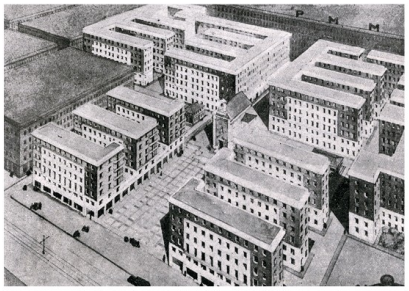
POR LA CALLE



Paseo por Chamberí 5

La colonia de San Cristóbal



4 junio - 10,00h

Donoso Cortés con Escosura

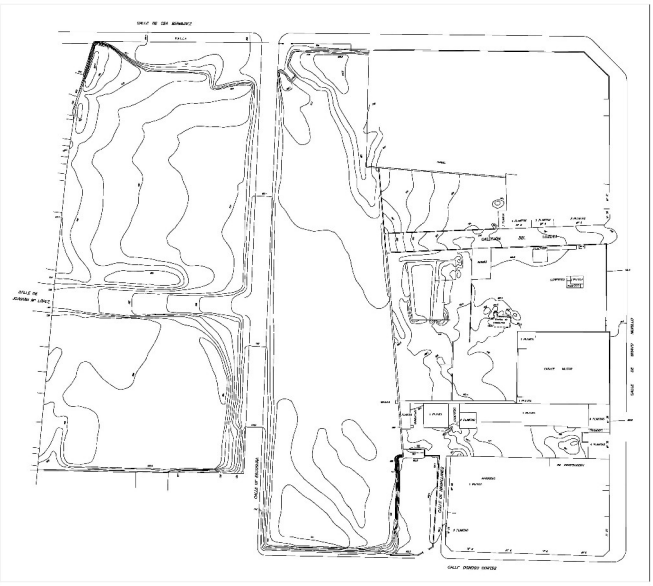
Contacta con nosotros:
costumbrista8@gmail.com

1. Una gran operación de paternalismo primifranquista
2. Un espacio cerrado y centrípeto
3. El diseño y construcción de la colonia
4. La iglesia de San Cristóbal y el colegio
5. Las tipologías habitacionales
6. Los espacios deportivos

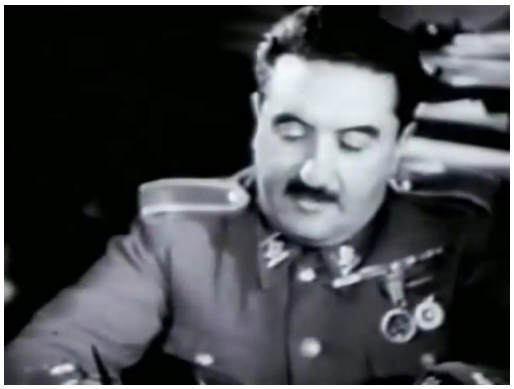
1. Una gran operación de paternalismo primifranquista



Antes de la Guerra Civil (Sierra)



1945

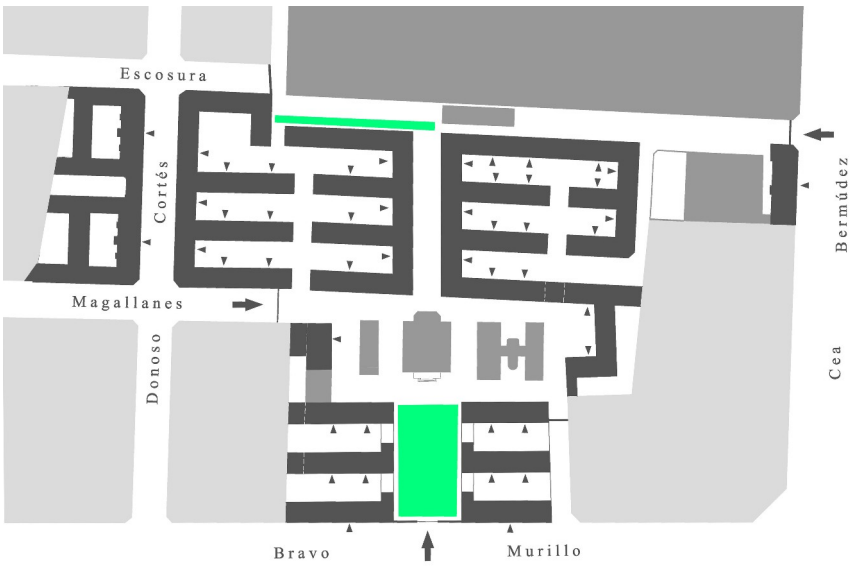


El director del Parque Móvil, Jesús Prieto Rincón
a mediados de los años 40

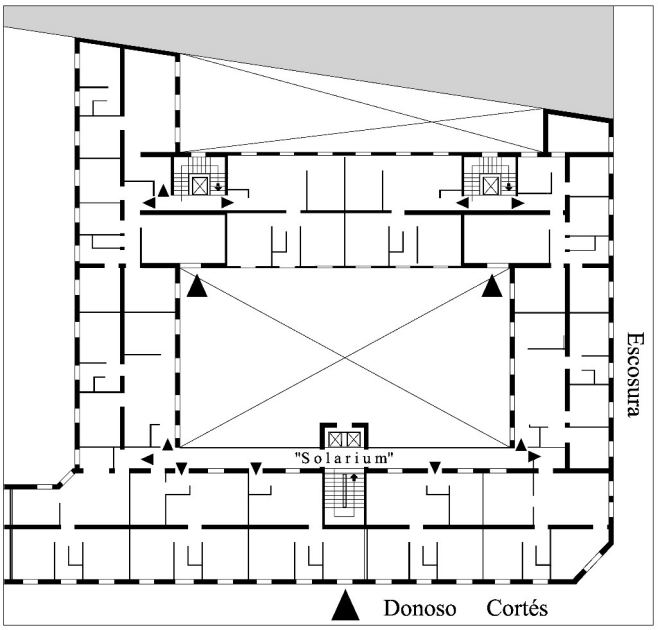


Arriba izquierda, el arquitecto, Ambrosio Arroyo
hacia 1950

2. Un espacio cerrado y centrípeto

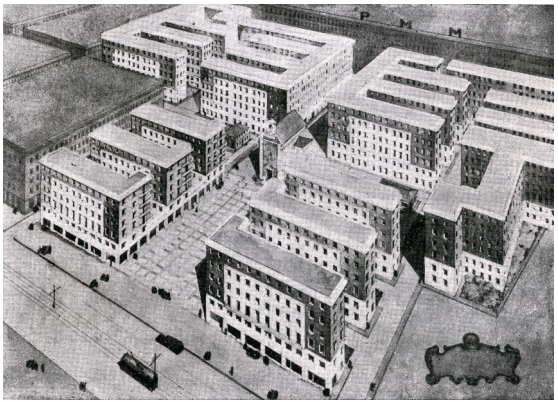


(Sierra)
Las flechas indican los accesos a la colonia y a cada uno de los inmuebles residenciales

