

EL RETABLO MAYOR DE SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES EN MADRID (1761-1765): FERNÁNDEZ, BERNINI Y VILLANUEVA (D. DIEGO)*

MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR¹
Universidad Complutense de Madrid

El tercer y último retablo que se hizo para la iglesia de San Antonio de los Alemanes —antes de los Portugueses— en Madrid entre los años 1761 y 1765 bajo la dirección de Miguel Fernández, teniente de Francisco Sabatini, no ha sido estudiado con profundidad, a pesar del interés histórico y artístico que tuvo en su momento. Diego de Villanueva, principal defensor de la continuidad de la tradición hispánica encarnada en El Escorial, lo consideró como paradigma del estilo romano poco respetuoso con los rigores de lo clásico. Relatamos los avatares de su construcción, su inspiración en el modelo berniniano de la capilla Alaleona de la iglesia de Santi Domenico e Sisto, los aspectos biográficos de Fernández que le convirtieron en el primer colaborador y principal del nuevo arquitecto de las obras reales, y las razones de la oposición de Villanueva.

Palabras clave: Arquitectura; Escultura; Siglo XVIII; Miguel Fernández; Diego de Villanueva; Gian Lorenzo Bernini; Francisco Gutiérrez; Juan Martínez Reina; Retablo; Tabernáculo.

THE MAIN ALTERPIECE OF SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES IN MADRID (1761-1765): FERNÁNDEZ, BERNINI AND VILLANUEVA (D. DIEGO)

The third and last altarpiece made for the church of San Antonio de los Alemanes —former, of the Portuguese— in Madrid between 1761 and 1765 under the direction of Miguel Fernández, lieutenant of Francisco Sabatini, had not been studied in depth, despite its historical and artistic interest at the time. Diego de Villanueva, the main defender of the continuity of the Hispanic tradition embodied in El Escorial, considered it as a paradigm of the Roman style with little respect for the rigors of the classic. This article deals with the vicissitudes of its construction, how it was inspired by the Berninian model of the chapel Alaleona of the church of Santi Domenico e Sisto in Rome, the biographical aspects of Fernández that turned him into first and main collaborator of the new architect of the royal works, and the reasons of Villanueva's opposition.

Key words: Architecture; Sculpture; 18th century; Miguel Fernández; Diego de Villanueva; Gian Lorenzo Bernini; Francisco Gutiérrez; Juan Martínez Reina; Altarpiece; Tabernacle.

Cómo citar este artículo / Citation: Cruz Yábar, María Teresa (2023) “El retablo mayor de San Antonio de los alemanes en Madrid (1761-1765): Fernández, Bernini y Villanueva (D. Diego)”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 383, Madrid, pp. 255-274. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.34>

* Este trabajo es fruto de la investigación realizada en el marco del proyecto I+D del Plan Nacional PGC2018-094432-B-I00: *El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela* (financiado por MCIN/AEI/FEDER, UE) del Grupo de Investigación UCM 970866 “Patrimonio cultural y sociología artística, artifices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516-1833)”. Agradezco al hermano mayor y demás responsables de la Hermandad del Refugio su amabilidad al facilitarme el acceso a la documentación y la cesión de las imágenes para su reproducción en este artículo. Hago extensivo mi agradecimiento a D.ª María Teresa Fernández Talaya, presidenta del Instituto de Estudios Madrileños, que me animó a abordar la investigación.

¹ mtercruz@ucm.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9423-0672>

El retablo mayor de la iglesia madrileña de San Antonio de los alemanes fue consagrado en junio de 1765, aunque se prolongaron los trabajos de algunos adornos del tabernáculo y varios pagos hasta mediados de 1768. Es una muestra muy cualificada de la renovación estética que se produjo en España a raíz de la fundación de la Real Academia de San Fernando y de la llegada, en las décadas centrales del siglo XVIII, de arquitectos y escultores italianos o del regreso de artífices españoles que habían residido en Italia. Pero, además, este retablo tiene especial relevancia por haber servido en su momento para ejemplificar la agria disputa que latía en la Academia entre los partidarios del estilo romano, un seductor barroco armado sobre elementos clasicistas, y sus detractores, defensores del retorno a la Antigüedad griega y romana, a veces representada en el modelo escurialense. A ello se añade la ventaja de haberse conservado una amplísima documentación sobre el proceso de su ejecución, autores, precios y fechas², de los que nos ocuparemos en primer lugar.

Aspectos financieros y materiales de la hechura del retablo³

La segunda y definitiva renovación del retablo mayor de San Antonio de los Alemanes⁴ emprendida a partir de diciembre de 1761, hubo de ser iniciativa del XIII conde de Aguilar de Inestrillas, don Vicente Ossorio de Moscoso y Guzmán (1724-1786), mayordomo de la Real Iglesia y Hospital de San Antonio entre 1761 y 1765 incluidos. Fue esencial para ello el apoyo de la reina madre Isabel Farnesio, cuya limosna de 6.000 reales el 17 de diciembre de 1761 inauguraba la lista de donantes.⁵ La familia real (el infante don Luis, príncipe e infantes) la acompañó en el patrocinio. Dieron en total 50.800 r^s, que suponen casi la mitad del total recaudado en tiempos de Aguilar, 117.940 r^s.⁶ Multitud de devotos contribuyeron a través del colector del Santo o del capellán mayor don Alipio de Torres, e incluso hubo un legado de joyas,⁷ se rifó un reloj y se vendió el retablo viejo al cura de la villa de Acebrón (Cuenca) en 5.000 r^s.⁸ El coste total ascendió durante la mayordomía del conde de Aguilar a 134.128 r^s, y el alcance fue asumido en gran parte por él,⁹ según cuenta que entrega firmada el 16 de noviembre de 1765.

² Arranz Otero/Gutiérrez Pastor, 1999: 238; 2015: 163 dieron una breve noticia sobre el expediente del retablo, así como que su traza se debía a Miguel Fernández y la escultura a Francisco Gutiérrez y que se respetaron las pinturas de Luca Giordano sobre la hornacina del altar principal.

³ Las noticias sobre la construcción del retablo que citaremos en este trabajo se hallan principalmente –salvo otra indicación–, en el Archivo de la Hermandad del Refugio, Sección Archivo de San Antonio, *Asuntos generales de la Iglesia y Sacristía*, (en adelante: AHR, SA-AGIS), Leg. 533-1. El legajo no está paginado ni ordenados los cientos de documentos de todo tipo.

⁴ El primer retablo había sido construido en 1630 por Juan Bautista Garrido y ampliado en 1631 por Miguel Tomás. El segundo retablo fue trazado e iniciado por Juan de Camporredondo en 1699 y terminado por Manuel de Arredondo en 1700 (Arranz Otero/Gutiérrez Pastor, 1999: 212, 223-224; 2015: 132, 146-147).

⁵ El conde de Aguilar y señor de los Cameros (como firma en los documentos) entregó cuatro memorias, que tituló “pliegos”: los dos primeros de cargos, fundamentalmente con la relación de donativos –incluidos los de Francisco de Solís y Folch de Cardona, arzobispo de Sevilla, del X duque de Arcos, de la IX duquesa de Híjar, de aquellos nobles que citamos en el texto, etc.–, y otros dos de data, con los capítulos de gastos. Cada partida de éstos aparece desarrollada en memorias parciales con detalle normalmente semanal y con los recibis de los maestros, oficiales y proveedores.

⁶ El infante don Luis, entregó 2.400 y 2.200 r^s en 1761 y 1764, respectivamente, la reina otros 2.200 r^s en 1764 y el príncipe e infantes aportaron 38.000 r^s entre 1762 y 1765. Siendo mayordomo mayor don Pedro Pablo Alcántara de Silva Fernández de Híjar (1741-1808), IX duque y señor de Híjar, marqués de Orani, hubo un donativo más de la familia real de 14.000 reales, que cubrió los gastos de 1767 –13.178 r^s y 4 mrs–; con otros 2.000 r^s reunidos por el colector, quedaron 2.821 r^s y 30 mrs para 1768, pero aún había que conseguir 5.178 r^s para pagar los 8.000 r^s en que se ajustó con Francisco Gutiérrez la hechura de dos ángeles mancebos para los lados de la mesa de altar y ocho ángeles para el tabernáculo.

⁷ El donante fue Gregorio de Navacerrada, ayuda del oratorio de S.M. jubilado y se dio recibo a sus herederos y testamentarios, ofreciéndose varias misas y sufragios por su alma; las piezas se tasaron el 17 de agosto de 1762 por Eugenio Melcón y Francisco Marcos y por su venta se recaudaron 5.713 r^s.

⁸ Se puso en venta, anunciándose: “un Altar de talla, con columnas también de talla, todo dorado, con dos cascarones de cristales” (*Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 26-I, 27-I y 28-V-1762) y se gastó 20 r^s en los carteles.

⁹ Así lo indica también (18-IV-1766) su sucesor, don Nicolás María Ibáñez de Mendoza (1705-1767), XII marqués de Mondéjar. El conde de Aguilar informó desde Turín (29-IV-1766) que deseaba donar su alcance contra la iglesia (16.188

No fue menor la contribución del rey al nuevo retablo con la entrega de mármoles que habían sobrado de la obra del Palacio Real. Las memorias de datas se inician con una partida de 4 de diciembre de 1761 por el pago de 50 r^s a un galerero que condujo dos piedras desde el Palacio Nuevo al Colegio de Niñas Huérfanas anexo a san Antonio porque la iglesia no tenía sitio para almacenarlas. Entre el 12 y el 27 de diciembre se cargó en los patios y sótanos de Palacio el material marmóreo y se trasladó en una cureña alquilada al efecto durante seis días hasta el citado colegio, que pertenecía a la Santa y Real Hermandad del Refugio. Esta fundación de ayuda a los pobres, instituida en 1615, tenía encomendada la iglesia y hospital de los Alemanes desde que así lo ordenara Felipe V en un decreto de 10 de febrero de 1702,¹⁰ pero el mayordomo de San Antonio tenía primacía en el gobierno de la iglesia. Para evitar dificultades con la congregación, el conde de Aguilar explicó por carta de 9 de enero de 1762 al hermano mayor del Refugio —don Antonio Vicente Álvarez de Toledo Osorio (1716-1773), x marqués de Villafranca del Bierzo— la necesidad de hacer un nuevo retablo por el mal estado del que había y el deseo de las personas reales de dar el mármol y limosnas para ello, mostrándole además el plan que había hecho Miguel Fernández, segundo arquitecto del Real Palacio.¹¹ Villafranca le comunicó el mismo día el consentimiento de la Hermandad para que se labrara la piedra en el Colegio.¹²

