo de la época, con ventanas y balcones enmarcados por almohadillados de granito, que se utiliza también para los escudos de los diversos reinos españoles, que se reparten coronando los huecos, así como en las impostas y cornisas.

En el eje central se sitúa la portada principal,



Manzana de edificios sobre la que se asentaría el Hospicio, en *Topografía de la Villa de Madrid* de Pedro de Texeira, 1656.



Representación del Hospicio en la Maqueta de León Gil de Palacio





El Antiguo Hospicio en el *Plano Parcelario de Madrid* de Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero, 1877.

considerada por diversos especialistas, como la obra maestra de Pedro de Ribera que destacaba por el diseño y ornamentación de las portadas en sus edificios civiles compuestas a modo de retablo, circunstancia que desagradó a los críticos neoclásicos, hasta el punto de calificarla D. Ramón Mesonero Romanos como "extravagante".

A principios del siglo XX, debido al estado ruinoso de gran parte de los edificios, se clausuraron las actividades del Hospicio.

La portada, fue declarada Monumento Artístico Nacional en 1919.

Estuvo a punto de ser derribado íntegramente, ya iniciada la demolición del conjunto de los edificios, fue adquirido por el Ayuntamiento de Madrid, en el año 1922, junto con terrenos anejos que formaban parte del desaparecido Hospicio.

En 1924, se encargó al arquitecto municipal

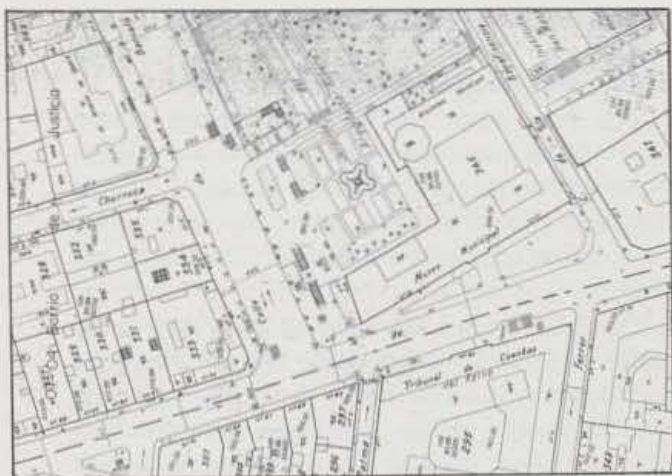
D. Luis Bellido la restauración y conservación de las partes mas importantes del edificio, del que quedaban en pie tan solo la primera crujía a la calle de Fuencarral y la capilla.

En parte de los terrenos contiguos, se abrieron unos jardines que se dedicaron a Pedro de Ribera, y se instaló en los mismos la fuente de la Fama, proyectada por este arquitecto inicialmente para la plaza de Antón Martín.

Finalizadas las obras en el año 1926, se inauguró, con este motivo, una exposición dedicada al "Antiguo Madrid", que sirvió de punto de partida a la creación del actual Museo Municipal. Se instaló junto con él la Biblioteca Municipal, hasta el traslado de ésta al edificio del anterior Cuartel de Conde Duque, en 1990.

En 1991, el arquitecto municipal D. Joaquín Roldán realizó las obras de restauración de la antigua capilla, que había sido utilizada como sala de lectura de la Biblioteca, junto con otros





Emplazamiento actual del Museo Municipal.

locales anexos, que fueron incorporados al actual Museo.

La rehabilitación de la capilla se completa, en 1994, con la restauración, y nueva instalación en el altar mayor, del cuadro del pintor Lucas Jordán, que representa la toma de Sevilla por San Fernando.

### *Estado de conservación*

El estado de los materiales de la portada ha puesto de manifiesto que la piedra granítica presenta superficialmente un estado delicadísimo de cohesión, debido a su origen y composición, especialmente en las zonas labradas.

Estas circunstancias ya fueron puestas de manifiesto por el arquitecto Luis Bellido, autor de la restauración realizada en 1924, cuando afirmaba en un artículo publicado en la revista TIEMPOS NUEVOS (1934):

“La restauración de esta fachada confirmó lo que habíamos supuesto acerca del estado de la piedra, pues resultó tan deleznable la superficie de ésta, a causa de la conocida acción del tiempo sobre los granitos del Guadarrama, que su limpieza hubo de hacerse, en muchas partes, con brochas suaves en vez de cepillos, para evitar que se desprendiese la corteza exterior”.

Durante la Guerra Civil, se construyó una protección exterior a la Portada, mediante una



Estado ruinoso del Hospicio hacia 1921.

fábrica de ladrillo adosada, de la misma forma que se procedió con otros monumentos singulares madrileños.

