

# LA ADVOCACION DE NUESTRA SEÑORA DE LA PORTERIA Y LA CAPILLA CONSTRUIDA EN SU HONOR DENTRO DEL CONVENTO ABULENSE DE SAN ANTONIO

Matilde VERDÚ

En las afueras de la ciudad de Avila, próximo a la carretera de Villacastín, se encuentra situado el convento de Franciscanos Descalzos de San Antonio de Padua.

Este convento se fundó a fines del siglo XVI y en tal período de tiempo tuvo lugar la construcción sustancial de su iglesia (1579-1583) (1).

Fue sin embargo en la primera mitad del siglo XVIII cuando se erigió la hipertrofiada capilla dedicada a la Virgen de la Portería que permanece unida a la iglesia conventual y singulariza su perfil, contrastando su movida figura con el temple herreriano de aquélla (Fig. 1).

Constituye esta capilla un campo de estudio apenas explorado. En 1928 Moya Blanco sacó a la luz una serie de dibujos debidos a su mano, en los que quedó reflejada con todo detalle la configuración que ofrecía entonces en planta y alzado (2). Juan Grande Martín ha publicado recientemente algunas sucintas noticias referentes a su historia (3). Pero a excepción de los datos transmitidos por estos dos trabajos y algún comentario estilístico, nada se conocía en la actualidad sobre la misma.

El objetivo que perseguimos en las siguientes páginas es, precisamente ampliar la escasa información difundida acerca de los orígenes de esta obra arquitectónica y de la advocación mariana que motivó su creación: contribuir a desvelar el proceso constructivo de la misma; analizar detenidamente sus valores artísticos; divulgar algunos hechos relativos a la congregación que adquirió la responsabilidad de mantener y fomentar el culto a la Virgen albergada en sus muros, adornar su altar y celebrar fiestas solemnes en su honor; constatar la acusada expansión alcanzada por este culto y el elevado número de imágenes y obras de arquitectura que propició fuera del ámbito abulense.

<sup>1</sup> María T. López Fernández: "La construcción del Convento de San Antonio en Avila y las fuentes de su alameda". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, tomo XLVIII, 1982, págs. 367-371.

<sup>2</sup> Luis Moya Blanco: "Capilla de Nuestra Señora de la Portería en Avila". *Arquitectura Española*, número XXI, 1928.

<sup>3</sup> Juan Grande Martín: *Castillos en la tierra de Avila y emoción de la Ciudad*, Avila, Diputación Provincial y C.S.I.C., 1976, págs. 246-256.

Desde que Ceán Bermúdez lo hiciera (4), la concepción de esta capilla se ha venido atribuyendo al arquitecto Pedro de Ribera, artista que llevó a sus cimas más altas el barroco decorativo madrileño pero que virtualizó también una peculiar apertura del mismo hacia el barroco europeo, creando en la corte española la Ermita y el Paseo Nuevo de la Virgen del Puerto, el Puente de Toledo, el Cuartel de Guardias de Corps y la iglesia del Hospital de San Antonio Abad, entre otras obras (5).

Hasta el momento presente, carecemos, sin embargo, de pruebas documentales definitivas que testifiquen la proyección de la aludida capilla por parte de este artista.

Podemos demostrar, no obstante, la devoción experimentada por Pedro de Ribera a la Virgen de la Portería y la existencia de un antiguo libro que corrobora, de forma determinante, esta remota atribución. Fue el autor de este libro, que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional de Madrid, Fray Juan de San Antonio, cronista de los Franciscanos Descalzos, y lleva por título "Historia de la Nueva, admirable y portentosa imagen de Nuestra Señora de la Portería de Avila y de su fiel Camarero Fray Luis de San Joseph".

Su impresión tuvo lugar en Salamanca el año de 1739, es decir, en una fecha inmediata al desarrollo de los acontecimientos que en él se relatan (6). Esta última circunstancia, el hecho de que Fray Juan de San Antonio confiese haber sido testigo presencial de gran parte de dichos acontecimientos y de que Pedro de Ribera guardase en su biblioteca un ejemplar de esta obra (7) confieren a la misma un inapreciable valor como fuente de investigación para el tema que nos ocupa.

Los datos en ella recogidos, el hallazgo de algunas escrituras notariales y de las constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Portería creada en 1733, fundamentan básicamente el estudio que exponemos a continuación.

## I. FRAY LUIS DE SAN JOSE.

Resulta obligado iniciar el abordaje de nuestro propósito dedicando unas breves palabras al fraile que motivó la creación de la advocación de Nuestra

<sup>4</sup> E. Llaguno y Amirolo: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración... acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez...* Madrid, 1829, pág. 107.

<sup>5</sup> Matilde Verdú Ruiz: *La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid Gerencia Municipal de Urbanismo (en prensa). Nuestra tesis doctoral, en proceso de desarrollo, abarca el estudio de la biografía y obra de este artista en su integridad.

<sup>6</sup> La obra está dedicada a don Juan Antonio Bernabé de Guzmán, Caballero de la Orden de Santiago, Teniente Coronel de los Ejércitos Reales y Alguacil Mayor del Santo Tribunal de la Inquisición. Se divide en cuatro libros. Versa el primero sobre el padre Fray Luis de San José y los hechos que determinaron la creación de la capilla de Nuestra Señora de la Portería del Convento de San Antonio de Avila; está dedicado el segundo a la narración de dicha creación y el tercero y cuarto a la descripción de la "Capilla Espiritual" erigida por "el Fiel Camarero de Nuestra Señora de la Portería" y de la difusión alcanzada por el culto a esta Virgen.

Juan Grande Martín debió tener conocimiento de la misma al escribir su aludido libro, pues en él quedan reflejadas algunas noticias contenidas en su texto. Al hacerlo, prescindió de referencias a la capilla abulense.

<sup>7</sup> Marqués del Saltillo: "Don Pedro de Ribera, Maestro Mayor de Obras de Madrid (1681-1742). Revista de la Biblioteca de Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, nº 49, 1944, págs. 49-77.

Señora de la Portería y potenció, en gran medida, la erección de la aludida capilla abulense.

Nació éste en la villa leonesa de Galleguillos de Campos, en el mes de septiembre de 1690.

El 2 de diciembre de 1713 profesó dentro de la Orden de los Franciscanos Descalzos con el nombre de Fray Luis de San José, en el convento del Calvario de Salamanca.

Poco tiempo después, fue enviado al convento de Nuestra Señora de los Angeles de Cerralbo, lugar en el que permaneció cuatro años ejerciendo las funciones de cocinero, oficio que le era poco grato.

Pasó a continuación al convento abulense de San Antonio, recibiendo la particular misión de cuidar su huerta.

Instalado allí, encomendó la realización del cuadro que daría lugar a la primera representación de la que sería llamada Virgen de la Portería y desde aquel mismo momento dedicó gran parte de sus viajes y de su vida a fomentar su culto.

Como justa retribución de estas actuaciones, sus restos mortales fueron sepultados en la majestuosa capilla de Nuestra Señora de la Portería que en tal alto grado él contribuyó a alzar en este convento, después de haber sido trasladados desde Madrid, ciudad en la que tuvo lugar su muerte el 3 de marzo de 1737.

Según refiere Fray Juan de San Antonio, que llegó a ser Prelado Superior y confesor del piadoso fraile, gozó éste de un carácter sincero y afable que compensaba la extrema rudeza de su formación y de sus formas de expresión; mantenía con la Virgen un trato de afectuosa y llana familiaridad que fue tachado por algunos de irreverente y provocaron su temporal traslado del convento de San Antonio al convento franciscano de Villacastín y posteriormente al de San Lázaro el Real de Arévalo; estuvo dotado de poderes sobrenaturales y logró curar a varios enfermos (8).

Su aspecto físico podemos contemplarlo hoy en un oscurecido cuadro instalado en la capilla que les sirvió de mausoleo y en un grabado incorporado en el libro de Fray Juan de San Antonio, cuya configuración es similar a la de aquél (Fig. 2).

## 2. PRIMERA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA PORTERIA

Vistos a grandes rasgos la vida y talante de su principal promotor, condescendamos a analizar el cuadro y la advocación que desencadenaron la existencia de la aludida capilla mariana.

A falta de otras fuentes conocidas, útiles a tal finalidad, hemos de recurrir casi exclusivamente para ello, al texto del primero de los cuatro libros en los que Fray Juan de San Antonio dividió su mencionado volumen.

<sup>8</sup> Fray Juan de San Antonio, ob. cit., Libro I, capítulos III-V, XII-XV.



Esta es la versión transmitida a su través:

Ya durante el período en el que fue novicio, sentía Fray Luis de San José gran devoción por la Virgen, especialmente después de haber debido a ésta (a raíz de su imploración ante una Purísima Concepción) la curación de "unos accidentes verticales que le dexavan quasi muerto por algún espacio" y le inhabilitaban para profesar como fraile.

Acrescentóse ésta a lo largo de su permanencia en el santuario de Cerralbo y fue creciendo a la par en el interior del fraile, el deseo de procurar extender el culto a la Purísima Virgen "por todo el orbe".

No fue sin embargo hasta el transcurso de su primer asentamiento en el abulense convento de San Antonio, cuando decidió Fray Luis poner definitivamente en práctica estos ambiciosos proyectos, tras habérsele aparecido la Madre de Cristo en la huerta del recinto conventual.

Participolos al entonces portero del Convento Fray Bartolomé de San Francisco y entre ambos planearon omitir "una imagen grande de papel de la misma Virgen" que había en la portería custodiada por Fray Bartolomé y disponer en su lugar otra representación mariana. Pensaron también ubicar esta última en un pequeño altar cuya realización habría de efectuar el propio portero, a quien no era desconocida la labra de la madera.

Fue el siguiente paso convertir en un hecho tangible la nueva imagen que se había ideado instalar en la portería.

Fray Luis se ocupó personalmente de su satisfactoria resolución.

El 16 de junio de 1718 encargó su realización, según el modelo que había apreciado en su visión sobrenatural, a Salvador Galván, "natural de Salamanca y vecino de Avila, pintor de oficio, mas tan prinzipiante entonces que podía poner inscripciones a todas sus pinturas".

El domingo de Ramos de 1719 la pintura que le había sido encomendada pudo ser trasladada al convento franciscano.

Una vez en éste, fue colocada en el altar proyectado dentro de la portería, siendo invocada desde entonces por los fieles, dada su particular ubicación, como Nuestra Señora de la "Portería" o "Portera".

"Gozoso estaba con el nuevo retrato de la Purísima Virgen su cordialísimo devoto, mas no quedó satisfecho por ser tan ordinarios los colores, como lo era la mano que le avía hecho".

Motivó ello el retoque del cuadro "con colores finos", modificación que pasó a llevarse a cabo al tiempo que lo hicieron otras encaminadas a propiciar que el cuadro "quedase en forma cuadrada" en lugar de ser "esférico en lo alto y en lo inferior semicadrado"; pero son éstos, acontecimientos de cronología más avanzada de los que nos ocuparemos con detenimiento más adelante.

Contemplada la interpretación de hechos plasmada por el cronista franciscano, hagamos algunas observaciones propias sobre el original que preside hoy la capilla abulense y es tenido por aquel que realizara Salvador Galván.

Como puede apreciarse con inmediatez, dicho original es portavoz de los principales elementos incorporados de forma generalizada en las representaciones del misterio de la Concepción Inmaculada de la Virgen (Fig. 3).

Las polémicas sobre este misterio, cuya fiesta se hizo precepto en España a partir de 1644, alcanzaron su plenitud en el siglo XVII, cobrando especial auge a su compás, durante tal siglo y las primeras décadas del siguiente, las imágenes marianas destinadas a arraigar la postura de los que mantenían su defensa.

Nada nos sorprende por ello la iconografía seleccionada para conformar pictóricamente la visión de la Virgen que Fray Luis de San José confesó haber tenido, y menos aún si tenemos en consideración la importante labor propagandística del misterio de la Inmaculada Concepción desarrollada frente a los dominicos por la orden franciscana, que fue, en definitiva, aquella en quien recayó la custodia de la Virgen pintada por Salvador Galván. No en vano, como acabamos de referir, fue a una Purísima Concepción colocada en el recinto donde recibió su formación de novicio a quien Fray Luis dirigió las plegarias por las que obtendría la curación del mal que padecía.

Una serie de rasgos impresos en aquel primitivo cuadro estuvieron llamados, no obstante, a servir de distintivo a las Inmaculadas surgidas con motivo de la devoción despertada por la imagen de la Virgen reflejada en él, a la que se vino en llamar de la "Portería".

Digamos en primer lugar que el aludido cuadro denota alguna de las recomendaciones formales para las figuraciones pictóricas de la Virgen en calidad de mujer concebida sin pecado original, emitidas por Pacheco en su "Tratado de la pintura" (9): plasmación de una persona femenina joven y bella, sin niño alguno en los brazos, con los cabellos teñidos de color de oro, cercada de "un sol ovalado de ocre y blanco... unido dulcemente con el cielo", vestida con túnica blanca y manto azul y sobremontada en la luna. Tales connotaciones fueron extrañas sustancialmente del relato apocalíptico concerniente a la misteriosa mujer perseguida por el dragón de las siete cabezas, exceptuando la relativa al atuendo azul y blanco, cuya fuente de inspiración fue la aparición de la Virgen experimentada por Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Concepción Purísima confirmada por el Papa Julio II en 1511.

Acordes con las iconografías de las Inmaculadas propugnadas por Pacheco en su tratado, se mantienen también los serafines, las nubes, los atributos marianos y la paloma simbólica del Espíritu Santo incorporados en la composición.

Adviértese en ella, sin embargo, como en otras muchas Inmaculadas, algunas variaciones respecto a dicha iconografía: se escenifica exclusivamente el mundo celeste; las puntas terminales de la media luna se dirigen hacia arriba en lugar de adoptar la disposición defendida por el Padre Luis del Alcázar y corroborada por Pacheco en los siguientes términos: "... es evidente entre los datos matemáticos que si el sol y la luna se acercan, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo. Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer que estaba sobre ella recibiendo la luna la luz del sol": la cabeza de la Virgen no lleva ninguna corona imperial, ni está circundada por las doce estrellas que rodeaban

<sup>9</sup> Francisco Pacheco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas...* Sevilla, Simón Faxardo, 1649, págs. 481-484.

el rostro de la mujer apocalíptica. En su entorno permanecen distribuidos simplemente una serie de rayos alusivos quizás al astro solar.

Los siete serafines insertos en dicho cuadro se distribuyen en tres grupos; uno de ellos (compuesto por tres) aparece a los pies de la Virgen, sobre la media luna; los dos restantes (integrados por pares de serafines) ocupan los ángulos superiores.

Los atributos de la Virgen, encarnados en este caso por rosas y lirios, median la composición, completando la orla figurativa externa que rodea la imagen mariana.

A diferencia de otras representaciones de la Inmaculada, dichos atributos permanecen sostenidos por flotantes nubes en lugar de ser portados por ángeles.

Las manos de la Virgen apoyan sus dedos entre sí, emergiendo directamente de un ropaje color carmín cuyas mangas asoman por entre las de la túnica blanca. El manto azul recorre en diagonal el virginal cuerpo cubriendo uno de sus hombros y replegándose, de forma revoloteante, a la altura de la zona superior de la pierna contraria a aquel.

Respecto a la calidad artística de esta obra, cabe señalar que está concebida dentro de una estilística afín al naturalismo barroco incipiente, torpe y arcaica en relación a su cronología.

Los elementos figurativos eluden la aparición de símbolos relacionados con la letanía mariana y la incorporación de personajes humanos o paisajes terrestres que podemos contemplar en otras Inmaculadas; quedan reducidos prácticamente a los mismos empleados en semejante tema por nuestro inapreciable Murillo, seguidor asimismo de Pacheco en la coloración de los ropajes de éstas. Pero la rigidez formal, la parquedad y dureza del modelado cromático, la apagada gama tonal, la convencional simetría distributiva, la sensación de ahogo espacial y el estaticismo implitos en ella, la sitúan mucho más cerca de las Inmaculadas de Pacheco y de las primeras realizadas por Zurbarán que de las efectuadas por Ribera y Murillo en la era seicentista.

Su interpretación formal no es ajena al movimiento naturalista y de acercamiento al fiel fomentado por la Contrarreforma en las representaciones relacionadas con la doctrina cristiana, pero el grado de convencimiento e impactación popular de su "retórica" se mantienen muy por debajo de las grandes obras del barroco de esplendor.

Como podremos comprobar más adelante, estas peculiaridades estilísticas fueron modificadas e incluso ampliamente superadas en algunas versiones posteriores de la Virgen de la Portería. Varias de las que hemos localizado mantienen sin embargo, escrupulosamente, los caracteres iconográficos incorporados en el original abulense y las que no lo hacen en su totalidad ofrecen tan sólo ligeras modificaciones respecto a los mismos.

### 3. TRASLADO DE LA VIRGEN DE LA PORTERIA A LA CAPILLA MAYOR DEL CONVENTO DE SAN ANTONIO

La situación al frente del gobierno del convento abulense de San Antonio, el

10 de julio de 1722, de Fray Geroteo de San Pascual, marcó una nueva etapa en el acelerado proceso que llevaría a convertir a la Divina Portera en protagonista esencial del reclamo de fieles hacia el mismo.

Apoyado por otros religiosos, dispuso éste el traslado de la nueva imagen a la capilla de un Cristo que estaba situada fuera del recinto conventual, en un paraje contiguo a su iglesia, para facilitar el arribo de devotos.

Opúsose Fray Luis al desarrollo de semejante determinación, defendiendo en su contra la colocación de la Virgen en la iglesia del convento.

Recurrió para ello al Ministro Provincial de los Franciscanos Descalzos y sus argumentaciones tuvieron éxito porque, poco tiempo después, la Capilla Mayor del templo conventual era declarada por aquél, nueva morada permanente de la Virgen de la Portería.

Sus órdenes fueron cumplidas y el cuadro se instaló en la Capilla Mayor, "elevado de la tierra como tres varas, enfrente de la puerta del claustro", rodeado de un marco de talla labrado con tal motivo y de cuatro cornucopias y dos arañas destinadas a su iluminación (10).

Muy pronto fue acrecentado el rango de esta imagen dentro del templo franciscano, al conseguir las peticiones de algunos fieles arrancar la aprobación del ministro provincial para dotarla de altar propio.

La ejecución del retablo para el nuevo altar fue ajustada con Marcos Tejada y la Virgen quedó insertada en el mismo el día 23 de julio de 1724, acontecimiento que fue celebrado festivamente. (11).

### 4. REMODELACION DEL CUADRO DE LA VIRGEN DE LA PORTERIA PINTADO POR SALVADOR GALVAN

Una vez conformado el altar se puso en marcha la idea de retocar la pintura de la Virgen para avivar sus colores, aproximar su apariencia a la deseada por Fray Luis y hacer que quedase "en forma cuadrada" como las primeras estampas grabadas con su imagen.

El pintor al que primeramente se encomendó la realización de semejante reforma fue Pedro Canencia, artista residente en Avila por aquel entonces, al que se había debido, como veremos, la "idea" de dichas estampas.

Una fuerza oculta, según revelación del propio Canencia, le impidió, sin embargo, inferir en el mismo transformación alguna, pese a considerarse su pincel más diestro que el de Salvador Galván.

En vista de tal contratiempo, Pedro Canencia ingenió la alternativa de pintar una imagen y clavarla sobre el original de Salvador Galván, para que su aspecto fuese tenido por el propio de este último tras su sometimiento a un profundo proceso de remodelación.

Puso en práctica su estratagema pero ésta quedó descubierta al descolgarse imprevistamente su pintura de la creada por Galván en presencia de los frailes del convento.

<sup>10</sup> —Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro I, capítulo XVI.

<sup>11</sup> —Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro I, capítulo XVII.



El hecho fue considerado como un medio de manifestación del especial interés tenido por Dios en que fuese respetada y expuesta la primitiva obra pictórica y los frailes determinaron, en consecuencia, encargar su remodelación al mismo pintor al que se había debido su ejecución. Aceptó Salvador Galván el ofrecimiento y llevó a término ésta bajo la estrecha vigilancia de los religiosos.

Poco tiempo después, el 30 de abril de 1725, la imagen fue colocada con solemnidad célebre y fuegos artificiales en el retablo realizado por Marcos Tejada, retablo que presentó entonces la novedad de estar dorado (12).

#### 5. CELEBRACION EN AVILA DE LA PRIMERA NOVENA DEDICADA A LA VIRGEN DE LA PORTERIA

No desde el altar que acabamos de aludir sino desde uno efímero sobrepuesto al Altar Mayor de la iglesia, durante nueve días presidió la renovada imagen de Salvador Galván la primera novena dedicada a la Virgen de la Portería que tuvo lugar en Avila.

Se principió ésta el 5 de octubre de 1727 y para la obtención de la licencia previa medió la solicitud de los duques de Alcañices y de Medina de Rioseco.

En ella pudieron ser expuestos una serie de objetos que fueron cedidos por el duque de Medina de Rioseco al convento para el ornato de la Virgen, aunque siguió conservando el derecho de propiedad sobre ellos a fin de no atentar contra el régimen de pobreza franciscano: "casulla, frontal, cortina, todo bordado en campoverde, y una María coronada y ordeada toda de perlas finas; frontal y cortina bordados en campoblanco, una alfombra, frontal de espejos ideado por su excelencia y en muchas partes obra de sus manos (13).

#### 6. CONSTRUCCION DE UNA Suntuosa Capilla Dedicada a la Virgen de la Portería en el Convento de San Antonio

##### 6.1 Proceso de creación

Nuevas reestructuraciones fueron desencadenadas en el convento de San Antonio por el cuadro de Salvador Galván poco tiempo después de haber tenido lugar la celebración de aquella primera novena.

No se trató esta vez de pequeñas modificaciones sino de la construcción de una monumental capilla, unida a la nave de la iglesia conventual, dedicada expresamente a su veneración.

Su alzamiento consolidó definitivamente la nueva advocación y el protagonismo de la Divina Portería dentro de dicha iglesia. Supuso también la implantación en territorio abulense de uno de los conjuntos artísticos más afortunados del barroco dieciochesco español de raíz vernácula, la conformación de un ámbito capaz de incrementar el poder persuasivo de aquella mediante algunos de los más audaces recursos de impactación sensorial fomentados por la Contrarreforma.

Como indicábamos al principio son muy pocas las noticias conocidas acerca

de esta obra aunque desde fines del siglo XVIII se ha venido atribuyendo a Pedro de Ribera, arquitecto que llegó a ser Maestro Mayor de las Obras y Fuentes de Madrid, significando en la Corte española el canto del cisne del barroco castizo frente a las corrientes extranjeras que la invadieron a partir del reinado de Felipe V.