El mayordomo y la reina madre habrían elegido el modelo del nuevo retablo antes de que se trajeran las piedras [fig. 1] y el arquitecto Miguel Fernández comenzó el 28 de diciembre de 1761 a realizar los dibujos en grande de las diferentes partes de la nueva obra en las dependencias del Colegio donde había instalado el taller.¹³

La documentación permite seguir con exactitud el avance de la obra. En la semana iniciada el 15 de febrero de 1762 se quitó la imagen de San Antonio del retablo y se puso “en el Altar del Cristo”. En los días 4 y 5 de julio siguientes se apeó el altar mayor.¹⁴ El maestro de obras de la casa, Francisco Prieto, modificó la hornacina principal como exigía la forma del nuevo altar, de fondo semicircular y con una cavidad tras él con su puerta, a veces denominada en los documentos camarín. Antes del 15 de septiembre de 1762 quedaron enrasados los cimientos del altar.¹⁵ El 5 de enero de 1763 tuvo lugar la solemne colocación de la primera piedra del retablo en el zócalo del

r^s y 11 mrs) para pagar al escultor, al bronceista y al criado del santo Manuel de Mena y para que se realizara una estatua de la Inmaculada y otra de San Miguel para colocar a los lados del retablo. Suponemos que no se hizo pues en una carta que firma en Viena el 12 de abril de 1780, insiste en que utilicen los 15.000 r^s de la antigua deuda (le habían abonado 1.188 r^s y 11 mrs antes del 15-XI-1766), para adecentar y renovar los seis retablos colaterales antes de colocar tres imágenes —de la Inmaculada Concepción, san José y san Miguel— que existían en la sala de Ejercicios del Colegio, como así había decidido la Hermandad en Junta, que le escribe agradecida un mes después (AHR, SA-AGIS, Leg. 533-6).

¹⁰ Pulido Serrano, 2004. Describe la actividad de la Hermandad y Hospital de San Antonio de los Portugueses durante el siglo XVII.

¹¹ “Viendo lo mui maltratado y deteriorado que se halla el altar de Sⁿ. Antonio así por lo aumado y denegrido que está, como por las grietas y remiendos que tiene, y habiendo conseguido de la piedad del Rey, de la Reyna Madre y otros varios S^{tes} debotos, el Mármol que fuese nezesario, y algunas limosnas, lo pongo en noticia de V. E. para que si fuera de su agrado, se execute la obra del dicho altar [...], haziéndole pres^{te} igualmente el Plan que para este fin ha hecho Dⁿ Miguel Fernández, segundo Arquitecto (sic) del nuevo Real Palacio, que con su zelo y deboción al Santo, ha dispuesto se saquen los particulares mármoles que se hallan en la obra nueva del Collegio, a donde V.E. tiene mandado se trabajen, por no tener Sⁿ Antonio paraje más oportuno y ser tan embarazoso y expuesto a pérdida el manejo de dhas piedras... Madrid, 9 de enero de 1762. Conde de Aguilar, Señor de los Cameros. Maio^{mo} de Sⁿ Antonio [firma]. /Ex^{mo} S^{or}”.

¹² “Apruébase en un todo esta representazⁿ para la que se dan a Su Ex^a las correspondientes grazias como p^r los mármoles y limosnas que [ha] adquirido su zelo con las quales dará prinzipio a esta obra quando le pareziere abocándose antes con S^r May^{mo} de el Colegio p^a la forma en q se han de trabajar las piedras dentro de él sin q se origine perjuizio a la buena educazⁿ y recogimiento de las colegialas, y a el criado de el S^{no}, Manuel de Mena, se le dispensa durante esta obra de Rondas y asistencia a exerzizios de la Herm^d,...”.

¹³ “Mem^{ria} o razón de diferentes gastos causados en el Retablo de piedra q^e se empieza para Sⁿ Antonio de los Alemanes des^e el lunes 28 de diciembre de 1761: Primeram^{te} lunes 28 de D^{ce}. empezó Dⁿ Miguel Fernz, Arquitecto, a dibujar en grande el Altar en las piezas del taller quarto vajo de la enferm^{ria} del Collegio y tubo un Peón 16 días a 4 r^s al día, a dho Peón... 064 r^s”.

¹⁴ El 11 de febrero de 1762 se paga por la madera para separar el altar del presbiterio y el 23 de noviembre al carpintero. El 27 de junio de 1763 y el 28 de junio de 1764 hay pagos por madera para los andamios.

¹⁵ Se trabajaba en ellos desde el 11 de julio de 1762; costó todo 1.841 rs y 11 mrs.



Fig. 1. Retablo del altar mayor de San Antonio de los alemanes, Madrid. Miguel Fernández (traza y dirección), 1761-1765 (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).

lado del evangelio, tras la que se depositó una cajita de plomo con una *Gaceta de Madrid* del día, un *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid*, unas listas de autoridades de San Antonio y de la Hermandad del Refugio y una muestra de todas las monedas de curso legal en el momento.¹⁶ Desde entonces hasta entrado 1765 hay pagos por ir asentando el retablo con las diferentes piedras que se labraban y pulían según disponía Fernández.¹⁷

¹⁶ “Primeramente una moneda de oro que vale 301 r^s y 6 mrs; otra de 10 pesos que vale 150 r^s y 20 mrs; otra de 75 r^s y 10 mrs; otra de 37 r^s que (sic) 37 r^s y 22 mrs; otra de 20 r^s, todas estas de oro. De plata una moneda grande que vale 20 r^s; otra de 10 r^s; otra de 5 r^s y otra de quatro; otra de 2 y m^o; otra de 2, otra de 10 q^{tos} y medio; otra de 1 r de v^o, todas de plata. Calderilla: una pieza de 2 q^{tos} que hacen 8 mrs; otras dos de a q^{to} que ambas hazen 8 mrs; otra de ochavo, que haze 2 mrs; otra que es un maravedí: [rúbrica]”.

¹⁷ De 16 de abril a 21 de mayo de 1763 ya se trabaja en cinco dovelas del arco a 180 r^s.

El 3 de junio de 1763 se consultó al mayordomo interino, don Francisco de Paula Gómez de Terán, II marqués de Portago, si convenía colocar la imagen de San Antonio “en medio de la Yglesia, haciendo un Altar delante de la obra del Retablo, que se puede muy bien sin estorvar nada a dicha obra...” y así se hizo, cortando la iglesia con lienzos. Seis días después, Prieto cobraba 1.511 r^s y 13 mrs por las dos escaleras del camarín, su suelo y cielo raso y arreglos de la sacristía y el pintor Francisco Bayeu mandó un oficial de albañil para tapar los agujeritos que había en la pintura y retocarla y se le dieron 14 r^s. Desde entonces consta que se trabajaba en las columnas de mármol que llegaron desbastadas a finales de ese año a Madrid y luego en los capiteles y basas de bronce que se fueron entregando acabados a lo largo de 1764¹⁸ y se doraron en los meses siguientes.

El 25 de mayo de 1765 la obra estaba muy adelantada, asentado el pavimento y el tabernáculo, repasado todo el altar de piedra y acabadas las labores de estuco y, ante la proximidad de la fiesta del Santo, se adoptó el acuerdo de que el 12 de junio, víspera de San Antonio, coincidieran las celebraciones del Corpus y de la inauguración del nuevo altar. Así se hizo, entonándose el *Te Deum* por haber logrado el fin de la obra. Solo quedaban por terminar algunos adornos del tabernáculo y saldar deudas con artífices.

Nos parece oportuno proporcionar detalle de materiales y costes de los artífices y oficiales tanto por su trascendencia en la propia obra como por su utilidad en estudios de historia económica.

En el verano de 1762 se registran compras de pedernal de Peñalara para cimientos y algunos devotos dieron o pagaron parte de ellas o las galeras para transportarlas. Desde octubre de 1762 hasta agosto de 1764 se registran llegadas de piedra berroqueña para la hornacina y altar.¹⁹

Los mármoles utilizados en el retablo tuvieron múltiples procedencias, lo que explica la variedad de sus coloridos y diversidad de jaspeados [fig. 2]. El mismo Miguel Fernández tuvo vacilaciones en este punto a la vista de lo que iba llegando.²⁰ A los materiales de Palacio se añadieron otros ingresados por compra o por donación.²¹

El 13 de noviembre de 1762 llegó una piedra del convento de Nuestra Señora de las Maravillas.²² A primeros de noviembre de 1762 fueron enviados seis mozos a la Aduana a recoger el mármol de Lanjarón para las columnillas del tabernáculo, que costó, incluido el material, 1.300 r^s. El marqués de Villafranca regaló mármol blanco que trajeron de su casa dos mozos en la semana del 7 de agosto de 1763 y enseguida llegó una pieza de mármol de Génova de una figura rota cuyo donante no se registra. A fines de ese año se anota el coste de recoger una piedra del tabernáculo de San Francisco para las costillas y pilastras del que se hacía en San Antonio.²³ También en 1763,

¹⁸ El 7 de enero de 1764 se gratifica con 120 r^s a los dos canteros por haber trabajado sin descanso en las columnas que se introducen en la iglesia el 31 de diciembre de 1763 y el 21 de enero de 1764 por ocho mozos, día en que se pagó a un mozo por llevar un trozo de cornisa, a otros siete por conducir cinco piedras del arco grande y subir tres y tiempo después a seis mozos por subir otras tres; el 3 de mayo se les paga 1.596 r^s en que se ajustó la peana de San Antonio que habían trabajado durante dos meses.

¹⁹ La iglesia costeó herramientas y materiales, afilado y aguzado de sierras y punzones e hizo pagos semanales a canteros desde el 22 de febrero de 1762 y a los aserradores y pulidores desde el 18 de enero y 22 de marzo, respectivamente.

²⁰ En una relación de 9 de julio de 1768 de entrega de piedras sobrantes de la obra al mayordomo de San Antonio, figuran gran cantidad de piedras de Espejón (Soria): dos pilastras de 13 pies y otras dos de 10 pies, pulidas, y otras once más y muchísimos tableros. Consta que pasaron a la casa del cobrador interino Simón González todos los restos de piezas trabajadas y piedras sobrantes que estaban en el jardín del Colegio, mientras que las seis mesas de los altares que habían sido sustituidas, pasaron a la casa del duque de Híjar —entonces mayordomo del Santo— en la calle de la Inquisición, y se sacaron a la venta, describiéndolas: “tres pares de mesas de piedra de Espejón, amarilla, de moda” (*Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 15-IX y 2-XI-1768).

²¹ En las cuentas del retablo solo figuran 5.473 r^s y 18 mrs de pagos por tres partidas de piedra de mármol que mencionamos en el texto: piedra de Lanjarón en Granada en 1762, piedra negra con vetas blancas de Mañaria en Vizcaya y piedra morada de Cuenca en 1763. Los datos sobre las donaciones de piedras constan en una memoria de pequeños gastos hechos en el retablo, iniciada el 28 de diciembre de 1761.

