

# Nuevas Consideraciones Sobre El Retablo Mayor De La Iglesia Del Convento Dominicano De Santo Tomás De Aquino (Madrid)

---

José Manuel Ortega Jiménez  
*Universidad de Almería (España)*

Recibido: 7/12/2023. Aceptado: 9/01/2024

## RESUMEN

Analizamos varios documentos sobre las condiciones estipuladas para el dorado y estofado del retablo mayor del convento madrileño de Santo Tomás de Aquino. Localizadas en el Archivo Histórico Nacional, las posturas presentadas a concurso son una fuente que nos permite conocer algunas características de la máquina, así como el programa iconográfico que en ella se desarrolló. Estos documentos se cotejan con las pocas descripciones que nos han llegado sobre la estructura, todas ellas de finales del siglo XVIII. Con la información aportada por estas fuentes y, a través de ciertas evidencias estilísticas, planteamos, con cautela, el nombre de Miguel de Irazusta como posible autor de las trazas del retablo, un artista cuyas formas seguían el modelo establecido por José Benito de Churriguera en la Corte. Asimismo, este trabajo incorpora nuevos nombres a la lista de doradores que trabajaron en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII.

## PALABRAS CLAVE

Convento de Santo Tomás, retablo mayor, Manuel Martín de Aguilar, Francisco Pérez, Miguel de Irazusta.

New considerations about the main altarpiece of Santo Tomás de Aquino's monastery (Madrid)

## ABSTRACT

This article touches upon the altarpiece of Santo Tomas' monastery (Madrid). Several documents about the gilding of this masterpiece, localized in the Archivo Histórico Nacional, will be analyzed. Through the documents, we will be able to discover the characteristics of the structure and its iconography. Besides, some descriptions from the 18th century will be kept in mind in order to appreciate who this altarpiece was like. Likewise, an artist's name is suggested as the author of design of this altarpiece: Miguel de Irazusta, an artist who followed the characteristics established by José Benito de Churriguera in Madrid. Finally, this paper adds new names to the list of gilders who worked in Madrid in the first half of the 18<sup>th</sup> century.

## KEYWORDS

Santo Tomas' monastery, altarpiece, Manuel Martín de Aguilar, Francisco Pérez, Miguel de Irazusta.

En 1726 comenzaba una nueva época para la iglesia del convento madrileño de Santo Tomás de Aquino después de que se desprendiera parte de su cúpula<sup>1</sup>. Los daños causados por el incidente mermaron el ya perjudicado patrimonio artístico del templo, un edificio que, desde mediados del siglo XVI, momento de su fundación, había sufrido numerosos incendios con la consiguiente pérdida de sus bienes. No obstante, uno de los más destacados fue el acaecido en 1652, sobre el que el cronista León Pinelo nos dice que se quemaron “Ymagenes retablos y adornos”<sup>2</sup>, entre los que estaría el antiguo retablo mayor. La construcción de la nueva máquina, objeto de estudio del presente trabajo, no se ejecutaría hasta, al menos, la década de los años 30 del siglo XVIII. Esta dilatación en el tiempo se debió, principalmente, a la construcción de una nueva capilla mayor cuyo fin era ampliar uno de los templos más importantes de la Corte.

El encargado de realizar su traza fue Manuel de Torija, quien trabajaba en el convento desde 1715. A partir de 1724 se hará cargo de la fábrica José Benito de Churriguera quien cerrará la capilla y el crucero con la ayuda de sus hijos Nicolás y Jerónimo<sup>3</sup>, un espacio que, como hemos indicado, quedaría muy dañado tras el derrumbe de la cúpula en 1726. Su reconstrucción correría a cargo del discípulo de Pedro de Ribera, Gabriel Valenciano, cuya intervención en esta fábrica se extendería hasta 1735<sup>4</sup>. Una vez acabada esta obra, era el momento adecuado para dotar a la capilla mayor de un nuevo retablo, cuyo autor se desconoce por el momento. Sabemos que, para 1750, la estructura no se había dorado, pues en ese año se presentaron numerosas posturas para ello como veremos más adelante.

### Un breve estado de la cuestión en torno al retablo mayor del convento de Santo Tomás de Aquino

No es caprichoso el título de este epígrafe, ya que son pocos los investigadores que han abordado el tema que aquí se presenta, y es que,

la desaparición de la máquina es, desde nuestro punto de vista, el motivo que ha provocado el desinterés por afrontar su estudio.

Fue Antonio Ponz, en 1782, el primero en hacer mención al retablo mayor de Santo Tomás con la única descripción que poseemos de la máquina, de gran ayuda para los investigadores, aunque bastante fragmentada. De la misma manera, se deben matizar algunos de sus comentarios en tanto que son producto del odio que profesaba a todo aquello que consideraba “demasiado barroco”<sup>5</sup>.

