

OBSERVACIONES SOBRE EL PASO DEL DESCENDIMIENTO DE MIGUEL DE RUBIALES

El estudio de la escultura del siglo XVII en Madrid ha presentado serias dificultades por las diversas vicisitudes que han sufrido sus iglesias y conventos en el transcurso de los años y los consiguientes cambios, traslados y en ocasiones pérdidas de sus fondos artísticos. Las valiosas aportaciones de Serrano Fatigati, Tormo, M.^a Elena Gómez Moreno, y últimamente del Prof. Urrea de Valladolid, han contribuído a despejar este intricado campo pero aún subsisten incógnitas por aclarar en el quehacer escultórico de la Corte por estos años ¹.

Entre los diversos problemas a solucionar se presenta con carácter más urgente el de la identificación de algunas obras documentadas de artistas conocidos no localizadas hasta el presente o cuya actual desaparición aconseja su mención como testimonio de su existencia en el tiempo y base de investigaciones futuras. Ello justifica esta breve nota sobre el perdido paso del *Descendimiento de la Cruz*, de Miguel de Rubiales ².

El respaldo a de ser de dos pedazos hasta la ynposta y a de tener de grueso medio pie y la dicha ynposta a de ser de otra pieza y todas las dichas piezas an de tener de grueso medio pie.

El arco a de ser de dobelas para que sea más fuerte repartidas como mejor convenga a la obra y a de tener de grueso medio pie como lo muestra la traza.

El alquitrave a de ser de una pieza en lo largo y ancho sin los rincones y de alto a de tener nueve dedos y de lecho un pie.

El friso a de ser de otro pedazo conforme al alquitrave y a de tener de lecho tres cuartos de pie y si fuere menester la cornisa a de ser de otro pedazo sin los rincones como esta dicho el alquitrave y a de tener de buelo lo que muestra la traza y a de entrar en la pared un pie y un cuarto.

A de tener de alto la cornisa friso y alquitrave dos pies y un cuarto.

El escudo a de tener de alto cinco pies con la corona y banderas y de ancho con las banderas a de tener quatro pies y seis dedos y mas si ser pudiere porque el espacio donde an de estar esculpidas las armas quede desenfadado y lo mas espacioso que ser pueda y los dichos escudos an de ser de marmol blanco e filabre o estremoiz y de dos pedazos dividido por la corona o por donde menor daño aga.

El frontispicio a de tener el buelo conforme lo muestra la traza y correspondiente en la cornissa y a de entrar en la pared un pie.

Yten an de tener los dichos nichos de ancho nueve pies cada uno sin los buelos.

¹ Enrique SERRANO FATIGATI, *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Bol. Soc. Esp. Exc., 1908-1909. *Escultura en Madrid. Adiciones y Rectificaciones*, Idem, 1912. Elías TORMO y MONZÓ, *Al Sr. Serrano Fatigati. Sobre «Escultura en Madrid...»*, Idem, 1909. *Miscelánea de escultura del siglo XVII en Madrid*, Idem, 1910. *Las Iglesias del antiguo Madrid*, 1927 (reed. 1972). M.^a Elena GÓMEZ MORENO, *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1963 (Ars Hispaniae, vol. XVI). J. URREA, «Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira», BSAA, 1977, con interesantes sugerencias para futuras investigaciones, ya que lo consultamos con posteridad a la redacción de estas notas.

² Aparecen citados tanto el artista como la obra en las fuentes clásicas como: José Antonio ALVAREZ y BAENA, *Hijos de Madrid ilustres en santidad. Diccionario histórico*, Madrid, 1791, t. IV. Antonio PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1793 (3.^a imp.), t. V.