No hemos conseguido localizar ninguna escritura relativa a su fábrica estrictamente arquitectónica (14), pero podemos confirmar que fue diseñada por este artista y establecer las líneas básicas de su proceso constructivo gracias al aporte de noticias brindado por fray Juan de San Antonio en su libro. A tenor de éstas, dicho proceso se desarrolló así:

Dibiose la iniciativa de su puesta en marcha a don Juan Morante, marqués de la Solana; formuló éste la primera propuesta de llevarlo a efecto en el transcurso de una visita que realizó a ciudad de Avila en la primavera de 1727 para manifestar a la Virgen de la Portería su agradecimiento por los favores que le había concedido. Hizo tantear el sitio donde habría de levantarse la capilla y ofreció cien doblones para la ejecución de sus cimientos.

Fray Luis de San José fue la persona que se ocupó de encomendar sus trazas.

Hizo recaer éste la responsabilidad de hacerlas cobrar realidad en Pedro de Ribera, arquitecto de Madrid, ciudad que sirvió de residencia al fraile durante largos períodos de tiempo.

Aceptó el artista el afrente de semejante reto y en breve plazo las obras tomaron inicio según sus proyectos, a pesar de estar concebidas con una escala dimensional y decorativa altamente superior a la recomendada por el austero reglamento franciscano.

Su subvención corrió a cargo de los donativos voluntarios de diversas personas, circunstancia que no impidió que pudieran desarrollarse ininterrumpidamente aunque su costo se evaluó en más de 70.000 ducados.

En abril de 1731, la estructura sustancial de la nueva capilla estaba concluida y el 23 del propio mes la Virgen de la Portería fue exhibida en procesión y colocada por vez primera en la misma, celebrándose el acontecimiento con clamorosos festejos a lo largo de varios días (15).

Del siguiente año data uno de los dos únicos contratos vinculados a la conformación de este edificio que hemos logrado encontrar.

Tuvo lugar en Madrid y lleva fecha de 20 de junio de 1732 (16). Intervinieron en su concierto el dorador del rey Próspero Mortola, el maestro batidor de oro Dionisio Sánchez en calidad de fiador de aquél y pedro de Segovia, síndico de Nuestra Señora de la Portería.

14 Hemos revisado en el Archivo Histórico Provincial de Avila todos los protocolos pertenecientes a esta ciudad que aparecen registrados entre los años de 1727 y 1730, y en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, todos los que figuran en el inventario de los años comprendidos entre 1726 y 1735.

15 Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro II, capítulos I-VII y XIV. Contrariamente a lo afirmado por este autor, en las constituciones de la congregación a la que hemos dedicado el apartado número 8, figura el 29 de abril de 1732 como la fecha en la que tuvo lugar la primera colocación de la Virgen dentro de la capilla.

16 Archivo de Protocolos Notariales de Madrid (A.P.M.), protocolo n.º 16302.

12 —Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro I, capítulos XIX, XX y XXII.  
13 —Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro I, capítulos XXVI y XXVII.

Según se expresa en él, la realización del retablo principal de la capilla fue la obra que Próspero Mortola quedó obligado a ejecutar en su virtud. Pero el hecho de que este personaje figure como simple dorador y la circunstancia de que ni en el contrato ni en las condiciones de obra que lleva incorporadas se haga mención a las trazas, al tipo de madera que había de emplearse en el retablo o a cualquier detalle alusivo a su talla, inducen a pensar sin embargo que las obras contratadas a su través se circunscribieron a la realización del dorado y estofado del mismo. Las afirmaciones de fray Juan de San Antonio no contradicen esta posibilidad, pero tampoco aclaran suficientemente a quién se debió la ejecución de la trama arquitectónica y de las esculturas de dicho retablo, pues él se limitó a escribir respecto a la autoría de su creación: "obra digna de la idea y diestras manos del Excelentísimo Señor Marqués de Alcañices, que entre otros grandes obsequios hizo este servicio a la reyna de los seraphines" (17), palabras con las que seguramente sólo se quiso aludir al diseño que rigió su configuración, revelando al marqués de Alcañices como artífice del mismo.

Las condiciones de obra fueron éstas:

"Primeramente es condición que reconozidos que sean todos los fletes y molduras de dicho retablo se an de repasar.

Yten que después de aparejado lo que toca a molduras y talla se an de bolver a abrir los sentidos de ella.

Yten que ha de hir todo de oro limpio, lo más subido y más hazendrado que se pueda encontrar.

Yten que han de ir todas las venas y fondos de talla bronzados, como asimismo todas las molduras que se corresponden.

Yten que todo lo que toca a escultura, como son los santos, manzebos, serafines y ángeles del trono de la Virgen, con todo lo demás que aya de dicha escultura, han de ser estofados y encarnados.

Más es condición que todo lo que toca a zinceleado, bronzado y estofado, ha de ser de mano del otorgante, con todo lo demás que en esto aya que hazer.

Yten es condición que los andamios que se nezesiten para executar dicha obra, an de ser de quenta del otorgante.

Yten es condición de el otorgante asistir a dicha obra la mitad del tiempo que se tardase en fenezer dicho retablo.

Yten es condición ha de empezar el otorgante a travaxar en el mencionado retablo desde primero de julio de este presente año de la fecha y darle fenezido y acavado en otro tal día del mes de julio del año que vendrá de setezientos y treinta y tres, y todo él según destreza y arte, que quede de los más selecto.

Yten es condición que para las obras del expresado retablo se a de dar por dicho convento... veinte y quatro mil reales de vellón..."

El segundo de los contratos aludidos data del 31 de marzo de 1733 (18). En su formalización intervinieron también Próspero Mortola y Pedro de Segovia y

las obras ajustadas en él atañían al dorado de los retablos laterales y al del cascarón del retablo principal de la capilla, bajo las condiciones siguientes:

"Primeramente que el dicho don Próspero Mortola a de ser obligado, como desde luego expresamente se obliga, a dar dorados, concluidos y perfectamente acavados dichos dos colaterales de la capilla de Nuestra Señora de la Portería y los Santos dorados y estofados, todo ello con el primor y perfección correspondiente del dorado del retablo donde está colocada Nuestra Señora de la Portería, para fin del mes de septiembre de este presente año de la fecha.

Y asimismo a de ser obligado, como se obliga dicho Próspero Mortola, a que siempre y quando el cascarón executado y concluido en dicho retablo grande de Nuestra Señora se quisiese dorar lo ynterior de él para que arroxe más luz y resplandor y estar más dezente, lo a de dorar ynmediatamente que se le de orden, como asimismo un ala que se a notado falta de un manzevo de los que mantienen el trono de Nuestra Señora, esto se le entiende estando echa la talla de dicha ala, pues sólo su obligazió es dorarla.

Que a de ser obligado, como desde luego en toda forma se obliga, el dicho don Pedro de Segovia como tal síndico de Nuestra Señora, a dar y entregar al dicho don Próspero Mortola los veinte mil reales de vellón de el prezio en que está ajustada dicha obra..."

En octubre de 1733 las obras de la capilla se daban por enteramente concluidas y para solemnizar el acontecimiento, el día 5 de dicho mes fue colocada de nuevo festivamente la imagen de la Virgen dentro de sus muros (19).

Al siguiente año quedaron impresas estas palabras dedicadas por el escolapio Fray Juan de la Concepción al edificio recién terminado: "... Esta pues maravillosa Imagen de la Emperatriz de la Gloria... se hizo tanto lugar en las voluntades de los Fieles, que para satisfacer a su devoción... se ha elevado al suntuosísimo solio de capilla propia, labrada con tanta preciosidad y hermosura que compete (si no excede) con las capillas más Regias y magníficas de Europa..." (20).

## 6.2 Descripción y valoración artística

Nada mejor para encabezar el cometido de este apartado que el contenido de una descripción del edificio recogida en el libro de Fray Juan de San Antonio como propia de Pedro de Ribera.

Su texto, complementado con algunas frases del fraile, denota el clima de polémica suscitado por las dimensiones y riqueza decorativa de la obra, así como las justificaciones sobrenaturales que se alegaron en su favor. Pero sobre todo, aporta una relación detallada de cómo quedó constituida la capilla originariamente y pone de relieve algunos de los objetivos perseguidos en ella. Dice así:

"Con alta providencia empezó (dicho don Pedro) a delinear la superficie o pavimento de dicha capilla en forma sexágona que consta de seis lados en los quales parece quiso esta Señora se formasen cinco cascarones o conchas donde

<sup>19</sup> Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro IV, capítulo III.

<sup>20</sup> Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro II, capítulo I.

<sup>17</sup> Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro II, capítulo VII, pág. 167.  
<sup>18</sup> A.P.M., protocolo n.º 16238, fols. 247-248.



estuviese tal perla y quedasen, después del principal de Nuestra Señora, dos. El uno para gloriosísimo esposo San Joseph y el otro para Santa Rosa de Viterbo (había asistido a la Virgen en su Altar, no era razón faltase en su capilla). Los dos otros dos para que en ellos se formasen dos puertas (son preciosas) por donde tuvieran comunicación con la sacristía que se está executando (está concluida) y la otra donde guardasen como propias de esta Señora, las alhajas que le han dado sus devotos.

Encima de dichas puertas se han colocado dos espejos (oi día son muchos) donde se duplican (ahora se multiplican) las luces del retablo (y de las muchas arañas y cornucopias) de dicha Señor. Enfrente de su altar se abrió un arco capaz, igual en grandeza a los demás nichos o cascarones, por donde se le dio entrada y comunicación al cuerpo de la iglesia de San Antonio. Colócase en ella una rexa bien labrada y de la misma altura para división de dicha capilla.

Entre medias de dichos cascarones se levantaron seis machos con sus seis pilastras de orden corinthia, o por mejor decir unidas las cuatro órdenes, dórica, jónica, corinthia y compuesta, pues su vasamento es vasa anticurva sobre los arranques de los arcos, donde forman sus impostas de la propia orden, todo guardando hasta la coronación de los arcos la figura sexágona, concurriendo todas sus líneas al centro, como figura perfecta. Sobre cuyos arcos de medio punto se formó su cornisa o anillo, empezando en punto y acabando en punto, recibido de seis pechinas (en las cuales se colocaron después seis figuras de las fuertes mujeres del Antiguo Testamento, symbolos de esta Gran Reina, y también seis acabas copias de seis misterios de su vida santísima).

Sobre dicho anillo se levantó su pieza de ochavo repartido en doce pilastras de orden jónica, con sus capiteles. Y entre dichas doce pilastras, doce huecos de ventana, los cinco abiertos por donde participa la luz dicha capilla, en los que están puestos sus vidrieras primorosamente hechas de distintos colores (en una el Dulcísimo Nombre de María, en los dos, xarrones de azulejos, y en las otras dos las armas de Nuestro Padre San Francisco, con singular prodigio).

Sobre dicha pieza de ochavo hai su sotavasa siguiendo la misma regla esférica, sobre que carga una media naranja guarnecida con doce zinchos y rematan en el segundo anillo con sus resaltes guardando la misma regla. Y sobre el anillo se levanta su cuerpo de linterna con sus pilastras y seis ventanas adornadas con sus recuadros y encima su coronación, sobre la que carga la cúpula con la misma observancia de zinchos, filetes y guardas, donde cierra con un florón hermosamente adornado.

Todo lo cual se puede decir, sin exageración fue llevado del pulso, a impulsos de esta Señora, y no de la destreza del artífice. Y más quando la intención del que delineó no fue salirse del precepto quando se le había pedido por el religioso que fuese cosa que no excediese de los veinte y quatro pies y arreglase a la orden toscana.

Y la mayor confusión de el artífice es que habiendo pasado a la censura de los artífices que le certificaron ser de orden toscana y no ser contra la regla, hallarse en quanto a sus diámetros en treinta y quatro y no ser la orden toscana sino aún más compuesta que dórica, con que parece no haber obrado la mano del artífice ni de sus operarios sino la de el poder de esta Señora.

Y bolviendo a registrarla por lo exterior, parece ser mayor prodigio que lo

interior, pues quando ni quería ni fue el ánimo hacer un chapitel, han resplandecido siete. Los seis como valuartes o muros que defienden el principal de las botrascas que ha padecido su devoto" (21).

### 6.2.1. El interior

#### a) arquitectura

Ninguna contradicción se advierte entre las aseveraciones formuladas en semejante descripción y la conformación poseída en planta por el edificio en la actualidad.

Consiste ésta en el trazado de una superficie hexagonal prolongada en sus seis lados por pequeños espacios rectangulares.

Dos de estos espacios quedan prolongados a su vez en una media circunferencia que sirve de receptáculo al Altar Mayor y en un ámbito trapezoidal que pone en comunicación la capilla con la iglesia del convento, respectivamente. Tales aditamentos insertan en la planta una direccionalidad longitudinal y por lo tanto descentralizante.

Los cuatro espacios restantes se alargan por el contrario mediante medias elipses que ramifican, fugan y diversifican, lateralmente, el espacio centralizado del hexágono de base, entrecortando con la irradiación de sus espacios el movimiento suscitado en el eje longitudinal.

Dos de estas medias elipses, las más próximas a la iglesia, tienen apertura a estancias de trazado irregular que pusieron en enlace la capilla con una superficie rectangular albergadora de su sacristía y con una cámara, también rectangular pero de proporciones algo menores que la anterior, destinada al depósito de los objetos donados por los fieles para servir de adorno a la Virgen (Fig. 4).

Como fue habitual en nuestra arquitectura barroca el dinamismo de los muros internos apenas se manifiesta al exterior. Solamente las líneas curvadas de la cabecera del Altar Mayor adquieren proyección externa por quedar embebidas las restantes en los muros que separaban la capilla de la sacristía y cámara aludidas (ambas han sido restructuradas en fechas recientes como dependencias conventuales) (22).

Los machos incorporados entre las unidades espaciales de la capilla adaptan su perfil a la configuración diversa de éstas mediante el adosamiento de pilastras, reforzando así su integración unitaria.

Sobre ellos descansan seis pechinas y un grueso anillo circular que sirven de base a una potente cúpula semiesférica (peraltada mediante alto tambor perforado con ventanales y zócalo circulares) concluida en hipertrófica linterna cilíndrica con ventanas (Fig. 5).

Dicha cúpula actúa como ente unificador de la tensión de movimientos

<sup>21</sup> Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro II, capítulo VIII.

<sup>22</sup> La ornamentación de la sacristía ha sido suprimida. Al tiempo de dibujarla Moya Blanco poseía aquella, bóveda de espejo adornada con quebrada tracería y ocho espejos dispuestos alrededor de un florón dorado y azul (Fig. 4).



disparas inferida en la planta. Como bien queda patente en la declaración que acabamos de transcribir, Ribera persiguió con su inserción asegurar el efecto centralizado del interior, reunir sus fuerzas dinámicas en la figura perfecta del círculo hasta hacerlas converger en el centro puntual de la linterna.

Las restantes superficies del edificio se cubren con casquete semiesférico, casquetes semielípticos y bóveda de cañón.

Supone pues la capilla una aportación a la nutrida gama de recintos religiosos barrocos de tipología centralizada alargada, conformados a partir de la concatenación subordinada de elementos espaciales diversos entre los que se establecen relaciones de integración de carácter perspectivístico (23).

Sus trazas y la de los recintos que llevó anexos fueron adaptadas ingeniosamente a la extensión de una pequeña superficie rectangular. No viabilizaron éstas la unión de la capilla con la iglesia contigua a través del progresista recurso empleado ya en la España seicentista de condicionar la propia definición espacial de la iglesia a la extensión superficial de aquella, pero posibilitaron su interrelación óptica mediante la disposición perpendicular del eje longitudinal de la capilla respecto a la nave de la iglesia.

A pesar del intenso arraigo alcanzado en España por las iglesias de planta longitudinal durante el Renacimiento, nuestro país sostuvo el desarrollo, desde las tempranas fechas de principio del siglo XVII, de algunas experiencias de este signo centralizado alargado, en las que se vino a solventar el problema de conexión entre forma (símbolo de la divinidad, del cosmos) y función (iglesia) planteado en los edificios centralizados destinados al culto católico, a través de la incorporación de la direccionalidad exigida por la liturgia de la iglesia y su sabio contrarresto con movimientos opuestos al suscitado por ella.

El uso de la figura hexagonal cobra sin embargo dentro de ellas la categoría de excepción.

No fue el hexágono ciertamente una de las formas geométricas más utilizadas en los templos barrocos pero fue desde luego una de las predilectas de las dos grandes figuras del barroco italiano de mayor exaltación: Borromini y Guarino Guarini. Ambos se sintieron atraídos por esta configuración que había sido menospreciada por los arquitectos renacentistas frente al cuadrado y al círculo (debido en parte a la inquietud generada a través de la tensión suscitada en sus ángulos) e hicieron de la misma el componente básico de alguna de sus plantas más revolucionarias (S. Ivo della Sapienza de Roma, Iglesia de los Somascos de Mesina).

También Ribera tomó la resolución de partir del hexágono a la hora de construir las trazas de esta capilla a pesar de representar ello un hecho insólito dentro del panorama español (en 1718 Hurtado Izquierdo había hecho uso del hexágono en el Sagrario del Paular pero como espacio secundario respecto a un círculo). Más el organismo arquitectónico que ideó se mantuvo dentro de unos niveles mucho más clasicistas y menos innovadores que las creaciones de aquellos y las planteadas coetáneamente en Europa bajo su influjo directo. En

23 Varios de estos recintos estuvieron dedicados también a la Virgen. En realidad la centralización de las construcciones con advocación mariana constituye una constante dentro del arte cristiano (Santiago Sebastián: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 230-238).

esta composición subyace aún la aceptación de las teorías renacentistas que conceptuaron la arquitectura como la representación de un espacio revelador de la naturaleza, de las leyes supremas del universo, la admisión de una serie de valores formales y espaciales preestablecidos deducidos de una idea del cosmos, no obstante la descodificación del clasicismo estricto llevada a cabo en ella para adecuarla a las inquietudes de su tiempo.

Soluciones parecidas a las adoptadas por Ribera en este edificio fueron virtualizadas poco tiempo después de haber tenido lugar su concepción en la capilla de Jesús Nazareno de San Esteban de Priego (iniciada en 1731), si bien en esta última se recurrió al avance seicentista del camarín para propiciar su direccionalidad longitudinal (Fig. 6).

Los materiales, el sistema técnico constructivo y el lenguaje arquitectónico de la capilla encuentran enraizamiento en la arquitectura madrileña del siglo XVII (24).

El zócalo de base está constituido por sillares de piedra y permanece cubierto parcialmente en el interior por pinturas simuladoras de mármoles. Desde el zócalo hasta el arranque de la cúpula la obra es de ladrillo tosco encubierto por revestimientos. La construcción de esta última obedece al procedimiento encamonado impuesto por el Hermano Bautista y divulgado por Fray Lorenzo de San Nicolás. Se realizó, por tanto, mediante un armazón de madera recubierto de yeso por el interior, fórmula barata y de pocas dificultades técnicas que posibilitó el escaso grosor de los machos que la sustentan. La capa de yeso favorece las condiciones acústicas del recinto.

Tanto el tambor como el zócalo que le sobretomonta están articulados por doce pilastras que hallan continuidad en doce nervios incorporados en la semiesfera de la cúpula. Estos últimos permanecen unidos por un adorno de plaqueados que concentra en torno al anillo de la linterna las impetuosas fuerzas dinámicas de sentido vertical que recorren pilastras y nervios, fuerzas transmitidas desde la planta a través de las pilastras adosadas a los machos, a pesar de la fuerte barrera horizontal representada por el anillo sobrepuesto a las pechinas (Figs. 7 y 8).

Prosiguen tales fuerzas su expansión a lo largo de seis pilastras establecidas en la linterna hasta converger en los nervios de su cubierta y en el florón que centraliza ésta (Fig. 9).

Las pilastras, incorporadas en los machos, en la cúpula y su linterna, portan actualmente capiteles toscanos y su fuste, al igual que los nervios de éstas, están cajeados (unos y otros quedan reducidos a elementos decorativos como consecuencia del sistema constructivo de la cúpula).

Este tipo de soporte fue utilizado por Ribera en varias ocasiones. Pero no debió ser, sin embargo, el empleado originalmente en la capilla o al menos en las pilastras de los machos y del tambor, porque en la presunta descripción del arquitecto, recogida por Fray Juan de San Antonio, se las define respectivamente como pilastras compuestas y pilastras jónicas, y se intenta justificar su alejamiento del severo orden toscano requerido por la reforma franciscana. Su

24 Virginia Tovar Martín: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

aspecto quizás se aproximó al de las pilastras proyectadas por el artista para las iglesias madrileñas de San Cayetano y algunas de las de San Hermenegildo (Fig. 10). Portan éstas capitel jónico con festón, de inspiración francesa, más apropiado por su delicadeza para el desarrollo de una obra dedicada a la Virgen que el recio toscano.

Tales pilastras vinculadas a la capilla carecen de entablamento, licencia inortodoxa frecuentada por Ribera.

El anillo circular que sobremonta las pechinas presenta una superficie activamente quebrada por sucesivos rehundimientos y resaltes en diversos planos de profundidad. Como consecuencia de ello y del hecho de permanecer el tambor de la cúpula retrotraído respecto al mismo, su irrupción en el alzado se destaca ostensiblemente, remarcando la reducción de la multiplicidad a la unidad perfecta del círculo efectuada en las pechinas. El anillo de la linterna se modela de forma similar.

Los ventanales del tambor están rodeados de molduras rectilíneas y diversos rebajes murales.

En las pechinas y en el tambor se efectuaron rebajes para posibilitar la inserción de pinturas figurativas y como complemento decorativo de la cúpula se añadió en sus plementos la representación pictórica de diversas puertas simbólicas. Estas puertas han desaparecido y sólo podemos contemplarlas hoy a través de los dibujos y fotografías publicados por Moya Blanco. Su ornamentación fue muy parecida a la ofrecida por los vanos de otras cúpulas debidas al artista madrileño (Figs. 11 y 12).

El acceso a las superficies semielipsoidales se efectúa a través de cuatro arcos de medio punto determinados por las pechinas, arcos que están cajeados también (Fig. 13).

Las jambas y dintel de las puertas que permitieron el acceso a la sacristía y al almacén de ornamentos fueron revestidas, por la parte que da a la capilla, de una ingeniosa decoración en la que arquitectura, pintura y escultura vienen a sentirse (Fig. 14).

Está realizada con fábrica de albañilería, madera tallada y pintura, pero adquiere la apariencia de mármoles rojos y verdes unidos a bronce. Una potente y jugosa cartela corona su composición, flexionando e interrumpiendo el desarrollo de un sincopado entablamento. Dos pilastras adosadas solucionan el problema de su adaptación a la curvatura del muro al estar dispuestas en esviaje y quedar su fuste inortodoxamente interrumpido con un resalte en forma de consola cuya base se prolonga hasta enlazar con dos grandes aletones avolutados inscrustados en el zócalo del suelo.

