

VILLA de MADRID



VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO

CONSEJO DE REDACCION:

Excmo. Sr. D. Enrique Tierno Galván, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Enrique Moral Sandoval, Teniente de Alcalde del Area de Cultura y Educación
Ilmo. Sr. D. Ramón Herrero Marín, Concejal de los Servicios de Cultura
Sr. D. Félix Santos, Director de los Servicios Informativos
D.^a Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: Mercedes Agulló y Cobo

PRECIO DEL EJEMPLAR: 225 PESETAS

M A D R I D

AÑO XXII

1984-IV

NUM. 82

Sumario

Cien años de revistas de moda en Madrid: 1840-1940. Por ESTRELLA DE DIEGO.

La cárcel y los presos en el Madrid barroco. Por DOLORES VAZQUEZ GONZALEZ.

Filippo Pallotta, arquitecto y dibujante de Felipe V (y II). Por MERCEDES AGULLO Y COBO.

El Auditorio Nacional de Música. Por JOSE MARIA GARCIA DE PAREDES.

Antonio Fernández Alba y el edificio para los Servicios Funerarios de Madrid. Por ANTONIO VELEZ CATRAIN.

Exposición López Mezquita. Museo Municipal. Por JULIO JUSTE y MIGUEL ANGEL REVILLA UCEDA.

Exposición Glazunov. Centro Cultural del Conde Duque. Por LUIS CARUNCHO.

Portada:

DETALLE DE UN PANEL CERAMICO DE LA FRUTERIA «CASA GONZALEZ» (MANUEL SILVELA, 18). AGROMAYOR.

Maqueta:

ANDRES PELAEZ.
RAFAEL CHAMARRO.

Fotografías:

CAMPANO, CASARIEGO, CASTILLO, VILLAR, ALCON, ORONoz, MANSO, GIL DAME, ARCHIVO FOTOGRAFICO DEL MUSEO MUNICIPAL y AUTORES.

Depósito Legal: M. 4.194.—1958

RAYCAR, S. A. Impresores
Matilde Hernández, 27
28019 MADRID

CIEN AÑOS DE REVISTAS DE MODA EN MADRID: 1840-1940

Por Estrella DE DIEGO



No es lo mismo la moda que las modas. Las modas son las costumbres y pueden ser morales, filosóficas o artísticas. Pero cuando se habla de moda, la MODA, escrita con letras grandes, nos referimos siempre al vestido, que resulta implicar en sí mismo los conceptos anteriores y muchos más, llegando a ser lo que marca las costumbres porque va más de prisa, porque siempre es más fácil llevar el hábito que ser el monje.

La moda nace con el hombre y si la primera función del traje fue la de «tapar», debió durar tan poco que más bien podría hablarse de pretexto; a través de la ropa se ha expresado siempre mucho más que a través de las palabras.

Hay una ropa para cada ocasión y una ocasión para cada atuendo e, incluso, se podría decir que el desnudo es otra forma de expresarse a través de la ropa o, lo que es igual, la ausencia de ropa, si nos planteamos la cuestión con recuerdos a John Cage y su silencio como forma de sonido. La función del vestido —y del desnudo— es tan exacta que su código es tan complejo como el del lenguaje o la psicología, porque la moda es lenguaje y psicología. Además, a través de la ropa podemos, o podíamos, reconocer los oficios, los estados civiles, las clases sociales. Hoy en día es difícil reconocer



a una viuda o hasta a un sacerdote: la ropa se simplifica, se mezcla porque las funciones están menos delimitadas, por la plurivalencia de una sociedad confusa. No obstante, la ropa sigue contando cosas.

No es una obsesión de semiología decir que todo es comunicación (aunque de hecho lo es), pero la ropa expresa protesta social, deseo sexual, intranquilidad, origen y país. La ropa lo expresa casi todo; el único problema, como explica Eco, es que fluctúa con mucha rapidez, pero no por eso deja de ser un lenguaje importante (1).

LA MODA Y LA VIDA

Podemos relacionar el vestido con el poder, el tiempo libre y las nuevas tendencias sociales.

La ropa va cambiando a través del tiempo porque varían los conceptos de lujo, cultura y política. Las pieles no se llevan simplemente para guarecerse del frío, sino para demostrar un cierto *status* social; y así, cuando la técnica va avanzando, se crean pieles artificiales en una sociedad donde el ascenso

está permitido en apariencia. Ya en el siglo XIX se dan fórmulas de pieles más baratas y en los años veinte, en pleno *déco*, momento de máxima utilización de la piel, se recurre a menudo a clases más baratas o al cuero como novedad de la moda.

Si está claro que el valor de la ropa refleja un *status* social, podremos decir con Langner que «quizás el uso más interesante que el hombre ha hecho de la ropa es hacer de ella un fin para el reconocimiento de la autoridad ejercida sobre los otros por individuos o grupos» (2).

El poder se puede demostrar a través de la ropa de dos formas distintas: quedándose voluntariamente «pasados de moda» o adelantándose a la moda. El poder real, por ejemplo, se podía manifestar doblemente: presentándose con un absoluto despliegue de riqueza o con absoluta sobriedad (3).

La cultura unida a la política también es importante. La asimilación de las modas clásicas como reivindicación cultural es un tema ampliamente tratado y no vamos a enumerar los cambios de la moda que suceden a los acontecimientos políticos. Basta recordar el diseño militar en la moda feme-



nina del periodo de las dos grandes guerras del siglo XX o los pantalones, prohibidos en la Italia de Mussolini por utilizar demasiada tela, sabiamente sustituidos por la falda pantalón que gastaba la misma cantidad pero mantenía incólume la feminidad de las italianas.

Este artículo se ocupará fundamentalmente de la moda femenina (a pesar de que la mayoría de las revistas especializadas dedican unas páginas a los caballeros y hay revistas dedicadas específicamente a ellos), y no sólo porque ésta es más fluctuante que la masculina, sino porque a través de ella se han dado las batallas más crudas de la liberación de la mujer.

Esos instrumentos de tortura llamados corsés van cambiando su estructura al mismo tiempo que cambia la situación social de la mujer que se hace deportista y trabajadora. No es una coincidencia que la mujer libere su cuerpo en el momento justo en que, por las circunstancias antes citadas, las guerras mundiales, se ve obligada a representar un rol social masculino dentro del que le resulta prácticamente imposible moverse, aprisionada por azabaches y muselinas. El *déco*, con unos antecedentes claros en los pre-rafaelitas, cambia definitivamente el estado impuesto a las señoras por dentro y por fuera.

El corsé, esa prenda contra la cual luchaban médicos y reformadores, se convierte en una jaula que, una vez abierta, no se vuelve a cerrar jamás: la mujer empieza a ser libre.

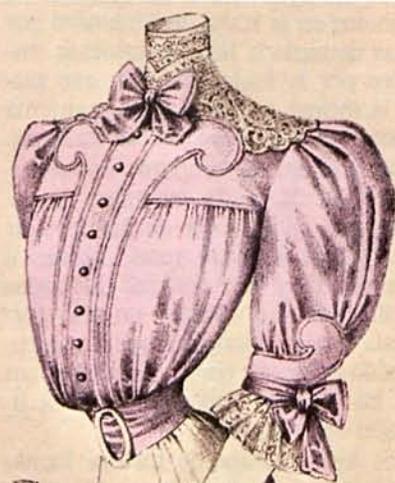
Los primeros intentos serios de liberar el cuerpo femenino fueron de Morris y sus seguidores, con un traje-camisa de reminiscencias medievales, claro inspirador del traje de la Reforma. El teórico y artista inglés explicaba que un vestido incómodo no podía ser bonito jamás y, basándose en el clasicismo, hablaba de los pliegues como el mejor adorno (algo que pasaría a la moda de los primeros años de nuestro siglo con Poiret y que cultivaba Fortuny) (4).

El año 1868 resulta ser decisivo para la moda, pues, en ese momento, se define en Inglaterra lo que se llamará el «Movimiento Reformador del Vestido». Ese mismo año se celebraba en Stuttgart un congreso, el segundo, del «Consejo de las Mujeres Alemanas», en el que se aprobaba una moción contra la tiranía de la moda. Tres eran los puntos fundamentales: de naturaleza estética, higiénica y económica. Así pues, un vestido sólo era aceptable si era bonito, bueno para el cuerpo y acomodado a las posibilidades de cada cual.

Estas teorías, anteriores en un de-



214

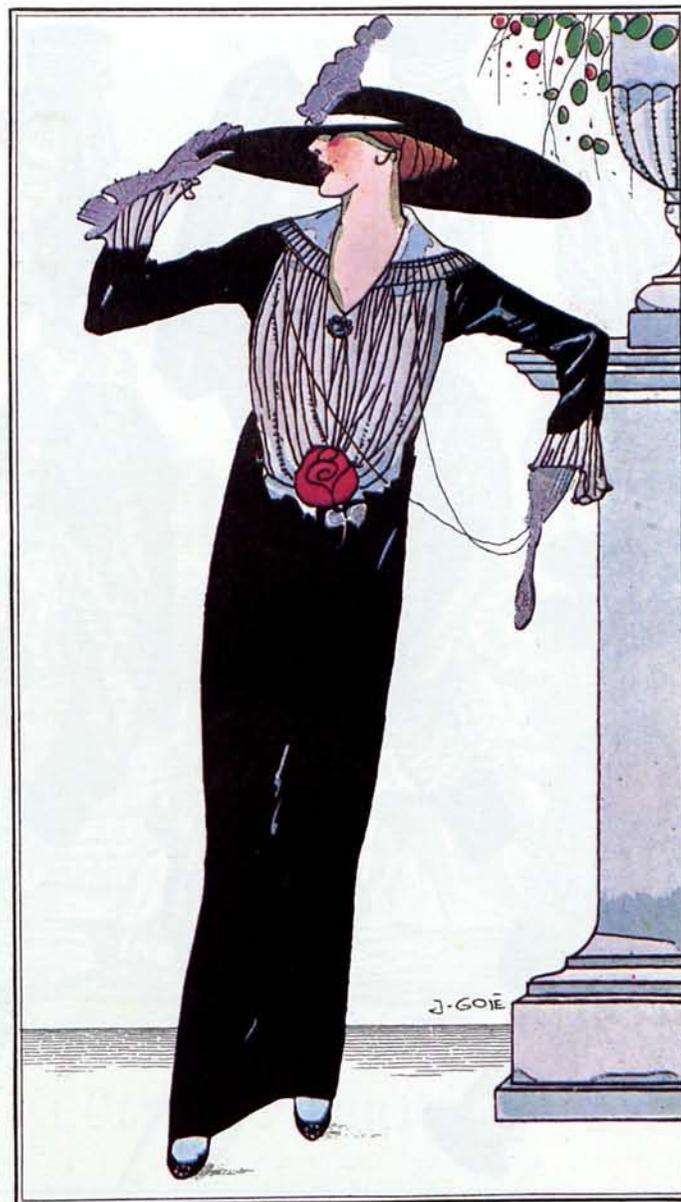


cenio a Morris, se unían al sentido arte-moda, que coincidía con las muestras de artes industriales y que empezaba a interesar a grandes nombres en un problema que hasta los últimos años del siglo XIX estuvo realmente en manos de diseñadores anónimos (no es casual la participación de Van de Velde en moda o del mismo Klimt, a quien conocerá Poiret en 1912). De esta forma, los artistas se convertirán en diseñadores de una moda liberada y estética, llegando a crear otro factor a tener en cuenta: los nuevos estampados de unos vestidos en los que la forma perdía parte de su importancia (Sonia Delaunay, por no insistir en Morris o Fortuny).

Estos cambios del siglo XIX quedan a menudo en una mera anécdota porque, en todo caso, sus seguidores eran de una élite intelectual, culturalmente en la vanguardia; la mayoría (siempre minoritaria pues no hay que repetir que la moda es patrimonio de las clases elevadas) continúa con unas formas aburridas durante todo el siglo, que presentan mínimas variaciones sobre un mismo tema (cinturas más altas o más bajas, largos que suben y bajan imperceptiblemente, mangas que se mantienen, impertérritas, en su habitual forma de globo...). Sólo en los últimos años de los noventa percibimos una cierta estilización en la figura, con faldas menos amplias y mangas algo más estrechas; este preludio de lo que será la típica forma de los veinte tenía, una vez más, al corsé como protagonista (5). En un catálogo de Sears de 1902 aparecen varios tipos de esta prenda, especialmente pensados para modelar pecho y caderas (6). Las chaquetillas cortas y las faldas con una ligera cola completan la imagen de la mujer coronada por artificiosos sombreros, con el proverbial «talle de avispa» y prácticamente forrada en pasamanería.

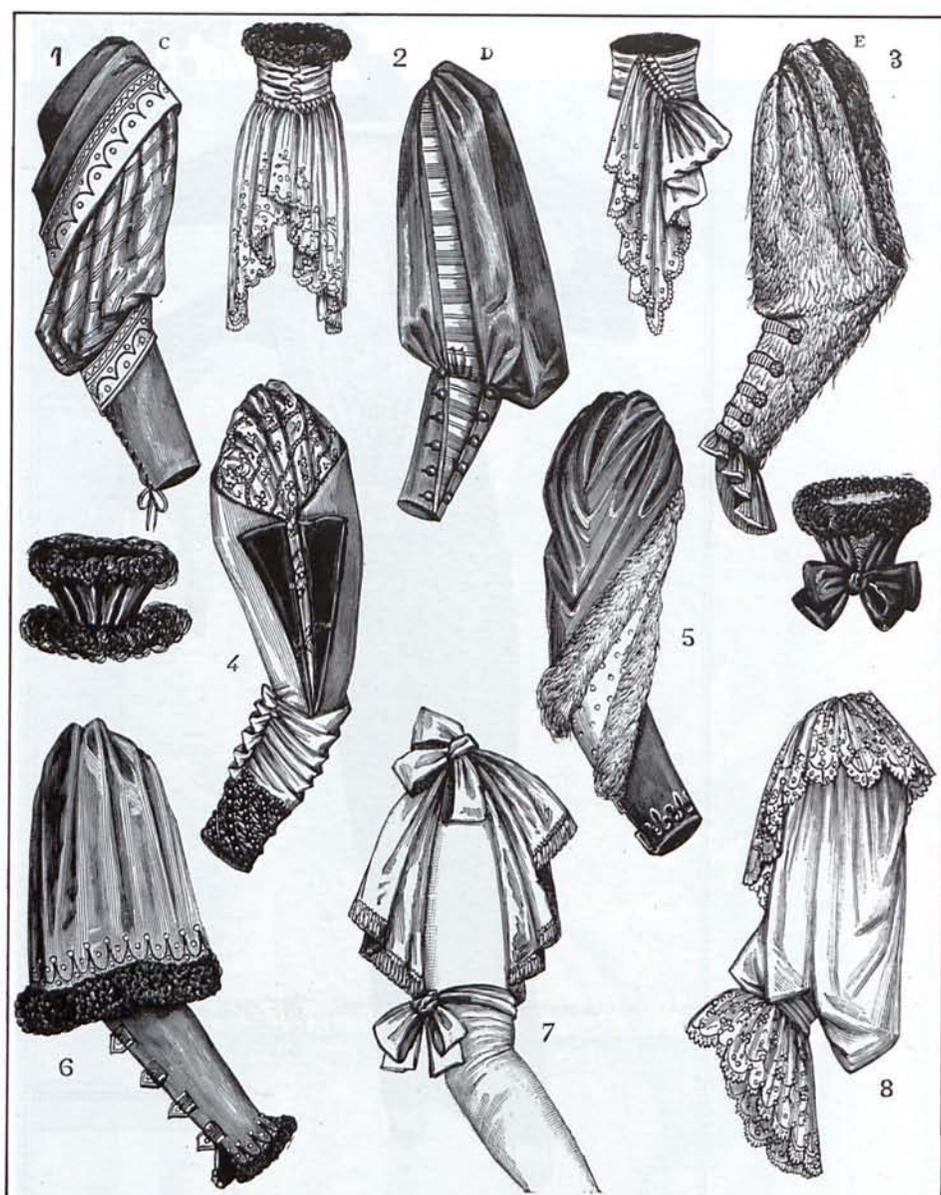
La gran revolución empieza en los años doce/quince, el inicio de esa época fascinante, llena de sorpresas, preludio de nuestro *modus vivendi*: el *déco*. Con una rápida e inteligente asimilación del *jugend* y sus predecesores (Morris, etc.), los nombres en voga de esos años ofrecen la imagen de una mujer andrógina que nace en la ficción antes que en la realidad. El Romanticismo había visto una generación de mujeres siempre a punto de desmayarse, pálidas y quebradizas, y sus hijas se habían esforzado por recuperar la salud, llegando a ser unas mujeres un poco corpulentas que de pronto se veían obligadas a estilizarse.

El corsé, otra vez juez implacable, ahora convertido en faja de goma que



se abrochaba bajo los brazos para no ser visto con los atrevidos escotes de los veinte, vuelve a aprisionar el cuerpo aparentemente liberado de las mujeres y les da un aspecto, ya no de «talle de avispa», sino de línea recta, muy dentro de la moda de los países socialistas del período *déco* (N. Lamanowa), masculino, dispuesto a conseguir, aún a costa de lo que fuera, esa figura indefinida prototípica. La moda oprime la mente y comprime los cuerpos y todos tratan de seguirla como a un antiguo profeta.

Dejando a un lado la importancia de Oriente en las líneas sueltas (fue protagonista incluso en el XIX con el uso de los turbantes sustituyendo los sombreros), el *déco*, con los colores de la Schiapparelli y ese doble ideal vampiresa-virgen que aparece antes en



la literatura (muy bien estudiado por Praz) (7), ve aparecer a Poiret (hacia los años once/doce) que regala a la mujer una aparente libertad corporal, una estilización que le costará muchos años de esfuerzo y deporte. Cuando el modisto francés sale a escena sorprende a sus contemporáneos con unas formas móviles, inspiradas en los ballets de Diaguilev y las creaciones indias y persas. Dos dibujantes recogen sus ideas: Lepale y Paul Iribe, un vasco afincado en París. Otro extranjero, el ruso Erté (nombre de batalla), crea la androginia, más sofisticada, que aplica en gran y pequeña escala a sombreros, vestidos y joyas (8).

Las dos revistas más importantes en ese momento en Francia, *La Gazette du Bon Ton* y *Modes et Manières*, representan una moda por pocos y para pocos que, definitivamente, otorga a esa actividad una parcela en el mundo del arte (9).

No cabe duda que la delgadez triunfa, como explica un artículo aparecido

en la *Gazette* (n.º 8, 1911): «la delgadez triunfa... y seguirá afectando, si continúa la moda, a todo el equilibrio social». Pero en el número 11 del siguiente año en la misma publicación también leemos: «¿Cómo se puede hablar de feminismo cuando existe la feminidad?»

La mayor batalla la tenían que librar los pantalones, símbolo del poder masculino dominante desde los tiempos más remotos. Sería absurdo no unir este cambio de estética a motivos de reivindicación de los derechos de la mujer y centrarlo sólo en motivos de comodidad (deportes, mayor movimiento) (10). Un ejemplo claro es George Sand que escribía con seudónimo masculino y se vestía de hombre: la mujer que se presentaba públicamente con pantalones era un ejemplo de subversión, por lo menos hasta entrados los treinta de nuestro siglo, y no sólo por la pérdida de la feminidad sino por un fenómeno masculino de «sansonismo» que centraba la masculinidad, ergo el poder, en esta prenda, vetada a las damas durante siglos.

El primer y más escandaloso intento, del que se hacen eco las revistas españolas de la época, como veremos más tarde, es el de la americana Amalia Bloomer que presentó en Londres (1851) un vestido pantalón que causó escándalo y risas entre sus contemporáneos, tanto que las emancipacionistas se atrevieron con todo lo masculino (chaquetas, corbatas...), pero nunca con los pantalones por sus connotaciones fálicas intrínsecas. Este invento, los «bloomers», pantalones muy anchos ajustados al tobillo que se vestían con una túnica hasta la rodilla, fueron la primera gran batalla feminista a nivel del vestido, que tuvo muy pocas seguidoras y sólo en América y en Inglaterra.

Contra todo lo que pudiéramos creer, el uso de los pantalones no lo extiende el deporte, si bien éste contribuye en cierta medida. Los trajes para patinar, esquiar, montar a caballo o jugar al tenis, se disfrazan de faldas-pantalón, faldas apantalonadas o extrañas prendas que no querían definirse en ese sentido. Es precisamente el orientalismo de Baskt y Erté, o la misma Chanel, los que van introduciendo, poco a poco, esta prenda, tan generalizada hoy en día, primero a nivel de atuendo semi-teatral, extendido luego como pijama de recibir o de playa, también esta vez disfrazado por estudiadas casacas que lo acompañan. Es el modista Worth quien la populariza en forma de elegante traje de noche en los años treinta, ayudado por la pasión al cine y el deseo de teñirse el pelo de rubio

y copiar a la Dietrich y sus prendas masculinas.

REVISTAS FEMENINAS EN MADRID DURANTE EL SIGLO XIX

Sólo en Madrid encontramos durante el siglo XIX, más concretamente desde 1827, año en que aparece *El Té de las Damas*, unas cuarenta y cinco revistas aproximadamente.

A lo largo del siglo la mujer, ese ente con poder sólo en el «arte de agradar» concretizado en la moda, va adquiriendo independencia y, lo que es más, fuerza económica, como demuestra Anthony Smith al hablarnos de *The World*, periódico neoyorquino, uno de los primeros en tener «páginas dedicadas a la mujer en reconocimiento de su creciente poder económico» (11), hacia 1898.

Esas primeras revistas femeninas en Madrid, a menudo de apariencia frívola, suponen un gran paso adelante en la liberación de la mujer en nuestro país porque dan lugar a un tipo de personaje que había aparecido luminoso en el siglo anterior en la persona de Beatriz Cienfuegos: la mujer periodista. El único problema que presenta la ilustre dama es su dudoso sexo, pues, tristemente, la precursora del feminismo en España, en opinión de muchos, parece ser un señor que se escondía tras un nombre femenino, como tantos. Margarita Nelken en *Las escritoras españolas*, publicado en 1930, alude a esta suplantación y manifiesta que es una pena.

La figura de la periodista parece ser algo a tener en cuenta en el siglo. Criado Domínguez, en su conocido libro *Literatas españolas*, nos da muestra de ello citando una serie de revistas dirigidas por mujeres a lo largo del siglo XIX (12). Colaboradoras y directoras de las revistas empiezan a hacerse un nombre que en su campo está a la altura del de Carolina Coronado en poesía o la Pardo Bazán en la novela, la cual, incidentalmente, también fue directora de la revista *Nuevo Teatro Crítico*. Angela Grassi del *Correo de la Moda*, Faustina Sáez de Melgar de *La Violeta*, Robustiana Armiño, Sofía Tartilán, Patrocinio de Biedma o Esmeralda Cervantes, por citar las más conocidas, crearon una nueva forma de periodismo por y para la mujer, con temas femeninos tratados desde una perspectiva femenina, paso indiscutible hacia el futuro.

El autor antes citado, que publicó su obra a fines del siglo, nos da un interesantísimo diccionario de mujeres li-





teratas con un elenco completo de las publicaciones dedicadas a la mujer, por lo que parece innecesario extenderse en el tema. Citaremos, no obstante, algunas de las más significativas dirigidas por señoras: *El Correo de la Moda*, de la Grassi, desde 1867 al 83, momento en que fue sustituida por Joaquina Balmaseda; *La Violeta*, de doña Faustina Sáez de Melgar (1863-66); *El Angel del Hogar*, de Esmeralda Cervantes, o *La Estrella Polar*, de la misma escritora, publicada en París (1878); sin olvidar a las andaluzas Rosa Martínez de Lacosta y *La Ilustración Andaluza* (1880) (13); *La Madre de Familia*, publicada en Granada (1875), por Enriqueta Lozano; o *Cádiz*, de Patrocinio de Biedma (1877-81).

La mayoría de estas revistas tenían un carácter expresamente femenino: modas, patrones, algunas noticias de París, un poco de música, espectáculos... Pero no todo era frivolidad; a menudo aparecían artículos sobre educación o higiene que dejaban clara la necesidad de no dedicarse sólo a la poesía romántica.

Un sinnúmero de publicaciones inundan Madrid en los años que anteceden a la Revolución del 68: *La Educanda* (1861-64), *El Paladín de las Damas* (1861), *La Violeta* (1863-66); *Las Avispas* (1864) y el *Defensor del Bello Sexo* (1845). La mayoría de ellas tenían una duración efímera y un contenido semejante. Algunas, como el *Album de las Familias* (1865-67), eran más generales (miscelánea de viajes, ciencia para todos, leyendas..., sin faltar, naturalmente, esos consejos de tocador tan frecuentes en las publicaciones del momento: «Blanco excelente para los brazos y la cara», «Para hacer desaparecer las manchas encarnadas y los granos de la cara», «Para estirpar las arrugas del rostro, del cuello y de las manos»).

Una de las más interesantes es *El Correo de la Moda*, ya mencionada, que cambió de nombre repetidas veces a lo largo de su historia. *Ellas* pasaría a ser *La Gaceta del Bello Secso* (1851), y luego el *Album de Señoritas* (1852) y *Album de Señoritas y Correo de la Moda*. Otra interesante, aunque sólo sea por su larga duración, es *La Guirnalda*, que se editó durante dieciséis años desde 1867.

Pero entre todos esos encajes y pó-cimas mágicas aparecen siempre unas notas de color que preludian una mujer despierta que dará lugar a las polémicas revistas de la España de los últimos años de siglo, las hermanas pequeñas de las revistas pre-republicanas y republicanas.



En una curiosa publicación, la *Gaceta de las Mujeres* (1845), que, a partir del número 8, cambia el nombre por el de *La Ilustración. Album de las Damas*, se dedican importantes páginas a la educación, si bien encaminadas a la formación de la futura madre. Uno de sus colaboradores escribe: «Si obedeciendo á los principios de la naturaleza se dotara á la muger de una educación esmerada, no habria tanta prisa por lo comun de separar del regazo materno á sus hijos... y por eso nosotros abogamos porque se cuide mucho de la educacion de la muger» (n.º 5, página 2).

Estas teorías, tan extendidas en todo el siglo XIX, desde Severo Catalina a Sofía Tartilán, podrían considerarse como avanzadas, teniendo en cuenta la situación del momento, y opiniones semejantes aparecen en *Ellas*, a pesar de declararse abiertamente no emancipacionistas, pues dicen que la misión de la mujer es más noble: «su imperio debe limitarse al recinto de su familia, y su más bella gloria es reinar en él

por su ternura, su modestia y su razón bien cultivada» (otra vez el típico binomio sumisión-caridad presente en los tratados de la Sinués de Marco, la Barrantes, sin mencionar a todos los teóricos, Blas y Cortés, Manjarrés..., para quienes la mujer era, en el mejor de los casos, una productora de nuevos hombres). Pero, incluso en *Ellas*, explícitamente antifeminista, podemos leer una crítica a la educación de adorno, de mueble barnizado, como dirán las teóricas feministas. En la revista se expresan como sigue: «Se ha creído hacer demasiado por la mujer dándole una educación frívola, y propia solo para lucir en los bailes ó en los paseos... diré que no se ha pensado nunca en que las jóvenes llegarán a ser mujeres y madres; se ha descuidado su educación y el mundo se resiente de esta falta imperdonable» (n.º 2, 1852).



...de la mujer «filósofa», a quien Roberto Roberts y sus seguidores, hombres desocupados y escritores mediocres, dedican críticas y horrores en un libelo publicado en 1871, siendo reincidentes con un segundo tomo al año siguiente (14). Se entabla, pues, la crítica y discusión, típica del momento, entre la «meditabunda y la coqueta». Olavarria, uno de sus colaboradores, escribe unos curiosos versos en defensa de la primera: «Coqueta ó meditabunda / me dan á elegir. ¿Prefiero / á la coqueta? No quiero. / Viva, viva la segunda» (pág. 14). A lo que Sebastián Gil contesta: «En resumen, las coquetas valen mucho más que las que no lo son: las clásicas o filósofas ocupan el último lugar. He dicho» (página 15).



En el mismo número surge el problema de la mujer «filósofa», a quien Roberto Roberts y sus seguidores, hombres desocupados y escritores mediocres, dedican críticas y horrores en un libelo publicado en 1871, siendo reincidentes con un segundo tomo al año siguiente (14). Se entabla, pues, la crítica y discusión, típica del momento, entre la «meditabunda y la coqueta». Olavarria, uno de sus colaboradores, escribe unos curiosos versos en defensa de la primera: «Coqueta ó meditabunda / me dan á elegir. ¿Prefiero / á la coqueta? No quiero. / Viva, viva la segunda» (pág. 14). A lo que Sebastián Gil contesta: «En resumen, las coquetas valen mucho más que las que no lo son: las clásicas o filósofas ocupan el último lugar. He dicho» (página 15).

