

Dos imágenes religiosas madrileñas de principios del siglo XIX: identificación y propuesta de autoría

Two religious images from Madrid from the early 19th century: identification and proposal of authorship

ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ

Investigador independiente

<https://orcid.org/0000-0002-4472-898X>

ajdifer@gmail.com

Resumen:

Dedicamos estas páginas a desvelar aspectos de la escultura religiosa madrileña del periodo neoclasicista, centrándonos en la identificación y autoría de dos imágenes, el *San José* de la iglesia de las Calatravas y el *Santo Ángel de la Guarda* de la iglesia de Santa Cruz, que se han de datar a principios del siglo XIX y cuyos autores son José Antonio Folch y probablemente Francisco Elías, escultores que se desenvuelven en el círculo artístico madrileño y cortesano.

Palabras clave:

José Antonio Folch y Costa escultor; Francisco Elías Vallejo escultor; escultura religiosa madrileña; neoclasicismo en Madrid; escultura del s. XIX en España.

Abstract:

These pages are dedicated to revealing aspects of Madrid's religious sculpture within the neoclassical period, and put the focus on the identification and authorship of two sacred images, one is the *Saint Joseph* of the church of the Calatravas and the other the *Holy Guardian Angel* of the church of Santa Cruz, which date back to the beginning of the 19th century and whose authors are José Antonio Folch and probably Francisco Elías, sculptors working in the Madrid courtly artistic circle.

Keywords:

José Antonio Folch y Costa sculptor; Francisco Elías Vallejo sculptor; Madrid religious sculpture; neoclasicism in Madrid; sculpture of the 19th century in Spain.

Fecha de recepción: 18 de julio de 2024.

Fecha de aceptación: 29 de diciembre de 2024.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Díaz Fernández, Antonio José. 2025. "Dos imágenes religiosas madrileñas de principios del siglo XIX: identificación y propuesta de autoría". *Laboratorio de Arte* 37: pp. 147-172.

© 2025 Antonio José Díaz Fernández. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Con la pujante corriente del Neoclasicismo, la escultura madrileña de finales del siglo XVIII parecía concentrar esfuerzos en la constitución de un arte oficial de carácter monumental dirigido a revitalizar el ornato público bajo la guía del racionalismo ilustrado y los preceptos culturales y estéticos del clasicismo artístico, tan laboriosamente fraguados desde 1752, fecha de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También el impulso del mecenazgo áulico y los encargos representativos de nuevas instituciones oficiales contribuyen al prestigio de una prodigada escultura de sello neoclásico.

Es cierto que en el ámbito escultórico y a partir del reinado de Carlos III proliferaron los proyectos controlados por la Academia prescribiendo diseños de fuentes públicas, decorados urbanos, ornamentación de jardines y plazas, trazado de edificios institucionales y fomento ante todo de la obra imperecedera, la de naturaleza pétrea y de temática mitológico-alegórica dentro del buen gusto y del bello ideal, propio de una cultura de dignificación de la obra civil¹.

Pero, por otra parte, era un hecho incontestable que la Iglesia no dejaba de ser uno de los principales clientes de obras escultóricas destinadas al culto. Lo siguió siendo a través de encargos parroquiales y conventuales, de cofradías y hermandades, de corporaciones civiles e iniciativas particulares con fines piadosos y devocionales que no cesaron de renovarse a finales del siglo XVIII². Y con mayor motivo después de los acontecimientos ocurridos durante la ocupación francesa, entre 1808 y 1814, en razón de las pérdidas causadas por actos castrenses y decretos de supresión de conventos dictados por el Gobierno intruso, con la consiguiente incautación de bienes religiosos y artísticos. Circunstancias que afectaron a las sedes canónicas de tantas congregaciones que hubieron de buscar emplazamiento alternativo para destino de sus imágenes y altares y la continuidad de sus votos³.

Esta evidente dualidad en los compromisos artísticos se acusaba en la propia institución académica, proclive a la enseñanza de los postulados del Neoclasicismo, pero que a la hora de formar a los alumnos no renuncia a ciertos modelos de afectación barroca mantenidos por la tradición⁴.

1. En lo concerniente al contexto artístico en torno a la figura de Carlos III, para la teoría artística, ver Sanz Sanz 1989, 457-466; para la escultura cortesana, ver Tárraga Baldó 1989, 35-44.

2. Aspectos y modos de religiosidad popular en la época, tratados por Arias de Saavedra 1999, 5-43.

3. Tras el período josefino se procedió a la devolución de gran parte de los bienes incautados, según Rincón García 1985, 299-372.

4. Azcue Brea 1992, 71-81. Ciertamente, la escultura académica en su progresión hacia el Neoclasicismo, en el tránsito del siglo XVIII al XIX, no estaba exenta de cierto barroquismo hasta, finalmente, abordar el equilibrio entre forma y contenido de la estatuaría clásica, Navascués Palacio 1982, 25-36.

Es así que los escultores del momento, activos bajo los reinados sucesivos de Carlos IV (1788-1808), del francés José I (1808-1813) y de Fernando VII (1814-1833), siguieron realizando conforme a la tradición imaginera practicada por sus maestros académicos muchas piezas en madera policromada para atender la demanda de nuevos altares en las iglesias madrileñas. Alternaban así su faceta de escultores de tallas devocionales con sus más reconocidos trabajos para la decoración de espacios profanos, palacios y edificios representativos, retratos de personalidades y memorias sepulcrales, manejando simultáneamente las gubias y los cinceles con desigual resultado técnico y artístico.

Es el caso que en algunas iglesias madrileñas todavía pueden contemplarse imágenes religiosas que, por su carácter menos barroco y un estilo más contenido, parecen convenir más con el ambiente artístico finisecular, de clara orientación hacia una estética posacademicista que ya anuncia los modos atemperados aprendidos y practicados en los albores del siglo XIX. Imágenes que parece ocupan un lugar secundario frente a otros logros de mayor empeño artístico en el campo escultórico de la época, pero que son igualmente atendidos por la historiografía que constata esa valorada evolución estilística. Y esto se advierte concretamente en imágenes de culto pertenecientes al patrimonio religioso madrileño y afortunadamente inmutables a tantos trastornos decimonónicos que afectaron al devenir material de distintos templos y a la conservación y pervivencia de algunos de sus bienes muebles, principalmente altares e imágenes.

Sin duda, varias dificultades se ofrecen a la hora de hacer un seguimiento de unas u otras imágenes pues en ellas se cumple el hecho de haber mudado de emplazamiento desde el establecimiento inicial hasta su destino definitivo, como consecuencia de derribos, exclaustros y otros traslados forzados a lo largo del siglo XIX, que obligaron a sus custodios, las cofradías o agrupaciones piadosas, a permanecer en uno u otro sitio, a veces de manera temporal al albur de continuos acontecimientos históricos.

El primero de ellos, la Guerra de la Independencia y su estela de destrucción, seguido de las determinantes leyes desamortizadoras de 1836, para avanzar en la centuria con la desaparición de viejos edificios religiosos de carácter histórico o su total reconstrucción o reemplazamiento, con las consiguientes alteraciones y cambios que a veces impiden la localización o identificación precisa de las obras muebles. Finalmente, la quema de iglesias entre 1931 y 1936 terminó por mermar las posibilidades de estudio con la destrucción de muchos conjuntos escultóricos albergados en distintas iglesias, tanto antiguas como modernas.

A esto se suma la interrupción interna que supuso en la vida académica y en la actividad artística madrileña, particularmente en la escultura, el periodo político del

gobierno josefino (1808-1813)⁵, lo que también dificulta el acierto sobre la cronología real de algunas de estas imágenes, condicionando la continuidad o ruptura en la labor de los artistas y la modificación de los gustos o nuevos intereses hacia la finalidad del trabajo escultórico.