Un extraño ser con cabeza y cuerpo femenino, extremidades aladas y arbóreas, sobremonta el cuerpo amensulado y al unir estas últimas con una vitalista decoración vegetal desplegada por los flancos del arquitrabe y con dos festones incorporados en el cuerpo amensulado, proporcionan un perfil de enlace puerta-muro sumamente bello, naturalista y dinámico. La impronta de la mano de Pedro de Ribera, su manera peculiar de subvertir los órdenes e insuflar vida a los elementos del lenguaje manierista, se patentiza de modo especial en

esta composición que dota al interior de uno de sus más bellos signos distintivos.

La estructura sustancial del edificio permanece resaltada y dinamizada en la actualidad por tonalidades blancas, azules y doradas. Estos colores quedan reducidos al blanco en los nervios de los casquetes semielipsoidales, significándose así el papel secundario y subordinado de los espacios que cierran.

Carecemos de datos documentales que confirmen si esta coloración fue añadida al edificio en sus orígenes, pero el que lo fuera es admisible porque recursos pictóricos similares se emplearon en otras obras proyectadas por Ribera y, exceptuando los dorados, en diversas construcciones madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII.

Los efectos sensoriales determinados por todos estos valores formales que acabamos de enumerar, bastante más atemperados y sobrios en conjunto que los de otras obras riberescas, fueron complementados por una serie de retablos, pinturas, lámparas, espejos y otros ornamentos, cuyos valores adquirieron a su vez plenitud al ser insertados en el espacio arquitectónico. A ellos están dedicadas las siguientes líneas.

#### b. Retablos

La definición espacial de la capilla estuvo condicionada en parte por la visualización potencial de tres retablos.

El principal, el llamado a contener a la Divina Portera fue dispuesto sobre la superficie semicircular, a modo de telón de fondo del eje longitudinal catalizador de las perspectivas preferentes. Los dos restantes se situaron en los espacios semielipsoidales inmediatos a aquélla y fueron dedicados a San José y Santa Rosa de Viterbo.

Obedece el primero al esquema cóncavo ajustado al medio punto de la capilla iniciado por Pedro de la Torre en la parroquial de Pinto hacia mediados del siglo XVII (Fig. 15).

Su estructura recoge algunos de los recursos perspectivísticos barrocos utilizados en la retablistica más avanzada de la era seicentista para conseguir enfatizar un eje y subordinar a él el resto de la composición. Carece de camarín, pero el efectismo tridimensional de éste ha sido reemplazado por la efusiva explotación de las posibilidades escenográficas brindadas por su curvamiento, connotación esta última que aproxima la obra a algunos de los proyectos de José Benito Churriguera y a las obras de Narciso Tomé. Con respecto a éllas ofrece ésta sin embargo una menor profusión y potenciación plástica de los elementos escultóricos desarticuladores de la trama arquitectónica.

Se compone de alto basamento, cuerpo principal y ático, desarrollado en cascarón con nervaduras radiales convergentes en una cartela.

El cuerpo principal se divide en tres calles por medio de estriadas y potentes columnas y de tenues pilastras de liso fuste, adosadas a través de retopilastras. Sitúanse aquéllas en primer término y las segundas en el fondo para proporcionar una visual en sesgo acomodadas a las leyes de la perspectiva.

Dicha visual tiene por punto focal la pintura de la Virgen de la Portería; se encuentra acentuada por la disposición escorzada de dos imágenes de San Pascual Bailón y de San Diego de Alcalá ubicadas en dos hornacinas abiertas en las calles laterales, y de dos esculturas de los arcángeles San Miguel y San Gabriel unidas a un marco plateado de diseño rococó superpuesto a dicha pintura (Fig. 16).

El cuadro mariano no está directamente imbricado a la arquitectura del retablo sino que ofrece la novedad de permanecer unido a ella (igual que las esculturas de algunos retablos proyectados por J.B. Churriguera) mediante un bloque de fingidas nubes sobre las que se apoya el marco que la circunda. Como consecuencia de ello adquiere la apariencia de estar flotando en el aire.

Refuerzan esta sensación, y agudizan la ficción de ascensión de la obra pictórica la revoloteante e impulsiva actitud de los arcángeles suspendidos del marco. En el mismo sentido actúan la inclusión en el ático de la figura de Dios Padre emergiendo por detrás de aquél y de una serie de nubes y entes angelicales recortados sobre la concavidad del cascarón (Fig. 17).

Un tabernáculo en forma de templete circular pone término al despliegue de la calle central en la parte baja. Está rodeado de pilastras y retopilastras toscanas y remata en la figura de una serpiente enroscada cuya cabeza enlaza ópticamente con la base del cuadro mariano. Ella y una corona incrustada en su marco vienen a complementar la iconografía del mismo, asemejándola a la de otras Inmaculadas en las que se alude a la coronación de la Madre de Cristo y a su carácter redentor frente a la figura de Eva.

Ménsulas transformadas en cabezas de ángeles y jugosas hojarascas articulan el basamento. Motivos vegetales unidos a cuerpos y cabezas infantiles forman parte del tabernáculo. Sutiles ornamentos de acento rococó, con rostros angelicales, rodean las hornacinas. Modillones de configuración parecida a las cabezas del podio recorren el entablamento del cuerpo principal y pequeñas cabezas infantiles se distribuyen también a lo largo del capitel y fuste de las columnas, dinamizando el retablo, sumiéndole en una atmósfera celeste (Fig. 18). Estos últimos ofrecen una composición muy similar a la ofrecida por las columnas del Transparente de la Catedral de Toledo al quedar vinculados a extraños elementos de aspecto blando que simulan su aparición entre fragmentos de nubes.

Modillones y ménsulas retoman los avances experimentados en cuanto a su grado de vitalismo y carnosidad desde las primeras experiencias seicentistas que rompieron definitivamente su geometrización, pero con un toque de sutileza de aire rococó.

Los retablos laterales difieren sólo entre sí en las esculturas de santos que llevan incorporados (Figs. 19 y 20).

Están estructurados también en tres cuerpos aunque sólo recubren parcialmente el recinto que los alberga y apenas traspasan el arranque de sus bóvedas.

Su adaptación a la curvatura del muro y el problema de enfatizar visualmente la estatua del santo que los preside se solventan mediante la inflexión cóncava de sus calles laterales, la impostación sesgada de los soportes que la flanquean y la adopción de un ático semicilíndrico con aletones cóncavos.

Columnas estriadas actúan asimismo en ellos como elementos sustentantes del cuerpo principal en primer término, pero son estípites en lugar de pilastras los que cumplen esta función en el plano del fondo. Para ajustar su apariencia a las leyes de la perspectiva, estos últimos, incorporados ya a fines del siglo XVII a la retablistica con finalidad ornamental y tectónica, adquirieron un tamaño bastante menor que aquéllas.

Tanto San José como Santa Rosa de Viterbo están colocados en tradicionales hornacinas abiertas en la calle central y sobre hornacinas reposan también en las calles laterales de sus respectivos retablos, esculturas representativas de San Salvador de Horta y San Francisco de la Parrilla, San Gonzalo García y del Beato de Antonio de Estronconio (25).

Estas hornacinas secundarias están más elevadas que la central y la gesticulación teatral de las imágenes que cobijan no participan en la formación del cono óptico, llamado a convertir en punto focal al santo de la hornacina principal. Como consecuencia de todo ello, el efectismo escenográfico de estos retablos es mucho más tenue que el suscitado por el del Altar Mayor.

El resto de su ornamentación denota también algunas connotaciones regresivas respecto a las mantenidas en aquel.

La misma decoración de cabezas de ángeles entre nubes irrumpe en el fuste de sus columnas aunque sin perturbar las formas de su capitel compuesto; plástica carnosidad o elegante sutileza rococó adquieren alguno de sus elementos pero los modillones del entablamento y del zócalo que le sobremonta ofrecen un geometrismo muy acusado, los cortinajes insertados en la calle central están tratados de una manera bastante torpe y los motivos vegetales que ornamentan la hornacina del medio y el ático configuran un relieve plano y menudo (Fig. 21).

Sobre las cartelas del ático debieron figurar los escudos de don Pascual Enrique de Cabrera y de su mujer doña Josefa Pacheco Téllez de Girón, primeros patronos de la capilla porque fue éste uno de los derechos reclamados por los mismos en virtud de tal patronazgo, como podremos comprobar más adelante.

Se ignora quién fue el proyectista de estos dos retablos pero tanto las noticias del cronista franciscano como su morfología inducen a pensar que no fue la misma persona que concibió el retablo principal.

Algunos de sus elementos son muy parecidos a los del primitivo retablo de la Ermita de la Virgen del Puerto de Madrid, trazado por Ribera (festones, ménsulas del basamento, flaqueo de la hornacina central mediante estípites con *puttis*, modillones, cartelas pequeñas del ático) (Fig. 22).

#### c) Pinturas de las pechinas y del tambor de la cúpula

Como se había practicado ya en algunas iglesias españolas desde la segunda mitad del siglo XVII, sobre las pechinas y entre las ventanas del tambor de esta capilla se establecieron una serie de pinturas.

Permanecen enmarcadas por simples líneas doradas de trazado rectilineal

<sup>25</sup> San Francisco de la Parrilla y San Gonzalo García, fueron martirizados junto a San Pedro Bautista, mártir del Japón en honor del cual se alzó un monumento en los jardines situados frente al convento de San Antonio.



que al perfilar el rebaje mural sobre el que están insertadas adquieren la apariencia de molduras, en contraste con los vigorosos marcos de motivos orgánicos o formas geométricas mixtilíneas duplicadas o triplicadas, aplicados en otras de nuestras construcciones dieciochescas, incluidas algunas de Ribera, y en contraste también con los sensuales enmarques contracurvados desarrollados por el rococó europeo.

Su estilo obedece al naturalismo barroco dentro de unos niveles de calidad bastante elevados aunque actualmente están muy desvirtuados por el ennegrecimiento que han sufrido.

Contribuyen a realzar la perspectiva que confluye en la cúpula y a incrementar dentro de ella el programa propagandístico mariano vertido en los retablos, si bien lo hacen ciertamente con un efectismo mucho menos convincente que el proporcionado por los *trompel'oeils* del barraco decorativo, virtualizados en algunas de nuestras cúpulas desde fines del siglo XVII.

En las correspondientes a las pechinas se representó a Raquel, María, Rut, Judit, Abigail y Débora, seis de las mujeres del Antiguo Testamento consideradas prefiguradas de la Madre de Cristo. Estas mujeres constituyeron en parte también el tema de inspiración de la iconografía de otras capillas dedicadas a la Virgen, Reales, el gran centro del movimiento marianista español en cuya fundación había intervenido la archiduquesa Margarita, ferviente defensora de la Inmaculada. A partir de 1627 se contó con una decisiva fuente literaria para su interpretación: la obra de Martín Carrillo "Elogio de mujeres insignes en el Viejo Testamento" (26).

Raquel, mujer predilecta de Jacob que al igual que la Virgen tuvo una maternidad milagrosa, fue captada ejerciendo su oficio de pastora (Fig. 23) (27).

María, la profetisa hermana de Moisés y de Aarón, cuya muerte tardía fue comparada con la de la Virgen, aparece tocando un instrumento musical en honor a Dios por salvar a su pueblo. Así fue descrita en el "Cántico triunfal de Moisés" del Exodo, aunque el instrumento que allí se dice tenía en sus manos (címbalo) no es el mismo que figura en esta composición (Fig. 24) (28).

La piadosa y fiel Rut, que no quiso abandonar a su desamparada suegra, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, aparece con un manojo de espigas en la mano, atributo de la actividad que provocaría su encuentro con Booz (Fig. 25) (29).

Judit, virgen vencedora de Holofernes, como la Virgen venció al dragón apocalíptico, fue representada instantes después de haber llevado a efecto su hazaña, cuando aún sostenía en sus manos la cabeza sin vida de aquél mientras meditaba dubitativa (Fig. 26) (30).

La escena en la que está representada la sabia y prudente Abigail, recoge el instante en el que se postró ante David después de haber bajado del asno que la había transportado, para interceder por su marido, al igual que la Virgen intercede por nosotros (Fig. 27) (31).

26 Santiago Sebastián, ob. cit., pág. 226.  
27 Antiguo testamento, Génesis, capítulo XXIX.  
28 Antiguo testamento, Exodo, capítulo XV.  
29 Antiguo testamento, Rut, capítulos I-IV.  
30 Antiguo testamento, Judit, capítulos VIII-XV.  
31 Antiguo testamento, libro I de Samuel, capítulo XV.

La profetisa Débora, símbolo de la Virgen como madre de los hijos de la Iglesia permanece sentada bajo la palmera de Débora, dando órdenes a Barac para asegurar su victoria sobre el ejército del rey de Canaán (Fig. 28) (32).

En las figuras del tambor quedaron plasmados el Nacimiento de la Madre de Cristo, su Presentación, la Anunciación, la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel, la Purificación y la Coronación de Nuestra Señora.

#### d) Otros ornamentos

Además de las pinturas mencionadas se insertaron en el tambor una serie de vidrieras figuradas alusivas a la Virgen y San Francisco. Cierran las ventanas y tamizan con sus diversos colores la luz natural que penetra en la capilla contribuyendo a simular una atmósfera metafísica (Fig. 8).

La iluminación del recinto fue viabilizada también a través de dos majestuosas arañas y doce lámparas de cristal de roca. Estas últimas están suspendidas por vivaces y revoloteantes seres angelicales unidos por parejas a los machos del cuerpo bajo (Fig. 29). Dichos ángeles estrechan las relaciones del fiel con el mundo sobrenatural a lo largo de toda la capilla y contribuyen a la reunificación perceptiva del organismo arquitectónico.

Las hojas de las puertas que permitieron el acceso a la sacristía y al almacén de ornamentos son de nogal y están intensamente quebradas por moldurajes geométricos.

Alrededor de ellas se dispusieron una serie de espejos que, al reflejar los oros de los retablos y las luces centelleantes de las lámparas, aumentan notablemente el ambiente emotivo y sobrecogedor del interior (Figs. 30 y 31). El empleo de éstos fue bastante frecuente en los templos de la primera mitad del siglo XVIII e implicó asimismo la incorporación de una nota de refinamiento laico en consonancia con el gusto rococó. En el caso de esta capilla su vinculación pudo tener también un carácter simbólico. No debemos olvidar que la Virgen es invocada en la letanía como "Especulum Justitiae" y que es tenida en su calidad de "Mater Castíssima y Mater Inviolata" como el espejo sin mancha del actuar de Dios (33).

Dos de tales espejos adquieren proporciones próximas a las de las propias puertas. Están ubicados en el mismo eje que éstas, son de cristal de roca viselado y portan un voluminoso marco dorado de barroca labra. Al sumar su efecto en vertical al suscitado por la decoración de las jambas y dintel de aquéllas, compensan ópticamente en los pies del recinto el reclamo sensitivo de los altares colaterales.

En los pies de la capilla penden, igualmente en la actualidad, dos graciosas pilas de agua bendita (Fig. 32) y, flanqueando el ámbito que tiene comunicación directa con la iglesia, el cuadro de Fray Luis de San José que hemos mencionado en las primeras páginas, una representación femenina y dos pinturas heráldicas (Fig. 33).

Para cerrar su entrada desde la nave del templo conventual, se dispuso una

32 Antiguo testamento, Jueces, capítulo IV.  
33 Santiago Sebastián, ob. cit. pág. 208.

reja que fue sustituida, al parecer, a fines del siglo XVIII por otra de hierro forjado proveniente de la capilla dedicada a San Segundo en la catedral abulense (Fig. 34) (34).

## 6.2.2 El exterior

Si sorpresiva y dinámica resulta la capilla en su interior, exteriormente no lo es menos.

Contemplándola por fuera, recibiendo el impacto de signo vertical propiciado por la cúpula que la cubre, contrastando su volumetría con la iglesia del convento, es cuando los caracteres hipertróficos y vibrátiles de la obra se nos imponen quizás con mayor rotundidad (Figs. 35 y 36).

Perpetuando una de las más atrevidas fórmulas barrocas, Ribera enmascaró extremadamente la estructura interna del edificio. Lo hizo, sin embargo, a partir de recursos localistas enraizados en la arquitectura de los Austrias: transformó tambor y linterna en prismas hexagonales y en chapitel apizarrado de cúspide truncada, la cúpula. Como consecuencia de ello, la capilla adquiere un aspecto pagódico, pero de carácter muy diverso al ofrecido por algunas construcciones de Guarino y Vittone.

Para incrementar la apariencia pagódica y reforzar el movimiento de sentido ascendente determinado por dicha composición, el artista insertó seis torrecillas cilíndricas con cubierta acampanada en las aristas del prisma correspondiente al tambor; activó la linterna con altones avolutados concluidos en bolas aguzadas, gruesos moldurajes mixtilíneos y adornos de plaqueado, y la remató mediante potente aguja de acampanado y exótico perfil.

El efecto queda remarcado sobre todo en la cabecera, único lugar donde los muros del cuerpo bajo son visualizados, al permanecer cubiertos éstos por tejadillos curvados y estar cuidadosamente interrumpida su percepción a la altura del perfil frontal de una de las torrecillas del tambor (Fig. 37).

Dichas torrecillas fueron uno de los elementos más originales de la terminología formal empleada por Ribera.

La linterna ofrece muchas similitudes con la de la Colegiata de La Granja de San Ildefonso proyectada por Ardemans (Figs. 38 y 39); su cariz orientalizante, al igual que el de las torrecillas, armonizan con las formas de este signo de algunas cubiertas del barroco centroeuropeo coetáneo.

Sobre los paramentos de ladrillo quedan rastros de un antiguo revoque con pinturas geométricas y de arquitecturas fingidas, en tonos azules, amarillos, blancos y rojos que fue reconstruido en uno de sus dibujos por Moya Blanco (Fig. 40).

Este tipo de revoque discrepa totalmente con el tratamiento otorgado por Pedro de Ribera al muro externo con su trayectoria artística. Fue inusual en el barroco español y europeo y su aspecto concuerda más bien con los revestimientos cerámicos que adquirieron proliferación a partir del siglo XIX. Nos inclinamos a pensar por ello que las fechas de su realización debieron ser bastantes posteriores a la década de 1730. El hecho de que en la descripción que Fray Juan de San Antonio atribuye a Ribera no se aluda al mismo refuerza esta

<sup>34</sup> Juan Grande Martín, Ob. cit. pág. 149.

hipótesis, máxime teniendo en cuenta su carácter reivindicativo frente a las críticas suscitadas por la suntuosidad del edificio.

Analogías con el exterior de esta obra presentan la Ermita de la Virgen del Puerto de Madrid proyectada por Ribera en torno a 1717 (Fig. 41) y la capilla insertada detrás del Altar Mayor de la Ermita de San Antonio de El Tiemblo.

## 7. PATRONATO DE LOS DUQUES DE RIOSECO SOBRE LA NUEVA CAPILLA

Como ya hemos referido, fueron don Pascual Enríquez de Cabrera y doña Josefa Pacheco Téllez de Girón, su esposa, las personas que obtuvieron por vez primera el patronato de la nueva capilla de Nuestra Señora de la Portería.

Gozaron éstos del título de duques de Medina de Rioseco, titulación creada por el Emperador Carlos V que se sumó desde entonces al ilustre linaje de los Enríquez enraizado en los descendientes del rey Alfonso XI de Castilla (35).

La adquisición por su parte de tal patronato fue en realidad el colofón y recompensa de su destacada participación en la propagación del culto a la Divina Portería y en la conformación de la construcción sobre la que recayó el mismo (36).

Así se puso de manifiesto en el documento expedido por el Definitorio de Franciscanos Descalzos de Castilla la Vieja, a efectos de constatar su licencia para el desarrollo de este acontecimiento: "... Atendiendo (como es justo) a la singular devoción que Vuestra Excelencia ha tenido y tiene a todos los religiosos de esta dicha provincia y a las quantiosas expensas que para la fábrica y adorno de dicha capilla alargó con liberal mano, siendo debida la gratitud y correspondencia de beneficios de tal calidad recibimos a Vuestra Excelencia por Patrono de la dicha capilla de Nuestra Señora de la Portería, quedando en Vuestra Excelencia el dominio y el señorío y aun el uso de ella" (37).

El acto de posesión tuvo lugar el 26 de junio de 1731 ante el escribano Antonio Dávila y Orduña (38). En él quedó expresado revertir el alcance del mismo sobre "la Capilla, sacristía y demás anexo de Nuestra Señora de la Portería".

Fue complementado el 24 de julio de 1733, con la concesión otorgada por el Papa Clemente XII a don Pascual Enríquez, del empleo de Síndico General de la Capilla y de la facultad de poder efectuar nombramientos para el desempeño de tal cargo (39).

No solamente estas deferencias tuvieron don Pascual Enríquez de Cabrera y su mujer hacia la Virgen de la Portería.

<sup>35</sup> Archivo Histórico Nacional, Osuna, legajo n.º 3368. Don Pascual Enríquez de Cabrera fue también "Conde de Mógica Melgal, Colle y Osuna, Marqués de Alcañices y Oropesa, Bizconde de Cabrera y Bas, Señor de las baronías de Alcamo, Marqués de Alcañices y Oropesa, Bizconde de Cabrera y Bas, Señor de Sal y Adelantado Mayor de Cacamo, Calatafini, Villa Velli, Belver, Cerveros, Tayo, Monteco de Sal y Adelantado Mayor de Yucay (Archivo Histórico Provincial de Avila -A.H.P.A., protocolo n.º 1265, fol. 114).

<sup>36</sup> La devoción sentida por este matrimonio hacia la Virgen de la Portería llevó a profesar a una hija suya en el convento de la Inmaculada Concepción de San Pascual Bailón de Madrid con el nombre de Sor Teresa de la Virgen de la Portería (A.P.M., protocolo n.º 14707, 2 de mayo de 1728).

<sup>37</sup> A.H.P.A., protocolo n.º 1265, fol. 113. Documento fechado en Valladolid, el 13 de junio de 1731. A.H.P.A., protocolo n.º 1265, fols. 116v-117. La existencia de un Patronato sobre la Capilla fue el hecho que permitió su invulnerabilidad frente al proceso de desamortizaciones del siglo XIX (Juan Grande Martín, ob. cit. pág. 254).

<sup>38</sup> A.P.M. — Protocolo n.º 14337, fol. 838.

Como vamos a poder comprobar, su intervención fue transcendental para la fundación de la congregación de Nuestra Señora de la Portería de Avila, al cederle, altruistamente, aparte de varias alhajas y objetos valiosos, los aludidos derechos de patronato y síndico y la posesión de una pintura de la Divina Portera ubicada en el Oratorio del primer Colegio de Escolapios establecido en Madrid.