²² Fernández fue encargado por el rey de renovar el retablo del convento carmelita de las Maravillas (véase Fig. 10c en este artículo), que en 1766 citará ya Diego de Villanueva como expuesto al público.

²³ Es probable que ese mármol procediera del tabernáculo antiguo, pues el convento se había empezado a derribar en septiembre de 1760. Las obras del nuevo templo y convento, dirigidas por fray Francisco Cabezas, empezaron en noviembre de 1761; el marqués de Villafranca dio otras dos piedras del convento.



Fig. 2. *Retablo mayor de San Antonio de los alemanes.* Detalle de la escultura de San Antonio de Manuel Pereira de 1631 en la hornacina (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).



Fig. 3. *Retablo mayor de San Antonio de los alemanes.* Detalle de la estructura interior de la hornacina con los mármoles, 1762-1764 y los capiteles de bronce de Manuel Timoteo de Vargas Machuca, 1763-1764) (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).

se pidió 12 y $\frac{3}{4}$ pies cúbicos de jaspe morado de Cuenca²⁴ cuyo coste fue de 522 r^s y 26 mrs, pagados en 26 de agosto.²⁵ Por fin, la iglesia encargó las columnas que sustentan la parte delantera del retablo. Pablo Francisco de Yrisarri, residente en Bilbao, escribió al conde de Aguilar el 18 de julio de 1763 que había entregado 1.575 r^s y 26 mrs a un intermediario de los canteros que habían de extraer la piedra, Diego y Joseph de Mendibe, de Izurza, merindad de Durango. Ambos se habían obligado por escritura en 4 de julio a sacar y desbastar en las canteras de Mañaria, por 1.500 r^s, dos columnas de piedra negra con vetas blancas de 10 pies de largo y conducir las a su costa hasta Vitoria, entregándolas a Pedro de Llano antes de 20 de agosto.²⁶ El 11 de noviembre fueron abonados 2.075 r^s por la conducción de las piedras hasta Madrid.

El aspecto del retablo de San Antonio estuvo condicionado, por tanto, por la necesidad de aprovechar restos de materiales ajenos [fig. 3]. Se puede identificar la procedencia de algunos de ellos: La mayor parte del recubrimiento de la hornacina y su marco exterior, así como la peana del santo, se hizo con mármoles bicolors, amarillo y granate u ocre con vetas rojo púrpura y clastos claros, de la variedad pajiza de las canteras sorianas de Espejón,²⁷ elegida por Sacchetti para el arquitrabe y la cornisa de la Real Capilla y de la que desechó muchas piedras porque venían manchadas en exceso de encarnado.²⁸ El medio punto que enmarca la hornacina en su parte alta, probablemente se hizo con sobrantes de esa piedra y de la del retablo de la iglesia de las Maravillas evitando las manchas moradas y, en el plafón entre los arcos, se usó un mármol similar más anaranjado. En las estrechas entrepilastras y paredes interiores se utilizó un mármol ocre de Saceda de Trasierra de color de melocotón que se había empleado en una antecámara de Palacio.²⁹ La piedra negra con vetas blancas que aparece en el friso del retablo podría ser de Mañaria como la de la Real Capilla, pero también podría ser de San Pablo de los Montes en Toledo con que se hicieron chimeneas de Palacio.³⁰ El mármol morado de Cuenca, elegido por Sacchetti para las molduras de puertas, aparece en la descrita como la grada bajo la peana del santo; la sobrepeana se hizo de alabastro que se compró. El tabernáculo presenta igualmente un amplio muestrario de mármoles: Su alta basa está labrada en sus machones y superficie en el mismo mármol del arco superior de la hornacina

²⁴ Quizá de Saceda de Trasierra, donde existía una variedad de color encarnado con manchas blancas que fue muy utilizado en el Palacio Real (Tárraga Baldó, 2009: 382).

²⁵ El recibo de Miguel Gutiérrez Quadra indica que el pie cúbico costaba 41 r^s. En la memoria del conde de Aguilar se indica que son para las pilastras y caules del tabernáculo.

²⁶ La obligación se escribió ante Blas Joaquín de Lazcano en Elorrio. En 28 de agosto otorgaron nueva escritura en Elorrio ante Juan Antonio de Amandarro para que constara que habían cumplido.

²⁷ Tárraga Baldó, 2009: 383 y 384, fig. 7.

²⁸ Tárraga Baldó, 2009: 387. Se parece mucho al mármol de las columnas del retablo de las Maravillas.

²⁹ Tárraga Baldó, 2009: 389. Podía ser también un rosado con clastos ocre de Saceda del Río (Cuenca).

³⁰ Tárraga Baldó, 2009: 387.

—de Espejón o de Saceda en la variedad pajiza— pero los recuadros se adornan con placas blanquecinas de vetas granate amarronadas —las frontales externas— o azul claras —las centrales—, seguramente de alabastros calizos de Lanjarón, como también las columnas y el plinto jaspeado en tonos terrosos sobre el que se levanta el cuerpo principal de dicho tabernáculo.³¹ Éste, realizado en un mármol rojizo con vetas ocre, al igual que las pilastras, el frontón con su friso, el tambor y la cúpula y varias costillas, se haría con la piedra morada de Cuenca que se compró³² y con las sobrantes del tabernáculo de San Francisco, tal y como se describe en las cuentas.

Otro gran componente del altar fue el bronce dorado de los capiteles y basas de columnas y pilastras del retablo y del tabernáculo, así como el de la puerta de sagrario con sobrepuesto de plata. Desde los primeros meses del año 1763 se trabajaba en una prueba, fabricando un capitel y basa de pilastra “a jornales por la casa” bajo la dirección de Manuel Timoteo de Vargas Machuca, bronceista y platero aprobado entonces en Toledo y luego en Madrid.³³ El 15 de junio de 1763 se dio al platero 3.752 r^s y 4 mrs por lo gastado en ello, sin retribución alguna por su trabajo, aunque se incluyen los jornales de cuatro oficiales plateros —Enrique de Silva, Francisco Espetillo, Bernabé Delgado, y Bernardo Risel, que trabajaron 33, 30, 20 y 14 días respectivamente—, de un vaciador (14 días a 16 r^s diarios), un cincelador y un peón. Fueron comprados los utensilios y materiales necesarios para la fundición y dorado: crisoles y carbón para fundir, herramientas para tallar y pulir, aguafuerte, cera, huevos y vinagre para el vaciado, así como 30 libras de bronce —a 7 r^s cada una— y tres onzas de oro molido —a 25 pesos cada una (376 y ½ r^s)— aplicado por un dorador que cobró durante diez días a 60 r^s diarios. No aparece ningún gasto por la elaboración del modelo del capitel y basa, seguramente dibujado por Miguel Fernández y modelado en estuco o terracota por Vargas Machuca con probable ayuda del cuñado de Fernández, el escultor Francisco Gutiérrez, que sería luego autor de parte de las figuras del altar.

A Vargas Machuca se le pagó por las demás piezas a tanto alzado según ajuste, lo que nos permite conocer el ritmo de trabajo y sus precios; así hizo los capiteles y basas para una columna principal, la segunda pilastra y las dos medias pilastras que entregó entre mitad de marzo y finales de julio de 1764 e importaron un total de 10.200 r^s.³⁴ A continuación, el 22 de octubre, recibió 5.680 r^s a cuenta de ocho capiteles y basas de bronce dorado para las columnillas y pilastras del tabernáculo que se le acabaron de pagar con 5.480 r^s más el 6 de junio de 1765, a 720 r^s cada doble adorno de basa y capitel. Mientras tanto —sin recibir provisión de fondos— había avanzado en el capitel y basa de la segunda columna principal hasta terminarlos y se entregaron junto con el primer capitel y basa a José de Beya, platero real, que contrató el 4 de febrero de 1765 su dorado a molido a 3.250 r^s cada pareja —en total 6.500 r^s— y los cobró antes del 5 de agosto de ese mismo año. Vargas Machuca otorgó el 18 de septiembre de 1765 un primer recibo de 800 reales por lo realizado para esta última columna e hizo constar que era “en cuenta de los bronzes que tengo ejecutados”. Hasta entonces, el conde de Aguilar tenía justificado un gasto de 32.412 r^s y 2 mrs por el bronce. Su sucesor en la mayordomía, el XII marqués de Mondéjar, pagó 2.000 r^s más a Vargas el 19 de febrero de 1766³⁵ y, en una memoria de 31 de agosto de ese mismo año, consta el abono de los últimos 1.400 r^s del capitel y basa mencionados. En la memoria de 28 de febrero de 1767 figuran otros 1.708 r^s y 17 mrs pagados al platero por las puertas del sagrario, en bronce dorado y con el sobrepuesto en plata de un cordero sobre el libro de los siete sellos, que le había encargado el conde de Aguilar en su momento.

En 18 de mayo de 1765 se dio 360 r^s al tallista José Álvarez por los dos capiteles y basas en maderera en blanco de las pilastras que quedaban detrás de las columnas principales, que no se hicieron

³¹ García Guinea/Tárraga/Quereda/López-Arce/Nieto Codina/Moreno Manzano, 2021: 171-173, 81, 82, 83.

³² García Guinea/Tárraga/Quereda/López-Arce/Nieto Codina/Moreno Manzano, 2021: 154-156, 66, o 65 o 64. El zócalo del retablo parece también realizado con esta piedra conquense.

³³ Cruz Valdovinos, 1982: 137; 2022: 88.

³⁴ El 17 de marzo de 1764 le dieron 3.000 r^s por el capitel y basa de bronce dorado para una pilastra semejante a la labrada “a jornales”. En abril cobró un capitel y basa de una de las dos columnas principales del retablo, contratados solo en el bronce en 4.200 r^s y cobrados en dos pagos: el día 10, 3.011 r^s y 26 mrs y el día 13 el resto: 1.188 r^s y 8 mrs. En 15 de julio de 1764 cobró 1.500 r^s y el 24, otros tantos por dos medios capiteles y basas dorados para medias pilastras del tipo denominado “esquinera”.

³⁵ AHR, SA-AGIS, LEG. 561-6.

en bronce porque se veían poco. Se doraron junto a los dos arcos interiores de la hornacina, las puertas de la sacristía y del Cristo y el interior del sagrario por el artífice José Ana y dos oficiales de dorador pagados a 11 r^s diarios desde marzo a mediados de junio de 1765. El dorador Martín Cenzano proporcionó 96 libros de oro, a 15 r^s cada uno, para el dorado de los casetones, entrepaños, ráfagas, sagrario y basas y capiteles de las pilastras del altar tras las columnas; la cuenta de esta memoria ascendió a 2.509 r^s.