Un grupo de escultores de formación académica que alcanzan la última década del siglo XVIII, algunos de los cuales cubren algunos años más del siguiente, son los que trabajan en Madrid desempeñando destacados cargos dentro de la Real Academia de San Fernando y, por ende, ocupando distintos escalafones dentro del círculo cortesano. Entre otros, José Piquer (†1794), Manuel Álvarez “El Griego” (†1797), Antonio Primo (†1798), Julián de San Martín (†1801), Vicente Rudiez (†1802), Isidro Carnicero (†1804), Pedro Bussou del Rey (†1806), Pedro Michel (†1809), Joaquín Arali (†1811), Alfonso Giraldo Bergaz (†1812), José Antonio Folch (†1814), Juan Adán (†1816), José Guerra (†1822) y, el que fuera primer escultor de Cámara, José Ginés (†1823)⁶. Una generación de escultores que, como señala María Elena Gómez-Moreno, no puede romper del todo con la tradición barroca, a la que no obstante purifican de exageraciones⁷; y que se mueven en una doble vertiente temática, la erudita y clásica, de una parte, y la de asunto religioso, de otra, enriquecidas ambas por una técnica y estética renovadas. Esta dualidad disciplinaria permite a estos artistas participar tanto en los programas decorativos y urbanísticos de la Villa y espacios reales y aristocráticos como en los encargos patrocinados por vía eclesiástica o religiosa, que no fueron menos importantes⁸.

A modo de contextualización, la coronación de Carlos IV y María Luisa de Borbón en 1789 llevó a la villa de Madrid a celebrar con ornatos públicos aquel acontecimiento implicando a gran número de artistas cortesanos. Los arquitectos Pedro Arnal, director más antiguo de la Real Academia, Carlos de Vargas Machuca, Juan de Villanueva, arquitecto mayor de S.M. y director de la Real Academia de San Fernando, Mateo Guill, teniente más antiguo de arquitecto mayor de Madrid, Felipe Fontana, académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia, Silvestre Pérez, profesor de arquitectura, Mateo Medina, académico de mérito, Antonio Aguado, académico de mérito, Manuel Martín Rodríguez, director con ejercicio y arquitecto de la casa Marqués de Astorga. Los pintores Francisco de Goya, pintor de Cámara de S.M., José Perroqueti, Luis Paret, académico de mérito y profesor, Zacarías González Velázquez, Bernardo Costa, José Micó, Antonio

5. García Sánchez 2007, 115-138.

6. Notas revisadas sobre algunos de ellos y relación de obras en Albarrán Martín 2005, 397-412.

7. Gómez-Moreno 1934, 110-112.

8. Esta versatilidad en los trabajos escultóricos se inclina más hacia la numerosa producción de obra religiosa a la que no renuncia la mayoría de los escultores académicos de finales del siglo XVIII, como se confirma en los que cita Cruz Yábar 2015, 31-44.

Tadei, Ángel María Tadei, pintores del teatro italiano, José López Enguidanos, Miguel Jiménez. Los escultores Isidro Carnicero, director de la Real Academia, Alfonso Bergaz, teniente director más antiguo, José Piquer, académico de mérito, Pedro Hermoso, joven adelantado en escultura, José Ripoll, Manuel Tolsá, Francisco López, Lázaro Rodríguez Medina, José Ginés, Anselmo Doret, Pedro Salve, Felipe Salve, Pablo Cerdá profesores de escultura, Vicente Rudiez, académico de mérito. Y los adornistas Manuel Bradi y Jorge Balsa⁹. Valga mencionar este acontecimiento público como ejemplo bastante elocuente de actuación ornamental dentro de los fastos reales para ver encumbrado al elenco artístico de la última década del siglo XVIII.

La implicación de estos y otros escultores en el Madrid finisecular y posterior se constata en los programas de adorno en ciertas obras acometidas en el ámbito arquitectónico de las iglesias y por citar algunas, la construcción del Oratorio del Caballero de Gracia (1782-1795) por Juan de Villanueva, la nueva ermita de San Antonio de la Florida (1792-1798) por Carlo Fontana, las Escuelas Pías de San Fernando de Lavapiés (1791) por el lego Gabriel Escribano sobre planos de Francisco Ruiz y Antonio Valcárcel junto a la reforma de las Escuelas Pías de San Antón en la calle Hortaleza por Francisco de Rivas alzando retablo mayor en 1802¹⁰. La edificación de las Salesas Nuevas (1798) y la reedificación de la iglesia del hospital de San Juan de Dios en Antón Martín (1798). Pero también alcanza a transformaciones en interiores como la primera fase de la decoración de San Francisco el Grande (1781-1783)¹¹; y a reformas puntuales como el retablo mayor de la capilla del Hospital de la V.O.T (antes de 1800)¹², el retablo mayor de la iglesia de mercedarios descalzos de Santa Bárbara, diseñado por Pedro Arnal (hacia 1790)¹³ y el retablo mayor de las bernardas del Sacramento (1804). De igual modo y tras la ocupación francesa, la edificación de la parroquia de Santiago (1811) por Antonio Cuervo, la total reparación del santuario de Atocha por el arquitecto real Isidro González Velázquez (1817-1819), con intervención entre otros de los escultores José Ginés y Esteban de Ágreda en lo decorativo¹⁴ y la reconstrucción de la parroquia de San Ildefonso (1827); junto a la renovación de altares mayores con nuevos retablos neoclásicos de

9. Detallada secuencia de los adornos y arquitecturas efímeras aplicados a los edificios más emblemáticos de la carrera y mención a sus artífices, incluyendo algunos diseños de los mismos en *Descripción de los ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores don Carlos III y doña Luisa de Borbón, y la jura del Serenísimo Señor don Fernando, Príncipe de Asturias*. Imprenta Real de Madrid, 1789. Sobre esta fiesta real, Fernández Delgado 1984, 63-67.

10. Tormo Monzó 1972, 192.

11. Tormo Monzó 1972, 69.

12. Nicolau Castro 1999, 134-141.

13. Page 2004, 244.

14. Moleón Gavilanes 2009, 61.

cabecera en San Ginés (1825), en el Carmen calzado y en el de los descalzos de San Hermenegildo (ambos, de 1832)¹⁵.

Tras la muerte de un tan acreditado escultor como José Ginés, rivalizaban en el escenario oficial y bajo el reinado de Fernando VII el que le relevará como primer escultor de Cámara, Pedro Hermoso (†1830), los escultores de Cámara Ramón Barba (†1831), Valeriano Salvatierra (†1836), Esteban de Ágreda (†1842) y Francisco Elías Vallejo (†1858), y los académicos de mérito Manuel de Ágreda (†1843) y José Tomás (†1848), que concurren a levantar el grandioso y neoclásico cenotafio en las honras de María Josefa Amalia de Sajonia en la iglesia de San Francisco el Grande en julio de 1829¹⁶. Sin olvidar a los escultores genuinamente neoclásicos de mayor proyección como José Álvarez Cubero (†1829), Damián Campeny (†1855) y Antonio Solá (†1861), fieles a la academia romana, marcada por Canova y Thorvaldsen, y quizás menos comprometidos con la producción en madera¹⁷.

Por tanto, con la intención de resituar en su contexto artístico ciertas obras de la escultura religiosa madrileña a caballo entre los siglos XVIII y XIX, estudiamos aquí dos esculturas hasta ahora inéditas o apenas identificadas y que no habían suscitado la atención necesaria de la historiografía artística. Nos detendremos en considerar las dedicadas a *San José* y al *Santo Ángel de la Guarda*, emplazadas en la iglesia de las Calatravas y en la parroquia de Santa Cruz respectivamente. Ambas, en la medida de lo posible, tratadas de documentar aquí, histórica y gráficamente, para plantear y resolver controversias sobre su identificación y autoría, pues es frecuente que toleren un despreocupado anonimato o una discutible atribución. Es cierto que para las imágenes aquí relacionadas se puede asignar una misma orientación formal, aunque dentro del estilo peculiar de los distintos artistas del ámbito madrileño y cortesano, de formación estrictamente académica y entre cuyos probables artífices surgen los nombres de escultores de gran prestigio, cuya producción en madera suele ser menos conocida y no tan valorada.

Imagen de San José con el Niño de la iglesia de las Calatravas

La primera de estas esculturas evidencia una atribución indiscutible. Había pasado por alto a los ojos de Tormo, cuando en su visita de la iglesia de las Calatravas

15. Tormo Monzó 1972, 196.

16. *El Correo* (Madrid), 27-7-1829, 2. Algunos de los cuales prolongarán su actividad hasta el reinado de Isabel II y la mitad de siglo.