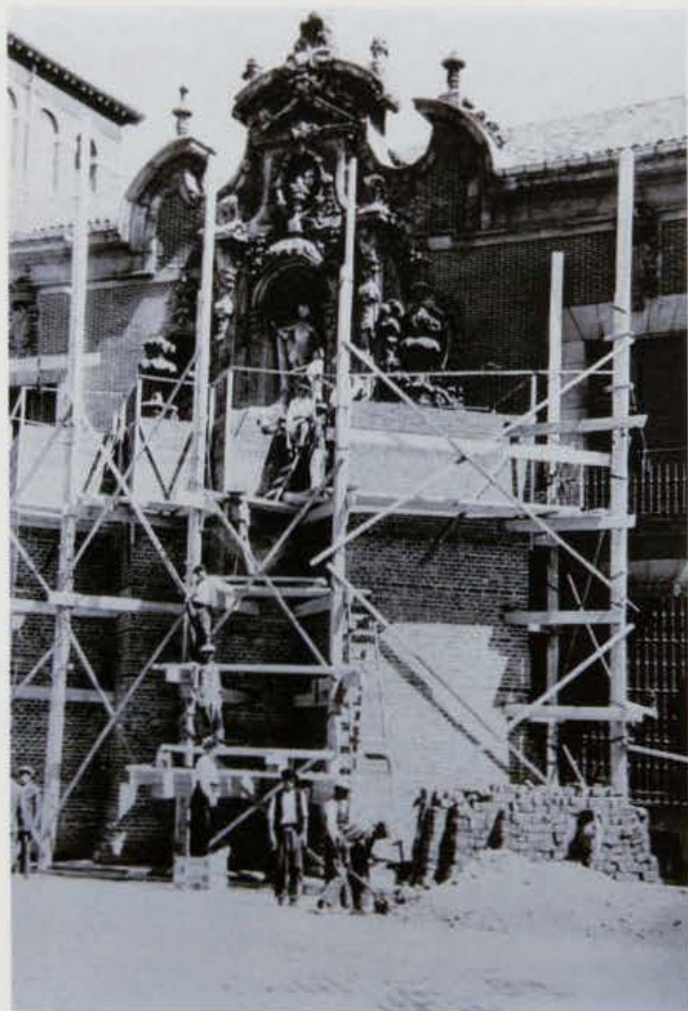
En sucesivos procesos de restauración fue sometida a diversos tratamientos.

En el realizado por la Dirección General de Bellas Artes en 1966, para detener el proceso de degradación de la piedra, se utilizó el método de los canteros gallegos de aplicar ceras con



Fachada del Hospicio, una vez restaurado en 1926.





Protección de la portada durante la Guerra Civil.

azufre, a temperaturas elevadas, con objeto de conseguir mayor dureza y lograr mayor penetración.

En el estudio e informe realizados por MONUMENTA, en 1978, se señalaban los mismos problemas, recomendándose la sustitución de las ceras anteriores, mediante su extracción utilizando disolventes, y el empleo, como consolidantes, de ceras microcristalinas, junto con tratamientos de resinas acrílicas.

El tratamiento de ceras a que ha sido sometido el monumento, aparece impregnando las superficies del mismo, lo que ha ocasionado la

captación y acumulación de agentes contaminantes, y suciedad, con el correspondiente efecto del ennegrecimiento del conjunto.

Por otra parte, dicho tratamiento, al no poder penetrar en la piedra, y consolidarla adecuadamente en profundidad, tiene el efecto negativo de debilitar su consistencia a causa de la diferencia de la dilatación térmica en los materiales.

Desde el punto de vista hídrico, las ceras crean una capa impermeable que obstruye la porosidad superficial de la piedra; el material "no transpira", y las humedades internas son difícilmente eliminadas, provocando fenómenos de hidrólisis, ataques por sales y heladicidad.

Como ventajas, las ceras han consolidado la parte superficial impidiendo la pérdida de los granos sueltos, al cementarlos, de forma que probablemente han evitado la progresión de la pérdida del relieve, pero no han impedido el proceso de degradación y desintegración internas.

### *Estudios y análisis previos*

Para la redacción de este Proyecto, se ha realizado un estudio sobre el estado de los materiales de la Portada por la CÁTEDRA DE PETROLOGÍA Y MINERALOGÍA DE LA E.T.S DE INGENIEROS DE MINAS DE



Estado de conservación anterior a la restauración actual.



MADRID, del que destaca el siguiente diagnóstico:

"Toda la piedra granítica aparece con tonos anormalmente oscuros.

Presenta un fenómeno de desplazación, con placas de unos 3 o 4 cm. de espesor, con grietas de unos 4 o 5 mm. de amplitud, que constituyen vías de acceso de humedades hacia el interior. Se encuentra un granito de color claro donde se aprecia a simple vista la presencia de biotita, moscovita, cuarzo y feldespato con granos de 3 o 4. de mm. de tamaño, bastante descompuesto, y con fracturación y fisuración.

Se observa una pátina de suciedad de color gris, parcialmente compuesta por polvo, a la que acompañan otras costras mas oscuras. Exis-



Estado de conservación anterior a la restauración actual.



Estado de conservación anterior a la restauración actual.

te asimismo, una importante pérdida de relieve.

Especialmente en las zonas deprimidas del relieve aparecen manchas muy oscuras de carácter graso, debidas a la acumulación de ceras con que se trató la fachada, junto con la carbonilla absorbida por éstas a partir de la contaminación ambiental.