Las partidas de escultura y estucos del retablo sumaron también cuantías elevadas. El escultor real Francisco Gutiérrez y el estuquista Juan Martínez Reina fueron sus artífices. La “contrata” que se hizo con Gutiérrez debió desaparecer del archivo, pues un pedazo de papel indica que se entregó al conde de Aguilar con el recibo de 1.500 r^s del escultor; esta partida figura en las cuentas de su mayordomía anteriores a fin de 1765 y señala que es por los cuatro niños del arco interior y frontispicio contratados en 4.000 r^s.³⁶ Un escultor que no se nombra, pero que podría ser él pues como tal no aparece otro en las cuentas, cobró 720 r^s por la guirnalda de flores de madera que sostienen los niños y que entregó en blanco para ser dorada [fig. 4]. En 1767, tiempo de la mayordomía del marqués de Híjar, se le abonó 2.500 r^s como resto. También cobró otros 1.000 r^s por labrar en alabastro, con nubes y cabezas de querubines, la sobrepeana del Santo en la piedra de alabastro traída por el cantero Alfonso Duró por 400 r^s y cuyo transporte costó 364 r^s. Fue colocada encima de la grada de piedra morada de Cuenca, sobre la peana que habían labrado un cantero y un pulidor a los que se pagó 447 r^s.

En una memoria de gastos de 28 de febrero de 1768 consta que “a Dⁿ Francisco Gutiérrez, maestro Scultor, se le pagaron 8.000 r^s de vellón por los dos Mancebos del altar, los quatro Grupos de Angelitos de encima de las Pilastras del tabernáculo y la Fee que está encima de él, que entregaría todo en blanco”.³⁷ Los dos mancebos —hoy desaparecidos— eran adorantes y Gutiérrez los debía acabar, con la figura de la Fe, para el día de la Concepción Inmaculada de 1767, según memoria del duque de Híjar; los documentos indican que flanqueaban el tabernáculo sobre los pedestales a los lados de la mesa de altar y figuran en las descripciones del retablo de Ponz y Llaguno y Ceán los recoge en la voz dedicada al escultor en su *Diccionario*.³⁸ Los ocho ángeles, sin duda con símbolos de la Pasión, tampoco se conservan y solo tenemos noticia de que, el 3 de junio de 1768, Antonio Sánchez Burguillos había recibido 420 r^s por el dorado de las figuras de la Fe y de los ocho angelitos “colocados en el tabernáculo”, y que en noviembre de 1780 un devoto había dado dinero para la renovación de los altares, especificándose que 220 r^s fueron para los “angelitos dorados con sus atributos q^e adornan al tabernáculo”, aunque se habla solo de cuatro —por grupos de dos— y nada se dice de la Fe del remate.³⁹

El resto de la labor escultórica fue realizado en estuco por Juan Martínez Reina. Otorgó obligación ante testigos el 21 de julio de 1764 para hacer, según el dibujo que le había entregado Miguel Fernández, un escudo de armas reales con una fama a un lado y en el otro un águila, todo sobre un festón de flores, hojas y frutos y colocado en la parte superior del arco principal [fig. 5]; unas rosetas para los casetones con que se adornó el plafón entre el arco interior —que llevaría también hojas de laurel en una de las molduras o “entrecalles”— y una guarnición de nubes, querubines y ráfagas que cubrieran todo el fondo del nicho según un modelo en cera que se comprometía a hacer a su costa y que debía de ser aprobado por Miguel Fernández [fig. 6]. Recibiría a cambio 1.500 r^s cuando estuviera la obra a la mitad y 2.500 r^s al finalizarla, aprobándola el citado arquitecto y el mayordomo conde de Aguilar. Juan Martínez Reina dio recibo de los 4.000 r^s el 16 de diciembre de 1764. Se doró la guirnalda de flores que sostienen los cuatro ángeles labrados por Gutiérrez y trasfloreó el cubo detrás del Santo por 1.460 r^s. Por último, seis arandelas de bronce para la pequeña peana de mármol blanco del interior del expositor costaron 2.004 r^s y su dorado a fuego 1.800 r^s.

³⁶ “Idem doy en data vn mil y quinientos reales de vellón que pagué a Francisco Gutiérrez en quenta de los quatro mil en que á ajustado los quatro niños que se an de poner sobre el arco ynterior y frontispicios inclusa la gratificación de Modelos, como consta de su recibo que presento al num.º 25”.

³⁷ Recibo y memoria del pago efectuado (AHR, SA-AGIS, Leg. 561-7 y Leg. 533-1).

³⁸ Ponz, 1782: 236. Llaguno y Amírola, 1829: 272. Ceán, 1800: 249.

³⁹ Los pagos realizados aparecen en una memoria de 1768. Los datos de 2 de noviembre 1780 están en la memoria hecha por Joseph de la Rocha Betancourt de los “piadosos suplementos q^e ha hecho un devoto del Santo para la renovación de los Altares y demás egecutado en la Igl^{ia}” (AHR, SA-AGIS, Leg. 533-6).



Fig. 4. *Ángeles niños sobre el arco interior y frontispicio.* Francisco Gutiérrez, 1764-1765. *Rosetas para los casetones y festón de hojas de laurel en la moldura.* Juan Martínez Reina, 1764 (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).



Fig. 5. *Escudo de armas reales con la Fama y un águila sobre un festón de flores, hojas y frutos.* Juan Martínez Reina, 1764. (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).

Miguel Fernández y su relación con San Antonio de los alemanes

El autor de la traza del retablo de San Antonio fue Miguel Fernández Salcedo (c. 1726 -1786),⁴⁰ asistente desde su primera juventud a las clases de la Real Academia en formación. Pasó once años en Roma (abril 1747-mayo 1758)⁴¹ como pensionado del rey y Clemente de Aróstegui confió su enseñanza a Luigi Vanvitelli,⁴² uno de los más famosos arquitectos del momento en la ciudad papal.

Fernández le menciona como su único maestro romano en su memorial de méritos dirigido al ayuntamiento de Madrid en septiembre de 1785,⁴³ y no es probable que hubiera otro, pues

⁴⁰ Sambricio, 1986: 327-329. El segundo apellido, que no se conocía, en: Archivo de Asuntos Exteriores ante la Santa Sede, leg. 313 [7], documento transcrito en Cruz Alcañiz, 2011: 718, doc. 34.

⁴¹ Bédat, 1989: 249-252 y 264-265. La Junta Preparatoria convocó concurso para seis pensiones en abril de 1746, y fueron designados dos arquitectos, Alejandro González Velázquez y Diego de Villanueva; el primero renunció en junio de 1746, por lo que se llamó a Miguel Fernández, que había quedado como sustituto en el concurso, y como Villanueva no terminaba de marchar, se concedió su pensión a José de Hermosilla en mayo de 1747; Moleón Gavilanes, 2015: 197; García Sánchez, 2011: 8 indica que se pusieron en camino los primeros pensionados el 9 de enero de 1747 y llegaron a Roma el 6 de abril.

⁴² A la llegada de Fernández, Vanvitelli estaba ocupado en diversas obras de los agustinos y en San Pedro de Roma.

⁴³ Báñez Simón/Varas Teleña, 2020: 113 y 116: “Iltmo. Señor: Don Miguel Fernández natural de esta Corte; con el debido respeto hace presente a V. S. I. que desde su corta edad empezó a estudiar el noble arte de arquitectura en la Real Academia de San Fernando, por cuyo mérito y la piedad de S. M. mereció el ir pensionado a Roma donde siguió sus estudios por espacio de doce años a expensas de ella, en la que ahora se halla de Director de Arquitectura y de Perspectiva, y en el año de sesenta se dignó el nombrarle Teniente Arquitecto del nuevo Real Palacio, y en el de sesenta y cuatro por su arquitecto del juzgado de la regalía del Real Aposento..., Madrid y agosto, 27 de 1785. Miguel Fernández (rúbrica)”.

“Iltmo. Señor Don Miguel Fernández, natural vecino de esta corte, ... no habiendo expresado el exponente con individualidad todos sus méritos en el memorial que tiene presentado por no ser molesto a la atención de V. S. I. hace ahora presente, que en los doce años que se tuvo pensionado en Roma por la Real Academia de San Fernando, hizo sus estudios bajo la dirección del arquitecto Don Luis Vanviteli, y desde que se restituyó a España que hace 26 años está sirviendo en la propia Academia dirigiendo los estudios públicos correspondientes a su arte, hallándose ahora de director de Arquitectura y de Perspectiva [sic], y en 25 años que hace que S. R. M. se dignó nombrarle arquitecto mayor del nuevo Real Palacio, en virtud de Reales Órdenes ha desempeñado varias comisiones, que son el haber hecho el reconocimiento de la Iglesia Colegial de Alavanza en el año de 1774 y en el mismo año en el Real Sitio de San Lorenzo el de la obra de cuarteles de Reales Guardias de Infantería, como también el reconocimiento y examen del edificio del Sagrario de Sevilla que por mandado de S. R. M. hizo en el año de 1775, y por otra Real Orden asistió a la dirección de la obra del convento nuevo de San Francisco de Asís de esta corte en calidad de sustituto, y asimismo como arquitecto de S. R. M. de la Regalía del Real Aposento de Corte, hace 21 años que en este empleo está practicando continuamente la medición y tasación de varias casas, y valuación de sitios de Madrid, por lo que tiene todo el conocimiento y práctica que necesita el Maestro Mayor de esta villa,... Fernández (rúbrica)”. Al margen: “Resolución del Ayuntamiento del 15 de septiembre de 1785 indicando que pase esta petición a los señores Antonio de Cariga y Don Francisco Tahona para que se adjunte al memorial de Miguel Fernández” (Archivo Villa de Madrid, Secretaría, 2-186-45).



Fig. 6. Peana de nubes y cabezas de querubines. Francisco Gutiérrez, 1765. Nubes, querubines y ráfagas del fondo del nicho. Juan Martínez Reina, 1764 (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).

Ferdinando Fuga, elegido por Aróstegui para dirigir los estudios de su compañero de pensión, José de Hermosilla, marchó a Nápoles para construir el *Albergo dei Poveri* en 1748. Vanvitelli se trasladó a Caserta en 1752, pero delegó sus obras romanas en su colaborador Carlo Murena, que debió de seguir adelante con alumnos del maestro, como Francisco Sabatini, en Roma hasta 1757 en que fue a reunirse con su futuro suegro. Miguel Fernández compartió con Francisco Gutiérrez de Arribas —pensionado también desde 1746 y futuro escultor del rey—, un apartamento en Via Salara⁴⁴ y ambos contrajeron matrimonio en Roma con dos hermanas, Juana y Gertrudis Bertoni respectivamente, lo que se tradujo en su estrecha colaboración en Madrid, especialmente en las obras de patrocinio real.