17. Los tres pensionados en Roma que, junto a Ramón Barba, estante allí hasta 1822, fueron los encargados de labrar en la Ciudad Eterna varias esculturas para la Casita del Labrador de Aranjuez, que luego enviarían a España pasada la Guerra de la Independencia, según Jordán de Urriés de la Colina 1995, 31-44.

de la calle de Alcalá, no menciona otras esculturas del templo que no fueran las del magnífico retablo mayor, y en sus capillas, el *San Antonio de Padua* –del que expresamente rechaza una atribución errónea a Alonso Cano– y la *Santa Rita* procedente de San Felipe el Real, al tiempo que advertía que dos imágenes de santos mínimos –de los que no menciona su advocación– situados a los lados de la primera capilla de la derecha, la dedicada a San Francisco de Paula, procedían del que fuera convento de la Victoria¹⁸.

Una talla, la de *San José*, será advertida en inventarios más recientes del patrimonio artístico del templo¹⁹. Indagando en el origen de la imagen, se puede afirmar con toda seguridad que el *San José con el Niño* que se venera en una hornacina en el colateral de la Epístola también procede de aquel desaparecido convento de Mínimos de San Francisco de Paula con título de Nuestra Señora de la Victoria, alzado al principio de la Carrera de San Jerónimo. Aserción fundada en la correspondiente estampa que realmente lo ubica en el citado convento y que al pie dice explícitamente: “José Folch la hizo de Escultura 1800. Luis Fernandez Noseret lo Gravo”²⁰ (Figura 1).

Al mismo tiempo, entre 1800, fecha indicativa de la existencia de la imagen, y 1836, año de la exclaustración, existió la Ilustre Congregación y Esclavitud del glorioso Patriarca San José y la Buena Muerte, radicada en este convento de la Victoria, que sostenía culto y fiesta, y la que seguramente encargaría a sus expensas la imagen del santo y la serie de estampas que conmemoraban el establecimiento piadoso de tal devoción²¹. Tras la enajenación del convento, en 1843 la congregación reaparece activa, pero establecida en la iglesia dejada a su vez por las monjas Calatravas de la calle de Alcalá²².

18. Tormo Monzó 1972, 151-152. También está documentada en este templo la procedencia del *San Antonio de Padua*, obra de Juan Pascual de Mena, no de Salvador Carmona, llegado desde el Hospital de la Corona de Aragón, plaza de Antón Martín, como se expone en Díaz Fernández 2013, 277-289.

19. Tovar Martín (dir.) 1983, I: 49. Se apunta como escultura de 1,30 m de alto, siglo XIX.

20. VV.AA 1990, 161. La estampa (nº. 159), representa el “VERDº. Rº. DE LA NUEVA EFIGIE DEL PATRIARCA Sº. Sº. JOSE/ Hecha á expensas de sus Devotos, que se venera en su Capilla del Convº. de N. S. de la Vitoria Orñ. de Mínimos de Sº. Franº. de Paula de esta Villa y Corte de Madrid”. Abierta mediante talla dulce, mide 22,6 x 12,2 cm (Archivo de la Villa, Inv. 14257). Recurso en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid, http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=337180&num_id=8&num_total=12 (26-5-2023).

21. En 1824 la congregación titular celebraba el 19 de marzo en su sede primigenia, según aparece en el *Diario de Madrid*, 18-4-1824, 1. En tiempos de Madoz el edificio conventual había sido desamortizado diez años antes de la publicación de su *Diccionario* y ya estaba enteramente desaparecido después de la pronta enajenación y urbanización de su extenso solar al principio de la Carrera de San Jerónimo (Madoz 1847, X: 721-722), sobre el eje de la calle Espoz y Mina.

22. *El Católico*, 6-5-1843, 286.



Figura 1. Luis Fernández Noseret, *Verdadero Retrato de la “nueva efigie” del Patriarca Señor San José*, 1800, Museo de Historia de Madrid, inv. 14257.

San José de su capilla en la catedral de Sevilla, realizada precisamente en 1801²⁴, de formas aún barrocas.

Al permanecer hasta ahora en el anonimato, se han querido ver en esta escultura de finales del siglo XVIII rasgos asimilables a la obra de Luis Salvador Carmona²³ con el fin de orientar su filiación estilística, cuando, por el contrario, la escultura se enmarca en un nuevo concepto y tipología que no se corresponde con la escultura religiosa de mediados de la centuria. Abandonados precisamente los modelos de tradición bien difundidos en la imaginería de Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena, Roberto Michel y sus discípulos directos, en la que el Santo Patriarca, en pie, suele acunar amorosamente en sus brazos al Niño Dios o simplemente lo sostiene en su brazo, es indudable el cambio en la representación a partir de composiciones alternativas como la difundida por el escultor Juan Adán, que repite en el caso del *San José* conservado en la parroquia de San Ginés así como en el *San José* realizado para los Escolapios de San Fernando en Lavapiés, obra de 1791 aproximadamente, donde el Niño es mostrado a un lado, y por el valenciano José Esteve Bonet en el

23. García Gutiérrez 1994, 127.

24. Recio Mir 1998, 263-264.

Por lo que aquí respecta, la figura que nos ocupa es de tamaño natural y nos muestra a un *San José* glorificado, semiarrodillado sobre un trono de nubes en el que se anteponen una cabeza de querubín alado y un ángel niño de cuerpo entero que mira hacia el espectador a la vez que sujeta la vara florida, atributo del santo, en un movido contraposto y figurado vuelo (Figura 2).

El santo viste túnica ceñida con un cingulo anudado y se ve abierta con un gracioso pliegue desbocado sobre el pecho. Se cubre con una amplia capa que se ahueca por su lado izquierdo tras el brazo, mientras que se ciñe y arremolina bajo el brazo contrario formando aquí un gran volumen de amplios pliegues que permite acomodar la figura del Niño Jesús, sentado a su costado derecho. La cabeza se gira levemente hacia él, pero con un mirada baja y perdida, y peina larga cabellera alisada y larga que cae a ambos lados sobre los hombros. El rostro barbado, de boca entreabierta, mantiene un gesto digno pero amable. Su actitud es la de mostrarnos con amor paterno al divino infante.

El Niño se muestra algo recostado, desnudo y de cumplida anatomía, con un paño que cubre púdicamente su sexo y recogido con su mano derecha por el padre santo. La cabeza es redonda con un cabello corto que se abulta en rizos sobre la frente y sienes y sus rasgos son menudos. Con leve inclinación de cabeza y ojos vivos, su mirada se dirige hacia el fiel y transmite dulzura en una leve sonrisa; sus brazos



Figura 2. José Antonio Folch y Costa, *San José con el Niño*, 1800, iglesia de las Calatravas, Madrid (foto del autor)



Figura 3. *San José con el Niño*, detalle (foto del autor).

reposan abiertos sin mayor gesticulación (Figura 3).

Es muy plausible pensar que la imagen tuviera un aspecto diferente a través de una policromía original de colores planos acorde con la escultura religiosa neoclasicista del momento y que quizás se oculte bajo el policromado actual, bastante ornamentado y de rico estofado con técnicas barrocas, quizás aplicadas en el siglo XIX. Ambas cabezas lucen potencias y halo de diseño decimonónico, que hacen pensar también en un reacondicionamiento total de la imagen.

En el caso del *San José* de las Calatravas, la imagen no puede estar mejor documentada a través de la estampa, datada en el año de 1800 y asignada a su indudable autor, José Antonio Folch y Costa (1768-1814),

uno de los muchos artistas venidos de otras partes de España que hicieron carrera profesional en el Madrid neoclásico a caballo de los siglos XVIII y XIX²⁵. Este escultor nació en Barcelona, en cuya escuela estudió dibujo y modelado bajo la dirección del escultor Raimundo Amadeu (1745-1821). A propuesta de su hermano y mentor Jaime Folch, también notable escultor, estudió luego en Madrid en la Real Academia de San Fernando en 1785 con los profesores de escultura Juan Adán y Manuel Álvarez “El Griego”. Después de una breve estancia en Granada requerido por su hermano, regresó a Madrid donde en 2 de julio de 1797 recibió el título de académico de mérito. Durante el gobierno napoleónico se recluyó en Cádiz y Mallorca, en donde desarrolló más ampliamente su obra artística²⁶. De vuelta a Madrid y al calor de la

25. Al igual que su propio hermano Jaime Folch, director de Escultura de la Escuela de Nobles Artes de Granada, fallecido en Barcelona en 1821, según Albarrán Martín 2005, 398-399.