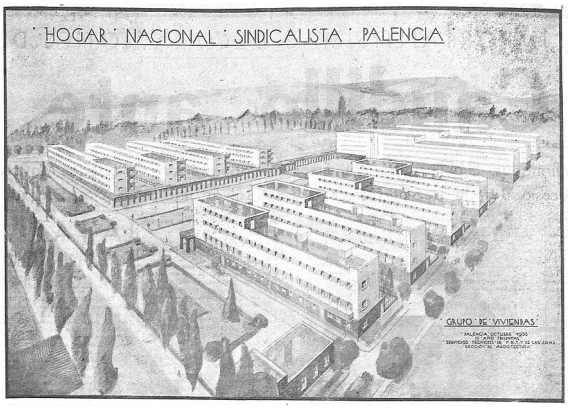


Uno de los inmuebles residenciales de Donoso Cortés

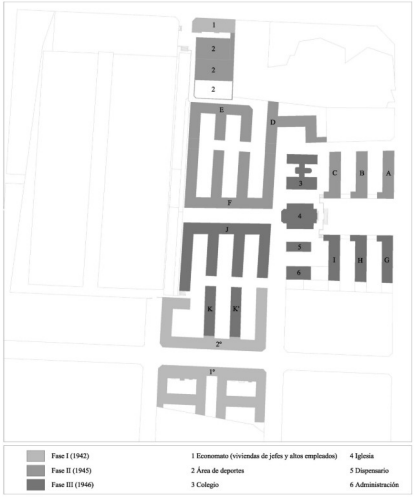
3. El diseño y construcción de la colonia



Idea primera, 1943

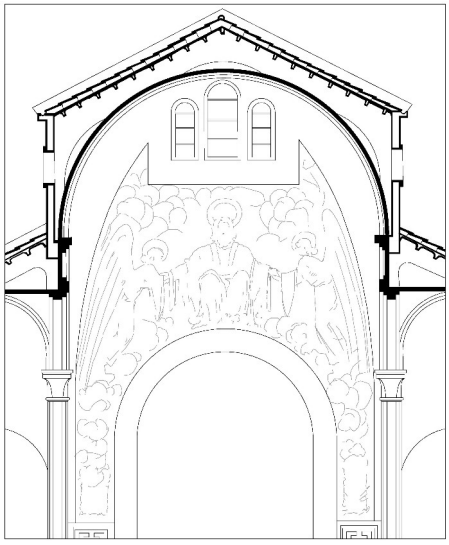


Un proyecto anterior de Arroyo para Palencia, 1938



Las fases de construcción de la colonia

4. La iglesia de San Cristóbal, el centro del sistema de equipamientos



1946

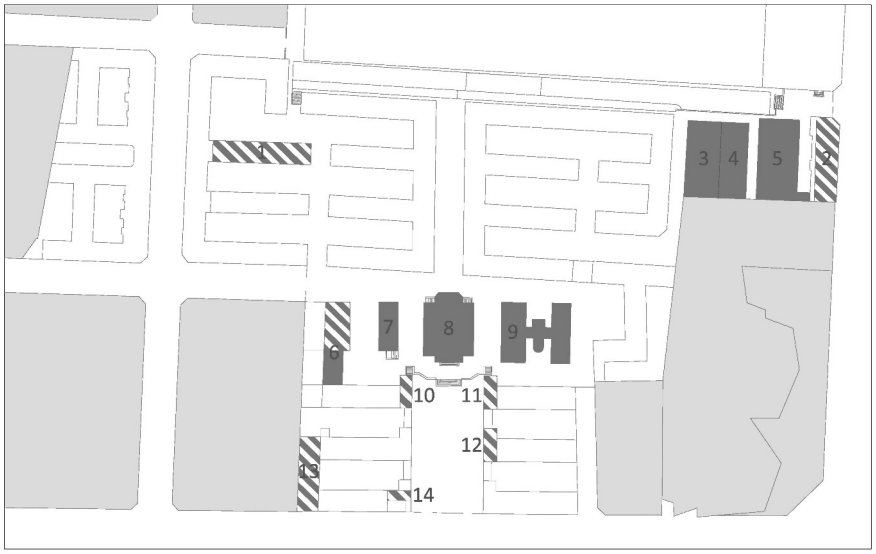


El párroco (posterior a 1954)

AN. DOM. MCMLII. / SVMMO. ECCLESIAE. PONTIF. PIO. XII. SVMMO. HISPAN. DVCE. FRANCO. / L. EIJO. / GARAY. / IND. OCC. / PATRIARCH. EPISC. – B. PEREZ. GZLEZ. / SVPR. GVBERNAT. / PRAESVL. / STATION. HVISVSC. I. PRIETO. RINCON. RECT. AVCTOREQVE. STO. CHRISTOFORO. / AEDES. DICATAE.

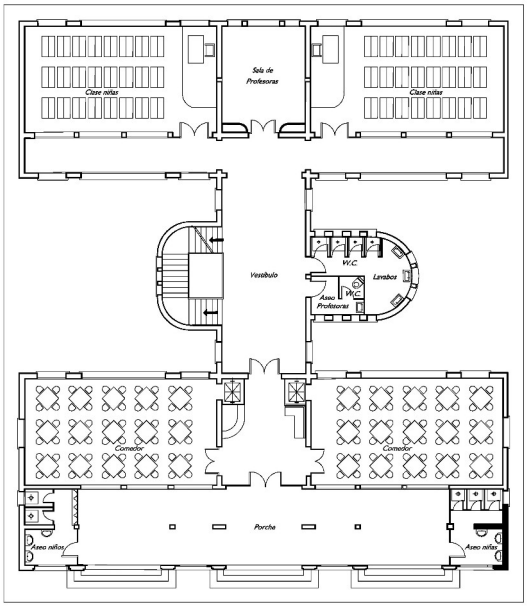
La inscripción del exterior de la iglesia

Sobre las pinturas del interior de la iglesia, hay un tratamiento pormenorizado al final.

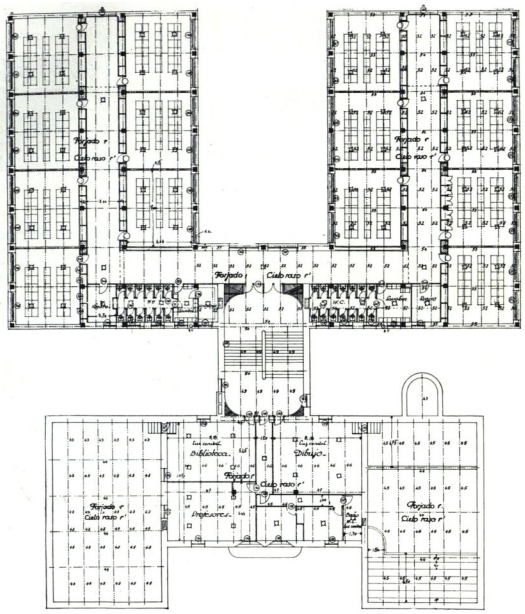


1. Economato de la Policía Armada
2. Economato general
3. Frontón
4. Gimnasio
5. Piscina
6. Frutería
7. Instituto de Bachillerato (y club juvenil en el sótano)
8. Iglesia
9. Colegio
10. Biblioteca
11. Zapatería
12. Sastrería
13. Supermercado
14. Mary's

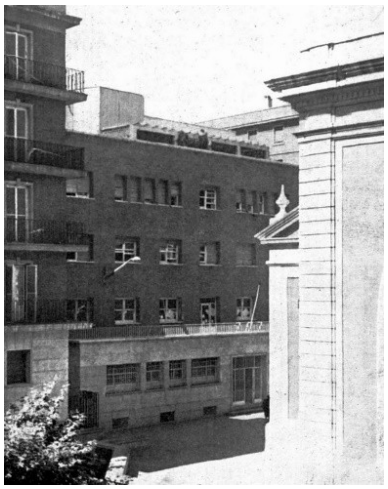
Los equipamientos de la colonia (Sierra)