Otras lesiones que se observan, son abundantes zonas donde se ha perdido el relieve, asimismo partes con picado, y algunos elementos que se han desprendido. Lamentablemente, estas lesiones aparecen con más intensidad, precisamente en las zonas mas delicadamente esculpidas.

La principal lesión por sales es la desplazación con la consiguiente pérdida de material, acompañada de exfoliación y arenización de la piedra, que aparecen normalmente sobre las zonas no aglomeradas por la cera.



De las observaciones y ensayos efectuados se deduce que las lesiones que padece la Portada Barroca, encuentra su origen, por un lado en los materiales originales utilizados, y por otro en los procesos de tratamiento de las distintas restauraciones sufridas.

Al parecer el granito utilizado para las zonas esculpidas, es un granito originalmente de menor calidad que el utilizado para la cantería del resto de la fachada. Posiblemente se trata de un granito que ha sido sometido a un proceso geológico de cataclasis, lo cual merma su resistencia mecánica, a la alteración y a la abrasión. Si bien ésta que es una característica favorable para su labrado, y probablemente por ello fue elegido, es desfavorable para su conservación.

Las zonas de referencia están en un estado delicadísimo de cohesión, con un "ligante" perjudicial como resulta la cera microcristalina introducida en anteriores labores de restauración sobre la portada.

La limpieza, por tanto, debe asegurarse no sólo sobre el aspecto estético (eliminación de la suciedad superficial de polvo, hollín, etc..), sino que debe eliminar los restos de cera que impiden la normal transpiración de la roca".



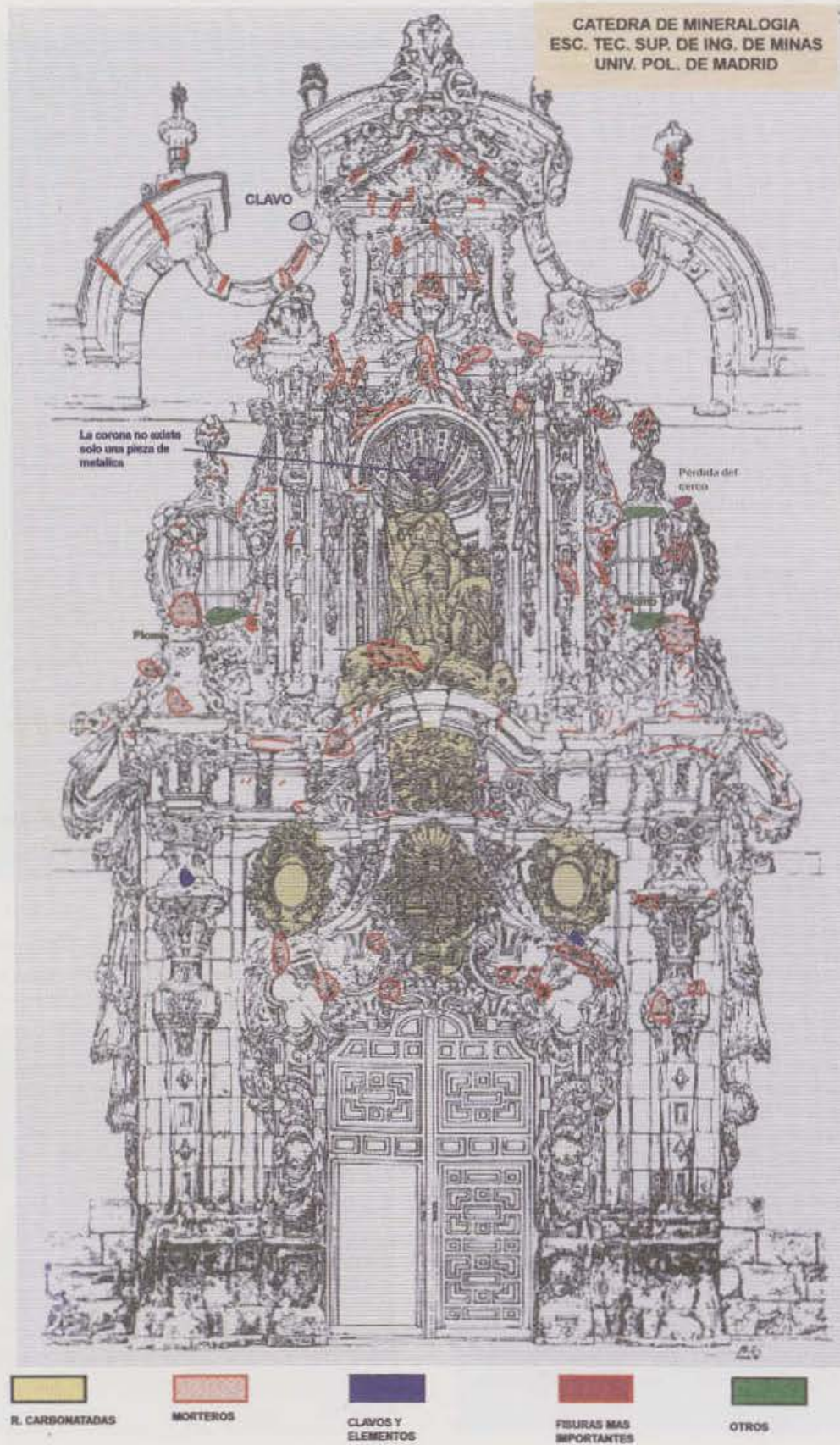
#### *Proceso de restauración. Limpieza.*

