

# 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 Marin, Concejal de los Servicios de Cultura  
Sr. D. Félix Santos, Director de los Servicios Informativos  
D.<sup>a</sup> 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 XXIII

1985-I

NUM. 83

## Sumario

*Antonio Palacios y la arquitectura de su época.*  
Por F. JAVIER PÉREZ ROJAS.

*Fotografías de Ferriz: Madrid, 1929. (I).* Por  
EDUARDO ALAMINOS.

*Los Madrazo y las Exposiciones Nacionales.*  
Por JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN.

*Proyecto de Filippo Juvarra para un teatro en  
Madrid.* Por ÁNGEL LUIS FERNÁNDEZ MU-  
ÑOZ.

*José Luis Sánchez: su escultura religiosa en tem-  
plos madrileños.* Por MARÍA TERESA GONZÁ-  
LEZ VICARIO.

*Informe preliminar a la excavación de la muralla  
islámica en la cuesta de la Vega.* Por CARMEN  
PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO y MANUEL  
RETUERCE VELASCO.

*Actuales servicios de lectura dependientes del  
Ayuntamiento de Madrid.* Por ENRIQUETA  
ORTIZ DE ROZAS FISCHER.

*La Exposición-homenaje a Solana en el "Conde-  
Duque".* Por LEANDRO NAVARRO UNGRÍA.

*La Exposición "Los Madrazo" en el Museo Mu-  
nicipal.* Por FRANCISCO JAVIER DÍAZ  
PÉREZ.

### Portada:

UNO DE LOS LATERALES DEL TRIPTICO DE  
SAN ISIDRO, DE CECILIO PLA. (MUSEO MUNI-  
CIPAL).

### Maqueta.

ANDRES PELAEZ  
RAFAEL CHAMARRO

### Fotografía:

CAMPANO, CASTILLO, FERRIZ, MANSO, ORO-  
NOZ, AGUSTIN RICO, AUTORES Y ARCHIVOS  
DEL PATRIMONIO NACIONAL, ACADEMIA DE  
SAN FERNANDO, HISPANIC SOCIETY DE NUE-  
VA YORK, «VILLA DE MADRID» y MUSEO MU-  
NICIPAL DE MADRID.

Depósito legal: M.4.194.—1958

Imprime: Artes Gráficas Municipales.  
Area de Régimen Interior.

# ANTONIO PALACIOS Y LA ARQUITECTURA DE SU EPOCA

Por F. Javier PEREZ ROJAS

**D**OS de las tendencias arquitectónicas de mayor arraigo en la arquitectura madrileña de la segunda mitad del XIX fueron el clasicismo y el neomudéjar; ambas lograron enlazar el amplio abanico de generaciones y estilos que va del eclecticismo al racionalismo. El clasicismo, después de las altas cotas logradas por Villanueva o Silvestre Pérez, se mantuvo, a lo largo de todo el XIX, restringido sobre todo a la arquitectura de tipo representativo. Hacia el último tercio del XIX el clasicismo ecléctico cobró un fuerte impulso en las obras de Jareño, Ruiz de Salces, Aguado de la Sierra, Velázquez y Bosco y Repullés. Muchos de los jóvenes arquitectos que a principios del XX se incorporaron al modernismo lo hicieron tanto desde el neomudéjar como desde el clasicismo. La preferencia por la arquitectura clasicista constituía además un buen ambiente para que entre las diversas opciones de tipo internacional que ofrecía el modernismo, fuese la secesión la que encontrara un terreno mejor abonado. El influjo centroeuropeo no era nada nuevo, pues el arte de Schinkel y Klenze ya se dejó sentir en la obra de Jareño (1). Además, la amistad germana fue una actitud muy generalizada durante la Restauración tanto por parte de los liberales como de los conservadores.

No todo lo que en España se engloba bajo el estilo secesión es un modelo importado textualmente de Viena. Los más significativos edificios de estilo secesión en Madrid y en gran parte de España son fachadas apilastradas con ventanas en banda y muy frecuentemente con arcos segmentados; el arco segmentado, introducido por los ingenieros del XVIII, tuvo una amplia divulgación. Muchos de los edificios españoles de estilo vienés tienen de esta escuela sólo lo decorativo: los círculos y las líneas paralelas.



Palacios. Interior del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1919-1925.

(\*) Este trabajo fue presentado como ponencia en el V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, noviembre de 1984.



Vista general

Trabajo de Anasagasti

Anasagasti. Proyecto de Almacenes de depósito. Madrid, 1917.

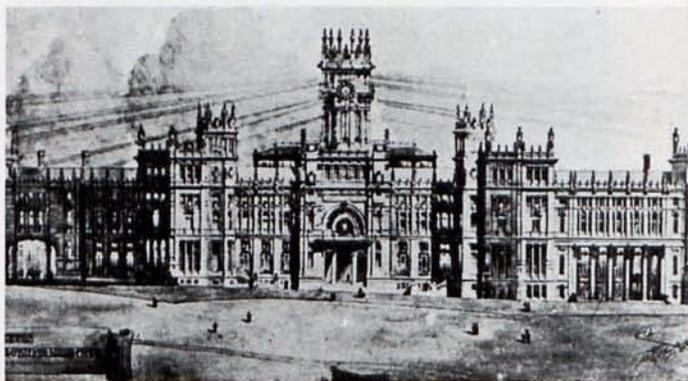


Proyecto de Palacio legislativo de Montevideo

Vista general del edificio (perspectiva)

Arquitecto español Sr. Mendoza

Mendoza. Palacio legislativo. Montevideo, 1904.



Palacios y Otamendi. Proyecto del Palacio de Comunicaciones. Madrid.

La similitud estructural se explica por el manejo de unos tratados clásicos comunes y la pervivencia del internacionalismo de la arquitectura neoclásica. Los pensionados en Roma, en su contacto con la tradición Beaux-Arts, fueron otra importante vía de penetración de unas composiciones cosmopolitas. Junto a este academicismo internacional, el casticismo del neomudéjar y del neoplateresco representaban en esas fechas otras opciones de gran éxito en un momento en que el nacionalismo arquitectónico era tema de debate.

En este ambiente de la arquitectura madrileña fin de siglo se formó el gallego Antonio Palacios Ramilo (1876-1945), quien con su fuerte personalidad artística dio nuevos perfiles a la arquitectura madrileña. Con Palacios colaboró en los más importantes proyectos el arquitecto de la misma generación Julián Otamendi.

La figura de Palacios, sólo comparable a la de Gaudí en el ambiente hispano, no ha conocido la fortuna de éste. Completamente ignorado por la historiografía internacional, no ha tenido aún todo el reconocimiento que merece por la historiografía nacional. Una importante recuperación de Palacios fue la de González Amezqueta; también le ha dedicado elogiosas palabras Chueca, para quien Palacios: "... es la figura más poderosa de la arquitectura española del primer tercio del xx y la personalidad más difícil de clasificar y encerrar en unos parámetros convencionales" (2). En estas páginas deseamos resaltar las fuertes conexiones que se pueden establecer entre Palacios y la cultura arquitectónica de su época, y su gran influencia sobre los arquitectos madrileños.

Hoy día se acepta que entre el modernismo y el movimiento moderno hay una serie de opciones bastante amplias. Así, por ejemplo, el *art déco*, entendido como un estilo que sintetiza y, a veces, engloba expresiones del período de entreguerras, está cobrando una gran importancia. Desde las coordenadas del *déco* es desde donde debe ser abarcada y comprendida casi en su totalidad la obra de Palacios. Colocarle ahora la etiqueta de *déco* a Palacios no explica por completo su arquitectura, pero sí ayuda a situarla en un contexto más amplio en el que ocupa un lugar de primer orden, a pesar del injusto olvido a que ha estado sometido. En sus primeras obras, Palacios mantiene unas claras conexiones con el modernismo geometrizable y monumentalista de la secesión vienesa y la escuela alemana, pero siempre interpretado con unos acentos personales que, a veces, pueden parecer arcaizantes.

Los influjos de Viena rápidamente se difundieron por toda España a través de las escuelas de Madrid y Barcelona y a través del gran número de colecciones de láminas que reproducían edificios y detalles arquitectónicos austriacos. En 1905, la secesión vienesa era de sobra conocida, según manifestó Landecho en su discurso académico, señalando además ese carácter de transición que representan entre nosotros los influjos de Viena como cierre del modernismo. En un fragmento del discurso "La Originalidad en el Arte", Landecho decía: "El renacimiento de las llamadas artes menores o artes industriales, que coinciden con la importación en Europa del arte japonés, ha producido un sistema de decoración para los muebles y utensilios que se ha llamado arte modernista (*art nouveau, modern style*) que ha sido copiado en arquitectura; y desde Inglaterra, donde parece tener su cuna, se ha trasladado a Bélgica, Francia y Austria, creándose allí la llamada escuela secesionista que, tomando vuelo, pretende sacarnos del marasmo en que, según sus adeptos, nos encontramos.

Mas esta novedad relativa no consigue su propósito más que por corto espacio de tiempo, el necesario para que



Palacios y Otamendi. Palacio de Comunicaciones. Madrid.



Kalinic Gaussef. Palacio de Comunicaciones. Madrid, h. 1918.

el público se entere de que aquellas formas nada tienen que ver con la estructura ni con las necesidades de los edificios en que se aplican; no es, como las anteriores, una lengua muerta, pero puede compararse al volapük o al esperanto, sistemas de lenguaje sin más vida que la que les concede la moda. Y, en efecto, el arte modernista comienza ya a fatigar al público más aún que las formas antiguas" (3).

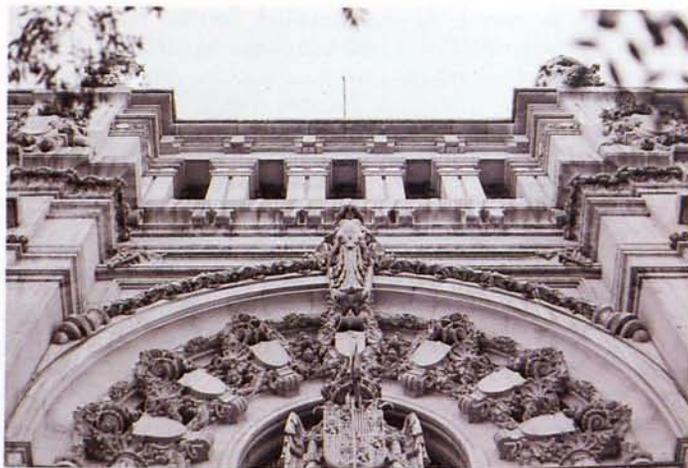
En la primera década del xx, el acercamiento al modernismo y la superación de éste a través de influjos de la secesión dio lugar en España a una arquitectura de gran interés. Anasagasti (4) fue un artista importantísimo en la difusión teórica y práctica de la secesión y de una arquitectura de planteamientos más avanzados. Pero en Anasagasti como en Palacios y en otros arquitectos la secesión más que mimesis fue un ingrediente más en la elaboración de una arquitectura personal. Con una obra más convencional, el arquitecto Francisco Mendoza trajo un triunfo internacional a esta arquitectura española académica con ciertos influjos austriacos. Mendoza obtuvo el segundo premio en el concurso internacional para el Palacio Legislativo de Montevideo (1904) con un aparatoso edificio con ecos de Polaert y cercano en varios aspectos a la arquitectura monumentalista austriaca de esos años. Pero una de las obras más atrevidas de la arquitectura madrileña es la construcción de B. González del Valle, conocida como casa de los lagartos (en realidad son salamandras), en la calle Mejía Lequerica (1911) (5). Los ecos de Viena son reelaborados con un radical purismo más próximo al mundo de A. Loos; la casa Steiner es sólo un año anterior. La casa de los lagartos, construida en un estrechísimo solar, tiene ventanas apaisadas tan empleadas por la escuela de Chicago, pero sus formas curvas son más del gusto de las construcciones racionalistas.

Entre los arquitectos que partiendo del modernismo suponen su liquidación hay que incluir en un destacado apartado a Palacios, con una arquitectura perfectamente acorde con el retorno al clasicismo que se produce a partir de 1906.

### El Palacio de Comunicaciones

La diversa bibliografía sobre el *art déco* es unánime en vincular sus primeros pasos arquitectónicos a Hoffman, con su célebre palacio Stoclet (1904-1911), a cierta producción de Wagner, Loos, Mackintosh, Perret y Behrens. El arquitecto Eliel Saarinen en su famosa estación de Helsingfors anuncia con fuerza ciertas características formales de la suntuosa arquitectura *déco* y, también, en la escuela de Praga los arquitectos Gocar y Chochol se incorporan a una arquitectura geométrica. Aunque la arquitectura *déco* empezó a difundirse a partir de 1914, entre 1905 y 1914 tuvo su momento de gestación. La fecha de 1925, que a veces se conoce como sinónimo de este estilo, no es el punto de partida, sino el momento cumbre que ya ha empezado su declive, pues otras corrientes, como el racionalismo, comienzan a denostar intransigentemente contra aquel arte tan atento a la riqueza decorativa. Sin embargo, querer ver el *déco* exclusivamente en aquellas formas geométricas y almidonadas de la exposición parisina sería tan limitado como pretender ver el barroco sólo donde apareciese la columna salomónica.

A pesar de que Madrid es una capital con un rico panorama de arquitectura *déco*, ha sido por lo general



Palacio de Comunicaciones de Madrid. Detalle de la fachada principal.



Palacio de Comunicaciones. Madrid. Ventanas y escalera lateral.

olvidado. Hace algún tiempo, al citar tangencialmente la figura de Palacios en relación con el Círculo de Bellas Artes (6), indicábamos la necesidad de enfocar este edificio desde las coordenadas del *art déco*, pero hoy retrocedemos en el tiempo y creemos que en las primeras obras de Palacios destella la pujanza de este estilo que se intuye ya en el Palacio de Comunicaciones de Madrid, más conocido como Correos. Aunque este edificio, proyectado en colaboración con Otamendi, no es su primera obra, sí es el primer encargo importante en el que ya se evidencia un genio creador. En el Palacio de Comunicaciones (una de las obras más representativas de Madrid) se da cita la oscilación casticismo-cosmopolitismo muy de moda por esas fechas en la arquitectura y la cultura hispana en general que está reaccionando contra el modernismo y busca, a través de la tradición y el regionalismo, la expresión de un arte nuevo.

La dinámica casticismo-cosmopolitismo, tan frecuente a lo largo de toda la historia del arte hispano, ya estaba planteada en el eclecticismo. La cuestión de un arte regionalista o nacionalista está en plena efervescencia en las dos primeras décadas del xx (7), lo que origina que este tema por un extremo se encuentre e interfiera con el modernismo, a pesar de ser dos temas diferentes, y que en el otro extremo roce y se solape con el *déco* y el racionalismo. El edificio de Comunicaciones (1904-1918) se levantó en un momento en que interfieren diversas corrientes, algunas de ellas aún imprecisas. Los motivos neoplatrescos se centran en los laterales de la fachada de Cibeles, donde quizá los elementos de mayor contraste sean las galerías de arcos de medio punto con columnas adosadas, solución muy divulgada en palacios platerescos castellanos. Al igual que en estas edificaciones, Palacios y Otamendi concentran lo ornamental en la planta superior. En la clave del arco de la puerta principal aparece una figura femenina de indudable aire modernista, pero con el medio cuerpo vegetal tan característico de las figuras y monstruos platerescos. Decoración de una extraordinaria calidad y a mitad de camino entre lo plateresco y lo vienés son los motivos suspendidos de cartelas, águilas, coronas, leones y guirnaldas.

Con todas sus referencias modernistas y nacionalistas, el edificio de Palacios y Otamendi es, sin embargo, una de las primeras obras de la arquitectura española, no muy retrasada respecto al resto de la europea, en la que se puede hablar ya de una cierta estética *déco* conforme se depura y estiliza la construcción respecto al proyecto inicial. El edificio está concebido con un sorprendente rigor formal. En su aparente amalgama de formas diversas hay una valoración exacta de cada línea, de cada elemento; un estricto orden preside todo el conjunto con un claro deseo monumentalista. Es un edificio complejo en el que su planteamiento barroco no impide el más adecuado desarrollo funcional. Pero, junto a estas características, lo que más permite hablar de Correos como un prelude *déco* es: la estilización de todo el conjunto a través de las diversas ornamentaciones, el porte aristocrático, la monumentalidad, la importancia de las masas geométricas y los volúmenes y, lo que es más decisivo a nivel de una definición de estilo, la serie de escalonamientos a que está sometido todo el cuerpo central.

En su conjunto, es una de esas obras modernas en que las referencias tradicionales se combinan con otras actuales, armonización ésta muy del gusto de los arquitectos *déco* que, como a veces sucede en los rascacielos americanos, utilizan y mixtifican la más avanzada técnica constructiva en ambientaciones historicistas (8). La importancia



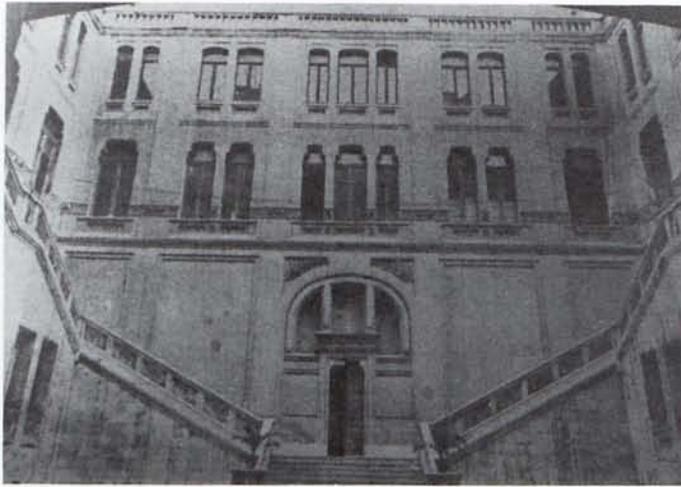
*Palacio de Comunicaciones. Fachada a la calle de Alcalá.*

del acristalamiento fue señalada por el mismo Palacios, quien definía esta obra como un fanal de cristal. El techo del vestíbulo principal, convertido en un gran tragaluz, nada tiene que ver con los acristalamientos modernistas de Horta o de Grases Riera, en los que la iluminación cenital coloreada adquiere un valor esteticista mortecino, una vibración evanescente. La iluminación cenital de Palacios, aparte de su valor funcional, tiene la fuerza expresiva de las edificaciones de Taut, Behrens, Wrigth o Sauvage. González Amezcua señaló la importancia y novedad del uso sin enmascarar de los materiales en el edificio de Correos, dejando al descubierto las vigas de hierro roblonado. Palacios hace una valoración de los materiales también similar a la de Wagner en el casi coetáneo edificio de la iglesia de Steinhof (1903-1907) y de la Postparkasse (1903-1907). Es también interesante señalar el fuerte parentesco que el edificio de Palacios y Otamendi guarda con el Palacio Comunal de Cagliari (1898-1906), de los arquitectos Rigotti y Caselli (9). Es difícil saber si Palacios y Otamendi conocían la construcción de Cagliari; de no ser así, el influjo de Wagner y Rieth y la concepción clásica serían la base de esta similitud. Pero mientras en el edificio madrileño es importante la presencia plateresca, en el de Cerdeña lo es la del gótico. En las fachadas posteriores y patio del Palacio de Comunicaciones llama la atención la valoración de los volúmenes puros y desnudos, muy similares también a los de Rigotti y Caselli.

Motivo anecdótico y caprichoso en el Palacio de Comunicaciones es el dibujo del proyecto donde hay una serie de rayos que arrancan de la torre central; sin embargo, se trata de un detalle revelador que aparece en multitud de diseños y dibujos de los años veinte y treinta aludiendo con ello a cierto cinetismo, al gusto por el uso de los reflectores y rayos como espectáculo de una nueva tecnología; con el simbolismo de un faro se desea presentar al edificio como un centro de irradiación luminosa en la noche de la ciudad. Este motivo del rayo de luz también lo utilizó Anasagasti en su proyecto de Cementerio Ideal (1910) y en el del Real Cinema (1920), tema luminoso que en la Exposición Universal de Barcelona de 1929 se hizo realidad de la mano mágica de Buigas. También Lang, en su famosa "Metrópolis", consigue escenas de gran fuerza y expresividad con el juego de los reflectores.



*Palacio de Comunicaciones. Patio interior.*



Rigotti y Caselli. *Palazzo Comunale. Cagliari (Sardegna). Cortile.*

Los proyectos de Palacios y Otamendi para el Casino de Madrid y el Palacio de Comunicaciones presentan ya el mundo formal que configura los más significativos edificios de Palacios: los arcos rebajados, los arcos escalonados, los grandes pilares, las ventanas termales, las formas gigantes, los materiales nobles, los grandes zócalos de granito, las cartelas decorativas, las plantas desarrolladas en torno a un eje central y los bloques cúbicos. Pero, por encima de cualquier clasificación estilística, el Palacio de Comunicaciones es un edificio que trasluce el clasicismo de la ecléctica arquitectura de Palacios. La distribución casi reticular de bandas de ventanas que aparecen aquí y en otros muchos edificios españoles, es un motivo procedente de ese funcionalismo que mezcla neoclasicismo y medievalismo. Schinkel utilizó las bandas de ventanas en el teatro de Berlín. Este sistema compositivo de fachadas se mantuvo a lo largo del XIX y principios del XX en edificios industriales y públicos, y un buen ejemplo es el famoso garaje de Perret, en la calle Ponthieu de París (1903).

El Palacio de Comunicaciones supone, pues, un preludio de la arquitectura *déco* en una versión muy hispana, pero también se inscribe en el movimiento que buscaba una arquitectura nacional y que acudiría a los más diversos regionalismos como única expresión posible. Paradójicamente, Palacios no tenía mucha confianza en una arquitectura nacional, entendida como *pastiche*: en una conferencia que en 1922 dio en la Asociación de Ingenieros y Arquitectos (10), después de hablar del proyecto de ensanche de Vigo y de la reforma de la Puerta del Sol, comentó lo difícil que era improvisar un arte nacional, ya que ello requería una evolución lenta; lo que sí aconsejó fue "acomodar el estilo de las construcciones a la tradición y el ambiente de la localidad para evitar contrastes inarmónicos".

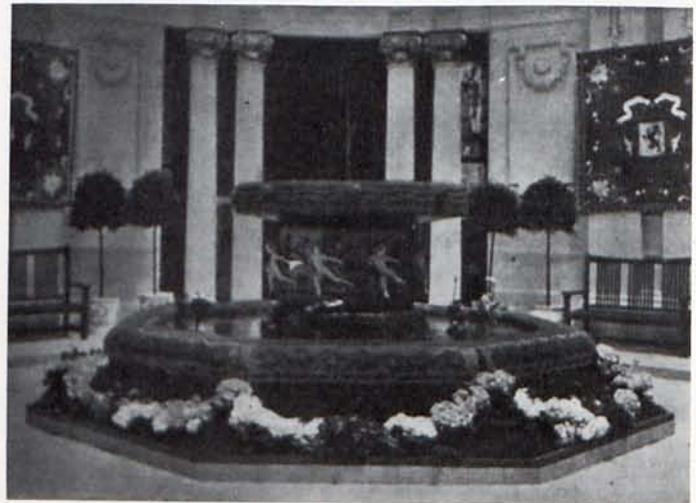
Simultáneamente al edificio de Correos, Palacios intervino en una serie de obras privadas, entre las que se puede señalar la casa Palazuelo (1908-1911). En ella destaca un fuerte molduraje, muy del gusto de Palacios, y una reinterpretación heterodoxa, "modernista", de elementos clásicos. El resultado fue un edificio muy cosmopolita con un cierto compromiso entre lo francés y lo centroeuropeo.

Una obra poco conocida de Palacios e interesante en esta transición al *déco* a través del influjo de Viena, es una preciosa fuente proyectada por Palacios y construida en mosaico por la casa Maragliano de Barcelona.

## Las obras de la madurez

Palacios y Otamendi trabajaron simultáneamente en una serie de edificios que son lo más logrado de su producción y en los que los matices modernistas ceden ante la fuerza del *déco* que ya es apoteósico en el Círculo de Bellas Artes.

El Hospital Obrero de Cuatro Caminos (1908-1916), como tantos hospitales de la historia, es una fundación piadosa (de doña Dolores Romero y Arnao, viuda de Curiel) desarrollada con la más vistosa monumentalidad. En este edificio aparece de nuevo como una de las soluciones más importantes la distribución en banda de ventanas y un acristalamiento que combina con una magnífica obra de cantería de gran rusticidad y primitivismo. También vuelve a emplear los dinteles, los arcos peraltados con gruesas claves, las balaustradas y las torres. Como elemento decorativo, distribuido preferentemente en los muros superiores, utiliza la cerámica de reflejos metálicos que da un aire lujoso y rutilante. La placas de reflejos metálicos tuvieron bastante aceptación por estas fechas en decoraciones de edificios y de jardines. Como material noble y precioso, Palacios la utilizó en la fuente de Mondariz. Del Hospital de Cuatro Caminos se ha señalado (11) la audacia del puente metálico que une el patio central con el pabellón de cirugía y la similitud de su planta con los hospitales de Santiago, Toledo y Granada. El hospital de Palacios y Otamendi es un interesante ejemplo de edificio de planta estrellada tan difundida en prisiones y hospitales (12). El emplazamiento de la iglesia, de planta de cruz griega, mirando a la calle principal, lo justifican sus autores por tratarse de la parte más monumental del edificio. En las vidrieras de la iglesia se representan el trabajo y los sufrimientos de los obreros, tal como proponían los arquitectos en la memoria. La iglesia, con sus grandes arcos rebajados, acude a la solución del patio de operaciones del edificio de Correos. El Hospital Obrero sigue el esquema compositivo del Palacio de Comunicaciones, pero sintetizando más la ornamentación y poniendo mayor acento en la expresividad y dureza de la piedra poco desbastada y en la estilización de las torres centrales que anuncian las de posteriores proyectos, como la propuesta de reforma de la Puerta del Sol y la iglesia de Panjón. En la iglesia del Hospital, Palacios hace una reelaboración del esquema centralizado, transformando la cúpula en un fanal de cristal. Este y otros edificios de Palacios de planta centralizada no están definidos en sus perfiles exteriores por la cúpula, sino por torres; ello es



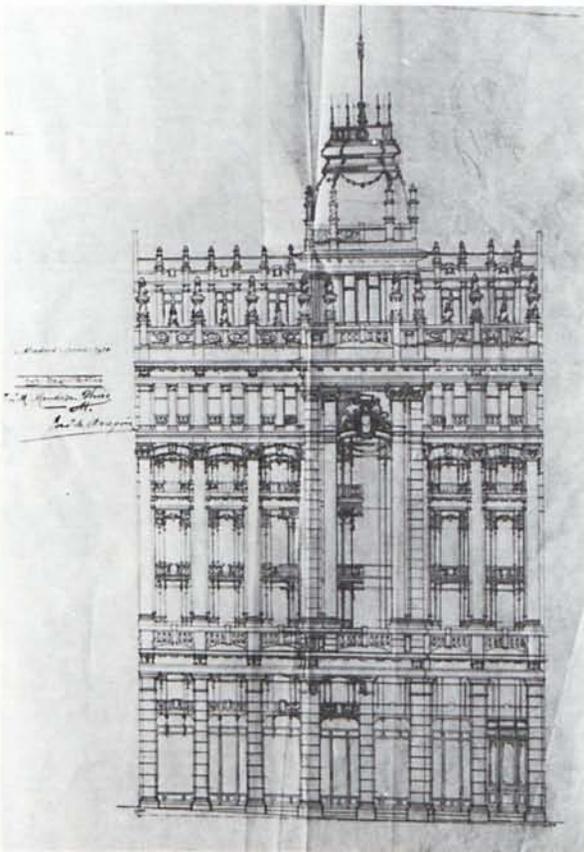
Palacios. *Fuente para la Casa Maragliano. Barcelona, 1911.*



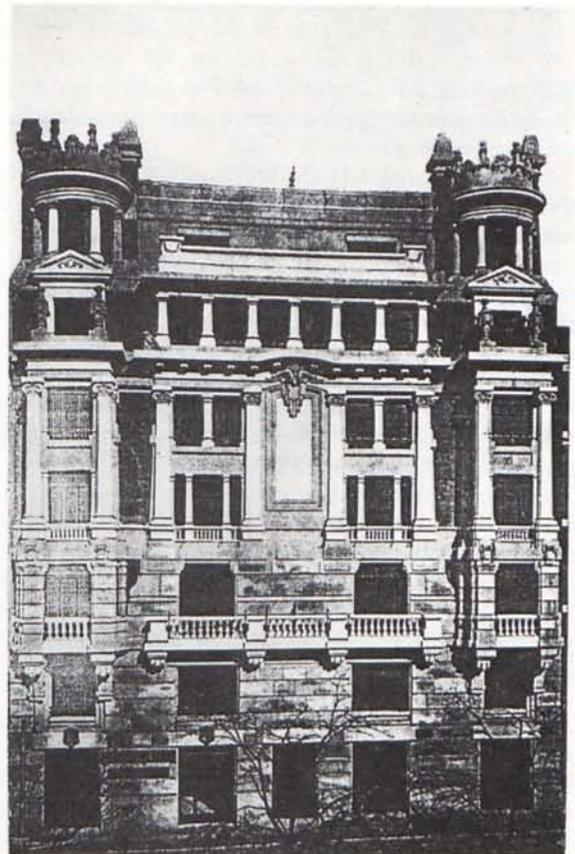
Palacios. *Casa Palazuelo. Madrid, 1908-1911.*



González Villar. *Casa Molina. La Coruña, 1915.*



J. M. Mendoza Ussía y J. de Aragón. *Proyecto para el edificio Meneses. Madrid, 1914.*



G. Iglesias y S. Solórzano. *Casa en la calle de Velázquez. Madrid, 1917.*



Palacios y Otamendi. *Hospital Obrero de Cuatro Caminos. Madrid, 1908-1916.*

bien patente en la iglesia del Hospital y en el Palacio de Comunicaciones, cuya cúpula se transforma en la torre que cierra el edificio.

El Banco del Río de la Plata (1910-1918) (hoy Banco Central) es otro de los edificios que se impone en la zona más vistosa de Madrid. Este edificio canaliza el interés de Palacios hacia un mayor clasicismo de delirios greco-romanos, donde se puede adivinar la impronta de Velázquez y Bosco, Rieth y Serlio. El Velázquez del Casón del Retiro, como señaló Amezcua, pero creemos que también en muy gran medida el Velázquez del Ministerio de Fomento, cuyo vestíbulo entronca con el estilo de Palacios a partir de 1910. Además, Palacios era un entusiasta de la obra de Juan de Villanueva (13).

En el Banco del Río de la Plata aparecen con profusión las columnas gigantes jónicas con láureas en el toro, triglifos, entablamentos, gruesos denticulos y ovas, cabezas de carneros y wagnerianas cabezas de león. Las columnas proyectan sus capiteles sobre unos pilares que se convierten en retropilastras y crean una ambigua relación con el muro acristalado.

La fachada principal se sitúa en el chaflán y está flanqueada por dos grandes cariátides que tienen el antecedente en algunos edificios madrileños oficiales, como el vecino Banco de España, de Adaro, y el antiguo Ministerio de Fomento, de Velázquez y Bosco, pero las cariátides del Banco del Río de la Plata tienen un aire más decididamente arqueológico, Palacios había viajado por Grecia y Egipto. El clasicismo de este Banco se inflama, los volúmenes escalonados del edificio achaflanado tienen un carác-

ter rotundo en su irrupción en la calle de Alcalá. Palacios sugiere en este Banco la fuerza de Machuca, el eclecticismo velazqueño, el decorativismo wagneriano y una grandeza casi piranesiana. La monumentalidad y volumetría del citado Banco influyó en las realizaciones de los nuevos edificios bancarios de Bastida (Banco de Bilbao) y Galíndez (Banco de Vizcaya) en la calle de Alcalá.

En el Círculo de Bellas Artes (1919-1925), Palacios casi materializa la utopía de algunos de sus proyectos ideales. Se trata, sin duda, de uno de los edificios más audaces que se levantaron en España por esas fechas, tanto por su altura, que rompía con las Ordenanzas municipales, como por los muchos aspectos inverosímiles de sus plantas. La original articulación de las formas cúbicas hacen del Círculo el más *déco* de los edificios españoles. Los diversos cuerpos se escalonan desarrollando en sus fachadas un clasicismo vertical; no se trata ya de llevar una cita clasicista al torreón de remate invitando a una lectura en altura como hacían los arquitectos americanos en los rascacielos y que, por estas fechas, Palacios ya conoce, sino que despliega el lenguaje clásico a lo largo del edificio valiéndose de recursos inusitados, estilizando no importa qué elemento. Los proyectos de Saarinen y los de muchos arquitectos *déco* americanos se permiten un mayor desarrollo en altura, pero sus composiciones pueden resultar casi monótonas al lado del Círculo de Bellas Artes. Su planta principal está recorrida por columnas jónicas pareadas de fuste liso con un trozo de entablamento. A partir de este cuerpo, el edificio se depura y se transforma en una superposición de bloques desnudos, columnas, triglifos y pilares. La planta del pri-



Palacios y Otamendi. Banco del Río de la Plata. Madrid, 1910-1918.



M. Galíndez. Banco de Vizcaya. Madrid, 1930.



Palacios y Otamendi. Banco del Río de la Plata. Madrid, 1910-1918.

mer ático se retranquea, permitiendo un medio cilindro en la fachada lateral, que suaviza de manera extraordinaria ese perfil del edificio de la misma manera que en la fachada opuesta del patio manzana lo hace la caja semielíptica de las escaleras flanqueada por otros dos cuerpos semicirculares. Cilindro y elipse se sitúan simétricamente en los últimos cuerpos del edificio. El mediocilindro en la cabecera es una solución que también aparece en el proyecto de Wagner para el Museo Municipal del Emperador Francisco José, aunque, por supuesto, se trata de una combinación de formas geométricas puras muy cara al neoclasicismo. El retranqueo del ático permite además una terraza-comedor con una panorámica privilegiada sobre el centro de Madrid.

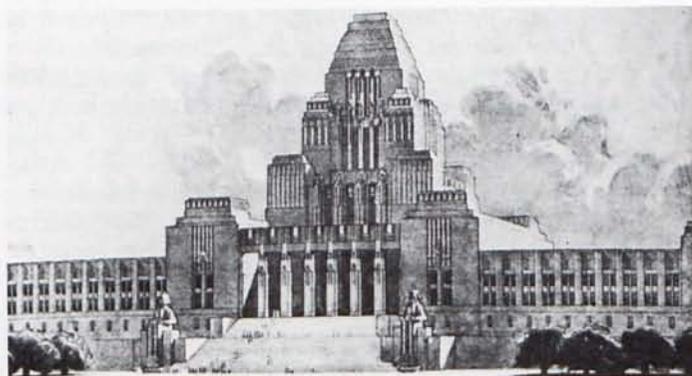
En un solar trapezoidal, casi rectangular, establece un sistema tripartito de plantas que le permite individualizar ciertas dependencias y acusarlas al exterior. Palacios juega en la planta con formas elípticas y circulares, como se puede apreciar bien en las escaleras. El planteamiento del Círculo como rascacielos le hace llevar las escaleras y los ascensores al patio manzana con una caja semielíptica. Suprime los patios interiores. Las escaleras están situadas simétricamente a la entrada, al otro lado del gran vestíbulo, con dos tiros laterales y uno central; este esquema se repite lógicamente a lo largo de todas las plantas. Las escaleras con dos tiros laterales se pueden encontrar en edificios barrocos andaluces, como la casa de los Condes de Valverde en Ecija, o la del Marqués de Montaña en Jerez de la Frontera. La borrominesca caja semielíptica aparece también con frecuencia en la arquitectura francesa del XIX (la solución de escaleras y elipses es similar a la que desarrolla en el coetáneo edificio comercial de la calle Mayor y Arenal) (14), que inoportunamente vino a sustituir a la gran pieza barroca del palacio de la Marquesa de Oñate. Hoy no conocemos hasta qué punto Palacios pudo intervenir en la conservación de algunos elementos de la anterior obra barroca o si le fue indiferente.

Las obras de albañilería del Círculo de Bellas Artes fueron realizadas por la casa constructora Manuel Mendoza, con un coste aproximado de un millón de pesetas y el coste total del edificio parece ser que fue de alrededor de cinco millones de pesetas.

El Círculo de Bellas Artes supuso una gran novedad en las tipologías de los casinos españoles, organizados rígidamente alrededor de patios o galerías. Palacios modernizó el tema del casino al incorporarlo al de los rascacielos y al resolverlo de manera individual por plantas creando algunos espacios grandiosos, como el del teatro y, sobre todo, el salón de fiestas como un *belvedere* sobre la calle de



Palacios y Otamendi. *Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1919-1925.*



E. Saarinen. *Proyecto, 1908.*

Alcalá. Las columnas corintias gigantes del salón con la cúpula central, que recuerda unas termas romanas, componen un escenario de gran decorado cinematográfico. El edificio estaba dotado de una serie de detalles muy modernos. En la parte baja había una piscina con columnas cerámicas y bancos a modo de triclinios; este tipo de columnas luego las utilizará en el Banco de Vigo. La torre del edificio de Bellas Artes finaliza en un escalonamiento (hoy oculto por los paneles publicitarios) muy usual en las construcciones de Saarinen y que Palacios empleó también en algunos de sus proyectos posteriores. Las obras del Círculo de Bellas Artes supusieron el máximo reconocimiento de Palacios, ya que poco después fue nombrado académico.

El clasicismo que Palacios desarrolla en el Círculo de Bellas Artes ha de entenderse en el contexto general de la arquitectura hispana. Más contenido que el edificio de Palacios, el proyecto de Zuazo y Fernández Quintanilla para el Círculo de Bellas Artes (que fue el proyecto vencedor) no olvida al Perret del Teatro de los Campos Elíseos (1911), pero sobre todo es una inteligente asimilación del neoclasicismo de Villanueva.

La obra de Palacios, siguiendo el gran eje urbano de la calle de Alcalá, se extendió también por la Gran Vía, la polémica calle proyectada por Carlos Velasco (1886), reformada por J. López Sallaberry y F. Octavio Palacios (1898), y que inspiraría la famosa zarzuela de Chueca (1886) (15). En la Gran Vía, que es una de las calles más americanas de Europa, los edificios números 27 y 34, de Palacios, ponen una nota monumental con aires de Chicago.