Según las fuentes este escultor fue artista de renombre y discípulo de Pedro Alonso de los Ríos, afirmación la última dudosa pues ambos eran prácticamente de la misma edad y que quizá pueda interpretarse desde un punto de vista de influencias artísticas a través de relaciones profesionales³. Su obra más celebrada fue la del Paso mencionado, realizado para el Colegio de Santo Tomás que dependió en sus primeros años del famoso convento de Atocha⁴. La escultura subsistió hasta el año 1936 en la Parroquia de Santa Cruz instalada en el antiguo solar del Colegio-Convento de Santo Tomás, desde su demolición en 1872⁵. Por un grabado de línea, aparecido en el Semanario Pintoresco de 1837⁶ identificamos la reproducción fotográfica del grupo escultórico en los preciosos fondos del Archivo Moreno, por medio de la cual intentamos esbozar algunos de los caracteres del arte de Rubiales con la ayuda de los datos que se conocen sobre su vida y sin olvidar las limitaciones que impone el conocimiento de su única obra conservada, al menos hasta hace unos años, y ello a través de una fotografía. Otro aspecto de interés a tener en cuenta es divulgar un ejemplar de la imaginería procesional madrileña que debió gozar de mayor prestigio del que se le supone.

Con estos criterios se seleccionaron las noticias que proporciona la bibliografía sobre el escultor entre las cuales destacaba la cita acerca de un dibujo del artista en la Biblioteca Nacional de Madrid que reproduce, según

Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. IV. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes Literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1936, t. IV (reproduce el texto de «El Parnaso Español...», t. III del *Museo Pictórico* de Palomino de 1724). Modernamente que nosotros sepamos no se ha añadido ninguna noticia a las dadas por estos autores (vid. nota 1).

³ Margarita ESTELLA, *Nuevas notas sobre Ceedonio del Arce y el relieve de marfil que representa el Juicio de Salomón tasado por Pedro Alonso de los Ríos*. Comunicación presentada al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada (pendiente de publicación). Se da noticia del testamento y acta de defunción de este escultor, cuya localización nos fue facilitada por Virginia Tovar. Pedro Alonso nació en 1641 según los datos que nos proporcionó Jesús URREA, publicados en su artículo *El escultor Francisco Alonso de los Ríos*, Bol. Sem. Arte y Arqueología de Valladolid, 1972. Rubiales nace en 1642 y muere el mismo año de 1702 que Pedro Alonso.

⁴ Antonio MARTÍNEZ ESCUDERO, *Historia del Convento de Santa Tomás de Madrid del Orden de Predicadores*, Ms. inédito del P. Fr. ... hijo del mismo convento por los años de 1783 a 1807. Parte I del tomo I. Publicado ahora el Dr. don Francisco Viñals. Madrid, 1909. Cita entre otros datos, la concesión del Patronazgo del Convento al Conde Duque de Olivares (escritura localizada en el A. H. P. de Madrid, n.º 1718). Conde de POLENTINOS, *Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos*, Bol. Soc. Esp. Exc., 1945.

⁵ Lorenzo NIÑO AZCONA, *Biografía de la Parroquia de Santa Cruz*, Madrid, 1955. En el Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, hemos consultado los legajos que se conservan de esta parroquia (n.ºs 3969 a 3971 inclusive) que proporcionan noticias de interés aunque no añaden ninguna fundamental, sobre el tema que estudiamos, a lo dicho por NIÑO AZCONA, *Exposición del Antiguo Madrid*, Catálogo, Madrid, 1926. Conde de Polentinos: Iglesias y conventos de Madrid.

⁶ Semanario Pintoresco. t. II, 1837, n.º 51, p. 89-90. Interesa también las noticias que proporciona sobre las Procesiones en la Semana Santa madrileña que amplió NIÑO AZCONA, op. cit.

Barcia, el paso de Santo Tomás⁷. Se trata de un *Descendimiento* cuya composición no se ajusta exactamente al grupo en estudio y cuyas anotaciones sobre el autor y la obra reproducida en el dibujo aparecen en caracteres caligráficos de época posterior a la de la escultura por la que hemos descartado este apunte a la pluma como elemento de estudio del paso. Su tema iconográfico debió forzar la atribución pero es composición muy divulgada por grabados desde el Renacimiento.