Se ha realizado una limpieza previa para la



Diferentes fases de la limpieza por aplicación de láser.







eliminación del polvo mediante aspiradores de aire, o brocha muy suave. Cuando existían señales de colonización biológica de la piedra, se ha aplicado un tratamiento biocida.

Para la eliminación de ceras en las zonas de piedra granítica, se ha decidido por la proyección, sobre la superficie del material, de un haz luminoso de alta energía, Rayos Láser, con una potencia y frecuencias del haz controladas.

Esta radiación es absorbida por la costra de ceras, la cual resulta vaporizada por el calor sumamente localizado; los minerales de granito, aún la biotita, apenas se calientan, mientras que la cera es totalmente eliminada.

La limpieza con Láser tiene la ventaja de que la superficie de la piedra no se manipula en absoluto, y la posible pérdida de materia es



Detalle del proceso de limpieza.



Detalle del proceso de limpieza.

mínima. La desincrustación fotónica mediante Láser elimina los problemas derivados de la intervención mecánica y directa sobre la piedra (abrasión), y la incorporación de agentes extraños a su naturaleza mediante reacciones de tipo químico. En nuestro caso la limpieza química habría de solubilizar en parte los productos consolidantes y protectores utilizados anteriormente, responsables en definitiva del grado de cohesión que presenta la superficie pétrea en la actualidad, mientras que la limpieza mecánica mediante microproyección de árido era incompatible con el grado de dureza del material a limpiar. En ambos casos resultaría inevitable la pérdida de material pétreo y, en el caso de utilizar medios químicos, la limpieza no sería completa al difundir, por capi-





laridad, la suciedad solubilizada en la fase líquida.

La limpieza mediante Láser (haz de fotones inmateriales) se ha considerado la mas apropiada en este caso, al tratarse de un sistema de limpieza sin contacto que, además de respetar la pátina original de la piedra y ser fácilmente controlable, no produce pérdidas de material ni es necesario aplicar previamente la fase de pre-consolidación en muchas zonas que lo requerirían en el caso de utilizar otros sistemas de limpieza.

Se ha realizado una aplicación de Láser pulsado de potencia media débil que, con cada pulso, crea sobre la capa de suciedad una onda de presión que, sin alterar la piedra, pulveriza el





sedimento a eliminar por micro-resonancia, según la siguiente secuencia:

El estrato de suciedad absorbe la energía lumínica, dilatándose localmente.

Esta absorción produce una vaporización superficial que, a su vez, da lugar a una presión sobre la interfase sedimento-substrato.

La presión elimina los restos de sedimento en forma de aerosoles.

El control, por microscopía electrónica de barrido, del estado de la superficie de la piedra tratada con esta técnica, así como el control de su estructura mineralógica mediante difracción de rayos X, han demostrado que no se produce alteración alguna de la superficie pétrea, lo que supone una solución eficaz para la limpieza de piedras frágiles.

En las partes labradas y esculpidas en piedra caliza, especialmente en las esculturas de la hornacina central, escudo, y alto relieve de la Virgen, para conservar las pátinas de color ocre originales, se ha utilizado un procedimiento de limpieza manual mediante disolventes de tricloroetano con acetona.

También hay que distinguir las manchas producidas por los excrementos de palomas, que por su color claro no pueden ser eliminados por la aplicación del láser, y ha sido necesario ensayar otros disolventes para su eliminación.

### ***Preconsolidación***

Aquellas zonas en que, inmediatamente después de las tareas de limpieza, la piedra se encontraba descompuesta, se ha realizado una preconsolidación, hasta garantizar la consistencia necesaria, para lo cual se han seguido los procedimientos y técnicas descritos en el apartado de *CONSOLIDACIÓN*.

### ***Limpieza de sales***

Mediante la realización por la CÁTEDRA DE MINERALOGÍA Y PETROLOGÍA DE LA E.T.S. DE INGENIEROS DE MINAS DE



Aplicación de sepiolita para la limpieza de sales.