26. Concretamente, su gran obra diseñada y ejecutada por él es el sepulcro del Marqués de la Romana, hoy en la catedral mallorquina. Fue inaugurado en la iglesia de PP. Dominicos de Palma en

Academia obtuvo el grado de teniente director de Escultura en 10 de septiembre de 1814, pocos meses antes de su fallecimiento que ocurrió en 24 de noviembre²⁷. El conde de la Viñaza no menciona obra suya en Madrid, y lo nombra sólo como José, precisando su nacimiento en 12 de enero de 1768, citando sus estudios en la escuela de Barcelona bajo la enseñanza del escultor Amadeu y continuados en Madrid con los académicos Adán y Álvarez, con la obtención en 1787 del primer premio de la segunda clase²⁸.

La doctora Anne Riera reitera alguna de estas notas y matiza otras, confirmando que fue su hermano Jaime Folch de regreso de Roma quien indujo a José Antonio a completar sus estudios en Madrid, a donde se matriculó en noviembre de 1785 en la Academia de San Fernando. Su perfeccionamiento primero en el taller de Juan Adán y luego en el de Manuel Álvarez le hizo tomar contacto con el Neoclasicismo incipiente. En 1787 obtuvo el primer premio general de segunda clase de Escultura y en 1790 participó en la primera clase de Escultura y la segunda de Pintura. José Antonio Folch estudió en la Academia de San Fernando hasta 1792. Acabado su período de formación, su hermano Jaime lo llamó a Granada, donde lo necesitaba como ayudante para ultimar el sepulcro del arzobispo Moscoso y Peralta en aquella catedral. José Antonio residió algunos meses en esta ciudad y volvió después a Madrid, donde permaneció hasta la invasión francesa. Tras su paso por Cádiz y Mallorca volvería a la Corte una vez acabada la guerra. Entre sus obras menciona que recibió numerosos encargos religiosos, entre ellos un *San José* (iglesia de Padres Mínimos de Madrid) -nuestra imagen, sin duda-, un grupo de *San José de Calasanz con dos niños* (Escuelas Pías de San Antonio Abad de Madrid), una *Magdalena sobre un trono de gloria* (altar mayor de la iglesia de Arahál, por encargo del duque de Osuna) y dos estatuas colosales de *Niños orando* (Toledo). Trabajó también para la Corte decorando con estatuas y bajorrelieves las habitaciones del duque de Medinaceli y modelando un *Centro de mesa* y un grupo de *Tres ninfas* para el palacio de

10 de febrero de 1814, publicándose noticia y un gran elogio hacia el escultor y la obra en el periódico *El Conciso*, 24-2-1814, 317-319. Monumento funerario de intención patriótica del que trata Rincón García 2017, 202-203.

27. Ossorio y Bernard 1883-1884, 249-250. En el presbiterio de la cartuja mallorquina dejó los medallones del rey Don Martín y el papa Pío V.

28. Viñaza 1889, II: 198-199. Recalca que por deseo de su hermano pasó con éste a Granada en 1795 para trabajar en la catedral y de nuevo en Madrid la Academia lo reconoció en 1797 como académico de mérito. Incide en que la guerra de la Independencia lo apartó de la capital llegando a Palma de Mallorca donde desarrolló su obra en la catedral y la cartuja de Valdemosa; y en agosto de 1814, de nuevo en Madrid, la Academia le nombró vicesecretario y en septiembre director de Pintura, siendo teniente director de Escultura, con 46 años a su fallecimiento.

Godoy²⁹. La publicación de un documento biográfico escrito por su hermano Jaime nos acerca a algún dato más detallado y Serrano Fatigati concluye que “Fue uno de los varios artistas de conciencia que, sin dar muestras de una gran fantasía creadora, contribuyó bastante al progreso de la escultura en España y que merecerían ser menos olvidados de lo que lo están”³⁰.

Como escultor de obras religiosas, Folch y Costa realiza, en efecto, la obra del *San José* de las Calatravas de Madrid poco antes o al tiempo que la imagen de *Santa María Magdalena* de la parroquia de Arahál (Sevilla), que se data entre 1800 y 1803, la obra mejor documentada hasta la fecha de su producción imaginera y que puede ayudar en la comprensión del estilo depurado de José Folch. El grupo resulta monumental, de composición correcta y constituye un ejemplo claro del tratamiento neoclasicista en el campo de la escultura religiosa, desprovisto de toda afectación³¹. Igualmente, el escultor estaba comprometido en 1807 con la catedral de Toledo a través del proyecto de monumento para Semana Santa planteado y dirigido por el arquitecto catedralicio Ignacio Haan y en colaboración con los escultores académicos Joaquín Arali y Mariano Salvatierra, quedando a su cargo los dos grandes ángeles adoradores situados a la mitad de la gran escalinata y los querubines y adorno del arca sacramental, que descansa bajo el templete que culmina el colosal conjunto³².

En el ámbito cortesano, titulándose profesor de escultura y académico de mérito de San Fernando, algún que otro trabajo tuvo a su cargo como las figuras de remate en el dosel que Carlos IV encargó para la capilla del Palacio Real de Aranjuez en la festividad del Corpus de 1799 y los adornos y estucados escultóricos en determinados muebles y camas ricas fabricadas para el monarca ante la Jornada de Barcelona en 1802-1803³³.

29. Riera Mora, 2023. “José Folch y Costa”, <https://dbe.rah.es/biografias/22375/jose-antonio-folch-y-costa>. (26-5-2023).

30. El documento está fechado en 17 de agosto de 1816, recogido por Serrano Fatigati 1912, 257-259. Este autor apunta que la causa de la muerte fue un violento accidente apoplético.

31. Ribera Gassol 2015, 105-109. La escultura era atribuida erróneamente al artista Antonio Marzal (todavía en Cruz Yábar 2018, 595-596). Este estuquista valenciano realizaría el pedestal, en el que pone su nombre y fecha, no la efigie.

32. De Mingo Lorente 2012, 1-65. La historiografía local decimonónica y posterior lo nombra como José o José Antonio “Tolch”, con evidente error de transcripción en el apellido. El monumento estaba destinado a ser montado y desmontado cada año. Hoy, algunos elementos y las figuras se exhiben permanentemente en el Museo de Tapices y Textiles de la catedral de Toledo (antiguo Colegio de Infantes).

33. López Castán 2008, 127-142. Se reconoce su mayor dedicación a trabajos ornamentales junto a bronceistas y decoradores en los palacios reales, dando modelos para realizar en metal, destinados al Real Sitio de Ildefonso, a la ermita de La Florida y al oratorio del Palacio Real de Madrid, Cruz Yábar 2015, 42-43.

Imagen del Santo Ángel de la Guarda de la iglesia parroquial de Santa Cruz

Esta segunda obra se presenta menos nítida en su atribución. Antes que nada, unas breves notas históricas sirvan para resumir el devenir de su culto. Una imagen del *Santo Ángel de la Guarda* era venerada a mediados del siglo XIX en su antigua ermita del paseo o puerta de Atocha, cerca del santuario dominico dedicado a la madrileña Virgen homónima, donde se emplazaba la que realmente era la ermita del Santo Cristo de la Oliva, de la que Madoz refiere que se reedificó en 1783 a expensas de la villa y donde “se trasladó a ella la efigie del Angel que estuvo primero en la antigua puerta de Guadalajara [...] y después estaba en otra ermita edificada por los porteros del ayunt[amiento] a la salida del puente de Segovia”³⁴. La primitiva ermita de la Oliva, así conocida, era de patronato municipal y se reconfiguró con la llegada de los Maceros y Porteros del Ayuntamiento al obtener en 16 de abril de 1782 la concesión del viejo humilladero como sede para la veneración de la efigie patronal del *Santo Ángel de la Guarda*, por lo que se emprendieron las oportunas reformas con el dictamen del arquitecto Ventura Rodríguez (†1785), encargado por entonces en la transformación urbanística del Prado de los Jerónimos³⁵. Con la ocupación francesa de la villa la imagen debió resentirse en su preservación, pues la ermita quedó, como todo el prado de Atocha y su convento dominico, en zona de acuartelamiento del ejército francés, y se afirma que fue posible su rescate por la congregación titular, aunque con algunos desperfectos y la pérdida del niño que lo acompañaba, trasladándose para su salvaguarda al oratorio de la casa de la villa³⁶. Este imperativo obligó a la asociación de Maceros a buscar un emplazamiento seguro donde proseguir con el culto y desde 1815 y aún en 1819 la imagen se veneraba en la Real Iglesia de Nuestra Señora del

34. Madoz 1847, X: 733. En realidad, el principal titular de esta pequeña ermita era el popular *Cristo Crucificado de la Oliva*, por lo que el *Santo Ángel de la Guarda* vino a compartir su espacio y notoriedad para también ser admitida posteriormente bajo el mismo techo sagrado la imagen de *San Blas*, cuya ermita había sido derribada en el entorno del mismo campo de Atocha, bajo el Observatorio que construía Juan de Villanueva desde 1790. Después de abandonar la puerta de Guadalajara, los maceros del Ayuntamiento fundaron extramuros su ermita del Santo Ángel a la salida del puente de Segovia en 1605, y, arruinada ésta, se trasladaron al citado humilladero de Atocha y aquí en 1783 tras su posesión y renovación colocaron la imagen de talla del patrono, el *Santo Ángel de la Guarda* y adoptaron la fecha del primero de marzo para su fiesta, según testimonio de Álvarez y Baena 1786, 24 y 233.