Todos estos debates sobre la educación serán los que den lugar a dos bandos opuestos en las publicaciones periódicas femeninas: las frívolas y las educativas. En la España post-revolucionaria muchas son las revistas que se publican; pocas sobreviven al período anterior pero en cambio surgen muchas nuevas: *El Amigo* (1881), *El Amigo de las Damas* (1878), *Flores y Perlas* (1883-84), *La Margarita* (1871-72), *La Riqueza del Hogar* (1883), *El Mundo Femenino* (1886-87). Sin embargo dos son las revistas que merece la pena destacar por su contenido contrapuesto. La primera es *La Ilustración de la Mujer* (1873-74), cuyo lema era *Educación física, intelectual y moral de la mujer*, y dirigida por la Tartilán, que luego recogería sus artículos en las *Páginas para la Educación Popular*. Sus colaboradoras fueron Emilia Calé Quintero y Josefa Pujol de Collado, aunque en los últimos números Sofía Tartilán se queda sola. No hay que confundir esta revista con otra publicada en Barcelona y fundada por Concepción Jimeno de Flaquer, también en defensa de los derechos de la mujer (1872-84), donde colabora Patrocinio de Biedma.

En una línea bastante opuesta está *El Angel del Hogar*, revista fundada en 1864 y cuyo propietario era José Marco, con quien María Pilar Sinués se había casado por poderes, y que se fundó en 1869 con *La Moda Ilustrada*, donde también colabora esta escritora; otra revista importante dentro de las mismas directrices es *El Amigo del Hogar* (1880), que desde 1882 se titulará *El católico, Amigo del hogar*.

El siglo XX ve nacer una cantidad inmensa de revistas y es imposible citarlas todas. Merece la pena decir que en ese momento empiezan a surgir nombres que perdurarán a través del tiempo y

que algunos periódicos y revistas dedican páginas a la mujer. Recordemos *Revista de Labores*, *La Mujer Moderna* (1904), *La Mujer de su casa* (suplemento de *ABC*), *La Mujer Ilustrada* (1904), *Fémina* (1908), *Hogar* (1910), *El pensamiento femenino* (1913) y *Por y para la mujer* (1919) (15).

EL CONCEPTO DE REVISTA DE MODA

Es curioso notar cómo el concepto de revista de moda se mantiene constante a lo largo de los siglos, al menos en lo básico.

Las secciones cambian poco y todas parecen estar encaminadas hacia el concepto de «mujer-producto-vendible». Gregorio Marañón, en su ensayo *El vestido como necesidad*, plantea una teoría curiosa e insultante. «*En la mujer que no sea de excepción, los caracteres diferenciadores quedan reducidos a los puramente físicos y la gracia... Además, siendo el centro activo de la atracción respecto al hombre, tiene que reforzar su individualidad, es decir su fuerza de atracción, con los accesorios externos... El vestido masculino es, ante todo, práctico, porque la misión del hombre es luchar en el mundo. El vestido de la mujer es, ante todo, llamativo, porque su fin es agradar y, muchas veces, engañar*» (16).

A través de la historia visual de la humanidad, el símbolo del sexo y del amor ha sido la mujer, eso es incuestionable, y, como apunta Polly Devlin, la moda se convierte en «un símbolo de clase, de educación, de gusto, de imaginación y, a veces, de revulsivo social» (17), pero siempre a través de sus imágenes. El nacimiento de *Vogue* en 1892 simboliza todo eso, pero quiere dar, además, imágenes algo distintas de la mujer. A la imagen tradicional de elegancia, atracción, seducción y «engaño», debe unirse otra presión más que aumenta con el paso del tiempo: la eficacia. La mujer, convertida en trabajadora activa, no debe perder sus prerrogativas tradicionales: fascinación y conquista.

Ya hemos explicado cómo las secciones siguen siendo prácticamente las mismas en todo momento (incluso hoy en día): patrones, modas, literatura, algún artículo de fondo sobre educación o temas relacionados con los hijos, cocina, consejos de tocador y poco más. Es curioso notar cómo la preocupación es constante: granos, arrugas, manchas en la piel (18). En el XIX los consejos son para mantener blanca





*Dame du
Moyen-âge*

*Favri de
Henri III*

Le Muguet

Petite femme de Lettres

*Danseuse
Russe*

Chef Sioux

reproduction interdite

B 158

la piel; el XX con su pasión solar, nos da consejos para ponernos morenas pero, en el fondo, todo es lo mismo: consumo femenino (19). Y, sin embargo, hay algo que merece la pena destacar en el cambio de siglo: por un lado, la mayor especialización de las revistas, cada vez más centradas en el tema exclusivo de la moda; por el otro, la exclusión masculina de las mismas. Si «moda» en el siglo XIX puede ser sinónimo de elegancia, con todo lo que ello conlleva, en el siglo XX los roles se van definiendo y los hombres son apartados del gineceo, donde los niños siguen teniendo cabida. El siglo XX resulta ser para la mujer una elección vital y no resulta fácil.

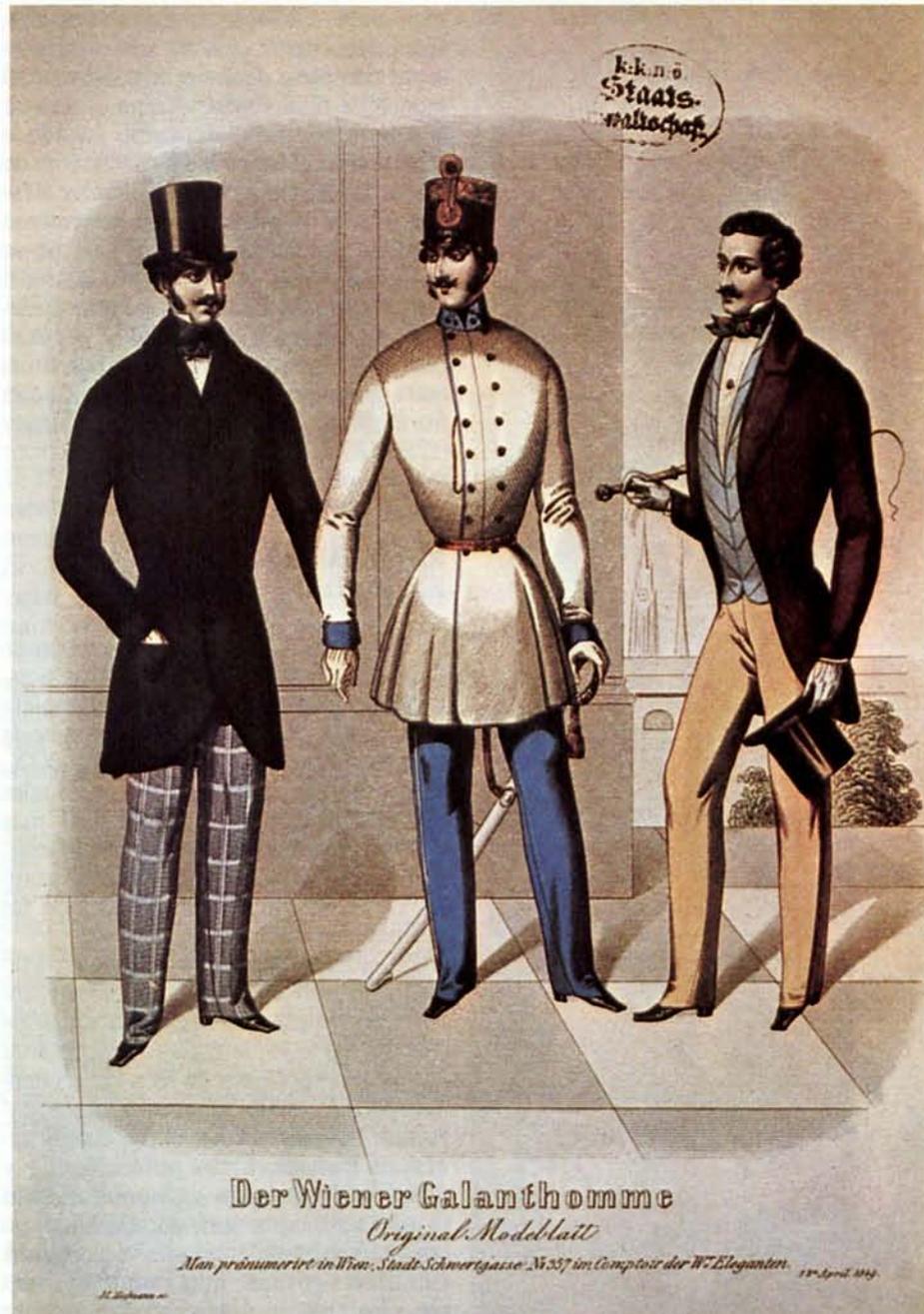
La sustitución paulatina de los grabados en acero anónimos, a veces y en su mayoría importados de Francia, por xilografías y, posteriormente, por dibujos de nombres interesantes y fotografías, potencia esa imagen de la mujer seductora-de-la-mujer que ofrece paraísos artificiales por un precio casi módico. En los años cuarenta, en plena posguerra española, se habla de la mejor elección de pieles para ribetear la ropa. ¿Hay quién dé más?

LA REVISTA DE MODA EN EUROPA: ESBOZO HISTORICO

Si la moda tiene un valor de símbolo, está claro que la moda está hecho para ser contada, para ser vista. Muy pronto se crea el lenguaje de la moda que da origen a esos tres vestidos de los que habla Barthes: el vestido escrito, el vestido imagen y el vestido real, a través del cual los dos anteriores son equivalentes, aunque no idénticos (20). Las descripciones de las ropas, las explicaciones de los figurines, los grabados que con el tiempo dan paso a la fotografía, dan traspies hacia el fulgurante mundo del *Vogue*, ese lenguaje de relaciones especiales y lógicas, ese control invisible que se mete sinuoso en las vidas de las mujeres y los hombres.

Las primeras revistas de moda datan del siglo XVIII. Francia e Inglaterra ven nacer *The Lady Magazine* (1770) o *Le Journal des Dames* (1779).

Después, cuando parece que las revistas se agotan en sí mismas porque la moda, con todo lo que conlleva, no es un atractivo suficiente, empiezan a colaborar en ellas grandes nombres como Cocteau, Colette y todos los amigos de D'Annunzio y Diaghilev. El mismo Wilde dirige dos años una publicación de modas, *The Woman's World* (1887-89), y Mallarmé empen-





de una aventura semejante con *La Dernier Mode*, de 1875 (21).

Las grandes revistas de moda francesas de los años doce-catorce ya mencionadas tienen como máximo atractivo a Brunelleschi, Barbier o Lepale y a menudo olvidamos que detrás de ellos están Lanvin, Paquin o Poiret.

El XIX también fue el siglo de la revista de moda. En un librito muy atractivo publicado en la colección alemana «Die bibliophilen Taschenbücher», Gerda Buxbaum nos da una lista bastante completa de las publicaciones del siglo XIX (22). París y Viena estaban a la cabeza con nombres como *La Mode Artistique* (1869-1908) o *Reveu de la Mode* (1872-1915) (23); y *Wiener Moden* (1805) o una revista del mismo nombre publicada desde el 88 hasta 1955. *La Moda*, de Milán (1836-40), o *Der Bazar*, de Berlín, son otros ejemplos importantes, sin olvidar publicaciones de Leipzig, Hamburgo o Stuttgart, además de las inglesas *The Ladies Pocket's Magazine* o *Gallery of Fashion* (1794-1822).

REVISTAS DE MODA EN MADRID

Ya hemos visto cómo va evolucionando la moda a lo largo del siglo estudiado. Dar aquí una lista completa de todas las revistas de moda, aunque no se hablara más que del siglo XIX, sería interminable, pues hasta finales del mismo contamos en Madrid más de veinte publicaciones especializadas. Se dará un elenco de las más importantes con una somera descripción de las mismas por orden cronológico.

En el año 1839 encontramos en Madrid dos publicaciones muy interesantes. La primera, *La Mariposa* (salía los días 10, 20 y 30 de cada mes), presenta las clásicas secciones de historia y cuentos, poesía, modas (con la crónica parisina), además de las curiosidades generales (música, libros publicados...) y una sección llamada «Album», que no es otra cosa que una cartelera de espectáculos en la ciudad. Se completa con unos figurines, importados de Francia, que ayudan a las señoras a conocer la moda. Con el mismo nombre encontramos otras publicaciones en distintas ciudades y diferentes fechas: en Barcelona (1929), Valladolid (1899) y Alicante (1899) (24).

La segunda revista que sale ese año es *El Buen Tono*, con el subtítulo «Periódico de Modas, Artes y Oficios», cada dos semanas y publicado en la imprenta de Ferrer. En el primer número (15 de enero de 1839) se explica



el modelo que seguirá la revista, con tres secciones fundamentales: «Modas» (crónica parisina), «Economía Pública» y «Obradores», donde se da noticia de las tiendas más importantes de Madrid. Se regalan, además, dos figurines, uno de señora y otro de caballero. Recordamos entre sus colaboradores más asiduos a Antonio de Torija Carreso.

Una publicación importante de los años cuarenta es *El Tocador, Gaceta del Bello Sexo* (1844-45), a pesar de no presentar cambios fundamentales. Los problemas de la educación, tratados aquí ampliamente, las modas, las secciones de poesía y narrativa y una sección dedicada a la belleza del bello sexo, «Doña Celestina en el Tocador», conforman esta publicación que aparece todos los jueves en la imprenta de Manini y Cia. Años más tarde, en 1872; era dominical. En el primer número explica que su función fundamental será de informar, pues «leer *El Tocador* será leer veintitantas revistas de París y cuatro de Madrid» reció por primera vez el 7 de enero de 1872; era dominical. En el primer número explica que su función fundamental será la de informar, pues «leer *El Tocador* será leer veintitantas revistas de París y cuatro de Madrid» (número 1, pág. 2). Sus secciones son «Cintas y Lazos», donde se dan consejos prácticos sobre moda (el luto, por ejemplo), consejos de tocador, «La Novela de Moda», por Esperanza, y una sección de correspondencia.

En los años 1846 y 47 se edita *La Elegancia, Boletín del Gran Tono: Museo de las Modas y Novedades de París, Londres y Madrid*, de carácter mucho más general que las anteriores, incluyendo secciones de historia, variedades, exposiciones y partituras musicales. Sus colaboradores más frecuentes empiezan a ser mujeres: Juana Zárroga, Amalia Fenollosa, Felipa Morell de Campos..., y su periodicidad no se especifica.

La década de los cincuenta ve nacer una de más larga duración. *El Correo de la Moda. Periódico del Bello Sexo. Modas, Literatura, Bellas Artes, Teatros* (1851-86), se manifiesta desde el primer número como un periódico para las señoras y, lo que es más, como un órgano que les permita expresarse. En el prospecto del *Correo*, que aparecía los días 10, 20 y 30 de cada mes, nos explican cómo todos utilizan la prensa como medio de expresión y continúa: «Pero la mujer no pudiendo por su condición ejercer influencia en el gobierno intelectual, ha contemplado entre nosotros abandonados sus intereses particulares á la más lamentable





indiferencia; porque á los españoles nos han preocupado incesantemente las cuestiones religiosas, políticas y guerreras, sin dejarnos apenas tiempo para dirigir una mirada hacia la educación de esta bella mitad del género humano, cuyos destinos se han maleado muchas veces por falta de una voz amiga que les dirigiese» (pág. 1). Sigue un resumen de las secciones: Modas, poesías, revista de teatros, cuadros de costumbres, novelas, anécdotas, biografías de mujeres célebres, artículos de religión, de moral, de historia, de viajes, de higiene «y de cuantos conocimientos puedan ser útiles á la mujer, tanto en las ciencias y artes como en el manejo de una casa» (pág. 2). Entre sus colaboradoras más importantes encontramos a Almerinda T. Chicón, Melania Dumont y la Condesa de B.

En los setenta se empieza a publicar en Madrid *La Moda Elegante*, que aparece por primera vez en Cádiz en 1842 en la Imprenta «El Comercio» y que en 1870 se publica en la capital con el subtítulo «Periódico para Señoras y Señoritas». A pesar de conservar las secciones consabidas se empieza a notar, hacia los años diez (se publica hasta 1919), una mayor especialización en modas. Salía los días 6, 14, 22 y 30 del mes.

En los años noventa aparecen dos publicaciones que parecen fundirse en un momento determinado: *Moda y Arte* y *Moda de París*. A las secciones regulares se une la de cocina.

La primera década del siglo XX ve nacer tres publicaciones importantes: *Mundo Elegante*. *Revista mensual para caballeros*, que aparece en 1904 en la imprenta de Alvarez; *Boletín de Modas de la Sociedad Internacional de Periódicos Profesionales* (hacia 1907) y *La Moda Práctica*, de María Guerrero, del 1908-9.

El Boletín, que sale todos los meses, está dedicado a los profesionales y trata de dar las novedades internacionales en cuanto a hechuras, telas y otros accesorios, y *La Moda Práctica*, ya totalmente dedicada a las cuestiones del vestir, igual que la anterior, ofrece una amplia gama de patrones, ideas..., además de una proliferación de anuncios, insospechada hasta esa fecha, que también nos sorprende en el *Boletín*.

En los años veinte aparecen dos revistas muy diferentes pero igualmente interesantes por distintos motivos. La primera, *Mujer*, hacia los años veinticinco-veintiséis, ofrece ya la típica estructura de la revista de modas de nuestros días: Modas de París, cocina, consejos de belleza, novelas, poemas y la valiosa colaboración de nombres indis-

cutibles como Concha Espina o Edgar Neville con su sección «Moda Humorística», Concursos («El marido: la mujer», que trata de buscar modelos de comportamiento), pasatiempos, «Visitas de mujer» (sección de crónicas de sociedad), por Carmen de Avila, «El Hogar de mis sueños» (consejos de decoración), y un consultorio completan esta revista que tiene como atractivo unas magníficas ilustraciones de los dibujantes de la época: Bartolozzi, Penagos, Tono, Varela, Echa, Baldrich...

Con la *Revista de Modas* (hacia 1927) vemos aparecer el concepto de revista técnica sobre un tema. Esta, «publicada por la Sociedad de Socorros mutuos y enseñanza de los sastres de España», como se especifica en su subtítulo, nos da algunos patrones, predominando los anuncios y artículos sobre los problemas del sector.

El concepto de revista en los años treinta sigue en lo básico el patrón de *Mujer: estrictamente femenina*. A fines de los veinte aparece una revista que será importante en los treinta: *Arte en Moda y Peinado*. Esta revista mensual, donde colaboran sobre todo señoras, se parece a las de los veinte, pero hay dos cambios que merece la pena manifestar: la importancia del peinado, que justo en ese momento empieza a ser un elemento más de la moda, y la proliferación de la fotografía, que va sustituyendo al dibujo paulatinamente. Semejante al anterior es *Moda y Elegancia. Modas, dibujos, labores*, publicación quincenal del 32, que dedica una sección a la nueva actividad de la mujer: «La mujer y el deporte».

En esa misma época, algunas de las revistas generales dedicaban páginas especiales a la mujer. Un ejemplo claro es «Modas», suplemento de *Blanco y Negro*, con dibujos de Baldrich, una gran abundancia de fotos y dedicado, exclusivamente, a las modas.

La guerra parece no afectar al mundo femenino y en 1940 aparece *La Moda en España* (que se publicó hasta los setenta). En esta revista, mensual los primeros años, se repiten las secciones, aunque debemos destacar la mayor influencia del cine en la vida cotidiana. Esta fascinación de los cuarenta heredada de las décadas anteriores pero más asequible en ese momento en nuestro país, da lugar a secciones como «La moda y el cine» y «Las estrellas», donde se muestran los modelos no sólo de las *american stars*, sino de las figuras al uso, un poco más ramplonas pero igualmente envidiadas.

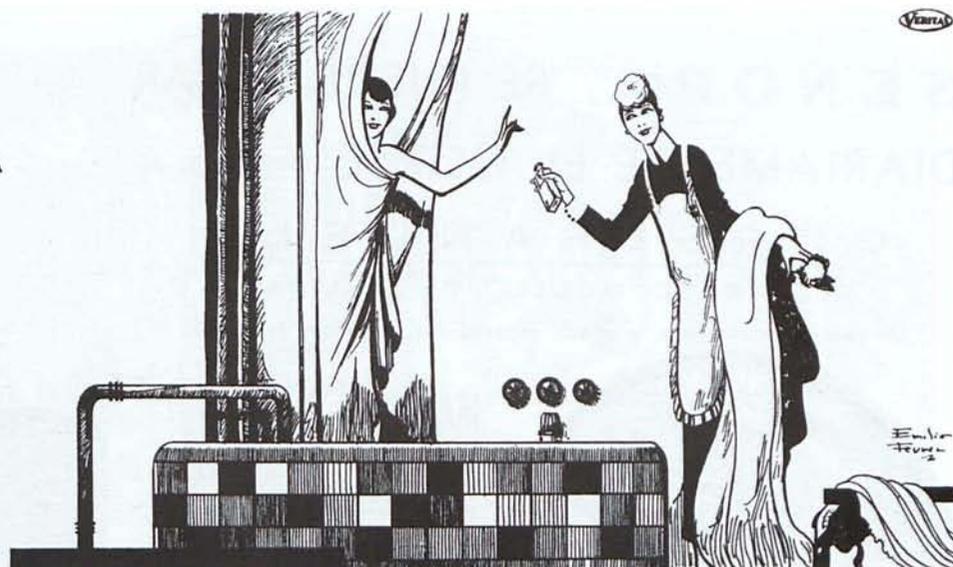
La publicación, donde colabora otro mito de los años de la posguerra, Perico Chicote con los «Vinos de España»,





FRICCION PRACTICA

Estampa



AGUA DE COLONIA
FLORES
DEL CAMPO

Baño o ducha. Y después, algo verdaderamente práctico para prolongar el bienestar del cuerpo: fricciones de Colonia Flores del Campo. Agua admirable por su finura y por su clásico "bouquet" original, de gran fijeza. Pasan horas, y su fragancia y frescor persisten en el cutis. Tiene un matiz de refinada elegancia.



FRASCO GRANDE, 12 PTAS. - PEQUEÑO, 2,50

Timbre aparte.

FLORALIA MADRID-MEXICO

da una imagen de mujer femenina ante todo, imagen perseguida siempre, como hemos ido viendo, exacerbada aquí por motivos políticos. En el 41 podemos leer: «Primavera que es femineidad y también un poco de coquetería. ¿Por qué no? La mujer, cuanto más femenina, mejor» (n.º 7, marzo 1941, página 3).

EL GUSTO DE UN SIGLO A TRAVES DEL VESTIDO ESCRITO

Moda y Elegancia. Moda y Elite

«La moda ecsiste?... Sí. ¿Deben pagarse sus caprichos? Indudablemente ¿Y por qué? Porque ellos á mas de dar un impulso al desarrollo de la industria y de las artes, y de proporcionar una ocupación honrosa á centenares de familias, presentan á nuestros ojos más hechiceras las gracias naturales de la mitad preciosa del género humano» («La Moda», por Antonio de Torija y Carrese en *El Buen Tono*, número 1, 1839).

«Ved aquí la dificultad, que estriba únicamente en el *buen gusto*. Si la moda es comprendida de todos fácilmente, á muy pocos se halla reservado gozar del tacto sublime y delicado que llamamos *buen-gusto*..., el *buen gusto se siente y no se explica*» («Modas», *La Mariposa*, n.º 29, 1839).

«Apenas se adopta una invención que sienta bien, que agracia y que parece ser un tipo ideal de belleza, al instante es imitada por todos, y se ve de adorno hasta en las gentes más vulgares» (*Idem*, n.º 17, 1839).

«No hay duda que una sencilla guirnalda de flores hermosea y hasta rejuvenece á la persona que la lleva; pero si las señoras del gran mundo no protegen el lujo, ¿cómo se ha de distinguir la aristocracia de la clase media?» (*La Elegancia*, pág. 129).

«Una de las cosas que siempre ha ocupado la atención de la mujer, y en la que mayormente ha egercido su imaginación, es la moda. Ni las ciencias, ni la industria, ni las artes, ninguno, en fin, de cuantos ramos abraza el saber humano y cuyo desarrollo ha embargado continuamente las facultades

Estampa

SEÑORA SE PUEDE LAVAR DIARIAMENTE EL CORSE GRACIAS AL CORSE PAÑUELO

DECLARADO MODELO DE UTILIDAD

Un sencillo movimiento, y queda separado el ballenaje del corsé.



AVILES } CASA GLORIA
José Manuel Pedregal, 40

BADAJOS } Almacenes
"Las Tres Campanas"

MADRID } FUENCARRAL, 46
Sucursal de la
SIRENE

BARCELONA } PELAYO, 26
Sucursal de la
SIRENE

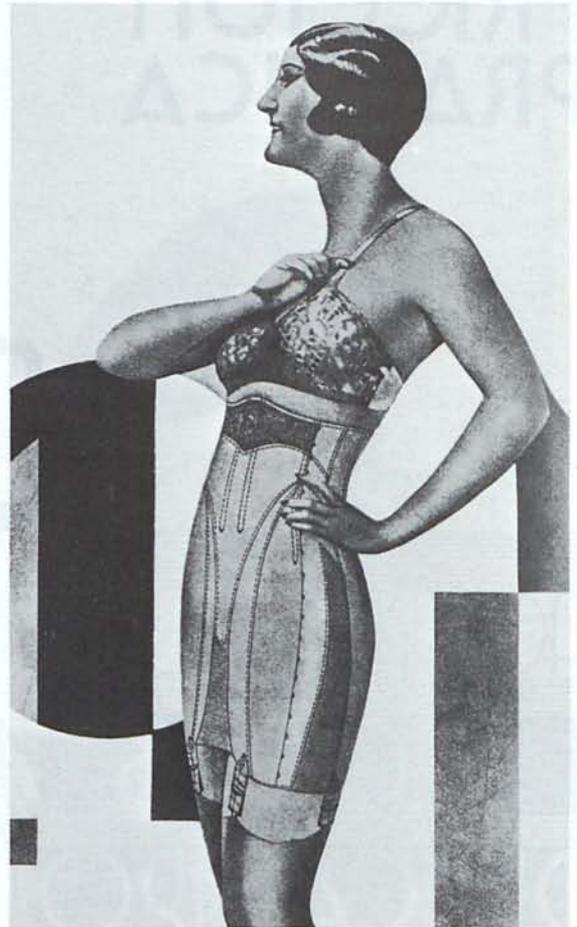
BILBAO } Plazuela Santiago, 6
Corsetería LA SIRENA

SAN SEBASTIAN } LEGAZPI, 1
Casa
MERKIENA

OVIEDO } Almacenes "Los Chicos"
Fruela, 1

SANTANDER } Alms. Ribalaygua
San Francisco, 10

GIJON } Corsetería "La Modista"
San Antonio, 26



Fabricado por la SIRENE, es garantía SAN SEBASTIAN-PARIS

intelectuales del hombre, ha conseguido jamás escitar un continuo interés en la mujer, mientras que la moda ha germinado incesantemente bajo el gobierno de su inteligencia» (*El Correo de la Moda*, n.º 1, pág. 4).

«No basta para creerse á la moda llevar todo lo que es nuevo y hermoso; lo que importa es ante todo consultar el buen gusto, y éste dirá que un cuerpo blanco tiene algo de infantil y sencillo que no armoniza bien con las gracias de lo que vulgarmente llamamos una señora» (*Idem*, n.º 18, página 287).

«La moda autoriza todas las fantasías; pero muestra una predilección muy laudable por la sencillez en las combinaciones y la pureza de las líneas. Busca la elegancia, sobre todo en la silueta, evitando la complicación de adornos que no estén plenamente justificados» (*La Moda Práctica*, n.º 25, 1908, página 9).