Sabatini, llamado a Madrid por Carlos III, fue designado Arquitecto principal de Palacio por orden real de 11 de julio de 1760, al tiempo que eran relevados de sus puestos Juan Bautista Sacchetti y Ventura Rodríguez.⁴⁵ La rapidez con que Miguel Fernández pasó a desempeñar un papel principal en las obras del Palacio Real se explica por sus muchos años de trabajo en el estudio de Vanvitelli y por su dominio de la lengua italiana, circunstancia de fundamental importancia, pues Sabatini no hablaba castellano. El panormitano escribía al marqués de Esquilache el 30 de julio de 1760: “Per non attrasare il servizio del Re mi son cominciato a servire del mio tenente Architetto che io, gia a voce, proposi a V^a Ecc^a ed in scritto propono in persona di D. Michele Fernandez, Giovane abile, e da me ben conosciuto per la puntualità e fedeltà del servizio fin dal tempo ch’egli faceva li suoi studi in Roma sopra l’Architettura civile ...”⁴⁶ El puesto oficioso de teniente de Sabatini —se ha dicho que fue primero su delineante,⁴⁷ pero es claro que no fue así— se hizo oficial

⁴⁴ Cruz Alcañiz, 2011: 245. Via o strada Salara hacia esquina con Piazza Barberini.

⁴⁵ Martínez Díaz, 2003: 500.

⁴⁶ Martínez Díaz, 2003: 519, nota 5; transcribe el párrafo, procedente de un documento en el Archivo General de Palacio, Obras de Palacio, Leg. 452, Caja 1.

⁴⁷ Llaguno y Amírola, 1829: 272.

el 8 de agosto de 1760, en que se le incluyó con ese título en la relación de individuos y sueldos que Sabatini pasaba al rey para su aprobación,⁴⁸ un alto rango semejante al que hasta entonces había ostentado Ventura Rodríguez y que Miguel Fernández conservaría hasta su muerte.⁴⁹

Al igual que ocurría en tiempos de Sacchetti, el maestro mayor descargaba en su teniente no solo labores más o menos secundarias relacionadas con los palacios y casas reales, sino también otras obras en las que el rey tenía interés por ser de su patronato. Así debió de llegar a Fernández el encargo en 1761 de trazar el convento valenciano de la Orden de Montesa -el rey era gran Maestro- con su iglesia de Santa María del Temple y los retablos de Nuestra Señora de las Maravillas [fig. 10c] y de San Antonio de los Alemanes en Madrid, además de otras importantes obras posteriores.⁵⁰ Si a ello unimos la actividad desarrollada por Fernández en el seno de la Real Academia de San Fernando como Director de Arquitectura y de Perspectiva,⁵¹ no podemos por menos de admirar su capacidad de trabajo, tal como proclamaba Sabatini en su carta.

Isabel Farnesio debió de conseguir de Carlos III que Miguel Fernández —agraciado con su reciente nombramiento de teniente de Sabatini en las obras reales— accediera a dar trazas y dirigir la obra sin exigir anticipos ni contratos previos. Así lo pone de manifiesto la documentación que se conserva en el archivo del templo. No obstante, el arquitecto no fue tan altruista como parecía en un principio.

En las cuentas presentadas por el conde de Aguilar, que terminan el 16 de noviembre de 1765 —a la vez que su mayordomía—, figura una partida de gasto de 1.200 r^s “que pagué a Dⁿ Miguel Fernández a q^{ta} de su trabajo y asist^{zia} en la obra del retablo, consta de su r^{vo} que presentó al num.º 18”. El recibo está firmado el 30 de septiembre de 1763 y confirma su calidad de entrega “a cuenta”. En una nota complementaria de 16 de noviembre de 1765 del propio conde, referente a las partidas que quedaban pendientes de pago por el altar, se hace constar: “Nota. Se deberá tener presente a don Miguel Fernández, arquitecto, para gratificarle como le parezca a V.E. pues solo se le ha dado mill y doscientos reales por dibujos, diseño y correr [con] toda la obra del Altar”.

Ni el XII marqués de Mondéjar, que ocupó la mayordomía de San Antonio durante 1766 y algo de 1767, ni su sucesor, el IX duque de Híjar, mencionan el asunto hasta que Miguel Fernández envió a este último, a principios de 1768, el siguiente memorial:

Ex^{mo} S^{or}.

Dⁿ Miguel Fernández, con el mayor respeto, hace presente a V.E. que ha sido el Director de la obra del Retablo mayor que se halla en la R^l Yglesia de Sⁿ Antonio de los Alemanes y â tenido el trabajo continuo de tres años poco más ô menos que duró dicha obra hasta que se descubrió al público, haciendo el Diseño en chico de orden del Ex^{mo} S^{or} Conde de Aguilar, que hera actual Mayordomo; después, otro mayor para el Modelo de madera, para cuya ejecución asistió â el Carpintero, Escultor y Pintor, y nuevamente hizo otro del tamaño que se encuentra dho Altar, teniendo el prolijo trabajo de sacar diariamente sus plantillas y perfiles arreglados â las piedras que los oficiales de Mármoles havían de trabajar, esplicando â estos sobre dhas piedras sus cortes, para que las labrasen, y asimismo hizo todos los Diseños separados para los adornos de Bronce que se

⁴⁸ Martínez Díaz, 2003: 519, El 27 de julio de 1760 presentó Sabatini el reglamento por el que se había de continuar la obra, donde se le conferían todas las competencias y se preveía que se redactara una relación de individuos y sueldos que trabajaban en ella. En la relación de 8 de agosto se designaba a Santiago Marqui como *capomastro* o aparejador principal.

⁴⁹ Llaguno y Amírola, 1829: 272. Señala que murió en Talavera de la Reina el 4 de septiembre de 1786, lo que parece exacto, pues Manuel Martín Rodríguez fue designado Director de Arquitectura de la Academia en su lugar el 3 de diciembre siguiente.

⁵⁰ Así su intervención desde 1773 con Sabatini en San Francisco el Grande y en 1784 en la hornacina sobre la puerta de la Hospedería de la Real Cartuja del Paular en la calle de Alcalá.

⁵¹ *Relación General de Académicos*. El 1-IV-1757, aún en Roma, fue designado académico de mérito por la Arquitectura; el 13-V-1761 fue nombrado teniente de Director de Arquitectura, sustituyendo a Alejandro González Velázquez, y accedió a la plaza de Director de Arquitectura el 7-VIII-1774 y el 4-XII-1774 al de Director de Perspectiva, en ambos casos en sustitución de Diego de Villanueva (véase: García Sepúlveda/Navarrete Martínez (2008): *Relación general de académicos*. En: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/relacion-general-de-academicos> (Consultado 16-III-2022).

han executado y otros en chico, y replicados en grande del Pavimento del Presviterio y Puertas laterales; midió todas las Piedras y hizo el Diseño de ellas, antes de dar principio à la obra, para trazar los cortes que se havían de hacer, de modo que el número que havia de dhas piedras, fuese suficiente para el todo del Retablo: todos los sávdos medía los cortes de Sierra y el Pulimento que hacían los pulidores, ajustando las cuentas del trabajo de estos cada semana, para que les pagasen su importe; y asistió a la execuzⁿ y colocazⁿ de toda la expresada obra dos beces à el día para que los oficiales no parasen su trabajo: en cuya atención y à la de haver trabajado à más de lo que le pertenecía como Director de esta obra, lo que le correspondía à un Aparejador que se devía haver mantenido como ès costumbre en obras de esta clase, aorrando el Jornal de doce ô más r^s à el día que devía haversele dado à este.

Por todo lo q^l, a V.E. sup^{ca} se sirva teniendo presente quanto lleva espuesto, y que solo ha recibido à buena cuenta mil y doscientos R^s de Vⁿ, considerarle dha asistencia y travajo, para lo que V.E. se puede informar de un buen Arquitecto y no de Maestro de obras, lo que espero de la justificazⁿ de V.E. Miguel Fernández [firma].

El memorial fue entregado a la Junta de San Antonio el día 9 de enero de 1768 y se ordenó al mayordomo que se informara sobre el asunto. El duque de Híjar pidió dictámenes a varias personas. El arquitecto Pablo Ramírez de Arellano lo emitió en 11 de marzo de 1768. Contestó con evasivas, y se centró en la idea de lo honorífico de una obra semejante, siendo quien fue su comitente y su fin religioso, lo que le parecía premio suficiente, aunque podría dársele una compensación según el uso.⁵² También consultó al conde de Aguilar, que contestó el 8 de marzo de 1769, más de un año después, ya que se hallaba en Turín: confirmó a su primo la exactitud de las afirmaciones de Fernández y que había asistido con el mayor celo, pero desmintió que hubiera ejercido como aparejador en la obra, porque lo hizo Manuel de Mena, el criado del Santo. Por fin, el duque de Híjar emitió su informe el 19 de mayo de 1769,⁵³ en que resume con cierta libertad los informes de

⁵² “para lograr el efecto [...] que por él se adquieren los mayores Artífices el merecido Honor en todas sus obras (semejante a el que a logrado y logra p^r la presente el espresado Dⁿ Miguel) siendo esta circunstancia más que premio satisfacción y paga para el Arquitecto q^e perebneamente ymmortaliza su talento por lo particular de semejantes encargos y elección que de él se izo; es debido tanto bien a los Principes y Señores de elebada Jerarquía, que con lo singular de la Nobleza de sus Almas, promueben tan Gloriosos como religiosos proyectos, para retribuir repetidos olocaustos al Mayor Señor de todos los Señores, Rey de Reyes, beneficiando y dilatando a un mismo tiempo el crédito de sus Architectos, a quien yo no pretendo perjudicar en lo más mínimo (con la berda q^e descubre este mi parangón), y solo azer presente a la Alta comprensión de VE, siguiendo mi asunto sobre el particular que se me manda, que siendo la pr[incip]al paga las estimaciones que adquieren los facultatibos que logran por su notorio mérito éste y otros encargos, es mucho menos q^e todo quanto a VE se espone por la parte de don Mig^l Fernández, de quien jamás e dudado ni me puedo persuadir, deje de contentarse con aquel diario que la elebada considera^m que VE le destinasse conforme a la práctica establecida sobre este particular, y por solo el tiempo que aya durado la presente obra, y que todo sea con conocim^o de sí en la actualidad erección de ella, se acudió con erram^{as} propias de la obra o del Arquitecto, p^a q^e esta prebención redunde en beneficio de aquél q^e la aya contribuido...”

⁵³ “Ex^{mo} S^{or}: Para satisfacer el Decreto antezedente con la claridad y fundamento que corresponde, pasé el Memorial de Dⁿ Miguel Fernández, arquitecto que fue del Retablo Maior de la Yglesia de Sⁿ Antonio a Dⁿ Pablo Ramírez de Arellano, profesor de la misma arte, quien en 19 de marzo de 1768 dio el Ynforme que paso à manos de V. E.