Palacios ha dejado también una serie de interesantes edificios en los que se acerca al llamado movimiento moderno y que obligan a incluirlo entre los antecesores del racionalismo español. El edificio de Palacios en la calle de Viriato, 20 (1923-1925), está en la línea de Perret y Sauvage y es de un clasicismo moderno no alejado de lo que se construía en el resto de Europa. El edificio de la calle de Viriato fue reproducido en la revista *Arquitectura* en 1926, el mismo año en que Blanco Soler comentaba el Devonshire House de Londres proyectado por los arquitectos americanos Carrare y Hasting y dirigido por el inglés Reilly. El edificio inglés es de mayores proporciones y de un planteamiento más monumental que el de Palacios, pero no por ello impide detectar una serie de paralelismos en la concepción arquitectónica. Pero, sin duda, el edificio que más acerca a Palacios al funcionalismo de los años treinta es el sanatorio de Fuenfría en Guadarrama, finalizado en 1926 (16), que viene a ser una obra casi única dentro de su producción y en la que se adelanta a proyectos del Gatepac y Gatpac.

### Los proyectos urbanísticos

Los monumentales edificios levantados por Palacios en la calle de Alcalá son simples fragmentos de la idea colonialista que tiene de la arquitectura y de la ciudad. Un buen reflejo de ello son los proyectos de reforma de la Puerta del Sol (1919) (17), el de un Palacio de las Artes presentado en su recepción como académico (1926) y el proyecto de reforma de Vigo (1932). Aunque fue autor de otros muchos proyectos arquitectónicos y urbanísticos en los que se aprecian sus excelentes dotes de dibujante imaginativo, podemos, sin embargo, detenernos tan sólo en estos tres por ser muy significativos.

En el proyecto de la Puerta del Sol, Palacios propone remodelar el centro de Madrid a una escala monumental

creando un espacio representativo. El Palacio de las Artes es una agrupación en la que idea—donde hoy se localiza la plaza del Descubrimiento—un complejo dedicado a la protección y el fomento del arte hispano. En ambos proyectos, los conjuntos arquitectónicos delimitan amplias plazas con edificios compuestos de columnatas de órdenes gigantes, bloques cúbicos horadados por grandes arcos, pórticos que enlazan unos edificios con otros, frisos, esculturas y torres. Son composiciones simétricas cuya monotonía se diluye en multitud de escalonamientos. Los cubos del Palacio de las Artes tienen unas columnas en los remates similares a las del Círculo de Bellas Artes, edificio que, sin duda, influyó mucho en la visión de aquel proyecto, que, en cierto sentido, hace pensar en una versión modernizada del colosal Monumento a Víctor Manuel en Roma (1885-1911) del arquitecto Giuseppe Sacconi. En la reforma de la Puerta del Sol, Palacios propone un curioso sistema de pasos peatonales elevados, acristalados, utilizables también como terrazas. Algunos de los edificios dibujados para la remodelación de la Puerta del Sol presentan una estilización del lenguaje clasicista lleno de posibilidades modernas y cuya lección sin duda aprovecharon otros arquitectos jóvenes, ya que las obras y proyectos de Palacios fueron muy reproducidos en revistas y láminas. Con el proyecto de la Puerta del Sol lo que Palacios pretendía también era conectar esta zona con la Gran Vía, cuyo trazado y edificios son de su pleno agrado, ya que fue un gran defensor de la metrópoli.

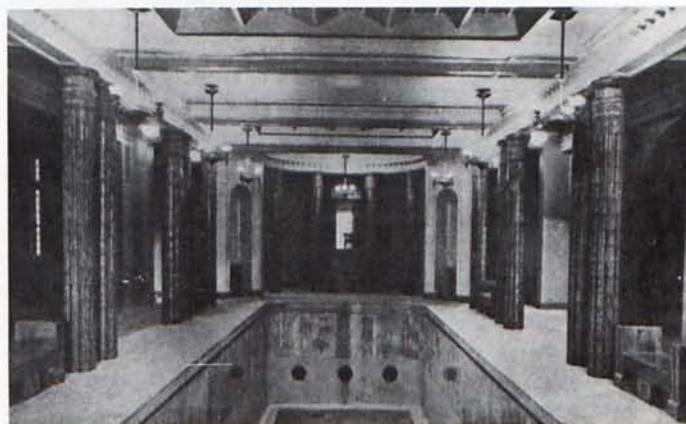
Palacios propone en las viejas ciudades transformaciones drásticas sin contemplaciones erigiendo su propia obra en centro representativo, como sucede en el proyecto de Vigo. De éste dice con precisión Pereiro Alonso (18) que el criterio adoptado para el trazado está “en un término medio, entre Camilo Sitte, que considera a la ciudad como un objeto de arte, y Le Corbusier, que la estudia teóricamente como un útil de trabajo”, llegando así a una difícil armonización de dos teorías completamente opuestas en la historia del urbanismo. Si del racionalismo Palacios toma ciertas nociones prácticas, rehúye, sin embargo, de la monotonía de los espacios rectilíneos, de la cuadrícula; su planta de Vigo tiene mucho del gran urbanismo barroco. Si bien la solución para la avenida central de Vigo hace en parte recordar la propuesta de Wright para el Civic Centre de Los Angeles, aunque el proyecto urbanístico y las arquitecturas de Vigo están muy relacionados con trabajos anteriores de Palacios. La arquitectura del proyecto de Vigo destaca por sus perfiles netamente *déco*, escalonados con mayor rigor; en conjunto se ha americanizado más.

Se ha indicado el influjo de Wagner y Rieth (19) en Palacios y cómo en sus plantas pueden encontrarse referencias al mundo de la ilustración. La valoración de la más elemental geometría y la grandeza formal le viene del neoclasicismo; Palacios, como hemos comentado, es un gran admirador de la obra de Villanueva. Los interiores de edificios como el de Comunicaciones con las grandes vigas de hierro y el juego de luces sugieren un mundo piranesiano modernizado. En Palacios todavía quedan influjos de la tradición Beaux-Arts, como el sentido jerárquico, las plantas centralizadas y la simetría. Pero a este sistema monumental de gran decorado le imprime un matiz moderno liberándolo de anécdotas y aproximándose a ciertas actitudes de la Wagner-Schule y del futurismo.

Las visiones urbanas con grandes avenidas flanqueadas de colosales rascacielos en un trepidante marco de tráfico urbano se asemejan a los futuristas dibujos de Sant'Elia, Sauvage, Hilbersimer, Fernández Shaw o el catalán Ru-



*Círculo de Bellas Artes. Madrid.*



*Piscina del Círculo de Bellas Artes. Madrid.*



*Cúpula del vestíbulo central del  
Círculo de Bellas Artes. Madrid.*

bio i Tuduri. En conjunto, la obra de Palacios no deja de recordar los grandes escenarios cinematográficos, las inverosímiles arquitecturas de las películas de Lang, Griffith o De Mille. Su compleja arquitectura puede ponerse en relación, tanto con la obra de los italianos Arata o Coppédé, como con el sueco Asplund. Al igual que tantos arquitectos y artistas del primer tercio del xx, Palacios da un nuevo aliento al clasicismo. Pero el conjunto de su obra tiene, como la de Anasagasti, una precisión técnica que sería reconocida en su época por los mismos ingenieros (20). Al igual que tantos arquitectos coetáneos, Palacios manifiesta una sensibilidad moderna con elementos tradicionales. En la configuración de la arquitectura de Palacios fue muy decisivo el magisterio de Anibal Alvarez, Velázquez y Bosco y Repullés, al igual que fue importante la inspiración en Wagner y Rieth. La obra de Palacios, intuitiva y muy original, puede, sin embargo, hacer pensar en una extraña síntesis de Garnier, Polaert, Sant'Elia y Saarinen.

#### **Influencia de Palacios en la arquitectura española**

Palacios jugó un papel muy importante en la transición a la arquitectura moderna en la Escuela de Madrid. Algunos de los arquitectos de vanguardia que posteriormente se incorporarían al racionalismo tienen en sus primeras obras un fuerte impacto de la obra de Palacios, en gran parte llegado a través de varios de sus proyectos irrealizados que presentan una estilización del clasicismo, muy atractiva a las nuevas generaciones. Estas generaciones de los años veinte representan con su sofisticada modernidad una de las más brillantes producciones de la arquitectura *déco* hispana. Sin embargo, también la arquitectura de Palacios fue imitada de manera torpe tomándose sólo lo más intrascendente de sus decoraciones neoplaterescas.

Inspirados en la primera fase de Palacios, la dominada por la casa Palazuelo o el Palacio de Comunicaciones, hay edificios destacables de los arquitectos Fernández Quintanilla, Gonzalo Iglesias, Solórzano y Antonio Ferreras. Los



*Sala de Juego del Círculo de Bellas Artes. Madrid.*

arquitectos J. M. Mendoza Ussía y J. de Aragón Pradera recuerdan a Palacios en algunas de sus obras más significativas, como el edificio de la Gran Vía número 6 (1917). Pero de estos dos arquitectos, más interesante y refinado es el edificio de la Platería Meneses (1914), en la plaza de Canalejas: es una construcción de corte académico muy cosmopolita con influjos entre franceses y vieneses; el diseño de sus detalles y en especial los hierros es muy cuidado, y aunque hay notas modernistas éstas son mínimas; es más bien un edificio de transición. El edificio de Mendoza y Aragón, como los de Ribes en Valencia o González Villar en La Coruña tienen en común una misma escuela.

Aunque más inmerso dentro de una arquitectura modernista, el edificio del *Nuevo Mundo* (posteriormente *Arriba*), obra de Jesús Carrasco (1906), tiene un retranqueo y solución de pilares algo similares al Palacio de Comunicaciones. La proximidad del Palacio de Comunicaciones se dejó sentir en el vecino Cuartel General de la Armada (Museo de Marina) (1915-1925) proyectado por José Espeliús y finalizado por F. Javier Luque. Este último es también autor del Ministerio de Educación y Ciencia (1928) en la calle de Alcalá, vecino del Círculo de Bellas Artes. En el Ministerio, Luque emplea los bloques cúbicos, las galerías columnadas y las estatuas clasicistas, pero en un conjunto excesivamente rígido respecto a Palacios.

López Otero, en el chalet-estudio del escultor Blay (h. 1917), evidencia una notable inspiración en el Hospital

Obrero de Cuatro Caminos. El hotel Blay fue premiado por el Ayuntamiento de Madrid en 1915.

Con unos planteamientos mucho más modernos, el Palacio de la Prensa, de Muguruza (1924), en plena Gran Vía, tenía en el proyecto mucho más parecido con el Círculo de Bellas Artes. Aunque después se alteró un tanto la fachada, el gran arco central que la recorre es muy típico de Palacios (21).

Influídos tanto por Palacios como por otros arquitectos del clasicismo del xx están los primeros proyectos de arquitectos tan importantes como García Guereta, Blanco Soler y Bergamín.

Pero, sin duda, uno de los edificios más espectaculares de estas promociones de jóvenes arquitectos de la Escuela de Madrid es el proyecto para la Telefónica de Barcelona, de Agustín Aguirre y Miguel de los Santos en 1926 (22). Este proyecto lleva a una aguda estilización algunos de los esquemas clasicistas apuntados en la obra de Palacios. El remate de la Telefónica de Barcelona, de haberse realizado conforme al proyecto, permitiría hoy comparar su silueta con las más osadas creaciones de Van Alen o F. Lamb en Nueva York. La limpieza de líneas y estructuras de la Telefónica es similar a la de los rascacielos americanos.

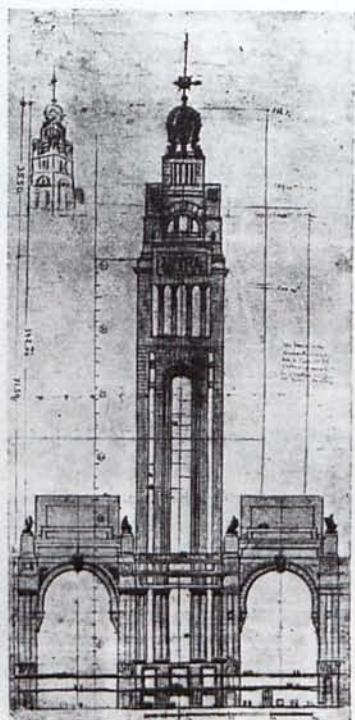
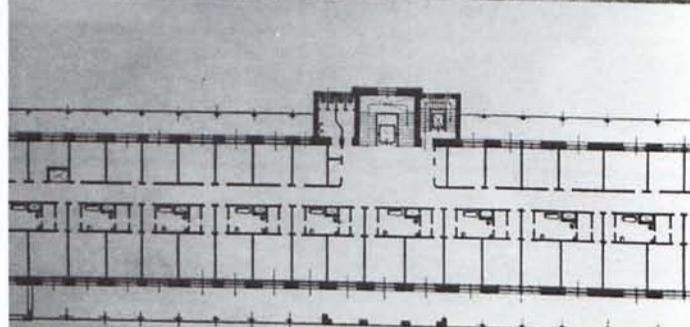
Todavía hay algo de Palacios en el proyecto que Manuel Cárdenas presentó al famoso concurso del edificio Capitol (1930) (23), con una torre muy clasicista en el ángulo. Recordemos también que el arquitecto Pascual Bravo trabajó con Palacios y que un arquitecto tan importante



Palacios. Edificio en la calle de Viriato. Madrid, 1923-1926.



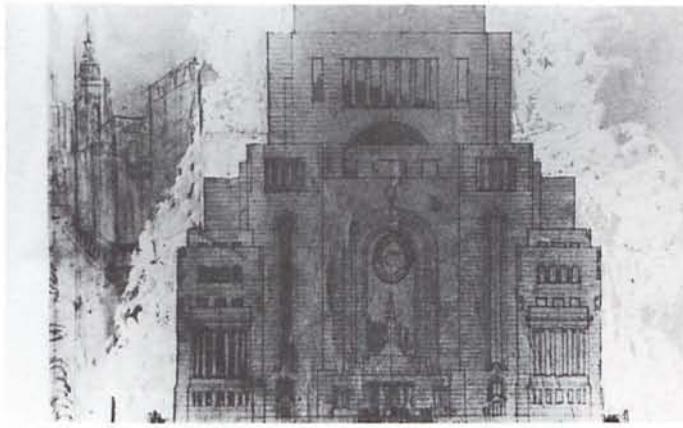
Palacios. Sanatorio de Fuenfría.



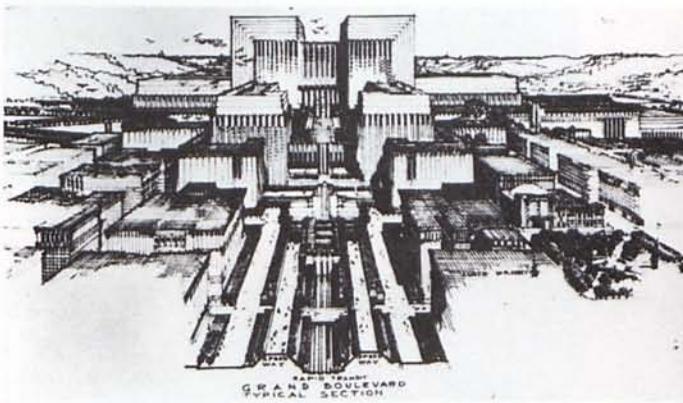
Palacios. Proyecto para la reforma de la Puerta del Sol. Madrid, 1919.



Palacios. Proyecto para un Palacio de Bellas Artes. Madrid, 1925.



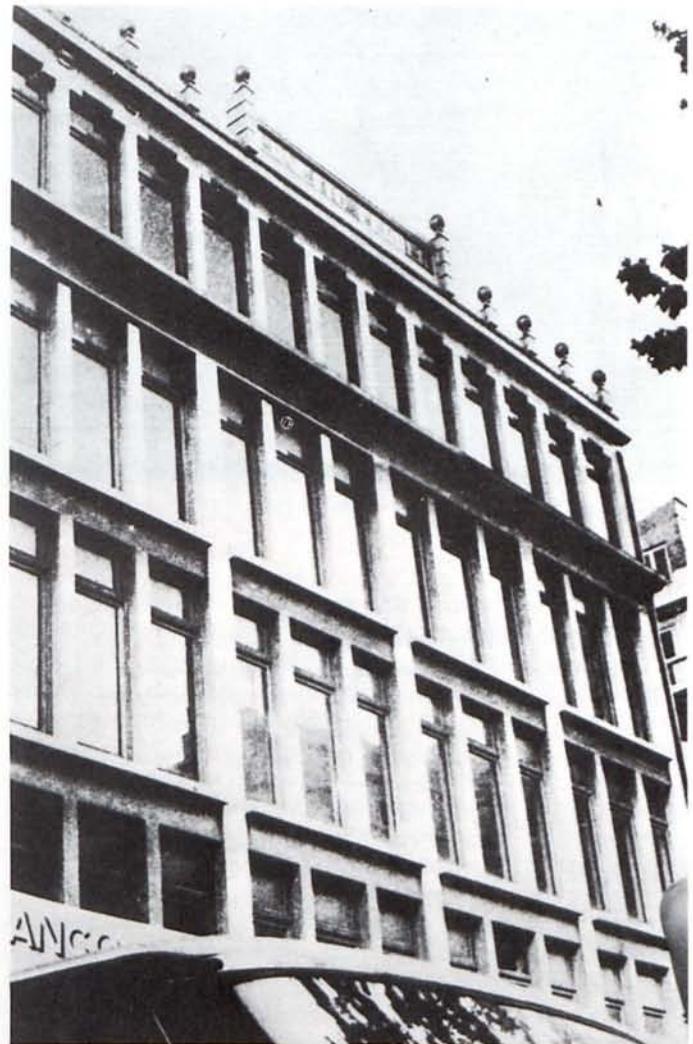
Palacios. Proyecto para la reforma de Vigo, 1932. (Detalle).



Wright. Proyecto del Civic Center de Los Angeles, 1925.



Anasagasti y Jiménez Lalca. "Carmen" Rodríguez-Acosta. Granada, 1921.



J. Espelius y F. J. Luque. Cuartel General de la Armada. Madrid, 1915-1925.

como Secundino Zuazo en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando recuerda sus años de trabajo con Palacios cuando se construía el Palacio de Comunicaciones. El arquitecto Casto Fernández Shaw, estudiado en un interesante artículo por Cabrera Garrido (24), sintió una fuerte admiración por la obra de Palacios, con quien trabajó en el Círculo de Bellas Artes. Este edificio le inspiraría posteriores proyectos e ideas. Fernández Shaw evoluciona la obra de Palacios hacia formas más aerodinámicas y futuristas. Fernández Shaw es el mejor ejemplo de cómo una buena parcela de la arquitectura moderna española tuvo una fuerte vinculación con la fastuosa, intuitiva y culta arquitectura de Palacios; no en vano Fernández Shaw fue el autor de la derribada gasolinera de Alberto Aguilera, considerada como la primera obra moderna de la arquitectura española (1927). En una mesa redonda organizada por la revista *Hogar y Arquitectura*, en 1967, García Mercadal recordó de su juventud: "La formación era irracional y retrógrada, las únicas personas que en nosotros dejaron algo positivo fueron Palacios y Anasagasti por su impulso renovador. Yo conservo un buen recuerdo de Palacios como persona, pero no como arquitecto"; en este mismo coloquio Fernández Shaw dijo: "Yo fui alumno de Palacios y creo que dejó en mí una huella importante. Su capacidad creadora y su inconformismo fueron un notable estímulo." Años más tarde, García Mercadal en otro coloquio de la revista *Boden*, sin embargo, afirmó: "La mayor figura, en mi opinión, y en lo que llevamos de siglo, es Palacios" (25).



D. Ribes. *Estación del Norte. Valencia, 1909-1917.*

La opinión de estos dos importantes arquitectos ilustra bien el papel desempeñado por Palacios en la evolución de un momento crítico de la arquitectura española. Esta significación de Palacios es, por lo general, olvidada por las historias maniqueas, cuyo último fin de la arquitectura es el racionalismo ortodoxo.

Dentro de la escuela madrileña hay que comentar, como caso aparte y excepcional, la intervención de Anasagasti en el "carmen" Rodríguez Acosta, de Granada (1921) (en el que también trabajó Jiménez Lacol); se trata de un refinado edificio en el que mucho tuvo que ver el criterio de su propietario, el pintor José María Rodríguez. Juan de la Encina veía en este edificio una obra morogrecolatina (26) y a Ucha Donate le recordaba el cuadro de Boecklin "La isla de los muertos" (27). Tanto Hoffman como Palacios pueden ser recordados en este carmen, y sobre todo el segundo. Chueca Goitia, aunque enfocándolos como edificios modernistas, advierte varias coincidencias entre el Círculo de Bellas Artes y el carmen granadino: "... volúmenes prismáticos y aristados que se superponen unos a otros como maletas y sombrereras que el azar ha amontonado en el andén de una estación; juego de simetrías y asimetrías, dominadas por una torre excéntrica..." (28). El carmen Rodríguez Acosta, sin embargo, tiene unas formas más desnudas y suaves buscando la armonía con la Alhambra; sus muros blancos escalonados por la colina son como una composición de Falla hecha arquitectura. El carmen Rodríguez Acosta supone en España la realización de esa arquitectura metafórica, eminentemente poética, nietzscheana (29), representada en los dibujos de E. Hoppe o H. Billing. Pero no es el carmen granadino el único proyecto de este tipo en España, también el arquitecto R. Fernández Balbuena dejó algunos croquis esteticistas de arquitectura cúbica, escalonada, dominando cimas rocosas (30). Estos esquemas o visiones arquitectónicas, tan del gusto de la Wagner-Schule, lo encontramos también en el proyecto del arquitecto Luis Menéndez Pidal para un panteón de Cristóbal Colón (1919) (31). En éste, los ingredientes historicistas, beaux-arts y wagnerianos cobran una rotundidad y fuerza en sus perfiles próxima al futurismo, al igual que sucede con el proyecto de Palacios para el Palacio de las Artes.

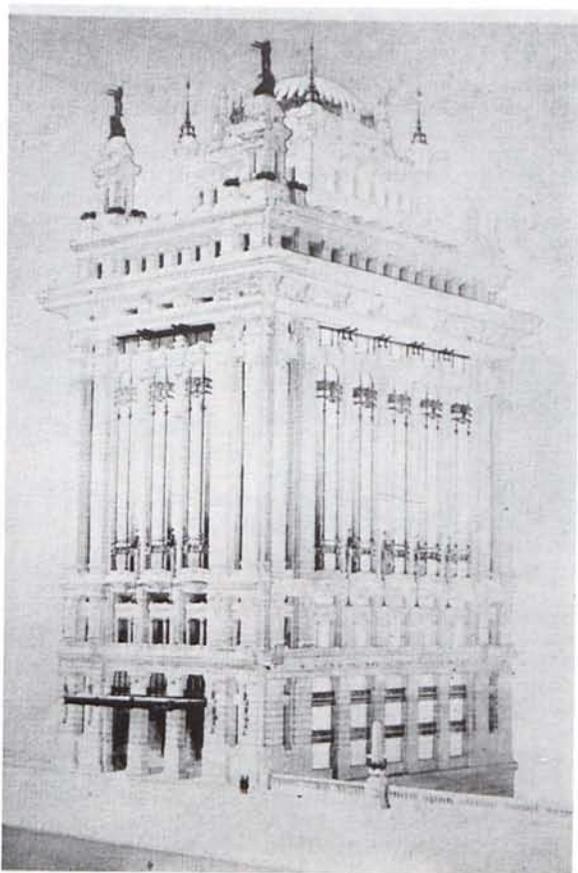
El arquitecto valenciano Demetrio Ribes, autor de obras como la Estación del Norte de Valencia (1907-1917) y los derribados almacenes Ferrer (1918), se inclina por una arquitectura de influjo centroeuropeo durante sus estudios y posterior estancia en Madrid (32). Creo que para enten-



D. Ribes. *Almacenes Ferrer. Valencia, 1918.*



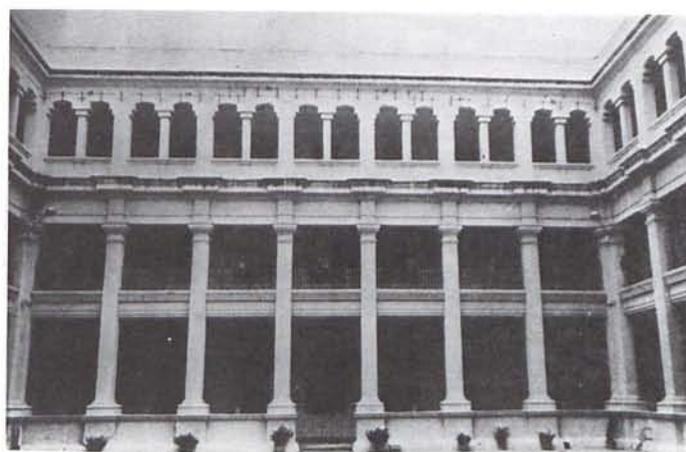
J. Goerlich. *Edificio Oltra. Valencia, 1927.*



González Villar. Proyecto para el "Chicago Tribune". Chicago, 1922.



Rodríguez Losada. Edificio comercial en la calle de San Nicolás. La Coruña, 1926.



R. Castillo. Patio del Colegio de los H.H. Maristas. Murcia, 1934.

der a Ribes en un contexto más amplio en el que, por supuesto, no es un caso excepcional, hay que ponerlo en relación con arquitectos como González Villar o Palacios (33), quien de alguna manera también influyó en su obra. La Estación de Valencia, con sus bandas de ventanas y arcos segmentados, no es una obra ajena al Palacio de Comunicaciones, al igual que la limpieza estructural de los almacenes Ferrer se aproxima al Hospital de Cuatro Caminos y al proyecto para el Casino de Madrid. El edificio de la Estación, como sucede con el Palacio de Comunicaciones, introduce una geometrización y recuperación formal que anuncia el *déco*. El arquitecto valenciano Javier Goerlich Lleó proyectó, en 1927, el edificio Oltra de la plaza del País Valenciano (34), con soluciones muy inspiradas en los edificios comerciales de Palacios en la Gran Vía madrileña. Los miradores, alojados entre grandes arcos con columnas, proceden de la casa Matesanz de Palacios (1919-1923), en la madrileña Gran Vía, 27.

Sin duda, uno de los arquitectos que más refleja el impacto de Palacios es el gallego González Villar, que tantas obras dejó en La Coruña. En la casa Molina de La Coruña (1915) hay clarísimas referencias a la casa Palazuelo de Palacios. Hay también un dibujo de González Villar muy inspirado en la obra de Palacios, que se ha pensado era un proyecto para el Banco del Río de la Plata (35), y que es un estudio presentado al concurso internacional del *Chicago Tribune* en 1922. En la obra de Villar se conjuga una delicadeza aún modernista, con una exquisitez ya *déco*, estilo al que se adhiere a partir de 1925. Algunos de los proyectos de Villar tienen una atmósfera poética comparable a la de Anasagasti. También el arquitecto de La Coruña Rodríguez Losada (36) tiene en varias obras detalles muy típicos de Palacios. De Rodríguez Losada quizá el edificio más interesante es una vivienda y locales comerciales situados en la calle de Nicolás, 2, de La Coruña (1926), obra comparable en muchos aspectos a los almacenes Ferrer de Ribes, y también con notables influencias de la escuela de Chicago.

En Murcia, el arquitecto Rafael Castillo Saiz, entusiasta cultivador del neobarroco en los años 20, en el edificio de los Maristas, en el Malecón (1934), desarrolla un patio de pilares colosales muy a lo Palacios.

La obra de Palacios, levantada en los puntos más céntricos de Madrid, redefiniendo espacios representativos, evidentemente debió ser como una presencia inevitable, cuyo magnetismo llegó a multitud de jóvenes arquitectos.

- (1) NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Del neoclasicismo al modernismo (la arquitectura)*, vol. V de la Historia del Arte Hispánico, pág. 58, Madrid, 1979.
- (2) GONZÁLEZ AMEZQUETA, A.: "La arquitectura de Antonio Palacios", en *Arquitectura*, número 106, 1967. CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura occidental. El siglo XX, las fases finales y España*, vol. VI, pág. 257, Madrid, 1980. Con relación a Palacios, vid., también, catálogo de la *Exposición Antonio Palacios*, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1968; ALONSO PEREIRA, J.: "El Palacio de comunicaciones en la arquitectura madrileña", en *Villa de Madrid*, número 66, 1980; TOUZA RODRÍGUEZ, J.: "La arquitectura de Antonio Palacios", en *Estudios e Investigaciones*, números 15 a 19, 1979-1980; GINER DE LOS RÍOS, B.: *Cincuenta años de arquitectura española*, págs. 40-45, Méjico, 1952; Madrid, 1982. UCHA DONATE, R.: *Cincuenta años de arquitectura española*, páginas 93-102, Madrid, 1982, texto publicado en 1954-1955 en el Catálogo general de la construcción; SAMBRICIO, C.: *El siglo XX (la arquitectura)*, vol. VI, Historia del Arte Hispánico, págs. 11-13, Madrid, 1983; SOBRINO MANZANARES, M. L.: "La Edad Contemporánea", en *Historia del Arte Gallego*, págs. 427-431; Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*, tomo I, 1982; tomo II, 1983.
- (3) *La Construcción Moderna*, 1905, págs. 297-298. Para el modernismo en Madrid, vid. NAVASCUÉS PALACIO, P.: "Opciones modernistas en la arquitectura madrileña", en *Estudios Pro-Arte*, número 5, enero-marzo, 1976.
- (4) Sobre Anasagasti, vid. APRAIZ, E.: "Un arquitecto vasco olvidado. Teodoro Anasagasti", en *Nueva Forma*, números 90-91, 1960; *Arquitectura*, número 240, 1983, contiene diversos artículos sobre Anasagasti y una amplia reseña bibliográfica; SAMBRICIO, C.: "Influencia en España", en *Arquitectura austriaca, 1860-1930, dibujos de la Secesión vienesa y su influencia en España*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, enero-febrero, 1981.
- (5) La paternidad de González del Valle fue dada a conocer en *Guía de Madrid...*, *ob. cit.*, tomo 1, pág. 191.
- (6) PÉREZ ROJAS, J.: *Casinos de la región murciana, 1850-1920*, página 29, Valencia, 1980.
- (7) Para una relación de la obra de Palacios en el edificio de Correos con la crisis del 98, vid. el citado artículo de Alonso Pereira sobre la arquitectura del regionalismo. VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*, Sevilla, 1979.
- (8) TAFURI, A., y DAL CO, F.: *Arquitectura contemporánea*, página 229, Madrid, 1978. MASSOBRIO, G., y PORTOGMESI, P.: *Album degli anni Venti*, Bari, 1976.
- (9) Vid. MARCONI, P., y ZEDDA, N.: "Annibale Rigotti e il Palazzo Comunale di Cagliari", en *L'Architettura*, número 11, 1965; NICOLETTI, M.: *L'Architettura liberty in Italia*, pág. 87, Bari, 1978; PINTUS, M.: *Il rilievo del Palazzo Comunale di Cagliari*, Cagliari, 1981.
- (10) *La construcción moderna*, pág. 157, 1922.
- (11) GONZÁLEZ AMEZQUETA, *ob. cit.*
- (12) BONET CORREA, A.: "El Hospital de Belén, de Guadalajara, y los edificios de planta estrellada", en *Archivo Español de Arte*, número 157, 1967.
- (13) PALACIOS RAMILO, A.: *Ante una moderna arquitectura*, página 24, Madrid, 1954.
- (14) Sobre las citadas escaleras andaluzas, vid. BONET CORREA, A.: "Introducción a las escaleras imperiales españoles", en *Cuadernos de la Universidad de Granada*, XII, 24, 1975. Para el edificio de la calle Mayor, vid. URRUTIA NÚÑEZ, A.: "La evolución del gran almacén", en el cuaderno IV de *Establecimientos Tradicionales Madrileños. A ambos lados de la Gran Vía*, obra de varios autores editada por la Cámara de Comercio e Industria de Madrid, páginas 76-77, Madrid, 1984.
- (15) NAVASCUÉS PALACIO, P., *ob. cit.*, pág. 93; CORRAL, J. DEL: "La Gran Vía de José Antonio. Datos sobre su historia y construcciones", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo II, 1967, págs. 369-389; ALONSO PEREIRA, J. R.: "En torno a la Gran Vía", en *Villa de Madrid*, número 69, págs. 19-28; LORENZO FORNIÉS, M. S.: "La Gran Vía madrileña", en *Storia della Città*, número 23, págs. 47-52, 1982. Cámara de Comercio e Industria de Madrid, *Establecimientos Tradicionales Madrileños. A ambos lados de la Gran Vía* (varios autores), Madrid, 1984, cuaderno IV.
- (16) *Arquitectura*, 1926, págs. 93-97.
- (17) Este proyecto, que data de 1919, Palacios lo vuelve a retomar en 1945, vid. nota 13.
- (18) PEREIRA ALONSO, J. L.: *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo*, pág. 78, Santiago de Compostela, 1981.
- (19) GONZÁLEZ AMEZQUETA, *ob. cit.*
- (20) FRANCO, A. L.: "El hormigón armado y los edificios urbanos", en *Revista de Obras Públicas*, 1 de junio de 1923.
- (21) GONZÁLEZ AMEZQUETA, *ob. cit.*
- (22) Reproducido en *El Día Gráfico*, Barcelona, 5 de agosto de 1925.
- (23) *Arquitectura*, 1930, pág. 198.
- (24) CABRERO GARRIDO, J. L.: "Casto Fernández Shaw", en *Arquitectura*, número 189, septiembre, 1974. Del mismo autor, *Casto Fernández-Shaw*, Madrid, 1980.
- (25) Vid. FLORES, C.: "1927, primera arquitectura moderna en España", mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw, en *Hogar y Arquitectura*, 1967, número 70, pág. 39; "Vigencia, mistificación y fracaso del racionalismo", mesa redonda con los arquitectos García Mercadal, Tarruell y Humanes, en *Boden*, número 16, 77-78, págs. 35-38.
- (26) ENCINA, J. DE LA: "Un carmen, un pintor y una meditación", reproducido en el *Catálogo de la Exposición José María Rodríguez Acosta, 1878-1941*, s/n., Madrid, 1978.
- (27) *Ob. cit.*, pág. 110.
- (28) CHUECA GOITIA, F.: "El carmen del pintor Rodríguez-Acosta", catálogo cit. Sobre Anasagasti, vid. nota 4.
- (29) PEHNT, W.: *La arquitectura expresionista*, págs. 41-42. Barcelona, 1975.
- (30) *Arquitectura*, número 18, pág. 294, 1919.
- (31) TORRES BALBÁS, L.: "Dos proyectos de alumnos de la Escuela de Madrid", en *Arquitectura*, 1919, págs. 71-73.
- (32) AGUILAR, I.: *Demetri Ribes*, pág. 32, Valencia, 1980.
- (33) Las relaciones Ribes-Palacios fueron señaladas por PÉREZ ROJAS, *ob. cit.*, 1980, pág. 116, y CHUECA GOITIA, 1980, pág. 238.
- (34) Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, *Javier Goerlich Ilco*, arquitecto (1886-1913-1972), fig. 1, Valencia, 1982, textos y selección de Julián Esteban Chaparria y José Luis Almazán.
- (35) Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, *R. González Villar e a sua época*, pág. 139, fig. 25, Vigo, 1975.
- (36) MARTÍNEZ SUÁREZ, X. L., y CASABELLA LÓPEZ, X.: *A Coruña, 1890-1940*, Santiago, 1984.

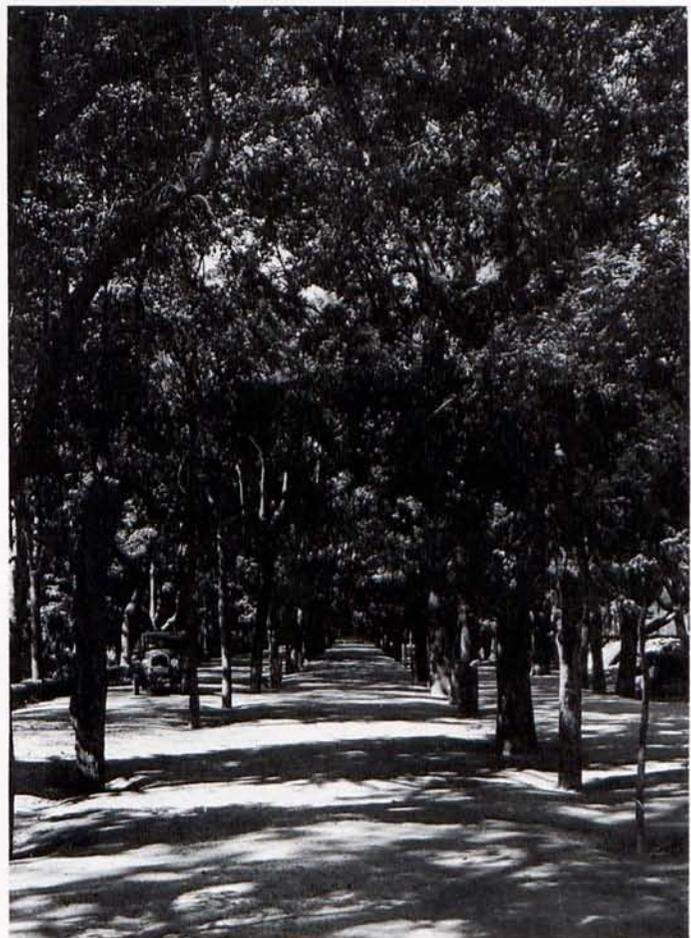
# FOTOGRAFIAS DE FERRIZ: MADRID, 1929 (I)

Por Eduardo ALAMINOS

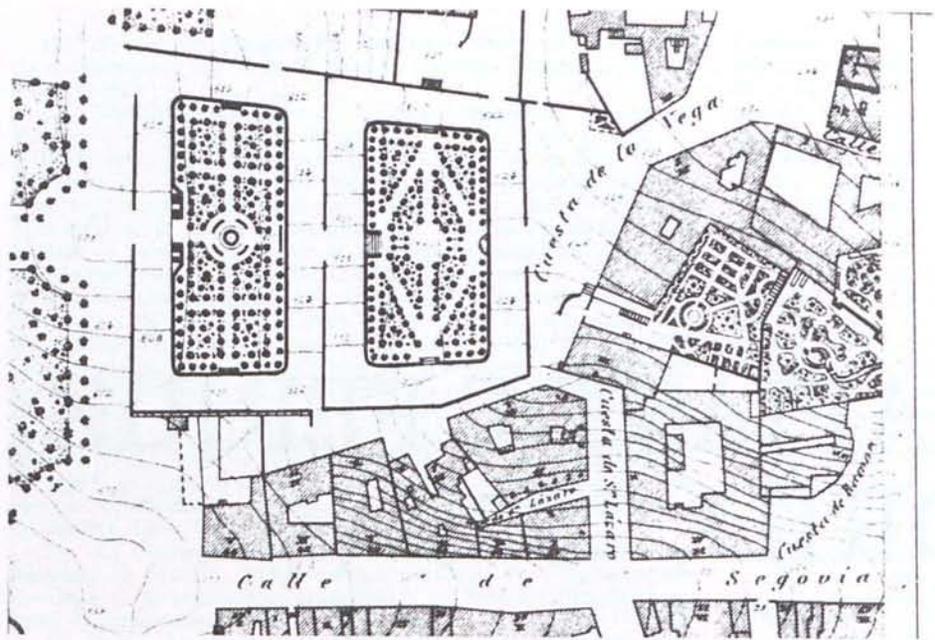
**E**L objeto de este artículo es la publicación y comentario de un conjunto de fotografías sobre Madrid, realizadas por el fotógrafo Jesús García Ferriz para la Memoria del Ayuntamiento de 1929, conocida también con el título de *Madrid. Información sobre la ciudad* (1). Todas estas fotografías forman parte del importante fondo fotográfico del Museo Municipal de Madrid (2).