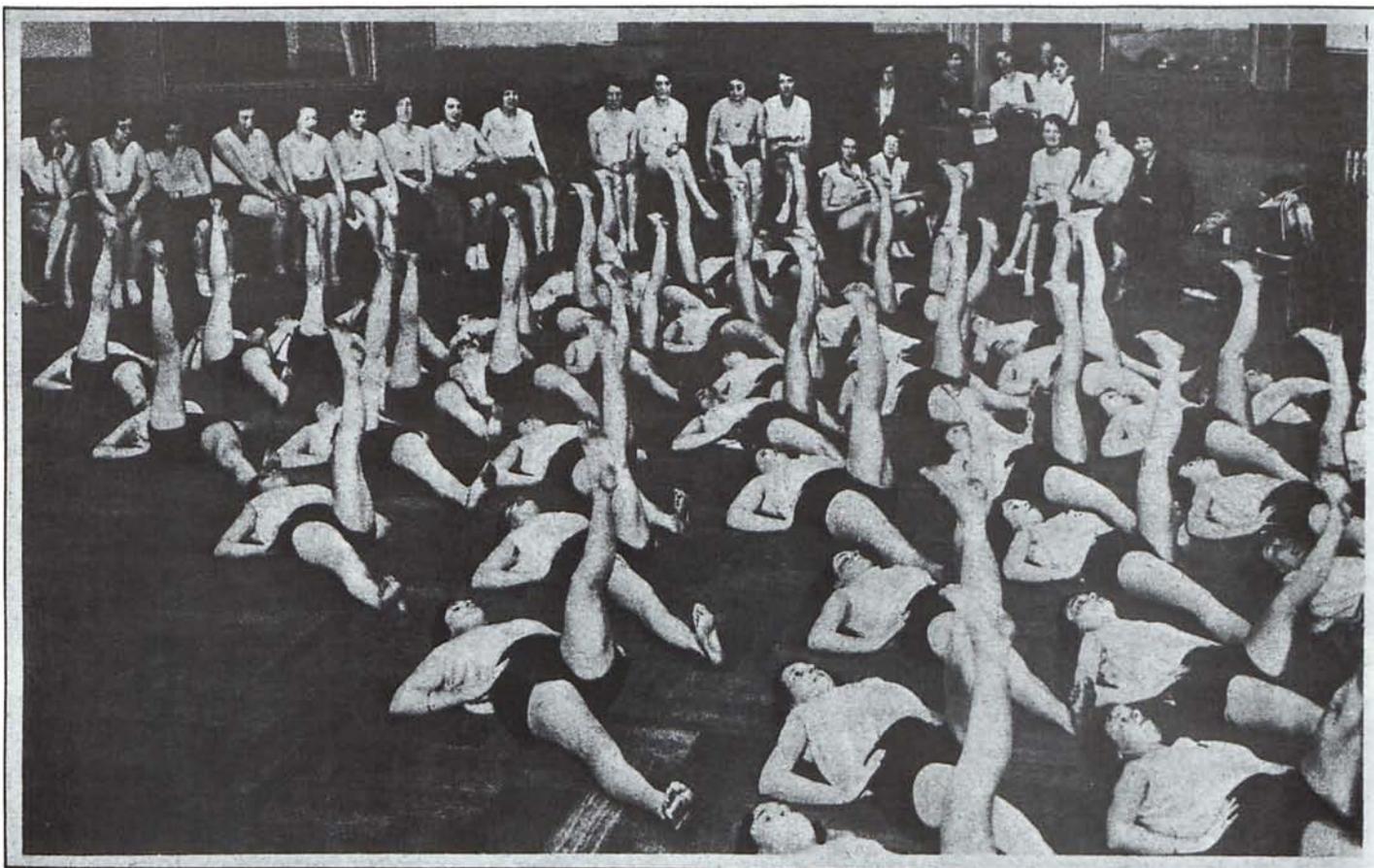
«Las más elegantes iniciadoras de la moda, las que con su voto inclinan la balanza al lado de sus predilecciones, se reúnen en los primeros días otoñales en sus preciosas Villas de campo...

hasta que los primeros fríos marcan el momento de retornar á los centros de la habitual residencia» (*Idem*, n.º 26, 1909, pág. 5).

«Quisiera abordar ahora una cuestión algo delicada: la de... la segunda juventud. Es evidente que, gracias a la práctica de los deportes y a un régimen severo, muchas mujeres conservan una silueta tal que les permite llevar trajecitos sumamente juveniles. Pero, ¡ay!, ¿y el rostro? Aun cuando sigue siendo bello, su belleza es distinta de la de antes, y es preciso tenerlo en cuenta» (*Mujer*, n.º 7, 1925, pág. 13).

Imitación del pasado y Moda Nacional

«Ya sea en el Prado, ya en las altas reuniones, ya en las sociedades de la clase media, y aun casi en alguna del pueblo, dominan las modas francesas. No tenemos valor para ser originales, para ser nosotros mismos... Imitando siempre, no podemos esperar que nos imiten: nuestras nietas no copiarán nada del traje actual en los futuros siglos» (*La Mariposa*, n.º 13, 1859, pág. 97).



PUBLICITAS

LA PLAYA

que une a sus indescriptibles encantos la seguridad de un veraneo económico e inolvidable. ≡

INFORMES: SOCIEDAD AMIGOS DEL SARDINERO. ≡≡

SANTANDER

«... la parte más crítica y embarazosa de nuestra redacción estriba siempre en este artículo: ¡¡Modas!!, en un país en que no existen, en un país por su índole imitador en todo, y más imitador aún en la moda» (*Idem*, n.º 15, 1839, pág. 113).

«La imitación de las modas de los siglos XVII y XVIII, tan visible en los trajes de invierno, se nota mucho menos en los de verano.» (*Idem*, n.º 13, 1839, pág. 39).

«Algunos artistas, sin duda para ahorrarse el trabajo de inventar, se han propuesto resucitar la moda antigua...» (*La Elegancia*, s.a., pág. 129).

«Los talles largos y cortos luchan en la actualidad con encarnizamiento. Los largos de hoy no se parecen nada á los del año pasado. El *Pompadour* desaparece de día en día, y el estilo Luis XIII y el estilo *Imperio* sostienen la competencia...» (*El Correo de la Moda*, número 17, 1852, pág. 270).

«Aparecen dos reconstituciones de modas antiguas, que son encantadoras. La primera es un vestido Luis XV...» (*La Moda Elegante Ilustrada*, n.º 13, 1912, pág. 146).

Páginas de la Mujer

por MAGDA DONATO

Estampa

Estos tejidos se utilizan mucho para los trajes compuestos de falda y chaqueta, o vestido entero y chaqueta—por chaqueta lo mismo puede entenderse capita que toerita breve—, y también para abrigos independientes de tipo viajero o deportivo.

Los abrigos de grueso "chantung" se hacen en colores fuertes y definidos—rojo, azul, verde—, sin más adornos que unos gruesos respuntes y unas tablas reales o simplemente simuladas. Sea dicho de paso, no deja de ser curioso también el resurgimiento, cuando menos imprevisto, del abrigo de hilo crudo, que no es, después de todo, más que una forma modernizada del viejo y clásico guardapolvo, cuyo recuerdo va unido al de los primeros viajes en automóvil.

Aquel guardapolvo, sin el cual, hace veinte años, a ninguna actriz de comedia se le hubiera ocurrido que podía dar la sensación de llegar de viaje—aun de viaje en tren—, aquel guardapolvo, del cual era



Abrigo de lanilla azul con mangas cortas y bordado de "soutache"; la cintura del vestido pasa a anudarse sobre el abrigo. (Creación Germaine Lecomte.)



Vestido de "flamenga" blanco y "marocain" azul, mangas cortas, japonesas y cintura anudada a un lado. (Creación Germaine Lecomte.)



Abrigo de noche, de raso flexible encarnado, con adorno de raso trenzado. (Creación Paulette.)

ABRIGOS DE VERANO

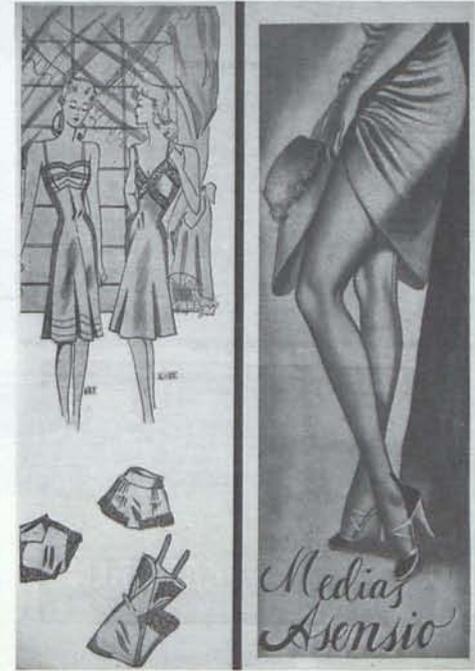
Los gusanos de seda que, sin duda, estarán asustados, temblorosos, ante la invasión de los tejidos de hilo y algodón de este verano, añadida a la temible competencia de la seda artificial, pueden, sin embargo, respirar con cierto desahogo.

Todavía no van a engrosar el ejército internacional de los parados; les queda, por ahora, muchas y buenas salidas para su mercancía.

Principalmente, les queda la boga actual de los tejidos de gruesa pesada seda natural, del tipo "tussor" y "chantung", cuyo esplendor sobrio y mate difícilmente se imita con la seda artificial.



Juego de bolsillo, mantoncito y cinturón de jersey azul, blanco y rojo. (Creación Hermes.)



«Cualquiera sea la forma que adoptemos, bien orientándonos en la Grecia antigua, bien en los reinados de Luis XII a Luis XVI, ó copiando á las castellanas de la Edad Media, la moda solamente nos exige fidelidad en la interpretación del estilo» (*La Moda Artística*, n.º 25, 1908, pág. 5).

Escotes y Corsés

«El traje de sociedad ha de dejar descubierta la espalda, y los hombros: esto es muy elegante y manifiesta sin desenvoltura lo blanco de la tez y la belleza de los contornos...» (*La Mariposa*, n.º 1, 1839, pág. 6).

«Terminaremos nuestro artículo haciendo mención aunque ligeramente del nuevo corsé conocido con la denominación de *bonne femme*. Su solo nombre indica la sencillez y utilidad que reporta especialmente para viajar, pues que formado sin ballena alguna, ciñe perfectamente el talle... y con la ventaja de no necesitar de nadie para ponérselo» (*El Tocador*, n.º 7, 1839, página 111).

«Que son para el tocador femenino lo que el perfume para las flores» (los corsés) (*El Correo*, n.º 28, 1852, página 444).

«¡El corset! Hé aquí la pieza más importante de la toilette, el artículo so-



Sombrero de crin y lana, va-
rón y blanco, adornado de un
pompon de lana.

Bolita de jefilla blanca borda-
da sobre tul. Fondo de terci-
pelo adornado de pliegues ner-
vada.

Toca de paja fantasa, azul y blanco, gran
lazo en gros grain.

(Centro). Sombrero de alas, en pa-
ja trenada, blanco y azul, adorna-
do de gros grain.

Gorrito de punto en seda con lazada en
punto, de gros grain.

67

bre el cual es preciso no tratar de ha-
cer economías..., son indispensables dos
corsets, uno para las *grandes ocasio-
nes*, cuando haya que *vestir*, el otro
para uso diario...» (*La Moda de París*,
número 78, 1898, pág. 3).

«Para llevar estos vestidos necesita-
remos un corsé distinto del antiguo
corsé con broche; éste ha de ser una
faja convenientemente acondicionada,
bien sea de goma, bien mitad goma,
mitad *coutil*..., algunas mujeres llevan
unas fundas que son, a la vez, sostén
de pecho y faja...» (*Mujer*, n.º 5, 1924,
página 10).

Moda Masculina y Niños

«En cuanto á trages de caballero, las
modas son mucho más constantes, y
apenas indican variación alguna...» (*La
Mariposa*, n.º 17, 1839, pág. 130).

«En cuanto a las niñas, continúan
haciéndose retratos en miniatura de
sus madres...» (*El Correo*, n.º 23, 1852,
página 365).

«La moda de los niños va siguiendo
la nuestra con una fidelidad diverti-
da...» (*Mujer*, n.º 5, 1924, pág. 23).

Viajes, Deportes, Pantalones

«No cuidar de vestirse bien con el
pretexto de que rinde la fatiga... es una
imprudencia imperdonable. A cada paso
se encuentran en las posadas personas
que os conocen; y es preciso no quitar
la ilusión á los que os han visto ele-
gantemente adornadas á la luz de mil
bugías en los salones...» (*La Maripo-
sa*, n.º 11, 1839, pág. 81).

«En los trages de montar á caballo
observamos poca novedad; verdad es
que en su corte tienen que sugetarse
á ciertas reglas, de que es imposible
prescindir» (*La Elegancia*, s.a., pág. 225).

Este vestido de noche, en muselina de seda, con gran flor de crepón en la cintura, parece indicar la ya señalada referencia de la moda hacia el color negro, en oposición con los radiantes tonos que eran la hega de las pasadas temporadas, a lo que parece pertenecer el otro traje de noche dorado, con gran cuello de "renard".



«Desde que la natación es uno de los atractivos del baño, los trajes siguen más á la comodidad que á la moda. Lo más usado es lo clásico: la jerga, porque los ensayos hechos con tejidos de seda han probado que ésta resiste mal la acción del agua del mar...» (*La Moda Elegante Ilustrada*, n.º 24, 1912, página 279).

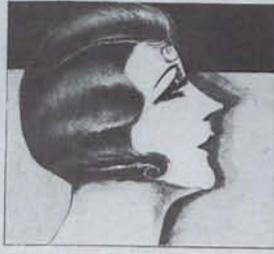
«La "culotte" tiene numerosas adeptas. ¡Es tan cómoda y tan práctica para el verdadero deporte de invierno!» (*Mujer*, n.º 15, 1924, pág. 12).

«El Bloomerismo sigue dando materia para serias y ridículas discusiones. Las reformadoras predicán sin descanso la cruzada contra las faldas, y continúan la obra de la emancipación femenina, sin dárselos un ardite de las burlas, chistes, sátiras y epigramas de que son objeto. Ultimamente, una gran señora, layd W..., alistada en la nueva secta, ha reunido el Londres un *meeting*... Pero mientras las adeptas del pantalón se esfuerzan por sublevar á su sexo contra la tiranía de las faldas, una conservadora mistriss Brougham se declara contenta y satisfecha de ellas... En cuanto á nosotras no ocultaremos que aunque amigas del progreso indefinido... nuestras simpatías están a favor del partido conservador. Y valga la verdad, señoras, ¿qué motivo hay para renunciar á nuestro traje natural?» (*El Correo*, n.º 5, 1852, págs. 77-78).

«Como prototipo de excentricidad y muestra de los falsos derroteros por los que á veces se despeña la moda, enloquecida por el afán de notoriedad, voy á describiros, no en modo alguno á aconsejaros, una disposición que he visto. Imaginad una falda cuyo cinturón recuerda exactamente el de un pantalón de hombre... ¿Es que nos hemos empeñado en copiar el traje masculino? Fracaso en el ridículo faldapantalón, y se busca otra manera, y,



Nueva y elegante decoración de la casa Luceo (Barquillo). El ambiente al público hace pasar en la modernísima "Gran Via", en Pl. y Mergall, 18, Atención de día y de noche en más de cincuenta salones.



Dos peinados de factura variada, muy elegantes.



FEBO

La gran celebrada loción que da a las cabelleras el brillo, la suavidad, la elasticidad, la fuerza y el crecimiento. Cuida el pelo de la caída y lo hace más hermoso y fuerte.

Se vende en Perfumerías. Al por mayor: J.R. OLIVE. Calle de José Bonaparte, 3 - MADRID



Empleo del agua en los cuidados de Belleza

El agua pura, de buena constitución, que en contacto con la piel, es un poderoso auxiliar para la belleza del rostro. Para la limpieza de la piel gruesa debe de emplearse de agua pura hervida caliente, seguida de agua de jabón muy fría, para limpiar la irritación de la piel. Por el contrario, para la piel seca, debe de ser empleada fría o suavemente templada. También se emplea el agua en forma de vapor por medio de vaporizadores especiales que permiten conseguir a temperatura su atmósfera con la calidad de cada piel.

Arroz «SOS» Polvos almidón (Pravakia?)

La Permanente y el Té

En una revista italiana leemos la noticia. Una forma productiva de aplicar el té para la permanente, siendo recientemente en Milán, gratuitamente, en el a las señoras, que fue servido en uno de los principales hoteles. Mientras que la sucesiva reconstrucción era servida espléndidamente en mesas, se hizo en el centro del salón una demostración de permanencia a un procedimiento de los modelos de peinados. Hay que reconocer que es una forma muy nueva de interesar al público por las permanentes y de vulgarizarlas, porque, como que parecen nuevas, hoy, al cabo de diez años que han transcurrido desde que empezaron a generalizarse, hoy aún muchas señoras se temen hacerlas por temor a entroparse el pelo.

La "Carcentis"

No se trata de un nuevo peinado como a primera vista pudiera creerse, sino de una nueva enfermedad descubierta, al parecer, por los médicos y tratada con el nombre de agripción. Provocada algunas veces que una alergia se produce como consecuencia de la caída de los cabellos cortos y la consideramos como una dermatosis que puede degenerar en forma furunculosa y atacar las zonas femeninas periódicamente irritadas por la acción y por depilatorios cutáneos. Nuestros sistemas que las indicaciones son: Por tanto de nuestra profesión oportuno a diario sobre muchas cabezas femeninas, no vemos ninguna otra enfermedad y esta ya se ha tratado. Puede ser, desde luego, una lesión cutánea, que algunas veces por su constitución, sean propensas a enfermedades de la piel, pero no creemos que en ellas pueda influir el que los cabellos sean cortos o largos.

Por el contrario, creemos que al pelo corto se debe más tiempo y los médicos que constantemente promueven la higiene en general deben de ser los primeros en recomendar el cabello corto en la mujer, en lugar de prohibirlo, aconsejándole el ser la causa de enfermedades imaginarias.

Veinte años en dos bucles...

Un joven peluquero, acaba de convertirse en bucle en muchos de cabellos de la clientela que está atendiendo. Este, que ya pasó un muchacho de la primera juventud, se ve sorprendido con estas palabras del peluquero: *«Ella bucle, señora, lo represento diez años. La señora, en tanto me ha llenado y miel complicada, le dice: ¿Ve usted? Pues, mire, ségame otra y de esa forma sería veinte años que desapareciera, que buena falta me haría.»*



Das peinados modernos completamente opuestas entre si en su ejecución.

DEPLIACION ELECTRICA

D. S. SIBIRSKIS

Placas de depilación por electrodepilación. Primeros en España. Indispensable para la salud y el pelo de color de todos los colores.

MADRID - Nervion 41, vel. lado.

velido de noche



Detalle de sesión de prensa tomada en el día de "Bata" de una sesión. Dirección al Cda. P. de S. (España)

hombros




Detalle de una sesión de prensa tomada en "Bata" y en "Bata" en Madrid. Dirección al Cda. P. de S. (España)

Tienda de vestidos para una sesión de moda de "Bata" en Madrid. Dirección al Cda. P. de S. (España)



por cierto, bien desagradable, de acercar nuestro modo de vestir al de los hombres. Se dirá que somos mujeres *hombrunas*. Y, tal vez, la palabra podría adoptarse en todos terrenos para distinguir entre el feminismo sensato, que aspira á que la mujer disfrute de derechos legítimos que hoy la sociedad le niega ó le restringe, y ese otro feminismo vesánico que quiere sacarnos violentamente del hogar y lanzarnos a la lucha en la plaza pública» (*La Moda Elegante Ilustrada*, n.º 16, 1912, página 182).

Trajes y Peinados

«El año de 1876 da vida hasta ahora á muchas novedades... el traje de lana es admitido como traje de visita...» (*La Moda Elegante*, n.º 4, 1876, página 72).

«Hasta para el *five o' clock tea* se llevaba el *jumper*, el sombrerito de fieltro y la levita. Esta desmedida afición

a la sencillez se salía un poco de los límites de la elegancia» (*Mujer*, n.º 4, 1924, pág. 9).

«... el fuerte del peinado, el de trenzas y rizos menuditos» (*El Buen Tono*, número 2, 1839).

«... una aplastante mayoría de cabellos cortos entre las candidatas y en la sala (habla de un concurso de misas)» (*Arte en Moda y Peinado*, n.º 22, 1932).

«No se trata de un nuevo peinado como a primera vista pudiera creerse, sino de una nueva enfermedad descubierta, al parecer, por los médicos y catalogada con el nombre de "garçonitis". Pretenden algunos galenos que esta afición se produce como consecuencia de la moda de los cabellos cortos y la consideran como una dermatosis que puede degenerar en forma forunculosa y atacar las nuca femeninas periódicamente irritadas por la navaja y por depilatorios corrosivos» (*Idem*).

(1) ECO, U.: «El hábito no hace al monje», en *Psicología del vestir*, Barcelona, págs. 9-23.

(2) LANGNER, L.: *The Importance of Wearing Clothes*, Nueva York, 1959; citado por BUTAZZI, G.: *Moda. Arte/Storia/Società*, Milán, 1981, página 43.

(3) *Idem*, págs. 99-125.

(4) Para datos más concretos ver THIEL, E.: *Künstler und Mode*, Berlín, 1979.

(5) Las oscilaciones de belleza femenina están recogidas por BANNER, L. W.: *American Beauty*, Nueva York, 1983.

(6) *The 1902 Edition of the Sears, Rodebuck Catalogue* (introducción de Cleveland Amory), Nueva York, 1969.

(7) PRAZ, M.: *La carne, la morte e in diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, 1966.

(8) *Les Modes d'Erté par Erté*, París, 1976.

(9) Hay tres libros interesantes con el incentivo de unas magníficas ilustraciones: BATTERSBAY, M.: *La Mode Art Déco*, París, 1976, y dos libros de NUZZI, C.: *Parisian Fashion from the «Journal des Modes et des Dames»*, Nueva York, 1979 (2 vols.).

(10) En casi todas las revistas del siglo XX la mujer y el deporte es una sección importante.

(11) SMITH, A.: *The Newspaper. An International History*, Londres, 1979, pág. 159.

(12) CRIADO DOMINGUEZ, J. P.: *Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes biográficos*, Madrid, 1889.

(13) *Op. cit.*, el autor explica que no ha visto ningún número.

(14) ROBERTS, R.: *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudios acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*, Madrid, 1871-72 (2 vols.).

(15) Un estudio bastante completo nos da el libro de ROIG, M.: *La mujer y la prensa desde el siglo XVII hasta nuestros días*, Madrid, 1977.

(16) Texto recogido por SÁEZ PIÑUELA, M. J.: *La moda femenina en la literatura*, Madrid, 1965, pág. 198.

(17) DEVLIN, P.: *Vogue Book of Fashion Photography*, Londres, 1979, pág. 7.

(18) Hay dos libritos interesantes sobre belleza en la primera mitad del siglo XIX que merece la pena tener en cuenta: CERNALT: *Manual para las señoras o el arte del tocador*, Barce-

lona, 1830 (2 vols.), y *Mil doscientos secretos ó tesoro de la salud, de la limpieza del tocador*, Barcelona, 1840.

(19) A propósito del consumo femenino hay que tener en cuenta la proliferación de fotografías pornográficas femeninas en los años veinte y treinta, aunque el fenómeno es muy anterior. Dos libritos recogen algunas como muestra: LEBECK, R.: *Playgirls d'antan*, París, 1981, y WALTER, T.: *Nudes of the '20s and '30s*, Londres, 1976.

(20) BARTHES, R.: *Sistema de la Moda*, Barcelona, 1978, págs. 17-18.

(21) GAVARRON, L.: *Mil caras tiene la moda*, Madrid, 1982.

(22) BUXBAUM, G.: *A la mode. Die Modezeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Dormunt, 1983.

(23) Una lista completa de las publicaciones en Francia aparece en GAUDRIALT, R.: *La gravure de mode feminine en France*, París.

(24) Un estudio detallado de la publicación de Madrid lo ha hecho IGLESIAS DE LA VEGA, C.: «Revistas románticas españolas», *Reales Sitios*, n.º 11, 1967, págs. 44-56.

RISLER

LO QUE DICEN LAS REINAS DE BELLEZA, RESPECTO AL **RISLER**

MISS ESPAÑA 1932

THE RISLER MFG. CO. - NEW YORK - PARIS - LONDON

Venta en Perfumerías - Fabric.ª Conc.º J. P. CASANOVAS - Ancha, 24 - BARCELONA

My Products "Risler" is having
contracted the secret of beauty
in something... ..
Irisler
Miss España 1932

LA CARCEL Y LOS PRESOS EN EL MADRID BARROCO

Por Dolores VAZQUEZ GONZALEZ

«Comprendía que eran las de los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio y la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía de ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra.»

(PIO BAROJA, La Busca)

IMAGINEMOS un Madrid de calles estrechas donde vendedores ambulantes vocean sus mercancías entre la multitud, una pequeña villa que, convertida en corte definitiva desde 1609, atrae, por un lado, a una nobleza que tiende a hacerse cortesana y, por otro, sufre el advenimiento de un hampa que se alimenta del anonimato de la nueva urbe. El hambre extiende sus manos sucias a la dama que esconde deslices pecaminosos bajo guardainfantes y brocados. La benevolencia y la beneficencia encienden la llama que quema los remordimientos de los estamentos privilegiados, en medio de una pomposidad teatral. El madrileño de a pie vive en sus calles los acontecimientos políticos del apoteósico Imperio que se derrumba.

En este ambiente, la cárcel de Madrid, en pleno centro de la ciudad, refleja la situación de una sociedad confusa, de una monarquía de oro y de papel, de una España que tiene el curioso encanto de la contradicción barroca.

Así, frente a los enormes esfuerzos del Estado moderno del XVII por la consolidación del poder monárquico y pese a que en la sociedad empiezan a elaborarse ya entonces, como señala Foucault, los mecanismos de la clasi-



R.745



Visitavit plebē suam oriēs

ex alto: educens vinc̄tos de lacu,
in quo non erat aqua.

Visita de la cárcel, y de los presos: en la qual se tratan largamente sus cosas, y casos de prisión, así en causas civiles, co no criminales; segun el derecho Divino, Natural, Canonico, Civil, y leyes de Partida, y Fueros de los Reynos de Aragon, y de Valencia. Compuesta por el Doctor Thomas Cerdán de Tallada, Abogado de presos, natural de la ciudad de Xativa del dicho Reyno de Valencia.

DIRIGIDA

A la S. C. R. M. del Rey don Philippe nuestro señor.

INGENIO ET DOCTRINA.



En Valencia, en casa de Pedro de Huetai.

Año. M. D. Lxxiiij.



ficación, registro y utilización de los individuos (1), la grandiosa monarquía habsburguesa no es capaz de controlar los distintos órganos de la administración. Un problema fundamental, el económico, provoca que el Estado tenga necesidad de vender los cargos públicos al mejor postor (y no al más apto). La hacienda real no financia el mantenimiento de la cárcel ni de los presos, abandonados éstos a sus propias posibilidades o al azar de las dos únicas fuentes de ingresos procedentes de las limosnas y condenaciones de repeso. De este modo, el recluso, sometido a una especie de régimen de pensión, si es adinerado puede comprar todo lo que su oro alcance, incluida la preciosa libertad, mientras que el específicamente llamado «pobre preso», el «pobre de toda solemnidad», pasa a ser un capítulo dentro de la santa Beneficencia española del siglo XVII. También el encarcelado es digno de la atención de las almas caritativas que encuentran en el preso el objeto de sus buenas obras reducidas a la prestación de li-

mosnas, visitas o vestidos, sin tener en cuenta, por supuesto, el tema de la reintegración social del recluso, concepto desconocido por el momento. Así, España aparece como uno de los países más benevolentes en este sentido, aunque sólo en el plano teórico. La realidad es bien distinta.

En definitiva, puede decirse que el carácter venal de los cargos, el sistema de autofinanciación de los presos y el escaso control ejercido por las autoridades superiores provocan un estado de injusticia y corrupción por parte de los responsables de la cárcel, mientras que los presos son víctimas de una situación penosa y ciertamente desamparada unas veces, y otras, hacen alarde de una permisividad que hoy puede parecer increíble. En cualquier caso, el alcaide es como un reyezuelo barrigón y tirano, y los porteros y aún los asistentes de los «pobres presos» aprovechan toda oportunidad en beneficio propio, porque no hay nada que impida los posibles fraudes.

