



# Real Basílica de San Francisco El Grande

IGNACIO FEDUCHI



SUBSECRETARÍA

Secretaría General Técnica

Vicesecretaría General Técnica

Área de Documentación y Publicaciones

© Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación.

© de las imágenes las Instituciones que figuran en el índice de imágenes

NIPO: 108-25-044-2 (Papel)

NIPO: 108-25-045-8 (Línea)

Depósito Legal: M-20610-2025

ISBN: 978-84-19003-19-5

Diseño y maquetación: PILAR SEIDENSCHNUR

Impresión:

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado:  
<https://cpage.mpr.gob.es/>

Las opiniones y posturas expresadas en este Libro no se corresponden necesariamente con las del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación.

En esta publicación se ha utilizado papel libre de cloro reciclado y/o papel de fibra virgen de bosques gestionados de manera sostenible con el certificado “FSC”, de acuerdo con los criterios medioambientales de la contratación pública.

A tenor de lo dispuesto en la Ley de Propiedad Intelectual, no está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de su uso, sin el permiso previo y por escrito del autor, salvo aquellas copias que se realicen para su uso exclusivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación.

# Real Basílica de San Francisco El Grande: una historia viva

## ÍNDICE

Introducción .....	5
1. San Francisco en Madrid. ¿Leyenda o realidad?.....	9
2. Proyectos para la construcción de la iglesia .....	10
3. Construcción de la actual Real Basílica de San Francisco.....	24
4. Pintores y escultores decoran la iglesia .....	34
5. Construcción del convento .....	36
6. Descripción de la iglesia.....	42
7. La iglesia de San Francisco en tiempos de la invasión napoleónica.....	52
8. La iglesia de San Francisco afectada por las desamortizaciones .....	56
9. Vuelve el culto a San Francisco .....	60
10. El adorno de la iglesia: pinturas, esculturas, ornamentos y sillería.....	62
11. La cúpula se engalana.....	68
12. Las capillas y el órgano .....	74
13. Carpintería y otros trabajos.....	80
14. El exterior de la Real Basílica de San Francisco.....	82
15. Restauraciones en el siglo XX.....	86
16. La Basílica de San Francisco el Grande en la actualidad .....	102
Bibliografía .....	108
Índice de imágenes .....	109

# Real Basílica de San Francisco El Grande

## Introducción

**Hemos llamado “Una Historia”** a este libro, porque en San Francisco el Grande se observa gran parte de la historia de Madrid y de España, al mantener una relación muy directa con la monarquía desde su fundación, y especialmente a partir de que Carlos III se nombrara Patrono con la publicación del Acta Notarial en la que declara que ”tome a mi cuidado (por el amor y devoción que tengo al expresado Santo, y por el fruto que por la Doctrina, ejemplo y edificación de los Religiosos de la Orden de San Francisco se experimenta generalmente en todos mis Dominios, y así mismo por otros piadosos fines) proporcionar medios para la reedificación de la referida Iglesia y Convento.... y le tomo bajo mi Real protección, y le declaro por de mi Patronato”. Si en todo el tiempo anterior hubo una conexión cercana con los reyes y con la población, que se muestra con diversas aportaciones al convento y a la iglesia, es con Carlos III cuando se establece una verdadera vinculación, que se prolonga en el tiempo. Así mismo el propio Carlos III dispone que el nuevo convento y la iglesia deberían quedar en propiedad de la Obra Pía de los Santos Lugares, al haberse realizado las obras con los caudales de ella. A partir de este momento la monarquía se encuentra vinculada directamente con S. Francisco el Grande, aunque los acontecimientos históricos que se producen en el país en los años posteriores tendrán como consecuencia que el Estado, representado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, se haga cargo de S. Francisco el Grande.

Ahora el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación y la Obra Pía de los San-

tos Lugares quieren presentar este libro como documento de la evolución del conjunto de la iglesia y el convento desde su fundación y reflejo gráfico de dicho proceso, tan relacionado con la historia, como ya se ha dicho, pero poniendo el acento en la labor de desarrollo, ornamentación, mantenimiento y particularmente de restauración en tiempos más recientes, al haber sido declarado Monumento de Interés Cultural.

Hemos seguido un criterio histórico de la evolución de la construcción de la actual iglesia y convento desde su fundación, para establecer de una manera visible los cambios y reformas que ha experimentado hasta hoy, por lo que se presentan planos y fotos de diferentes momentos y lugares que permiten comprobar dichas transformaciones y primordialmente los trabajos realizados en los últimos años, en los que la Obra Pía mantiene su clara intención de la protección y conservación en perfecto estado de la iglesia, que puede considerarse un verdadero museo de pintura y escultura religiosa del siglo XIX, donde se reúne una muestra apreciable de artistas, casi todos ellos concurrentes a la Academia de España en Roma, que aportaron su formación y un tipo de pintura, escultura y otras artes que fueron representativas y características de una época de la historia del arte español.

Consideramos que este concepto de exposición hace que el libro proporcione una visión notable de la historia del conjunto, de la evolución de su construcción y de los problemas que se presentaron y resolvie-

ron a lo largo del tiempo. Pero todo ello sirve como justificación para entender la iglesia, que es el edificio que concentra el interés, como se ha visto desde su planteamiento inicial, ya que, desde el punto de vista del visitante, lo más destacable e importante es el impacto que se produce al acceder a su interior, pues después de entrar desde una fachada bastante referida a la época y pasar por un atrio o vestíbulo de dimensiones reconocibles, se llega a un enorme espacio, único y sorprendente al ser circular con una sola cúpula, con un reparto de la luz cenital que discurre por la bóveda y se ayuda con las vidrieras, cortándose por la importante cornisa y zócalo de inicio de la cúpula, sin que existan otras naves que puedan distraer la mirada por atenuar su dimensión en contraste con el volumen principal, o con otras entradas de luz, puesto que las capillas que rodean la cúpula acentúan el efecto central al tener una referencia al propio centro de la iglesia y estar iluminadas por unas linternas cuya luz no rivaliza con la que proviene de la linterna principal, por su menor tamaño y quedar retiradas por el muro circular que define el perímetro de la iglesia, perforado con los arcos que comunican las capillas con el gran espacio generador del conjunto.

Los 33 metros de diámetro interior de la cúpula resultan sorprendentes e inesperados, pues el aspecto exterior de la iglesia no permite apreciar tal dimensión al estar abrazada por unos contrafuertes muy importantes, de imagen notable, que rodean un falso tambor, además de unas torres que cortan su visión frontal y el conjunto de edificios que conformaban el convento por un lateral (en el momento en que existía todo el convento). Desde la vista oeste la cúpula corona una fachada ciega correspondiente a los muros del presbiterio, que se apoyaba también en un convento de 4 pisos con una sucesión ordenada

de ventanas que supone un zócalo sólido. Además, su aspecto exterior no es el de una semiesfera, pues parte de ella está absorbida por el citado falso tambor que permite ver solamente un casquete de esfera rebajada (que puede recordar lo que sucede en el Panteón de Roma) dejando un pasillo circular entre dicho casquete y el perímetro del tambor (lo que reduce su dimensión aparente), y por el suroeste el cuerpo masivo y ciego del presbiterio, que se eleva hasta la cornisa del falso tambor, también ayuda a aminorar su verdadero tamaño.

La realización de este libro me ha sido encomendada por la Obra Pía de los Santos Lugares, en nombre del Subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación como Presidente del Patronato de la Obra Pía, por haber intervenido en la conservación de S. Francisco el Grande desde el año 1973, cuando dicho Ministerio encargó a mi padre, Luis Feduchi, un presupuesto urgente debido a las circunstancias del mal estado en que se encontraba el edificio, y particularmente las pinturas. Como ya se ha dicho, la intención es hacer un recorrido por los acontecimientos de su construcción y últimamente de sus restauraciones, de una manera gráfica, apoyándome en los múltiples escritos que se refieren a S. Francisco el Grande y que han servido de base histórica para establecer las relaciones entre su construcción y las circunstancias que acompañaban el trabajo.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer al Subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación el que se pueda hacer esta publicación, así como al director de la Obra Pía, Gonzalo

Quintero Saravia, quien tuvo la idea de realizar este libro que reuniera historia y grafismo y ha sido el impulsor de que se pudiera llevar a cabo.

Dentro del propio Ministerio, Alfonso Lucini hizo una revisión del texto, aportando orden y notas que lo completan.

También el Ministerio me proporcionó el acceso al Archivo Histórico Nacional, en el que, junto con María Montero, pudimos recoger, fotografiar y comprobar datos y documentos que confirmaran los publicados en otros documentos y libros que tratan de S. Francisco o de la historia de Madrid.

Durante estos años he tenido relación con bastantes Directores de la Obra Pía, que han demostrado atención por el edificio que tenían que conservar durante el tiempo que han sido destinados en ese puesto. Gracias a su interés se ha podido, en distintos momentos, vigilar, restaurar y rehabilitar las partes del edificio que presentaban los desperfectos que el tiempo iba descubriendo, procurando mantener un diálogo directo y frecuente, y además con la administración local, para ayudar al mantenimiento del monumento. También los franciscanos, habitantes del convento y usuarios del edificio, han estado dispuestos para que las intervenciones se pudieran llevar a cabo con facilidad.

Profesionalmente tengo que citar a mi padre, Luis Feduchi, con el que comencé a conocer la arquitectura, a iniciarme en la profesión y particularmente en el acercamiento a la restauración y rehabilitación de edificios históricos. En este caso particular, para la restauración de las pinturas pudimos contactar con Carmen del Valle, venida desde Roma, para

que elaborara el primer documento de restauración de las pinturas. Así mismo a mis hermanos Javier y Luz, con los que hice un amplio estudio, el Plan Director y las primeras restauraciones. Javier también con su experiencia en los mismo temas y Luz con el estudio histórico en el Archivo del Ministerio y otros archivos (antes de que se trasladara al AHN), y a Luis Fernández Aldaco, aparejador que proporcionó su pericia y conocimiento en la forma de realizar las restauraciones, tratar los materiales y ejecutar los trabajos.

Citaré también a Dionisio Hernández Gil, que fue Director del Patrimonio y comenzó el trabajo de restauración de los edificios históricos con la visión moderna del significado de restauración, rehabilitación y consolidación. Fue Subdirector General de Bellas Artes, Director del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales e impulsor y director del actual Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Por último, deseo expresar mi gratitud a todos mis colaboradores durante estos años por su ayuda en la toma de datos, elaboración, dibujo, comprobación, fotografías, etc. de sus trabajos en la ejecución de los proyectos y estudios que hemos hecho. •

IGNACIO FEDUCHI





# 1. Real Basílica de San Francisco El Grande: Una historia viva

## San Francisco en Madrid. Leyenda y realidad

**La construcción de San Francisco el Grande** se relaciona tradicionalmente con una visita de San Francisco de Asís a España. Varios autores ponen esa visita en entredicho<sup>1</sup>, pero muchos biógrafos del santo e historiadores de la Orden franciscana sitúan al Seráfico Padre en diversos lugares de España durante una peregrinación a Compostela para visitar el sepulcro de Santiago. Todos coinciden en que el objeto principal del viaje era dirigirse a Marruecos con la intención de evangelizar a los musulmanes de Muhammad ben Nassir (Miramamolín), que habían sido derrotados en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) por Alfonso VIII<sup>2</sup>.

La estancia de San Francisco en España habría tenido lugar entre 1214 y 1217. Sería breve, pues parece

que tuvo que regresar a Italia por unas fiebres que le habrían impedido realizar el previsto desplazamiento a Marruecos. Sea como sea, sí está bien documentada la presencia de frailes franciscanos en muchas localidades de España ya en el siglo XIII para la fundación de conventos: Tudela, Logroño, Burgos, Vitoria, Santiago de Compostela, Ciudad Rodrigo, diversos puntos de Cataluña, etc.

Siempre según la tradición, a raíz de su paso por Madrid la Villa ofreció a San Francisco un terreno *extra muros* para que pudiera levantar una capilla o ermita cerca de una fuente<sup>3</sup>. En este lugar hubo hasta tres templos distintos, frutos de sucesivas reformas y ampliaciones, antes del actual. El primero, el que habría fundado San Francisco, se llamó de Santa María y más tarde pasó a denominarse de Jesús y María. •

1 *Analecta franciscana sive Chronica aliaque varia documenta*, 1887.  
2 Entre los autores que abogan por la presencia de S. Francisco en España cabe citar:  
» Celano, Tommaso da: *Vita prima S. Francisci*, 1228-1229.  
» Gonzaga, Francisco: *De origine seraphicae religionis Franciscanae eiusque progressibus*, 1587.  
» Wadding, Luke: *Annales Ordinis Minorum*, 1625-1654 (sitúa a S. Francisco en España en 1214).  
» Rodríguez de León Pinelo, Antonio: *Anales de la muy Antigua, Noble, Leal y Coronada Villa y Corte de Madrid*, 1658 (sitúa el viaje a España en 1217).  
» López, Atanasio: San Francisco en Madrid, en "Archivo Ibero-Americano" I, 1914.  
» Redondo, Valentín: *El viaje de S. Francisco a España*, 2014.

3 Rodríguez de León Pinelo, Antonio: op. cit

1. La basílica de San Francisco el Grande de Madrid, López Portaña, Vicente, Museo del Prado.





2. Visión de Madrid por  
Anton Wyngaerde. Fechado  
entre 1563 y 1570.

## 2. Proyectos para la construcción de la iglesia

**Aunque no existe una cartografía** muy detallada de la evolución de las construcciones que fueron ampliando la primitiva capilla, se pueden apreciar en diversos planos y vistas de Madrid algunos de los cambios que se produjeron en los edificios antes de que fueran derruidos, así como el desarrollo de la zona circundante con nuevas edificaciones y el tra-

zado de calles y plazas. En las vistas y los planos son distintos los modos de representación, con diferentes perspectivas y escalas, pero en todos ellos se ve que existe una forma aproximada de las manzanas.

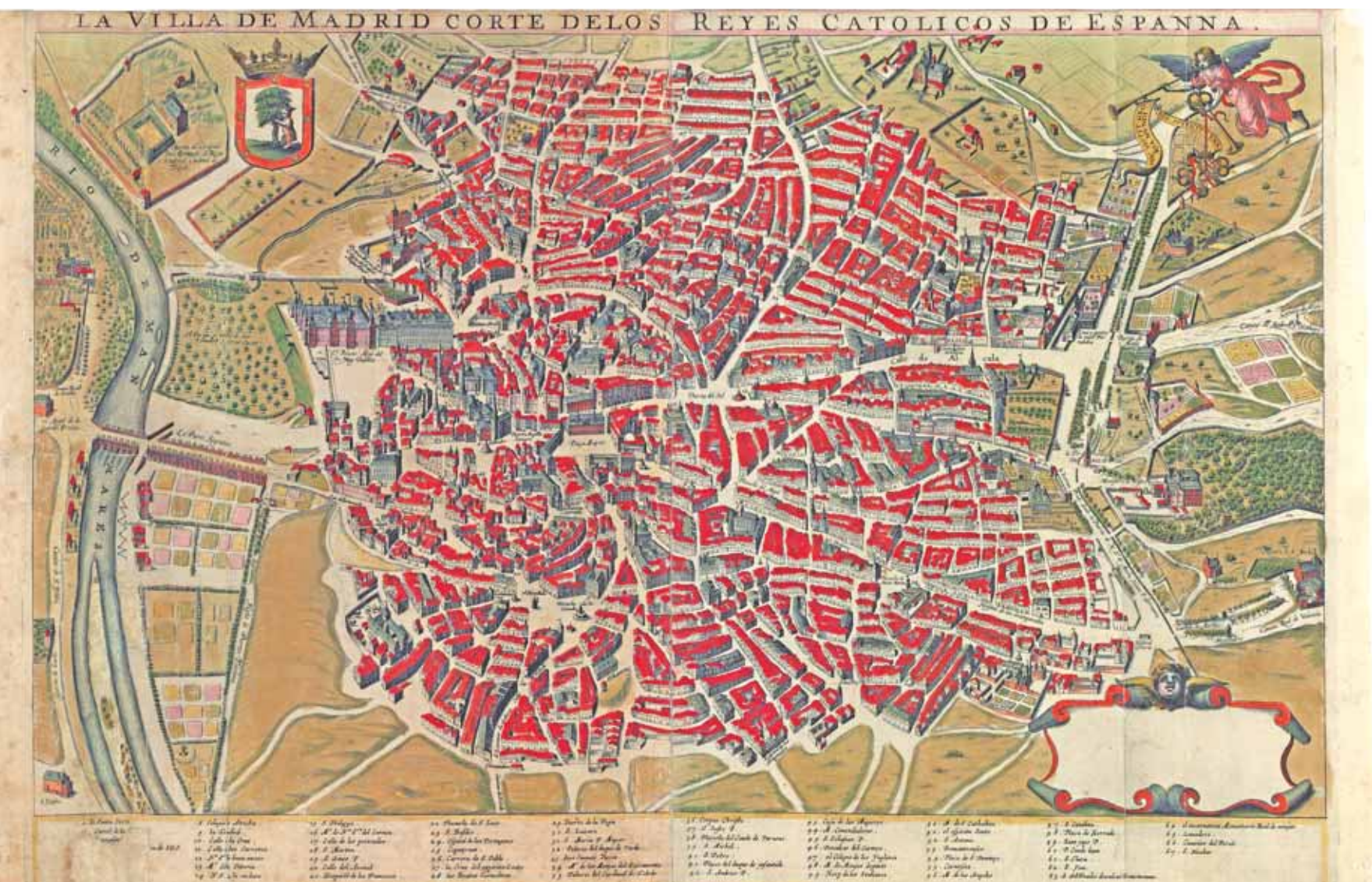
La vista de Anton van den Wingaerde (conocido en España como Antón de las Viñas), realizada

entre los años 1563 y 1570, ya sitúa el convento con el huerto a las afueras de la muralla.

En el propio dibujo (que se conserva en la Biblioteca de Viena) figura la tapia del huerto y se ve inscrito el nombre de San Francisco. Esta obra confiere verosimilitud a los textos sobre la

fundación del convento en el lugar que citan los antiguos historiadores: un terreno *extra muros* cedido a los frailes para la construcción de una ermita o conventículo y la huerta correspondiente. Se aprecia que el convento se convierte entonces en un recinto cerrado, donde los frailes establecen una residencia permanente y estable.





3. La Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de Espanna, 1622. Autores: Antonio Marcelli (corógrafo) y Frederic de Witt (impresor)

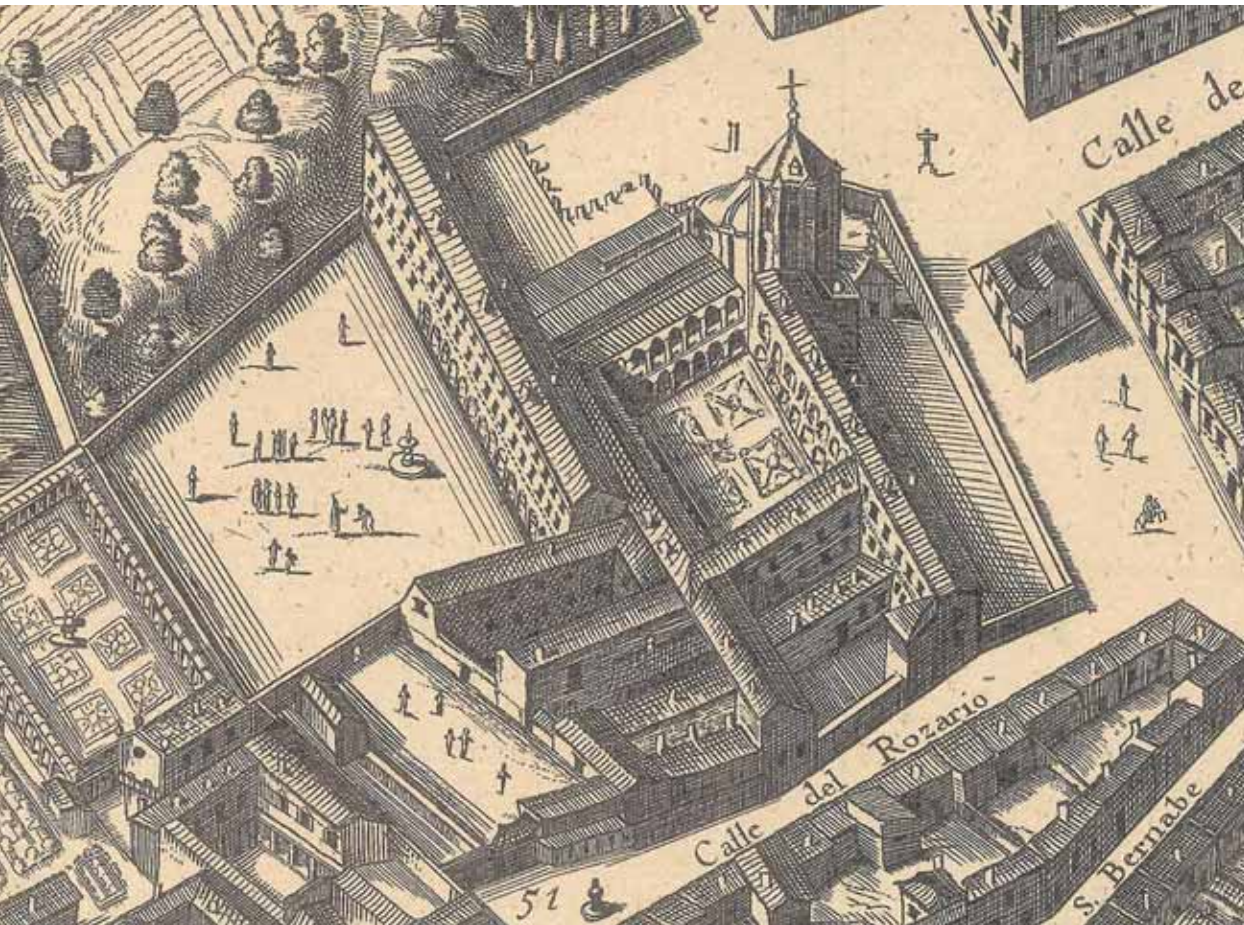
Evolución de la planimetría

En los planos de Witt (1622) y de Mancelli (1635) aparece ya una edificación bastante grande, en un estado de desarrollo próximo al que fuera definitivo antes de la demolición, con una extensa capilla y un convento con claustro.



4. Plano de Texeira de la zona.





5. Detalle de S. Francisco en el plano, reproducción, realizada en 1881 por el IGN.

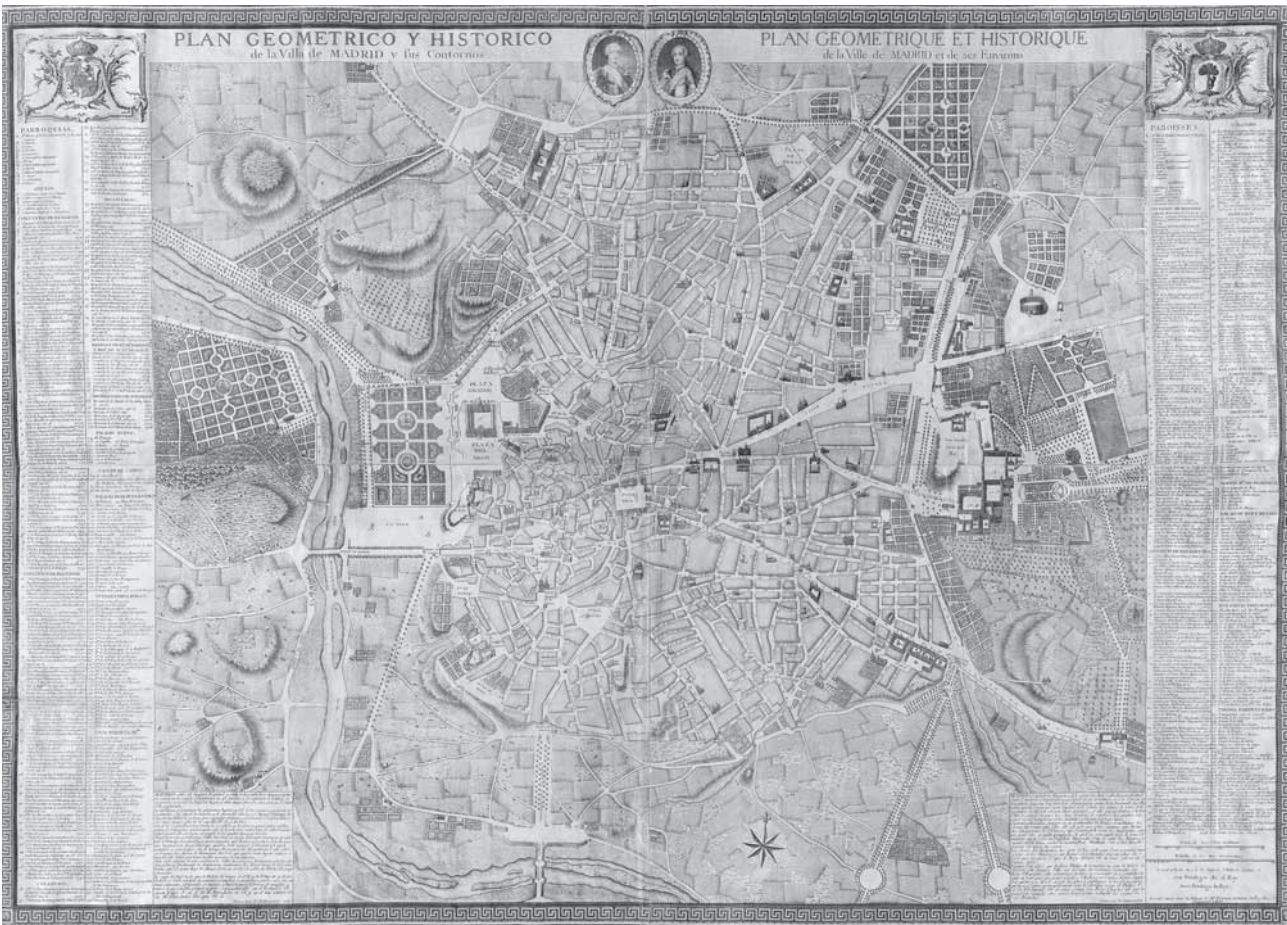
El plano de Teixeira (1656) proporciona una definición bastante más completa que el de Witt. Sin embargo, el conjunto está representado de forma distinta, con un convento grande, dotado de un jardín extenso y una iglesia con un amplio claustro.

En el plano de Nicolás de Fer, de 1706, San Francisco aparece con una edificación menor de tamaño, prácticamente sólo la iglesia, y un espacio mayor de huerta.



6. Detalle de S. Francisco en el plano de Nicolás de Fer.





7. Plano de Gabriel Bodenehr.

8. Plano de Nicolás Chalmandrier.

El plano de Gabriel Bodenehr, de 1710-1730, representa una iglesia con convento y huerta.

El de Nicolás Chalmandrier (1761) ilustra un complejo más desarrollado, con la iglesia y el convento diferenciados, y un espacio grande de huerta. La iglesia es de menor tamaño que en los planos ante-

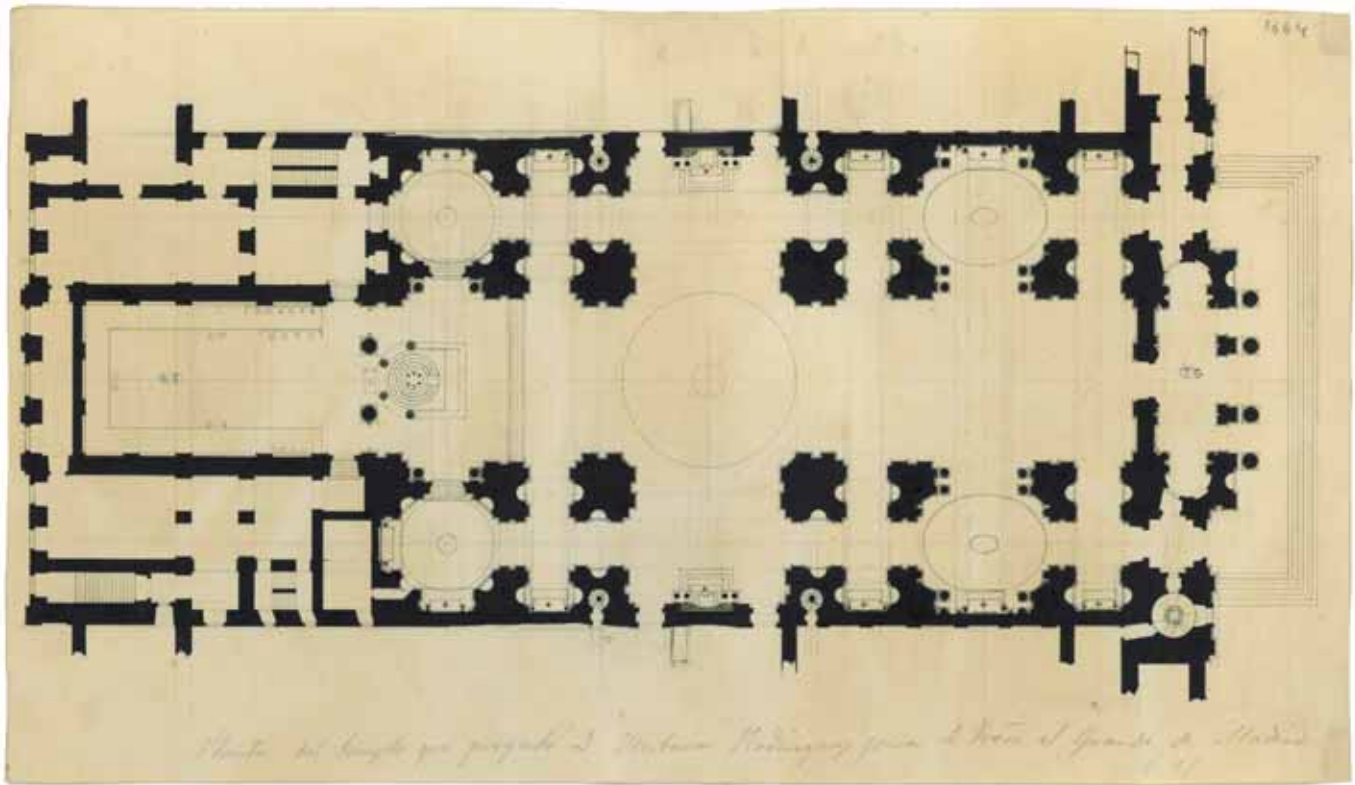
riores, pero deja un espacio detrás (el campillo de San Francisco). Se aprecia en este documento un conjunto de edificaciones colocadas irregularmente. Ello apunta al desarrollo un tanto descontrolado de la iglesia, del convento y de otras dependencias, que pudo desencadenar la decisión de derribarlo todo.

### Proyecto de Ventura Rodríguez

Así, en 1761 se encarga al Guardián de la Orden, el Padre Freyle, pedir las autorizaciones necesarias y se resuelve encomendar el proyecto a Ventura Rodríguez, que en esos momentos atravesaba un período importante de su vida profesional, ya que era reco-

nocido por haber colaborado como delineante, durante su formación para ser arquitecto, con Juvara y Sacchetti en la elaboración de los planos del nuevo Palacio Real. Además, ostentaba el título de “académico de mérito” por la *Accademia di San Luca*, en Roma (pues no asistió a sus cursos, pero presentó en 1748 un trabajo sobre una iglesia que le validó el tí-





9. Plano de Anónimo español (s. XIX) (BNE). Inscripción a lápiz en el borde inferior: "Planta del templo que proyectó D. Ventura Rodríguez para San Franciscoel Grande de Madrid"

tulo), era profesor de dibujo de la Academia de San Fernando desde 1744, uno de sus directores desde 1752 y académico de Bellas Artes. En esta época estaba trabajando en los proyectos para la iglesia de San Marcos en Madrid y para la basílica del Pilar en Zaragoza.

Ventura Rodríguez había realizado también varios trabajos para la Casa Real, pero, cuando Carlos III llegó a España desde Nápoles en 1759, trajo a su arquitecto Francesco Sabatini, que sustituyó al español y eclipsó su figura. Pese a ello, Rodríguez fue nombrado arquitecto del Consejo de Castilla y en 1764 maestro mayor de obras y fuentes del Ayuntamien-

to de Madrid. Por otro lado, mantenía una buena relación con algunos frailes franciscanos, ya que era miembro de la Venerable Orden Tercera.