## FERRIZ

**Jesús García Ferriz** empezó su carrera de fotógrafo con dieciocho años, cuando hacía, en Madrid, el servicio militar en la Brigada Topográfica de Estado Mayor. Allí había un laboratorio y una sección de fotografía, en la que se integró por mediación del comandante Ramos, quien estaba al frente de la misma. Con otro fotógrafo, llamado Leopoldo, hizo fotografías de los quintos, y en 1921 ó 1922 de los almacenes *Madrid-París*. Trabajó en el Ayuntamiento, antes del servicio militar, para la Dirección General de Arquitectura, donde conoció a los arquitectos Giner de los Ríos, Luis Bellido y García Mercadal. Tanto en el Ayuntamiento como en la Brigada Topográfica, la mayor parte de los trabajos consistía en fotografiar planos, aunque su afición le lleva a fotografiar una iglesia o capilla que había por la Ciudad Lineal, trabajo que vio el arquitecto Benito Guitart, proponiéndole para fotógrafo de la Revista *Arquitectura*, donde aparecen fotografías suyas a partir del número de octubre de 1928. Su relación con arquitectos es, a partir de entonces, muy frecuente, colaborando asiduamente, entre otros, con Luis Gutiérrez Soto, para quien realizó muchos interiores (2 bis). En 1929, cuando realizó la serie de fotografías para la Memoria del Ayuntamiento, tenía veintinueve años.



*Dehesa de la Arganzuela.*

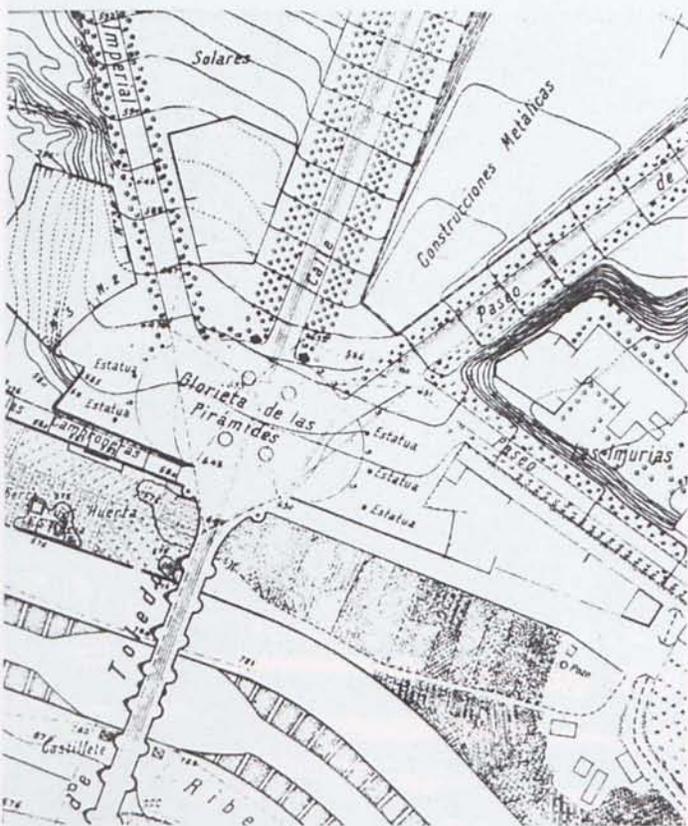


Plano de Madrid, 1929.

#### LA MEMORIA DE 1929

En la Comisión municipal permanente de 29 de febrero de 1928 se aprobaron las bases para "la celebración de un concurso de anteproyectos relativo al trazado viario y urbanización de la zona del Extrarradio y de extensión de Madrid" (3). En dicha Comisión se establecieron una serie de puntos a seguir para la confección de una Memoria que sirviera de guía y orientación a los concursantes. Entre esos puntos se señala la necesidad de enumerar "los edificios públicos y todos aquellos lugares que presenten cualquier interés o estén caracterizados por su belleza, con los que por cualquier motivo proceda contar", así como la mención de "todas las vistas y todos los monumentos que ofrezcan un interés histórico o arquitectónico cualquiera" (4). Por acuerdo de 25 de junio de 1928, "se establecieron las bases (definitivas) para un concurso internacional de anteproyectos, especificando los antecedentes que sirvieran de fondo informativo a los concursantes" (5), creándose para tal efecto una oficina técnica que recibió el nombre de Información sobre la Ciudad. Tuvo esta oficina su sede en la calle de la Espada, número 7. Allí se confeccionó dicha *Memoria*, desde el 10 de enero de 1929, fecha en la que comenzó su actividad la oficina, hasta noviembre de ese mismo año, bajo la dirección del arquitecto municipal don Eugenio Fernández Quintanilla, colaborando con él los también arquitectos don Bernardo Giner de los Ríos, Otto Sequelius y García Mercadal, así como diversas entidades y organismos.

Sin duda, los encargados de confeccionar y publicar la Memoria debieron pensar que la forma más adecuada para *ilustrar* los distintos y variados contenidos de la misma era ofrecer a los concursantes un amplio material gráfico; prueba de ello es la importancia que en el contexto del libro tiene la abundante inclusión de planos y el material fotográfico empleado. Con relación a este último, Fernández Quintanilla señala en el prólogo: "Hemos obtenido fotografías de los principales aspectos relacionados con la información, formándose un archivo de referencias al día. Aquellas que fueron estimadas como indispensables para los concursantes se han incluido en la Memoria" (6). El número total de fotografías publicadas es de 116, de las



Plano de Madrid, 1929.



Viveros de la Villa.

cuales 84 fueron hechas por Ferriz, todas aquellas que no llevan pie de autor, tal como lo indica Quintanilla en el citado prólogo (7). Sin embargo, el número de fotografías realizadas por Ferriz para la Memoria es mayor, aunque, lamentablemente, desconocemos la cifra exacta (8).

Su valor es incuestionable, y, aunque en su origen fueran utilizadas como ilustración y complemento de la información suministrada en el libro, lo cierto es que para nosotros adquieren naturaleza de *documentos vivos*, en los que ha quedado reflejada parte de la historia y vida de nuestra ciudad.

#### LAS FOTOGRAFÍAS

Todas estas fotografías fueron hechas con una cámara de  $13 \times 18$ , con trípode, en placas de cristal (9). Las copias que conserva el Museo Municipal de Madrid son en blanco y negro, sobre papel, aproximadamente de  $18 \times 23$  centímetros y  $24 \times 17,8$  centímetros para los formatos horizontales y verticales, respectivamente. Realizadas entre septiembre y octubre de 1929, llevan en el reverso varios sellos en tinta y notas manuscritas. De estos sellos cabe destacar el del propio fotógrafo: "FERRIZ. FOTOGRAFO INDUSTRIAL. Olózaga, 12. MADRID", y el puesto por la oficina, en el que se lee: "AYUNTAMIENTO DE MADRID. INFORMACION SOBRE LA CIUDAD. OFICINAS. ESPADA, 7"; las notas manuscritas, que no son de Ferriz, indican generalmente el asunto de la fotografía o anotaciones específicas—medidas—para la imprenta. Su estado de conservación es bueno. El papel utilizado para las copias no lleva ninguna marca.

La selección que hemos hecho refleja, aunque no totalmente, el índice de la Memoria y se refiere a temas tan variados como parques, plazas, calles, mercados, deportes, instituciones benéficas, hospitales, escuelas e instituciones de enseñanza y museos, que corresponden a los epígrafes de RECREO, INSTRUCCION PUBLICA, HIGIENE Y SALUBRIDAD, BENEFICENCIA Y TRAFICO.

Dado el carácter informativo que pretendemos dar a este trabajo, hemos optado por comentar una a una las fotografías seleccionadas.

En el capítulo dedicado a RECREO, los técnicos que confeccionaron la Memoria distinguen tres apartados: *Espacios libres, Espectáculos públicos y deportes y Turismo*. Dentro del primero, hacen varias subdivisiones, una de ellas es la dedicada a parques, jardines, plazas, glorietas, vías, paseos y arbolado públicos, que es la que a nosotros nos interesa destacar, dado que algunos de estos lugares han sido recogidos por la cámara de Ferriz. En lo concerniente a parques, la Dirección de Parques y Jardines del Ayuntamiento de Madrid incluía bajo esta denominación, en 1929, la Dehesa de Arganzuela, el Parque de Madrid (Retiro), los Viveros de la Villa, los jardines de la Cuesta de la Vega, la Pradera del Corregidor, Virgen del Puerto y Parque del Oeste y de la Florida, sumando todos ellos una superficie de 3.715.521 metros cuadrados.

**La Dehesa de Arganzuela** (IN 21740) ocupaba una superficie de 127.694 metros cuadrados. Estaba situada aguas abajo del Puente de Toledo, extendiéndose desde el paseo de Yaserías hasta el río, cuyas márgenes estaban ya muy modificadas por la canalización. Parte de la antigua Dehesa, este parque era poco frecuentado por los vecinos de la barriada, obreros en su mayoría, debido a su carácter sombrío y humedad. Pedro de Répide lo califica de "lugar solitario y melancólico", carente—según se dice en la Memoria—de "detalles y atracciones particulares". Cuenta Répide que este "Parque del Sur"—arreglado para paseo donde no se pasea—sirvió de asilo al monumento caprichosamente llamado de los Chisperos, dedicado a la memoria de don Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega y los maestros Barbieri y Chueca (10).

La fotografía muestra una de sus "calles" con hiladas de árboles en el centro y a los lados. Se ve, además, una construcción difícil de determinar y un coche a la izquierda.

Hoy, tras la profunda transformación efectuada en aquellos terrenos durante los últimos años, recuerda su existencia el actual Parque de la Arganzuela, de 83.502 metros cuadrados de extensión (11).

**Los Viveros de la Villa** (IN 21747), situados entre la margen izquierda del río Manzanares y la antigua carretera de Madrid a La Coruña, se utilizaban en verano para



*Jardines de la Cuesta de la Vega.*

Colonias escolares municipales. Tenían una superficie de 340.394 metros cuadrados. Estas Colonias las sufragaba el Ayuntamiento al margen de los presupuestos dedicados a la enseñanza primaria y tenían carácter netamente cultural.

Zona considerada igualmente de recreo eran los **Jardines de la Cuesta de la Vega** (IN 21753), cuyo origen data de 1847, siendo alcalde de Madrid el Conde de Vista-hermosa. Su extensión era de 78.780 metros cuadrados.

Formados por varias terrazas o pretilas, se ve el que hoy lleva por nombre glorieta de Boccherini, apreciándose lo descuidado de su conservación. En la citada Memoria se indican las "excelentes condiciones para convertir sus jardines en preciosos ejemplares" (12), tal como hoy los disfrutamos. De gran interés histórico y documental es el edificio, desaparecido, que vemos al fondo ocupando el solar en el que se descubrió hace años la muralla árabe, frente a la Almudena. Conocemos otros dos testimonios gráficos de esta casa de aspecto palaciego: el publicado en el número 2 de la revista *AC* en 1931, como ilustración al artículo titulado "Urbanización del Madrid futuro", y la fotografía número 38 del catálogo de la Exposición *Madrid, Ayer y Hoy* (Madrid, 1984), titulada "La Cuesta de la Vega antes de 1875". La primera es una panorámica, cuya reproducción es deficiente, apreciándose, sin embargo, el volumen y la situación de dicha casa, coincidentes con los de la fotografía de Ferriz. En la segunda se ve el esquinaso y la cubierta en mansarda.

#### GLORIETAS

La fotografía de la **Glorieta de las Piramides** (IN 21777) está tomada desde la entrada del Puente de Toledo hacia la Puerta del mismo nombre. Los dos obeliscos (13), obra de Javier de Mariátegui, concluidos en 1830, estaban situados, como vemos, en la embocadura del ramal central de la calle de Toledo. Entre ésta y el Paseo de las Acacias se ve una de las seis estatuas (14) que, formando semicírculo, adornaban la glorieta. El sentido decorativo que presidía este conjunto urbanístico, según apreciamos en la fotografía de Ferriz, desgraciadamente se ha perdido y, aunque en la actualidad el Puente permanece cerrado al tráfico, el empaque de esta glorieta se ha degradado considerablemente, dejando de ser esa "plaza muy bella, de aspecto grandemente decorativo, digno atrio de la hermosa puente toledana", que vio Pedro de Répide (15), necesitada hoy de una urgente y sensible remodelación.

A la derecha del Paseo de las Acacias se ve una parte de los terrenos del llamado Barrio de las Injurias. La casa de fachada almenada, situada entre la calle de Toledo y dicho Paseo, existe todavía. Fue la casa que utilizaban como vivienda los directivos de C. A. S. A., en cuyos terrenos estaba ubicada, en aquel año, una industria llamada Construcciones Metálicas, según leemos en el Plano formado y publicado por el Instituto Geográfico, albergando, ahora, en su piso bajo, la imprenta de esta última indus-



*Glorieta de las Pirámides.*

tría, prácticamente desmantelada. Entre esta casa, de ladrillo en sus perfiles y revoque el resto, con hermoso arbolado rodeándola y la estatua que mencionamos arriba, se ven, al fondo, las instalaciones de la Fábrica del Gas, en la Ronda de Toledo.

Por el tramo central de la calle de Toledo circula el tranvía número 24, único medio de comunicación de que disponía esta industriosa barriada con el centro de la capital. Pertenecía a la línea Sol-Carabanchales y hacía el siguiente recorrido: Plaza Mayor, Cebada o Puerta de Toledo a Carabanchel Bajo, costando el billete 30 céntimos.

En 1919, la Compañía Urbanizadora Metropolitana adquirió los terrenos comprendidos entre la **Glorieta de los Cuatro Caminos** (IN 21783)—rebautizada por el Ayuntamiento con el nombre de Ruiz Giménez, recobrando posteriormente su primitiva y popular denominación (16)—y la finca de los Campos de la Moncloa. El eje central de estos terrenos lo constituía el antiguo Paseo de Ronda—límite del Ensanche en esta zona—, hoy Avenida de la Reina Victoria, que hasta su actual transformación fue, en este tramo, una gran avenida con arbolado, andén central y amplias aceras—como deja ver la fotografía de Jesús García Ferriz—. En dicho andén o boulevard se ve el plano-proyecto de la Compañía Metropolitana para la urbanización de la zona. Se distinguían en ella tres áreas diferenciadas, una de las cuales estaba destinada a solares, en los que se habían de construir bloques de viviendas de hasta 35 metros de altura. Ejemplo de estos bloques es el edificio que vemos a la derecha, conocido con el nombre

de *Titanic*, obra de Julián Otamendi y Casto Fernández Shaw, construido entre los años 1920-1921, prólogo de la expansión constructora que experimentaría Madrid en los años siguientes. Répide consideraba a estas novísimas casas de vecindad, cuya escala rompía con todo lo conocido hasta entonces, como “feas moles arquitectónicas” que, en su opinión, “no debieron ser alzadas en esa moderna y anchurosa vía, donde, por el contrario, eran menester viviendas aisladas y rodeadas de jardines” (17). Junto al *Titanic*, primer *rascacielos* construido en nuestra ciudad, la fotografía de Ferriz nos deja ver un hotelito de dos plantas y un “restaurant” con terraza al aire libre.

A la izquierda, un poco más abajo de las casas que forman rotonda, vemos el mercado municipal de San Antonio, una de las primeras construcciones de la zona, de la que no conocemos ni la fecha de construcción ni su autor. Era éste uno de los cuatro mercados cerrados con que contaba Madrid en 1929 (18). En su fachada hay una estructura metálica (?) con publicidad, y junto a éste las cocheras del Metropolitano, una de cuyas bocas se distingue en el arranque del boulevard.

En el centro de la Glorieta, que según Répide “hasta no hace mucho años era un descampado” (19), se ve una “enorme” farola que sustituyó a la fuente que, traída de la Puerta del Sol, se instaló aquí entre 1912-1913.

Destaquemos, por último, en esta foto, el establecimiento comercial situado en los bajos del *Titanic*, en cuyo rótulo se lee: “SEMPERE Y OVIEDO. ALMACEN DE MERCERÍA. SUCURSAL DE PONTEJOS, 5”.



*Glorieta de Cuatro Caminos.*



*Puerta del Sol.*



Calle de Alcalá.

#### PLAZAS Y CALLES

De la **Puerta del Sol** (IN 22445) se dice en la citada Memoria que es "hoy el centro de la vida madrileña" (20), enclave del que se ha dicho que centraliza obsesivamente la vida callejera de los madrileños "hasta el punto de que el día que no pasan por ella parece que les falta algo" (21). Aspectos que se materializan en los numerosos peatones que vemos, entre las calles de Carretas y del Correo, así como en los coches que atraviesan la plaza en dirección a la Carrera de San Jerónimo, desde donde está tomada la fotografía.

Sin embargo, lo que nos interesa destacar en esta fotografía—y en la IN 22492—es el reflejo que en ella ha quedado de establecimientos comerciales, anuncios publicitarios y tráfico.

En primer término, a la izquierda, se distingue con claridad una abigarrada serie de establecimientos, destacando el de la casa fotográfica "KODAK", uno dedicado a la venta de lotería, la librería "SAN MARTIN"—que aún existe—y el antiguo "CAFE DE LEVANTE", situado en el número 4. Además de este café había, en la Puerta del Sol, el de Correos, Puerto Rico, el Oriental y el Universal. Punto de atracción y reunión obligadas al mediodía y por la noche; en la guía de Madrid de Mariano Padilla se dice que "la organización los ha mejorado notable-

mente, así como la variación de costumbres, que permite puedan ir a ellos las señoras" (22).

Los años veinte fueron años en los que la publicidad se desarrolló ampliamente, al igual que la industria del automóvil. A finales de diciembre de 1928, Madrid capital contaba con 809.345 habitantes (23). El centro comercial, por excelencia, de la ciudad lo constituía el núcleo comprendido entre las siguientes calles y plazas: Gran Vía, Marqués de Cubas, Prado, León, Antón Martín, Magdalena, Progreso, Duque de Alba, Nicolás Salmerón, Ruda, Toledo, Cebada, Cavas, Mayor, Fuentes, Isabel II, Santo Domingo y Callao, cuyo punto neurálgico lo constituía la Puerta del Sol, de la que irradiaban importantes calles también muy comerciales: Alcalá, Carrera de San Jerónimo, Espoz y Mina, Carretas, Mayor, Arenal, Preciados, Carmen y Montera (24). Aunque la Puerta del Sol era en esos años todavía punto intermedio entre el comercio de corte tradicional de algunas de esas calles y otro de lujo, con grandes almacenes, situados en la calle de Alcalá y la recién abierta Gran Vía, lo cierto es que por ser zona de paso constante, tanto de peatones como de vehículos privados y transporte público, atrajo a los comerciantes, quienes pronto descubrieron las estupendas posibilidades de insertar sus ofertas en medio tan adecuado, haciendo así de este centro urbano brillante escaparate para una sociedad que empezaba a descubrir el frenesí del consumo. A través de esta fotografía, como de tantas otras de esta Plaza, podemos catalogar un amplio



*Gran Vía.*

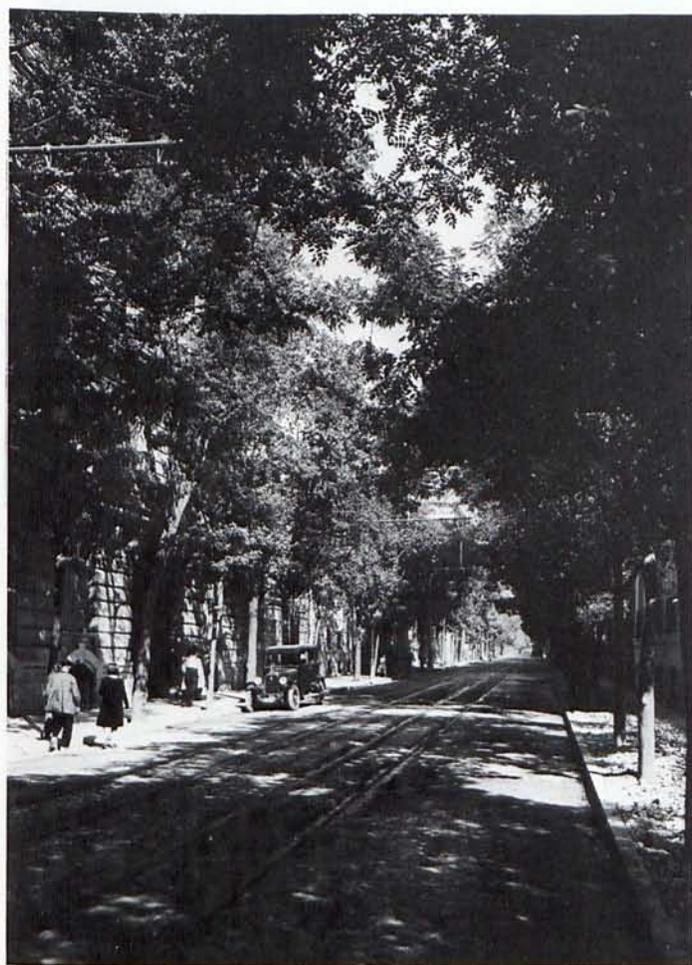
repertorio de anuncios, generalmente compuestos a base de letras y sin cegar todavía las fachadas, algunos tan singulares como ese de "LIBRERIA DE SAN MARTIN. VENTA A PLAZOS" o "EMPLASTOS D. WINTER", "PURGANTE YER", "GRANJA POCH. SIRVE LA MEJOR LECHE". El despliegue publicitario no sólo ocupaba los edificios, sino que alcanzaba al transporte público. En esta fotografía vemos varios tranvías que llevan incorporados los siguientes anuncios: "SANSON, TONICO RECONSTITUYENTE" o "CEREGUMIL, ALIMENTO VEGETARIANO COMPLETO" (25). Si la publicidad, cual tela de araña, empieza a dar un carácter abigarrado a la plaza, el transporte público—en concreto el tranvía—contribuye a intensificar la sensación de paroxístico tráfigo, a veces, casi al borde del colapso circulatorio. Por la Puerta del Sol pasaban en determinados días hasta veintidós líneas (26), ocasionando gravísimos conflictos a la circulación, dado que la velocidad era pequeña y se ocasionaban numerosos atascos como consecuencia del cruce de varias líneas; añádanse a ello las cuatro salidas del Metropolitano, los automóviles en circulación y estacionados, los vendedores callejeros y la gente parada en interminables conversaciones.

Semejantes problemas padecía la madrileñísima **Calle de Alcalá** (IN 22448), que, según testimonios de Mariano Padilla, "era la más larga de todas las de la Villa y la arteria de mayor circulación" (27). La fotografía está tomada desde la acera de los pares, aproximadamente a la altura de la actual boca de Metro. En la acera opuesta se ve parte de la otra entrada con gente saliendo, y a su derecha, un puesto de periódicos y, más abajo, un mingitorio. En primer término, vemos también otro quiosco, de periódicos y revistas, con el siguiente rótulo: "REVISTAS EXTRANJERAS, LIBROS". La proximidad de entidades bancarias—Banco de Bilbao, Español de Crédito, Sainz, Crédit Lyonnais (28)—, así como el nivel económico y profesional de la zona, justifica, creemos, la presencia de ese rótulo. Junto a este quiosco hay estacionados varios coches por ser, probablemente, una parada de taxis.

Enfrente, junto a las Calatravas, un par de casas que todavía existen, aunque el piso bajo de la primera, con rejería, ha sido modificado. Las contiguas han desaparecido, sustituyéndolas el edificio del Banco Hispano Industrial, cuyo proyecto, de Antonio Palacios Ramilo, es cuatro años posterior a la fecha en que está hecha esta fotografía de Ferriz.



Cava Baja.



Calle de Zurbano.

Calle eminentemente comercial, con hoteles, embellecida con “monumentales edificios” es la **Gran Vía** (IN 21843). Varios de ellos recoge la fotografía, siendo, sin duda, el más importante el recién acabado de construir para la Compañía Telefónica Nacional de España, obra de Ignacio Cárdenas Pastor y Louis S. Weeks, que fue edificado entre los años 1926 y 1929, en un tiempo récord (29). La Telefónica ha sido captada por Ferriz en toda su monumentalidad, recién inaugurada. A su derecha, vemos un edificio de viviendas, obra de Julio Martínez-Zapata y Rodríguez, hoy edificio comercial, del que ha desaparecido el pequeño templete-torre que le coronaba. También desapareció la marquesina, primer término a la derecha, que sirviera tantos años de entrada a la estación de Metro de Gran Vía, obra de Palacios, hoy desmontada y enviada al pueblo natal del arquitecto. También en primer término, pero a la izquierda, se ve el esquinazo de otro de esos suntuosos y “modernos” edificios, en cuya fachada, escorzado, leemos el siguiente rótulo: “HOTEL ME[TROPOL]”, que aún podemos leer *in situ* (30).

Como contraste con estas calles y ambientes, y de enorme interés humano y documental, es la fotografía de la **Cava Baja** (IN 22446), lugar de llegada y salida de viajeros y centro de posadas, algunas de las cuales todavía existen, como la del Dragón, cuyo cartel anunciador se ve a la izquierda, o la de la Villa, a la derecha, antiguo número 13, cuya casa ha sido recientemente restaurada y acondicionada para taberna y restaurante. Numerosos establecimientos dan vida y tipismo a esta calle, recogiendo esta fotografía los siguientes: “El Casero” (bodega), hoy restaurant “La Tertulia”; una carbonería, en el número 15, en cuyo rótulo se lee: “CARBONES MINERALE[S]. ANTRACITA”, convertida actualmente en restaurant “El Schotis”, o el del número 13, “13 RUFO BUITRAGO [...] EN TAPICES DE [...]”, en la casa de la Posada de la Villa. El ambiente viajero queda reflejado en los varios autobuses, repletos de cestos y bultos, y en la gente que se acrupa, aguardando la salida, junto a la puerta de la Posada del Dragón. El pequeño comercio local, ambulante, lo vemos reflejado, vivir de nuevo, en ese pe-



Calle de Torrijos.

queño puestecillo, junto al número 13 (IN 22447). Sin embargo, todo el interés que pueda tener esta fotografía desde un punto de vista documental y humano, histórico incluso, queda recogido en ese joven que cruza a paso acelerado la calle con aires de un madrileñismo, aunque no olvidado, si desaparecido, fiel expresión de todo un *modus vivendi*.

Como contraposición a estas calles céntricas y bulliciosas, tenemos las de Zurbano y Torrijos, exponentes del urbanismo racionalista del Ensanche.

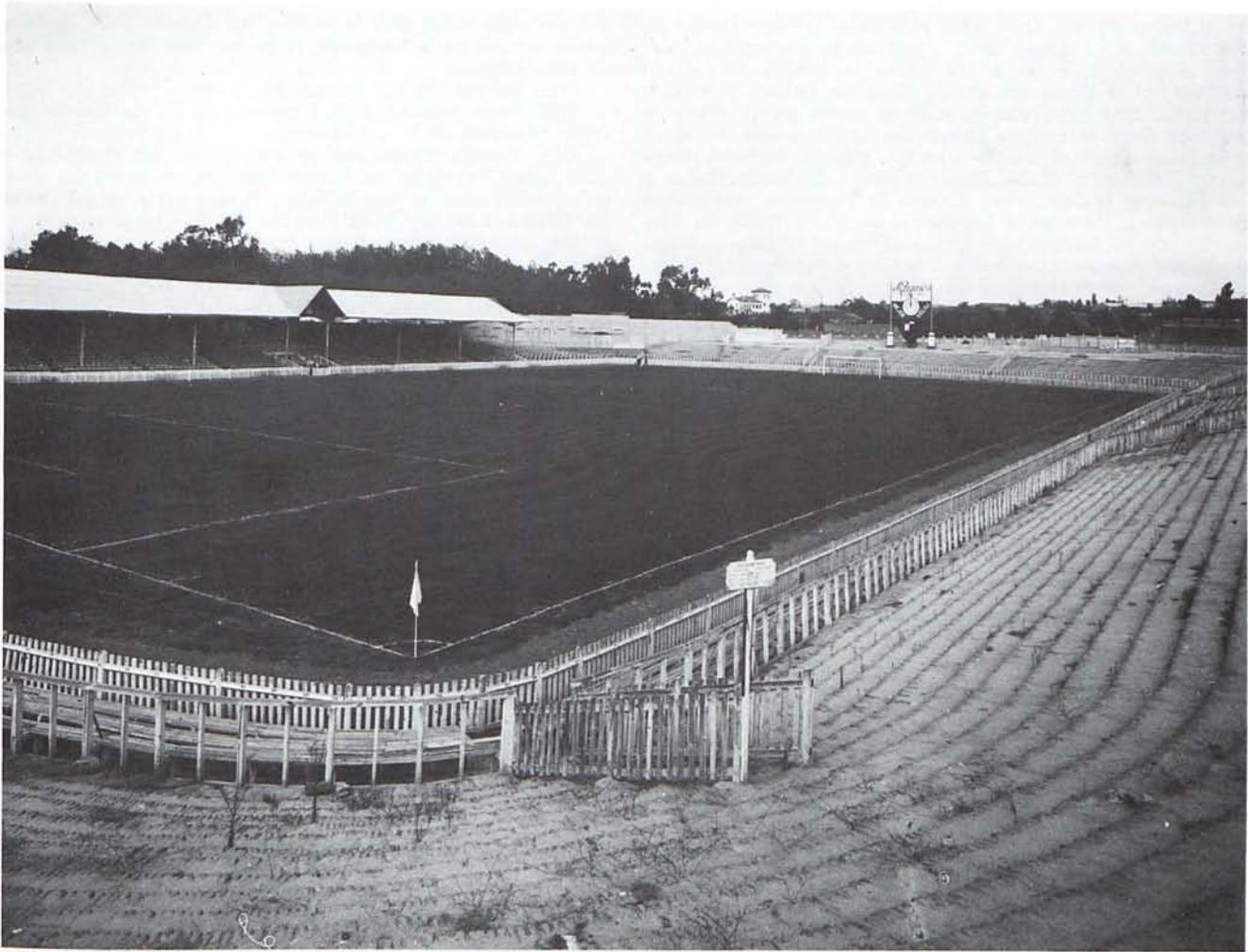
En 1929, año en que está hecha la fotografía, la **Calle de Zurbano** (IN 21752) iba desde la calle de Génova al Paseo del Hipódromo. Répide la define en su libro —*Las Calles de Madrid*— como “vía moderna, de construcciones elegantes”, zona de escasa industria en la que vivía gente desahogada. La fotografía está tomada a la altura del cruce con Almagro. La primera casa de la izquierda es el actual número 25. A la altura del cruce con la actual calle de Caracas se distingue la verja del Hotel de los duques de Santo Mauro, con abundante arbolado, actual embajada de Filipinas. La calle aún mantiene su aspecto y carácter, aunque, lógicamente, con modificaciones. Las vías de tranvía —probablemente de la línea Bombilla-Sol-Hipódromo— que se extienden por la calzada, han desaparecido bajo el asfalto.

Más “popular y bulliciosa era (y es) la antigua **Calle de Torrijos** (IN 21842)—hoy Conde de Peñalver—, una de las calles principales del barrio de Salamanca. Calle igualmente arbolada—una hilada central y otra junto al bordillo—, por ella transitan, en una mañana soleada, variada gente: caballeros de clase media, con traje y sombrero; una joven con un cesto (¿criada?), un paisano, probablemente un *soquillo*, con boina, chaqueta y pantalón a lo pobre, con una cuerda; un grupo de taxistas, con bata y gorra, mientras otro paisano, con las manos en los bolsillos—imagen entrañable y curiosa—, está quieto mirándoles.

#### DEPORTES

Para los viejos aficionados al fútbol, los que ahora tengan entre sesenta y cinco y setenta años, será de gran interés y nostalgia recordar, a través de esta fotografía (IN 21844), el antiguo **Campo de Fútbol del Real Madrid**, situado, entonces, en el término de Chamartín, próximo al Hipódromo, entre la carretera de Alcobendas y las Cuarenta Fanegas. Fue el primer campo de fútbol cerrado que tuvo esta entidad, en cuyos mismos terrenos se levanta hoy el estadio “Santiago Bernabéu”.

•Era, en aquellos años, campo de primera categoría, por



*Campo de fútbol del Real Madrid.*

lo que gozaba de buenas instalaciones y de gran capacidad de aforo. La fotografía muestra el campo en su práctica totalidad, terreno de juego sembrado de césped, tribuna—de estructura metálica con el escudo del club en su centro—y las restantes localidades. Bajo la tribuna hay dispuestas ocho filas de sillas con unas quince cada hilera y la salida al terreno de juego. Las localidades delanteras están formadas por asientos corridos de madera y separadas a intervalos por barandillas, separándolas del terreno de juego otra baranda de madera en cuya cara posterior vemos numeradas las filas o asientos correspondientes. Por encima de estas localidades se ven unas gradas de tierra, reservadas para las localidades de a pie.

Al fondo de la fotografía, a la izquierda, por detrás de la tribuna, se ven varios hotelitos pertenecientes, sin duda, a una de las colonias allí existentes. A la derecha de la portería del fondo, hay un reloj—que marca las doce—montado sobre estructura metálica con el siguiente rótulo: “LONGINES EL MEJOR RELOJ”. Por la derecha de la tribuna, hasta casi el borde derecho de la foto, se ve una valla de mampostería, antiguo cierre del recinto, parte de la cual todavía existe en la calle del Padre Damián. Aunque la fotografía no lo muestra, hemos recogido oralmente la noticia de que por el lado opuesto a la tribuna, y lógicamente fuera del campo, había un montículo conocido como el “tendido de los sastres” (en el Cerrillo del Sastre), desde el que el público que no podía entrar o pagar la entrada veía los partidos (30 bis).

#### NOTAS

(1) Las fotografías de Ferriz publicadas en la Memoria, excepción hecha de las que son reproducciones de estampas, son las siguientes: Vista panorámica obtenida desde la torre de la Iglesia de Santa Cruz, Vista panorámica (desde la torre del edificio de la Compañía Telefónica de España), Vista panorámica (desde el Matadero y Mercado de Ganados), La Puerta del Sol (al frente el Ministerio de Gobernación), Glorieta de Atocha (desde la calle de Claudio Moyano), Plaza del Callao (desde la casa número 25 de la calle Preciados), Calle del Rollo, Vista panorámica desde el edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España, Casas números 23 y 25 de la calle Segovia (desde el Viaducto), Encuentro de la calle de Alcalá con la Avenida del Conde de Peñalver, Plaza de Castelar (vista desde el Banco Río de la Plata), Vista de la Plaza de Castelar y calle de Alcalá (tomada desde el número 71 de esta calle), Calle de Alcalá (desde el Círculo de Bellas Artes), Vista panorámica obtenida desde las Vistillas, Fachada norte del Museo de Pinturas, Vista panorámica (obtenida desde la calle de Bravo Murillo), Antiguo Hospicio (hoy Museo Municipal) (desde el Palacio de Cifuentes, Fuencarral, 93), Puerta de Toledo, Detalle del Puente de Toledo (dos fotografías), El río Manzanares en el Pardo (próximo al puente de la Reina), El monte de El Pardo, Parque “Dehesa de la Arganzuela”, Parque del Oeste, Parque del Oeste (desde la casa número 7 de la calle de Moret), Parque de Madrid (el estanque y monumento a Alfonso XII), Parque de Madrid, Paseo de la Castellana (desde la esquina de Martínez Campos), Jardines de la Cuesta de la Vega, Carretera de la Coruña

(en los Viveros), Dehesa de la Villa y Escuelas Bosque, Parque de Madrid (Parterre), Jardines de la Plaza de la Encarnación, Espléndido ejemplar de conífera, que oculta la fachada del Museo de Pinturas, en el Paseo del Prado, Plaza de Oriente y Palacio Real (vista desde la casa número 6 de la misma plaza), Plaza de Colón (vista desde la antigua Delegación de Hacienda), Plaza de Cánovas (vista desde el Palace Hotel), Calle de Zurbarán, Residencia de Estudiantes (Calle Pinar), Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos (Paseo de la Castellana), Escuela de Ingenieros Agrónomos (en la Moncloa), Escuela de Ingenieros de Minas (calle de Ríos Rosas, número 5), Biblioteca y Archivo Nacional (Paseo de Recoletos), Museo Arqueológico (calle Serrano), Grupo escolar "Menéndez Pelayo" (en la calle Méndez Alvaro), Grupo escolar "Jaime Vera" (en la calle de Bravo Murillo), Encauzamiento del río Manzanares, Casas de vecindad del número 15 de la calle Segovia, Casas de vecindad en la Ronda de Valencia, número 12, Casas de vecindad en las calles de Sombbrero y Tribulete, número 15, Hospital del Rey (término de Chamartín), Hospital de Jornaleros (visto desde la casa sin número de la calle Alenza), Puestos de venta contiguos al mercado de la calle Santa Isabel, Hospital Provincial (desde la casa número 1 del Paseo de las Delicias), Edificio municipal del Distrito de la Universidad (Casa de Socorro), Aspecto del tráfico en la Avenida del Conde de Peñalver (vista tomada desde la Red de San Luis), Aspecto del tráfico en la Avenida de Pi y Margall (vista tomada desde la Red de San Luis) y Puestos de venta en la Plaza de Nicolás Salmerón y Ribera de Curtidores.

(2) En el catálogo de la exposición *Imágenes de Madrid (Fondos fotográficos del Museo Municipal)*, celebrada en el Museo Municipal, en mayo de 1984, hay catalogadas trece—seis de las cuales están publicadas—con los siguientes números: Cat. números 74, 93, 112, 128, 130, 194, 260, 295, 336, 346, 347, 377 y 397.

