

un peculiar gusto por los rostros oblicuos, como San José, que repite con pocas variantes el mismo personaje en la tabla de la *Natividad* en colección privada alemana, igual fisonomía podemos contemplar en el apóstol que aparece en último plano entre los que acompañan el cadáver de Santiago en *El milagro de los toros de la reina Lupo*, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid; la Virgen imita el tocado y el rostro de la *Santa Bárbara* del banco del retablo que se hallaba en la antigua colección Coray.

Otro punto en el que fundamentamos esta atribución es el característico modo de resolver las composiciones y el tratamiento del paisaje; la composición denota un gusto por la espacialidad, con un uso bastante correcto de la perspectiva¹⁰, por las atmósferas diáfanas, de luz matizada y arquitecturas renacientes desornamentadas; el amor al paisaje es manifiesto, ya que no existe ninguna pintura del Maestro de Astorga en la que no haga alarde del tratamiento *peruginesco* de la naturaleza, y así, en esta obra, a ambos lados del trono en el que se sienta Jesús, se abren dos vanos que nos muestran los delicados árboles tan típicos de su estilo.

IRUNE FIZ FUERTES
Universidad de Valladolid

EL COLEGIO DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO: SU IGLESIA Y RETABLO (MADRID)

El Colegio de Nuestra Señora de Loreto se encontró entre la plaza de Matute y la calle de Atocha, cercano a la plazuela de Antón Martín. Hoy no queda nada de él, a pesar de que debió de resultar uno de los edificios más emblemáticos de nuestra ciudad. Fundado por Felipe II en 1581 para criar a niñas huérfanas de funcionarios de la Corte, Felipe IV le transformó en un más amplio edificio «por la necesidad de que padecían muchas niñas huérfanas». A continuación fue levantada su iglesia en la que se entronizó la imagen que trajera de Italia fray Juan García, de la orden de la observancia, «que hizo copiar de el propio original que hizo San Lucas» y que bendijo el papa Sixto V. A comienzos del siglo XIX mermaron de tal forma los ingresos de la institución, que se encontraba en plena decadencia. Primero Fernando VII y después Isabel II se preocuparían de restaurarla en todos los aspectos.

Este colegio fue siempre de patronato real, aunque no su iglesia. Desde 1640 el templo será levantado por la Congregación de Nuestra Señora de Loreto. Efectivamente, la documentación refleja con todo detalle el gran esfuerzo económico, interés y acertada administración que los congregantes desarrollaron durante la construcción y posterior dotación del edificio. El hecho de que Felipe IV destinara cierta cantidad de dinero como ayuda y el que doña Mariana de Austria tomara bajo su protección a dicha Congregación, indujo a pensar en lo sucesivo que la mitad del templo era de patronato real y su otra mitad (la izquierda) pertenecía a la Congregación. El colegio siempre fue cosa independiente, administrado por un sujeto nombrado personalmente por el monarca. Proyectada la iglesia de Nuestra Señora de Loreto por Juan Gómez de Mora, se vería completada a fines del siglo XVII con aportacio-

baldo. Curiosamente aquí aparece también un niño, de espaldas en primer plano, lo cual es una peculiaridad iconográfica nada frecuente en este tema. Recuérdese además que el cuadro se encontraba en colección italiana.

¹⁰ Jesús es de mayor tamaño, todavía en función de la perspectiva jerárquica.

nes artísticas de gran valor debidas a José Simón de Churriguera, José Ratés, Francisco Rizzi, José Donoso ...

Las dudas y disputas por la propiedad del edificio que estudiamos daría lugar a cierto pleito, cuya documentación ha servido de base para redactar el presente artículo ¹.

La construcción de la iglesia

Cuando estaba levantándose el colegio por Felipe II, el antes mencionado fray Juan García solicitaba del Rey que en su capilla fuera colocada la imagen traída de Italia. Así lo ordenó el monarca, siendo trasladada desde el hospital de la Corte, en 1587.