El colegio (proyecto de 1946)

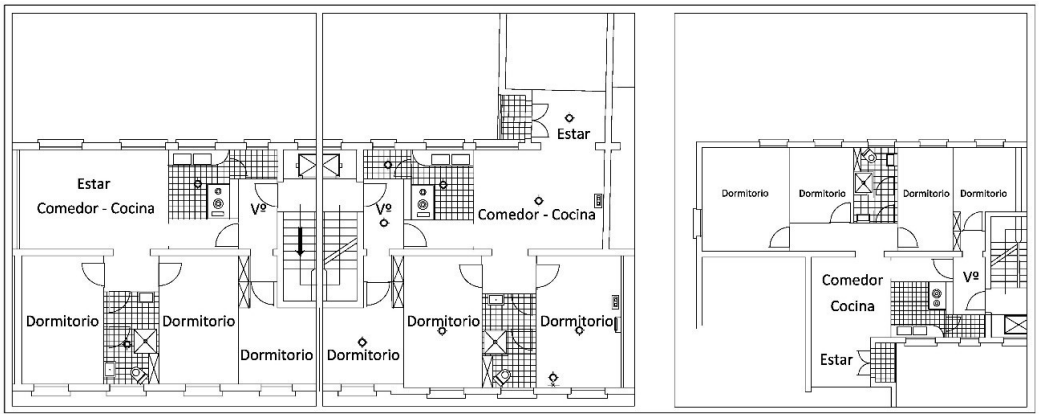


Sección preparatoria del Instituto-escuela de la ILE, 1930

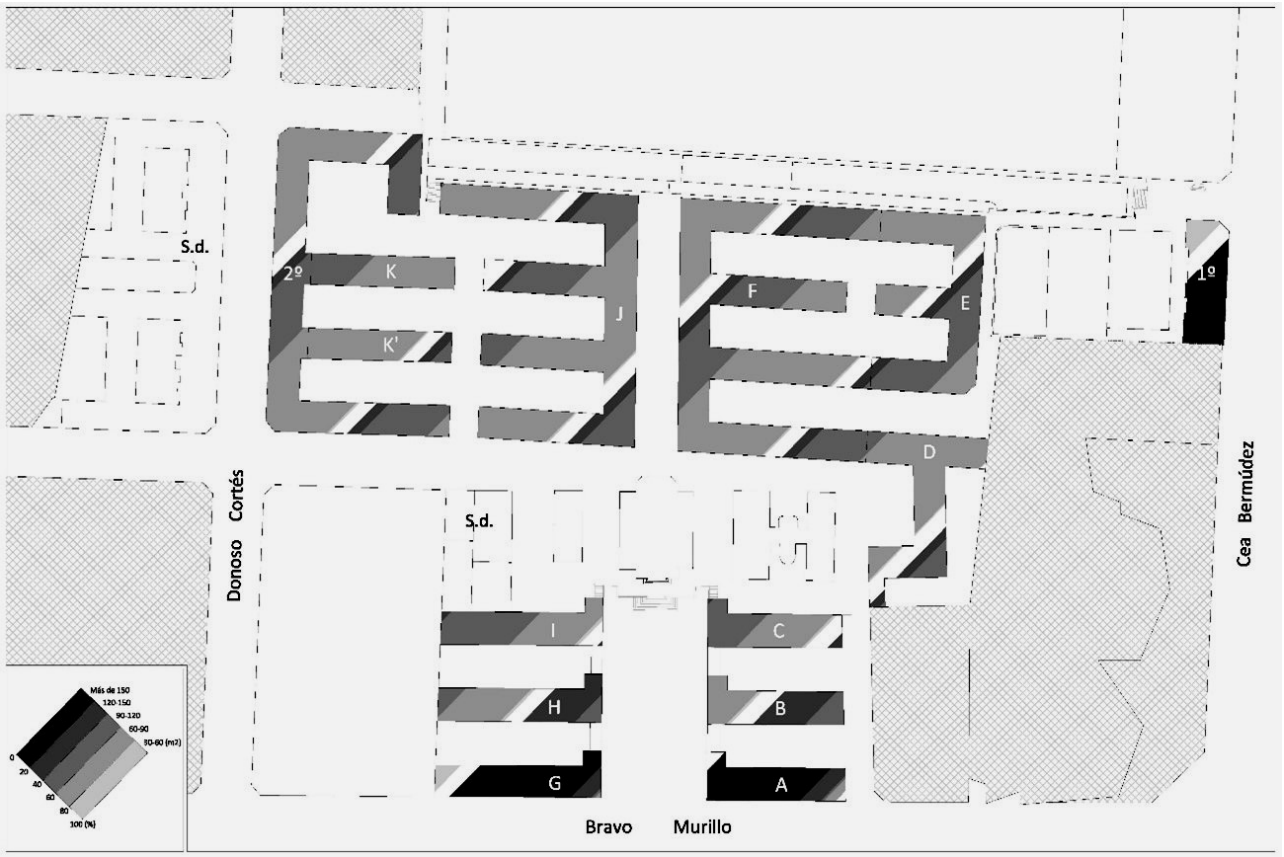


El instituto (masculino) de Enseñanza Media, c. 1965

5. Las tipologías habitacionales



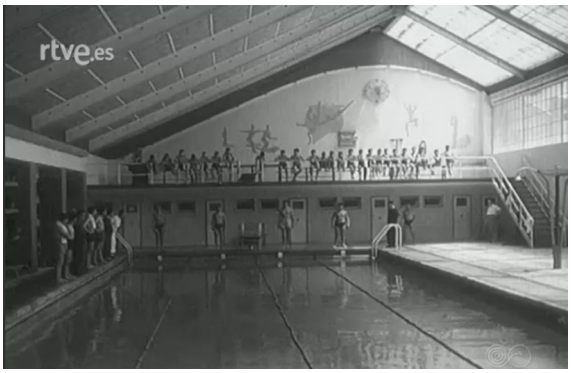
Los tipos más frecuentes de vivienda



La segregación residencial por superficie (Sierra)

6. Los espacios deportivos





Años 50







Años 50

Las pinturas murales de la iglesia de San Cristóbal y San Rafael

José Sierra Álvarez (Por la calle)

En el diseño urbanístico que el arquitecto Ambrosio Arroyo hiciese del poblado o colonia de San Cristóbal en la primera mitad de los años 40, la iglesia era su centro geométrico y socio-comunitario. No debe de extrañar, pues, que su concepción final fuese el resultado de un proceso no exento de titubeos. En lo que parece su primera formulación, anterior a 1943 (Figura 1), constaba de una nave alta y estrecha, quizás atravesada por otra de crucero significativamente más baja. Su fachada, flanqueada por pilastras de orden gigante, aparecía coronada por un frontón sobre el que se alzaba un campanario recto, al tiempo que su entrada, en la vertical de la fachada, se resolvía con arquitrabe rematado por lo que parece un frontón partido y, más arriba, lo que pudiese ser el nicho de una imagen.