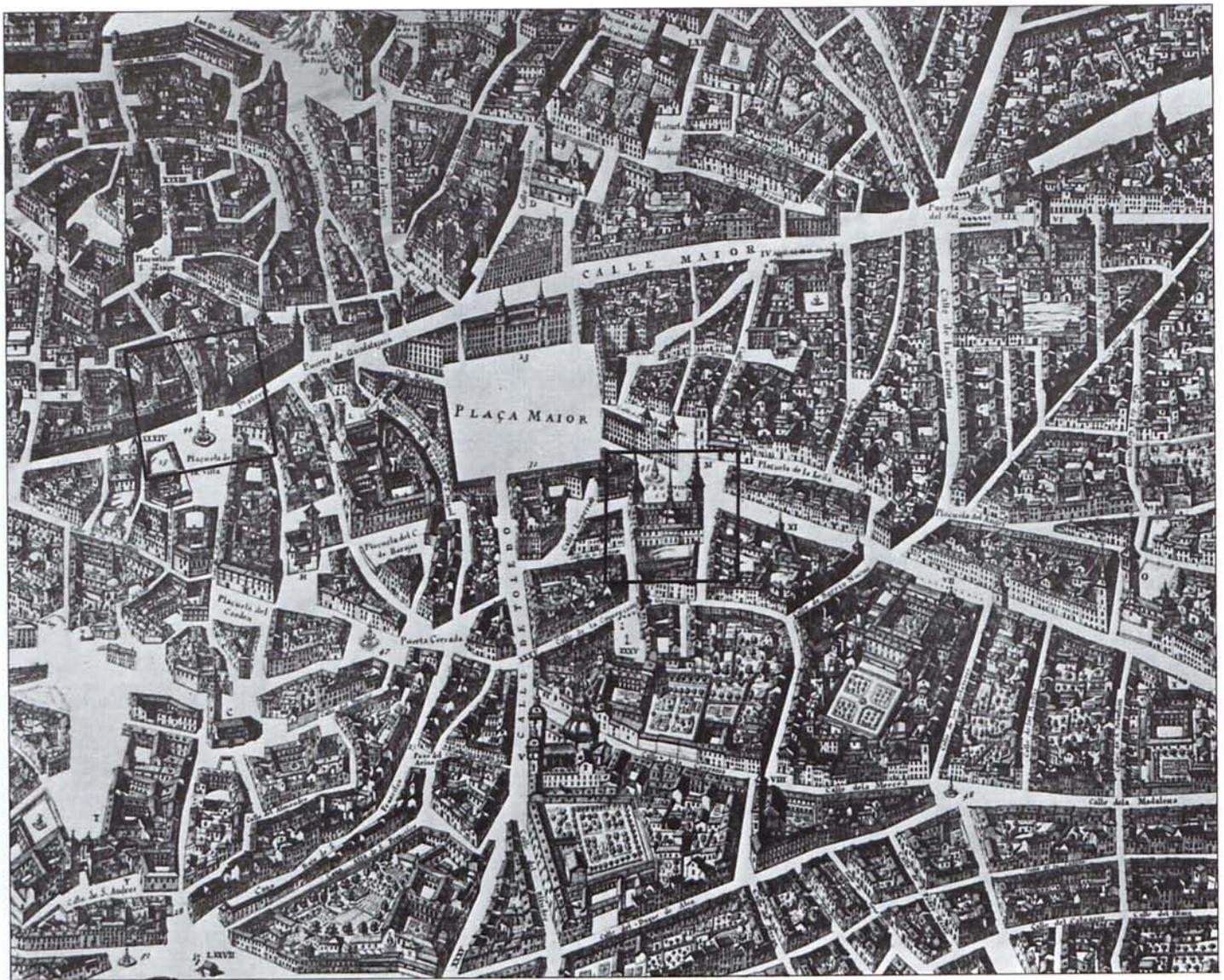
Los tratados de Cerdán de Tallada, Bernardo de Sandoval y Pérez de Herrera, así como el Reglamento de Magdalena de San Gerónimo son realmente curiosos, además de imprescindibles, para entender el significado de la cárcel y el preso en el Barroco (2). La bibliografía sobre el funcionamiento de las cárceles madrileñas en el XVII es escasa y anticuada, se limita a analizar problemas de origen y ubicación como los trabajos de Lastres, Fuenmayor Gordon, Ramón Laca o Bergasa. Un estudio más amplio e interesante sobre la Cárcel de Corte, aunque meramente anecdótico, es el del Conde de Altea en su *Historia del Palacio de Santa Cruz*. De mayor importancia y más recientes son los trabajos de Virginia Tovar quien, aunque desde un punto de vista artístico, realiza una seria aportación a través del estudio de la distribución espacial de las cárceles de Villa y Corte. Aparte de las curiosas crónicas, noticias y cartas que informan a diario sobre los sucesos de Madrid, así como la obra de Quevedo (3), fundamental para el tema son las fuentes documentales que, aunque no muy abundantes, son bastante significativas.

La Sala de Alcaldes de Casa y Corte del Archivo Histórico Nacional posee la mayor parte de la documentación de la Cárcel de Corte y de la Galera, mientras que la correspondiente a la Cárcel de Villa se encuentra en el Archivo de Villa.

Las principales dificultades que presenta el estudio de los fondos se derivan de la confusión entre las tres cárceles, al recibir éstas una denominación ambigua. Tal es el caso del Libro de Cuentas y Razón del gasto de los pobres presos de la Cárcel de Villa en 1640, que en el Catálogo aparece como perteneciente a la Cárcel de Corte. A través de dicha documentación puede llegar a conocerse el origen y evolución de los primeros edificios destinados a cárcel en Madrid, su funcionamiento interno y la situación y forma de vida de los presos. Este es realmente el objeto de nuestro estudio.

A principios del siglo XVII, Madrid no tiene aún un lugar específicamente carcelario, como tampoco posee un edificio destinado a Ayuntamiento. El hecho de no tener cárcel responde a la antigua costumbre de recluir al delincuente en las casas de los alguaciles o alcaides o en la propia casa del ofendido, consecuencia de la consideración del delito como algo individual y personal. Pero, en la medida en que el Estado empieza a controlar conductas individuales y a acaparar posibles disidencias que escapan a su poder, se va





La Cárcel de Villa y la Cárcel de Corte en el plano de Teixeira. 1656.

haciendo necesario un lugar público de encierro, independiente de arbitrariedades particulares. En Madrid, y se trata de la capital de todo un Imperio, con un repentino y peculiar problema de delincuencia, tardan en calar las nuevas formas. Hasta mediados del siglo XVI, su prisión es itinerante y aún en 1616 un Auto del Consejo de Castilla mandará que todos los delincuentes se lleven a la cárcel y no queden en sus casas con los alguaciles (4). No olvidemos que la cárcel, tal y como hoy la entendemos, es algo relativamente moderno.

Hay noticias de una prisión hacia 1541 construida con la autorización de la reina Juana en la calle de las Platerías, lo que hoy es calle Mayor, esquina a la plaza de San Miguel (5). Entre 1574 y 1579, el Municipio compra una serie de casas en la plaza del Salvador (actual plaza de la Villa), donde en 1619 se asienta el Ayuntamiento y una primitiva cárcel, por primera vez

en este lugar. En 1629, el Consejo autoriza la obra de la nueva y definitiva Casa y Cárcel de la Villa en el solar adquirido, pero la constante falta de medios económicos que sufre Madrid hace que el proyecto quede durante algunos años interrumpido (6). En 1640, Gómez de Mora realiza el estudio de los planos de la fábrica, que tendrá un proceso lento y difícil y que no quedará más o menos concluida hasta el 95, con la participación de Ardemans (7). La cárcel ocupa entonces la parte izquierda del edificio que hoy todavía es sede del Ayuntamiento de Madrid.

Una segunda cárcel, la Cárcel de Corte, situada también en el centro de la ciudad para seguir la misma idea de ejemplaridad, empieza a construirse en el año 1629 en la plaza de la Provincia (8). Aquel edificio destinado a Cárcel de Corte (alojada en la parte izquierda) y a Sala de Alcaldes de Casa y Corte, dependientes ambos del Con-



Meunier. *La Cárcel de Corte* (h. 1665).

sejo de Castilla, es el actual Ministerio de Asuntos Exteriores, que aún conserva gran parte de la antigua estructura y los viejos calabozos. El Consejo marca el impuesto de un maravedí en cada azumbre de vino para su fábrica (9) y, aunque la obra se inaugura en el 34, no se acaba hasta la segunda mitad del siglo.

En el *Diccionario* de Madoz, se dice que hasta 1610 no hay una prisión específica para cada sexo, momento en que se construye un cuarto para mujeres en la Cárcel de Corte. En 1622, la Sala de Alcaldes de Casa y Corte acuerda aplicar la quinta parte de las condenaciones de los repesos para ayudar a la construcción de la desde entonces llamada Galera, nombre que debe a su precursora, la feroz monja Magdalena de San Gerónimo. Esta mujer, en 1604, expone a Felipe III la necesidad de la creación de un lugar para las mujeres en el que haya «la misma severidad que en las galeras de hombres y que lo mismo que éstos las mujeres sean condenadas a las mismas galeras para que su solo nombre las atemorice». La propuesta agrada al monarca y se fundan dos casas de este tipo, medio cárcel, medio reformatorio, en Madrid y Valladolid. La localización de la Galera resulta difícil; se sabe que en 1623, se trasladan las arrepentidas desde la calle de los Peregrinos (acontecimiento descrito con de-

talle por algunos cronistas, por estar presentes en el acto el Conde-Duque de Olivares y el Príncipe de Gales) hasta la esquina de la calle de Hortaleza con la de Santa Brígida, lugar que en el plano de Teixeira aparece como «Recogimiento de Arrepentidas» (10).

Estas son las tres primeras cárceles que Madrid tendrá a lo largo del siglo XVII. La tradicional condición de prisión de la nobleza de la Cárcel de Corte se debe más a su nombre o, mejor, a su aspecto pretendidamente innovador que al hecho de ser un lugar destinado a las clases privilegiadas. En la práctica, debido a las exenciones de los nobles y/o a la necesidad de desahogar las concurridas cárceles de Villa y Galera, toda clase de reos pueden ir a parar a ella. Es cierto que está concebida dentro del proceso penal del momento (emplazamiento en un lugar céntrico y preocupación por el bienestar y seguridad de los presos) y que el edificio impresiona a los viajeros contemporáneos, convirtiéndose en la cárcel más elegante de Europa. Estas características contrastan con la Cárcel de Villa, en cuyas estancias los presos permanecen durante el lento proceso de construcción, víctimas frecuentes de deficientes reparaciones a corto plazo. La documentación con las declaraciones de los maestros de obras, es abundante y especialmente sorprende en este aspecto. Una nota de José de Villarreal,



aparejador real de las obras de Su Majestad y maestro mayor de la Villa de Madrid, es suficientemente expresiva:

«E bisto el estado en que esta la fábrica de la cassa y carçel bieja desta Villa en que oy estan los presos y abiendo reconoçido que se esta cayendo por todas partes y por algunas de manera que parece milagro el que se tenga y esta apuntalada muchos dias (...) y en todas las pieças se lluebe de manera como si fuera en la calle...» (11).

En tales circunstancias, ante las malas condiciones de la cárcel y la concentración excesiva de presos, los alcaides se declaran no responsables de los accidentes, problemas y fugas que puedan producirse (12).

La Galera tiene un carácter distinto, se crea con el sentido de recogimiento de «mujeres perdidas, vagamundas y mal entretenidas», en una confusión de funciones de tipo penal, benéfico y hospitalario. De hecho, la documentación de esta cárcel aparece dentro del capítulo de Beneficencia. Este refugio de pecadoras arrepentidas, prostitutas en su mayoría, tiene por obje-

to regenerar las almas perdidas mediante un régimen laboral de carácter típicamente femenino; se procura que el tiempo que estén en él «lo pasen con tanta descomodidad que les sirva de castigo...». Es significativo que aquí aparezcan dos aspectos desconocidos dentro de la institución carcelaria: el sentido de reinserción social del preso y la imposición de un régimen laboral, aunque no hay que olvidar que estos puntos responden a un comportamiento paternalista de la sociedad con respecto a la mujer, y no a una visión innovadora del régimen carcelario (13).

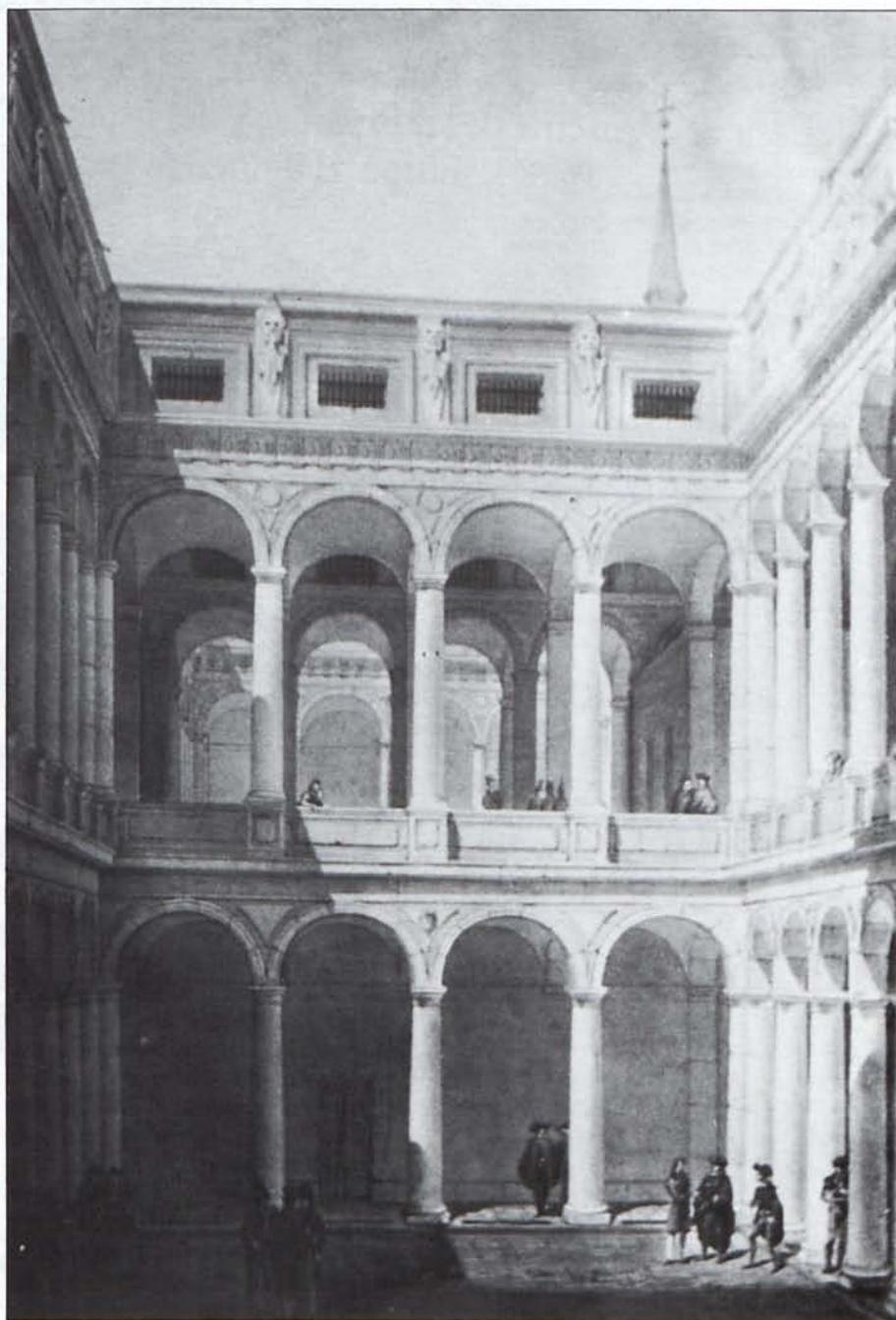
En general, puede decirse que en las tres cárceles las condiciones higiénicas y sanitarias son, si no deplorables, si como corresponden a la época que nos ocupa. Hablar de montones de basura, suciedad y putrefacción en los oscuros calabozos no es exagerar si se tiene en cuenta el régimen de limpieza en un Madrid del siglo XVII, donde los vecinos tiran sus aguas al menor descuido sobre el transeunte. Sobre la Cárcel de Villa, José de Villareal declara que

«aunque estuviera la carçel con la seguridad que se debe, está tan sucia y asquerosa y las secretas tan llenas que parece milagro no dar una peste porque no hay quien pare en ninguna pieza de la dicha carçel». La Cárcel de Corte parece tener mejor sistema, ya que sus aguas vierten en mitad de la calle de la Concepción Jerónima. Madrid, lógicamente, protesta pues es «tanta la abundancia [*de aguas*] y mal olor que se puede temer una corrupción muy perjudicial» (14).

El milagro no se produce y enfermedades como la fiebre carcelaria, el tabardillo y el tullimiento se extienden con facilidad. Existen salas de enfermería, pero frecuentemente los sanos se mezclan con los enfermos. Las mujeres de la Galera se envían al Hospital de la Pasión o del Venerable Antón Martín, en muchos casos para «aliviar la carçel».

Puede suponerse además que la alimentación no es precisamente óptima. Si, según Osorio y Redín, el consumo diario en Madrid por habitante es de una libra de carne, media azumbre de vino, algo de tocino, aceite, carbón, legumbres y especias, hay que decir que el consumo de los «pobres presos» está muy por debajo de este promedio. Los reos pasan días sin comer con bastante frecuencia y si tienen la suerte de hacerlo, el menú se reduce a unos pocos garbanzos, lentejas o pan. En 1674, los alcaldes establecen que ha de darse a los encerrados una comida y una cena. Frente a la opinión de Fuenmayor Gordon, existen datos anteriores a los gastos del período 1706-1709, recogidos por Joseph Magdaleno, mayordomo de las cárceles de Madrid. En el Libro de Cuentas de la Cárcel de Villa en 1640, el gasto diario para unos noventa presos fluctúa entre unos seiscientos y mil maravedís. La dieta se compone de nueve libras de vaca o pescado, una libra de tocino, un real de berzas (acelgas u otra verdura), especias, ajos y pimientos. Los enfermos y los condenados a muerte en capilla gozan de una comida especial, la de estos últimos, abundante y rociada por buen vino, quizá para olvidar las penas. También son excepcionales las comidas de las festividades, procedentes de donativos (15).

En cualquier caso, aunque no hay datos para conocer el grado de mortalidad en las cárceles madrileñas, ciertos aspectos indican que sobrevivir después de pasado algún tiempo en prisión resulta algo milagroso, aunque hay que tener en cuenta que, al no tener la cárcel carácter penal, los reos no permanecen mucho tiempo encerrados. No

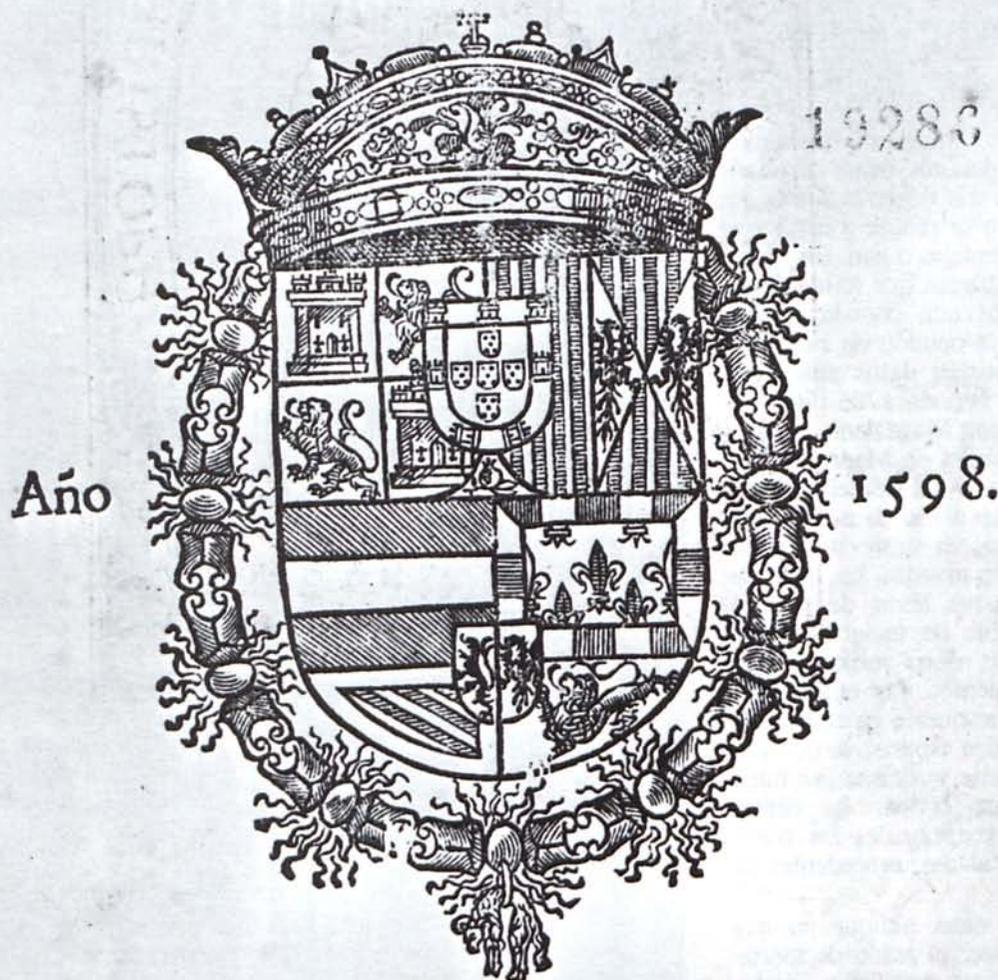


Patio de la Cárcel de Corte.

**DISCURSOS DEL
AMPARO DE LOS LE-
GITIMOS POBRES, Y REDVCCION**
De los fingidos: y de la fundacion y principio de los
Albergues destes Reynos, y amparo de la
milicia dellos.

POR EL DOCTOR CHRISTOVAL PEREZ
*de Herrera, Protomedico por su Magestad de las galeras de
España, natural de la ciudad de Salamanca.*

DIRIGIDOS AL PODEROSISSIMO
Principe de las Españas, y del Nuevo Mundo, Don
Filipe III. nuestro señor, &c.



CON PRIVILEGIO:
En Madrid, Por Luis Sanchez.



El atajar que no pida
Quien mendiga con malicia,
Es administrar justicia.

A DE

obstante, la muerte por inanición suele ser frecuente en algunos casos: Pablo Rodríguez Gayón, mayordomo de pobres de la Cárcel de Villa, advierte en 1664 que los presos «están pereciendo y muchos días sin poder darles de comer» (16).

En cuanto al trataminto y a la situación de los presos, hay que decir que se derivan del sistema del régimen discriminatorio y arbitrario. Los autos de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte ordenan repetidas veces que los porteros no dejen marchar a presos ni meter armas en la cárcel y que el alcaide de la Galera no salga a comer con las reclusas ni abuse de ellas. Intentan regular el régimen de explotación sistemático con carácter legal al que está sometido el preso para hacer rentable la inversión que el alcaide realizó al comprar el cargo (no olvidemos que el propio recluso ha de pagar derechos de carcelaje, cama, luz, comida y limpieza). Asimismo, procuran controlar las limosnas destinadas a los «pobres presos» mediante el nombramiento de un limosnero y el señalamiento de los sitios donde éste debe pedir, así como el establecimiento de un arca y un libro

donde se anoten los gastos y la distribución de las limosnas. Las cartas de mayordomos y procuradores de los pobres dejan constancia de una situación bastante precaria. A menudo, se quejan de la falta de espacio, piden artículos absolutamente indispensables, como medicinas y comida, o reclaman los donativos que, habiendo sido concedidos a los presos, han desaparecido. Así pues, podemos conocer la situación dentro de la prisión a través de los autos de la Sala y las cartas del personal carcelario, pero no a través de los testimonios de los propios presos. Sus quejas no llegan hasta nosotros sino de modo indirecto. La visión resulta, pues, ciertamente deformada. La carta de Jacinto Diaz, preso de la Cárcel de Villa que quiere pasar a la de Corte para probar mejor suerte, es una sorprendente y valiosa excepción que da cuenta de la precaria realidad de la cárcel del Ayuntamiento de Madrid:

«Jacinto Diaz preso de la carzel Real desta Villa enfermo y atormentado = digo que estoy en riesgo conocido de perder mi vida asi porque no se me cura los brazos y pies por dizir no ay medicinas como por falta de sustento pues solo me dan medio pan y una escudilla con caldo y verzas cada veinticuatro horas y porque en

Dereducion, y amparo de pobres. 62



Con los ojos en las manos,
Y ocupadas en labores,
Tendran costumbres mejores.



M. de la Cruz. *Macero de la Villa* (h. 1777).



M. de la Cruz. *Alguacil de la Justicia* (h. 1777).

la carzel de Corte se quida de los enfermos, a V.S.A. pido y supplico mande se me pase a dicha carzel de Corte para que alli se me cure que es justicia que pido» (17).

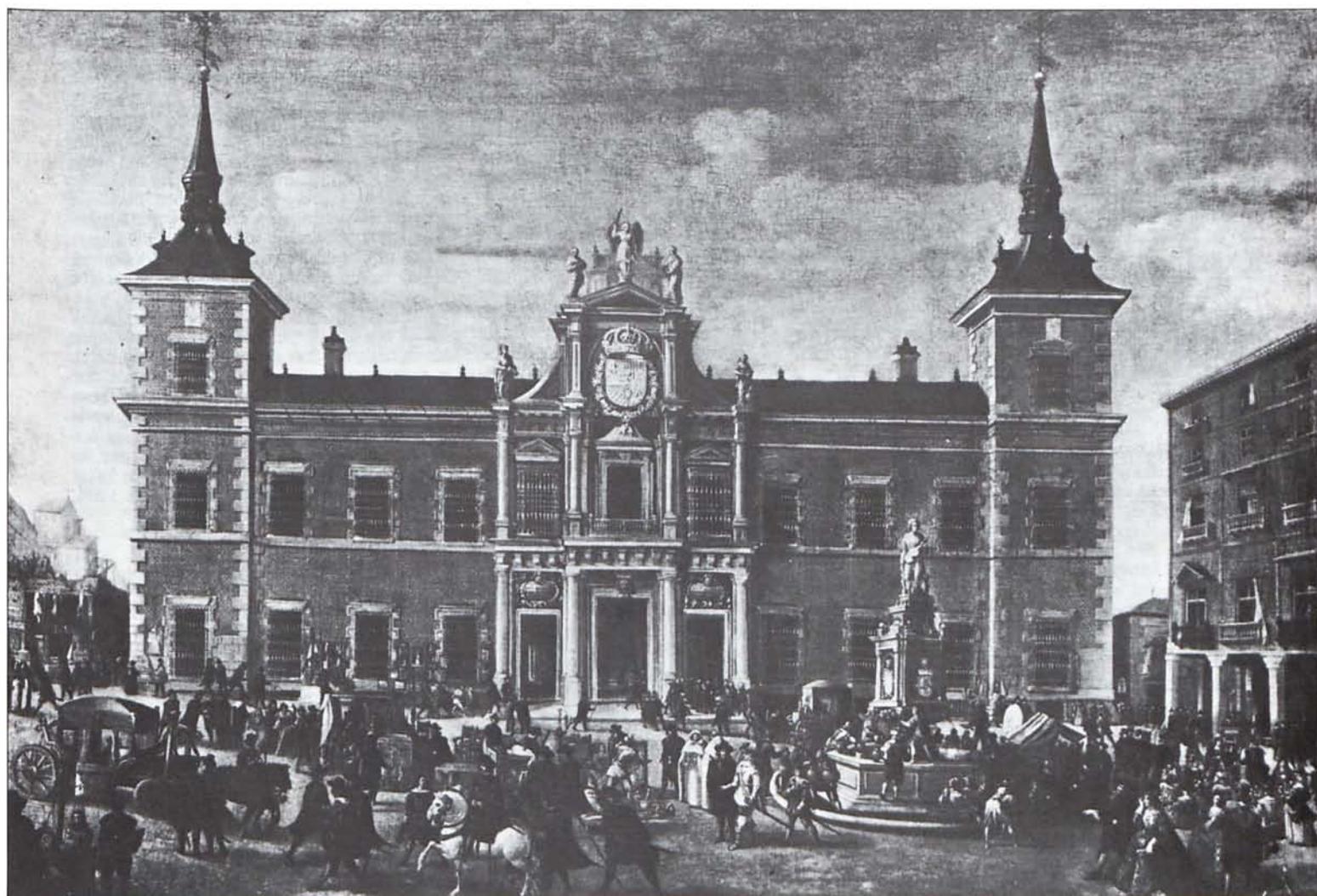
Ante la contradicción de un poder central que lucha por su fortalecimiento y la gran autonomía de las autoridades inferiores, se observa que a medida que avanza el siglo, se incrementan los medios de control. Los Alcaldes de Casa y Corte han de visitar las cárceles por turnos, procurando coger *in fraganti* a los carceleros para observar el trato que se da a los presos y reparar los abusos. Pero la documentación muestra que, con frecuencia, los alcaldes impiden, con obstáculos y engaños, el reconocimiento de la verdadera situación de los reclusos (18).

En definitiva, la vida del preso está abandonada al azar y lo importante no es que se cometan estos abusos, sino que el sistema no puede y/o no quiere impedirlo. También en esta materia toma forma el torbellino y el juego de luces y sombras del Barroco. La dureza del castigo se mezcla con la permisividad más asombrosa.

Los presos participan en la cárcel del movimiento urbano. A su lado se venden flores, esparto, alhajas y sederías y en los actos solemnes gritan sus desgracias al rey, cuando pasa por la calle de las Platerías. Queman sus horas en la taberna donde se expende vino barato «para alivio y utilidad de los presos», juegan a las cartas o se entretienen con mujeres, que al mismo tiempo son un importante vínculo entre el mundo de dentro y el de fuera.

Las puertas de la cárcel se cierran, al menos teóricamente, a las siete o a las nueve de la noche, según sea invierno o verano. Sus habitantes, con el estómago vacío, pero siempre temerosos de Dios, rezan sus oraciones mientras preparan, quizá, la huida... Siempre cabe la posibilidad de la transigencia o el despiste para seres que constituyen un aspecto familiar dentro del cogollo madrileño.

En un estado más evolucionado de sociedad, el Estado posee mayor capacidad de control y asume sobre los delincuentes una responsabilidad absoluta. La actual Cárcel de Carabanchel ofrece, sin duda, unas condiciones más favorables al preso que los oscuros calabozos del siglo XVII. Sin embargo, cabría reflexionar acerca de una terrible contradicción: la situación material del recluso ha mejorado, pero ha aumentado sobre él la presión y la penuria. Por un lado, se pretende reintegrar al preso en la sociedad y, por otro, no se ofrecen más alternativas que cuatro pa-



La Cárcel de Corte (h. 1680).

redes a un ser que es temido, despreciado, o que, en definitiva, resulta molesto al resto de los individuos. Aislado en los suburbios de la ciudad, ya no forma parte de ella.