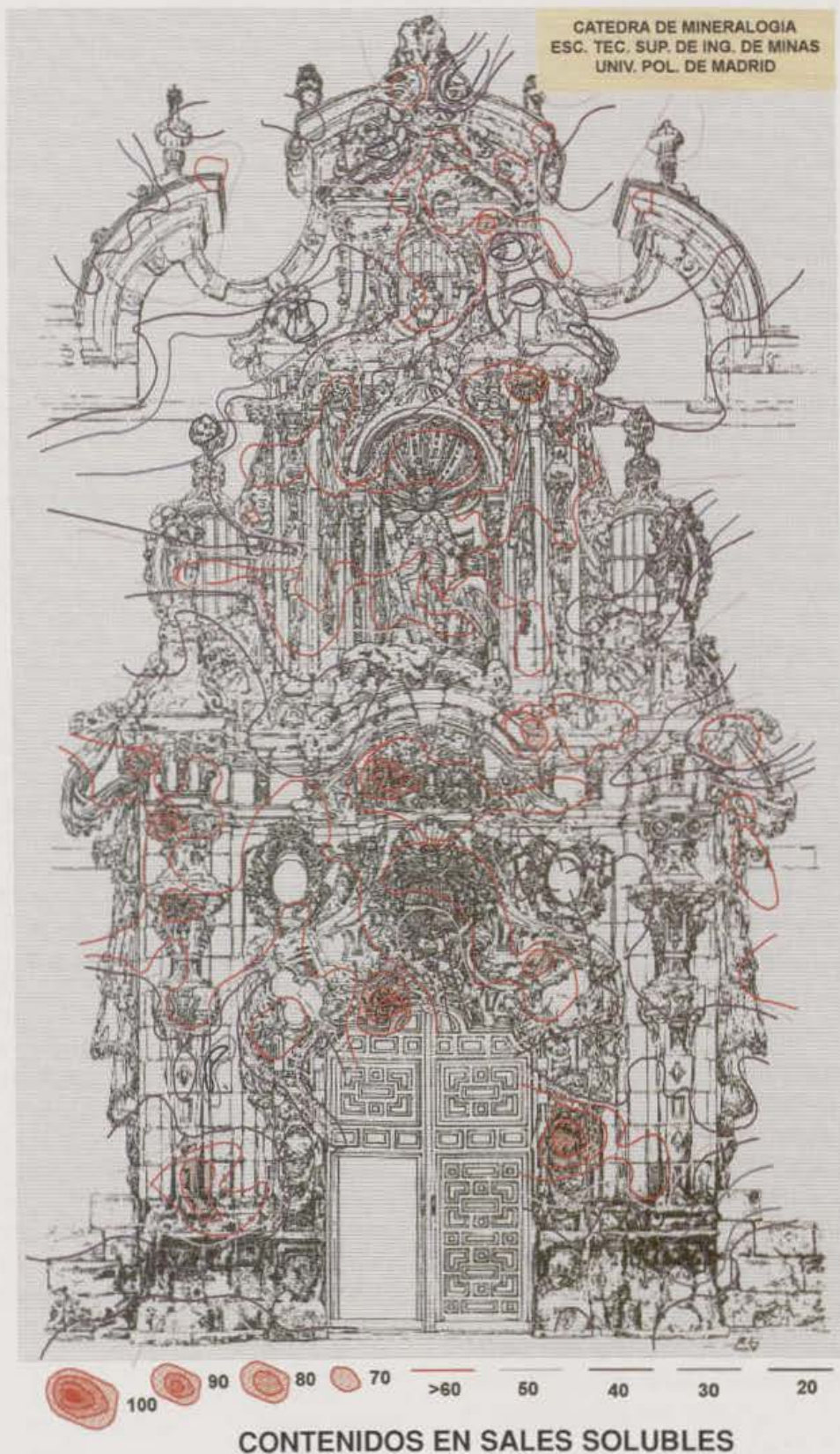


Limpieza con láser y reposición de elementos metálicos.



Limpieza con láser y reposición de elementos metálicos.







MADRID, de una cartografía de la fachada, se ha efectuado un análisis sistemático de la distribución de humedades y de sales, que han permitido acotar las aéreas donde se detecta su presencia, estudiar las causas que han provocado su aparición, y tras su identificación en laboratorio, proceder a su extracción mediante la aplicación de apósitos de pasta de papel o sepiolita, empapados en agua destilada. Retirados los apósitos, se mide la conductividad eléctrica del agua, hasta alcanzar valores que determinen el poder considerar al material exento de sales.

Para ello es importante medir, no solo los niveles salinos, sino la humedad asociada, ya que la metodología de medida es el cálculo de conductividades eléctricas, y por lo tanto, ambos parámetros deben de ser analizados conjuntamente con el fin de evidenciar o no la correlación entre los mismos.

Los resultados de los estudios realizados han evidenciado que:

No se aprecian humedades significativas.

Las zonas no totalmente secas corresponden a una combinación de escorrentías y zonas abrigadas, con valores no muy elevados que raramente rebasan el 15%.

Salvo escasas y muy delimitadas zonas, no se encuentran valores de sales muy elevados, pero sí su presencia generalizada que obliga a someter a la totalidad de la superficie de la Portada a un tratamiento para su eliminación.

### ***Planimetría y localización de lesiones***

Se ha realizado también la correspondiente cartografía para determinar su estado de arenización, exfoliación, pérdidas de relieve, existencia de morteros de restauración anteriores, elementos metálicos y fisuración.

La arenización se encuentra bastante extendida en la fachada, y lo mismo ocurre con las pérdidas de relieve por erosión.