En 1761 Rodríguez pasaba un momento de cierta dificultad. Había tenido que irse a Valladolid por un conflicto personal en la Academia y había perdido su vínculo directo con la Corona, pero mantenía su condición y reconocimiento profesionales. El encargo de San Francisco lo tomó con mucho interés, se puso enseguida a trabajar y presentó un proyecto de iglesia de cruz latina, de tres naves, con la central más ancha, un crucero muy relevante que dominaba el espacio y las naves laterales más estrechas, con capillas de diverso



10. Portada del libro "Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio" de Claude Perrault traducido por Joseph Castañeda.

Ventura Rodríguez estaba interesado por entonces en la revisión del barroco, siguiendo las tendencias que venían de Italia y Francia hacia un barroco clásico, que ya se manifiestan en sus obras contemporáneas de Valladolid. Igualmente, en concreto cuando trabaja para la catedral de Valladolid en varias restauraciones, muestra una gran admiración por Herrera y la obra de El Escorial, que entonces la Academia volvía a considerar como símbolo y modelo de la arquitectura. No es casual que la traducción de 1761, debida a José Castañeda, del libro de Claude Perrault *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitrubio* llevase en su portada una imagen del monasterio de El Escorial.

La fachada del proyecto de Rodríguez presenta una composición típica del momento barroco clasicista, con órdenes de doble altura, y se completa, siguiendo el modelo de la basílica turinesa de Superga, obra de Juvara, con dos torres que sobrepasan la geometría del perímetro de las naves laterales para permitir una visión mejor y más limpia de la cúpula desde la propia fachada. Las torres están rematadas con unos chapiteles barrocos. La cúpula muestra una clara influencia de la de San Pedro de Roma, formada por el tambor con ventanales entre una columnata y la propia cúpula con óculos, rematada con una linterna, como la de tantos templos de la misma época.

Esa propuesta no convenció a los franciscanos, que la desearon. Por un lado, porque, en contra de la tradición que seguía la Orden, situaba el coro detrás del altar, en lugar de poner tras éste un ábside o un fondo plano

tamaño y forma, de modo que podían decorarse con motivos diferentes cada una para acoger los enterramientos de las distintas familias. Tras el altar mayor se extendía un gran coro, separado solamente por una columnata transparente, de manera que aquél se dejaba ver desde la zona de los fieles. Evoca la solución que proyectó Juan de Herrera para la catedral de Valladolid o la ya utilizada por Palladio para San Giorgio Maggiore o Il Redentore.



que permitiera la instalación de un retablo o estatuaría. Por otro lado, porque en el proyecto estaba prevista la demolición de parte de las edificaciones destinadas al Cuarto de Indias, tan importante para los frailes.

La decisión no fue del agrado de Ventura Rodríguez, que en una carta dirigida al Padre Guardián explicó y justificó su proyecto y manifestó su decepción por no poder llevarlo a cabo. La misiva (modernizamos la grafía) decía así:

“Rmo. P. Guardián: No es ponderable el gozo que recibí el día que V. Rma. Tuvo la bondad de buscar-me para que idease la nueva iglesia que necesita este convento, el que desde luego manifesté, ofreciéndome con toda el alma, y veras de mi corazón a servir a nuestro P. San Francisco, sin más interés que el del honor que me pudiera resultar del acierto que con su favor me prometía. Puse mano inmediatamente a levantar el plano del terreno, y a ejecutar sobre él los Diseños; deseando se lograra el fin de tener una Iglesia proporcionada a la Comunidad y Pueblo que la han de disfrutar, dándola el lugar que pide la disposición del terreno, y calles que han de servir a su uso. La que con propiedad tiene el nombre de Carrera de San Francisco obliga de tal conformidad a que a su frente se construya la fachada de la Iglesia, que de no hacerlo así se incurre en el defecto mayor que pudiera tener la situación del edificio, siendo éste un precepto riguroso, y la razón que he tenido para proyectarle así en el terreno; y aunque es verdad que según esta idea hay que cortar parte del Cuarto de Indias, parece debe ceder esta parte por no ser de consideración respecto de las ventajas que logra el pueblo, en que sus templos estén bien situados y las que en lo sucesivo se han de seguir al Convento, pues con precisión se ha de ver la Comunidad obli-

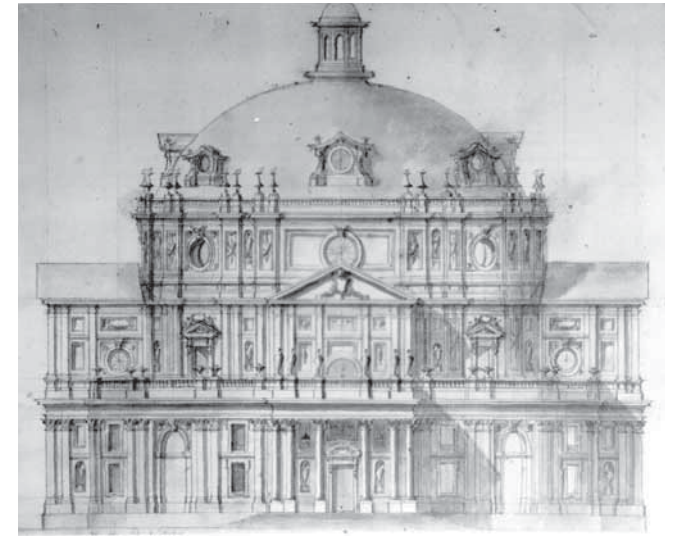
gada a tratar de reedificarle así por la mala distribución y peor calidad de su fábrica, como porque no es posible tenga por su irregularidad buena unión y correspondencia con la Iglesia que es lo que me ha movido a agregar a esta idea la de un nuevo convento que cuando la necesidad pida su reedificación se logre un todo completo. También he proyectado para dar la debida extensión al nuevo templo que se corte alguna parte de habitaciones actuales del Convento, pareciéndome que esto se pierde poco por la mala construcción y estado de ellas, y porque debiendo ser mayor y más bien proporcionada la Iglesia que se va a hacer que la que se acaba de derribar, parece consiguiente que de las habitaciones que estaban contiguas a la Iglesia vieja se tome la parte que convenga para dar al nuevo Templo la magnitud y buena proporción que corresponde, y con este motivo tengo ya insinuado a V. Rma. Modo fácil para suplir a poca costa la falta de las habitaciones que se deben derribar. La magnitud y forma que propongo en los Dibujos de este Templo, bien reflexionado, no exceden a lo que la necesidad pide, respecto de lo numerosa que es y ha de ser la Comunidad, del grande concurso que siempre ha de haber, y del Pueblo en que se hace, pues si se compara con las iglesias que la misma sagrada Religión de nuestro Padre San Francisco tiene en las Ciudades y Pueblos de España, se hallará muchas, si no todas, que a proporción son mayores que la proyectada, y si pasamos a Italia se reconocerá mucho más la inferioridad en que ésta queda, cuya forma no tiene las superfluidades que se notan en la mayor parte de los edificios modernos, sino lo preciso a constituir una bien proporcionada Arquitectura, como enseñan los buenos ejemplos, que son los que se deben seguir. De que se infiere el poco fundamento de las voces que se han esparcido contra la idea que he

presentado a V. Rma. ponderando la inmensidad de su gasto, la imposibilidad de su construcción con otras exageraciones ajenas de razón y verdad. Esto es decir a V. Rma. ingenuamente lo que en el asunto alcanzo, y creo dirán lo mismo los Arquitectos de buena intención y fama cuyas obras los hayan dado a conocer por tales, y supuesto que yo no he de condescender en cosa que sea opuesta a las buenas máximas que siguen y han seguido los mejores Arquitectos cometiendo en obra tan principal errores e imperfecciones que den motivo a que caigan sobre mí las censuras de los verdaderos Inteligentes, desde luego me aparto del derecho que pueda tener a ella, reservándome sólo el natural de satisfacer al público para que no padezca mi estimación y conste en todo tiempo que no he tenido parte en las imperfecciones y malas consecuencias que puedan resultar de hacerse de otro modo y en otra situación, como se intenta, quedando con el desconsuelo de ver malogrado un asunto en que entré con tanto gusto y al que he aplicado toda la atención que se merece. Dios guarde a V. Rma. Ms. As. como deseo. Madrid a 28 de abril de 1761. B. L. m. a V. Rma. su más reverente servidor.”

VENTURA RODRÍGUEZ<sup>4</sup>

Entre tanto se había procedido a la demolición del convento y la iglesia antiguos. Determinados objetos se trasladaron a la capilla de la Venerable Orden Tercera, construida ya en el terreno próximo, y el resto, sin que nadie considerara su valor histórico y artístico, se destruyó, perdiéndose así gran cantidad de piezas procedentes de los sepulcros y capillas, incluidas pinturas y esculturas.

<sup>4</sup> Citado por García Barriuso, Patrocinio: San Francisco el Grande de Madrid, 1975, p. 59.



11. Propuesta para San Francisco- Revisión de Ventura Rodríguez.



12. Propuesta de iglesia presentada a la Academia de S. Luca.



## Proyecto de Fray Francisco Antonio Cabezas

Tras el rechazo del proyecto de Ventura Rodríguez la Orden se puso en contacto con fray Francisco Antonio Cabezas, fraile lego, nacido en Enguera (Valencia) en 1709 e interesado desde joven por las matemáticas y la arquitectura, lo que le había llevado a participar en la edificación de varias iglesias, como la de Alcoy en 1740 y la de Alcira en 1750, y le había granjeado entre sus compañeros de orden un gran prestigio como asesor en asuntos constructivos. En 1759 Cabezas ya había planteado, para la iglesia del *Ecce Homo* de Pego, un templo de planta central octogonal.

Para el nuevo encargo fray Francisco se trasladó a Madrid y propuso una iglesia de planta central circular, con las capillas colocadas de forma radial, una serie de importantes pilas o machones y contrafuertes que soportaran una gran cúpula de 33 metros de diámetro y el coro, como venía siendo tradicional, encima del atrio.

La idea de la planta circular para una iglesia tiene un significado como símbolo de representación del cielo, de reunión y unidad de todos los fieles. También Elías Tormo indica que la forma circular tiende a reproducir el templo del Santo Sepulcro, que podría estar más de acuerdo con la idea de los franciscanos.

Los historiadores coinciden en que Cabezas sometió su propuesta al criterio de José de Hermosilla, ingeniero y arquitecto (su hermano Ignacio era secretario de la Academia de San Fernando) que había estado becado en Roma, trabajado para Fontana y estudiado las tendencias de la revisión del barroco

hacia el neoclasicismo. Aunque no existe ningún documento que lo pruebe, todo parece indicar que Hermosilla hizo tales modificaciones que lo convirtieron en el auténtico autor del proyecto, cuya primera presentación se realizó en la Academia, aunque lleve la firma de Cabezas.

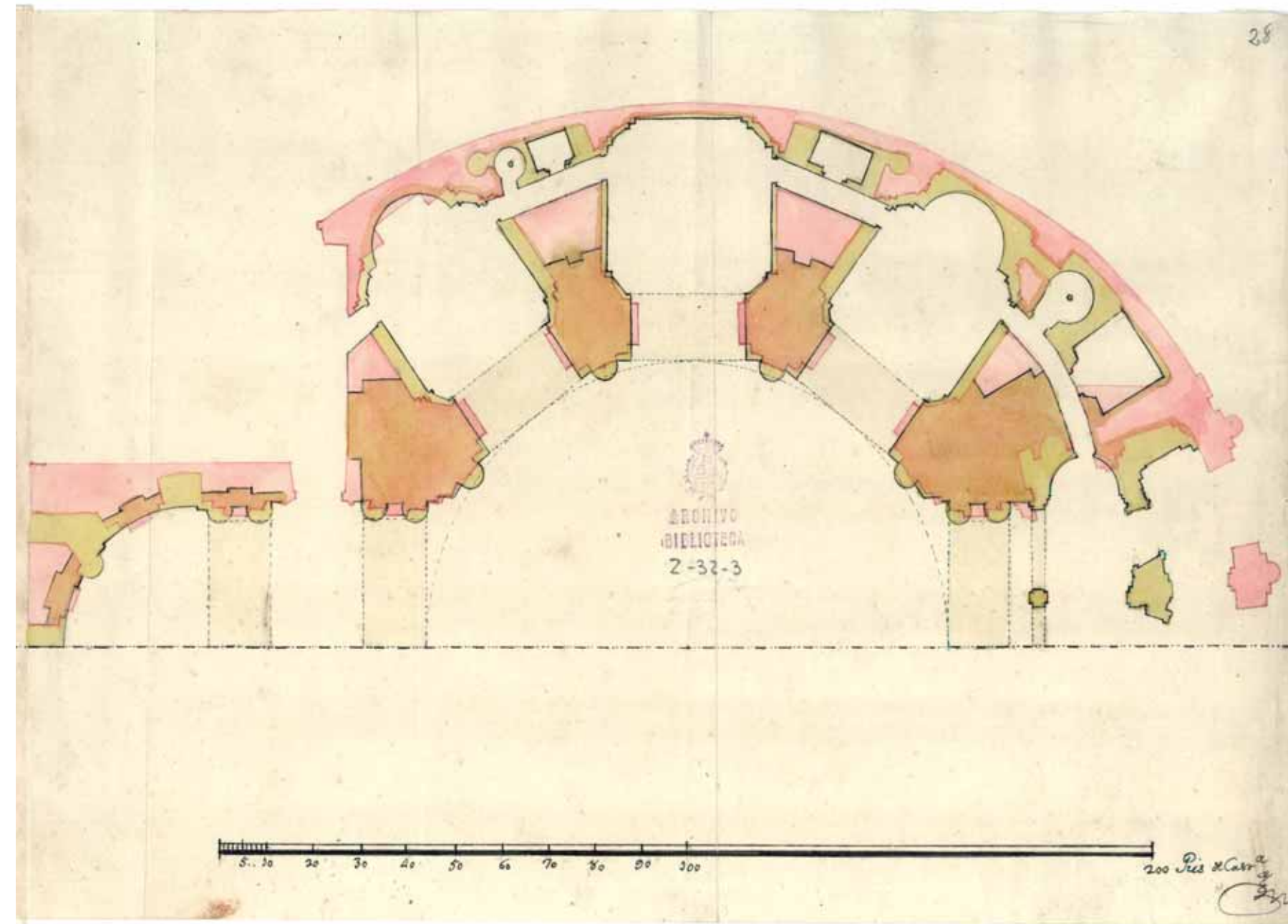
En la revista *El Museo Universal De Madrid*, año IV (1860) José María Eguren escribió:

“Cabezas, aunque en su tierra había hecho algunas obras, la de Madrid le vino demasiado grande. En la empresa tan superior a sus fuerzas vino a ayudarle el capitán de ingenieros don José Hermosilla el cual, por complacer al literato don Agustín Montiano y Luyando que le había dispensado algunos favores, ejecutó los correspondientes diseños con poco estudio porque en ellos no tenía responsabilidad alguna, y Cabezas los autos y firmó. El proyecto de la nueva Iglesia es una mala copia del que había trazado con más detención Hermosilla para la iglesia del Hospital General de Madrid, la cual había de ser de pequeñas dimensiones.”

Por su parte, García Barriuso<sup>5</sup> afirma:

“Con ese Plano acudieron los Frailes a la Academia para que los aprobase, lo mismo que su falso autor. No se presentó en Junta particular, ni se dio conocimiento a todos del asunto; lo que se hizo fue llamar (...)a algunos Profesores a su casa (...) Los Profesores, al examinar el Plano, se dieron cuenta que era obra de Hermosilla”. •

<sup>5</sup> Citado por García Barriuso, Patrocinio, op. cit., pp. 117-118.



13. Plano de Hermosilla con propuestas para la planta.



### 3. Construcción de la actual Iglesia de San Francisco

De los inicios a la demolición en 1761

**A lo largo de los siglos**, y hasta su demolición en 1761 para la construcción de la basílica y el convento actuales, templo y convento fueron ampliándose gracias, sobre todo, a las aportaciones de los sucesivos reyes, antes de Castilla, luego de España, y de conocidas familias madrileñas (los Cárdenas, Lujanes, Luzones, Vargas, Venegas, Villenas, Zapatas), que hicieron construir en la iglesia capillas propias, dedicadas a sus enterramientos y ceremonias religiosas.

Entre otros personajes célebres fueron sepultados ahí el infante Don Felipe, hijo del rey Sancho IV de Castilla, Ruy González de Clavijo, embajador de Enrique III ante el Gran Tamerlán, la reina Juana, esposa de Enrique IV (que se retiró al convento cuando murió su marido y cuyo sepulcro, mandado hacer por Isabel la Católica, desplazó al de Ruy de Clavijo a otro lugar del templo) y el músico Antonio Cabezón, organista de Carlos V y Felipe II.

Paralelamente, el convento fue expandiéndose con locales dedicados a “Cuarto de Indias” y a “Cuarto de Jerusalén”, lugares donde los franciscanos tenían establecimientos, y completó su huerta con una cerca.

Entre la documentación que describe la progresiva extensión del convento, la iglesia y las capillas destaca un informe del Padre Antonio Muñoz, prior de aquél en la época de su demolición, en el que puede leerse:

“(…) hallo sobrado fundamento para asegurar que en ella se hallaban enajenadas las once Capillas de que se componía en lo antiguo con sus respectivos Altares de diversas Advocaciones de Imágenes; a más de los que tenían la misma cualidad, con sepulturas a sus pies otros catorce colocados en el cuerpo de Iglesia y Capillas, que conocimos por de la Aurora y Patriarcas.



14. Detalle de *La pradera de San Isidro*, de Goya. El pintor plasmó la cúpula del templo en esta obra de 1788.



15. Madrid, el atrio del templo de San Francisco el Grande al terminarse la ceremonia religiosa de su apertura al culto, dibujo de Juan Comba, recogido en la revista española *La Ilustración Española y Americana*.

En el ingreso al convento por la Portería, sacristía y claustro se numeraban hasta catorce Capillas, y dos altares más en el que decían entierro de Religiosos: todas en iguales circunstancias.

De modo, que el número de Capillas ascendía a veinticinco, el de Altares a cuarenta y uno, y solo juzgo que cuatro de éstos carecían de Patrono, o dueño legítimo (...)”<sup>6</sup>

Entre los artistas que intervinieron en la decoración y enriquecimiento de la iglesia y convento se pueden citar los siguientes:

» Vicencio Carducho. En el refectorio del Convento Grande (A. Palomino 1- p148).

» Eugenio Cajés. “El jubileo de la Porciúncula, en un ángulo del claustro del Convento de Nuestro Padre San Francisco ... que son cosa maravillosa, y en especial, la del seráfico patriarca, difunto y en pie,...; y es maravilloso cuadro” (2-p165).

» Alonso de Mesa. Pintó la vida de S. Francisco para el claustro del convento (3- p299).

» Matías Torres. “Dos cuadros de S. Francisco Solano, que están a los lados de la escalera grande del Convento...; que cierto, son cosa grande” (4 p552) (Antonio Palomino. *El museo pictórico y Escala óptica*. TOMO III. *El parnaso español pintoresco laureado*. Ed. Aguiliar 1947).

Todas esas ampliaciones se llevaron a cabo sin cuidado ni previsión, lo que tuvo como consecuencia el deterioro de las edificaciones previamente exis-

<sup>6</sup> García Barriuso, Patrocinio, op. cit., p.128.



tentes. Ello, unido a las necesidades que se habían ido presentando en cuanto al creciente número de frailes, el uso del convento, que se convierte en un centro de gravitación de la vida franciscana con la permanencia del Cuarto de Indias y Marruecos, y las actividades de los propios frailes, hizo que en 1760 se piense en la demolición de las viejas estructuras y la construcción de un nuevo convento y una nueva iglesia.

## Nuevos proyectos y nuevos arquitectos

En julio de 1761 el Padre Guardián presentó al Ayuntamiento una instancia para solicitar la licencia de construcción de la nueva iglesia. Los planos aportados tomaban una parte de terreno de la calle. El arquitecto Sachetti, maestro mayor y alarife del consistorio, emitió un informe que denegaba la concesión del permiso y aconsejaba levantar el edificio sobre el nivel de la calle, tanto para no impedir la circulación de las aguas de escorrentía que bajaban desde la plaza de la Cebada hacia el río como para no cortar ni el paso de la calle que venía de Palacio hacia la Puerta de Toledo ni la vista desde la calle San Buenaventura. Se pedía también un alzado, que no se había incluido en los primeros planos.

Presentados unos nuevos con el diseño de la fachada y las correcciones de Sachetti y otra instancia en la que se requiere la concesión de más terrenos, el Ayuntamiento resuelve positivamente esa solicitud y traslada a la Academia la decisión sobre la construcción. Se crea una comisión, formada por Ventura Rodríguez, Diego Villanueva y Joseph Castañeda, para analizar la idoneidad del proyecto y la capacidad de Cabezas para llevarlo a cabo. La comisión emite

unos informes con dudas sobre las dimensiones de los machones y la estabilidad del edificio con su gran cúpula. Aun así, la Junta de la Academia, una vez expresadas las discrepancias sobre la estabilidad de una cúpula de tal dimensión, su peso y su empuje, resuelve con los informes positivos de Hermosilla, el P. Rieger y Sabatini, que *“resultan aprobados el Religioso y la obra; que en consecuencia de ello pase al R. P. Guardián Fr. Francisco Freyle el aviso correspondiente con expresión de que deberá el Religioso añadir fortificaciones a su obra, fiando a su pericia y experiencia que la dará donde y como convenga.”*

Tras el visto bueno del Ayuntamiento y de la Academia, se procedió a señalar los terrenos cedidos por el Ayuntamiento y se pudo comenzar la obra, cuya primera piedra fue colocada y bendecida el 8 de noviembre de 1761.

Los terrenos designados para la construcción fueron los cedidos por el Ayuntamiento y otros que pertenecían a la Venerable Orden Tercera, cuya capilla del Cristo de los Dolores, terminada en 1668, se hallaba muy próxima, además de los añadidos por el Ayuntamiento posteriormente para que la iglesia quedara bien orientada respecto de calles y su acceso.

Ya iniciadas las obras, el 8 de abril de 1762 se solicitó un permiso para montar un horno de ladrillos, que fue concedido tras comprobarse que quince años antes se había instalado otro para las obras del Cuarto de Indias, sin que su situación ni uso perjudicara al arbolado cercano ni molestara al vecindario.

Para hacer el seguimiento de la obra, el Ayuntamiento destacó a Manuel Angulo, Comisario del Cuartel de San Miguel, y a los arquitectos Moradillo y Prieto,



16. Retratos de Ventura Rodríguez, Diego Villanueva y Francesco Sabatini.

quienes realizaron sus mediciones y comprobaron que todo se desarrollaba según los diseños presentados e incluso dejando sin ocupar parte de los terrenos cedidos.

Bastante avanzada la obra, en 1768 la Academia, que la vigilaba de cerca, llevó a cabo una inspección, para lo que envió a Diego Villanueva y a Ventura Rodríguez. Villanueva presentó una medición que planteó una discrepancia importante con la de Ventura Rodríguez. Finalmente, se concluyó que los muros ya levantados no tenían el espesor necesario para soportar el peso de las bóvedas y que se apreciaban defectos de construcción, por lo que se ordenó la suspensión de los trabajos. Este contratiempo afectó de manera importante a fray Francisco Cabezas, quien decidió retirarse a su convento de la Corona, en su Valencia

natal, donde continuó con sus estudios de matemáticas y escribió un libro sobre la “trisección del ángulo”. Allí fallecería en 1781.

Resueltos a proseguir las obras, los frailes se pusieron en contacto con varios arquitectos, entre ellos Sabatini (que conocía el proyecto a través del propio Cabezas). Éste declinó el encargo, pues consideró, entre otras cosas, que los pilares no tenían firmeza suficiente para soportar el peso y empuje de la cúpula y planteó, para remediarlo, una serie de cambios que resultaban presupuestariamente inasumibles. El propio Sabatini sugirió entonces el nombre de Juan Tami, arquitecto que en 1742 había colaborado con él y con Sachetti en el Palacio Real, pero aquél tampoco llegó a ningún acuerdo con los franciscanos.



Tras varias ofertas que resultan desestimadas, aparece en escena Antonio Plo y Comín. Este profesor de arquitectura, constructor, agrimensor y maestro operario, presenta, con el apoyo del Padre Freyle, unos planos a la Academia y, antes de que ésta lo decida, se hace cargo de la continuación de las obras. Construye así las cúpulas de las capillas perimetrales y, según se dice, suprime el tambor de la cúpula central para evitar sus empujes, problema que resuelve mediante unos contrafuertes coincidentes radialmente con las grandes pilas que conforman las capillas.

Sin embargo, los planos aportados por el Padre Freyle a la Academia no eran los del proyecto original de Cabezas que se había aprobado en su día y la Academia comisionó a Diego Villanueva, Director de Arquitectura, para que informase sobre la concordancia entre el proyecto aprobado y la construcción efectivamente realizada. Del informe se deduce que los trabajos de Plo no respondían al diseño de Cabezas y, además, que aquél no era arquitecto, por lo que la Academia le impuso una multa de cien ducados, pronto perdonada tras interponer un recurso el Padre Freyle, y ordenó la paralización de las obras.

Plo llevó entonces el caso al Consejo del Reino, que solicitó un dictamen a los arquitectos Julián Yarza y Pedro de Zeballos, a cuya luz permitió a Plo reanudar la obra en mayo de 1770, pese a la oposición de la Academia, que en vano recurrió al Rey. (Según algunos autores, que no aportan documentación al respecto, Plo llegaría a cerrar la cúpula a finales de 1770).

Así las cosas, y ante el interés de la comunidad franciscana por proseguir la construcción, la Academia encarga nuevos informes a Ventura Rodríguez y a Miguel Fernández. Por otra parte, interviene Saba-

tini, a quien el Rey le ordena que realice un reconocimiento de lo hecho hasta el momento y emita su opinión, que la Academia le pide comparta con ella a fin de convocar una Junta General y tomar las decisiones más adecuadas sobre el estado y continuación de las obras.

A la vista de dichos informes, la Academia propuso a Carlos III que la obra la terminase Sabatini, que ya había realizado unos planos con correcciones al proyecto de Cabezas.

Toda la obra venía siendo financiada con los fondos de la Obra Pía de Tierra Santa, previa solicitud a la autoridad pontificia, ya que dichos fondos estaban destinados al sostenimiento de los Santos Lugares de Jerusalén, pero no se había seguido el procedimiento de informar al Rey, quien debía registrar las limosnas que recogía la Obra Pía y autorizar su envío a Tierra Santa a través del Limosnero Mayor, que era el Arzobispo de Toledo y Cardenal Primado de España.

Esta irregularidad llegó a conocimiento del Padre Eleta, confesor real, que tuvo que elaborar un dictamen para justificar los gastos. Como consecuencia de la situación creada en los últimos tiempos, el Rey promulgó una Real Cédula, con fecha 17 de diciembre de 1772, en la que declara ser el Patrono de la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén y, por tanto, protector de todas sus casas, conventos y templos y administrador de las limosnas, con la formulación de unas reglas de funcionamiento que hacía imprescindible su autorización para la disposición de aquéllas. A partir de este momento, la Orden Franciscana tendrá que dirigirse siempre al Patronato para cualquier aspecto relacionado con la construcción o inversiones en los conventos relacionados con Tierra Santa.

Con la promulgación de la Real Cédula, donde se dice “ser de mi Real Patronato e inmediata protección la Obra Pía”, ésta dejaba de ser gobernada por la Orden franciscana y pasaba a serlo por el Estado. Por decirlo con palabras de Joaquín Martín Abad, “si hasta entonces la Obra Pía era eclesiástica con patronazgo real, desde entonces la Obra Pía era estatal con ramificaciones eclesiásticas”.<sup>7</sup> Los franciscanos seguían conservando todos los fines para los que se había creado la institución, pero ahora bajo el control del Real Patronato. Por tanto, la contabilidad de los gastos e ingresos se centran en el síndico de la Obra, nombramiento que recae en Don Tomás de Carranza, personaje muy cercano a los franciscanos, vecino de la nueva iglesia y que aceptó el cargo por razones religiosas, sin interés material, sólo por ayudar a los frailes. También se nombró un Interventor de los caudales de la Obra Pía, que en el momento de la terminación de la obra era Don Nicolás de los Heros.

Por otro lado, Sabatini hace llegar al Padre Eleta un informe con un estudio completo del estado de la obra y de los trabajos que faltarían para su terminación, informe que, por su interés, transcribimos a continuación tal y como lo reproduce García Barriuso en su obra varias veces citada.

Como señala el propio García Barriuso, “de esta relación de Sabatini podemos deducir hasta dónde había llegado lo edificado por Fr. Cabezas en 1768 y por el Sr. Plo hasta 1770, y conocer claramente la parte de edificación que bajo la alta dirección se Sabatini y

la inmediata de D. Miguel Fernández, fue llevada a cabo hasta su total construcción en 1784”.

“Primeramente consignan el desmonte o excavación de la cripta bajo el piso de la Iglesia y la de las cepas de las pilastras de la entrada con un volumen total de 1760 varas cúbicas de Castilla, o sea, 1.463m<sup>3</sup>.

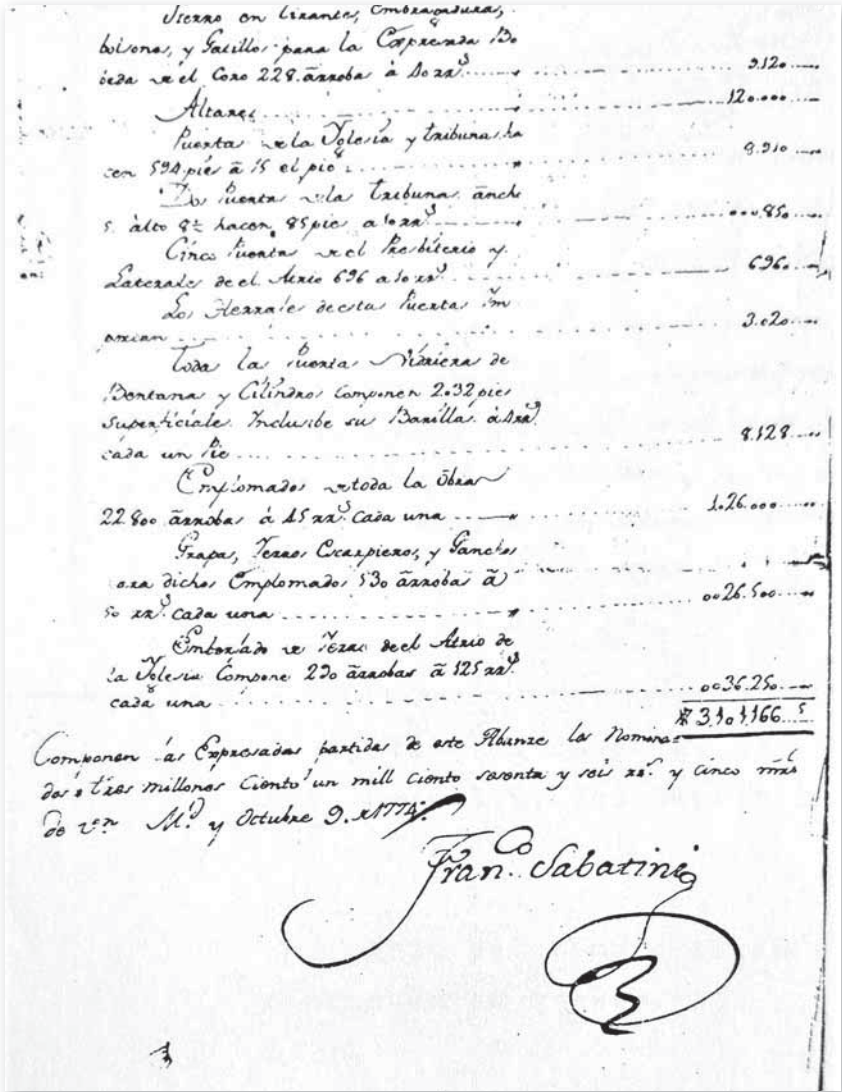
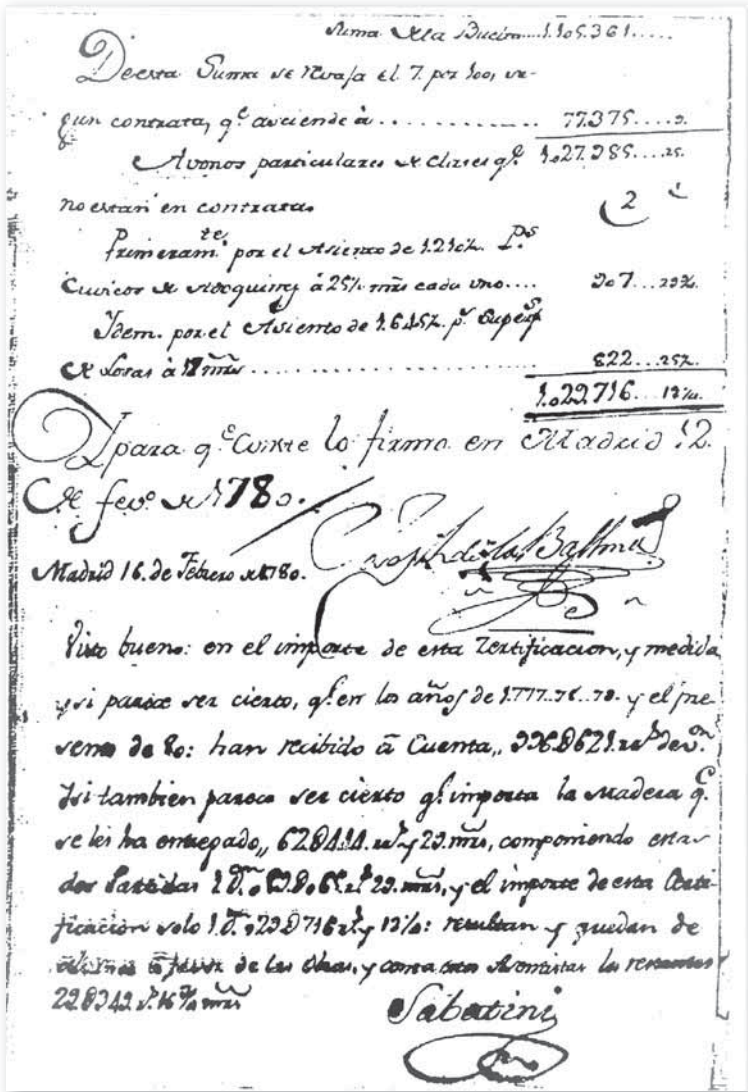
- » Construcción de la bóveda circular esférica de 96 varas de largo en su diámetro, 12 de luz y dovela de 2.
- » Paredes de la bóveda de comunicación a la de los enterramientos de una longitud total de 433 varas, 4 de grueso y 19 de alto.
- » Capillas guarnecidas y blanqueadas de dicha bóveda con sus 279 tabiques y medio.
- » Solado de baldosa fina de la Ribera de la bóveda y capillas de una superficie total de 8.904 pies.
- » Macizado de mampostería de las cepas de la entrada de Iglesia. Pilastras, arcos y resto de pared de ladrillo fino hasta el piso del coro, en el atrio o entrada principal de una longitud de 51 varas y media, ancho de 10 y medio y alto 31 y medio.
- » Las pilastras que están en dicho atrio entre esta pared y la fachada de 6 por 6 y altura de 31 y medio.
- » Las dos pilastras asimismo de 6 por 6 y de 31 y medio.
- » Los macizos del costado de dicho atrio en dos porciones cada una de 23 de longitud y 31 y medio de altura y 8 de grosor.