A través de la fotografía y desde el punto de vista de técnica escultórica, el grupo destaca por su calidad. La composición, de difícil estructura por el número de las figuras de tamaño natural que componían el grupo, se ha resuelto sabiamente. San Juan, envuelto en manto de profundos y pesados pliegues prácticamente en espiral al impulso de su paso, centra la atención en el cuerpo inerte de Cristo que sostiene en sus brazos. Al lado opuesto, la Magdalena, en actitud más pausada, y la Virgen, más en bajo y en posición de avance, realzan el foco de interés del grupo al que nos llevan las manos de María y el perfil de la Santa que se inclina para besar los pies de Cristo. La dinámica composición, abierta y en diagonal, se corta en parte al fondo por los largueros de la cruz y las dos figuras que sostienen los brazos de Cristo. Este sentir barroco se acentúa por la factura de los naturalistas pliegues de la indumentaria de talla profunda, no demasiado afilados e intensamente movidos.

El modelado del cuerpo de Cristo es suave, anatómicamente bien concebido y con dominio de la técnica del escorzo de difícil factura no sólo en ésta sino también en el resto de las figuras del grupo. Se han cuidado asimismo otros detalles como la confección de las manos, especialmente atractivas y la realización de los rostros que aunque de expresión algo blanda, presentan dignidad y nobleza con sus caballeras rizadas de minucioso acabado.

Comparados los caracteres que definen esta obra con los propios que caracterizan el arte de Pedro Alonso de los Ríos, su supuesto maestro, y con los que determinan la estilística de los otros escultores madrileños más destacados en estos años, hemos advertido que Rubiales es personal en su estilo y que las influencias que refleja su obra no son unilaterales. Del vallisoletano pudo aprender la tradición imaginera de los pasos, la morbidez anatómica de su Cristo de San Francisco el Grande⁸ y el sentido dinámico de sus compo-

⁷ Angel M.^a de BARCIA, *Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 1906 (1911), Rubiales, Miguel, n.º 474: Apunte a la pluma con el nombre del escultor en el margen inferior derecho y aclaración en el margen lateral izquierdo de que es obra del escultor que hizo el grupo de Santo Tomás de Madrid.

⁸ Dado por perdida por TORMO, *Iglesias...*, op. cit., y M.^a Elena GÓMEZ MORENO, op. cit. GARCÍA BARRIUSO en su obra *San Francisco el Grande de Madrid: aportación documental para su estudio*, Madrid, 1975, aseguraba que era el que se conserva en la capilla de San Antonio, pero no coincide con una antigua fotografía del Archivo Moreno que al parecer reproduce el *Cristo* de Pedro Alonso.

siciones en el trasaltar de la Catedral de Burgos pero la calidad técnica de la composición del *Descendimiento* y sobre todo la específica factura del plegar y monumentalidad de sus figuras son particularidades del madrileño. Pedro Alonso había realizado entre otras obras, una *Concepción* para la Cofradía de los Confiteros, sita en la Parroquia de Santa Cruz, y según se especifica en su testamento, se le encargaron también dos Santos para el «Colexio de Atocha» nombre con el que solía denominarse a Santo Tomás, convento fronterero a la iglesia citada; es posible que el prestigio del escultor vallisoletano, que por aquellos del encargo del paso a Rubiales (1690)⁹ había realizado lo mejor de su obra conocida, decidiera a los responsables de este pedido, posiblemente los mismos que con él habían tratado, a la elección del madrileño como artista de su círculo.

Respecto a las otras grandes figuras de la escultura madrileña de la época, hemos constatado que la técnica compositiva y las figuras del paso de Rubiales son más movidas que lo conocido de Pereira, escultor cuya formación deriva de los principios estéticos que informan la primera mitad del siglo XVII pero que por su larga vida pudo ser conocido por nuestro escultor ya que incluso se sabe que trabajó para Santo Tomás¹⁰. Con Sánchez Barba, el burgalés, de formación más barroca y que trabaja entre otras para la iglesia de Santa Cruz, en Madrid¹¹, presenta ciertos puntos de contacto, como la monumentalidad de las figuras y la pesantez de los pliegues, pero el *Cristo* de la iglesia del Caballero de Gracia, obra documentada de este escultor, es de miembros más adelgazados, factura de cabello más nerviosa y rostro mucho más expresivo y dramático que el del *Descendimiento* que analizamos. También difiere de su sentido compositivo, más estático en Sánchez Barba como puede apreciarse en el grupo de su Virgen del Carmen en la iglesia de su nombre en Madrid.