## 8. CONGREGACION DE NUESTRA SEÑORA DE LA PORTERIA DE AVILA

A medida que se extendió el culto a Nuestra Señora de la Portería, creció el deseo entre sus devotos de constituir congregaciones destinadas a su mantenimiento y propagación.

Nos consta que tales deseos se materializaron en la fundación de más de una, pero ceñiremos nuestro análisis, por su mayor importancia, a aquélla que adquirió la denominación de "Congregación y Cuerpo Místico de Esclavos de Nuestra Señora de la Concepción con el renombre de la Portería de Avila" (40).

Esta congregación se estableció en Avila (dentro del convento de San Antonio), pero también en Madrid (dentro del primitivo colegio de Escolapios), debido al elevado número de personas residentes en la capital de España que abogaron por su existencia, entre ellas diversos nombres y personajes relevantes en la historia constructiva de la capilla abulense como el conde de Medina de Rioseco y el arquitecto Pedro de Ribera.

Su fundación y el cumplimiento de los compromisos que llevó implícita, se vieron dificultados por una serie de problemas derivados en gran medida de la necesidad de asegurar el libre acceso de la congregación a la ostentosa capilla del convento franciscano de Avila y la custodia por su parte de una imagen que protagonizase sus rituales en la capital matritense.

A todos, sin embargo, se les hizo frente gracias en gran medida a la colaboración de los duques de Ríoseco, aunque el surgimiento de ciertos problemas y desavenencias con los religiosos de las escuelas Pías de Madrid, pusieron en peligro el cumplimiento de algunos de sus primitivos estatutos y obligaron al planteamiento de nuevas consideraciones.

<sup>40</sup> Con anterioridad a la creación de esta congregación, hemos podido constatar documentalmente la existencia de otra denominada del Rosario, de Nuestra Señora de la Portería. Según refiere Fray Juan de San Antonio, su formación tuvo lugar con motivo de haberse propagado entre los madrileños la costumbre de rezar el Rosario ante una copia de la Virgen de la Portería (costeada por el marqués de la Solana), que fue enclavada en un principio sobre una esquina de las paredes del convento madrileño de San Juan de Dios y depositada ulteriormente en una capilla (con apertura a la calle de Santa Isabel) construida a tales fines por dicho marqués en sus casas de Madrid (libro III, capítulo III).

Unas casas del marqués de la Solana, dotadas de capilla, situadas en la madrileña calle de Santa Isabel, eran desde luego aludidas como lugar de residencia de tal congregación, en una escritura de poder otorgada por ella el 31 de enero de 1732, a fin de ser defendida legalmente ante los tribunales como consecuencia de la demanda que había impuesto contra el marqués de la Solana "y los demás que fuesen sus confidentes", para que firmasen algunos capítulos de las constituciones que había determinado aprobar y confiriesen a la Congregación el libre uso de tal capilla y la libertad de poder sacar el Rosario por las calles (A.P.M., protocolo n.º 16745, sin foliar).

A tenor de lo declarado por Fray Juan de San Antonio, se instaló posteriormente en la iglesia de San Lorenzo de Madrid.

El referido fraile menciona también la existencia de una congregación dedicada a la Virgen de la Portería situada en la parroquia de San Miguel de Santa Cruz de la Zarza.

Veamos en síntesis cómo se desarrollaron los acontecimientos.

El 13 de octubre de 1732, fueron aprobados por el Definitorio de Franciscanos Descalzos de Avila, una serie de propuestas que le habían sido remitidas por don Pascual Enríquez de Cabrera, a efecto de que pudiese tener lugar la fundación de una congregación llamada a perpetuar y fomentar el culto a la Virgen de la Portería (41).

Contemplaban tales propuestas algunas de las directrices que habrían de figurar posteriormente en las constituciones de dicha congregación y el ofrecimiento por parte del duque de ceder a ésta el derecho que le asistía como patrono respecto a las "funciones y uso" de la capilla de Nuestra Señora de la Portería del convento de San Antonio de Avila.

Una vez formulados estos requisitos, se dio paso en Madrid a la institución formal de la pretendida congregación el 2 de mayo de 1733, institución que fue ratificada en Avila veintiséis días más tarde.

Al tiempo de ser fundada, quedaron fijados veintiséis estatutos para regir su conducta y organización que adquirieron impresión en 1733 (42).

De forma esencial reguláronse en ellos las condiciones que tendrían que reunir los que aspirasen a ser miembros de la congregación para lograr su inserción en la misma; las obligaciones de los congregantes en virtud de su nombramiento como tales y los motivos que podían determinar su expulsión de la misma; las fechas elegidas por la congregación para manifestar de manera especial su fervor a la Virgen de la Portería y rogar por el alma de sus afiliados difuntos; los diversos cargos de ésta y las funciones propias de cada uno de ellos; la periodicidad y el carácter de las Juntas que actuarían como entes directivos de la congregación.

Estos eran algunos de sus dictámenes:

A diferencia de otras congregaciones, la de Nuestra Señora de la Portería no establecía ningún límite numérico para la admisión de nuevos miembros.

El origen geográfico, el estamento social o el sexo, no se valorarían como condicionantes a la hora de determinar la aprobación de tales admisiones.

Cada congregante tendría que pagar una cuota anual de quince reales aparte de la suma voluntaria de dinero que donaría el día de su ingreso en la congregación de acuerdo con "su devoción y posibilidades económicas". Los fondos recaudados mediante estas aportaciones serían aplicados a sufragar los gastos de la congregación y, una vez cubiertos éstos, a inversiones en "fincas seguras" destinadas a afianzar su supervivencia y la subvención de obras pías.

El día 14 de septiembre la congregación iniciaría una octava en honor de Nuestra Señora de la Portería en la capilla abulense del convento de San Antonio

<sup>41</sup> A.P.M. Protocolo n.º 14337, fols. 214-215.

<sup>42</sup> Hemos podido adquirir uno de los originales impresos de las constituciones de esta Congregación en la última Feria del Libro Antiguo y de Ocasión celebrada en Madrid. Al término de las mismas se incorporaron las indulgencias concedidas por Clemente XII a sus miembros.



y en la de las escuelas Pías de Madrid (43). El día anterior celebraría vísperas solemnes descubriendo en ellas, lo mismo que al iniciarse la misa durante el período de la octava, el Santísimo Sacramento. Todos los congregantes procurarían asistir a las mismas, saliendo en procesión desde la sacristía hasta el Altar Mayor con el estandarte de Nuestra Señora de la Portería.

El 23 de septiembre, la congregación conmemoraría un Aniversario General u oficio de difuntos y el día 8 de diciembre festejaría, con vísperas solemnes, misa y sermón, el día de la Purísima Concepción.

Sería obligación de la misma costear el adorno del altar, cera, fuegos y música que acompañarían a las celebridades señaladas o que futuramente se señalaran.

Debería nombrar entre sus afiliados a un Hermano Mayor, seis Consiliarios, dos Secretarios, un Tesorero, un Contador, cuatro Comisarios de Fiestas, dos Maestros de Ceremonias, cuatro Celadores y dos Enfermeros. Dichos cargos de "oficiales en propiedad", se someterían a reelección anualmente, y llevarían aparejado durante su ejercicio, el desarrollo de un puesto similar en funciones a título de Tenencia. Al igual que estos últimos, serían desempeñados en Madrid o en Avila por períodos anuales alternativos, de forma tal que el año que tuviese lugar en Madrid la nominación de "oficiales en propiedad" se practicaría en Avila la designación de los ocupantes de sus Tenencias, y a la inversa.

Sería misión primordial de los Comisarios de Fiestas velar para que las celebridades de la congregación se llevasen a cabo "con la mayor solemnidad y haber sido inventariadas, y bajo ningún pretexto podrían sacarlas del recinto que se destinase para su ubicación o utilizarlas en otro destino que no fuese el de su uso por parte de la congregación, por el convento de San Antonio de Avila o por el colegio madrileño de las Escuelas Pías. Deberían impedir, igualmente, "que en las funciones o fiestas para cuyo fin se adornase el Altar de Nuestra Señora, se erijan altares portátiles de perspectiva, ni otros sobrepuestos adornos, por lo que con ellos se maltratan los retablos principales, prohibiéndose el que se pueda clavar en ellos ni una espiga".

Se declaraban fundadores de la congregación a todas las personas que hubiesen entrado a formar parte de ella antes del 1 de julio de 1733. Entre los que lo fueron en Madrid, ciudad a quien correspondió el ejercicio de los "oficios en propiedad" durante el primer año de existencia de ésta, figuraron: el duque de Medina de Rioseco, Hermano Mayor; don Santiago Agustín Riol (Secretario del Consejo Real, Archivero de las Secretarías de Estado y Despacho Universal), Consiliario; don Julián Moreno de Villodas (Secretario Mayor y Regidor del Ayuntamiento de Madrid), Consiliario; don Miguel de Villanueva (Cavallero de la Orden de Santiago, miembro del Consejo, Secretario del Consejo de Indias), Consiliario; don Francisco del Olmo (Cavallero de la Orden de Santiago),

43 El 25 de marzo de 1732 había sido colocada solemnemente una imagen de la Virgen de la Portería (perteneciente al duque de Medina de Rioseco) en un recinto de las primeras escuelas de escolapios establecidas en Madrid, que había sido reformado para pasar a ser oratorio tras haber sido utilizado como aula de enseñanza (dichas escuelas estuvieron enclavadas en la calle del Mesón de Paredes, junto a la Ermita de Nuestra Señora del Pilar). Los actos de esta ceremonia quedaron reflejados en textos impresos (véase apartado 9.3).

Consiliario; don Francisco de Robles (Cavallero de la Orden de Santiago, Regidor de Madrid), Consiliario; el duque de Frías; el conde de Peñaranda; el conde de Aguilar; el duque de Osuna, el marqués de La Bañeza; el conde de Miranda, duque de Peñaranda; el duque de Arcos; el conde de Oñate; el marqués de Bezmeliana; Pedro de Ribera (arquitecto) Comisario de Fiestas (44).

Fundada y reglamentada la congregación, se procedió a ultimar las escrituras legales garantes del cumplimiento de algunas de sus obligaciones.

La primera de la cual tenemos noticia se remonta al 12 de mayo de 1733. Se centró en el compromiso formal, por parte de la comunidad de religiosos del convento de San Antonio de Avila, de no incurrir en la omisión de ninguno de los estatutos de la congregación cuya puesta en práctica les concernía y de asistir a ésta en todas las funciones y fiestas que celebrase en la capilla de Nuestra Señora de la Portería de su iglesia, llevando en ellas el "peso" del "altar", "púlpito" y "actos de exponer y reservar a Nuestra Señora". Contemplo también la obligatoriedad por parte de la congregación de dar a dicha comunidad 150 ducados anuales en correspondencia a sus servicios, de nombrar a su Prelado o Superior, Prefecto de la congregación y de admitir la asistencia voluntaria de éste a las juntas que la congregación habría de celebrar en la sacristía de la capilla abulense (45).

Pasóse a continuación a anular los escrúpulos manifestados por tal comunidad en orden al adorno suntuoso de dicha capilla y la posible denuncia de violación de las leyes particulares de los franciscanos descalzos, que podría suscitar su permisión.

Obtúvose para ello, previa intervención del duque de Rioseco, la expedición, por la congregación de cardenales de la iglesia romana, de un documento acreditativo de su conformidad con la utilización de alhajas, sedas, oro y plata, para adornar dicha capilla, siempre y cuando estos objetos valiosos se conservasen en sacristía independiente de la del convento franciscano, fuesen empleados exclusivamente en la ornamentación de aquella capilla y quedase reservada su propiedad y administración a don Pascual Enríquez de Cabrera o a quien por él se designase, sin que pudiesen recaer nunca en poder los franciscanos descalzos del convento (46).

Los religiosos del convento de San Antonio ratificaron este dictamen de los cardenales y en virtud de ello el 31 de diciembre de 1733, el duque de Medina de Rioseco otorgó una escritura, corroborada por su mujer doña Josefa Pacheco, en la que quedaron insertas estas palabras.

"... Don Pasqual Enríquez de Cabrera... cede, renuncia y traspasa en favor de la Ilustre y Real Congregación de Nuestra Señora de la Portería de Abila... el

44 Según refiere Fray Juan de San Antonio, fue acusada la amistad que llegó a unir a este arquitecto y Fray Luis de San José a raíz de las obras de la capilla (libro IV, capítulo V). Tales obras y amistad debieron de terminar en gran medida la inclusión de Pedro de Ribera entre los miembros fundadores de la Congregación y el nombre de Alfonso María de la Portería asignado por el artista a uno de sus hijos nacidos después de 1734 (marqués del Saltillo, ob. cit. pág. 70).

La profesión de algunos de tales miembros fundadores que hemos reflejado ha sido extraída de la escritura concertada por la Congregación y el Convento de San Antonio el 26 de marzo de 1724 ante José Guardamina (A.P.M., protocolo n.º 14338, fols. 45-48).

45 A.P.M. Protocolo n.º 14337, fols. 209-213.

46 Constituciones de la Congregación. Preámbulo.



uso libre de la dicha capilla, para que pueda en fuerza de esta zesión y renuncia, usar de ella absolutamente para todas sus fiestas, funciones, pláticas, juntas y demás ejercicios establecidos por constitución y que se establecieron en adelante según sus estatutos, sin necesidad de pedir licencia para ello al otorgante, en quien oy residen los derechos y regalías de tal patrono único y absoluto de dicha capilla, ni a sus subcesores en el convento...

Y asimismo cede, renuncia y traspasa dicho excelentísimo señor a la congregación por sí y sus subcesores, el uso libre de todos los vasos sagrados, alhaxas de oro, plata, ornamentos, lámparas, colgaduras y lo demás existente en la capilla al tiempo y cuando se erigió la congregación, todo lo qual consta por ymbentario que se a executado por la misma congregación y existe en su poder, qualquier título, causa o razón, se ayan donado a Nuestra Señora de la Portería desde el citado día 2 de mayo de este año, por no ser, como no es el ánimo de su excelencia, tener derecho ni acción a ellas ni a las que en adelante se donaren, como ni tampoco el de sus subcesores le tengan...

Y por quanto la santidad del Señor Clemente duodécimo... concedió al excelentísimo señor otorgante la gracia del empleo de Síndico General de la Capilla y la facultad de nombrar persona para ello... nombra a la congregación por tal Síndico General de la dicha capilla perpetuamente, para siempre jamás...

... Dejará nombrado su excelencia por sucesores en referido patronato, las personas que por bien tuviese para que sean patronos de la citada capilla con el cargo de satisfacer anualmente al convento de San Antonio de Abila, los cinquenta ducados que su excelencia está obligado por razón de patronato... Y después de los días de las tales personas que se nominaren, a de recaer precisamente en la referida congregación, sin trascender a otras el dicho patronato en posesión y propiedad con el efecto o efectos que se señalasen y asignasen para la paga y satisfacción de los cinquenta ducados anuales... Y en el caso de que los sucesores en dicho patronato que dejase nombrados no cumpliesen con la satisfacción al convento de los dichos cinquenta ducados anuales y llegase su omisión a estar debiendo cuatro años..., quiere y consiente su excelencia recaiga el dicho patronato en posesión y propiedad, en la congregación para siempre..." (47).

Incluyéronse también en aquella escritura de estas afirmaciones que brindaron a la congregación la posibilidad de contar en Madrid con la posesión legal de una imagen pictórica de la Virgen a cuya veneración estaba consagrada:

"...Deseando (el Duque de Medina de Ríoseco) el que... (los congregantes residentes en esta corte) logren sus deseos en dar cultos a Nuestra Señora de la Portería, que no podrán conseguir por la distancia de Abila, desde luego en la vía y forma que más aya lugar, otorga asimismo, que zede a la congregación en posesión y propiedad para siempre jamás, sin carga ni gravamen alguno, el retrato de esta soberana Señora que hizo pintar su excelencia y a su devoción se colocó de su orden por el padre Fray Luis de San Joseph... en el oratorio de Padres Clérigos Pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías de esta dicha Villa, para que en él o en la Yglesia que tubieren quando executen la fundación o en otro qualquier tiempo o paraje que pareciere a la congregación, se hagan las fiestas y cultos a Nuestra Señora a su disposición y arbitrio...

47 A.P.M. Protocolo n.º 14337, fols. 637-638.

Y además zede asimismo su excelencia a la congregación el marco que adorna el dicho retrato guarnecido de piedras, con el nombre de Nuestra Señora de la Portería de Abila, chrystal delante; dos lámparas de azofar y un estandarte regular, que uno y otro también costeó a sus expensas, para que igualmente lo tenga por suio propio para siempre jamás..." (48).

Dicha escritura, que, además de las cuestiones transcritas, llevaba incorporadas las condiciones de deber la congregación mantener perpetuamente el escudo de sus otorgantes en los retablos laterales de la capilla abulense y celebrar un Aniversario por sus almas después que falleciesen, fue aceptada y suscrita por ésta de forma protocolaria, el 26 de marzo de 1734 (49).

Ese mismo día se dio curso legal por parte de la congregación a otra escritura en la que quedaron ampliados los donativos obligatorios que ésta habría de entregar al convento de San Antonio, principalmente a través de géneros alimenticios (50).

Fueron las razones expuestas para justificar su expedición, las dudas que habían surgido en torno a la distribución de las limosnas que los fieles ofrecían a la Virgen de la Portería; los escasos recursos de los que disponía el convento implicado debido a que el voto de pobreza proferido por sus religiosos les impedía adquirir bienes o rentas y avocaba a vivir de limosnas; la gratitud dispensada por la congregación al convento de San Antonio por el importante papel que había desempeñado en el incremento de devotos de la Virgen de la Portería.

Para favorecer el conocimiento por los oferentes del destino de sus donativos se dispuso en ella la posible colocación en la capilla abulense de una tabla con el extracto de los deberes instituidos a través de esta escritura.

Una vez asentados los parámetros de conducta llamados a regir y asegurar la convivencia y colaboración recíproca de la congregación y el convento que custodiaba la Virgen pintada por Salvador Galván, se suscitó la necesidad de proceder a realizar lo mismo con la comunidad de las Escuelas Pías de Madrid.

A ella se dio respuesta el 30 de marzo de 1734 mediante el correspondiente concierto notarial (51).

Explicitóse en éste los denodados favores que habían obtenido de la Virgen de la Portería los clérigos de las Escuelas Pías, en el desamparo con que llegaron a la corte madrileña, "en su sustento y decencia", subrayándose entre ellos el haber conseguido la licencia para fundar un colegio en esta ciudad.

Se especificaron también las solicitudes que fueron emitidas en virtud de tales favores por los escolapios, para conseguir que el cuadro de la Divina Portera que residía en su oratorio y había sido donado por el duque de Medina de Ríoseco a la congregación, permaneciese en él y posteriormente en la nueva iglesia que pretendían construir (52). Se dio cuenta de la aprobación de dichas

48 A.P.M. Protocolo n.º 14337, fols. 639v-640.

49 A.P.M. Protocolo n.º 14338, fols. 58-59.

50 A.P.M. Protocolo n.º 14338, fols. 45-48.

51 A.P.M. Protocolo n.º 14338, fols. 60-68.

52 La construcción del nuevo convento e iglesia de las Escuelas Pías de San Fernando, tuvo lugar a raíz de 1737. Las trazas que rigieron la misma se debieron al arquitecto Francisco Ruiz (Virginia Tovar Martín) "Tres proyectos del arquitecto madrileño del siglo XVIII Francisco Ruiz" Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, n.º I-II, 1977, págs. 113-128.



pretensiones por parte de la congregación y se pormenorizaron seguidamente las obligaciones contraídas, en consecuencia, por una y otra parte.

Eran éstas similares a las establecidas con los franciscanos descalzos en orden a la propiedad y administración de alhajas y objetos de valor, celebridades y festejos de la congregación, nombramiento y facultades del Prefecto. Comportaron, sin embargo, algunas variantes respecto a aquellas, entre las que pueden destacarse:

El reconocimiento del derecho de la congregación a extraer del templo madrileño de los clérigos de las Escuelas Pías, el cuadro de la Virgen de la Portería que era de su propiedad y colocarlo en otro recinto, siempre que fuese incumplida por tales clérigos alguna de las cosas estipuladas en aquella escritura.

El compromiso adquirido por la comunidad de no incorporar en sus muros ni en los de su templo imagen ni congregación de la Virgen de la Portería que no fuesen los aludidos en aquel documento.

La obligación concertada por parte del colegio de escolapios de dedicar su nueva iglesia a Nuestra Señora de la Portería, de disponer permanentemente el cuadro de esta Virgen propio de la congregación, en lugar preferente del Altar Mayor de dicho nuevo templo, y de impedir que fuese colocada en tal altar cualquier otra imagen que pudiese "equibocar la preferencia de dicha Soberana Señora de la Portería", como solía suceder "por la delicadeza del arte o malicia de las gentes".

La precisión de que el lugar de captación óptica privilegiada que habría de gozar el referido cuadro mariano, se respetaría incluso en el caso de que fuesen colocadas temporalmente en el Altar Mayor otras imágenes con motivo de fiestas celebradas en honor de sus titulares, y de que si se diese la circunstancia de llevar aparejada alguna de tales fiestas, la proyección de altares "portátiles y de perspectiva", tendría que ser aprobada la conformación de éstos por la congregación antes de cobrar efectividad.

El establecimiento de una estricta reglamentación de las especificaciones que habrían de contener los documentos a través de los cuales se deseara donar bienes a la congregación, de las limosnas depositadas en el templo escolapio que irían a parar a ésta y de las condiciones de absoluta independencia con las que dicha congregación podría gozar y administrar los bienes que la perteneciesen en propiedad.

La incorporación de una cláusula por la que se aprobaba el préstamo mutuo de objetos decorativos y alhajas entre la congregación y la comunidad de las Escuelas Pías de Madrid, en contraposición a las prohibiciones establecidas en este sentido con respecto al convento franciscano abulense.

La integración de las pautas a seguir por los congregantes y miembros de la comunidad para asistir a las procesiones y "funciones públicas" patrocinadas por unos u otros.

La incorporación de estos compromisos: "que luego que llegue el caso de erigirse en Colegio el Oratorio de los referidos padres, darán éstos a la congregación sitio capaz para fabricar sala en que celebren sus juntas y en que pongan sus alaxas y todo lo demás que tubiese que poner en custodia con

yndependencia de la comunidad, de suerte que la congregación tenga su uso libre y sin embarazarse los yndividuos de una ni otra.