35. Lopezosa Aparicio 2001, 185-187. La traslación de la imagen se produjo solemnemente desde el santuario de Atocha a la ermita en 20 de diciembre de 1782 y allí quedó a la pública veneración. Y celebraban en 1805 su función de iglesia los Maceros de la muy Noble, Leal, Imperial y Coronada Villa de Madrid, aquel viernes 1º de marzo “en la Ermita del Santísimo Cristo de la Oliva, Patronato de Madrid, inmediata al Real Convento de nuestra Señora de Atocha” como recoge el *Diario de Madrid*, 26-2-1805, 231.

36. Lopezosa Aparicio 2001, 188-189. También salvaron del infortunio la imagen del *Santo Cristo de la Oliva* para después ser recuperados otros bienes robados.

Buen Suceso “donde se halla colocada la imagen del Santo, que antes se veneraba en la ermita inmediata al santuario de Atocha”³⁷. Localizaciones temporales siempre a la espera de la reparación del viejo eremitorio, con la intervención frecuente de arquitectos municipales como Juan Antonio Cuervo o Francisco Javier de Mariátegui pero sin que fortaleciesen una fábrica cada vez más resentida. Sólo hasta que su previsible demolición y una determinante orden de desocupación por ruina inminente, culto e imagen se trasladaron al vecino santuario de Nuestra Señora de Atocha, habilitado entonces junto al Cuartel de Inválidos, hacia mediados del siglo XIX, albergada en la capilla del Santísimo Cristo de la Indulgencia³⁸. Tenaces en su voluntad de restablecer el culto en la ermita, los Maceros promovieron la restauración del edificio a partir de 1858 hasta que en 20 de abril de 1882 se aprobó el definitivo expediente de derribo³⁹. Una vez más, la congregación se vio forzada a renunciar a su propia casa y a migrar a una sede más segura, que lo fue esta vez la cercana iglesia de los Jerónimos donde la efigie del *Santo Ángel de la Guarda* recibió veneración hasta que, una vez más y ya en 1911, recogió sus enseres y se trasladó a la recién establecida parroquia de Nuestra Señora de la Almudena en la cripta ya construida de la que habría de ser la futura catedral de Madrid⁴⁰.

En su destino definitivo, la Cofradía del Santo Ángel se estableció en la parroquia de Santa Cruz de la calle de Atocha hacia 1940, pasando a ocupar retablo propio, después de abandonar la ermita del Cristo de la Oliva, sita en la Puerta de Atocha, según refiere una monografía sobre la iglesia, sin más detalles del largo peregrinaje de

37. *Diario de Madrid*, 28-2-1819, 291. La citada iglesia del hospital ubicado por entonces en la Puerta del Sol, entre la calle de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo.

38. *Diario de Madrid*, 28-2-1819, 189-190. Ciertamente los maceros no cedieron a abandonar su ruinoso ermita pese a los daños que presentaba el edificio y en 1839 “celebran solemne fiesta á su titular patrono el Santo Ángel de la Guarda en su antigua ermita situada en el paseo de Atocha, en su propio día 1º de marzo del presente año de 1839, en el que se dará á adorar la reliquia del glorioso San Blas, que se venera en dicha ermita”, como se avisa en el *Diario de Madrid*, 1-3-1839, 2.

39. *Diario de Madrid*, 28-2-1819, 190. En efecto, los maceros “celebran solemne fiesta á su titular patrono el Santo Ángel de la Guarda, en la real iglesia de Nuestra Señora de Atocha, donde se ha trasladado y colocado la efigie del Santo, que se veneraba en la ermita del Santísimo Cristo de la Oliva, paseo de Atocha en su propio día 1º de marzo del presente año de 1855”, citado en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 28-2-1855, 3. Desocupada la ermita desde julio de 1854, en 30 de diciembre de 1858 se tenía prevista la traslación de ambas imágenes de nuevo a su ermita ya reparada, como se cita en *Diario oficial de avisos de Madrid*, 30-12-1858, 2.

40. *El Globo* (Madrid), 5-12-1911, 3. La construcción de una catedral para Madrid nace con un proyecto que se relanzó con el apoyo de la Reina en 1884 y favorecido por la creación de la diócesis de Madrid-Alcalá en 1885, partiendo de los planos del arquitecto Francisco de Cubas o Marqués de Cubas (†1899), sobre un modelo neogótico, y continuados con mayor simplificación por Enrique M. Repullés y Vargas, siendo lo primero en construirse la cripta neorrománica, constituida en parroquia de Santa María de la Almudena desde 1911.

cofradía e imagen por distintos templos y sin hacerse mayor aprecio o distinción de la imagen ni valoración de su antigüedad⁴¹.

La iglesia de Santa Cruz resultó muy dañada en 1936 con la pérdida de toda su antigua riqueza mueble, por lo que hoy sólo destaca al margen de la imaginería contemporánea de sus retablos neogóticos la talla del *Santo Ángel de la Guarda*, en el crucero del evangelio en altar propio, procedente, como se ha visto, de la cripta de la Almudena. Pertenecía propiamente a la secular Cofradía de Maceros, Porteros y Ordenanzas del Ayuntamiento de Madrid.

La imagen, nunca advertida en su faceta artística, nos remite a un ejemplar de escultura cuya datación podría situarse o bien a finales del siglo XVIII o ya entrado el XIX. Es bastante apreciable, en la línea de la escultura academicista finisecular y en relación con la mejor tradición imaginera del setecientos, que de inmediato nos lleva por su temática hacia una obra análoga del escultor Julián de San Martín, la del Ángel de la Guarda del altar de San José de Calasanz, en la desaparecida iglesia de las Escuelas Pías de San Fernando o de Lavapiés, pero salvada de la Guerra Civil y hoy restaurada y conservada en el Colegio de los Escolapios de Getafe, y que siempre se ha tenido de este escultor, datada hacia 1797⁴².

Aun coincidentes en el asunto, pero comparadas ambas, la gran diferencia reside en el aspecto definido por su iconografía. El Santo Ángel de los escolapios está vestido a la manera antigua con túnica y manto, mientras que el de Santa Cruz contrasta por lucir atavío militar. La composición del primero se atiene a un modelo que ya está consolidado en el siglo XVII por un pintor como Bartolomé Murillo, en su lienzo de los capuchinos de Sevilla (hoy en la catedral de esta misma ciudad), pero que ya habían puesto en circulación pintores italianos del XVI y presentaba analogías con el tema de San Rafael y el joven Tobías. Representa, en la pintura, la visión alegórica y sosegada del ángel en actitud de caminante sobre suelo de nubes que tiene a su lado a un niño, que pisa a un animal infernal sobre un orbe, y al que lleva de la mano y al que dirige su mirada en diálogo con él; mientras que con el brazo derecho extendido señala con su mano al infinito el camino celestial. Curiosamente, existe un

41. Niño Azcona 1955, 64-65. Sobre planos del arquitecto Francisco de Cubas, el actual edificio neogótico-mudéjar fue consagrado en 23 de enero de 1902. Iglesia nueva que no visitó Tormo en 1927 en sus *Iglesias del Antiguo Madrid* y dejando de consignar su tesoro artístico, que era importante en obras escultóricas aquí recogidas.