Pocas noticias tenemos, tanto del colegio como de su iglesia, anteriores a 1640. Apenas sí sabemos que a comienzos del siglo XVII tenía anejos un cementerio y varias casas que fueron derribándose a lo largo de los años con el fin de ampliar el edificio principal. En realidad, todo de muy limitadas pretensiones hasta que, en 1640, la Congregación de Nuestra Señora de Loreto emprenda la meritoria tarea de construir un nuevo y lujoso templo, cuya obra se extenderá a lo largo del resto de siglo. El esfuerzo de la Congregación fue extraordinario pues se trata de uno de los períodos más críticos de la moderna historia de la economía española.

Aunque la Congregación tuvo lugar en 1636, «no tuvo forma» hasta el 29 de agosto de 1640. El patriarca don Alonso Pérez de Guzmán, redactó sus constituciones y obtuvo la aprobación oficial. Según dichos estatutos, su principal finalidad era «la devoción a la Virgen Santísima de Nuestra Señora de Loreto y a su santa imagen». Los conngregantes se comprometían, también, a atender al vestuario de las huérfanas del colegio. Como «entrada» pagaban 50 reales, aunque las aportaciones fueron continuas a través de los años, especialmente hasta la finalización del templo que estudiamos. En 1675 doña Mariana de Austria ponía a la Congregación bajo su protección concediéndole el uso del coro, capilla del Santo Cristo, patronato de varias capillas y una bóveda de enterramiento, de tal forma que, en adelante, los congregantes se consideraron propietarios de la mitad de la iglesia.

Al ser la antigua capilla reducida y pobre, la Congregación puso su objetivo en dotar a la imagen de un buen templo que, junto con el retablo, le exigió la inversión de más de 50.000 ducados. El colegio poco tuvo que ver en ello, pero se aprovechó y también consideró su dueño pues suyo era el solar y, además, el Rey había contribuido, desde 1647, con una renta anual de 500 ducados.

El 30 de septiembre de 1636 se concedía licencia para una nueva fábrica de colegio, iglesia y habitación de las niñas. La nueva empresa se extenderá hasta el 21 de febrero de 1693 en que se dieron por perfectamente concluidas.

Reunidos los congregantes a mediados del año 1640, trataron sobre la obra de la iglesia. Y «se ordenó al maestro mayor de S.M. que entregue la planta de la obra y que la obra era de limosna y lo mismo la planta». Por consiguiente sólo se le daría a Juan Gómez de Mora un regalo y, si pretendiera más, que se le obligase a entregar la planta de Jerónimo Lázaro. Según esto, sobre un primer proyecto de Lázaro, el maestro mayor ejecutaría el definitivo. Las condiciones ya fueron estudiadas por Virginia Tovar ². Tanto el proyecto como la construc-

¹ A.H.N.: Cons. leg. 16.255.

² A.H.N.: Clero, libro 19.735. Tovar Martín, Virginia: *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, 294 y «Juan Gómez de Mora, en el convento real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid», en B.S.A.A., XL-XLI, Valladolid (1975), pp. 321-342.

ción presentan un acusado paralelismo con el monasterio de Santa Isabel: parecidos fines, trazas, alarifes y proceso constructivo.

La obra del templo fue lentísima pues se prolongó desde 1641 hasta 1671. Como siempre, las dificultades económicas obligaron a diversas interrupciones. A base del proyecto de Juan Gómez de Mora, le construirían los canteros Jerónimo Lázaro y, sobre todo, sus hijos Pedro y Juan. La relación laboral de esta familia de alarifes con el maestro mayor, fue constante. Y no sólo en la Corte y en obras oficiales, sino también en otras de fuera y de encargo particular. Por ejemplo, por los años que relatamos Jerónimo estaba levantando la parroquia de San Martín de Valdeiglesias, cuyo proyecto reformó Gómez de Mora, y que abandonaría para centrarse, exclusivamente, en el edificio que estudiamos ³.