Contemporáneo a Ponz fue el monje dominico Martínez Escudero, autor de la historia del convento de Santo Tomás, publicada en 1900 por Viñals. Se trata de una fuente imprescindible para conocer la historia del conjunto religioso, ya que parte de la información que aporta fue tomada de la documentación del archivo conventual. Entre otros datos interesantes, a los que atenderemos en su momento, el autor señala 1739 como el año en el que comenzó la construcción del retablo mayor<sup>6</sup>.

Con la demolición del edificio dominico en 1876 su historia se desvaneció entre los escombros y, el olvido del que fue uno de los conventos más importantes del Madrid de los Austrias, permaneció latente un siglo. En 1975 Virginia Tovar dio a conocer parte de la documentación que en este trabajo analizamos, no obstante, la autora no profundizó en su contenido, ya que su investigación se centraba en la arquitectura madrileña del siglo XVII<sup>7</sup>.

Por último, debemos citar el estudio que llevó a cabo Rebollar Antúnez en 2012 en el que, basándose en diversas fuentes secundarias como las citadas anteriormente –Ponz y Martínez Escudero–, realiza una propuesta de ubicación de los bienes muebles que atesoró el convento, entre otros, el altar mayor de su iglesia<sup>8</sup>.

El objetivo de nuestro estudio es, por tanto, examinar varias de las propuestas que se presentaron a concurso para dorar el retablo mayor del convento madrileño de Santo Tomás de Aquino, dos de ellas, la de los maestros Francisco Pérez y José López, inéditas hasta ahora. De esta manera, y cotejándolo con las descripciones de Ponz y

<sup>1</sup> Mesonero, 1881: 304.

<sup>2</sup> *Anales o historias de Madrid desde el nacimiento de Cristo señor nuestro hasta el año de 1658*, siglo XVII, Biblioteca Nacional de España (BNE), mss. 1764, f. 367r-v.

<sup>3</sup> Tovar, 1975: 312-313.

<sup>4</sup> González, 2014: 58. Tovar/Marín, 2009: 59.

<sup>5</sup> Ponz, 1782: 70-71.

<sup>6</sup> Martínez, 1900: 70.

<sup>7</sup> Hace una breve referencia al nombre de Martín Manuel de Aguilar y a los pagos que recibió el maestro Domingo Álvarez. Sin embargo, no menciona la postura de Francisco Pérez ni la de José López Perella.

<sup>8</sup> Rebollar, 2012: 84-85.

Martínez Escudero, intentaremos reconstruir su estructura e iconografía. Además, este análisis nos ha llevado a compararlo con otras estructuras de la época, asociando sus trazas a un artista del círculo de Churriguera, Miguel de Irazusta. Por último, consideramos que, en ocasiones, la figura de los doradores, estofadores o policromadores ha quedado en segundo plano y, si bien el tracista es el autor intelectual de la máquina, estos maestros son los que, en palabras de Belda Navarro, convirtieron “nuestros retablos en esas ascuas doradas (enriquecidas con el bruñido) y llenas de perifollos policromos (brillantes o mates)”<sup>9</sup>. Así pues, consideramos que este estudio otorga cierto protagonismo a estos artífices, ampliando la nómina de los doradores que trabajaban en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII.

### El retablo mayor de la iglesia conventual de Santo Tomás a través de los documentos y las descripciones

En agosto de 1750 se presentaron varias ofertas para ejecutar el dorado del retablo mayor del convento de Santo Tomás de Aquino de Madrid, documentos, todos ellos, muy interesantes en tanto que las cláusulas firmadas nos ayudan a reconstruir una estructura que se destruyó en el siglo XIX<sup>10</sup>.

El 11 de agosto de 1750, Francisco Pérez, “dorador y estofador en esta Corte y Dorador asimismo del Convento de santo thomas” presentó las condiciones para dicho trabajo por un total de 13.000 ducados (unos 143.000 reales)<sup>11</sup>. Varias semanas más tarde, el 29 de agosto, Martín Manuel de Aguilar, maestro dorador de la Corte, realizaría una baja de 23.000 reales al precio total presentado por el anterior artífice (resultando en 12.0000 reales)<sup>12</sup>. Sin especificar fecha, aunque no debe variar mucho, hizo su postura José López Perella en 180.000 reales, la cifra más elevada de todas las presentadas<sup>13</sup>. Sin embargo, y gracias

a los pagos que se conservan, sabemos que el trabajo sería encomendado a Domingo Álvarez Riego, quien fijó el monto final en 110.000 reales, cantidad en la que se incluyó, además, el dorado de otros dos retablos colaterales -santa Inés de Montepulciano y santa Rosa de Lima-. Si bien no hemos localizado las condiciones fijadas por este último maestro, es posible que no difirieran mucho de las presentadas por los otros artífices<sup>14</sup>.