<sup>7</sup> Martín Abad, Joaquín: La Obra Pía de los Santos Lugares del Reino de España: Antaño y Hogaño, en “La Orden del Santo Sepulcro”, VIII Jornadas Internacionales de Estudio, Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez, ed., 2019.



- » Los seis arcos elípticos para las bóvedas del atrio de un diámetro cada una de 14 pies de luz, semi-diámetros de 5, dovela de 3 y espesor de 6. Los luquetes de su enrasado de 827 y medio de pies.
- » Los luquetes de su enrasado, cuatro arcos de 17 de diámetro, monte de 5, dovela de 3 y grosor de 6.
- » Tres bóvedas por arista de 16 de ancho, 15 de ancho, monte de 4 tres cuartos y dovela de 1, y otras tres bóvedas de 18 por 15.
- » La bóveda grande que cubre el coro, una porción elíptica y otra esquifada con su diámetro mayor de luz de 76, monte 25, dovela 2 y largo 37. La basa de la porción de esquille 84, perpendicular 25.
- » Recrecimiento en las pilastras de la entrada de ambos lados y en las de la capilla mayor largo 136, grueso 2 y alto 62 tres cuartos; en los entrepaños; en el sotabanco; en arcos y la bóveda de la embocadura del presbiterio; aumento de los lados de las pilastras.
- » Macizado de todos los huecos de la capilla mayor; del testero de las capillas laterales, de la entrada y del testero de las capillas laterales del altar mayor.
- » Cítaras para los cerramientos de los escondes para los pasos de las capillas.
- » Macizado de la reducción de los lunetos.
- » En el Arquitrabe, friso y cornisa debe rozarse todo lo viejo que solo está de fábrica y por hallarse en mayor altura que lo que le corresponde debe hacerse de nuevo y todo el contorno del cuerpo de la iglesia, y lo mismo en la capilla mayor.

- » Toda la imposta de las capillas, y otra porción en el presbiterio.
- » La fábrica de seis nuevas linternas que deben hacerse en las capillas a causa de que son muy angostas las que hoy tienen y carecen de luces, para ampliarlas y que tengan mejor proporción se les da una altura cilíndrica de 14 tres cuartos de diá-



17. Presupuestos de Sabatini.

- » Rehenchido de la cornisa y zócalo de dichas torres.
- » Guarnecido del cuerpo de Iglesia inclusive sus molduras, comprendida la altura del sotabanco y bajada la altura de la cornisa.
- » Guarnecido de la media naranja peraltada, cuyo diámetro es de 116, monte 74 de la capilla mayor; del medio cascarón y porción del cañón y arcos; de la entrada de la iglesia; de los seis cascarones de las capillas con un diámetro de 30 tres cuartos; de las 24 pechinas; de los 18 semicírculos de las laterales y testeros de las citadas capillas cada uno de 22 de diámetro y 8 un octavo de fondo.
- » Porción de cornisa que va sobre la entrada de la iglesia a uno y otro lado y hace concurso en las laterales del coro, largo 70, alto 11 tres octavos, vuelo 5 un cuarto.
- » Guarnecido y blanqueo de los arcos de esta entrada, del pie derecho del coro; moldura sobre el sotabanco; solados de losa de piedra blanca de Colmenar en el atrio, Cuerpo de iglesia, capilla Mayor y las otras seis capillas; tres peldaños de piedra berroqueña con su bocel y filete; siete peldaños en la entrada del atrio; balaustrada de mármol en el presbiterio; id. De hierro en el coro y tribunas; la nueva balaustrada de cantería y macizado para fortificar el empuje de la bóveda del coro, largo 172, grueso 7, alto 4 tres cuartos; altares, puertas de la iglesia y tribunas, cinco puertas del presbiterio y laterales; emplomado de toda la obra enverjado del atrio de la iglesia, etc., etc.



18. Pompeo Batoni - *Ritratto di Papa Pio VI*.

» Componen las expresadas partidas de este avance los nominados tres millones ciento un mill ciento sesenta y seis reales y cinco maravedís de vellón. Madrid y octubre 9 de 1774. Firmado y rubricado Franc.º Sabatini”.

Como consecuencia de la topografía del terreno había una diferencia importante de nivel desde el punto de acceso a la iglesia, con una caída fuerte hacia el río, lo que originó por un lado la creación de una cripta excavada bajo la iglesia (objetivo bastan-

te común en las iglesias), al tiempo que se hacía la excavación de los cimientos. Debido al desnivel del terreno antes citado, ello permitía un acceso a nivel desde la cota inferior, creando unas habitaciones con ventanas abiertas a la fachada (probablemente para uso de la huerta), además de ser el acceso directo desde el exterior a la cripta.

A su vez, el Padre Eleta eleva al Rey otro informe, en octubre de 1774, con su opinión sobre el de Sabatini y sobre las cantidades necesarias para completar las obras. Carlos III, en su condición de Patrono de la Obra Pía y movido por su devoción a San Francisco y su deseo de ayudar a los franciscanos, pide al Papa que le permita aplicar los caudales de la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén a la continuación de la obra.

A la vista de los informes de Sabatini y del Padre Eleta y de la solución de los problemas económicos, el Rey encarga directamente a aquél la obra de la iglesia y la construcción de un nuevo convento.

Además de presentar los planos del convento, Sabatini introduce cambios en el proyecto de la iglesia, eliminando elementos barrocos decorativos, redibujando cornisas y, especialmente, suprimiendo, dos torres que estarían situadas en el cuerpo del presbiterio. También revisa la zona de la cripta para comprobar que la cimentación y el arranque de las pilastras que soportarán las cúpulas de las capillas y la central tienen las dimensiones adecuadas y se encuentran en buen estado.

Sabatini incorporó a la obra al arquitecto Miguel Fernández, colaborador que le sustituía en muchas ocasiones, y al aparejador Juan Bautista Petorelli.

Miguel Fernández había estado pensionado en la Academia de Roma junto a José Hermosilla. Allí estudió la arquitectura clásica y la que se estaba realizando entonces y enviaba a la Academia, donde se conservan, dibujos de diversos edificios como justificación y demostración del resultado de sus estudios. A su vuelta de Roma, en 1761, fue nombrado Teniente de Arquitectura en la propia Academia y trabajó a las órdenes de Sabatini en la construcción del Palacio Real, primero como delineante y después como arquitecto mayor. En 1774 accedió al puesto de Director de Arquitectura.

Según José María de Eguren<sup>8</sup>, a Miguel Fernández se deben los diseños de la cornisa general y de la portada. También asegura que cerró la media naranja, aunque Sabatini en su informe no dice que fuera necesario terminar la cúpula, pieza importante y singular de la iglesia, lo que hace suponer que ya estaría cerrada. En ese sentido, García Barriuso piensa que la cerró Antonio Plo<sup>9</sup>. Por su parte, Ponz afirma que “la altura desde el pavimento hasta el anillo de la linterna es de 153 pies”<sup>10</sup>, lo que indica que la cúpula ya debía de estar construida.

En 1775 Sabatini dispone ya de los nuevos planos y de un nuevo equipo de colaboradores. A partir de esta fecha las obras podían, pues, continuar de manera regular y sin contratiempos, con la financiación garantizada por el acuerdo entre el Papa y el Rey, finalmente alcanzado gracias a las gestiones del Marqués de Grimaldi, Secretario de Estado, y

<sup>8</sup> Eguren, José María, *op.cit.*.

<sup>9</sup> García Barriuso, Patrocinio: *op. cit.*, p. 219

<sup>10</sup> Ponz, Antonio: *Viage (sic) de España, ó Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, t. V, 1782, p.102.



19. Retrato de Carlos III, por José del Castillo (entre 1775 y 1785).

del Conde de Floridablanca, Embajador de España ante la Santa Sede.

A finales de 1781 la obra de construcción estaba prácticamente terminada, aunque los últimos trabajos no se concluyeron hasta 1784. Exteriormente, la iglesia, que más adelante describiremos en detalle, se ha mantenido hasta la actualidad sin cambios dignos de especial mención. •



## 4. Pintores y escultores decoran la iglesia

**Ese mismo año de 1781** comenzaron los trabajos de decoración interior. Las pinturas destinadas a los fondos de las capillas se encargaron a pintores reconocidos por la Academia de Bellas Artes o que habían realizado una estancia en la Academia de Roma.

Se encomendó directamente a Francisco Bayeu el cuadro que debía presidir el altar mayor, con un tema referido a San Francisco en la capilla de la Porciúncula de Asís. Es un cuadro rectangular de gran tamaño que representa al santo rodeado de ángeles y mirando sorprendido hacia el cielo por la aparición de la Virgen, también rodeada de ángeles. En la parte superior, dominando todo, aparece Jesucristo en actitud de acoger al santo. El cuadro estaba montado sobre un marco de madera tallada y colocado sobre un fondo con un recorte circular superior que enmarcaba la obra y una moldura que formaba otro marco rectangular de escayola, terminado en un frontón a la altura del friso. Los espacios estaban decorados con guirnaldas de flores.

Esta pintura fue retirada de su lugar original cuando se realizó posteriormente, como veremos, la decora-



20. Cuadro de Bayeu que presidía.

ción total de la basílica y se trasladó al fondo de la escalera del coro. Para colocarlo allí el cuadro fue recortado tanto a lo ancho como a lo alto.

Encima del arco triunfal del altar mayor había una escultura de Francisco Gutiérrez, formada por dos angelotes sobre un óvalo de ráfagas que salían del centro y sujetaban una cinta donde se leía *amoris privilegia*. Sobre el arco del coro se veían otras esculturas de serafines con ráfagas, realizadas por el mismo escultor.

La cúpula sólo estaba decorada con la pintura de los nervios que nacían en las pilastras y terminaban en la moldura del círculo de la linterna.

En los vanos entre los nervios se desarrollaban unas guirnaldas floridas. La decoración del falso tambor consistía en unos arcos que enmarcaban los ventanales, definidos por unas pilastras. A ambos lados de las mismas unos angelotes pintados simulaban bajorrelieves.

De las pinturas que adornaban las seis capillas laterales existen varias descripciones, pero únicamente se



22. S. Francisco y Sto. Domingo. José del Castillo.

21. Cuadro de Bayeu en el presbiterio.

conservan seis cuadros en dos de las capillas. En la de la Purísima (primera a la derecha desde la entrada) una Purísima de Mariano Salvador Maella, un San Francisco con Santo Domingo, debido a José del Castillo, y un San José de Gregorio Ferro. En la de San Bernardino (primera a la izquierda desde la entrada) un San Buenaventura en Padua, de Antonio González Velázquez, un San Bernardino de Siena, obra de Goya, y una Aparición de la Virgen a San Antonio de Padua, pintado por Andrés de la Calleja.

La iglesia contaba también con otras obras de arte, con tallas de la Virgen y distintas figuras que fueron movidas de su posición original con el paso del tiempo y los acontecimientos históricos y políticos.



23. S. José. Gregorio Ferro.



## 5. Construcción del Convento

**En paralelo a la continuación** de las obras de la iglesia, se construía también el convento, siguiendo los planos de Sabatini y bajo la dirección de Miguel Fernández.

El convento contaba con un gran claustro de dos pisos y se decoró con cuadros en las paredes. Algunos de ellos fueron después trasladados con los cambios de uso del convento. Se encargaron a varios pintores, todos con unas medidas iguales para que ocuparan los claustros de forma regular. Los pintores elegidos fueron Zacarías González Velázquez, Antonio Carnicero, José Camarón y Manuel de la Cruz. Representan escenas de la vida de San Francisco o temas franciscanos. Actualmente muchos de ellos forman parte del museo situado en el corredor que rodea el presbiterio.

En noviembre de 1784 se finalizó la construcción del convento y se dieron los últimos toques a la iglesia, que se inauguró en diciembre del mismo año con varias ceremonias a las que asistieron el Rey y la familia real.

Los gastos de las obras fueron controlados por el síndico de la Obra Pía, el ya citado Don Tomás de Carranza, que llevaba la contabilidad y efectuó los asientos de cada pago desde el año 1776 hasta la terminación de los trabajos. Se incluían tanto los salarios de los que intervenían en la obra como los



24. Imagen antigua.

elementos de carpintería, vidrieras, altares, telas, mobiliario de la sacristía, sillerías, dorados, estucos, pinturas, esculturas, etc. Anualmente se hacía un resumen general para comprobar la marcha de las obras en relación con el gasto.

Todos los edificios están contruidos con muros de ladrillo macizo y cal, con diferentes espesores



25. Fachada SO actual del convento.





26. En el plano de Tomás López de 1785 se aprecia desarrollo del convento alrededor de la iglesia.

de anchura. En la planta de cripta el muro es una combinación de piedra y verdugadas de ladrillo de un espesor comprendido entre 1,80 m. en fachada y 1,50 y 1,10 m. en muros interiores. El resto del edificio son muros de ladrillo macizo. También la cúpula está construida con ladrillo macizo con una anchura de 2,5 metros en el principio, que va disminuyendo hasta 80 cm. en la base de la linterna. Por tanto, es una cúpula de una hoja, maciza, diferente a lo que se venía utilizando ya en otras grandes cúpulas, que se hacían de dos hojas para facilitar su construcción, tratar el interior de forma diferente al exterior, aligerar su peso y otras consideraciones. También las cúpulas de las capillas están construidas de una sola hoja. Exteriormente se manifiestan unos nervios que refuerzan la imagen.

Así mismo los contrafuertes y torres son de ladrillo macizo y cal (solamente éstas tienen las esquinas de piedra de granito), con los espesores necesarios que se ajusten a la forma, de manera que las escaleras de caracol de las torres parecen excavadas dentro de una masa de ladrillo. Exteriormente están revestidas de un revoco con despiece semejante a sillares, tipo de despiece que se utilizaba normalmente, cuyas juntas horizontales coinciden con las de las piedras de las esquinas.

La iglesia y el convento constituyen un conjunto. Sin embargo, presentan características formales distintas al haberse edificado de maneras diferentes, con la intervención de diversos arquitectos y constructores, tanto desde el punto de vista de la



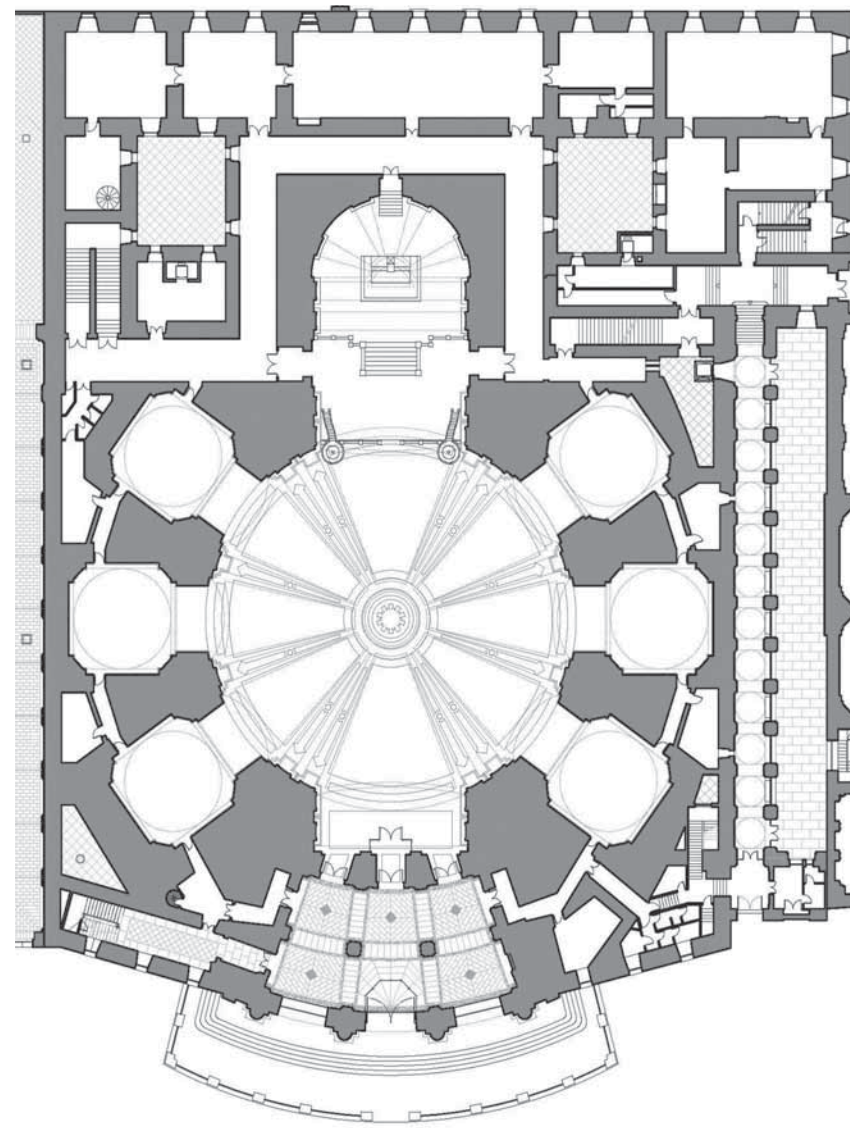
27. Planta baja actual de la iglesia y dependencias auxiliares.

revisión de la arquitectura como del propio destino de la obra, aunque siempre se tuvo en cuenta la importancia de la obra, su presencia en la ciudad y su carácter representativo.

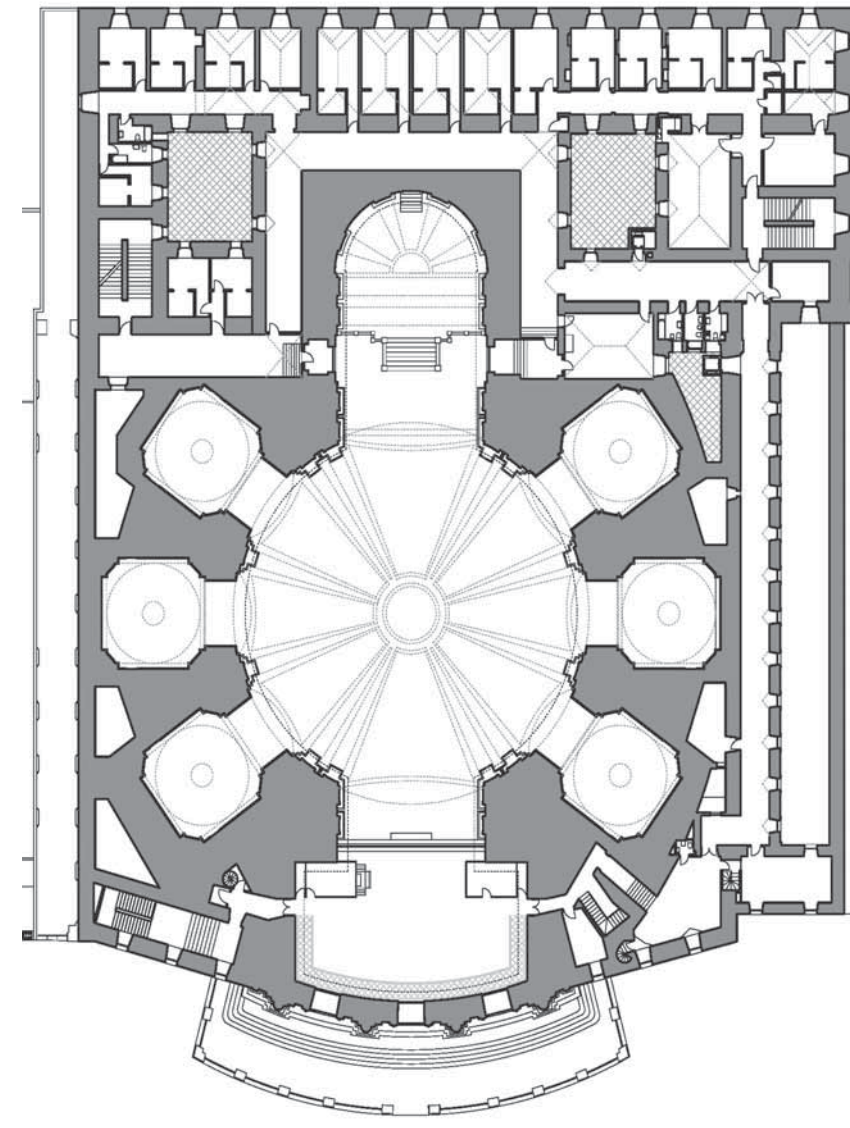
El convento se dispone de manera usual, con una distribución regular de las ventanas, recuadradas con una faja lisa en relieve, y un tratamiento sencillo de las fachadas, que tienen un acabado exterior de revoco de cal coloreada y un dibujo de pequeña llaga imitando un despiece de sillares, realizado con un bordeado liso (plinto) y el rectángulo central tratado a martillina, igual que en la iglesia. Las esquinas del edificio están realizadas en sillería de granito o de revoco imitación granito. Las puertas eran en arco de medio punto, también recuadradas en relieve como las ventanas, y la que se abría a la plaza tenía un recredado en recto que la enmarcaba, con guardapolvos para distinguirla del resto de la fachada.

Hay una parte del convento muy ligado a la iglesia que se desarrolla alrededor del cubo del presbiterio y de los muros que definen el rectángulo donde se inscribe. Se separa del mismo por un corredor que sirve, además, como distribuidor de los diferentes usos del convento. Dos patios simétricos casi del mismo tamaño permiten iluminar y ventilar las galerías y habitaciones situadas entre el corredor y los muros rectos exteriores.

El resto del convento tiene un tratamiento y dimensionamiento diferentes por razones de tamaño, usos de sus locales, espacios, destinos y plantas. En



el momento de su terminación, el convento que se construyó en torno a la iglesia, estaba distribuido en varias crujías con diversos patios y tenía un gran claustro que permitía el acceso directo de los frailes desde el convento, por una parte, a la galería perimetral del altar mayor en el nivel del mismo y, por



el otro extremo, al vestíbulo del atrio en la planta baja y al coro en la superior. También disponía de otra escalera que comunicaba todo el convento, situada en la zona opuesta, es decir, la del acceso desde la fachada, que era común con la capilla de la Venerable Orden Tercera.

28. Planta a nivel del coro.

En la zona del convento que estaba ligada directamente a la iglesia existían dos escaleras, una en la parte norte y otra en la sur, que unían verticalmente el convento y facilitaban la circulación de los frailes. Por la sur se comunicaba el claustro con las habitaciones y el coro y por la norte se pasaba a la huerta y, también, a las habitaciones y la cocina. Por tanto, el convento tenía acceso o bien desde la plaza de San Francisco, a través del claustro hasta la escalera sur, o bien por la galería y patio que servía de separación con la capilla de la Venerable Orden Tercera hasta la escalera norte. Al final de este corredor se iniciaba otra escalera que constituía un ingreso exclusivamente a la galería perimetral que rodea el presbiterio de la propia iglesia, para uso en situaciones particulares que requieran no atravesar el templo.

El cuerpo del convento que está ligado a la iglesia se conserva tal y como figura en el proyecto original y en planta baja contiene las habitaciones propias de asistencia a la iglesia, como un despacho, la antesacristía, la sacristía, la denominada sala capitular y, por otro lado, unas habitaciones de recibo para la orden. Su fachada se abre al jardín posterior mediante balcones de buen tamaño con rejas, de manera que distingue la jerarquía de las habitaciones frente a las celdas de los frailes, que se representan mediante ventanas sencillas. Así mismo figuran unas falsas ventanas ciegas que ocultan la doble altura de esta planta, de manera que no se establece en la fachada un desequilibrio en la distribución de huecos (como puede verse frecuentemente en el barroco) para conseguir un equilibrio en el orden de la composición de la fachada. •



## 6. Descripción de la Iglesia

**En cuanto a la iglesia,** la planta mantiene la forma original de la propuesta, que dispone un gran espacio central, circular, cubierto por una gran cúpula, y una distribución radial de seis capillas con sus ejes trazados a 54° respecto del eje principal de la iglesia (atrio-altar mayor) y 36° entre sí. Siguiendo el trazado geométrico básico está colocada la cúpula, cuyo muro de base se ajusta a la circunferencia, que nace desde la planta baja, perforado por los arcos que dan paso a las capillas, dejando entre ellas los machones radiales que sirven para definirlas.

Las capillas son de planta octogonal, formada por un cuadrado ochavado en las esquinas, con la intención de dejar paños mayores de modo que en el sentido radial se produzca la visión del paño mayor, uniforme y abierta desde el centro, dejando hacia las esquinas la parte maciza. De esta manera desde el centro de la iglesia hay una percepción total a través de las amplias dimensiones de los arcos que comunican las capillas con el espacio central. Entre ellas están las pilas que soportan todo el peso de la cúpula central y el de las cúpulas de las capillas, con la forma como resultado del trazado geométrico de la cúpula central y las capillas periféricas. El trazado de la vista interior de la cúpula le da forma a través de unos nervios que coinciden con las partes macizas de las pilastras y dejan entre ellos espacios de sectores esféricos, que serían decorados con pinturas.

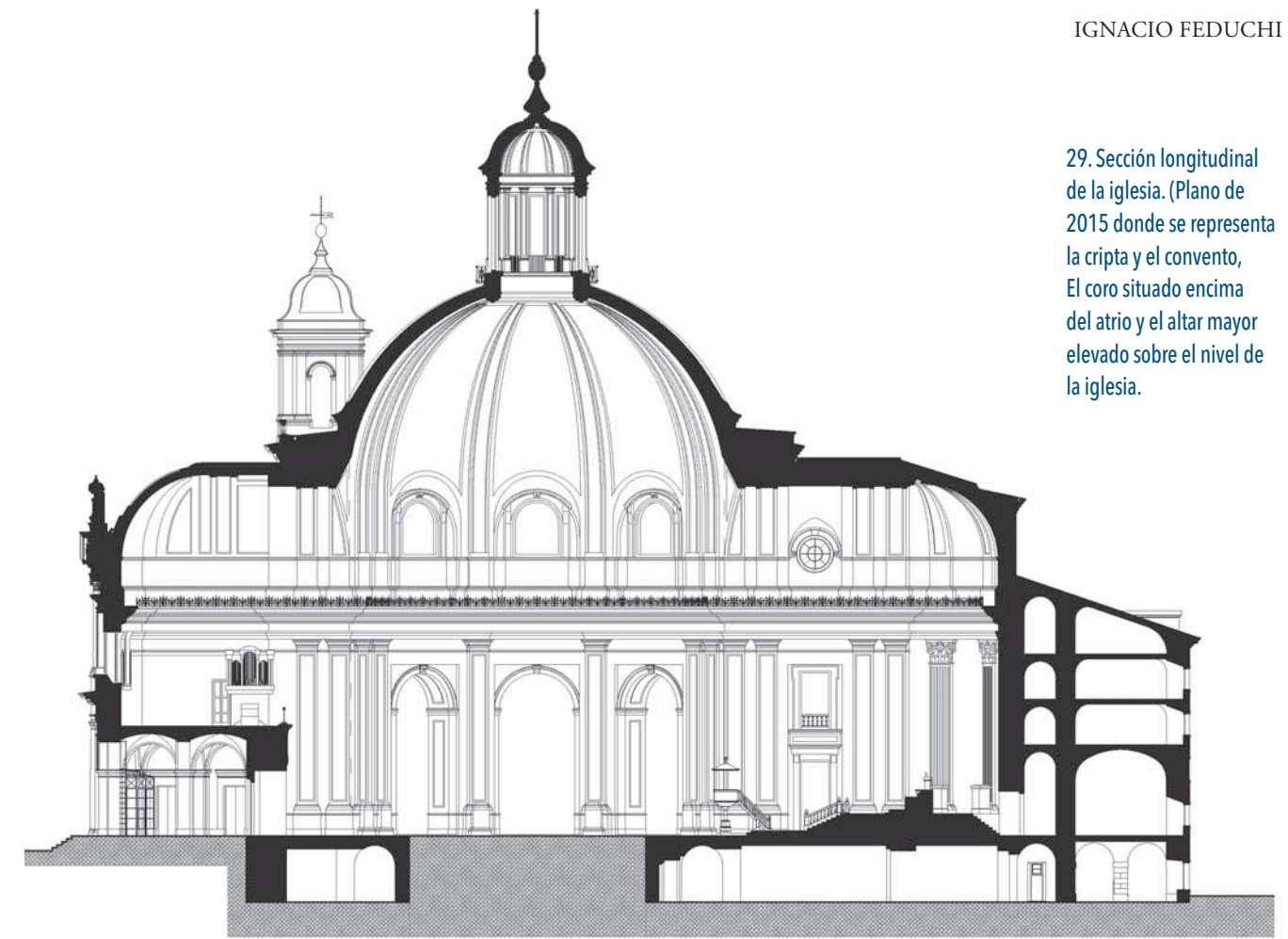
La iglesia, por tanto, tiene un diseño de planta central, se desarrolla de manera radial, tiene una tensión circular y tiende a una simetría derivada de esta geo-

metría al crearse ejes que siempre pasan por el centro. Se aprecia claramente en el plano que se publica como original del proyecto, en el que no se representa más allá de su criterio generador. Sin embargo, el desarrollo total del conjunto está limitado por una forma rectangular que constituye el convento por dos partes y la capilla de la Venerable Orden Tercera por otra, que rodean la iglesia y dan origen a espacios residuales. Estos se producen como resultado del encuentro entre una planta circular inscrita en un perímetro rectangular y se destinan a pequeños patios que permiten ventilación a los locales que se abren a ellos. El presbiterio es una pieza sólida prismática que contiene el ábside, como excavado en dicho sólido.