A grandes rasgos, puede decirse que las cárceles madrileñas del Barroco, especie de microcosmos que reflejan la corta visión política de los últimos Austrias, estaban sometidas a un régimen discriminatorio, injusto y arbitrario, derivado de la distinción del preso por estamentos, la autofinanciación del recluso y la venalidad y amplias libertades de los cargos. Por otro lado, las condiciones de vida eran, generalmente, muy duras, dependiendo, como hemos visto, de la mayor o menor generosidad de los carceleros. La Cárcel de Corte supuso, con respecto a la de Villa, una innovación al estar sometida a un fuerte control por parte de la Sala, lo que parece indicar una reducción de actitudes arbitrarias. En cualquier caso, la corrupción fue la nota dominante a lo largo de la centuria. A pesar de que los Borbones realizaron serios intentos de reforma, ésta no se

llevó a cabo hasta el siglo XIX, momento en que los presos fueron trasladados al Saladero.

(1) Ver FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1981.

(2) Véase: CERDÁN DE TALLADA, *Visita de la cárcel y de los presos*, Valencia, 1574; BERNARDO DE SANDOVAL, *Tractado del Cuydado que se deve tener de los presos pobres*, Toledo, 1564; PÉREZ DE HERRERA, *Discurso del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos*, Madrid, 1598; MAGDALENA DE SAN JERÓNIMO, *Reglamento de la Galera*, Valladolid, 1608.

(3) Véase: VIRGINIA TOVAR, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, y «La Cárcel de Corte madrileña: Revisión de su proceso constructivo», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Madrid, n.º 6, 1980, páginas 7-24.

(4) Auto del Consejo para que los delincuentes se lleven a la cárcel, en AHN, SAACC, 1616, fol. 115.

(5) Ubicación de la primitiva cárcel en AV: ASA: 2.498.18 y 1.4.41.

(6) Este solar del Ayuntamiento puede verse en el plano de De Wit. Para su posterior evolución tenemos los planos de Teixeira e Iallot.

(7) El proyecto de Gómez de Mora de 1640, unido a una abundante documentación sobre

el tema, se encuentra en AV: ASA: 2.499. Existe además el proyecto de Manuel del Olmo de 1686 en AV: ASA: 2.500.33 y la planta del patio del Ayuntamiento por Teodoro Ardemans de 1691, en AV: ASA: 2.499.8 (Museo Municipal).

(8) En AHN: SAACC: Lib. 1.629, fol. 367, se halla la noticia de la colocación de la primera piedra en la Cárcel de Corte. Los trabajos de Virginia Tovar son un importante estudio sobre su proceso constructivo.

(9) Véase: AHN: SAACC: Lib. 1.629, fol. 268.

(10) DOMINGUEZ ORTIZ, «La Galera o Cárcel de mujeres de Madrid a comienzos del siglo XVIII», *AIEM*, tomo X, Madrid, 1973, páginas 277-285. MANUEL RECIO, *Compendio histórico y manifiesto instructivo del origen y fundación de la Real Casa de Santa María Magdalena de la Penitencia, vulgo las Recogidas de Madrid*, Madrid, 1777. SEVILLA SOLANAS, *Historia penitenciaria española*, Madrid, 1917.

(11) AV: ASA: 29.500.33. Año 1657.

(12) En AV: ASA: 2.ª.500.23, se encuentra la declaración de Juan Rodríguez de los Ríos, teniente de alcaide de la Cárcel de Villa en 1660: «Digo que dicha carcel esta, como es notorio, sin seguridad ninguna para la guarda y custodia de tantos presos como a avido y ay de tanta ymportancia en ella, por lo que suplico a V.S. se sirva de dar forma para que aya carzel en que con la seguridad que es nezesaria puedan estar los presos, y que la que al presente sirve de carzel necesita de retexarse los texados y reparar algunas paredes que estan gastadas y mientras no se hiciere, prresto no me corra ni pare ningún perjuicio de cualquier rompimiento o escalamiento que huviere...»

(13) En AHN, Consejos Suprimidos - 51.444, existe abundante documentación sobre el tema,

así como un decreto de Felipe IV, del 8 de febrero de 1665, por el que se pretende acabar con la prostitución: «Es tan grande el número de mujeres vagamundas y perdidas que aunque se ponga particular cuidado en recogerlas no se logra por ser tan cortas las casas que ay para esto y tan faltas de medios por cuya causa se dejan de encerrar muchas de que resultan muchos escandalos y ofensas de Nuestro Señor por la libertad y licencia con que viven en gran perjuicio de la República. Y siendo tan importante tener en esto remedio disponiendo hacer casas capaces en esta Corte y en el Reyno donde pueda recluirse a las mujeres decentemente, mando se vea con toda atención en el Consejo la forma que se podrá para conseguir el fin referido.» Asimismo son interesantes para conocer el tema los trabajos de DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida en la España de Felipe IV*, y de PÉREZ DE LA SALA, «La prostitución en la Corte», *Revista de España*, tomos CXXXIV-CXXXV, 1891.

(14) AHN, SAACC, Lib. 1.649, fol. 125.

(15) Gasto con las mujeres de la Galera en 1613 (AHN, SAACC, Lib. 1.613, fol. 447: «Libro de cuenta y raçon del gasto que se haçe con los pobres presos de la carzel Real desta Villa. Desde primero de agosto de 1640 en adelante», AV: ACA: 3.447. Memoria del gasto desde el 5 de noviembre de 1699 hasta fin de diciembre del dicho año (AV: ASA: 1.101.20).

(16) AV: ASA: 1.101.10. Año 1664.

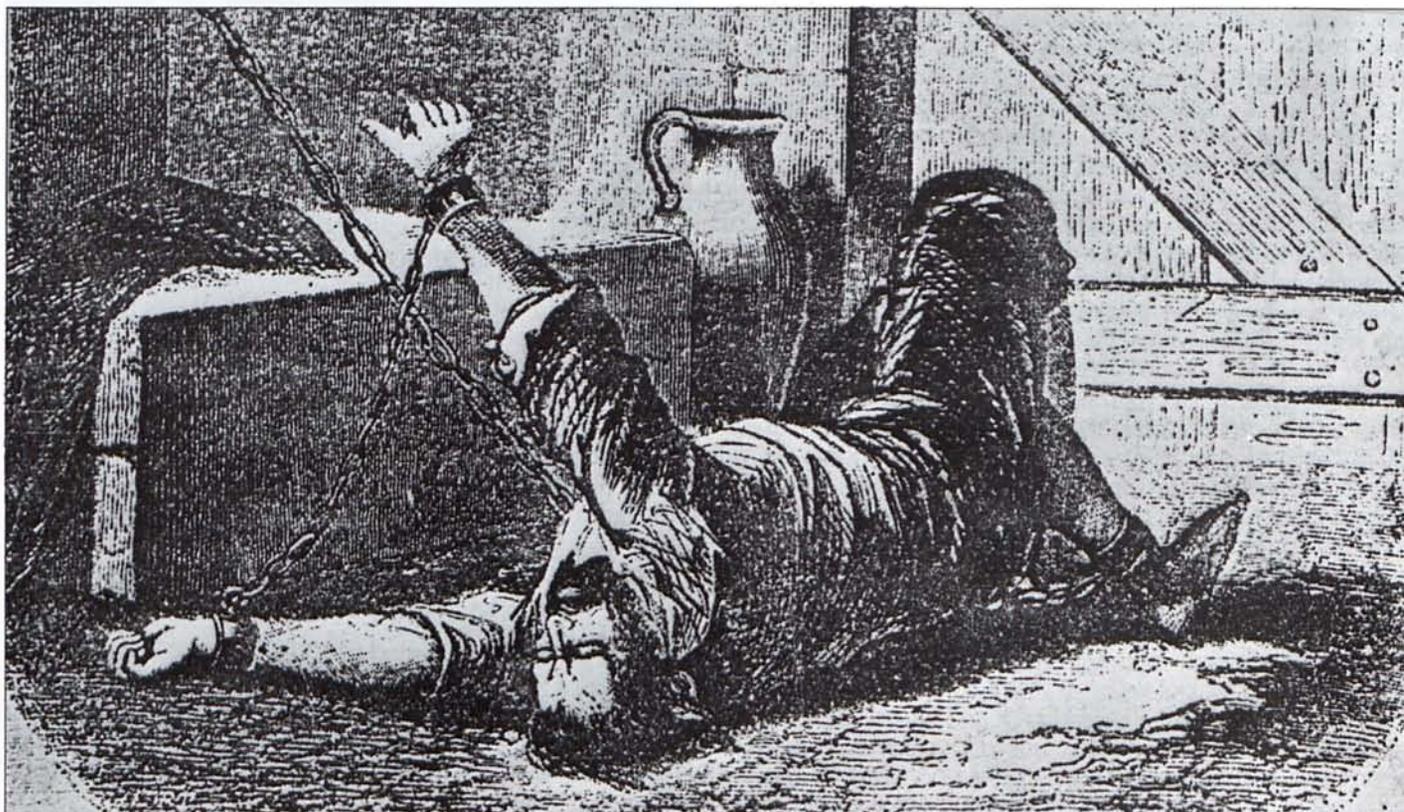
(17) *Ibidem*, año 1695.

(18) Son frecuentes los obstáculos y engaños por parte de los alcaides a las autoridades superiores, para que éstos no reconozcan la verdadera situación de los presos. Se tienen bastantes noticias en este sentido, como el caso del alcaide

de la Cárcel de Villa, Juan Sánchez de Lázaro, acusado por el corregidor de Madrid de embazarar la actuación de Pedro Fernández Escobar, asistente de los pobres, y de Tomás de Avila, regidor de Madrid (AV: ASA: 2.ª.352.33. Año 1687). Ante esto, los Alcaldes de Casa y Corte reciben la siguiente orden: «Aviendo entendido que estan en esa Real Carzel padecen muchas estorciones por los ministros inferiores que cuidan de su sustento y prisiones de que han llegado a mi repetidas quejas de los presos y reconociendo que para remediarnos el unico medio que se ofrece es que cada uno de los alcaldes por sus turnos baje un dia cada semana a visitar por sus personas las mansiones de los presos y informandose de ellos si ve les hacen por los ministros que les asisten algunas vexaciones injustas en cualquier cosa perteneciente a su sustento y persona y castigue qualesquier excesos que averiguase para que aquellos miserables sean tratados con charidad y el dia que escogiere el alcalde en la semana que le toque por su turno se variara como le pareciere para que no sepan los ministros inferiores quando a de baxar a hacer la visita...» (AHN, SAACC: Lib. 1.691, folios 24-25).

Abreviaturas:

- AHN. SAACC: Archivo Histórico Nacional. Sala de Alcaldes de casa y Corte.
- AIEM: Anales del Instituto de Estudios Madrileños.
- AV. ACA: Archivo de Villa. Contaduría.
- AV. ASA: Archivo de Villa. Secretaría.



FILIPPO PALLOTTA, ARQUITECTO Y DIBUJANTE DE FELIPE V (y II)

Por Mercedes AGULLO Y COBO

DE la obra conocida de Felipe Pallotta, es la más importante la «Aclamación de Felipe V», la primera de las que de él conocemos (1). El viejo Alcázar madrileño aparece ya terminado, tal como quedó en el reinado del último de los Austrias (fig. 1). El cuerpo central adornado con tres tapices, como era habitual en los actos celebrados en la gran plaza que precedía al Palacio (y que hoy constituye la plaza de la Armería), y en el balcón central el marco en que había de figurar el retrato del nuevo Monarca, que Pallotta no pintó. Que el dibujo fue hecho del natural lo certifican el rigor de la reproducción de las diferencias arquitectónicas observadas: puertas laterales, alturas. Varios carruajes en comitiva, entran y salen del recinto de la plaza y el público confluye hacia el cuerpo central del Palacio. En el grupo que se destaca sobre el estrado situado ante la puerta principal, parece descubrirse la figura del Rey de Armas (fig. 2). Un escuadrón de archeros, con sus armas características, hacen guardia ante el estrado, creando un espacio de protección. En primer plano destacan una serie de grupos que constituyen el friso del dibujo: damas y caballeros, religiosos, vendedores, numerosos perros. En el

ángulo inferior derecho, el dibujante realizando su trabajo, auxiliado por las indicaciones de un ayudante, sobre una carroza rota, y rodeado de restos de elementos arquitectónicos: un trozo de fuste de columna, otro de entablamento, un capitel corintio (fig. 3). El grupo es habitual en muchos dibujos romanos de ruinas, pero, en este caso, puede también tener una referencia real, ya que en la plaza de Palacio existía de antiguo un lugar destinado a almacenar la piedra y otros materiales que se venían utilizando en las obras del Alcázar.

Algunos de los tipos representados por Pallotta hacen pensar si conoció grabados anteriores, como es el caso de las cuatro figuras —dos caballeros (uno con sombrero y otro destocado), una dama ambozada y una figura reclinada (figura 4)—, casi en el centro del lado izquierdo del dibujo, claramente relacionadas con un grabado conservado en este Museo (fig. 4 bis) (2). Alternan en la obra los personales ataviados a la moda española con aquellos que —pertenecientes como es de suponer a la Casa del Rey— visten ya a la francesa (fig. 5).

Un año más tarde, realizó Pallotta varios dibujos, que se



Fig. 1.

inician con el de la salida de Felipe V para la campaña de Portugal y los que recogen diversos aspectos de esta campaña. Como indicamos en la primera parte de este artículo, el del Museo Municipal y los que figuran en el «Repertorio de grabados españoles», de Elena Páez (3), pertenecen a una serie de cinco que corresponden a una obra no conocida, con toda seguridad análoga a la del marqués de Ribas sobre la campaña italiana de Felipe V. El grabado que se conserva en el Museo, obra de Nicolás Guerard, lleva la inscripción: «Eques Philippus Pallotta, sacrae Catholicae Maiestatis Architectus: ad viuus delineavit. Anno 1704...», e indica que la obra se realizó bajo la dirección del geógrafo de Su Majestad Nicolás de Fer (fig. 5 bis).

La intervención del geógrafo real se redujo probablemente al trazado del mapa que señala el camino seguido por el Rey y sus tropas desde Madrid a Alcántara, en la frontera de Portugal, que aparece en un recuadro en la parte superior del grabado.

Pallotta, que efectuó el dibujo que sirvió de base al grabado de Guerard, lo copió casi exactamente del de 1700; varía la disposición de la comitiva, la cual —naturalmente— en este caso lleva la dirección opuesta, partiendo del Alcázar. El Rey, a caballo, destaca entre la multitud que le vitorea y saluda. Es curioso el grupo de saltarines que le preceden, y hay que destacar las numerosas representaciones de perros, que encontraremos multiplicadas en todas sus obras.

El propio De Fer realizó por estos años una lámina con la inscripción «Philipe V. Roy d'Espagne» (fig. 6). El retrato, un busto, figura dentro de un medallón. A los lados, cuatro vistas: el Buen Retiro, la ermita de San Antonio en el mismo Sitio, la entrada al Palacio Real y la Plaza Mayor. Asombrosamente, el Palacio no figura tal como se recoge en el dibujo de Pallotta, sino que repite modelos anteriores, en los cuales falta aún el coronamiento del cuerpo central, y, sin embargo, figuran en él construcciones que posteriormente desaparecieron y que, con toda seguridad, ya no existían en el momento en que Felipe V llega a España. Las cuatro vistas están prácticamente copiadas de las de Louis Meunier, de hacia 1665 (4).

Las siguientes obras conocidas de Pallotta son los dibu-

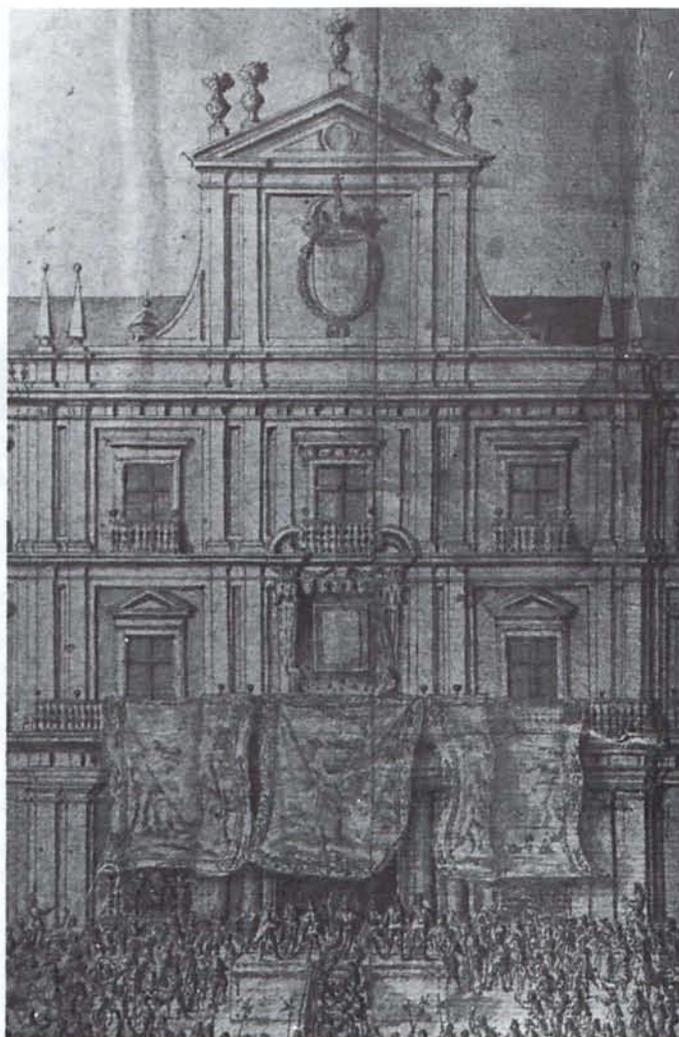


Fig. 2.

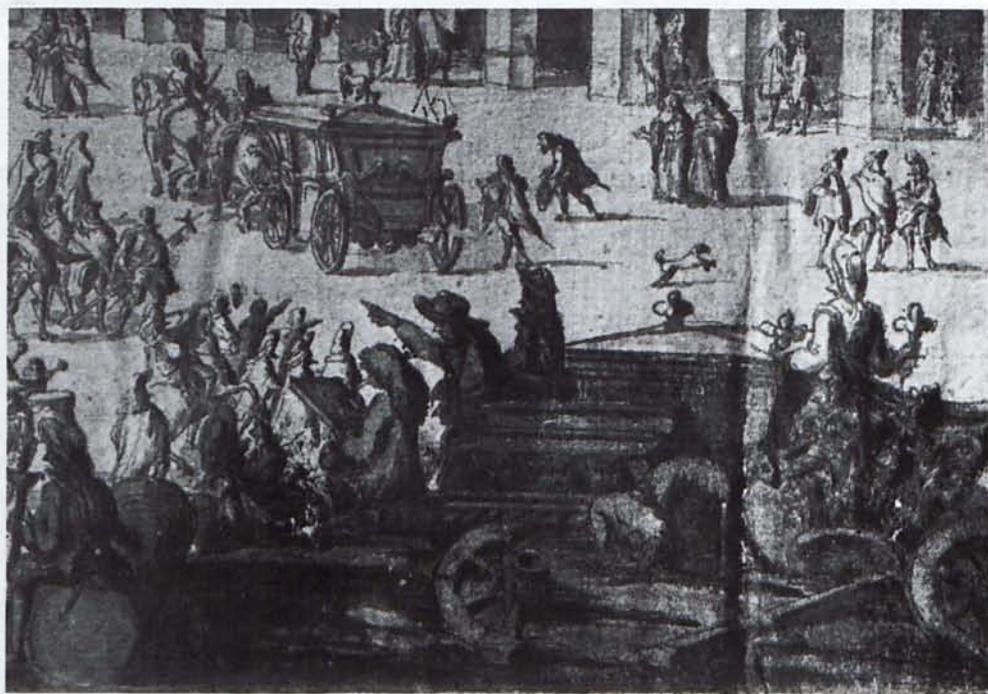


Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 4 bis.



Fig. 5.

jos para los grabados que abriría Bertherham, y Fricx imprimiría en Bruselas, entre 1703 y 1704, para el libro del marqués de Ribas, en el que se recoge el relato de la campaña italiana de Felipe V (5). Once grabados ilustran la obra. El primero, el árbol genealógico del Rey, desde Felipe II de España y Enrique IV de Francia. Pallotta figura en él como «Ingeniero de Su Magestad y Ayuda de Forriell de la Reyna nuestra Señora», que lo ideó y dibujó, siendo su grabador Lamberto Cause. El resto, como hemos indicado, son obra de Jan Baptista Betherham, grabador al buril y al aguafuerte que trabajó en Bruselas desde finales siglo XVII. Los que figuran en la obra del marqués de Ribas corresponden al «Embarco del Rey nuestro señor en el muelle de Barcelona para pasar a Italia...», dibujado en 1703 y grabado un año más tarde: «Desembarco del Rey (7) nuestro Señor delante de la Baya de Nápoles», hecho por Pallotta en 1703, sin fecha de estampación; «Geographia De la parte de Italia, en que se a hecho la Guerra», 1702, grabado en 1703; «Demarcacion de Mantva, su lago, y Serrallo...», de 1703 y grabado un año después; «Viage del Rey Catholico N. S. Phelipe V de Milan a Cremona...», dibujado en 1702, y grabado en 1704; «Transito del Pò, sobre puente de barcas, que pasó el Rey... 25 de Julio de 1702...», hecho por Pallotta en 1703, sin fecha de grabación; «Derrota de 3.000 Cavallos Alemanes en 26 de Julio 1702...», de 1703, sin suscripción del grabador; «Demonstracion de las Tropas y Comandantes del Exercito de Amba Coronas en Italia el Año de 1702», sin indicación de dibujante ni de grabador; «Batalla de Luzzara dada en 15 de Agosto de 1702...», solo con la fecha de estampación. 1703, y «Gvastalla Sugeta à la obediencia del Rey Cath^o

Felipe Quinto à 8 de Septie.^e 1702», con la misma referencia que la anterior: En todos ellos consta que se dibujaron en Madrid (figs. 7-10).

El puntual relato de don Antonio de Ubilla y Medina, marqués de Ribas, nos da cuenta del viaje y del séquito del Monarca, sin existir referencia alguna a la presencia de Pallotta en él. En un libro de análogo tema, «Journal du voyage d'Italie De l'Invincible, & glorieux Monarche Philippe V Roy d'Espagne, et de Naples, &c. dans le quel on voit Par un detail fidele tout ce qu'a fait Sa Majestè de plus particulier en Italie, depuis le 16 Avril 1702 qui fut le jour qu'Elle arriva à Naples, jusqu'au 16 Novembre de la mesme année qu'Elle s'embarqua à Genes pour retourner en Espagne. Escrit Par Antoine Bulifon». Naples, Chez Nicolas Bulifon (s. a.), 10 h., 436 p., lám. (6), se hace constar que en la comitiva regia figuraba un pintor, Courtillot, francés con toda seguridad, pero tampoco se advierte que el ingeniero y arquitecto real de que nos ocupamos fuese en ella. En esta obra, tal como señala el título, sólo se habla de la campaña italiana del monarca, desde su llegada a la bahía de Nápoles. Los grabados (un retrato del Rey, otro del autor de la obra y un tercero de la estatua ecuestre de Felipe V, más los correspondientes a las batallas), fueron obra respectivamente de Teresa del Po (el del Rey) y Giuseppe Consorte, como dibujante, y Andreas Magliar, que abrió la lámina de la estatua, careciendo de suscripciones el retrato de Antonio Bulifon, aunque parece de la misma mano que el de Felipe V, y los de escenas bélicas: orden de la escuadra real, paso del río Bormia, orden de batalla del ejército regio, y campo de Luzzara, todos éstos muy esquemáticos y de poca importancia.



Fig. 5 bis.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.

Los dibujos de Pallotta responden al esquema habitual de estas obras en las que se declara fueron hechas *ad vivum*: se trata de dar testimonio, por lo cual su carácter es propiamente el de una fotografía de prensa. En unos casos cronista de Corte, en otros enviado especial, Pallotta refleja, como un fotógrafo de prensa, los actos cortesanos o bélicos de los que fue testigo. Así, en el dibujo de 1701, da cuenta de modo puntual de la llegada y salida de las carrozas que transportaban a nobles, títulos y cargos, de la alegría popular, de la asistencia de damas, caballeros, religiosos, de la presencia de vendedores callejeros. Los grabados de batallas, en el caso de las campañas de Felipe V, centran su interés en la disposición de los cuerpos de ejército, en la reproducción exacta de defensas, castillos, orden de batalla, tropas y pertrechos.

Caso especial lo constituye el grabado del juramento de Felipe V en la iglesia del monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid, acto celebrado el 8 de mayo de 1701, pero que Pallotta suscribe en su obra fue realizado en 1703 (7). Es evidente que Pallotta conocía el templo, pero no lo es menos que no estuvo presente en la jura del Monarca. Así, el grabado reproduce con absoluta fidelidad la arquitectura y el templo «desnudo»: nave central, rejería de las capillas laterales, reja y escaleras de acceso al presbiterio, altar mayor y su retablo, bóvedas de crucería, los órganos... reduciendo el acto en sí a una serie de grupos representativos, que se repiten en ceremonias análogas, pero sin carácter particular: el Rey, el Arzobispo de Toledo, los Grandes, los Prelados, terminando con los Porteros de Cámara y los Archeros, todos en su lugar habitual (fig. 11).

Esta afirmación queda confirmada si se compara el grabado de Pallotta con el de Pedro Rodríguez Araujo, que figura en el «Juramento, y pleyto omenage, que los Reynos de Castilla y León... hizieron el día 8 de Mayo de 1701 en el Real Convento de S. Geronimo...», obra de don An-



Fig. 9.

tonio de Ubilla y Medina (8), el ya citado autor del libro de la campaña italiana de Felipe V. El grabado de Araujo reproduce con absoluta fidelidad la relación de Ubilla, en la que se indica: «Adornáronse las paredes de la Iglesia por toda ella con tres órdenes de Tapicerías de oro, y seda, las de mayor aprecio de las muchas que sirven à su Magestad en su Real Palacio de Madrid; aviéndose atendido à que todas las que se colocassen en lugar tan sagrado no fuesen alusivas à historias profanas». Queda claro que Pallotta no asistió a la ceremonia y por ello ignora la decoración del templo y reproduce su arquitectura escueta.

Araujo transcribe fielmente en imágenes la descripción del acto: las disposiciones tomadas en el templo para la distribución de los asistentes, las cortinas y doseles utilizados, el empleo de alfombras, el adorno del altar mayor «con vn Frontal de tela blanca de plata, y oro, y vna grada cubierta de lo mismo, sobre la qual en el medio de ella avia vna Cruz de plata sobredorada, quatro candeleros con sus cirios, al lado del Evangelio, y tres al de la Epístola, como se previene quando se celebra Pontifical (1); y por este infimo (*sic, probablemente por mismo*) lado del Altar seguía la creencia (*sic*), adornada con la misma tela que el Frontal, donde se puso todo lo que se necesitava para el Pontifical». Araujo pone 4 cirios y Pallotta 3, porque el altar ya estaba en día corriente.

La prolija relación de Ubilla, recoge todos y cada uno de los detalles de la ceremonia, con puntual noticia de los asistentes, sus vestidos, su localización. Y que Araujo estuvo presente lo confirma el grabado que acompaña al relato, no sólo en la reproducción fidelísima de la descripción de Ubilla, sino en la de los personajes asistentes que pueden considerarse en muchos casos auténticos retratos del natural. La arquitectura en este grabado ha desaparecido casi totalmente. Se reproduce la situación temporal de la iglesia exclusivamente. Pallotta dibujó lo que conocía, el templo;



Fig. 10.



Fig. 11.