Pocos son los datos que tenemos acerca de la trayectoria profesional de Domingo Álvarez Riego, más allá de su intervención en los retablos de Santo Tomás de Aquino. No obstante, Virginia Tovar, quien dio a conocer dicho pago, amplió la lista de doradores que trabajaban en la villa del Manzanares a mediados del siglo XVIII, nómina que actualizamos con los nombres de Francisco Pérez y José López Perella. En el caso del primero, él mismo señala que ya había trabajado en el convento de Santo Tomás policromando la talla del santo titular y la de santa Catalina, ambas dispuestas en el retablo mayor. Asimismo, realizó el dorado de varias estructuras laterales en la misma iglesia.

En lo que se refiere a José López Perella, este no era un dorador desconocido, de hecho, actuó en varios retablos de la iglesia de San Nicolás de Bilbao (1754)<sup>15</sup>. Sin embargo, no se tenía constancia de su actividad en la Corte. Como curiosidad, destacamos que este artífice trabajó en el entorno de Miguel de Irazusta, al que consideramos el posible autor de las trazas del retablo de Santo Tomás<sup>16</sup>. Por último, Manuel Martín de Aguilar, del que conocemos algo más de información sobre sus trabajos en la Villa del Manzanares, intervino en la máquina del convento de Nuestra Señora de Valverde de Fuencarral-El Pardo, el órgano de la parroquia de San Ginés y en el retablo de los “mercaderes de libros” de este mismo templo, todos ellos ejecutados en la primera mitad del siglo XVIII<sup>17</sup>.

Otro de los inconvenientes a la hora de afrontar el estudio del retablo mayor de Santo Tomás

<sup>9</sup> Belda, 1998: 17.

<sup>10</sup> González, 2014: 53.

<sup>11</sup> *Condiciones que el maestro Francisco Pérez ha firmado con el convento de Santo Tomás de Madrid para el dorado del retablo mayor de su iglesia*, agosto de 1750, AHN, AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f).

<sup>12</sup> *Condiciones que Manuel Martín de Aguilar ha firmado con el convento de Santo Tomás de Madrid para el dorado del retablo mayor de su iglesia*, 29 de agosto de 1750, AHN, AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f).

<sup>13</sup> *Condiciones que el maestro López Perella ha firmado con el convento de Santo Tomás de Madrid para el dorado del retablo mayor de su iglesia*, agosto de 1750, AHN,

AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f).

<sup>14</sup> *Pagos a Domingo Álvarez Riego, diciembre de 1750-agosto de 1751*, AHN, AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f). Tovar, 1975: 313.

<sup>15</sup> Zorrozuá, 2011: 109-110.

<sup>16</sup> *Ibidem*: 110.

<sup>17</sup> Los datos sobre la actividad de Manuel Martín de Aguilar se ha obtenido mediante la documentación que se presentó en las *condiciones que Manuel Martín de Aguilar ha firmado con el convento de Santo Tomás de Madrid para el dorado del retablo mayor de su iglesia*, 29 de agosto de 1750, AHN, AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f).

de Aquino es la inexistencia de datos sobre la autoría de sus trazas. Cabe indicar que la construcción de la estructura debió de llevarse a cabo una vez finalizadas las obras de la capilla mayor, el crucero y la cúpula<sup>18</sup>. Si bien los trabajos terminaron en 1726, el derrumbe de la cúpula en ese mismo año dilató los mismos hasta 1735. Por tanto, esto encajaría con las palabras de Martínez Escudero, quien dice que la máquina comenzó a realizarse en 1739<sup>19</sup>. Desconocemos si el diseño pudo haberse ejecutado entre 1721 y 1726, durante la construcción del nuevo espacio, o bien tras la reparación de la cúpula. Lo cierto es que esto dificulta, aún más, la posible asignación de las trazas.

Entre los artistas que trabajaron en la Corte durante la primera mitad del siglo XVIII podemos destacar el nombre de José Benito de Churriguera, cuya relación laboral con la institución religiosa, unido a su prestigio como maestro retablista, abrirían esta posibilidad. De hecho, en la Comunidad de Madrid contamos con algunos ejemplos de su mano como el retablo de la iglesia parroquial de San Salvador de Leganés (contratado en 1701) o el de las Calatravas de Madrid (realizado entre 1720 y 1724)<sup>20</sup>. A estos se debería sumar la atribución de la estructura del templo de San Esteban Protomártir en Fuenlabrada, el cual se podría datar a partir de 1707<sup>21</sup>. En cualquier caso, de ser el autor del retablo de Santo Tomás, las trazas debieron de realizarse antes de su muerte en 1725. Nos parece inverosímil que el proyecto estuviese guardado más de una década, aunque no sería imposible.