(2 bis) Tan escuetos datos biográficos han sido obtenidos del propio Ferriz en una entrevista que mantuvimos con él, en agosto de 1984. En la actualidad, Jesús García Ferriz tiene ochenta y cuatro años. Al final de este artículo hay un apartado en el que se enumera, cronológicamente, cuanto de la obra de este fotógrafo hemos podido catalogar, adelantando aquí lo específico de la *Memoria*, excepcional dentro del conjunto de su obra, y la mención de la revista *Arquitectura*, que, sin duda, es de lo más importante realizado por Ferriz.

(3) Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de 1928.

(4) *Ibidem*.

(5) Ayuntamiento de Madrid. *Información sobre la Ciudad. Memoria 1929*. Prólogo de Eugenio Fernández Quintanilla, p. XI. Este prólogo dirigido al Alcalde Presidente está fechado en Madrid, el 21 de noviembre de 1929.

(6) *Ibidem*, p. XIII. Lamentablemente desconocemos la existencia y amplitud de ese archivo y si, posteriormente, fue completándose.

(7) *Ibidem*, p. XIII. "Las que no llevan pie de autor—escribe Quintanilla—fueron hechas por el señor Ferriz, encargado de ejecutar estos trabajos."

(8) Hemos buscado, sin éxito, en el Archivo de Villa la relación completa de las fotografías realizadas por Jesús García Ferriz, lamentando, lógicamente, que no haya quedado documento que especifique número o lo percibido por el trabajo. Tampoco el propio Ferriz ha podido darnos indicación alguna a este respecto. De la frase de Quintanilla "aquellas que fueron estimadas como indispensables" se deduce, con facilidad, que el número de fotografías realizadas fue superior a lo publicado en la *Memoria*, lo que coincide con el hecho de que algunas de estas fotografías—aún inéditas—lleven en el reverso el sello de la Oficina mencionada.

(9) Gran parte de este material se ha perdido al ser utilizado como cristales protectores de las primeras diapositivas que Ferriz hizo para la publicidad en los cines. Trabajó para agencias de publicidad como *Publicitas* y *Alas*.

(10) RÉPIDE, PEDRO DE: *Las Calles de Madrid*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1981, p. 52. Répide escribió los artículos que componen este libro, entre el 3 de mayo de 1921 y el 4 de octubre de 1925, con una breve prolongación a manera de apéndice hasta el 15 de noviembre, por lo que son de gran utilidad, dada la cantidad de datos y referencias que ofrece, para el estudio de estas fotografías.

(11) Ayuntamiento de Madrid. *Guía del Término Municipal de Madrid*, Madrid, 1982, p. 25.

(12) Ayuntamiento de Madrid. *Información sobre la Ciudad. Memoria 1929*, p. 70. Indicándose también el poco coste de esa conversión.

(13) Para su descripción, véase JOSÉ RINCÓN LAZCANO: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1909.

(14) Estas estatuas pertenecían a la serie que se hizo a media-

dos del siglo XVIII para la cornisa del Palacio Real. Justo en el borde derecho de la fotografía se ve un trozo de pedestal de otra de estas estatuas.

(15) RÉPIDE, PEDRO DE: *op. cit.*, p. 495.

(16) En el reverso de la fotografía de Ferriz aparece manuscrito: "Glorieta de Ruiz Giménez".

(17) RÉPIDE, PEDRO DE: *op. cit.*, p. 569. En el artículo dedicado a la Glorieta de los Cuatro Caminos, en la misma obra, escribe, refiriéndose a este edificio: "grave error, a mi juicio, ya que lleva a la hacinación de viviendas, donde debe procurarse la formación de casas independientes con jardín, para que cada familia tenga la suya, y aproveche mejor las ventajas naturales de aquellos parajes próximos al campo", considerando esas "enormes masas de construcción opuestas a la extensión del beneficio del Sol y a la mejor circulación del aire".

(18) Según datos recogidos en la citada *Memoria*, Madrid—que no tenía resuelto el problema del abastecimiento ni materialmente ni desde un punto de vista higiénico—contaba con cuatro *mercados cerrados*: éste de San Antonio, el de la Cebada, el de La Paz, en las calles de Claudio Coello, Ayala y Lagasca, y el de Argüelles, en Marqués de Urquijo. Además de estos cuatro mercados cerrados—había un quinto, el de los Mostenses, pero ya clausurado y pronto a ser demolido—, estaban los denominados *abierto*s, insuficientes para la población y mal dotados, sobre todo, de servicios higiénicos, así como un sinnúmero de *puestos callejeros*, que ocasionaban innumerables problemas de tráfico. Ejemplos de mercados abiertos eran los del Carmen, con catorce puestos—IN 21765—; Chamberí (Olavide), San Miguel, San Antón, en las calles de Augusto Figueroa y Pelayo, y San Ildefonso.

(19) RÉPIDE, PEDRO DE: *op. cit.*, p. 188.

(20) *Memoria*, p. 55.

(21) BONET, CARLOS: *Hacia el Madrid que necesitamos*, Madrid, 1932, p. 14.

(22) PADILLA, MARIANO: *Madrid en seis días. Guías españolas de Turismo. Primer volumen*, Madrid, Editorial Voluntad, 1927, p. XIII. El café de Correos estaba situado en el número 10; el de Puerto Rico, en el número 3; el Oriental, en el 11 y 12, y el Universal, en el número 15.

(23) *Memoria*, p. 115. Datos suministrados por el Negociado de Estadística del Ayuntamiento de Madrid.

(24) *Ibidem*, p. 152.

(25) En la fotografía de Ferriz titulada "Puerta del Sol (desde la calle de Alcalá)"—IN 22492—se ve un tranvía anunciando *Coca-Cola*.

(26) Por la Puerta del Sol pasaban las siguientes líneas: Salamanca-Sol-Quevedo, Ventas-Puerta del Sol, Goya-Sol-Argüelles-Rosales, Bombilla-Sol-Hipódromo, Puente de Vallecas-Sol-Quevedo-Cuatro Caminos, Puente de Vallecas-Sol-Chamberí-Cuatro Caminos, Cuatro Caminos-Sol-Progreso (por Fuencarral), Cuatro Caminos-Sol-Progreso (por Hortaleza), Obelisco-Sol-San Francisco, Pozas-Sol (por Isabel la Católica y Leganitos), Pozas-Sol-Embajadores, Pozas-Sol-Delicias, Fuentecilla-Sol-Diego de León (por Velázquez) y Torrijos-Puerta del Sol.

(27) PADILLA, MARIANO: *op. cit.*, p. 98.

(28) *Ibidem*, p. XVII. El Banco de Bilbao estaba situado en el número 16, el Español de Crédito, en el 14; Sainz, en el 12, y Crédit Lyonnais, en el 10.

(29) Curioso testimonio literario es el que hemos encontrado en la comedia en tres actos de Benito Grippa Jordán, titulada *Gente de Madrid*, publicada en Madrid, en 1937. Transcribimos parte de un diálogo entre los personajes Severo y Galena, obreros:

SEVERO: Como les digo, estábamos haciendo los remates del torreón de la Telefónica. Era una cruda mañana de invierno...

GALENA: ... Y como la obra corría prisa, al que cantaba la gallina le daban la patá, y otro al canto...

SEVERO: Hubo un momento en que entre el rugiente silbar del ventarrón y el bronco crujir de los andamiajes le oí decir con desesperación: "¡No puedo más!" Entonces, agarrao al pasamanos del andamio, me acerqué a él, y le dije: Antonio si te vas, mañana tu madre tié que volver al lavadero. Allí también hace mucho frío, y la viejecita va a estar peor que nosotros aquí.

(30) Nos interesa recordar aquí el juicio que Gutiérrez Solana tenía de estas edificaciones: "A las antiguas calles ha sucedido esta nueva red, llena de edificios a la moderna, petulantes, todos muy blancos, estilo catalán, y en los que no se ve ni por asomo un poco de arte y personalidad" (*Madrid. Callejero*, Madrid, Trieste, 1984, p. 20). El subrayado es nuestro.

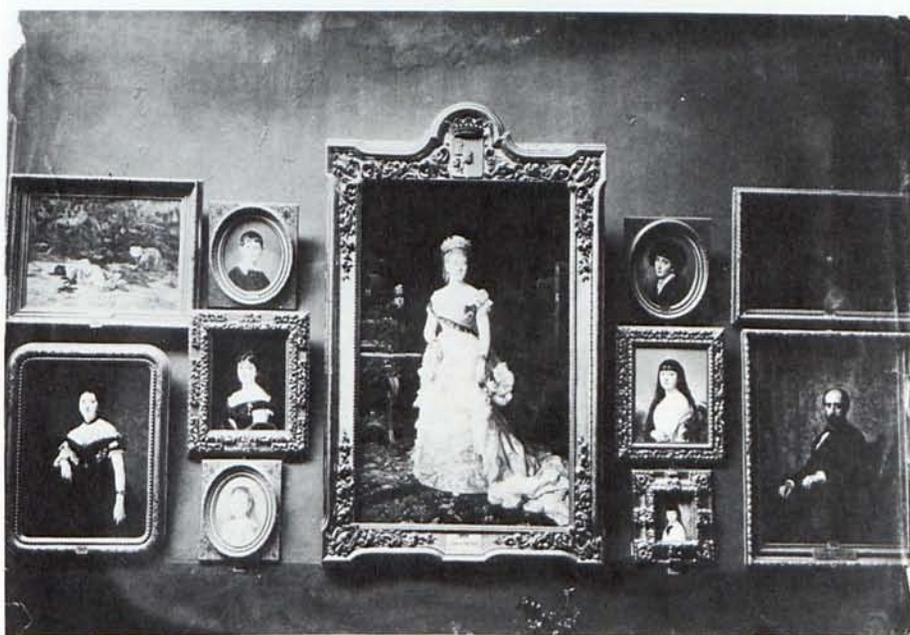
(30 bis) Debo esta noticia a la amabilidad de D. Juan José Torres.

# LOS MADRAZO Y LAS EXPOSICIONES NACIONALES

Por Jesús GUTIERREZ BURON

**E**L Museo Municipal de Madrid nos ofrece la posibilidad de contemplar una brillante selección de la obra de todos los miembros que componen la familia Madrazo, quizá la "dinastía" más fecunda del arte español. Nos presenta una imagen halagadora de la sociedad de su tiempo a través de su galería de retratos, y, en menor proporción, de los cuadros de género, aparte de los obligados temas históricos y religiosos, que viene a justificar la categoría artística de toda la familia. Pero la imagen risueña de su pintura se ve, a menudo, empañada por el recuerdo de su intervención directa y decisiva, no siempre acertada y desinteresada, en todos los organismos que dirigían la vida artística española. Esta puede ser la razón de la prevención con que se ha tratado siempre el arte de los Madrazo, hasta el punto de ser contadísimas las monografías y estudios críticos que se les ha dedicado; lo que está en franca contradicción con la importancia que tuvieron en su momento y la calidad artística de su obra. Quizá no resultaba muy grato al estudiar su obra tener que tratar de la "dictadura del clan Madrazo", que denunciaron algunos de sus contemporáneos.

El "clan" Madrazo dominó casi exclusivamente el arte oficial, desde los pintores de cámara a la Academia de San Fernando y la Escuela Especial de Pintura, pasando por el Museo del Prado y su peso específico en buena



*Cuadros de Federico de Madrazo en la Exposición de 1881.*

parte de la prensa y revistas del momento, sin olvidar su decisiva intervención en el desarrollo de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, como iremos viendo a lo largo del presente artículo.

Los Madrazo ya habían participado regularmente en las exposiciones que anualmente organizaba la Academia e incluso en las del Liceo Artístico, presentando generalmente retratos, aun-

que no faltaran cuadros de composición como *El Gran Capitán recorriendo el campo de Ceriñola* (1836) y *Godofredo de Bouillon en el Sinaí* (1839), de Federico, o el *Entierro de Santa Cecilia* (1852), de Luis, de gran trascendencia para la pintura española del momento por el éxito y reconocimiento internacional que alcanzaron, unido a su amplia difusión en los periódicos y revistas.



Luis de Madrazo. *Entierro de Santa Cecilia*.

Pero estas exposiciones tenían un aire “verbenero” y “ferial”, como denunciaron ya Mesonero Romanos (1) e incluso un miembro de la familia Madrazo, Pedro, cuando iniciaba su comentario a la exposición de 1845 diciendo:

“Al César lo que es del César... y al arte lo que es del arte... Al comercio de segundo orden reunido inútilmente a lo largo de la calle de Alcalá para afrentar la memoria de las famosas ferias de Medina, su mes de septiembre y su prosaica sociedad especial: al noble comercio de la inteligencia, a las artes liberales de lo bello, otro mes aparte, otra sociedad distinta si es posible, otro sitio diverso del que ha ocupado hasta ahora alternando al parecer con los puestos del mercado (2).

Para que las exposiciones perdieran este carácter ferial resultaron decisivos dos hechos: su profesionalización con el Real Decreto de 28 de diciembre de 1953 y la importancia social y propagandística del arte. Son muchos los testimonios que demuestran la nue-

va dimensión del arte como consecuencia del espíritu moralizador impuesto por la Ilustración, y su condición de “escaparate” de la sociedad reclamado por Winckelmann y los neoclásicos. Basten solamente dos: un editorial de *Las Bellas Artes* y un comentario de otro miembro de los Madrazo, en este caso “político”, Eugenio de Ochoa:

“...en todos aquellos pueblos cuyos gobiernos conocieron que las bellas artes son uno de los medios más oportunos y eficaces de que toda autoridad verdaderamente paternal, protectora e ilustrada puede valerse, para educar, instruir, moralizar y hacer felices a los hombres, para promover y asegurar el lustre y el poderío de la nación con sus obras maestras...” (3).

“Muchos medios hay de conocer a primera vista la situación de un país: el mejor para lograrlo es, a nuestro parecer, examinar el estado en que se hallan en él las bellas artes, que son como la literatura, la expresión más exacta de la sociedad a que pertenecen” (4).

Mientras, la profesionalización de las exposiciones era presentada insistentemente como el único medio de contrarrestar la decadencia del arte como consecuencia de la pérdida de sus apoyos tradicionales: la Iglesia, la monarquía y la nobleza. Las exposiciones se presentaban como la única fórmula de adaptarse a la nueva situación del arte como un producto más del mercado y asegurar, por tanto, su pervivencia. Precisamente uno de sus más pertinaces defensores, José Galofre, está también relacionado con los Madrazo, especialmente con Federico, por sus enconadas polémicas en la prensa que llegaron incluso hasta el propio Congreso (5).

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes se convirtieron en una nueva fórmula de dirigir la vida artística española, tanto por las recompensas y posibilidades de venta que ofrecían como porque terminaron alcanzando un valor decisivo en la carrera “administrativa” de los artistas. La prueba más terminante quizá sea la polémica suscitada en 1895, entre los partidarios de Morera y los de Muñoz Degrain, por la sucesión de Haes en la cátedra de paisaje. Polémica donde los argumentos esgrimidos giraban en torno al número, categoría y condición de las medallas obtenidas en las Exposiciones Nacionales y que se resolvería a favor de Muñoz Degrain. Los Madrazo, dando prueba, una vez más, de su peso específico en el desarrollo del arte español del siglo XIX, tuvieron un papel decisivo en el decurso de las exposiciones, como iremos viendo a continuación.

### José de Madrazo y Agudo (1781-1859)

El creador de la “dinastía” llegó demasiado tarde para participar en las Exposiciones Nacionales, aunque sí lo hiciera anteriormente en las de la Academia. Su fama estaba demasiado consolidada como para necesitar la “competición” al final de su vida, o como para aspirar a algún honor o reconocimiento que no hubiera conquistado anteriormente. Además, los trabajos “oficiales” y “representativos” no le dejaban el tiempo necesario para embarcarse en un tema de empeño. Sin embargo, no por ello su papel deja de ser importante para dichas Exposiciones Nacionales, pues, como señalara Cámara en su discurso de despedida de la Secretaría de la Academia de San Fernando, su intervención fue decisiva para “regularizar y

metodizar las Exposiciones públicas de Bellas Artes, estableciendo premios y recompensas que antes no existían" (6). Importante fue también la del yerno de Madrazo, Eugenio de Ochoa, Director General de Instrucción Pública.

José de Madrazo tuvo además papel preponderante como Jurado de las Exposiciones de 1856 y 1858, por elección secreta entre los miembros de la Academia. En la primera le acompañaron también dos de sus hijos, Federico y Pedro. Se explican así las réticencias con que parte de la crítica acogió la segunda primera medalla de historia que consiguió otro hijo, Luis, por su *Don Pelayo en Covadonga*, frente a la unanimidad con que fue recibida la primera, la de E. Cano por su *Colón en el convento de la Rábida*. Se insistía en el excesivo número de Madrazos, tres, entre los doce miembros del Jurado.

#### Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)

El hijo mayor es, a la vez, el de máxima categoría artística de toda la familia Madrazo y el que más importante papel desempeñó en el desarrollo de las exposiciones, pues participó activamente en dos con quince retratos, y fue jurado nada menos que en doce de las catorce que se celebraron en vida suya y de las diecisiete del siglo XIX.

En la primera, la de 1856, participó con seis retratos, todos de la alta aristocracia de sangre y eclesiástica. Quizá le guiase el deseo de refrendar en España los éxitos obtenidos en la reciente Exposición Universal de París y por ello presentó cuatro de las obras allí exhibidas: *Los Duques de Alba*, *Medinaceli* y *Sevilla* y la *Condesa de Vilches*. Sin embargo, al final su participación se redujo a una simple exhibición sin posibilidad de competir, porque su condición de jurado y académico le impedía optar a premio. A pesar de todo, su participación y sus retratos fueron los más destacados por la prensa, en términos como:

"Siempre que tratamos del mayor o menor lustre que en la época presente alcanza entre nosotros la pintura, el primer nombre que cruza nuestros labios es el del señor Madrazo: ideal y simpático, él empuña el cetro en la monarquía del arte (y llamamos a la del arte monarquía, porque hasta ahora los artistas no se han convenido como los literatos, ni se convendrán, a que su estado sea la república) y él tiene, por tanto, el derecho de abrir la marcha en nuestra revista..." (7).



José de Madrazo.

Igualmente ilustrativa es la crítica de José Amador de los Ríos, quien, aún reconociendo lazos de antigua amistad, no duda en elogiar sus retratos como:

"Los dos de medio cuerpo, que representan al anciano patriarca de las Indias, D. Antonio de Posada Rubín de Celis, y la joven condesa de V. [Vilches], forman entre sí el más significativo contraste: el primero nos ofrece a la naturaleza vencida ya por los años, en una figura inteligente y noble, a que ha sabido dar el pintor la severidad y el jovial continente que inspira al par respeto y amor en un prelado; el segundo nos presenta a la naturaleza en todo su vigor y a la belleza con todos los encantos y atractivos que le conquistan el señorío del corazón humano. En la diferencia, pues, de entender y de caracterizar ambas edades y sexos, en la diversidad de las líneas, en lo apartado de las tintas que constituyen el colorido local de ambos originales, está el verdadero triunfo del

artista, siendo tanto más notables estas observaciones cuanto que el Sr. Madrazo ha sido acusado más de una vez, aunque siempre sin justicia, de no dar a sus obras la variedad que entraña la naturaleza y que el arte exige para ser perfecto" (8).

Pero hubo algunas disensiones, como la de Alarcón en *La Discusión*, quien, aunque reconocía sus calidades, denunciaba acertadamente su propensión a "lo bonito", y, sobre todo, la de Manuel de Murguía en *La Iberia*. Esta última sería la más notoria, aunque a la larga redundase en beneficio del propio Federico de Madrazo. En efecto, Murguía, para hacer quizá más consistentes sus argumentos, recurrió a transcribir una crítica de Gustave Planche en la *Revue du deux Mondes*, realizada con motivo de la Exposición Universal de París de 1855. Planche trataba duramente a Madrazo

basándose en los maestros del retrato como Velázquez, Murillo, Van Dyck, en términos tales como:

"Respecto a la condesa de Vilches, merece cargos todavía más graves, porque no solamente está mal colocado y peor sentado el modelo, siendo imposible adivinar la forma de la rodilla derecha, sino que además tiene estropeados los brazos. La expresión puede parecer dura, y, sin embargo, es la sola verdadera. Si la condesa de Vilches tiene unos brazos como los que el Sr. Madrazo le ha pintado, seguramente no podría manejar el abanico ni montar a caballo, ni figurar en una reunión, ni excitar una triste admiración, y teniendo un rostro en el que juguetea la sonrisa, adornado con unos ojos llenos de malicia, sería ciertamente una lástima; así es que prefiero creer que el Sr. Madrazo ha calumniado su modelo atribuyéndole unos brazos tan feos. ¿Y a qué atribuir esta odiosa calumnia? A la ignorancia de la perspectiva. Si el Sr. Madrazo hubiera medido las distancias entre el hombro y el codo, y entre éste y la mano, no nos veríamos en la necesidad de criticarle con tanta severidad. Pero ¿cómo acoger con indulgencia un retrato dibujado de un modo tan extraño?" (9).



Carlos Luis de Ribera. *Federico de Madrazo*.

Pero Gustave Planche había cometido un grave error: criticar obras que estaban recogidas en el catálogo, pero que por diversas circunstancias no habían podido exhibirse en París. Este desliz lo aprovechó Madrazo llevándolo a los tribunales, que sentenciaron a su favor, condenando a Planche a 500 francos y a su editor a 200. La sentencia se conoció antes de la celebración de la exposición española y le sirvió al propio Madrazo para defenderse ante el Director de *La Iberia* con una carta redactada en un tono caústico y despreciativo: "Muy señor mío: he oído decir que el encargado de escribir en su periódico de usted los artículos de la Exposición de Bellas Artes, se ha detenido bastante hablando de mis obras y criticándolas conforme a su modo de ver...", para pasar luego a comunicarle la sentencia de los tribunales franceses, con lo que desautorizaba totalmente a Murguía (10).

Más severos fueron los críticos partidarios de Federico, tanto para ata-

car la tradicional envidia francesa:

"De todos modos, cuando hemos leído el juicio crítico del francés Gustave Planche, publicado en la revista de *Ambos Mundos*, enderezado a criticar las obras de Madrazo, nos hemos indignado por la índole de bastardas pasiones que en él se reflejaron, propias de la petulancia francesa que quiere imponer su yugo por todas partes, deprimiendo a todos los pueblos para ensalzarse a sí propios en todas las artes y ramas del saber humano" (11).

como para anatematizar al propio Murguía, e incluso a la línea ideológica de *La Iberia*, acusándoles de falta de nacionalismo por acoger la insidiosa crítica extranjera, y volviéndola en favor del propio Madrazo al resaltar su generosidad por ceder parte de la indemnización a la Asociación de los artistas franceses y resaltar la categoría de sus obras recordando que habían sido premiadas por un jurado internacional (12).

Sin embargo, Murguía, lejos de amilanarse por el aluvión de críticas que recibió, contraatacó más duramente, replicando al señor Madrazo y afirmando que desconocía la sentencia de los tribunales franceses, pero que no por ello rectificaba sus juicios, sino que los ratificaba, aumentando la consideración que tenía de Gustave Planche, porque:

"... su juicio crítico está en un todo conforme con nuestras opiniones, pues si nosotros hubiéramos prohijado aquel artículo, hubiéramos sido más severos que el crítico francés, en quien no podemos menos de reconocer grandes dotes cuando *sin haber visto* los cuadros los critica tan acertadamente. Esperamos con ansia la sentencia de que habla el señor Madrazo, pues nosotros creemos que el que ha criticado los retratos a que aludimos, lejos de no haber visto los cuadros, los ha visto mucho más de lo que al autor le convenía; de lo contrario debemos confesar que tiene el don de la adivinación" (13).

Por otra parte, no faltaron tampoco los comentarios que se movieron únicamente dentro de los límites de la crítica artística, como el de *La Esperanza*, que, al relatar la inauguración de la exposición, destacaba los retratos de Federico de Madrazo, afirmando su superioridad sobre los de Winterhalter (14). Este juicio cobra importancia si tenemos en cuenta que la relación con Winterhalter sería defendida posteriormente por A. Beruete, mientras que ha sido negada terminantemente por su nieto Mariano de Madrazo y de la Calle (15).

Federico de Madrazo no volvió a participar en otra exposición hasta la

de 1881, resultando un poco chocante esta tardía participación que sólo se puede explicar por el deseo de recuperar la hegemonía en el ambiente artístico español, después de los éxitos de Rosales y, sobre todo, de Pradilla con su primera medalla de honor de las exposiciones españolas (1878) y su medalla de oro en la Exposición Universal de París de ese mismo año. Aunque tampoco se puede descartar cierta "razón política", dada su condición de alfonsino, porque, como anunciaban los periódicos hablando de la ceremonia de inauguración:

"El Rey pronunciará un discurso alusivo al acto enalteciendo las glorias que España cuenta en el arte pictórico, y haciendo constar que, no obstante, las vicisitudes por que hemos pasado, ninguna nación nos aventaja hoy en buenos pintores, como prueban el certamen y las obras que recientemente han hecho Pradilla, Plasencia, Madrazo y otros" (16).

Los críticos, aunque sin la importancia de 1856, destacaron la maestría de sus retratos. Pero hubo también algunas disensiones, como la de José Muñiz Carro, quien no tenía gran consideración como crítico ni su revista alcanzaba gran cotización fuera del campo de la música. Su crítica iba dirigida concretamente al *Retrato de Salmerón*:

"Me acerqué, miré, y ¡quién lo iba a decir!, el retrato representaba, según los rótulos, a D. Nicolás Salmerón y Alonso; pero un D. Nicolás Salmerón erguido, risueño, de mirada alegre como unas pascuas, sin aquel entrecejo que tanta severidad da a su rostro; un Salmerón, en fin, tan desconocido para mí como para el emperador de la China. Después que leí la firma estampada en el lienzo, retrocedí asustado y oí a mi camarada que me decía: —Tiene dos letreros, dos; es decir, uno más que el famoso gallo de Orabaneja. Y uno que pasaba, exclamó: —Bien los necesita. —Por eso no quiero hablar de retratos" (17).

Nuevamente participaría en la Exposición Internacional de 1892, aunque no en la sección propiamente competitiva, sino en la de "Historia de la pintura española del siglo XIX". En esta ocasión, los periódicos le prestarían menos atención, aunque suficiente todavía para destacar su maestría. Valga como ejemplo, por su concisión, el juicio de José de Siles: "De don Federico de Madrazo se cuentan hasta cuatro *Retratos*, magistrales, naturalmente" (18). Sólo cabe añadir que el retrato más alabado fue, nuevamente, el de la Condesa de Vilches.

Pero si la participación de Federico en las exposiciones, a pesar de lo corta, fue muy importante, todavía lo fue más su labor como Jurado casi perpetuo, como hemos visto al principio. Llegó desde Vocal por designación en 1856, 1860 y 1862 a ser elegido por los artistas en 1864; a Vicepresidente en su condición de Director de la Academia y del Museo del Prado en 1866, 1871, 1876, 1878 y 1884; a Presidente del Jurado de admisión en 1887, siendo también elegido por los expositores para el de calificación con el máximo de votos: 197 frente a los 191 de C. C. Rivera; resultando nuevamente elegido por los artistas en 1890, aunque renunciase por enfermedad; para

concluir en 1892 otra vez como Presidente del Jurado de admisión, renunciando a ser elegido miembro del de calificación para evitar sospechas de connivencia con los expositores admitidos, como se rumoreaba en la prensa.

Entre sus intervenciones más destacadas como Jurado cabe destacar la de 1862, en que, cuando el Jurado ya estaba a punto de hacer la propuesta de premio, dimitió en unión de los también académicos Piquer, Espalter, Rivera y Haes (19). La dimisión, extensamente razonada, respondía en realidad a un problema de competencias y era fruto del tradicional enfrentamiento entre críticos y artistas. Iba dirigi-



Federico de Madrazo. *La Condesa de Vilches*.

da fundamentalmente contra Cruzada Villaamil y Alarcón. La difusión que le dio la prensa y las tensiones que generó pueden considerarse las razones que llevaron a Cruzada Villaamil a publicar una crítica panfletaria sobre la exposición de 1864, bajo el seudónimo de *Orbaneja*, influyendo decisivamente en la decadencia de una revista tan prestigiosa como *El Arte en España*.

En 1871 defendió la *Lucrecia muerta*, de Rosales, frente a las críticas de los arquitectos Ruiz de Salces y Avalos, afirmando que:

“No podía estar conforme con el Sr. Salces en cuanto que en el cuadro de *Lucrecia* se olvidara la parte histórica, que el color lívido era natural en un cadáver y que aunque no lo fuera podría consentirse como licencia permitida al pintor para expresarse mejor y no considerarse como un defecto” (20).

Esta defensa tuvo gran trascendencia en el futuro de la pintura española por el peso que tuvo la concesión de la primera medalla a Rosales por 18 votos sobre los 20 posibles.

Cuando más adelante se critique la excesiva modernidad de la pintura española por su excentricidad y falta de dibujo, siempre se pondrá como punto de partida la *Lucrecia muerta*, confirmando así los temores de otro miembro de la sección de arquitectura, Avalos, que advertía, al votar en contra, que la decisión del Jurado podía ser nociva porque inclinaría a los jóvenes hacia esa escuela de pintura.

También con motivo de esta exposición de 1871, Federico defendió en el Jurado que los precios de adquisición de las obras no estuvieran unificados de acuerdo con la categoría de los premios—como ocurriría a partir de la exposición de 1887—, porque:

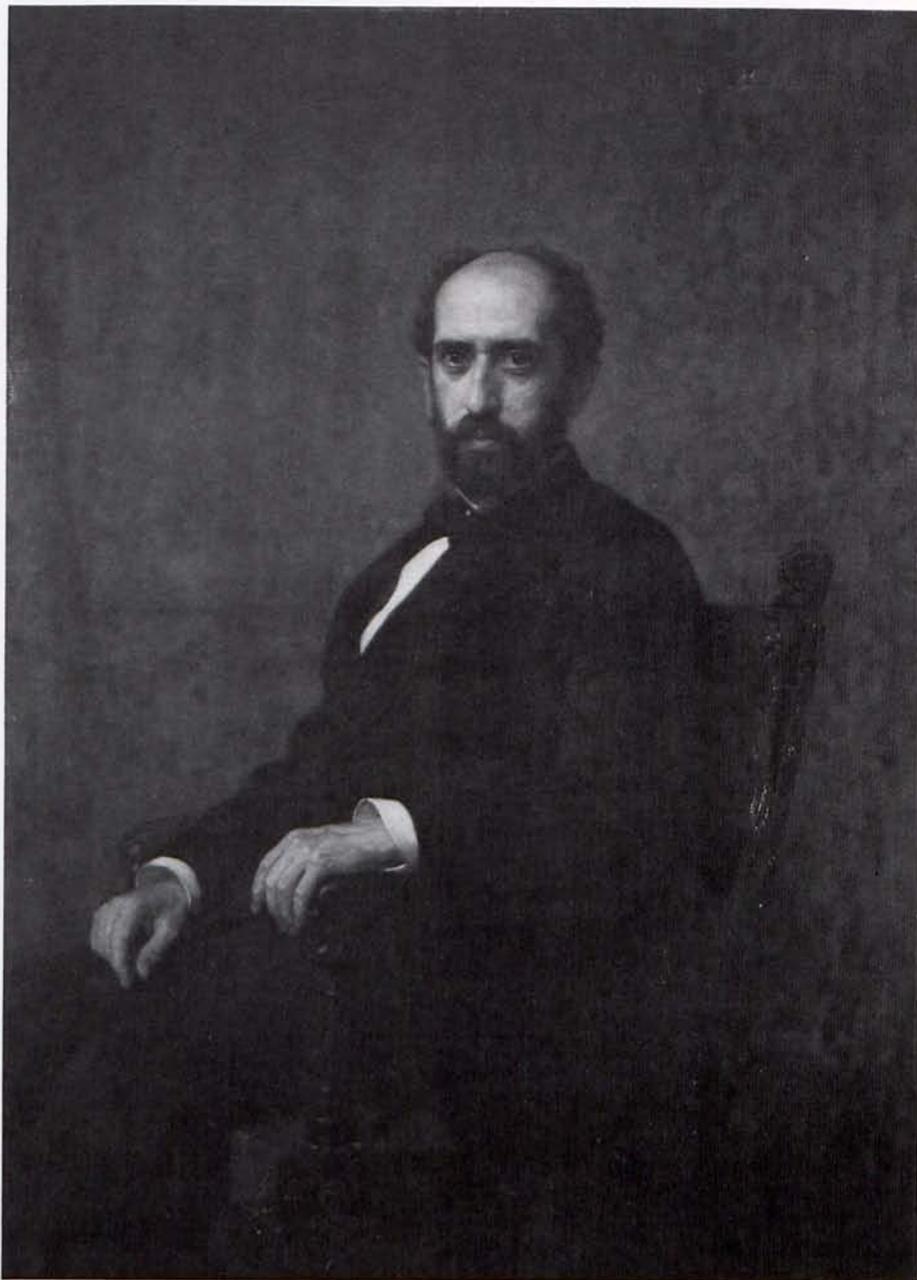
“... los cuadros tienen un cierto valor material que debe tenerse en cuenta al hacer su tasación, el cual influye necesariamente en la apreciación que de ellos se hace con arreglo a su mérito artístico... que no cree posible asignar el mismo precio a un estudio de una cabeza que a una gran composición histórica...” (20).

En 1887, con una visión crítica muy acertada, se opuso a la concesión del premio de honor a Villodas por su *Naumaquia*, lo que le granjeó algunas críticas. Pero quizá la más curiosa de sus intervenciones en las sesiones de este año fuera la petición de traspasar a la pintura todos los premios que quedarán desiertos en las otras secciones, para no dejar sin premio “no sólo muchas acuarelas y dibujos que lo mere-

cen, sino quizá los cuadros presentados por algunas señoritas, no menos dignas de que se las tenga en cuenta” (21).

Federico de Madrazo estaría además presente en las distintas exposiciones a través de sus muchos discípulos. Sin contar todos los de la Escuela, sino sólo los que frecuentaron su estudio, limitándonos a los más destacados, señalaremos a primeras medallas como Alejo Vera, Casado del Alisal, Luis Alvarez, Palmaroli, Germán Hernández, Muñoz Lucena, y segundas medallas como Díaz Carreño, Fierros, Lozano, Matías Moreno, Montero Calvo, A. Casanova, Bartolomé Maura y Bernardino Montañés. Este último fue uno de sus preferidos y al único que dejó una “manda” en su testamento, como ha señalado Mercedes Agulló en el catálogo de la Exposición (22). A la

mayoría de ellos dedicó algún retrato, como se puede ver también en la Exposición, lo que prueba la estima mutua y explica el reconocimiento, tanto a su persona como a su obra, que siempre le dispensó la mayoría de los artistas. Reconocimiento y admiración que culminó en la Exposición Nacional de 1895 con la exhibición en el salón principal de su retrato ornado con una corona de laurel, ambos propiedad del Círculo de Bellas Artes. Antes y después de este homenaje, lo habían recibido también otros pintores como Manzano en 1862—lo que aprovechó E. Mélida para publicar un catálogo de su obra en *El Arte en España*—, C. L. Rivera en 1892 y Haes en 1899—importantísimo porque de aquella muestra, fundamentalmente del legado Morera, provienen la mayor



Federico de Madrazo. *Nicolás Salmerón*.

parte de los fondos de Haes en el Museo del Prado—. Pero en todos estos casos el homenaje se tributó fundamentalmente a la obra del artista y no a su persona, como en el caso de “Don Federico, como ha sido llamado por varias generaciones...”, tal como señalara Beruete.

### Pedro de Madrazo y Kuntz (1816-1898)

Es el único miembro no artista de la familia, pues se dedicó a la abogacía, aunque por su condición de crítico tuvo también mucha relación con las Exposiciones Nacionales. Dado el número de sus críticas y ante la imposibilidad de recogerlas en los límites de este artículo, destacaré como características suyas el tratamiento global de las exposiciones sin caer en excesivas pormenorizaciones, prefiriendo la crítica de las escuelas y de los géneros

antes que de las personas. Respecto a aquéllos, acostumbra a seguir su tradicional jerarquía, comenzando por la pintura religiosa. Igualmente se destaca por la atención que presta al retrato, señalando su importancia y dificultades. Atención que Santiago Puig desde *La Iberia* consideraba excesiva, y que podemos explicar, tanto por una “deformación familiar” como por su gusto aristocrático y por su condición de hombre de la Restauración, una de las épocas doradas del retrato.