42. Ficha de la escultura por Cruz Yábar 2015, 267-270. Ceán no incluye al escultor San Martín en su *Diccionario* y en los Escolapios de Lavapiés no cita más que la estatua de *San Nicolás* del valenciano José Piquer (Ceán Bermúdez 1800, 99-100). Suple a Ceán la información de Albarrán Martín 2005, 408-411. El conjunto escultórico era muy notorio, en competencia de escultores madrileños y valencianos según Tormo Monzó 1972, 55-57. Distintas fotos digitalizadas de estas apreciables esculturas en el Archivo Moreno (IPCE) <https://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13305/ID664cd267/NT14> (26-5-2023).



Figura 4. Andrés de la Muela, *Santo Ángel de la Guarda, venerado en la ermita del Stmo. Cristo de la Oliva*, 1787, Museo de Historia de Madrid, inv. 14177.

grabado del *Santo Ángel de la Guarda* de la ermita de la Oliva representado bajo esta misma versión convencional en actitud de guía protector, pero copiando literalmente la pintura de Cortona de la Galería de Arte Antiguo de Roma, y difícilmente asimilable a una posible escultura. Aun así, el grabado muestra inequívoca la siguiente leyenda: “EL S.^{TO} ANGEL DE LA GUARDA que se ven.^a en la Hermita del S. S.^{mo} Cristo de la Oliva camino de N.^a S.^a de Atocha / Están concedidos 540 dias de Yndulgencia rezando un Padre Ntro. y Ave María delante de esta S.^{ta} Ymagen”. Debajo de la misma subyace en tinta borrada restos poco legibles de otro texto en el que se puede leer “Manuel Muñoz”, “Madrid”, “1787”. Y bajo la línea inferior del recuadro aparece la mención “Andres de la Muela lo dibujo y grabo”⁴³ (Figura 4).

Aunque alude a su devoción, es indudable que el dibujo no refleja la talla objeto de este estudio y conservada en la iglesia de Santa Cruz, pues ésta responde a una versión iconológica muy

43. VV.AA. 1990, 28. Está descrito como grabado a buril, cobre, talla dulce, de 26,8 x 17,7 cm (Archivo de la Villa de Madrid (AVM), Inv. 14177). Recurso digitalizado http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=337130&num_id=2&num_total=4 (2-6-2023). Quizás sea el mismo de Andrés de Muela (1760-1778) con título de “El Sto. Angel de la Guarda, que se ven.^a en su Hermita del SSmo. Cristo de la Oliva camino de N.^a S.^a de Atocha [...] A.^o de 1787”, de 26,4 x 16,2 cm y con el número 1452-10, registrado en Páez Ríos 1981, 257.

diferente, la del arcángel soldado, al modo de la escultura marmórea de San Miguel de Monte Gargano (1507).

Sin embargo, existe otro grabado devoto que nos muestra la imagen ya con el atuendo de milite, aunque en una representación algo libre, bien que su leyenda vuelve a confirmar ser el Ángel de la Guarda “Como se ven^a. en la Herm^{ta}. del Smo Cristo de la Oliva camino de N^a. S^a. de Atocha, rehabilit^{da}. en 1825 / Están concedido 540 días de Indulg.^a rezando un Padre ntro y Ave Maria ante S.^{ta} Imag.ⁿ”⁴⁴ (Figura 5).

Este grabado, bien fechado, estaría en relación con otro también localizado en el Archivo de la Villa ya publicado⁴⁵, que reproduce, esta vez sí, con toda fidelidad la expresada imagen de talla, luego tan difundida en las fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX que circularon como valiosas láminas enmarcadas en cartón, algunas con el timbre institucional del Ayuntamiento de Madrid (Figura 6).



Figura 5. Sin autor, *El Santo Ángel de la Guarda*, 1825, Museo de Historia de Madrid, inv. 14178.

44. Estampa sobre un grabado a buril de 26 x 18 cm, fechas 1770-1832, sin autoría, Inv. 14178 (AVM). Recurso digitalizado http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=337131&num_id=5&num_total=5 (2-6-2023). También se difundió la misma estampa coloreada.

45. Lopezosa Aparicio 2001, 186. En AVM, nº. 9-450-12.

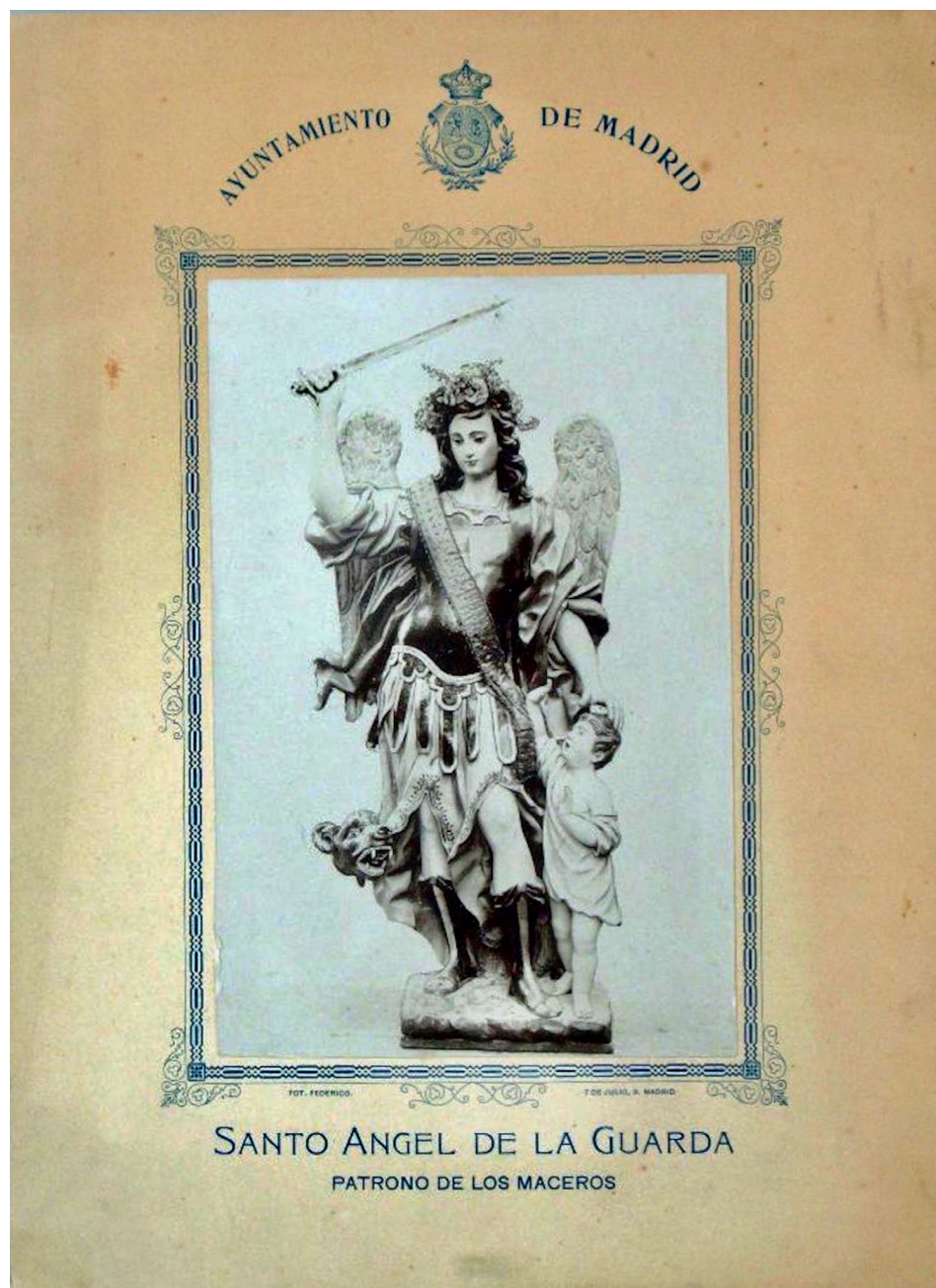


Figura 6. *Santo Ángel de la Guarda, Patrono de los Maceros del Ayuntamiento de Madrid*, hacia 1911.