Por el otro extremo, el bloque del atrio y coro adquieren una forma particular, con el trazado curvo de su fachada que hace ya referencia al esquema original del diseño generador interior y mantiene también un tratamiento radial de sus soportes y muros. El coro en su visión hacia el interior se realiza en recto, perpendicular al eje de acceso, dando un sentido frontal a ese alzado que crea un corte plano frente al altar mayor y una definición clara del acceso, del espacio interior de la iglesia y del mismo funcionamiento del coro.

A ambos lados del presbiterio hay dos grandes patios rectangulares, casi del mismo tamaño, que permiten la iluminación y ventilación de las galerías que rodean aquél y de las habitaciones del convento que se abren a dichos patios. Todos los patios (tanto los cuadrados como los triangulares) se inician en la planta de sota-

29. Sección longitudinal de la iglesia. (Plano de 2015 donde se representa la cripta y el convento, El coro situado encima del atrio y el altar mayor elevado sobre el nivel de la iglesia.



no (cripta) y permiten ventilar y dar luz a alguno de los locales que dan a ellos. El presbiterio es un cuerpo definido en planta como un bloque rectangular que contiene interiormente la capilla mayor, con ábside semicircular. Se encuentra rodeado por la galería, que se extiende por sus extremos dejando separada absolutamente la iglesia del convento. Solamente existen unos huecos que permiten la comunicación del presbiterio con la galería. En planta baja son dos grandes puertas que acceden a la zona del altar mayor de forma lateral y simétricamente, y una pequeña puerta colocada en el centro, tras el altar, que comunica directamente con la galería y la sacristía, para uso diario de las ceremonias religiosas. En la planta superior se producen dos aper-

turas en dicha galería, sobre las puertas antes citadas, formando dos tribunas que se asoman sobre el altar mayor, para uso privativo especial. Todo el presbiterio está elevado desde el nivel de la iglesia por una primera plataforma de dos peldaños que continúan con el dibujo curvo originario del trazado generador del edificio. Tras un plano horizontal arranca un tramo de escalera para llegar al nivel donde está el altar. El altar mayor se encuentra elevado también sobre este plano por tres peldaños que lo distinguen.

El conjunto de la iglesia y el convento de San Francisco el Grande quedaba así definido. Se puede comprobar su dimensión en los planos de la época y, par-

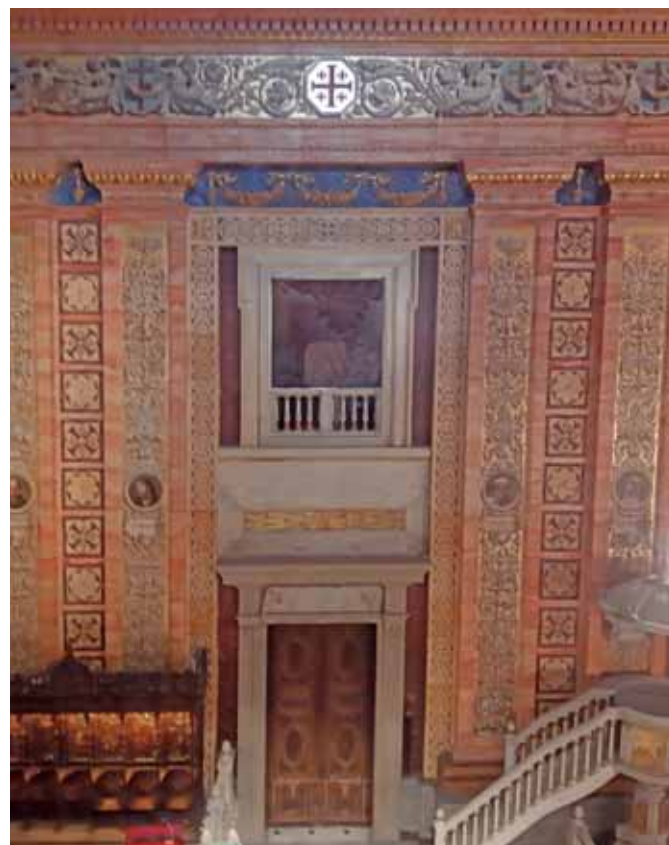




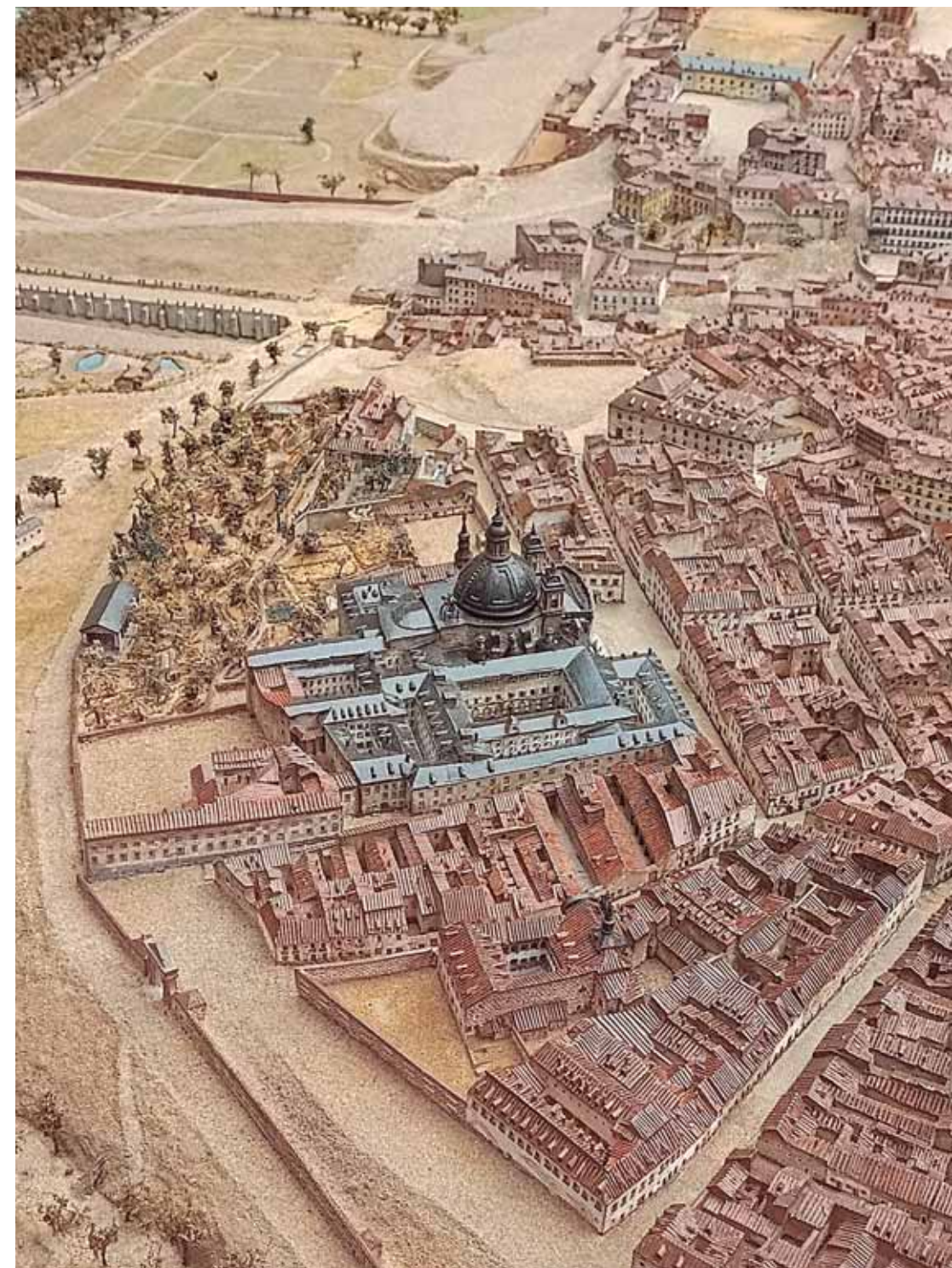
30 y 30 bis. Tribunas laterales sobre el presbiterio.

ricularmente, en la maqueta que hizo León Gil de Palacio en 1830, en la que se aprecia que la iglesia ocupa un volumen destacado sobre la uniformidad del convento, que muestra una amplia extensión con edificios distribuidos entre patios.

La importancia visual del conjunto de S. Francisco en la imagen de Madrid se pone de manifiesto en el cuadro de Goya sobre la pradera de S. Isidro, donde adquiere un valor por su tamaño en la composición del cuadro como referencia de la ciudad, como posteriormente obtendrá protagonismo en las fotografías del oeste de la ciudad.



La fachada de la iglesia está compuesta de tres partes: la central, que es la propia de la iglesia, la única parte del conjunto realizada en piedra granítica, y dos cuerpos laterales que son habitaciones, locales, escaleras y galerías de acceso desde el convento a la iglesia y al coro. La fachada tiene una curvatura uniforme convexa que queda enmarcada por las dos edificaciones laterales planas, inferiores en altura y con las ventanas colocadas regularmente, como en el convento, aunque en este caso tienen el recercado moldurado y el vierteaguas saliente, también con molduras, apoyado en modillones y con los guardapolvos salientes igualmente con molduras (unos



31. Vista del conjunto en la maqueta de 1830 de León Gil de Palacio.





32. *La pradera de S. Isidro*, pintado por Goya, 1788.

curvados y otros en recto), todo heredado del período del final del barroco.

La fachada está compuesta en dos alturas y dividida en tres huecos verticales, separados por columnas, que están casi exentas, sobre pilastras que sobresalen del plano de fachada, dejando los espacios definidos para los ventanales y las puertas. Las columnas en planta baja son de fuste liso y capitel dórico. Las puertas son en arco de medio punto, las tres iguales, con molduración sencilla y las enjutas rehundidas, dibujadas con pequeñas molduras. En su composición quedan unos espacios extremos libres, rematados por pilastras, que fortalecen la imagen de la fachada. Sobre esta planta hay una importante cornisa que separa y define las dos alturas de la misma. Es

una cornisa sencilla, solamente con dentículos y molduración simple.

La planta superior continúa con la misma composición de columnas y huecos. Las columnas son también de fuste liso y el capitel es una interpretación del corintio con una decoración del tambor sencilla y guirnalda entre las volutas. En los vanos hay tres ventanales iguales, de proporción vertical, enmarcadas con pilastras y molduración sencilla, un amplio dintel sobre el que sobresale una cornisa recta con molduración también sencilla. Esta fachada se remata con un entablamento simple con un friso liso y una cornisa que sobresale de una fila de dentículos semejantes a los de la cornisa inferior, que protege la fachada. Sobre esta cornisa nace, remetida en el plano

de la fachada, una balaustrada con pedestales, que se corresponde con las columnas de las plantas inferiores, y balaústres de piedra. Sobre el ventanal central el entablamento sobresale de la línea de fachada y se termina con un frontón que tiene en su tímpano la cruz de la Obra Pía rodeada de una corona de laurel.

El acceso a la iglesia se hace a través de una escalinata corrida, elevando el nivel del suelo, según las indicaciones del Ayuntamiento a través del arquitecto Sachetti, con el fin de prevenir las posibles inundaciones por la colocación de la iglesia en el frente de la carrera de San Francisco, que vertía sus aguas desde la Plaza de la Cebada hacia el río Manzanares. Esta pequeña elevación consigue una mejor visión de la fachada.



33. Alzado principal.

Sobre esta fachada nace la cubierta del coro, que es una bóveda de diseño particular, como resultado de la forma de la planta y la curvatura de la fachada. Tras este cuerpo de fachada aparece el frente de la iglesia, con dos torres con campanarios terminadas en chapiteles de forma singular, no frecuente entre las de su época. Tras ellas se eleva la gran cúpula terminada con una linterna. Pese a la importancia fundamental que tiene la cúpula en la disposición de todo el conjunto, queda oculta por las torres.

Como antes se ha dicho, solamente la fachada es de piedra granítica y el resto torres, realizadas también en granito, por lo que la fachada de la iglesia tiene un gran protagonismo en el total del edificio, que acompaña a la magnitud de la cúpula que se levanta tras ella. La gran cúpula domina el aspecto general del edificio. Sin embargo, como también se ha señalado, queda un poco reducida desde la fachada principal por la colocación de las dos torres, que ocultan la vista frontal y, además en-



34. Fotografía de Jean Laurent de 1903.





35. Fachada, zona del coro.

torpecen la lateral, al producirse un extraño encuentro entre la circunferencia de la cúpula y la base de las torres. Interiormente, y aunque lo parezca, la cúpula no tiene forma semiesférica, sino ligeramente apuntada, debido a la falta de tambor, de manera que su inicio es cilíndrico para luego curvarse y conseguir la traza definitiva. En el exterior hay un falso tambor, que podría entenderse como elemento masivo que absorbe los empujes de la cúpula para dirigir las cargas verticalmente.

Por la zona del presbiterio queda rematado el edificio a la altura de la cornisa principal, al haber suprimido Sabatini las dos torres simétricas con las de fachada, por lo que se puede apreciar mejor la dimensión de la cúpula, aunque parte de ella queda absorbida por

el falso tambor, con lo que la visión no es de una semiesfera completa.

La fachada sur-este quedaba oculta por una parte del convento, hasta el punto de que se elevaba una planta por encima de la cornisa general, escondiendo absolutamente todas las cúpulas de las capillas de dicha fachada. La fachada oeste sobresale de la iglesia del Cristo de los Dolores, de la Venerable Orden Tercera, separada de ésta por un patio, y deja a la vista toda la parte noroeste, donde se puede distinguir la totalidad del conjunto.

Los ventanales de la iglesia tienen un trazado simple con arco, pero sin imposta ni distinción en el arranque del arco, ni recercado del hueco, ni clave. Son



36. Fachada, zona de acceso al convento.

huecos abiertos simplemente en el muro. Se puede aventurar que ninguno de los arquitectos que intervinieron tuvieron interés en dotar a los ventanales de algún elemento geométrico constructivo que les diera un sentido de relación o construcción y resultan huecos abiertos en el muro sin ningún cuidado, lo que se acentúa al no existir correspondencia en los alzados con los contrafuertes ni simetría en el conjunto total de la fachada. Entre ellos se sitúan unos contrafuertes que sobresalen de forma radial del círculo de la planta, también sin diseño concreto, pues no existe ningún elemento geométrico que sea reconocible como origen de su trazado ni su relación con las partes del edificio o de la cúpula. Carecen de molduras que pudieran indicar su dibujo y solamente tienen una cornisa que

señala el inicio de la superficie curva y su apoyo en los prismas de los pedestales y los costados, realizados en dos planos que proporcionan un volumen.

La parte de superficie curva está cubierta de planchas de plomo y es por tanto una lámina continua que prolonga de forma radial la visión de la cúpula sobre al falso tambor. La parte de la fachada que corresponde al convento tiene las características ya citadas de revoco y disposición regular de ventanales, típicas de un convento o monasterio. La geometría de la planta de la iglesia es tan dominante en el desarrollo del resto del edificio que se producen encuentros extraños con las piezas restantes del convento, concretamente entre los contrafuertes y el resto de las cubiertas, y especialmente en los acuerdos entre la superficie del contrafuerte y con los finales del convento o del cuerpo del coro, donde se pierde completamente la geometría de su trazado y su resultado es un cuerpo indefinido. Como ya se ha descrito, posiblemente se suprimió el tambor inicial, probablemente para aumentar el peso en la zona de empuje de la cúpula, elevando el muro del tambor, con lo que se pierde el arranque y dibujo semiesférico de la cúpula y ésta resulta rebajada, de manera semejante a lo que ocurre en el Panteón de Roma.

La fachada suroeste es compleja al estar compuesta por un conjunto de piezas que constituían la totalidad del convento. Se puede ver a través de las fotografías que se conservan de épocas recientes que la parte de convento en contacto con la iglesia sigue la pauta de distribución de ventanas de manera uniforme y un zócalo de la altura de la planta baja realizado con un revoco que imita la piedra granítica. Este alzado no tiene simetría respecto del eje de la cúpula al formar parte de una agrupación de edificios que constituían el gran convento, es decir que la ampliación del convento se





37. Chapitel torre.

planteó como una pieza complementaria de la iglesia sin tener en cuenta su proyecto original y sin ninguna relación con el trazado generador, manteniendo solamente los puntos por donde existía una comunicación con ella, pero con el desarrollo, colocación de patios y cubiertas independientes del edificio al que estaba



38. Vista aérea de las cubiertas: cúpula, presbiterio, cúpulas capillas y general del convento.

adherido. El convento se extendió de manera muy notable con el citado conjunto de piezas prismáticas y patios distribuidos de forma irregular sin relación entre sí, pero queda como acompañamiento de la cúpula que sobresale del conjunto de cubiertas de los diferentes edificios que componían la totalidad.

Solamente existía un cuerpo del convento perpendicular a esta fachada, con la misma altura de cornisa, que creaba y definía entre ambas un espacio externo, que sería huerta, y constituía una fachada particular del convento.

Todas las cubiertas se realizaron con plancha de plomo, con el engatillado tradicional denominado “belga”, con doble solape y abatido sobre la plancha, y colocados con gancho de hierro forjado para sujetar las



39. Sección transversal. El trazado de la cúpula se inicia en recto, como si tuviera tambor.

planchas en la parte inferior, para evitar su descuelgue. En las cúpulas y cubiertas de las linternas se hizo un despiece que siguiera la forma semiesférica de las mismas de manera que los nervios tazaban un dibujo que realzaba la propia forma. Como las torres tenían un diseño particular, el plomo se adaptó a dichas superficies y se realizó una cruz en relieve en el centro del paño que da a la fachada principal.

El resto de los terrenos hacia el sur estaban destinados a huerta, como había sido el caso a lo largo de los años. •

40. Vista de la fachada SE donde se puede distinguir los restos del antiguo claustro, las cúpulas de las capillas y la imagen dominante (destacada, sobresaliente) de los contrafuertes.

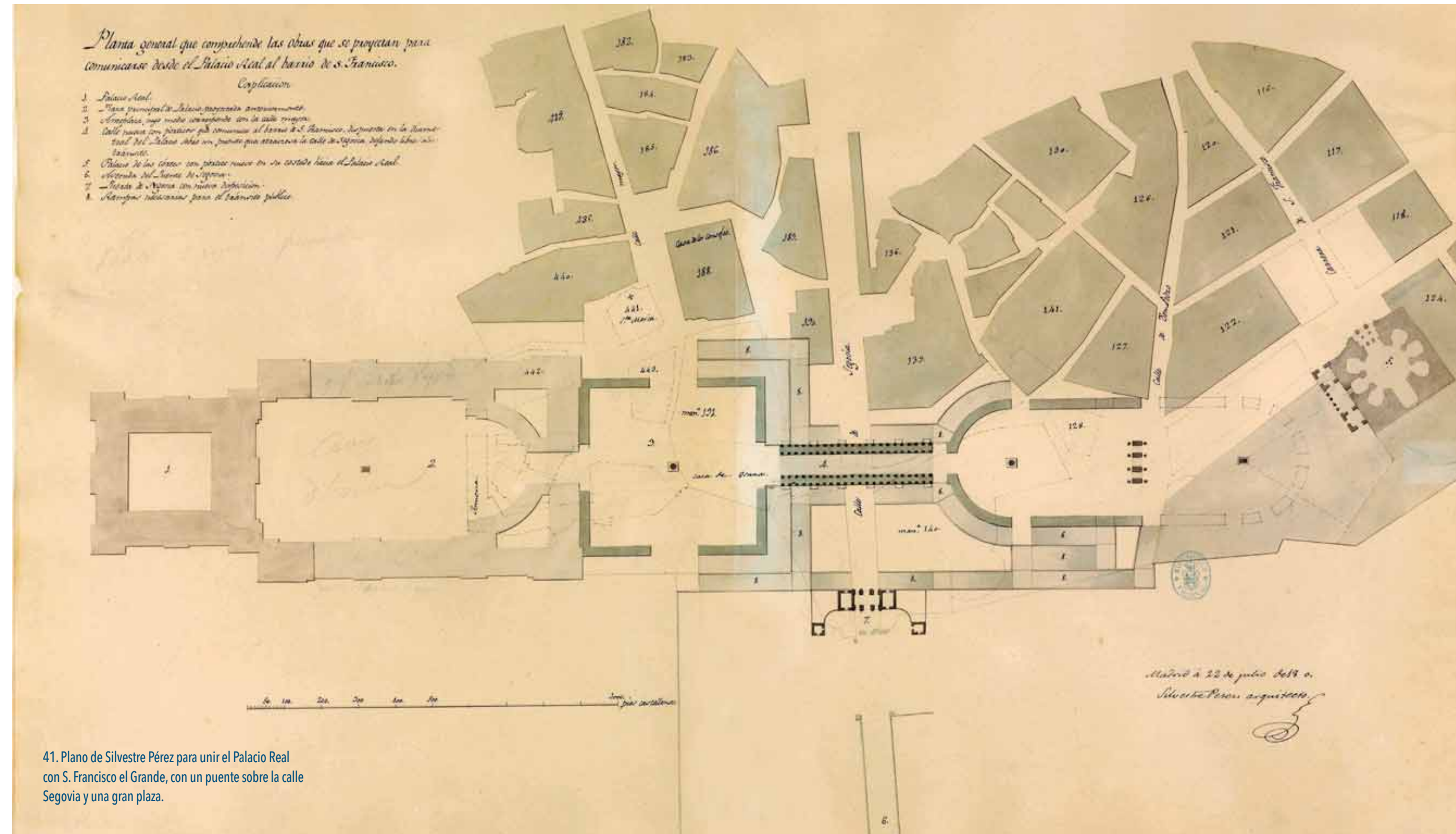




## 7. La Iglesia de San Francisco en tiempos de la invasión napoleónica

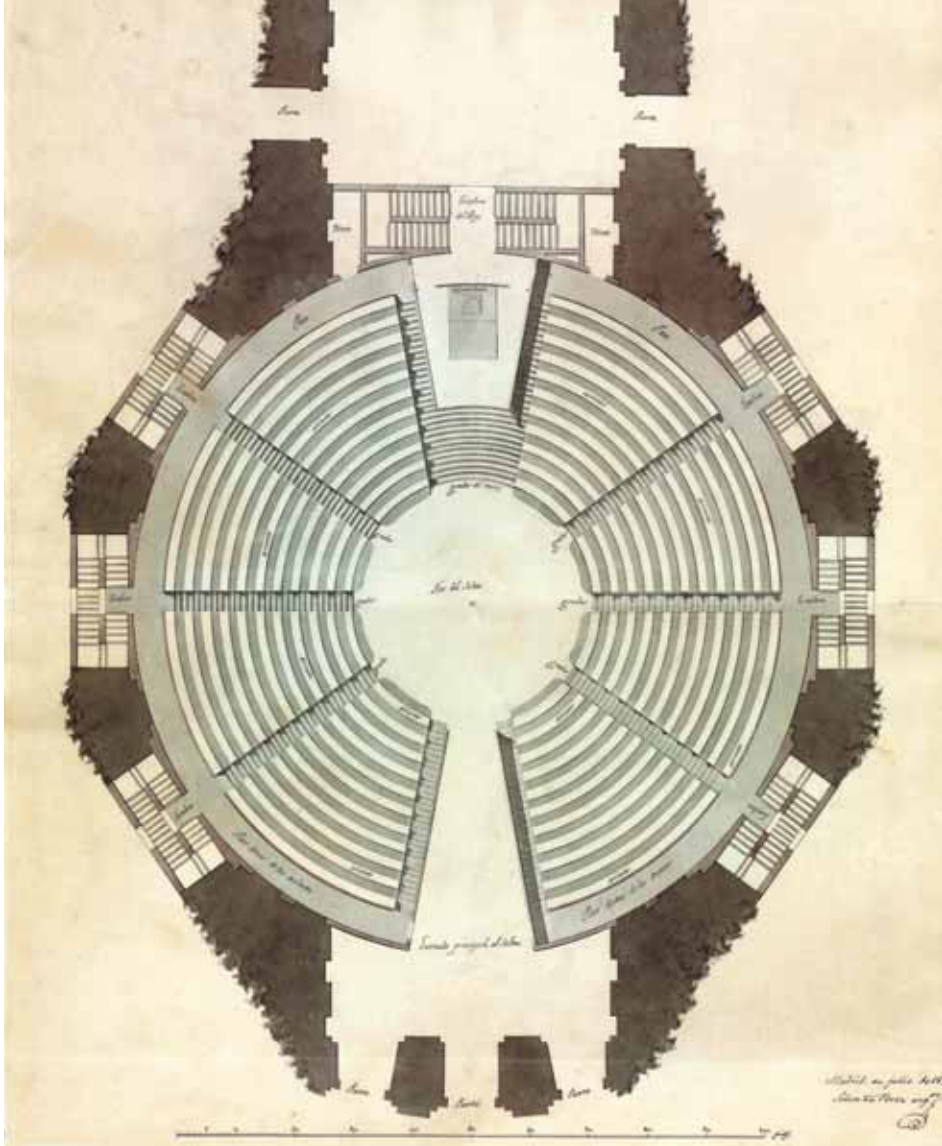
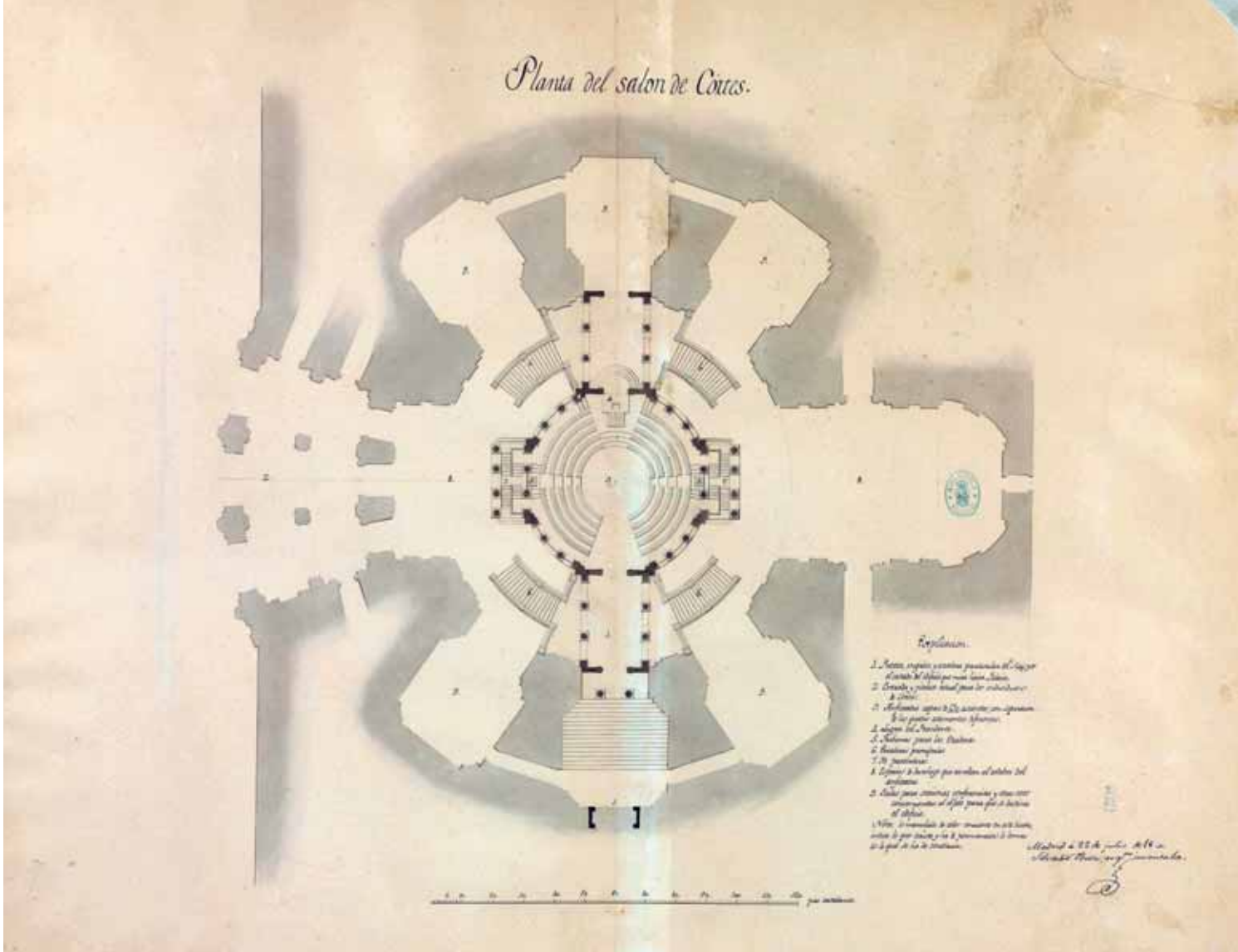
En 1808 se produce la invasión napoleónica y el mariscal Murat desaloja a los franciscanos, ocupa el convento y lo convierte en cuartel. Se producen cambios de usos de habitaciones, se transforman locales en cuadras, se saquea la cripta y se expolian cuadros y objetos de culto. El convento-cuartel queda separado de la iglesia y los puntos y pasos de comunicación son tapiados.

Entre las reformas que José I se propone hacer en Madrid hay varias que conciernen a San Francisco. La primera consistió en un proyecto para conectar directamente el Palacio Real y San Francisco a través de una gran plaza y un puente sobre la vaguada, como ya había propuesto Sabatini. Realizó el proyecto Silvestre Pérez, que había sido nombrado arquitecto mayor de Madrid, y aunque la obra no se llevó a cabo, supuso la expropiación y demolición de edificios de la zona afectada, incluso parte de la iglesia de Santa María de la Almudena, que estaba en la esquina entre la calle Mayor y la calle Bailén, dejando un gran espacio libre, que posteriormente se fue edificando.



41. Plano de Silvestre Pérez para unir el Palacio Real con S. Francisco el Grande, con un puente sobre la calle Segovia y una gran plaza.