Como ejemplo de su crítica se puede señalar la que realiza para *La Ilustración Española y Americana* con motivo de la exposición de 1892, reduciéndola a tres artículos (números XLII, XLIII y XLV), mientras que el antes mencionado Santiago Puig necesitó ¡60!, sin que por ello sea mucho más esclarecedor, salvo en la relación de todos los expositores a modo de catálogo. En estos mismos artículos queda claro su gusto tradicional opuesto

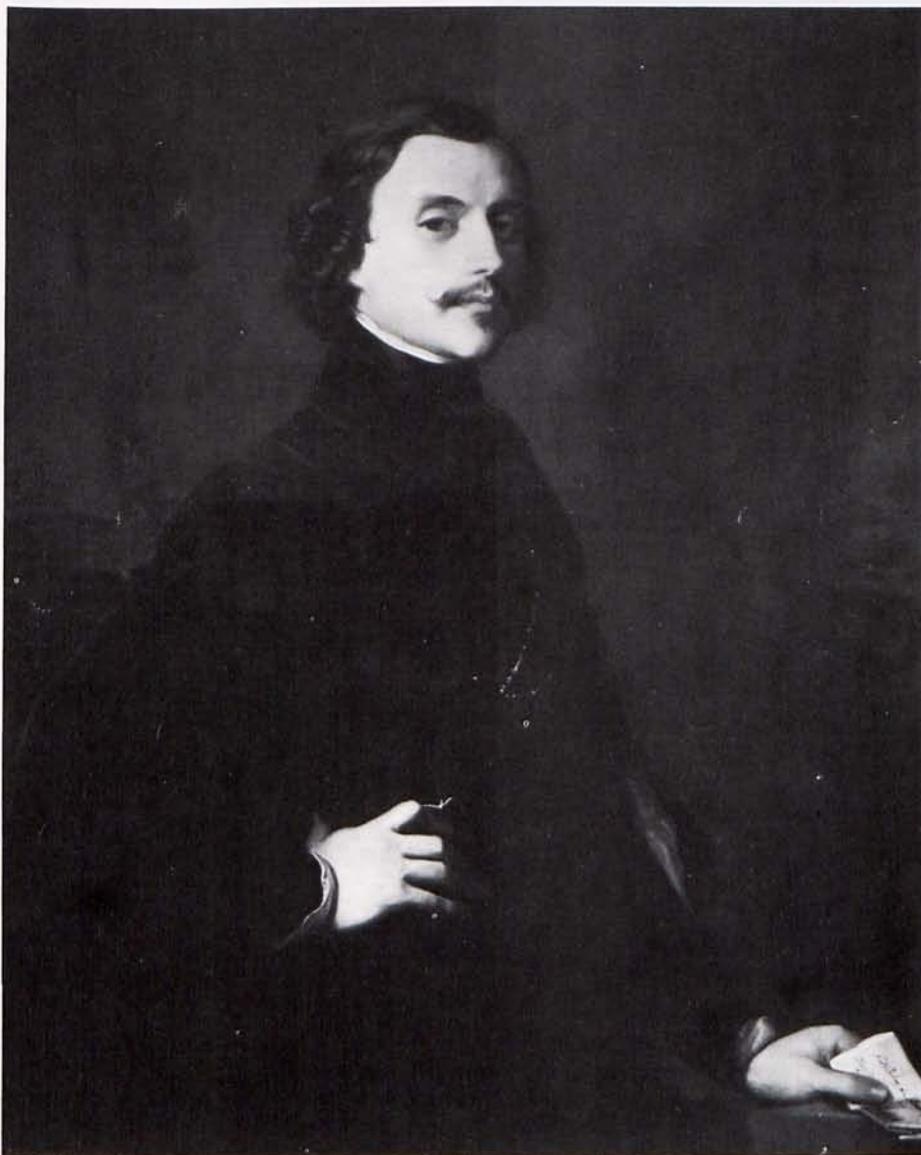
al modernismo, dejando entrever posiciones claramente sociopolíticas que serían contestadas posteriormente por R. Balsa de la Vega:

“Observo, ante todo, que, ya por efecto de las modernas ideas democráticas, que dan a las más vulgares escenas en que interviene el elemento popular cuanta importancia han quitado a los hechos de las clases superiores, ya por mero deseo de llamar la atención y fiar a extraordinarias dimensiones éxitos que deberían quizá encomendarse sólo a extraordinarios talentos, los sucesos más insignificantes, ¿qué digo, los sucesos?, las meras manifestaciones pasivas de la vida ordinaria y común, que en los tiempos pasados eran tratados en pequeños cuadros de género o de costumbres, vienen en pocos años a esta parte encaramándose a las altas esferas de la noble pintura de historia... A este desprecio de los cánones del buen sentido ha llevado el *modernismo* a muchos artistas de verdadero talento...” (23).

En el mismo artículo, como prueba de su independencia y rectitud artística, criticaba duramente al Jurado de admisión, que estuvo presidido, como hemos señalado anteriormente, por su hermano Federico. Contrasta esta dureza con la negativa a elogiarle en las exposiciones de la Academia, cuando todos le ensalzaban y él, por pudor, prefería no hacer ningún comentario, excusándose precisamente en su relación familiar.

Pedro de Madrazo intervino también directamente en la exposición de 1856 como Secretario del Jurado y redactor del catálogo en su condición de académico, y en la de 1895 como Presidente por ser Director del Museo Nacional. En 1856 su presencia en el Jurado fue cuestionada por Murguía con unos argumentos en los que no se descarta una clara intencionalidad política, y en los que, después de señalar el descontento de algunos artistas, se convierte en su portavoz preguntando:

“—¿Qué fue a hacer al Jurado el señor Don Pedro de Madrazo—exclaman—, de quien no sabemos que exista cuadro alguno? ¿Por haber escrito algunos artículos acerca del arte? Tal vez no, pues en eso ahí tenéis al conocido publicista señor Pi y Margall, persona inteligente en materia de bellas artes, y que no dudamos en asegurar que es el primero en España como escritor estético, y que, sin embargo, no sabemos que fuese llamado a formar parte del aquel Jurado, en donde entraba el señor Madrazo (don Pedro) con mérito para ello, lo creemos así, pero en donde se hallaban ya su padre, don José, y su hermano don Federico” (24).



Federico de Madrazo. Pedro de Madrazo.

Pedro respondería, al igual que había hecho su hermano Federico, invocando razones reglamentarias y recurriendo al consabido argumento de que el nombramiento no le producía otro beneficio que preocupaciones y pérdida de tiempo. Pero lo más significativo de esta crítica es que, valga la redundancia, parte de un crítico, aunque se haga pasar por portavoz de los expositores descontentos, porque en el fondo lo que se discutía era el problema planteado claramente por Federico y los otros académicos en 1862, y ya mencionado anteriormente: la capacidad o no de los no artistas para juzgar a los artistas. Significativamente, el nombramiento de Pedro como Presidente del Jurado de 1895 fue valorado positivamente por todos los críticos, basándose en que las exposicio-

puesta de Francisco Alcántara, acordase por primera vez en la historia de las exposiciones "dar un voto de gracias al excelentísimo señor don Pedro de Madrazo, Presidente del Jurado, por la correcta imparcialidad con que había dirigido las discusiones y sabios juicios emitidos para ilustrarlas, en lo que todos estuvieron unánimes" (26). Sin embargo, toda la prensa criticó durísimamente la excesiva benignidad en la admisión de obras, sólo explicable porque el número de premios era en esta ocasión proporcional al de expositores admitidos. Esta licencia terminó volviéndose contra los propios expositores, porque un número excesivo de premios restaba inmediatamente relevancia al hecho de obtenerlos, redundando en detrimento de la consideración de las exposiciones. Pero

Entonces fueron los artistas los que demostraron su disconformidad, logrando al final que el Ministro respetase la primitiva propuesta del Jurado, aunque con ligerísimas variantes, obviando las rectificaciones de los críticos. Esta postura acomodaticia de los artistas fue criticada duramente por P. Millán, aunque él no hubiera intervenido en la Comisión de críticos, y como protesta suspendió su crítica de la exposición (27).

Todos estos avatares supusieron la retirada de Pedro de Madrazo de la crítica activa de las exposiciones, aunque nuevamente estuviera relacionado con la de 1897, pero ya sólo para dar entrada a los cuadros adquiridos en la misma en su condición del Director del Museo de Arte Moderno.

### Luis de Madrazo y Kuntz (1825-1897)

Participó en la exposición de 1856 con cinco retratos y un tema de historia, y en la de 1862 con seis retratos. Como ya indicábamos anteriormente, en la de 1856 fue premiado con la segunda primera medalla por su cuadro *Don Pelayo en Covadonga*, lo que levantó muchas suspicacias por ser miembros del Jurado su padre, José, y sus hermanos Federico y Pedro. Con todo, es un cuadro muy adecuado para comprender la importancia y cotización que alcanzó en su momento la pintura de historia, el comportamiento de la crítica y sus avatares una vez que pasaba de moda o perdía la actualidad de la exposición.

Su importancia descansaba en la herencia moralizadora de la Ilustración y el neoclasicismo, ya aludida anteriormente, y que Galofre destacaba al iniciar la crítica de la exposición de aquel año:

"Esto—se refiere a la pintura de historia—tiene por objeto fomentar las virtudes cívicas que, inmortalizando los hechos heroicos, ponga en los que los vean generosa sed de imitarlos. Como la misión del artista ante la sociedad debe ser guiada por el espíritu de alta civilización y por el sacerdocio del buen ejemplo, claro está que con los grandes medios comunicativos que tiene el arte de la pintura, que penetra en el corazón humano por el poderoso órgano de la vista, si por desgracia se desvía de esta doctrina, se convierte el artista en el enemigo más decidido de la sociedad" (28).

En consecuencia, la elección del tema era decisiva, y por ello se recurría normalmente a victorias memorables como la propia de Covadonga y las Navas de Tolosa, o a derrotas honorosas como Trafalgar y la Invencible. Esto es lo que hizo Luis al recurrir a



Martínez Sánchez. 1. Federico de Madrazo. 2. Luis de Madrazo. 3. Raimundo de Madrazo.

nes se hacían para el público y no para los artistas, por lo que no había ninguna razón para que éstos fueran los jueces exclusivos. El nombramiento llegó a merecer comentarios tan elogiosos como: "Ha sido la primera vez que un Gobierno ha hecho una cosa a derechas...", de un periódico como *La Justicia*, tan distante del Gobierno conservador como el propio Pedro de Madrazo (25). E incluso me atrevo a decir que fue el único elogio dedicado a un Gobierno conservador.

La presidencia del Jurado de 1895 fue un verdadero quebradero de cabeza para Pedro de Madrazo y una pérdida considerable de su prestigio como crítico, aunque dicho Jurado, a pro-

más duros fueron todavía al denunciar "trapicheos", favoritismos y clientelismo en la concesión de los premios como si se tratase de una opción política. Los rumores de todo tipo se vieron aumentados por la excesiva tardanza del Ministro de Fomento, señor Bosch, en aprobar la propuesta del Jurado, pese a que fue una de las pocas ocasiones en que dicha propuesta iba perfectamente razonada gracias a la intervención personal del propio Madrazo. La tardanza se interpretaba como una expresa desaprobación del Ministro, que se hizo todavía más patente al pedir una Comisión de críticos que rectificara la propuesta de adquisiciones presentada por el Jurado.

Don Pelayo y Covadonga, un tema en el que su hermano Federico llevaba años trabajando, junto con la *Rendición de Granada*, pero que no había podido llevar a término por el éxito de sus retratos (29). Incluso había realizado un dibujo que sirvió como ilustración para iniciar la serie de artículos que publicó A. Cánovas del Castillo en el *Semanario Pintoresco Español* (1949; año XIV; núms. 20, 32 y 24), bajo el título de "Breve reseña del estado que alcanzan las ciencias históricas en España y apuntes críticos sobre obras de este género nuevamente publicadas". Cánovas venía a identificar el estado de la conciencia nacional de un país con el de sus publicaciones históricas.

La crítica, por su parte, también atendía en primer lugar a la importancia y trascendencia del tema, examinando a continuación la adecuación o no de su ejecución. Aunque a veces pesaban más las razones personales, religiosas, políticas o simplemente de conveniencia que explican críticas tan dispares como las dedicadas al *Don Pelayo en Covadonga*:

"... es un cuadro de alta epopeya histórica, el que mejor merece esta calificación. Grandiosidad de formas, elevación de estilo, naturalidad en cuanto puede convenir, colorido enérgico, si bien algo severo de tonos por el visible propósito de haber desechado el artista matices halagüeños, más propios de la pintura de género y de retratos, son las características de este gran lienzo. La figura de Pelayo es la verdadera personificación del amor a la patria y a la religión en el siglo VIII del cristianismo: el obispo que le acompaña sobre el peñasco en que aparece subido, es la expresión más acabada y fiel de la Iglesia española, militante en sus mártires visigodos, sabia en sus doctores. Los guerreros que de tropel invaden la memorable cueva atraídos por la voz de su caudillo, denotan en sus semblantes, en sus trajes, en sus actitudes, qué clase de gente son y la santa empresa que van a acometer. Hay en ellos cabezas y manos que no desdenaría Screffer ni Decamps" (30).

"El Sr. Madrazo ha perdido en nuestro concepto con afrancesarse: a más de la inverosimilitud del colorido, encontramos inverosimilitud en la expresión de las figuras, inverosimilitud en sus formas, inverosimilitud en la composición general del cuadro. Pelayo puede ir a reconquistar la España de sus abuelos, o a vengar resentimientos personales: más que fuego santo, tiene ira; más que cercado de sus adeptos, parece rodeado de sus enemigos" (31).

La obra fue adquirida por el Estado por Real Orden de 7 de agosto de 1856 por 35.000 reales, la máxima cantidad pagada en aquella ocasión,

peregrinando por el Museo Nacional primero y después por el del Prado, hasta que por Real Orden de 13 de junio de 1877 se cedió en depósito a su actual emplazamiento: la Colegiata de Covadonga. Por cierto, que para completar su significado histórico se había solicitado también la *Batalla de Guadalete*, de Marcelino Unceta (medalla de segunda clase en la exposición de 1858), aunque no se pudo obtener por haber sido cedido ya al Museo Provincial de Zaragoza (32).

Respecto a los retratos, hubo unánime acuerdo entre la crítica de asimilarlos a los de su hermano Federico, aunque en unos casos para remarcar más su calidad y por contra en otros para destacar su inferioridad:

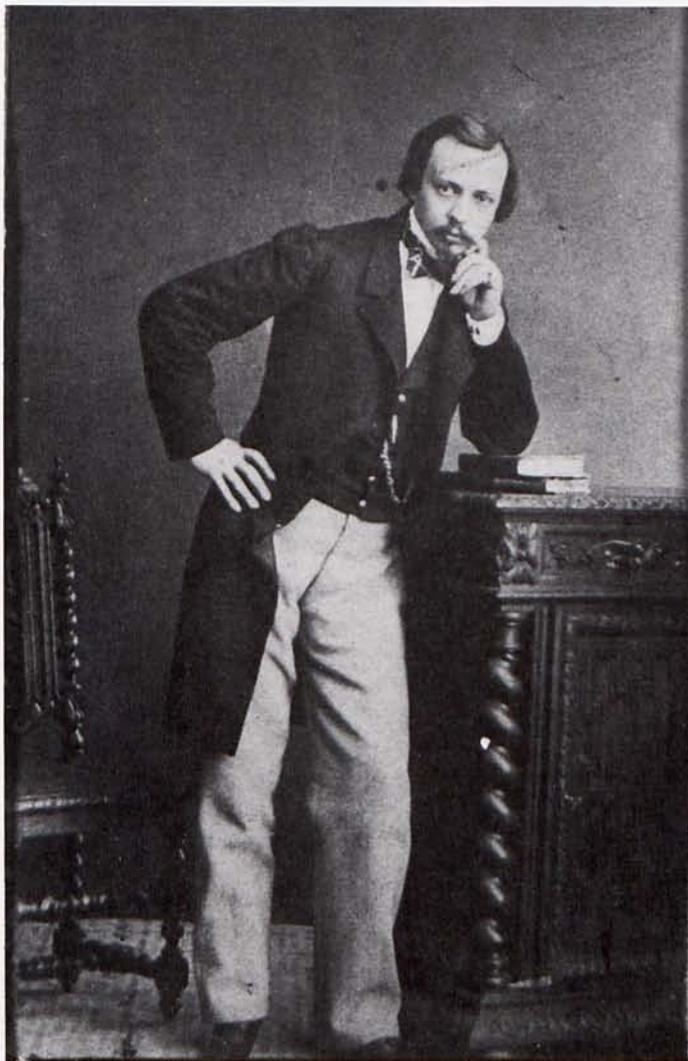
"... sus retratos anuncian un rival a su hermano D. Federico. En efecto: ¡cuántas personas han creído del último los de la señora de Bell y señorita de Ochoa! La misma gracia, la misma poesía, el mismo *no sé qué* que en vano intentan otros imitar, porque (si nos es permitido reproducir el dicho de Mengs) 'eso no se pinta con la mano, sino con la voluntad'" (33).

"Los retratos de Madrazo (don Luis) tienen, por lo regular, los defectos de su hermano, sin tener por eso sus bellezas. Es el mismo estilo, pero sin encanto..." (34).

En la exposición de 1862 alcanzó también un éxito destacado al obtener la primera medalla de segunda clase en la sección de retratos, convirtiéndose simbólicamente en medalla de primera clase al renunciar Palmaroli a la suya, por considerar que su *Pascuccia* no era un retrato, sino un cuadro de género.

Hubo casi unanimidad en el Jurado, pues, ausente su hermano Federico, logró 14 votos con tres abstenciones. También hubo unanimidad a la hora de juzgarle, pues, aunque no se negase su calidad, se prestó más atención a la decadencia del retrato en general interpretándolo como símbolo del progreso del arte español.

Como curiosidad señalaremos también que Luis no debía tener problemas económicos, pues no llegó a retirar los 1.000 reales que le correspondían por el premio. Con fecha de



Luis de Madrazo.



Federico de Madrazo. *Luis de Madrazo.*

28 de julio de 1863 todavía estaban en poder del habilitado del Ministerio de Fomento en unión de los 2.000 de la renuncia de Palmaroli y 1.000 de González Jiménez, aunque éste los reclamaría posteriormente desde Roma (35).

Luis sería también vocal del Jurado de la exposición de 1866, elegido en tercer lugar con 35 votos, mientras que para las elecciones de 1864 y 1871 sólo obtuvo un voto. No hay ninguna reseña de sus intervenciones en las sesiones del Jurado, por lo que cabe pensar que, al contrario de sus hermanos Federico y Pedro, pasó totalmente desapercibido.

#### **Juan de Madrazo y Kuntz (1829-1880)**

El único miembro arquitecto de la familia participó una sola vez en las Exposiciones Nacionales, en 1881, pero fue suficiente para obtener el segundo premio de honor y el primero de la sección de arquitectura de la historia de las exposiciones españolas y provocar un escándalo en el que nuevamente se vio envuelta toda la familia Madrazo. Como este tema ha sido ya tratado acertadamente por el profesor Navascués Palacio (36), me limitaré únicamente a hacer algunas consideraciones, comenzando por re-

marcar el hecho de que las Exposiciones Nacionales, aunque se llamasen Generales o de Bellas Artes, prácticamente centraban todo su interés en la pintura. La sección de arquitectura siempre estuvo desasistida de público y de crítica, entre otras razones porque se necesitaban un público y una crítica profesionales. Por ello, los artículos de arquitectura, cuando los hay, están hechos por críticos ocasionales, distintos de los de pintura.

Ante esta situación, no es extraño que los arquitectos no tuvieran ningún interés en competir en las exposiciones, sobre todo si ya se tenía una categoría profesional y social reconocida, como en el caso de Juan. Por tanto, no es extraño que no se hubiera presentado en anteriores exposiciones y que tampoco lo hiciese en 1881, año en que ya había muerto, y fuera la Academia de San Fernando quien lo presentase.

La decisión de la Academia de presentar los trabajos de Juan, siendo la primera vez, por cierto, que se acordaba una actuación semejante, sólo puede entenderse como una maniobra revanchista ante la resolución administrativa de apartar a Juan de la dirección de las obras de la catedral de León, a pesar de sus informes favorables. Enfrentamiento Academia-Administración que quedó también refle-

jado en las votaciones del premio de honor —12 a 4—, aunque en este caso la victoria de la Academia estaba asegurada, porque contaba con la sección de arquitectura en pleno más todos los académicos—no se olvide su condición de expositores en este caso concreto—de las otras secciones. Mientras que la Administración sólo contaba con los votos del Director General de Instrucción Pública y el Jefe de Negociado de Bellas Artes, que eran reglamentariamente Presidente y Secretario del Jurado. En las votaciones se les unirían también Amerigó y Esquivel.

Lo más curioso de todo el escándalo que siguió a la concesión del premio de honor se puede resumir en que la Academia quedó pronto casi totalmente exculpada, salvo algunos pequeños ataques desde *El Globo*; Casado del Alisal, con su *Leyenda del Rey Monje*, se convirtió en convidado de piedra, él que siempre se había movido en la órbita de los Madrazo; Juan resultó tristemente dañado en su fama, cuando en vida nunca se había discutido su honradez ni su profesionalidad; y, por último, los Madrazos recibieron nuevamente todos los palos, echándoseles el público encima y acusándoseles de maniobrerros y "caciques", en una época en que se pedía el sufragio universal y el Jurado.

Para terminar, hay que señalar que Juan también fue elegido jurado por la sección de arquitectura, por un solo voto, el del único expositor que tenía derecho a él, el alcarreño Emilio Sánchez Osorio. Su actuación pasó tan desapercibida como la de su hermano Luis.

#### **Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920)**

El hijo mayor de Francisco es el único miembro de la familia y el único de toda España, junto a su cuñado Fortuny, que nunca participó en las Exposiciones Nacionales. Este hecho, que podría interpretarse como una simple anécdota, es, sin embargo, muy significativo, ya que sólo se puede explicar por una posición económica lo suficientemente fuerte como para no tener que competir buscando las recompensas oficiales, y por una posición social tan consolidada como para poder tener encargos sin necesidad de presentar premios y condecoraciones oficiales. Todo ello lo tuvo Raimundo, por lo que, unido al hecho de haber acudido a París y no a Roma y de contar pronto con clientes americanos, se permitió el lujo de "pasar" de las

Exposiciones Nacionales, aunque su ausencia fuera repetidamente lamentada por los críticos.

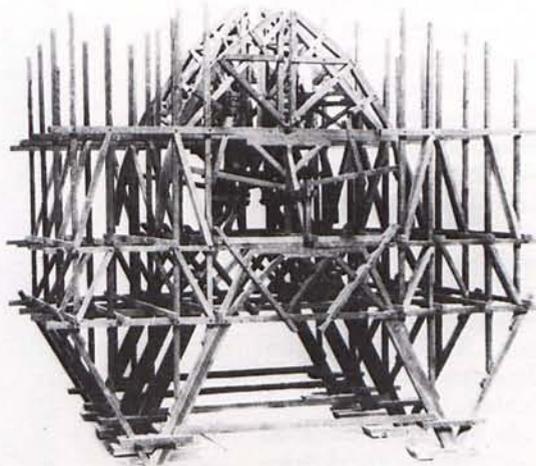
### Ricardo de Madrazo y Garreta (1852-1917)

El menor de los Madrazo, quizá también el de menos calidad artística a la par con su tío Luis, es el más pertinaz a la hora de presentarse a las Exposiciones Nacionales, ya que participó nada menos que en ¡10!, lo que constituye todo un récord en las exposiciones españolas. Participó en la de 1871 con cinco acuarelas, 1881 con dos cuadros de género, 1884 con dos retratos, 1890 y 1892 con un cuadro de género y dos retratos en ambas, 1895 con tres retratos, 1899 con dos retratos, 1906 con dos paisajes y tres retratos, 1908 con dos retratos y 1915 con un retrato. Pero a pesar de tan numerosa participación, el fruto obtenido fue muy pequeño, ya que se reduce a una medalla de segunda clase (1884), muy protestada por cierto, una propuesta de condecoración (1892) y una mención de segunda medalla (1899), aparte de dos propuestas de compra (1881 y 1884). Es, sin duda, el menor bagaje presentado por un Madrazo. Sin contar, además, las confusiones sobre su persona, pues en el catálogo oficial de 1871 figuraba como Ricardo de Madrazo y Kuntz, mientras que para *Las Novedades* se trataba de Raimundo.

Ricardo inicia su participación en 1871 con cinco acuarelas, fruto de su estancia en Granada con su cuñado Mariano Fortuny. Estas acuarelas denotan cierta habilidad, y así lo reconocía la crítica del momento mencionando sus acuarelas como las únicas nándolas como las únicas destacables de la exposición. Pero la acuarela no era lo más adecuado para triunfar en España, a pesar de los esfuerzos de la Sociedad de Acuarelistas:

"La acuarela prospera poco entre nosotros, sin duda porque el arte ha sido siempre aquí una especie de sacerdocio ejercido por un determinado grupo de hombres, y su estudio y práctica no han invadido todas las clases de la sociedad, como pasa en Inglaterra..." (37).

Juicio que se veía confirmado por la actuación de los Jurados de las exposiciones que la trataban siempre en último lugar cuando ya sólo podían repartir los "restos", las menciones honoríficas. Las primeras medallas iban para la pintura de historia y más tarde para la pintura social.



ENCIMBRADO DE UNA BÓVEDA

Juan de Madrazo. *Encimbrado de bóveda para la catedral de León.*

En 1881 se presentó con un tema veneciano, *Campiello a espaldas del palacio Foscarei*. (*La hora de sacar agua*), fruto de su estancia en aquella ciudad y de la influencia de su hermano Raimundo. La obra pasó totalmente desapercibida para la crítica, pero no para el Jurado, que la incluyó en las segundas medallas extrarreglamentarias, incluyéndola con el número 12 en la propuesta de compras, con una tasación de 3.000 pesetas. Como quiera que la cantidad coincide con el precio solicitado por el artista en su hoja de inscripción, 12.000 reales, cabe pensar que algún particular se adelantó a la propuesta del Estado, pues Ricardo nunca contestó a su oferta.

En 1884 obtuvo una segunda medalla, en este caso reglamentaria, con el *Retrato de su sobrino Mariano Fortuny*, y una propuesta de compra de 1.000 pesetas, que en este caso no aceptó por estar dedicado el retrato a su hermana, la madre del niño. La crítica no aceptó el premio y mostró claramente su desacuerdo, involucrando nuevamente en sus protestas a toda la familia Madrazo:

"La figura de cuerpo entero del hijo del célebre Fortuny está concebida y tratada con naturalidad. Interesa su cara saludable de piel sanguínea, el traje y la impresión total: las líneas son correctas, pero no corresponde ni el claroscuro ni el color. La obra del estudioso joven Madrazo ha obtenido medalla de segunda clase, como las de Bermudo, Senet, Benlliure, Hidalgo y Sorolla... Podrá merecer eso y más su nombre, pero su trabajo no. Justicia ante todo" (38).

Más burlesco e irónico se mostró Fernanflor, que, aunque termina reconociendo calidades artísticas en Ricardo, veía su premio como un fruto más de la "dinastía":

"En mi sentir, la extrañeza del público y de los pintores no tiene razón de ser. El Sr. Madrazo pertenece a una dinastía de pintores, y sabido es que los hijos de los monarcas nacen príncipes y traen aparejados desde la cuna los títulos, los entorchados y las grandes cruces. Nadie se asombra de ver a un tiernísimo infante con el Toisón al cuello. Pues bien, en artes todos los príncipes nacen ya por lo menos con una medalla... (39).

En sus participaciones posteriores pasó normalmente desapercibido o a lo sumo mereció unas pocas líneas, aunque casi más como recuerdo obligado de su "herencia" que para destacar su obra. Valgan como ejemplo estas dos críticas de 1892 y 1899, respectivamente:

"D. Ricardo de Madrazo y Garreta continúa la serie de artistas ilustres que son honra de su familia y gloria de España. Nada tan bien entonado, tan natural, tan reciente, tan bello, como su cuadro de costumbres venecianas *La hora del baño*. Los dos retratos de señoras que presenta pertenecen a la buena escuela de nuestros retratistas" (40).

"Ricardo Madrazo ha estado especialmente afortunado en el retrato que presenta de su señora. Cuantas condiciones pueden exigirse a obras de ese género las tiene en grado sumo el elegante y serio retrato pintado por Madrazo, que no desmiente la aureola de gloria que con justicia lleva su familia" (41).

Ricardo Madrazo, con su continua presencia en las Exposiciones Nacionales, respondía a la valoración del retrato en la Restauración, iniciada por su hermano Pedro, desde la crítica, y culminada con la presencia de Léon Bonnat en la sección francesa de la Exposición Internacional de 1892. Los pintores destacados ya no tenían ningún reparo en presentar sus retratos —¡14 *sorollas* en 1895!—, y la crítica ya no le consideraba como un género inferior, sino que llegaba a calificarlo hasta de “doctorado de la pintura” (42). A pesar de este ambiente favorable, Ricardo no obtuvo ningún triunfo destacado —tampoco debía tener una gran clientela, porque la mitad de sus retratos son familiares, en especial su mujer y sus hijos—, quizá porque no podía competir con los maestros tradicionales como Martínez Cubelles ni con los innovadores como Sorolla y Pinazo —este último primera medalla en 1897 y 1899—, o también porque en sus retratos había mucho de herencia familiar, mucho de siglo XIX. Sus progresos no pasaron de adoptar un cierto aire de casticismo andaluz, tan de moda en aquellos momentos, tratados con un “cotizado” aire zuloaguesco, como en el retrato de sus hijas Lola y Cecilia de la exposición de 1908.

### A modo de conclusión

Después de ver la profunda relación entre los Madrazo y las Exposiciones Nacionales, quizá podamos comprender mejor el significado y el poder institucional de esta familia en el arte español del siglo XIX, así como las “filias” y las “fobias” que despertaron. En efecto, hemos visto que si su participación cuantitativamente no fue muy importante —53 obras, en su mayoría retratos (nueve más si contamos los “políticos” como Pedro Kuntz, el cuñado del fundador de la dinastía, y Rafael Ochoa y Madrazo, su nieto), frente a los 11.291 presentados a lo largo de las 17 exposiciones del siglo XIX—, en cambio, sí que lo fue cualitativamente al obtener uno de los tres premios de honor que se concedieron en dicho siglo, y, sobre todo, por formar parte del Jurado en 15 de las 17 exposiciones, e incluso a veces con tres miembros, como ocurriera en las de 1856 y 1866. (Todo ello sin olvidar que un miembro de la familia, Ricardo, fue récord de participación, y otro, Raimundo, el único pintor español que en unión de otro miembro “político”, Mariano Fortuny, no tuvo necesidad de participar en dichas ex-



Ricardo de Madrazo. *Mariano Fortuny y Madrazo*.

posiciones.) Se explican así las acusaciones de su dominio dictatorial del mundo del arte, de ejercer el “clientelismo” artístico u otras parecidas como se desprende de un artículo anónimo publicado en *La Epoca* en 1862, con ocasión de la ya citada dimisión de Federico del Jurado de dicha exposición:

“Es el caso que desde hace mucho tiempo algunos de los citados señores, en particular el señor Madrazo, venían ejerciendo un monopolio (restos de otros monopolios inolvidables) en todos los asuntos que tenían relación

con las artes españolas; ellos eran los jueces, los testigos, los electores, los administradores, el oráculo, la providencia o, por mejor decir, la fatalidad de nuestros noveles artistas... Cualquiera podría sospechar que el ilustre académico del célebre *pugna demarura*, Lutero de esta protesta, acostumbrado a que no se expidan patentes de gloria a los artistas sin su *regium exequat*, acostumbrado a dominarlo todo, directa o indirectamente, Museo Real, Museo Nacional, compras de cuadros, restauraciones, academias, escuelas de pintura, etc., cualquiera creería que el Sr. Madrazo, astro que se eclipsa ante el fulgor de los demás astros que se levantan en el cielo del arte y del



Ricardo de Madrazo. *Las hijas del pintor*.

cual nos dolemos en ver satélites a artistas que pudieran pasarse muy bien sin su protectorado, había aceptado el cargo del jurado a condición de que esta vez, como otras tantas, sus compañeros aceptaran los ukases (*sic*) de su omnisciente y omnipotente voluntad" (43).

En estas acusaciones y otras parecidas podía latir el odio de discípulos despechados, como afirma Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Pero no hay que olvidar tampoco las riva-

lidades políticas, aunque no es precisamente el caso de *La Epoca*, pero sí el de *La Discusión* y *La Iberia*. Debemos pensar que, aunque la teoría del "arte por el arte" es un producto del siglo XIX, el arte podía tener una importante función social, como hemos visto al principio, y los periódicos de la época, antes que informativos o culturales, eran órgano de expresión de una idea política, de un grupo social, de un partido.

Afortunadamente, la exposición del

Museo Municipal ha venido a recordarnos la indudable calidad artística de los Madrazo, en especial Federico y Raimundo, y que en su éxito hubo más que maniobras administrativas, el peso institucional de un "clan". Aunque ciertamente tuvieron conciencia de ser una familia importante, como se desprende del testamento de Federico recogido por Mercedes Agulló en el catálogo de la exposición. Sentimiento de unidad familiar mantenido en todas las críticas de las exposiciones, tanto favorables como desfavorables, y confirmado de una manera oficial por el Jurado de la Exposición de 1881, cuando decidió entregar a Federico el diploma del premio de honor concedido a su hermano Juan, mientras que el precio en metálico era para su viuda. En buena lógica, el diploma debería haber sido para la viuda o, en último caso, para la Academia de San Fernando, que, a la postre, era quien había presentado los trabajos. Sin embargo, se concedió al mayor de la familia.

La exposición actual también nos permite conocer la evolución del arte de los Madrazo, que no pasó del "preciosismo" parisino de Raimundo. No entendieron en su momento el realismo (44) y no comprendieron tampoco el modernismo, atacado por Pedro, como hemos visto anteriormente, al no entender la novedad del movimiento, algunas de cuyas obras también podemos ver ocasionalmente durante este mes de abril en la exposición de la Caja de Barcelona.

Por último, significar que los Madrazo perdieron su influencia a partir de 1897, precisamente el año de la exposición en la que se dio a conocer Picasso, aunque pasase totalmente desapercibido, salvo para los catálogos satírico-burlescos. A partir de ese momento, coincidiendo con el cambio de siglo, sólo habría dos caminos para el arte nuevo: las vanguardias, aunque para ello fuera necesario buscar otros aires como hizo Picasso, o el expresionismo a lo Solana, tal como afortunadamente también podemos contemplar en la actualidad en el Centro Cultural Conde Duque. Pero para ello se hacía necesario dejar de entender el arte con un sentido y gusto aristocrático, como "cosa de ricos", como ya defendiera Pedro en 1844 (45). Sin embargo, ni Raimundo en París ni Ricardo en las Exposiciones Nacionales del siglo XX lo comprendieron. ¿La razón? Que los Madrazo, como indica el catálogo, fueron una familia de artistas, pero para bien y para mal fueron, sobre todo, una familia del siglo XIX.

## NOTAS

La abreviatura A. G. A.-E. C. corresponde al Archivo General de la Administración, Educación y Ciencia.

- (1) R. MESONERO ROMANOS ("El Curioso Parlante"). "Costumbres de Madrid. La exposición de pinturas", en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, año III, n.º 131, 30-IX-1838, pp. 720-722. Posteriormente lo incluiría en el tomo de *Escenas Matritenses*.
- (2) P. DE MADRAZO: "La Exposición de la Academia", en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, año XII, n.º 45, 7-XI-1847, página 353.
- (3) *Las Bellas Artes*, Valencia, n.º 13, enero de 1858, pp. 125-127.
- (4) E. DE OCHOA: "De los artistas españoles", en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, año I, n.º 3, 17-IV-1836, pág. 26.
- (5) Para la polémica GALOFRE-MADRAZO, "Polémicas en torno a las necesidades de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español", por F. CALVO SERRALLER y A. GONZÁLEZ GARCÍA, en *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, vol. I, pp. 40-59.
- (6) "Memoria de despedida del Sr. Cámara de la Secretaría de la Academia de San Fernando", en *Boletín de la Academia de San Fernando*, Madrid, año I, n.º 5, mayo de 1881, pp. 167-174.
- (7) UN VISITADOR: "Exposición de Bellas Artes", en *El Criterio*, Madrid, año I, número 8, 10-VI-1856.
- (8) J. AMADOR DE LOS RÍOS: "La Exposición Nacional de Bellas Artes", en *Revista Peninsular*, Madrid, tomo I, n.º XII, páginas 550-551.
- (9) M. MURGUÍA: "Exposición General de Bellas Artes", en *La Iberia*, Madrid, año IV; n.º 558; 9-VI-1856.
- (10) *La Iberia*, Madrid, año IV, n.º 594, 16-VI-1856.
- (11) *La Razón* (revista política, filosófica y literaria), Madrid, tomo I, segunda quincena, junio de 1856, p. 323-328.
- (12) *El Sur*, Madrid, año II, núms. 231 y 232, 21 y 22-VI-1856.
- (13) M. MURGUÍA: "Exposición General de Bellas Artes", en *La Iberia*, Madrid, año IV, n.º 594, 16-VI-1856.
- (14) *La Esperanza*, Madrid, año XII, número 3.554, 20-V-1856.
- (15) M. MADRAZO y DE LA CALLE: *Federico Madrazo*, Madrid, Saturnino Calleja, 1921.
- (16) *Diario de Barcelona*, Barcelona, número 139, 19-V-1881, pág. 5969.
- (17) J. MUÑOZ CARRO: "Cartas a un amigo sobre la Exposición de Bellas Artes. IV", en *Crónica de la Música*, Madrid, año IV, n.º 143, 15-VI-1881, pág. 4.
- (18) J. DE SILES: "Exposición Internacional de Bellas Artes. La historia de la Pintura", en *España y América* (revista ilustrada de Bellas Artes, Ciencias y Literatura), Madrid, año I, n.º 49, 4-XII-1892, página 558. Cabe destacar que esta misma revista había recurrido a *Las tres Marias sobre el Sepulcro*, del propio Federico de Madrazo, dentro de la iconografía de la Semana Santa.
- (19) A. G. A.-E. C. Legajo 6805, primera parte. Caja 6816.
- (20) A. G. A.-E. C. Legajo 6807. Caja número 6819.
- (21) A. G. A.-E. C. Legajo 6811, primera parte. Caja 7039. La propuesta de Federico Madrazo fue denegada, aunque recibieron una mención honorífica especial seis artistas: Fernanda Francés, María Luisa de la Riva, Emilia Menassade, Adela Ginés Ortiz, Antonio Bañuelos, Elena Brockmann, Inés Flórez y Margarita Arosa. Fue necesario esperar a la siguiente exposición, la de 1890, para que las artistas lograsen sus primeros premios oficiales, con Elena Brockmann como primera protagonista.
- (22) MERCEDES AGULLÓ y COBO: *Documentos inéditos para la biografía de los Madrazo*. Catálogo de la Exposición "Los Madrazo: una familia de artistas", Madrid. Ayuntamiento. Concejalía de Cultura, 1985, páginas 114 y 134-136.
- (23) P. DE MADRAZO: "Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año XXXVI, n.º XLII, 15-XI-1892, página 330.
- (24) M. MURGUÍA: "Exposición General de Bellas Artes", en *La Iberia*, Madrid, año IV, n.º 580, 30-V-1856.
- (25) EL SASTRE DEL CAMPILLO (Enrique María Viergol): "Cositas de la Exposición General de Bellas Artes", en *La Justicia*, Madrid, año VIII, n.º 2.650, 30-V-1895.
- (26) A. G. A.-E. C. Legajo 6819. Caja número 6833.
- (27) P. MILLAN: "La Exposición de Bellas Artes", en *El País*, Madrid, año IX, número 2.943, 20-VI-1895.
- (28) J. GALOFRE: "Exposición General de Bellas Artes, II", en *Gaceta de Madrid*, Madrid, n.º 1.247, 3-VI-1856.
- (29) C. GONZÁLEZ LÓPEZ: *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, Subirana, 1981, páginas 55 y 58.
- (30) ANÓNIMO (¿JANER?): "Exposición de Bellas Artes de 1860", en *El Sur*, Madrid, año II, n.º 232, 22-VI-1856.
- (31) P. A. DE ALARCÓN: "Exposición General de Bellas Artes", en *La Discusión*, Madrid, año I, n.º 8, 1-VI-1856.
- (32) A. G. A.-E. C. Legajo 6821, segunda parte. Caja 6784.
- (33) ANÓNIMO: "La Exposición de Bellas Artes", en *La Esperanza*, Madrid, año XII, n.º 3.565, 3-VI-1856.
- (34) M. MURGUÍA: "Exposición General de Bellas Artes", en *La Iberia*, Madrid, año IV, n.º 592, 13-VI-1856.
- (35) A. G. A.-E. C. Legajo 6805, primera parte. Caja 6817.
- (36) P. NAVASCUÉS PALACIO: *El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz*. Catálogo de la Exposición "Los Madrazo: Una familia de artistas", Madrid, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1985, pp. 81-98.
- (37) ANÓNIMO (¿GALDÓS?): "Exposición Nacional de Bellas Artes", en *El Debate*, Madrid, año I, n.º 269, 5-XII-1871.
- (38) F. MARTÍNEZ DE LA PEDROSA: "Exposición de Bellas Artes", en *Diario de Barcelona*, Barcelona, n.º 184, 2-VII-1884, página 7978.
- (39) FERNANFLOR (Isidoro Fernández Flórez): "Exposición de Bellas Artes", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año XXVIII, n.º XXIV, 30-VI-1884, página 399.
- (40) J. DE SILES: "Exposición de Bellas Artes", en *España y América*, Madrid, año I, n.º 47, 20-XI-1892, pág. 534.
- (41) A. CÁNOVAS y VALLEJO: "Exposición Nacional de Bellas Artes", en *La Epoca*, Madrid, año LI, n.º 17.556, 23-IV-1899.
- (42) A. ALBIÑANA: "La Exposición de Bellas Artes", en *La Unión Católica*, Madrid, año IX, n.º 2.380, 19-VI-1895.
- (43) ANÓNIMO: "El Jurado de Bellas Artes", en *La Epoca*, Madrid, año XIV, número 4.526, 17-XI-1862.
- (44) Federico de Madrazo, en 1881, contestó al discurso de ingreso en la Academia de San Fernando de Fernández González sobre "La influencia de lo real e ideal en la obra de arte" y, según la *Gaceta de Madrid*, "rebató en su discurso la idea del realismo en el arte, arrancando nutridos bravos durante su lectura (año CCXX, n.º 165, 14-VII-1881).
- (45) P. DE MADRAZO: "Bellas Artes. Su estado actual en la capital de España. Pintura. Exposición del Liceo", en *El Laberinto*, Madrid, n.º 15, 1-VI-1844.