Entre las condiciones impuestas cabrían destacar: anualmente se le entregarían 4.000 ducados al constructor. Este no podría interrumpir el trabajo, incluso aunque invirtiera mayor cantidad que la señalada. Tres maestros de obras tratarían sobre los precios de los materiales empleados, puesto que la obra iba a ejecutarse por ajuste y no por remate público. El proyecto de Gómez de Mora sería entregado a los maestros Domingo de la O, Francisco de Seseña y Tomás de Torrejón para que, en su vista, cada uno propusiera un coste. Pero, si por el mismo precio, se ofreciera a ejecutarlo Jerónimo Lázaro, a él se adjudicaría «por aver asistido con toda voluntad a esta obra». Y así se hizo.

Comenzados los trabajos en 1641, serían continuados con cierta intensidad. Pero en 1645 ya existían quejas y al año siguiente estaba completamente paralizada la obra. Por los trabajos ejecutados se entregaron a Jerónimo y sus hijos 231.959 reales.

En el mismo año (1646) mostraba la Congregación su gran deseo de continuar el templo «por excusar la indecencia con que se hallava en tan corto albergue la Santa Ymagen». Y se quejaba «de lo poco que ayudan los que pueden». Debían buscarse maestros que hicieran tanto de lo que podría importar la conclusión de la capilla de Nuestra Señora, cimborrio, capillas colaterales y blanqueo, de lo que puede deducirse que apenas si debía estar comenzado el testero o poca cosa más. Y así parece mostrárnoslo, también, el plano de Texeira. Al maestro que se ofreciere a concluir la iglesia se le prometían 6.000 ducados anuales, después aumentados hasta 8.000. Conforme a la planta, se evaluaba su coste total en unos 32.000 ducados.

Para allegar más medios, los congregantes solicitaron del Patriarca de las Indias que cediese su título de Hermano Mayor perpetuo de la Congregación pues, debido a sus ausencias, podría ostentarle otro que ayudase con gruesas limonas. Pero no accedió a la petición. Incluso se pidió la colaboración del Ayuntamiento. Ya se dijo cómo el Rey cedió 500 ducados de juro perpetuo en el estanco de la pimienta. A su imitación, otros congregantes y particulares entregaron generosos donativos. Algunos se ofrecieron a sufragar el coste de los púlpitos, barandas, rejas... Con todo ello pudieron, momentáneamente, saldarse las deudas que aún quedaban pendientes con Lázaro y sus hijos, cuyos trabajos midieron y tasaron fray Lorenzo de San Nicolás y el hermano Francisco Bautista.

En 1649 moría Jerónimo Lázaro lo que retrasaría, aún más, la continuación de las obras.

Por fin en 1653 Pedro Lázaro se comprometía a concluir la obra. Derriba el templo viejo y enlaza el colegio con la nueva iglesia a través de un pasadizo, una de aquellas típicas y efímeras construcciones de la época. Además, se decide abrir una puerta a la calle Atocha con el fin de aumentar la devoción popular a la imagen de Loreto.

³ Cadiñanos Bardeci, Inocencio: «La parroquia de San Martín de Valdeiglesias y su construcción en el siglo XVII», en *Academia*, Madrid (1997).

Pero no sólo fue introducido este último detalle en la planta original, sino que también debió de alterarse en alguna medida el plano de Gómez de Mora, suprimiendo algún aspecto como la cúpula, que ya no se vuelve a mencionar. En 1658 la Congregación decidía que el nuevo proyecto de Pedro Lázaro fuera examinado por los arriba citados hermanos Francisco Bautista y el recoleto fray Lorenzo de San Nicolás. Le dieron por bueno, aunque no así el precio adjudicado a los materiales, excesivamente reducido. Entre las condiciones firmadas por Pedro Lázaro estaban el que despojaría toda la fábrica de la antigua iglesia, los nuevos cimientos serían de buena sillería, las bases de los muros de piedra berroqueña y el resto de los paramentos contruidos a base de ladrillo. «El cuerpo de la iglesia a de corresponder en todo y por todo con la obra que oy está fabricada». Es decir, se seguiría con las trazas ideadas por Gómez de Mora.