Aunque insinúa cómo podrá considerarse el travajo de Dⁿ Miguel, falta razón puntual del tiempo útil q^e empleó en él para regularlo por un diario, y por si el Exmo. S^{or} Conde de Aguilar podía darme esta noticia, le escribí à Turín, y me respondió la carta adjunta, en que tampoco se infiere el tiempo que trabajó Fernández, sino que asistió à la obra con puntualidad ã hizo el diseño de ella, pero no el oficio de Aparejador.

Por la quenta del costo del Retablo, parece empezó desde 1^o de Diciem^o de 1761 y se manifestó al Público víspera de Sⁿ Antonio de 1765, en que mediaron más de tres años y medio, y si se hubiese de considerar à 15 r^s el día, que es lo menos que deviera, ascendería a 18.250 r^s, pero como esta quenta no puede adaptarse à la presente para una regulación diaria, porque de más de los varios intermedios en que estuvo parada la obra, no solo no concurrió à ella en el tiempo restante, sino que pasaban muchos días sin hazerlo, cuió número fixo es inapurable, me ha parecido medio seguro para no perjudicar en lo posible à este Ynteresado ni à el Caudal del Santo, valerme de Personas prácticas ã inteligentes que, viendo la obra del Retablo, regulasen prudentemente su valor, como lo son Dⁿ Bentura Rodríguez, Arquitecto y Maestro Maior de Madrid, Dⁿ Phelipe de Castro, bien conocido por su particular havidad, y dos oficiales mui háviles que trabajaron en la misma obra.

A este fin... [transcrito en el texto] ... suya. Que el destino de Fernández es de Arquitecto en la de Palacio, y aunque

Ramírez de Arellano y de Aguilar y concluye que no puede conocerse con exactitud lo que había trabajado Fernández para retribuirle a un tanto por día. Había consultado a Ventura Rodríguez y Felipe de Castro, así como a dos oficiales muy hábiles que estuvieron en la obra. Examinó la forma en que el peticionario había llegado a este encargo, y dijo:

A este fin se ha hecho también presente las circunstancias con que Fernández se encargó de ella y la concluyó y se reducen a que la solicitó y se condescendió a su súplica, porque expuso que no quería otro interés que el de acreditar su habilidad en Madrid, a donde era recién venido, y no había obra alguna hecha por Dirección suya.

Quizá Ventura Rodríguez y Felipe de Castro recordaron a Híjar que Fernández, cuando volvió de Roma, pidió que la Academia favoreciera su aspiración de participar en la obra de Palacio, pues no tenía ocupación alguna.⁵⁴ Sin embargo, en 1761, la situación de Fernández era muy diferente y la recomendación del conde de Aguilar en 1765 de que se le gratificara su asistencia, sugiere que, desde el principio, nadie pretendió que trabajara gratis. El informe de Híjar concluía que lo merecido era a lo sumo 100 doblones (6.000 r^s) además de lo que ya había cobrado y los regalos que había recibido del conde de Aguilar. Aún podía haber mencionado otra ventaja, los más de 13.000 r^s que recibió su cuñado Francisco Gutiérrez por sus esculturas. En 8 de febrero de 1770 firmaba el recibo de 6.000 r^s de vⁿ librados a su favor en 20 de mayo de 1769 “por mis asistencias y trabajo a la construcción del Retablo Mayor...”.⁵⁵

El modelo del retablo de San Antonio

Cuando Miguel Fernández recibió el encargo, no debió de plantearse sino la búsqueda de un buen modelo entre aquellos altares romanos que había tenido ante sus ojos durante once años y que pudiese adaptarse con facilidad a las características del presbiterio de San Antonio. Lo encontró en el altar de mármoles policromos que Gian Lorenzo Bernini había diseñado para la capilla de la reverenda madre sor María Leonora Alaleona hacia 1650 en la iglesia de los Santos Domenico e Sisto de Roma y cuyas figuras del grupo *Noli me tangere* haría más tarde su discípulo Antonio Raggi.

Tuvo la fortuna de ser uno de los ejemplares grabados por Giovanni Giacomo de Rossi e incluido en la obra *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*,⁵⁶ libro de estampas muy usado entre los académicos y personajes ilustrados [fig. 7a]. Sabatini poseía un ejemplar⁵⁷ y es posible, incluso, que fuera quien lo señalara a su teniente como el más apropiado.

La ventaja de disponer de una imagen influiría en la elección, pero más aún su formato, pues la hornacina madrileña también tenía un escaso fondo, que hubo de ahondarse para hacerla ligera-

asistió a la de Sⁿ Antonio (bien que con bastantes intermisiones), nunca faltó a su principal obligación o destino. Que tiene tomados en dinero 1.200 r^s. Que se sabe que el S^{or}. Conde de Aguilar le regaló algunas alajas por remuneración de su trabajo. Y últimamente que el caudal del Santo merece muchas atenciones para no malgastarse y darse de él solo lo mui justo.

Hechos cargo los referidos Profesores de estas circunstancias y de el mérito y premio que merece la obra del Retablo, según su entidad y la perfección que deve tener, son de sentir uniformemente, que lo menos que puede darse a Dⁿ Miguel Fernández para que quede pagado su trabajo son 100 doblones sobre lo que tiene ya recibido a cuenta de él... Madrid, 19 de maio de 1769. El Duq^e y S^{or} de Híjar, Marqués de Orani, May^{mo} de Sⁿ Antonio. M^d 20 de mayo de 1769. Se conforma en todo con lo que propone S.E. el Sr. Mayordomo. Se le dio aviso”.

⁵⁴ Sambrićo, 1986: 37 y 51, nota 10.

⁵⁵ AHR, SA-AGIS, Leg. 562-1.

⁵⁶ Rossi, [1690/1713]: n.º 20. En: <https://archive.org/details/gri_33125010879787/with UploadWizard> [Consulta: 13-X-2021].

⁵⁷ Ruiz Hernando, 1993: 91, 112-113. Aparece como “Dibujos de varios Altares y Capillas de Roma, folio, un tomo, pasta”, valorado en 180 reales, relacionado entre los “Libros de fuera de los estantes”, supuestamente muy consultados, por tanto. Hay también varios ejemplares en la Real Academia.



Fig. 7b. *Retablo del altar mayor de San Antonio de los alemanes*, Madrid. Miguel Fernández (traza y dirección), 1761-1765 (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).

Fig. 7a. *Capilla Alaleona, Santos Domenico e Sisto, Roma*. Gian Lorenzo Bernini h. 1650. Estampa: Giovanni Giacomo de Rossi, *Disegni di Vari Altari e Cappelle nelle chiese de Roma...* Estampa n.º 20 (Fot. Gridigitalservices).

mente absidal como en el modelo, ya que la estructura arquitectónica no debía sobrepasar el plano de la pared [fig. 7b]. En el retablo, con dos columnas muy adelantadas que se unen a la pared mediante una cornisa convexa cuyos extremos se elevan en grandes aletones a modo de frontón curvo roto, resaltan las líneas salientes de los frisos oscuros y de las vivaces columnas de mármol negro muy veteado. El resultado es un templete abombado cuyo volumen interior se dilata, engrandeciéndolo. El dorado de los capiteles y del haz de rayos tras el santo, la blancura y dinámicas curvas de las nubes y de los ángeles niños con la guirnalda subrayan el sentido de aparición divina. Todo ayuda a destacar el espacio encapsulado que alberga al Santo, que, realizado arriba por la figura alada que porta el escudo y el festón en el arco de entrada y por la textura pulida y brillante de los mármoles del marco exterior de la hornacina que perfila su contorno, adquiere una presencia sobresaliente en medio de la abigarrada decoración pictórica del templo. Era un aspecto muy a tener en cuenta y revela una gran sabiduría en la elección, porque el intenso colorido de las pinturas y la existencia de otros seis altares laterales en hornacinas semejantes ponían al retablo principal en riesgo de pasar desapercibido o, al menos, de no lucir con el necesario esplendor [fig. 8].

Stefano Perguidi ha destacado el aspecto innovador y sin apenas precedentes de la invención de Bernini para el altar de la capilla Alaleona,⁵⁸ que rompía con la tradición de la *pala* marmórea

⁵⁸ Pierguidi, 2013: 181.



Fig. 8. Retablo del altar mayor de San Antonio de los alemanes, Madrid (detalle en el conjunto del paramento de la iglesia) (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).

para disponer dos estatuas completamente desvinculadas del plano de fondo del altar mediante el artificio del insinuado templete. El modelo de San Antonio repite con literalidad el berniniano, salvo en las albanegas decoradas por la parte exterior del marco, a las que Fernández renunciaría para no perjudicar lo pintado por Lucas Jordán. Además de eliminar estas figuras alegóricas, nuestro arquitecto, en su búsqueda de claridad, equilibrio y armonía, prescindió también de la del ángel con la cruz que irrumpe desde el cielo para no recargar ni confundir a la imagen del santo, verdadero protagonista del altar. Para Madrid era un diseño novedoso a pesar de los cien años transcurridos del modelo y suponía un gran avance estilístico dentro del panorama vernáculo tan atado aún a los cascarones y columnas salomónicas, una tradición que solo Ventura Rodríguez y Juan Bautista Sacchetti habían empezado a transgredir.⁵⁹

Nada cabía reclamarle por tan evidente préstamo, pues las imágenes salidas de la Stamperia Rossi u otras semejantes sobre edificios romanos y antigüedades itálicas estaban en todos los estudios de los arquitectos de la Academia y, por supuesto, a disposición de sus alumnos en la biblioteca de la institución fernandina, y es evidente que las usaban.⁶⁰ El éxito de la traza de Miguel Fernández al aplicarlo con tanta sabiduría a las exigencias de San Antonio y su difusión en el ámbito madrileño del gran ensamblaje, se tradujeron enseguida en la utilización del modelo por Diego Martínez de Arce en el gran retablo que trazó para el convento de las Góngoras dos años después (1763).⁶¹ Pero el resultado no puede ser más diferente, pues inserta el claro diseño de

⁵⁹ Cruz Yábar, 2017: 169-170. Se menciona como contraste de lo académico el desaparecido retablo de San Luis, de Juan de Villanueva, terminado en 1740 y el retablo mayor del convento de las Góngoras, de Diego Martínez de Arce.

⁶⁰ Sin la literalidad de San Antonio, los altares romanos estampados por Gian Giacomo Rossi influyeron en San Marcos, en el altar del Pilar y en los retablos mayor y San Julián de la catedral de Cuenca, San Bernardo de Madrid, la capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas y el Sagrario de Jaén, por referirnos tan solo a los que tienen fecha anterior o simultánea a la traza de San Antonio (Rodríguez Ruiz, 2017: 28, y Cruz Yábar, 2017: 176-188).