# PROYECTO DE FILIPPO JUVARRA PARA UN TEATRO EN MADRID

Por Angel Luis FERNANDEZ MUÑOZ



F. Juvarra. Monumento erigido en Mesina en honor de Felipe V de España.

**E**L breve lapso de tiempo que medió entre la llegada de Filippo Juvarra a Madrid, el 12 de abril de 1735, y su muerte en esta misma ciudad, el 31 de enero del año siguiente, bastó al arquitecto italiano para desplegar un intenso trabajo. Conocido es su principal proyecto de este período —motivo de su viaje— para el Palacio Real de Madrid, así como su intervención en el Palacio de La Granja de San Ildefonso.

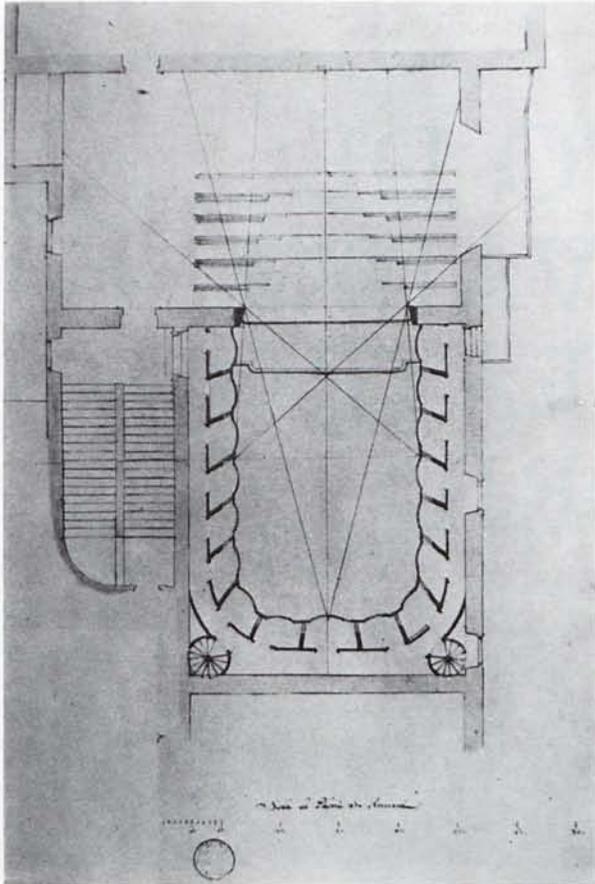
Prácticamente desconocido es, sin embargo, un interesante proyecto de la misma época para un teatro en Madrid, que ha llegado hasta nosotros a través de la copia realizada en 1785 por Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez. En estos planos figura la siguiente leyenda: "COPIA DE LA PLANTA DEL DISEÑO ORIGINAL QUE HIZO D. FELIPE YVARRA EL AÑO DE 1735 PARA CONSTRUCCIÓN DEL COLISEO DE LA CRUZ DE ESTA VILLA" (1). Es, sin embargo, dudoso que se trate de un proyecto real de obras

para dicho lugar, pues su escasa coincidencia con la forma del solar obliga a entenderlo más bien como un esquema ideal para ser luego adaptado a su ubicación final.

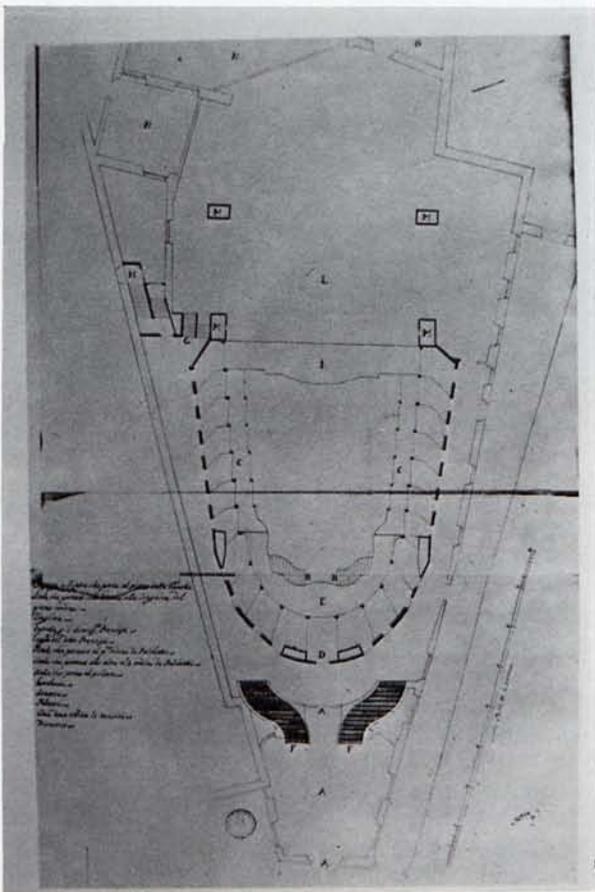
El interés del proyecto es doble. A nivel local, se trata del único proyecto de edificio teatral que en todo el siglo XVIII puede compararse al gran coliseo madrileño de la época: el Teatro de los Caños del Peral. Como se verá más adelante, el proyecto de Juvarra compite con ventaja con aquél, aunque esto no era difícil, dada la modestia del primer gran teatro de Madrid.

En un contexto más amplio, el proyecto se inscribe por su fecha en un momento clave para la fijación de los modelos de edificio teatral que permanecerán vigentes hasta finales del XVIII. También el Coliseo de los Caños del Peral procede de esta misma época (1737-1738), pero su forma final pertenece más bien a los modelos del pasado.

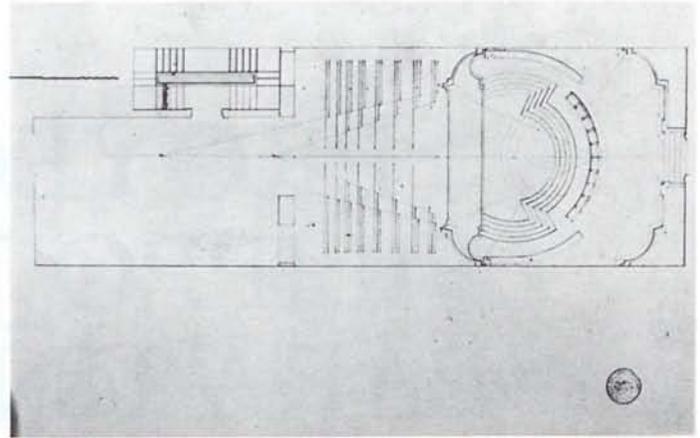
Aunque las salas de carácter permanente ya habían sido



F. Juvarra. Teatro Ottoboni. Roma. Planta del segundo proyecto.



F. Juvarra. Teatro en Génova. Planta.

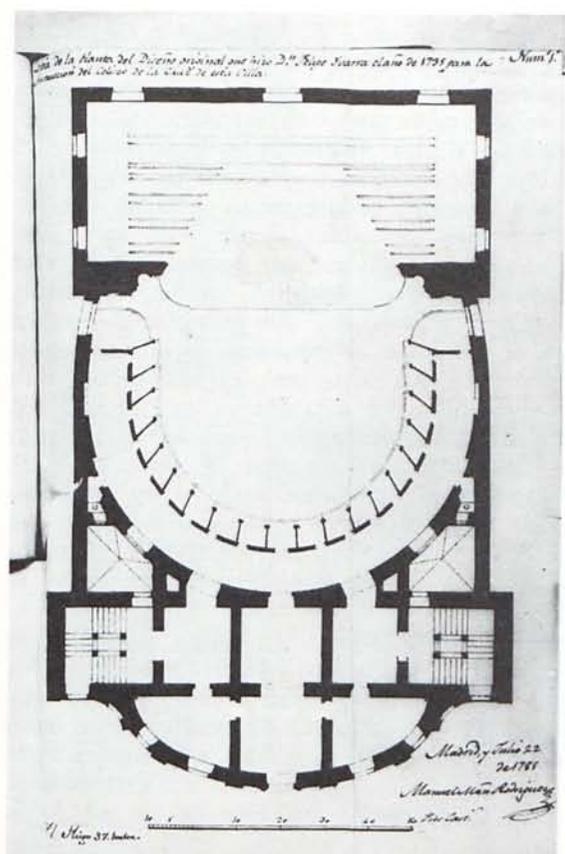


F. Juvarra. Pequeño teatro. Planta.

introducidas en Europa en el siglo XVI, si exceptuamos los ejemplos de Vicenza, Parma y Sabionetta, hasta mediados del XVII no comienzan a surgir los ejemplos más interesantes con el desarrollo de palcos y embocaduras. Aparecen entonces las plantas en "U" o derivadas, en Francia, y las de igual forma, y sobre todo elípticas y circulares, en Italia. Pero, sin embargo, hasta los primeros años del siglo XVIII no se fijan los modelos definitivos, que estarán vigentes casi sin variación hasta la segunda mitad de la centuria.

El proyecto de Juvarra se sitúa, pues, en este momento decisivo, que por la fecha corresponde además al apogeo del barroco tardío y tiene sus raíces en la innovadora tradición italiana del siglo XVIII. Pero además los planos que copia Martín Rodríguez tienen el interés de continuar una larga tradición juvarriana de experiencias en el campo escenográfico y teatral.

Esta tradición abarca un gran número de obras que comienzan con los escenarios efímeros que proyecta en 1701 para las fiestas de Messina en honor de Felipe V. Tienen su continuación en algunos proyectos para un teatro en Nápoles y una serie de escenografías en Roma, y encuentran su culminación en 1706 cuando entra al servicio del Cardenal romano Ottoboni en calidad de arquitecto y escenógrafo. Por encargo del prelado realiza dos proyectos para un teatro en el Palacio de la Cancillería: el Teatro Ottoboni. Ninguna innovación aparece en este proyecto, que mantiene aún la antigua planta en "U". Trabaja también en el Teatro Capranica, de Roma, y en el del Palazzo Zuccari. Pero mayor interés tendrán para el futuro los dos diseños que presenta para un teatro en Génova, junto a la Piazza Sant'Agostino, en los que propone una planta en "U", pero también otra en herradura. Precisamente en los debates de la crítica arquitectónica de este momento se acusaba a estos dos tipos de disminuir la capacidad de la sala, como años más tarde sucedería con las plantas circulares. Poseemos también otro proyecto para un teatro privado en el que, desaparecidos los palcos, son sustituidos por gradas circulares y elípticas, enlazando con las posiciones de Milizia (2) y avanzando así algunas ideas de lo que acontecerá a mediados del siglo XIX. Sin embargo, su proyecto más ambicioso fue el teatro que diseñó para el nuevo Palacio Real de Turín, en el que vuelve a hacer uso de una planta en herradura, más tarde modificada por Alfieri en la ejecución final, y que constituye un antecedente de la sala que años más tarde proyectaría para el Palacio Real de Madrid. En ambos casos, sacrificaría la posibilidad de realizar unos exteriores diferenciados en be-



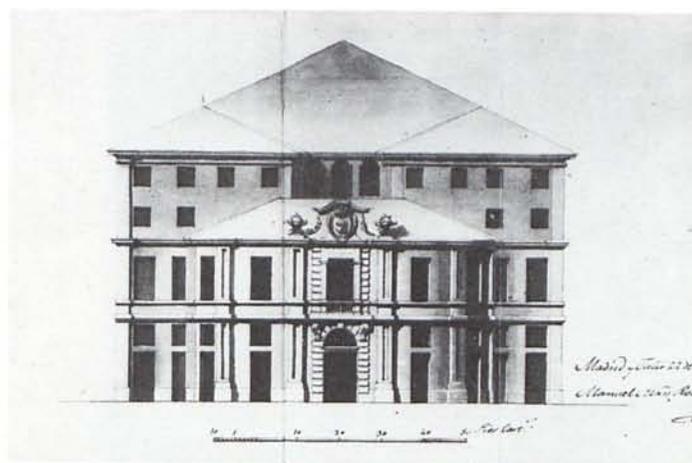
Manuel Martín Rodríguez. *Copia de un proyecto de Filippo Juvarra para el Teatro de la Cruz, de Madrid.*

neficio del principio barroco de unidad del conjunto, quedando ambos proyectos enmascarados en las fachadas exteriores por la continuación de los sistemas generales de articulación. Realizaría también un proyecto para un "nuevo teatro formato al rondò" en el Palacio Real de Turín y, probablemente, diseñó también el teatro que situaba a la entrada de su proyecto para el Palacio de la Venaria Reale (3).

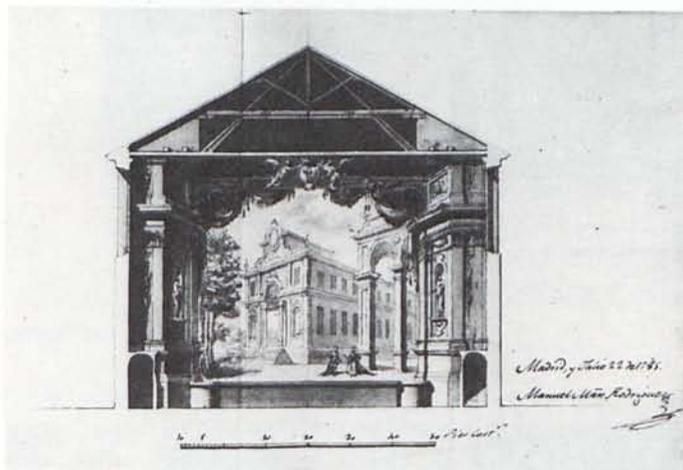
Puede, pues, comprobarse la especial dedicación de Juvarra a lo largo de toda su obra a los temas de la arquitectura teatral. El proyecto que aquí consideramos tiene el interés de ser el único que diseñó como edificio totalmente exento, si bien la situación real del solar no permitiría finalmente tal configuración.

El proyecto puede asociarse, con las lógicas limitaciones del volumen de la intervención, al sistema compositivo tradicional del arquitecto italiano. Se pone un énfasis especial en la definición espacial y volumétrica del edificio, en detrimento de los aspectos más puramente estilísticos y ornamentales. Cada parte del conjunto se encuentra claramente individualizada, pretendiendo manifestar al exterior la organización interna del edificio mediante la diferente configuración volumétrica de cada una de ellas.

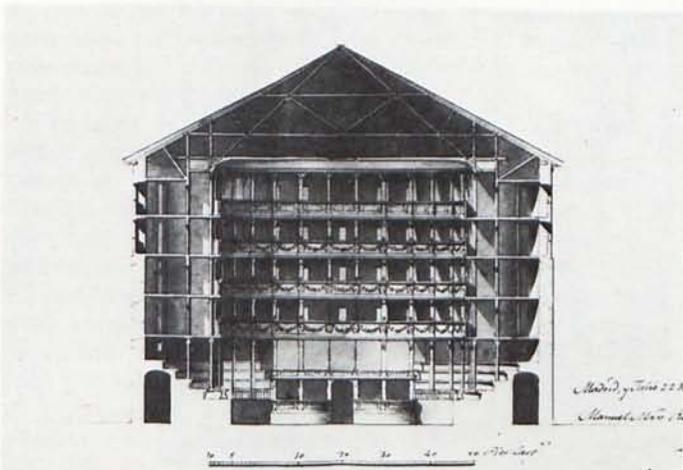
La planta se compone así de cuatro cuerpos netamente diferenciados. El volumen convexo de la fachada principal alberga los tres vestíbulos de ingreso, a los que corresponden otros tres posteriores que hacen las veces de distribuidores internos y que, junto a los dos paquetes de escaleras, definen el segundo cuerpo. La sala es de planta circular, trazado que tuvo grandes detractores entre los especialistas de la época, pero que acabó por imponerse con el transcurrir del siglo, hasta configurar el modelo idóneo de los proyectos elaborados por los arquitectos más interesantes de la segunda mitad del XVIII (Boullée, Ledoux,



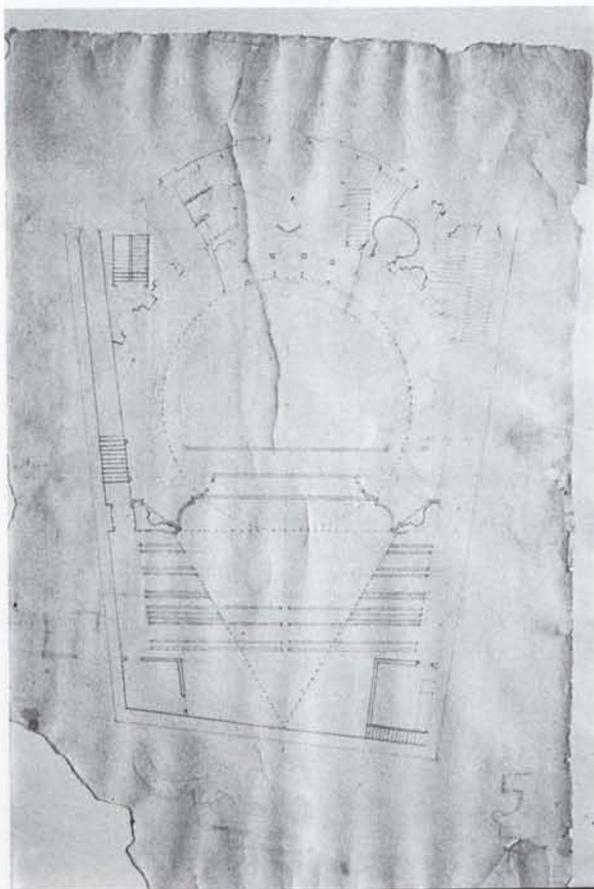
*Alzado principal del mismo proyecto anterior.*



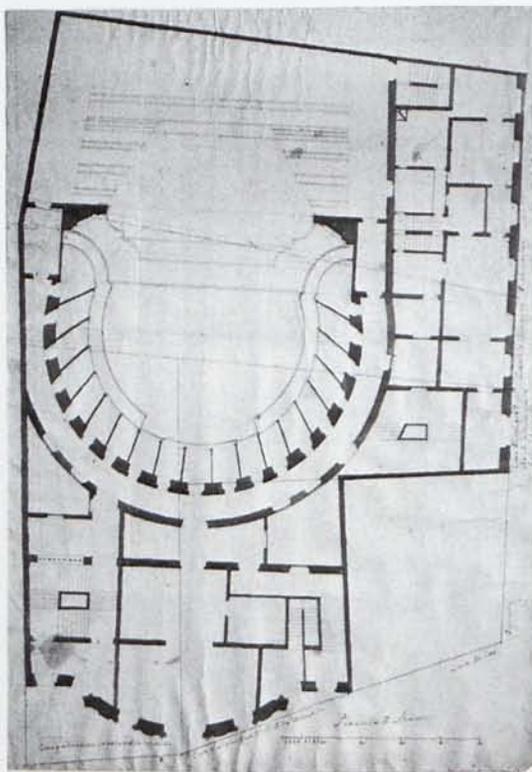
*Sección hacia la embocadura del mismo proyecto anterior.*



*Sección-alzado de la sala de espectadores del mismo proyecto anterior.*



*Estudio o copia a lápiz de una adaptación del proyecto de Juarra, probablemente para la edificación final del Teatro de la Cruz.*



*Adaptación del proyecto de Filippo Juvarra a un solar en la plaza de Matute, de Madrid.*

De Wailly, Victor Louis, etc.). La articulación del espacio de la sala con los cuerpos de acceso se produce a través de los tradicionales triángulos residuales, que, en este caso, permiten la existencia de patios de ventilación e iluminación. Este suele ser el lugar reservado, en la mayoría de los casos, para alojar las escaleras, desplazadas en esta ocasión hacia la fachada. Anejos a estos espacios se hallan situados los "lugares comunes" o letrinas, elemento no muy usual en la época, al menos en Madrid, por cuanto en los Caños del Peral sólo se crearon en fecha muy tardía. No existen propiamente palcos de proscenio, sino más bien dos palcos enfrentados a la escena en el encuentro de la sala con el muro de embocadura. No existe tampoco foso de orquesta o, por lo menos, no se ha dibujado ni en planta ni en secciones. El cuerpo que contiene el escenario parece algo escaso en dimensiones para albergar el movimiento de maquinaria y actores; pero, sobre todo, carece de espacios de servicio como camerinos y almacenes, si bien las dos entradas que aparecen en la sección hacia la embocadura, a cada lado de la escena, parecen apuntar su existencia en otro nivel.

Las secciones descubren un edificio bien estudiado, en el que se sugiere una decoración típicamente italiana para los palcos. La embocadura se resuelve mediante el tradicional orden gigante que enmarca el vano, procedimiento utilizado desde comienzos del siglo XVII y que se mantendrá como una constante en esta clase de edificios, si bien transformándose luego con la aparición de los palcos de proscenio.

La fachada se proyecta hacia el exterior, utilizando así el conocido recurso barroco de producir un volumen convexo a modo de expansión del espacio interior. Se trata de un tema especialmente desarrollado por Borromini primero y por Guarini después en el propio Turín (recuérdese el Palacio Carignano (1679-1685)). La novedad del proyecto de Juarra estriba en utilizar este sistema para la fachada de un teatro, cosa bien poco usual entre los coliseos europeos de los siglos XVII y XVIII. Cuando, años más tarde, el alzado principal de estos edificios adopte una forma convexa será con un sentido totalmente diferente y en general albergando un gran pórtico.

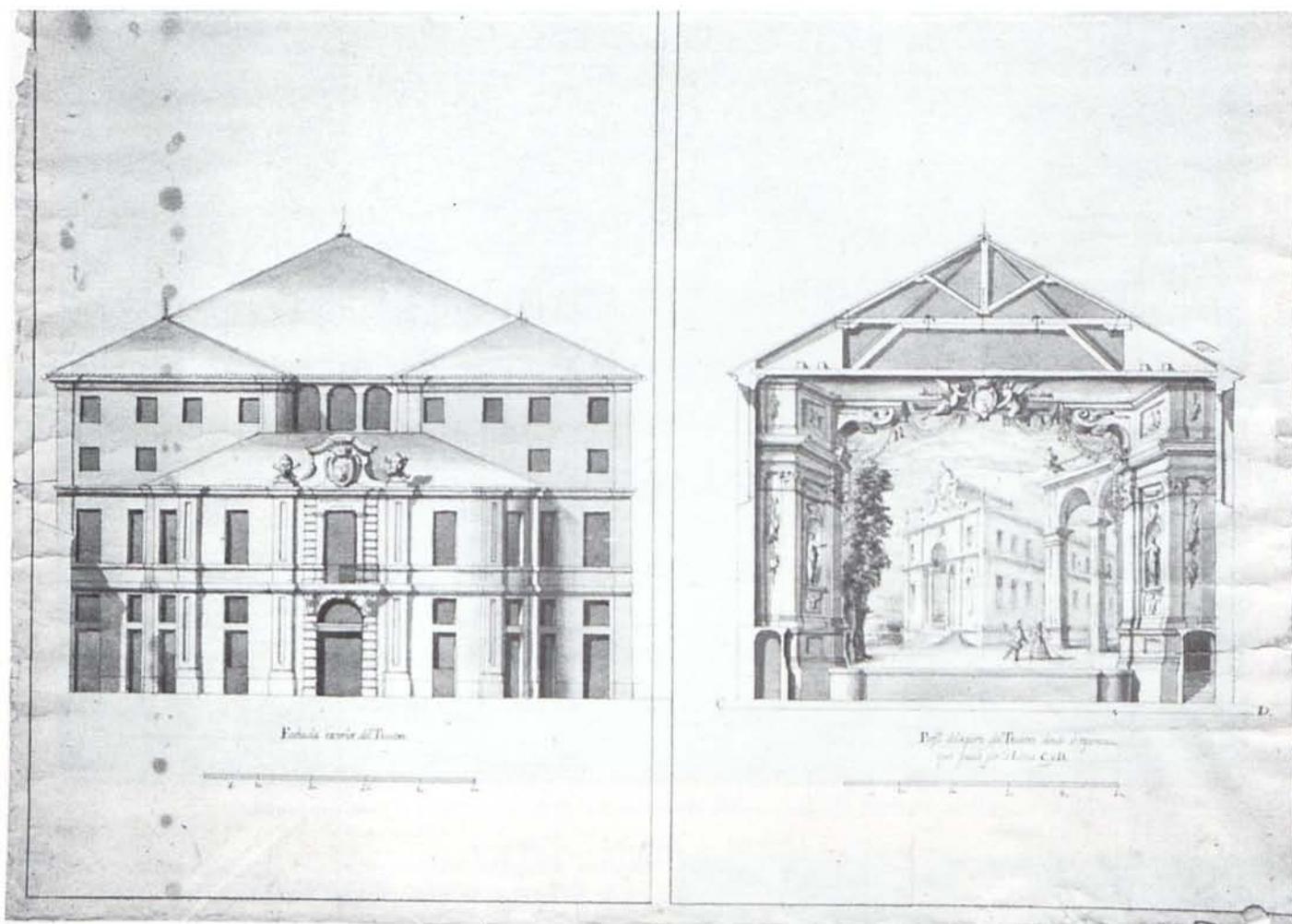
La dimensión real del proyecto que nos ocupa puede ser claramente establecida mediante la comparación con su contemporáneo madrileño, el Teatro de los Caños del Peral, y con el probablemente mejor teatro edificado en la época, precisamente el Teatro Regio de Turín (1738-1740).

Mientras el Coliseo de los Caños del Peral podía albergar unas 800 personas, el proyecto de Juarra estaba calculado para más de 900, cantidad en todo caso muy inferior a las 1.500 del de Turín.

La altura de la sala del de los Caños era de 12 metros, por 14 de la de Juarra y 17 del Teatro Regio. El "parterre" tenía en los Caños del Peral unas dimensiones máximas de  $9 \times 17$  metros,  $11 \times 13$  en nuestro proyecto y  $17 \times 18$  en el teatro de Turín. La profundidad de la escena era idéntica en el teatro madrileño y en el proyecto juvarriano: 11 metros. El turinés medía 40 metros.

Por lo tanto, puede afirmarse que el edificio, tal y como se proyectó, suponía el mayor teatro existente hasta la fecha en Madrid y probablemente, de haberse construido de acuerdo con el diseño original, el local más interesante hasta la edificación del Teatro Real. Pero sólo sería este último el que lograra realmente enlazar con la tradición de los grandes coliseos europeos.

La copia del proyecto está firmada por Manuel Martín Rodríguez, quien, como se dijo al principio, era sobrino de Ventura Rodríguez. Martín heredaría a la muerte de



*Alzado y sección, copias del proyecto de Juvarrá, con las escalas modificadas que acompañan a las dos adaptaciones anteriores.*

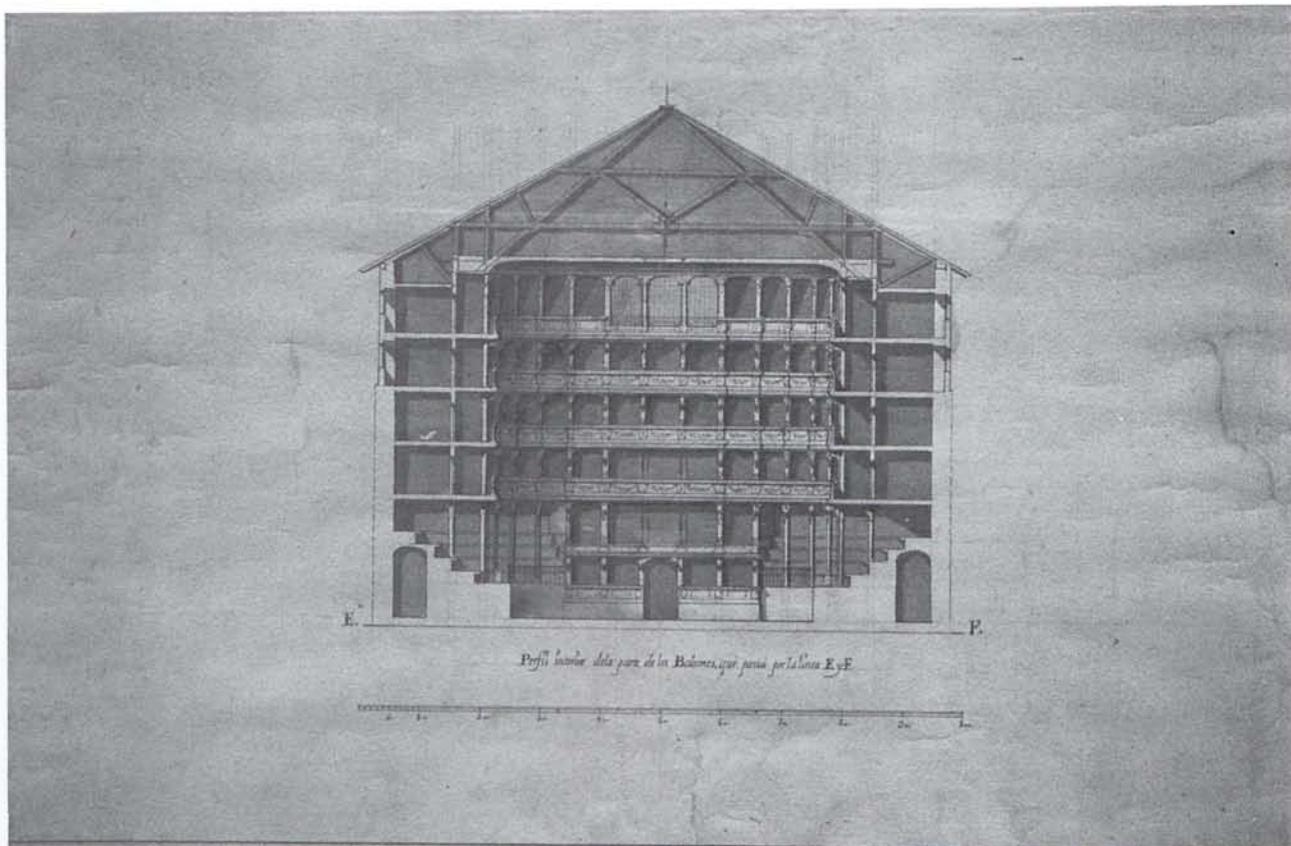
Ventura Rodríguez (1785) el cargo de Arquitecto Mayor de la Villa de Madrid en el breve intervalo de un año hasta que Juan de Villanueva fue nombrado para ocupar el puesto (3 bis). Los planos coinciden, pues, exactamente con el año del fallecimiento de Ventura Rodríguez, aunque son anteriores en un mes exacto a su muerte. Probablemente Rodríguez poseía los originales desde el tiempo en que había estado a las órdenes de Juvarrá en la elaboración del proyecto para el Palacio Real. Todo apunta, pues, a una exacta atribución del proyecto al arquitecto italiano.

Lógico es pensar que las dos versiones posteriores que conocemos del proyecto sean también de la mano de Martín Rodríguez, quien es el único que sepamos tuviera acceso al primitivo proyecto. Ambas parecen ser de 1789.

Una de ellas representa una adaptación de la idea de Juvarrá a un solar de forma trapezoidal. Parece un estudio a lápiz o una copia, pero en ningún caso un verdadero proyecto. Tras haber examinado algunos planos de Madrid de épocas anteriores al derribo del Teatro de la Cruz (1856), parece confirmarse que el solar que ocupaba el primitivo teatro tenía una configuración semejante a la del croquis que nos ocupa. Sabemos en todo caso que el proyecto para este teatro se basó en el diseño de Juvarrá y así lo confirma la aparición en los planos antes mencionados de la silueta del teatro con una fachada idéntica a la del proyecto comentado. Por ello, y a pesar de las diferencias que establece la copia que reproduce F. Coello en su plano de 1785, puede pensarse con bastante seguridad en una relación cierta de este estudio a lápiz con la primitiva planta del Teatro de la Cruz.

El edificio que se reproduce en este plano mejora algunos aspectos del proyecto anterior. Parece tratarse de una planta que representa al mismo tiempo el piso bajo y un nivel superior del edificio. Propone unos accesos directos y bien localizados a la escena desde la fachada principal ante la imposibilidad de hacerlo por otro lugar (otra semejanza con la posición del Teatro de la Cruz). Dos sistemas de escaleras parecen establecer una separación entre dos diferentes tipos de público que acceden a niveles diversos. Han desaparecido los patios en esquina. Pero lo más interesante es que el organismo interior es ahora acorde con la fachada exterior, pues ésta responde a una expansión del volumen de la sala, en una solución que está próxima a la aparición a finales del siglo de los teatros con pórtico convexo al exterior.

El otro proyecto que conservamos ha sido recientemente estudiado y extrañamente confundido con una supuesta actuación neoclásica en el jardín de la duquesa de Medina de las Torres (4). Se trata de un plano que reproduce una variación sobre el proyecto de Juvarrá para su adaptación a un solar en la madrileña plaza de Matute. El propio plano nos da los nombres de las calles limítrofes y de los propietarios de los terrenos sobre los que se ha de edificar. Parece tratarse de un proyecto real de ejecución y no de un simple estudio, dada la precisa definición de cada una de sus partes. Ello lleva, sin embargo, a la pérdida de la primitiva intencionalidad y claridad del esquema de Juvarrá, en detrimento, especialmente, del cuerpo de acceso, que retorna a una configuración más propia de "Corral" sin ninguna relación formal con la fachada. Ali-



Sección del mismo conjunto anterior de planos, con modificación del último piso de la sala respecto al primitivo proyecto.

neado con la calle de las Huertas, se propone un edificio de dependencias anejo al principal (ya se señaló la ausencia de estos espacios en la idea de Juvarrá), operación semejante a la efectuada por Villanueva a comienzos del XIX para el Teatro del Príncipe. Este carácter funcional que preside todo este proyecto lleva a conectar las galerías de palcos con la tramoya, operación necesaria y usual en estos edificios.

A estas dos variantes mencionadas acompañan otros planos que reproducen el primitivo proyecto de Francesco Juvarrá y que en el recientemente publicado estudio, antes comentado, se hacen formar parte del mismo proyecto. Pero una nueva comprobación de las dimensiones de la planta con las de las secciones y alzados que la acompañan deja bien patente una falta global de correspondencia entre ellos. Como tampoco se corresponden el tipo de letra, escala y dibujos de unos y otros. Más bien parecen una nueva copia del proyecto primitivo (con las escalas sobredimensionadas) que sirviera como referencia finalmente no ajustada. Sus medidas coinciden a veces con el proyecto para la plaza de Matute y a veces (más frecuentemente) con el dibujo a lápiz. La única variación introducida es la que muestra el alzado de la sala: eliminación de tres palcos en el último piso de la sección y su sustitución por unas cristalerías que deben esconder una sala posterior. Esto último y la dimensión de la fachada los hacen coincidir con el proyecto representado en croquis, al que en general siguen más de cerca.

El éxito del proyecto de Juvarrá en su adaptación para el Teatro de la Cruz y su aparición en un momento de especial escasez de edificios de este tipo en Madrid, debieron proporcionarle un notable carácter prototípico. No de otra forma se explica su reutilización mimética para un solar tan diverso como el de la plaza de Matute.

(1) Publicados en ARMONA, JOSÉ ANTONIO: *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*. Madrid, 1785.

(2) Véase MILIZIA, FRANCESCO: *Del Teatro*. Roma, 1771. Madrid, 1789.

(3) Para un estudio exhaustivo de la relación de Filippo Juvarrá con el mundo del teatro, véase VIALE, MARCO: *Filippo Juvarrá. Architetto e scenografo*. Turín, 1970.

(3 bis) Para la biografía de Manuel Martín Rodríguez, véase AGULLÓ Y COBO, MERCEDES: "Ventura Rodríguez: noticias biográficas", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*". Catálogo. Madrid, Ayuntamiento, 1983, pp. 89-110.

(4) HERNÁNDEZ FREIXA, PILAR: "La creación de la tipología teatral neoclásica: Tres proyectos desconocidos", en *Q*, número 59, septiembre de 1982.