Por tanto, se trata de una imagen muy reconocible que ha permanecido inalterada a lo largo de unos doscientos años (Figura 7). Su actitud se conforma sobre una peana rústica que imita un suelo plano, ofreciendo un suave contraposto de perfil praxiteliano, cargando el peso sobre su pierna derecha, adelantando la izquierda y girando suavemente el torso en sentido contrario, para extender el brazo izquierdo y casi posar su mano en la cabeza del niño que a su lado solicita amparo. Por el contrario, el brazo derecho se mantiene en alto, flexionado en ángulo recto, blandiendo su espada flamígera sobre la cabeza, como adalid triunfante del dragón que asoma su cabeza de fauces abiertas tras de él, casi a sus pies, y símbolo evidente del mal que acecha al alma desvalida representada en la figura infantil. Su idealizado y sereno rostro de perfil clásico está enmarcado por generosa cabellera, de labrados mechones, uno de ellos sobre la frente, que cae sobre los hombros mientras que su mirada algo inclinada se pierde tras un gesto ensimismado y risueño de rasgos suaves (Figura 8).

Pese a su aspecto aguerrido, mantiene una postura quieta pero firme con las alas plegadas que contrasta con el artificioso movimiento de las ropas, marcadas por una



Figura 7. Francisco Elías (atrib.), *Santo Ángel de la Guarda*, hacia 1825, iglesia parroquial de Santa Cruz, Madrid (foto del autor).



Figura 8. *Santo Ángel de la Guarda*, detalle (foto del autor).

leve agitación de clara formulación barroca, pero contenida. Prescindiendo de yelmo, el *Santo Ángel* luce diadema de brillante pedrería y halo dorado nuevos, y viste túnica talar abierta y de figurados botones sobre las rodillas, descubriendo así el resto de sus piernas desnudas, como también las medias mangas abullonadas y abotonadas en las aberturas dejan al descubierto los antebrazos. Usa loriga ornamentada con faldellín de tiras, a la romana, que esculpe su juvenil torso, aunque por la espalda deja ver una capa corta de color rojo que se cruza sobre el hombro izquierdo. Calza polainas o grebas que completan su atuendo. La policromía es rica sobre todo en el bello dibujo de la coraza que simula un delicado cincelado rameado y en el adorno de los remates de la misma, como también en las polainas y en la orla de la túnica, pintada con cinta de roleos dorados y botones de figurada pedrería. Contrasta el blanco roto de la túnica con su envés verde.

Por su parte, el niño es una figura menos grácil, que se sitúa a su lado izquierdo, vistiendo una camisola corta que lo presenta desnudo en sus piernas, parte del torso y brazos, con la mano derecha alzada acompañando el gesto de la mirada y la boca entreabierta con que llama la atención de su protector. Cuerpo infantil de formas mórbidas y cabeza redondeada, cabello corto y rubio y expresión de angustia.

La figura principal es más asimilable a la indumentaria que suele vestir el Ángel Custodio o el propio Arcángel San Miguel, de quien toma ciertos elementos iconográficos que se entremezclan sin ofrecer diferenciación, pero quizás inducida aquí por vincularse su devoción a un cuerpo disciplinado y uniformado, el de Maceros y Porteros, que presta su servicio al orden, la salvaguardia y protocolo de los actos representativos ejercidos por la autoridad municipal. Si es que no apelamos a una justificación basada en su función pretérita y emblemática como ángel protector y benéfico de la villa⁴⁶.

Ante los dos grabados aquí citados, uno anterior a 1800 y otro muy posterior a esa fecha, y teniendo en cuenta el previsible daño causado por la soldadesca francesa entre 1808 y 1813 en los elementos y bienes de la ermita, se hace pertinente la hipótesis acerca de una posible renovación de la sagrada imagen por la corporación de maceros municipales, pero de lo cual no consta evidencia en el archivo de la institución durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII⁴⁷. Este silencio documental nos llevaría a buscar a uno u otro escultor madrileño como autor de la imagen en función de criterios estilísticos que solo pueden llevarnos a una propuesta de atribución siempre discutible. Si diésemos por deteriorada una primera imagen, la que llegó hacia 1785 a la ermita del Santo Cristo del Olivo en Atocha e hiciésemos caso de la fecha de 1825 como reapertura de la ermita y posible estreno de una renovada imagen, el autor de la talla estaría en el círculo de los escultores de la Academia madrileña como Pedro Hermoso si atendemos, por ejemplo, a sus dos bellos ángeles lampadarios conservados en la iglesia de San Ginés de Madrid o a Francisco Elías si contemplamos la *Virgen del Socorro* del Oratorio de Gracia de la misma ciudad.

46. Las crónicas antiguas hablan ya de una imagen singular que se situaba en la puerta de Guadalajara, sobre el arco de entrada y capilla de Nuestra Señora con el Niño de relieve, donde “estaba el Angel de la Guarda, que los antiguos llamaban Tutelar, porque guarda y ampara al pueblo de los ángeles malos, el cual tenía en la mano derecha una espada desnuda, y al otro lado un modelo de Madrid de todo relieve”, en palabras de Mestre Martínez en su reseña histórica “Recuerdos de Madrid”, quien sigue comentando que en 1882 la ermita fue demolida por ruinoso y la imagen se trasladó a la capilla del colegio de San Ildefonso, en la carrera de San Francisco; y para dar continuidad a la celebración los maceros trasladaron antes de 1897 “la efigie del Santo Custodio al suntuoso templo de San Jerónimo, colocándole en una de las capillas de la derecha según se entra por la puerta principal del sagrado recinto”, texto publicado en *La Correspondencia de España*, 1-3-1897, 2. Un acercamiento a la iconografía y tema del Ángel Custodio en Zuriaga Senent 2010, 279-288.

47. Hormigos García 1987, 231-236.

Conocemos que el tema específico del Ángel de la Guarda ya había sido tratado por el académico Julián de San Martín (1762-1801) en su obra para los escolapios de Lavapiés⁴⁸.

Pero contrariamente al escultor San Martín y como posible autor del *Santo Ángel de la Guarda* de la iglesia de Santa Cruz la biografía del riojano Francisco Elías Vallejo (1782-1858) abre un intervalo de fechas más avanzado en el que poder situar la imagen. Natural de Soto en Cameros, se sabe que ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 15 de septiembre de 1802 para ejercitarse en la escultura. Pasó a formarse con el escultor neoclásico Juan Adán, después de haber pasado por el taller de Pascual Cortés (1750-1814). Durante su pertinente aprendizaje, se presentó a distintos premios, ganando en 1808 el segundo premio de la primera clase. Casó en 1814, año en que obtuvo el título de académico de mérito de la Real Academia. Como miembro y profesor de la Academia, en 1818 era teniente director de Escultura, en 1830 director de Escultura, a la muerte de Pedro Hermoso, y luego director General de la Academia en 1841 y 1851. A la par, como escultor de Cámara ya era ayudante en 1816, segundo escultor en 1831 y primer escultor en 1836 con Isabel II. Se implicó en la decoración escultórica del Museo del Prado en 1830. Aparte de sus numerosas intervenciones en monumentos y encargos oficiales, unos perdurables y otros efímeros, entre los trabajos devocionales que atendió Elías Vallejo está el mejor documentado que es su ya mencionada *Virgen del Socorro*, firmada y fechada, precisamente, en 1825⁴⁹. Por tanto, se trata de un escultor plenamente neoclásico, como discípulo de Juan Adán, con gran peso de la obra profana y que se ejercitó en pocos encargos de género religioso⁵⁰.

Si comparamos la aludida imagen mariana con la del *Santo Ángel* de Santa Cruz se pueden establecer aspectos compositivos, estilísticos y técnicos muy similares entre ambas. La figura en sí, su actitud y su apostura, la posición tanto del niño como de la bestia, se aproximan. El tratamiento de las telas ofrece rasgos de igual drapeado y la belleza ideal de los rostros se hace coincidente. Ambas figuras comparten una gran prestancia clásica (Figura 9).

48. Ossorio y Bernard 1883-1884, 628-629. Buralés de origen, a quien la Academia de San Fernando nombró en 7 de mayo de 1786 académico de mérito y en 13 de abril de 1797 teniente director de Escultura de la Academia, y en agosto de ese mismo año, escultor de Cámara honorario. Julián de San Martín redactó un memorial en 1797 con una relación de obras suyas en el que no se menciona ninguna con el título o representación del Santo Ángel (Albarrán Martín 2005, 409-410), pese a tener realizada la escultura de las Escuela Pías de San Fernando en torno a esos años pues es cuando está concluido el conjunto de imágenes llevado a cabo por distintos escultores académicos (Tormo Monzó 1972, 55-57). Este autor le atribuye los arcángeles *San Miguel* y *San Gabriel* para la capilla de Belén o de los arquitectos en la iglesia de San Sebastián, desaparecidos ya (Tormo Monzó 1972, 84 y 213).