A pesar de encontrarse todavía en sus comienzos, la Congregación estaba decidida a «acavarle en todo arte, dejarle perfecto y rematado». Y durante años así se hizo, a pesar de graves dificultades económicas que, paralelamente, también afectaron a los alarifes que trabajaban en la construcción del colegio de las niñas, obra muy «descomodida».

En 1667 se enfrentaban la Congregación y Pedro Lázaro por la liquidación de los trabajos hasta entonces ejecutados. Tuvo que intervenir el cantero Jerónimo de Hornedal, aparejador mayor de las obras reales, quien se encargaría de medir y evaluar lo hecho. La albañilería, mampostería... lo sería por fray Lorenzo de San Nicolás. En resumen, se le debían a Pedro Lázaro 66.617 reales de los que tenía cobrados 54.682. Y como los materiales seguían subiendo de precio, hubo que convenirse en que anualmente serían actualizados.

E, inmediatamente, prosiguió con los trabajos «en el medio cuerpo de la yglesia». Nuevos problemas y más compromisos. La Congregación se vio obligada a vender varias joyas y tomar ciertas cantidades a censo para que se «feneciese la obra».

Y llegamos a 1671. Circunstancialmente vuelven a suspenderse las obras «por la ynjuria de los tiempos». Poco después se cedía al mencionado cantero el derecho del juro concedido por Felipe IV. Así podría ser concluido el templo, torres, chapiteles y puerta a la calle de Atocha. Lázaro, a su vez, se comprometía que «dara acabada de todo punto y en toda perfección toda la obra de Nuestra Señora de Loreto por de dentro y por de fuera ... rebocada, texada, blanqueada, solada ... acabadas las dos torres que ay en ella con sus chapiteles». Y así fue, a falta de pequeños detalles que serían rematados posteriormente. La reina-madre, reconocida, no sólo tomó la Congregación bajo su protección y amparo sino que se ofreció a construir a su costa el coro así como un balcón para cuando el Rey visitase el colegio de las niñas.

Las cuentas fueron cerradas, definitivamente, con Pedro Lázaro en 1678.

Junto con Jerónimo, Pedro y Juan, la documentación también nos habla de otros canteros y artistas. El marmolista Miguel de Tapia talló la fuente de la sacristía y el herrero Isidro Báez forjaría las rejas del templo que doró un tal Alonso Fernández. Tras un pequeño incendio que sufrieron en 1683 tanto el colegio como el templo, ambos edificios serían reparados por el cantero Manuel de Torija.

En 1730 la Congregación se enfrentaba al administrador del colegio pues éste pretendía instalar en la fachada principal del templo un gran balcón del peor gusto. Además, también quería adjudicar cierta capilla a una nueva congregación, completamente ajena a los intereses del colegio. Los congregantes demostraron que la mitad de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, correspondiente al lado de la plaza de Matute, era de su propiedad. Su escudo lucía en lo alto del altar mayor y camarín de la Virgen. El resto era de patronato real, como también lo demostraban los escudos sobre la puerta principal del templo. Y, aunque el ad-

ministrador aseguró que a la Congregación sólo le pertenecían la capilla de Santo Cristo de la Esperanza, algunas «piezas» y una bóveda de enterramiento, con todo se le ordenó retirar dicho balcón dejando la fachada en su primitivo estado.

El resultado debió de ser un bello templo, dentro de una gran sencillez. Madoz nos dice que era de planta de cruz latina, la fachada con dos torres y una portada con frontón triangular «correspondiendo el todo de ella, por su sencillez y regularidad, con el interior». Virginia Tovar piensa que Gómez de Mora pudo seguir el modelo empleado en el Colegio Real de Salamanca. El «Plano Topográfico» de A. Espinosa de los Monteros, de 1769, nos muestra un templo un tanto irregular, cuyos muros laterales no son paralelos sino ligeramente convergentes hacia la fachada principal. Es muy posible que su adaptación a la esquina del solar en que fue levantado, obligara a idear tal planta.