Según la información obtenida sobre la última intervención realizada, ésta se efectuó con resinas acrílicas utilizando cera microcristalina para hidrofugar una vez consolidada la piedra.

Esta actuación ha constituido un factor favorable ya que han evitado la necesidad de realizar una preconsolidación y han facilitado las operaciones de limpieza. El método Láser sólo ha eliminado la capa de cera aplicada con anterioridad, que se encontraba dañando la piedra. La utilización de disolventes orgánicos, por el contrario, se habría llevado parte del consolidante preexistente provocando la descohesión del sustrato.

La observación general de las lesiones, así como de los planos de humedades, muestran que la causa original de la degradación se debe principalmente al impacto de las aguas de lluvia, y a la escorrentía del agua en la fachada. Estos factores se han visto acelerados mediante la acidificación y suciedad por la contaminación atmosférica.

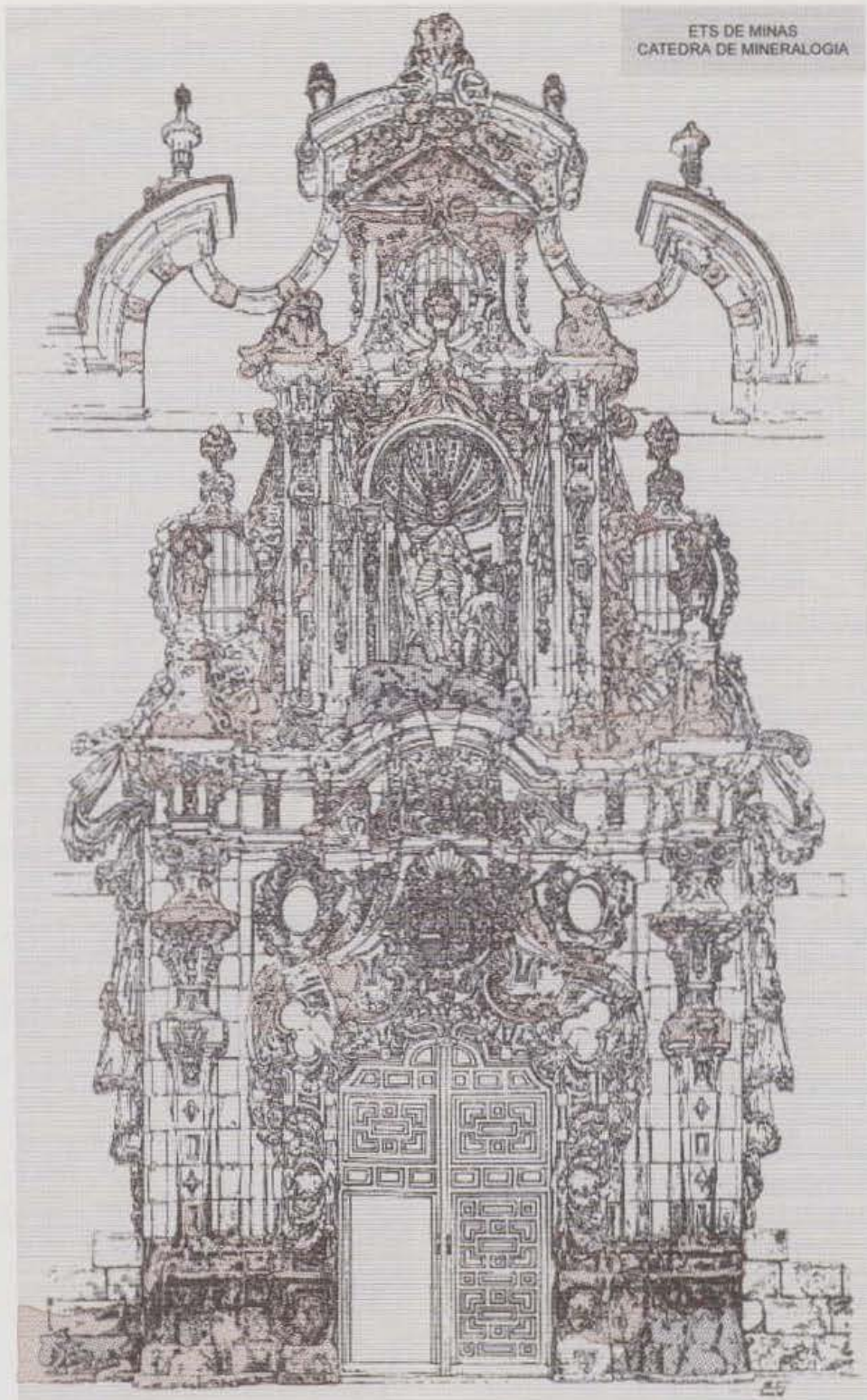
### ***Sellado de fisuras y anclaje de fragmentos***

Las fisuras de pequeño tamaño se han rellenado con una formulación de resina epoxídica. Una vez colmatada, la parte exterior se ha sellado con un mortero a base de la misma resina, y un árido obtenido con polvo de piedra de la misma composición que la del monumento. Alternativamente, se ha utilizado un mortero bastardo, para rejuntados, y relleno de fisuras anchas.