Por lo tanto, nosotros nos decantamos por asignar las trazas a Miguel de Irazusta, un artista vasco que residió en la capital durante algún tiempo<sup>22</sup>. A través de la documentación que aquí presentamos, hemos observado ciertas semejanzas con el retablo que el mismo artífice diseña para la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Segura de Guipúzcoa (1743), y cuyo proyecto se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Fig. 1). A esto se añade su relación con el

escultor Salvador Carmona, con quien trabajó en numerosas ocasiones, y quien realiza varias tallas para el retablo de Santo Tomás, hecho que puede sustentar nuestra hipótesis. En todo caso, lo cierto es que la sombra de José Benito de Churriguera estaría presente en la disposición y decoración de la máquina, pues el artífice vasco fue seguidor de las características churriguerecas<sup>23</sup>.

Por las palabras de Martín González entendemos que Irazusta estaba afincado en Madrid de



Fig. 1. Miguel de Irazusta. Siglo XVIII. Proyecto para el retablo mayor de la Iglesia Parroquial de la Asunción de Segura (Guipúzcoa). Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España (DIB/15/85/46).

forma permanente, pues, desde la capital, realizaba todos los trámites que se le encomendaban, entre otros, las trazas y realización del retablo de Santa Marina de Oxirondo en Vergara (1642)<sup>24</sup>. Se trataba de un maestro con un papel destacado en el ambiente artístico y cortesano de la época, ya que sabemos que en 1727 estaba trabajando

<sup>18</sup> Desde 1721 se procede a la construcción de la nueva capilla mayor del templo. Los encargados de esta obra fueron Juan de Torija, autor de las trazas, y José Benito de Churriguera. La muerte de este último en 1725 hizo que fueran sus hijos, Jerónimo y Nicolás, los que finalizasen el trabajo. Tovar, 1975: 312-314. González, 2014: 58.

<sup>19</sup> Martínez, 1900: 70.

<sup>20</sup> Tovar, 2002: 81-85.

<sup>21</sup> Rodríguez, 1971: 32.

<sup>22</sup> Martín, 1988: 44.

<sup>23</sup> Echevarría/Vélez, 2003: 90.

<sup>24</sup> Martín, 1983: 487.

en el Palacio Real de Madrid, realizando, entre otros trabajos, las medallas con los bustos de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio, ambos en el Museo Arqueológico Nacional<sup>25</sup>.

Dicho esto, procedemos al análisis de los documentos, atendiendo a los elementos que nos permitan conocer algunas de las características del retablo mayor del convento de Santo Tomás de Aquino. Como ya se ha comentado, presentamos dos de las cuatro posturas que, hasta el momento, sabemos que participaron en el concurso para el dorado de dicha estructura<sup>26</sup>. Localizados en el Archivo Histórico Nacional, algunos de estos legajos fueron mencionados por Tovar Martín en 1975, sin embargo, mostramos documentación inédita que permitirá conocer mejor un retablo que formaba parte de los bienes muebles de uno de los conventos más importantes de Madrid desde el siglo XVI.

Nos gustaría volver a señalar que, si bien las posturas que analizamos no fueron las elegidas, creemos que podrían compartir algunas características con la seleccionada de Domingo Álvarez, no localizada por el momento. De todas formas, nuestro interés se centra en ir más allá del dorado y la policromía, es decir, en reconstruir su estructura e iconografía.

A través de estas posturas sabemos que el retablo era de madera y que se debía dorar completamente salvo el guardapolvos<sup>27</sup>. Es probable que, siguiendo los preceptos de la época y, adaptándose al espacio destinado -cabecera de la iglesia-, esta estructura se ajustase a la tipología de retablo-cascarón. Su disposición sería similar a la máquina que hoy vemos en la iglesia de

las Calatravas de Madrid, obra de José Benito de Churriguera (1720-1724). La descripción que Francisco Pérez hace del cuerpo alto, rematado con una gloria compuesta por un “niño de cuerpo entero -probablemente Jesús-, cavezas de serafines, nubes y rafagas”, sigue la tipología de este último retablo (fig. 2)<sup>28</sup>.