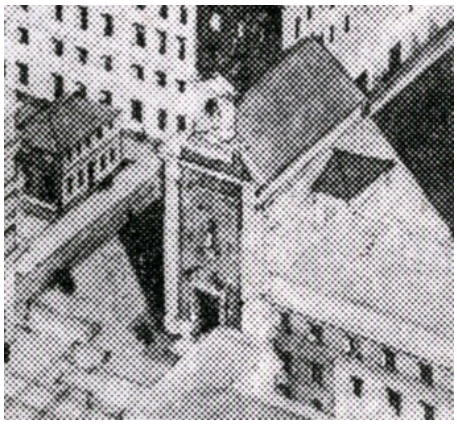


Figura 1. La primera solución



Figura 2. La segunda solución

La segunda solución, la que recoge una acuarela sin firma ni fecha conservada en un despacho del edificio principal del Parque Móvil (Figura 2), Arroyo ha ensanchado la nave del crucero hasta convertirla en una pareja de naves laterales con iluminación alta, ha convertido el frontón del remate en orejas con pináculos y ha enriquecido la entrada principal, que continúa situándose en la vertical de la fachada, pero que, de un vano, ha pasado a tener tres, con realce en arco del principal, al tiempo que el nicho se ha visto sustituido por un óculo.

El ensanchamiento de la planta hasta tres naves, así como la espadaña, se mantendrán en lo que es el proyecto de marzo de 1946, ya expresamente firmado (Figuras 3 y 4), pero no así la fachada, que regresa ahora a la solución arquitrabada, con frontón apoyado en cuatro columnas de orden dórico.

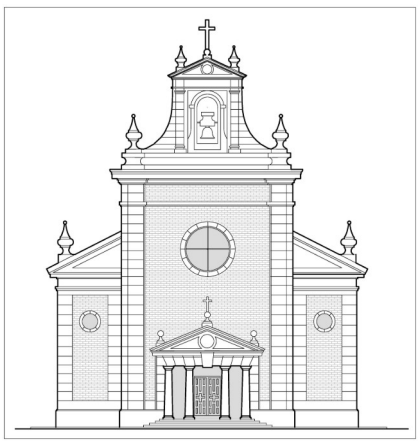


Figura 3. El primer proyecto de fachada, 1946

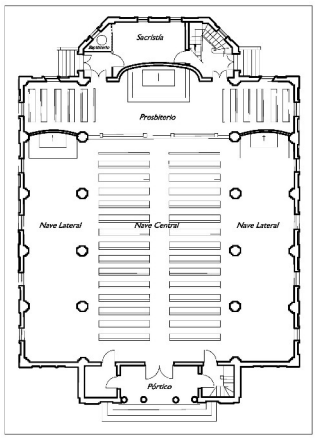


Figura 4. El primer proyecto de planta, 1946

Cuando, en junio de 1952, la iglesia fuese inaugurada, lo hará con más cambios aún, no sólo en el interior, sino también y sobre todo en su fachada. Por más que no dispongamos de material planimétrico al respecto, se trata de un cambio crucial en la presentación de sí de ese centro del poblado de San Cristóbal que se abre hacia la calle de Bravo Murillo: al tiempo que dos grandes puertas hacían su aparición en los paramentos laterales (Figura 5), la elevación y ensanchamiento del pórtico, que hará desaparecer el óculo central y, de paso, la moldura más baja, otorga al conjunto una masividad y monumentalidad de la carecían las soluciones anteriores (Figura 6), quizás inspirada en la fachada principal de Moya y Feduchi para el Museo de América, encargada por Pedro Muguruza en 1941-42, y construida entre 1943 y 1954. La trasera, por su parte, mantendrá su apariencia barroca (Figura 7).



Figura 5. Una puerta lateral



Figura 6. El cuerpo central de la fachada



Figura 7. La trasera de la iglesia

Ese afán de monumentalización y eternidad, de sabor muy *romano* a pesar de la reciente derrota del fascismo italiano, se aviene como anillo al dedo con la inscripción que, en latín, abraza la iglesia de San Cristóbal por su exterior: AN. DOM. MCMLII. / SVMMO. ECCLESIAE. PONTIF. PIO. XII. SVMMO. HISPAN. DVCE. FRANCO. / L. EIJO. / GARAY. / IND. OCC. / PATRIARCH. EPISC. –MATRIT. B. PEREZ. GZLEZ. / SVPR. GVBERNAT. / PRAESVL. / STATION. HVISVSC. I. PRIETO. RINCON. RECT. AVCTOREQVE. STO. CHRISTOFORO. / AEDES. DICATAE, con una suerte de pétrea elevación a la gloria de Franco, como *sumo conductor de los españoles*, y de Jesús Prieto Rincón como rector y *auctor* de la obra toda del Parque Móvil.

La iglesia tiene cripta. Estaba prevista ya en el proyecto de Arroyo de 1946, como sugiere la escalera de descenso presente a la izquierda del altar mayor y como evidencia el plano de cimientos y saneamiento.

Por encima de la cripta, lo que hay es un interior pequeño y rico como un joyero enteramente recubierto de adornos y pinturas (Figura 8). El proyecto de Arroyo de 1946 preveía ya pinturas en el ábside tras el altar mayor (Figura 9), aunque todo parece indicar que, como para entonces no debía de estar decidida aún la advocación del templo a San Cristóbal, el apunte representaba al Salvador, entre nubes y honrado por dos ángeles.



Figura 8. El interior

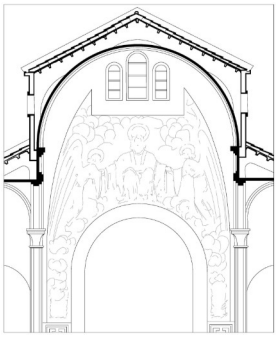


Figura 9. El ábside en el proyecto de 1946

Ángeles, muchos ángeles era lo que reclamaba Eugenio d'Ors, el *olímpico* que en 1938 había aceptado la Jefatura Nacional de Bellas Artes y que, padre del arquitecto falangista Víctor D'Ors (y conocido de Ambrosio Arroyo), habría de reivindicar la importancia artística, cultural y política de la pintura mural para la arquitectura del Nuevo Régimen, apoyándose para ello en las experiencias fascistas y nazis al respecto.[1]

Y ángeles y más ángeles habrán de ser los que vuelen y se postren en las paredes de la iglesia del poblado, una vez que su advocación se fije en San Cristóbal y, en consecuencia, el conjunto aparezca bajo la imploración (o quizá mandato) de ENSÉÑALES EL BUEN CAMINO a los conductores y a los internos todos del poblado. Vayamos con ellas, con las pinturas.