Donde existían elementos con riesgo de desprendimiento, aparte del sellado de las fisuras de unión, mediante resinas epoxídicas, se ha efectuado un taladro, lo más fino posible, y se han introducido varillas de fibra de vidrio, embutidas con resina epoxídica.

Hasta donde ha sido posible, sin provocar desperfectos al material, se han extraído los elementos de hierro, por el daño potencial que por oxidación e hinchamiento pudieran provocar. Donde no ha sido posible su extracción, se ha impermeabilizado, con aplicación de resinas epoxídicas.





ARENIZACION  
DURA



EXFOLIACION  
DURA



ARENIZACION  
BLANDA



EXFOLIACION  
BLANDA

Estado de arenización y exfoliación de la piedra



### *Consolidación y mantenimiento*

La piedra de la Portada requiere un tratamiento para la cementación de los granos y que consiga la hidrofugación del material. Al mismo tiempo se ha considerado necesario que sea un producto reversible, en cuanto a su aplicación, suficientemente experimentado y fácil de obtener.

Los requerimientos anteriores, los cumple la formulación a base de componentes orgánicos, conocida como "Cóctel Boloñés":

Una parte de Paraloid B 72, una parte de Silicona, y ocho partes de Tricloroetano 1:1:1.

La mezcla elegida posee un 10% de materia activa.

El primer paso para consolidar, es conseguir un sustrato pétreo completamente seco, mediante aplicaciones de alcohol etílico.

Para efectuar la consolidación, se ha comenzado cubriendo la superficie de la piedra con papel absorbente; una vez adherido y seco se ha aplicado el consolidante, mediante spray primero y luego con pincel. Cuando se produce su evaporación, se aplica una mano de disolvente puro (tricloroetano), para eliminar consolidante en superficie y lograr mayor penetración.

Este tratamiento se repite hasta alcanzar una superficie lo suficientemente compacta, con garantía de no perder material.

Si bien es cierto que su duración es inferior a la conseguida con la utilización de productos minerales, se ha preferido emplear este tratamiento por la ventaja de su reversibilidad y facilidad de aplicación.

Para comprobar el mantenimiento del poder hidrofugante en la superficie de la Portada y su consolidación, es necesario establecer en lo sucesivo un programa periódico de limpieza y conservación, y proceder en su caso a sucesivas aplicaciones del tratamiento. De esta forma, mediante un plan de mantenimiento, y los programas de supervisión y control, se podrán detectar la actuación de los agentes de alteración y corregir las patologías que se presenten.

### *Criterios generales de la intervención*

Se ha completado la rehabilitación, con la restauración y consolidación de los elementos







metálicos de las figuras escultóricas de la hornacina central que aún se conservan.

En ningún caso se ha tratado de reconstruir y añadir los elementos ornamentales o figurativos desaparecidos del monumento, bien por arenización y pérdida progresiva de los materiales, como por agresiones voluntarias sufridas durante la historia del monumento.

Únicamente se han repuesto los fragmentos desprendidos y recuperados, que podían ser identificados con seguridad en cuanto a su situación en la reconstrucción. Cumpliendo con lo establecido por la vigente Ley 16/1985 del PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, especialmente en su artículo nº. 39.



---

### ***Duración de los trabajos***

El plazo para la realización de los trabajos de limpieza y consolidación de la fachada, que inicialmente se estimó en ciento cincuenta días, ha sido necesario prorrogarlo dos meses más, ya que durante la ejecución de los trabajos de limpieza, mediante la aplicación de la técnica Láser, no ha sido posible simultanear otras operaciones de limpieza y consolidación, como en principio se habían programado, debido a las medidas de protección y seguridad que se han tenido que adoptar durante su aplicación, así como a la minuciosidad y tiempo necesarios para conseguir la total eliminación de las ceras de los tratamientos anteriores.

Por otra parte ha sido preciso reiterar los sucesivos tratamientos de limpieza de sales hasta lograr su total eliminación, así como para conseguir la consolidación e hidrofugación de los materiales.

### ***Continuación de los trabajos de rehabilitación del monumento***

Consideramos que, finalizada la limpieza y consolidación de la Portada, para la rehabilitación completa del monumento se debe continuar y proceder también a la limpieza y restauración del resto de la fachada: revocos, carpinterías, cerrajerías, canterías de los balcones, ventanas, y aleros, así como aplicar un sistema de protección que impida el posamiento de las palomas en los elementos arquitectónicos anteriormente descritos y en la propia portada.