En general su aspecto debió ser muy sobrio, «sin especial adorno», como dijera Ponz. Interiormente sabemos que tenía crucero, cuatro capillas laterales y, con toda seguridad, sin cúpula. La fachada, cuyo dibujo damos a conocer, destacó por su esbeltez, de perfil rectangular, muy desarrollada en la vertical, flanqueada por dos torres cuyos chapiteles acentuaban, aún más, la sensación de altura del conjunto. Totalmente proyectada en sillería, se redujo por exigencias económicas, a cimientos de dicho material, bases de piedra berroqueña y muros de ladrillo. O sea, al más puro estilo y gusto de la arquitectura madrileña del momento.

El edificio del colegio

El colegio comenzó a construirse en 1581. Bajo la protección real y a base de donaciones particulares y legados testamentarios, pudo ir ampliándose a través de los años, especialmente en el siglo XVII. Pero, tanto el edificio como la situación económica de las niñas allí acogidas, siempre fue precario.

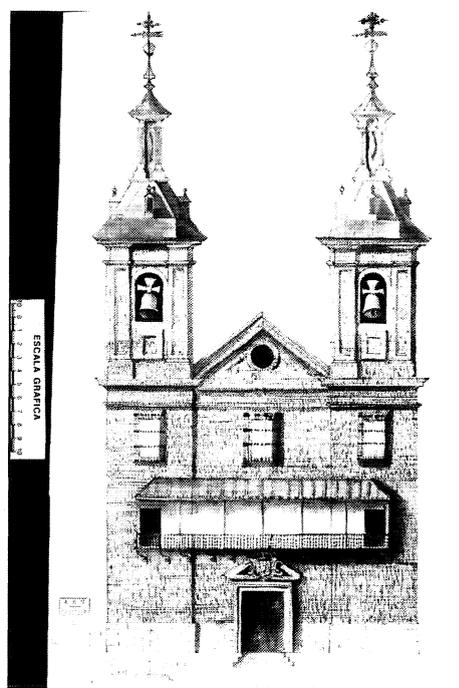
Las noticias sobre su construcción y acondicionamiento, son escasas. Paralelamente a las primeras obras ejecutadas en la iglesia, también se trabaja en su ampliación. En 1677 el maestro de obras Diego Rodríguez, aderezaba el dormitorio, la enfermería y, posteriormente, otras dependencias. Tras el incendio arriba mencionado, los reparos necesarios fueron adjudicados al cantero Francisco Coscujuela pero, al no cumplir con el contrato, se le traspasaron a Felipe Sánchez. Y éste, junto con los alarifes José de Esquinas, Francisco del Corral y Juan Antonio Aparicio, se encargarían de ejecutar otras varias obras en sucesivos años.

El plano de Texeira nos muestra un alto edificio cuadrado, de amplio patio interior, constreñido por el conjunto de pequeñas casas que le rodean. Pero, a juzgar por el «Modelo de Madrid» de L. Gil de Palacios (año 1830), el colegio ocuparía, posteriormente, toda la media manzana de junto a la plazuela de Matute, desalojando dichas casas. El patio interior presenta, ahora, una planta en damero, con pequeñísimos patios que iluminaban sus estancias, cuyo resultado fue una construcción muy maciza.