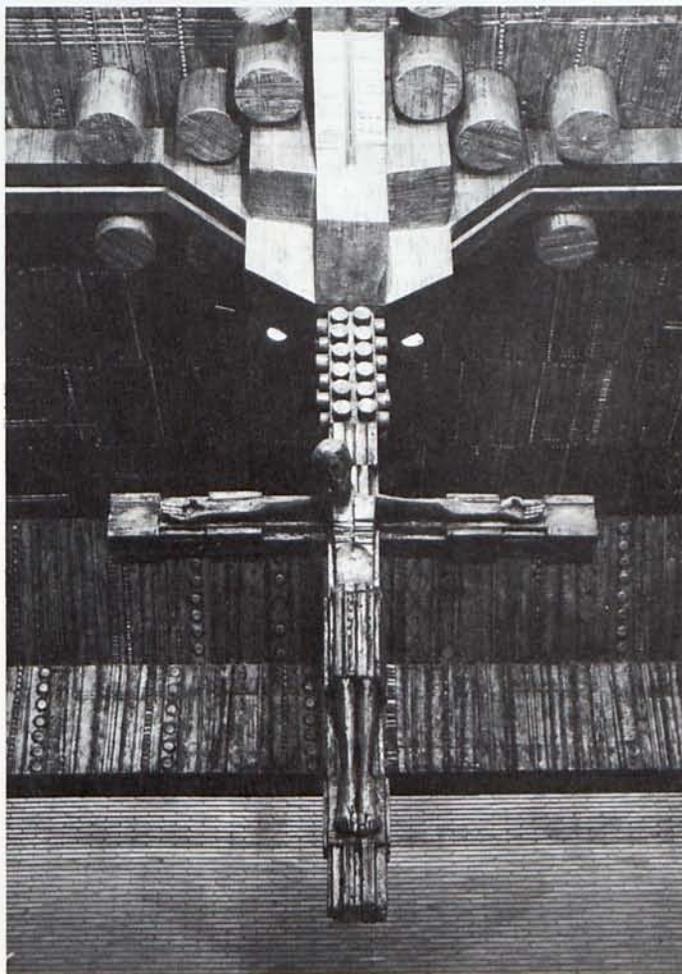
# JOSE LUIS SANCHEZ: SU ESCULTURA RELIGIOSA EN TEMPLOS MADRILEÑOS

Por María Teresa GONZALEZ VICARIO

**E**L panorama actual de la escultura religiosa refleja una doble tendencia: aquella que se mantiene dentro de una tradición clasicista y la que, por el contrario, busca el camino de la renovación. No son pocos los escultores cuya actividad artística ha derivado, en ocasiones, hacia el género religioso, siguiendo en este sentido uno de los dos cauces aludidos anteriormente: tradición o renovación.

José Luis Sánchez (Almansa, Albacete, 1926) (1), discípulo de Angel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios, es hombre dotado de acusada personalidad que sabe proyectar en sus obras escultóricas, plenas de energía, austeras, rotundas por la importancia que se concede en ellas a la masa, al volumen, obras llenas de contrastes que dan lugar a un armónico juego en el que se combinan las formas cóncavas y las convexas, las rugosas superficies y las pulidas, la materia y el espacio, la luz y la sombra. Antonio Gamoneda, al analizar la obra de José Luis Sánchez, afirma lo siguiente: "Horizontalidad, verticalidad, curvatura. Este sería, con los naturales márgenes de excepción, el esquema primario que rige la escultura de José Luis Sánchez. Ningún manierismo, por tanto, ninguna concesión a la fácil excentricidad oblicua, 'figurada'. Es el imperio del volumen proyectado, sí, espacialmente, pero afirmativo de su gravedad terrestre" (2).

Dentro de la variada aportación artística de este escultor, cabe destacar el capítulo de su obra religiosa. Junto a otros artistas contemporáneos, "es preciso recordar también los afanes de José Luis Sánchez de cara a la renovación del arte sacro...", como afirma Francisco Portela (3). La labor realizada por dicho escultor es muy significativa dentro de nuestro panorama artístico contemporáneo, siendo muchos los ejemplos que podrían citarse como exponentes de la misma, pero ciñámonos, sin embargo, a dos de ellos: los templos parroquiales madrileños del Santísimo



*Cristo crucificado. Iglesia del Santísimo Redentor.*



*La Virgen y el Niño. Iglesia del Santísimo Redentor.*

Redentor (1971) y de San Fernando (1973), que albergan una buena muestra de la escultura religiosa de José Luis Sánchez.

No obstante, antes de iniciar el estudio de los mismos, convendría destacar dos características de la obra religiosa de este artista. Por un lado, la influencia de la tradición paleocristiana y románica, como señala Andrés Trapie-llo (4), y por otro, la incorporación, después de 1950, a las nuevas corrientes del arte europeo contemporáneo.

El primero de los templos anteriormente citados, el del Santísimo Redentor, obra de los arquitectos Fernando Barandiarán y José María de Anasagasti, situado en la madrileña calle de Félix Boix, n.º 13, presenta en la zona correspondiente al presbiterio lo que podría denominarse un artesanado de escayola metalizada, evocador del arte mudéjar. Tanto la pieza horizontal como los tres faldones inclinados—el cuarto ha sido suprimido, pues quedaría oculto por la estructura que forma el techo de la iglesia—presentan una decoración integrada por diversos elementos geométricos, destacándose entre ellos, por ser menos En el centro de la pieza horizontal se cruzan lo que podría

considerarse dos grandes vigas que atraviesan el artesanado, agrupándose en dicho centro un conjunto de volúmenes, unos cilíndricos y otros cúbicos, que se proyectan verticalmente para terminar en una cruz de brazos de gran grosor compuesta por piezas rectangulares, advirtiéndose en la parte superior formas cilíndricas muy empleadas en gran parte de la obra de este escultor. Tanto la cruz como la figura de Jesús han sido realizadas también en escayola metalizada a fin de evitar un excesivo peso. El Crucificado, de tamaño mayor que el natural, inclina la cabeza sobre el hombro derecho, rompiéndose en este desplazamiento la verticalidad del cuerpo, de esbeltas formas, modeladas a base de la simplificación de planos. Como es habitual en José Luis Sánchez, concibe la figura de Cristo en actitud serena y equilibrada, sin que pueda observarse en la disposición de sus miembros ninguna contorsión dolorosa. No es el tema del martirio lo que le interesa destacar, sino el de la clemencia y el perdón, que llenan de paz y reposo al contemplar la imagen.

frecuentes en la obra de este artista, formas romboidales que albergan en su interior círculos cóncavos y convexos.



Frontal de la Capilla eucarística. Iglesia del Santísimo Redentor.

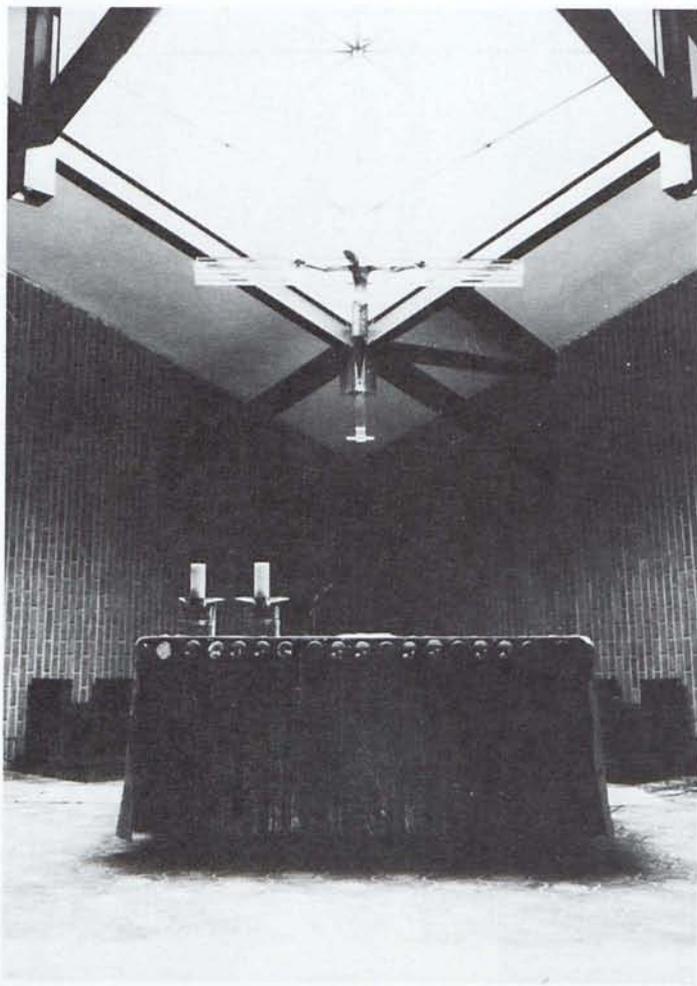
El altar, de cemento metalizado, presenta el frente ocupado en su centro por el crismón, inscrito en un círculo en el que se destacan formas cilíndricas. En el resto de la rugosa superficie se observan formas aristadas que se entrecruzan irregularmente, y en el borde inferior y superior, motivos decorativos de origen popular.

El ambón, también de cemento metalizado, tiene una decoración muy similar, pudiéndose leer en su frente la siguiente inscripción: “+ EN EL PRINCIPIO EXISTÍA LA PALABRA Y LA PALABRA + EXISTÍA EN DIOS Y LA PALABRA + ERA DIOS (SAN JUAN I. I.)”

A la derecha del altar, en lugar cercano a la pared, ha sido situada una Virgen con el Niño, de un tamaño mayor que el natural, ejecutada en escayola metalizada. Sedente, con el Hijo en brazos, refleja una absoluta valoración del volumen y la materia, que ha sido trabajada a base de grandes planos, poniéndose de manifiesto la concepción geometrizable de la anatomía. El efecto de monumentalidad, de estatua bloque, se refleja al estar apoyada en un vástago metálico que, a modo de doble ele, se atornilla en el suelo.

Dentro de la capilla eucarística y en el testero de la misma se destaca el frente escultórico de cemento metalizado que presenta en el centro un Calvario. Dicho frente está dividido en cuatro grandes franjas horizontales de rugosas superficies, advirtiéndose en la primera de ellas

grandes elementos circulares que se disponen ordenadamente, sirviendo de base al mencionado Calvario. La segunda franja alberga las últimas estaciones de un vía crucis que se ha iniciado en la pared de la derecha, representándose en ella el número de cada estación—de la x a la xiv—acompañado de la cruz correspondiente. La tercera y la cuarta franja presentan formas estriadas y circulares junto a otros menudos elementos decorativos. El Calvario representado en este frente cumple dos funciones al servir a la vez de escena central y ser, al mismo tiempo, el motivo que hace alusión a la xii estación del vía crucis, JESÚS MUERE EN LA CRUZ. Las figuras de María y de San Juan, a derecha e izquierda del Crucificado, integran un grupo que refleja marcado verticalismo y sobriedad, no exentos de sentido de la elegancia. Equilibrio, serenidad, silencio. Consciente ausencia de gestos dramáticos, atormentados, sin quedar por ello disminuida la trascendencia de la muerte de Jesucristo, muerte que fue acompañada de una elocuente oscuridad, simbolizada por la presencia del sol y la luna a la altura de la cabeza del Crucificado, tema iconográfico de origen medieval. En el ángulo inferior de la derecha de este frente se encuentra el sagrario de aluminio fundido enmarcado por unas grandes formas de proporciones rectangulares, destacándose en su puerta el alfa y la omega sobre un fondo de superficie irregular que presenta unos menudos elementos decorativos.



*Cristo crucificado y mesa del altar mayor. Iglesia de San Fernando.*

El vía crucis antes citado se inicia en un relieve mural situado en la pared de la derecha del templo. La sucesión de las estaciones se rompe a partir de la VIII, para continuar, a mayor altura, por la misma pared con la representación de la IX. Cada estación va acompañada de una cruz sobre un fondo decorado en unas zonas con elementos geométricos, y en otras, con unos motivos de origen popular.

En lugar cercano al altar, concretamente a la izquierda, hay otro relieve mural con la representación del tema de la Virgen del Perpetuo Socorro, que ha sido realizado en cemento metalizado con chapa de latón y cabujones de vidrio de color. Dicho tema ocupa el extremo de la derecha, advirtiéndose policromía en las figuras. El resto del mural presenta superficie irregular, leyéndose en su parte baja la siguiente inscripción: "+ RUEGA POR NOS." En esta obra José Luis Sánchez ha seguido una línea más clásica que en otras ocasiones, puesto que se adapta fielmente a la iconografía mariana bajo esta advocación. La Virgen, de medio cuerpo y tamaño mayor que el natural, viste túnica que oculta sus brazos bajo largas y estrechas mangas. El cabello está recogido por una cofia, a la vez que un amplio manto cubre su cabeza y parte del cuerpo, reflejándose en el rostro cierto hieratismo no exento de velada tristeza.

El Niño Jesús, representado de cuerpo entero, viste manto y túnica. Entre sus manos sujeta el dedo pulgar de María, buscando en ella protección de manera instintiva como consecuencia de la visión de la cruz que le muestra el Arcángel San Gabriel, a su izquierda. Madre e Hijo tienen coronadas sus cabezas, alrededor de las cuales se hace perfectamente visible un nimbo. A la dere-

cha del Niño se lee: IC XC (Jesucristo), y a ambos lados de la aureola de la Virgen, en la parte superior, aparecen las siguientes siglas: MP  $\theta$ Y (Madre de Dios). Separados por la cabeza de la Virgen están los dos arcángeles: el situado a la derecha del espectador es San Gabriel (O AP $\Gamma$ ), representado de dos tercios y cubierto con una túnica bajo la que se ocultan sus manos, en las que sostiene una cruz y los clavos de la Pasión; la cabeza aparece rodeada por un nimbo punteado y de su espada salen las alas abiertas, volviéndose toda la figura con adoración hacia el Niño Jesús. Al lado opuesto, muy semejante al anterior, aparece el Arcángel San Miguel (O AP M). Sus manos, veladas por el manto que le cubre, sostienen un vaso del que sale una caña con la esponja y la lanza, simbolizándose con estos objetos el drama de la Pasión.

La iconografía de la Virgen del Perpetuo Socorro tiene una marcada influencia bizantina que llega a Occidente a través de Italia, destacando por su esplendor la escuela venetocretense, muy especialmente durante los siglos xv y xvi. Esta advocación mariana se ha mantenido sin alteraciones, razón por la que José Luis Sánchez, como ya se ha señalado, la representa en forma muy similar (5).

\* \* \*

En el templo de San Fernando, situado en la calle de Alberto Alcocer, 9, que es obra del arquitecto Luis Cubillo de Arteaga, el presbiterio se levanta sobre tres gradas en un ángulo de la iglesia, destacándose en él un altar de proporciones cúbicas, ejecutado en aluminio. La decoración de sus frentes presenta idénticos motivos: en la parte superior, unos elementos circulares, y en el resto de sus superficies se observan unas formas aristadas, franjas de diversos tamaños, cruces inscritas en círculos y otros menudos elementos decorativos de carácter geométrico, todo ello en relieve.

"Es de destacar en el interior de esta iglesia un Crucificado de aluminio, suspendido de una estructura metálica que cubre el techo del templo. De tamaño menor que el natural, está unido por tres clavos a una cruz griega de metacrilato. Su figura, de formas insinuadas en las que no hay huellas de martirio, transmite paz y serenidad" (6).

Los mismos materiales de la cruz se han empleado en el ambón, situado a la derecha del altar. La parte superior, cuyo frente de aluminio está decorado con elementos circulares en relieve, destacados sobre un fondo que presenta motivos similares a los del altar, está sostenida por un pie formado por la intersección de dos láminas de metacrilato, que terminan en una base también de aluminio.

La sede, el atril, los candelabros y manillones de las puertas, realizados en ese mismo metal, guardan total armonía con la obra anteriormente descrita.

Sobre el muro situado a la izquierda del presbiterio hay un vía crucis. Cada estación está formada por una cruz griega de madera en cuyo centro hay un cuerpo cuadrado de aluminio, apareciendo sobre él el número correspondiente de la estación inscrito en un círculo, sobre un fondo que presenta decoración similar a la citada anteriormente.

La capilla eucarística y el baptisterio se abren en el muro que se encuentra a la derecha del presbiterio. En la primera, el altar está ejecutado en cemento metalizado, observándose en su frente el crismón sobre un fondo de franjas horizontales o verticales de distintos tamaños, junto a formas aristadas, cruces inscritas en círculos y otros elementos decorativos más menudos.

Tras el altar y sobre la pared hay un friso, hecho también en cemento metalizado, que se rompe en los extremos



*Friso con la Virgen y el Niño y pila bautismal. Iglesia de San Fernando.*

para alojar a la derecha un sagrario, y a la izquierda la imagen de la Virgen con el Niño. El sagrario está realizado en aluminio, empleándose en su decoración el alfa y la omega sobre un fondo en que se destacan formas estrelladas de origen popular. En el extremo contrario se encuentra la Virgen con el Niño, que ha sido fundida en aluminio y es de tamaño natural. Aparece sentada sobre una base adornada con elementos decorativos semejantes a los empleados en el sagrario, sosteniendo a su Hijo en brazos. Podría hacerse un paralelismo con la descrita anteriormente en el templo del Santísimo Redentor, destacándose en ambas la clara tendencia a la simplificación de planos, la valoración del volumen y la materia, como anteriormente se ha dicho, el deseo de hacer resaltar lo esencial y no lo secundario, poniéndose de relieve un marcado frontalismo y verticalidad, quizá más acentuado en la imagen de la iglesia de San Fernando que en la del Santísimo Redentor, puesto que en esta última el Niño está abrazado a María, con lo que se establece mayor relación entre Madre e Hijo, mientras que en aquella, la Virgen muestra a Jesús que, con los brazos abiertos —brazos de los que han sido suprimidas las manos—, recuerda el símbolo de la cruz. Por el lugar que ocupa, cercano al sagrario, se pone de manifiesto que es Madre de Dios, pero también de los hombres, y por ello mediadora de la humanidad ante el Todopoderoso. A derecha e izquierda, el friso presenta la siguiente inscripción en la parte baja: AVE MARÍA. En el resto de su superficie se destaca la inconfundible decoración empleada por José Luis Sánchez.

Completan el conjunto de esta capilla sacramental, sin romper su armonía decorativa, la sede, el ambón, candelabros y aparatos de iluminación realizados en aluminio.

En el baptisterio se levanta una pila bautismal del mismo metal sobre base cilíndrica, apoyada en un rehundimiento circular del suelo. Sus paredes tienen una decoración formada por cruces, círculos, aristas y otros menudos elementos decorativos en relieve dispuestos verticalmente, prolongándose por la tapa en forma radial para terminar encontrándose en su centro, lugar ocupado por una pequeña cruz. Una inscripción recorre la parte superior del frente, pudiendo leerse en ella lo siguiente: “+ YO TE BAUTIZO EN EL NOMBRE DEL PADRE DEL HIJO Y DEL ESPÍRITO SANTO +.”

En el exterior del templo se encuentra una estatua sedente de San Fernando ejecutada en cemento metalizado y de tamaño algo mayor que el natural. Se nos muestra cubierto con vestiduras reales sobre las que destacan los escudos de León y Castilla, aludiéndose con ello a la unión definitiva de las dos coronas realizada por este monarca en 1230. La figura, de marcado frontalismo, se mantiene en actitud de reposo, serena y mayestática, evidenciándose el predominio de un riguroso volumen y equilibrio.

Junto a estos dos templos, podrían citarse otros donde hay claros exponentes de la amplia muestra de la escultura religiosa de José Luis Sánchez, reflejo del sentir de este artista y de su manera de concebir el arte en la vertiente religiosa. Tarea ésta nada fácil, pues junto a los problemas económicos que en ocasiones han de ser afrontados ante las limitaciones de determinados encargos, dificultando, por fuerza, toda labor creadora, existen otros, quizá más complejos, de aceptación de la obra, que arrancan de la diversidad de criterios ante las nuevas concepciones del arte sacro y de falta de formación artística por parte de algunos sectores de la sociedad.



San Fernando. Iglesia de San Fernando.

Como final, destaquemos brevemente dos aspectos de la escultura religiosa de José Luis Sánchez. En primer lugar, el relativo a los materiales, que son hartos variados, pero entre los que ocupa, quizá, un lugar predominante el cemento metalizado, aunque a su lado figuren otros como el bronce, aluminio, hierro, plata, cobre, metacrilato e incluso la cerámica. Desde el punto de vista iconográfico, lo que mejor puede resumir este aspecto son las declaraciones del propio escultor a la revista *Ara* como respuesta a una encuesta realizada por José María Javierre: "Un orden, una jerarquía, se imponen. En primer lugar, Cristo, imagen, signo, o símbolo, centrando el culto sobre el altar. Esta presencia determina austeridad, silencio, orden, modestia, una luz, un misterio. Si no basta para expresar la presencia de Cristo un altar desnudo, pongamos una figura insinuada, no torturada, un crucificado lleno de paz..." "Luego la figura de María en un lugar de mediación, con la ternura del caso. Cercana al pueblo, asequible, humilde, no rica. Madre de Dios. Madre del pueblo" (7). Y tras la representación del Crucificado y de la Virgen, la del santo titular del templo, que podrá ocupar un lugar, bien en el interior de la iglesia o en el exterior, como señala el propio artista en esta misma encuesta.

José Luis Sánchez es, pues, un escultor que dentro de esa corriente renovadora, a la que en un principio se aludía, quiere llegar a lo esencial, alejándose de todo lo que pueda resultar anecdótico, secundario, prefiriendo el símbolo, las formas insinuadas o inacabadas y valorando los materiales empleados, por humildes que éstos sean, para crear, en suma, unas obras que son el reflejo de nuestro tiempo y a la vez evocación del pasado.

(1) La vida y obra de José Luis Sánchez han sido tratadas en las siguientes publicaciones:

FERRANT, A.: *El escultor José Luis Sánchez*, Madrid, 1959.

LOGROÑO, M.: *José Luis Sánchez*, Madrid, 1974.

MARÍN-MEDINA, J. L.: *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evolución crítica*, Madrid, 1978.

PORTELA, F.: *Escultura en el siglo XX*, vol. VI, Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1980.

SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS: Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid. Marzo-abril, 1981.

SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS: Galería de Exposiciones, Banco de Granada, Granada, marzo-abril, 1976.

SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS: Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, *Periódico de Exposiciones*, número 9, 3 de marzo de 1981.

TAFUR, J. L.: *La escultura religiosa de José Luis Sánchez*, Madrid, 1959.

TAIDE ja Arkkitehtuuri, Kolme espanjalaita taiteilijaa: Gabino Sánchez, Vaquero-Turcios, Porin Taidemuseo, Helsinki, 1983.

TRAPIELLO, A.: *José Luis Sánchez: el rescate de los signos*, Madrid, 1976.

(2) GAMONEDA, A.: Un "oficio de escultor": Humanismo y volumen, en José Luis Sánchez. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, *ob. cit.*, pág. 16.

(3) PORTELA, F.: *Ob. cit.*, pág. 191.

(4) TRAPIELLO, A.: *Ob. cit.*, pág. 27.

(5) Sobre la iconografía de la Virgen del Perpetuo Socorro, véase FERRERO, FABRICIANO: *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Proceso histórico de una devoción mariana*, Madrid, 1966.

(6) GONZÁLEZ VICARIO, M. T.: "Consideraciones en torno a la escultura religiosa contemporánea", en *Revista Goya* (en prensa).

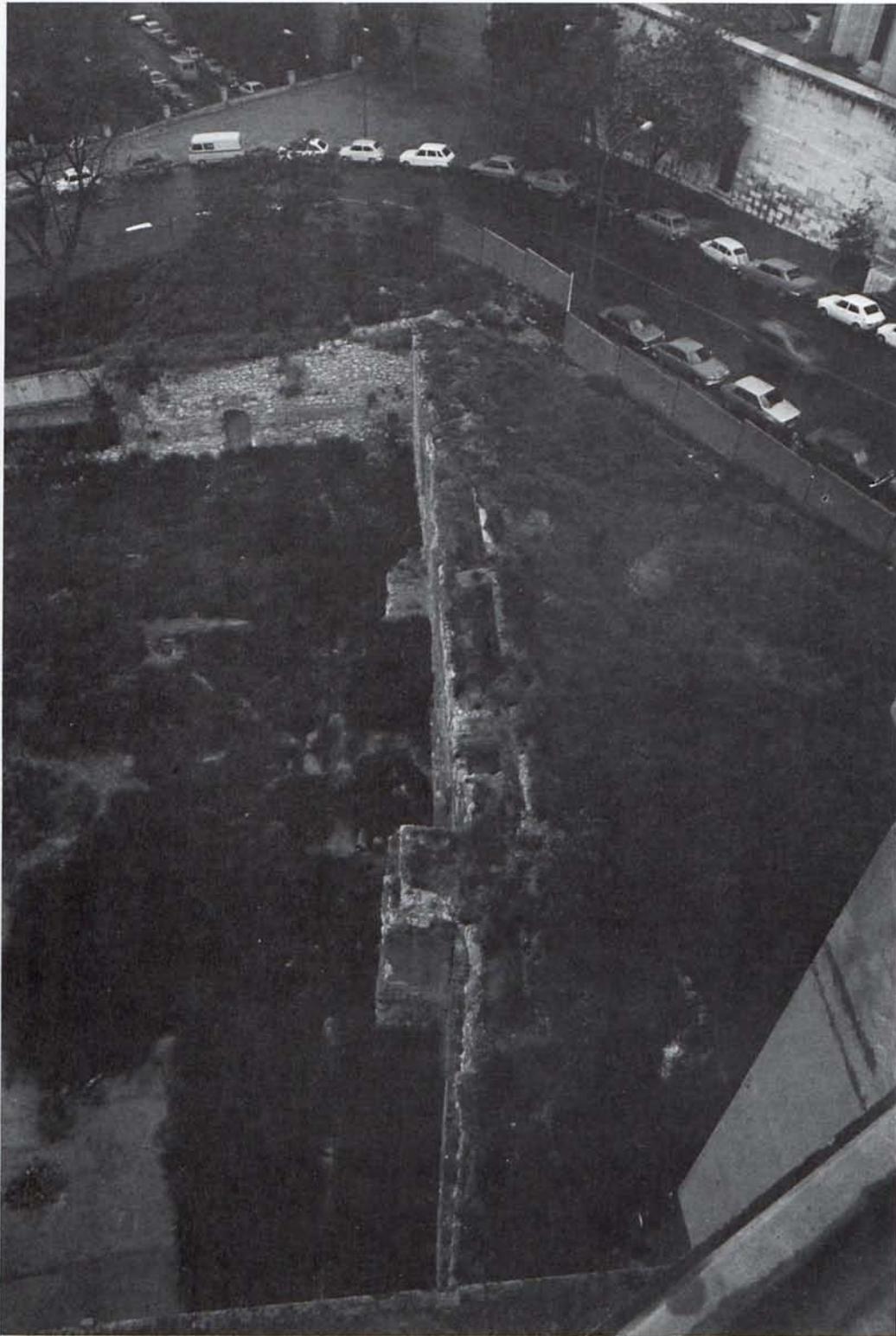
(7) JAVIERRE, J. M.: "Las imágenes en el templo. ¿Cuántas? ¿Cuáles? ¿En qué orden?", en *Revista ARA*, 1966, número 9, páginas 34-35.

# INFORME PRELIMINAR A LA EXCAVACION DE LA MURALLA ISLAMICA EN LA CUESTA DE LA VEGA

Por Carmen PRIEGO FERNANDEZ DEL CAMPO  
y Manuel RETUERCE VELASCO



*El pasado lunes día 25 de marzo se reanudaron los trabajos de excavación en el solar anejo a Mayor, 83, esquina a la Cuesta de la Vega, en donde se encuentran los restos más antiguos de la muralla de Madrid. Estos trabajos vienen a continuar los iniciados por don Martín Almagro y don Luis Caballero, hace aproximadamente diez años, y que en tres campañas pusieron al descubierto varios lienzos y cubos de la citada muralla, anteriormente ocultos por edificaciones allí existentes. Los Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas, en su volumen correspondiente a 1983, recogieron los resultados de aquellas campañas.*





Los restos de muralla islámica existentes en la zona de la Cuesta de la Vega están comprendidos en dos solares propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de Madrid (calle Mayor, 83 y 85) y en la finca de propiedad particular que tiene entrada por la calle de Bailén, 12.

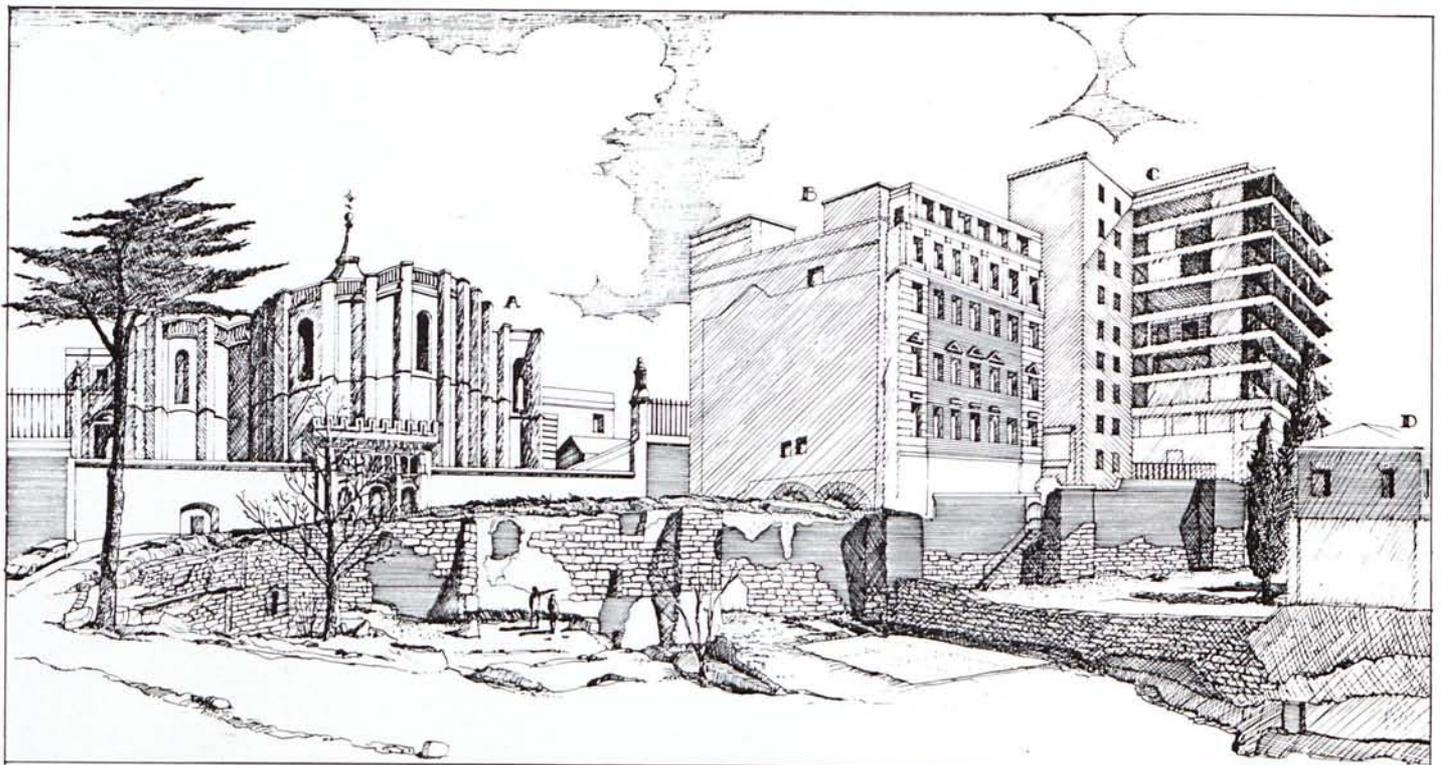
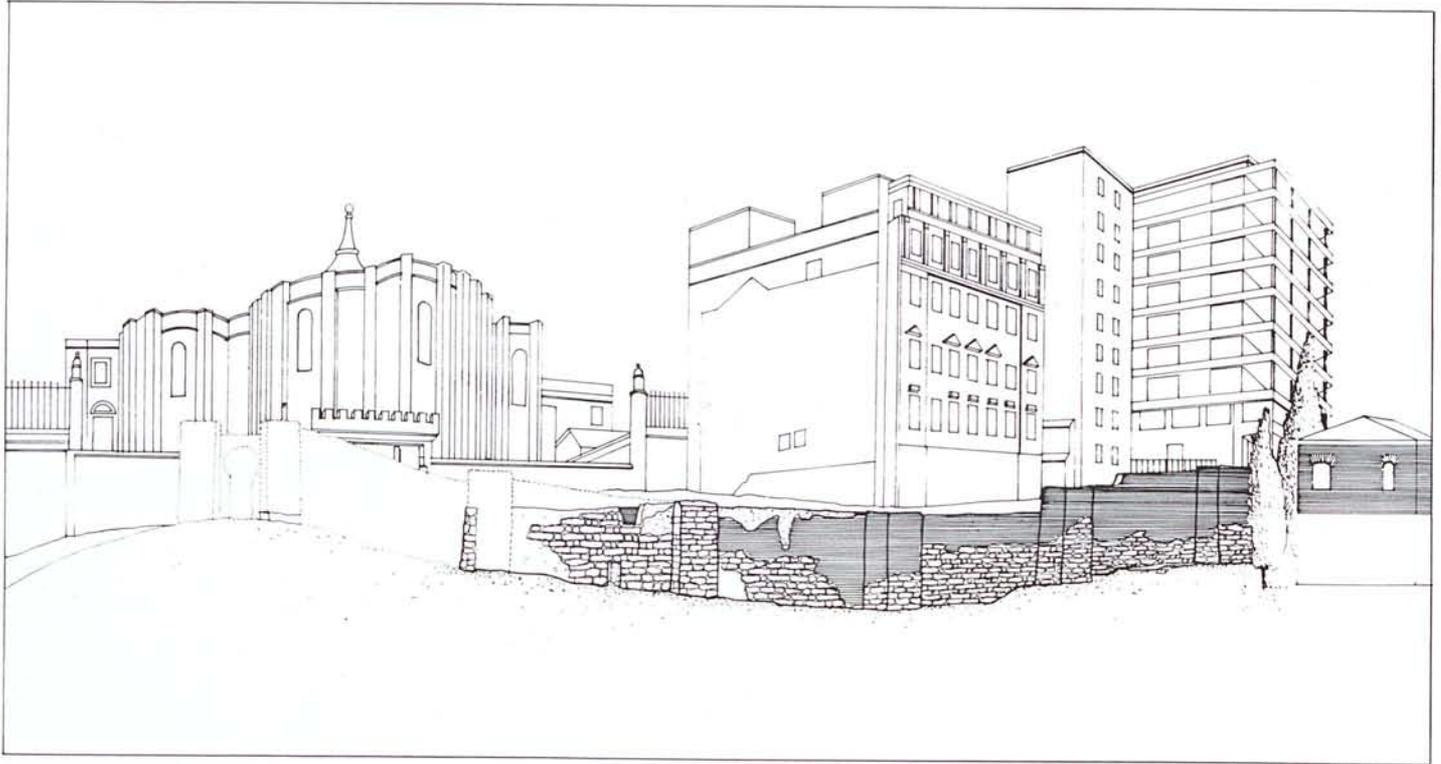
La muralla, levantada entre los siglos IX y X, parece corresponder al momento en que Madrid cobra mayor importancia estratégica en tiempos del Emir Muhammad I (952-986), del que se cumplirá el 1.100 aniversario de su muerte el próximo año.

La importancia monumental y arqueológica del lugar viene dada por conservarse, perfectamente visibles, un gran sector de muralla de más de 120 metros de longitud por 10 metros de altura, en algunos lugares, los restos de la Puerta de la Vega, un portillo —perfectamente conservado—, cuatro torreones en pie y dos señalados en planta. A todo ello habría que añadir la posible existencia de una torre albarrana —llamada del Narigués—, con su muro de unión a la muralla. De confirmarse su cronología islámica, sería una de las primeras de al-Andalus. De ella parte, con toda seguridad, el segundo recinto amurallado de Madrid, ya de época cristiana.

Esta campaña de excavación arqueológica se propone abrir unas catas para confirmar la existencia de restos arqueológicos y constructivos en el solar extramuros a la muralla.

En la actualidad, el terreno del solar no mantiene su configuración original —gran desnivel hacia la actual calle de Segovia—, pues los restos de las construcciones allí levantadas han ido colmatando el terreno hasta formar una plataforma (ver croquis). Esta situación, junto a los resultados proporcionados por la excavación arqueológica, habrá que tenerlos presentes en el momento en que se plantee la adecuación de la zona.

Parece lógico que todo este conjunto en torno a la muralla, declarada Monumento Nacional, se abra al público. Para ello habría que considerar un tratamiento unitario de los restos de la muralla conservados en los tres solares mencionados, eliminando las tapias modernas que los separan y teniendo presente la existencia de un pabellón neomudéjar anejo, propiedad del Ayuntamiento, que podría convertirse en el Museo de la Muralla de Madrid, dependiente del Municipal.



VISTA actual de la MURALLA ISLAMICA de la Cuesta de la Vega 1985. A. Catedral de la Almudena.  
 B. Concejalías de Cultura y Abastos. C. Edificio de Viviendas del arq. Julio Cano Laso. D. Pabellón Neomudéjar. — LATORRE 85.

# ACTUALES SERVICIOS DE LECTURA DEPENDIENTES DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

Por Enriqueta ORTIZ DE ROZAS FISCHER



*Sala de lectura de la Biblioteca de Buenavista.*



Exterior de la Biblioteca de Buenavista.

### BIBLIOTECAS ESPECIALIZADAS

- Biblioteca Central (Fuencarral, 78).
  - Sala de Investigadores:
    - ☆ Colección Madrid.
    - ☆ Colección Bio-Bibliográfica.
    - ☆ Colección Paremiológica.
    - ☆ Colección Cervantina.
    - ☆ Colección de Raros.
    - ☆ Colección de Toros.
    - ☆ Colección de Taquigrafía.
    - ☆ Colección "Lope de Vega".
    - ☆ Colección "Teatro y Música".
    - ☆ Colección "Tomás Borrás".
    - ☆ Colección Veterinaria.
- Biblioteca Musical (Imperial, 8).
  - ☆ 15.000 volúmenes de partituras.
  - ☆ Libros de música.
  - ☆ Préstamo de instrumentos musicales.
  - ☆ Museo con instrumentos antiguos y objetos relacionados con músicos.
  - ☆ Cabinas para práctica de piano.
- Biblioteca Pedagógica (Mejía Lequerica, 21).
  - ☆ Integrada por libros sobre Ciencias de la Educación.

### BIBLIOTECAS ESPECIALES

- Biblioteca-Jardín Parque de Berlín, con Sala de Lectura al aire libre y Servicio de Préstamo.

- Bibliotecas Tercera Edad.
- Bibliotecas de Deportes (en preparación).
- Biblioteca Albergue de San Isidro.
- Bibliotecas Infantiles, separadas de una Biblioteca Municipal.