Madrid, Octubre de 1995

**Heliodoro Martín Artola**

*Arquitecto Jefe de la Sección para la Conservación de Edificios Protegidos y Monumentos*



---

## COMITÉ DE ORGANIZACIÓN

Excmo. Sr. D. José María Álvarez del Manzano y López del Hierro  
Alcalde de Madrid

Ilmo. Sr. D. Enrique Villoria Martínez  
Concejal de Obras e Infraestructuras

D. Aurelio Escallada Bartolomé  
Director de Servicios de Infraestructuras

D. Arturo Ordozgoiti Blázquez  
Jefe de Departamento de Conservación de Edificaciones

D. Heliodoro Martín Artola  
Arquitecto Jefe de la Sección para la Conservación de Edificios Protegidos y Monumentos

Ilmo. Sr. D. Juan Antonio Gómez-Angulo Rodríguez

Concejal de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

D.<sup>a</sup> Carmen González Fernández  
Directora de los Servicios de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

D.<sup>a</sup> Carmen Herrero Valverde  
Jefa de Departamento de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico

D.<sup>a</sup> Carmen Priego Fernández del Campo  
Directora de los Museos Municipales

## PLAN DE REHABILITACIÓN DE MONUMENTOS MUNICIPALES

### PROYECTO Y DIRECCIÓN TÉCNICA

Sección para la Conservación de Edificios Protegidos y Monumentos

Heliodoro Martín Artola  
Santiago Cubero Ortega  
José Barrado González

### ESTUDIO DE MATERIALES

Cátedra de Mineralogía y Petrología  
Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Minas de Madrid

José María García de Miguel  
Lázaro Sánchez Castillo

### EMPRESA ENCARGADA DE LA RESTAURACIÓN

J. Fernández Molina, S. A.

### EQUIPO DE RESTAURACIÓN

Joaquín Cruz Solís  
Alicia Cruz Casado  
Marcos Cruz Casado

### APLICACIÓN DE LA TÉCNICA LÁSER

Clar Rehabilitación, S. L.  
Natividad Alonso Raso  
Amparo Bartolomé Vela  
Francisco de la Cuadra y Díaz-Miguel

Los trabajos tuvieron una duración aproximada de siete meses, iniciándose el día 20 de marzo de 1995, y finalizando el 16 de octubre del mismo año.

---

## EXPOSICIÓN

---

### DIVISIÓN DE COLECCIONES

Eduardo Alaminos López  
Jefe de la División de Colecciones

Purificación Nájera Colino  
Salvador Quero Castro

### DIVISIÓN DE EXPOSICIONES

Isabel Tuda Rodríguez  
Jefa de la División de Exposiciones

M.<sup>a</sup> Josefa Pastor Cerezo

### DIVISIÓN DE INFORMACIÓN

Eduardo Salas Vázquez  
Jefe de la División de Información y Coordinación de  
Actividades

### ADMINISTRACIÓN

Juana Sanz Sanz  
Esther Bachiller López  
Ana Vázquez González

### MONTAJE

Vélera, Producción de Exposiciones

---

## PUBLICACIÓN

---

### TEXTOS

Eduardo Alaminos López  
Heliodoro Martín Artola

### FOTOGRAFÍAS

Salvador Quero Castro  
Villar, S. L.  
Francisco de la Cuadra

### IMPRESIÓN

ARTEGRAF, S.A.

© Ayuntamiento de Madrid

I.S.B.N.: 84-7812-343-1

Depósito Legal: M. 36.919 - 1995

### AGRADECIMIENTOS

ARCHIVO DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA

ARCHIVO RUIZ-VERNACCI

Isabel Arceo, Natividad Alonso Raso, Amparo  
Bartolomé Vela, Paula Casaos, Francisco de la  
Cuadra y Díaz-Miguel, Fructuoso Fernández  
del Rey, Beatriz Gómez Sáiz, Ana Gutiérrez,  
Paloma Gutiérrez, Araceli Hernández, Alfonso  
Martín Flores, Angel Luis Pérez Blanco, José  
Luis Rodríguez, Carlos Teixidor y especialmen-  
te a Jesús Urrea.

### COORDINACIÓN DE PRENSA

M.<sup>a</sup> Luz Palomo, *Concejalía de Cultura, Edu-  
cación, Juventud y Deportes*

M.<sup>a</sup> Antonia Landero, *Concejalía de Obras e  
Infraestructuras*.

*Esta publicación ha sido patrocinada por la empresa J. Fernández Molina, S. A. con la colabora-  
ción de Clar Rehabilitación, S. L.*





*Esta obra se imprimió con motivo de la  
restauración de la portada del Museo  
Municipal de Madrid, el día 1 de  
noviembre de 1995, festividad  
de Todos los Santos, en los  
talleres de Artegraf.*

## ANEXO I

El Ayuntamiento de Madrid, en virtud de las competencias que le corresponden en materia de urbanismo, y de acuerdo con lo establecido en el Reglamento de Urbanismo de la Comunidad de Madrid, ha acordado lo siguiente:

1. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

2. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

3. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

4. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

5. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

6. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

7. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

8. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

9. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

## ANEXO II

El Ayuntamiento de Madrid, en virtud de las competencias que le corresponden en materia de urbanismo, y de acuerdo con lo establecido en el Reglamento de Urbanismo de la Comunidad de Madrid, ha acordado lo siguiente:

1. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

2. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

3. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

4. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

5. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

6. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

7. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

8. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.

9. Se declara de interés público la ejecución de las obras de urbanización que se describen en el presente anexo.