⁶¹ Rodríguez Ruiz, 2013: 266-267.

Bernini en un ornamentado cascarón tardobarroco y con ello se hace paradigma del eclecticismo desorientado que cundía entre los artífices hispanos de segunda fila.

El tabernáculo [fig. 9a] sigue un modelo más cercano al del altar mayor escurialense que al de Bernini para la capilla del Sagrario de la basílica de San Pedro, aunque, como hemos señalado, se hicieron ángeles adorantes para los lados como los romanos. La peculiaridad del templete eucarístico diseñado por Fernández frente a los que eran habituales en los retablos españoles del xvi y xvii es su doble función de sagrario en el basamento —suficientemente alto para dar cabida al copón y a la citada puerta de plata y bronce con el Cordero apocalíptico— y de expositor del Santísimo —un tipo de culto que adquiriría en aquel momento gran popularidad entre los fieles—, al abrir un gran pórtico bajo frontón entre las columnas para colocar la custodia. Muy similar visto de frente pero muy distinto en planta es el del Real Monasterio de La Encarnación en Madrid cuyas fechas exactas de traza y de ejecución no se ha podido comprobar [fig. 9b]. Llaguno afirmó que había sido trazado por Ventura Rodríguez en 20 de julio de 1755⁶² junto con el nuevo retablo del convento, aunque hay datos de su hechura que lo retrasan hasta 1766⁶³ y es muy diferente al primer tabernáculo que conocemos dibujado por él, incluido en las trazas del Sagrario de la Catedral de Jaén que proporcionó en 28 de marzo de 1761.⁶⁴ Miguel Fernández diseñó casi simultáneamente al de San Antonio otro parecido a este último para el convento de las Maravillas, pero sin frontón ni figuras u otros elementos de escultura [figs. 10b y 10c] y trazó —probablemente a la vez que los madrileños—, el gran tabernáculo de la iglesia del Temple valenciano [fig. 10a] (que cobijaría la talla de la Virgen con el Niño de Gutiérrez hoy perdida), similar en diseño, que no en tamaño, al de las Maravillas, y que, por la descripción y estampa que incluye Ponz en el tomo IV dedicado a Valencia en su *Viaje de España* en su primera edición de 1774, sabemos que llevaba adornos escultóricos semejantes al de San Antonio, tallados imitando mármol, por José Puchol: junto a la cúpula parejas de ángeles niños sobre las pilastras del cuerpo circular a las que se adosan las columnas y ángeles mancebos flanqueándolo.⁶⁵ Constituye un seguro testimonio de su habilidad en la invención de estas pequeñas construcciones con columnas salientes adosadas a pilastras, que seguiría Rodríguez en San Felipe Neri de Málaga (trazas 1778; ejecución 1790/1795) [fig. 10d].⁶⁶

Los papeles de Diego de Villanueva y la crítica del retablo

Cruz Valdovinos ha puesto de relieve recientemente⁶⁷ que la titulada “Representación hecha a los Plateros, Cinceladores, Adornistas de los interiores de nuestras habitaciones, y Arquitectos, por una sociedad de Artistas” incluida en la *Carta II* de la obra de Diego de Villanueva abrevia-

⁶² Llaguno y Amírola, Eugenio, 1829: 241-242.

⁶³ Cruz Yábar, 2003: 281-286. Isidro Carnicero, que dio los modelos de los doctores de la iglesia y el relieve del Salvador en la puerta del Sagrario, regresó de Roma en 1766. Refuerza la datación el que toda la obra en mármol de la iglesia hecha por escultores académicos se tasó en 1772 y el dibujo que reproduce altar y tabernáculo, firmado y fechado en 1769 por el sobrino del arquitecto y alumno de la Academia, Manuel Martín Díez (Manuel Martín Rodríguez), no lo identifica sino como “Pensamiento para un altar” (Cruz Yábar, 2017: 200-201, il. 81). El cuerpo principal tiene planta cuadrangular acabada en medio punto.

⁶⁴ En 1764, en el informe sobre la renovación del altar mayor de la catedral de Jaén recomienda que se haga uno con ocho columnas, lo que recuerda al suyo circular para el Sagrario y al de San Antonio.

⁶⁵ Ponz, 1774: 97-98; lo describe junto con la iglesia e incluye lámina del mismo al final de la Carta IV.

⁶⁶ No hemos visto otros tabernáculos que utilicen frontón en época posterior y pensamos que lo que definió su similar perfil frontal fue una solución concreta para dos obras de patrocinio real casi simultáneas. Modelos de éxito en este último tercio del siglo XVIII fueron: el mencionado de Fernández en Valencia terminado en 1773 —aun con variantes—, con parejas de columnas salientes adosadas a pilastras, como el posterior de citado de San Felipe Neri de Málaga trazado en 1778 por Ventura Rodríguez o el que diseñó Martín Rodríguez para la Catedral de Salamanca (1790/91), y el de planta circular con cúpula sobre columnas como el citado de Ventura para la Capilla del Sagrario para la Catedral de Jaén (1761), los del Santuario de Covadonga (1779) y la Catedral de La Orotava e Tenerife (1784) o el de la Catedral de Jaén de Pedro Arnal (1795) siguiendo las recomendaciones de Ventura de 1764.

⁶⁷ Cruz Valdovinos, 2022: 80.



Fig. 9a. Tabernáculo con sagrario y expositor del retablo mayor de San Antonio de los alemanes, Madrid. Miguel Fernández (traza y dirección), 1761-1765. Manuel Timoteo de Vargas Machuca (capiteles y puerta del sagrario 1764-1765) (Fot. Real Hermandad del Refugio, Madrid).

Fig. 9b. Tabernáculo del retablo mayor de la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación. Madrid. Ventura Rodríguez (trazas). Manuel Álvarez e Isidro Carnicero (modelos para las figuras y relieves escultóricos de bronce dorado), realizado hacia 1766/1767 (Fot. © Patrimonio Nacional).

damente conocida como *Papeles críticos* publicada en 1766⁶⁸ era una traducción con poquísimas variantes de una “Supplication aux orfèvres, ciseleurs et sculpteurs sur bois”, publicada en el *Mercure de France* en diciembre de 1754 (pp. 178-187) cuyo autor parece ser Charles Nicolas Cochin. No cita Villanueva la fuente, aunque podría ampararse en su advertencia general en el prólogo, donde explica:

Haviendo llegado a mis manos diferentes papeles, sobre asuntos de Arquitectura, y otras Artes, y especialmente entre ellos una Correspondencia de un professor Arquitecto residente en París, con otro de nuestras Provincias; pareciéndome que pueden ser de alguna utilidad a los Jóvenes que se dedican a este Arte, he resuelto publicarlos....⁶⁹

No parece que haya transcripciones en *Cartas* siguientes, aunque hay pensamientos extractados de tratadistas y teóricos contemporáneos —el conde Francesco Algarotti (1712-1764), Amédée-François Frézier (1682-1773), el caballero sir Henry Wotton (1568-1639), Marc-Antoine Laugier (1713-1779) o Michel de Frémin (h. 1650-h. 1710)— sobre asuntos tan heterogéneos como la estética de los edificios, los dorados y barnices, líneas caprichosas, asimetría y ruptura de los órdenes clásicos, formación de los arquitectos y situación de las enseñanzas en España, o los fraudes en la construcción.

En ese contexto doctrinal y teórico, resultan raras, a su vez, dos *Cartas*, las que llevan los números III y VIII,⁷⁰ peculiares porque tienen como objeto el comentario crítico sobre una obra de un profesor determinado que trabajaba en Madrid, compañero de Villanueva en la Academia, cuyo nombre y apellidos no menciona pero que identifica sin la menor duda por la obra juzgada. La primera se titula “Sobre una Antigüedad de Arquitectura, descubierta poco tiempo há por un

⁶⁸ Villanueva, 1766: 13-18. En el índice se sustituye la palabra “Artistas” por “Professores”.

⁶⁹ Villanueva, 1766: 1: “A quien leyere”.

⁷⁰ Sambrioc, 1986: 328-329. Comentó las alusiones a Miguel Fernández en la *Carta III* de los “Papeles críticos”.

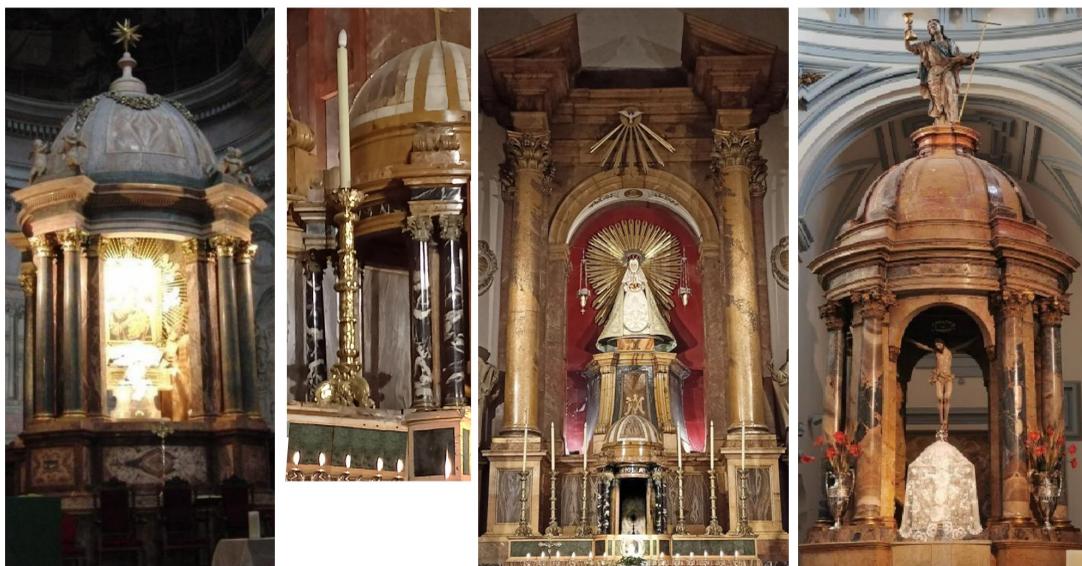


Fig. 10a. *Tabernáculo del altar mayor de la Iglesia de Santa María del Temple o Real Casa de Nuestra Señora de Montesa, Valencia*, Miguel Fernández (trazas h. 1761, ejecutado antes de 1774. (Fot. J. Díez Arnal).

Fig. 10b. *Detalle del tabernáculo de la Iglesia de Nuestra Señora de las Maravillas, Madrid*. Miguel Fernández (trazas y dirección), h. 1760-1765 (Fot. Autora).

Fig. 10c. *Altar y tabernáculo de la Iglesia de Nuestra Señora de las Maravillas, Madrid*. Miguel Fernández (trazas y dirección), h. 1760-1765 (Fot. Autora).