### BIBLIOTECAS DE DISTRITO

- Biblioteca de Vallecas (Sierra de Cameros, 20).
- Biblioteca de Latina (Rafael Finat, 54).
- Biblioteca de Canillejas (Avda. de Aragón, 172).
- Biblioteca de Hortaleza (Santa Virgilia, 15).
- Biblioteca de Villaverde (Benimamet, 109).
- Biblioteca de Carabanchel (Hermanos Del Moral, 15).
- Biblioteca de Tetuán (Bravo Murillo, 357).
- Biblioteca de Quintana (Sambara, 80).
- Biblioteca de Canillas (Benita Avila, s/n.).
- Biblioteca de Buenavista (Avda. de los Toreros, 5).
- Biblioteca de Arganzuela (Matadero, Junta de Arganzuela, Edificio del Reloj).
- Biblioteca de Eugenia de Montijo (Eugenio de Montijo, 105. Carabanchel Alto).
- Biblioteca de Chamartín (Mantuano, 51).
- Biblioteca de Portazgo (Risco de Peloche, s/n. Vallecas).
- Biblioteca de Orcasitas (Meseta de Orcasitas, Bloque número 422, piso 1.º).
- Biblioteca de Peñagrande (Islas de Ons, s/n.).
- Biblioteca de Moratalaz (Parque Darwin).



Fachada y Sala de lectura de la Biblioteca de San Blas.



## BIBLIOTECAS DE DISTRITO

Nadie duda de la necesidad de crear nuevas Bibliotecas en Madrid. Por tratarse de una capital grande, se da la circunstancia de que hay más facilidad para encontrar Bibliotecas Especializadas que Bibliotecas de carácter popular. El investigador puede encontrar verdaderos tesoros bibliográficos sobre múltiples materias, mientras el estudiante de E. G. B., B. U. P., e incluso universitario tiene enormes dificultades para hallar una Biblioteca en la que trabajar, teniendo al menos libros de consulta, y próxima a su casa.

Nuestra ciudad ha crecido enormemente y se hace difícil el traslado de unos barrios a otros, con el consiguiente gasto en locomoción y la enorme pérdida de tiempo. Otra dificultad con la que tropieza es la de no disponer en los domicilios de habitación independiente y acondicionada para hacer un estudio con el máximo de aprovechamiento. Los ruidos de la calle, las conversaciones familiares, la TV hacen prácticamente imposible la lectura, el estudio y la concentración.

El Ayuntamiento de Madrid, consciente de todos estos problemas, acometió la loable empresa de crear Bibliotecas de carácter popular en todos los Distritos madrileños. La primera meta se situó en una veintena de Bibliotecas, que se espera ver alcanzada para finales de 1985.

Las dificultades que se han venido encontrando han sido múltiples y variadas, ya que se pretende dar servicio a zonas desasistidas de puntos de lectura y al mismo tiempo instalar las Bibliotecas en locales municipales a fin de reducir el gasto inicial y el sucesivo de alquileres, etc. El defecto de estos centros es la limitación de espacio, pero éste puede ser ampliado y se ha tratado de no desaprovechar la ocasión de crear un nuevo punto de lectura. Alcanzada la primera etapa de crear 20 ó 25 Bibliotecas, se procederá a encontrar locales amplios a donde trasladarlas, incrementando así sus fondos y su capacidad.

Es de destacar las facilidades y el entusiasmo que todos

los organismos municipales han dispensado para llevar a feliz término esta iniciativa, dando pruebas de que son también conscientes de la necesidad de que Madrid se actualice en cuanto a servicios bibliotecarios, y alcanzar la altura de las ciudades mejor dotadas.

La red de Bibliotecas de Distrito no pretende competir con las creadas por otros Organismos nacionales, sino completar puestos de lectura a todas luces necesarios. Así, a la hora de seleccionar lugar para la creación de nuevas Bibliotecas se tiene en cuenta que no exista otra próxima de carácter similar. Y en cuanto al fondo fundacional de la misma, se estudia de antemano la clase de lectores que van a acudir a ella.

El fondo inicial de estas Bibliotecas de Distrito es de unos 4.000 títulos en la Sala de Adultos, más 1.000 destinados a Préstamo y otros 1.000 en la Sala Infantil. Se ha considerado preferible iniciar la Biblioteca con pocos libros de cada materia y unos buenos de referencia (muchas de estas Bibliotecas cuentan con la *Enciclopedia Espasa*) a fin de completar los fondos atendiendo las peticiones de los lectores, a quienes se les facilitan catálogos de editoriales y listas de libros que se consideran de interés. Con ello se trata de conseguir que, a lo largo de unos pocos años, cada Biblioteca tenga su propia personalidad. En la que exista un Centro Sanitario cerca, es fácil que se pidan libros de medicina por ser enfermeras y médicos quienes la frecuentan, mientras que en otros barrios pueden llegarse a formar fondos de bien distintas materias.

La instalación es sencilla, digna, cómoda y con los libros de acceso directo a fin de permitir hojear uno o varios antes de pedir el que se va a leer.

El acceso a las Bibliotecas tiene un límite de edad, a partir de los 6 años, si disponen de Sala Infantil, o de 12, si únicamente hay una Sala.

Al inaugurarlas se ha escogido horario de TARDE por considerársele más adecuado para quienes estudian o trabajan, si bien ya se ha ampliado en tres Bibliotecas a horario de MAÑANA a petición de numerosos lectores.



*Quiosco de lectura del Parque de Berlín.*

## LECTURA AL AIRE LIBRE

En el afán del Ayuntamiento de acercar el libro al habitante de la ciudad, cualesquiera que sean su edad o formación, también se están instalando Bibliotecas en los Jardines, dotando a una pequeña edificación de un lote de libros adecuados para una lectura rápida e informal que se hará en el mismo parque, convirtiendo a una zona del mismo en Sala de Lectura. Se está dotando a Madrid de pequeños QUIOSCOS metálicos instalados en plazuelas recoletas y concurridas, en los que se ofrece la prensa diaria, alguna revista y folletos informativos de las Juntas Municipales a fin de divulgar los servicios que al vecindario ofrece el Ayuntamiento.

Si bien existieron en tiempos Bibliotecas en los parques, aunque con una concepción distinta, nunca ha habido, ni siquiera a nivel nacional, un servicio como éste de los QUIOSCOS. Su particularidad es ofrecer publicaciones periódicas de interés, incitarles a que acudan a una Biblioteca al leer algún artículo que despierte en ellos inquietud y, sobre todo, NO EXISTE VIGILANCIA, confiando en su civismo para que devuelvan el periódico que tienen libremente a su alcance.

Si se consiguen buenos resultados en este aspecto, se habrá aprovechado la ocasión de que mediante un estímulo de lectura, se acostumbre al ciudadano a comportarse correctamente ante algo que se le ofrece confiando sólo en su educación.

Completando esta red de Bibliotecas de Distrito, se han seleccionado lotes de unos 1.000 títulos destinados a Centros de la Tercera Edad, bien independientes (Pabellón de

Alicante de la Casa de Campo) o integrados en Centros Culturales.

Estos lotes están formados por libros adecuados a personas de edad avanzada: novelas que se cree leyeron en su juventud, clásicos, libros de geografía y viajes con ilustraciones, manuales sobre reparaciones de toda clase de utensilios y aparatos, historia, dietética, biografías, medicina a nivel de divulgación, etc.

Siempre se tiene en cuenta que la letra impresa sea clara y grande. Se atienden también las peticiones de los usuarios.

En el Albergue de San Isidro se ha instalado una pequeña Biblioteca, integrada por libros que en su mayor parte han sido elegidos por las personas que frecuentan el Centro.

## SERVICIOS ESPECIALES

### Cabinas para Idiomas

Otro servicio nuevo instalado ya en varias Bibliotecas es el de Cabinas para estudio de IDIOMAS por métodos audiovisuales. Tiene una enorme aceptación. Se pide su puesta en marcha en todas las Bibliotecas.

Se dispone de un método moderno que consta de libros de imágenes que tienen al final cada uno de ellos una cartulina en la que están insertos microdiscos. Al conectar un aparatito muy manejable que forma parte del material didáctico, se puede oír, tantas veces como se desee, la pronunciación correspondiente a cada página.



*Interior del quiosco del Parque de Berlín.*

Consta de cuatro niveles y los progresos que hacen los usuarios son sorprendentes. Al final de un número determinado de lecciones se les facilita un test, que es corregido por un Ayudante de Biblioteca especializado, con quien se mantiene periódicamente una mesa redonda.

### **Bibliotecas de Deportes**

También están preparados seis lotes de libros que van a constituir los fondos de otras tantas Bibliotecas de DEPORTES, que se instalarán en los más importantes Polideportivos Municipales.

Con este nuevo Servicio de Lectura se intenta acercar el libro a quienes frecuentan las instalaciones deportivas, a fin de conseguir crear en ellos el hábito de la lectura.

Para conseguir este objetivo, los fondos bibliográficos seleccionados están formados por obras relacionadas con el deporte:

- Técnicas Deportivas.
- Medicina del Deporte.
- Dietética.
- Historia del Deporte.
- Novelas en las que el protagonista es un deportista.

### **Biblioteca Informática (Proyecto inmediato)**

Como Biblioteca Especial se va a abrir una Sala, en lugar bien comunicado, para que pueda ser usada por cualquier vecino de Madrid, provista de un buen lote de libros sobre INFORMÁTICA y que dispondrá de DIEZ OR-

DENADORES a fin de que sus usuarios puedan realizar en ellos programas e iniciarse en el manejo de los mismos.

Será la primera Biblioteca Pública de España que disponga de este Servicio a nivel popular.

### **PROYECTOS INMEDIATOS**

#### **1985**

Dentro del año van a inaugurarse:

- a) Bibliotecas de Distrito.
  - San Blas (avenida de Guadalajara, "Migrans").
  - Aluche (calle de Camarena, con vuelta a la de Los Yébenes).

Dispondrán de Salas para adultos e infantil, además de Cabinas para Idiomas.

- b) Creación de la Primera Biblioteca de INFORMÁTICA.

- c) Instalación de diez QUIOSCOS de Lectura.

#### **1986**

Bibliotecas de Distrito:

- Vallecas (Pueblo) (calle de Manuel Vélez, 10).
- Vicálvaro.
- Dehesa de la Villa.



*Biblioteca de Chamartín.*

Como Biblioteca Especializada, pero contando con una amplia zona para instalar la Biblioteca de Distrito de Embajadores, se piensa inaugurar la Biblioteca "Pedro Salinas", cedida para tal fin por el Instituto Cervantes del excelentísimo Ayuntamiento de Madrid. Estará ubicada en el mismo Instituto, calle de Embajadores, 70.

#### **Cursillos de Biblioteconomía**

Como actividad biblio-pedagógica prevista para su inmediata puesta en marcha, se van a organizar entre las Delegaciones de Cultura y Educación unos breves cursillos de capacitación para que los escolares se familiaricen con el uso de libros, ficheros y bibliotecas, a fin de que no se encuentren perdidos al llegar a hacer una consulta en un centro bibliotecario y puedan obtener la más completa información de los libros que allí haya.

Se impartirán a dos niveles: hasta 4.º y de 5.º a 8.º de E. G. B.

#### **RED DE BIBLIOTECAS MUNICIPALES**

- I) **BIBLIOTECA CENTRAL.** C/ Fuencarral, 78 (Reinaugurada: 7-VI-1977). Horario: de lunes a viernes: mañana, de 9 a 15 h.; tarde, de 16 a 21,30 h.; sábados: de 9 a 13,30 h.
  - Sala de Lectura e Investigación: Adultos.
  - Sala de Invidentes: Telelupa y Optacón.
  - Capacidad: 78 plazas.
- II) **BIBLIOTECA MUSICAL.** C/ Imperial, 8, 4.º (Creada en 1919 por don Víctor Espinós). Horario: de lunes a viernes: mañana, de 9 a 15 h.; tarde, de 16 a 21,30 h.; sábados, de 9 a 13,30 h.
  - Sala de Consulta de Libros. Partituras, etc.
  - Cabinas para práctica de piano (4).
  - Servicio de préstamo de Instrumentos.
  - \* Pequeño Museo.
- III) **BIBLIOTECA DE VALLECAS.** C/ Sierra de Cameros, 20 (Reinaugurada: 24-IV-1980). Horario: mañana, de 8,30 a 14,30 h.; tarde, de 15,30 a 21,30 h.
  - Sala de Lectura: Adultos.
  - Sala de Lectura: Juvenil-Infantil.
  - Capacidad: 106 plazas.
- IV) **BIBLIOTECA LA LATINA.** C/ Rafael Finat, 54 (Inaugurada: 8-XI-1978). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 h.
  - Sala de Lectura: Juvenil-Adultos.
  - Capacidad: 48 plazas.
- V) **BIBLIOTECA DE CANILLEJAS.** Avda. de Aragón, 172 (Inaugurada: 3-XII-1980). Horario: mañana, de 8,30 a 14,30 h.; tarde, de 15,30 a 21,30 h.
  - Sala de Lectura: Adultos.
  - Sala de Lectura: Juvenil-Infantil.
  - Cabinas de Práctica de Idiomas (8).
  - Capacidad: 112 plazas.



*Sala de lectura de la Biblioteca de Chamartín.*

- VI) BIBLIOTECA DE HORTALEZA. C/ Santa Virgilia, 15 (Inaugurada: 5-XI-1981). Horario: mañana, de 8,30 a 14,30 h.; tarde, de 15,30 a 21,30 h.  
— Sala de Lectura: Juvenil-Adultos.  
— Capacidad: 48 plazas.
- VII) BIBLIOTECA DE VILLAVERDE. C/ Benimamet, 109 (Inaugurada: 18-XII-1980). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 h.  
— Sala de Lectura: Juvenil-Adultos.  
— Capacidad: 50 plazas.
- VIII) BIBLIOTECA DE CARABANCHEL. Calle de los Hermanos Del Moral, 15 (Inaugurada: 19-XII-1981). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 horas.  
— Sala de Lectura: Adultos.  
— Sala de Lectura: Infantil-Juvenil.  
— Capacidad: 86 plazas.
- IX) BIBLIOTECA DE TETUAN. C/ Bravo Murillo, 357 (Inaugurada: 19-V-1982). Horario: mañana, de 8,30 a 14,30 h.; tarde, de 15,30 a 21,30 h.  
— Sala de Lectura: Adultos.  
— Sala de Lectura: Infantil-Juvenil.  
— Lectura al Aire Libre (Patio de la Junta).  
— Capacidad: 100 plazas.  
— Cabinas de Práctica de Idiomas (6).
- X) BIBLIOTECA JARDIN: PARQUE DE BERLIN. C/ Príncipe de Vergara y Ramón y Cajal (Inaugurada: 10-III-1982). Horario: mañana y tarde.  
— Lectura al Aire Libre.  
— Capacidad: 48 sillas y 8 mesas para niños; 30 bancos para adultos.
- XI) BIBLIOTECA DE QUINTANA. C/ Samba-ra, 80 (Distrito de Ciudad Lineal) (Inaugurada: 10-XII-1982). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 horas.  
— Sala de Lectura: Adultos.  
— Sala de Lectura: Infantil-Juvenil.  
— Capacidad: 150 plazas.
- XII) BIBLIOTECA DE CANILLAS. C/ Benita Avila, s/n. (Inaugurada: 12-III-1983). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 h.  
— Sala de Lectura: Juvenil-Adultos.  
— Capacidad: 62 plazas.
- XIII) BIBLIOTECA DE BUENAVISTA (Casa de Baños. Distrito de Salamanca). Avda. de los Toreros, 5 (Inaugurada: 30-IV-1983). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 h.  
— Sala de Lectura: Juvenil-Adultos.  
— Cabinas de Práctica de Idiomas (4).  
— Capacidad: 48 plazas.



*Dos aspectos de la Sala de lectura de la Biblioteca de Tetuán.*

- XIV) BIBLIOTECA DE ARGANZUELA (Matadero, Junta de Arganzuela, Edificio del Reloj) (Inaugurada: 2-V-1983).
  - Sala de Lectura: Adultos.
  - Sala de Lectura: Infantil-Juvenil.
  - Cabinas de Práctica de Idiomas (7).
  - Capacidad: 89 plazas.
- XV) BIBLIOTECA EUGENIA DE MONTIJO. C/ Eugenia de Montijo, 105 (Carabanchel Alto) (Inaugurada: 15-XII-1984).
  - Sala de Lectura: Adultos.
  - Sala de Lectura: Infantil-Juvenil.
  - Cabinas de Prácticas de Idiomas (6).
  - Capacidad: 120 plazas.
- XVI) BIBLIOTECA DE CHAMARTIN. C/ Mantuano, 51 (Inaugurada: 12-XI-1983). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 h.
  - Sala de Lectura: Adultos.
  - Sala de Lectura: Juvenil-Infantil.
  - Capacidad: 136 plazas.
- XVII) BIBLIOTECA DE PORTAZGO. C/ Risco de Peloché, s/n. (Vallecas) (Inaugurada: 20-X-1983). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 h.
  - Sala de Lectura: Adultos (84 plazas).
  - Sala de Lectura: Infantil - Juvenil (76 plazas).
  - Capacidad: 160 plazas.
- XVIII) BIBLIOTECA DE ORCASITAS. Meseta de Orcasitas, Bloque 422, piso 1.º (Inaugurada: 11-VII-1984). Horario: tarde, de 15,30 a 21,30 horas.
  - Sala de Lectura: Adultos (52 plazas).
  - Sala de Lectura: Infantil - Juvenil (18 plazas).
  - Sala de Idiomas: 11 plazas (cinco métodos audiovisuales para Inglés, con los aparatos correspondientes más libros de consulta y lectura).
  - Libros: Sala General: 3.000.  
Préstamo: 1.000.  
Infantil: 500.
- XIX) BIBLIOTECA DE PEÑA GRANDE. C/ Islas de Ons, s/n. (Próxima inauguración.)
- XX) BIBLIOTECA DE MORATALAZ (Parque Darwin). (En preparación.)

*Nota.*—Todas las Bibliotecas disponen de Servicio de Préstamo de Libros. Se han incrementado progresivamente los fondos de las mismas, hasta duplicarse—en algunas—los libros de que disponían.

# LA EXPOSICION-HOMENAJE A SOLANA EN EL "CONDE-DUQUE"

Por Leandro NAVARRO UNGRIA

EL "Centro Cultural del Conde Duque" ha organizado una extraordinaria exposición sobre el arte inmortal de ese genial pintor madrileño que fue José Gutiérrez Solana. Creo de justicia analizar los logros de esta muestra que, tal vez sea irrepetible, por la cantidad y calidad de cuanto se ha logrado reunir para ensalzar el trabajo de este artista.

Pocas veces habrá estado tan bien situada la obra de Solana como en esta ocasión, y posiblemente también sea difícil que los nobles muros que ahora la cobijan vuelvan a estar tan bien adornados.

Los arcos y bóvedas, el gris del granito y la blanca cal de las paredes, vestigios de un Madrid del siglo XVIII, cuadran perfectamente con la verdad desnuda de una España negra que emparenta directamente con el Siglo de Oro español, *El Buscón*, de Quevedo, o el *Cartel del crimen*, fray Gerundio de Campazas, o *Los hermitaños*, *El bobo de Coria* o la *Procesión de Cuenca*, *Las Postrimerías*, de Valdés Leal, o *El espejo de la muerte*, pueden, tanto unos como otros, encontrar su ámbito adecuado entre las bellas columnas del salvado Cuartel, que ha cambiado sus marciales orígenes castrenses por la sosegada exhibición de obras de arte.

Pasear lentamente por las dos grandes salas de este singular entorno, sumergiéndose en el mundo de Solana, constituye un placer de la mayor categoría estética para el buen aficionado del arte. Uno percibe que España, algo de lo mejor de España, late en el conjunto plástico que se nos ofrece.

El marco, en cierto modo monacal, se funde con la singular visión que nos proporciona el conjunto de temas tratados, con la verdad por delante, sin trampas ni cartón,



"El espejo de la muerte".

el que se descubren pequeñas obras maestras como *Mujeres de la Casa del Arrabal*, *Marinero con cesto*, *Máscara con un perro*, *Máscaras músicos*, *El constructor de caretas*, etcétera.

Aconsejo que esta muestra de Solana se visite pausadamente, y si posible fuera, varias veces; el espectador debe penetrar con calma en el profundo misterio de vida y muerte que se presenta ante sus ojos, pues no será fácil volver a contemplar un espectáculo parecido.

Al abandonar el bello edificio barroco y recibir de nuevo la clara luz del día madrileño, irá acompañado de imágenes imborrables: las manos quemadas y enrojecidas por el jabón de sosa de *Las lavanderas*... La penumbra del salón provinciano de *La visita del obispo*... Las últimas máscaras en las afueras de la urbe al anochecer rosado... La tristeza y soledad de las mujeres en la casa del Arrabal... El pueblo, ese pueblo español de las corridas sangrientas de toros... Los retratos hechos todos como para que pervivan los retratados en la eternidad...

Solana apenas tiene épocas o altibajos. El conjunto de su obra forma como un todo, sólido y compacto.

Hay un mundo que es así, que lo supo ver Solana como nadie y que por ello mismo llamamos "solanesco". El recuerdo de esta singular visión de los seres y de las cosas captados a través del ojo escrutador de Solana, acompañará nuestros días al salir de la exposición de forma permanente e imborrable...

Sin duda, el catálogo editado con motivo de esta exposición es el mejor de todos los que se han dedicado hasta la fecha a la obra de este artista. Cuantos han participado en su realización pueden estar orgullosos de su esfuerzo, particularmente Alicia Navarro y Juan Francisco Ruiz, así como Luis Alonso Fernández, que ha realizado uno de los más completos trabajos sobre la catalogación y estudio de la obra de Solana, en la tesis incluida en este catálogo.

Este libro, ya que categoría de tal tiene, quedará para siempre como imprescindible texto de consulta para los aficionados y estudiosos de la gran obra del pintor.

¿Y defectos? Alguno habrá, no lo dudo, pero son tantos y tan importantes los logros de esta exposición, una de las más completas celebradas, a pesar de no haber podido contarse, lamentablemente, con la magnífica colección del Banco de Santander, que no debe empañarse este gigantesco esfuerzo con la más pequeña crítica.

Los españoles, tan dados a lamentaciones y a recriminar a veces, y no sin razón, el abandono que ha sufrido el arte en nuestro país, tenemos ocasión ahora de enorgulcernos viendo una exposición digna de ser mostrada, tal como se ve en Madrid, en los mejores museos del mundo, y si ello pudiera realizarse, pronto se comprobaría que José Gutiérrez Solana sería considerado fuera de nuestra patria como el digno sucesor de Goya que es para muchos de nosotros.

Nuestra felicitación al Ayuntamiento de Madrid y a cuantos colaboraron en hacer posible esta exposición.



"Destrozona" (escultura).



"Marinero".

reflejo fiel de un mundo que existe, aunque queramos huir de él. Recrearse en Solana en el Cuartel del Conde Duque supone realizar unos importantes ejercicios espirituales.

Era difícil colgar una exposición como ésta. Para darse cuenta de ello, sólo hay que imaginarse en desorden y en el suelo los cerca de ochenta óleos, veinte dibujos, veinticinco aguafuertes, cinco litografías, una escultura, libros, objetos, etc., de diversos temas, tamaños y épocas. Todas estas ciento treinta y tantas piezas se han ordenado y distribuido con gran sentido.

A la entrada nos recibe el autorretrato del pintor, joven aún, descamisado, de penetrante mirada que parece estar analizándonos meticulosamente...

La única escultura realizada por el pintor, la famosa *Destrozona*, ocupa un lugar preferente y nos introduce de golpe en el mundo personalísimo del pintor.

De los tres retratos de Unamuno podemos admirar dos de ellos y contrastar sus analogías y diferencias junto al retrato de Ruiz Senén o el del *Físico*, misterioso personaje, lector de *El Imparcial*.

Las distintas salas se ordenan por temas, y así las Procesiones y los Carnavales, los Marineros y los Bodegones o Floreros se sitúan de forma que se puede apreciar el conjunto de obras realizadas con asuntos similares.

La *Tertulia de Pombo* preside una de las salas, y a su alrededor *Escenas y costumbres*, con obras formidables como *Los traperos*, del Museo de Santander, o *Los autómatas*, felizmente rescatado por uno de nuestros mejores coleccionistas que lo ha traído a España y se muestra ahora por primera vez desde 1929. *Las lavanderas*, *La peinadora* o el sobrecogedor *Garrote vil*, perteneciente al Centre Georges Pompidou, valen por sí mismos la visita a esta excepcional exposición.

El mundo de los toros, que tanto impresionó al pintor, está representado por varias de sus composiciones más logradas, como *La corrida*, *El desolladero*, *El Lechuga*, que han sido inteligentemente colocados junto a las *Señoritas toreras*, que desde 1936 pertenecen al Museo de París.

El soberbio lienzo propiedad del Museo de Bilbao, *Mujeres de la vida* (que debería ser restaurado, ya que se marca el vastidor sensiblemente), puede admirarse junto a la *Mujer ante el espejo*, y merece destacarse la colocación de libros, aguafuertes, litografías y objetos que pertenecieron al pintor, entre los que cabe señalar su caja de pinturas, su paleta y *El espejo de la muerte*, que puede admirarse junto al cuadro que lo representa. Consiguiendo dar con todo ello un sensible y singular ambiente a toda la exhibición.

Merecen mención aparte los dibujos que se muestran en el Cuartel del Conde Duque por la variedad de temas, técnicas y formas. Quizá por primera vez desde la catalogación del Círculo de Bellas Artes se ha podido admirar un conjunto tan interesante; desde la tinta china hasta la acuarela, el pastel y los lápices de colores, puede el espectador recrearse en este poco conocido Solana dibujante en



*"Las señoritas toreras".*



*"El desolladero".*

# LA EXPOSICION “LOS MADRAZO” EN EL MUSEO MUNICIPAL

Por Francisco Javier DIAZ PEREZ



*El Alcalde de Madrid y el Teniente de Alcalde responsable de Cultura, en el acto de inauguración.*



José de Madrazo. *Jesús en casa de Anás*.

ON esta exposición, el Museo Municipal de Madrid llena un hueco inapreciable, dentro del mundo artístico nacional. En ninguna ocasión se habían logrado juntar tantas obras de esta dinastía de artistas. Ha sido un trabajo arduo y difícil, siendo de destacar para el visitante el gran número de piezas correspondientes a colecciones privadas, o a instituciones, que se encuentran expuestas, y que normalmente son de difícil observación.

A todo ello hay que unir el montaje realizado, dentro de una sala magnífica, donde se ha creado un espacio con ambientación de época; sobresalen los muebles, jarrones, consolas, espejos todos ellos de preciosa factura; este marco ambiental es tan perfecto que si nos fijamos bien nos recuerda el fondo del retrato que de don Manuel García de la Prada realizó don José de Madrazo.

También es digno de resaltar el magnífico catálogo que se ha realizado de esta exposición, en el que han colaborado figuras tan relevantes dentro del mundo del arte como: Joaquín de la Puente, Julián Gállego, Francisco Calvo, Juan Carrete, Mercedes Agulló, Pedro Navascués y Jesusa Vega.

Es poco lo que conocemos de estos artistas, pero es evidente que con esta muestra sabemos un poco más.

Comenzando el paseo por esta sala dedicada a esta es-

tirpe de artistas e intelectuales, tan ligados a la historia de Madrid, y siguiendo un orden cronológico, nos encontramos, en primer lugar, con el fundador de la familia, don José de Madrazo y Agudo, santanderino nacido en 1781; se inicia desde muy joven en las enseñanzas de la Academia madrileña, donde se familiariza con la mitología grecolatina; debido a su formación, entra, aunque tardíamente, dentro del más puro neoclasicismo, profundamente influido por Jacques-Louis David, y claramente davidiano es su cuadro *La muerte de Viriato*. De su obra aquí expuesta cabe destacar, a pesar de su artificiosidad, la titulada *Jesús en casa de Anás*, dentro de la tradición nazarena.

Don José no fue un pintor excepcional, pero sí unió a su talento artístico un profundo conocimiento intelectual, que supo transmitir a sus hijos Federico, Luis, Pedro y Juan.

El primero de ellos, Federico de Madrazo, pinta a los dieciséis años *La continencia de Escipión*, pieza de baja calidad, pero tan sólo un año después pinta *La enfermedad de Fernando VII*, obra que rompe con el clasicismo, presenta un afán excesivamente geométrico y perfeccionista; estupendos son, sin embargo, los estudios previos que para tales cabezas hizo.



Federico de Madrazo. *La enfermedad de Fernando VII.*

Federico estudia en París, donde encontrará a Ingres; y el paralelismo entre ambos es palpable. Ambos proceden del clasicismo, los dos profundizan en la historia y ambos alcanzan su cúspide en el retrato.

Federico pintó más de 600 retratos, la mayoría de ellos pertenecientes a la alta sociedad madrileña. Nuestro artista fue sobrio siempre, no cayó en exquisiteces y amó tanto la distinción como la belleza; es sumamente diestro en sus retratos, a los que dota de un clima envolvente; modela de manera más bien romántica, en la que no falta un toque fotográfico.

De las obras expuestas cabe señalar su *Autorretrato*, de matiz claramente romántico; destaca la atmósfera ambiental, que nos produce un sentimiento acogedor.

El retrato de *Valentín Carderera*, en el cual la personalidad del retratado queda reflejada en su profunda mirada.

Retrato de *Ventura de la Vega*, muy sobrio, aunque ausente de valores decorativos; muy patente el tono declamatorio de su personalidad.

Retrato de *Antonio Posada de Celis*, patriarca de las Indias, sin duda uno de los retratos donde el pintor ha conseguido mayor penetración psicológica; el juego de luces y sombras resalta los detalles.

*Marquesa de Espeja*, con valores escenográficos y ro-

mánticos y de gran perfeccionismo.

También son de destacar, por su fluidez y soltura, retratos como los de Eduardo Rosales, Vicente Poleró y Perugino Sensi.

Luis de Madrazo, poco diferenciable de Federico, si no es por una sutil falta de entereza que Federico jamás padece; su educación artística y cultural fue la de sus hermanos; como sus hermanos, estuvo inmerso en el romanticismo; de sus cuadros expuestos destacan dos pertenecientes al nazarenismo romántico, como son el *Primer milagro de Santa Teresa de Jesús* y el *Entierro de Santa Cecilia*, excesivamente declamatorio el primero y un buen trabajo el segundo. Más interesantes me parecen los retratos de Federico Kuntz y de la Señora de Creus, en ambos hay cierta idealización de los modelos e igual porte distinguido; carecen de la firmeza de los retratos de su hermano Federico.

Poco podemos decir de Pedro de Madrazo en el terreno de la pintura, ya que realmente su labor se desarrolló en el campo de la literatura y la crítica de arte.

Pedro pintó con su hermano Federico y Eugenio de Ochoa; participa en la revista *El Artista*, hito cronológico, literario y artístico del romanticismo en Madrid. En esta revista participa Federico con diversos dibujos y litografías.



Luis de Madrazo. *El primer milagro de Santa Teresa.*

Destaca como obra fundamental de Madrazo el proyecto realizado del palacio madrileño del Conde de Villagonzalo, y que fue eco de aquel particular modo de hacer de Viollet-le-Duc.

Fue decisiva la intervención de Madrazo en la restauración de la catedral de León; aquí se exponen algunas muestras de planos, pertenecientes a esta obra; a partir de él se inicia la restauración de nuestra arquitectura medieval, con criterios arqueológicos y científicos.

Lo mismo que don José de Madrazo no fue obstáculo alguno para el romanticismo de sus hijos, tampoco lo sería Federico para la distinta senda artística de sus dos vástagos pintores, Raimundo y Ricardo; el primero, estupendísimo ejemplar del naturalismo burgués del último cuarto del siglo XIX y parte del XX.

Raimundo se nos ofrece como un pintor excepcional, como pintor claramente fotográfico; su asombrosa destreza verista pinta desde el principio al fin sólo ante el natural.

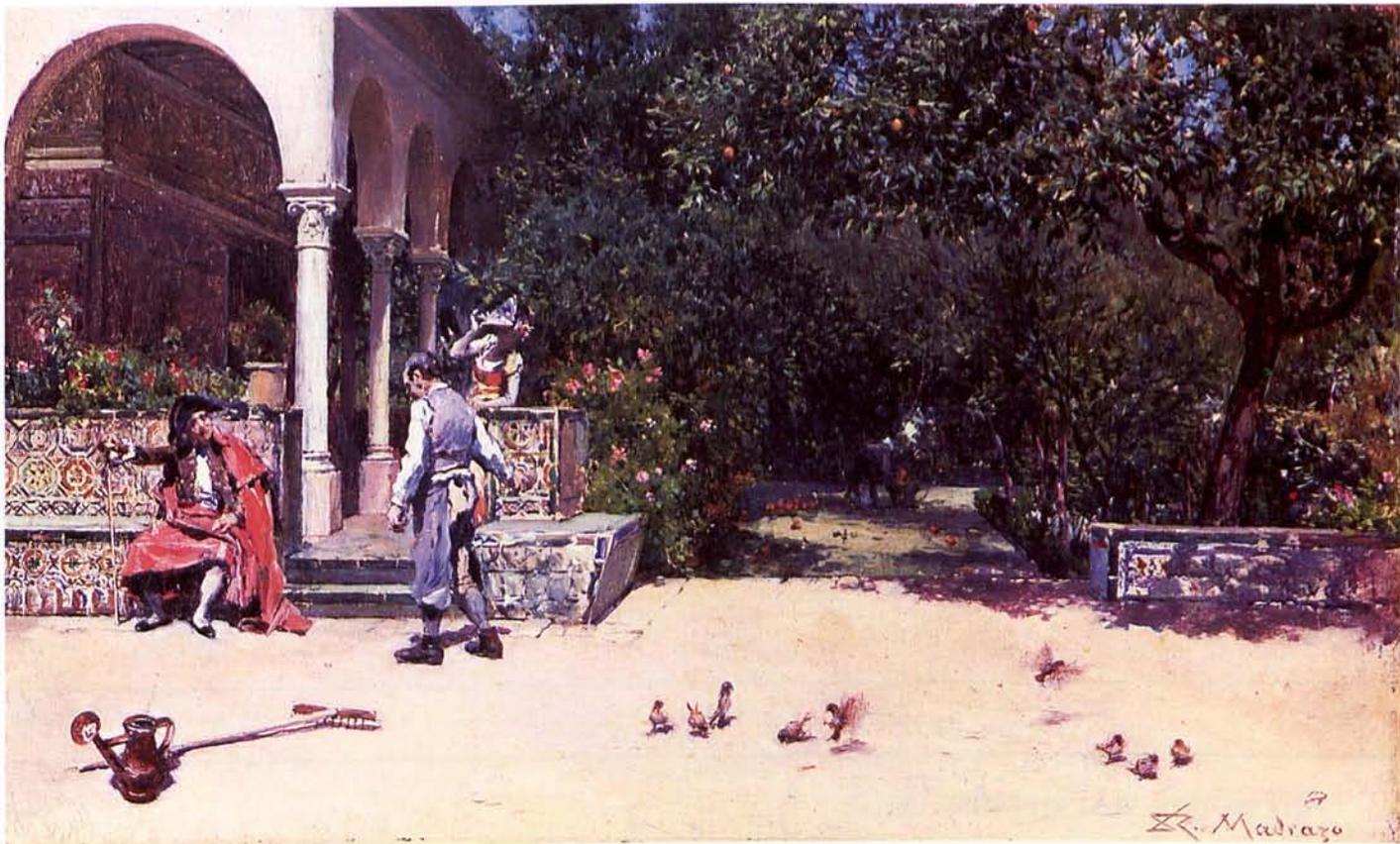
Tiende al dibujismo más que al luminismo en sus tres obras *El pabellón de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla*, *El patio de San Miguel en la catedral de Sevilla*, *Un estanque en el Alcázar de Sevilla*.

Un punto grises, aunque en ellas luce el sol. Son obras de tipo costumbrista, con planteamientos de Fortuny, *sin* alcanzar su maestría.

*Pierrette* retrato atractivo, virtuosa técnica, fondo aéreo.

*Felicitación de cumpleaños*, encanto, belleza y sensualidad. *Escribiendo el diario*, de rica delicadeza y virtuosismos increíbles. *Joven dama en el jardín*, flores y pétalos desparramados como nota melancólica, técnica y enfoque galantes.

Ricardo de Madrazo, con igual formación y técnica que la de su hermano Raimundo, pero sin lugar a dudas con menos genio artístico. Podemos admirar obras, algunas muy logradas como *El moro del Sur*, de línea costumbrista y exótica. *El campamento de la Garbia*, in-



Raimundo de Madrazo. *El patio de Carlos V en el Alcázar de Sevilla.*

fluencia de su cuñado Fortuny, pincelada suelta y chispeante, *Estudio de los Madrazo en Madrid*, muy bello, con técnica muy abocetada y rápida ejecución.

Federico de Madrazo y Ochoa, *Cocó*, pintor de pincelada suelta, se perdió en el snobismo, era un diletante que vivió su vida como su mejor obra de arte; mantuvo una gran amistad tanto con Proust como con Cocteau. Lo mejor de su obra expuesta es la pequeña tablita de su autorretrato.

De la obra presentada por Mariano de Madrazo y López de Calle destaca *María Teresa Gamó*, mujer de gran belleza, y el retrato de Alfonso Viejo Madrazo.

Por último, cabe señalar dentro de la Exposición la colección de dibujos que realizó Federico de Madrazo: Ventura de la Vega, Larra, etc. Merece también atención el titulado *El Gran Capitán recorriendo el campo de Cerriñola*.

No podríamos olvidar, al final, la colección de litografías que realizó don José de Madrazo, algunas de ellas expuestas y de extraordinaria belleza y atractivo.

Pedro participa con artículos de bellas artes en periódicos como *El Español* y en el *Semanario Pintoresco Español*. Fue académico de San Fernando de la Historia y de la Lengua. Su obra más célebre fue *El Catálogo del Museo del Prado*. Fue romántico militante.

Juan de Madrazo y Kuntz pertenece a lo que podríamos llamar arquitectura isabelina. En 1855 interviene en uno de los proyectos más ambiciosos que se hicieron para la reforma de la Puerta del Sol de Madrid, aunque finalmente no se ejecutó. Hizo proyectos para cárceles provinciales, así como las casas de alquiler en la calle de Lope de Vega.

Le interesó el diseño industrial, del que hizo gala en la decoración de la farmacia de Domingo Merino Vallarino, en León.

## 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

	<u>Ptas.</u>
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