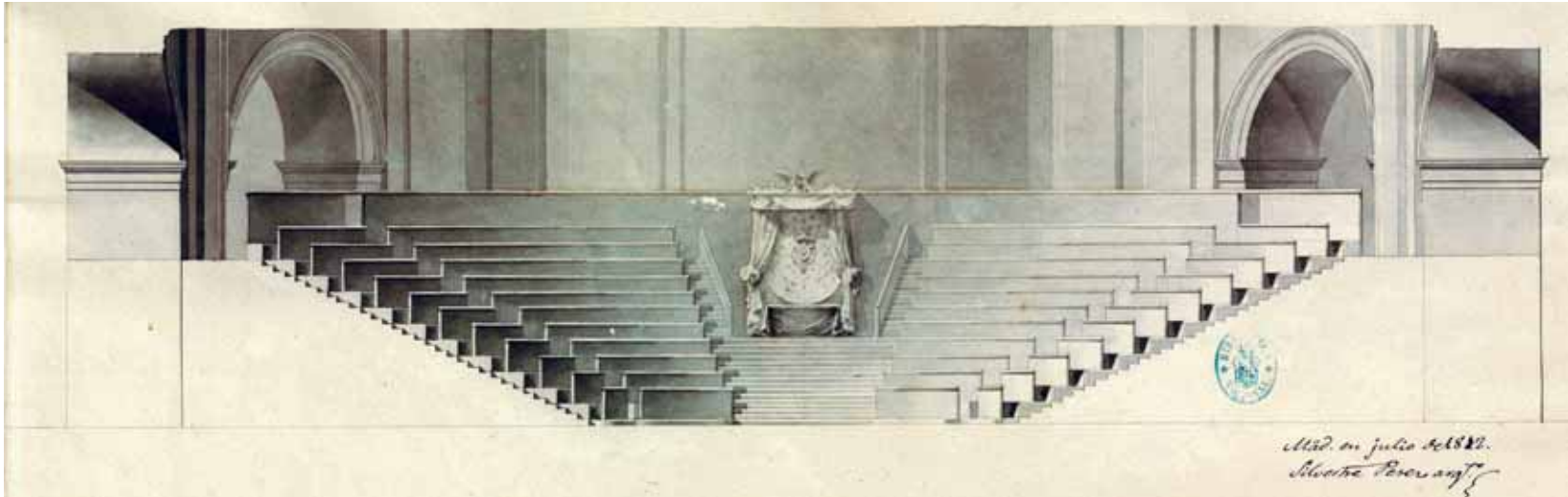
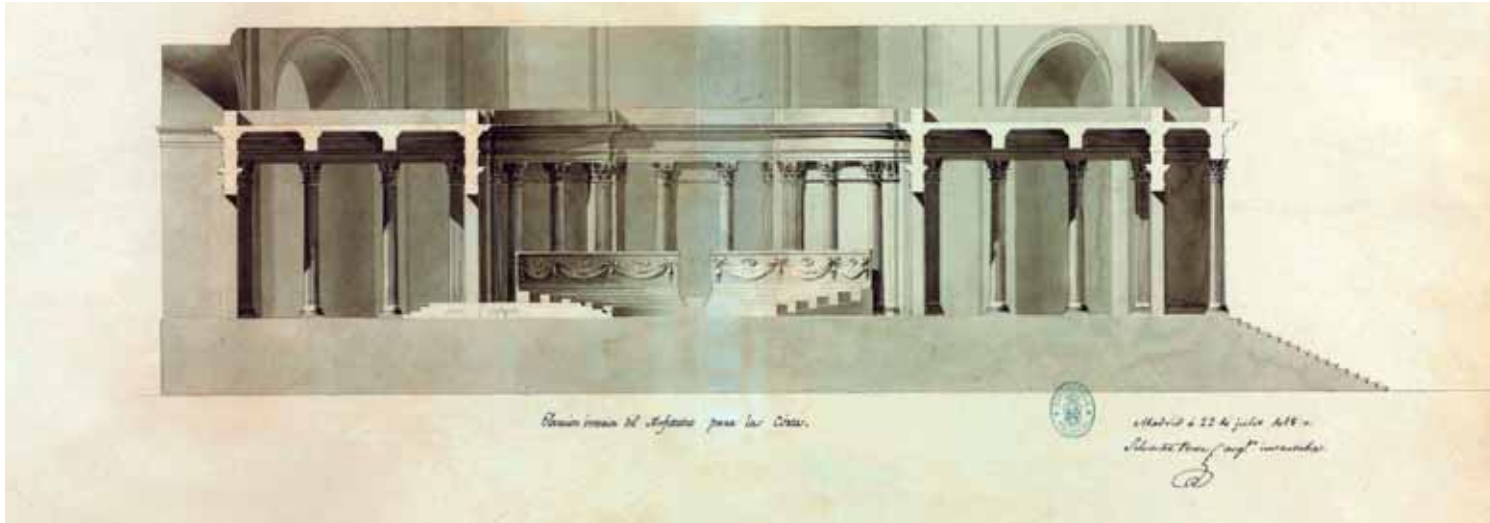




Una segunda reforma, ligada a la anterior, también se le encargó a Silvestre Pérez en 1810, para cambiar el uso de la iglesia de San Francisco el Grande como sede de las Cortes. Pérez presentó dos propuestas para la reforma de la iglesia: una de menor impacto, que ocupaba el centro de la basílica y una segunda que incluía la totalidad de la misma. Ninguno de los dos proyectos se llevó a cabo. Otra modificación de carácter general fue la prohibición de los enterramientos en las criptas de las iglesias, y la creación de cementerios, norma que también afectó a San Francisco.

En 1812 José I publicó un decreto por el que varios conventos, entre ellos el de San Francisco, pasarían a ser hospitales. Se inició la reforma, pero no llegó a terminarse por la retirada de los franceses. •

42 y 42 bis. Primera propuesta de Silvestre Pérez para Salón de Cortes.  
43 y 43 bis. Segunda propuesta para Salón de Cortes.





## 8. La Iglesia de San Francisco afectada por las desamortizaciones

**Sin embargo, una vez devuelto el convento** y la iglesia a la Orden de los franciscanos, los daños causados por dichas reformas exigieron acometer una serie de reparaciones. En 1834, durante la regencia de la reina María Cristina, viuda de Fernando VII, se produjeron dos hechos que tuvieron enorme repercusión sobre San Francisco el Grande. Por un lado, la matanza de numerosos frailes, acusados por una parte de la población de envenenar el agua de las fuentes públicas en plena epidemia de cólera. Pérez Galdós lo cuenta en el episodio nacional Un faccioso más y algunos frailes menos.

Por otro lado, el comienzo del plan de desamortización de Mendizábal, que acarreó la expulsión de los franciscanos del convento y el cierre de la iglesia.

En 1837 las Cortes decidieron convertirla, siguiendo una idea de Mesonero Romanos, en Panteón Nacional de Hombres Ilustres, a semejanza de los que existían en otras ciudades del mundo, y particularmente en París, sede que acogiera a tantas “figuras Indiscutibles” de la cultura e historia españolas, cuyas cenizas estaban repartidas por diferentes lugares, para que fueran reconocidas en un sitio común. Propuso la iglesia de S. Francisco el Grande en razón de su situación tras la desamortización, por su tamaño y representatividad y por su proximidad al Palacio Real. Sin embargo, esta propuesta no se llevó a cabo,

bien debido a las dificultades de recuperar los restos de los personajes que estaban dispersos por diferentes localidades, bien porque no se encontraron los restos de muchos de los elegidos, como Lope de Vega, Cervantes, Herrera o Velázquez, bien porque los lugares donde se hallaban los de otros se negaron a cederlos.

Entretanto, el convento volvió a transformarse en cuartel, aunque no figuraba inscrito como propiedad del Ministerio de la Guerra, por lo que en 1842 el Rector de la Universidad de Madrid solicitó la cesión del edificio a la Obra Pía, por considerar que era su propietaria, para instalar en él la Universidad Central. El Director de la Obra Pía tuvo, sin embargo, que negarle dicha cesión al estar ocupado el convento por el ejército, con lo que quedaba manifestada la duda sobre la propiedad del mismo.

En mayo de 1855 se publica la Ley de Desamortización de Pascual Madoz, que declara en estado de venta, con algunas excepciones, todos los predios rústicos, censos y foros pertenecientes al Estado, al clero, a las órdenes militares de Santiago, Alcántara, Calatrava, Montesa y San Juan de Jerusalén. Como continuación de dicha ley en septiembre de ese mismo año un Real Decreto pone “en estado de venta y redención las fincas y censos que corresponden a la Obra pía de los Santos Lugares de Jerusalén”.

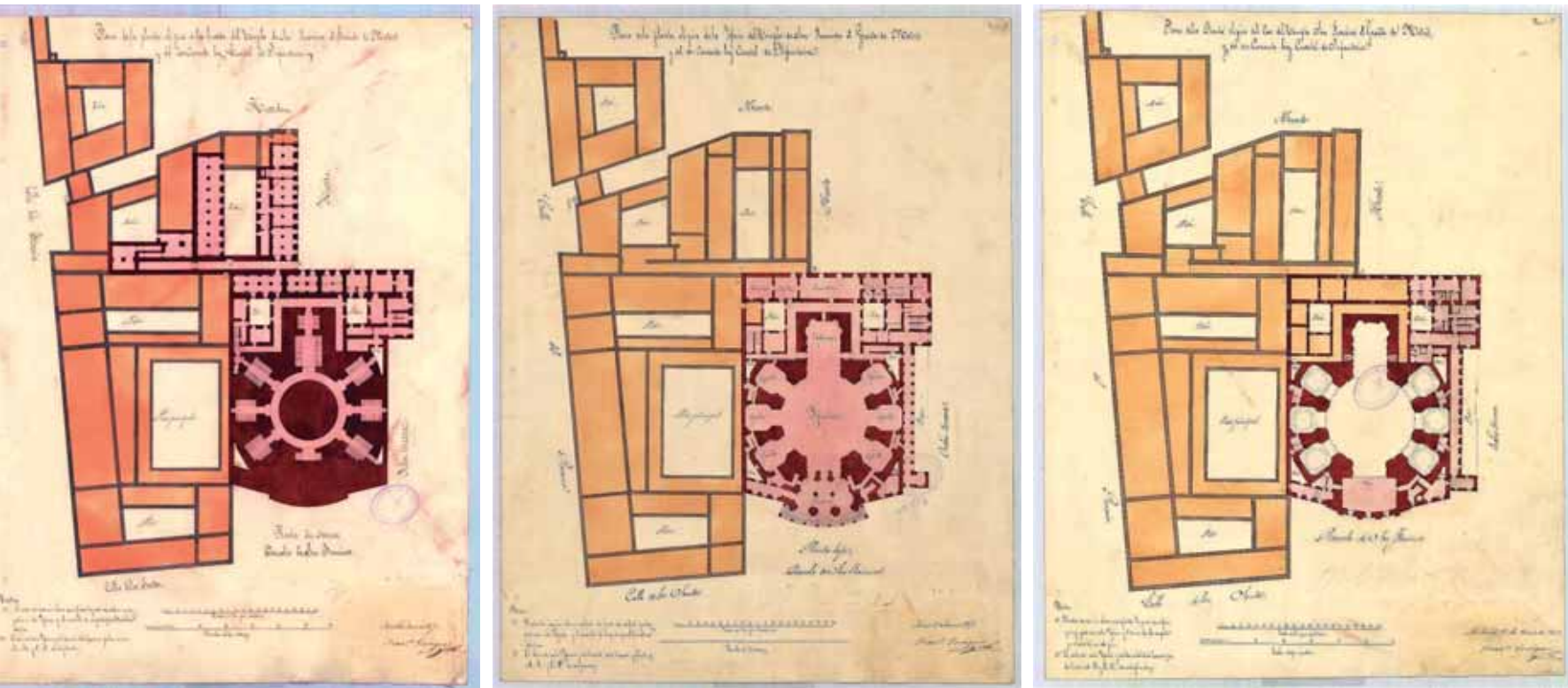


44. *La degollación de los frailes, en San Francisco el Grande (Madrid).* Ramón Pulido Francisco Pi y Margall; Francisco Pi y Arsuaga (1902).

Tras su cierre al comienzo del proceso desamortizador con Mendizábal la iglesia de San Francisco había quedado abandonada, sin el mantenimiento y las reparaciones necesarias, el convento ocupado otra vez por el ejército y los religiosos reclusos en el Cuarto de Jerusalén. Por ello, el mismo año en que se publica la Ley Madoz el Comisario de la Obra Pía, Martínez Cabarrús, solicita al Ministro de Estado permiso para realizar obras de mantenimiento, restauración y decoración del templo, con el fin de dedicarlo nuevamente al destino para el que se había construido.

En el Ministerio de Estado la petición de Martínez Cabarrús fue recibida y apoyada por el Jefe del Negociado, Antonio Cánovas del Castillo. El escrito que éste eleva al Ministro dice “... sólo por ser un notable monumento del arte merece que V.E. fije en él su atención protectora. Si, además de esto lo juzgase V.E. útil para los fines de la Obra Pía, como lo juzga el Negociado, ninguna dificultad parece que debería oponerse a que autorizase las reparaciones necesarias, y que en diversas ocasiones ha propuesto la Comisaría del Gobierno de S.M.”





45, 45 bis y 45.ter. Planos de cripta, planta baja y planta primera levantados por Francisco Enríquez.

Gracias a la intervención de Cánovas, se accedió a la solicitud del Comisario de la Obra Pía y en 1857 el arquitecto Francisco Enríquez Ferrer presentó un amplio informe con las reparaciones precisas, en el que se subrayaba la necesidad de emplomar de nuevo las cubiertas, y levantó planos tanto de la iglesia como del convento, ya reconvertido éste definitivamente en cuartel de infantería. Sobre la base del informe de Enríquez Ferrer se encargó a los arquitectos José de Lacalle y Wenceslao Gaviña la elaboración de un presupuesto para la restauración de la iglesia. En 1859 se realizó, finalmente, el deslinde entre cuartel por un lado e iglesia con convento por otro y las obras se concentraron en

este conjunto, que fue inaugurado por la reina Isabel II el 8 de julio de 1860 con todos los nuevos elementos que se habían añadido para enriquecer su aspecto.

Además del nuevo altar de mármol de Carrara, realizado por Pedro Nicoli, una gran araña y 16 lámparas, etc. se colocaron sobre los pedestales preparados al efecto las estatuas de la fachada que se habían encargado en 1774 a Francisco Martínez. Esculpidas en piedra de Colmenar, representan a San Francisco, San Buenaventura, San Juan de Capistrano, San Bernardino y San Diego y al beato Salvador de Horta.



46. Altar mayor realizado por Nicoli.

Por otra parte, durante la desamortización y ex-claustración el monasterio del Parral (Segovia) había quedado vacío y abandonado. Visto el deterioro del edificio, en 1860 el ministro de Estado ordenó el traslado de su sillería a la iglesia de S. Francisco el Grande. Parte de ella se adaptó y acomodó en el presbiterio del altar mayor y el resto se guardó para enviarla mucho más tarde, en 1873, al Museo Arqueológico. Es una sillería renacentista, de madera de nogal, tallada por Bartolomé Fernández, de Segovia, en 1526, con santos en bajo-relieve en el tablero del fondo y crestería con una hoja de parra y doseles. •



47 y 47 bis. Sillería del monasterio del Parral (Segovia) en el presbiterio actualmente.



## 9. Vuelve el culto a San Francisco

En 1866, restauradas las habitaciones y arreglados los desperfectos de la iglesia, el complejo de San Francisco el Grande comenzó a funcionar de forma regular, aunque la parte que había sido ocupada por el ejército seguía muy dañada. Por su vínculo con las misiones de Marruecos y de Tierra Santa desde su fundación, recogido formalmente en el Reglamento de 1862, el convento de San Francisco tenía que disponer de habitaciones destinadas a los misioneros que estuvieran de paso o descanso. También en 1866 se emite una Real Orden por la que se aprueba el presupuesto, los nombramientos de rector, sacristán mayor, organista, etc., y las dotaciones que deberán ser satisfechas con los fondos de la Obra Pía.

En 1869, tras la revolución del año anterior, que derrocó a Isabel II, el nuevo gobierno propuso que, en cumplimiento de la ley de 1837, San Francisco volviera a convertirse en Panteón de Hombres Ilustres. Se pretendía reunir figuras de diverso perfil, que hubieran contribuido a enriquecer el país ante el mundo con sus logros militares o artísticos, como el arcipreste de Hita, Cervantes, Luis Vives, Viriato, Elcano, el Cid, Guzmán el Bueno, Gonzalo Fernández de Córdoba, Cisneros, Quevedo, Arias Montano, Lebrija, Jovellanos, el conde de Aranda, Campomanes, Alonso Cano, Juan de Juanes, Herrera, Villanueva, Ventura Rodríguez, Garcilaso, Ercilla, Calderón, Tirso de Molina, Moreto, Meléndez, Jorge Juan, Gravina, Churrua, etc.. Se formó una comisión para la organización de la ceremonia del traslado de los restos, que llegó a pre-



48. Traslación de las cenizas de Calderón de la Barca al cementerio de San Nicolás, (Vista tomada en el viaducto de la calle de Segovia, inaugurado para dar paso a la fúnebre comitiva.)

parar todo un programa de actos, con desfile de carrozas e intervenciones. Sin embargo, la financiación no estaba bien estudiada y, como en la anterior ocasión, aunque se produjo algún traslado, muchas localidades se negaron a ceder los restos que guardaban, de manera que la idea del Panteón volvió a frustrarse.

Por otro lado, en 1872 se había empezado a construir un puente metálico para crear una avenida que, ade-

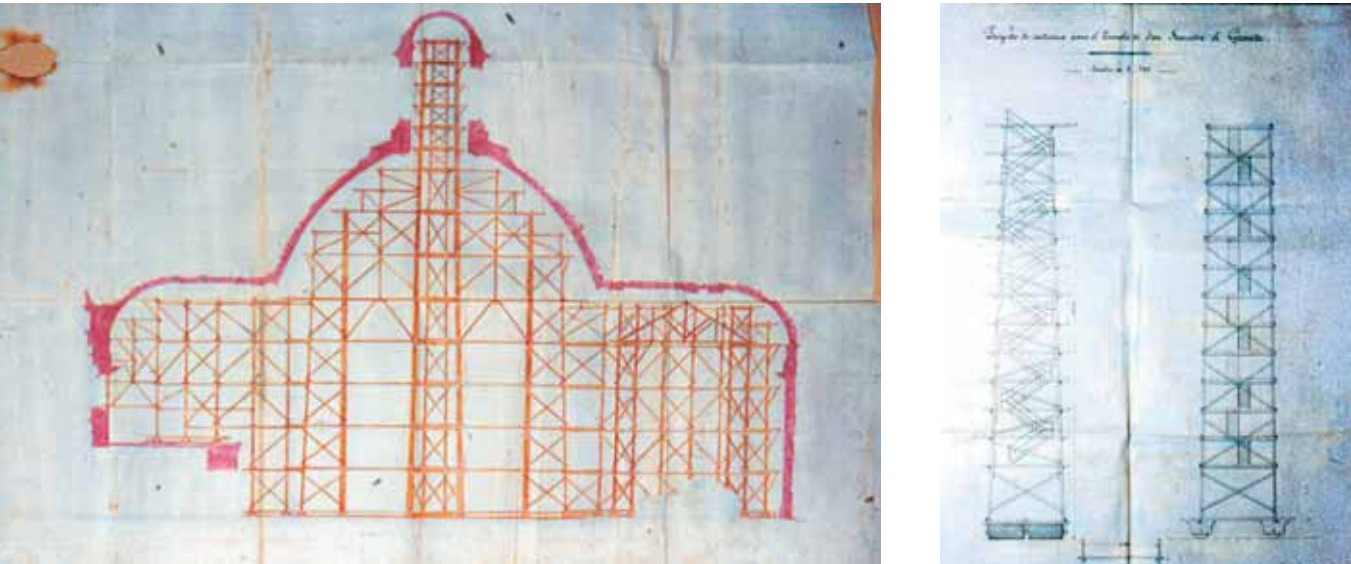
más de comunicar el Palacio Real con San Francisco, facilitara la relación entre las dos partes de la ciudad separadas por la vaguada de la calle de Segovia. Esto produjo también una cierta reordenación de las manzanas afectadas y de sus construcciones, con un cambio de población de la zona. El puente, con una luz libre de cuarenta metros que dejaba un paso inferior muy amplio, fue diseñado por el ingeniero Eugenio Barrón y supuso una sensible transformación de Madrid y un

acercamiento de S. Francisco a la propia ciudad al permitir el acceso al templo por un trayecto directo y amplio, que antes requerían un camino más complejo. Este viaducto se tuvo que derribar en 1920 por el mal estado de su estructura y se hizo posteriormente otro de hormigón, que es el hoy existente, con actualizaciones y reformas a lo largo de los últimos años.

Producida en 1874 la restauración borbónica, la iglesia se utilizó dos años después para celebrar las honras fúnebres por las víctimas de la tercera guerra carlista (1872-1876), dada su capacidad para acoger a todos los familiares y allegados. En 1878 también se ofició un funeral por el Papa Pío IX. Pero fue con motivo de las honras fúnebres por la Reina María de las Mercedes, el 17 de julio del mismo año, cuando se comenzó a pensar de manera más formal en enriquecer la decoración de la iglesia para convertirla en un monumento artístico que, próximo al Palacio Real, pudiera albergar ceremonias religiosas solemnes relacionadas con la Corona o el Gobierno. Así, ese año, siendo Presidente del Gobierno Antonio Cánovas del Castillo, que cuando era Jefe del Negociado en el Ministerio de Estado ya había apoyado las obras de rehabilitación de San Francisco, se constituyó una Junta para seleccionar a los artistas que habrían de participar en el adorno de un templo de dimensiones tan espectaculares, pero de escasa expresión formal. •



# 10. El adorno de la Iglesia: pinturas, esculturas, ornamentos y sillería



49 y 49 bis. Andamios para la restauración.

La iglesia en esos momentos tenía, en efecto, una decoración elemental, con el cuadro de Bayeu presidiendo el altar mayor, algunas pinturas e imágenes en las capillas y una decoración interior simple, de la que únicamente destacaban, por tener aparentemente algún color distinto del blanco, las molduras de las cornisas y las pilastras y platabandas.

La Junta, presidida por Jacobo Prendergast y Gordon, Administrador General de la Obra Pía, y entre cuyos miembros figuraban el conde de Bañuelos, Romea, Millás e Izarduy, se reunió en 1880 y encomen-

dó la dirección de los trabajos al arquitecto Simeón Ávalos, con el también arquitecto Ramiro Amador de los Ríos como ayudante. La selección de pintura se encargó al pintor Carlos Luis de Ribera, director de la Escuela de pintura, escultura y grabado de Madrid, con Casto Plasencia como inspector.

Para la decoración se nombró a otro pintor, José Marcelo Contreras, por su experiencia como decorador y escenógrafo y porque “había consultado y adquirido los datos de los principales monumentos italianos del estilo greco- romano”, que la Junta consideraba el más



50. Los Apóstoles. S. Pablo por Suñol. (imagen doble). Santiago el Menor - Martín y Riesco. S. Tadeo-Gandaribas. San Andrés - Ricardo Bellver. S. Mateo- Benlliure. San Simón - Moltó. Santo Tomás - Martín y Riesco San Felipe - Moltó.





51. Fondo del presbiterio pintado por Manuel Domínguez y Alejandro Ferrant.

ajustado a la forma del templo, al evitar los excesos de ornamentación de la época anterior. Contreras presentó un programa general de los asuntos y localización de las pinturas y de los elementos ornamentales para conseguir un conjunto proporcionado de pintura religiosa y decoraciones, distinguiendo diversos tipos entre las capillas (bizantino, plateresco o barroco) y reservando para el conjunto general de la cúpula y el cuerpo principal de la iglesia el estilo que se definió como greco-romano por la utilización de las pilastras y molduras simples, sin recuerdo del barroco. En ello seguía las tendencias neoclásicas imperantes entonces en Europa.

Las obras habrían de durar desde 1880 hasta 1894. Una vez comenzadas, la iglesia se cerró al culto. Una de las dificultades más importantes que se presentaron al principio fue la construcción de los andamios nece-

sarios para realizar toda la decoración, especialmente la del interior de la gran cúpula. Ávalos trazó unos planos para el montaje de los andamios. De las varias ofertas presentadas a tal fin, se eligió la de Monasterio, que tuvo que importar los andamios del extranjero.

Paralelamente, se procedió a la selección de los pintores, para la cual Carlos Luis de Ribera siguió el criterio elegirlos principalmente entre los que estaban o habían estado pensionados en la Academia de España en Roma, sin considerar la posibilidad de hacer los encargos a otros artistas destacados en las exposiciones de Bellas Artes o de reconocida calidad nacional e internacional. Ello ha acarreado la crítica de varios autores, que echan de menos en la lista firmas más relevantes en la historia de la pintura española. Entre los elegidos cabe citar a Alejandro

Ferrant, Casto Plasencia, Salvador Martínez Cubells, Manuel Domínguez, Francisco Pradillo (que finalmente no pudo intervenir), Francisco Jover, Antonio Muñoz Degrain, José Moreno Carbonero, Eugenio Oliva, Hernández, José Marcelo Contreras y José Casado del Alisal.

Montado el andamio, Ramón Martínez Bueso hizo una preparación de los paramentos con una nueva capa de yeso fino. Hay que tener en cuenta que los pintores seleccionados eran todos pintores “de estudio”, es decir pintaban al óleo sobre los distintos materiales (lienzo, cartón, madera, etc), pero para la pintura al fresco se había perdido la costumbre y la práctica y, por lo tanto, las superficies había que prepararlas con yeso para pintar directamente al óleo o bien pegar y clavar en ellas la tela del cuadro. La restauración de las pinturas sobre lienzo resulta relativamente sencilla, pero de las realizadas sobre yeso muchas se han perdido irreparablemente o han presentado serias dificultades para su reparación.

En cuanto a los escultores, el propio Ribera propuso a Jerónimo Suñol, Ricardo Belver, Manuel Oms, Juan Samsó, Martín, Eugenio Duque, Medardo Sanmartí, Gandarias y Aleu. Finalmente, Aleu, a quien se había encomendado una estatua de San Mateo, fue descartado y se decidió sacar a concurso esa obra entre Mariano Benlliure y Ángel García. Presentados los correspondientes bocetos, fue elegido el de Benlliure y se le encargó la escultura.

Los nombramientos de los pintores y escultores fueron aceptados por el Ministerio de Estado y se pudo proceder a contratarlos. Cada artista seleccionado presentó un presupuesto, que fue aprobado. También se autorizó que se nombrara a los ejecutores de los trabajos de

rejería, cerrajería y dorado. El Ministerio acordó que toda la obra sería pagada con los fondos de la Obra Pía.

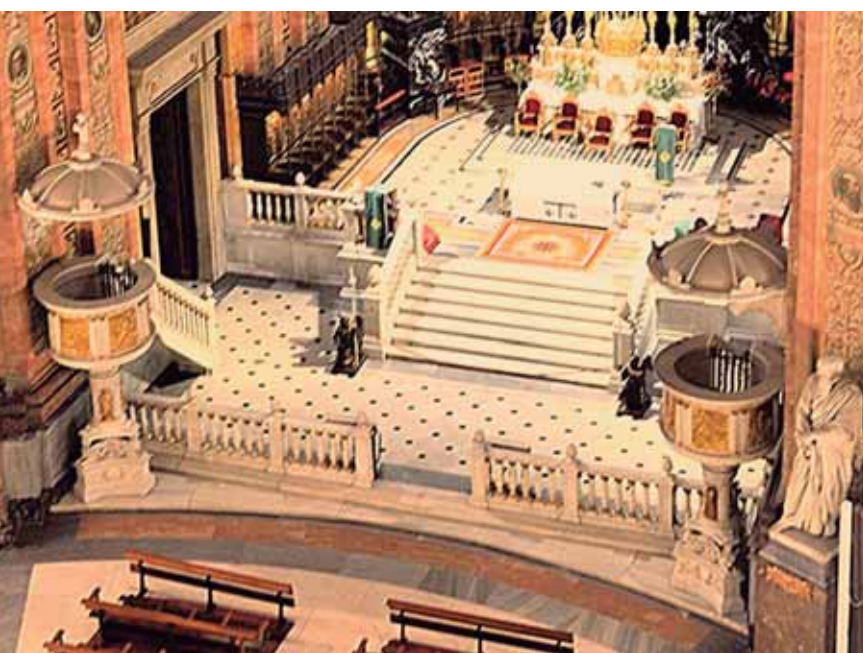
No es cuestión de hacer aquí una enumeración completa de todos los trabajos emprendidos. Basten los siguientes apuntes para dar una idea de la amplitud de la empresa.

Parte del zócalo se revistió de mármoles de diferentes clases y grosores, anclados a la fábrica de ladrillo con piezas metálicas.



52. Ángeles del ábside pintado por Contreras.





53 y 53 bis. Púlpitos, con la balaustrada de separación y escalinata de presbiterio (proyectados por Ramiro Amador de los Ríos). La balaustrada la realizó Nicoli.

Las pilastras se decoraron con pinturas imitando mármol, así como con arquitrabes y cornisas.

Los nervios de la cúpula se pintaron también imitando mármol y entre ellos se añadieron guirnalda de flores doradas.

Para decorar el presbiterio se substituyó el cuadro de Bayeu por un conjunto de lienzos, obra de Domínguez y Ferrant, que se colocaron entre las pilastras estriadas, doradas y rematadas con capitales corintios. El Bayeu se desplazó a la escalera de acceso al coro, lo que, como ya hemos dicho más arriba, exigió recortarlo para poder instalarlo. Hoy se halla en un lugar prominente del coro.

En el fondo del ábside y rodeando el altar están las estatuas de los evangelistas, realizadas por Francisco



Molinelli (S. Mateo y S. Marcos) y por Medardo Sanmartí (S. Juan y S. Lucas), en madera para realizar sobre ella un tratamiento imitando bronce.

El casquete de la cúpula del ábside de la capilla mayor está decorado con unas pinturas de ángeles realizadas por Contreras

Los seis grandes ventanales del perímetro de la bóveda se cerraron con vidrieras de colores, diseñadas por La Plaza y Amérigo, que representan pasajes de la vida de Jesús y de la Virgen. Se encargaron a la casa Mayer y Cía, de Munich.

Sobre la cornisa general del interior del templo se instaló una crestería de chapa de hierro recortada, con dibujo vegetal y armadura también de hierro,



obra de José Callejo, que posteriormente se completó con una instalación de alumbrado eléctrico.

También se instalaron los dos púlpitos de mármol, según proyecto de Ramiro Amador de los Ríos, realizados en mármol blanco de Carrara por Nicoli, con bajorrelieves. El mismo Nicoli hizo el altar



54. Sillería del Paular colocada en la sacristía.

55. Sillería del Paular colocada en el coro.

de la capilla mayor, la balaustrada que cierra éste, los peldaños y el pavimento de mármol del presbiterio.

En 1883 el Consejo de Ministros decide la cesión en depósito de la sillería del monasterio del Paular, dado el mal estado de dicho monasterio desde la Desamortización. Se encarga su adaptación a Ramiro Amador de los Ríos, junto al maestro tallista Ángel Guirao y con la supervisión de Ricardo Velázquez Bosco, en representación del Ministerio de Fomento. La sillería quedó colocada en 1886 y se instaló en tres lugares: el coro de la basílica, la sacristía y la sala capitular. Después se hizo un solado de varios tipos de madera sobre el de las baldosas del coro y se ajustó a la sillería ya instalada. Una vez restaurado el Monasterio del Paular, se reclamó en varias ocasiones la devolución de la sillería y en 2003 se llegó al acuerdo para el traslado de las piezas que se habían colocado en el coro y la sala capitular. •



## 11. La cúpula se engalana



56. Pinturas en los sectores de la cúpula donde se ve la distribución de personajes.



57 y 57 bis. Evangelistas.



**Ribera definió las pinturas** que debían acompañar el inicio de la cúpula y señaló los temas y los pintores. Por razones de edad y salud, solicitó el nombramiento de un ayudante o sustituto y propuso a Plasencia, que ya había realizado un estudio general de la cúpula con los temas distribuidos en los diferentes tramos o sectores esféricos de la siguiente forma: los profetas, en número de doce, silueteados en madera, coincidiendo con los “nervios” en que se divide la cúpula: Moisés, Gedeón, Habacuc, Ezequiel, Isaías, Salomón, Jeremías, Daniel, Zacarías, David, Aaron y Jacob. Son

figuras pintadas sobre tableros de madera y colocadas sobre unos salientes realizados en la cúpula, de fábrica, que producen un cierto relieve. Se encargó a Alejandro Ferrant.

Todos los sectores de la cúpula tienen la distribución de las figuras de las pinturas puestas de una manera ordenada, siguiendo unas líneas o bandas imaginarias horizontales concéntricas, de manera que en el arranque siempre hay representadas dos figuras, ocupando las “enjutas” o encuentros del sector de la cúpula con los arcos de los ventanales. En los encuentros entre el





58. Pintura del sector sobre el presbiterio realizada por Casto Plasencia y ángel sobre arco triunfal del altar mayor.

sector y el arco sobre el altar mayor están representados los evangelistas S. Juan y S. Lucas. En la zona sobre el arco del coro están S. Mateo y S. Marcos.

En el resto de los encuentros de los sectores con los arcos de los ventanales figuran las doce sibilas: Pérsica, Líbica, Eritrea, Cumana, Samia, Cimeria, Europa,

Tiburtina, Agrippa, Delfica, Helespóntica y Frigia, pintadas por Ferrant. Se cubre así un espacio “triangular” de difícil forma de rellenar pero que consigue, junto a los profetas, un elemento de peso de pintura representativa que inicia el arranque de la cúpula para ir aligerándola hasta la linterna. Después se produce una banda horizontal en la que se sitúan las figuras



59. Santos españoles pintados por Francisco Jover.

a quienes está dedicada la pintura, que ocupan un espacio amplio del ancho del sector, para terminar en los dos tercios superiores rellenos con grupos de ángeles, también siguiendo una circunferencia virtual, para finalizar en un cielo que se une a la moldura de coronación de la linterna, por donde se reparte la luz. El conjunto total es una composición de grupos de

personajes o santos sobre los que se extiende una luz que proviene de la linterna.

En el sector de la cúpula sobre el altar mayor está escenificada la Asunción de la Virgen. La pintó Casto Plasencia. Simboliza la Ascensión de la Virgen con el nombre de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de los Ángeles, que es el





60 y 60 bis. Sectores próximos al coro pintados por Domínguez (sectores laterales) y Martínez Cubells (sector central).

nombre que lleva la iglesia, y representa a la Virgen transportada por un grupo de ángeles que la llevan hasta el cielo para ser coronada. Está compuesta colocando a la Virgen en el centro y disponiendo los ángeles en un esquema triangular del segmento de la cúpula, para crear una dirección desde la Virgen hacia la Santísima Trinidad, colocada en la parte superior.