La máquina se articulaba mediante columnas con “adornos” sin especificar si tenía fuste recto



Fig. 2. José Benito de Churriguera. Siglo XVIII. Retablo de la Iglesia de las Calatravas de Madrid. Imagen del autor.

o helicoidal. No obstante, nos inclinamos por la primera opción, ya que es posible que siguiera la disposición de los retablos laterales. Sugerimos esta hipótesis porque, a través de una litografía del interior del templo de 1857, se aprecia parte de esta estructura con columnas de orden compuesto con fustes acanalados (Fig. 3). Si atendemos a las palabras de Ponz, la máquina estaba dominada por dos pares de “columnazas” colocadas “para dar tormento [...] sin fundamento”<sup>29</sup>, en otras palabras, criticaba una característica fundamental en los retablos madrileños de la primera

<sup>25</sup> Cruz, 2023: 438.

<sup>26</sup> Hasta el momento se han localizado las posturas de Francisco Pérez y Manuel Martín de Aguilar. No obstante, en la misma carpeta encontramos un pequeño fragmento en el que el maestro José López Perella se postula como candidato a dorar la máquina ya que dice que “he visto y tanteado el retablo maior y tabernáculo del el Conv[en]to de s[an]to Thomas desta Corte, y haviendome hecho Cargo de el oro, materiales, y jornales que para dorar d[ic]ho retablo se necesitan haviendo este de hir dorado a toda satisfaccion segun se practica oy en la Corte, y Pintar la escultura con todo primor segun corresponda a cada figura dandola los coloridos que le pertenezcan [...] con Cuias Condiciones me obligo a dorar d[ic]ho retablo y tabernaculo y Pintar su escultura en Ciento y ochenta mil rrs V[elló]. AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f). Recordamos que, finalmente, el ganador del concurso fue Domingo Álvarez quien recibió 110.000 reales por el trabajo y el dorado de varios retablos laterales entre 1750 y 1751.

<sup>27</sup> Manuel Martín de Aguilar especificó que debía dorarse con “oro fino de 23 y 3 quilates de lo mexor”. AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f).

<sup>28</sup> *Condiciones que Francisco Pérez ha firmado con el convento de Santo Tomás de Madrid para el dorado del retablo mayor de su iglesia*, agosto de 1750, AHN, AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f).

<sup>29</sup> Ponz, 1782: 71.

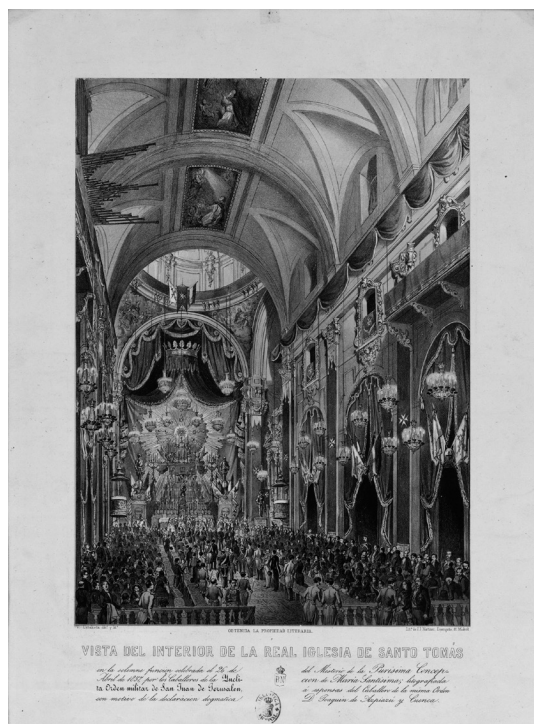


Fig. 3. Vicente Urrabieta. Vista del interior de la Real Iglesia de Santo Tomás. Siglo XIX. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España (INVENT/70890).

mitad del siglo XVIII, movido, más bien, por su animadversión a todo lo relacionado con el entorno churrigueresco<sup>30</sup>.

Entre las columnas se colocaron dos “Papas” que debían policromarse como “los otros dos que se hallan mas abajo”, ambos sin identificar. Es probable que entre ellos se encontrase Pío IV, en cuyo pontificado se erigió el convento, y Pío V, quien nombró a santo Domingo Doctor de la Iglesia<sup>31</sup>. En todo caso, su disposición seguía los ideales de la época en los que, como señala Tovar, predominaba lo complejo y visual<sup>32</sup>.

Una teatralización de las formas que se acentuó con las tallas de santo Domingo, santo Tomás y san Francisco “con su abito natural”, imágenes que plasmaban la piedad, rasgo fundamental de la escultura barroca que llamaba a la devoción de los fieles<sup>33</sup>. Nos gustaría prestar atención a san Francisco, del que se detalla que debe ser “cordoneado”, es decir, portar el cordón fran-

ciscano de tres nudos conforme a la iconografía del santo. Este se representaría, además, descalzo y con el hábito de la orden, los estigmas y un rostro afligido con la mirada enfocada en una cruz, completarian su imagen.