Que asimismo dará la comunidad aora o quando se haga yglesia nueva, sitio capaz en la que la congregación pueda fabricar bóveda para que se entierren sus congregantes y esclavos que falleciesen y fuese de su deboción, o de sus parientes o herederos, se executen en la yglesia de Nuestra Señora de la Portería, el cual a de ser con el uso libre de la congregación; y en el interin que esta fábrica no se pueda hacer, respecto de no hallarse con fondos la congregación, a de dar la comunidad para esta fin, todas las sepulturas que incluyese el ancho del previsterio de la yglesia que aora tiene o tubiere..."

A resolver el problema planteado por la celebración de juntas estuvo encaminada la creación el 9 de diciembre de 1736, de una escritura en virtud de la cual fue cedido por los duques de Medina de Rioseco a favor de la congregación, el "uso libre" del "quarto bajo con dos piezas grandes y dos pequeñas, con su zaguan o portal, su puerta principal de cantería que mira a la ciudad y tres ventanas que miran a lo alto de las Peñas" que habían hecho construir a sus expensas en Avila, "devajo del dormitorio nuevo" del convento de San Antonio, para residir en él con ocasión de sus visitas esporádicas a la Divina Portería.

El argumento esgrimido para justificar tal cesión fue: "...el deseo de... que la congregación tenga sitio y paraje destinado donde zelebrar sus juntas y guardar alaxas y ornamentos que al presente tienen y tubieren en adelante, respecto de lo que hasta aquí las han zelebrado en la capilla, reduciendo de esto la yrreverencia que se ha ocasionado a su sagrada ymagen (53); argumento que parece indicar la inconclusión de la sacristía de la capilla en aquellos momentos.

Legamos así al 12 de febrero de 1736, fecha en la que tuvo lugar la última escritura que conocemos relacionada con la congregación (54). Su contenido cierra el presente apartado con una nota de discordia y pugna judicial. Vino a romper los buenos propósitos que habían llevado unos meses antes a la madriña comunidad de las Escuelas Pías y a la congregación a sentar las bases legales de su estrecha convivencia, al versar sobre el poder concedido por la congregación a cuatro personas para que en representación suya defendiesen la restitución que debía hacerse a ésta del cuadro de la Virgen de la Portería, situado en el templo de dicha comunidad, como consecuencia del incumplimiento proferido por los escolapios, de los acuerdos estipulados en ellos.

Ignoramos si esta pretendida segregación tuvo lugar. Sólo podemos añadir que a principios de marzo de 1737 el colegio de las Escuelas Pías de Madrid se denominaba asimismo "Colegio de Nuestra Señora de la Portería de Abila de Padres Clérigos Reglares Pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías", denominación que aún conservaba en 1786 (55). Ponz, sin embargo, refiere que en la nueva iglesia del colegio concluida a fines del siglo XVIII, un cuadro de la Virgen del Pilar acompañada de santos, ocupó el centro del retablo de la Capilla Mayor y omite cualquier alusión a la Virgen de la Portería en relación con la construcción (56).

53 A.P.M. Protocolo n.º 14338, fols. 932-936.

54 A.P.M. Protocolo n.º 15608, fols. 41-42.

55 A.P.M. Protocolo n.º 15832, fol. 48. J. A. Alvarez y Beana: *Compendio histórico de las grandezas*

de la coronada villa de Madrid... Madrid, Sancho, 1786, pág. 178.

56 Antonio Ponz: *Viaje de España...* Madrid, 1777, tomo V. (Utilizada edición Madrid, Atlas, 1972, págs. 83-84.



## 9. DIFUSION DE LA DEVOCION A LA VIRGEN DE LA PORTERIA

### 9.1. Imágenes

Amplia y rápida fue la difusión alcanzada por el culto a la Virgen de la Portería desde su núcleo de origen abulense.

Especial mención merecen, como medio propiciatorio de su propagación, las estampas y versiones pictóricas que se hicieron de esta Virgen.

No llegaron a alcanzar seguramente dichas imágenes las cifras de 700.000 y 14.000 en las que Fray Juan de San Antonio evaluó su respectiva cuantía numérica en 1735 (57), pero fueron varias sin duda las réplicas de la Divina Portería que cobraron realidad.

Afirma el referido cronista general de la orden franciscana que, fuera del territorio de Avila, tales imágenes adquirieron particular demanda en Madrid y Salamanca; comenta también que gozaron del favor de numerosos nobles y "gentes notables", siendo colocadas, además de en múltiples oratorios, capillas e iglesias, en las "portadas de los lugares, puertas de las casas, descansos de las escaleras, en lo mejor de las salas, cabeceras de las camas y en las esquinas de las calles" (58).

De sus declaraciones pueden extraerse, asimismo, estas otras noticias de interés artístico relativas a las mismas aparte de las ya indicadas concernientes a las pinturas de Salvador Galván y Pedro Catáneo.

Antes de llegar a efectuarse las primeras estampas de la Virgen de la Portería se vio auxiliado Fray Luis en la difusión de su culto por un dibujo a pluma trazado sobre una tablilla.

Fue, no obstante, la creación de aquellas primeras estampas el hecho que marcó un hito decisivo en la expansión de esta devoción. El acontecimiento tuvo lugar en Madrid hacia 1724, gracias a la generosidad de José Imberto; su diseño fue inspirado por Pedro Canencia.

Poco tiempo después de haber salido a la luz tales estampas, fue pintado por este último el segundo cuadro en el que la Virgen de la Portería adquirió representación.

Dicho cuadro recayó en poder de la marquesa de Campoflorido quien lo colocó en el altar de un oratorio que poseía en Madrid.

Fueron varias las copias que se hicieron a partir del mismo, circunstancia que fomentó el incremento de imágenes cuyo parecido con el original de Salvador Galván era tenue, dado el elevado número de devotos que no pudieron llegar a contemplar nunca este último (59).

Citación destacada reclaman entre las imágenes que contribuyeron a difundir el culto de la Virgen de la Portería las tres de las que hizo uso Fray Luis de San José llevándolas consigo en sus viajes, además de la ya referida dibujada sobre una tablilla.

57 Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro I, capítulo III.  
58 Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro III, capítulo I.  
59 Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro I, capítulo XX.

La primera de las tres que adquirió realidad fue una miniatura pintada sobre marfil por el pintor Francisco Meléndez. Se concluyó en Madrid el año de 1727 (60). Fue entregada por Fray Luis a Juan Madagán, Tesorero General del Principado de Cataluña en concepto de alhaja hereditaria por línea directa, después de haber sido efectuada por el propio Juan Madagán una réplica de la misma.

Tras haber tenido lugar este acontecimiento, ejecutó Juan Madagán, aficionado a la práctica pictórica, una nueva copia de la miniatura de Francisco Meléndez para entregársela a Fray Luis y compensarle, en alguna medida, de la pérdida voluntaria de aquella. Surgió así la segunda imagen de las tres mencionadas. Fray Luis la llevó con él desde el año de 1728.

En su anverso y en el de la tercera, figuraban imágenes; en uno de ellos la de un Cristo y en el otro la imagen de San José (61).

Son varias las representaciones de la Virgen de la Portería aludidas por Fray Juan de San Antonio además de las ya indicadas. Todas ellas lo fueron, sin embargo, de un modo superficial. Su citación estuvo condicionada en la mayoría de los casos a la enumeración de templos, capillas y oratorios dedicados a la Divina Portería y no fue acompañada de noticias descriptivas sustanciales o referentes a su autor. Desde el punto de vista artístico su utilidad queda reducida por ello a la simple indicación de su radio de expansión, razón por la cual, exceptuando las concernientes a la villa de Ugena que nos es conocida, omitimos en este apartado cualquier otra referencia a las mismas, remitiendo al lector para el estudio de su irradiación al apartado 9.2.

Como complemento visual del tema que nos ocupa ofrecemos la reproducción de cinco imágenes de la Virgen de la Portería (Figs. 42-46).

Como puede apreciarse, todas ellas reproducen los elementos iconográficos del original abulense con bastante exactitud. Solamente las representadas en las figuras 44 y 46 introducen la novedad de incorporar, respectivamente, tres seres angelicales de cuerpo entero además de las siete cabezas de serafines, y doce estrellas para coronar a la Virgen.

El estilo de su interpretación es variable y se aproxima de forma más o menos fiel al ofrecido por dicho original. Las versiones de las figuras 45 y 46 son aquellas que presentan un matiz estilístico de línea más avanzada.

Salta a la vista, por ejemplo, la acusada diferenciación establecida en este sentido entre la imagen de la capilla abulense y la conservada en la Capilla de Nuestra Señora de la Portería de la Villá de Ugena a pesar de sus innegables similitudes iconográficas (Fig. 45). El tratamiento más suave y vaporoso de los pinceles, la armonía compositiva, la utilización de una escala proporcional más adecuada, la vivacidad colorística, el naturalismo de los paños, la acentuación del sentido ascendente mediante la acentuación del campo espacial, la mayor estilización de la figura mariana y el giro en diagonal de las manos de ésta,

60 Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro II, capítulo XI. Debe aludirse al miniaturista asturiano Francisco Meléndez, padre del famoso bodegonista Luis Meléndez, a pesar de serle asignado por Fray Juan de San Antonio al autor de esta miniatura un origen napolitano.  
61 Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro II, capítulos XII y XIII. Esta breve noticia es todo cuanto dice Fray Juan de San Antonio en torno a la tercera imagen.



confieren a la de Ugena una calidad artística indiscutiblemente superior. Su parentesco con las Inmaculadas de Murillo resulta evidente; la mirada de la Virgen abandona incluso la dirección lateral de la pintura abulense, para proyectarse hacia arriba como algunas de las más populares del pintor sevillano.

## 9.2 Iglesias, capillas, oratorios, altares y puertas

Algunas de las imágenes de Nuestra Señora de la Portería motivaron la creación de iglesias, capillas y retablos o fueron instaladas en obras de este u otro carácter realizadas con anterioridad a la proyección de su ubicación en las mismas.

Con el deseo de contribuir a desvelar el proceso de formación de tales obras, damos a conocer la localización de varias de dichas imágenes utilizando casi exclusivamente las noticias incorporadas en el libro de Fray Juan de San Antonio (las hemos agrupado por países y provincias para facilitar su utilización y comprensión) (62), pretendiendo también con ello patentizar con más concreción la acusada transcendencia y extensión geográfica del culto a la Virgen de la Portería.

### 9.2.1. España

#### a) Madrid

—Capilla en las casas del marqués de la Solana don Juan Morante (calle de Santa Isabel). La imagen que la presidió fue mandada realizar por el marqués tras su regreso a la corte en 1727 después de haber visitado en Avila el convento de San Antonio y haber ofrecido cien doblones para la elevación de su nueva capilla. Dio lugar a la creación de la congregación del Rosario de Nuestra Señora de la Portería (véase cita 40). Alvarez y Beana habla de esta capilla en su "Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid", señalando la fecha de 1731 como la propia de su construcción y la de 1733 como aquella en la que el marqués recibió permiso para celebrar misa en la misma (63).

—Capilla e iglesia en el Colegio de las Escuelas Pías (calle del Mesón de Paredes) (remitimos al apartado n.º 8).

—Convento de religiosas del Caballero de Gracia, en el Altar de San Nicolás

—Convento del Carmen Calzado.

—Iglesia de Trinitarios Calzados, en el Altar y Capilla de San Juan Nepomuzeno, por mediación de don Miguel de Villanueva, Secretario del Despacho de Indias.

—Iglesia de los RR. Padres Monstenses, en el Altar de San Rafael, por intervención de la condesa de Aguilar, marquesa de Aguila fuerte.

—Iglesia de Padres Jerónimos del Buen Retiro, en la puerta del sagrario de uno de los altares colaterales.

62 Salvo especificación contraria en notas, los datos resumidos a continuación han sido extraídos de los capítulos I, VI, XI y XII del libro III y de los capítulos IV, XIII, XIV XV y XVII del libro IV.

—Iglesia de San Lorenzo, en un "aseado" altar de la congregación del Rosario de Nuestra Señora de la Portería.

—Ermita de San Isidro, en altar propio realizado a expensas del marqués de Valero, duque de Arión y presidente del Consejo de Indias, personaje al que se debió asimismo la remodelación de la ermita (64). El cuadro colocado en este altar fue mandado realizar por el marqués de Valero como ofrenda a la Virgen tras haber requerido su protección para el feliz arribo a España de una flota procedente de América, aunque en un principio pensó destinarle por morada la Ermita de Nuestra Señora de Gracia próxima a la Puerta de Toledo, a fin de que presidiese la puerta de una corte terrena.

—"A un lado" de la puerta de Fuencarral, "en un adorno dorado, con su vidrio, con una tarjeta de yesería y dos cornucopias de bronce, con una decente lamparilla" (1733). Se debió su colocación a don Francisco Guzmán, Teniente de Capitán y de la Ronda de Rentas Generales de la Corte.

—Iglesia del Hospital de San Antonio Abad, en altar propio (iglesia reedificada a partir de 1735, según proyectos de Pedro de Ribera, quien ideó para la misma uno de sus diseños más evolucionados dentro de la línea del barroco borromino-guarinesco) (65).

—Capilla próxima a la puerta de Fuencarral erigida por el aludido don Francisco Guzmán (1738).

—Convento de las Comendadoras de Santiago, en altar propio.

—Convento de Santa Catalina de Sena.

**Las Rozas.**—Capilla "hermosa y grande" y "de buena arquitectura". Fue su promotor Francisco Javier López de Riaza. Agente de Fiscal del Consejo de Hacienda. Estaba casi concluida en 1739. Su elevación motivó la apertura de un pozo a cuyas aguas fueron atribuidos poderes milagrosos.

#### b) Toledo

**Torrijos.**—Capilla erigida por la duquesa de Arcos en la iglesia parroquial del Santísimo Sacramento.

**Valmojado.**—Capilla de su advocación.

**Santa Cruz de la Zarza.**—Parroquial de San Miguel, en altar colateral propio.

**Puebla de Montalbán.**—Capilla Mayor del convento, en un "hermosísimo altar", gracias a los duques de Uceda don Francisco Javier de Girón y doña María Dominga Girón.

**Barcience.**—Por intervención del duque del Infantado.

**Magán.**—En la iglesia parroquial.

**Ugena.**—Capilla dedicada a la Virgen de la Portería por la duquesa de Nájera

64 Baltasar Cuartero y Huerta: *Efemérides principales del puente de San Isidro (sobre el río Manzanares)*. Madrid, Maestre, 1959.

65 Agustín Gómez Iglesias: "La calle de Hortaleza", *Villa de Madrid*, Año V, n.º 20-21, págs. 38-52.



doña Ana Sinforosa Manuel Manríquez de la Lara. Pasó a propiedad en 1733 del duque de Ugena don Juan Francisco Goyeneche junto con la posesión de un menos inició las tramitaciones precisas para poder llevar a cabo una ampliación de la misma (1736) (67). Aunque en muy precario estado, se conserva actualmente (Fig. 47), albergando en su interior la Inmaculada reproducida en la figura n.º 45. La construcción fue atribuida por Ceán Bermúdez al propio Pedro de Ribera (68), pero es ésta una afirmación que aguarda todavía hoy confirmación documental (69).

**Fuensalida.**—Iglesia parroquial, sobre "la portezuela que fue antes del sagrario" del altar colateral de Santa Gertrudis.

c) **Avila**

**Pascualgrande.**

**Fuentes de Año.**

**Crespos.**

**Hernansancho.**

**Arévalo.**—Iglesia de los Trinitarios Calzados.

d) **Segovia**

—Convento de San Gabriel, en el Altar Mayor.

**Pedraza.**—Iglesia parroquial, por mediación de los duques de Frías.

**Moraleja de Coca.**

e) **Soria**

**Río seco.**—Altar propio en San Marín.

f) **Palencia**

**Baltanás.**—Convento de franciscanos descalzos, en el Altar Mayor.

g) **Valladolid**

**Simancas.**—En la parroquial que fue catedral durante algún tiempo.

**Alaejos.**—Convento de franciscanos descalzos, en el Altar Mayor.

66 A.P.M. Protocolo n.º 13929, fols. 259-268.  
67 A.P.M. Protocolo n.º 16908, fol. 224.  
68 E. Llaguno y Amirola, ob. cit. pág. 107.

69 No hemos hallado ningún documento que despeje esta incógnita a pesar de haber revisado en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, todas las escrituras notariales de Ugena correspondientes a los años comprendidos entre 1700 y 1742, y de haber revisado también en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid las correspondientes a los años comprendidos entre 1700 y 1742, y de haber revisado también en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid las correspondientes a los años de 1722-1737.

**Medina del Campo.**—Convento de franciscanos descalzos, en el Altar Mayor; Convento de San José, en el Altar Mayor (1738).

**Castejón.**—Iglesia parroquial, en el Altar Mayor.

h) **León**

—Convento de San Froylan el Real (1736).

**San Pedro de las Dueñas.**—Iglesia de religiosos benedictinos.

**Cistierna.**

**Mansilla de las Mulas.**

**Viego.**—Reedificación de la iglesia parroquial en honor de la Virgen de la Portería.

i) **Zamora**

**Toro.**—Convento de San Luis, en el Altar Mayor.

j) **Salamanca**

**Peñaranda de Bracamonte.**—Convento de franciscanos descalzos.

**Brozos.**—Convento de la Concepción, por la intervención de la duquesa de Uceda.

k) **Zaragoza**

—Iglesia del colegio de las Escuelas Pías. La posible elevación de ésta y del colegio en la ciudad, fue tenida por algunos como milagro de la Divina Portera.

**Frascano.**—Al tiempo de escribir su libro Fray Juan de San Antonio, proyectaban su colocación en oratorios privados José Rodríguez García, presbítero, y don Fernando García.

l) **Alicante**

**Orihuela.**—Oratorio propio en el Pago Mudamiento, cuya bendición tuvo lugar en 1738. Su patrocinador fue don Francisco Onteniente, quien mandó copiar en Madrid una imagen de la Virgen que le había entregado Fray Luis de San José.

**Callosa.**—Capilla propia en el convento de la Purísima Concepción.

m) **Murcia**

**Hellín.**—Capilla del Castellano, a instancias de Fray Luis de San José que entregó a dicho caballero una imagen para tal efecto.

n) **Córdoba**

**Montilla.**—Gracias a la duquesa de Medina Caeli, doña Gerónima de Espinola.



## o) Guipúzcoa

**Loyola.**—“En hermoso altar”, por la devoción del duque de Medina de Ríoseco.

**Oñate.**—Colegial de San Miguel, “en altar privilegiado”, por devoción de la duquesa de Oñate doña María Felicha.

## 9.2.2. Sicilia

**Módica.**—Iglesia principal, debido al duque de Medina de Ríoseco don Pascual Enríquez de Cabrera.

## 9.2.3. Israel

**Jerusalén.**—Iglesia del Portal de Belén. La imagen y el altar donde se dispuso, fueron donados por el duque de Medina de Ríoseco.

## 9.2.4. Argelia

**Orán.**—Iglesia de los Mercenarios Calzados, en capilla y altar situado en el lado del Evangelio (en torno a 1733). El regimiento de caballería española que conquistó la plaza, erigió la Virgen de la Portería en su patrona.

## 10. TEXTOS IMPRESOS

La proliferación de altares, capillas, oratorios e iglesias dedicados a la Virgen de la Portería que tuvo lugar entre 1727 y 1739, estuvo acompañada en su salida a la luz pública por una serie de textos vinculados con esta advocación mariana o su fervoroso devoto Fray Luis de San José.

De ellos nos da rendida cuenta Fray Juan de San Antonio en el inapreciable libro sobre el que hemos fundamentado gran parte del presente estudio, libro que vendría a constituir el colofón de la serie. Basándonos en él, hemos extractado esta relación a la que hemos dotado de un orden cronológico:

—Primera Novena de Nuestra Señora de la Portería, compuesta por Fray José del Espíritu Santo. Impresa en Madrid el año de 1726, a costa de la duquesa de Nájera. Fue reimpressa con la edición de una carta de esclavitud a la Purísima Virgen de la Portería y, posteriormente, varias veces en Madrid, Zaragoza y Salamanca.

—Opúsculo titulado “Novena para los sábados a la Inmaculada Concepción”. Publicado en Madrid el año de 1731 por José Antonio Ramírez, Capellán de la condesa de Haro.

—Descripción de la solemne colocación de una imagen pictórica de Nuestra Señora de la Portería en el Oratorio de las Escuelas Pías de Madrid, el 25 de marzo de 1732; incorporada en el tomo III del “Diario Histórico” escrito por Fray José Álvarez de la Fuente.

—Pequeño libro titulado “Devoción para todos los días de la semana a la siempre Inmaculada Concepción de María Santísima”. Impreso por el presbítero don Juan Macías Gayoso, en Madrid, el año de 1732.

—Constituciones de la Congregación y Cuerpo Místico de Esclavos de Nuestra Señora de la Portería, publicadas en Madrid el año de 1733.

—Novena dedicada a la Virgen de la Portería venerada en el Oratorio de las Escuelas Pías de la Corte de España, creada por el padre Juan de la Concepción. Impresa en Madrid el año de 1734.

—Sermón predicado en Madrid por Fray Juan de San Antonio, con motivo de la colocación de Nuestra Señora de la Portería en el Oratorio de las Escuelas Pías, incorporado dentro del tomo I de sus “Denarios Sacros”, impresos en Salamanca el año de 1734. El tomo II recogió asimismo, otro sermón emitido en honor de la Virgen de la Portería.

—Novena a Nuestra Señora de la Portería, impresa por José Díaz, en Orihuela, el año de 1735.

—Panegyricos de Nuestra Señora de la Portería “en la colocación de Nuestra Señora en su nueva capilla” y “en su colocación en el nuevo retablo”, incluidos en el libro de Fray José de la Asunción “voces sonoras Evangélicas”, impreso en Salamanca en 1736.

—Sermón pronunciado en las honras fúnebres celebradas por la Real Congregación de Nuestra Señora de la Portería para conmemorar la muerte de Fray Luis de San José, al que se dio el título de “El Aguila Cenicienta”, en el más alto cedro, María Purísima”, impreso en Madrid el año de 1737. Recibió impresión junto a él, una Epístola Histórico-Gratulatorio, escrita al autor de aquel por Fray Juan de San Antonio.

—Opúsculo piadoso y erudito sobre la penetración de las Escuelas Pías en Zaragoza y la construcción de su iglesia en dicha ciudad, impreso por Diego Franco de Villalva, del Consejo de Su Magestad, en Zaragoza, el año de 1739.

—Libro “Nuestra Señora de la Portería de Avila”, con tres sermones panegyricos y tres solemnes novenarios, debido a Fray Pedro de la Asunción impreso en Madrid, el año de 1739 (70).

70 Fray Juan de San Antonio, ob. cit., libro IV, capítulo XVIII. Refiere también Fray Juan de San Antonio que el padre Fray Mateo Fazi había solicitado imprimir una historia de los santuarios marianos del reino de Aragón en la que aludía a la Virgen de la Portería de las Escuelas Pías de Zaragoza, y que en esta ciudad, se esperaba, asimismo, otra obra “conducente a las glorias de la Divina Portería.”