Fig. 10d. *Tabernáculo de la Iglesia San Felipe Neri, Málaga*. Ventura Rodríguez (trazas), 1778; José Martín de Aldehuela (ejecución y dirección), h. 1790-1795 (Fot. © 2022 Tripadvisor).

hábil Professor”⁷¹ añadiendo en el texto “de los más distinguidos de esta Corte”, “habrá cosa de dos años poco más, o menos, y por no andar en menudencias tres...”, “...la que ha tenido guardada del público hasta [hace] pocos días, que [...] la vemos con el destino y colocación conveniente a juicio de su sabio descubridor; este ha sido emplearla para un altar principal de una de las mejores Iglesias de la Corte, tanto por su forma no común, como por la célebre pintura al fresco del grande Jordán y de otros no menos excelentes Pintores Españoles Rici, y Carreño”⁷² esto es, San Antonio de los Portugueses. Villanueva trata de esconderse bajo la apariencia de una carta de tercero,

Muy Sr. mío: V. prometió dar al público quanto en materia de Arquitectura se le remitiera, y así, valido del ofrecimiento, remito a V. para su publicación la siguiente memoria de la relación, y juicio, que de una antigüedad hallada en esta Corte, y colocada al público ha hecho un Amigo Professor, ...⁷³

A nadie engaña este quiebro y su intención se confirma al final del capítulo: “...no quedándonos que desear sino la continuación de tan hermosos descubrimientos, lo que creo que podamos esperar con confianza, respecto de otra no menos preciosa que se acaba de exponer al público por el mismo docto Professor, de que hablaré a V. en oyendo a los inteligentes”⁷⁴ El juicio prometido se emite en la *Carta VIII*, titulada “Sobre una antigüedad de arquitectura”, de la que dice: “su destino ha sido aplicarla a la decoración de un Altar mayor en la Iglesia de unas Monjas Carmelitas en esta Corte”⁷⁵ y es evidente que habla del retablo del convento de Maravillas, también de patrocinio

⁷¹ Villanueva, 1766: sin paginar [Índice o Tabla de artículos que están en estado de imprimirse...].

⁷² Villanueva, 1766: 23-24.

⁷³ Villanueva, 1766: 22.

⁷⁴ Villanueva, 1766: 33.

⁷⁵ Villanueva, 1766: 145. La *Carta* ocupa las páginas 145 a 152.

real, diseñado por Miguel Fernández bajo la supervisión de Sabatini [fig. 10c]. Del mismo modo que hace con el altar de San Antonio, describe el retablo y tabernáculo y dice: “Esto es quanto contiene esta preciosa antigüedad... basta que se entienda que los inteligentes à quienes he oydo, la hacen hermana de la primera y aún de un propio Autor”.⁷⁶

El tono con el que comenta el altar de San Antonio se mueve entre la ironía y el escarnio:⁷⁷ “el juicio que de ella han hecho los críticos regañones, que nada les gusta por idólatras de la antigüedad, voy a exponer a V. para su diversión como había prometido”.⁷⁸ No encuentra entre los griegos ni romanos antiguos ningún ejemplo de la mezcla de dos órdenes en el interior, por lo que concluye que el modelo ha debido de tomarse de “alguna Colonia Romana establecida en nuestra España por el siglo diez y siete, o cerca del diez y ocho”.⁷⁹ Ejemplos de transgresión de lo antiguo son los dobles pedestales uno sobre otro, uno correspondiente a las pilastras y entrepaños que forman la hornacina y el otro a las columnas “lo que les causa una desunión propia de las obras hechas a pedazos, que no se halla en las antiguas”, y también los dos retazos de “frontispicios puestos sobre las columnas” a modo de cornisa y frontón circulares rotos en el centro, detrás una gloria con ráfagas y ángeles y delante la estatua del santo sobre otro pedestal.⁸⁰ Se burla de la figura del “Ángel Fama” que sostiene el escudo situado en la clave de la hornacina en su exterior, que si fuera ángel no le convenía la función de sostener unas armas, y si fuera fama debía haberse colocado en el sepulcro de algún héroe, por lo que sería bueno poner alguna inscripción aclarándolo.⁸¹ Continúa el autor discuriendo sobre los mejores arquitectos italianos y franceses, pero vuelve a la “antigüedad” madrileña con el mismo tono sarcástico, y dice:

Ya para felicidad de nuestro siglo, y de nuestra Nación, esta antigüedad justifica el ejemplo de los frontispicios rotos, colocados en todas partes, y de todas las formas imaginables, asimismo la Escultura según y como se presenta a la imaginación: el uso de muchos Pedestales, unos sobre otros, y la variación de la ordenación de un mismo orden...⁸²

Habría mucho que comentar acerca de lo que subyace en esos ataques inmisericordes del Director académico contra el Teniente Director, pero es asunto extenso que no podemos abordar aquí. Tan solo diremos que nos consta que habían chocado ambos el año anterior a cuenta de la conveniencia de las pensiones romanas, pero no parece razón suficiente. Mucho nos tememos que Diego de Villanueva eligiera a Miguel Fernández como destinatario de una crítica airada que hubiera querido dirigir al que era su mentor y protector, Francisco Sabatini, aunque no se atrevió a hacerlo.

BIBLIOGRAFÍA

Arranz Otero, José Luis/Gutiérrez Pastor, Ismael (1999): “La decoración de San Antonio de los portugueses de Madrid (1660-1702)”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11, pp. 211-250.

Arranz Otero, José Luis/Gutiérrez Pastor, Ismael (2015): “La decoración de San Antonio de los portugueses de Madrid (1662-1702)”. En: *Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid. IV Centenario. La iglesia de San Antonio de los alemanes*, pp. 131-181.

⁷⁶ Villanueva, 1766: 147. Si no criticó las obras de la iglesia valenciana del Temple fue porque aún no se habían acabado. Respecto a la iglesia de Nuestra Señora de las Maravillas, no exento de ironía nos informa de adornos no conservados en el retablo, lo que es de gran utilidad para el historiador del arte: entre ellos: “Sobre el ornamento y en sus dos extremos, se ven colocados dos pedazos de frontispicios, parte sin duda del entero que completaba el orden, cuya falta suple un Sol radiante. En el arquitrabe sobre el arco se ven algunas cabezas de Querubines, y unos festones de Laurel, que dando una vuelta en el medio van sus extremos a nacer en las enjutas del arco arimadas al Capitel”.

⁷⁷ Villanueva, 1766: 23-33.

⁷⁸ Villanueva, 1766: 25.

⁷⁹ Villanueva, 1766: 26.

⁸⁰ Villanueva, 1766: 29.

⁸¹ Villanueva, 1766: 29-30.

⁸² Villanueva, 1766: 32-33.

- Báñez Simón, José Manuel/Varas Teleña, Noé (2020): *Documentación relativa a arquitectos y obras municipales en el primer tercio del siglo XIX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Bédat, Claude (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, tomo II (D-J).
- Cruz Alcañiz, Cándido de la (2011): *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor sevillano entre España e Italia*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (1982): "Platería". En: Bonet Correa, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 65-168.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (2022): "Complacer a la razón. Plateros matriculados en la Academia de San Fernando (1752-1788)". En: Rivas Carmona, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2022*. Murcia: Fundación Caja Murcia. Universidad de Murcia, pp. 79-88.
- Cruz Yábar, María Teresa (2003): *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*, Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Cruz Yábar, María Teresa (2017): "Los retablos de Ventura Rodríguez". En: Rodríguez Ruiz, Delfín (coord.), *Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración* [cat. exp.: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dic. 2017-abril 2018]. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, pp. 169-205.
- García Guinea, Javier/Tárraga, María Luisa/Querada, José María/López-Arce, Paula Nieto Codina, Aurelio/Moreno Manzano, Sandra (2021): *Catálogo de la colección de placas de mármoles históricos españoles de Carlos III del Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- García Sánchez, Jorge (2011): *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de Arquitectura en Roma*. Milán: Hugony editore/Guadalajara: Bornova.
- García Sepúlveda, María Pilar/Navarrete Martínez, Esperanza (2008): *Relación general de académicos (1752-2020)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/archivo/relacion-general-de-academicos> (Consultado 16-III-2022).
- Llaguno y Amírola, Eugenio (1829): *Noticias de los arquitectos y de la Arquitectura en España desde su Restauración*. Madrid: Imprenta Real, vol. IV.
- Martínez Díaz, Ángel (2003): *El entorno urbano del Palacio Real Nuevo de Madrid. 1735-1885*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Moleón Gavilanes, Pedro (2015): "Perfeccionar la formación en Roma (1746-1764). Los casos de José de Hermosilla y Juan de Villanueva". En: *El siglo de las luces. XVI Jornadas de Historia en Llerena*. Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, pp. 196-226.
- Pierguidi, Stefano (2013): "Gian Lorenzo Bernini e Antonio Raggi alla cappella Alaleona nei Santi Domenico e Sisto". En: *Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna*, 19, pp. 181-192.
- Ponz, Antonio (1774): *Viage de España*, Tomo IV. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Ponz, Antonio (1776): *Viage de España*, Tomo V. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Pulido Serrano, Juan Ignacio (2004): "La hermandad y hospital de San Antonio de los portugueses de Madrid". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV, pp. 299-330.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2013): "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El 'Studio d'Architettura Civile' de Domenico de Rossi y su influencia en España". En: *Boletín de Arte*, 34, pp. 247-296.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2017): "Ventura Rodríguez (1717-1785), El arquitecto, la arquitectura y sus ideas en la España de la Ilustración". En Rodríguez Ruiz, Delfín (coord.), *Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración* [cat. exp.: Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dic. 2017-abril 2018]. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, pp. 17-46.
- Rossi, Giovanni Giacomo de (1690/1713): *Disegni di Vari Altari e Cappelle nelle chiese de Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misvre de piv celebri architetti*. Roma: Date in luce de Gio. Giacomo de Rossi.
- Ruiz Hernando, J. Antonio (1993): "La testamentaria de Francisco Sabatini". En *Francisco Sabatini. 1721-1797. La Arquitectura como metáfora del poder*. Madrid: Fundación Caja Madrid. Comunidad de Madrid, pp. 91-114.
- Sambricio, Carlos (1986): *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Instituto de Estudios de Administración Local.
- Tárraga Baldó, María Luisa (2009): "Mármoles y rocas ornamentales en la decoración del Palacio Real de Madrid". En: *Archivo Español de Arte*, 328, pp. 367-392.
- Villanueva, Diego de (1766): *Colección de diversos papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura remitidos por un Professor de este Arte fuera del Reyno, a otro establecido en una de nuestras Provincias*. Valencia: Benito Monfort.

Fecha de recepción: 31-VIII-2021

Fecha de aceptación: 7-XII-2022