Aunque por el momento no hemos encontrado documentación que así lo acredite, es posible que esta talla, así como alguna más de la estructura, fuese encargada a Luis Salvador Carmona, escultor que desarrolló una parte de su actividad en la Villa de Madrid<sup>34</sup>. Sustentamos esta afirmación a través de un trabajo que el artífice llevó a cabo en el convento de Santo Tomás en 1751, y que veremos a continuación. Salvador Carmona representó en numerosas ocasiones al santo franciscano, destacando la escultura del convento de San Francisco de Estepa (Sevilla), la del convento de San Benito en Yepes (Toledo), o la que actualmente se conserva en el Palacio Episcopal de Plasencia<sup>35</sup>.

Cabe señalar que este escultor colaboró asiduamente con Miguel de Irazusta, maestro al que hemos apuntado como posible autor de las trazas del retablo, por lo que se haría más factible esta última atribución. Entre los trabajos conjuntos destacamos el retablo de las parroquias de Santa Marina de Oxirondo en Vergara (1642), el de San Miguel Arcángel de Idiazábal (primera mitad del siglo XVIII) o el de Nuestra Señora de la Asunción de Segura (diseño datado en 1743), todas ellas poblaciones de Guipúzcoa<sup>36</sup>. Por tanto, teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, podríamos datar las trazas del retablo de Santo Tomás de Aquino alrededor de 1739-1740, años en los que la colaboración entre ambos artífices fue más intensa, ajustándose a las palabras de Martínez Escudero, quien, como ya se ha dicho, fechó la construcción de la máquina en el año 1739.

El 19 de agosto de 1751, Salvador Carmona recibió 3.600 reales de vellón por la realización de una “Ymagen de N[uestr]a S[eñor]a del Rosario, con N[uestr]o P[adr]e S[an]to Domingo, y S[ant]a Chattalina de Sena, q[ue] esta colocada en el tabernaculo de la Yglesia del Colegio de

<sup>30</sup> Crespo, 2012: 313.

<sup>31</sup> Delenda, 2008: 516.

<sup>32</sup> Tovar, 2002: 81.

<sup>33</sup> La función del retablo como transmisor de un mensaje de piedad y fe se aprecia muy bien en las estructuras realizadas en América. Véase: Pascacio, 2022: 68-96.

<sup>34</sup> Para conocer más acerca de la figura de Luis Salvador Carmona véase: Urrea, 1983: 441-454.

<sup>35</sup> Sobre la representación de san Francisco en la obra de Salvador Carmona es imprescindible consultar: Méndez, 2016: 195-207.

<sup>36</sup> Calvo, 2017: 312. Urrea, 2013: 63. Martín, 1987-1989: 155.

Atocha desta Corte”<sup>37</sup>. De talla pequeña<sup>38</sup>, Martínez Escudero nos informa que se disponían sobre una nube sobre “el arco del tabernáculo del Altar maior”, correspondiendo sus palabras con las descritas por Salvador Carmona en el documento. Si nos fijamos en la figura 1, esta descripción nos permite compararlas, con ciertas diferencias, con las esculturillas situadas en el tabernáculo de Segura (Guipúzcoa), obra del mismo autor<sup>39</sup>. De la misma manera, una vez más, se pondría en relieve la cooperación que existía entre Salvador Carmona e Irazusta, concediéndonos la posibilidad de atribuir, de nuevo, las trazas del retablo mayor de Santo Tomás a este último artífice.

La Virgen del Rosario que se localizaba en el tabernáculo seguiría las características formales de las dos imágenes de la misma advocación que Salvador Carmona realizó para la misma iglesia<sup>40</sup>. En primer lugar, y debido al incendio acaecido en la capilla del Rosario en 1756, se encargó al artífice una talla que supliera la pérdida de la antigua<sup>41</sup>. Urrea apunta que esta puede ser la que hoy se localiza en el Oratorio del Olivar, sito en la calle Cañizares<sup>42</sup>, la cual, con la marcha de los monjes al pequeño templo, se llevarían la imagen con ellos al nuevo espacio (Fig. 4)<sup>43</sup>.

Menos suerte corrió la segunda de las tallas, pues todo apunta a que, al igual que el retablo mayor, se quemó en el terrible incendio de 1872<sup>44</sup>. Esta se situaba sobre el arco del tabernáculo, disposición que se asemejaría con el san Raimundo de Fitero del retablo de las Calatravas, y que se aprecia en la figura 2. En 1782 se decidió trasladar la talla a los pies del santo Domingo debido a los daños que estaba sufriendo por el humo de las velas<sup>45</sup>.