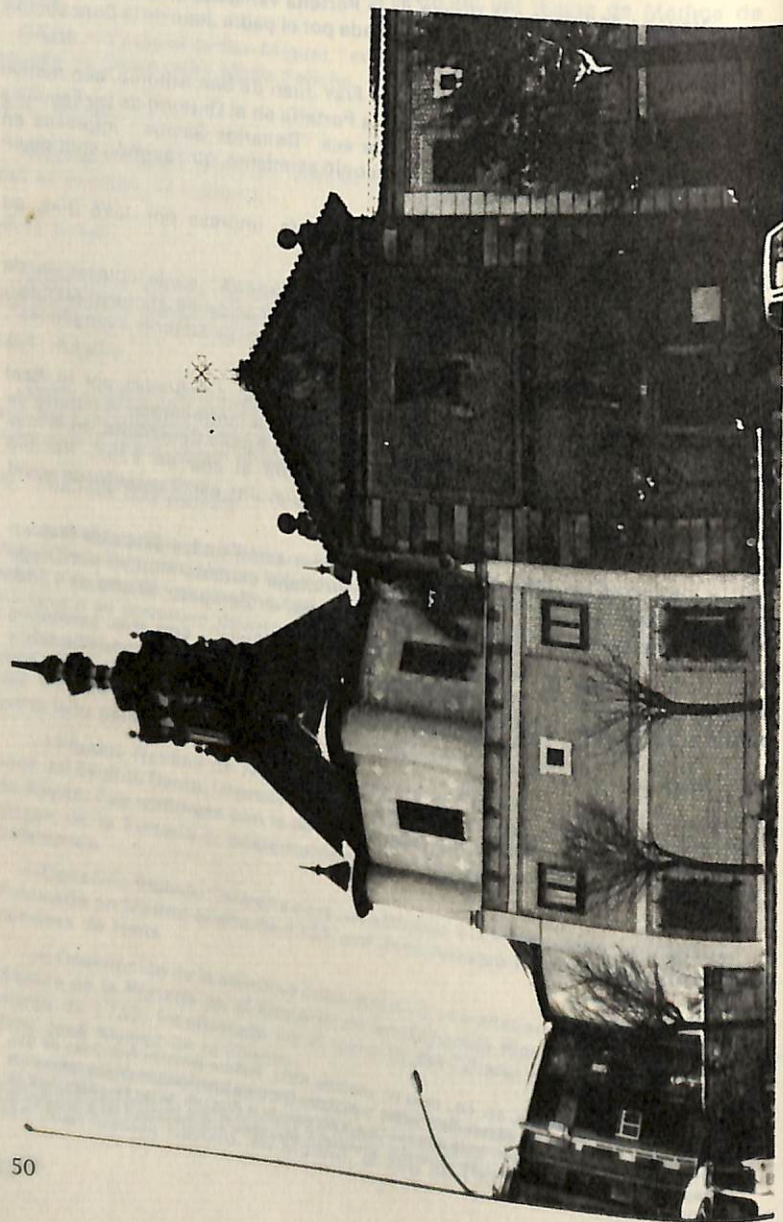


Fig. 1. Fachada del Convento de San Antonio.



Fig. 2. Portada del libro de Fray Juan de San Antonio: imágenes de Fray Luis de San José y de la Virgen de la Portería.





Fig. 3. Cuadro de la Virgen de la Portería incorporado en el Retablo Mayor de la capilla erigida en su honor en la Iglesia del Convento de San Antonio.

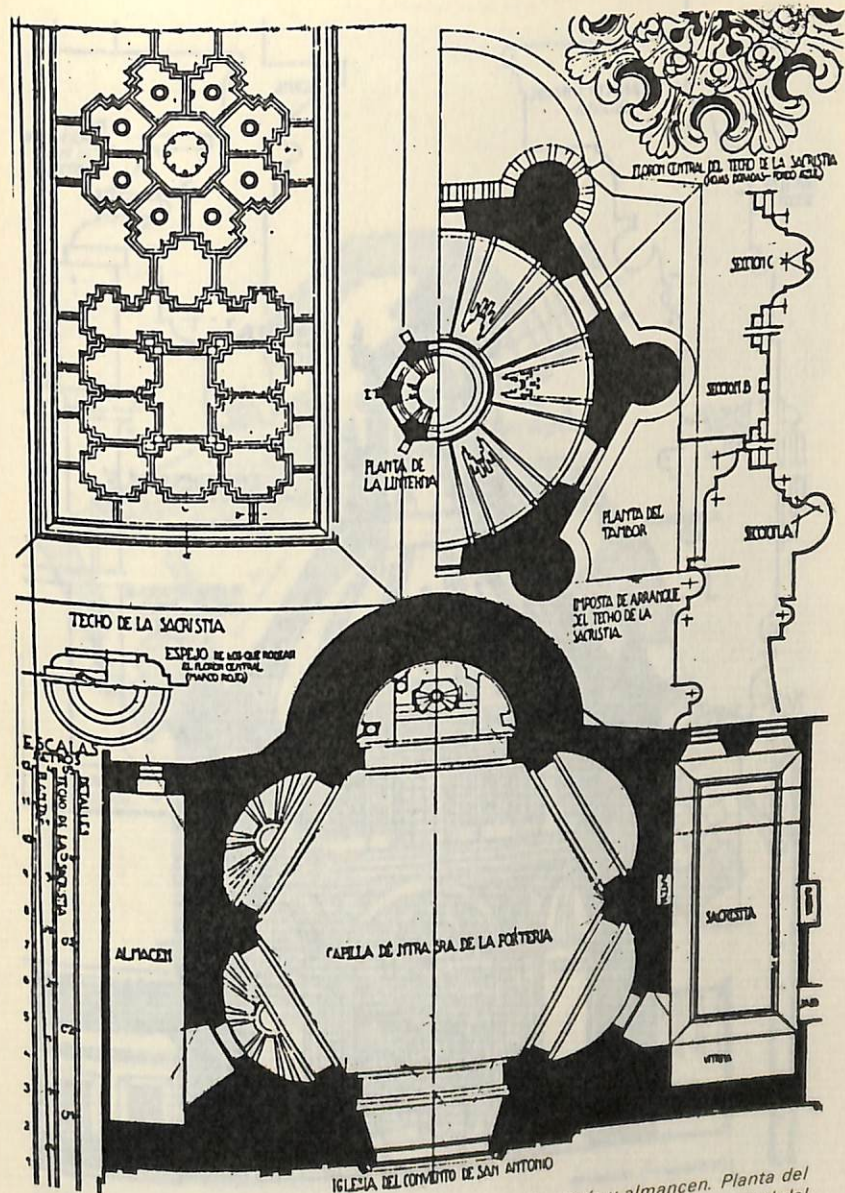


Fig. 4. Luis Moya Blanco: planta de la capilla, de su Sacristía y almacén. Planta del tambor y de la linterna de la cúpula. Techo de la Sacristía y florón central del mismo.



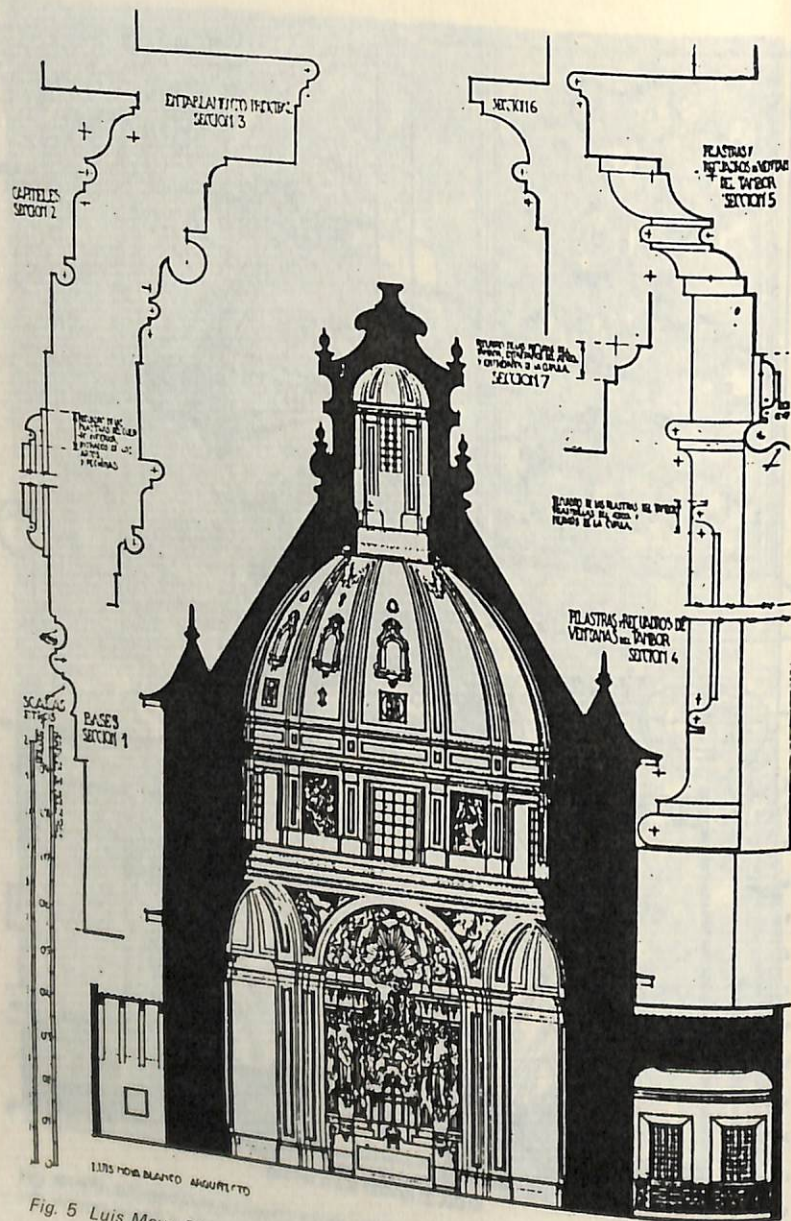


Fig. 5 Luis Moya Blanco: sección trasversal de la capilla

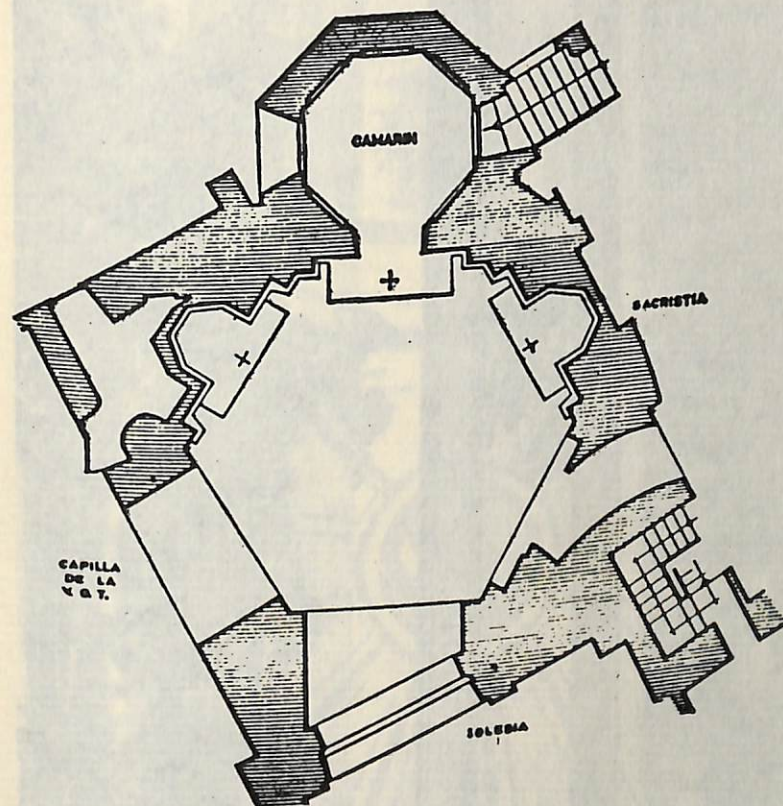


Fig. 6. Planta de la capilla de Jesús Nazareno de San Esteban de Priego, según R. Taylor.



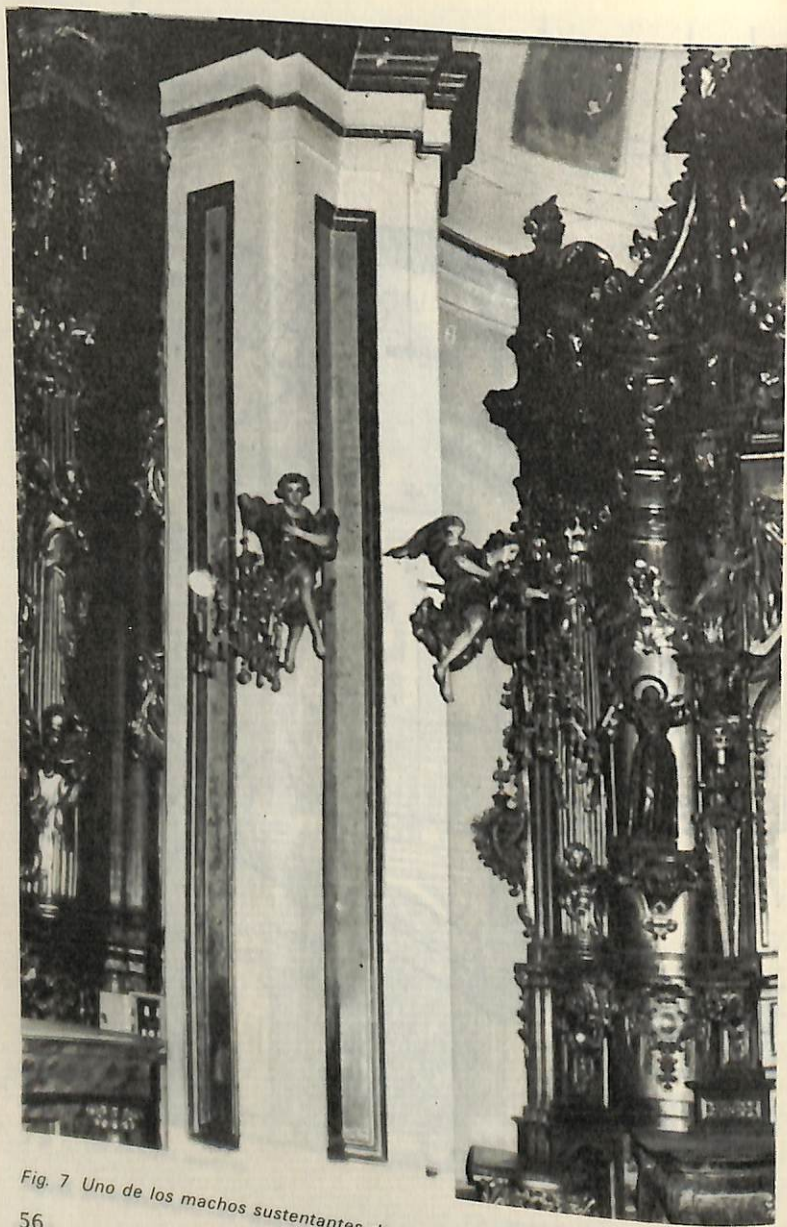


Fig. 7 Uno de los machos sustentantes de la cúpula.

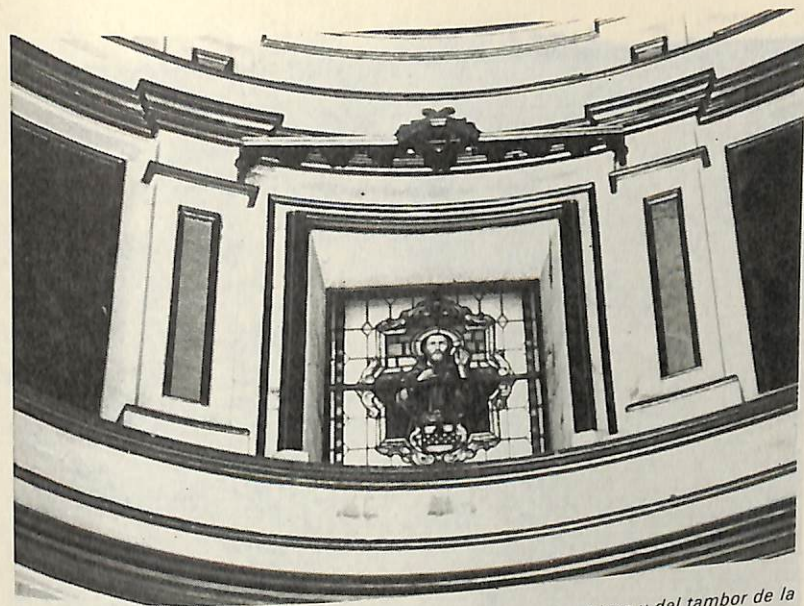


Fig. 8. Fragmento del potente anillo que sobremonta las pechinas y del tambor de la cúpula.

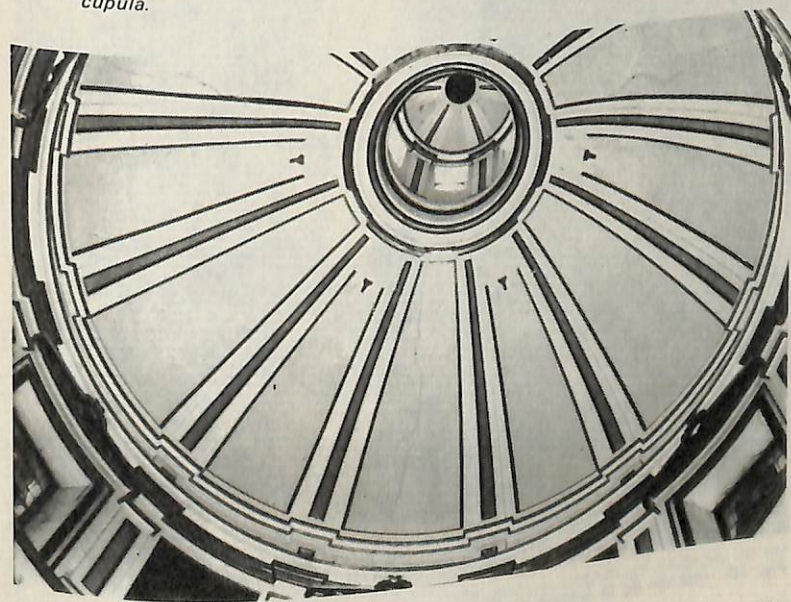


Fig. 9. Cúpula semiesférica de la capilla.



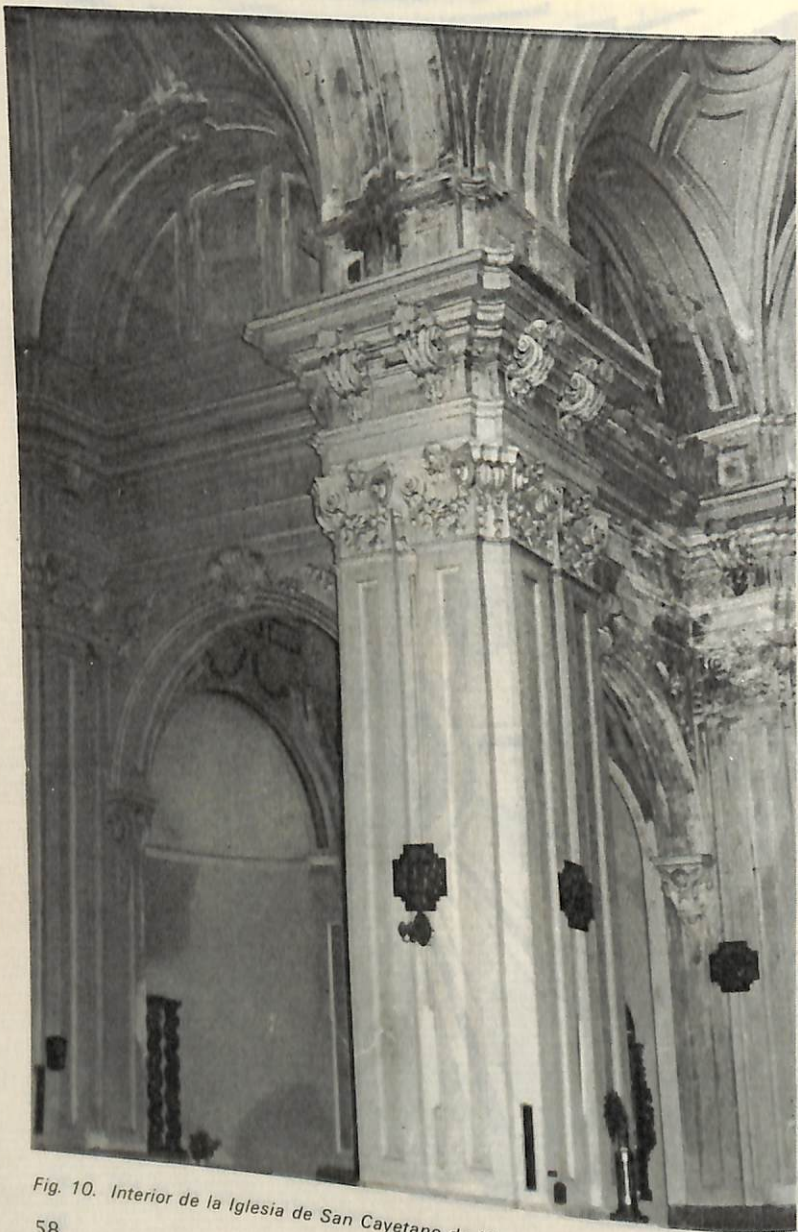


Fig. 10. Interior de la Iglesia de San Cayetano de Madrid.