Figura 10. Decoración de la bóveda y del arco triunfal



Figura 11. El plafón del teatro-cine



Figura 12. Paco Galicia

1 Los textos de D'Ors sobre ángeles y angelología, en www.unav.es/gep/dors/angeles3-htm, tomado en lo esencial de L. Gonzalo Calavia. *Ensayo de antología escolar*. Madrid: Magisterio Español, 1946. Su reivindicación de la pintura mural, el capítulo "Del arte mural", en E. D'Ors. *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*. Madrid: Aguilar, 1945 (el capítulo en cuestión es sin duda anterior). Sobre todo ello, resulta de gran interés A. Llorente Hernández. *Arte e ideología en la España de postguerra, 1939-1951*. Tesis doctoral bajo la dirección de Antonio Bonet Correa. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002; y algún texto de D'Ors de 1941 sobre la pintura mural, citado en J.L. Marzo. *Arte moderno y Franquismo: Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, 2006, p. 14, consultable en https://www.soymenos.net/arte_franquismo. Era asunto, el de la pintura mural, que estaba en el ambiente de la jerarquía del Primer Franquismo: "España reclama para sí la decoración de la pintura mural, que tan bien va a las naciones en sus horas grandes, en sus horas de plenitud, ya en el reino de los espíritus, ya en el dominio de los pueblos […] Para esto, sí, se necesita una pintura mural" (*Arriba*, 25-I-1941, a propósito de los murales de José Aguiar para la Secretaría General del Movimiento, citado en Llorente, *op. cit.*, p. 678). Por lo que aquí nos interesa especialmente, el muralismo religioso, es relevante el hecho de que D'Ors fuese el promotor de una exposición internacional al respecto tan pronto como en 1939, que aspiraba a definir el canon franquista en la materia. Véase A. Larrinaga Cuadra. "La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939: Un hito artístico en la postguerra española". *Ondare: Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 25, 2006, p. 221-232. Véanse también, para lo que pudiese ser considerado la posición oficial de la jerarquía eclesial en la materia, C. Barberán. "Ante la falta de un arte moderno religioso". *Ecclesia*, 16-VIII-1947; y, del mismo autor, "Pintura mural en nuestros templos". *Ecclesia*, 13-XI-1948.

Aunque no tenemos la constancia expresa, es lo más probable que quien dibujase la oración, como todas las cenefas, cartelas, grutescos, meandros, ovas y demás intervenciones decorativas fuese el mismo Francisco Galicia que por esos mismos años de comienzos de la década de los 50 decoraba el plafón, los paneles de oscurecimiento de las ventanas y, en general todo el ámbito del teatro-cine del edificio principal del Parque Móvil (Figuras 10 y 11), hoy muy reformado.

No deja de resultar un punto sorprendente ese encargo. No nace esa sorpresa, desde luego, de falta de pericia técnica o de experiencia profesional. Francisco Galicia había nacido en Valladolid en 1895 y era hijo de Leónides, el pintor decorador y escenógrafo del Teatro Calderón de la capital castellana, en cuyo estudio hubo de formarse en el oficio, así como en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad por lo que hace a pintura artística. Ampliará su bagaje en Madrid desde 1912, fuese con Amalio Fernández, el escenógrafo del Teatro Real, o fuese en la Academia de San Fernando, en el Museo de Reproducciones Artísticas o, como copista, en el del Prado; también en París entre 1924 y 1926, y en los años inmediatamente anteriores a la proclamación de la República.[2] A comienzos de esa década, y antes de desplazarse allí, parece haber colaborado con Aurelio Arteta en el ciclo de frescos del Banco de Bilbao, intervención crucial para el desarrollo del muralismo español del primer tercio del siglo XX.[3]

Lo sorprendente del encargo nace más bien de su posición ideológica y política, en las antípodas del Primer Franquismo. Habitual del Ateneo y de sus tertulias, parece haber sido allí en donde Galicia habría de anudar una estrecha relación personal y política con Manuel Azaña, que lo conduciría a una intensa militancia republicana y, ya en el exilio, a acompañarlo en los últimos días de Montauban (y a diseñar allí su escueta tumba). Pero antes de abandonar España, hubo de formar en el equipo de Josep Renau para los trabajos gráficos del pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, en donde parece haber colaborado igualmente con Miró y Picasso.[4] Regresará a España en 1943, amparado por el escritor falangista Víctor de la Serna, para alguna de cuyas aventuras literarias habría realizado ilustraciones veinte años antes. Y volvieron entonces las tertulias y la relación con los amigos (Figura 12), los viejos y los nuevos;[5] y volvió su negativa a exponer su obra pictórica (una buena parte de la cual se había quedado en París, en manos de Dora Maar, Wifredo Lam y Christian Zervos); y volvió también la precariedad económica en su oficio de pintor decorador. Los amigos le echaban una mano, por ejemplo, la decoración del Café Gijón en 1948, en el marco de su reforma integral, a cargo del arquitecto Carlos Arniches, o la notable intervención en el chalet de Benito Delgado en el Guadarrama.[6]

Y he ahí cómo un ateo convencido, un *rojo* recalcitrante fue llamado a decorar las paredes de la emblemática iglesia de una institución como el Parque Móvil, dirigida por altos mandos militares y policiales y, sobre todo, construida y gestionada al amparo de personajes tan declaradamente falangistas y franquistas como Serrano Súñer o Blas Pérez González o, en lo religioso, Leopoldo Eijo Garay, a la sazón Obispo de Madrid y Patriarca de las Indias Occidentales, además de uno de los tres artífices del expreso apoyo episcopal al Nuevo Régimen instaurado por los alzados de 1936.

Los trabajos de Galicia en la iglesia de San Cristóbal, de una relevancia saturadora en algunos casos, contribuyen en gran medida a enmarcar y ordenar con elegancia las intervenciones propiamente figurativas.

---

2 Para lo que sigue, y salvo mención expresa, véase J.C. Brasas Egido. *Francisco Galicia, 1895-1976*. Valladolid: Banco Bilbao Vizcaya, 1988.

3 Véase *ABC*, 9-V-1976.

4 Véase J. Ortiz Echagüe. "Una imagen para salvar la República: Fotomontajes del pabellón español de la Exposición Internacional de París 1937", en *República y republicanismo en la comunicación: VIII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

5 Véase Antonio Manuel Campoy, en *ABC*, 4-VI-1976, que enumera a muchos de ellos: Joaquín Peinado, José María de Cossío, Juan Manuel Caneja, Juan Espladiu, Ángel Ferrant, Fernando Chueca Goitia, Fernando García Mercadal, Cristino Mallo, Ricardo Baroja, Eduardo Vicente, etc.

6 Sobre esta última, con techos que tienen una notable similitud con los del Parque Móvil, véase "Hotel de don Francisco Benito Delgado en la Sierra del Guadarrama". *Cortijos y Rascacielos*, nº 44, 1947. De unos años antes es la decoración del salón de cine del sótano del Hotel Palace (véase "El Cinema-Palace". *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 27, 1944).

Empecemos por las de Eduardo Vicente, responsable del ábside y, sobre todo, de la bóveda de la nave principal.

Su presencia en una obra de la significación oficial que tenía el Parque Móvil constituye, al igual que en el caso de Galicia, una anomalía política en el cerrado y represivo mundo ideológico del Primer Franquismo. También él, en efecto, era a la sazón un *rojo* conspicuo. Tras haber trabajado desde 1931 para las Misiones Pedagógicas republicanas, Vicente se había trasladado a Valencia hacia 1937, en donde habría de desarrollar una importante labor de cartelismo bélico y, como Galicia, participado en el pabellón español de la Exposición de París de ese año. Cuando todo se acabó, y a diferencia de lo que hiciese su hermano Esteban al exiliarse a Nueva York, Vicente optó por regresar a Madrid e *incrustarse* en aquella atosigante sociedad de vencedores y de represores de los vencidos. Al parecer, al comienzo hubo de buscarse (mal) la vida haciendo pintura industrial para los contratistas de obras (Figura 13); pero, también como Galicia, encontró pronto, hacia 1941, dos importantes protectores bienquistos del Régimen: José María de Cossío, que hubo de encargarle ilustraciones de libros, y sobre todo D'Ors, que le abriría la puerta de la Galería Biosca y, desde su muy influyente Academia Breve de Crítica de Arte, habría de promocionarlo hacia la pintura mural.[7]