49. Ferreira Fernández 2017, 261-274.

50. Pardo Canalís 1951, 113-120.

Conclusiones

Con este trabajo hemos constatado la existencia de dos esculturas en madera policromada realizadas para representar a dos instituciones corporativas, una con finalidad meramente religiosa que veneraba al *Patriarca San José* y otra de carácter civil como es la de Maceros y Porteros del Ayuntamiento de Madrid formada bajo el patronazgo del *Santo Ángel de la Guarda*. Esculturas religiosas de dos santos patronales que se ofrecen igualmente en su expresión gráfica a través de estampas devocionales y de la fotografía.

En definitiva, dos cultos que se materializan en dos imágenes que se conservan en sendos templos madrileños y en cuya factura revelan la influencia del Neoclasicismo practicado

por los escultores académicos en el Madrid de principios del siglo XIX, deudores a un tiempo tanto de los modelos clásicos como de la tradición que pesa sobre las imágenes devocionales. En este caso, podemos afirmar que sus autores son, por una parte, José Antonio Folch y Costa, de quien es el *San José con el Niño* de la iglesia de las Calatravas, escultor a quien hay que restituir esta obra religiosa, hasta ahora inédita y la única conservada en Madrid, la ciudad en que se formó y trabajó. Por otra parte, es a Francisco Elías Vallejo, a quien se hace posible atribuir el *Santo Ángel de la Guarda* de la parroquial de Santa Cruz, con el fin primordial de valorar una muy buena escultura religiosa, que ha permanecido inadvertida a la historiografía artística madrileña.



Figura 9. Francisco Elías, *Ntra. Sra. del Socorro*, 1825, Oratorio del Caballero de Gracia, Madrid (foto del autor).

Bibliografía

- Albarrán Martín, Virginia. 2005. “Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)”. *Archivo Español de Arte* 78 (312): 397-412.
- Álvarez y Baena, José A. 1786. *Compendio Histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*. Madrid: Imprenta Antonio de Sancha.
- Arias de Saavedra Alías, Inmaculada. 1999. “La religiosidad popular en la España del siglo XVIII: cofradías, ermitas y romerías”. *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII* 8-9: 5-43.
- Azcue Brea, Leticia. 1992. “Escultura: teoría y docencia”. En *Renovación-Crisis-Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, 71-81. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Ceán Bermúdez, Juan A. 1800. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: La Real Academia de S. Fernando. Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Cruz Yábar, María Teresa. 2015. “Ángel Custodio”. En *El Triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la Comunidad de Madrid*, 267-270. Madrid: CAM. Servicio de Documentación y Publicación.
- Cruz Yábar, María Teresa. 2015. “La escultura cortesana en España en la época de Luján a la luz de las últimas investigaciones”. En *José Luján López: el hombre y la obra 200 años después*, 31-44. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Cruz Yábar, María Teresa. 2018. “Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII”. En *Summa Studiorum sculptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, 583-601. Materiales del II Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”, Crevillent, 25-28 de octubre de 2018.
- De Mingo Lorente, Adolfo. 2012. *El monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo*. Toledo: Consorcio de la ciudad de Toledo.
- Díaz Fernández, Antonio J. 2013. “El San Antonio de Padua de las Calatravas de Madrid, obra del escultor académico Juan Pascual de Mena”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 53: 277-289.
- Fernández Delgado, Javier. 1984. “Política y memoria del buen gusto. Las Fiestas Reales de 1789”. *Goya: Revista de arte* 181-182: 63-67.
- Ferreira Fernández, Myriam. 2017. “El escultor Elías Vallejo (1782-1858). Estado de la cuestión y nuevas aportaciones”. *Archivo Español de Arte* 90 (359): 261-274.
- García Gutiérrez, Pedro F. y Martínez Carbajo, Agustín F. 1994. *Iglesias de Madrid*. Madrid: Avapiés (2ª ed.).

- García Sánchez, Jorge. 2007. “La Real Academia de San Fernando en una época de crisis. 1808-1814”. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7: 115-138.
- Gómez-Moreno, María Elena. 1951. *Breve Historia de la escultura en España*. Madrid.
- Hormigos García, Mariano. 1987. *Los trescientos ochenta años de la historia de Asociación de Funcionarios de Ceremonial y Asistencia Interna (antigua de maceros, porteros y ordenanzas) del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Jordán de Urriés de la Colina, Javier. 1995. “La Galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez. Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma”. *Archivo Español de Arte* 68 (269): 31-44.
- López Castán, Ángel. 2008. “Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1802”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 20: 127-142.
- Lopezosa Aparicio, Concepción. 2001. “La ermita del Santo Cristo de la Oliva, un humilde centro de devoción popular en el camino de Atocha”. *Anales de Historia del Arte* 11: 177-191.
- Madoz, Pascual. 1847. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Vol. X. Madrid: La Ilustración.
- Moleón Gavilanes, Pedro. 2009. “Isidro Velázquez, metido en un rincón”. En *Isidro Velázquez 1765-1840, Arquitecto del Madrid fernandino*, 9-114. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Navascués Palacio, Pedro. 1982. “Introducción al arte neoclásico en España”. En *Neoclasicismo*, coordinado por Hugh Honour, 9-50. Madrid: Ediciones Xarait.
- Nicolau Castro, Juan. 1999. “Las esculturas del retablo mayor de la capilla de la enfermería de la V.O.T. de Madrid”. *Archivo Español de Arte* 72 (286): 134-141.
- Niño Azcona, Lorenzo. 1955. *Biografía de la parroquia de Santa Cruz de Madrid*. Madrid.
- Ossorio y Bernard, Manuel. 1883-1884. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid. Imprenta de Ramón Moreno.
- Páez Ríos, Elena. 1981. *Repertorio de grabadores españoles en la Biblioteca Nacional*. 4 vols. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Page, Carlos A. 2004. “Las pinturas de Zacarías González Velázquez y los retablos de Juan Pedro Arnal en la catedral de Córbova”. *Res gesta* 42: 229-248.
- Pardo Canalís, Enrique. 1951. *Escultores del siglo XIX*. Madrid: Instituto Diego Velázquez de Arte.
- Recio Mir, Álvaro. 1998. “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”. *Laboratorio de Arte* 11: 253-273.
- Ribera Gassol, Ramón. 2015. “Santa Maria Magdalena. Obra escultórica de Josep Antonio Folch i Costa”. *Podall: Publicació de cultura, patrimoni i ciències* 4: 105-109.

- Riera Mora, Anna. 2023. “José Folch y Costa”, <https://dbe.rah.es/biografias/22375/jose-antonio-folch-y-costa>.
- Rincón García, Wifredo. 2017. “Muerte y amor en la escultura española del siglo XIX”. En *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, coordinado por Alberto Castán Chocarro, 183-206. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza “Institución “Fernando el Católico”.
- Sanz Sanz, María Mercedes Virginia. 1989. “La teoría española de la creación artística en tiempos de Carlos III”. En *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*, 457-466. Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos CSIC.
- Serrano Fatigati, Enrique. 1912. *Escultura en Madrid*. Madrid: Fototipia Hauser y Menet.
- Tárraga Baldó, María Luisa. 1989. “Carlos III y la escultura cortesana”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 99: 35-44.
- Tormo Monzó, Elías. 1972. *Las iglesias del Antiguo Madrid*. Madrid: Instituto de España.
- Tovar Martín, Virginia (dir.). 1983. *Inventario Artístico de Madrid Capital*. Vol. I. Madrid: Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Viñaza, conde de la [Cipriano Muñoz y Manzano]. 1889-1894. *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*. 4 vol. Madrid: Tipografía de los Huérfanos.
- VV.AA. 1990. *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVI-II en iglesias madrileñas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Cultura; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.
- Zuriaga Senent, Vicent Francesc. 2010. “Entre la tierra y el cielo: el tipo iconográfico del Ángel Custodio”. En *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, 279-288. La Paz (Bolivia): Fundación Visión Cultural.