# ORNAMENTACION INTERIOR DE LA CÚPULA

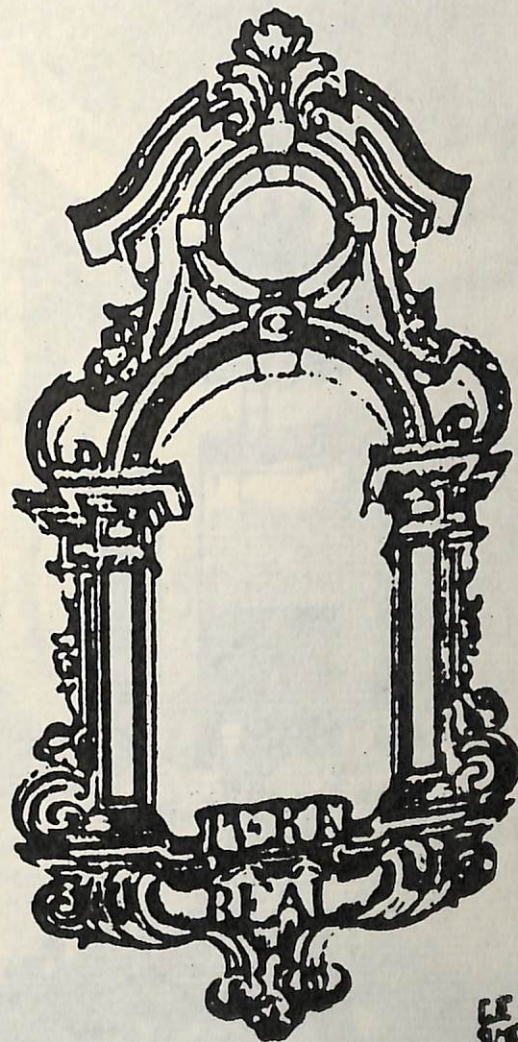


Fig. 11. Luis Moya Blanco: dibujo de una de las puertas simbólicas pintadas en los elementos de la cúpula.



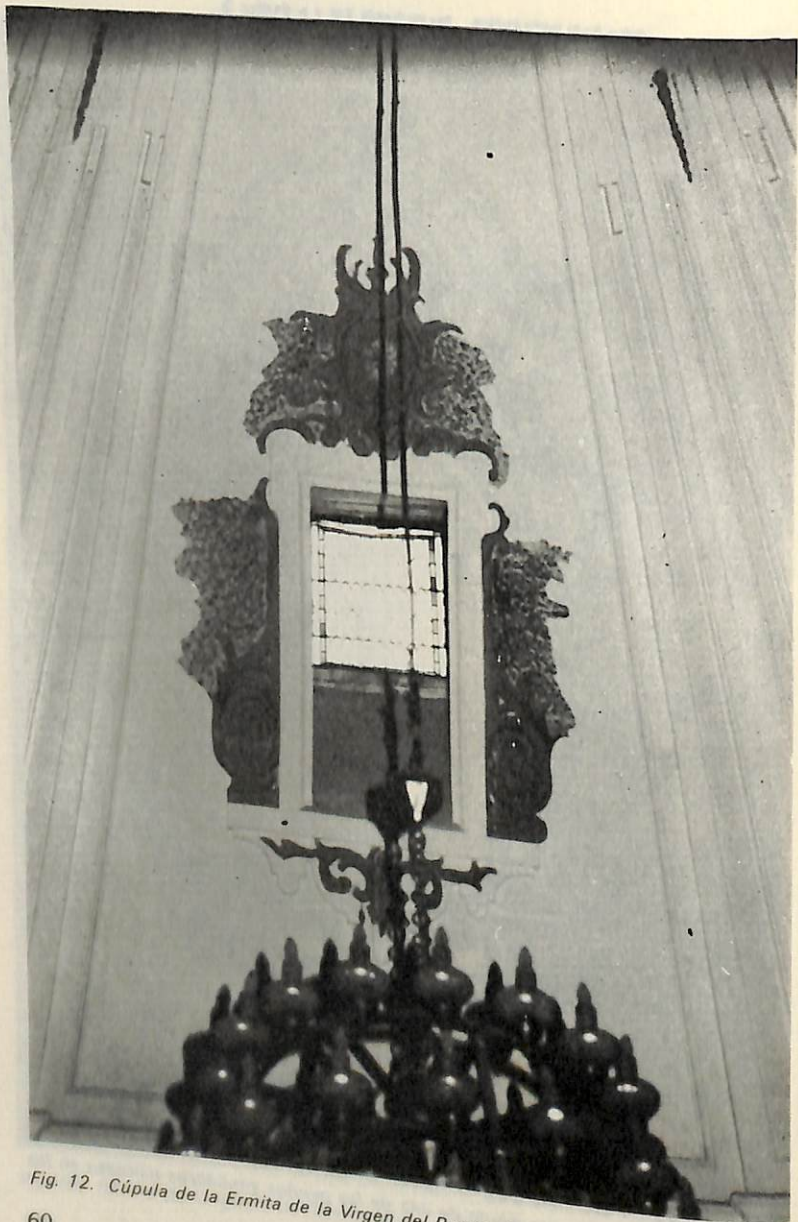


Fig. 12. Cúpula de la Ermita de la Virgen del Puerto de Madrid.

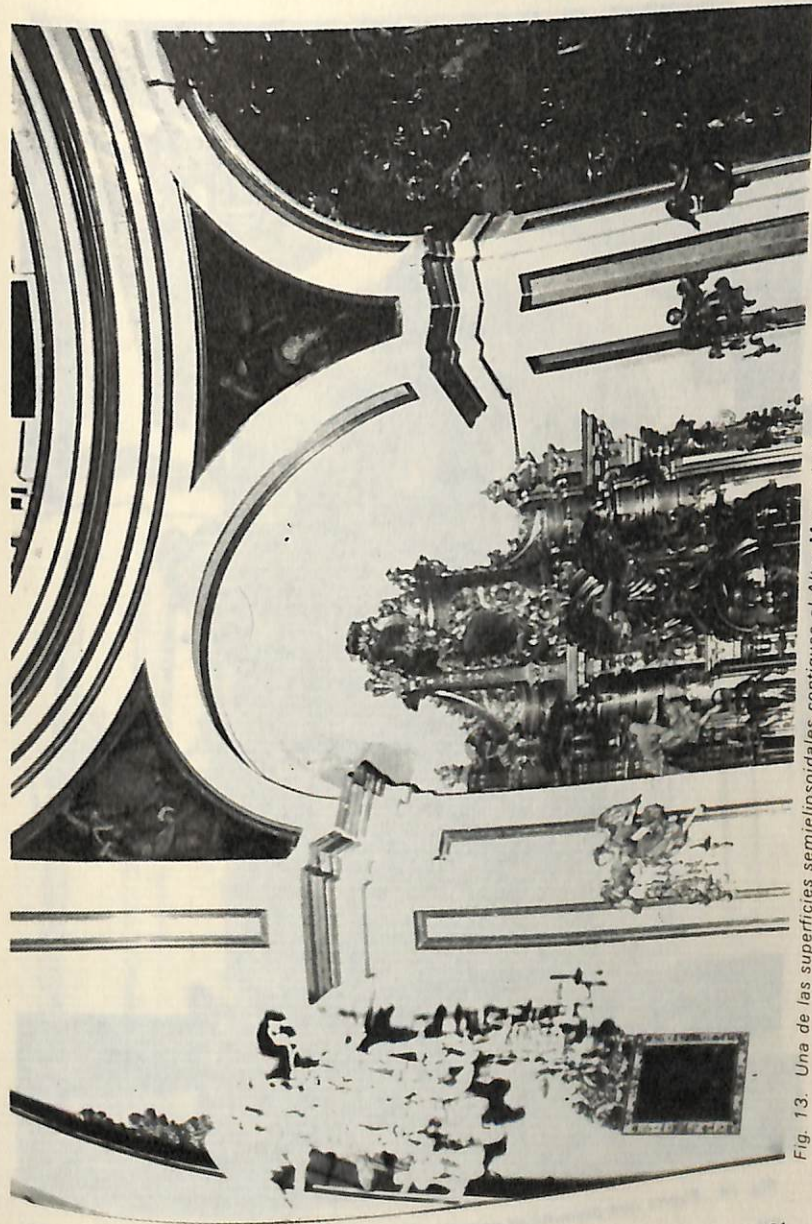


Fig. 13. Una de las superficies semielipsoidales contiguas al Altar Mayor de la capilla.





Fig. 14. Puerta que permitió el acceso a la sacristía.



Fig. 15. Retablo del Altar Mayor.





Fig. 16. Retablo del Altar Mayor. Detalle del cuerpo principal: tabernáculo del sagrario, esculturas de S. Pascual Bailón, S. Diego de Alcalá y de los arcángeles S. Miguel y S. Gabriel.



Fig. 17. Atico del retablo principal con la figura de Dios Padre.

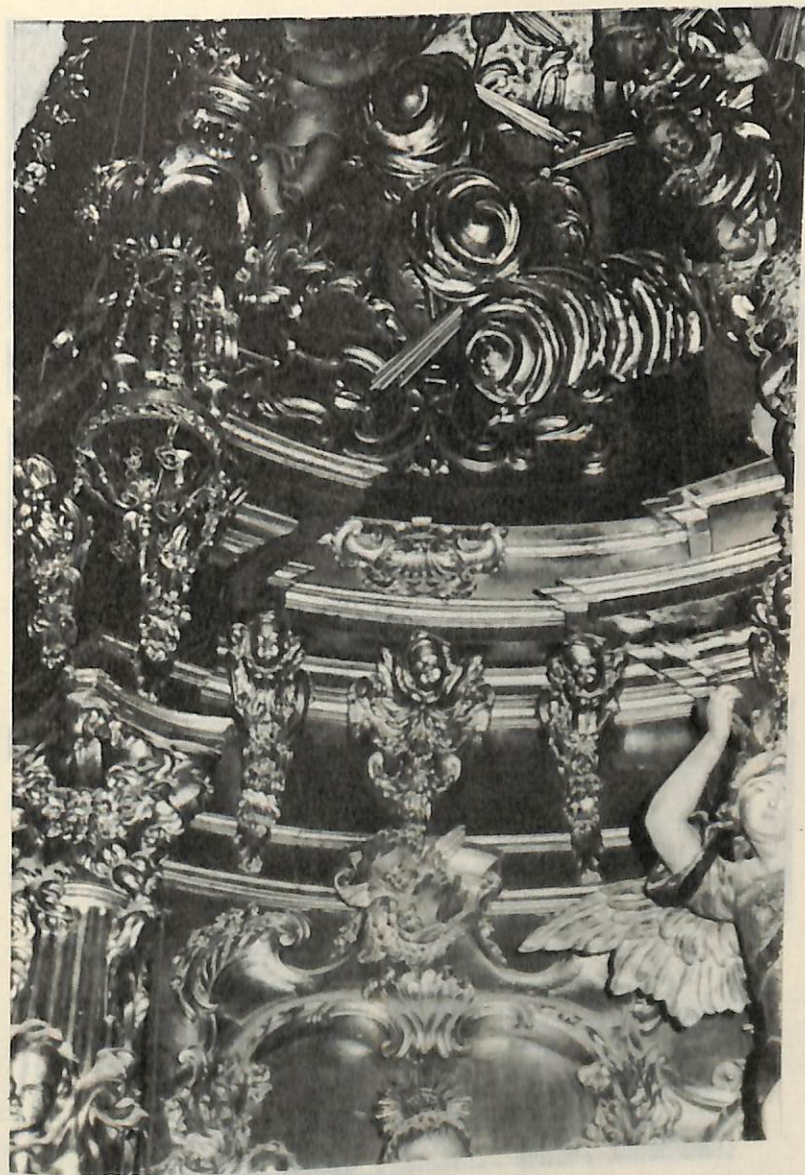


Fig. 18. Retablo del Altar Mayor. Detalle del cuerpo principal.



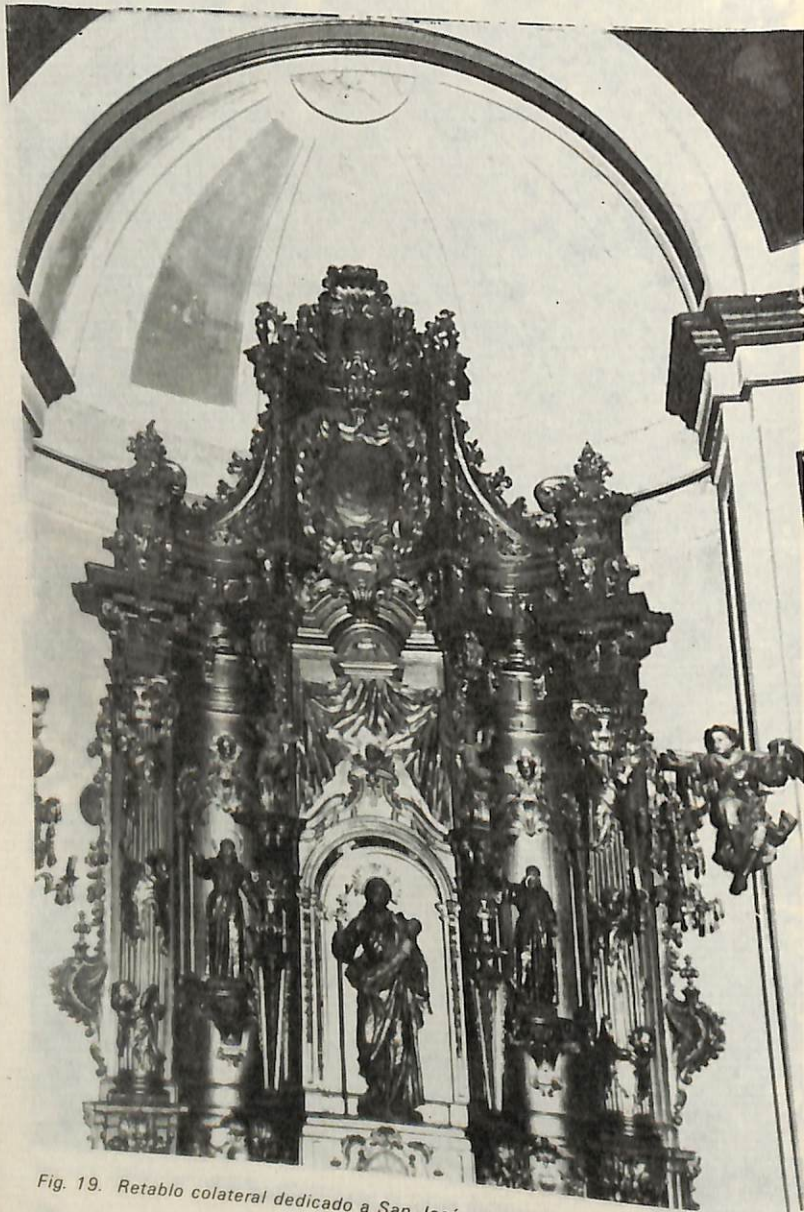


Fig. 19. Retablo colateral dedicado a San José.



Fig. 20. Retablo colateral dedicado a Santa Rosa de Viterbo.



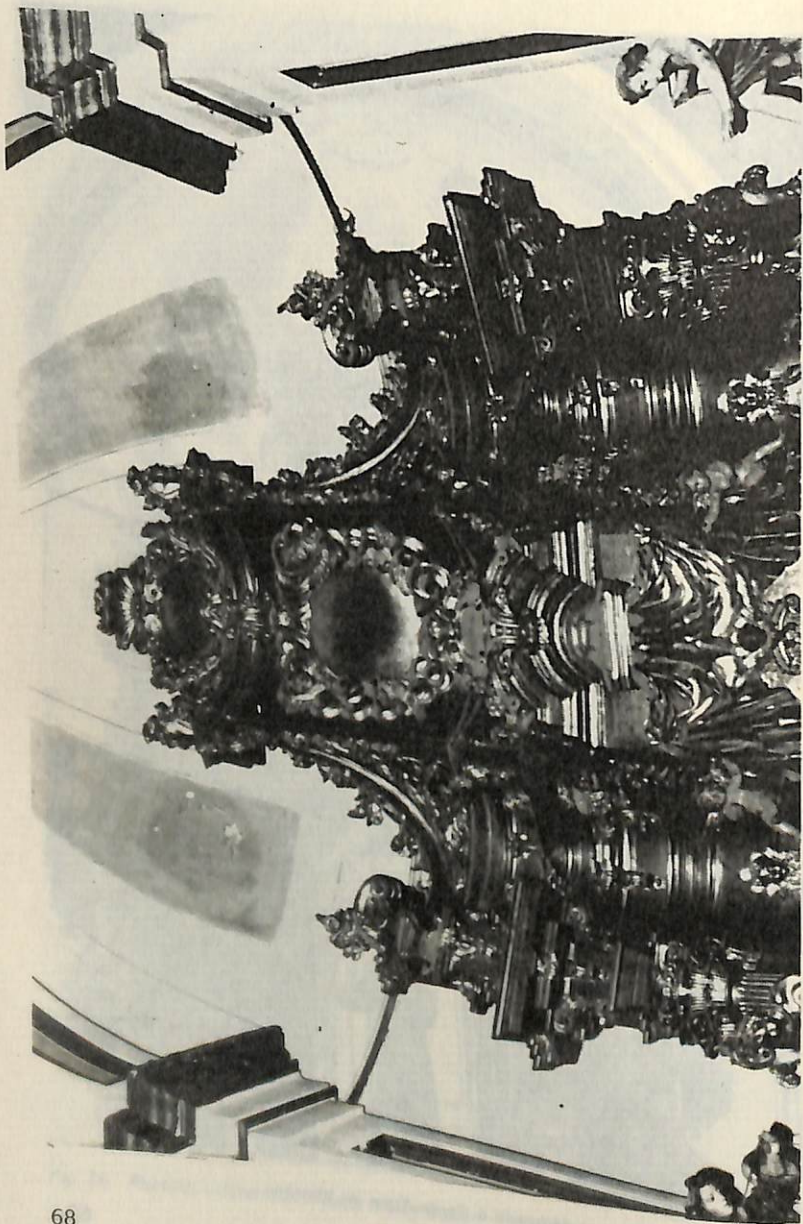


Fig. 21. Detalle de uno de los retablos colaterales.

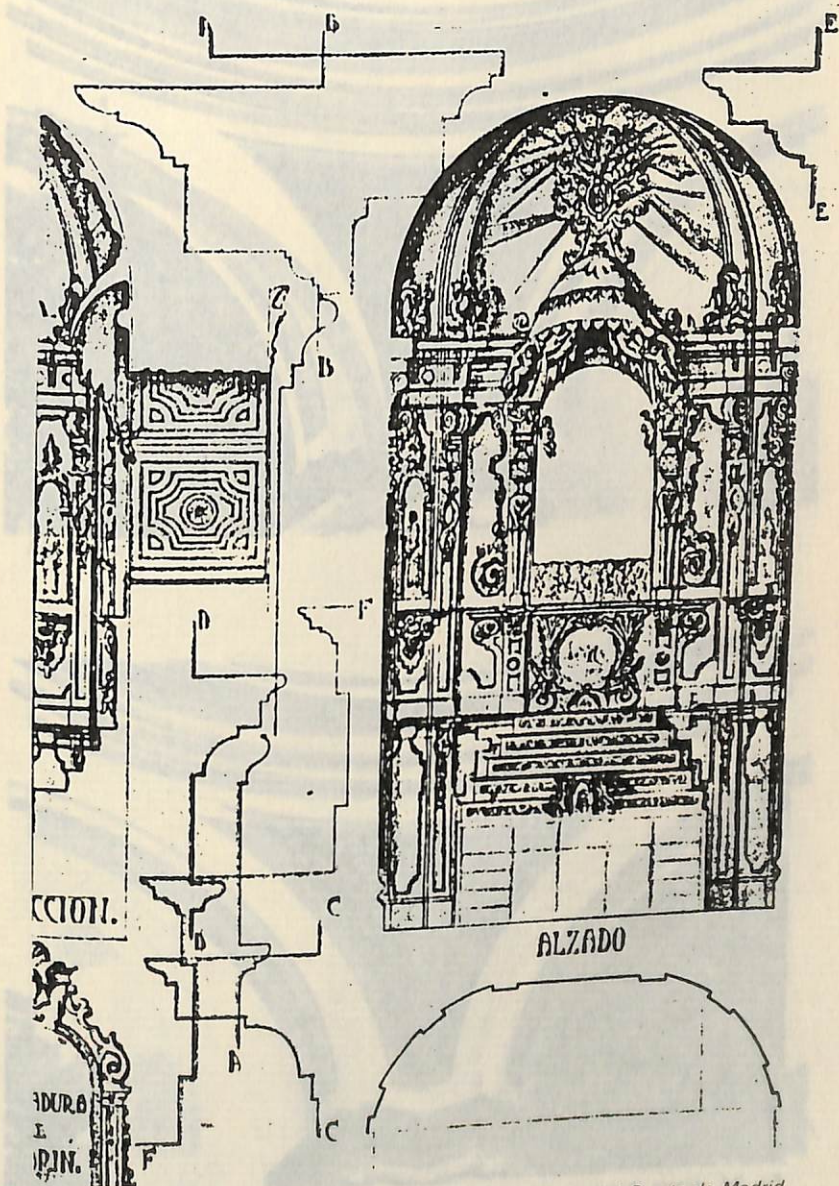


Fig. 22. Dibujo del primitivo retablo de la ermita de la Virgen del Puerto de Madrid.



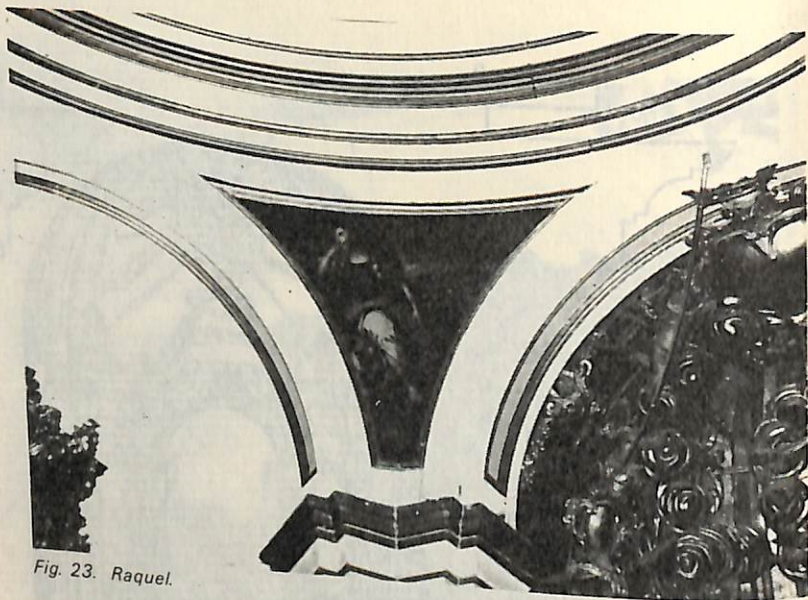


Fig. 23. Raquel.