El sector primero de la parte de la derecha lo pintó Francisco Jover, dedicado a los santos españoles. También pintó el primer sector de la izquierda, dedicado a las santas españolas, Sta Teresa, Sta. Isabel de

Portugal, Sta. Casilda, Sta. Leocadia, Sta. Eulalia de Barcelona, Sta. Engracia y Sta. María Cervellón. Los sectores centrales están pintados por Casto Plasencia y representan ángeles (Miguel, Uriel, Jahudiel, Gabriel, Rafael, Seatiel y Barachiel).

Las pinturas de los sectores próximos al coro son obra de Domínguez y representan a los doctores de la Iglesia. En el lado de la izquierda está en primer plano S. Jerónimo, con un león a sus pies, y un grupo formado por S. Isidoro, S. Braulio, S. Bernardo, S. Atanasio, S. Agustín. En el lado de la derecha Sto. Tomás, S. León, S. Pedro Crisólogo, S. Gregorio Nacianceno y S. Juan Crisóstomo.



61. Pintura de la bóveda del coro realizada por Plasencia.



62 y 62 bis. Vidrieras.

El sector central de la cúpula, sobre el coro, lo pintó Salvador Martínez Cubells y representa “la estigmatización de las llagas de S. Francisco”. Los personajes están representados en una faja horizontal en cuyo centro aparece S. Francisco sujetado por dos ángeles y a sus lados S. Buenaventura, vestido de cardenal, S. Antonio de Padua, S. Bernardino de Siena, S. Pedro Regalado, S. Francisco de Padua, S. Pedro de Alcántara y el beato Nicolás Factor.

En el coro se representó la muerte de S. Francisco, pintado por Plasencia. Y en las ventanas se colocaron unas vidrieras sencillas. •



## 12. Las capillas y el órgano

**También se terminaron** de adornar las capillas, todas con tres cuadros en sus paredes, en diferentes estilos relacionados con el motivo religioso al que estaba dedicada cada una, con una variedad de tratamiento decorativo, aunque siempre con una cierta afinidad que no ofreciera un contraste en la visión general de la iglesia.

### Capilla Neobizantina o de la Pasión

La decoración está realizada por Contreras, con motivos dorados, dibujos y grecas geométricos. Los cuadros se enmarcan con columnas con fustes dorados y capiteles bizantinos. El altar se sitúa sobre una plataforma de dos peldaños de mármol blanco y ésta sobre otra de tres peldaños de mármol gris que los aísla del resto del suelo de la capilla (en mármol blanco, bordeado en gris) y los separa de éste por medio de una balaustrada formada por pequeñas columnas de mármol gris con capiteles de tipo bizantino dorado.

El cuadro central es “El Calvario”, pintado por Germán Hernández Amores. El izquierdo, la “Predicación del Señor” en el Sermón de la montaña, obra de Moreno Carbonero. El derecho, “El Santo Sepulcro”, debido a Muñoz Degrain. La cúpula representa a “Dios esperando a su Hijo” y está pintada por Alejandro Ferrant, Moreno Carbonero y Muñoz Degrain.



63. Capilla Neobizantina.

### Capilla de San Antonio

Está realizada toda por Carlos Luis de Ribera siguiendo un diseño renacentista en los elementos decorativos, molduras, columnas, etc., El cuadro central representa a la Virgen de la Misericordia con el Niño Jesús, colocados en el centro del arco sobre una nube sujeta por querubines y rodeados de ángeles que forman un arco sobre la Virgen coronando la curva del cuadro.

Los cuadros laterales están divididos horizontalmente, sin ocupar la totalidad del paño, coincidiendo con la cornisa de madera. Los dos cuadros superiores quedan con la forma del sector circular y los dos de abajo son rectangulares. La pintura de la derecha representa la aparición de la Virgen y el Niño a S. Antonio de



64. Capilla de San Antonio.

Padua. La de la izquierda, La Caridad. En el sector superior figura el pasaje de “El buen samaritano”. En la bóveda se representan hombres y mujeres adorando el Cordero Místico.

### Capilla de la Purísima

Está decorada por Contreras en un estilo barroco, con molduras enmarcando todos los paños. Los cuadros provienen de la decoración que se había hecho anteriormente. El del centro es una Inmaculada pintada por Mariano Salvador Maella en 1784. El de la derecha representa a la Sagrada Familia en Nazareth y es obra de Gregorio Ferro (alrededor de 1870). El de la izquierda, de José del Castillo, pintado en 1783, representa a Santo Domingo y S. Francisco.



65. Capilla de la Inmaculada. Cuadro de Mariano Salvador Maella.



### Capilla de la Orden de Carlos III

El cuadro central, pintado por Casto Plasencia, representa a Carlos III, fundador de la Orden que lleva su nombre, de rodillas ante la Virgen, visto de espaldas, con un manto de terciopelo azul. La Virgen está rodeada de ángeles y lleva en las manos el collar de la Orden para imponérselo al Rey.

La pintura de la derecha, obra de Domínguez, representa a la Virgen del Carmen entregando el escapu-

lario a Simón Stok. Junto a la Virgen hay dos ángeles que tienen el emblema del Carmelo.

El cuadro de la izquierda representa la proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción por el Papa Pío IX.

La cúpula es un concierto de ángeles, que aparecen tocando el órgano y otros instrumentos.

66. Capilla de Nª Señora del Olvido o de Carlos III. Cuadro pintado por Casto Plasencia.



67. Capilla de las Órdenes Militares o de Santiago y el cuadro pintado por Casado del Alisal.

### Capilla de las Órdenes Militares o de Santiago

Está dedicada a Santiago y a las Órdenes militares (particularmente a la de Santiago). El cuadro central representa el milagro de la aparición de Santiago en la batalla de Clavijo. El santo, montado a caballo, ocupa una parte muy importante de la composición. Fue pintado por Casado del Alisal.

El cuadro de la derecha representa a S. Juan Bautista bautizando a Jesucristo y es obra de Conteras. El de la izquierda representa la confirmación de la Orden de Santiago en Roma por el Papa Alejandro III.

En la cúpula, pintada por Martínez Cubells, aparecen los caballeros de las órdenes militares arrodillados frente a Jesucristo y S. Juan, que tiene la cruz de su Orden.





68 y 68 bis. Capilla de San Bernardino de Siena. Cuadro de Goya.



### Capilla de San Bernardino de Siena

Los tres cuadros fueron pintados para la anterior decoración de la iglesia.

El del centro representa a S. Bernardino de Siena predicando a D. Alfonso de Aragón, rodeado de personas de su corte. Fue pintado por Goya y estaba destinado ya a la iglesia antes de su restauración. Es destacable reseñar que el propio Goya se autorretrató en el cuadro.

El de la derecha trata de la visita del cardenal S. Buenaventura a Padua por el traslado de los huesos de S. Antonio a esa ciudad. Lo pintó Antonio González Velázquez.



El de la izquierda representa a la Virgen apareciéndose a S. Antonio de Padua. Es obra de Andrés de la Calleja.

La cúpula está pintada por Pidal y representa las Virtudes. Se terminó en 1917.

La sacristía se decoró con pinturas de Contreras en la bóveda que representan a S. Francisco y la Asunción de la Virgen en el centro. Amérigo pintó también una aparición a S. Francisco. Se decoraron las paredes con copias de cuadros de Ribera.

Por otra parte, en un principio se intentó restaurar el antiguo órgano, pero pronto se descartó la idea y se encargó uno nuevo, más acorde con la importancia que se quería dar a la iglesia, a la casa francesa de Aristide Cavaille-Coll, una de las mejores de Europa y que había construido ya varios órganos en París (Sainte Clotilde, Saint Sulpice, Notre Dame, Sainte-Trinité).

El órgano fabricado por Cavaille-Coll tiene 2 teclados, 22 juegos, 26 registros y 9 pedales. Es un instrumento de gran calidad y diversidad de sonidos, timbres y matices, que puede conseguir la sonoridad de una orquesta. Recientemente restaurado y con la maquinaria actualizada, está en perfecto funcionamiento. •

69. Órgano de la casa Cavaille-Coll.

70. Detalle.





## 13. Carpintería y otros trabajos

El **vestíbulo se adornó** con bajorrelieves sobre las puertas, encargados a Sanmartí y a Molinelli. La decoración de los arcos la realizó Francisco Watteler. También se elaboraron unas nuevas puertas de acceso a la iglesia, realizadas por Antonio Varela y talladas por Agustín Mustieles y Justo Notario, con la representación de un “Calvario” dispuesto en el parteluz de cada una de las tres puertas y los casetones en bajorrelieve con escenas bílicas.

En estos años continuaron las labores de decoración a un ritmo más pausado.

Se puede tratar de manera particular todo el trabajo de carpintería que se llevó a cabo. En este sentido, hay que señalar las puertas de paso desde el presbiterio a la galería perimetral, bajo las tribunas, que fueron rechazadas por Felipe V para el Palacio Real y cedidas por Carlos III para que se recolocaran en S. Francisco.

Por R.O. de 10 de mayo de 1887 se encargaron las puertas del atrio. El encargo se hizo a Antonio Varela para la talla de las figuras, y a Justo Notario para la carpintería. Están realizadas en nogal ameri-

cano y los herrajes los realizó Calleja. Las tallas son de Agustín Mustieles. Están compuestas con un diseño arquitectónico, con pilastras, huecos y parteluces, con una composición como una fachada. Las tallas están colocadas en el centro de los tableros y representan diversas escenas en altorrelieve, relacionadas con la Pasión, en el caso de la puerta central, y otros motivos en las laterales, sobre la vida de varios santos (S. Buenaventura, Sto Domingo, S. Basilio). En el parteluz de la puerta central hay un crucifijo y en los de las puertas laterales están también tallados otros dos, que representan a Dimas y Gestas. Los parteluces tienen también figuras de distintos monjes, con dosel.

Es también de destacar la adaptación de las puertas de paso a la sacristía, que son las de la anterior remodelación, con el añadido de tableros procedentes de la sillería del Paular. Así mismo la que se encuentra entre la antesacristía y la sacristía está hecha aprovechando los tableros de los atriles del

Paular completados con otros copiados de otras puertas. La puerta de paso a la Sala Capitular es una adaptación de otra del mismo monasterio, restaurada y adaptada. También la que da paso de la sacristía a la galería, para acceder al presbiterio, es una composición realizada con los tableros de los atriles del Paular.

En 1894 se terminó la pavimentación de la iglesia con mármol de color blanco, rosa y gris formando un dibujo geométrico de tipo radial relacionado con el centro de la cúpula.

También se colocaron las verjas de las capillas con un buen trabajo en hierro dulce cincelado por Juan González. •



71. Detalle del vestíbulo.



72. Puerta de acceso.

73. Detalle.



74. Capa de Carlos III.



75. Detalle rejería de las capillas.



## 14. El exterior de la Iglesia de San Francisco

En el exterior se terminó el emplomado de las cubiertas y se restauró la balaustrada de granito situada entre las torres. También se sustituyeron las estatuas de la cornisa del coro en la fachada por otras, encargadas como las vidrieras, a Mayer y Cía, y que representan a San Francisco de Asís, San Buenaventura, San Antonio, Santiago Apóstol, Santo Tomás de Aquino y San Agustín.

Para las torres se hicieron dos campanarios nuevos. En uno se colocaron nueve campanas grandes y en el otro un carrillón de once campanas afinadas en las siguientes notas: fa-sol-la-si bemol-do-re-mi-mi bemol-fa-sol-la. Las campanas están montadas sobre vigas de madera y hoy se tocan en contadas ocasiones. El carrillón, fabricado por la casa Aast by John Warner and Sons, de Londres, tiene un sistema de teclado, similar al de un piano, para facilitar la ejecución de las piezas. Actualmente no está en funcionamiento.

En diciembre de 1886, mientras proseguían los trabajos, la iglesia se abrió excepcionalmente para celebrar el funeral de Alfonso XII, tras el cual volvió a cerrarse hasta 1889, en que se produjo la reapertura al público, aunque no estaba completamente terminada, ya que el suelo de mármol no se acabó hasta 1894. •

76. Exterior.







78. S. Francisco.



79. Escudo.

77. Esculturas en coronación de fachada.



80. Funeral por Alfonso XII.



## 15. Restauraciones en el siglo XX

**Es de señalar** que todo el esfuerzo y la inversión se dedicaron a la reforma de la iglesia y que el convento fue postergado, debido también a que gran parte de él seguía siendo utilizado como cuartel. De este modo, a principios del siglo XX el conjunto queda dividido e inscrito como dos entidades separadas con funcionamiento independiente. Por un lado, el cuartel y, por otro, la iglesia con, a modo de convento, la zona del convento original ligada al templo por la fachada sur-oeste, que contenía los espacios dedicados a sacristía y una serie de salas directamente relacionadas con la iglesia.

Ya en los años finales del proceso de restauración de la iglesia y el convento se había empezado a gestionar su devolución a la Orden Franciscana, que los habían fundado y habitado durante tantos años. Sin embargo, los oficios religiosos los realizaba el clero secular y antes de la inauguración del templo se publicó en la Gaceta una convocatoria para dotarlo de capellanes y sacerdotes en número suficiente para su funcionamiento y se adoptó un Reglamento de régimen interno de la basílica, en el que se establecían la dotación del personal religioso y las cantidades que debían percibir sus miembros.

Como se aprecia en el plano de Ibáñez de Ibero, de 1876, en esa fecha la diferencia entre la iglesia y el cuartel estaba perfectamente delimitada.

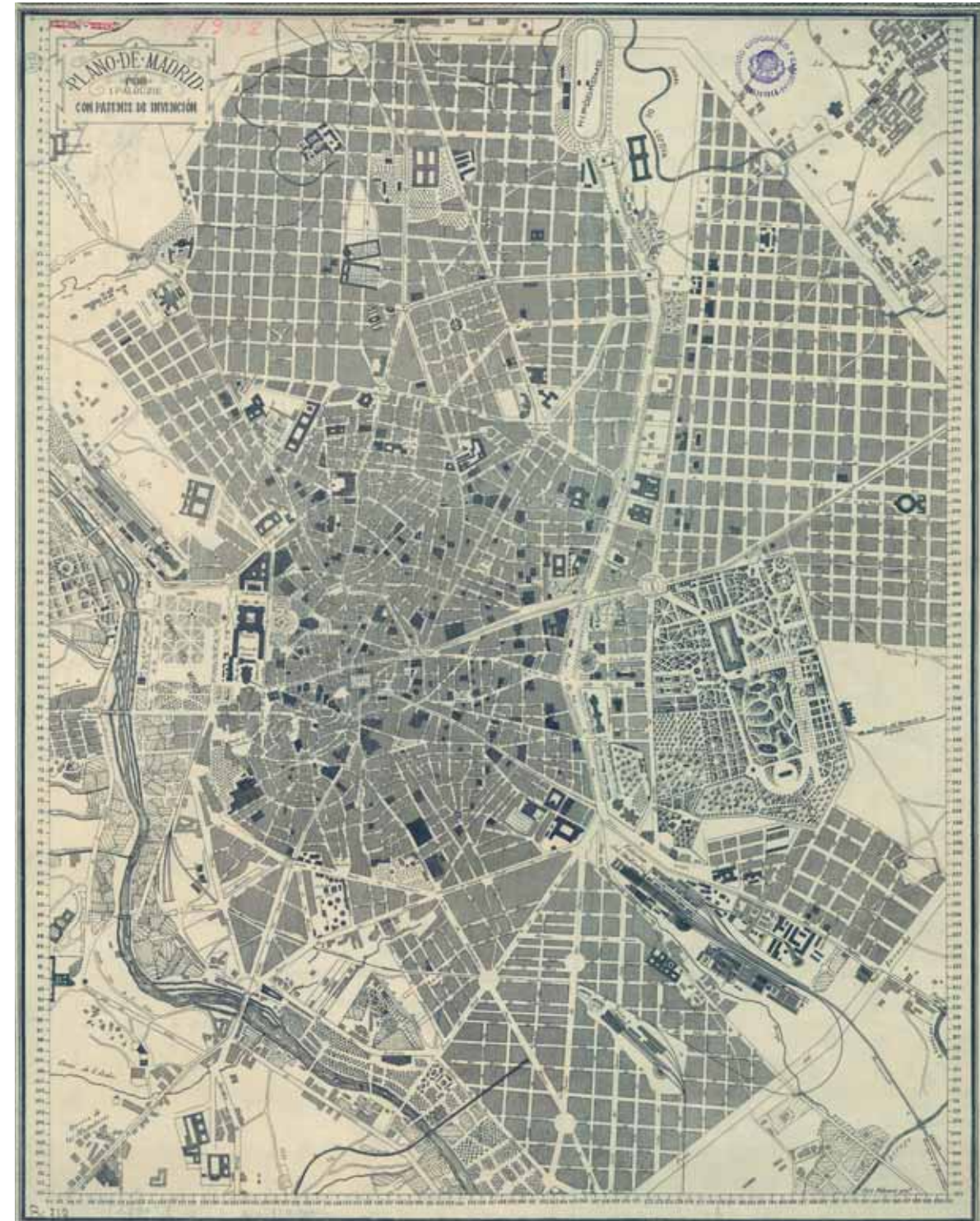
Con las obras ya terminadas se instaló un museo de pinturas en el corredor alrededor del altar mayor, en

la sacristía, antesacristía y sala capitular, así como en la escalera de subida al coro. Para ello se procedió a una restauración de todos los cuadros, trabajo que se encargó a varios pintores. Los cuadros han ido cambiando de ubicación a lo largo del tiempo e incluso se han retirado del museo, pero existen inventarios donde se recoge el nombre de cada uno y su situación.

Cabe destacar que el cuadro de Bayeu que fue pintado expresamente para el altar mayor se trasladó al descansillo de la escalera del coro. Fue restaurado por Julián Jiménez y, según Tormo, recortado en altura y anchura para adaptarlo a su nuevo lugar. También se colocó en el final de la escalera del coro un cuadro de Herrera restaurado por el propio Jiménez. Este mismo pintor restauró los cuadros de Goya, José del Castillo, La calleja, Maella, Ferro y Mengs.

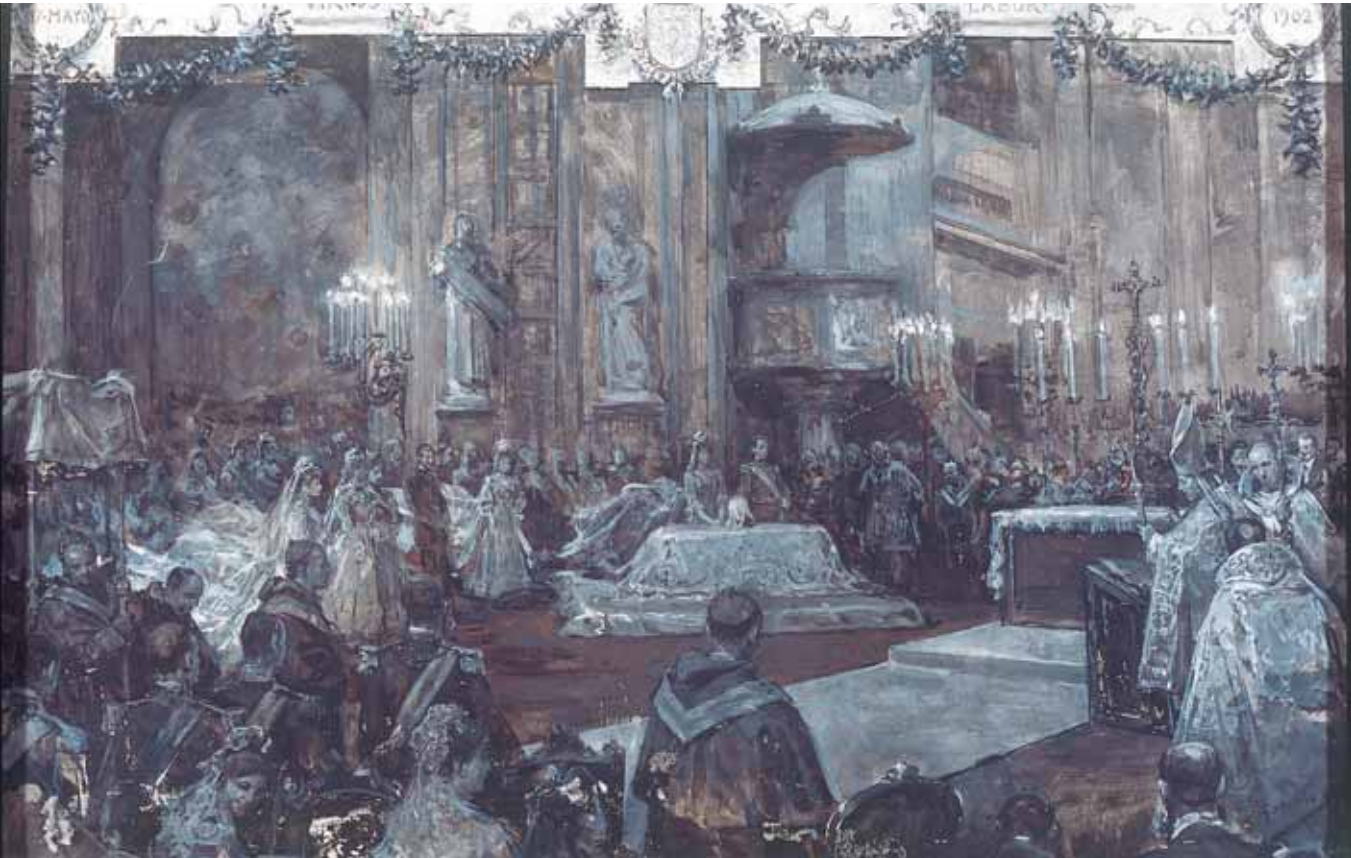
En 1913 se comprobó el mal estado de las pinturas murales y de las cúpulas. Se apreciaban desprendimientos de lascas de pintura, incluso de yeso, pérdida de materia y color, aparición de humedades, etc, y se encargó al pintor José Granelo que hiciera un informe.

Como dice Granelo, existen varias causas que conducen a los deterioros de las pinturas. Empezando por la cal y los yesos que se utilizaron en la construcción, y particularmente el yeso y su relación con la absorción de agua. Por otro lado, las últimas restauraciones en la cubierta de plomo, que no se reparó convenientemente, y por último la pintura al óleo sobre yeso, en vez de



81. Plano de Ibáñez de Ibero (1876).





82. Coronación de Alfonso XIII / "Tedeum en la Iglesia de San Francisco el Grande, después de la jura de Alfonso XIII Garnelo y Alda, José.

al fresco, por haberse perdido la práctica de esta forma de pintar.

Se decide entonces nuevamente la formación de un conjunto de pintores que acometan las necesarias labores de restauración.

En general se encargó casi toda la restauración al mismo pintor que la hizo originalmente, según una orden del Ministerio de Estado.

A Garnelo se le encomendó la restauración del coro, como discípulo de Plasencia, y además las pinturas de

S. Juan y S. Mateo, también de Plasencia, que están en el presbiterio.

A Ferrant, la restauración de la bóveda de la Capilla Bizantina, que había pintado él mismo.

A Muñoz Degrain, la restauración de la pintura correspondiente a su trabajo.

A Moreno Carbonero, la de su intervención anterior,

En 1915 se encargó a Luis Menéndez Pidal la cúpula de la capilla de S. Bernardino de Sena con un tema

de ángeles. El mismo realizó la pintura al óleo, como había sido la tendencia en esa época.

La restauración de la capilla de las órdenes Militares fue encargada a Enrique Martínez Cubells, hijo de Salvador, que la había pintado originalmente

En febrero de 1923 fue nombrado por una R.O. restaurador y conservador de las pinturas de S. Francisco el Grande Elías Salaverría. Este realizó un informe sobre el estado de las pinturas para comenzar su cometido. Este trabajó nuevamente en la restauración de las pinturas del coro.

Se restauraron también los cuadros de las capillas y los que estaban en el museo de pintura, que se habían encargado a diferentes pintores para el claustro parte de los cuales habían sido cedidos al Ministerio de Fomento y al Museo del Prado, tanto para su res-

tauración como para su conservación. Entre ellos se pueden citar firmas de Zurbarán, Alonso Cano, Camarón, Carnicero, Velázquez Bosco, de la Cruz, Silvela, etc., de los que se hizo un detallado inventario, parte de los cuales forman el museo que ocupa toda la galería perimetral del altar mayor y la sala capitular actualmente.

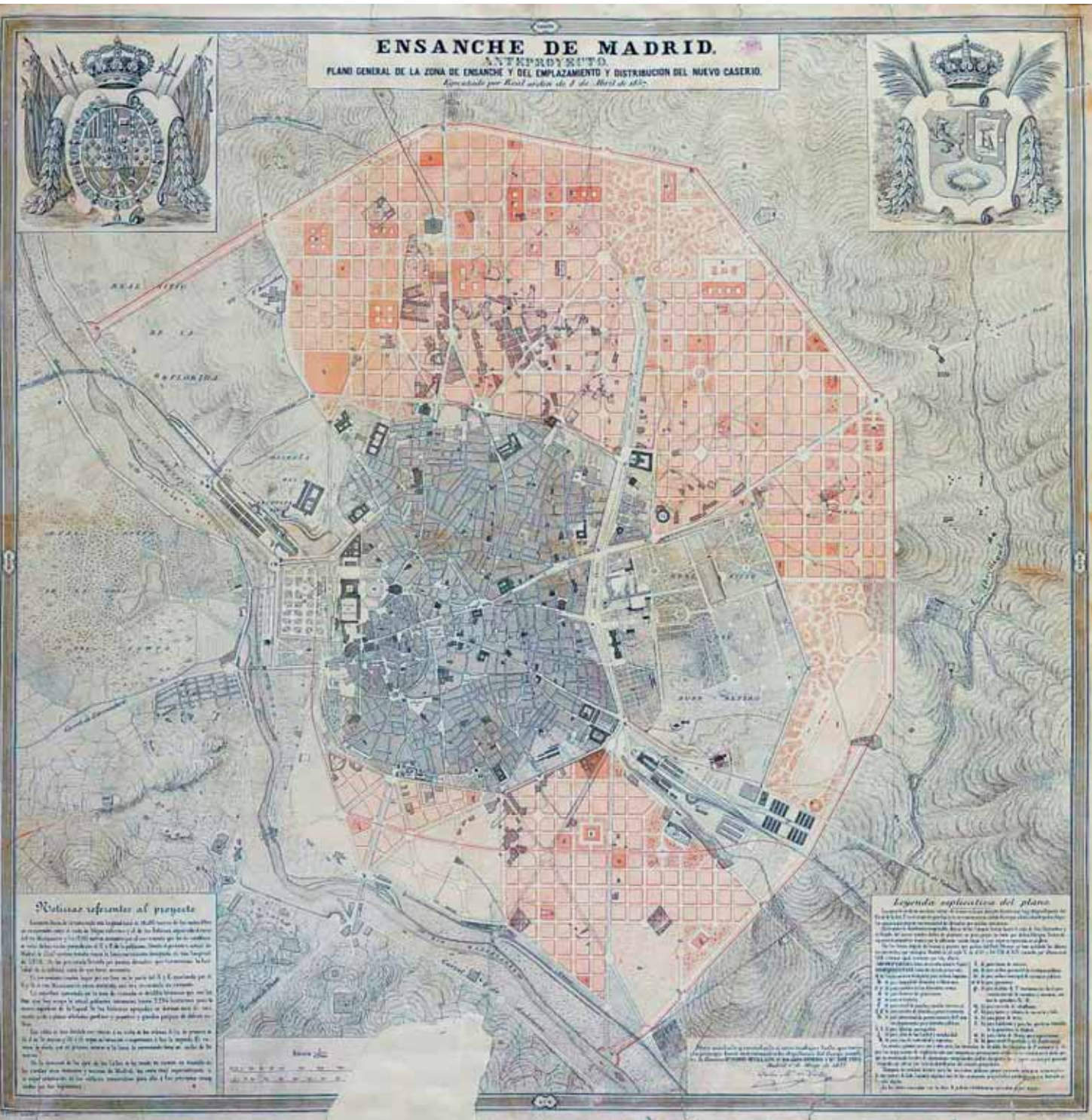
Con la terminación de los trabajos de restauración S. Francisco vuelve a tener importancia en la visión de la cornisa de Madrid desde la fachada oeste del río, que se expone en las fotografías, dibujos y cuadros que se hacen representando Madrid con el Palacio Real y S. Francisco como piezas definitorias de diálogo en dicha fachada.

Ya en los años finales del proceso de restauración de la iglesia y el convento se había empezado a gestionar su devolución a la Orden Franciscana, que los



83. La pradera de S. Isidro y el Palacio. Aureliano Beruete.





84. Mapa del proyecto del Ensanche (en rojo) y la villa de Madrid (en gris).

habían fundado y habitado durante tantos años. Sin embargo, los oficios religiosos los realizaba el clero secular y antes de la inauguración del templo se publicó en la *Gaceta* una convocatoria para dotarlo de capellanes y sacerdotes en número suficiente para su funcionamiento y se adoptó un Reglamento de régimen interno de la basílica, en el que se establecían la dotación del personal religioso y las cantidades que debían percibir sus miembros.

Esos Reglamento y régimen estuvieron vigentes hasta que, en 1926, coincidiendo con el séptimo centenario de la muerte de San Francisco de Asís y en respuesta a una instancia dirigida por el Vicario General de la Orden, Padre Legísima, al Presidente del Gobierno, Miguel Primo de Rivera, se publicó un Real Decreto por el que el culto de la iglesia de San Francisco se devolvía a los franciscanos para celebración de culto y residencia de la Orden. La entrega definitiva se llevó a cabo, mediante la correspondiente acta, el 1 de abril de 1927.

Persistía, no obstante, la separación entre la iglesia y el cuartel, con una relación de vecindad muy singular, dadas las diferencias entre las funciones que correspondían a uno y otro edificio.

En 1929 se había convocado un concurso urbanístico internacional para estudiar la extensión de Madrid mediante unos cinturones circulatorios combinados con un trazado radial de las calles. El proyecto presentado por los arquitectos y urbanistas Secundino Zuazo y Hermann Jansen incluía la prolongación de la calle Bailén hasta la Puerta de Toledo para constituir uno de los anillos. Esta idea recogía la visión que existía desde hacía tiempo de comunicar el Palacio Real con S. Francisco el Grande (diseñado ya por Sabatini y Silvestre Pérez) y también facilitar una

comunicación con una salida desde la Puerta de Toledo hacia el sur, que ya se había planteado en otros proyectos urbanísticos de desarrollo de Madrid, particularmente en el Plan Castro de 1860, que reflejaba claramente la construcción de una avenida que unía el Palacio Real con la puerta de Toledo, con la construcción de un puente sobre la calle Segovia.

En esta propuesta la ampliación de la calle supone la demolición del cuartel, respetando absolutamente la iglesia. Más tarde, en 1932 se realiza un Plan de Reformas para dotar a la ciudad de las vías necesarias para un amplio desarrollo y el propio Zuazo presenta más definidas las reformas para conectar la Plaza de España con la Puerta de Toledo, pasando por San Francisco el Grande. En 1934 la idea se concreta más, con una intervención sobre todo el área que abarca desde la Puerta de Toledo, la Ronda de Segovia y la calle del Rosario, con las manzanas ordenadas según un sistema de bloques lineales. Desde la primera propuesta, la ampliación de la calle suponía la demolición del que ya se denominaba cuartel del Rosario (el antiguo convento de S. Francisco el Grande). El plan de hacer una gran vía de San Francisco se comienza a llevar a cabo con la construcción también del nuevo viaducto de hormigón, concluido en 1934, para sustituir al metálico original. El viaducto actual es del arquitecto Javier Ferrero y los ingenieros Luis Aldaz y José de Juan-Aracil.

Tras el advenimiento de la II República en 1931, el Gobierno respetó la iglesia como tal y la existencia de la Obra Pía, pero introdujo una serie de modificaciones en la constitución y fines de ésta. Se crearon un Patronato seglar de la Obra Pía, presidido por el Ministro de Estado, y una Junta que controlaba el funcionamiento de la misma y los gastos de mante-



nimiento de los consulados de España en Damasco, Beirut y Constantinopla, para cuyo fin por tenía una asignación incluida en los presupuestos del Estado.

Sin embargo, el Gobierno quiso desligarse de la dimensión religiosa y renunció a los ingresos que recibía de limosnas y de las Comisarías de Tierra Santa para el mantenimiento de los Santos Lugares. La Obra Pía perdió, por tanto, esas cantidades, aunque en los Santos Lugares siguió recibiendo las aportaciones que la Orden Franciscana recaudaba en otros países para el mencionado fin.