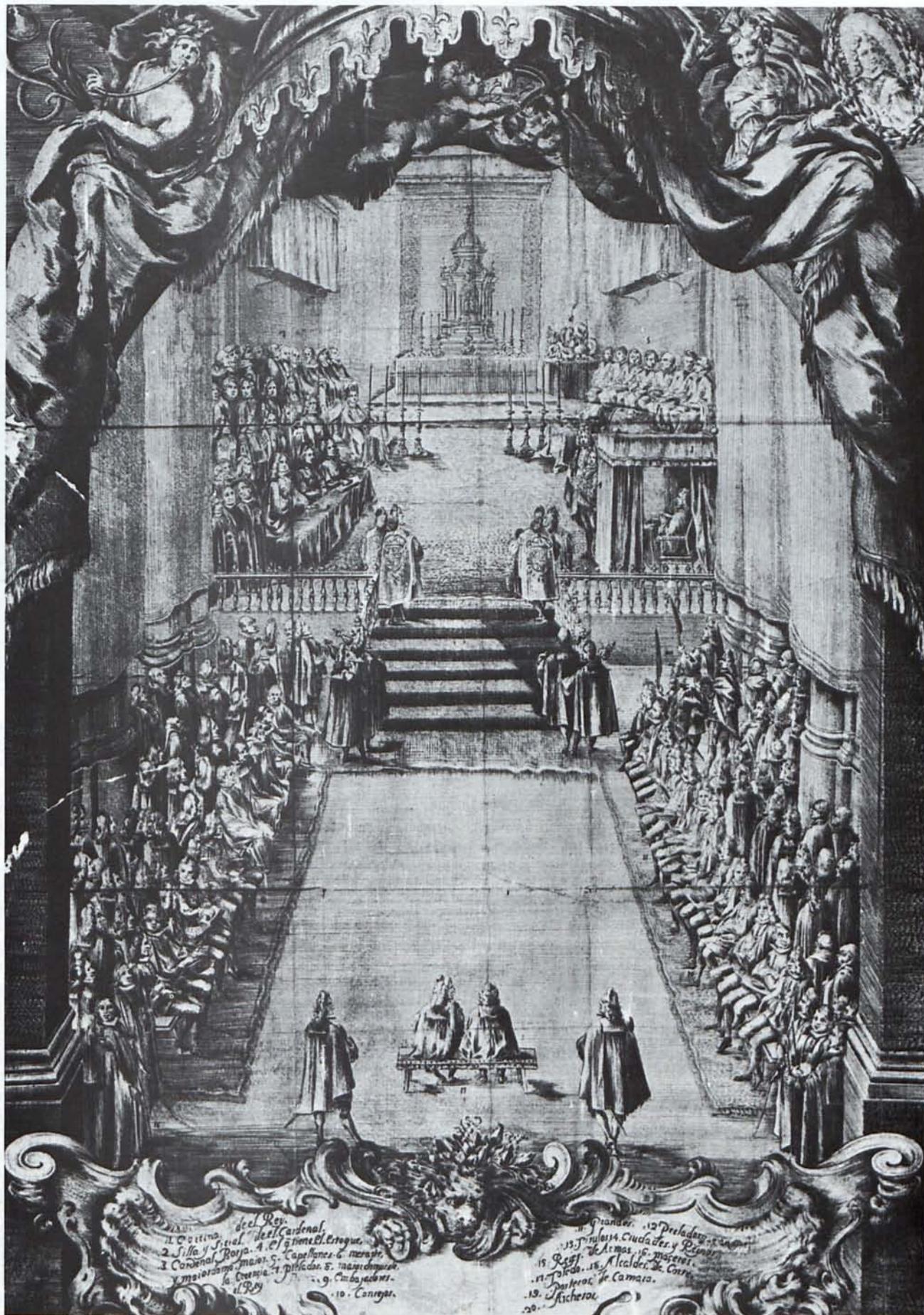


Fig. 12.



Fig. 13.

inventó el contenido, porque no fue testigo de la ceremonia. Así, sus figuras, si bien siguen el esquema establecido, son meras representaciones que se repiten en posturas y en gestos, sin detalle particular que permita su identificación, ni en el atuendo ni en la fisonomía, lo que hace de la obra precisamente un grabado de «arquitecto», frente a la variedad retratística de Araujo con sus personajes diferenciados: narices chatas o aguileñas, sonrisas o gestos serios, diálogos, rostros con quevedos, con bigote y perilla o rasurados, que producen justamente esa sensación de haber sido vistos, de la que carece el grabado del artista italiano (figura 12) (8 bis).

El caso contrario había de darse en el óleo de la batalla de Almansa, pintado por Bonaventura Ligli, sobre un dibujo del natural por Pallotta (9). El cuadro lleva la siguiente suscripción: «Eques Philippus Pallotta Sacrae Catholicae Majestatis Architectus ad uiuum delineauit, et eiusdem assistentia pinxit Bonauentura de Liliis 1709». Pallotta asistió a la batalla y con su ayuda Ligli realizó la pintura. El título exacto del lienzo es: «Batalla que se dió en los campos de Almansa por las armas de las dos Coronas, contra las de los portvgueses, ingleses, y olandeses el dia 25 de abril de 1707». La pintura es exactamente eso, un «óleo de batalla», la expresión tantas veces repetida en los inventarios, y Ligli, de Liliis o Lirio (ya que con estos tres nombres fue conocido su autor), se limita a colorear y reproducir lo que Pallotta, que «estuvo allí», le dicta. Como en los grabados del libro de las campañas portuguesa e italiana, el orden de las tropas enfrentadas, la disposición de los mandos, diversos momentos de la batalla. Y como en todas las obras de este tipo de mano de Pallotta, un friso de figuras en primer plano que enmarcan la panorámica y en la que nunca fal-

tan los perros: perros que juegan, perros que corren, perros que acompañan a sus amos, perros (en este último cuadro) que se enfrentan, como los hombres (fig. 13).

De su actividad como grabador dos obras nos son conocidas, como hemos señalado: la portada del «Index expurgatoribus hispanis ab Ex.^{mo} D.^{no} S. Didaco Sarmiento, et Valladares inceptus, et ab Ill.^{mo} D.^{no} D. Vitale Marin perfectus Anno MDCCVII» (10) (fig. 14), y la lámina abierta para la «Relación de las Reales Exequias que se celebraron por... Luis XIV...», en 1717, en el monasterio madrileño de San Jerónimo el Real (11).

La primera fue dibujada por Bernabé García, como se indica al pie: «Bernabé García in. del.^l», añadiéndose a esta suscripción: «Pallot fc.» Figuran en ella los escudos del Papa, del Rey de España y del iniciador y continuador de la obra —Sarmiento y Valladares y Marin—, más de los de la Suprema Inquisición de España, sostenidos por ángeles, entre rocalla y orlas frutales. Las cartelas dicen: «Iluminat et eliminat amaritudinem dulcescunt vlcit et ornat»; «Expurgate et fermentet cor. 5». Al pie del escudo de Sarmiento: «Bene inceptus»; al pie del de Marin: «Optime perfectus». Bernabé García nació en Madrid en 1679 y murió en nuestra Villa en 1731. Discípulo de Juan Delgado, se sabe que trabajó para Alcalá de Henares. En 1699 fue tasador de las pinturas que quedaron a la muerte de Francisco Merino, familiar del Santo Oficio (12), al que, según se ve, estaba vinculado en cierto modo, figurando en el documento como «profesor del arte de pintor», y en 1710 figura como testamentario de Josefa González, mujer del pintor Juan de Miranda, junto con su maestro Juan Delgado (13).

La estampa del túmulo que se levantó en la celebración de las exequias al Rey Sol en San Jerónimo de Madrid fue

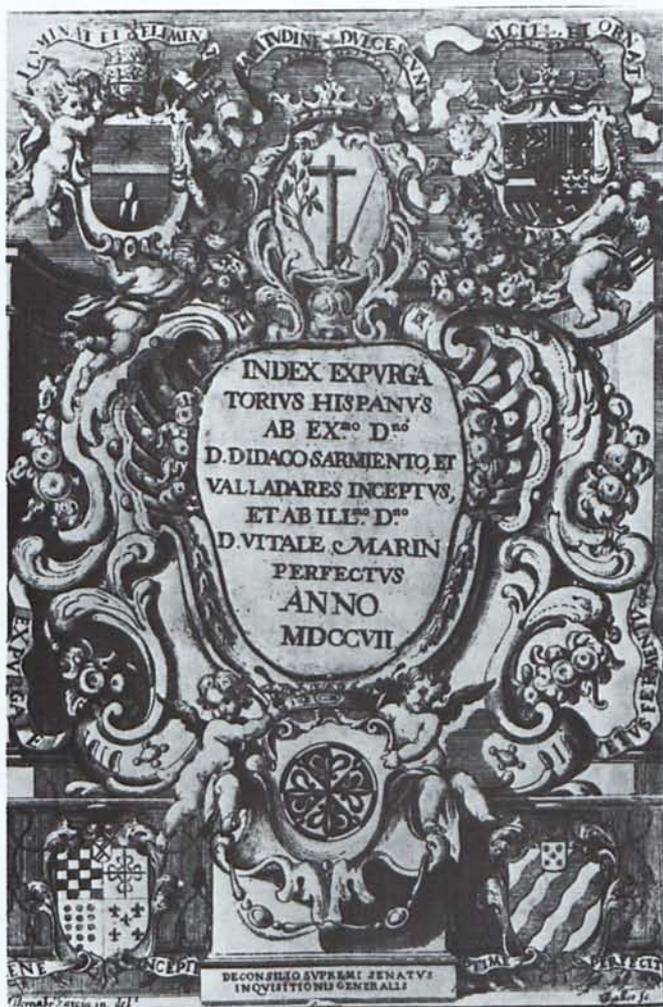


Fig. 14.

grabada por Pallotta siguiendo el dibujo de Teodoro Ardemans y sigue el modelo habitual de este tipo de arquitecturas efímeras: un templete, en dos cuerpos y coronamiento. Al central se accede por una escalera a cuyo fin se encuentra un trono, el de Francia, vacío, con el escudo de las lises, corona y cetro sobre un almohadón. A un lado y otro, dos pares de columnas. Se rompe en el centro el entablamento por una cartela barroca, cuya probable inscripción no se advierte, y sobre ella, apoyados en fingida nube el Tiempo y la Muerte, rodeados por varias figuras alegóricas femeninas, niños que sostienen humeantes candeleros y en el centro la efigie del Rey muerto en un óvalo coronado por la Fama. Una cartela en placa recortada con inscripción laudatoria centra el coronamiento del túmulo que flanquean otros grupos de niños sustentando candeleros y un remate de banderas y antorchas en torno a otra cartela con las iniciales: «S. P. Q. H.» A un lado y otro del túmulo, alcanzando la altura del primer cuerpo, dos conjuntos de elementos bélicos: cañones, tambores, banderas, baquetones (fig. 15). La obra fue estampada en 1716.

Nada sabemos de la actividad de Pallotta como arquitecto, aunque en algunas obras así se autotitula, y de sus sucesivos nombramientos dentro del Cuerpo de Ingenieros Militares dimos cuenta en la primera parte de este estudio. Como delineador e ingeniero ordinario consta realizó diversos dibujos de Artillería, conservándose en el Archivo de Simancas (14): Plano, Elevación y Perfiles, de un cuerpo de Cuarteles para alojar un Batallón, compuesto de quinientos, a seiscientos soldados en trece Compañías, con sus Oficiales, lo que sirve de modelo general, para ejecutarlos, en las Plazas de Guerra, y en los demás parages donde conviniere», y el «Plano,

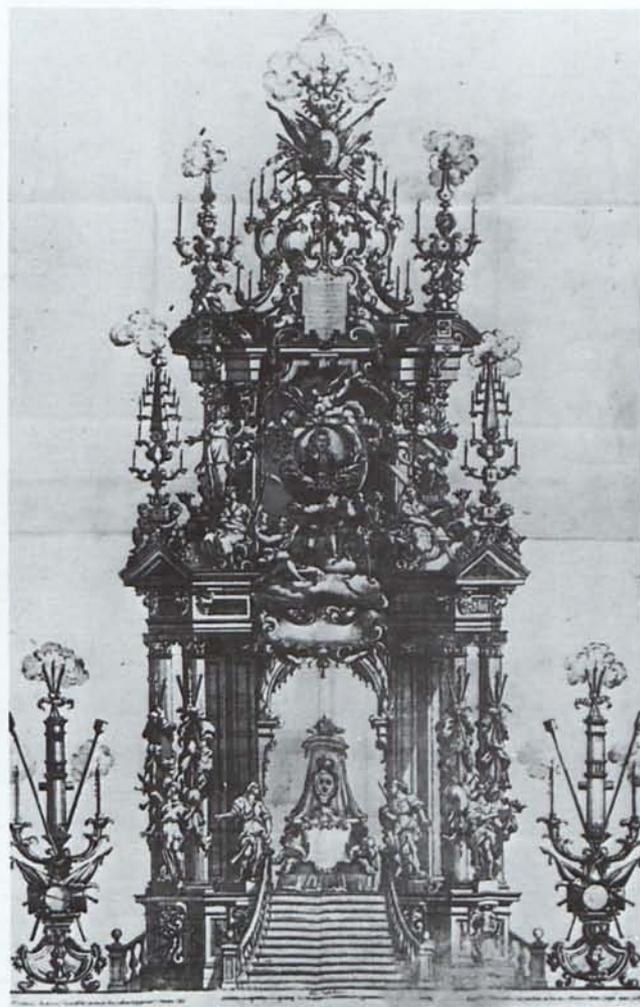


Fig. 15.

Elevación y Perfiles de un cuerpo de Cuarteles, para alojar un Regimiento de Cavallería de tres Esquadrones, en doce Compañías con sus Oficiales; lo qual sirve de modelo general, para ejecutarlos en las Plazas de Guerra, y demás parages donde conviniere», firmado en Madrid, el 25 de marzo de 1719. En las suscripciones se hace constar: «Ydeado de Orden de S. M. por el Yngeniero General Dn. Jorge Próspero de Vervom. Y delineado, y Grabado por el Cavallero Dn. Phelipe Pallotta Yngeniero Ordinario de S. M. D. Joannes Palomino scripsit Matriti. à. 1719» (fig. 16).

Los dibujos se integran en un legajo, bajo el título «Fortificación. Año de 1717. Ynstrucción con planos para la fábrica vniforme de Cuarteles y Pavellones de las Tropas en todas las Plazas» «1717 [tachado: Cataluña]. «Fortificación. Explicación para servir de instrucción a la fábrica de Cuarteles de las Tropas del Rey, así de Infantería como de Cavallería que por regla general se pueden construir en las Plazas de Guerra y otros parages de este Reyno donde se pone guarnición ó tropas en Quartel. Ay dentro once copias del mismo papel.»

«La disposición de este Quartel son, como parecen en la planta y perfiles adjunto, que han de servir de modelo.»

«Cuarteles para la Ynfantería. El plano, elevación y perfiles de estos Cuarteles denotan vn edificio para servir a aquartelar vn batallón con sus oficiales, que consiste en vn cuerpo de cuarteles para los soldados dispuesto en medio de dos pavellones para los oficiales.»

El de los soldados consistía en 40 aposentos de 20 x 18 pies, en medida de Francia, impuesta por el Rey para todas sus obras. Una «toisa» comprendía 6 pies, cada pie 12 pulgadas y cada pulgada 12 líneas. Los aposentos tenían dos

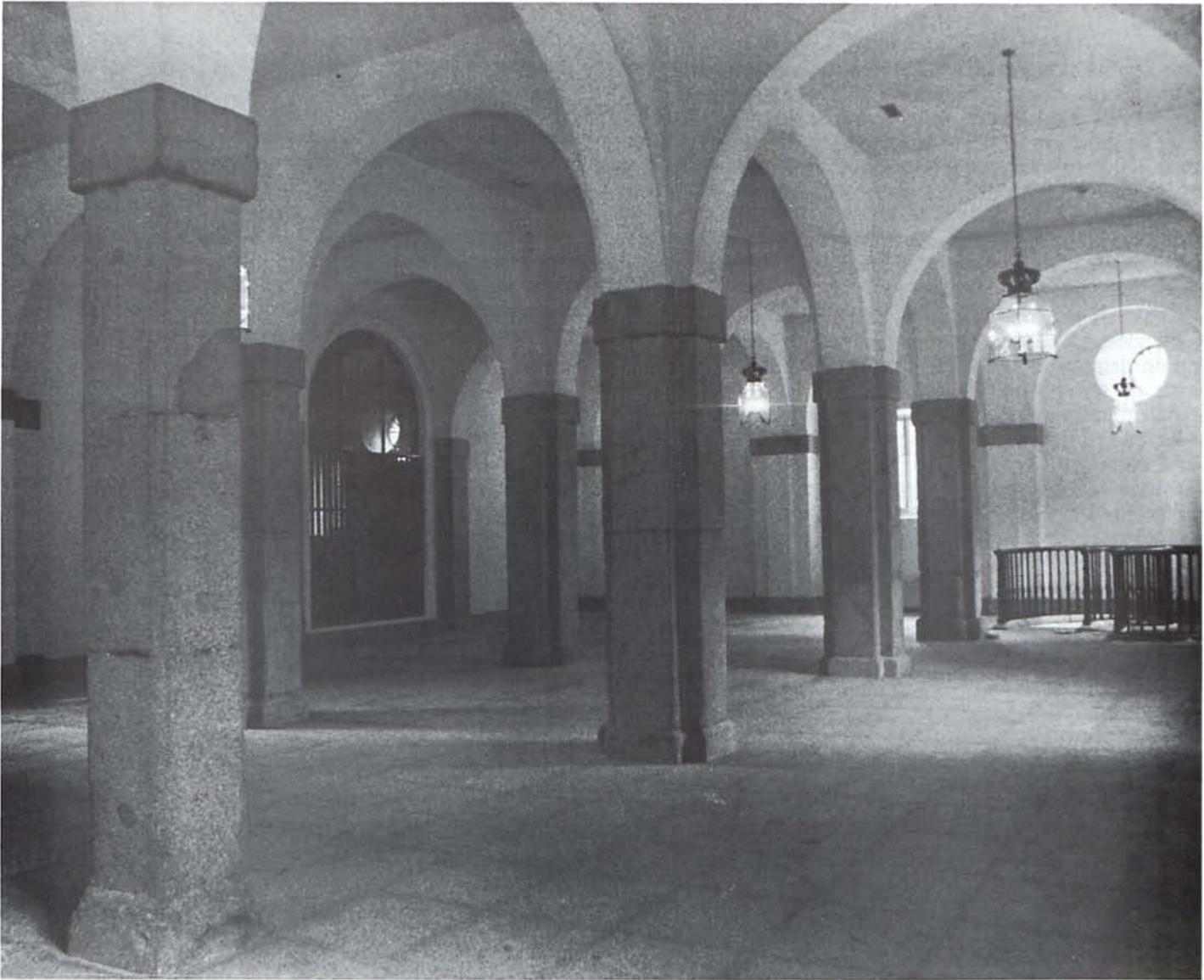


Fig. 17.

alturas y en cada uno iría una cama de $4\frac{1}{2}$ a 5 pies de ancho por 6 de largo, lo que bastaba, en su opinión, en caso de necesidad, para dormir tres hombres. Cada aposento daría alojamiento a 15 hombres, con lo cual para un batallón de 520 hombres serían necesarios 35 aposentos y los cinco restantes servirían de ensanche al batallón, así para los sargentos «(quienes ocupan vna cama entre dos)», como para los soldados enfermos que no precisaban de hospital, y los casados «que siempre conviene tener algunas mugeres para lavar la ropa, y otras cosas que les pertenece».

La disposición de las camas consta en los dos aposentos de enmedio, señalados con cuadros de puntos y la letra c.

Los pabellones para los oficiales, iban a los dos extremos del cuartel (B) y tenían tres alturas, «así para la gracia que dá esta altura al edificio» como para que hubiera espacio para los oficiales. Cada altura comprendía cuatro cuartos, es decir 12 en cada pabellón. Cada cuarto formado por dos aposentos: el uno con su alcoba, capaz para dos camas para dos subalternos y Capitanes si fuera necesario, y en el otro una chimenea con una separación detrás de la cual se podía poner una cama para los criados. Este aposento estaba destinado a cocina. Si el coronel o el teniente coronel se alojasen en el cuartel, dispondrían de dos de estos cuartos, uno frente a otro, cerrando alguno de los de los capitanes y poniendo a éstos de dos en dos. En caso contrario, cada oficial dispondría de un cuarto.

Sobre la zona del cuartel, los tejados se alzaban lo sufi-

ciente para dejar hueco que sirviera de almacén, aparte de dar proporción al edificio.

Siguen las condiciones técnicas de la obra y calidades de los materiales. Los muros habían de ser especialmente sólidos, «pues no se puede dar menos solidez a este género de edificios, para que no se destruyan con tanta facilidad por la mala conducta de los soldados...»; «el sócolo, los ángulos, faxas, cornisas, lindas y lindares, bandas de las puertas y ventanas», convenía fueran de piedra de sillería, aunque donde faltase y se fabricasen buenos ladrillos, se podían utilizar, excepto en los antepechos, apoyos de las ventanas y lindares (dinteles) de las puertas que siempre serían de sillería.

«El segundo sostro» del Cuartel cargaría sobre bovedillas de ladrillos. Siguen los datos técnicos.

Si el terreno dedicado al Cuartel no fuese del tamaño requerido, se podía hacer de tres plantas en vez de dos, excusando levantar las murallas para dar amplitud a los espacios de almacenes, porque los pabellones de los oficiales siempre deberían ser más altos que el espacio dedicado a los soldados.

«Cuarteles para la Cavallería.» «En las plazas de Francia, fronteras al Pays Bajo de Flandes y de la Alemania y en las del mismo Pays Bajo», se hacían iguales que los de Infantería, empedrando en vez de enladrillando los suelos del piso bajo, poniendo pesebres, lo que exigía doble de terreno para un Regimiento de Caballería de tres Escuadrones que

para un Batallón de Infantería como el anteriormente descrito suponía en cada escuadrón 120 caballos y 360 en el Regimiento y añadiendo sólo 40 caballos de los Oficiales, «que de ordinario tienen más del doble», se podían calcular unos 400 caballos y, aunque todos no estuviesen alojados en los Cuarteles, serían necesarios 40 aposentos bajos, por no poderse poner más que 10 en cada uno. En el piso de arriba se corresponderían los mismos aposentos para los soldados, de 10 en 10 y 2 en cada cama, «para que les quede lugar para sus equipages».

Como en España el clima es más cálido que en Francia y Flandes, los caballos «en el rigor del verano» se encontrarían demasiado ahogados y estos Cuarteles ocuparían el doble de terreno que los de Infantería, espacios que sólo se hallan en grandes ciudades o villas. Estas y otras dificultades hacían aconsejable construir los Cuarteles de Caballería como los de Infantería para la tropa y oficiales, y construir caballerizas aparte «dispuestas en quadro como parece en el plano adjunto, en el qual hace frente el cuerpo de Cuarteles señalado con las letras A B de que el de enmedio A, ha de servir para los soldados y los pavellones B para los oficiales», igual que en los de Infantería, con la diferencia de haberse añadido enmedio del edificio «el frontispicio que parece en la elevación y fachada C.D.E. señalado 2 y 3 que sirve de adorno, haciendo la puerta algo mayor que las otras para parecer mejor y aplicar sobre ella las armas del Rey, que esto conviene en todas las fábricas reales», lo cual se pondría también en los de Infantería, aunque no figura en el plano.

«Las caballerizas se han dispuesto, como parece en el quadro F.G.H.I. con sus dos ramas L.M.», cubiertas de un tejado sin entresuelo, lo que ahorra mucho gasto, para contener 400 caballos, teniendo la salida los caballos por las puertas señaladas con la letra N.

Los patios servían para sacar los caballos al aire libre, para limpiarse y darles de beber en los pozos, que aparecen señalados con la letra P.

Si la plaza o lugar donde se quisiera establecer el Cuartel no tuviera espacio suficiente, se podría dividir en dos o tres partes.

Como advertencia final se expresa que las camas habían de ser sueltas para poderlas limpiar y no afianzarlas ni a la pared ni al suelo, «en forma de tablado de cuerpo de guardia, como se practica en algunas partes de España, pues tiene la experiencia que en esta forma se llenan de chinches (*sic*) y otras inmundicias, que no se pueden sacar quando no son portátiles». «Barcelona, y May - de 1717. G. P. Verboom.»

La simple comparación de estos planos con el del más representativo de nuestros cuarteles del siglo XVIII, el de Conde-Duque (fig. 17), permite establecer que el de Verboom que dibujó Pallotta sirvió de modelo para el edificio madrileño y probablemente para todas las construcciones cuarternarias de la época. Los dos cuerpos laterales más elevados, para residencia de oficiales (hoy desaparecidos, al haberse rebajado su altura en la actual restauración del edificio), las dos o tres alturas primitivas, la disposición de las caballerizas y de los grandes patios a donde sacar los caballos a beber y pasear, la ordenación de volúmenes y vanos, la importancia concedida a la puerta principal en la fachada, con el gran escudo de armas que, en opinión del Ingeniero General, no podía faltar en ningún edificio real, avalan esta opinión. En el caso del Cuartel madrileño este elemento decorativo se desmesura en el complicado ornamento de la puerta trazada por Pedro de Ribera (fig. 18), que da ese carácter netamente barroco español a un edificio que en todo lo demás responde a un modelo importado de Francia.

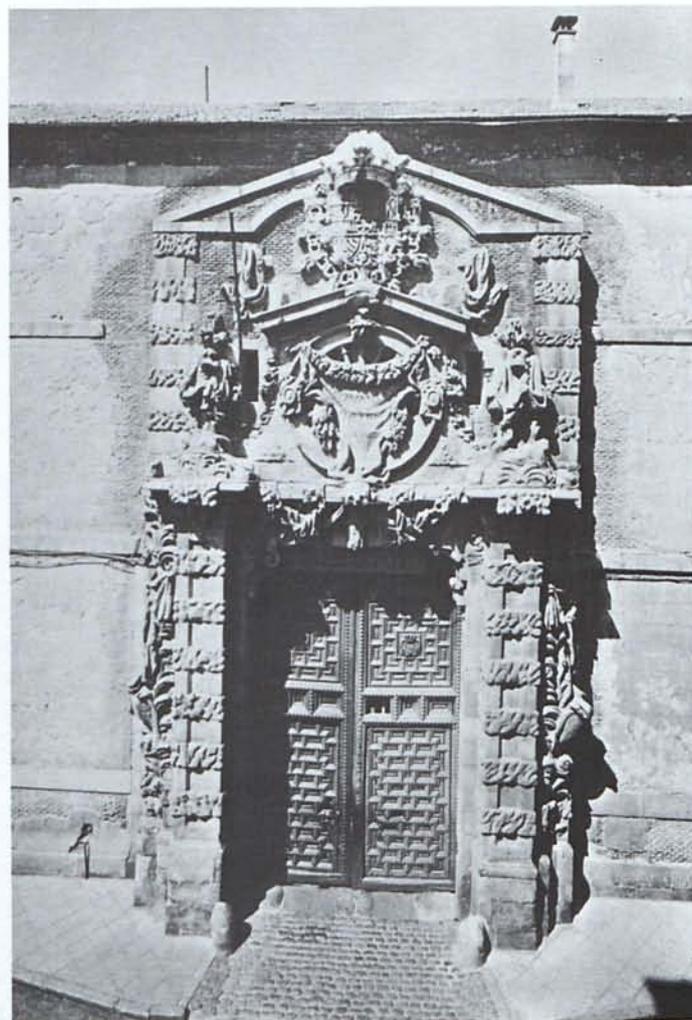
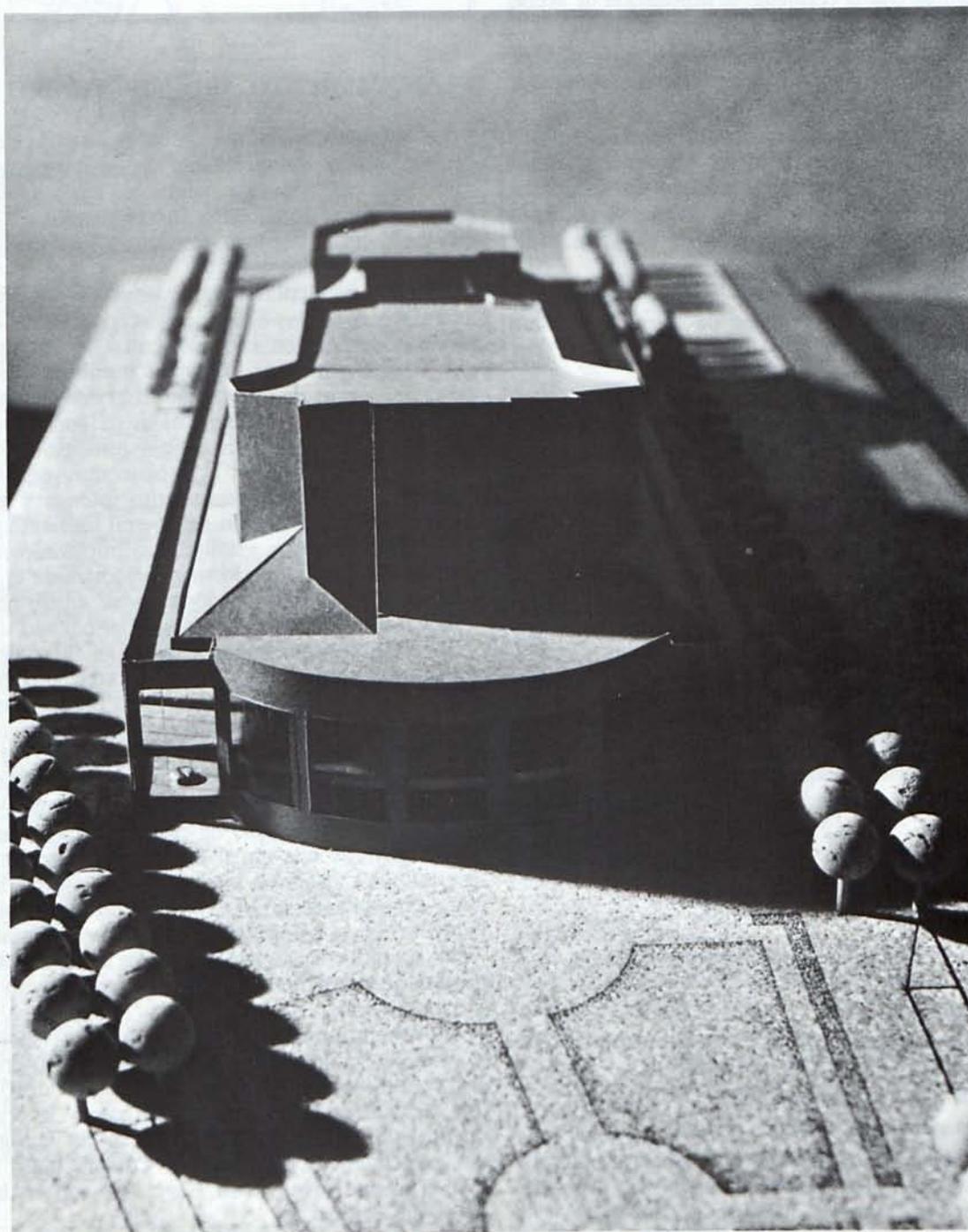


Fig. 18.