Realmente la escultura madrileña de esta época, quizás como ha ocurrido en otras ocasiones en la Corte, deriva de una serie de elementos estilísticos de diversa procedencia que se decantan, purifican y unifican en el continuo laborar al paso de los años. Si en la primera etapa de esta centuria los escultores más destacados que trabajaron en Madrid, como Morales y Vallejo, habían surgido del taller de los Leoni, de los que apenas pudieron aprender sino un mero sentido de la contención y elegancia de las formas por ser pocos los años que aquí trabajaron los milaneses, desarraigados por otra parte de su verdadero hogar artístico, al transcurrir las primeras décadas de esta centuria

⁹ NIÑO AZCONA, op. cit., aclara que él conocido la partida de pago a Rubiales y continúa diciendo que el grupo se atribuyó en tiempos a Pedro Alonso aunque Palomino ya había dicho que era obra del madrileño.

¹⁰ MARQUÉS DE SALTILLO, *La Capilla de Santo Domingo Soriano en la Iglesia del Convento de Santo Tomás*, Rev. de la Bca. Arch. y Museo, Ayuntamiento de Madrid, 1946, n.º 54, julio.

¹¹ M.ª Luisa CATURLA, *El retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz*, Arte Español, 1950.



Madrid. Iglesia de Santa Cruz. Paso del Descendimiento, por Miguel de Rubiales (destruido).
Fotografía Archivo Moreno.

esta escuela refleja influjos de otras más avanzadas y más nacionales, como la andaluza y la castellana, templando su diversidad en esa corrección que quizás es lo más característico de la escultura cortesana. Los influjos barrocos extranjeros, primordialmente los italianos, no se percibirán claramente sino a finales del siglo para pasar a informar en gran manera nuestra escultura del siglo XVIII. Sin duda hay precedentes de los afiliados cortes berninescos, del juego de luces y sombras en el revuelo y sinuosidades de las telas y escorzos de las figuras, atisbos de la dispersión de las líneas compositivas sobre todo en relieves, que acusan, antes que la figura exenta, el sentido pictórico de la escultura barroca, pero pocas veces hemos visto en Madrid, como en este paso de Rubiales, un sentido tan dinámicamente barroco ni siquiera en otras de escultores madrileños de mayor categoría artística que la suya.

Intentando aclarar qué otros influjos, aparte de los citados, pudo percibir Rubiales en el entorno artístico que le rodeaba, nos interesó la cita sobre la ejecución por Domingo de la Rioja, en 1653, de la famosa y desaparecida *Virgen de los Siete Dolores*¹², titular de la Cofradía de su nombre en Santo Tomás y paso que salía con el del *Descendimiento* en el Viernes Santo de la Semana Santa madrileña. El *Cristo* de la iglesia de su nombre en Madrid, única obra que se conserva de Rioja, inspiró según M.^a Elena Gómez Moreno la ejecución de un bonito ejemplar de Crucificado que poseyó el Convento de don Juan de Alarcón que a su vez recordaba estilísticamente al de Rubiales pero la desaparición y anónima filiación artística de este Cristo de las Mercedarias no podían ayudarnos en nuestra búsqueda.

Es decir y concluyendo, no podemos aventurar otras observaciones que las expuestas que nos hablan de un escultor conocedor de su oficio, avanzado en su estilística y que influido sin duda por el vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos alcanza mayor perfección técnica que éste si bien no llega a su fuerza expresiva. La calidad de las figuras del paso sugiere el refinamiento de su arte al contacto con los grandes escultores madrileños de generaciones inmediatamente anteriores y coetáneas a la suya heredando de ellos la corrección del hacer aún a costa del dramatismo del tema. También interesa advertir que entre los numerosos pasos que se exhibían, según los textos consultados, en la Semana Santa madrileña, destacó por su calidad este de Rubiales cuya autoría es una de las pocas que se recuerdan en las relaciones de los ejemplares de la imaginería procesional cortesana.—MARGARITA ESTELLA.

¹² MARTÍNEZ ESCUDERO, op. cit. NIÑO AZCONA, op. cit. Existen otras noticias sobre la Cofradía y la imagen algo confusas por lo que no las citamos al no referirse concretamente al objeto de esta breve nota.