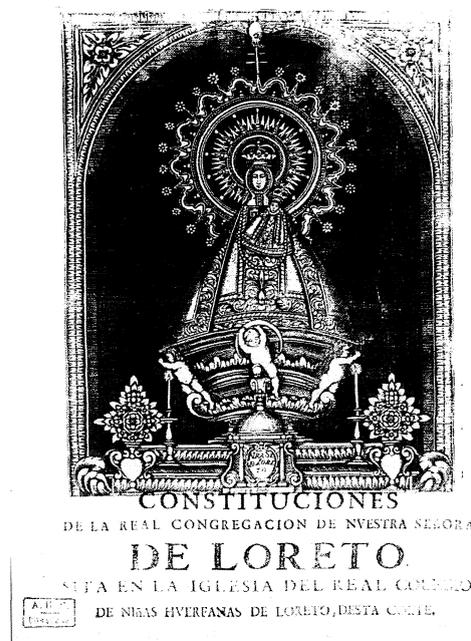
El retablo mayor, obra de José Simón de Churriguera y José Ratés

Uno de los aspectos artísticos más interesantes y valiosos del colegio y su iglesia lo constituyó el retablo mayor que, junto con otros colaterales, se encomendarían a artífices barrocos madrileños de primera línea. Los datos que aportamos sobre ellos han sido desconocidos hasta ahora ⁴.

⁴ García y Bellido, Antonio: «Estudios del barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.ºs 13 y 17 (1929 y 30).



1



2

Figura 1. Madrid. Colegio de Nuestra Señora de Loreto. Fachada.

Figura 2. Nuestra Señora de Loreto, grabado.

El antiguo templo tuvo su retablo, que después sería sustituido por otro de José Simón de Churriguera. Fue tallado a comienzos del siglo XVII por Mateo González, quien cobró 300 ducados por su trabajo. Además hizo alguna otra imagen para dicha iglesia, como una estatua de San Dionisio.

Cuando todavía nuestro templo se encontraba en sus comienzos, construido solamente el testero, fue instalada allí la imagen de Nuestra Señora de Loreto. Pero la Congregación ansiaba colocarla en sitio más decente, en un lujoso «Camarín», expuesta a la devoción popular. En 1656, cuando las obras del templo iban ya muy avanzadas, se acordó delegar en tres congregantes que instaran a Francisco Rizzi para que concluyera urgentemente la pintura de dicho Camarín, es decir, los frescos que le adornaban. Posteriormente estas pinturas «de la caja de Nuestra Señora», como decía Churriguera, quedarían integradas dentro del conjunto del nuevo retablo. En 1731 se acusaba al administrador del colegio de haber destruido tanto el Camarín como sus pinturas.

Una vez concluido el templo, la Congregación centró sus esfuerzos en dotarle de un buen retablo. En 1678 decidía que se hiciera una «Cama» (o trono) para Nuestra Señora por valor de 2.400 ducados. Dos meses más tarde se consideró más acertado encargar un nuevo retablo. Y para ello se acudió a los más prestigiosos tallistas de la época: la familia de los Churriguera. En 1679 presentaba un proyecto José Simón de Churriguera el «Viejo», el hijo de José y Teresa Elías (casada en segundas nupcias con José Ratés), y padre de una numerosa familia de afamados artistas como José Benito, Joaquín y Alberto. Junto con el mencionado proyecto, fueron también examinadas otras trazas ideadas por Juan Pérez, así como por los maestros Juan González y Marcos Gómez. La junta general de la Congregación

escogió la primera. Y se delegó en ciertos hermanos para que «traten, ajusten, concierten y efectúen con Juan González y Joseph de Churriguera y otras cualesquier personas, maestros y oficiales, entalladores y ensambladores, pintores, doradores, canteros y estofadores y otras personas de artes y ofizios, tocantes a dicho retablo ... en raçon de que se haga con toda perfección, ponga y fixe en el dicho altar el dicho retablo como tienen tratado ...».