- (1) V.: *Villa de Madrid*, 1984, b.º 81, pág. 3.
- (2) I.N. 5001.
- (3) V.: Nota 6 de la primera parte de este trabajo en *Villa de Madrid*, 1984, n.º 81, pág. 4.
- (4) V.: «Madrid. Testimonio de su historia hasta 1875». Madrid, Ayuntamiento, 1979, números de Catálogo 445, 448, 437 y 440.
- (5) V.: *Villa de Madrid*, loc. cit.
- (6) El ejemplar consttado pertenece a la biblioteca de don Alfonso E. Pérez Sánchez.
- (7) Museo Municipal, I.N. 2931.
- (8) Biblioteca Municipal: MB, 1914.
- (8 bis) Un ejemplar del grabado en el Museo Municipal. I.N. 2930.
- (9) El óleo se conserva en el Ministerio de Asuntos Exteriores.
- (10) PAEZ, *op. cit.*, t. II, n.º 1593.
- (11) PAEZ, *op. cit.*, t. II, n.º 1594.
- (12) AGULLO Y COBO, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, Ayuntamiento, 1981, pág. 90.
- (13) Idem., id., pág. 143.
- (14) Sign.: Guerra Moderna, leg. 2995.

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA

Por José M.^a GARCIA DE PAREDES



Maqueta del Auditorio.

Recientemente, se ha puesto la primera piedra del Auditorio Nacional de Música, en la calle Príncipe de Vergara, entre la de López de Hoyos y la Plaza de Cataluña. El autor del proyecto, que también cuenta entre sus realizaciones con el Auditorio «Manuel de Falla», en Granada, nos habla de su obra.

La modificación del Proyecto de Ordenación de General Mola, prevé la creación de zonas libres en el entorno del Auditorio Nacional. Fundamentalmente se contiene en su propuesta:

a) La reducción a 18 metros del ancho de calzada en el tramo de Príncipe de Vergara entre la calle López de Hoyos y Plaza de Cataluña, con la consiguiente ampliación de aceras que permita la plantación de doble fila de arbolado.

b) La creación de una plaza enlosada y arbolada de 50 x 50 metros al sur de las parcelas destinadas al Auditorio Nacional y abierta hacia la calle Príncipe de Vergara.

c) La creación de un espacio triangular ajardinado desde el Auditorio Nacional hasta la Plaza de Cataluña, limitada por las calles Príncipe de Vergara y Suero de Quiñones, bajo el que se prevé la construcción de un estacionamiento subterráneo de vehículos suficiente para las necesidades de la zona.

d) La peatonalización de la calle Sánchez Pacheco en el tramo comprendido entre Príncipe de Vergara y Suero de Quiñones.

NORMATIVA

Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos de fecha 3 de mayo de 1935, actualmente vigente, y toda la Normativa especificada en las memorias parciales de Estructuras, Instalaciones Mecánicas, Instalaciones Eléctricas, de Protección contra Incendios, Seguridad, aparatos elevadores, etc.

PROGRAMA DE NECESIDADES

El edificio proyectado para el Auditorio Nacional de Música comprende fundamentalmente:

- a) Zaguán de acceso y taquillas.
- b) Auditorio principal (Sala A) con 2.274 plazas y zonas públicas adyacentes.
- c) Auditorio para música de cámara (Sala B) con 619 plazas y zonas públicas adyacentes.
- d) Zonas especiales para exposiciones.
- e) Areas de servicio para la Orquesta Nacional.
- f) Areas de servicio para el Coro Nacional.
- g) Camerinos para Director Titular y Solistas.
- h) Oficinas de Administración, Personal, Promoción, Dirección, Gerencia y Biblioteca especializada.
- i) Areas para instalaciones y servicios técnicos.
- j) Almacenes generales y de instrumentos.

El edificio se organiza en tres cuerpos independientes separados por juntas estructurales de dilatación. En los extremos norte y sur se sitúan los Auditorios principales y de Cámara con sus respectivos accesos, mientras que en el centro se emplaza el cuerpo de servicios generales e insta-

laciones. Esta disposición no sólo permite una conexión directa e independiente de las áreas destinadas a la Orquesta, Coro y camerinos con los escenarios de los auditorios, sino que garantiza un aislamiento perfecto de ruidos y vibraciones.

PLANTEAMIENTO ARQUITECTONICO

La articulación interna del edificio parte de la situación centralizada e independiente de sus espacios servidores, tanto técnicos (salas de máquinas, circulaciones verticales, etcétera) como funcionales (áreas para la Orquesta, Coro, solistas e instrumentos), respecto a los servidos (Salas de Concierto y escenarios).

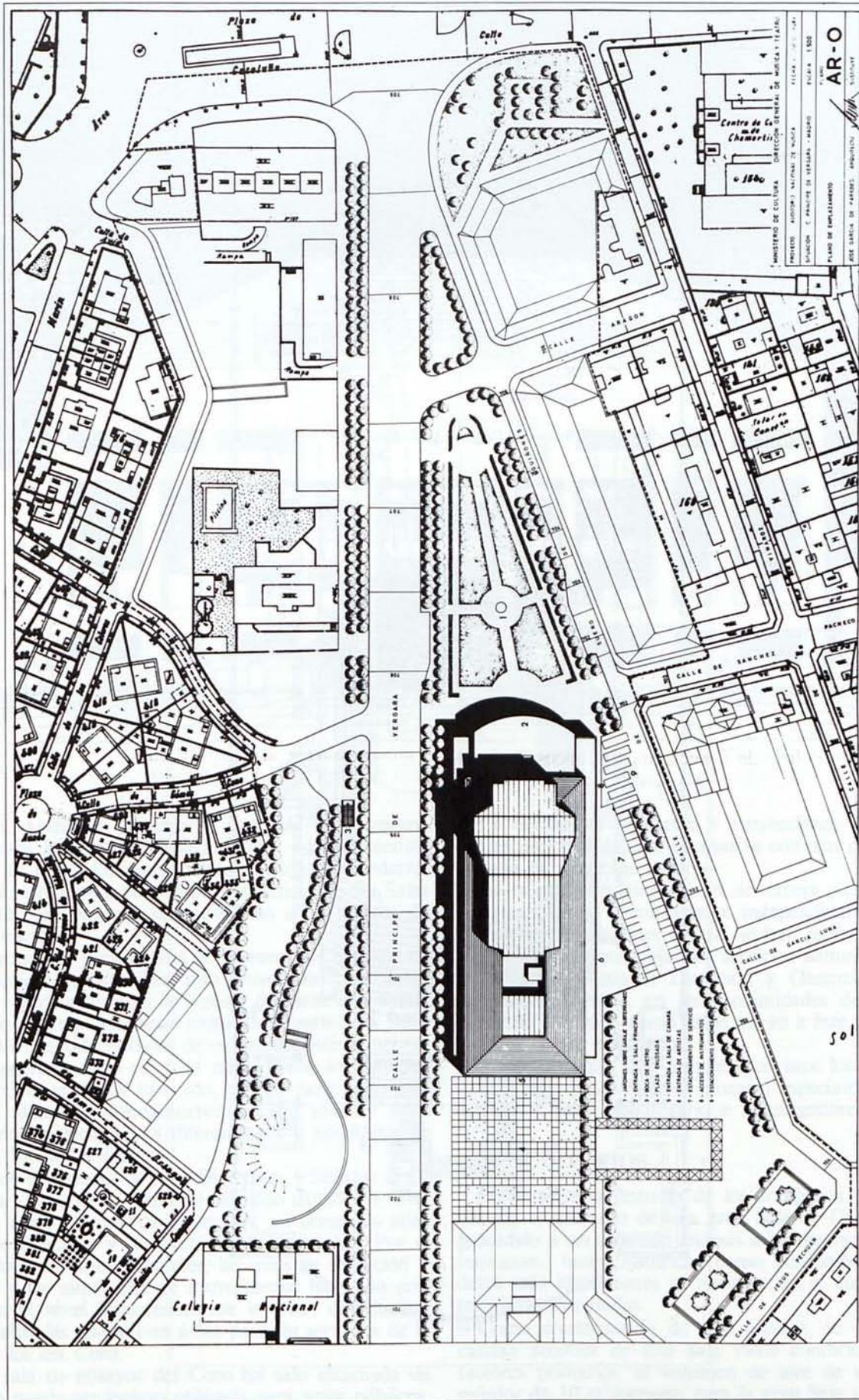
Razones elementales de aislamiento acústico aconsejan, además, separar las Salas de los cerramientos exteriores, de modo que se sitúen exentas dentro de un contenedor más amplio, integrado por los espacios públicos de acceso a las mismas, galerías de circulación y servicios complementarios.

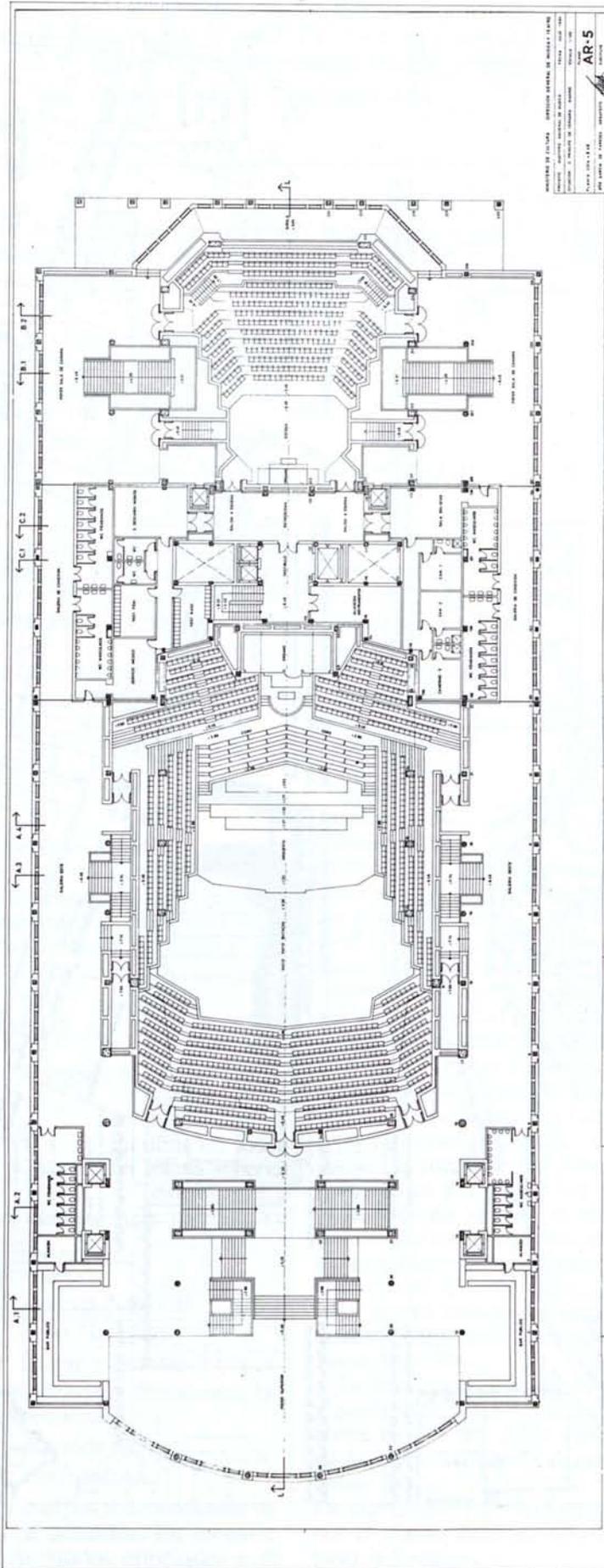
Estas dos bases fundamentales de partida, definen la situación de los accesos a la Sala principal (Norte), Sala de Cámara (Sur) y artistas e instrumentos pesados (Este). Al mismo tiempo, el emplazamiento interior y exento de las Salas permite la conexión perimetral mediante galerías entre los grandes espacios vestibulares emplazados en los extremos, originándose una lectura inmediata de la planta y una fluencia sin solución de continuidad entre los espacios arquitectónicos internos y públicos del edificio.

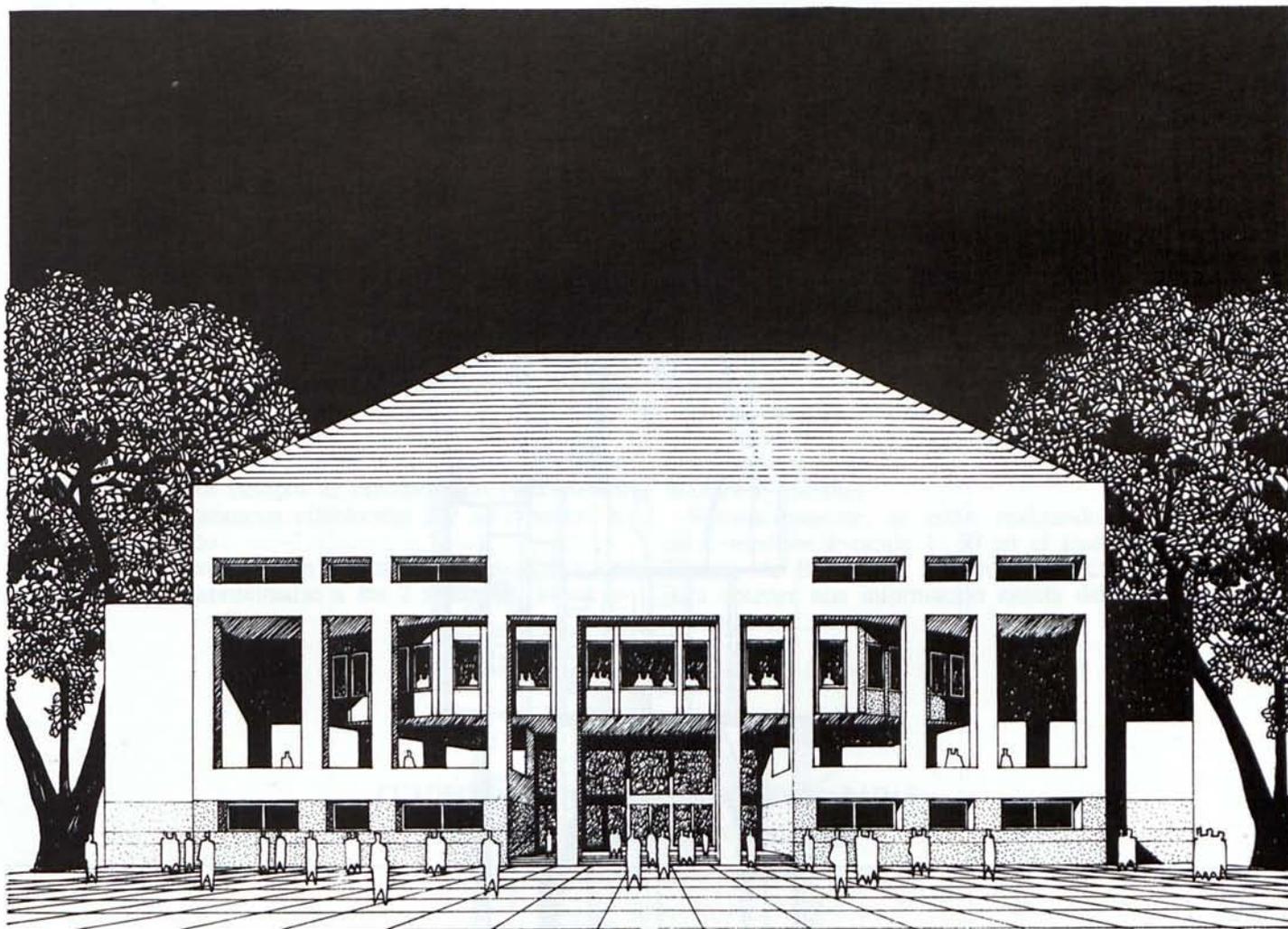
Piezas de capital importancia en el tratamiento arquitectónico de los interiores —baste recordar las Operas de París y Viena o la nueva Philharmonie de Berlín— son los Foyers, en los que el juego de las escaleras adquiere valores de presencia y protagonismo fundamentales. En el nuevo Auditorio Nacional de Madrid, la duplicidad de sus Salas y el hecho de que a la de Cámara se acceda por debajo de la misma, crea dos Foyers de características espaciales antitéticas; mientras que en el extremo sur predomina el vacío central con escalinatas laterales hacia las galerías y espacios para exposiciones, en el extremo norte las escaleras ocupan el centro de la composición como piezas arquitectónicas de valor propio, enlazando los espacios de triple altura y contribuyendo sutilmente a definir y valorar el gran volumen del Foyer superior.

La lectura inmediata de la planta y la situación de niveles y escaleras facilitan los accesos al Auditorio principal de tal forma que de sus 2.274 espectadores, se distribuyen 1.876 (el 82,5 por 100) entre la planta baja y la primera y solamente 398 (el 17,5 por 100) acceden por la segunda. Todos los espectadores de la Sala de Cámara (619) llegan a ella por el mismo nivel de su Foyer, situado en la planta primera del edificio.

Para facilitar las circulaciones verticales se han proyectado dos grupos con cuatro ascensores de 16 personas cada







Fachada principal.

uno para el Auditorio principal y dos más de la misma capacidad para la Sala de Cámara. Todos estos elementos mecánicos, así como los aseos públicos, bares y guardarropas han sido situados a conveniente distancia de las Salas de Concierto para prevenir la transmisión a las mismas de ruidos y vibraciones.

Los cerramientos perimetrales del contenedor exterior en el que se alojan las Salas han sido proyectados con doble carpintería y acristalamiento de espesor diferente con banda de absorción interna. Asimismo todos los accesos a las Salas de Concierto han sido dotadas de esclusas acústicas herméticas para prevenir todo paso de ruido desde los espacios exteriores públicos. Estos han sido, por su parte, previstos con techos altamente fonoabsorbentes para obtener unos niveles de reverberación muy diferenciados y notablemente inferiores a los de las Salas.

Los grupos de camerinos para Directores y Solistas (7 en la gran Sala y 3 en la de Cámara) han sido situados a nivel y próximos a los respectivos escenarios, así como las salas generales de descanso y los archivos de partituras. Por el contrario, los vestuarios generales, las salas de afinación y de ensayos y los almacenes de instrumentos han sido proyectados en el nivel inmediatamente inferior, diferenciándose netamente las respectivas áreas para los servicios de la Orquesta y los del Coro.

La gran sala de ensayos del Coro ha sido estudiada de manera que pueda ser incluso utilizada para actos públicos, conferencias o conciertos de música experimental. Para ello ha sido dotada de accesos independientes desde el Foyer

sur y cabinas de grabación y proyecciones que la convierten en una tercera Sala alternativa con una capacidad aproximada de 300 espectadores.

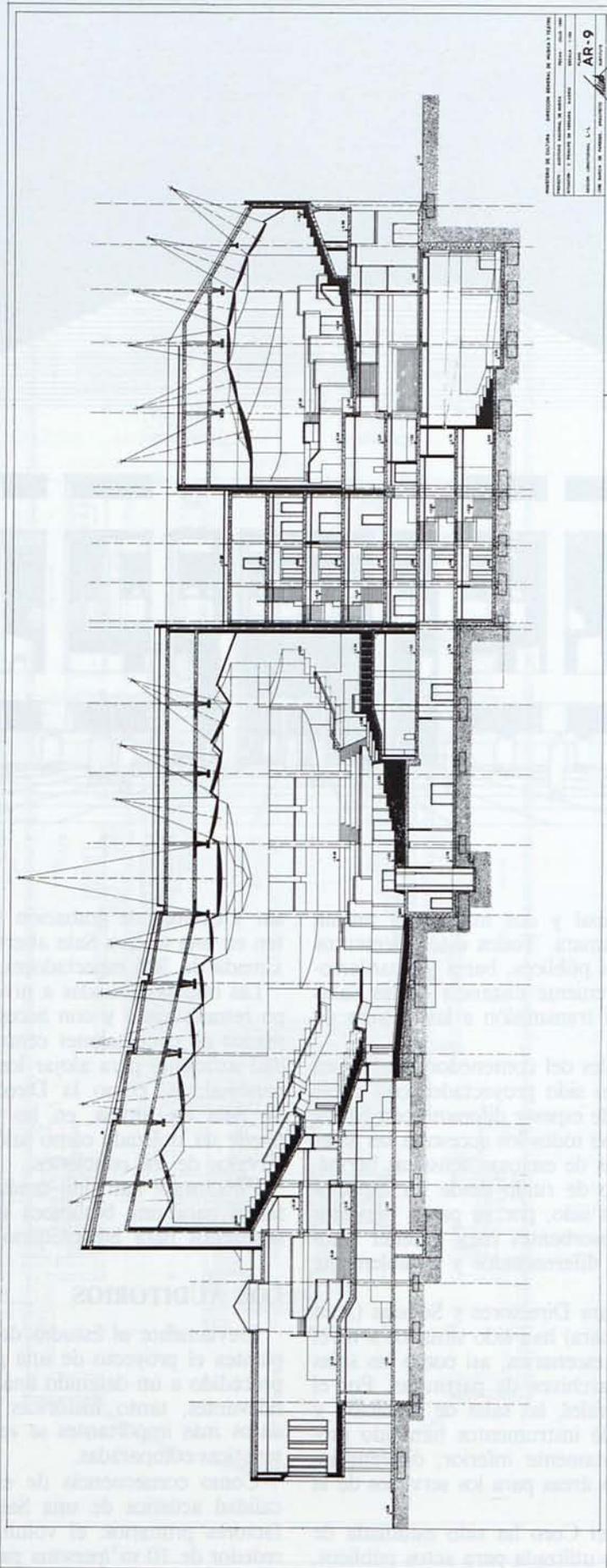
Las oficinas situadas a nivel de tercera planta en el cuerpo retranqueado y con accesos independientes a través del núcleo de circulaciones central se han previsto con capacidad suficiente para alojar los servicios administrativos y de personal, así como la Dirección y Gerencia del Centro. Su Sala de Juntas, en las proximidades del Palco Real, puede ser utilizada como salón anexo a éste durante los intervalos de los conciertos.

Finalmente han sido también previstos los espacios necesarios para una biblioteca musical especializada, con tres despachos para bibliotecario e investigadores.

LOS AUDITORIOS

Previamente al estudio de los complejos problemas que plantea el proyecto de una gran Sala de Conciertos, se ha procedido a un detenido análisis sobre las realizaciones más relevantes, tanto históricas como contemporáneas, cuyos datos más importantes se resumen en el cuadro de características comparadas.

Como consecuencia de este análisis, se deduce que la calidad acústica de una Sala viene condicionada por dos factores primarios: el volumen de aire de su interior (alrededor de 10 m³/persona para la gran Sala y 7 m³/persona para la Sala de Cámara) y la anchura máxima, que no debe sobrepasar los 25 metros en la zona de escenario.



El factor volumétrico, íntimamente relacionado a su vez con el económico, aconseja no sobrepasar las características de las mayores Salas europeas. Parece, pues, conveniente establecer la capacidad del Auditorio Nacional hacia la de Salas tan renombradas como Concertgebouw de Amsterdam y Philharmonie de Berlín, que apenas superan las 2.200 localidades.

Establecido el aforo del Auditorio Nacional en 2.274 plazas, no sólo se sitúa dentro de los límites acústicos de seguridad sino que vendría a ser el de mayor capacidad europea si exceptuamos el Royal Festival Hall de Londres, cuya acústica es cuestionable precisamente en razón de sus dimensiones.

Por otra parte, las áreas destinadas al Coro pueden ser fácilmente ocupadas por el público cuando se ejecuten obras puramente sinfónicas, aumentándose entonces el aforo de la Sala por encima de las 2.400 localidades.

El estudio acústico a nivel de proyecto debe limitarse a la selección de los tiempos de reverberación para los dos Auditorios y las distancias establecidas por las primeras reflexiones del sonido.

El tiempo de reverberación adecuado para la música sinfónico-coral debe aproximarse a los 2 segundos (Musikve-

reinsaal de Viena, Concertgebouw de Amsterdam y Philharmonie de Berlín), si bien autoridades como Leo L. Beranek y algunos famosos directores como Igor Markevitch lo estiman ligeramente alto.

Para la Sala de Cámara, que exige un grado de definición musical mucho más preciso, se requiere un tiempo de reverberación sensiblemente menor, alrededor de 1,7 segundos, algo inferior al del Queen Elizabeth Hall de Londres y análogo al Konserthus de Gothenburg.

En función de estos coeficientes de resonancia y de las superficies naturales de absorción (las ocupadas por los espectadores, por los músicos y por los materiales interiores de las Salas), se definen unos volúmenes de aire de 22.000 metros cúbicos para el Auditorio principal y 4.500 m³ para la Sala de Cámara.

En las tablas adjuntas se determinan los tiempos de reverberación previstos para cada Sala y para las frecuencias comprendidas entre los 125 y 4.000 hertzios (Fórmula de Wallace C. Sabine).

Simultáneamente, se están realizando ensayos ópticos sobre modelos a escala 1:50 en el Instituto de Acústica Técnica de Berlín por los profesores Cremer y Fütterer para obtener una información exacta del comportamiento

CUADRO DE CARACTERISTICAS COMPARADAS
PRINCIPALES SALAS DE CONCIERTO

Años	Ciudad	Nombre de la sala	Número de plazas	Volumen de aire	M ² . Superficie ocupada por el público	M ² . Superficie del pódium	M ³ . Volumen medio por plaza	M ² . Superficie media por plaza	Segundos. Tiempo de reverberación
			N	V	Sn	So	V/N	Sn/N	T
1960	Jerusalén	Binyanei Ha Omah ...	3.142	24.700	2.140	260	7,9	0,68	1,75
1951	London	Royal Festival Hall... ..	3.000	22.000	1.970	173	7,3	0,66	1,47
1962	New York	Philharmonic Hall	2.644	24.400	1.590	190	9,2	0,60	1,90
1900	Boston	Simphony Hall	2.631	18.740	1.390	149	7,1	0,53	1,80
1963	Berlín	Philharmonie	2.218	26.000	1.530	330	11,7	0,69	2,00
1887	Amsterdam... ..	Concertgebouw	2.206	18.700	1.135	149	8,5	0,51	2,00
1971	Helsinki... ..	Kongressitalo	1.750	18.000	1.351	296	10,3	0,77	1,70
1870	Vienna	Musikvereinsaal	1.680	15.000	985	130	8,9	0,59	1,55
1886	Leipzig	Gewandhaus	1.560	10.600	905	116	6,8	0,59	1,55
1876	Basel	Stadt Casino	1.400	10.500	740	153	7,5	0,53	1,70
1935	Gothenburg... ..	Konserthus	1.371	11.900	830	135	8,7	0,60	1,70
1954	Berlín	Musikhochschule	1.340	9.600	740	170	7,2	0,56	1,65
1967	London	Queen Elizabeth Hall ...	1.106	10.150	694	139	9,2	0,63	1,90
1945	Copenhagen... ..	Radiohuset	1.093	11.890	810	214	10,9	0,74	1,50
1978	Granada	Auditorio Falla	1.311	10.100	750	181	7,7	0,56	1,80
1983	Madrid	Auditorio Nacional... ..	2.274	22.000	1.470	285	10,0	0,65	2,00
1983	Madrid	Sala de Cámara	619	4.500	478	100	7,3	0,77	1,60

acústico de las Salas, especialmente en lo que concierne a difusión de sonido y medición de primeras reflexiones.

El escenario del Auditorio principal se ha proyectado con una superficie de 285 m², capaz para una orquesta sinfónica completa y un coro de 130 voces y puede ser fraccionado en podiums complementarios para poder adaptar la escena a las diferentes posibilidades de uso.

Ha sido previsto un sistema con tres plataformas elevadoras hidráulicas para facilitar con rapidez el cambio de instrumentos pesados en el caso de actuación sucesiva de orquestas diferentes.