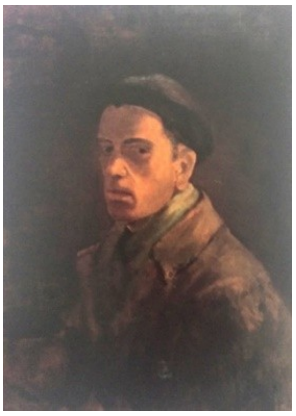


Figura 13. Autorretrato en 1946



Figura 14. La casa de Vicente en 1943

Por fortuna, conocemos la vía por la que le llegó el encargo de la iglesia de San Cristóbal. Jerónimo Arroyo, arquitecto e hijo del arquitecto responsable de todo el conjunto del Parque Móvil y la colonia de San Cristóbal recuerda que ambos eran amigos y vecinos en la Colonia Residencia (Figura 14), pues Ambrosio y su familia vivían en el número 10 de la calle de Grijalba.[8] Por cierto que esa circunstancia nos permite suponer fundadamente que habría sido a través de Vicente como le llegarían a Galicia sus propios encargos de decoración: ambos eran perdedores de la Guerra Civil, ambos se encontraban en situación profesional precaria y, sobre todo, ambos se conocían de las tertulias de antes y después de la guerra.[9]

Cuando el encargo tuvo lugar, hacia 1951 aproximadamente, Vicente disponía ya de al menos una experiencia de pintura religiosa. Nueve años antes, en efecto, le había sido encargada una gran pintura de óleo sobre lienzo para la Catedral de Orihuela. El programa, que inicialmente se definía al parecer en torno a la Flagelación y la Crucifixión, terminó acotándose a la Curación de los

7 Véanse J. Revenga Martín. "Aproximación a la obra de Eduardo Vicente", en *Eduardo Vicente*. Catálogo de la exposición del mismo título en el Museo Municipal de Madrid. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1999, p. 43-79; e I. Rodrigo Martín. *Arte y comunicación: Propaganda política y transmisión de modelos sociales en la obra de Eduardo Vicente*. Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Raúl Eguizábal Maza. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

8 Entrevista a Jerónimo Arroyo, 16-XI-2018. Al parecer, se trataba de la casa de su tío, el poeta Francisco Vighi, que por algún motivo había sido desterrado a Málaga; para evitar su ocupación por militares, Ambrosio y su familia pasarían a residir en ella, al menos hasta que, en la segunda mitad de la década, pasasen a vivir muy cerca, en la calle de Vitrubio, en una de las dos viviendas unifamiliares para cuya construcción Arroyo obtenía licencia municipal en 1946 (véase *Boletín del Ayuntamiento de Madrid*, 27-V-1946).

9 Véase nota 5.

leprosos, aunque más tarde, en 1943, hubo de ampliarse al Bautismo de Jesús y a Las Ánimas del Purgatorio.[10]

No había allí, en Orihuela, demasiados ángeles, aunque algunos, pequeños, no dejaban de revolotear por las alturas, fuese vigilando gravemente el episodio del Jordán o fuese intentando salvar antes de tiempo alguna ánima dolorida. Y ahora, en la iglesia de San Cristóbal, es una completa epifanía de ángeles sueltos, ligeros y afilados lo que se presenta a la mirada. En el ábside, son dos series de tres los que se elevan hacia el Espíritu Santo, sea en contemplación o en adoración, o sea portando un laúd, un ramito de azucenas o una cruz, pintados en blancos, rosas y azul-verdosos sobre un cielo azulado y anubarrado, todo ello resuelto con excelentes veladuras (Figura 15) y el característico trazo ligero y rápido de Vicente (Figura 16), un trazo que hubo de llevar a algún crítico a referirse a él como el *pintor japonés* de Madrid.

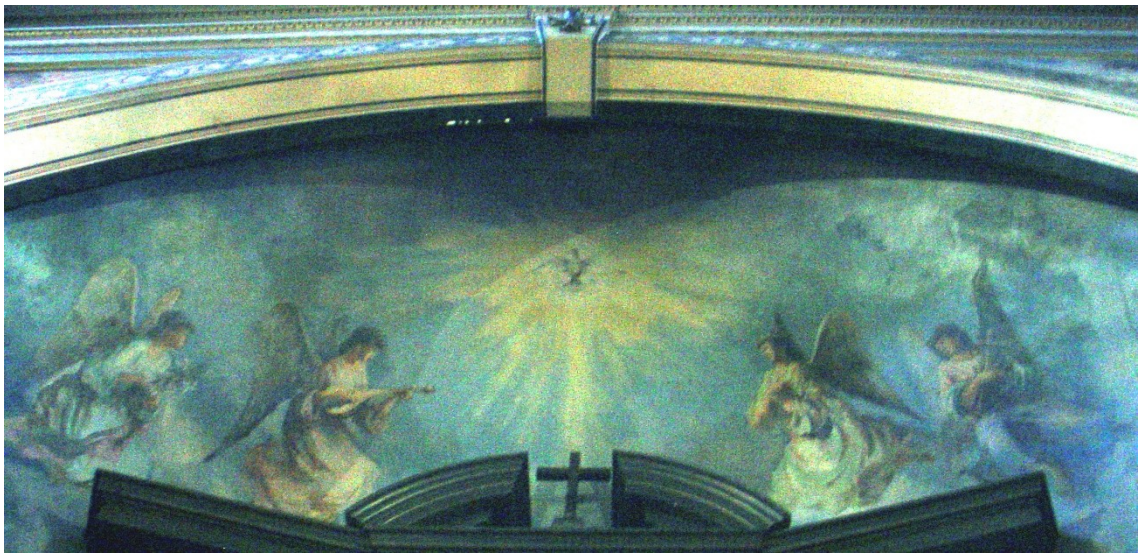


Figura 15. La parte alta del ábside.



Figura 16. Florecillas del ábside, abajo a la derecha.

10 Véase Revenga, *op. cit.*, p. 50-52.

La bóveda, por su parte, acoge cinco grandes cartelas, secuenciadas de acuerdo con un programa iconográfico que, al igual que en el resto de las pinturas de la iglesia, no nos es dado conocer, si es que efectivamente lo hubo. En cualquier caso, Vicente, funambulista del vacío, parece haber querido pintar sobre todo cielos y cielos, cielos gozosos y ligeros y rasgados por rompimientos de luz. Las figuras de los cinco episodios representados (Figura 17) se ven, en efecto, reducidas a unas dimensiones que no hacen sino abrir la bóveda hacia el exterior, hacia el cielo de Madrid.



Figura 17. Las cartelas de la bóveda

El primer episodio, el más cercano al altar, representa la ascensión de la Virgen en el instante en el que los cielos se abren para recibirla, en tanto que cuatro figuritas señalan hacia el portento. En el segundo, una iluminación casi cinematográfica es señalada por un ángel al tiempo que Saulo, con ropas romanas y el atributo de su espada, hinca las rodillas en el suelo, y el caballo que acaba de desmontarlo, humilla su cuello. En el episodio central, ya no hay ni suelo: mientras cinco ángeles "nerviosos" revolotean a la derecha, dos caballos agitados arrastran con su carro a Elías, sin que Vicente nos haya permitido ver cómo su discípulo Eliseo se quedaba con el manto de su muy amado maestro. Sí hay suelo, en cambio, en el siguiente episodio, que representa el momento en el que un ángel, llevando por el pelo al profeta menor Habacuc y su cesto de panes, desciende para confortar a Daniel, aquel a quien respetan los leones. Y suelo y tierra vuelve a haber en la última historia, la más próxima al coro, en el que un humilde y atribulado San José sin aureola abre paso a la Virgen y al Cristo niño montados sobre un burro (el animal más querido por Vicente), mientras un ángel, que se destaca sobre el rompimiento del cielo, vela su huida a Egipto.[11]

¿Qué unifica los asuntos de esas cinco cartelas? Sólo tal vez lo Alberto Tellería formuló como una fulminante hipótesis cuando conoció las pinturas: "Lo único que une a esas cinco escenas es el viaje", dijo. ¡El viaje, claro!: el viaje del Parque Móvil, un universo de automóviles y conductores.