En las posturas también se hace referencia al tabernáculo que, junto a la grada y el pedestal, debía dorarse a semejanza de la máquina. Desconocemos cómo sería la disposición del mismo, el cual estaba situado en la zona central del retablo. Se trataría de un templete formado por arcos de medio punto apoyados en sendas columnas, probablemente de orden compuesto y, sobre estas,



Fig. 4. Luis Salvador Carmona. Virgen del Rosario. Siglo XVIII. Oratorio del Olivar de Madrid. Imagen del autor.

un frontón triangular que se remataría con una cúpula sobre tambor que, junto con el pedestal, acentuaría la verticalidad de la estructura. Según Martínez Escudero, se trataba de “tan graciosa arquitectura, y bien repartido adorno, que el mismo M[est]ro confesó, estaba mucho mejor que el que avia hecho para el Rei”<sup>46</sup>. El maestro al que hace referencia es Hubert Dumandré, quien trabajaba para la Corona como Director de Obras de Escultura de los Reales Sitios de la Granja y Valsain<sup>47</sup>. Desafortunadamente no tenemos otros ejemplos del mismo artífice para poder realizar comparaciones y llegar a conclusiones más exactas.

Continuando con la descripción, se nos indica que en el retablo se dispusieron dos patriarcas y otros “s[an]tos angeles manzebos y medallas”. Aparte de los santos que ya han sido citados –san Francisco, santo Domingo y santo Tomás–, se señalan cuatro más, en este caso santas, que se localizaban “sentadas s[o]br[e] las cornisas” y que no se especifica de quién se trata. A pesar de esto, su forma debía asemejarse a las tallas de los ángeles cantores que se localizan en el ático del retablo mayor de Segura, tal y como se puede

<sup>37</sup> *Pago a Luis Salvador Carmona por un trabajo en el convento madrileño de Santo Tomás*. 19 de agosto de 1751, AHN, AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f).

<sup>38</sup> Martín, 1990: 32.

<sup>39</sup> *Ibidem*: 165.

<sup>40</sup> Martín, 1983: 382. Ponz, 1782: 72.

<sup>41</sup> Martínez, 1900: 76-77.

<sup>42</sup> Urrea, 1983: 448.

<sup>43</sup> Rebollar, 2012: 74.

<sup>44</sup> González, 2014: 53.

<sup>45</sup> Martínez, 1900: 76.

<sup>46</sup> Martínez, 1900: 75.

<sup>47</sup> Fernández, 1984: 448.

observar en la primera figura<sup>48</sup>. Por último, se citan cuatro ángeles mancebos que dos de ellos, los que estaban más arriba, portaban escudos, probablemente de la Orden Dominicana.

Por las palabras de Manuel Martín de Aguilar, sabemos que todas las tallas tenían que estar encarnadas y “Coloridas todas las ropas Con sus orillas de oro y sus flores [...] ymitandolas unas telas de tapizeria de Colores”<sup>49</sup>. Francisco Pérez especificó, asimismo, que los medallones que “se hallan a los lados del retablo” debían estofarse para marcar diferencia con el resto de la estructura. Es posible que estos medallones tuvieran algún tipo de decoración, pues se describen como “de medio relieve”. En definitiva, se trataba de un alarde de fantasía propio de los modelos dieciochescos que se estaban ejecutando en la Corte en esa misma época.

### Conclusión

A través del análisis de dos de las posturas presentadas para dorar el retablo principal de la iglesia conventual de Santo Tomás de Aquino, así como las descripciones conservadas del siglo XVIII, hemos procedido a reconstruir la disposición de dicha estructura. Dominando el testero del templo, la máquina fue construida en madera que posteriormente se doraría. Se organizaba mediante cuatro grandes columnas con distinta decoración, probablemente vegetal. El centro del retablo estaba ocupado por una escultura de la Virgen del Rosario, obra de Salvador Carmona.

Siguiendo las disposiciones de la época, a lo largo de la máquina se distribuían distintas tallas, a saber, cuatro Papas -entre las columnas-, san Francisco, santo Tomás, santo Domingo y santa Catalina, cuatro santas de las que no se especifica su nombre -cornisa-, numerosos angelitos -a lo largo de la estructura- y dos patriarcas de la Iglesia. Estos últimos se situaban en la parte alta del retablo, espacio que se completaba con un rompimiento de gloria formado por nubes, ráfagas y cabezas de serafines que envolvían una talla del Jesús Niño. Sobre las gradas, en la parte central de la máquina, un tabernáculo realizado

por Hubert Dumandré, acrecentaría la teatralidad barroca.