En el caso de la Sala de Cámara, el escenario se prevé totalmente horizontal, con una superficie de 100 m², capaz, incluso, para la ejecución de sinfonías de Haydn o de Mozart.

El emplazamiento de los órganos ha sido decidido en el eje de composición de los Auditorios, al modo tradicional de las grandes Salas históricas europeas, como elementos centrales en la organización de los vastos espacios arquitectónicos.

LA IMAGEN DEL EDIFICIO

En la nueva ordenación del sector de la prolongación de Príncipe de Vergara, entre la calle López de Hoyos y la Plaza de Cataluña, redactada por la Gerencia Municipal de Urbanismo, el Auditorio Nacional de Música viene a significar, en cierta medida, la pieza clave que justifica la futura potenciación cultural de la zona. Esta consideración induce a pensar que el Auditorio debe representar algo más que la mera resolución, por perfecta que sea, de los complejos problemas planteados por una gran Sala de Concier-
tos. Su condición de edificio público enclavado en un pai-

saje urbano y destinado a durar por años, implica una imagen de serenidad y permanencia.

Su situación en paralelo a la calle Príncipe de Vergara lo convierte automáticamente en un edificio-fachada a lo largo de una avenida, algo similar a lo que pudo significar en su día, y salvando las debidas distancias, el Museo de Juan de Villanueva respecto al Paseo del Prado.

El Auditorio se articula, en sus extremos sur y norte, sobre una plaza enlosada de 50 metros de lado y sobre el jardín de planta triangular proyectado hacia la Plaza de Cataluña.

El cambio de dirección entre los ejes longitudinales del jardín y del Auditorio, justifica la presencia de un remate absidal al norte a modo de rótula en el punto de intersección de ambos ejes, mientras que un tratamiento plano, valorado por la iluminación a mediodía, abre los accesos secundarios del edificio sobre la gran plaza enlosada.

Las formas del Auditorio han sido modeladas con generosidad y con moderación. Los volúmenes de las salas de conciertos emergen sobre un cuerpo basamental más ligero y ritmado a través de una pieza de acuerdo materializada por las cubiertas laterales.

A nivel de memoria de proyecto puede resultar reiterativo relacionar exhaustivamente materiales y terminaciones. Pueden, sin embargo, establecerse criterios arquitectónicos válidos: la calidad debe ser obtenida más a través de la riqueza de los espacios internos que a través del valor de los materiales utilizados. Respecto a los exteriores, y siempre sujetos a un estudio más profundo durante el proceso de ejecución, se piensa en texturas como las del ladrillo, la teja plana, el granito y la piedra de Colmenar, tradicionalmente empleadas en Madrid, que han de garantizar tanto una perfecta conservación como un envejecimiento digno bajo la pátina del tiempo.

EQUIPO DE REDACCION DEL PROYECTO

José M.^a García de Paredes, Doctor Arquitecto.

Colaboradores:

Juan Ignacio García Pedrosa, Arquitecto.

Angela G. de Paredes Falla, Arquitecto.

Asesores acústicos:

Lothar Cremer, Profesor Doctor Ingeniero.

Thomas Fütterer, Diplomado Ingeniero.

García BBM. SA.

Estructuras:

Julio Martínez Calzón, Doctor Ingeniero de Caminos.

Jesús Chomón Díaz, Doctor Ingeniero Industrial.

Climatización:

Carlos Ara L. Barrenechea, Ingeniero Industrial.

Instalaciones eléctricas:

Rafael Gutiérrez Calvo, Perito Industrial.

Fontanería:

Tomás Alonso García, Ingeniero Industrial.

Protección contra incendios, alarma y seguridad:

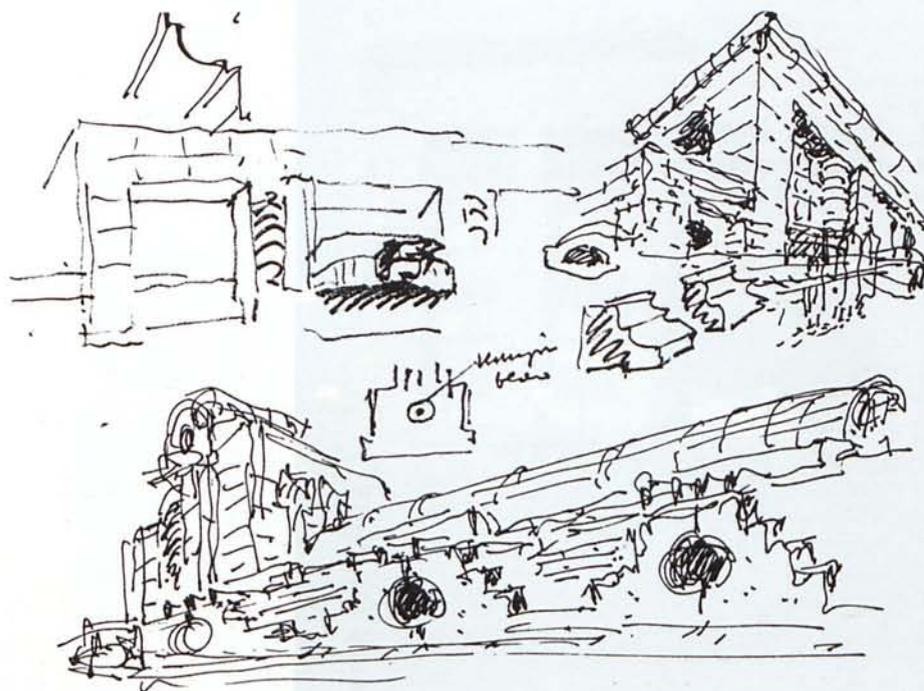
ARGU. Ingeniería y Servicios, S. A.

Coordinación y documentación:

Ricardo Pérez-Val, Aparejador.

EL ARQUITECTO ANTONIO FERNANDEZ ALBA Y EL EDIFICIO PARA LOS SERVICIOS FUNERARIOS DE MADRID

Por Antonio VELEZ CATRAIN



Dibujos de A. Fernández Alba.

HACE casi dos años, antes de que empezasen a asomar las cabezas del pilotaje sobre las que hoy se asienta una singular masa de hormigón, Madrid se dejaba llevar por una frágil posición vecinal frente a la localización de su nuevo edificio funerario, a la que hoy ha quebrado definitivamente el esplendor de esta obra que borda parte de la orilla de una M-30 a la que casi consigue someter al silencio.

No es éste el lugar para subrayar los aspectos convencionalmente abordados por la prensa y las declaraciones oficiales, como son los económicos o meramente funcionales, sino de prolongar hasta un comentario profesional que creo oportuno por la reciente inauguración, la discusión sobre las formas, la significación y el diseño urbano, que se sostiene entre los portavoces de nuestras vanguardias arquitectónicas.



El Ayuntamiento de Madrid, diseñado por Rafael Moneo, es un ejemplo de arquitectura moderna que integra elementos clásicos. El edificio, situado en la Plaza de España, destaca por su fachada de piedra y sus grandes ventanales. La imagen muestra el edificio desde una perspectiva que resalta su monumentalidad y su integración con el entorno urbano.





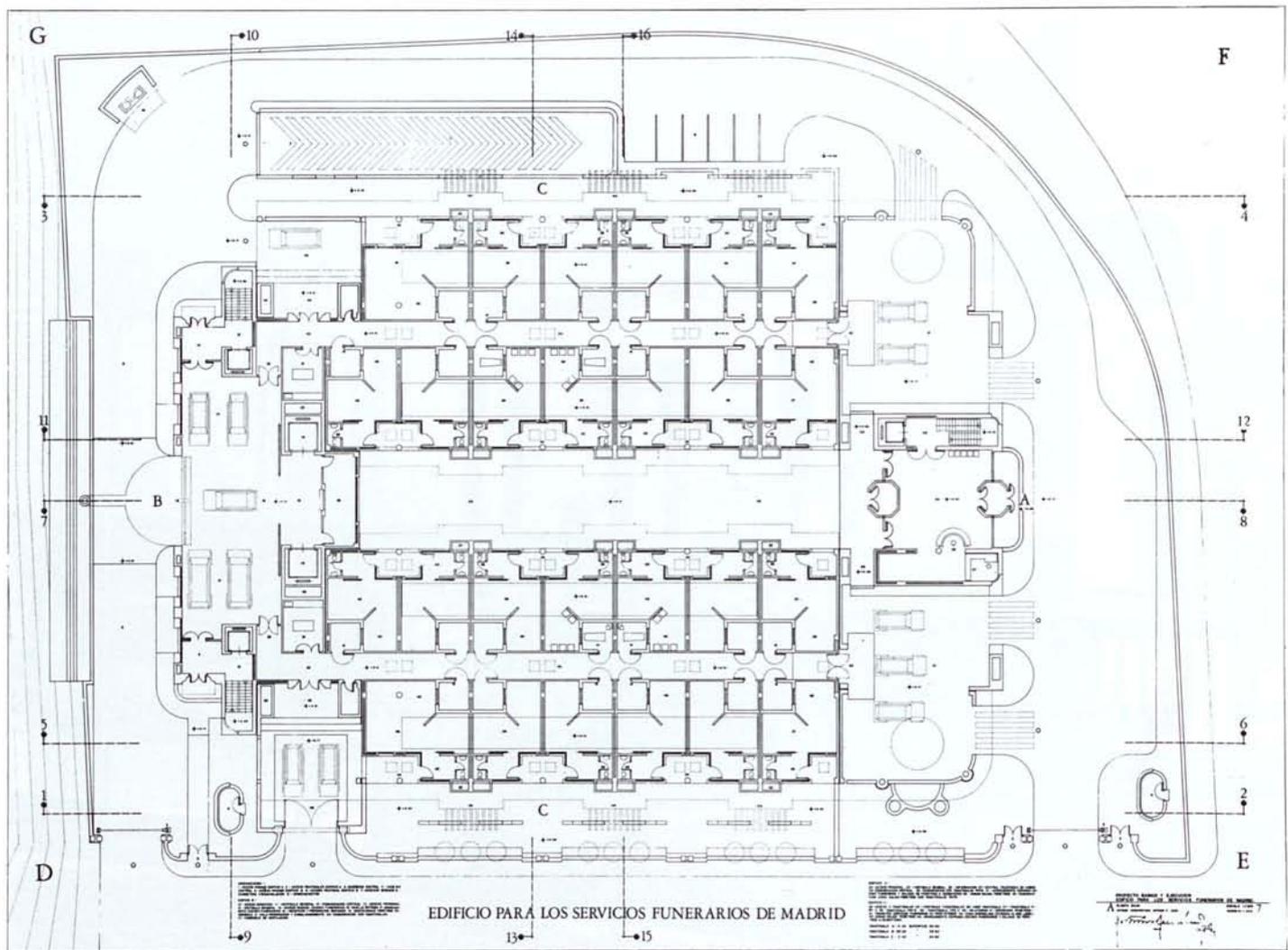
Parte de esas voces se esfuerzan por dibujar sin sinuosidades una línea de separación entre la herencia del Movimiento Moderno y los lenguajes que intentan recuperar los repertorios formales clásicos. En otros casos se nos proponen, desde la crítica arquitectónica, las nuevas tendencias en este campo de la creación como una espiral que nace en el desencanto de la revolución tecnológica como alimento de un nuevo lenguaje formal y que en su desarrollo nos expulsa hacia la inspiración irracional como fuente de recursos evocadores, significativos y compositivos. También se propugna, desde otros sectores, paralelamente, la monumentalidad como objetivo para poder alcanzar ese otro más ambicioso de la redefinición de nuestras ciudades.

La polémica está más viva que nunca y debido a la escasa producción material de arquitectura, se entretiene la disquisición casi siempre con propuestas teóricas, concursos, obras singulares realizadas demasiado lejos, o con el

descubrimiento historiográfico más o menos insólito e inesperado. Esta polémica a su vez ha generado dentro de nuestro país un avance importante en el mercado editorial especializado y una gran receptividad a la circulación de esta producción.

Pero el edificio de la nueva funeraria puede ser uno de esos escasos elementos que se producen en nuestro territorio, que permite discutir alrededor de un hecho concreto, cuán lejos o cerca estamos en nuestra producción arquitectónica singular, de las corrientes internacionales y hasta qué punto somos capaces de aportar ejemplos significativamente vinculados a nuestros lugares y a nuestra idiosincrasia como contraposición a una servidumbre constante y reiterada a lo foráneo.

Está claro que estos párrafos parten de una consideración muy positiva de la personalidad que Antonio Fernández Alba ha conseguido trasladar a toda su obra. Por lo tanto el contenido de los mismos puede interpretarse como un

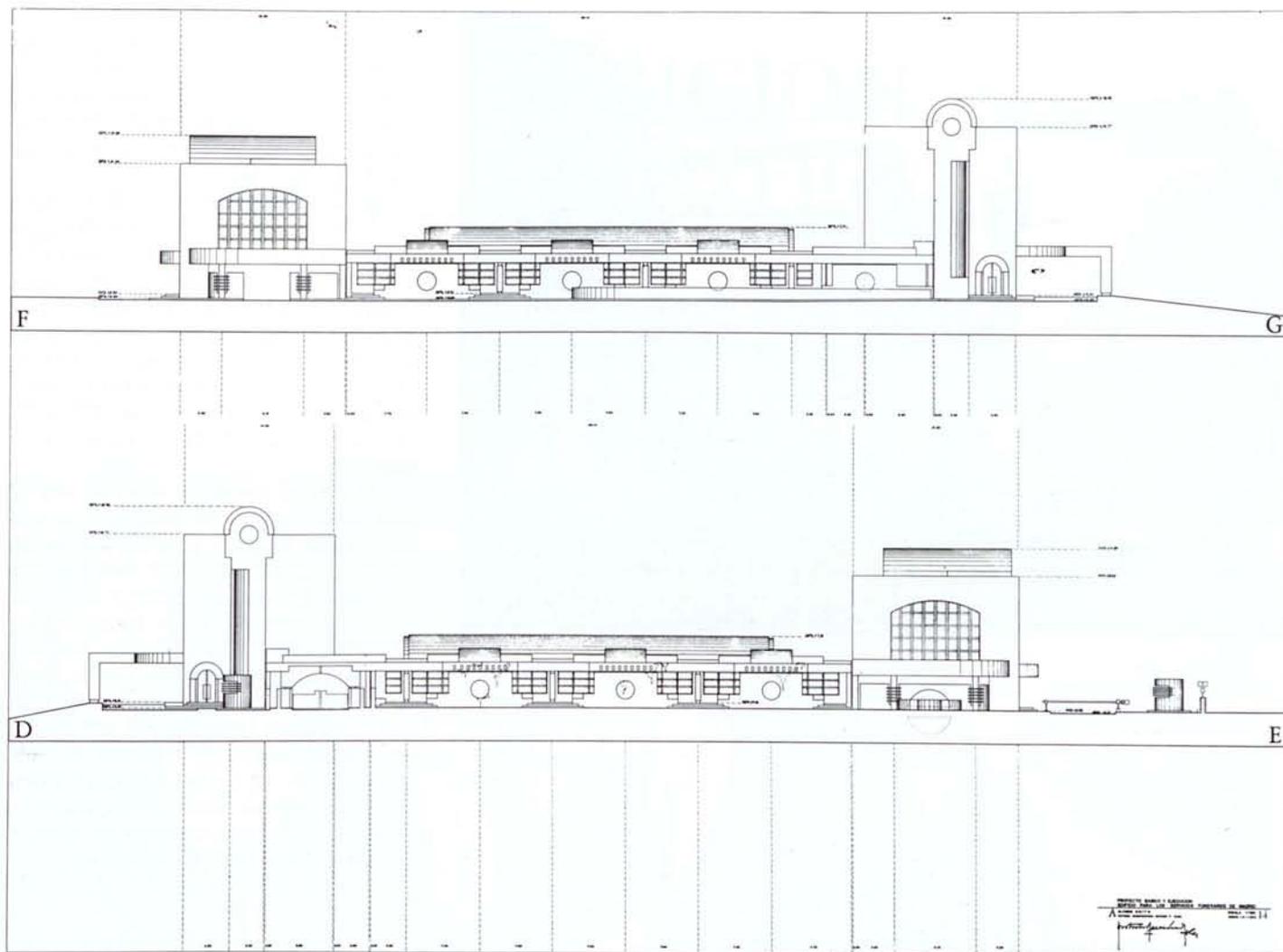


panegírico apoyado en su trabajo. No rechazaría nunca esa interpretación sino que me comprometo con ella al comprobar que no me deja desasistido de argumentos cada una de las obras que se van sucediendo en su vida profesional, que como en este caso tienen suficiente peso como para ejemplarizar el uso de un método para filtrar e integrar con la misma ilusión que pericia, en su trayectoria personal, los aspectos más válidos de la aventura colectiva —tantas veces desgajada de los contenidos— de una arquitectura que él mismo replica y discute en sus planteamientos de fondo.

Dentro de la obra de Fernández Alba, este edificio tiene las características de una inflexión en su trayectoria y en el uso del lenguaje arquitectónico; de un desahogo en el vocabulario formal siempre hasta ahora contenido y sujeto a cada lugar más que a cada tiempo. Curiosamente y a pesar del programa y el tipo de funciones a albergar en su interior, el edificio está muy impregnado, más impregnado que todos los que ha proyectado, de las corrientes internacionales, como antes he dicho,

filtradas y decantadas en formas comprensibles e identificables con la función del recinto, insertas en el tiempo que ahora estamos traspasando. Es como si tras profundas reflexiones y tras múltiples y sucesivas indecisiones —de las que en algún caso he sido testigo—, el proyecto se haya escapado inesperadamente por los mismos senderos por el que los primeros edificios del barroco se desprendieron de los patrones renacentistas.

La duda, hasta ahora siempre resuelta en su obra hacia el lado de la medida y la austeridad de las formas, esta vez ha dejado que venzan otras tensiones que nacen en las propuestas edificatorias de la Ilustración, en cualquier caso no excesivamente opuestas a la sequedad y nobleza de la arquitectura que ha realizado hasta hoy. Más que en cualquier edificio madrileño reciente, éste apura en favor de la solemnidad y la significación los lenguajes que ha arrastrado la marea del debate arquitectónico hasta nuestra geografía. Lo que hasta ahora ha sido sistemáticamente transposición, mimesis, simple importación de fórmulas espa-



ciales a propósito de cualquier y no importa cuál programa, en el caso de la funeraria la arquitectura se ha nutrido tanto de ese espectro de propuestas descontextualizadas con las que los profesionales inundan las ciudades, como de una contrastación de en qué modo y con qué suerte de sintaxis y anclaje al lugar y a la función, esos nuevos lenguajes pueden incorporarse a la propuesta edificatoria para un espacio que por su función y significación en la urbe reclama una concesión a la capacidad de evocación y significación de determinadas formas, materiales y planteamientos compositivos.

El edificio no rehuye el compromiso con la monumentalidad, sobre todo con el dramático emplazamiento que solamente en el interior puede ignorarse. Al contrario —y a propósito de determinadas declaraciones y comentarios recientes en la prensa— el edificio dramatiza, simboliza con fuerza y con una carga de formas robustas y drásticas, con simetrías y asimetrías igualmente intencionadas, con el material y con su forma de encuentro con la topografía, la paz que solamente



La muerte, que será protagonista de este espacio, que será la justificación de un programa de funcionamiento, que estará presente en cada itinerario por el recinto, no está asumida como problema en el proyecto, está considerada como tema, como momento, como liberación, como destino plural y singular de nuestro género..., para ello cada detalle constructivo y cada textura han sido sometidos al rigor de un único propósito: reducir lo accesorio hasta donde la forma no pierda su capacidad de evocación y deje de ser intento de expresión, motivo de reflexión, imposición de lo simbólico a la intrascendencia en cada rincón del espacio proyectado.

Tal vez el tema, la muerte, sea el más inhóspito de los refugios para la inspiración formal, para la búsqueda espacial, pero tal vez por ello siempre ha sido el que ha propuesto a la humanidad los más preciados monumentos de su historia. Nuestro tiempo, nuestro ámbito, no ha dejado esta vez de aceptar el reto de incorporar al elenco de la arquitectura funeraria un testimonio de nuestro modo de provocar la trascendencia en la ciudad sobre un trozo de ella en que se simbolice lo que para unos es final, para otros es comienzo, y para todos ausencia definitiva.

tiene que ver con la guerra continuada del espíritu y la mente contra la naturaleza y la nada.

A pesar de todo esto, mejor, con todo esto, el proyecto ya construido es parte de ese otro único proyecto que creo que los arquitectos que pueden ser considerados como tales, desarrollan a lo largo de toda su vida. Ese proyecto que comienza con la primera obra realizada y que no termina más que cuando se acaba el aliento. Ese proyecto que en cada obra se revisa, se corrige, se rehace incluso, pero que conserva debajo de trazos y tachaduras la impronta personal, con las motivaciones y ambiciones del comienzo y que nunca se verán trasladadas a la realidad con toda la intensidad que se desea.

Hay que tener en cuenta que edificios como el Convento del Carmelo de San José en Salamanca, o el de Cultura Hispánica en Madrid, fueron proyectados hace más de una década y sin embargo, a pesar de una renovación muy perceptible del lenguaje formal, sigue apareciendo la misma voluntad de imponer el orden al lugar, llevando —como el poeta lleva al lenguaje— la construcción y la geometría hasta la composición.



EXPOSICION LOPEZ MEZQUITA

Museo Municipal

Por Julio JUSTE y Miguel Angel REVILLA UCEDA



LA trayectoria vital y profesional de un pintor, sea cual sea su temperamento y sus gustos estéticos es, a fin de cuentas, una amalgama de múltiples secuencias imperceptiblemente soldadas, cuya lógica y coherencia sólo pueden sopesarse desde una perspectiva panorámica, globalizadora, que reúna en un plano convergente el pensamiento plástico del artista y el círculo de contingencias vitales y socia-

les que lo matizan. Este es el caso de la exposición del pintor José María López Mezquita tal como la hemos concebido. De formato antológico, la presente muestra es el resultado de desentrañar los diversos episodios de la carrera del pintor, desde su prematura vocación y triunfo hasta su culminación artística con los importantes encargos d The Hispanic Society of America.

López Mezquita es el último pintor

del regeneracionismo. Protegido por la Infanta doña Isabel, está más próximo a la generación del 98 por sus cualidades como retratista que por su alineación intelectual. Además es un pintor rodeado de alguna que otra paradoja histórica: defendiendo un historicismo nacional, sin embargo, su obra inunda la América de preguerra, en plena crisis, pero también con una gran efervescencia de consumo social.





Estas circunstancias hacen de López Mezquita un artista desgajado de los modelos acuñados por las vanguardias. En su obra se da una tónica lineal; no hay crisis formales, ni tampoco pasiones teóricas u organizativas. Su inquietud está ligada a la academia y a la tertulia. La divulgación pública de su obra se inserta en los modelos académicos: los certámenes y las exposiciones oficiales. El retrato, sin embargo, será el género que finalmente lo haga triunfar.

La dualidad de su temática (cuadros costumbristas y retratos esencialmente) y la formalización de un estilo y técnica personal tempranamente, le evitarán la problematización de ciertos aspectos de la pintura, desmarcándolo de las especulaciones estéticas de muchos de sus coetáneos.

Quizás el aspecto más debatido por los realizadores de esta muestra ha sido la actitud mantenida por este respecto a otros acontecimientos contemporáneos cuyos códigos se han generalizado en el panorama mundial de la Historia del Arte reciente. Esta circunstancia puso en evidencia la heterogeneidad de las prácticas artísticas que conviven durante el primer tercio del siglo, lo que se tradujo en una profundización me-



todológica sobre las complejas relaciones intelectuales, sociales e históricas que cobfigurán la cosmografía estética del pintor. Esto explica la orientación y el criterio de la documentación ambiental seleccionada. El repertorio historiográfico aquí invocado redondea el nivel de referencia y concomitancias formales utilizadas por el pintor para precisar su estilo, y explica la prolongación de un programa historicista dentro de un período del arte mundial sacudido por profundas convulsiones y polémicas.

La datación de ciertas obras y la reconstrucción de algunos datos se ha realizado sobre una comparación formal y cronológica, asesorada, en algunos casos, por el propio hijo del pintor. Esta exposición reúne, por primera vez, un considerable repertorio de obras (una impresionante galería de retratos que resume la iconografía social e intelectual del primer tercio del siglo) y una excelente selección de cuadros costumbristas que expresan satisfactoriamente la trayectoria del artista. La distancia geográfica y el criterio restrictivo de prestación de obras de the Hispanic Society of America explican la ausencia de la etapa final americana del pintor.



EXPOSICION GLAZUNOV

Centro Cultural del Conde Duque

Por Luis CARUNCHO



SIGUIENDO nuestro evidente propósito de apertura a todas las formas de expresión artística, en el Centro Cultural de Conde Duque se ha expuesto una selección de obras del pintor ruso Ilya Glazunov, bien conocido tanto por su quehacer artístico como por sus tareas de organizador e impulsor de actividades culturales en el plano nacional y en su relación con otros países.

Profeta en su tierra, su vinculación con España viene acreditada por el he-

cho de haber sido elegido miembro de las Academias de Madrid y Barcelona.

Nuestras salas han sido marco de una serie de exposiciones de arte bien distintas. Y, aparentemente, opuestas; lo abstracto y lo figurativo, lo tradicional y lo experimental, lo expresivo y lo racional. Creemos que los problemas de análisis y entendimiento del fenómeno estético han de resolverse con un claro y amplio criterio: el de tratar de aproximarse a las peculiaridades psicológicas, a las circunstancias concurrentes en cada artista. Por ello es real-

mente esclarecedor el texto que de Glazunov nos hace Vasili Zajarchenko, prestigioso crítico y compatriota del artista.

Poco más se podría añadir a ese estudio. La pintura de Ilya Glazunov se nos presenta como una obra de amor, de profundización hacia sus raíces, que se nutre del misterio, de la esencialidad del alma rusa. Y es esa lealtad hacia lo ruso, hacia la vitalidad de sus principios lo que explica la pintura de este artista. Un sosiego animado por un estremecimiento apasionado.







ILYA SERGUEEVICH GLAZUNOV

- 1930. Nace en Leningrado.
- 1941. Tras la muerte de toda su familia en la guerra, se traslada a vivir a un koljoz en la provincia de Novgorod.
- 1943. Regresa a Leningrado, tras romperse el bloqueo de la ciudad.
- 1944. Comienza sus estudios en la escuela artística secundaria.
- 1951. Ingresa en el Instituto I. E. Repin adjunto a la Academia de Bellas Artes de la URSS. Comienza a trabajar en el taller del pintor B. V. Ioganson.
- 1955. Pinta «La Primavera de Praga», obra con la que empieza a destacar en el mundo artístico de su país.
- 1956. Gana el Grand Prix en el concurso internacional de Praga.
- 1957. Expone en la Casa Central de Maestros de Bellas Artes en Moscú.
- 1958. Paolo Richi publica en Italia una monografía sobre el pintor.
- 1960. Expone en Polonia por invitación de las Juventudes Socialistas. Viaja a Italia donde mantiene relaciones con el mundo cultural italiano. Retrata a Federico Fellini, Antonioni, Alberto Moravia, Renato Gutuso, Eduardo de Felippo y otros.
- 1964. Expone en Moscú.
- 1965. Expone en Copenhague. Allí retrata a toda la familia del primer ministro danés.
- 1967. Ingresa en la Unión de Pintores de la URSS. Viaja a Camboya y a Vietnam. Allí pinta un ciclo de más de 100 obras con el título «Días y Noches de Vietnam». Viaja a Suecia y a Finlandia donde retrata al Presidente.
- 1968. Expone en la Galería «Mona Lisa» de París. Retrata a los Ministros del gabinete de De Gall.
- 1973. Viaja a Chile pocas semanas antes del golpe de Pinochet. Retrata al Presidente Salvador Allende.
- 1976. Expone en el «Altes Museum» de Berlín, en la República Democrática Alemana y en Leipzig. A continuación expone en la República Federal Alemana en las ciudades de Dusseldorf, Stuttgart, Colonia y Hamburgo.
- 1977. Pinta el ciclo dedicado a la «Vía Férrea Baikal-Amur» tras su estancia durante la construcción de la vía.
- 1984. Viaja a Nicaragua donde realiza una serie de pinturas que reflejan la situación del país.

Como ilustrador, Glazunov ocupa un papel importantísimo destacando las ilustraciones de obras de Leskov, Nekrasov, Níkitin, Goncharov, Blok, Kuprin, Tolstoy, y especialmente las de Dostoyevsky.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Servicio de Gestión Editorial. Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD:

PROVINCIA:

Se suscribe a la revista trimestral «Villa de Madrid».

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL

	Ptas.
España	900
Europa	1.660
América y resto del extranjero	2.260
Número suelto España	225
Número suelto Europa	415
Número suelto América-extranjero	565

El Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

—Servicio de Gestión Editorial—,

Teléfonos: 247 63 35 y 248 10 00 (extensión 200),

se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones o encargos nos haga



AYUNTAMIENTO
DE MADRID