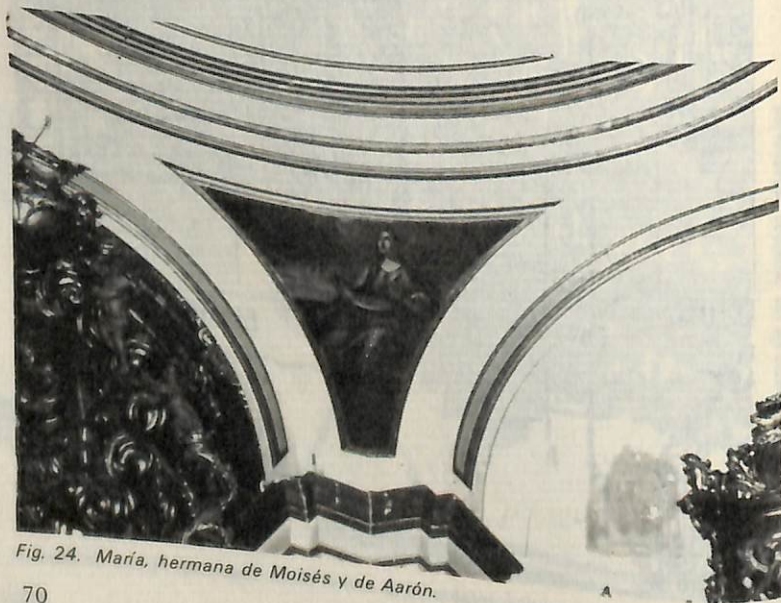


Fig. 24. María, hermana de Moisés y de Aarón.

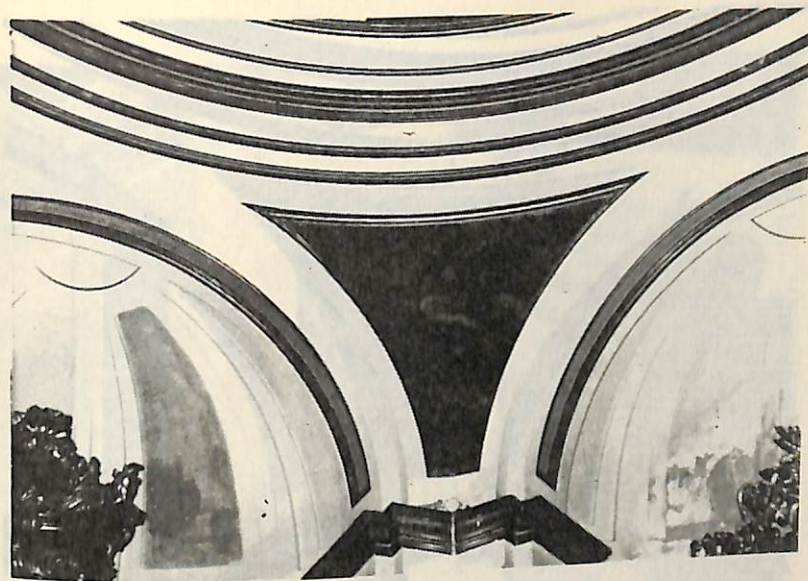


Fig. 25. Rut.

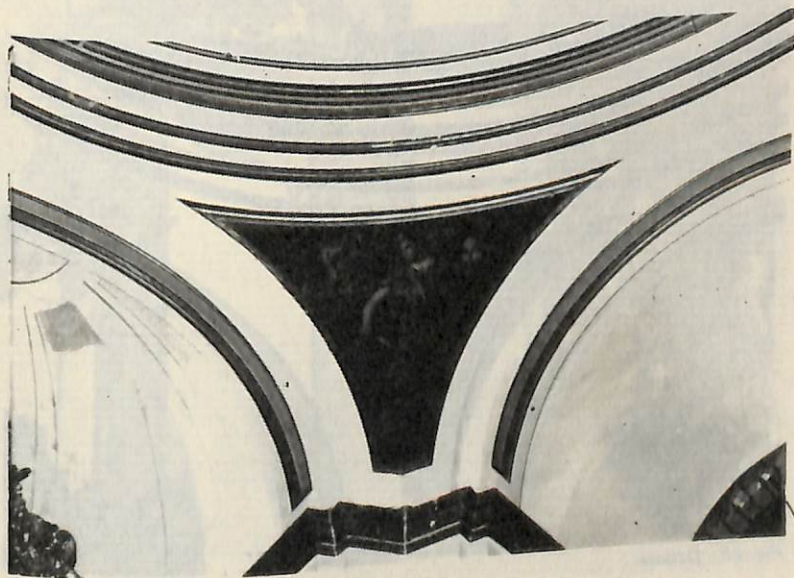


Fig. 26. Judit.



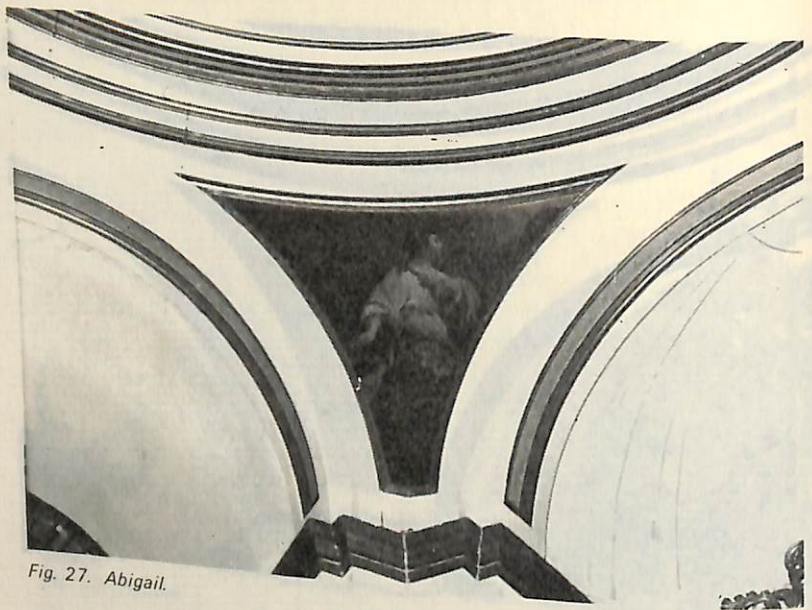


Fig. 27. Abigail.

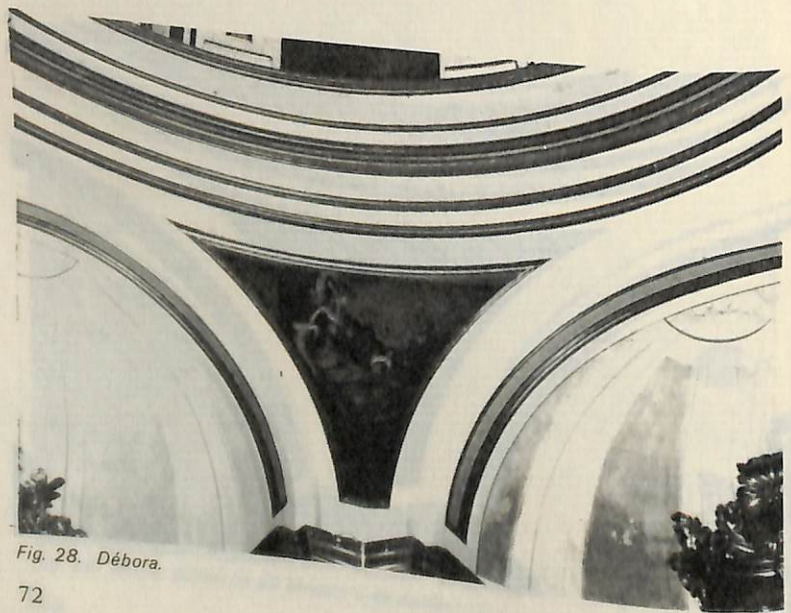


Fig. 28. Débora.



Fig. 29. Cornucopias adosadas a los machos.



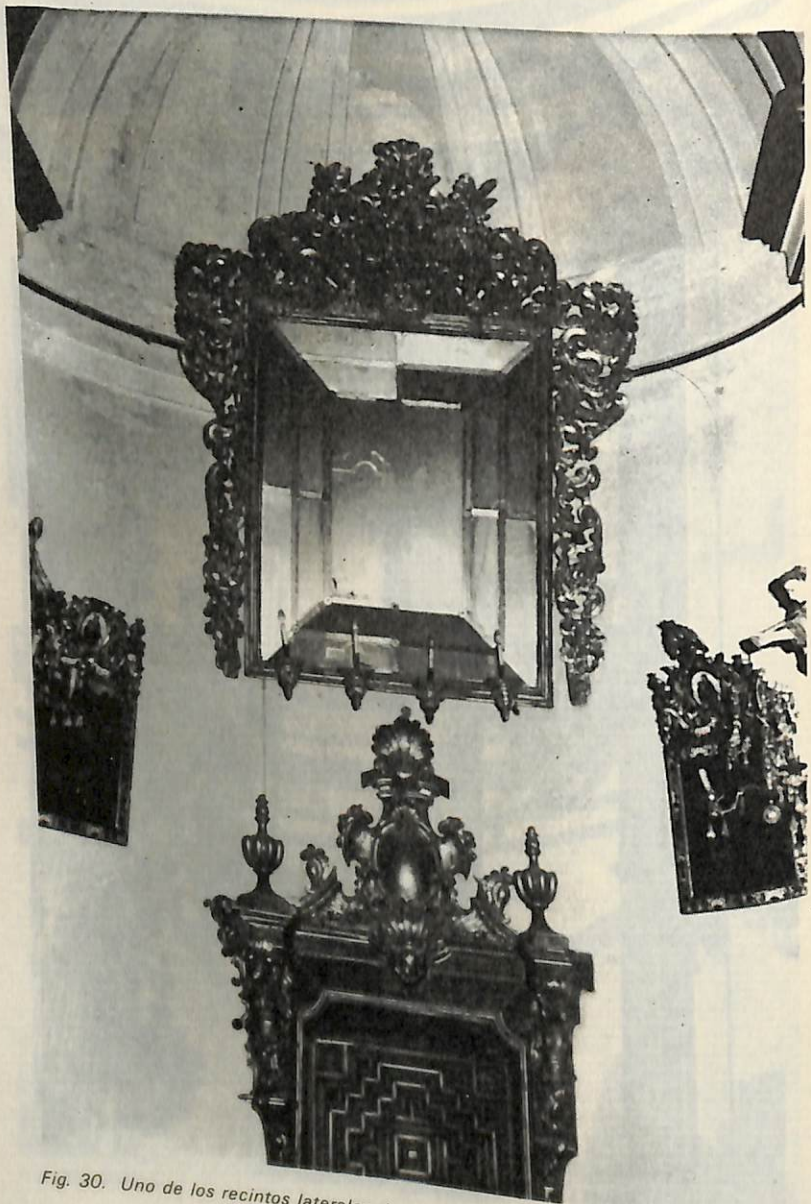


Fig. 30. Uno de los recintos laterales de los pies de la capilla.

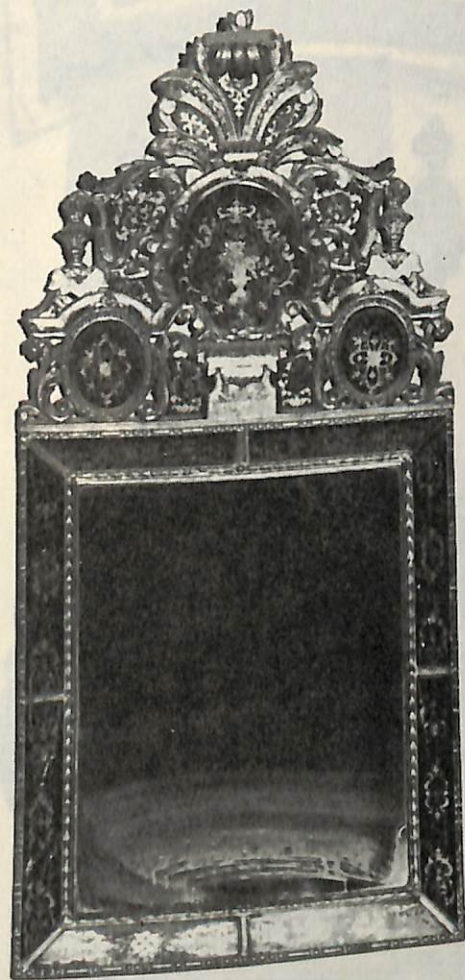


Fig. 31. Uno de los espejos que rodean la puerta que hizo posible la comunicación de la capilla con su sacristía.





Fig. 32. Pila de agua bendita.



Fig. 33. Algunas de las pinturas que flanquean la entrada de la capilla.



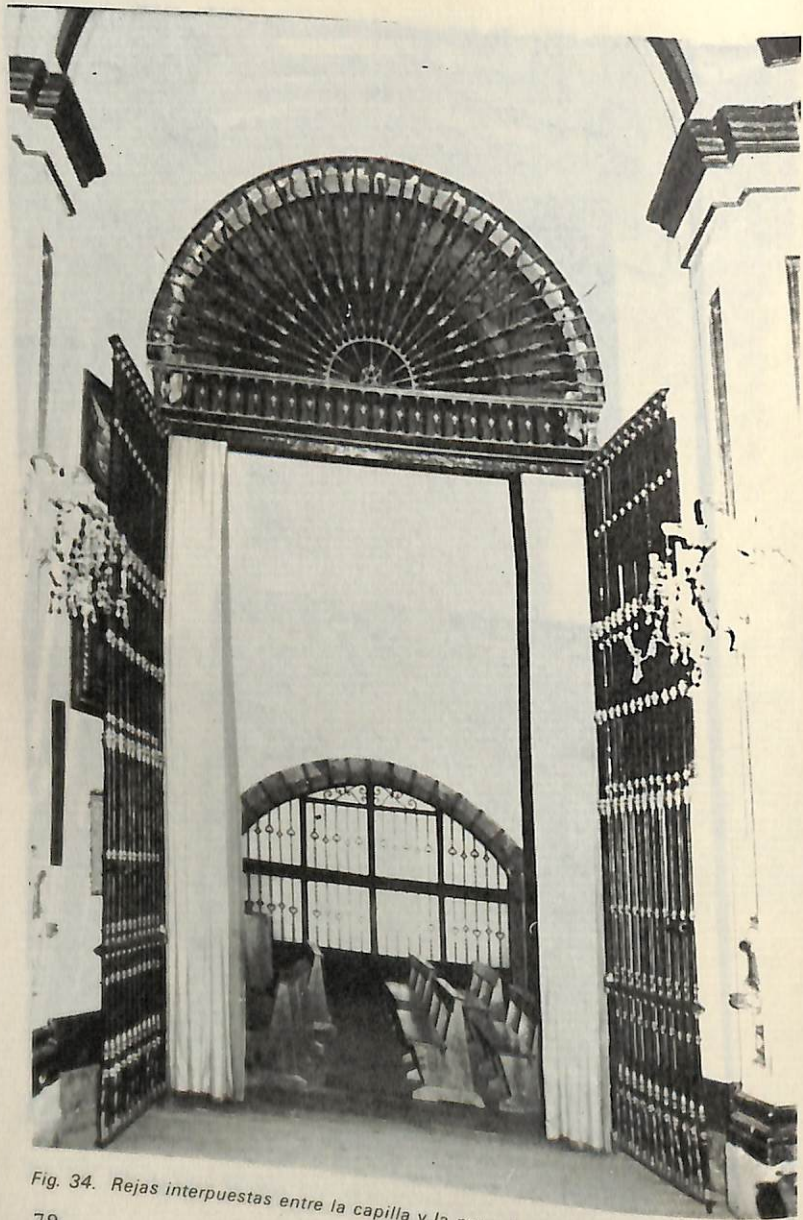


Fig. 34. Rejas interpuestas entre la capilla y la nave de la iglesia conventual.



Fig. 35. Exterior de la capilla.





Fig. 36. Exterior de la capilla.



Fig. 37. Exterior de la cabecera de la capilla.





Fig. 38. Detalle de la linterna.



Fig. 39. Fachada de la Colegiata del Palacio de la Granja de San Ildefonso.



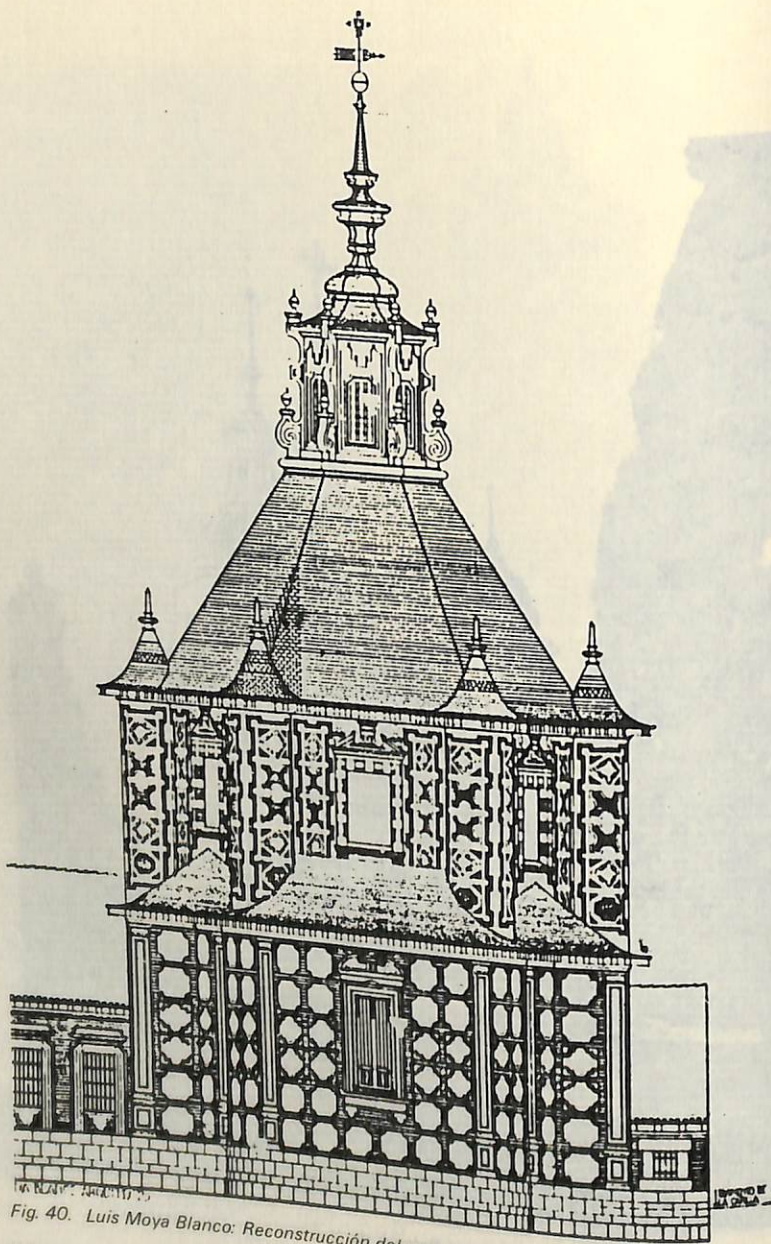


Fig. 40. Luis Moya Blanco: Reconstrucción del revoque que adornó los muros de la capilla.

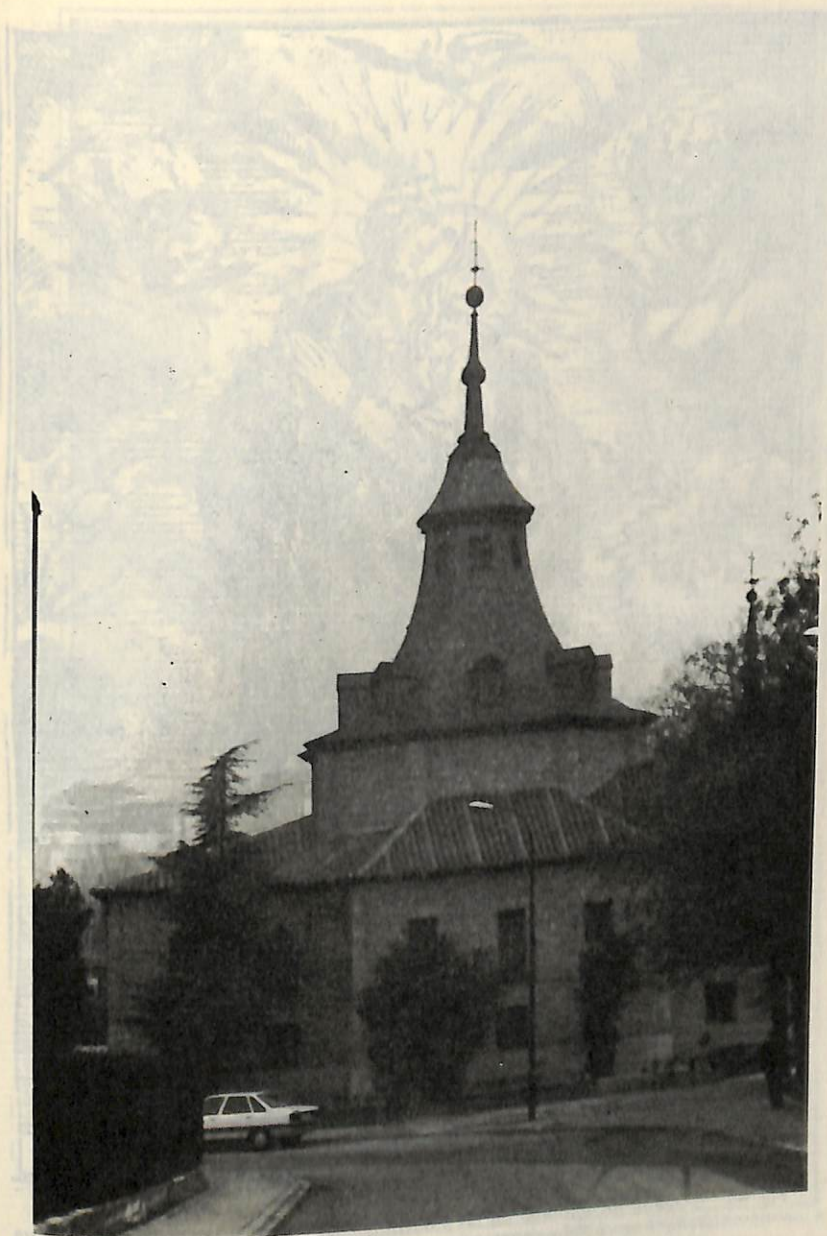


Fig. 41. Ermita de la Virgen del Puerto de Madrid.





Fig. 42. Grabado incorporado en las Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Puerta impresas en 1733.



Fig. 43. Grabado de la Virgen de la Puerta ejecutado en 1820 por Miguel Gamborino, a quien se debió también su dibujo (Museo Municipal de Madrid).





Fig. 44. Grabado de la Virgen de la Portería venerada en S. Diego de Valladolid, realizado por Vicente Pascual y Pérez (Museo Municipal de Madrid).



Fig. 45. Imagen de la capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ugena.





Fig. 46. Grabado patrocinado por don Manuel Osorio, marqués de Alcañices. Fue realizado por Rafael Ximeno y el dibujo se debió a Mariano Brandi (Museo Municipal de Madrid).



Fig. 47. Capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ugena (Toledo).