Protector de los viajeros es precisamente San Cristóbal, al menos en las encomiendas de los cristianos. Y a él se dedica el retablo de la iglesia.

Este ultimo es obra de Germán Calvo González, pintor palentino y, desde la infancia, amigo del arquitecto Arroyo (Figura 18), quien debió de encargarle igualmente el gran mural que, conocido como *Los oficios del automóvil*, se encuentra en un paño de la nave de talleres de reparación del Parque Móvil.[12]



Figura 18. Autorretrato en los años 40

Vayamos con el retablo, dominado por la imagen escultórica del santo en su iconografía más habitual en la Iglesia cristiana occidental: en este caso, dulcificado y apenas abrumado por el peso del niño-dios y apoyado en una tranca de palmera que todavía no ha florecido, obra de 1951 del escultor segoviano Florentino Trapero Ballestero, autor también de la imagen en piedra del mismo santo que se encuentra en la fachada (Figuras 19 y 20) y del San José que centra el altar del lado de la epístola.[13]

11 Revenga, *op. cit.*, p. 69.

12 Acerca de ese mural, de la biografía y trayectoria pictórica de Calvo y del contexto muralístico español del Primer Franquismo, véase J. Sierra Álvarez. *El espejo del trabajo: El mural de Germán Calvo para el Parque Móvil del Estado*. Madrid: Sueños de Sabotaje-Asociación en Defensa del Parque Móvil, 2026. Por lo demás, y muy poco antes, Calvo ya había pintado a la manera antigua uno de los retablos destruidos de la iglesia palentina de Dueñas.

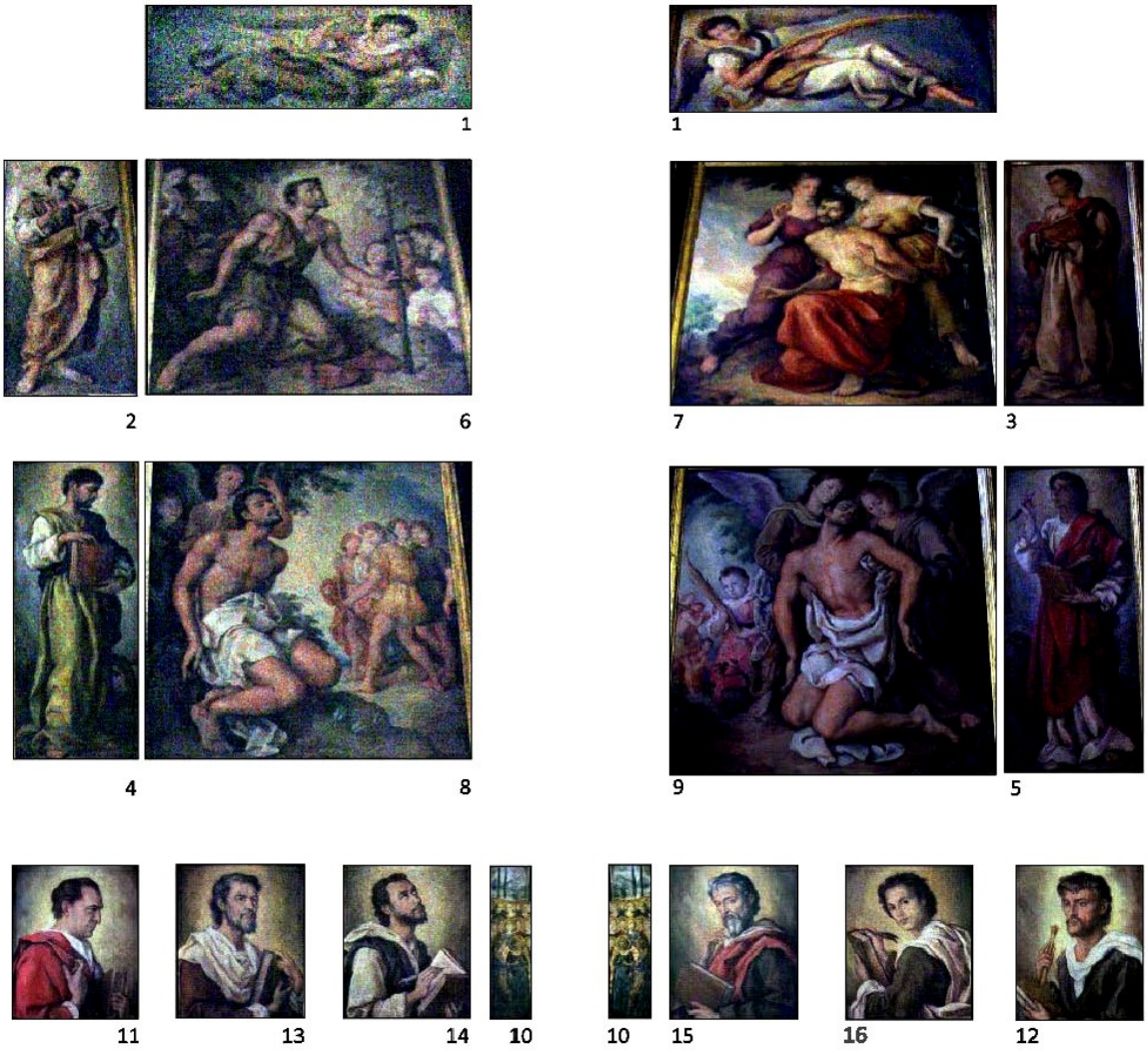
13 Véanse *Revista de Escultura Pública* (www.esculturaurbana.com/paginas/traf.htm) y, secundariamente, http://elsayon.blogspot.com/2014/07/la-imagen-de-san-cristobal-y-su.html.



Figura 19



Figura 20



1. Ángel con palma de martirio

LOS EVANGELISTAS
2. San Mateo
3. San Marcos
4. San Lucas
5. San Juan

LA VIDA DE SAN CRISTÓBAL
6. El milagro
7. La tentación
8. El martirio
9. La muerte

LOS REYES DE JUDÁ
11. Salomón
12. David

LOS PROFETAS MAYORES
13. Isaías
14. Ezequiel
15. Jeremías
16. Daniel

10. Ángeles cantores

Figura 21. La disposición del retablo

Dos ángeles recostados observan desde arriba las cuatro escenas de la vida del santo que configuran las dos calles centrales, prestos a entregarle sendas palmas de martirio (Figura 21). De acuerdo con la leyenda, la primera escena es la de arriba a la izquierda, y muestra el milagro del florecimiento de la tranca, una vez hincada en tierra; a la derecha, dos atractivas mujeres le son enviadas a Cristóbal para tentarlo (y sabemos que sin éxito, pues ellas mismas serán convertidas por él al cristianismo); la tercera tabla, la de abajo a la izquierda, nos muestra al santo soportando el martirio físico (y no ya moral), pues está siendo asaeteado (lo que, en la iconografía cristiana, lo ha asociado en ocasiones a San Sebastián); y en la última, abajo a la derecha, todo está ya consumado y, tras su decapitación (que se aprecia en el fondo, a la izquierda), dos ángeles recogen su alma. Las calles laterales, por su parte, acogen a los cuatro evangelistas; y la predela, finalmente, a dos de los reyes de Judá (Salomón y David), a los cuatro profetas mayores y, a ambos lados del sagrario, dos tablitas alargadas con sendas procesiones de ángeles cantores, de un aire muy flamenco.