Por otro lado, la Obra Pía recurre entonces a buscar ingresos mediante el tratamiento de la basílica como un monumento artístico con museo. El 16 de noviembre de 1933 se convocó una reunión de la Junta en la que se adoptó la decisión de que el templo estuviera afecto al culto hasta las diez de la mañana y que, a partir de esa hora y hasta las cuatro de la tarde, se

realizara la visita de carácter artístico, que incluiría el coro, las capillas y las salas capitulares, y costaría una peseta por persona. El domingo sería gratis el acceso.

En mayo de 1933 se creó la Junta Superior del Tesoro Artístico, constituida por representantes de las Academias, el Museo del Prado, el Arqueológico, etc., y una serie de Juntas locales, pero dependientes de la Dirección General de Bellas Artes, para la defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional.

Con esta intervención el templo y el convento continuaron en uso normal hasta la Guerra Civil. Tras el comienzo de ésta, la iglesia se cerró nuevamente al culto y tanto ella como el convento y la cripta se utilizaron de diversas maneras: la cripta como escuela, parte del convento como cuartel y parte como almacén de diversos objetos, incluso de armas. Para acomodar el conjunto a la nueva situación se desmontaron puertas,



85. Vista aérea del interior de la iglesia.



86. El atrio convertido en almacén de imágenes.



87. Almacén de esculturas religiosas en el paso de la escalera del coro.



88. Galería de la cripta dedicada a almacén de objetos.

sillerías, pavimentos, etc., material que se acumuló en la zona de la cripta situada bajo el convento.

En 1937 la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico en su función de conservar y defender el patrimonio artístico, decidió destinar la iglesia a depósito de obras de arte. Se trasladaron, así, a San Francisco el Grande los carruajes de Palacio y mobiliario, cuadros, libros y otros objetos de múltiples iglesias y conventos y de otros palacios y casas particulares que podían sufrir las consecuencias de la guerra. Sin embargo, este uso como depósito de obras artísticas duró sólo unos meses, entre otras ra-

zones porque el cuartel anejo era un objetivo militar en el sitio de Madrid y porque circuló la noticia de que la cripta se había convertido en polvorín. De hecho, la iglesia, igual que el Palacio Real, sufrió el impacto de varios proyectiles. Uno cayó en la linterna de la cúpula, lo que ocasionó una rotura que facilitó la entrada de agua hasta el suelo de la iglesia. Otros solamente produjeron desperfectos en las cubiertas y, principalmente, en los vidrios de las ventanas.

Por ello, a mediados de 1937 la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico decidió trasladar los objetos guardados en San Francis-



co, donde quedaron muy pocos. Muchos se llevaron al Museo Arqueológico y alguno de los cuadros al Museo del Prado y otros lugares que aseguraban una mínima protección.

La Junta Delegada había nombrado conservador y responsable del depósito de obras artísticas en San Francisco al arquitecto Francisco Ordeig Otembach, quien se mudó a vivir con su familia en un apartamento que habilitó en la basílica y desempeñó un papel importante para impedir que determinadas piezas del patrimonio artístico salieran de España. En un momento de la guerra se pensó en instalar un observatorio de aviación en la iglesia, dada su situación y la amplia visión que permitía del frente, pero la idea se desechó por la intervención de Ordeig (junto a su hijo, también llamado Francisco) ante las autoridades militares para evitar que fuera un blanco de los bombardeos de aviones o piezas de artillería desde la Casa de Campo.

En 1938 hubo una solicitud del Obispo para que S. Francisco se cediera como catedral de Madrid. Después de varias consultas el Ministerio contestó que no era justificado al ser parte del Patrimonio de la Obra Pía, construida con sus fondos y limosnas y cedido a los franciscanos, aunque el Ministerio ofreció su uso provisional como tal mientras se restauraba la catedral de S. Isidro, muy dañada durante la Guerra Civil

Al término de la Guerra Civil, con la iglesia dañada y el cuartel casi destruido, el Padre Legísima, nombrado Rector de San Francisco, hizo un detallado informe de la situación que encontró y solicitó la restauración de todo el conjunto. En junio de 1940 el Gobierno concedió un crédito extraordinario para realizar las restauraciones más urgentes que permi-

tieran habilitar la iglesia y devolver al convento un funcionamiento regular. Ese mismo año de 1940 una ley reconoció a favor de la Obra Pía la propiedad de los terrenos y edificios que formaban el cuartel y la iglesia de San Francisco.

La restauración se encomendó a Francisco Ordeig, que había sido restituido en su puesto de conservador y que, a partir de unos planos levantados por la Dirección General de Arquitectura, acometió una obra de gran calado que duraría hasta principios de los años 50 y culminaría ya su sucesor.

Por un lado, se procedió a un saneamiento general y se arreglaron diversas partes dañadas, como la linterna de la cúpula, el plomo de las cubiertas, las vidrieras rotas y las fachadas. En el interior se realizaron trabajos de actualización de instalaciones, incluidas electricidad y telefonía, dotación de lavabos en celdas, instalación de baños comunes para los frailes y apertura de ventanas en la zona de “fachada” que se había creado como consecuencia de la demolición del cuartel.

Por otro, se redistribuyeron algunas habitaciones para convertirlas en salas y oficinas y en una capilla privada para uso diario, una pequeña biblioteca y una zona de despacho para el P. Legísima. Además, se rehízo la iluminación general del convento y de la iglesia y se añadió un montacargas que comunicaba la planta del corredor del presbiterio con una parte de la cripta que se usaba como almacén de mobiliario especial para celebraciones religiosas de cierta solemnidad. También se repusieron los suelos de madera, la sillería de la iglesia y diversos objetos ornamentales y de culto y se restauraron, aunque sin un plan general, algunas pinturas de las capillas y diversos cuadros recuperados de los depósitos donde habían sido guardados.



89. Vista aérea de S. Francisco en 1968.

Sin embargo, los restos del cuartel quedaron abandonados y sin ninguna actuación, por lo que acabaron siendo ocupados por personas que habían perdido sus viviendas como consecuencia de la Guerra o la inmigración periférica en busca de trabajo, hasta que se acomete la intervención sobre esta parte de Madrid para restaurarla a través de la Junta de Reconstrucción de Madrid, que formaba parte de un organismo de ámbito nacional denominado Dirección General de Regiones Devastadas. Además, se había elaborado un plan de Capitalidad de Madrid, en el que estaba muy presente “la fachada del Manzanares”, con el Palacio

Real, la todavía no terminada ni consagrada Catedral de la Almudena y San Francisco el Grande. Como parte de ese proceso de restauración y reformas urbanísticas, en 1957 se aprueba un Plan Quinquenal por el que se decide continuar la construcción de la Gran Vía de San Francisco. En 1958 comienzan las obras, con las consiguientes demoliciones de edificios, y en 1961 se termina e inaugura la calle.

Con esta última actuación se concluye la demolición del Cuartel del Rosario y queda San Francisco rodeado de unos terrenos con restos de construcción, muros





90. Cuadro desprendido del intradós de arco triunfal del presbiterio, restaurado y recolocado.

cortados y terraplenes que producen una gran impresión de abandono. Particularmente destacable resulta, por su dimensión, toda la nueva fachada que aparece con la demolición total del cuartel, con la huella de la arquería del claustro y el espacio vacío de la panda correspondiente, que se convierte en almacén de desechos. En los años siguientes llegan a adosarse al muro pequeños almacenes y cobertizos y en el solar restante se hacen vallados para guardar diversos objetos.

En esta situación, sin cambios destacables y con un mantenimiento elemental del convento, se mantendrá hasta mediados de los años 70 San Francisco el Grande, que en 1962 Juan XXIII había declarado basilica menor y consagrado de nuevo bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles.

En noviembre de 1972 se estaba celebrando en la iglesia una ceremonia religiosa con la presencia de todo el gobierno y se desprendió un lienzo que estaba fijado con clavos en el intradós del arco central del presbiterio, lo que produjo gran alarma entre los asistentes. Como consecuencia de ello y ante el aparente peligro de derrumbe, la iglesia volvió a cerrarse al culto y Gregorio López Bravo, a la sazón ministro de Asuntos Exteriores, encargó al arquitecto Luis Martínez-Feduchi un informe sobre el estado del edificio.

La semana siguiente comenzaron los trabajos de análisis y toma de datos. Poco después Martínez-Feduchi presentó el documento solicitado, en el que se describía el estado general de San Francisco y se insistía en la urgencia de su reparación. El Consejo de Ministros del 22 de diciembre acordó “que se presente con toda urgencia un proyecto de Presupuesto a fin de evitar el cierre de dicho Templo, que tanto utiliza el Estado”. A continuación, el acuerdo pasó a la Obra Pía de los Santos Lugares,

como propietaria del templo, y el 22 de febrero de 1973 ésta hizo el encargo directamente a Martínez-Feduchi, arquitecto que trabajaba habitualmente para la Administración y para la propia Obra Pía.

A fin de confeccionar el presupuesto, se formó un equipo de profesionales que comprobó el mal estado general de las cubiertas, de los revocos, de las pinturas del interior de la iglesia, etc. Se elaboró entonces otro documento con un estudio general de reparaciones constructivas y se encargó a Carmen del Valle, especialista llegada de la Academia de Restauración de Roma, el estudio de las pinturas. El informe sobre las pinturas insistía, como ya se había hecho anteriormente en que al usar pintura al óleo sobre yeso la posible humedad por filtraciones acabaría desprendiendo la pintura o la pintura con el yeso. Presentado el presupuesto, éste pasó a la revisión y control del Ministerio de Hacienda, órgano competente para la gestión de las actuaciones correspondientes a los gastos aprobados, que se hizo cargo del proyecto y la ejecución de las obras y la Obra Pía quedó al margen de dicha gestión.

Los trabajos se iniciaron en 1974. Se acometieron las cubiertas, el plomo, las cornisas, las molduras, los enfoscados y parte del revoco. A lo largo de ese año se realizó gran parte de estos trabajos y se restauraron las pinturas de las capillas. A principio de 1975 se colocó un andamio que ocupaba la totalidad de la iglesia para restaurar las pinturas de la cúpula. Sin embargo, la muerte de Franco paralizó la obra y la iglesia quedó cerrada.

En 1980 se declara San Francisco el Grande Monumento Histórico Artístico y Bien de Interés Cultural y, por lo tanto, el Ministerio de Cultura pasa a hacerse cargo de las intervenciones sobre el monumento.



En 1984 el recién creado Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, junto con la Obra Pía, como propietaria del edificio, encargó a los arquitectos Javier, Ignacio y Luz Feduchi, conocedores de los datos y el presupuesto presentados en su día por su padre, Luis Martínez-Feduchi, la redacción de un Proyecto de Restauración de San Francisco el Grande, a la vista de que las obras emprendidas no habían terminado de ejecutarse y no se habían resuelto los problemas de humedades, desprendimiento de pinturas y deterioro general del edificio, que seguía albergando desde hacía 10 años el andamio que lo ocupaba en su totalidad al no haberse podido concluir la restauración prevista de las pinturas de la cúpula.

La idea inicial era que el proyecto, además de arrojar una visión clara de los trabajos ya realizados y de los todavía necesarios para terminar la restauración de la iglesia y del convento, incorporara los elementos de un concurso de ideas para la ordenación de toda la zona de San Francisco el Grande. Nuevamente el ayuntamiento, como propietario ahora de los terrenos del convento-cuartel, interesado por encontrar una solución a esta parte de la ciudad que tenía una visibilidad importante, tanto por ser la fachada oeste de Madrid como por tratarse de unos terrenos degradados sin calificación urbana en una nueva vía importante de comunicación, convocó un nuevo concurso en 1982 para buscar una respuesta al entorno de S. Francisco el Grande. El concurso lo había ganado el arquitecto Juan Navarro Baldeweg con



91. Fachada oeste tras la demolición del cuartel del Rosario (1973)



92. Fachada oeste del convento (1973).



93. Planchas de plomo desprendidas del chapitel de la torre.

una propuesta de ampliar la fachada a poniente para crear una imagen simétrica respecto de la cúpula y a la vez una base uniforme de convento o monasterio. Completaba el proyecto con edificios de carácter administrativo y viviendas que no superasen en altura al conjunto conventual y respetaran una distancia con espacios comunes de circulación y estancia. Se preveían también unas edificaciones que por su forma particular contribuían a cerrar el espacio visual de San Francisco desde la otra orilla del río Manzanares, al darles una forma curva con una visión que enmarcaba el conjunto monumental.

El resultado práctico de ejecución del proyecto ganador quedó en muy poco y, aunque como, ya se ha señalado, Javier, Ignacio y Luz Feduchi intentaron incorporar a su proyecto los aspectos principales de la idea de Navarro Baldeweg, ni los programas señalados para su ejecución ni las propuestas que se presentaban pudieron llevarse a cabo por diversas circunstancias de carácter legislativo y relacionadas con

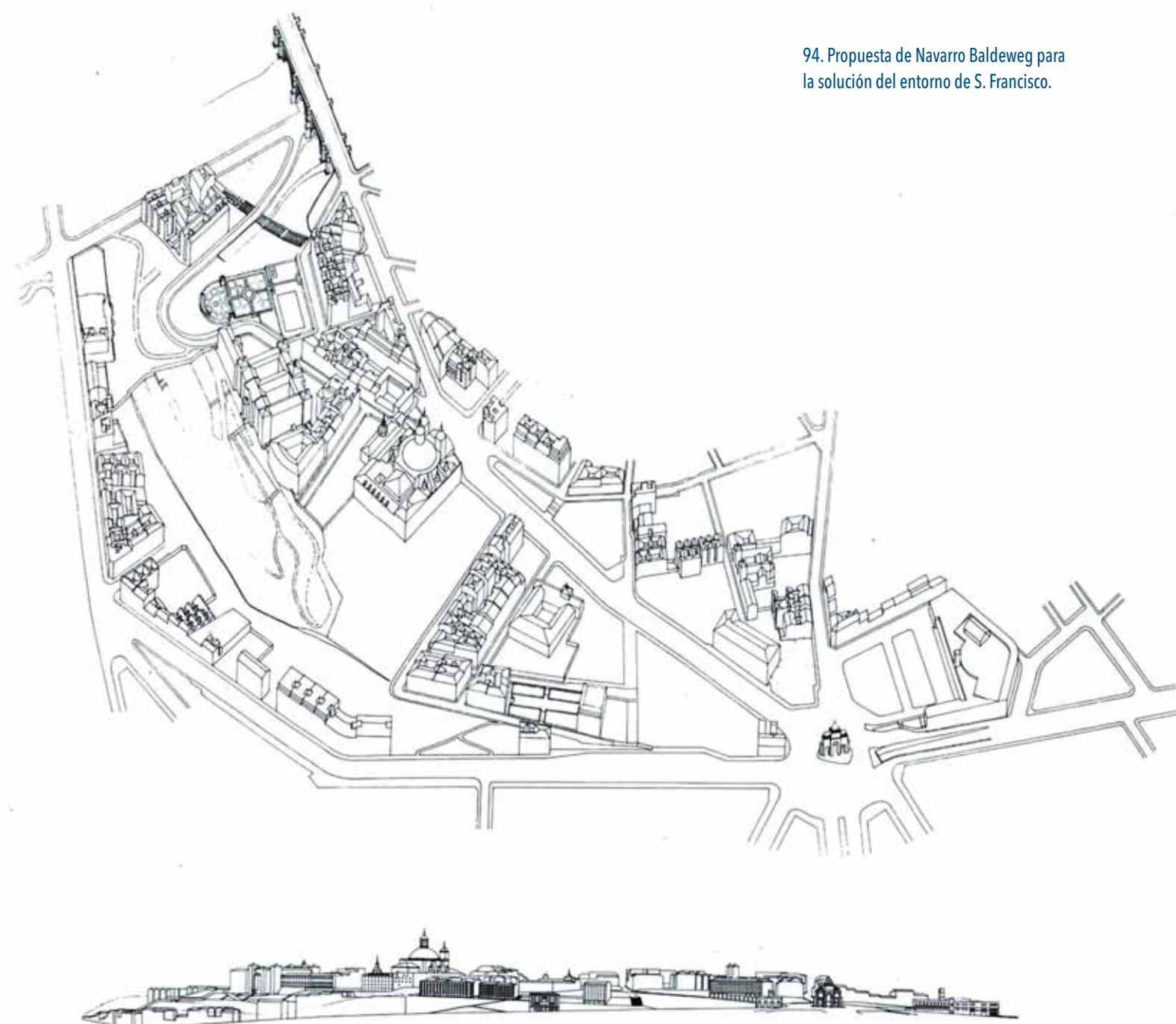
la protección monumental, así como con la repercusión sobre la estructura original del edificio, con la magnitud de la inversión requerida, que superaba con mucho las cantidades que se estaban manejando y, en último pero no menor lugar, con la dificultad de establecer prioridades futuras en el desarrollo de la vida conventual.

Fuera como fuese, para cumplir el encargo recibido del Ministerio de Cultura y la Obra Pía por los arquitectos, formaron nuevamente un equipo para el estudio de la situación del edificio y se comprobó que muchas de las obras realizadas no habían conseguido el resultado deseado, pues continuaban las cubiertas de plomo con piezas levantadas, revocos desprendidos y partes del edificio que, como consecuencia del derribo del cuartel del Rosario en 1966 (para la apertura de la Gran Vía de S. Francisco que uniera la calle Bailén con la Puerta de Toledo) habían dejado restos de muros y un espacio vacío que se habían ocupado por diversos usos indefinidos y temporales.

Después de hacer una comprobación visual del estado del edificio se determinó elaborar un principio o esquema de Plan Director que tuviera presente todas las necesidades que se presentaban y un orden de las posibilidades de acometer los trabajos para la restauración. Se dividió entonces el conjunto en diez Programas para que se pudiera hacer una restauración total en el tiempo, con una valoración de cada Programa, de tal forma que se obtuviera un precio que en cada caso se ajustara a las posibilidades económicas de cada momento y que los trabajos se fueran solapando hasta la terminación de la restauración total prevista.

En primer término, se consideró básico empezar por investigar las filtraciones de agua, que habían daña-





94. Propuesta de Navarro Baldeweg para la solución del entorno de S. Francisco.

do de forma tan evidente las pinturas de las bóvedas y otras zonas del edificio. Se comprobó que dichas filtraciones de agua, que podían ser por capilaridad de los muros, no lograrían afectar a las bóvedas, aunque sí podrían hacerlo a los zócalos y parte de los suelos, pero como el deterioro principal estaba concentrado en las pinturas, la atención se dirigió a las cubiertas. Allí se comprobó que el plomo colocado tenía suelto el engatillado (sistema con el que se unen unas planchas a otras) en muchas juntas y había piezas levantadas que dejaban a la vista la superficie (de yeso) sobre la que se asentaba el plomo. Se hicieron también análisis del plomo, de los materiales de revestimiento, de los ladrillos, baberos etc.

Con ello se comenzó la restauración de las cubiertas de plomo, que era el lugar por donde se filtraba el agua y afectaba de forma más importante a las pinturas, como ya se ha dicho.

Una vez terminado el programa de la cúpula central, se continuó con las cúpulas de las capillas de la zona sur-este (antiguo claustro del convento). Después se realizaron las cubiertas de las capillas de la zona norte. Posteriormente se hizo la cubierta del presbiterio y por fin la cubierta del coro y torres.

Mientras se deciden los equipos que restaurarán las pinturas de la cúpula ocurre el dato anecdótico de la aparición en el Ministerio de Cultura de una persona con un recibo por el alquiler del andamio que hay colocado y que ocupa toda la iglesia desde 1974 y que según dicha factura fue colocado por orden de los restauradores, es decir por 15 años. Se llega al acuerdo de una cantidad y condición de que cuando se termine la restauración de las pinturas se hará cargo del desmontaje y traslado dicha empresa.



95. Plomo levantado en contrafuerte.

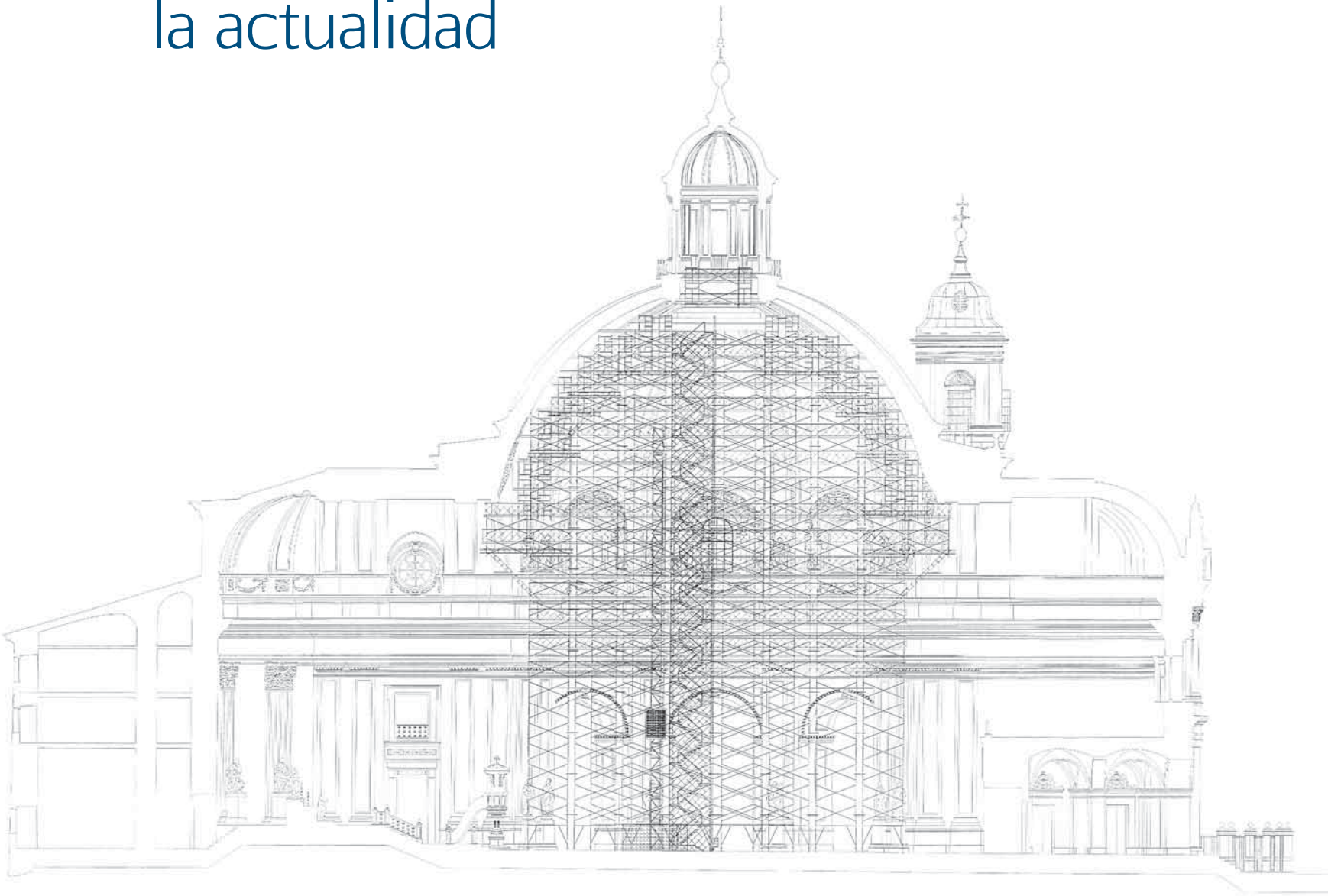
En 1990 se pueden comenzar los trabajos de restauración del interior de las pinturas al haberse terminado las obras exteriores de las cubiertas. El Instituto de Patrimonio Histórico Español se hizo cargo del trabajo y seleccionó los equipos con las especialidades necesarias para llevar a cabo dicha restauración.

En 1992 se realizó la restauración de las pinturas murales de la linterna de la cúpula central encargándose de ello la empresa ROA que dirigía el pintor Santiago Ferrete Ponce. Además, este restaurador realizó varias de cuadros del museo (José Camarón, Zacarías González Velázquez).

El mismo Santiago Ferrete y su equipo continúan con la restauración de las pinturas de la cúpula, en 1995 con una emergencia y en 1998-99 con parte de las pinturas y elementos decorativos. •



## 16. La Basílica de San Francisco el Grande en la actualidad



96. Andamios.

En el año 2000 se encarga al restaurador Antonio Sánchez Barriga (y su empresa Geocisa) la restauración de otra parte de las pinturas de la cúpula.

Entre 2004 y 2005 la empresa Tekne con Antonio Sánchez Barriga se encargan de las pinturas murales del coro, con la colaboración de Juan Ruiz Pardo

Entre 2005 y 2006 la empresa Ágora dirigida por Antonio Sánchez Barriga restaura los dorados, estucos y mármoles de la capilla mayor.

Con esto trabajos quedaron las pinturas de la cúpula restauradas.

Mientras tanto continúan las restauraciones puntuales, siguiendo un criterio para que pueda existir una continuidad sin entorpecer de forma excesiva el funcionamiento de la iglesia. Así se hicieron el cambio de pavimento del atrio, que procedía de la restauración de 1885 y era de mosaico de teselas de 1 cm. aproximadamente, pero que con la humedad que absorbía el suelo acababan desprendiéndose, se abombaba el pavimento e impedía el funcionamiento de las puertas, produciendo algún pequeño accidente, lo que supuso tomar la decisión de acometer esta restauración antes que otras de mayor envergadura, para no alterar el uso diario de la iglesia. Se realizó un trabajo en 2001 que consistió en restaurar y conservar las teselas que contenían un dibujo de una estrella recibéndolas con otros morteros, y cambiando las teselas de las bandas que hacían las entrecalles por piezas de mármol en los tonos que tenían los de la iglesia, pero no fue posible. Este trabajo lo realizó el Instituto de Patrimonio Histórico Español por el restaurador Juan Ruiz Pardo 2004-2006 (existe un documento en el IPHE sobre su restauración).



97. Estado de las pinturas del coro y presbiterio.



98. Mosaico del suelo del atrio.

Al poco tiempo de su terminación comenzaron a desprenderse también las piezas restauradas, de manera que se decidió acometer un trabajo más amplio de todo el atrio, levantando el suelo (se levantaron los mosaicos formando una sola pieza ) y se guardaron



durante la obra de picado del suelo para aislarlo de su contacto con la tierra sobre el que estaba apoyado que le transmitía las humedades, y sustituyendo al final las teselas (muchas de ellas perdidas) por piezas de mármol, siguiendo el dibujo del suelo anterior, colocadas sobre un forjado aislado.

A lo largo de los años siguientes se han realizado obras de restauración, acondicionamiento o actualización de diversas instalaciones, como han sido; reparaciones de grietas en la linterna de la cúpula, restauración de la veleta de la torre norte por inclinación con peligro de caída, protección de las aguas que recogía la panda del antiguo claustro (al quedar formando una especie de patio inglés entre el jardín que construyó el Ayuntamiento y el muro de la basílica, que acumulaba las aguas de este recinto y transmitía las humedades al interior) y conducción de las mismas al alcantarillado.

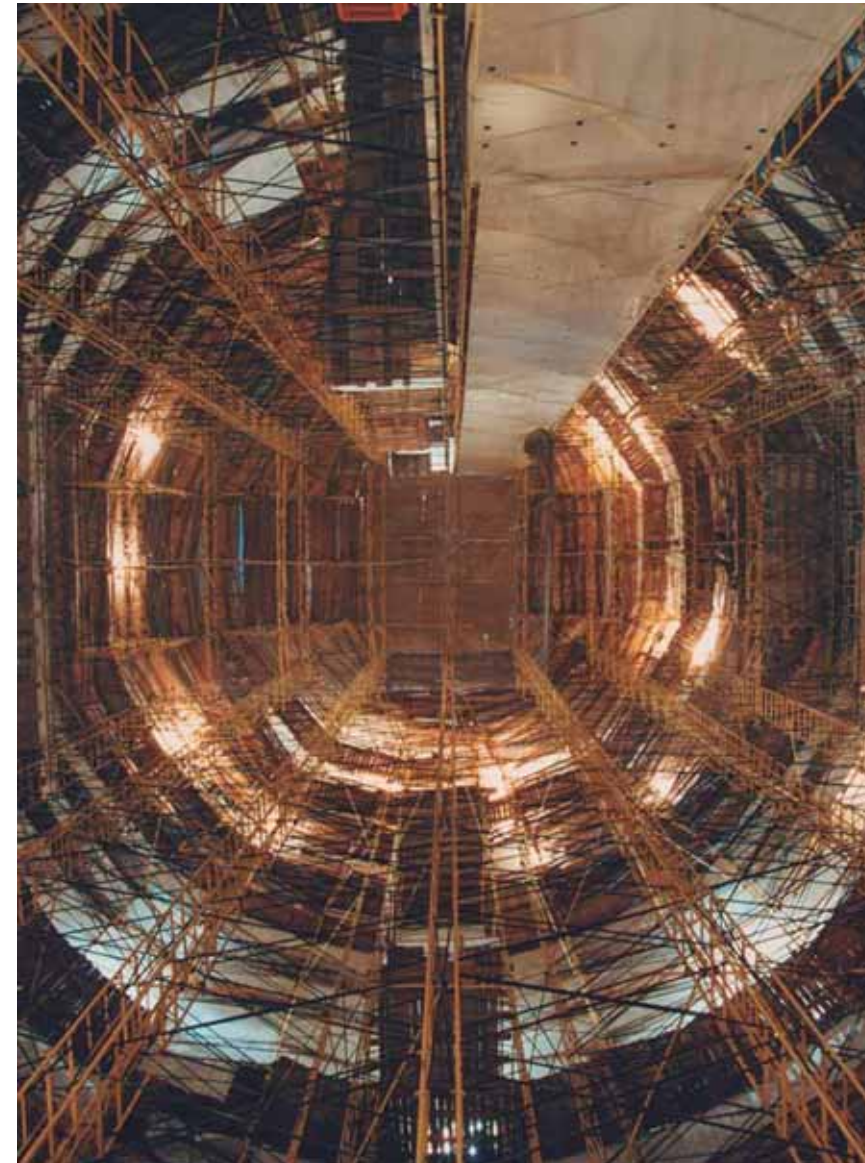
El interés de la Obra Pía por la conservación y restauración de S. Francisco ha sido sostenido y continuo, por lo que se elaboró una enumeración y una programación anual de las actuaciones que se consideraban necesarias para la revisión anual del estado de los diferentes capítulos sobre los que sería necesario intervenir.

Con el fin de no hacer una exposición muy extensa de los trabajos que se han llevado a cabo, procedemos a continuación de una descripción somera de las acciones más destacables.

En 2005, continuando con el plan de restauración interior se comenzó por el presbiterio, con las pinturas y decoraciones. Se trataba de las pinturas y decoraciones de bóveda y paredes y era indispensable que durante el tiempo de restauración la iglesia pudiera

continuar con la celebración de las ceremonias que tenía previstas, por lo que se montó una falsa bóveda de madera paralela a la real, dejando un hueco intermedio, de tal forma que los restauradores pudieran trabajar en el espacio entre la real y la de madera. A la vez se montó un andamiaje paralelo a las paredes del presbiterio para que se pudieran restaurar pinturas y decoraciones en los distintos niveles. Siguiendo el mismo criterio de mantener el aspecto interno para la celebración de las ceremonias establecidas previamente, se decidió hacer una reproducción fotográfica de los cuadros que rodean el altar mayor y reproducirlos sobre unas telas que, colocadas con unos elementos, recordaran el espacio original.

2006 trajo la restauración del coro. Como consecuencia de la reclamación y traslado de la sillería del monasterio de El Paular, que, a diferencia de la del Parral, había sido cedida temporalmente, quedó la huella de dicha pieza tanto en las paredes como en el suelo, por lo que se procedió a realizar una restauración del coro y de su escalera de acceso. También estaba colocado en la pared del descansillo de dicha escalera el cuadro de Bayeu que ocupaba el altar mayor y que con la reforma de 1885 había sido trasladado y recortado para su nueva posición en dicho lugar. El cuadro se había desmontado para su traslado enrollado al Instituto de Restauración, para comprobar también su estado de conservación ante las humedades que se podía filtrar por los muros, por lo que quedó entonces la pared con los restos de los anclajes del cuadro y una grieta vertical. Por último, se completaba la operación de restauración con realizar una iluminación destinada a ampliar el museo existente con la colocación en este espacio de cuadros que se refirieran a S. Francisco que complementarían la visión cercana de la pintura de la



bóveda del coro como la amplia de la propia iglesia desde la barandilla del mismo.