En cuanto a su autoría, hemos planteado el nombre de Miguel de Irazusta como posible autor de las trazas. Con reserva, algunas de las características técnicas y formales de sus retablos, así como su protagonismo en la vida artística de Madrid y su estrecha colaboración con el escultor Salvador Carmona, nos han llevado a esta consideración. En todo caso, se trataba de una máquina que mostraba las características de la retablística madrileña de la primera mitad del siglo XVIII propias de las formas establecidas por José Benito de Churriguera.

### Bibliografía

- Belda, Cristóbal (1998): “Metodología para el estudio del retablo barroco”. En: *Imafronte*, nº. 12-13, Murcia, pp. 9-24.
- Calvo, José Ignacio (2017): “Dos pinturas de Francisco Bayeu en Vergara”. En: *Archivo Español de Arte*, nº. 90, Madrid, pp. 311-318.
- Crespo, Daniel (2012): *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Sevilla: Marcial Pons.
- Cruz, Juan María (2023): “Miscelánea de escultura cortesana del siglo XVIII”. En: *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº. 42, pp. 433-443.
- Delenda, Odile (2008): “El mecenazgo y la propaganda de los dominicos en la obra de Zurbarán”. En Cabañas, Miguel/López-Yarto, Amelia/Rincón, Wifredo (coords.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, pp. 507-522.
- Echevarría, Pedro/Vélez, José Javier (2003): “Arte Moderno”. En: Castañer, Xesqui (ed.): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*. San Sebastián: Nerea, pp. 53-100.
- Fernández, María Antonia (1984): “Datos para la biografía de Humberto Dumandré”. En: *Boletín de Estudios del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, nº. 50, Valladolid, pp. 447-452.
- González, Javier (2014): “La sillería del coro del desaparecido convento de Santo Tomás de Aquino (Madrid): un trabajo germinal y olvidado de José Benito Churriguera”. En: *Archivo Español de Arte*, nº. 87, Madrid, pp. 45-64.
- Iturbe, Antonio (2007): “Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y

<sup>48</sup> Tovar, 2002: 81.

<sup>49</sup> *Condiciones que Manuel Martín de Aguilar ha firmado con el convento de Santo Tomás de Madrid para el dorado del retablo mayor de su iglesia*, 29 de agosto de 1750, AHN, AHN-Clero Secular-Regular, legajo. 3927 (s/f).



- después de la desamortización de Mendizábal”. En: Campos, Francisco Javier (coord.): *La Desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Madrid: Ediciones Escorialenses, pp. 335-368.
- Martín, Juan José (1983): *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra.
- (1987-1989): “Avance de una tipología del retablo barroco”. En: *Imafronte*, nº. 3-5, Murcia, pp. 111-156.
  - (1990): *Luis Salvador Carmona: escultor y académico*. Madrid: Edición Alpuerto.
  - (1998): “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”. En: *Imafronte*, nº. 12, Murcia, pp. 25-50.
- Martínez, Antonio/Viñals, Francisco (ed.) (1900): *Historia del convento de Santo Tomás de Madrid del Orden de Predicadores*. Madrid.
- Méndez, Vicente (2016): “Luis Salvador Carmona y la escultura de san Francisco para la Venerable Orden Tercera de Plasencia (Cáceres)”. En: *De Arte*, nº. 15, León, pp. 195-207.
- Mesonero, Ramón (1881): *El antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- Pascacio, Bertha (2022): “Ornamentar para evangelizar. El análisis de cinco retablos franciscanos elaborados en el Yucatán colonial”. En: *Itinerantes: revista de Historia y Religión*, nº. 17, Argentina, pp. 68-96.
- Ponz, Antonio (1782): *Viage de España*, Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.
- Rebollar, Alba (2012): “El colegio dominico de Atocha en Madrid. Una propuesta para su reconstrucción”. En: *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº. 47, Valladolid, pp. 67-92.
- Rodríguez, Alfonso (1971): *Los Churriguera*, Madrid: CSIC.
- Tovar, Virginia (1975): *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- (2002): “El retablo madrileño del siglo XVI-II”. En: Cámara, Alicia/Camacho, Santiago (coords.): *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Histórico, pp. 77-95.
- Tovar, Virginia/Marín, Cristóbal (2009): *El Palacio Parcent*. Madrid: Ministerio de Justicia.
- Urrea, Jesús (1983): “Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº. 49, Valladolid, pp. 441-454.
- (2013): “La obra del escultor Luis Salvador Carmona en el País Vasco, Navarra y Castilla León”. En: *Cuadernos de Estepa*, nº. 2, Estepa, pp.57-60.
- Zorrozuía, Julen (2011): “Las trazas de Domingo Martínez de Arce para los retablos de la Iglesia de San Nicolás (Bilbao)”. En: *Ars Bilduma*, nº. 1, Bilbao, pp. 107-120.