Figura 22. El cuerpo desfallecido de San Cristóbal



Figura 23. El Greco, *San Sebastián* (catedral de Palencia)

Sobre una predela en la que se intuye el fantasma de los extraordinarios torsos de Pedro Berruguete para la iglesia de Paredes de Nava, Calvo demuestra en el retablo de la iglesia de San Cristóbal su dominio del dibujo, especialmente en los cuerpos masculinos semidesnudos, y más especialmente aún en los cuerpos desfallecidos (Figura 22), en donde la admiración por el manierismo de Miguel Ángel se hace muy visible, tanto al menos como la del *San Sebastián* del Greco (Figura 23), que debió mirar y remirar en la catedral de Palencia desde muy niño.

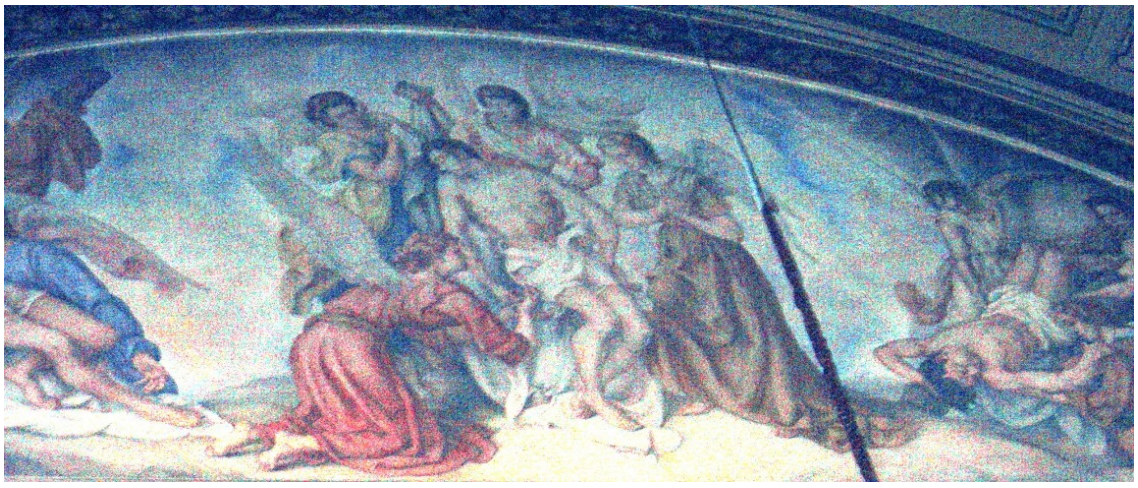


Figura 24. El tímpano del arco triunfal (detalle)

Tres cuerpos masculinos semidesnudos, martirizados y caídos son también los que convocan a otros tantos grupos de cuatro ángeles atentos en el tímpano del arco triunfal (Figura 24), resueltos ahora, no ya en óleo, sino al fresco, técnica que Calvo debió de aprender en alguno de sus viajes a Italia ante de la Guerra Civil. Es una auténtica glorificación del martirio (muy de acuerdo con los planteamientos d'orsianos de la primera postguerra, en los que el mártir no es únicamente el que muere por sus creencias religiosas, sino también el caído, el *mártir de la Cruzada*), acompañada de más y más ángeles en los laterales del mismo arco; pero éstos son decididamente carnales (Figuras 25 y 26), aunque cubiertos, y sexuados: mujeres en adoración, tratadas como esculturas o pinturas del primer Renacimiento florentino, con una voluntad claramente arcaizante, por más que alguna de esas ángelas presente peinado de la época en que fueron pintadas: 1952, como figura, con el nombre del artista, al pie de uno de los laterales (Figura 27).



Figura 25. El lado izquierdo del arco triunfal



Figura 26. El lado derecho del arco triunfal



Figura 27. Fecha y firma de Germán Calvo



Figura 28

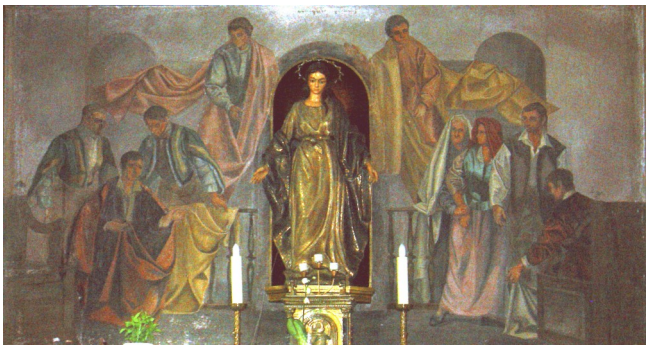


Figura 29

El acervo pictórico de la iglesia de San Cristóbal se completa con los dos paneles que, en los altares secundarios, enmarcan las esculturas de San José y de la Virgen María (Figuras 28 y 29). Son obra de Ramiro Ramos Martín. No es mucho lo que sabemos de él: nacido en Melilla en 1922 o 1924 (lo que pudiese significar su pertenencia a familia de militares), habría estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Orán y luego, ya en Madrid, cinco años en la Academia de Bellas Artes, seguramente tras la Guerra Civil. Luego de los años de estudios, y como tantos otros artistas de su generación, se habría puesto a intentar ganar con su arte el mínimo para vivir y para pagar el alquiler de un estudio compartido;[14] es decir, optar a todo premio que, fuese de la naturaleza que fuese, se convocase en aquel Madrid atroz del Primer Franquismo.[15] Parece ser que entre 1948 y 1958 se dedicó principalmente a pintura mural (lo que, visto el intimismo de su pintura de caballete, hubo de llamar la atención del crítico José María Moreno Galván en 1971).[16] En cualquier caso, no podemos precisar la fecha de la realización de las dos pinturas, unificadas por una misma matriz compositiva y por el deleite en el tratamiento de los paños.

14 En su caso, durante un tiempo, con José Luis Morán en Alcalá 147, o con otros 18 artistas de ambos sexos, en aquella colonia *montmartriana* de estudios y diminutas viviendas que, entre 1950 y su desahucio en 1955, existió en el número 15 de la calle de María de Molina. Esa colonia bien merecería una pesquisa.

15 A base de segundos premios en la categoría de Dibujo de los concursos anuales del Estado Mayor Central del Ejército, por ejemplo, Ramos podía sacarse de golpe 4.000 pesetas por una pieza de asunto militar.

16 Véase J.M. Moreno Galván. “Ramiro Ramos, en la Galería Kreysler, Madrid”. *Triunfo*, 23-I-1971. Tras varios años en París (1961-1964) para estudiar técnicas audiovisuales para la enseñanza de la pintura a los niños, creará en Nerja la Escuela de Pintura Infantil, aún viva.