También en 2006 se acometió un programa de protección de ventanales. Dentro de la restauración del coro se comprobó que las vidrieras estaban poco pro-

#### 99. Andamios.

tegidas, ya que, aunque tenían un doble ventanal exterior con una vidriera de piezas regulares de rombos y rectángulos de vidrio normal emplomadas, existían muchas piezas rotas o desprendidas y perdidas que permitían el paso del agua u de aves que podían perjudicar el interior. Comprobada la posibilidad de realizar unas nuevas ventanas exteriores y colocarlas el precio no hacía posible su ejecución. Se decidió colocar un vidrio exterior de protección que soportara los agentes externos, y mantuviera la fachada en forma y dimensiones, sin embargo, no fue posible fabricar un vidrio del tamaño de la ventana y se decidió dividirlo manteniendo la partición de la ventana interior, hasta que se pudieran rehacer o restaurar las originales.

Ese mismo año se instalaron, además, la bajante de la fachada y la escalera exterior que lleva a la cubierta del coro.

Como continuación del proyecto de restauración del coro se retomó la idea ya propuesta de incluirlo en la visita del museo, ampliando éste con el traslado de los cuadros relacionados con la vida de S. Francisco, además de proporcionar una vista particular y más cercana de las pinturas de la cúpula. Con la devolución del cuadro de Bayeu restaurado y ante la imposibilidad de volver a colocarlo en su posición anterior, en la pared de la escalera, se pensó en colocarlo en el coro de manera provisional hasta decidir su colocación definitiva, con la posibilidad de incluirlo en la ampliación del museo. Dadas las dimensiones del cuadro, se colocó de manera que tuviese una visión frontal conveniente para su tamaño y que no alterase el orden de simetría de los





100. La Basílica desde el Parque de la Cornisa.

elementos que conformaban el coro, además del espacio que necesitaba de altura. Como la calidad del cuadro exigía que tuviera un entorno que permitiera su visión, se decidió dotarlo de un amplio marco y una particular iluminación adecuada para que se pudiera apreciar.

Al año siguiente se repararon una serie de fisuras que habían aparecido en la linterna de la cúpula. También como consecuencia del desprendimiento de las teselas de los mosaicos del atrio se procedió a su restauración, pero al no ser eficaz se sustituyeron por mármol.

En 2011, y en el contexto del proyecto de instalar un museo en el coro se realiza el marco y la iluminación del Bayeu y se emplaza la pieza en su armadura y posición definitivas. Igualmente, se hace una propuesta de colocación de cuadros en el museo y se repara la tabiquería de la cripta.

En 2012 se revocó la fachada oeste y se repararon limas y canalones. Un año después fue necesario intervenir en las cornisas.

La demolición total del cuartel dejó un espacio a lo largo de la fachada, que correspondía con la panda

del claustro y la continuación de parte del convento. La fachada suroeste había quedado descarnada, con el revestimiento de los muros muy deteriorados, perdido en muchas superficies, y la creación de un jardín en el espacio que ocupaba el cuartel dejaba un espacio vacío entre dicho jardín y el resto del convento en toda su longitud, formándose una especie de “patio inglés” corrido a lo largo de toda la fachada. En este lugar se acumulaba el agua de lluvia sin estar debidamente recogida y conducida, lo que favoreció el crecimiento silvestre de plantas de diversas clases y hasta árboles, y también se convirtió en verdadero vertedero de objetos inútiles. Esta acumulación de aguas dañaba de forma importante a la basílica, con temor incluso de que pudieran, por capilaridad, afectar a las pinturas de la capilla próxima, pero la más perjudicaba era la cripta que, aunque no era un espacio habitable, presentaba muchas humedades y la caída de algún muro de compartimentación. Se realizó una obra de creación de una cámara a lo largo de la panda y una recogida de aguas hasta conducir las al saneamiento general de la ciudad.

En 2015 se presentó una propuesta para instalar un archivo en la cripta, se construyó una rampa exterior y se repararon la veleta y el plomo de la torre norte.

Un año después se colocó en el patio un nuevo ascensor, que se prolongaría en 2018, y se elaboró un proyecto para restaurar las fachadas sureste y suroeste.

En 2019 comenzó la rehabilitación de las capillas laterales, sobre la base de un informe elaborado por Juan Ruiz Pardo una década antes.

A la hora de terminar de escribirse estas líneas, tres son las actuaciones más urgentes: la ya próxima inau-

guración del museo en el coro, la restauración de la linterna, de la que en 2019 se desprendieron algunos fragmentos, y la continuación del proceso de arreglo de las capillas laterales y restauración de fachadas.

Como puede apreciarse, se trata de un trabajo importante y continuado, para intentar conservar y mejorar, sin afectar a su esencia, uno de los monumentos más relevantes de Madrid y que cada vez interesa más, por ser significativo en la historia y una parte importante del patrimonio arquitectónico y artístico para los madrileños y los visitantes de la ciudad.

Paralelamente, el Ayuntamiento ha ido realizando obras de acondicionamiento de los terrenos que rodean S. Francisco creando en primer lugar un parque de flores que se denomina Dalieda y que ocupa el lugar del antiguo claustro y convento, estructurado con unas jardineras rectangulares y pasos intermedios. También los terrenos de la zona oeste se han rehabilitado sobre lo que podía ser parte del convento, creando el Parque de la Cornisa, con zonas de arbolado y pistas deportivas para uso del vecindario, con lo que se puede apreciar mejor la fachada oeste del conjunto de S. Francisco, abierto a un parque. •



## BIBLIOGRAFÍA

Para la redacción de este libro se han consultado y tomado datos de los siguientes documentos:

- Alba Abad, José - *Historia sintética de Madrid*. Madrid 1949
- Amador de Los Ríos, José – *Historia de La Villa y Corte de Madrid*. Madrid 1863
- Azcona, Agustín – *Historia de Madrid*. Madrid 1843
- Baztán, Francisco – *Monumentos de Madrid*. Madrid 1959
- Cabezas, Juan Antonio – *Diccionario de Madrid*. Madrid
- Calabuig Revert, J. José – *El Real Templo Basílica de San Francisco El Grande*. Valencia 1919
- Calvo Moralejo, Gaspar – *La Real Basílica de San Francisco El Grande*. Mundo Hispánico Nº 286
- Cean Bermudez, Juan Agustín – *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Las Bellas Artes en España*. Madrid 1.800
- Corral, José del – *San Francisco El Grande*. Madrid 1956
- Corral, José del – *Madrid es así*. Madrid 1955
- Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo General Ilustrado. Madrid 1926
- Ferrándiz, José – *San Francisco El Grande*. Revista de La Biblioteca del Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid. 1924
- Fernández de Los Ríos. A - *Guía de Madrid*. Madrid 1876
- 14.- García Barriuso, Patrocinio (O.f.m.) – *San Francisco El Grande*. Madrid 1975
- Gaya Nuño, Juan Antonio – *Guías Artísticas de España*. Barcelona 1944
- Guerra de La Vega, Ramón – *Madrid, Guía de Arquitectura*. Madrid 1981
- Guinart, Paul – *Les Villes d’Art Celebres*. París 1935
- Ibañez, Esteban – *San Francisco El Grande*. Madrid 1971
- Ibañez, Esteban – *San Francisco El Grande en la Historia y en el Arte*. Madrid 1964
- Kubler, George – *Ars Hispaniae. Tomo Xiv*. Madrid 1957
- Leon Pinelo, Antonio de – *Anales de Madrid*. Madrid 1971
- Llaguno y Amirola. Eugenio – *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid 1829
- Madoz, Pascual – *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*. Madrid 1847
- Mesonero Romanos, Manuel – *San Francisco El Grande*. Madrid 1889
- Mesonero Romanos, Ramón – *El antiguo Madrid*. Madrid 1861
- Mesonero Romanos, Ramón – *Manual Histórico-Topográfico de Madrid*. Madrid 1844
- Monreal Tejada, Luis – *Las cien mejores obras de la arquitectura española*. Barcelona 1945
- Morales, Gustavo – *Madrid de mi vida*. Madrid 1924
- Pérez Mateos, Francisco – *La Villa y Corte de Madrid*. Madrid 1927
- Peñasco, Hilario-Cambronero, Carlos – *Las calles de Madrid*. Madrid 1889
- Ponz, Antonio – *Viaje de España*. Madrid 1947
- Pulido López, Luis y Díaz Galdós, Timoteo – *Biografía de D. Ventura Rodríguez*. Madrid 1898
- Repide, Pedro de – *Las calles de Madrid*. Madrid 1970
- Sainz de Robles, Federico – *Madrid, crónica y guía de una ciudad impar*. Madrid 1962
- Sambricio, Carlos – *Silvestre Pérez*. Madrid 1970
- Schubert, Otto – *Historia del Barroco en España*. Madrid 1924
- Tamayo, Alberto – *Las iglesias barrocas madrileñas*. Madrid 1946
- Tormo, Elías – *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid 1927

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Para la redacción de este libro se han consultado y tomado datos de los siguientes documentos:

- Imagen de portada: Alzado desde la calle de San Francisco. Revista de Arquitectura. 1982. Nº 239. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid- COAM-. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1981-1986/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1982-n239-pag21-31.pdf>
- La basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Autor: Vicente López Portaña. Después de 1815. Museo del Prado.
  - Visión de Madrid. Autor: Anton Wyngaerde. Fechado entre 1563 y 1570. Biblioteca Nacional de Viena. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Dibujo\\_madrid\\_1562.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Dibujo_madrid_1562.JPG)
  - La Villa de Madrid. Corte de los Reyes Católicos de España. Autores: Antonio Marcelli (corógrafo) y Frederic de Witt (impresor). 1622. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=00000174908&page=1>
  - Topografía de la Villa de Madrid. Autor: Pedro de Texeira. 1656. Instituto Geográfico Nacional. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Plano\\_de\\_Madrid\\_de\\_Teixeira\\_parteabajo002.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Plano_de_Madrid_de_Teixeira_parteabajo002.jpg). Licencia de uso compatible con CC-BY 4.0.
  - Detalle de S. Francisco en el plano de Pedro de Texeira. Hoja nº 17 de la reproducción, realizada en 1881 por la Sección de grabado y litografía de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, del Plano de Teixeira. Instituto Geográfico Nacional. [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Elementos\\_numerados\\_en\\_el\\_Plano\\_de\\_Teixeira#/media/Archivo:019\\_-\\_Convento\\_de\\_San\\_Francisco\\_from\\_Reproduction\\_of\\_Pedro\\_Teixeira's\\_Topographia\\_de\\_la\\_Villa\\_de\\_Madrid\\_\(1656\),\\_1881\\_17\\_\(cropped\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Elementos_numerados_en_el_Plano_de_Teixeira#/media/Archivo:019_-_Convento_de_San_Francisco_from_Reproduction_of_Pedro_Teixeira's_Topographia_de_la_Villa_de_Madrid_(1656),_1881_17_(cropped).jpg)
  - Plano de Nicolás de Fer. 1706. Biblioteca Regional de Madrid. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Coloured\\_map\\_of\\_Madrid\\_by\\_Nicolas\\_de\\_Fer\\_\(1705\)#/media/File:Plano\\_de\\_Madrid\\_hacia\\_1705.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Coloured_map_of_Madrid_by_Nicolas_de_Fer_(1705)#/media/File:Plano_de_Madrid_hacia_1705.jpg).
  - Madrid. Planos de Población 1710-1730. Autor: Gabriel Bodenehr. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000017532>
  - Plano geométrico e histórico de la villa de Madrid y sus contornos. Autor: Nicolás Chalmandrier. 1761. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000270683&page=1>
  - Proyecto para la Iglesia de San Francisco el Grande. Planta baja. Anónimo español. Inscripción a lápiz en el borde inferior: “Planta del templo que proyectó D. Ventura Rodríguez para San Francisco el Grande de Madrid. S. XIX. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000018201>
  - Portada del libro “Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio”. Autor: Claude Perrault traducido por Joseph Castañeda. 1761. Biblioteca Nacional de España. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000263665&page=1>
  - Propuesta para San Francisco. La mayoría de los autores considera que es parte del proyecto presentado por Ventura Rodríguez para San Francisco el Grande en 1761. Archivo Casa Moreno. Signatura: 35578\_B. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura. <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/OwDJJx08fWMokaw2hLdsly9Sqka/NT2?ACC=165&DOC=28>
  - Propuesta de iglesia. Autor: Ventura Rodríguez. Entre 1740 y 1747. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022867>
  - Plano de Hermosilla con propuestas para la planta. Signatura 2-32-3. Archivo-Biblioteca de la Real Academia Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
  - Detalle de La pradera de San Isidro. Autor: Francisco de Goya. 1788. Museo del Prado
  - Madrid, el atrio del templo de San Francisco el Grande al terminarse la ceremonia religiosa de su apertura al culto. Autores: Juan Comba y Bernardo Rico. La Ilustración Española y Americana 30 de enero de 1889. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:History\\_of\\_the\\_Royal\\_Basilica\\_of\\_Saint\\_Francis\\_the\\_Great#/media/File:Madrid,\\_el\\_atrio\\_del\\_templo\\_de\\_San\\_Francisco\\_el\\_Grande.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:History_of_the_Royal_Basilica_of_Saint_Francis_the_Great#/media/File:Madrid,_el_atrio_del_templo_de_San_Francisco_el_Grande.jpg)
  - Retratos de Ventura Rodríguez , Diego Villanueva y Francesco Sabatini. Ventura Rodríguez. Autor: Francisco de Goya. 1784. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ventura\\_Rodr%C3%ADguez.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ventura_Rodr%C3%ADguez.jpg) ; Diego Villanueva. Autora María Josefa Carón. 1761. ; [https://es.wikipedia.org/wiki/Diego\\_de\\_Villanueva#/media/Archivo:Retrato\\_de\\_Diego\\_de\\_Villanueva,\\_de\\_Mar%C3%ADa\\_Josefa\\_Car%C3%B3n\\_\(Real\\_Academia\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_de\\_San\\_Fernando\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Diego_de_Villanueva#/media/Archivo:Retrato_de_Diego_de_Villanueva,_de_Mar%C3%ADa_Josefa_Car%C3%B3n_(Real_Academia_de_Bellas_Artes_de_San_Fernando).jpg) ; Francisco Sabatini. Autor: Francisco de Goya. Entre 1775 y 1779. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco\\_Sabatini\\_by\\_Goya.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Sabatini_by_Goya.jpg)
  - Presupuestos de Sabatini. Archivo Histórico Nacional. Fondo Ministerio de Asuntos Exteriores. Obra Pía legajo 2681
  - Retrato del Papa Pio VI. Autor Pompeo Batoni. 1775. [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pompeo\\_Batoni\\_-\\_Ritratto\\_di\\_Papa\\_Pio\\_VI\\_\(National\\_Gallery\\_of\\_Ireland\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pompeo_Batoni_-_Ritratto_di_Papa_Pio_VI_(National_Gallery_of_Ireland).jpg)
  - Retrato de Carlos III. Autor: José del Castillo. Entre 1775 y 1785. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9\\_del\\_Castillo.\\_Retrato\\_de\\_Carlos\\_III\\_con\\_traje\\_de\\_corte.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_del_Castillo._Retrato_de_Carlos_III_con_traje_de_corte.jpg)
  - Cuadro de Bayeu que presidía el altar mayor. Imagen aportada por el autor.
  - Cuadro de Bayeu en el presbiterio. El Museo universal. 26/8/1860. Biblioteca Nacional de España. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=a64ae070-91aa-4b71-992a-24eb402a4d56&page=4>
  - S. Francisco y Sto. Domingo. Autor: José del Castillo. 1.781 (MAEC-NOLSOM).
  - S. José. Autor: Gregorio Ferro (MAEC-NOLSOM)
  - Imagen antigua (web del MAEC)
  - Fachada SO actual del convento. Autor de la imagen: Ignacio Feduchi.
  - Plano geométrico de Madrid. Autor: Tomás López. 1785. Instituto Geográfico Nacional. <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001649.html> Licencia de uso, compatible con CC-BY 4.0.
  - Planta baja actual de la iglesia y dependencias auxiliares. Imagen aportada por el autor
  - Planta a nivel del coro. Imagen aportada por el autor



29. Sección longitudinal de la iglesia. Imagen aportada por el autor

30 y 30 bis. Tribunas laterales sobre el presbiterio. Imágenes aportadas por el autor

31. Vista del conjunto en la maqueta de 1830 de León de Palacio. Museo Historia de Madrid

32. La pradera de S. Isidro. Autor: Francisco de Goya. 1788. Museo del Prado

33. Alzado principal. Imagen aportada por el autor

34. San Francisco el Grande. Autor: Jean LAURENT. Circa 1903. Museo de Historia de Madrid Signatura. Inv. 1991/1/47. <https://www.memoriademadrid.es/view/353258/em-san-francisco-el-grandeem?q=facet,metadata.title.es.keyword,equal,San%20Francisco%20el%20Grande&offset=5&limit=50>

35. Fachada, zona del coro. 1990. Imagen aportada por el autor

36. Fachada, zona de acceso al convento. Imagen aportada por el autor

37. Chapitel torre. 1990. Imagen aportada por el autor

38. Vista aérea de las cubiertas: cúpula, presbiterio, cúpulas capillas y general del convento. Imagen aportada por el autor.

39. Sección transversal. Imagen aportada por el autor.

40. Vista de la fachada SE. 1990. Imagen aportada por el autor.

41. Plano de ordenación del entorno del Palacio Real y del barrio de San Francisco. Autor: Silvestre Pérez. 1.810. Biblioteca Nacional de España. [https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&txH=&completeText=&text=SILVESTRE+PEREZ&autor=P%  
c3%a9rez%2c+Silvestre&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=67](https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&txH=&completeText=&text=SILVESTRE+PEREZ&autor=P%c3%a9rez%2c+Silvestre&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=67)

42. Proyecto de remodelación de la Iglesia de San Francisco para Salón de Cortes. Autor: Silvestre Pérez. 1810. Biblioteca Nacional de España. [http://bdh-rd.bne.es/viewer.  
vm?id=0000021560](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000021560)

42 bis. Segundo proyecto de remodelación de la iglesia de San Francisco para Salón de Cortes. Autor: Silvestre Pérez. 1812 Biblioteca Nacional de España. [http://bdh-rd.bne.  
es/viewer.vm?id=0000021552](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000021552)

43. Proyecto de remodelación de la Iglesia de San Francisco para Salón de Cortes. Elevación interior del Anfiteatro para las Cortes. Autor: Silvestre Pérez. 1.810. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000021566>

43 bis Proyecto de remodelación de la Iglesia de San Francisco para Salón de Cortes. Elevación del Salón de Cortes. Autor: Silvestre Pérez. 1.812. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000021564>

44. La degollación de los frailes, en San Francisco el Grande (Madrid). Autores: Francisco Pi y Margall; Francisco Pi y Arsuaga . 1902. Biblioteca Nacional de España. [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:1902,\\_Historia\\_de\\_Espa%C3%B1a\\_en\\_el\\_siglo\\_XIX,\\_vol\\_3,\\_La\\_degollaci%C3%B3n\\_de\\_los\\_frailes,\\_en\\_San\\_Francisco\\_el\\_Grande\\_\(Madrid\),\\_R.\\_Pulido.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:1902,_Historia_de_Espa%C3%B1a_en_el_siglo_XIX,_vol_3,_La_degollaci%C3%B3n_de_los_frailes,_en_San_Francisco_el_Grande_(Madrid),_R._Pulido.jpg)

45. Plano de la planta al piso de la huerta, del Templo de San Francisco el Grande de Madrid, y del Ex-Convento, hoy Cuartel de Infantería. Archivo General Militar de Madrid / Biblioteca Virtual de Defensa. [https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/resultados\\_busqueda\\_restringida.  
do?tipoResultados=BIB&id=721&posicion=5&forma=ficha](https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/resultados_busqueda_restringida.do?tipoResultados=BIB&id=721&posicion=5&forma=ficha) Licencia CC BY 4.0

45 bis Plano de la planta al piso de la Iglesia del Templo de San Francisco el Grande de Madrid y del ex-Convento hoy Cuartel de Infantería. Archivo General Militar de Madrid / Biblioteca Virtual de Defensa. [https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/resultados\\_busqueda\\_restringida.  
do?tipoResultados=BIB&id=721&posicion=1&forma=ficha](https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/resultados_busqueda_restringida.do?tipoResultados=BIB&id=721&posicion=1&forma=ficha) Licencia CC BY 4.0

45.ter. Plano de la Planta al piso del Coro del Templo San Francisco el Grande de Madrid, y del ex-Convento hoy Cuartel de infantería. Archivo General Militar de Madrid / Biblioteca Virtual de Defensa. [https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/resultados\\_busqueda\\_restringida.  
do?tipoResultados=BIB&id=721&posicion=2&forma=ficha](https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/resultados_busqueda_restringida.do?tipoResultados=BIB&id=721&posicion=2&forma=ficha) Licencia CC BY 4.0

46. Altar mayor realizado por Nicoli

47 y 47 bis. Sillería del monasterio del Parral (Segovia) en el presbiterio actualmente. Imágenes aportadas por el autor

48. Traslación de las cenizas de Calderón de la Barca al cementerio de San Nicolás. La Ilustración Española y Americana 22/10/1874. Biblioteca Nacional de España. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=187834b4-8aed-4b14-98a1-522a4250b331>

49 y 49 bis. Andamios para la restauración. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación.

50. Los Apóstoles: S. Pablo por Suñol. (imagen doble). Santiago el Menor por Martín y Riesco. S. Tadeo por Gandaribas. San Andrés por Ricardo Bellver. S. Mateo por Benlliure. San Simón por Moltó. Santo Tomás por Martín y Riesco. San Felipe por Moltó. Imágenes MAEC-NOLSOM.

51. Fondo del presbiterio pintado por Manuel Domínguez y Alejandro Ferrant. MAEC-web.

52. Ángeles del ábside pintado por Contreras. MAEC.

53 y 53 bis. Púlpitos, con la balaustrada de separación y escalinata de presbiterio (proyectados por Ramiro Amador de los Ríos). La balaustrada la realizó Nicoli. Imágenes aportadas por el autor.

54. Sillería del Paular colocada en la sacristía. Imagen aportada por el autor

55. Sillería del Paular colocada en el coro. Imagen aportada por el autor.

56. Pinturas en los sectores de la cúpula donde se ve la distribución de personajes MAEC-NOLSOM.

57 y 57 bis. Evangelistas. Imágenes aportadas por el autor.

58. Pintura del sector sobre el presbiterio realizada por Casto Plasencia. MAEC-NOLSOM.

59. Santos españoles pintados por Francisco Jover. MAEC-NOLSOM.

60 y 60 bis. Sectores próximos al coro pintados por Domínguez (sectores laterales) y Martínez Cubells (sector central). MAEC.

61. Pintura de la bóveda del coro realizada por Plasencia. MAEC-NOLSOM.

62 y 62 bis. Vidrieras. Imágenes aportadas por el autor.

63. Capilla Neobizantina. Imagen aportada por el autor.

64. Capilla de la Inmaculada. Cuadro de Mariano Salvador Maella. MAEC-NOLSOM

65. Capilla de San Antonio. Imagen aportada por el autor.

66. Capilla de Nª Señora del Olvido o de Carlos III. Cuadro pintado por Casto Plasencia. MAEC-NOLSOM

67. Capilla de las Órdenes Militares o de Santiago y el cuadro pintado por Casado del Alisal. MAEC-NOLSOM.

68 y 68 bis. Capilla de San Francisco de Asís. Cuadro de Goya. MAEC-NOLSOM

69. Órgano de la casa Cavaille-Coll. Imagen aportada por el autor.

70. Detalle del órgano. MAEC.

71. Detalle del vestíbulo. MAEC

72. Puerta de acceso. MAEC

73. Detalle de la puerta. MAEC-NOLSOM

74. Capa de Carlos III. MAEC-NOLSOM

75. Detalle rejería de las capillas. Imagen aportada por el autor.

76. Exterior de la Basílica. MAEC-NOLSOM

77. Esculturas en coronación de fachada. MAEC-NOLSOM

78. S. Francisco [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo\\_de\\_San\\_Francisco\\_El\\_Grande\\_09012013\\_095.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo_de_San_Francisco_El_Grande_09012013_095.JPG)

79. Escudo coronando la Basílica. Imagen aportada por el autor.

80. Funeral por Alfonso XII. La Ilustración española y americana 15/12/1885. Biblioteca Nacional de España. [https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=bce8d507-  
d341-4c40-aafb-919191a7d162](https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=bce8d507-d341-4c40-aafb-919191a7d162)

81. Madrid. Planos parcelarios. (1872-1874). 1875. Plano de Ibáñez de Ibero (1876). Grabado por José Reinoso. Instituto Geográfico Nacional. [https://www.ign.es/web/  
catalogo-cartoteca/resources/html/001494.html](https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001494.html) licencia de uso, compatible con CC-BY 4.0.

82. Coronación de Alfonso XIII / “Tedeum en la Iglesia de San Francisco el Grande, después de la jura de Alfonso XIII. Autor: José Garnelo y Alda. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=1001>

83. La pradera de S. Isidro y el Palacio. Autor: Aureliano Beruete. 1909. Museo del Prado. [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-de-madrid-desde-la-  
pradera-de-san-isidro/3275785d-0451-48ba-b520-7481edc61e19](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-de-madrid-desde-la-pradera-de-san-isidro/3275785d-0451-48ba-b520-7481edc61e19)

84. Mapa del proyecto del Ensanche (en rojo) y la villa de Madrid (en gris). 1861. Biblioteca Nacional de España. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000017428>

85. Nave central de San Francisco el Grande con los objetos guardados por la Junta Archivo Junta del Tesoro Artístico. 1937. Signatura: AJ-0274 Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura. <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/OG4jjFHZsGcUCbGkIfHITcpbCb/NT2?ACC=165&DOC=135>

86. Estatuas de piedra recogidas por la Junta y depositadas en San Francisco el Grande. Archivo Fernández Balbuena. 1937. Signatura: BALB-037. Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura. <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/OnN5g3Jng3tMRpnzW58w1ZiopRp/NT2>

87. Imágenes de talla depositadas por la Junta en el edificio de San Francisco el Grande. Archivo Junta del Tesoro Artístico. 1937. Pérez Rioja, Aurelio (1888-1949). SignaturaAJ-0075. Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura. <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O4g8DDfOYl4Fcu4MzXyfdhWPXcu/NT2?ACC=165&DOC=217>

88. Depósito de obras de arte en la iglesia de San Francisco el Grande. Cripta.1937 Archivo Moreno. Signatura: 35834\_B Fototeca IPCE. Ministerio de Cultura. <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O4g8DDfOYl4Fcu4MzXyfdhWPXcu/NT2?ACC=165&DOC=129>

89. Vista aérea de S. Francisco en 1968. Instituto Geográfico Nacional.Obra derivada de <https://www.scne.es/productos.php> Licencia de uso, compatible con CC-BY 4.0

90. Cuadro desprendido del intradós de arco triunfal del presbiterio, restaurado y recolocado. Imagen aportada por el autor.

91. Fachada oeste tras la demolición del cuartel del Rosario. 1973. Imagen aportada por el autor.

92. Fachada oeste del convento. 1973. Imagen aportada por el autor.

93. Planchas de plomo desprendidas del chapitel de la torre. Imagen aportada por el autor.

94. Propuesta de Navarro Baldeweg para la solución del entorno de S. Francisco. Revista Nacional de Arquitectura. 1982. Nº 239. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid-COAM-. [https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1981-1986/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1982-  
n239-pag21-31.pdf](https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1981-1986/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1982-n239-pag21-31.pdf)

95. Plomo levantado en contrafuerte. Imagen aportada por el autor.

96. Proyecto para retirar los andamios en la Real Basílica de San Francisco el Grande. Sección longitudinal nº5. 2.000. Signatura: PLM CAJA 20 653 / 2635 Planoteca. IPCE. Ministerio de Cultura. [https://catalogos.cultura.gob.es/opac/doc?q=san+francisco+el+grande&start=24&crows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_  
fld64&fv=\\*&fo=and&cfq=media&fv=\\*&fo=and](https://catalogos.cultura.gob.es/opac/doc?q=san+francisco+el+grande&start=24&crows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&cfq=media&fv=*&fo=and)

97. Estado de las pinturas del coro y presbiterio. Imagen aportada por el autor.

98. Mosaico del suelo del atrio. Imagen aportada por el autor.

99. Restauración de las pinturas murales de la cúpula mayor de la Basílica de San Francisco el Grande (Madrid), 2000, Volumen: 2 - Caja 264 - Fotografía Signatura: BM 332 / 3 BM 333 Tipología documental: Memorias de intervención Signatura digital: I01519T / I01519F Planoteca. IPCE. Ministerio de Cultura. [https://catalogos.cultura.gob.es/opac/doc?q=san+francisco+el+grande&start=31&crows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_  
fld64&fv=\\*&fo=and&cfq=media&fv=\\*&fo=and](https://catalogos.cultura.gob.es/opac/doc?q=san+francisco+el+grande&start=31&crows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&cfq=media&fv=*&fo=and)

100. La Basílica desde el Parque de la Cornisa. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Views\\_of\\_the\\_Royal\\_Basilica\\_of\\_Saint\\_Francis\\_the\\_Great\\_from\\_Dalieda\\_de\\_San\\_Francisco,\\_Madrid#/media/File:C%C3%BApula\\_de\\_San\\_Francisco-2011.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Views_of_the_Royal_Basilica_of_Saint_Francis_the_Great_from_Dalieda_de_San_Francisco,_Madrid#/media/File:C%C3%BApula_de_San_Francisco-2011.JPG)

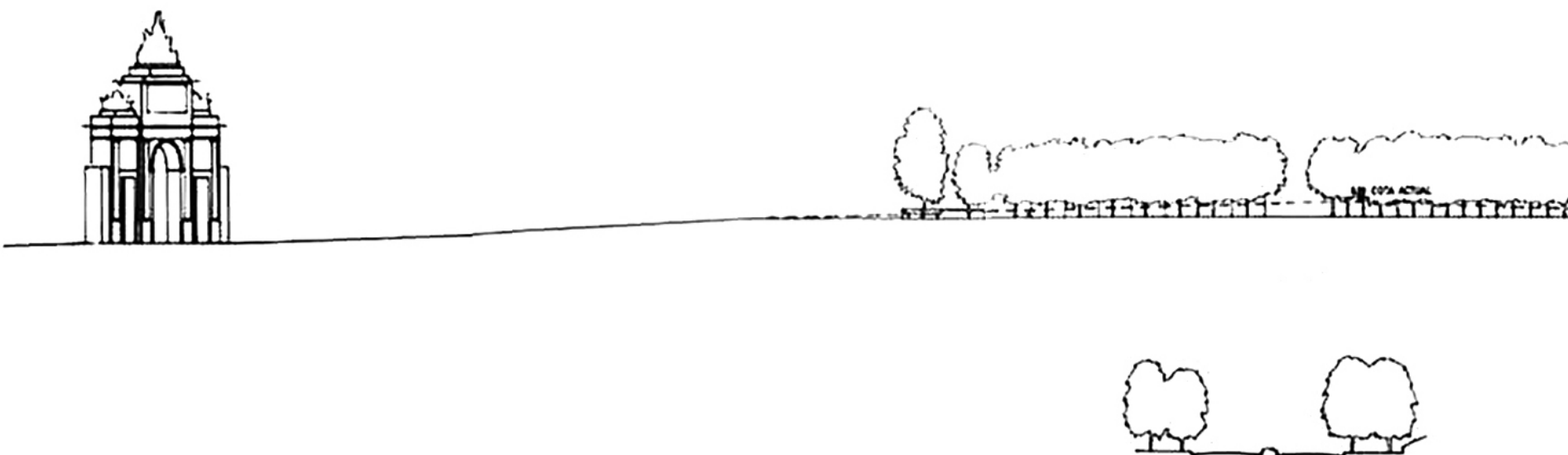
Colofón: Detalle de la puerta del vestíbulo de la Real Basílica de San Francisco el Grande. MAEC





Este libro se terminó de diseñar y maquetar en  
la noble villa de Madrid el día 1 de noviembre,  
festividad de Todos los Santos.  
La edición consta de 300 ejemplares.  
Este libro contiene 100 imágenes.  
En sus 112 páginas se ha utilizado las tipografías  
Adobe Garamond Pro, Avenir  
Next Condensed, Good Times  
y Afta Sans.





GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA  
Y COOPERACIÓN