Efectivamente José S. de Churriguera se «ofreció y se obligó a hazer la dicha obra del retablo de madera, ensamblaxe y talla y asi mismo hara el dicho marco para el frontal del altar mayor muy rico y los dos tarxetones y todo lo demás que ba dicho ... en 18 meses y por 16.000 reales», sin mejora alguna. Las condiciones firmadas fueron catorce. Entre ellas cabe destacar que el retablo se ajustaría por completo a las trazas formadas por él mismo, sin que «se pueda mudar ni enmendar». Todo el trabajo sería ensamblado y acoplado sin usar clavo alguno. El Sagrario llevaría «una tramoia que levante y vaxe los quatro tableros», es decir, un artificio al más puro gusto barroco (o «churrigueresco») de la época, que convertía los actos religiosos en un verdadero espectáculo teatral. Tanto pilastras como columnas estarían ornamentadas con molduras, «cortexas y adornado de talla menuda ... sobre marmoles y bronçes». Llevaría pinturas y las imágenes de San Joaquín y Santa Ana así como numerosos ángeles que serían encargados y pagados por cuenta de la Congregación. Finalmente, Churriguera también correría con los gastos de asentar dicho retablo. Toda la obra mencionada sería dirigida y supervisada por el pintor José Donoso. Se le adelantaban a Churriguera 11.000 reales y el resto lo cobraría una vez finalizado el trabajo.

José Simón dio como fiador a su padraastro José Ratés. Al morir unos meses después, este último se ratificaría en el exacto cumplimiento de la escritura. Cumplió con el plazo de entrega y se le abonaron 18.849 rs. en total «por el precio del retablo de madera en blanco», más otros 1.000 rs. que se dieron a José de Churriguera «el Menor» (José Benito) «por lo bien que cumplió en asentar dicho retablo». Ciertos trabajos complementarios, como esclavitudes, arañas, arquillos ... fueron realizados por otros artistas, entre ellos el arriba mencionado Juan González. El platero Benito Salgado doró al fuego los bronces de las esclavitudes colocadas en el pedestal. José Donoso se encargaría de «tres pinturas de tres tablas para el Tabernáculo y descubrimiento del Santísimo Sacramento y misterio de la Encarnación», estas últimas colocadas en lo alto del retablo. Su intervención debió de ser importante pues fue recordada tanto por Palomino como por Madoz ⁵.

El dorado del retablo resultó lento y costoso. En 1681 la Congregación buscaba quien se comprometiera a ello. Se presentaron Alonso Fernández, Felipe Sánchez, Juan de Virués, Martín Ortega, Gaspar de Paredes y José Álvarez de Salvatierra. Fue adjudicado a Alonso Fernández por su mayor experiencia. Este pidió 21.000 reales, pero se le ofrecieron 20.000 y se contentó. Entre las condiciones se encontraron el que lo haría «con oro de 23 quilates y tres gramos». Se comprometía a dorar, también, todos los «niños» del retablo así como las imágenes de San Joaquín y Santa Ana que poco después tallaría el escultor Pedro Alonso de los Ríos.

Comenzó a trabajar inmediatamente. La Congregación, por su parte, tomaba a censo 3.000 ducados con el fin de pagar a dicho dorador y acudir a los crecidos atrasos y empeños pues su gran deseo era «bolber quanto antes a Nuestra Señora a su sitio». A fines del año 1686 se nos asegura que se estaba concluyendo el dorado. Hay que sospechar que hubo alguna suspensión en ellos. El maestro recibió 3.800 reales de «mejoras».

En la documentación que estudiamos aparecen, también, otros retablos colaterales. En 1659 se doran los del Cristo y San Pedro. En 1678 consta que José Simón de Churriguera se

⁵ Palomino, Antonio: *El Museo Pictórico*, Madrid, 1947, p. 1.038.

encargaba de tallar el retablo de San Antonio, también conocido como de San Lázaro. Seguramente su buen resultado induciría a los congregantes a encargarle al año siguiente el mencionado retablo mayor de la iglesia. De la pintura se encargó Francisco Brisarte. El mismo Churriguera pintó y doró los remates del retablo de la Epístola, dedicado a San José. Madoz nos asegura que en su tiempo lucía en él una buena imagen del santo, de tamaño natural, debida a Pereda. Finalmente, tenemos constancia de que también existió otro retablo dedicado a San Miguel, colocado en 1678.

Es de lamentar que un templo tan valioso y que acumuló obras de tanto valor artístico haya desaparecido del panorama cultural madrileño.

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI