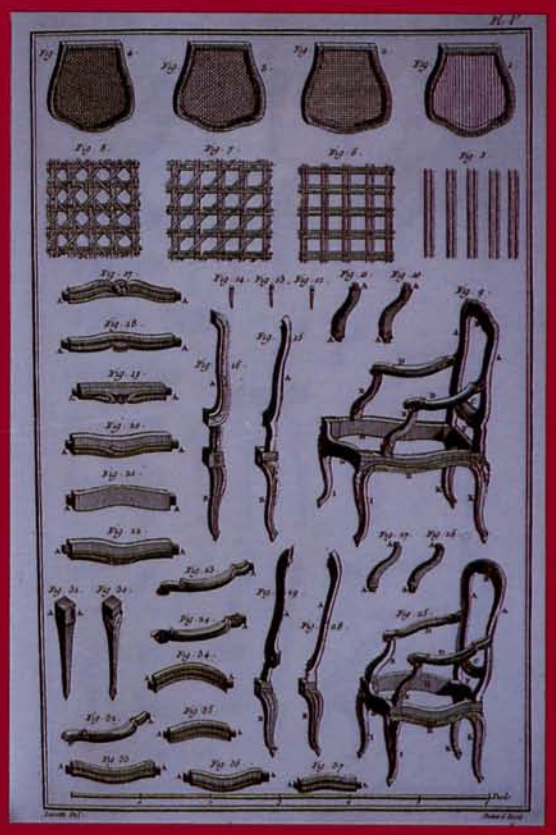
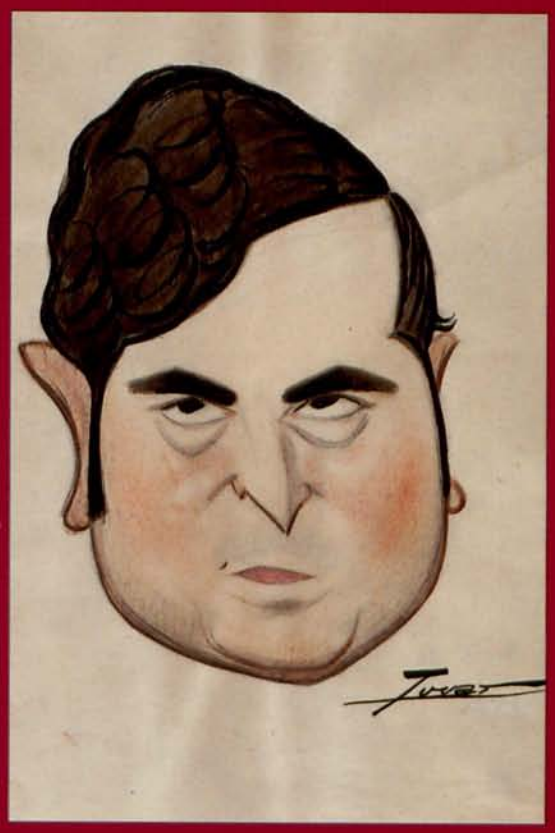
VILLA DE MADRID





VILLA de MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

MADRID

AÑO XXVIII 1991-I Núm. 103

Sumario

Ex-Libris de Ismael Smith en el Museo Municipal, por Begoña LOBO ABASCAL.

La Colección de bienes muebles del marqués de Yranda y la renovación del gusto en el Madrid ilustrado. Por Angel LÓPEZ CASTÁN.

Julián Romea: Reseña de su homenaje póstumo. Por María Teresa BARATECH ZALAMA.

Los juegos de pelota de Madrid en el siglo XVII: su arquitectura, localización e historia. Por José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ.

Madrid en la vida y la obra de Ramón Gómez de la Serna. Por José MONTERO ALONSO.

COORDINACIÓN Y DOCUMENTACIÓN:

Eduardo ALAMINOS LOPEZ.

ADMINISTRACIÓN:

Esther BACHILLER LOPEZ.

FOTOGRAFÍAS:

Pablo LINES, ARCHIVO DEL MUSEO MUNICIPAL Y DE LA REVISTA «VILLA DE MADRID».

PRODUCCIÓN Y MAQUETA:

CARTELA

EXLIBRIS DE ISMAEL SMITH EN EL MUSEO MUNICIPAL

BEGOÑA LOBO ABASCAL

ISMAEL SMITH: (ca. 1908).

EL EXLIBRIS, OBJETO BIBLIOGRÁFICO

Según el Diccionario de la Real Academia el exlibris es la «cédula que se pega en el reverso de la tapa de los libros en la cual consta el nombre del dueño o el de la biblioteca a que pertenece el libro». El sustantivo exlibris de alguna forma es una palabra incompleta. De origen latino, la locución «ex libris» se traduce «procedente de los libros de...» o «de entre los libros de...». Y en este significado y en estos puntos suspensivos está la definición completa y la verdadera importancia del papel estampado.

Idealmente el exlibris imprime en el libro sobre el que se posa el carácter del lector y lo sitúa ocupando su lugar junto a los otros libros que conforman una biblioteca: «de entre los libros de fulano de tal, yo soy uno de ellos». Y no se limita a colocar un nombre sobre un libro. La ilustración elegida además sugiere pistas acerca del gusto y las aficiones de ese lector atento; el artista se propone representar una idea que defina al personaje (a veces amigo) que le encarga el trabajo; el lema, cuando aparece, resulta una verdadera declaración de intenciones, ya trascendente, ya humorística, del propietario frente al mundo.

EL EXLIBRIS Y EL ARTISTA

Muchos exlibris jamás han sido pegados en un libro. A menudo salen de la prensa para ir directamente a parar a las hojas de un álbum donde comparten página con otra marca de propiedad de otro lector ajeno. El «propietario» del exlibris es entonces un entomólogo que extiende su cazamariposas para clavar con un alfiler en su estuche el ejemplar más raro, el de más bello trazado, el más complicado de realizar, el del artista más prestigioso. El exlibris se independiza del libro y del lector que le dieron sentido y representa a su creador, el movimiento artístico al que éste pertenece y la dificultad técnica y la calidad artística con que está realizado; es objeto de exposiciones y de estudios críticos y se contempla como obra de arte con un determinado valor.

Son muchos los artistas interesantes que con

ISMAEL SMITH: Ex-libris de Julián Ayxelá.

sus obras conforman la colección de 1.805 piezas del Museo Municipal: Alejandro de Riquer o Antonio de Guezala entre los españoles; Hofbauer, Votruba o los miembros de la A.B.C.D.E. (Association Belge des Collectionneurs et Dessinateurs d'Ex Libris) entre los extranjeros. Pero hay uno entre todos ellos que reclama poderosamente nuestra atención por su peculiar y elegante estilo, por su curioso nombre y los exlibris que realizó. Más tarde descubrimos que no sólo ha creado una obra: también ha vivido su vida con la intensidad del artista. Es el «Señor Ismael Smith».

Nacido en Barcelona en 1886 en una familia de origen inglés asentada en Cataluña desde el siglo XVIII, este personaje destacado del modernismo catalán, becario bohemio en el París de los años que precedieron a la primera guerra mundial y merecedor de una cierta reputación en el Nueva York de los años veinte, desaparece por su propia voluntad del mundo artístico unos años más tarde y muere en 1972 en el sanatorio psiquiátrico de White Plains.

Rescatado, de medio siglo de olvido, gracias al esfuerzo de sus albaceas Elizabeth Knapp y Enrique García Herráiz, ha sido objeto de estudio por investigadores como Carmina Borbonet y Paul Latcham; se le ha dedicado un cuidado y bello número monográfico en «Ex-libris: quaderns d'investigació exlibrística»; y se han programado exposiciones de su obra como escultor, dibujante y grabador (1).

Curiosa resurrección para quien sólo realizó una exposición individual en vida, y ésta en una Biblioteca Pública cercana a su casa de Nueva York, más bien didáctica y en la que acompañaban a las estampas los instrumentos de grabado.

ISMAEL SMITH, NOUCENTISTA

Y eso que el futuro del joven elegante que era Ismael Smith a principios de siglo no podía ser más prometedor. Como él mismo recoge en sus meticulosos historiales, sus esculturas y dibujos son premiados tanto en Cataluña como en diversas exposiciones internacionales a las que concurre: así, consigue una tercera medalla en la sección de escultura de la Exposición Internacional de Barcelona de 1907, donde compiten figuras como Rodin, por ejemplo, y una segunda por sus dibujos; otra tercera medalla en la Exposición Internacional de Bruselas de 1910; una segunda medalla en la Exposición Internacional de Escultura del mismo año que tiene lugar en Barcelona, etc. Sus dibujos ilustran libros y revistas tan importantes como *Cucut, Papitu y Picarol.*

Ismael Smith es en aquellos días un nombre imprescindible dentro del panorama del arte catalán. Este «insólito artista adolescente», como lo llama Francesc Fontbona, deslumbra a Eugenio d'Ors que ve en él la personificación del «noucentismo»: «El d'Ors de aquel momento, con la frivolidad más mal escondida que en época posteriores, se dejaba seducir de lleno por etéreas ambigüedades. (...) Y el arte de Ismael Smith resultaba eminentemente ambiguo: el sexo de muchos de sus personajes era difícil de fijar, referencias de lo más sagrado podían coexistir con otras

(1) Sala Parés, Barcelona, 1985. Dibujos.
Sala Artur Ramón, Barcelona, 1989. Escultura, dibujos y grabados.
Biblioteca de Catalunya, Barcelona y Calcografía Nacional, Madrid, 1990, Grabados.

ISMAEL SMITH: Ex-libris de M. P. Sandiumenge.

extremadamente profanas; experiencias candorosas se mezclaban con insinuaciones lascivas. Si además nos fijamos en que el autor estaba también en una edad que evocaba en d'Ors la idea de adolescencia, a que por entonces era tan aficionado, la fascinación del naciente Pantarca por el "seu petit i estimat escultor noucentista" incluso crecía. Así, Ismael Smith, recién llegado al mundo del arte se convierte en 1906 en el primer nombre de artista de la que había de ser larga y significativa lista de "nominados" noucentistas, solemnemente decretados por Xenius en su artículo diario, el "Glosari" de "La Veu de Catalunya" (2).

De esta primera época son los exlibris del pintor M. P. Sandiumenge y del actor Ramón Tor Deseures, amigos de Smith, cuyas figuras estilizadas y burlescas revelan una clara influencia de Aubrey Beardsley.

PARÍS Y EL ARTE TOTAL

En 1910 Ismael viaja a París a estudiar escultura, dibujo y grabado con una beca del Ayuntamiento de Barcelona que, según su hermano Paco, gastó muy pronto en trajes y corbatas y participando al máximo de la efervescencia parisina. «El estilo de la vida de París no es más que para nosotros, los privilegiados que sabemos saborear los refinamientos modernos de la belleza del arte. Los demás no tienen suficiente inteligencia ni gusto para poder respirar esta atmósfera alada del París de nuestros días. La absenta Pernod, el automóvil a 150 km. por hora, el amor superficial pero delirante, fortísimo pero pasajero, los cigarros de opio, la inyección de morfina, trabajar deprisa y mucho, comer poco, dormir, delirar, sufrir nuestra alma emociones fuertes, nuestro cuerpo sensaciones extrañas, como misteriosas, y, finalmente, la vida de este alba del siglo en la moderna Babilonia» (3).

Ismael dibuja, toma apuntes en las calles de damas elegantes y mendigos; asiste a toda exposición y acto cultural que merezca ser visto; dibuja figurines de moda; diseña joyas; frecuenta a los catalanes de París: Masseras, Junoy, Néstor de la Torre, también a Picasso, y presenta sus obras en 18 exposiciones. Invitado a la *Exhibition of Modern Spanish Art,* celebrada en Brighton y londres en 1914, recibe críticas muy elogiosas en diversas revistas inglesas. «De lo más original que se puede ver en la exposición son dos aguafuertes representando escenas taurinas (...) Los temas son repulsivos, pues en sendos casos el toro está representado despanzurrando al caballo del picador que lo monta. Pero es tal el sentimiento decorativo de la línea que el espectador apenas se siente afectado por la repugnancia de la escena, quedando impresionado por la fuerza y el movimiento expresado con sentido rítmico» (4). Otra destaca de entre los muchos artistas importantes que concurrieron (Romero de Torres, Francisco Domingo, Julio Antonio) a Zuloaga y a Smith. «La obra de dos expositores nos ha impresionado. El primero de ellos, Ignacio Zuloaga (...) El segundo, que tiene el nombre tan poco español de Ismael Smith, es principalmente es-

ISMAEL SMITH: Ex-libris de Vicente Blasco Ibáñez.

(2) Fontbona, Francesc: «Ismael Smith en el seut temp», EQIE, núm. 2, pp. 14-15.

(3) Carta de Ismael Smith dirigida a Néstor Martín, citada por Ainaud de Lasarte, Joan: «Semblança humana d'Ismael Smith», EQIE, núm. 2, p. 6.

(4) García Herráiz, Enrique: «Ismael Smith, grabador español del modernismo», catálogo de la exposición de la Calcografía Nacional y la Biblioteca de Cataluña, 1990, p. 16.

ISMAEL SMITH: Ex-libris de Tortola Valencia.

cultor, y sólo en segundo lugar relacionado con el arte pictórico, pero entiende perfectamente la línea de expresión y sus aguafuertes sencillos y severos son interpretaciones rigurosas de la vida española» (5). De hecho, los dos artistas, amigos y contertulios del Lyon D'Or en Barcelona se frecuentaron también en París y parece que Zuloaga da color a algunas esculturas de Ismael (6). Desgraciadamente, la obra escultórica de Smith de este período desapareció: las bombas de la primera guerra mundial enterraron la mayor parte de ellas, abandonadas sin remedio en su estudio parisino.

(5) Borbonet, Carmina: «Ismael Smith, artista del noucents», EQIE, núm. 2, pp. 18-19.

(6) Siguieron viéndose también en Nueva York, en los viajes que con motivo de sus exposiciones realiza Zuloaga.

ISMAEL SMITH: Ex-libris de Enrique Granados.

TRANSICIÓN

Entre los años 1914 y 1918 reside en Barcelona, Madrid y Andalucía. Compagina su trabajo de profesor de dibujo en un colegio de monjas con la constante aparición de sus obras en la prensa nacional. También realiza numerosos exlibris, en esta etapa, todavía influidos por el estilo del que fuera su maestro Alejandro de Riquer, a la sazón uno de los exlibristas españoles mejores y más conocidos en Europa. Algunos de los ejemplares de esta época que se conservan en la colección del Museo son el de Julián Ayxelá, dos de los que hiciera para Blasco Ibáñez y uno suyo, donde aparece corregida la palabra «gravateur» (sic) por «graveur» mediante un doble recuadro.

Su carrera española de exlibrista culmina con el encargo que le hace la Casa Real de tres exlibris para Alfonso XIII, de los que sólo se conoce uno.

LOS SMITH EN NUEVA YORK

En enero de 1919 Ismael Smith cruza el Atlántico con su madre y su hermana para instalarse en Nueva York, donde vivían ya los otros hermanos Smith dedicados a los negocios. Le acompañan en sus baúles sus dibujos, esculturas, planchas y los recortes de prensa y programas de mano que constituyen su biografía profesional. Lleva importantes cartas de presentación para introducirse en el mundo artístico norteamericano: una del secretario de la Casa Real dirigida al embajador de España en Washington, y otra para el fundador de la Hispanic Society, donde Sorolla había triunfado poco tiempo antes. Se hace miembro de ésta y de otras asociaciones artísticas, culturales e incluso científico-médicas, y añade a su firma un elemento llamativo que la va a acompañar en adelante: la palabra «Señor» precediendo al «Ismael Smith» que lo distinguiera en su país de nacimiento pero que oculta su origen español en la ciudad de Nueva York.

Recién llegado participa en las exposiciones de la National Academy of Design y en la Society of Independent Artists. Un artículo aparecido en «La Tribuna» recogido por García Herráiz señala: «Entre la hojarasca dispersa en las paredes de la Exposición los verdaderos connoisseurs pudieron descubrir en el fondo de la pequeña sala marcada con la letra S

ISMAEL SMITH: Spanish Scenes.

ISMAEL SMITH: Ex-libris del artista.

ISMAEL SMITH: Ex-libris de Maimie Cohn.

dos marcos que encerraban cada uno de ellos un grupo de aguafuertes y litografías de asuntos españoles. En ellas se advertía la extraña firma «Señor Ismael Smith». Preguntábase la gente ¿quién es el artista que lleva ese nombre, mitad israelita, mitad inglés, precedido de la palabra Señor? (...) Donde la personalidad del artista aparece en toda su interesante genialidad es en sus creaciones originales. Márcalas el vigor, el realismo y el sentimiento decorativo. Ismael piensa que la pintura, la escultura, las artes plásticas en general, deben ser eminentemente decorativas» (7).

SPANISH SCENES

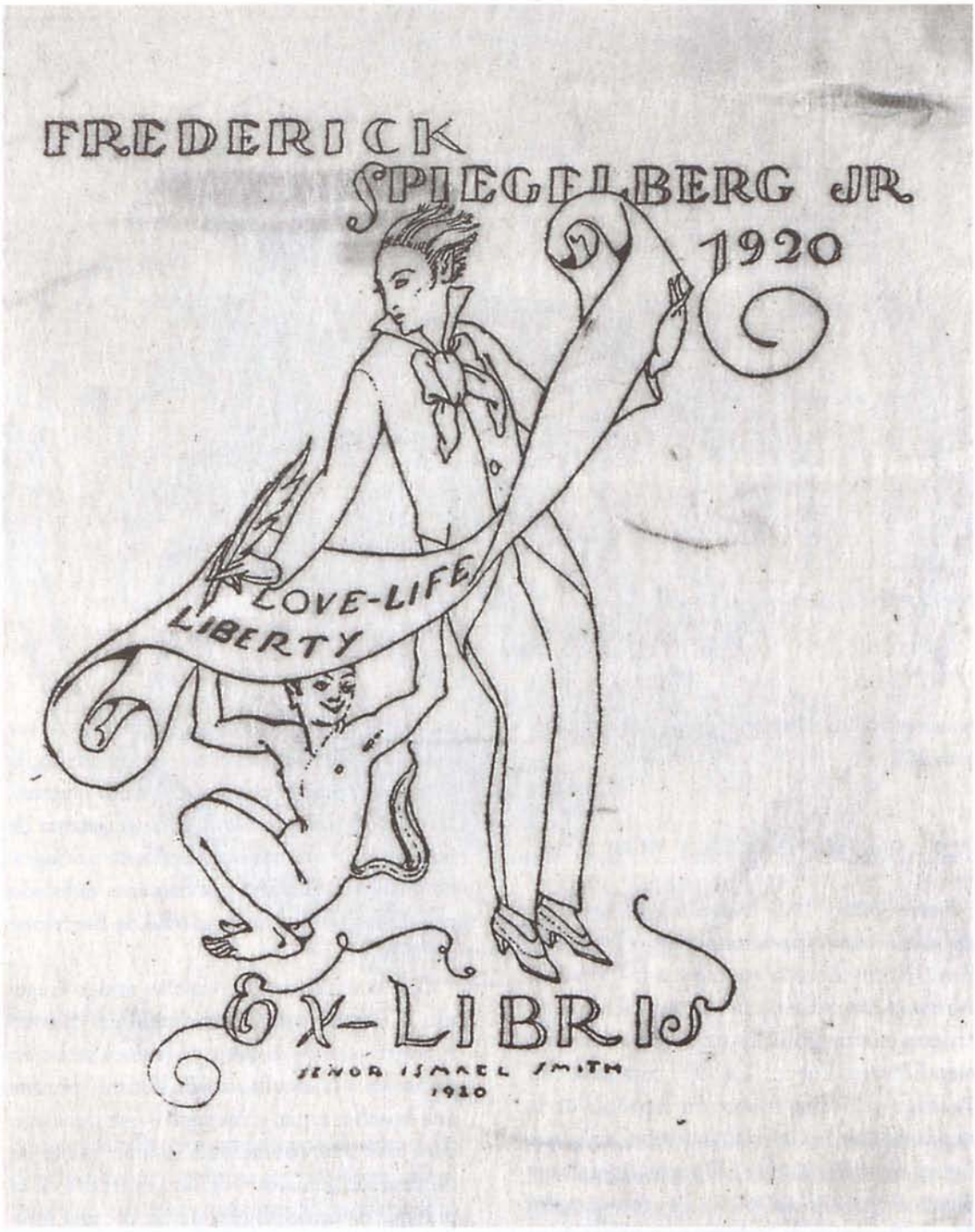
Para darse a conocer Ismael Smith realiza una serie de exlibris de personajes españoles populares como los de Isaac Albéniz, Enrique Granados o Tórtola Valencia, con su estilizada línea característica, todos ellos relacionados en los temas y factura con las «Spanish scenes» que ocupan por entonces la mayor parte de su producción.

Una de las estampas, la que anuncia «etchings, mezzotints, lithographs, ex-libris, drawings, illustrations», se conserva pegada sobre un cartoncillo. Al trasluz se distingue, escrito a máquina «Señor Ismael Smith. 260 Revoraid (sic) Drive. New York City», con la palabra «impresos» en el margen derecho. Esta dirección, Riverside, que Ismael imprime sobre sus exlibris personales, es la de su estudio, cerca de la vivienda familiar en el número 173 de la misma calle, en una zona residencial junto al río Hudson.

Son muchos los encargos que va a recibir en sus primeros años americanos, bien a través de la Hispanic Society, bien a través de su hermano Isaac, muy relacionado con la comunidad judía. En medio de una familia de comerciantes, es curioso el dato de que Ismael cobrase a sus clientes en relación a sus posibilidades pecuniarias. El «hermano artista», protegido por su posición desahogada, participa también en la economía familiar asesorando a sus hermanos en las inversiones en arte que hicieran en los años de la crisis. Ésta y la realización de exlibrirs son las dos principales actividades artísticas de Ismael en este período; así lo testifican las muchas estampas

(7) García Herráiz, Enrique: «Ismael Smith i Marí», *Goya* núms. 199-200, pp. 100-101.

(8) García Herráiz, Enrique: «Ismael Smith, exlibrista», EQIE, núm. 2, p. 25.



ISMAEL SMITH: Ex-libris de Frederick Spiegelberg.

que se conservan en la colección del Museo: de la madre y el hermano de Huntington, fundador de la Hispanic Society; de los Schmoll; de Doroty Levey Rosener (varios modelos); de los Spiegelberg; de Maimie Cohn, etc. Aunque todos están realizados con honestidad, perfección técnica y rigor compositivo, aquellos que tienen mayor libertad de contenidos son los que realiza para sí mismo y para su hermano Isaac. Esta libertad en la elección de los temas nos coloca ante exlibris más inquietantes, como el suyo que reproduce el mito de Leda, o el de Isaac que representa a una joven cabalgando sobre un carnero. Los originales, a tinta china, suelen ser seis veces mayores que el exlibris definitivo. García Herráiz comenta que entre los bocetos de exlibris nunca realizados es «donde se explaya su fantasía de artista original y se aprecia mejor el vir-

ISMAEL SMITH: Ex-libris de Armand Schmoll Jr.

ISMAEL SMITH: Ex-libris de Adolf Bolm.

tuosismo de su talento de dibujante excepcional» (8).

GRABADO Y ESCULTURA

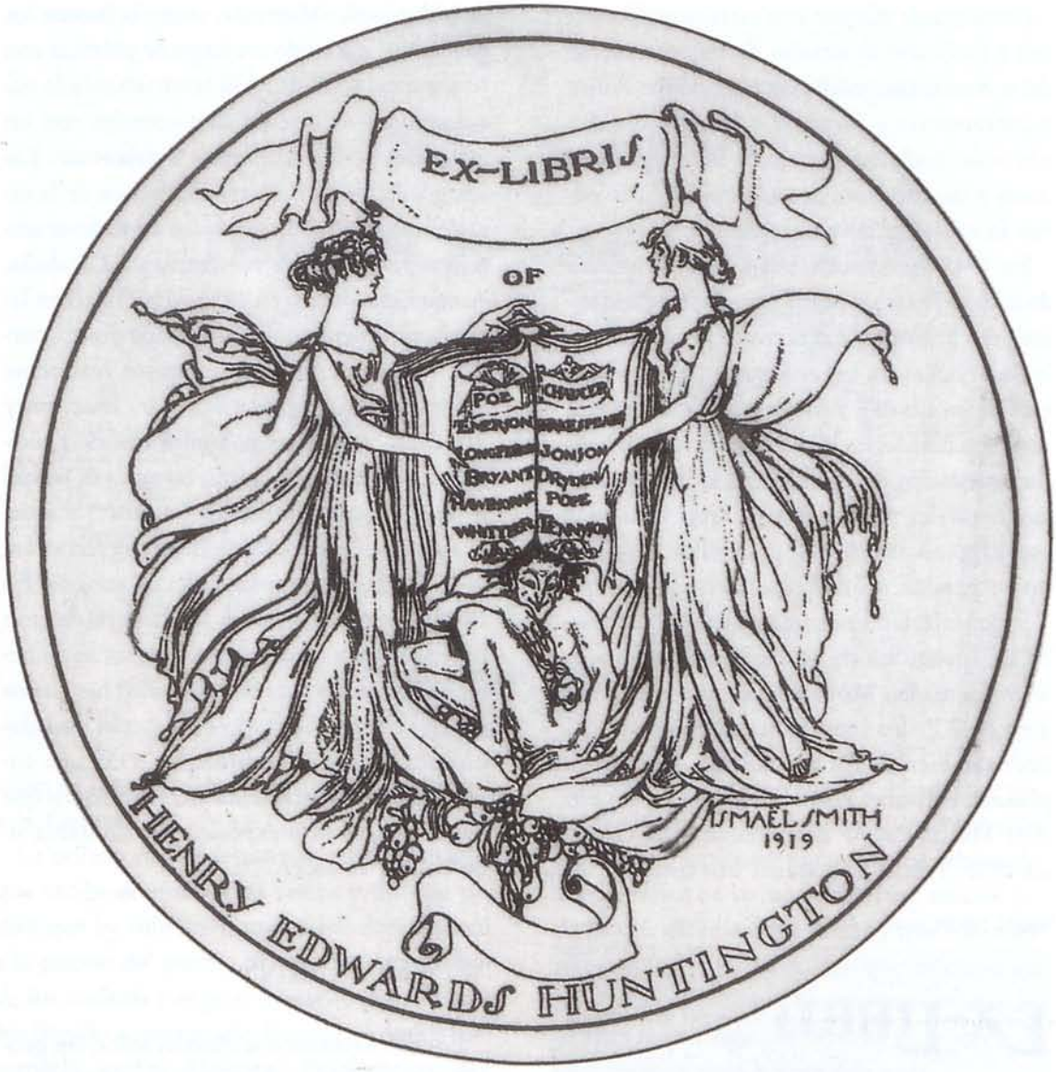
Entre 1920 y 1926 Ismael Smith participa en numerosas exposiciones como grabador. En 1920 envía cinco estampas a la *Canadian National Exhibition,* a la que también concurre con cuatro grabados un todavía desconocido Edward Hopper. En 1923 comparte con Zuloaga y Picasso la sección española de la exposición de la Galería Anderson, en la que figura obra de Matisse, Hopper, Higgins y Sloan. Responde en 1924 a la propuesta del Museo Británico de incluir una muestra de su obra en sus colecciones, con una selección de cuarenta y cuatro grabados y una litografía, elegidos por el propio Ismael y entre los que ya figuran grabados de temas espirituales y religiosos que ocupan ahora su atención y van a acabar desplazando totalmente a los de moda, toros y temas andaluces. Sigue tratando temas eróticos y desnudos con la fuerza y ambigüedad que le caracteriza.

La escultura sin embargo queda prácticamente abandonada: apenas se conservan bocetos y moldes de medallas. En 1923 recibe Smith el encargo de realizar una imagen de Santa Teresa bajo la estrecha vigilancia de sus patrocinadores. A pesar de su dedicación, la estatua no agrada al artista ni a sus clientes. Tres años más tarde le llega la propuesta de realizar para un país sudamericano un Sagrado Corazón que será previamente exhibido en la Exposición Internacional de Barcelona de 1926.

Con ocasión de este viaje su amigo Eugenio D'Ors le dedica un artículo en «Blanco y Negro» donde se queja de la poca atención de Smith a la escultura: «Es lástima, porque este hombre tenía, y me figuro que tiene aún para este arte, condiciones que no vacilo en calificar de geniales. Tal vez, esperaba de él más que de nadie hoy en el mundo, una solución al grave problema de la estatuficación noble del hombre moderno, con sentido estético y buen gusto, pero a la vez sin falsear nada, sin hacer trampa, sin hurtar las dificultades que presenta el indumento y las costumbres de nuestro tiempo, sin vestir al ilustre ingeniero con una túnica ni desnudar los riñones a Ramón y Cajal» (9).

Ismael vuelve a España y libre de vigilancia e inspirándose en sus recientes grabados

(9) *Art. cit.* en (7), p. 103.



ISMAEL SMITH: Ex-libris de Henry Edwards Huntington

crea un Mesías consumido por el ayuno, de ojos hundidos y pelo largo, excelente muestra de su escultura que mezcla modernismo y expresionismo. El Cristo, en nada parecido a la imagen triunfante convencional, acabó siendo destruido después de años de pagar su almacenaje en el puerto de Barcelona donde esperó inútilmente a ser embarcado.

EL «CANCER IRRORRATUS»

¿Cuándo se hizo el propietario de la colección que hoy se conserva en el Museo con las obras de Ismael Smith? Casi con toda seguridad, antes de los años treinta. A partir de este momento los coleccionistas o estudiosos del arte que se interesaban por sus exlibris recibían una amable nota de Ismael en la que éste les agradecía su interés, pero donde les comunicaba que «esto es antiguo ya para mí, pues ahora me intereso por trabajos más positivos, no sólo en lo superficial, sino en la profunda acción intencional de las células en relación con las diferencias entre lo normal y lo anormal» (10).

El dibujo a tinta de un cangrejo con la inscripción «cancer irrorratus» fechado el 31 de diciembre de 1932 parece el aviso premonitorio de la elección de Ismael Smith por su particular ciencia.

(10) *Art. cit.* en (4), p. 25.

No se puede afirmar con certeza qué le animó a dedicarse al estudio de las enfermedades y abandonar paulatinamente el arte. Asiste a conferencias y jornadas médicas, consulta libros de medicina en las bibliotecas, prepara notas e incluso trata de publicar un libro sobre la causa de las enfermedades.

En 1941 los Smith trasladan su residencia de la calle Riverside de Nueva York a Irvington, en el campo. Más cerca de la naturaleza, Ismael concentra sus energías en esta tarea y escribe incansable a Academias de la Ciencia y personalidades en la materia. «Estoy haciendo un estudio de las diferentes organizaciones de cáncer y por esto sus cartas y las mías son para mis estudios de gran valor. Por esto no suspendan mi correspondencia» (11).

Su familia, tan importante siempre en la vida de Ismael Smith, se desintegra en pocos años. La madre, Mónica Marí, muere en 1946 y en 1947 Pedro Juan, el hermano mayor, fallece también de forma violenta. Los Smith planean entonces volver a España y para eso Ana María, Paco e Isaac viajan a Barcelona en 1950. Tratan de adquirir una finca en Sitges, Mar-i-cel, «Marí cel», como la llaman los hermanos, haciendo un juego de palabras con su segundo apellido. Allí tendrían cabida sus colecciones de arte (la casa contaba con un museo) y podrían retirarse a descansar. Las antigüedades y los objetos artísticos de la casa de Irvington son embalados cuidadosamente, preparados para su traslado a Cataluña. Ainaud, que visitó en 1951 a los Smith en Irvington recuerda que «Ana María Smith, cordial y llena de humor, era quien realmente dirigía la casa y el clan familiar. Isaac, muy agradable, se encontraba muy mal de salud» (12). En efecto, al hermano favorito de Ismael se le diagnostica en España un cáncer y muere en Barcelona tres meses más tarde, frustrándose definitivamente la vuelta a Cataluña. En 1954 fallece también Ana María. La colección de arte se va a repartir por cuestiones de herencia entre la viuda de Isaac y los hermanos supervivientes. De todo el material embalado sólo llegará a Barcelona en 1955 una colección de ciento ochenta y tres grabados que hasta las recientes exposiciones no había sido dada a conocer.

ISMAEL SMITH: Ex-libris de Isaac Smith.

WHITE PLAINS

Los dos hermanos se quedan solos, sin problemas económicos pero cada uno con sus rarezas: Paco, jugador de bolsa con fortuna «genial en su estilo, inventor (...) había creado en su retiro en Irvington una granja de animales y vendía por correo faisanes, conejos, etc.» Ismael «se hace naturista y desnudista y empieza a llamar la atención de las buenas gentes de Irvington, que ya lo tenían clasificado como un tipo estrafalario, pero inofensivo, aunque bastante impertinente». En 1959 acude a la inauguración del Museo Guggengheim y ante la vista de las obras de Pollock, Kline y los abstractos americanos en triunfo, comienza a gritar, protestando contra el arte abstracto, pidiendo ver al Director para manifestar su indignación por haber permitido la exposición. Su actitud destemplada moviliza al ser-

(11) *Art. cit.* en (7), p. 104.
(12) *Art. cit.* en (3), p. 7.

ISMAEL SMITH: Ex-libris del artista.

vicio de seguridad que lo expulsa del Museo a la fuerza» (13).

La policía recibe denuncias contra Ismael, que recibe desnudo a las visitas y del que se dice que ha sido visto masturbándose frente a la piscina del pueblo. Paco, ante la presión de los vecinos y el propio miedo (Ismael había llegado a amenazarle de muerte) decide internarle en el Hospital Psiquiátrico de Bloomingdale, en White Plains. Permaneció allí diez años. Se negó a recibir a su hermano durante los tres primeros, aunque éste acudiera puntualmente todos los días de visitas, y sólo consintió después de una caída que le obligó a guardar cama durante un tiempo.

Desde el hospital siguió carteándose con amigos y continuó también con sus escritos científicos. Un día que quiso se escapó, para demostrar que podía hacerlo. Y otro día, sin saber por qué, modeló en arcilla unas prodigiosas máscaras «para poner contento a su hermano que tenía unas fuertes cataratas» (14).

Ismael Smith murió en 1972. Hasta hace poco tiempo, su vida se difuminaba en 1919; sólo unos pocos amigos y unos cuantos críticos lo conservaban en su memoria. Hay mucho todavía que estudiar, que mirar y que entender alrededor de este personaje que descansa en las orillas del Hudson. Como tantos otros personajes escondidos que esperan provocar a algún curioso para volver a la vida.

El carnero que se perdió. El árbol que no produce fruto

Mi atracción, admiración mi amor (glándulas atracción) mi entusiasmo, actividad voluntad son para mí solo solamente. Mi amiga la curiosidad es mi música, mi canto, mi baile, mis científicos libros. Mi cotidiana descripción de lo que veo, cada noche. Diariamente eso, ser mi ocupación: Me hago mis impresos, mis dibujos, para satisfacer mi vanidad. Yo creo en mí mismo y en nadie más...

Ismael Smith

(13) *Art. cit.* en (7), p. 106.
(14) *Art. cit.* en (7), p. 109, nota 16.

BIBLIOGRAFÍA

«Ex-libris: quaderns d'investigació exlibrística», núm. 2, Barcelona, desembre 1989.

ENRIQUE GARCÍA HERRÁIZ Y CARMINA BORBONET (catálogo de la exposición): *Ismael Smith: grabador,* Biblioteca de Cataluña, Barcelona y Calcografía Nacional, Madrid, 1990.

ENRIQUE GARCÍA HERRÁIZ: «Isamel Smith i Marí» *Goya*, núm. 199-200. Madrid, 1987, pp. 90-204.

PAUL LATCHAM: *The Bookplates of Ismael Smith,* American Society of Bookplate Collectors and Designers, year book 1988/89.

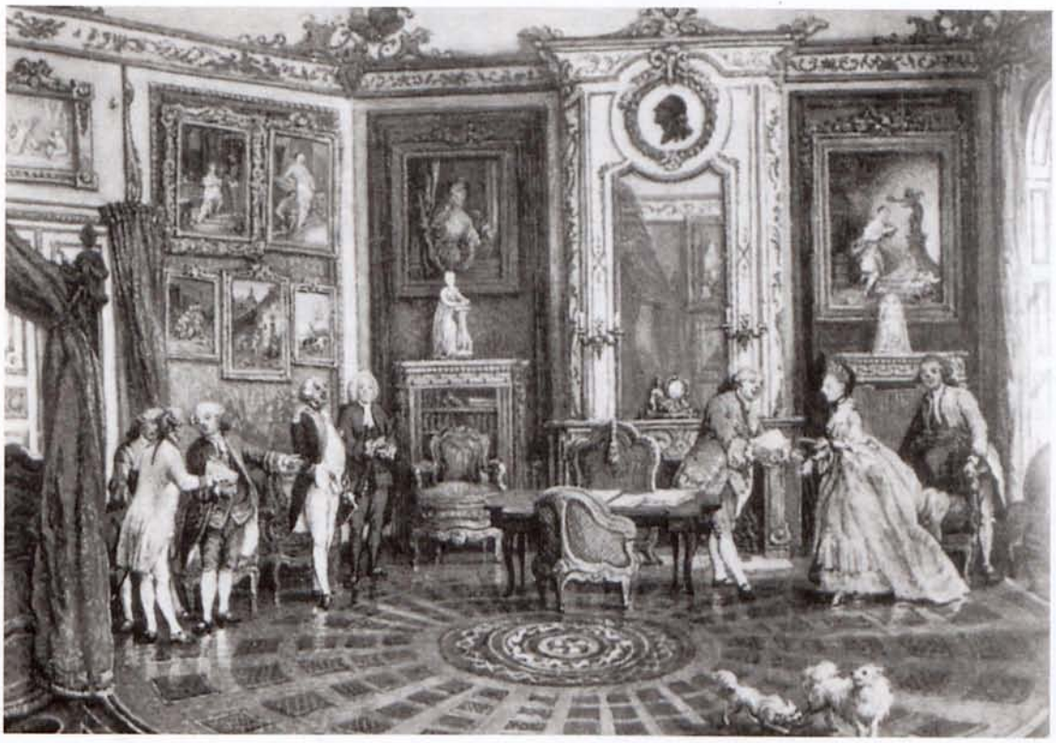
ISMAEL SMITH: Ex-libris de Jorge Loyo.

LA COLECCIÓN DE BIENES MUEBLES DEL MARQUÉS DE YRANDA Y LA RENOVACIÓN DEL GUSTO EN EL MADRID ILUSTRADO

ANGEL LÓPEZ CASTÁN

El fenómeno del coleccionismo artístico adquirió durante el siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad, una nueva dimensión en la Corte de España respecto a épocas precedentes. Si en el siglo XVII fueron las colecciones de pinturas y tapices —le siguen en importancia las alfombras, objetos de plata labrada, joyas, muebles y cortinajes— las que centraron el interés de los inventarios «post mortem», según revela Jannine Fayard en su libro sobre *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)* (1), será en el siglo XVIII cuando una nueva modalidad, la del coleccionismo mobiliar, irrumpa con gran fuerza, fruto de la nueva sensibilidad y gustos estéticos impuestos por los monarcas de la Casa de Borbón (2).

Muebles selectos, lujosas tapicerías estampadas, cómodos coches y artículos suntuarios a la moda —lacas, porcelanas, cristales, relojes— de fabricación nacional o importados, se convertirían a menudo en codiciados objetos de arte, adquiridos por una clientela erudita obsesionada por la belleza y la elegancia.



L.N. VAN BLARENBERGHE: La boîte Choiseul (1770).

J. B. BAILLON: Reloj de sobremesa (h. 1770).

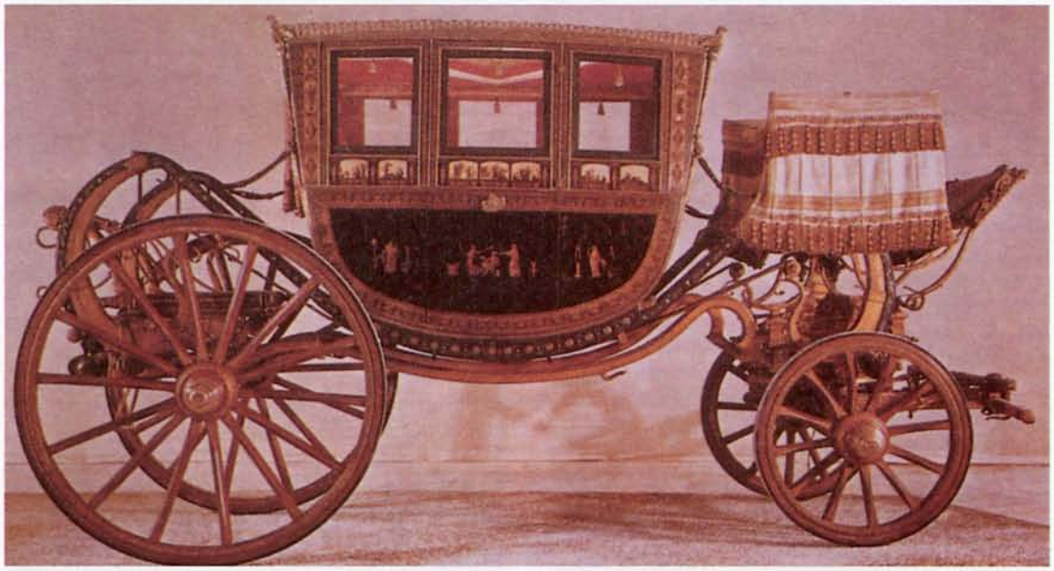
JOSE GRICCI: Chinería del Salón de Porcelana del Palacio de Aranjuez (1763-65).

«Entre los acaudalados, sobre todo en Francia —afirma Edward Lucie-Smith—, la belleza era una obsesión, por lo que el coleccionismo de muebles finos llegó a convertirse en una especie de manía» (3). Francia, Italia, Sajonia e Inglaterra, ya a finales de siglo, serían los principales proveedores europeos, mientras que exóticos productos procedentes de China, Japón o la India, introducidos en Madrid a través de la Compañía de las Indias Orientales, propiciarían con sus nuevos temas y formas decorativas el triunfo del estilo rococó, en el que las «chinoiseries» o chinerías jugarían un decisivo papel (4).

Varios factores coadyuvaron a impulsar el nuevo coleccionismo: de una parte, el sentido de comodidad y «doucer de vivre» que desde la corte de Luis XV de Francia (5) se extendió al resto de Europa, incluida España; de otra, el afán de ostentación y riqueza que, libre ya de las pragmáticas contra el lujo dictadas en épocas pasadas —no olvidemos que éstas se mantuvieron hasta el reinado de Felipe V inclusive— podía manifestarse ahora sin restricción alguna, revelando, a través de signos externos, la posición social de sus propietarios (6).

Causas determinantes del auge experimentado por las artes decorativas madrileñas en la segunda mitad del siglo XVIII, en estrecha relación con el consumo de objetos de lujo en la Corte, fueron, asimismo, el establecimiento, a instancias de la Corona, de artífices extranjeros en ella —franceses, italianos y alemanes principalmente (7)— y el proteccionismo dispensado por Carlos III y Carlos IV a las manufacturas nacionales de carácter suntuario (8). La afición a las manualidades mostrada por ambos monarcas —sabemos que practicaron el oficio de tornero (9)— compartida también por su pariente Luis XVI (10), es prueba elocuente, en este sentido, del interés, de origen enciclopedista, que las llamadas «artes mecánicas» o industriales despertaron entre nuestros ilustrados, uno de cuyos máximos defensores en España sería el conde de Campomanes (11).

Las Reales Fábricas, Talleres de la Corona



Berlina de Concha (2.ª mitad del siglo XVIII).

Rinconeras de marquetería... (Estilo Luix XV).

J. A. SALVADOR CARMONA: Carlos IV.

J. A. Salvador Carmona: María Luisa de Borbón.

y Escuelas de protección real (12), complementadas por los gremios y oficios artísticos de Madrid (13), vendrían a satisfacer, con sus múltiples productos suntuarios —tapices y alfombras, sedas lisas o espolinadas, pasamanerías, encajes y bordados, papeles pintados, guadamecíes, muebles finos, carruajes, relojes, bronces, plata labrada, alhajas, marfiles y piedras duras, espejos, cristales, lozas y porcelanas— las necesidades inherentes al amueblamiento y decoración de los palacios reales, «casitas» principescas y mansiones nobiliarias, estableciendo a la par una fuerte competencia, dada su elevada calidad artística, con aquellos artículos procedentes del extranjero cuya exquisitez y perfección trataba de emularse.

En este contexto, el que hemos dado en denominar «coleccionismo a la moda» presentará dos vertientes claramente diferenciadas: una, la del coleccionismo real; otra, la del coleccionismo aristocrático.

El origen de las colecciones reales borbónicas estaría, según Yves Bottineau, en los regalos e intercambios realizados entre los miembros de las Casas reinantes europeas y en las frecuentes adquisiciones de obras de arte verificadas por nuestros príncipes y soberanos en el extranjero (14), tarea esta última en la que embajadores y «marchands-merciers» (15) actuaron a menudo como agentes de compra. Francia e Italia fueron, sin lugar a duda, a través de regalos, compras o simples intercambios, los primeros suministradores artísticos de la Corona. Los envíos procedentes de Versalles, París, Lyon, Meissen o Nápoles fueron habituales bajo Carlos III (16). María Luisa de Parma, muy atraída por la moda parisina, fue obsequiada regularmente —entre 1769 y 1791— por Luis XV y Luis XVI con piezas de porcelana de Sèvres (17). Con Carlos IV, por último, auténtico «dilettante», mecenas y coleccionista (18), las compras de cuadros y objetos de arte, como señala Juan José Junquera, se multiplicaron, destacando, por su novedad, la adquisición de artículos ingleses, como placas de porcelana de Wedgwood, arañas y relojes (19).

La segunda modalidad a que nos referíamos la constituiría el coleccionismo nobiliario o aristocrático. La aristocracia ilustrada madrileña, siguiendo los dictados de la moda, emu-

M. S. CARMONA: Carlos III.

Porcelana de Sèvres. Vaso azul (2.ª mitad del siglo XVIII).

LUIS PARET: Paseo frente al Jardín Botánico.

laría, en este sentido, los gustos de la realeza en aspectos tales como el vestido, la decoración o el mobiliario modernos, reuniendo en sus casas, lujosas y confortables, importantes colecciones de arte. Si ya en la centuria anterior la nobleza había mostrado su interés, aunque de una manera escasa todavía, por los ricos muebles y objetos de lujo —escritorios y bufetes, tapices, relojes, espejos, vidrios y porcelanas— según se deduce del estudio de José Miguel Morán y Fernando Checa sobre las colecciones del marqués de Leganés y el conde de Benavente (20), será precisamente ahora, en el siglo XVIII, cuando este tipo de artículos se diversifiquen y adquieran preponderancia entre los «connoisseurs».

Ejemplo revelador de lo aquí expuesto sería la extraordinaria colección de muebles finos y objetos suntuarios del marqués de Yranda, una de las más sobresalientes, sin duda, del Madrid de Carlos III, equiparable, quizá, en riqueza, a la poseída por el marqués de la Ensenada en tiempo de Fernando VI (21). El conocimiento de esta singular colección proviene del inventario de «vienes muebles, menaje de casa y efectos de cavalleriza» formado por el marqués de Yranda el 31 de julio de 1777 con motivo de su matrimonio con doña Josefa de la Torre, y cuyo original aparece inserto en la correspondiente escritura de capital otorgada el 11 de julio de 1785 ante el escribano Santiago de Estepar (22). Previo a su examen, consideramos oportuno trazar una breve semblanza biográfica del personaje:

Don Simón de Aragorri y Olavide, marqués de Yranda, nació en Hendaya, Francia, probablemente hacia finales del primer cuarto del siglo XVIII —desconocemos la fecha exacta— en el seno de una influyente familia vasca de ascendencia franco-española (23). Ministro honorario del Consejo de Hacienda, durante el reinado de Carlos III (24) y consejero de Estado bajo Carlos IV (25), recibió del primero, el 9 de noviembre de 1769 —en atención a los servicios prestados a S.M. durante el ministerio de don Miguel de Múzquiz (26)— la concesión de los títulos de marqués de Yranda y vizconde de Ascubea (27), por los que hubo de pagar, en concepto de derechos de

LUIS PARET: La tienda del anticuario.

media annata, una cantidad de 2.250 ducados de vellón, equivalente a 843.750 maravedís —281.250 mrs. por el título de vizconde y 562.500 mrs. por el de marqués (28).

Hombre de negocios, el marqués debió desarrollar, al margen de su labor política, una intensa actividad mercantil relacionada con el comercio del café, el trigo, el algodón, el añil y las sedas, según se deduce del volumen de los créditos y letras de cambio contraídos con numerosos particulares y compañías de Europa y América (29). Su fortuna, evaluada en base al «caudal, efectos, créditos, y bienes» declarados en la escritura de capital mencionada más arriba, ascendía en 1777, año de su boda, a un cuerpo de hacienda de 18.934.809 reales y 27 maravedís de vellón (30). Entre los bienes raíces en ella consignados destacaban sus propiedades en Vizcaya —tierra de Ascubea y haciendas de Aspiroschipi, Yranda y los Juncales (31)— incrementadas en 1783 con la adquisición de un ingenio de azúcar en la Isla Española de Santo Domingo (32), y una casa en el Real Sitio de San Lorenzo (33).

En 1777 casó don Simón de Aragorri con doña Josefa de la Torre (34), viuda de don Fernando de Llano —caballero que fue de la Orden de Santiago y tesorero de Sisas Reales y Municipales de la Villa de Madrid (35)—, la cual aportó al matrimonio, según consta en la «carta de pago y recibo de dote» otorgada el 4 de septiembre de ese mismo año ante el escribano Tomás González de San Martín, un capital de 9.631.497 reales y 2 maravedís de vellón (36). Del inventario de sus bienes cabría destacar la notable colección de pinturas de que era poseedora, cuyo número, entre cuadros y láminas y ascendía a ciento veinte, sumando una cifra de 34.497 reales de velló (37). Cinco pinturas de Claudio Coello, dos de El Bosco y una de Mateo Cerezo figuraban entre las mismas (38).

Miembro ilustre de la familia Aragorri, pródiga en políticos, diplomáticos y militares, según indica el *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos* de Alberto y Arturo García Carraffa (39), fue el sobrino del marqués don Francisco Javier Castaños —beneficiario en su testamento—, mariscal de campo en 1801 y futuro héroe de la Guerra de la Independencia (40).

El marqués de Yranda, ya viudo, falleció en Madrid el 17 de abril de 1801 (41), habiendo otorgado testamento dos días antes de su

Canapé «de cabriolé». Estilo Luix XV (mediados del siglo XVIII).

muerte ante el escribano Santigo de Estepar (42). Entre las cláusulas en él contenidas llama nuestra atención, por su interés artístico, la sexta, en la que don Simón de Aragorri dejaba a su amigo el Ilmo. Sr. don Bernardo Yriarte, del Consejo y Cámara de Indias, «una caja guarnecida de diamantes y esmeraldas con un retrato» (43).

Tras este breve preámbulo biográfico, abordamos, sin más dilación, el análisis del inventario de bienes formado en 1777, elemento clave para determinar los gustos artísticos del marqués. En dicho inventario aparece consignada la relación de muebles, colgaduras y cortinajes, alfombras, espejos, arañas y relojes, porcelanas, plata labrada, menaje doméstico, carruajes y guarniciones de caballería que a la sazón se hallaban en su residencia o «casa havitación», sita en la madrileña calle de Hortaleza esquina a la Red de San Luis (44). Todas estas piezas fueron tasadas, según consta en el inventario, «por peritos, en cada clase» cuya identidad no figura —salvo en el caso de la plata— ascendiendo su valor a 707.397 reales y 14 maravedís de vellón, de los cuales 511.513 rs. y 6 mrs. vn. corresponderían a los «vienes muebles, menaje de casa, y efectos de cavalleriza» y los 195.884 rs. y 8 mrs. vn. restantes a la «plata labrada» (45).

Las «pinturas de la casa» y la «librería» o biblioteca de la misma, de las que no existe relación pormenorizada al quedar excluidas del inventario, importaban, respectivamente, 18.501 reales y 16 maravedís de vellón y 59.331 reales (46). Resulta curiosa al respecto la escasa afición hacia la pintura mostrada por el marqués, hecho fácilmente constatable si comparamos el valor total de los cuadros, muy pequeño, con el de algunos muebles o complementos que ya por sí solos alcanzaban dicho precio.

El lujoso marco donde transcurría la vida cotidiana del marqués de Yranda, ejemplo de buen gusto y confort en el que tapicerías, muebles y objetos de arte combinaban armónicamente aunando belleza y funcionalidad, aparece detallado en el inventario, sala tras sala, con suma minuciosidad: ricas colgaduras de lustrina de Lyon o damasco, con las cortinas a juego, revistiendo las paredes —también se emplearon las de pequín, cotón, lienzo y papel pintado, papel chinesco y guadamecíes—; cortinajes de seda —preferentemente lustrina, damasco, tafetán o moer— lienzo y

Tapiz con escenas chinas (detalle) (h. 1730).

Consola tallada y dorada (mediados del siglo XVIII).

Cornucopia tallada y dorada (mediados del siglo XVIII).

cotón con sus correspondientes cordones y borlas; alfombras turcas y de Aubusson; confortables sillerías, con sus canapés «de cabriolé», «a la otomana» o «de red», y sus sillas y taburetes a juego; suntuosas mesas y consolas, talladas y doradas, con tableros de mármoles embutidos; burós o mesas escribanía de diversos tipos; adornadas camas «de aparato»; pantallas de chimenea; arañas de cristal de Venecia; espejos y cornucopias; artísticos relojes; vajillas, floreros, tibores y ramilletes o «desserts» de porcelana de Sèvres; estufas y jarrones de loza de Marsella; servicios de mesa y cuberterías de plata labrada o sobredorada; finas cristalerías y mantelerías bordadas, etc.

La descripción de las diferentes estancias, dentro del elegante y fluido rococó —estilo internacional que los adornistas franceses Gilles-Marie Oppenordt y Juste-Aurèle Meissonnier difundieron por todo el continente europeo a partir de sus colecciones de diseños (47)—, con sus frecuentes alusiones a motivos chinescos, nos permite recrear unos interiores plenamente integrados donde decoración y mobiliario fueron pensados al unísono, buscando siempre la delicadeza, el refinamiento, la comodidad y el bienestar (48).

Las principales habitaciones de la casa, situadas en la planta noble —excluimos las dependencias de uso doméstico y los llamados «Quartos de Arriva»—, podrían distribuirse en cinco secciones: la primera estaría formada por las piezas de recepción —«Pieza del Recivimiento», «Pieza de Antesala»—; la segunda, por las salas para fiestas y reuniones —«Primera Sala», «Sala grande» (49), «Sala que mira a la Red de San Luis» (50)—; la tercera comprendería las estancias familiares y gabinetes de confianza —«Pieza del Gavinete», «Pieza de la Chmenea», «Pieza del Comedor»—; la cuarta, las habitaciones de trabajo y las destinadas a oficina, donde el marqués y su hermano don Martín desarrollaban sus actividades mercantiles —«Pieza de la Biblioteca», «Pieza del Despacho de los señores», «Primera Pieza de los oficiales», «Segunda Pieza de los oficiales», «Pieza de la Caja»—; y la quinta sección la constituirían, finalmente, los

REAL FABRICA DE CRISTALES DE LA GRANJA: Araña (siglo XVIII).

J. M. MOREAU EL JOVEN: Cena galante (1789).

dormitorios y aposentos privados —«Alcoba Principal», «Segunda Alcoba inmediata a la principal», «Pieza del Tocador», «Pieza de la Guarda-ropa detrás del Tocador», «Quarto del señor don Martín», «Sala que mira a la Calle de Hortaleza, con su Alcoba», «Pieza del paso del retrete» y «Pieza del Tocador de los señores».

RELACIÓN DE MUEBLES Y OBJETOS DE ARTES CONTENIDOS EN EL INVENTARIO:

COLGADURAS DE PARED

Las veinte colgaduras, de variadas clases —ocho de papel pintado, tres de papel chinesco, dos pintadas sobre lienzo, dos de guadamecíes, dos de damasco, una de lustrina de Lyon, una de pequín y una de cotón— que recubrían los muros de la casa (51), en las que a menudo se incluían las cortinas, importaban 60.218 reales de vellón, destacando, por su belleza y cromatismo, las siguientes:

«Una colgadura de lustrina de León de Francia, fondo amarillo, listas blancas, y matices, con tresz.tas setenta y una varas, inclusas las cinco cortinas correspond.tes, a 48 r.s v.n ... 17.808 R.s de v.n» (52).

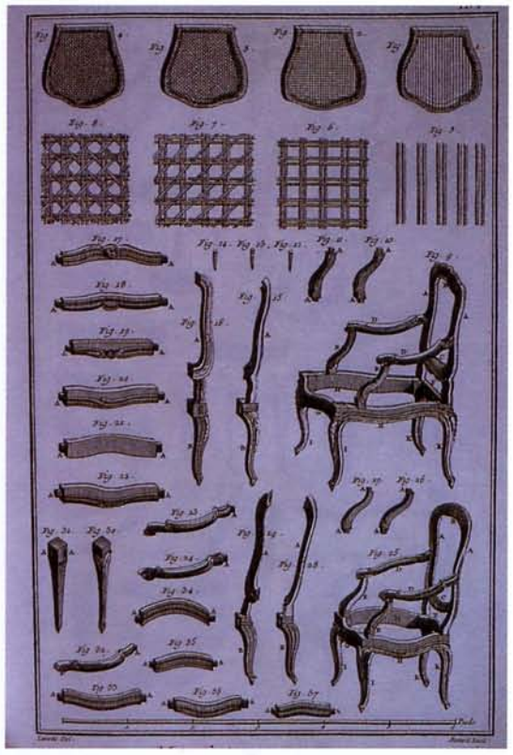
«Una colgadura de damasco carmesí, con doscientas y cinquenta varas, inclusas las seis cortinas, a 20 rr.s ... 5.000 R.s de v.n» (53).

«Una colgadura de damasco amarillo poco usada, con doscientas y quatro varas, inclusas las quattro cortinas (...), las dos en pavellón con sus cordones y borlas correspondientes, a 22 r.s ... 4.488 R.s de v.n» (54).

«Una colgadura de pequín amarillo y flores, con nobenta varas, inclusas las tres medias cortinas que están puestas en sus zenefas, a 30 r.s ... 2.700 R.s de v.n» (55).

«Una colgadura nueva de cottón, fondo blanco y listas, con quattro cortinas correspond.tes, q.e todo compone nobenta varas, q.e a 8 r.s valen ... 720 R.s de v.n» (56).

FRANCESCO DE MURA: Dos paneles de guadamecí (1750).



Sillas de brazos «a la Reina y de Cabriolé».

«Una colgadura pintada a la chinesca sobre lienzo, con treinta y nueve paños, todo puesto en sus vasttidores, y guarnecido de moldura dorada ... 12.000 R.s de v.n» (57).

«Una colgadura de papel chinesco, toda forrada en lienzo, compuesta de diez y seis paños, inclusas las sobrepuertas, y tres países de lo mismo que esttán encima de los espejos, como también la guarnición de las ventanas ... 5.500 R.s de v.n» (58).

«Una colgadura de papeles chinescos barnizados y forrados de lienzo, que se compone de cinquenta y tres paños, todos guarnecidos de moldura verde hechura de palmas, con friso correspond.te guarnecido de moldura lisa regular, y su cornisa ancha pintada de verde y blanco ... 4.000 R.s de v.n» (59).

«Una colgadura pintada sobre lienzo, fondo color de porcelana y flores, con treinta y cinco varas en quadro, a 15 rr.s ... 552 R.s de v.n» (60).

«Una colgadura con ciento y setenta guadamaciles, fondo azul y dorado con flores, a 20 rr.s ... 3.400 R.s de v.n» (61).

«Una colgadura con ciento y trece guadamaciles verdes y dorados, fondo azul, a 20 r.s v.n ... 2.260 R.s de v.n» (62).

«Una colgadura de papel pint.do fondo azul, con cientto treinta y dos varas, a 2 rr.s ... 264 R.s de v.n» (63).

«[*Una*] colgadura de papel fondo bl.co pintado de encarnado (...), q.e componen ciento veinte y quatro var.s, a 2 r.s ... 248 R.s de v.n» (64).

«Una colgadura de papel pint.do fondo color de caña, con ciento setenta varas, a 1 1/2 real ... 240 R.s de v.n» (65).

«Una colgadura de papel pint.do fondo blanco, con ciento treintta y seis varas, a 1 1/2 real ... 204 R.s de v.n» (66).

«Una colgadura de papel fondo amarillo (...), con nobenta varas, a 2 r.s ... 180 R.s de v.n» (67).

«Una colgadura de papel pintado fondo ceniciento, con ciento y diez var.s ... 161 R.s de v.n» (68).

Sedería Valenciana. Estilo Luis XV (mediados del siglo XVIII).

Sillón «a la Reina». Estilo Luis XV.

CORTINAJES

El inventario contabilizaba ochenta y dos cortinas —veinticinco de tafetán, dieciocho de cotón, quince de damasco, diez de moer, cinco de lustrina, cuatro de gasa, tres de pequín y dos de lienzo—, la mayor parte con sus cordones y borlas de seda, «sortijas» o anillas y «botones de fierro dorados a fuego» para su sujeción. Resulta difícil, sin embargo, calcular el importe total de las mismas, ya que en algunos casos su precio aparecía comprendido en el de las colgaduras, aunque podemos asegurar que superaban los 20.000 reales de vellón. Transcribimos seguidamente varios ejemplos:

«Diez cortinas de muer de flores con ciento y veinte varas, a 36 r.s ... 4.320 R.s de v.n» (69).

«Cinco cortinas de damasco carmesí que componen ciento veinte y cinco varas, con sus cordones, borlas, y sortijas correspond.tes, 200 rr.s ... R.s de v.n» (70).

«Seis cortinas de tafetán blanco pintadas a lo chinesco, con cinq.ta y seis varas, a 36 rr.s ... 2.016 R.s de v.n» (71).

«Quatro cortinas de tafettán listtado verde y blanco, con ciento y quatro varas, y sus cordones, sortijas, y borlas corresp.tes, a 12 r.s v.n ... 12.48 R.s de v.n» (72).

«Seis corttinas de tafetán, fondo caña, y listtas de color de rosa, que componen setenta y cinco varas, con sus cordones, borlas, y sortijas correspondientes, a 12 r.s ... 900 R.s de v.n» (73).

«Nueve cortinas de cotón blanco bordadas con estambre de colores, que contienen quarenta y ocho var.s y sus sortijas correspond.tes, a 10 r.s ... 48 R.s de v.n» (74).

«Dos cortinas de lienzo pintado que componen quarenta varas, con sus cordones y borlas corresp.tes, a 9 r.s ... 360 R.s de v.n» (75).

«Tres corttinas de cotón con listas doradas, con cinquenta y quatro varas, con sus cordones, borlas, y sortijas correspondientes, a 6 rr.s ... 324z R.s de v.n» (76).

«Dos corttinas con quatro varas y media de

FRANCISCO DE GOYA: La caza de la codorniz.

Mesa escribanía o «Bureau plat». Estilo Luis XV.

gasa, y sus varillas puestas en las ventanas, todo nuevo ... 97 R.s de v.n» (77).

«Dos corttinas de gasa verde y blanca con quatro varas y media, sus sortijas, y varillas correspond.tes (...) ... 54 R.s de v.n» (78).

ALFOMBRAS

Nueve alfombras, con un coste total de 28.050 reales de vellón, figuraban en el inventario —tres procedentes de la fábrica francesa de Aubusson, dos de moqueta de Francia, dos turcas, una de Inglaterra y una ochavada—, siendo dignas de mención las que siguen:

«Una alfombra de la fávrica D'Aubuson en Francia, q.e compone nobentta y tres varas en quadro, a 100 r.s ... 9.3000 R.s de v.n» (79).

«Una alfombra grande de colores de la fávrica D'Aubuson en Francia, con setentta y dos varas en quadro, a 100 rr.s vara ... 7.200 R.s de v.n» (80).

«Una alfombra turca de color.s de setentta y seis varas en quadro ... 3.300 R.s de v.n» (81).

«Una alfombra ochavada de flores, con treinta y seis varas en quadro, a 90 rr.s ... 3.150 R.s de v.n» (82).

«Una alfombra fávrica de Ynglaterra, nueva, con quince pies de largo sobre doze de ancho, y treinta y dos varas en quadro, a veintte r.s cada vara ... 940 R.s de v.n» (83).

«Una alfombra de moqueta de Francia azul y encarnada, con cinq.ta y dos varas en quadro, a 15 r.s vara ... 780 R.s de v.n» (84).

MUEBLES DE ASIENTO

Los muebles de asiento, más pequeños, ligeros y móviles que en épocas pasadas, sumaban en el inventario, entre canapés, sillas y taburetes, piezas generalmente talladas y doradas, tapizadas a juego o con el asiento y respaldo de red, la impresionante cantidad de doscientos, ascendiendo su valor a 28.393 reales de vellón. Los ocho canapés en él consignados fueron tasados en 4.910 reales; las treinta y cuatro sillas —todas de brazos menos dos poltronas—, en 7.811 reales y los 158 taburetes, en 15.672 reales, llamando nuestra atención, por su original diseño, los siguientes:

L. N. VAN BLARENBERGHE: la «boîte Choiseul» (1770)

«Un canapé de cabriolé con tres asientos, tallado y durado, cub.to de tela correspond.te a la colgadura —lustrina de Lyon—, y sus almoadones de pluma, guarnecido de galón de oro, y borlas correspondientes, con sus fundas de tafetán amarillo ... 1.200 R.s de v.n».

«Quatro sillas de brazos tamb.n de cabriolé, correspondiente al canapé, a 300 rr.s ... 1.200 R.s de v.n».

«Veintte taburetes también compañeros, y veintte y cinco fundas de cotón pintado para dha sillería, a 250 rr.s ... 5.000 R.s de v.n» (85).

«Un canapé a la otomana de tres asientos, tallado y dorado, con sus almohadones de pluma, y cubiertto de muer compañ.o al de las cortinas ... 1.500 R.s de v.n».

«Quatro sillas de brazos correspondientes al canapé, a 300 r.s ... 1.200 R.s de v.n».

«Doze taburettes tamb.n iguales y diez y siette fundas de terliz fino de colores p.a dha sillería, todo junto a 250 rr.s v.n ... 3.000 R.s de v.n» (86).

«Un canapé de tres as.tos, tallado y dorado, cubierto de damasco correspond.te a la colgadura ... 480 R.s de v.n».

«Dos sillas poltronas corresp.tes con sus almohadones de pluma ... 480 R.s de v.n».

«Doze taburetes también compañeros, todos con sus cubiertas de cotón blanco y encarn.do, a 200 rr.s ... R.s de v.n» (87).

«Un canapé de tres asientos pint.do de blanco y perfiles dorados, cubierto de damasco escarolado bastante usado, con su almohadón suelto en el as.to y sus dos almohadones de pluma, forrados de lienzo pintado ... 380 R.s de v.n».

«Ocho sillas de brazos también correspondientes al canapé, a 160 r.s ... 1.280 R.s de v.n» (88).

«Un canapé con asiento y respaldo de red dorada, y pintada de blanco, con las maderas verdes y filettes dorados ... 450 R.s de v.n».

«Ocho taburetes compañ.os, a 80 r.s ... 640 R.s de v.n» (89).

«Un canapé de tres asientos, tallado y moldado, dado de color de oro, cubierto de damasco amarillo, bastante usado ... 240 R.s de v.n» (90).

«Nueve sillas de brazos doradas y forradas de damasco carmesí, con sus fundas de cotón, a 240 r.s ... 2.160 R.s de v.n» (91).

«Una silla de cabriolé, con asiento y respaldo de red, y un almohadón cubierto de badana encarnada ... 105 R.s de v.n» (92).

«Veinte y quatro taburetes, con respaldo y asiento de red, pintados de verde y blanco, a 70 r.s ... 1.680 R.s de v.n» (93).

«Doze taburetes con asientos y respaldos de red, pintados de color de porcelana, a 80 rr.s ... 960 R.s de v.n» (94).

«Doze taburetes grandes de costilla, con asientos de red, y pintados de charol encarnado, a 40 r.s ... 480 R.s de v.n» (95).

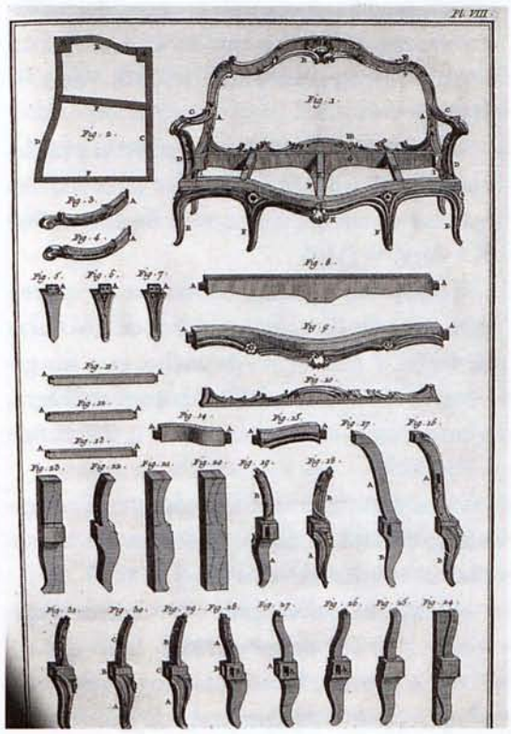
MESAS

El número de mesas de ebanistería, es decir, labradas en maderas finas, registrado en el inventario era de cuarenta y cinco —veintiuna mesitas rinconeras, trece de nogal (siete de ellas para juego), cuatro grandes talladas y doradas (posiblemente consolas) con tableros de piedra, dos de palo de rosa y tres de diverso tipo—, alcanzando los 19.280 reales de vellón, sin contar dos tableros de mármoles embutidos valorados en 1.668 reales. Las más ricas y costosas, sin duda alguna, eran las pequeñas mesas rinconeras, cuyo importe ascendía a 10.230 reales, seguidas de las grandes con tablero de piedra (3.600 rs. vn.) y de las de palo de rosa (2.700 rs. vn.). Señalar, a título informativo, que las cinco mesas que figuraban en la «Pieza del Comedor» eran simples estructuras de pino de forma rectangular compuestas por varias tablas sin barnizar montadas sobre pies de tijera (96), hecho que viene a corroborar la poca importancia concedida en el siglo XVIII a la mesa de comedor —invento puramente decimonónico—, la cual era recubierta siempre por un mantel que caía hasta el suelo. Piezas dignas de destacarse en este apartado serían:

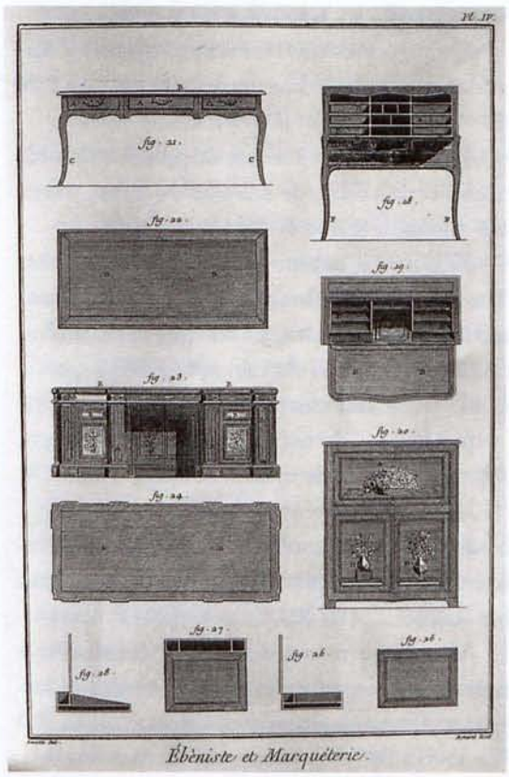
«Dos mesas de palo de rosa con embutidos, cinco quartas de largo, y tres de ancho, y en los tableros sus juegos de chaquete... 2.700 R.s de n.n» (97).

«Dos mesas grandes talladas y doradas, con sus tableros de piedra blanca y negra ... 1.800 R.s de v. n» (98).

«Dos mesas grandes talladas y doradas, con sus tableros de piedra negra ... 1.800 R.s de v.n.



Canapé «de cabriolé» (1762-72).



Escritorios (1762-72).

GIUSEPPE CASTIGLIONE: Damas jugando al «tric trac».

«Quatro mesitas rinconeras correspondientes a las antezed.tes, con sus tableros de piedra amarilla ... 1.400 R.s de v.n (99).

«Quattro mesittas rinconeras talladas y doradas, con sus piedras verdes nuevas ... 6.969 R.s de v.n» (100).

«Dos tableros p.a mesas de piedra mármol, todas embuttidas, de seis pies de largo, y tres de ancho ... 1.668 R.s de v.n» (101).

«Dos mesas estantes grandes de nogal, con sus redes de alambre moldadas, de dos varas de largo, una de alto, y tres quarta de ancho, a 700 r.s ... 1.400 R.s de v.n» (102).

«Una mesa de caova de doblar, con tres ojas y quatro pies, de vara y tres quartas de largo, y vara y tercia de ancho ... 280 R.s de v.n» (103).

«Una mesa de caova, con su cajón, y cerradura, de vara y quarta de largo, y vara escasa de ancho ... 180 R.s de v.n» (104).

«Una mesa nueva de quatro vastidores, y quatro tablas, con tres varas y media de largo, y dos varas escasas de ancho ... 140 R.s de v.n (105).

«Quattro mesas de nogal para juego, de dos ojas, de vara en quadro, cubiertas de paño verde, a 110 r.s v.n ... 440 R.s de v.n» (106).

«Una mesa de quatro pies toda de nogal con sus travesaños de fierro, de vara y media de largo, y tres quartas de ancho, bien tratada ... 60 R.s de v.n» (107).

«Una mesa pequeña dorada con quatro pies de cabra, y tableros pintados de verde ... 50 R.s de v.n» (108).

«Una mesa encarnada de doblar con dos ojas, y sus quatro p.s de cabra... 40 R.s de v.n» (109).

«Una mesa de álamo, con quatro pies para tocador, bien tratada ... 30 R.s de v.n (110).

ESCRITORIOS

Bajo esta denominación genérica hemos agrupado los burós o mesas escribanía, papeleras y escritorios propiamente dichos que, en número de diecinueve, aparecían consignados en el inventario con un valor total de 5.774 reales de vellón. Dichos muebles respondían a la siguiente distribución: siete mesas escribanía, tasadas en 2.846 reales; siete papeleras, en 1.470 reales; y dos escritorios, en 400 reales. Resaltamos entre ellos:

«Una mesa escrivanía hecha en París, de quatro pies, guarnezida de bronzes, de dos varas escasas de largo y una de ancho, con un estante correspondiente ... 1.160 R.s de v.n» (111).

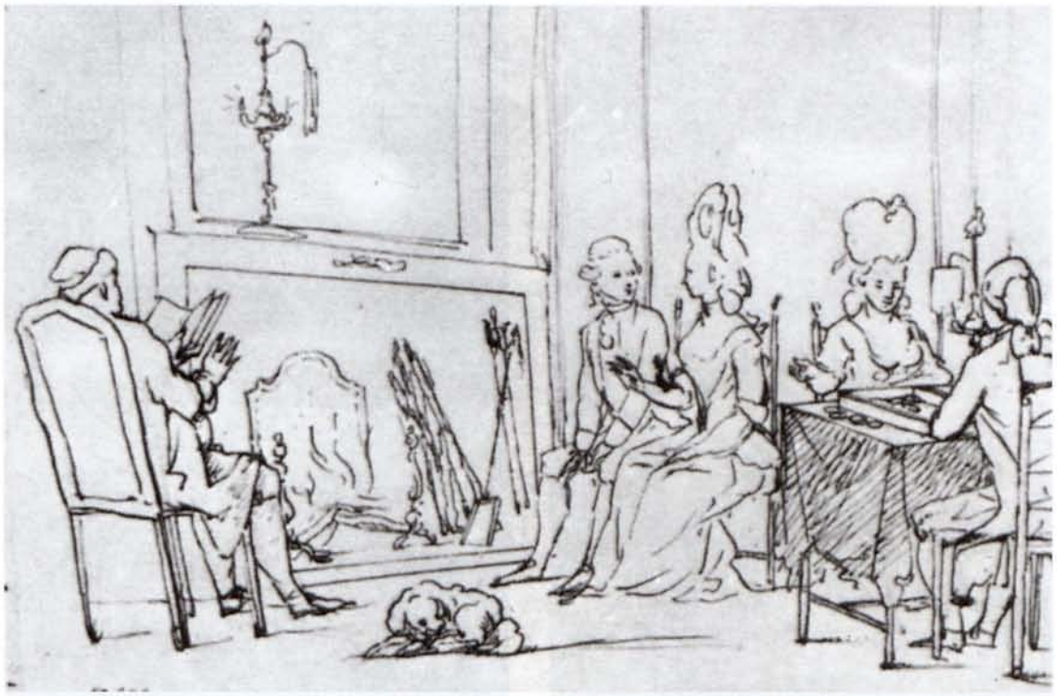
«Una mesa escrivanía con gavettas y tableros de piedra de cinco quarttas de largo, tres quartas de ancho, y una vara de alto ... 960 R.s de v.n» (112).

«[*Una*] mesa grande escrivanía de quatro pies, pintada de color obscuro, de dos varas de largo, y una escasa de ancho, con sus gavetas de cerrad.ra, cubierta de baqueta negra, y un estante pequeño corresp.te ... 280 R.s de v.n» (113).

«Una mesa escrivanía ynglesa, con sus gavetas, de vara de largo, y dos tercias de ancho ... 186 R.s de v.n» (114).

«Una mesa escrivanía de olivo, con ocho gavetas ... 80 R.s de v.n» (115).

«Una papelera grande de caova, con quattro pies, y difer.tes gavettas con sus cerraduras ... 920 R.s de v.n (116).



M. TREMULLES ROIG: Tertulia... (1760-70).

«Una papelera de nogal ynglesa con sus dos puertas, y varias gavetas dentro con errajes dorados, y su mesa de encaje correspondiente ... 240 R.s de v.n» (117).

«Una papelera de évano con embuttidos de marfil, con sus dos puertas, vara de largo, y tres quartas de anchos, y su mesa de pino ... 50 R.s de v.n» (118).

«Dos scriptorios grandes cubiertos de concha, con varias gavetas, todas con sus cerraduras, y mesa correspondientes de nogal ... 400 R.s de v.n» (119).

CAMAS

Gran interés revisten también las camas «de aparato» o «de colgadura» incluidas en el inventario, muebles en los que a menudo la tapicería contaba más que el propio armazón y cuyo importe ascendía a 22.470 reales de vellón. Contabilizamos, en este sentido, una espléndida cama «ymperial» con dos lujosas colgaduras de seda —ubicada en la «Alcoba principal»—, valorada en 9.600 reales, y veinte catres de variadas tipologías —nueve de ellos vestidos con su correspondiente colgadura (120)— tasados en 10.370 reales. A estas cantidades habría que añadir 3.120 reales pertenecientes a diversas «colgaduras de camas», en indiana estampada, lienzo, algodón y terliz listado, consignadas en otra sección del inventario (121). Sobresalen por su magnificencia y factura las siguientes piezas:

«Una cama ymperial tallada y dorada con el fondo blanco, y dos cavezeras, y dos ruedas ... 2.800 R.s de v.n.»

«Una colgadura de damasco amarillo achinado con dos sobre-camas, y dos cavezeras correspond.tes a dha cama ... 2.000 R.s de v.n.»

«Una colgadura de gasa chinesca con figuras p.a dha cama, forrada de tafettán, con dos fundas de cavezera, y sobrecama corresp.te ...4.600 R.s de v.n.»

«Un juego de cinco remates de pluma para dha cama ... 200 R.s de v.n» (122).

«Dos catres con dos cavezeras en forma de canapeés, con su colgadura en pavellón, de lienzo pintado fino, 1.690 rr.s ... 3.380 R.s de v.n» (123).

«Un catre de nogal de herraje, con su armadura y colgadura de damasco carmesí, y su sobrecama corresp.te ... 1.290 R.s de v.n» (124).

ANTONIO POMAREDA: Cama «a la imperial», de la Reina María Luisa de Parma (2.ª mitad del siglo XVIII).

Canapé «a la otomana» (1762-72).

«Un cattre de fierro de desarmar con su pavellón, y una colgad.ra de gasa amarilla con su sobrecama correspondiente ... 1.200 r.s de v.n» (125).

«Un cattre de atornillar con su cavezera y armadura, pintado de color de porcelana, y perfiles dorados, y una colgadura de damasco amarillo, bastante usada, con su sobre-cama y rodapié correspondiente ... 1.180 R.s de v.n» (126).

«Un cattre de tijera nuevo con el suelo de lona, y su colgadura de gasa listtada, y otra de cottón fino con dos sobrecamas, la un igual a la colgad.ra ... 1.020 R.s de v.n» (127).

«Un cattre de madera de tornillos con sus pilares, y el pabellón de fierro pinttado nuevamente de verde, y perfiles blancos, con su colgadura de gasa mui usada, y el suelo de tablas ... 600 R.s de v.n» (128).

«Dos catricofres de camino con colgaduras y sobrecamas correspon.tes, la una de liezo pint.do y la otra de cotón ... 600 R.s de v.n» (129).

«Una colgadura de catre, de algodón, con ramos de estambre, completa ... 600 R.s de v.n» (130).

«[*Una*] colgadura de yndiana de cattre, fondo blanco y flores encarnadas, toda completa ... 600 R.s de v.n» (131).

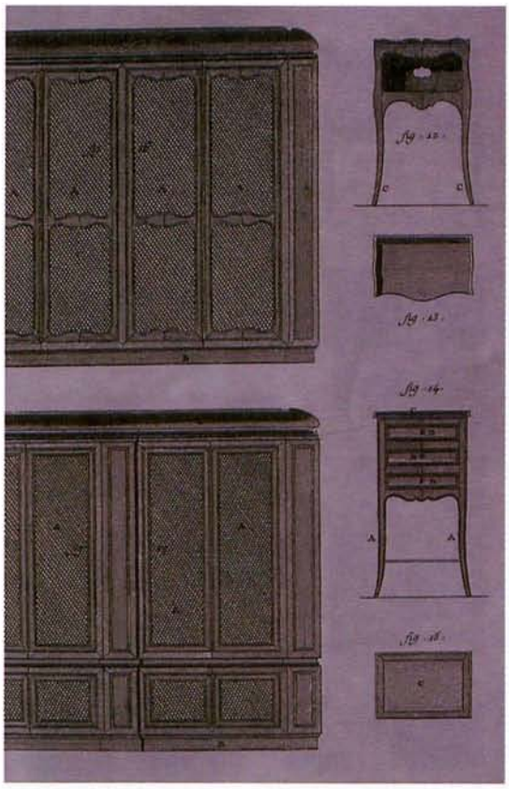
«Una colgadura de catre de lienzo listtado blanco y dorado, completta, su valor ... 240 R.s de v.n» (132).

«Dos colgaduras de algodón y seda, con listas pajizas y obscuras, que las dos componen ochenta varas, a 6 rr.s v.n ... 480 R.s de v.n (133).

MUEBLES VARIOS

En primer lugar, señalar la presencia, no muy cuantiosa en el inventario, de estantes de pino y nogal de diversos tamaños, con anaqueles y puertas guarnecidas de alambre, para colocar libros, papeles y otras cosas. Estos muebles, en número de once, se situaban, preferentemente, en la biblioteca, el despacho y las piezas de los oficiales, superando su valor los 10.000 reales de vellón. Sobresalen, por su estructura, los siguientes:

«Una armadura de estantes con treinta y seis divisiones, y otros tantos bastidores guarnecidos de alambre dorado, y cien libros entre-



Librerías y mesillas de noche (1762-72).

Silla de brazos «de cabriolé» con tapicería de Gobelins.

finos, con su cerradura y llave ... 7.700 R.s de v.n» (134).

«Dos estantes grandes de nogal moldados con sus puertas guarnecidas de alambre, y cubiertas de tafetán verde, de dos varas de alto, y una y media de ancho ... 1.440 R.s de v.n (135).

«Tres estantes de pino de dos cuerpos moldados, con sus puertas y tableros para escrivir, cubiertos de paño verde, y seis barrotes de fierro, de dos varas y media de alto, y una vara de ancho, cada estante a 300 r.s ... 900 R.s de v.n» (136).

«Un bureau, o estante de pino pintado de color de porcelana, y ramos de colores, con varias gavetas ... 300 R.s de v.n» (137).

Un segundo grupo lo formarían los armarios y guardarropas que, en número de catorce, según refleja el inventario, se distribuían por las habitaciones secundarias o de servicio, alcanzando un precio de 6.540 reales de vellón. Muebles en su mayor parte de carpintería, es decir, labrados en madera de pino, desempeñaban una función eminentemente práctica, si bien su interés artístico era escaso. Reproducimos, no obstante, algunos ejemplos:

«Un cancel de maderas moldadas y pinttadas de color de porcelana, y perfiles de color de aurora, con seis puertas, y quatro enrrejados de celosía con sus cerraduras y llaves, con treintta y ochos cristales que hay puestos en dhas puertas ... 1.870 R.s de v.n» (138).

«Un armario grande de pino moldado, con dos puertas, de tres varas de alto, y dos varas y tres quartas de ancho, con sus herrajes y cerradura correspond.te, que sirven para la bajilla de china, con nueve basares de tabla ... 1.000 R.s de v.n» (139).

«[*Un*] armario de pino de quatro puertas, con tableros moldados, herrajes, y dos cerraduras con llave, de dos varas y tres quartas de alto, y tres varas y tres quartas de ancho, con sus basares de tabla para ropa blanca ... 900 R.s de v.n» (140).

«Un guardarropa de nogal todo moldado de dos puertas, con tres estanttes, y sus dos cajones pequeños, todo de desarmar, con seis tornillos, de dos varas y dos tercias de alto, y vara y dos tercias de ancho ... 680 R.s de v.n» (141).

«Un guardarropa de pino, todo moldado, y pinttado de color de porcelana y perfiles de color de oro, con dos puertas, y sus tres esttantes... 400 R.s de v.n» (142).

En tercer lugar habría que mencionar seis cajones, a modo de aparadores bajos, que, en forma de papelera o rinconera con puertas y cerradura, eran utilizados para guardar objetos valiosos o simplemente curiosos, y cuyo importe ascendía a 2.318 reales de vellón. Ofrecemos varios ejemplos:

«Dos cajones rinconeros con sus puerttas de cerradura, y embutidos de marfil, con tableros de piedra, todo nuevo ... 1.200 R.s de v.n» (143).

«Una caja de forma de papelera con dos puertas, tres cajones dentro, y cinco tablas, todo lleno de muestras de piedras del Vesubio y de Sicilia ... 638 R.s de v.n» (144).

«Dos cajones de pino nuevos hechuras de papeleras, con dos puertas y cerradura, y varios cajones dentro para guardar las piezas y figuras del ramillete, con sus flores, y sus tableros encima, guarnecidos de cotón, con que esttán cubiertos ... 420 R.s de v.n» (145).

Un cuarto grupo lo constituirían, finalmente, distintos muebles sueltos del inventario, de variable cuantía, como mesillas y cajas de retrete, un tocador, arcones y cofres, biombos, pantallas de chimeneas, cajas de brasero, jaulas para pájaros, etc. Consignamos, seguidamente, algunos de ellos:

«Una caja de vara y media de largo, dos tercias de ancho, y media vara de altto, en que esttá empottrada una piedra jaspe que sirve de Y griega, con varias piezas de bronze ... 1.400 R.s de v.n» (146).

«Una mesitta de retrete de palo de rosa, con tablero de piedra ... 300 R.s de v.n (147).

«Una caja con su bidet, cubierta de tafilette encarnado ... 150 R.s de v.n» (148).

Una caja de retrete q.e figura un taburete, con quatro libros ... 120 R.s de v.n» (149).

«Una caja quadrada de retrete cubierta de damasco carmesí, y guarnecida de galón de seda, y tachuela dorada ... 60 R.s de v.n» (150).

«Una mesilla de retrete p.a orinales con su puertecilla y cerradura ... 45 R.s de v.n» (151).

«Un bureau pequeño de nogal, especie de tocador, con su espejo embutido en él, y una caja de bidet, con otras varias divisiones ... 280 R.s de v.n» (152).

«Un arcón de nogal de siette pies de largo, y tres de ancho, con sus cantoneras, aldabones, y dos cerraduras ... 800 R.s de v.n» (153).

«Un cofre para la plata cubierto de baquetta negra, con dos cerraduras, y herraje plateado ... 560 R.s de v.n» (154).

«Dos cofres grandes cubiertos de pellejo, y barras de madera, de vara y quartta de largo, y tres quartas de ancho, con sus cerrad.ras, bien tratados ... 120 R.s de vn» (155).

«Dos biombos grandes de seis ojas cada uno, cubiertos de papel chinesco mui fino ... 240 R.s de v.n.»

«Uno íd. también de seis ojas cubiertto de papel de rizo amarillo ... 120 R.s de v.n.»

«Tres íd. pequeños de vara de alto con seis ojas cada uno, cubiertos de papel fondo amarillo y ramos azul.s ... 230 R.s de v.n» (156).

«Una pantalla de (...) chimenea tallada en blanco, de vara y quarta de alto, y tres quartas de ancho, con su cerradura, cubiertta de damasco carmesío, con su cordón, y calabazuela de plomo ... 90 R.s de v.n» (157).

«Dos pantallas pequeñas con sus correderas de papel chinesco, y atriles com embutidos ... 120 R.s de v.n» (158).

«Una caja ochavada de cedro para brasero, bien tratada ... 30 R.s de v.n.

«Un íd. de nogal redonda en contornos, clavetteada, mui usada ... 20 R.s de v.n» (159).

«Quatro jaulas p.a pájaros dadas de charol verde, a 40 r.s ... 160 R.s de v.n» (160).

ESPEJOS

Extraordinaria importancia debieron tener en la decoración de la casa los veintitrés espejos y doce cornucopias de dorados marcos distribuidos por sus diferentes salas, en un afán propio del rococó, por traspasar la frontera del muro y conseguir una multiplicación ilusoria de los espacios, especialmente en las habitaciones más pequeñas. «Con los espejos —escribe Phyllis Bennett Oates— se conseguía, aún más, perder la sensación de las formas ar-

VENTURA RODRÍGUEZ: Proyecto de espejo y consola (h. 1750-1756).

quitectónicas y unificar las decoraciones» (161), haciendo que todos los elementos de una habitación participasen de una apariencia similar. Los espejos alcanzaban la elevada suma de 30.830 reales de vellón, mientras que las cornucopias no sobrepasaban los 2.600 reales, pudiendo destacarse de tan magno conjunto las siguientes piezas:

«Un espejo grande de dos lunas, de tres varas de alto, y vara y tres quartas de ancho, con su marco tallado y dorado, y su tablero embutido en la pared ... 5.500 R.s de v.n» (162).

«Dos espejos grandes de tres var.s y quarta de alto, y una y dos tercias de ancho, con dos lunas cada uno, sus marcos tallados y dorados, y tableros embutidos en la pared ... 9.500 R.s de v.n» (163).

«Dos espejos medianos con dos lunas cada uno, de dos varas de alto, y vara y quarta de ancho, con marco tallado y dorado, y su tablero embutido en la pared ... 6.200 R.s de v.n» (164).

«Un espejo grande de dos lunas, de tres varas de alto, y vara y tercia de ancho, con su tablero embutido en la pared, marco tallado y dorado ... 3.700 R.s de v.n.»

«Quatro espejos pequeños de dos lunas cada uno, dos varas y quartta de altto, y dos tercias de ancho, y marcos correspondientes al anttezedentte ... 1.960 R.s de v.n» (165).

«Un espejo de chimenea franz.sa con su marco dorado, de vara y tercia de ancho, y tres quartas y media de alto, con un adorno encima tallado y dorado, y un retrato en medio ... 600 R.s de v.n» (166).

«Dos espejos con sus marcos tallados y dorados, de dos varas de alto y una de ancho, y el uno con dos mecheros de bronze dorado ... 480 R.s de v.n» (167).

«Dos espejos con sus marcos obscuros, y talla dorada, de vara y tres quarttas de alto, y tres quartas de ancho ... 450 R.s de v.n» (168).

«Quattro cornucopias con sus marcos de cristal y talla dorada, de cinco quartas de alto, y dos tercias de anchos, con sus dos mecheros de cristal y lunas correspondientes, a 300 r.s y v.n cada una ... 1.200 R.s de v.n» (169).

«Quatro cornucopias de vara de alto y media de ancho, talladas y doradas, con dos mecheros de metal cada una, con sus lunas correspond.tes (...), a 50 r.s v.n ... 200 R.s de v.n» (170).

ARAÑAS

Seis arañas, cuatro de ellas de cristal de Venecia, valoradas en 4.380 reales de vellón, proporcionaban iluminación a las principales estancias de la casa, sobresaliendo, por sus especiales características, las siguientes:

«Dos arañas de cristal de Venecia con seis mecheros de metal y armadura de lo mismo con sus barillas de fierro, y borlas de seda de colores, con sus cubiertas de gasa listtada ... 1.850 R.s de v.n» (171).

«Una araña de cristal de Venecia, con seis mecheros de metal, y armadura correspond.te con una varilla de fierro, borla de seda, y cubierta de gasa de colores ... 940 R.s de v.n» (172).

«Una araña grande de cristal con ocho mecheros flores de lo mismo, con su varilla de fierro, y una borla de seda verde, en ... 520 R.s de v.n» (173).

«Una araña pequeña de cristal de quattro mecheros, con cordón y borla de seda ... 130 R.s de v.n» (174).

RELOJES

Los cuatro relojes consignados en el inventario —un despertador, uno de música y dos de campana—, tasados en 7.500 reales de vellón, respondían a la siguiente descripción:

«Un relox dispertador de bronce que se compró a m.r Partiet en 40 dobl.s ... 2.400 R.s de v.n» (175).

«Un relox de música p.a sobremesa, con su caja pintada de charol, comprado a Liarte, reloxero de casa ... 1.800 R.s de v.n» (176).

«Un relox de campana con su caja cubierta de concha, con embutidos, guarnez.da de bronces, con su repisa correspond.te ... 1.800 R.s de v.n» (177).

«Un relox de campana con su caja guarnecida de bronze, forr.da en zapa verde, con su repisa corresp.te, tasado en ... 1.500 R.s de v.n» (178).

JOSEPH CANOPS: Reloj de sobremesa inglés (h. 1770)

Porcelana de Sèvres. Jarrón verde con pájaros (2.ª mitad del siglo XVIII).

PORCELANA

El conjunto de porcelanas y lozas registrado en el inventario, en el que incluiríamos las vajillas y piezas de porcelana de Sèvres, china y loza de Marsella, así como los «desserts» o ramilletes para mesa, sumaba 79.718 reales de vellón.

Bajo el epígrafe de «Porcelana de la Real Fàvrica de Seve» *(sic)* ofrece el inventario una de sus secciones más significativas (179). La espléndida colección de porcelana de Sèvres del marqués de Yranda, tasada en 70.410 reales y 6 maravedís de vellón, comprendía una vajilla de ciento setenta piezas, valorada en 2.469 libras tornesas (180); un «desert de azul celeste con pájaros y cifras» de ciento setenta y ocho piezas, en 10.368 l. (181); cuatro floreros y seis tibores, calificados como «adornos para las salas, y el Gavinete», en 4.368 l. (182); y, finalmente, dieciséis piezas de «escultura para el ramillete», en 720 l. (183). El importe total, en moneda francesa, ascendía a 17.925 libras tornesas, cantidad que se vería reducida a 16.311 libras y 15 s. tras serle aplicada la rebaja de un 9% «hecha en la favrica por ser para fuera del reyno» (184). Su equivalencia, en reales de vellón, era de 64.000 rs. y 9 mrs. vn., cifra a la que habría que añadir un incremento del 10% «por todos los derechos, y gastos hasta Madrid», resultando un monto de 70.410 reales y 6 maravedís de vellón (185), según indicábamos al principio.

La cuantía, en libras tornesas, de todas estas piezas de Sèvres, adquiridas por el marqués de Yranda el 12 de abril de 1775, coincide exactamente con las cuentas registradas en los archivos de la «Manufacture national de céramique de Sèvres», dadas a conocer por Bottineau en la segunda parte de su libro *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, donde aborda, entre otros temas, la investigación de los regalos y compras efectuados en dicha fábrica por la nobleza ilustrada y la Casa Real española (186).

Dada su excepcional importancia y altísimo coste, transcribimos a continuación, íntegramente, la partida de porcelana de Sèvres consignada en el inventario:

Porcelana Buen Retiro: Putti. (1765-70).

Porcelana Buen Retiro: Jarrones (2.ª mitad del siglo XVIII).

«Porcelana de la Real Fávrica de Seve.

«Treinta y seis platos de sopa, a libras 8 288
«Setenta y dos trincheros, a libras 8 576
«Dos soperas ovaladas con sus platos, a libras 216 . 432
«Dos mantequeras, a 24 .. 48
«Seis saleros, a 48 288
«Quatro platos p.ª rábanos, a 21 84
«Dos ensaladeras grandes, a 48 96
«Dos íd. menores, a 36 .. 72
«Treinta jícaras p.ª jugo, a 7 y 10 s 225
«Dos platos p.ª las dhas, a 24 48
«Dos vinajeras, a 42 84
«Dos barcos p.ª limones, a 18 36
«Dos salseras, a 30 60
«Dos plattos, p.ª éstas, a 16 36
«Quatro mostazeras, a 24 96

«Desert de azul celeste con pájaros y cifras.

«Sesenta platos trincheros, a libras 36 ..... 2.160
«Diez y seis compoteras de quatro distintas hechuras, a 48 768
«Quatro azucareras, a 126 504
«Quatro platos de a 2 jícaras, a 126 504
«Dos cubos p.ª elados, a 252 504
«Quatro íd. p.ª medias botellas, a 156 624
«Quatro íd. maiores, a 204 816
«Dos íd. ovalados p.ª licores, a 156 624
«Treinta y seis tazas, o jícaras para elados, a 21 ... 756
«Seis platos p.ª éstas, a 42 252
«Treinta y seis tazas de caffé, seis de cada especie, a 48 1.728
«Dos azucareros, a 48 96
«Un cubo grande p.ª ponche 600
«Seis tazas, o jícaras de choc.te, a 24 144
«Un almuerzo azul con flores y frutas pintadas, en 600

«Adornos para las salas, y el Gavinete.

«Quatro floreros q.e están en el gavinete	864
«Dos tibores con pies grifos, a 480	960
«Dos íd. con cordones, a 720	1.440
«Uno íd. con mapas azules	600
«Otro íd. azul	504

Escultura para el ramillette.

«Un grupo que figura el zeloso	192
«Un niño q.e repres.ta a Baco	24
«Dos íd. de Boucher	192
«Ocho íd., a 27	216
«Quatro niños, a 24	96

Libras 17.925» (187).

Las quinientas dos piezas de «china, o porcelana usada», pertenecientes en su mayor parte a una vajilla «pintad[*a*] de colores, con su cenefa, y perfil dorado» y otros servicios de mesa, entre los que figuraba un juego «de china blanca y dorada para café y té» de treinta piezas, tasado en 800 rs. vn., importaban 5.728 reales de vellón (188).

La «loza de Marsella», con setenta y tres piezas, estaba compuesta por una vajilla incompleta, «quattro jarrones hechura de tiestos para poner flores», «un baño grande ovalado» y «quatro estufas grandes con sus herrajes y ruedas de madera» valoradas en 600 rs. vn., sumando 1.360 reales de vellón (189).

Tasados en 2.220 reales, el inventario constataba, finalmente, la existencia de dos «deserts o ramilletes para mesa», caprichosos centros que, ejecutados con materiales suntuosos, porcelana especialmente, servían para adornar las mesas del comedor. Dichas piezas obedecían a la siguiente descripción:

«Un desert con tres piezas de metal platteado, con sus cristales azogados y su guarnición de flores, y ramos de seda, con su cenador a la chinesca y nueve figuras de china algo maltratadas ... 960 R.s de v.n.

«Uno íd. de tres piezas de fierro barnizado, con seis cubos p.a el vino, y otras piezas de diferentes tamaños y hechuras, del mismo género, y con su adorno de flores de mano y cenador a la chinesca, todo bien tratado ... 1.260 R.s de v.n» (190).

Pocelana de Meissen: Vajilla de Carlos III y M.ª Amalia de Sajonia (1735).

CRISTALES Y VIDRIOS

El apartado referente a «cristales y vidrios», tasado en 5.382 reales de vellón, registraba, entre otras, trescientas cincuenta y siete piezas de mesa, veinte fanales o campanas, y quinientos cuarenta cristales venecianos para puertas vidrieras (191).

Valoradas en 1.792 reales, las trescientas cincuenta y siete piezas de mesa, entre las que cabría destacar ciento ochenta y cinco copas labradas y lisas de diferentes tamaños, respondían, en el inventario, a las siguientes tipologías y precios:

«Treinta y quatro copas de cristal grandes, de tercia de alto, lisas y iguales, a 12 r.s 384

«Diez y siette copas algo más pequeñas, de dos géneros, a cinco rr.s 85

«Veinte y ocho copas finas labradas, a 4 1/2 rr.s v.n 126

«Veinte y nueve íd. lisas con pie mui alto, a 6 rr.s 174

Vidrio de la Granja. Garrafas, copas y salero... (siglo XVIII).

REAL FABRICA DE CRISTALES DE LA GRANJA: Frascas y copas de Vidrio soplado y grabado (siglo XVIII).

Vidrio de la Granja. Jarras y Garrafa.

«Treinta y una copas medianas lisas, a 3 rr.s 93
«Onze copas grandes con pie pequeño, moteadas, a 4 rr.s .. 44
«Diez y siette íd. pequeñas lisas, a 3 r.s 51
«Diez y ocho íd. 54
«Diez pares de vinagreras grandes, a 5 r.s 50
«Treinta y seis vasos entrefinos regulares, a 1 1/2 real 51
«Tres íd. de a quartillo 6
«Treinta y dos garrafillas p.a agua y vino, con sus tapas correspond.tes, a 3 r.s 96
«Treinta y seis platos, y treinta y seis vasos de enjugar la boca, a 11 r.s 399
«Quince coverteras p.a los platos de postres, a 9 rr.s 135
(...)
«Tres compoteros grandes de cristal con sus tapas, a 12 rr.s . 36
«Uno íd. pequeño ..... 8» (192)

Los veinte fanales o campanas, utilizados para proteger las luces y jarrones de porcelana de las salas, cuyo importe ascendía a 980 reales de vellón, obedecían a la siguiente descripción:

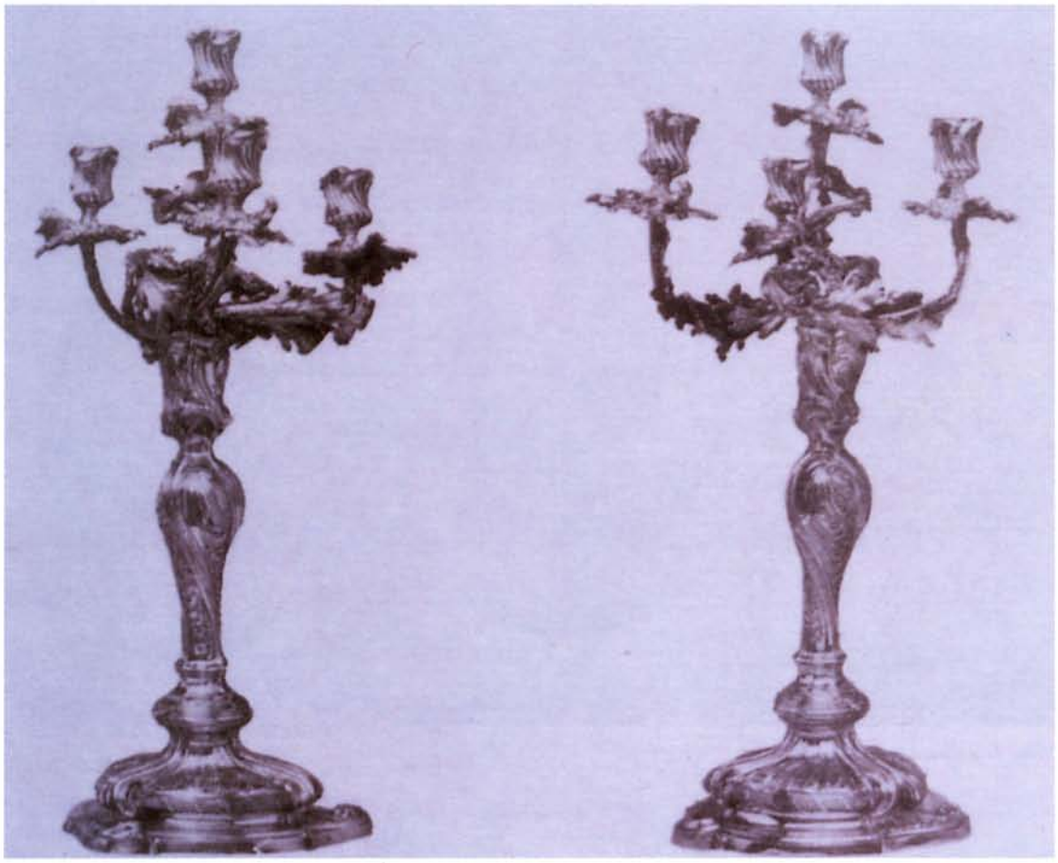
«Diez fanales grandes de resguardar las luzes de las salas, a 16 rr.s ... 180 R.s de v.n.

«Diez campanas grandes qe sirven para cubrir los jarrones y tiesttos de china de la sala y gavin.te, a 80 rr.s ... 800 R.s de v.n» (193).

Señalaba, por último, el inventario la presencia de quinientos cuarenta cristales de Venecia para vidrieras, tasados en 2.096 reales de vellón:

«Quinientos y ocho cristales de Venecia para vidrieras, de ocho por siette pulgadas, a quattro rr.s v.n ... 2.032 R.s de v.n.

«Treintta y dos cristales también de Venezia, más pequeños, a dos rr.s v.n ... 64 R.s de v.n» (194).



JUAN DE SAN FAURI: Candelabros (1762-65).

PLATA LABRADA

Las seiscientas cuarenta piezas de plata registradas en el inventario, correspondientes a dos vajillas de plata labrada, una nueva y otra de uso diario, y una cubertería francesa de plata dorada, cuya regulación, a veinte reales la onza, corrió a cargo de Juan Sanfauri, «artífice platero en esta Corte, y ensayador en ella de la Real Casa de Moneda», fueron tasadas en 195.884 reales y 8 maravedís de vellón (195). El valor intrínseco de la plata labrada, con una graduación de 1.139 marcos y 5 ochavas, ascendía a 182.253 rs. y 25 mrs. vn., mientras que los 36 marcos y 3 onzas de plata sobredorada, «según las cuentas del s.r Grand de París que la remitió», importaban 11.750 rs. y 17 mrs. vn., cantidad que, tras sufrir un incremento de 1.180 reales en concepto de gastos de transporte y derechos de entrada en el reino, aumentaría a 12.930 rs. y 17 mrs. vn. (196).

Ciento noventa y seis piezas, entre tarrinas, platos, cucharones, «portulíes», saleros y cubiertos, componían la «bajilla nueva» (197); trescientas diez, entre las que destacaban «12 candeleros iguales», «4 cubos grandes para nieve», «2 cazuelas redondas con cabos de mad.ra», «1 cafetera mediana» y «1 chocolat.ro tamb.n mediano», conformaban la «plata de uso diario» (198); y ciento treinta y cuatro, finalmente, la cubertería de «plata dorada de 196 r.s el marco» importada de París (199). Una valiosa «arquita de camino con un cubierto y recado de afeittar de platta, y plato y jícaras de china», valorada en 9.240 reales de vellón y consignada en otro lugar del inventario (200), completaría el conjunto.

Dado su extraordinario interés artístico y elevado precio, ofrecemos a continuación la relación de piezas de plata labrada que componían la «bajilla nueva»:

TALLER MADRILEÑO: Bandeja de Plata (mediados del siglo XVIII).

«Bajilla nueva.	*Marcos*	*onzas*	*ochavas*
«2 Terinas medianas, ovaladas, con sus cazuelas y tapas. «2 Plattos correspondientes. «2 Cucharones hondos.	61	6	1
«2 Terinas compañeras más grandes, también con sus cazuelas y tapas. «2 Platos correspondientes y «2 Cucharones hondos.	120	5	
«2 Platos grandes redondos. «4 Yd. medianos. «4 Yd. pequeños. «2 Yd. ovalados grandes. «4 Yd. medianos. «4 Yd. más pequeños. «4 Yd. quadrados. «4 Yd. prolongados.	153	6	3
«4 Platos hondos abarquillados	24	5	6
«2 Porttulíes con sus pozillos y tapas de vinagrer.s	17	4	3
«60 Platos trincheros iguales	188	7	7
«48 Cubiertos de cuchara y tenedor regulares	39	7	7
«38 Cuchillos, los dos grandes	12	2	5
«4 Saleros con sus tapas	2	5	7» (201)

ROPA DE MESA Y DE CAMA

Setenta y cinco mantelerías, valoradas en 9.242 reales de vellón, consignaba el inventario (202), destacando, por su finura, tres manteles alemaniscos «labrado[*s*] de flores y cenefas», con sus correspondientes servilletas, tasados en 2.600 reales (203).

La ropa de cama, por su parte, entre sábanas y almohadas de retorta y «olanda», estas últimas con la guarnición de muselina bordada, importaban 15.977 reales y 97 maravedís de vellón (204).

CARRUAJES Y ADEREZOS DE CABALLERIA

Los tres apartados relativos a los «coches, guarniz.nes y cavallos», sillas y aderezos de montar propiedad del marqués de Yranda, evaluados en 89.755 reales de vellón (205), podrían servir de colofón, dada su extraordinaria riqueza artística, a la espléndida colección de muebles y objetos suntuarios registrados en el inventario.

Cuatro lujosos carruajes —tres berlinas y un forlón— de talladas y doradas cajas y cuidada tapicería, tasados en 44.000 reales de vellón, centraban la atención del conjunto:

«Una berlina a la francesa, caja y juego, colgada de garruchones, vestida de tripe encarnado, labrada y tallada la caja, a la grecca, dorada la talla, y en los tableros con pintura benturina, su intrínseco valor ... 19.000 R.s de v.n.

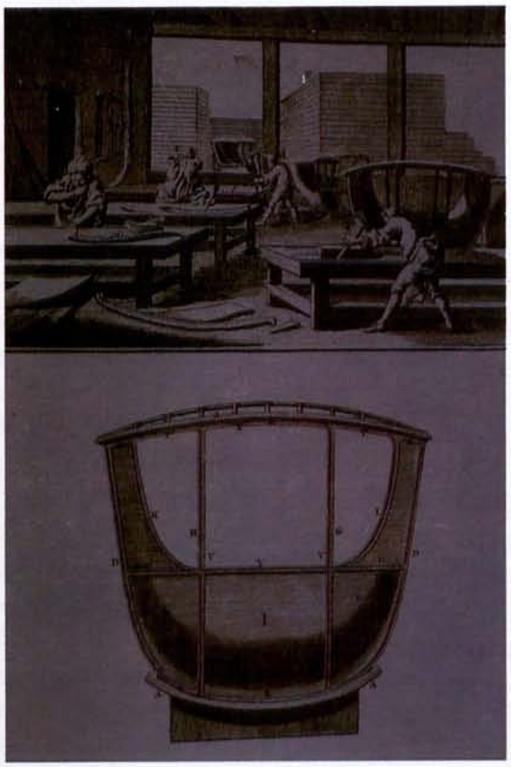
«Un forlón con el juego a la yngsa colgado de garruchones, vestido de tela de algodón atigrado, dorada la talla del juego y marco de la caja, con medallas de talla en los tableros, y caja color blanco, su intrínseco valor ... 8.000 R.s de v.n.

«Una berlina con el juego a la ynglesa y cigüeñas de yerro con muelles, vesttida de tripe, con medallas de talla en los tableros ... 11.000 R.s de v.n.

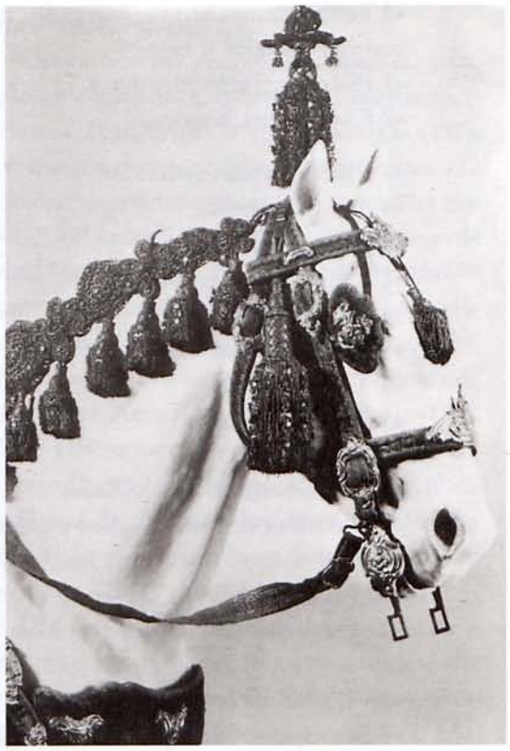
«Una berlina de camino de color verde, forr.da de terciopelo del mismo color ... 6.000 R.s de v.n» (206).

Suntuosas guarniciones, sillas de montar y

Berlina «a la francesa» (1762-72).



Aderezos de Caballería.



MARTIN VON MEYTENS: Entrada de Isabel de Parma en Viena. (Detalle) (1760).

aderezos de caballería, valorados en 20.755 reales de vellón (207), en tafilete, cordobán, vaqueta de Francia, becerrillo y terciopelo bordado de vivos colores, con su hebillaje plateado o dorado a fuego y artísticos remates de pasamanería y cordonería —galón y fleco de oro, borlas de seda—, contribuían al fasto externo del marqués, sobresaliendo, por su vistosidad, las siguientes piezas:

«Un tiro de guarniciones a la esttrangera, negro, ribetteado de tafilette encarnado cosido con hilo bl.co a la francesa, con su evillaje dorado con orlas en las tapas y lazos y laureles, con dos rendajes, el uno de baquetta ribetteada de tafilete, y el otro de trama de yladillo de seda blanca y encarnada, y entrenzado correspondiente para seis cavallos completto, con borlas para sobre las ancas, su valor ... 4.400 R.s de v.n.

«Otro tiro de baqueta de Francia recortado, todas las costillas con evillaje de mettal dorado, su valor ... 1.400 R.s de v.n.

«Un tronco sueltto a la estrang.ra negro, ribetteado de encarnado, con evillaje de mettal dorado a fuego, con sillones y su orla, rendaje y lazos ... 1.100 R.s de v.n.

«Un tiro de guarniciones a la estrangera de baqueta de Francia, color de avellana, y las costillas ribeteadas de lo mismo, con seis cavezadas, bocados, sillones y silla a la ynglesa, con rendaje de yladillo encarnado y escarolado todo completo, vale ... 2.100 R.s de v.n» (208).

«Una silla de gala de cordován azul, con cojín de terciopelo de lo mismo, pespunteada con seda blanca, y su cubrerta de color de limón con fundas de cordobán azul pespunteado de blanco, evillaje plateado con bocado y estrivos, todo sin estrenar ... 950 R.s de v.n.

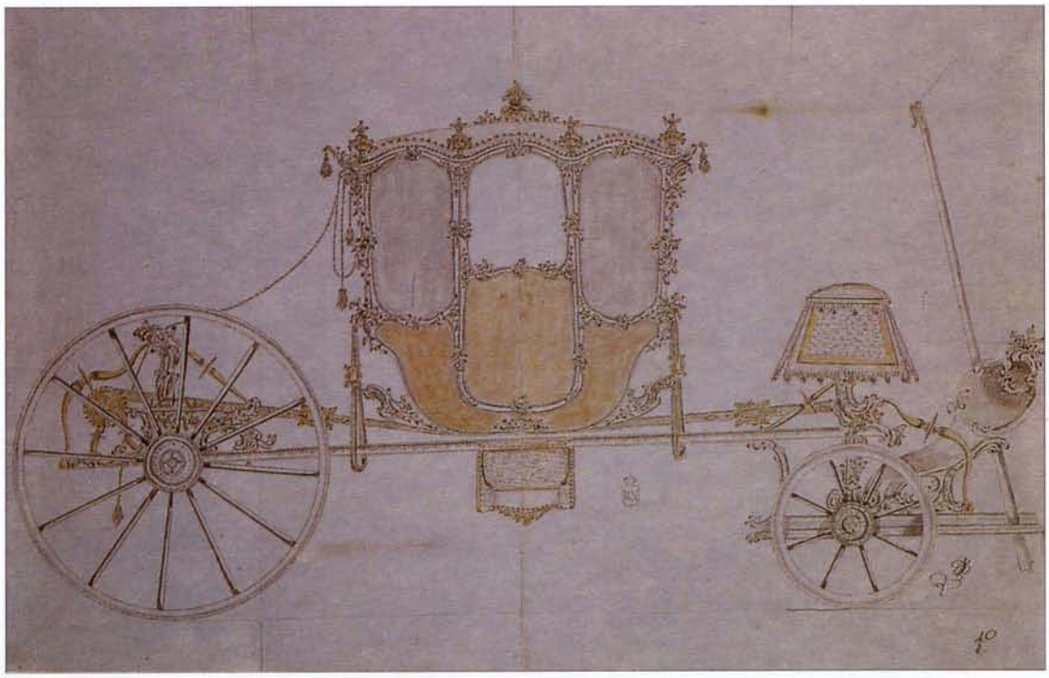
«Dos sillas a la ynglesa de baqueta de Francia, con cogines de damasco y estrivos enpabonados, a 300 r.s, valen ... 600 R.s de v.n.

«Tres sillas de terciopelo, las dos a la ynglesa, y la otra a la francesa, con todos sus recados, vale cada una 380 rr.s v.n ... 1.140 R.s de v.n.

«Dos sillas de picadero de bezerrillo color avellana, bien tratadas, con todos sus recados, valen ... 500 R.s de v.n.

«Otra silla a la francesa de tafilete encarnado, con cogín de terciopelo, con ttodos sus recados, vale ... 240 R.s de v.n» (209).

«Un aderezo de terciopelo carmesí borda-



ANONIMO: Berlina (h. 1765).

do de oro, de bastante realze, con fleco de oro, vale ... 3.000 R.s de v.n.

«Otro íd. de terciopelo carmesí con dos órdn.s de galón de oro mosquet.ro ... 700 R.s de v.n.

«Otro íd. también de terciopelo carmesí, con fleco de oro, vale ... 300 R.s de v.n.

«Una mosquetera de torzal de color carmesí con galón de oro ... 300 R.s de v.n.

«Dos aderezos de palafrén, escarolados, con galón de seda a el canto ... 130 R.s de v.n.

«Otra mosquetera nueva de seda escarolada, con borlaje ... 1.000 R.s de v.n.

«Veinte y ocho borlas de seda pajiza, con sus trenzas correspondientes para los cavallos y quattro penachos para las cavezadas ... 700 R.s de v.n» (210).

NOTAS

(1) Fayard, J.: *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1982, pp. 419-436.

(2) Sobre la evolución de los gustos en la Corte durante el siglo XVIII, véanse Junquera y Mato, J. J.: «Salón y Corte, una nueva sensibilidad», en *Domenico Scarlatti en España* (Catálogo general de las Exposiciones), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 409-479 y Gállego, J.: «Arte y gusto en la Corte», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid-Patrimonio Nacional, 1987, pp. 169-179.

(3) Lucie-Smith, E.: *Breve historia del mueble*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1980, p. 96.

(4) Véase el apartado «Oriente y chinerías» del libro de Schönberger, A. y Soehner, H.: *El Rococó y su época*, Barcelona, Salvat Editores, 1963, pp. 83-86.

(5) Véanse Lucie-Smith: *op. cit.*, pp. 93-96 y Bennett Oates, P.: *Historia dibujada del mueble occidental*, Madrid, Hermann Blume, 1984, pp. 103-110.

(6) Véanse al respecto Sempere y Guarinos, J.: *Historia del Luxo, y de las Leyes suntuarias de España*, tomo II, Madrid, en la Imprenta Real, 1788 y las pragmáticas contenidas en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España dividida en XII Libros, en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775: Y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804. Mandada formar por el Señor Don Carlos IV*, tomo III, Libro VI, títulos XIII («De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas») y XIV («Del uso de sillas de manos, coches y literas»), Madrid, 1805-1807 (edición facsímil: Madrid, Imprenta del Boletín Oficial del Estado, 1976), pp. 182-210.

(7) El libre establecimiento de maestros y artífices extranjeros de renombre —ebanistas, torneros, maestros de coches, plateros y broncistas, doradores, relojeros, ceramistas, sederos, pasamaneros, bordadores, etc.— sólo alcanzaría su plenitud en Madrid tras la promulgación por Carlos III de la Real Cédula de 30 de abril de 1772 sobre «Maestros de Coches Estrangeros, o Regnícolas», extensible a los restantes oficios artísticos: *Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo, por la qual se manda, que los Maestros de Coches Extrangeros, o Regnícolas, aprobados en sus respectivas Capitales de tales Maestros, que quisieren establecerse en Madrid, o en otras partes de el Reyno, a exercer este Oficio, se les incorpore en el Gremio correspondiente, presentando su Título, o Carta de Examen original, y contribuyendo con las cargas, y derramas que les correspondan; y se declara lo que deben saber para ser examinados, con lo demás que contiene*, en Madrid, en la Imprenta de Pedro Marín, año 1772, AHN, Real Cédula n.º 328. Véanse sobre este punto Pitarch, A. J. y Dalmases Balañá, N. de: *Arte e industria en España, 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume, 1982, pp. 27-28 y Bottineau, Y.: *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, Paris, Editions de Boccard, 1986, pp. 199-209.

(8) Las numerosas medidas proteccionistas adoptadas por el Gobierno aparecen recogidas por Rodríguez de Campomanes, P.: *Apéndice a la educación popular parte segunda, que contiene un discurso sobre mejorar las fábricas antiguas, o establecerlas de nuevo, y además van colocadas por serie las Reales cédulas, decretos, y órdenes tocantes a las franquicias y gracias concedidas a las fábricas, y a las primeras materias, que vinieren de fuera; y se advierte lo que en esta razón disponen las leyes de España*, en Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, año de MDCCLXXV, pp. 1-271 y Moreno Garbayo, N.: *Colección de Reales Cédulas del Archivo Histórico Nacional. Catálogo*, tomo I (Año 1366 a 1801), Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Comisaría Nacional de Archivos, 1977.

(9) Véanse los datos suministrados por Junquera y Mato, J. J.: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979, p. 59; Bottineau, *op. cit.*, pp. 85, 98; Anes, G.: «La formación de un rey en el siglo de las luces: ideas y realidad», en *Carlos III y la Ilustración*, tomo I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 30; Casamar, M.: «Las artes suntuarias», en *Carlos III y la Ilustración*, op. cit., p. 349.

(10) La cerrajería y la mecánica fueron las aficiones predilectas de Luis XVI. Levron, J.: *La vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Hachette, 1983, pp. 294-295.

(11) Véase Rodríguez de Campomanes, P.: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1.ª edición: en Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, año de MDCCLXXV), Madrid, Instituto de Estudios Fiscales. Ministerio de Hacienda, 1975.

(12) Dada la abundante bibliografía existente al respecto, y considerando que su reseña pormenorizada rebasaría los límites e intenciones del presente estudio, hemos optado por remitir al lector a la magna obra de don Eugenio Larruga, excelente fuente documental de la época, y a tres importantes trabajos de síntesis, los dos últimos de reciente publicación, donde se ofrece una amplia bibliografía específica sobre el tema: Larruga y Boneta, E.: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España, con inclusión de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento*, tomos II, III, IV, VIII y XIII, Madrid, por Don Antonio Espinosa, MDCCLXXXVIII-MDCCXCI; Cavestany, J.: *Las industrias artísticas madrileñas en la Exposición del Antiguo Madrid*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1927; *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (Coordinador Antonio Bonet Correa), Madrid, Ediciones Cátedra, 1982: Bottineau, *op. cit.*, pp. 209-225.

(13) Véanse Larruga y Bometa, *op. cit.*, tomos II, III y IV, MDCCLXXXVIII-MDCCLXXXIX; Capella Martínez, M.: *La industria en Madrid. Ensayo histórico-crítico de la fabricación y artesanía madrileñas*, tomo II (Parte primera: «La industria en Madrid en el siglo XVIII. De 1701 a 1800»), Madrid, Cámara Oficial de la Industria de la Provincia de Madrid, 1963, pp. 9-455; López Castán, A.: «Los Gremios artístico-industriales madrileños en el siglo XVIII», *Villa de Madrid*, n.º 87, 1986, pp. 17-30.

(14) Véase Bottineau, *op. cit.* («Cadeaux et achats: de l'article de mode a l'objet de collection»), pp. 131-195.

(15) Entre estos comerciantes cita Juan José Junquera al alemán Pedro Schropp, con tienda en la madrileña calle de la Montera, a quien Carlos IV recurrió con frecuencia. Junquera y Mato: *La decoración y el mobiliario...*, op. cit., p. 55. Sobre el importante papel desempeñado en Francia por los «marchands-merciers», véanse Lucie-Smith, *op. cit.*, pp. 99-100 y Bennett-Oates, *op. cit.*, p. 110.

(16) Bottineau, *op. cit.*, pp. 157-168.

(17) Idem, íd., pp. 168-179.

(18) Sobre la personalidad artística de Carlos IV, véanse Perera, A.: «Carlos IV, "Mecenas" y coleccionista de obras de arte», *Arte Español,* 1958, pp. 8-35 y Junquera y Mato: *La decoración y el mobiliario...,* op. cit., pp. 13-21.

(19) Junquera y Mato: *La decoración y el mobiliario...,* op. cit., p. 32.

(20) Morán, J. M. y Checa, F.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 293-295.

(21) «Escriptura de capital otorgada p.r la s.ra d.a Josefa de la Torre, Marquesa de Yranda, a favor del s.or Marqués de Yranda su marido. Julio 11 de 1785». AHPM, prot. 21.653, fols. 907-967. Corresponden al inventario los fols. 910-959 v°.

(23) Don Simón de Aragorri, Leremburu, Olavide y Michelena, marqués de Yranda, según consta en la «Carta de pago y recibo de dote que otorgó el señor Marqués de Yranda, a fabor de la Señora Doña Josefa de la Torre en 4 de Sep.re de 1777», nació en «Andaya, Provincia de Labort, Obispado de la Ciudad de Bayona, Reyno de Francia; Hijo lexítimo del Señor d.n Nicolás de Aragorri y Leremburu, natural que también fue de la misma Patria, y de la Señora d.a Juana de Olavide y Michelena, que lo fue de Anoa, nullius Diócesis en el País Vascongado, sus Padres difuntos, vezino de esta Corte (...)». AHPM, prot. 17.918, fol. 552.

(24) Así figura en las *Grandezas y Títulos del Reino. Guía Oficial,* Madrid, Ministerio de Justicia, 1975, p. 283 y en el *Elenco de Grandezas y Títulos Nobiliarios Españoles, 1986* (recopilado y redactado por Ampelio Alonso de Cadenas y López; Julio de Atienza, Barón de Cobos de Belchite y Conde del Vado Glorioso; y Vicente de Cadenas y Vicent), Madrid, Ediciones de la Revista Hidalguía, 1986, p. 366. En el documento precedente (nota 23) el marqués de Yranda aparecía como miembro «del Consejo de Su Magestad en el de Hazienda». AHPM, prot. 17.918, fol. 552.

(25) Así consta en su testamento, otorgado en Madrid el 15 de abril de 1801: «Testam.to otorgado por el Excmo. s.or Marqués de Yranda. Abril 15 de 1801». AHPM, prot. 21.682, fol. 496. En 1798 el marqués de Yranda, vocal de la recién creada Junta de Hacienda, figuraba ya como miembro del Consejo de Estado, según refiere Andrés Muriel: *Historia de Carlos IV,* tomo II, «Biblioteca de Autores Españoles», n.° 115, Madrid, Ediciones Atlas, 1959, p. 87.

(26) Así lo expresaba el propio marqués de Yranda en la cláusula catorce de su testamento, donde podemos leer: «El título de Castilla con la denominación de Marqués de Yranda y conexión del Vizcondado de Azcubea de que he disfrutado libre de lanzas y medias annatas que me fue preciso pagar o redimir sin embargo de las varias ofertas hechas de lograrlo gratuitamente por el Excmo s.r D.n Miguel de Múzquiz, Ministro de Hacienda, en atención a los extraordinarios serbicios que havía hecho a S.M. durante su Ministerio (...)». «Testam.to otorgado...». AHPM, prot. 21.682, fol. 498. Sobre don Miguel de Múzquiz, ministro de Hacienda de Carlos III, véase *Diccionario de Historia de España,* tomo II, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1968, p. 1179.

(27) AHN, Secc. Consejos, lib. 628, fol. 54-54 v°.

(28) Según consta en un documento del Archivo Histórico Nacional, tal cantidad fue satisfecha por don Simón de Aragorri el 25 de octubre de 1979. A.H.N., Secc. Consejos, leg. 11.758.

(29) «Escriptura de capital...». AHPM, prot. 21.653, fols. 962-966.

(30) Idem, íd., fol. 966 bis v° (el protocolo repite la numeración del folio).

(31) Idem, íd., fol. 966 v°.

(32) «Ess.ra de declaración de diferentes heredades situadas en la Ysla Española de Santo Domingo, otorgada por el s.or D.n Juan Bautista Oyarzábal a favor de las s.ras d.a Rosa, y d.a Ursula de Aragorri, herederas del difunto s.or Marqués de Yranda. En 2 de Setiembre del año de 1806». AHPM, prot. 21.688, fols. 552-560. Documento citado por Matilla Tascón, A.: *Catálogo de documentos notariales de nobles,* Madrid, Instituto Salazar y Castro (CSIC)-Hidalguía, 1987, p. 234.

(33) La Casa del Real Sitio de San Lorenzo fue tasada en 205.006 reales y 8 maravedís de vellón. «Escriptura de capital...». AHPM, prot. 21.653, fol. 966 v°.

(34) Doña Josefa de la Torre era natural de Madrid, «Hija lexítima de los Señores Don Antonio de la Torre y Manzanal, natural del Valle de Villaberde, encartaciones del Señorío de Vizcaya, y Caballero del propio Orden de Santiago; y de la Señora Doña Lucía González de Castañeda, natural de esta propia Villa donde fueron vecinos, también difuntos (...)». «Carta de pago y recibo de dote...». AHPM, prot. 17.918, fol. 552-552 v°.

(35) Idem, íd., fol. 552 v°.

(36) Idem, íd., fol. 670 v°.

(37) Idem, íd., fols. 559 v°-567.

(38) Las pinturas en cuestión eran las siguientes:

«Dos quadros pinturas originales de Claudio Coello, de dos varas y media de alto, y siete quartas de ancho, la una del Bauptismo de San Juan, y la otra de la Resurección, ambas en seis mil reales.

(...)

«Otro apaisado de Nuestro Señor y la Magdalena, de cerca de dos varas de ancho y una de alto, de Claudio Cuello, en tres mil reales.

(...)

«otros dos quadros en tabla, originales del Bosco, con sus marcos de talla dorados, en mil y quatrocientos reales.

(...)

«Otra pintura de Nuestra Señora de la Oliva original, de vara y quarta de alto, y vara de ancho, con marco dorado, de Claudio Coello, en mil reales.

(...)

«Otra pintura de Nuestra Señora de la Concepción, original de Claudio Coello, de tres varas de alto, y dos de ancho, marco dorado, en mil y doscientos reales.

(...)

«Otra pintura del Santíssmo Christo de Burgos, de cerca de tres varas de alto, y dos de ancho, marco dorado, original de Mateo Zerezo, en mil y cien reales». Idem, íd., fols. 560-v°-567.

(39) Sobre el apellido Aragorrio, véase García Carraffa, A. y A.: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos,* tomo VIII, Madrid, Nueva Imprenta Radio-Litografía M. Casas, 1953, pp. 7-8.

(40) «Testam.to otorgado...». AHPM, prot. 21.682, fol. 496 v°. Sobre don Francisco Javier Castaños, cuya victoria sobre los franceses en 1808 le valió el ascenso a capitán general de los Reales Ejércitos y el título de duque de Bailén, véase *Diccionario de Historia de España,* op. cit., tomo I, pp. 769-770.

(41) «Ess.ra de declaración...». AHPM, prot. 21.688, fol. 552 v°.

(42) «Testam.to otorgado...». AHPM, prot. 21.682, fols. 496-498 v°.

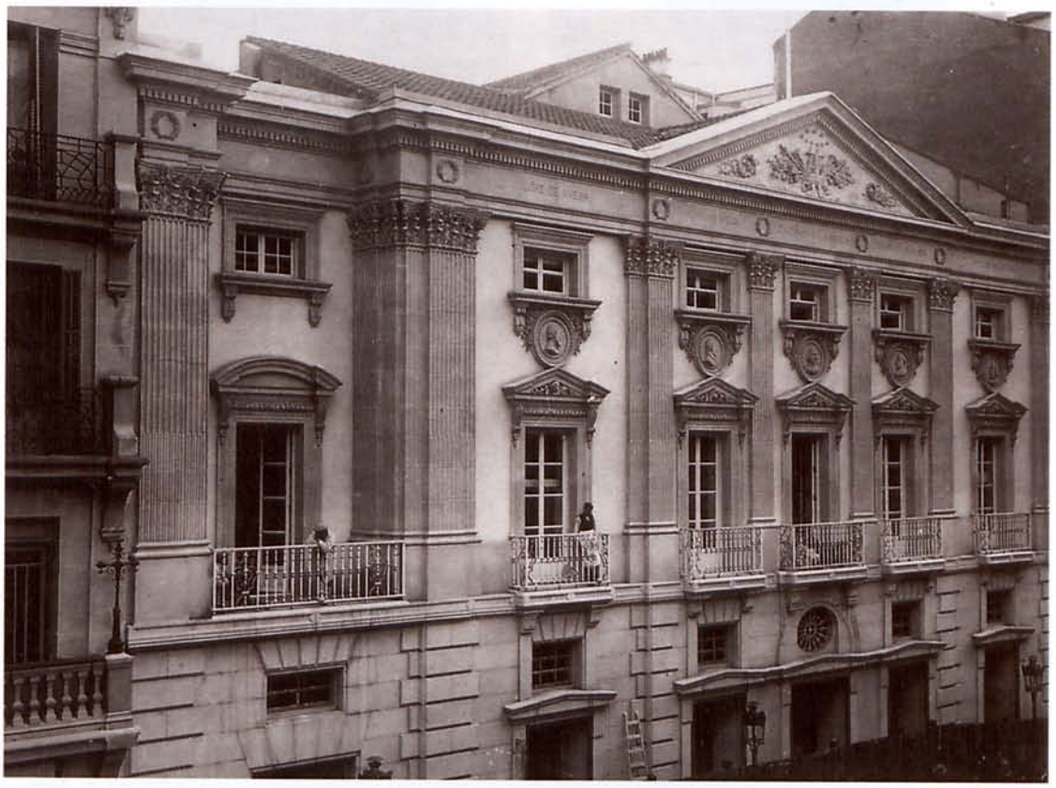
(43) Idem, íd., fol. 497.

(44) «Escriptura de capital...». AHPM, prot. 21.653, fols. 914, 927 v°. Ciertos muebles del inventario, de escaso valor, se encontraban en Aranjuez, según figura en uno de sus apartados (fols. 937 v°-938 v°).
(45) Idem, íd., fol. 959-959 v°.
(46) Idem, íd., fols. 966-966 bis.
(47) Véase Fleming, J. y Honour, H.: *Diccionario de las artes decorativas,* Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 538-539, 602.
(48) Sobre la génesis del estilo rococó, véase Kimball, F.: *The Creation of the Rococo decorative style,* New York, Dover Publications, Inc., 1980.
(49) La denominada «Sala grande», una de las más bellas y suntuosas, lucía una colgadura de lustrina de Lyon con cinco cortinas de igual género, un canapé «de cabriolé» tallado y dorado con cuatro sillas de brazos y veinte taburetes a juego tapizados también en lustrina, dos mesas grandes talladas y doradas con tableros de piedra negra, cuatro mesitas rinconeras con tableros de piedra amarilla, dos mesas de palo de rosa con embutidos, dos espejos grandes de dos l unas cada uno, dos arañas de cristal de Venecia y una alfombra de Aubusson. «Escriptura de capital...». AHPM, prot. 21.653, fols. 912 v°-914.
(50) La «Sala que mira a la Red de S.n Luis» mostraba, por su parte, una colgadura de papel chinesco, diez cortinas de moer de flores, un canapé «a la otomana» tallado y dorado con cuatro sillas de brazos y doce taburetes a juego tapizados también en moer, dos mesas grandes talladas y doradas con tableros de piedra blanca y negra, cuatro mesitas rinconeras con tableros de piedra amarilla veteada, une spejo grande de dos lunas, dos espejos medianos, una alfombra de colores de Aubusson, una araña de cristal de Venecia y varios jarrones de china —posiblemente porcelana de Sèvres— recubiertos con fanales de cristal. Idem, íd., fols. 914-916.
(51) La ornamentación parietal era completada con sobrepuertas «a la ytaliana» talladas y doradas y anchas molduras doradas o pintadas al temple en frisos y cornisas.
(52) «Escriptura de capital...». AHPM, prot. 21.653, fol. 912 v°.
(53) Idem, íd., fol. 917.
(54) Idem, íd., fol. 918 v°.
(55) Idem, íd., fol. 920 v°.
(56) Idem, íd., fol. 921 v°.
(57) Idem, íd., fol. 916.
(58) Idem, íd., fol. 914-914 v°.
(59) Idem, íd., fol. 927 v°.
(60) Idem, íd., fol. 934.
(61) Idem, íd., fo. 928 v°.
(62) Idem, íd., fol. 910 v°.
(63) Idem, íd., fol. 922 v°.
(64) Idem, íd., fol. 925 v°.
(65) Idem, íd., fol. 924.
(66) Idem, íd., fol. 920.
(67) Idem, íd., fol. 928.
(68) Idem, íd., fol. 923 v°.
(69) Idem, íd., fol. 914 v°.
(70) Idem, íd., fol. 925 v°.
(71) Idem, íd., fol. 916 v°.
(72) Idem, íd., fol. 912.
(73) Idem, íd., fol. 927 v°.
(74) Idem, íd., fol. 935 v°.
(75) Idem, íd., fol. 922 v°.
(76) Idem, íd., fol. 929 v°.
(77) Idem, íd., fol. 921.
(78) Idem, íd., fol. 922-922 v°.
(79) Idem, íd., fol. 914.
(80) Idem, íd., fol. 915 v°.
(81) Idem, íd., fol. 918 v°.
(82) Idem, íd., fol. 917.
(83) Idem, íd., fol. 921-921 v°.
(84) Idem, íd., fol. 911 v°.
(85) Idem, íd., fol. 913-913 v°.
(86) Idem, íd., fol. 914 v°.
(87) Idem, íd., fol. 917 v°-918.
(88) Idem, íd., fol. 928.
(89) Idem, íd., fol. 916 v°.
(90) Idem, íd., fol. 937.
(91) Idem, íd., fol. 926.
(92) Idem, íd., fol. 921.
(93) Idem, íd., fol. 911 v°.
(94) Idem, íd., fol. 921.
(95) Idem íd., fol. 923 v°. El inventario registraba también la presencia de otros doce taburetes pequeños, de idénticas características, tasados en 30 rs. cada uno, los cuales importaban un total de 360 reales de vellón (Idem, íd., fol. 918).
(96) Idem, íd., fols. 929 v°-930. Sobre este tipo de mesa véase Echalecu, J. M.: «El mueble español en el siglo XVIII», *Archivo Español de Arte,* tomo XXX, 1957, p. 47.
(97) «Escriptura de capital...». AHPM, prot. 21.653, fol. 913 v°.
(98) Idem, íd., fol. 914 v°.
(99) Idem, íd., fol. 913 v°.
(100) Idem, íd., fol. 916-916 v°.
(101) Idem, íd., fol. 911.
(102) Idem, íd., fol. 923 v°.
(103) Idem, íd., fol. 922.
(104) Idem, íd., fol. 918 v°.
(105) Idem, íd., fol. 930.
(106) Idem, íd., fol. 911 v°.
(107) Idem, íd., fol. 936 v°.
(108) Idem, íd., fol. 911 v°.
(109) Idem, íd., fol. 935 v°.
(110) Idem, íd., fol. 936 v°.
(111) Idem, íd., fol. 923. Posiblemente se tratara de un «bureau plat» o mesa escritorio plana.
(112) Idem, íd., fol. 919 v°.
(113) Idem, íd., fol. 923.
(114) Idem, íd., fol. 119 v°.
(115) Idem, íd., fol. 924 v°.
(116) Idem, íd., fol. 923-923 v°.
(117) Idem, íd., fol. 938.
(119) Idem, íd., fol. 936 v°.
(120) Importaban 9.290 reales de vellón.
(121) «Escriptura de capital...». AHPM, prot. 21.653, fols. 949 v°-947.
(122) Idem, íd., fol. 919.
(123) Idem, íd., fol. 926.
(124) Ibídem.
(125) Idem, íd., fol. 920.
(126) Idem, íd., fol. 928-928 v°.
(127) Idem, íd., fol. 946.
(128) Ibídem.
(129) Idem, íd., fol. 910 v°.
(130) Idem, íd., fol. 946 v°.
(131) Ibídem.
(132) Ibídem.
(133) Idem, íd., fol. 947.
(134) Idem, íd., fol. 922.
(135) Idem, íd., fol. 924 v°.
(136) Idem, íd., fol. 924-924 v°.
(137) Idem, íd., fol. 934 v°.
(138) Idem, íd., fol. 934.
(139) Idem, íd., fol. 926 v°.
(140) Idem, íd., fol. 926 v°-927.
(141) Idem, íd., fol. 934 v°.

(142) Idem, íd., fol. 935.
(143) Idem, íd., fol. 918.
(144) Idem, íd., fol. 924.
(145) Idem, íd., fol. 929 vº.
(146) Idem, íd., fol. 934 vº.
(147) Idem, íd., fol. 920 vº.
(148) Idem, íd., fol. 934 vº.
(149) Idem, íd., fol. 926 vº.
(150) Idem, íd., fol. 936 vº.
(151) Idem, íd., fol. 926 vº.
(152) Ibídem.
(153) Idem, íd., fol. 925.
(154) Idem, íd., fol. 924.
(155) Idem, íd., fol. 935.
(156) Idem, íd., fol. 936.
(157) Idem, íd., fol. 929-929 vº.
(158) Idem, íd., fol. 936.
(159) Idem, íd., fol. 936 vº.
(160) Idem, íd., fol. 916 vº.
(161) Benett Oates, *op. cit.*, p. 106.
(162) «Escriptura de capital...». AHPM, prot. 21.653, fol. 915.
(163) Idem, íd., fol. 913 vº.
(164) Idem, íd., fol. 915.
(165) Idem, íd., fol. 916.
(166) Idem, íd., fol. 929.
(167) Idem, íd., fol. 935 vº.
(168) Idem, íd., fol. 929.
(169) Idem, íd., fol. 912.
(170) Idem, íd., fol. 910 vº.
(171) Idem, íd., fols. 913 vº-914.
(172) Idem, íd., fol. 918.
(173) Idem, íd., fol. 912.
(174) Idem, íd., fol. 916 vº.
(175) Idem, íd., fol. 920.
(176) Idem, íd., fol. 926.
(177) Idem, íd., fol. 917 vº.
(178) Idem, íd., fol. 911 vº.
(179) Idem, íd., fols. 938 vº-939 vº.
(180) Idem, íd., fols. 938 vº-939.
(181) Idem, íd., fol. 939-939 vº.
(182) Idem, íd., fol. 939 vº.
(183) Ibídem.
(184) Ibídem.
(185) Ibídem.
(186) «Le 12 avril 1775 —escribe Bottineau—, il fut livré a M. Legrand, pour le marquis d'Iranda, un service de table comprenant la vaisselle, le «dessert bleu» et des pièces de sculpture, le tout montant, la déduction de 9% opérée, à 16.311 L. 15 s.». La signatura de los Archivos de la Manufactura nacional de cerámica de Sèvres, según se indica en la nota 344, es la siguiente: «A.S., V y 5, 229 vº-230 rº, Du 12. dudit (avril 1775), à Monsieur Legrand pr le Marqis Diranda...». Bottineau, *op. cit.*, p. 185.
(187) «Escriptura de capital...». AHPM, PROT. 21.653, fols. 938 vº-939 vº.
(188) Idem, íd., fol. 940-941.
(189) Idem, íd., fol. 941-941 vº.
(190) Idem, íd., fol. 943.
(191) Idem, íd., fol. 941 vº-943.
(192) Idem, íd., fol. 941 vº-943.
(193) Idem, íd., fol. 942 vº.
(194) Idem, íd., fols. 942 vº-943.
(195) Idem, íd., fol. 959.
(196) Ibídem.
(197) Idem, íd., fol. 957-958.
(198) Idem, íd., fol. 958-958 vº.
(199) Idem, íd., fol. 959.
(200) Idem, íd., fol. 951-951 vº.
(201) Idem, íd., fol. 957-958.
(202) Idem, íd., fols. 949 vº-951.
(203) Idem, íd., fols. 949 vº-950, 950 vº-951.
(204) Idem, íd., fols. 947-949 vº.
(205) Idem, íd., fols. 953 vº-956 vº.
(206) Idem, íd., fols. 953 vº-954.
(207) Idem, íd., fols. 954-956 vº.
(208) Idem, íd., fol. 954-954 vº.
(209) Idem, íd., fols. 955 vº-956.
(210) Idem, íd., fol. 956-956 vº.

JULIÁN ROMEA: RESEÑA DE SU HOMENAJE PÓSTUMO

M.ª TERESA BARATECH ZALAMA



ALFONSO: Teatro Español.

En las primeras décadas del siglo XIX el teatro en Madrid se encontraba en una situación bastante precaria. Prácticamente sólo contaba con dos teatros —el del Príncipe y el de la Cruz— pues aunque en otros locales se daban representaciones, no podían realmente considerarse como verdaderos teatros. Para completar su caótica situación hay que añadir una serie de circunstancias: la pobreza de las instalaciones, la mala organización y deficiente gestión; la mediocridad de los actores obligados además a aprenderse un amplísimo repertorio; la escasez de obras valiosas debida, en parte, a la censura y el exilio de muchos dramaturgos; la baja calidad de las refundiciones de obras antiguas y la avalancha de traducciones de obras extranjeras.

Estas deficiencias fueron subsanadas a raíz de tres hechos fundamentales: la creación en 1830 de la «Escuela de Música y Arte Declamatorio» (más tarde llamada «Conservatorio»), la separación del Ayuntamiento de la administración de los teatros, que pasó a empresas privadas, y la abolición de la censura eclesiástica y la de los Jueces Protectores.

Los viejos teatros se remodelan y se construyen otros muchos durante toda la centuria. Junto a los Teatros de la Cruz y del Príncipe (que en 1849 pasa a denominarse con el

LEGRAND: Matilde Díez.

LUIS DE MADRAZO: Julián Romea.

actual nombre de «Teatro Español») aparece un gran número de otros nuevos: el Circo en la plaza del Rey, el Teatro Variedades en la calle de la Magdalena, el Teatro Real (antiguamente «Caños del Peral»), Teatro de la Zarzuela en la calle de Jovellanos, Teatro Novedades, Teatro de los Basilios en la calle del Desengaño, el Teatro Martín, el Teatro Lara, el de la Comedia, Apolo y un largo etcétera, algunos de ellos de efímera vida, en contraste con otros que han llegado a nuestros días.

Además de las antiguas reposiciones, se estrenan obras de las nuevas corrientes románticas y «comedias de costumbres», que, interpretadas por actores mejor pagados, obtienen clamorosos éxitos. Entre estos actores hay que destacar, por méritos propios, la figura de Julián Romea, que pronto se ganó el favor del público, cuyo agradecimiento y admiración se hicieron patentes hasta muchos años después de su muerte.

Julián Romea nació el 16 de febrero de 1813 en Murcia, donde, desde hacía poco tiempo, se había instalado su familia para desempeñar su padre el cargo de administrador de los Marqueses de Espinardo. Sus ascendientes pertenecían a la nobleza aragonesa: su madre, Ignacia de Yanguas y Prat de Rivera era nieta del Marqués de Villafranca del Ebro y su padre, Mariano Romea y Bayona, hijo del Comisario de Guerra durante los Sitios de Zaragoza, Agustín Romea y Colás.

En 1816 consigue su padre el puesto de administrador de Rentas Públicas en Alcalá de Henares, pero por sus ideas liberales pronto tiene que emigrar a Portugal, mientras que el resto de la familia regresa a Murcia. Allí comenzó a estudiar Humanidades en el Seminario Conciliar de San Fulgencio, alternando las lecciones con la lectura de cuantas novelas y obras dramáticas caían en sus manos y asistiendo a ciertas reuniones celebradas en una casa llamada de los Descabezados, en la que se instaló un teatrillo para aficionados, donde actuó por primera vez Julián Romea.

A finales de 1827 la familia se trasladó definitivamente a Madrid. Terminados los estudios de bachiller en Artes, comenzó los de la carrera de Leyes en la Universidad, aunque asistía poco a las aulas para frecuentar las bibliotecas y los teatros, pues su vocación artística iba definiéndose progresivamente hasta que, decidido a dedicarse a las tablas, se matriculó con su hermano Florencio en el Conservatorio.

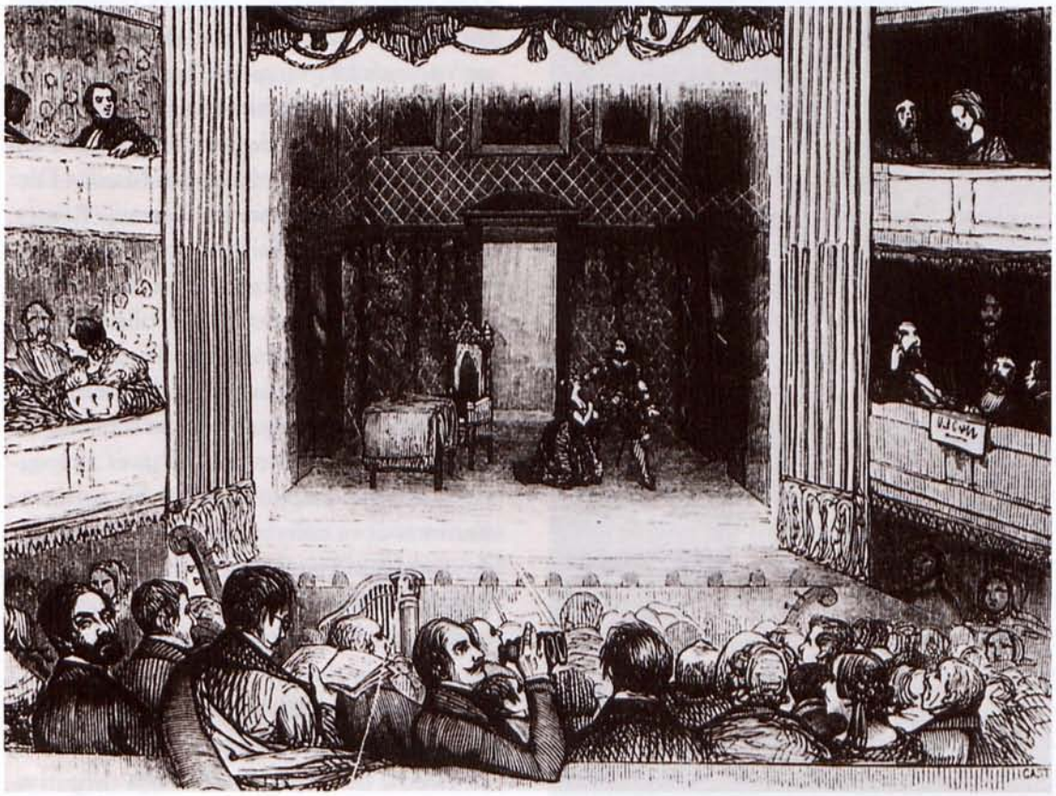
Su verdadero maestro fue Carlos Latorre, el primer intérprete que tuvo en escena «Don Juan Tenorio», y de él aprendió algunos tonos patéticos olvidados desde los tiempos de Isidoro Maiquez. Consciente de la triste situación por la que atravesaba el Teatro y conocedor de la aportación que podía prestar para mejorarla, se dedicó con ahínco a conseguirlo.

No tardó mucho en presentársele la primera oportunidad de subir al escenario: Juan Grimaldi, director y empresario del teatro del Príncipe, le incluyó en la compañía de su teatro con un sueldo de 24 reales por noche, y debutó el 26 de abril de 1833 con «El testamento» de Delavigne, con un clamoroso éxito. Exito que viene a ser continuo durante toda su vida artística, desarrollada —salvo las temporadas que trabajó en la Cruz, en el Variedades, en el Teatro del Circo y en el llamado de los Basilios— en el Teatro Español, del que llegó a ser empresario y director el año 1840, realizando en él grandes reformas.

Su manera de actuar produjo, lógicamente, algunas repulsas e incluso Zorilla, a propósito de la representación de su drama «Traidor inconfeso y mártir», pedía una representación «de arte» y no «al natural, con realismo de andar por casa». Cultivó todos los géneros dramáticos y la tragedia tuvo en él uno de los más dignos representantes. Y demostró en sus juicios críticos, recogidos en las obras *Ideas generales sobre el arte del teatro* y *Los héroes en el teatro, reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*, que era tan buen escritor como actor.

El año 1834, Juan Grimaldi conoció a Matilde Díez Hermida, una jovencísima actriz que ya había triunfado en Sevilla y otras ciudades andaluzas. Nacida en Madrid en la calle de Cantarranas (hoy Lope de Vega) el 27 de febrero de 1818, por causa de las ideas liberales de su padre residió primero en Lisboa y más tarde en Cádiz. Su arte personal e incomparable electrizó desde el primer momento a un público entusiasmado que le arrojaba flores al final de cada representación.

No fue ajeno Julián Romea a ese entusiasmo y profundamente enamorado se casó por poderes con ella en octubre de 1836. De antes del matrimonio son las Poesías dedicadas a Elena (Matilde Díez), publicadas en 1846.



Teatro del Circo. 1850.

FEDERICO DE MADRAZO: Julián Romea (1842).

J. LAURENT: Matilde Díez.

Si bien en la escena lograron juntos éxitos inconmensurables, en sus relaciones conyugales pronto hubo desavenencias que, poco después de nacer su único hijo, Alfredo, fueron acrecentándose. Esto no fue obstáculo para que el 5 de febrero de 1839 ante el notario de Madrid Ruperto Raya otorgaran testamento conjuntamente «para evitar que en los últimos períodos de nuestra vida el enemigo de los mortales, con las cosas temporales trate de ofuscar nuestras potencias y sentidos». En dicho testamento, Julián Romea lega el quinto de sus bienes a sus hermanos Florencio, Mariano, Eduardo, Joaquina y Manuela. Matilde Díez lo lega a sus padres y hermano José. Nombran por testamentarios a sus padres Mariano Romea y José Díez, dejando por universal heredero del remanente de sus bienes a su hijo Alfredo, cuya curaduría *ad bona* queda adjudicada a la madre «mediante la entera satisfacción y confianza que tengo del buen comportamiento de mi esposa...». A falta del hijo y de sus respectivos padres, se dejan recíprocamente por herederos.

A pesar de las desavenencias conyugales, continuaron formando compañía artística, hasta que llegó la ruptura definitiva. Matilde Díez entró de primera actriz en la compañía formada por Manuel Catalina, donde continuó triunfando tanto en España como en América, por donde hicieron una gira que duró cinco años. Aun después de la separación de su esposo, conservó siempre Matilde Díez una entrañable amistad con la familia Romea.

Al poco tiempo, Julián Romea obtiene un clamoroso triunfo con la representación de la comedia «Sullivan» de Melesville, en la que el actor demostró cómo debe ser el intérprete de la comedia «a la moderna», marcando una pauta que fue seguida durante muchas generaciones. Siguió con sus brillantes actuaciones hasta que empezó a sentir los primeros síntomas de su enfermedad: un brusco ataque de asma, debido a una insuficiencia cardiaca, le obligó a dejar la escena por una larga temporada. En Barcelona, donde actuaba, no pudo terminar la representación. Vuelve a Madrid en un estado lamentable y, aunque en 1867 en un esfuerzo sobrehumano reaparece en escena, tiene que abandonarla definitivamente. Pasa las horas tendido en una *chaise-*

J. LAURENT: La Alvarez, Pastrana y Manuel Catalina.

longue junto a su compañera Aurora Cañizares, que le proporcionó paz y serenidad en los últimos años de su vida.

Mediado el verano de 1868, sus familiares, aconsejados por el médico, creyeron oportuno llevarle a Loeches para lograr con sus aguas una tan deseada mejoría, pero a los pocos días de su llegada, el 10 de agosto, fallecía. Su cuerpo, embalsamado el 11 de agosto por el Dr. Simon, fue trasladado a Madrid y enterrado en el Cementerio Sacramental de San Sebastián. Al pasar el entierro por delante del Teatro Español todos sus compañeros de profesión le rindieron homenaje arrojándole flores mientras la orquesta del teatro entonaba una marcha fúnebre.

Matilde Díez continuó durante varios años más su exitosa carrera artística. En 1873 inauguró el Teatro Apolo junto a Manuel Catalina, Vico, Florencio Romea y otros artistas con la obra de Calderón de la Barca «Casa con dos puertas mala es de guardar». En el estreno de la obra «El Trovador» implantó Matilde Díez la costumbre de sacar a escena a los autores de la obra.

Retiróse de la escena y obtuvo en 1875 la cátedra de Declamación en el Conservatorio, a la que dedicó los últimos años de su vida.

Ante el notario de Madrid Luis González Martínez otorgó testamento el día 31 de diciembre de 1878: «... Matilde Díez Hermida, de 59 años, primera actriz del Teatro Español, con habitación en la cuesta de Santo Domingo número 7, natural de Madrid, bautizada en la parroquia de San Sebastián...»

El quinto de sus bienes lo dejó a «doña Consuelo Catalina y Rodríguez, esposa del señor don Alvaro Romea y Varela, que constantemente ha vivido en su compañía y le ha prodigado los mayores cuidados y atenciones...». Mejoró en el tercio a «sus muy amados nietos, hoy constituidos en minoría de edad legal e hijos de don Alfredo Romea y Díez, don Julián, doña Matilde y don Luis Romea d'Elpas...». Por heredero universal del remanente de sus bienes nombró a su hijo Alfredo; y por testamentarios *in solidum* al dicho su hijo Alfredo, a Cándido Nocedal (casado con la hermana de Julián Romea, Manuela) y a su sobrino Alvaro Romea y Varela.

El 16 de enero de 1883 fallecía de neumonía en su domicilio de la calle de Tutor, n.º 20 y era enterrada en la Sacramental de San Lorenzo. Poco después, el 6 de junio de ese mismo año, ocurría el fallecimiento de su hijo en Barcelona a consecuencia de «desentería de los trópicos». Viudo de Luisa d'Elpas y Urquijo y de profesión «empleado», dejó

J. LAURENT: Matilde Díez.

Cuerpo general de bienes

Muebles y ropas	992	pts.
Venta de efectos públicos	7.500	pts.
Inmuebles (solar en Madrid, c/ General Pardiñas y casa en San Gervasio	210.092,75	ptas.
Sueldo (del Conservatorio) y pensiones de viudedad y jubilación de 15 días de enero	224,75	ptas.
	218.808	ptas.

Bajas

Deudas hipotecarias ..	52.927,08	ptas.
Deudas escrituarias ..	11.500	ptas.
Deudas comunes	12.680,90	ptas.
	77.107,98	ptas.
Liquidación	141.700,52	ptas.

tres hijos menores de edad. Fue enterrado en el Cementerio General de San Gregorio de Dassolas, cerca de la quinta de recreo que había comprado su madre para pasar grandes temporadas de descanso.

El inventario de los bienes que a su muerte dejó Matilde Díez no se hizo hasta el año siguiente. Por su grave estado de salud, Cándido Nocedal renuncia a su actuación como testamentario por carta escrita a su sobrino Alvaro. Este justifica la tardanza en realizar el inventario a «las numerosas ocupaciones de su empleo, por la complicación y dificultades de esta herencia misma y por las que le ocasiona la guarda de sus sobrinos los menores hijos de don Alfredo Romea que desempeña».

Aunque algunos biógrafos de Matilde Díez hablan de grandes colecciones artísticas y joyas que poseía la actriz, nada de esto queda reflejado en el inventario, como se ve en la liquidación final.

Curiosamente, entre las deudas comunes se dice que debía a Alvaro Romea la renta de dos casas que habitaba, una de ellas citada como domicilio en el testamento y la otra figura como domicilio en la partida de defunción. Debía las mensualidades de dos años y medio, a razón de 100 pesetas mensuales «por el alquiler de las habitaciones que ocupaba la difunta doña Matilde Díez en la casa de la Cuesta de Santo Domingo, n.º 7...» y una mensualidad «por el alquiler de las casas que ocupaba la difunta doña Matilde en la casa de la calle Tutor n.º 20. En dicha casa habitada con mi cliente don Alvaro Romea y Varela y su familia. De la cantidad que el cuarto rentaba tenía obligación de pagar, por convenio amistoso entre ambos, doña Matilde Díez cien pesetas mensuales».

El mundo de las Artes y de las Letras, al igual que el público en general, conservaba, a pesar del tiempo transcurrido desde la muerte de Julián Romea, un íntimo sentimiento de respeto y admiración hacia las dos figuras que tanto habían contribuido a establecer el teatro. Por iniciativa del propio Ministro de

Ultramar, Tomás Rodríguez Rubí, se formó una Comisión para llevar a efecto, por subscripción nacional, la construcción de un mausoleo sobre el sepulcro de Matilde Díez en la Sacramental de San José y San Lorenzo, en las afueras de la Puerta de Toledo, donde pudieran reposar juntos los restos mortales de los dos colosos de la escena.

Dicha Comisión, cuyo Presidente honorario era el propio Tomás Rodríguez Rubí, contaba con las siguientes personalidades: Emilio Mario López, primer actor del Teatro de la Princesa, Presidente; Miguel de los Santos Alvarez, Consejero de Estado, y Antonio Vico y Pintos, primer actor del Español, Vicepresidentes; Mariano Romea Yanguas, Contador. Mariano Milego Solito, Tesorero; Manuel de la Peña, Secretario. Y Vocales: Eusebio Asquerino, Manuel del Palacio, Francisco Oltra, Emilio Arrieta, Ricardo Morales, Eduardo Bustillo, Juan Conpigny, Julián Romea y Parra, José Valero, Rafael Calvo y Revilla, Mariano Fernández, Mariano Ruiz de Arana, Julián Romea D'Elpás, Alvaro Romea y Varela, Vicente Caltañazor, Ramón María Ruiz, Francisco de P. Planas, José Valles, Andrés Mellado, Ricardo de la Vega, Ignacio Escobar, Mariano Pina Domínguez, Antonio Soler y Alcaide, Julio Vargas, Manuel María de Santana, Demetrio de los Ríos, Luis Cabello y Aso y Vicente Lampérez.

Una vez terminado el panteón, obra del arquitecto Demetrio de los Ríos, se procedió al traslado de los restos mortales de Julián Romea. El 1 de diciembre de 1886, ante el notario de Madrid Luis González Martínez, se levantó acta notarial de la exhumación del cadáver, a petición del Presidente y Vicepresidentes de la Comisión. En dicha acta se especifica con todo detalle, un tanto morbosamente, el estado en que se encontraba el cuerpo, que presentaba «... además de los signos propios de la rigidez cadavérica, como expresa el doctor Ferradas, el principio de momificación, notándose con integridad el pelo, la piel de la cara y cuello, los labios y los dientes y únicamente los glóbulos oculares estaban casi extinguidos...; una de las manos (la izquierda) que se veía a través del cristal estaba completamente íntegra, conservando hasta el color de la piel...».

J. MUÑOZ MORILLEJO: Iglesia de San Sebastián (1916).

Conducido a hombros hasta la capilla de la Sacramental donde se le rezó un responso, permaneció en ella unas horas para ser trasladado a las cuatro de la tarde a la capilla de Nuestra Señora de la Novena, propiedad de los Actores Españoles, en la iglesia de San Sebastián. Allí fue depositado en «una cama imperial suntuosa rodeada de blandones» en una tumba de un metro de altura, descubriéndose la caja de plomo y quitándose la tapa de madera, para que a través del cristal las innumerables personas de todas las clases sociales que acudieron pudieran contemplar el busto del eminente artista. El féretro y el túmulo estaban envueltos en el manto azul tachonado de estrellas de plata de la Orden de Carlos III. Multitud de hachones de cera colocados en grandes candelabros y arañas pendientes de la bóveda de la capilla inundaban de luz «aquella tan majestuosa como tristísima estancia».

A la cabecera de la cama imperial, rodeada de monumentales coronas, velaron varios actores por turnos: «Primero: señores Fernán-

J. LAURENT: Arderius y Caltañazor.

dez y Valero (don Emilio) en representación de su señor padre don José. Segundo: señores Valles y Romea D'Elpás. Tercero: señores González y Guzmanes. Cuarto: don Ricardo Calvo y señor Parrent. Quinto: don Rafael Calvo y don Antonio Vico. Sexto: don José Rubio y Vicente Caltañazor.»

Casi sin interrupción, una inmensa concurrencia pasó a contemplar por última vez el rostro del admirado artista, sucediéndose escenas conmovedoras protagonizadas, entre otros, por su anciano hermano Mariano y por Elisa Mendoza Tenorio, que vestida de luto y cubierta de negro velo, tuvo que ser retirada de la capilla.

El pintor José Nin y Tudó quiso inmortalizar al actor con «un magnífico retrato al óleo del busto de don Julián Romea», que concluyó a las tres y media de la mañana.

A las doce se celebraron los funerales y en la capilla ardiente se entonó un solemne responso asistido de un coro de bajos, dando guardia al cadáver el actor cómico señor Rubio y el veterano artista Vicente Caltañazor.

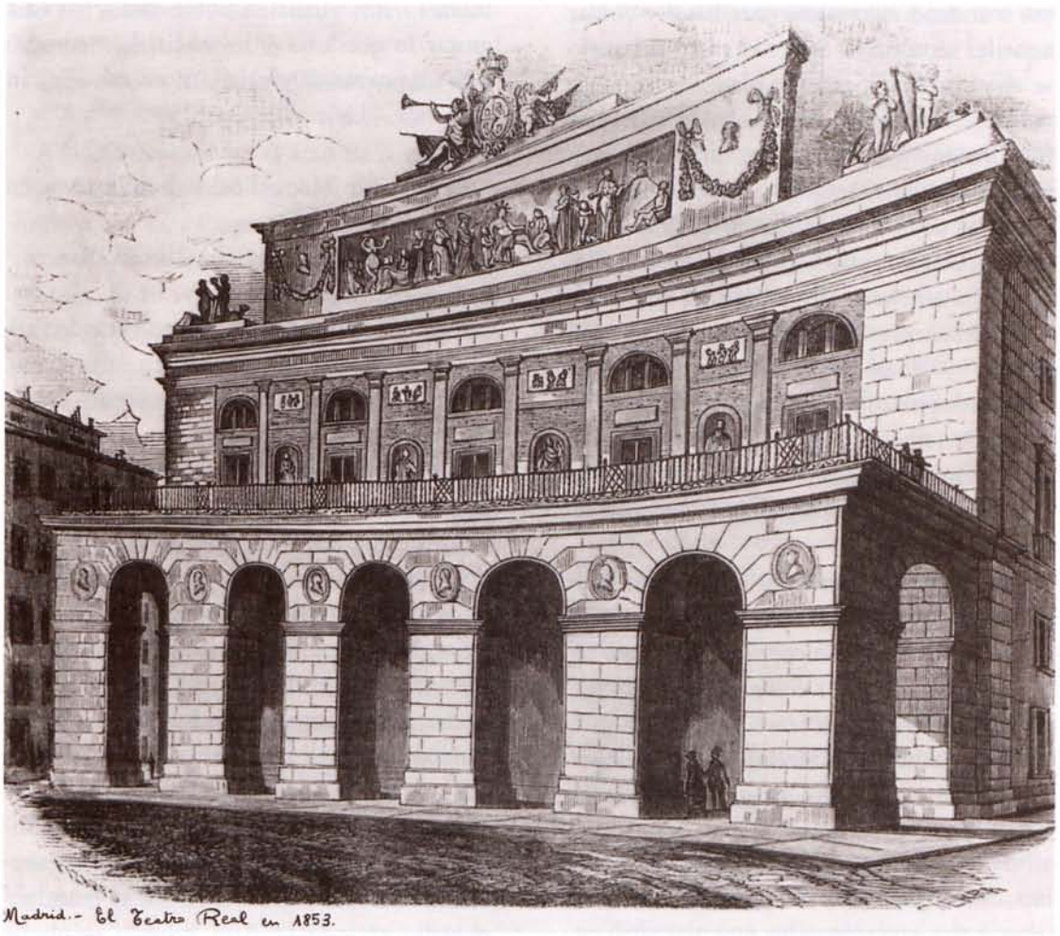
Una vez terminada la ceremonia religiosa, fue colocada la caja sobre una carroza tirada por ocho caballos negros con grandes penachos, asistidos de igual número de lacayos «a la Federica» con empolvadas pelucas. La carroza, de ébano y bronce dorado, iba materialmente cubierta de ramas de laurel, flores y magníficas coronas con expresivas dedicatorias, como en el acta se detallan.

El fúnebre cortejo se puso en marcha a la una en punto, presidiendo el duelo Emilio Mario, Manuel del Palacio, Eusebio Asquerino, Julián Romea D'Elpás, y el notario Luis González Martínez. Seguía el comité ejecutivo de la construcción del mausoleo y una concurrencia extraordinaria «compuesta de casi todos los actores dramáticos y líricos, actores de verso y zarzuela, escritores y periodistas e inmensidad de amigos y admiradores del finado», entre los que se menciona a los más representativos.

Las cintas del lado derecho del féretro fueron llevadas por Mariano Fernández, Miguel de los Santos Alvarez, Miguel Ramos Carrión, Antonio Vico, José Vallés y Ricardo Morales. Y las del lado izquierdo por Gaspar Núñez de Arce, Francisco Oltra, Rafael Calvo, Leopoldo Cano, Juan Conpigny y Luis Cabello; éste hasta el Conservatorio, donde cedió su puesto a Emilio Arrieta.

La comitiva emprendió la marcha por la calle de Atocha, plaza de Matute, calles de las Huertas, del Príncipe, de Sevilla, de Alcalá, Puerta del Sol, del Arenal, Plaza de Isabel II, de Felipe V, plaza de Oriente, calle de Leganitos, de Requena, de Bailén, Mayor, de Ciudad Rodrigo, Plaza Mayor y calle de Toledo hasta la Sacramental de San José y San Lorenzo.

La fachada del Teatro Español en la calle del Príncipe se hallaba lujosamente adornada y la calle cubierta por una espesa alfombra de hojas verdes. En el balcón principal estaban las primeras actrices, Bárbara y Teodora Lamadrid, Elisa Mendoza Tenorio, Antonia Contreras, Luisa Calderón y Francisca Muñoz y Espejo, mientras las demás actrices ocupaban los restantes balcones. Al pasar la carroza fúnebre, las actrices arrojaron flores y poesías, mientras varios profesores del Tea-



TEATRO REAL. 1853.

tro Real dirigidos por el señor Cobeña ejecutaban la marcha fúnebre de Chopin.

Idénticas manifestaciones se realizaron frente al Teatro de la Comedia, a cuyas actrices se unieron las del Teatro de Lara.

El Círculo Artístico Literario, en la calle de Alcalá, adornó sus balcones con una colgaduras cubierta de medallones orlados de laurel, en los que aparecían los nombres de las obras dramáticas en que más se distinguió Julián Romea, ostentando también su busto. Una comisión colocó una corona sobre el carro mortuorio.

En el Conservatorio de Música y Declamación hizo también alto la comitiva y su Presidente, Emilio Arrieta, en unión de los profesores del Conservatorio, depositó una corona de laureles y oro, mientras las alumnas y alumnos arrojaron flores desde los balcones.

Por último, se detuvo en la calle de Toledo frente al Teatro Novedades, cuya portada aparecía con una gran colgadura negra. El actor Casañer añadió a las innumerables coronas otra formada por pensamientos.

En la Puerta de Toledo muchos de los concurrentes ocuparon los carruajes que seguían a la comitiva para llegar a las tres de la tarde al Cementerio. El cadáver llevado a hombros de los actores Antonio Vico, Emilio Mario, Rafael Calvo, Ricardo Calvo, José Vallés, Ricardo Morales, Julián Romea, Antonio Perrín, Miguel Cepillo, Francisco Oltra, Emilio Valero y Benito Chas de Lamotte, fue colocado sobre un tumbín antes de procederse a su enterramiento, y de este modo decir el último adiós al artista.

El Panteón, situado en el patio central del Cementerio, ocupaba un rectángulo de cuatro metros de frente por cinco de fondo. Bajo el nivel del suelo había un cuerpo de ladrillos en cuyos lados se abrían los nichos: el de la derecha ocupado por Julián Romea y el de la izquierda por Matilde Díez. «Este cuerpo está separado del terreno por unos pa-

sos o andenes necesarios para bajar y cuidar aquellas sepulturas. Sobre el nivel del suelo se eleva un basamento de piedra, y en él están colocadas las lápidas con los nombres de los difuntos y en los frentes atributos de la comedia, drama, tragedia y poesía, con los nombres de las principales obras dramáticas que ejecutaron aquellos insignes actores. Sobre el basamento están colocadas dos urnas de piedra, representativas de las que ocupan "Julián" y "Matilde", coronadas por una cruz y rodeada por cuatro ángeles que llevan atributos alusivos. El estilo del Panteón (obra del arquitecto don Demetrio de los Ríos) es del siglo XIII y está rodeado de una verja de cerramiento.»

A las cuatro de la tarde terminó el acto, «que ha revestido todos los caracteres de una solemnidad artística, habiéndose demostrado como honra la Patria a los grandes genios».

Para perpetuarlo se recitaron algunas poesías por conocidos escritores y dramaturgos. Transcribimos el texto íntegro de las recogidas en el acta notarial.

Poesías

Una de don Leopoldo Cano, que dice así:

A Romea. ¿Quién era? Al principio: un tal ... / después: un chico aplicado; / luego: Un actor inspirado, / después: Ganó sin rival; / luego: ¡Enemigo mortal! / El áspid mordió el laurel; / pero si en algún papel le ultrajaron con exceso, / ni valieron más por eso, / ni valía menos él / El pigmeo el Comediante, / yo no sé por qué misterio, / trasladado al Cementerio / resultó que era un gigante. / Recuerdo que, en ese instante, / un hoyo profundo vi; / quisieron meterle allí / y quizás no hallaron modo, / pues no le enterraron todo / cuando hay tanto de él aquí. / Enmudeció; y aún resuena su acento en el alma mía, / le enterraron aquel día / y aún vive sobre la losa. / Aún oigo la voz que atruena de aquel Walter iracundo; / después... silencio profundo, / poco nombre mucha losa: para el muerto sobró fosa; / para el genio, faltó mundo. / Antigua la moda es. / A los héroes y a los justos / los matamos a disgustos / y los lloramos después. / Más hoy, que grande interés / nos asocia en noble idea, / os va a gustar lo que lea / y lo sabéis de memoria; / es un poema de gloria. / Dice así: «¡Julián Romea!».—Leopoldo Cano.

Dos de don Manuel del Palacio, que dicen así:

A la memoria de Julián Romea. Soneto.

Cual gladiador cansado y no vencido / A quien la muerte sorprendió en la arena, / Donde aún parece que su voz resuena / Triunfadora del tiempo y del olvido, / Así cayó el artista esclarecido, / Coloso ayer en la española escena / Hoy más que nunca de su fama llena, / Que engrandece al coloso estar caido. / ¿Habrá quien a su altura se levante? / Dios lo ha de resolver. mientras el día / Llega, y plegue al Señor que se adelante / De sus hijos gozando en la armonía / El arte escarnecido y vacilante / Besa, Julián, tu sepultura fría!—Manuel del Palacio.

Romea! Fue aqui; sobre esta escena / hoy rica y elegante / y hará tres siglos / pobrísimo corral, / donde con fácil vena / e inspiración brillante / logró imponerse al mundo / el genio nacional. / Aun, cuando en noche oscura, / agita el aire inquieto / los altos bastidores, / o el roto pabellón, / parece que murmura / donaires de Moreto, / epigramas de Tirso, / sentencias de Alarcón. / Aún turban la serena / quietud de lo profundo / rodando por el foso / con áspero crujir / el son de la cadena / que arrastra Segismundo / y el grito de Pelayo / corriendo a combatir. / Cuánto elegido vate! / cuánto inspirado artista / hicieron estas tablas / cubiertas de laurel, / palenque de combate / donde en feliz conquista / le otorgó la fama / su cetro y su dosel. / Uno recuero; vive / presente en mi memoria; / yo le aplaudí de niño / con amoroso afán; / mientras la patria escribe / el libro de su gloria, / dejadme a mi que llore / la ausencia de Julián. / Do quier giran mis ojos / vislumbro su figura, / le escucho en los rumores / que llegan hasta mi; / sublime en sus enojos, / sublime en su dulzura, / diciendo siempre al arte: no pasarás de aquí. / Romea! pues tu huella / de luz trazó un camino / a cuyo fin se alcanza / la suma perfección, / sé tú la clara estrella / cuyo fulgor divino, / pre-

serve el arte ibero / de olvido y corrupción.—Manuel del Palacio.

Otra de don Mariano Milego que dice así:

A Julián Romea, en el acto de la exhumación de su cadáver. Genio del arte que en la hispana escena, / Cuan ninguno brillar lograste un día, / Aún en el templo Santo de Talía / El eco de tu voz dulce resuena, / Coronas de laurel y de verbena, / Bajo tus pies, brotaron a porfía, / Eres orgullo de la patria mía / Que hoy de entusiasmo y de dolor se llena. / Cuando un pueblo español, a tu memoria / un modesto sepulcro ha consagrado / Es que no olvida tu brillante gloria, / Y quiere conservar tu cuerpo helado / Como página ilustre de su historia.—Mariano Milego.

Otra de don Juan Maillo, que dice así:

A Romea.—Soneto.—Inspiración, grandeza, sentimiento, / arranques de pasión noble o sombría, / lo bello, es su grandiosa poesía, / la magia en la dicción y en el acento. / Lo que puede exijir el pensamiento, / cuanto puede soñar la fantasía, / de la escena, sublime apología, / del Arte, soberano complemento. Si ya eres polvo, te vengó la idea / esculpiendo sus rayos en la Historia / ¡Elegido! al triunfar en la pelea, / de un genio mas grabaste la memoria / cincelando en la luz que te rodea / el pedestal de tu gigante gloria!!... Juan Maillo.

Otra de don Carlos Coello, que dice así:

En la traslación de los restos mortales de Julián Romea.—Ya se apagó tu voz, y en nuestro oído / Clara y distinta como antaño suena; / No arde ya tu mirada y encadena / Con su memoria el ánimo vencido / Triunfador de la muerte y del olvido, / De orgullo a España tu nombre llena, / Y tu sombra vagando por la escena / Guarda el cetro que nadie ha recogido / Hoy, cuantos aman el difícil arte / Que enalteció tu colosal talento / Tumba digna de ti quisieran darte / Nunca la ofrenda igualará al intento; / Mas, si no basta el monumento a honrarte, / Basta tu nombre a honrar el monumento.—Carlos Coello.

Otra de doña Blanca de los Ríos, que dice así:

I.—Qué triste es ver desunidas / del cuerpo en fatal divorcio / al alma y roto el consorcio / que fue un ser y fue una vida! / Mas si la llama extinguida / en el vaso terrenal / era el genio el ideal / de la humana inteligencia, fuerza es de aquella existencia / conservar algo inmortal. II. Y como en este mudable mundo breve y negativo / lo eterno es lo fugitivo, / lo efímero es lo durable, ley es que aquí lo inefable / demande al polvo existencia, / que el genio se haga evidencia, / que se haga piedra el renombre, / que Dios se convierta en hombre / y en imagen la creencia. III. Tal anhelo sintetiza / ese erguido monumento, / es el patrio sentimiento / que esculpido se eterniza / sobre la mortal ceniza / nueva vida el arte crea / esa piedra ya es idea / esa materia es idea / y esa tumba altar de gloria / de Matilde y de Romea.—Blanca de los Ríos.

Casi un siglo más tarde, el pueblo madrileño, representado por su Ayuntamiento, quiso dedicarle una calle próxima a la Ciudad Universitaria, para inmortalizar su figura, cuyo recuerdo aún sigue vivo en la mente de todos los amigos del teatro bien conocedores de su historia.

BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ Y COBO, M.: *Madrid en sus diarios,* Madrid Instituto de Estudios madrileños, 5 volúmenes.

ALBA Y ABAD, José: *Historia sintética de Madrid.* Estades, Madrid, 1949.

ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura Española.* Vol. IV, Gredos, Madrid, 1981.

ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS: Protocolo 24.665, fol. 32; Protocolo 34.050, fol. 10.383; Protocolo 35.556; fol. 160; Protocolo 35.766, fols. 13.119; 13.137.

ESPINA, Antonio: *Romea o el comediante.* Espasa Calpe, Madrid, 1935.

LOS JUEGOS DE PELOTA DE MADRID EN EL SIGLO XVII: SU ARQUITECTURA, LOCALIZACIÓN E HISTORIA

JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ

TEXEIRA: Topographia de la Villa... (detalle) (1656).

TEXEIRA: Arcas de Agua (1656).

TEXEIRA: Molino (1656).

UNA DIVERSIÓN ARISTOCRÁTICA

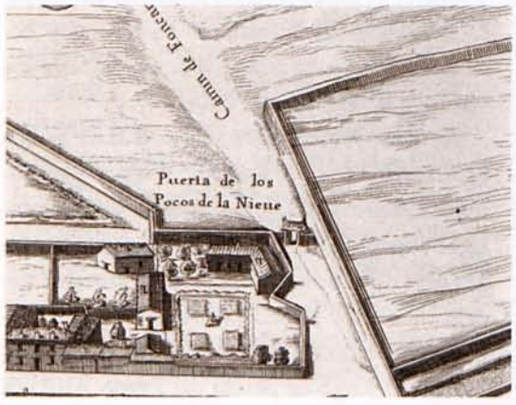
Para los estudiosos de la Historia del Arte y de la Arquitectura sin duda alguna que el más alto interés se encuentra localizado en todos aquellos edificios artísticos o «de autor», que nos ofrecen cierto contenido estético. Pero al mismo tiempo, a nadie se le oculta que, para un mejor conocimiento de una ciudad en un período histórico determinado, no se debe dejar de lado el análisis de la arquitectura funcional, en ocasiones llamada «popular» o arquitectura «sin arquitectos».

En el caso de la Villa de Madrid, en ese bello «retrato» de la misma que es el Plano topográfico de Pedro Teixeira, de 1656, se pueden apreciar diversas tipologías pertenecientes a la arquitectura no artística, todas dignas de una investigación histórica, tales como las *arcas de agua,* los *molinos,* los *lavaderos,* los *calvarios* y *cruceros,* los *pozos* y *casas de la nieve* (1), etc., además de otros elementos que, como los puentes, las puertas o las ermitas, ya han sido objeto de estudios más o menos completos.

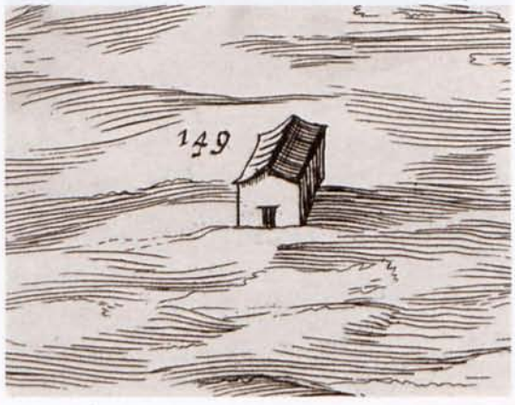
Por ello, pretendemos con el presente artículo recuperar la memoria histórica de uno de los tipos de edificio más llamativos del Madrid de los Austrias: el *Juego de Pelota,* destinado a la diversión más aristocrática y por ello ubicados en el citado plano sus dos ejemplares (aunque hubo otros, como luego veremos) precisamente junto a los dos Palacios reales de aquel tiempo: el Alcázar y el Buen Retiro.

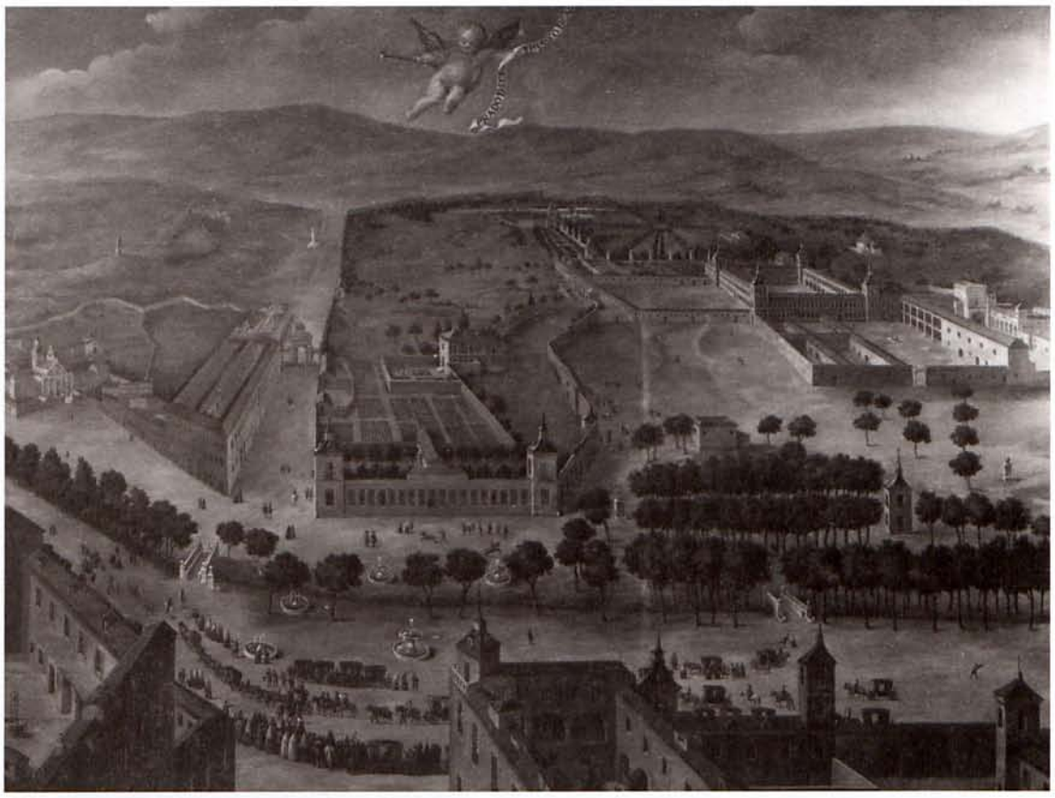
De origen muy antiguo (2), el juego de pelota como deporte o distracción debió llegar a España a comienzos de la Edad Moderna procedente de Francia, reino en donde era ex-

TEXEIRA: Puerta de los Pozos de la Nieve (1656).



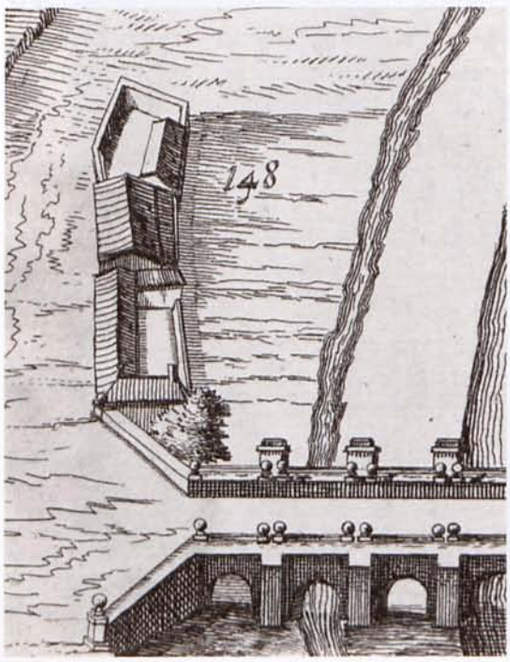
TEXEIRA: Casa de la Nieve (1656).





ANONIMO MADRILEÑO: El Prado de San Jerónimo (finales siglo XVII) (Copia).

TEXEIRA: Lavaderos del Río (1656).



tremadamente popular en los siglos XV y XVI (el mismo Francisco I mandó hacer canchas de juegos de pelota en todas sus reales residencias), hasta que en el siglo XVII las *Ordenanzas del Louvre* y los mandatos del Parlamento prohibieron su práctica, hasta el siglo XVIII, a los villanos (3); con lo que se convirtió en un juego aristocrático, carácter que también tuvo en nuestra nación hasta que en el siglo XVIII, con los Borbones, se popularizó, llegando a pasar a América, donde en Méjico y Bogotá se construyeron juegos de pelota para subvencionar fundaciones piadosas y benéficas, si bien su práctica se prohibió a los indios y a la gente de color (4).

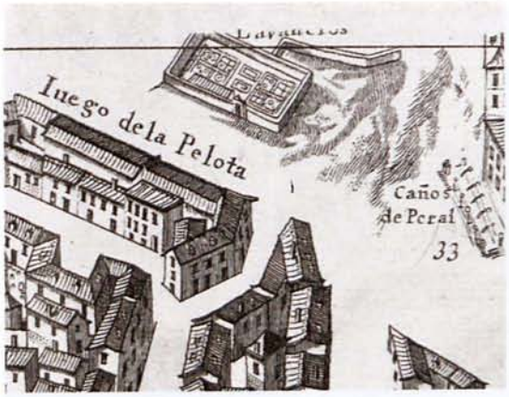
Por otra parte, contamos con muy pocos testimonios de su práctica en nuestro país durante el siglo XVII (5), destacando siempre como ocupación de gentes acomodadas, como deporte de la nobleza madrileña junto al ajedrez, la caza y la equitación (6). Sin embargo, en una ocasión, el historiador Deleito afirma que el juego de pelota del Prado Alto era

ANONIMO: Corrida de Toros en la Plaza Mayor.

público (7), lo que no impide que podamos afirmar que la pelota no figuraba entre los *juegos populares*, tales como los *naipes* (8), la *argolla* (9) o los *bolos* (10). Tampoco, salvo en los festejos del año 1635 según Brown y Elliott (11), tuvo por entonces carácter de espectáculo cortesano, como lo tuvieron los toros y juegos de cañas (12), mascaradas, luchas de fieras, estafermos, bailes, cabalgatas, banquetes, representaciones escénicas, certámenes poéticos, procesiones religiosas y otras ceremonias eclesiásticas y profanas (13).

Como es bien sabido, el juego de pelota como actividad consiste en el juego entre dos o más personas que se arrojan una pelota con la mano, con pala o cesta, de unas a otras directamente o haciéndola rebotar en una pared (14). En cuanto recinto o edificio especial para su práctica en el Madrid de Felipe IV, intentamos a continuación reconstruir su aspecto y características formales.

JUAN DE LA CORTE: Fiesta en la Plaza Mayor (detalle) (1623).



TEXEIRA: Juego de la Pelota de los Caños del Peral (1656).

EL JUEGO DE PELOTA DE LOS CAÑOS DEL PERAL

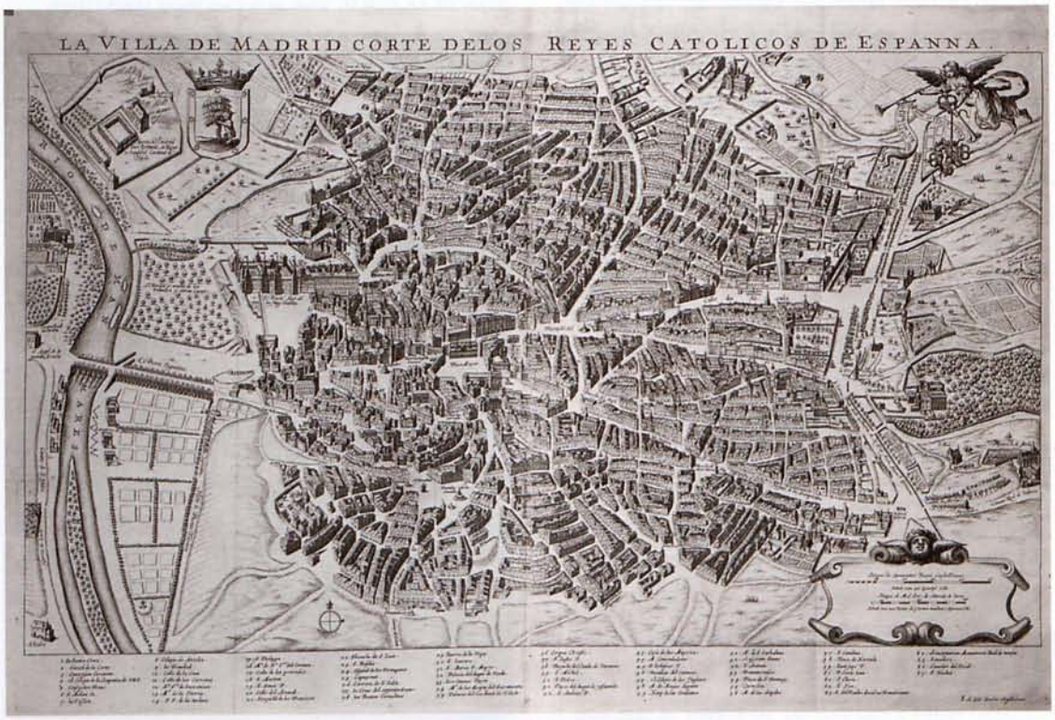
También podríamos llamarlo «Juego de la Priora», por hallarse inmediato al famoso jardín real de este mismo nombre (15), o «Juego de Palacio», pues, muy próximo al Alcázar, estaba enlazado con este último (más exactamente con la Casa del Tesoro) por medio de un pasadizo volado, lo que nos indica su propiedad real.

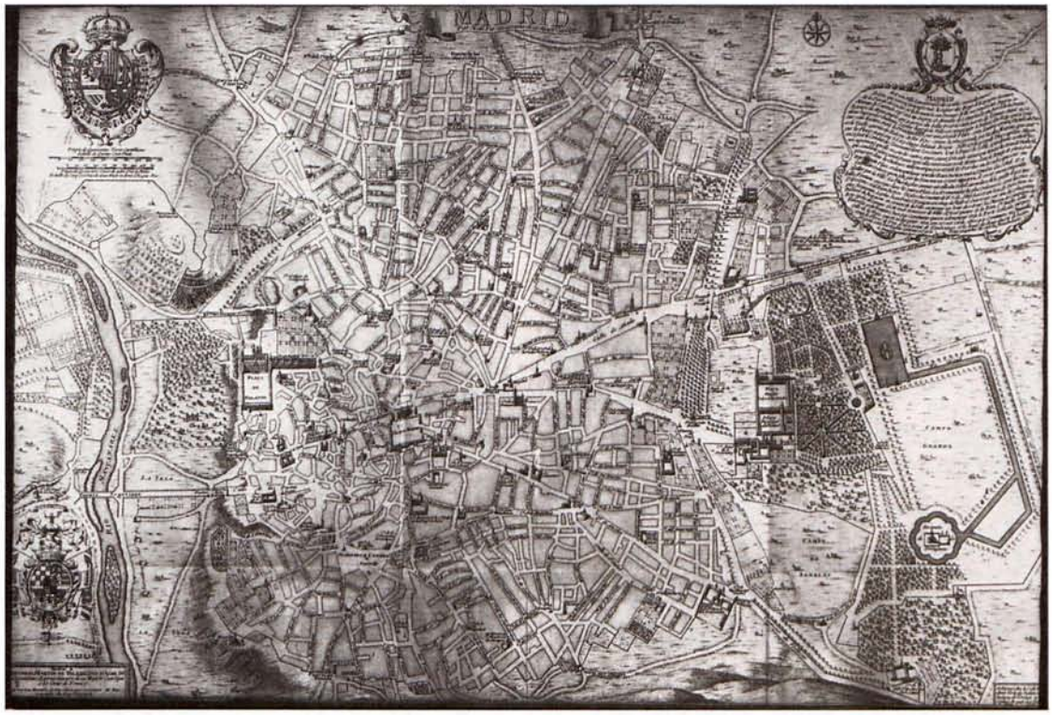
Por hallarse dentro del espacio hoy ocupado por la Plaza de Oriente y Teatro Real, en una zona totalmente transformada a comienzos del siglo XIX, sólo sabemos de su existencia y localización a través de la cartografía de Madrid, si bien ignoramos todo lo referente a su forma física.

Se encontraba exactamente en el ángulo S.E. del actual Teatro Real, siendo nombrado en el plazo de Teixeira como «Juego de la Pelota», ocupando al parecer en la misma plaza de los Caños del Peral un grupo de casas que forma un ángulo a lo largo del tramo más inmediato a Palacio de la calle de Santa Catalina, y al tiempo paralelo al gran Lavadero situado frente a la fuente que daba nombre a la citada plazuela. En dicho dibujo no se aprecia si era edificio cerrado o abierto, si bien se adivina un largo tejado que podría pertenecer a la cancha de juego.

Además de por el plano de 1656, podemos seguir la historia de este juego de pelota en otras topografías de Madrid. Empezando por la vista de *Wit* de 1635 (aunque al parecer refleja una situación de hacia 1622), hemos de decir que en ella no se le señala, si bien ya

ANTONIO MARCELI: Plano de Madrid (1622).





NICOLAS DE FER: Plano de Madrid (1706).

aparece el grupo de casas quebrado que enlaza con la Casa del Tesoro por un pasadizo y se nombran inmediatos a ellas el Lavadero y los Caños del Peral.

En el poco fiable mapa de *Iallot*, de 1660, no se aprecia nada. Mas en el de *Nicolás de Fer*, del año 1700, se representa de forma esquemática la planta de los edificios, viéndose claramente el enlace del juego de la pelota (señalado como «Ieu de la Pelota» y con el n.º 5) y el Alcázar Real; al lado se aprecia con claridad, aislado, el Lavadero.

Del mismo año de 1700 es el plano de *Homans*, en el que aparece señalado el letrero «Ieu de la Pelota». En el plano de *Van der Aa*, de 1707, se dibuja el agrupamiento angular del que formaba parte el edificio.

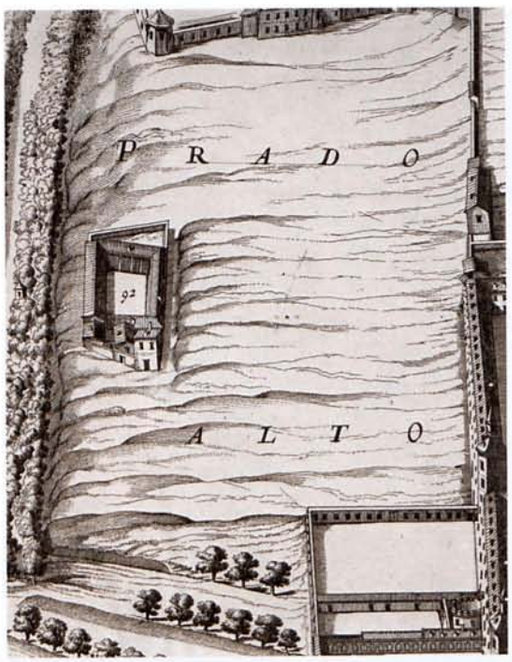
En el mapa de *Chalmandrier* de 1761, uno de los mejores y anterior a las reformas urbanísticas de Carlos III, no hay ninguna alusión, manteniéndose la manzana en cuestión si bien en lugar del Lavadero se levanta el Coliseo de los Caños del Peral y ya aparece la más septentrional Plaza de la Biblioteca.

No se le nombra ni destaca en los planos de *Tomás López* (1762) ni de *Tardieu* (1788) (16), pero en el de los *Ingenieros Franceses* de 1808 todavía se aprecia la manzana angular así como la Biblioteca Real, el Coliseo y el Jardín de la Priora. En el mapa de *Juan López*, de 1835, ya se recoge la apertura de la Plaza de Oriente y la consiguiente desaparición «ab fundamentis» del Juego de la Pelota de junto a Palacio y de las casas y calles que le rodeaban (17).

EL JUEGO DE PELOTA DEL PRADO ALTO

Este segundo juego de pelota madrileño del siglo XVII, del que sí nos han llegado testimonios gráficos, estaba situado en el llamado Prado Alto (18) junto a San Jerónimo y el palacio del Buen Retiro (del que, creemos, no formaba parte en absoluto), aproximadamente donde hoy se alza el monumento al Dos de Mayo y, como ya dijimos, Deleito afirma que fue juego *público* (19).

Fue construido entre los años de 1623/30 —pues todavía no aparece en el detallado plano de *Wit* (20)— y 1636/37, cuando en el cuadro atribuido a Jusepe Leonardo se le representa con gran claridad y detalle en el primer plano del mismo sirviendo como «repoussoir» al conjunto palacial, reapareciendo



TEXEIRA: Prado Alto y Juego de la Pelota (1656).

en perspectiva caballera en el mapa de *Teixeira* (señalado con el n.º 92 y con las mismas casillas del lado sur adosadas), para desaparecer en el plano de *Chalmandier* de 1761 por haber sido ocupado el Prado Alto por las caballerizas del palacio ampliadas por los Borbones, lo que se confirma en los planos de *Tomás López* y de *Espinosa*, en el que las nuevas caballerizas cubren ya todo el Prado Alto. Pero aún se conservaba este juego de pelota en 1715, como se aprecia en las trazas de *Robert de Cotte* para transformar el Buen Retiro, y, lógicamente, también se le señala en las de *René Carlier* de 1712 de finalidad semejante, y en los planos más antiguos de *Van der Aa, Homans* y *de Fer*.

En lo que respecta a su forma sabemos tanto por el citado lienzo del Patrimonio Nacional como por el diseño de Teixeira que era un edificio rectangular de tamaño más que regular. Muy sencillo en su estructura —recordemos que pertenece a la arquitectura funcional más desornamentada— la amplia pista de juego, descubierta, se rodea en sus cuatro lados por unos pies derechos con zapatas de madera, que en número de cinco en los lados menores y de siete en los mayores sostenían las techumbres de disposición a una sola vertiente convergente en el cuadro de 1636 y a dos aguas según nos muestra el plano de 1656. La entrada, según el plano de Carlier, se situaba en el lado oriental del juego, formando un pasillo de obra que se abría a la misma cancha. Sobre un zócalo de mampostería, los cuatro muros isométricos se alzaban en el típico aparejo alcalaíno, formado por cajas de mampostería entre rafas de ladrillo rojo. Sin ningún vano al exterior, el paralelepípedo del juego de la pelota del Prado contaba en su lado meridional con dos o tres casillas, quizás destinadas a servicios auxiliares de los usuarios del mismo. En definitiva, una organización muy simple, con elementos y materiales que, como los muros alcalaínos o los pies derechos con zapatas castellanas, se pueden percibir en otros muchos tipos de la arquitectura «sin arquitectos» de la España del siglo, tales como los *corrales de comedias* del tipo castellano (21).

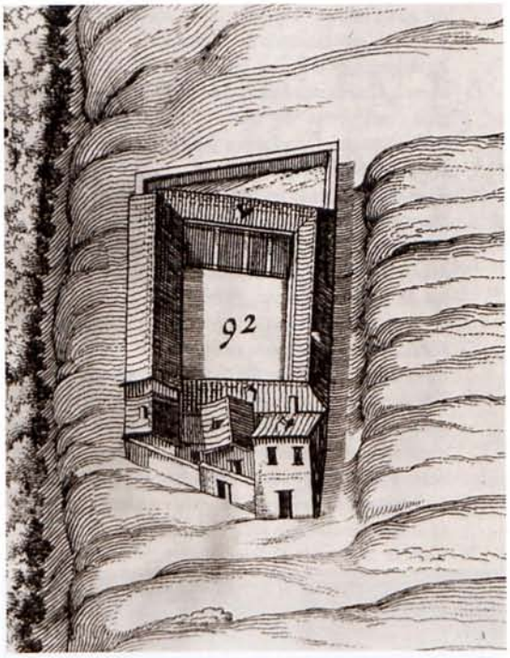
Por último, nótese que según la disposición de este juego del Prado que acabamos de describir, no se trataba de un «frontón» o trinquete, con muro de rebote de la pelota, sino de una pista central sobre la que se lanzarían la bola directamente los jugadores.

LOS JUEGOS DE PELOTA DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Por una noticia publicada por Brown y Elliott (22), sabemos de la existencia en el Madrid del siglo XVII de otros dos juegos de pelota, aún más sencillos que los que acabamos de estudiar, que se labraron entre mayo de 1635 y agosto de 1636 en la «segunda plaza» —la Plaza Grande— del real palacio del Buen Retiro, como elementos lúdicos que completaban perfectamente el carácter festivo de esta «villa suburbana» (23).

En efecto, en 24 de mayo de 1635, fue contratado el albañil «maestro de solería» Adrián de Flores para que por 308 maravedíes el pie «superficial» solara «de buen ladrillo fino de canto que llaman de Toledo» los 12.480 pies que medían ambas canchas o juegos de pelota (24). Todo ello a contento y según las medidas que le ordenare el maestro mayor de las obras del Real Sitio, Alonso Carbonel.

De esta parca noticia, y basándonos en las vistas coetáneas de la citada Plaza Mayor del



TEXEIRA: Juego de la pelota del Prado Alto (1656).

Buen Retiro, se deduce que, además del juego de pelota en forma de recinto cerrado (aunque en el Prado Alto, descubierto), hubo en la España del Seiscientos una segunda modalidad de pista o cancha reducida a una simple superficie solada de ladrillo, sin ningún elemento arquitectónico, como estos dos juegos de pelota que, por cierto, se labraron al tiempo que se pavimentó la misma «segunda plaza».

UN CASO DE IMITACIÓN: EL JUEGO DE PELOTA DUCAL DE LA VILLA DE PASTRANA (GUADALAJARA)

Queremos finalizar el presente estudio dando a conocer un nuevo ejemplar documentado de juego de pelota de la época de los Austrias, levantado a expensas del Duque de Pastrana en su villa ducal entre 1651 y 1655, y por tanto muy representativo del afán de emulación de las costumbres reales de este miembro de la aristocracia española (25), al tiempo que nos señala que la práctica del juego de pelota se extendía por la misma clase social: siendo miembro de la más alta nobleza cortesana en la Villa de Madrid, el de Pastrana desea contar en sus retiros alcarreños con un local deportivo al modo de los de la Corte.

En un libro manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid se recogen los pagos efectuados por la tesorería del Duque en 1651 al maestro de obras Juan García de Ochaíta por las tapias de mampostería del juego de pelota de Pastrana, y en 1655 al maestro Juan García Marañón por la obra de cubrir el mismo recinto, con una armadura a parhilera que se alzaría sobre «diez columnas de madera de olmo con sus basas de piedra» (26); es decir, con los mismos elementos de la arquitectura popular que hemos visto en los juegos de pelota madrileños.

Por otra parte, nótese que después de haber levantado en 1651 un recinto cerrado para el juego, el Duque de Pastrana ordena techar por completo dicho espacio, lo que nos presenta otra modalidad de juego de pelota distinta al abierto del Prado Alto o a la simple superficie enladrillada de los del Buen Retiro; quizás el desconocido juego de pelota de los Caños del Peral, con el que iniciábamos este artículo, fuera semejante a éste de Pastrana.

(1) Sobre este aspecto ya existe el estudio de CORELLA SUÁREZ, M. P.: «El abastecimiento de nieve y hielo en Toledo durante los siglos XVII y XVIII», comunicación al *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, 5.ª sección, Ciudad Real, 1985, publicada en las *Actas*, tomo VIII, Ciudad Real, 1988, pp. 85-95.

(2) Vid. TUDELA DE LA ORDEN, J.: *El juego de pelota en ambos mundos. Historia y Etnología*, Madrid, 1957, pp. 1-15, donde se recogen noticias sobre su práctica en Egipto, Israel, Grecia y Roma.

(3) Vid. DE LUZE, ALBERT: *La Magnifique Histoire du Jeu de Pomme*, Burdeos-París, 1935.

(4) TUDELA DE LA ORDEN, *op. cit.*, p. 17, quien cita un legajo con papeles referentes a juegos de pelota en Hispanoamérica del *Archivo de Indias*.

(5) Aparte de los referentes a Madrid y Pastrana que aquí presentamos, sabemos de su existencia en *Sevilla* según RODRIGO CARO: *Días geniales y lúdricos* (citado por Tudela), quien dice que allí se jugaba con raqueta en el *Jardín de la Alcoba*. De los «trinquetes» de la ciudad de *Valencia* —el de Miracle y el de San Martín del que habla Luis Vives en sus *Diálogos Latinos*— se trata en López Muñoz, A.: *La Pilota Valenciana*, Paterna, 1984, quien dice que en la valenciana *Plaza de la Pilota* (hoy de Mariano Benlliure) se jugaba a las modalidades de «carrer» desde fines del siglo XVII o comienzos del XVIII.

TEXEIRA: Topographia de la Villa... (detalle) (1656).

Otros ejemplos serían los de Valladolid, Toledo o Santander, con sendas calles del Juego de la Pelota.

(6) Vid. DELEITO Y PIÑUELA, J.: *El Rey se divierte*, Madrid, 1955, quien además cita el libro de Tapia Salcedo: *Ejercicios de la jineta*, Madrid, 1643, como manual de deportes ecuestres entre los que se incluye la caza.

(7) DELEITO Y PIÑUELA, J.: *Sólo Madrid es Corte*, Madrid, 1953, p. 64.

(8) Vid. del mismo autor *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, 1951, donde se trata por extenso de todo lo referente a los naipes y cartas.

(9) Este juego consistía en hacer pasar unas bolas de madera, impelidas con palas cóncavas, por una argolla de hierro clavada en el suelo. MARTÍNEZ KLEISLER, L.: *Guía de Madrid para el año 1656*, Madrid, 1926, p. 61, nos dice que en la Villa había por entonces dos *juegos de argolla*, uno en la calle de Cantarranas y otro frente a San Ildefonso, que se prohibió por la Sala de Alcaldes de Casa y Corte el año 1664.

(10) P. e., hemos encontrado esta referencia que nos habla de que el juego de bolos era de campesinos: «El conde de Monterrey está en Carabanchel mientras se hace su visita, tan hallado con los labradores que juega con ellos a los bolos, como ellos acostumbran, algunos cuartillos de vino...», en *Cartas de algunos P.P. de la Compañía de Jesús* (8-1646), *Memorial histórico español*, VI, p. 293.

(11) BROWN, J.-ELLIOT, J. H.: *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, p. 225.

(12) Entre una amplia bibliografía sobre fiestas de toros y cañas en la España del siglo XVII vid. la última aportación de LÓPEZ IZQUIERDO, F.: «Tres temporadas de toros en Madrid (1617, 1618 y 1619)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXI, 1984, pp. 253-281.

(13) DELEITO Y PIÑUELA: *El Rey se divierte, op. cit.*, y *También se divierte el pueblo*, Madrid, 1954, donde se estudian por extenso tales espectáculos.

(14) Definición tomada de la *Enciclopedia Universal Espasa*, VI, 146.

(15) Según DELEITO, *El Rey se divierte, op. cit.*, p. 100, dicho jardín contaba con árboles frutales, fuentecillas y varios recreos rústicos, «entre ellos un juego de pelota». Pero nosotros entendemos que este último se hallaba totalmente separado del recinto ajardinado.

(16) Entre ambos planos de Madrid se encuentra, como es sabido, el muy apreciable de *Espinosa de los Monteros*, del año 1769, en el que sin duda, en las manzanas 437 y 438, se representaría la planta de lo que Biblioteca Real, jardín de la Priora y Juego de Pelota, como se dice en una nota añadida al ejemplar que hemos consultado, con fecha de 1821, y en el que sobre las edificaciones derribadas por José Bonaparte se han añadido espacios en blanco.

(17) Hemos consultado las reproducciones de la colección: *Planos históricos, topográficos y parcelariso de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX (Cartografía básica de la ciudad de Madrid)*, publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1979.

(18) DELEITO: *Sólo Madrid es Corte, op. cit.*, p. 64, dice que era una elevada planicie situada entre el real sitio del Buen Retiro y el paseo del Prado de San Jerónimo; además de su altura el Prado Alto estaba cubierto de césped, sobre el cual se sentaban a merendar las gentes del pueblo. Era ya por entonces el único vestigio de las praderas antiguas que dieron nombre al paseo.

(19) Vid. nota 7. Pero sea o no cierto, este autor se equivoca al afirmar que este local fue derribado en 1637 para facilitar la entrada al Buen Retiro. Se mantuvo hasta el siglo XVIII.

(20) En el mismo sitio que luego ocupará el juego de pelota, sitúa *Wit* unas pequeñas casillas coronadas por un chapitel, sin ninguna otra aclaración. No debe ser el edificio que estudiamos.

(21) En una línea de argumentación semejante a ésta, no olvidemos que en la Francia del siglo XVII se representaban comedias y tragedias en los locales de juego de pelota cubiertos (Vid. DE LUZE, *op. cit.*); sobre la forma y elementos constructivos de los corrales de comedias del modelo castellano vid. nuestro estudio: «El patio de las comedias del Hospital de la Misericordia de Guadalajara (1615-1639)», *Wad-Al-Hayara*, 11, 1984, pp. 239-255.

(22) *Op. cit.*, p. 225.

(23) Es la interpretación a la que llegan estos dos mismos autores, *op. cit.*, p. VIII: El Buen Retiro fue construido por dos razones: a) un lugar donde escapar de los cuidados de la posición del Rey, y b) crear un marco en el que Felipe IV pudiera actuar como gran protector de las artes.

(24) Escritura conservada en el Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, n.º 5.810, fols. 565-566.

(25) Este mismo Duque de Pastrana amplió y transformó su palacio de Madrid situado junto a Santa María, por los mismos años, en una intervención que dimos a conocer en nuestro artículo: «El palacio madrileño de los Duques de Pastrana a mediados del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVI, 1989.

(26) *B.N.M.*, Manuscritos, n.º 11.167, titulado *Libro de cuentas pendientes y fenecidas de la Casa de Pastrana, con varios oficiales que trabajaron en sus obras de Madrid, Pastrana y Guadalajara;* el cargo de 1651 (fol. 12-13) dice así:

«Pagos a Juan García de Ochayta por las tapias de mamposteria que esta obligado hacer en el Juego de pelota y otras obras... a 17 de mayo de 1751».

El cargo de 1655 (fol. 59-60) reza así:

«Cargo a Juan García Marañón, de los mrs. que ba rezibiendo por quenta de la obra de manos de cubrir el juego de pelota concertado con su Excelencia en 1.662 reales con la forma y condiciones siguientes= que a de tener diez columnas de madera de olmo con sus basas de piedra y si fuere menester alguna más= y otras tantas tirantes llanas labradas a esquina biba y azepilladas por todas quatro caras= la armadura a de yr de parilera con el cartabón que le tocare... En Pastrana... a 9 de octubre de 1655 años».

MADRID EN LA VIDA Y LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

JOSÉ MONTERO ALONSO

«Es la capital del mundo más difícil de comprender», dijo el creador de las greguerías.

C.W. ALISERIS: Ramón Gómez de la Serna, escribiendo (1931).

Hay escritores, pintores, músicos cuyos nombres se unen estrechamente a una tierra, a una ciudad, de las que llegan a hacerse como inseparables. El Greco y Toledo, Falla y Granada, Rosalía y Galicia... Así, también, Ramón Gómez de la Serna y Madrid.

La Villa y Corte es el fondo de la mayor parte de sus horas. Es una ciudad vivida y sentida no sólo como un escenario, no sólo como un dato para la historia de la andadura personal, sino como sustancia de esa misma andadura, casi podría decirse que como razón de ser, como razón vital y suprema.

Nace el escritor, ya se sabe, en la calle de las Rejas. Vive luego en la Cuesta de la Vega y en la calle de la Puebla, donde brotan en él, asomado a un balcón frente a la iglesia de los Alemanes y la Hermandad del Refugio, las primeras greguerías. Estudia en Madrid: Instituto del cardenal Cisneros, casona universitaria en la calle de San Bernardo, donde el muy joven escritor, que ha publicado ya su primer libro, *Entrando en fuego*, es suspendido en la disciplina de Literatura.

Primera novia, primera amante. Los amigos le ofrecen un banquete en la Bombilla, por su segundo libro. Tertulias de café —«el café es una sociedad de calores mutuos», dirá él—. Al cumplirse, en 1909, un aniversario más de la muerte de Larra, Ramón Gómez de la Serna organiza y ofrece un banquete al escritor suicida, en el café de Fornos. Y entre él y la escritora Carmen de Burgos, «Colombine», vestida de luto esa noche, deja en la mesa un hueco para «Fígaro». La fuerza del lugar vacío es tan honda, que para los comensales se hace real, como misteriosamente, la invisible presencia del escritor a quien se recuerda esa noche de febrero, cuando se cumple un aniversario más del suicidio.

EL ESTUDIO DE LA CALLE DE VELÁZQUEZ

Después, el hotelito de la calle de María de Molina, Pombo, el torreón de la calle de Velázquez. «No quería —escribirá Ramón— que

Pombo fuera otra cosa que lo que se pretendió: convivir en él todas las tendencias. Abrí Pombo de par en par a todo el mundo literario, y eso lo he conseguido. Pombo tiene días de extraña algabarabía y días de pura soledad, esa soledad a que llega siempre el buen escritor en España. A esa soledad de Pombo llegan los sencillos y los locos, esos locos españoles que son los últimos románticos de España y que tienen un seguro instinto de orientación en su locura.»

Ya desde sus días en la calle de la Puebla ha vivido en Ramón el afán por las cosas curiosas o extrañas, las cosas que son un amable alarde imaginativo, una evasión de la rutina, una escapada hacia al mundo —pintoresco, o raro, o misterioso— de la fantasía. Ese afán culmina en el estudio que el escritor ha instalado en su torreón de la calle de Velázquez. Se reunen en él mil estampas bienhumoradas o dramáticas, imágenes muy diversas, recortadas de aquí y de allá, rostros famosos o desconocidos, escenas inverosímiles, retratos de Pirandello, de Chesterton, de Joyce, entre piernas de bailarinas, fotografías de banquetes, grabados de animales. Cerca de un retrato de Chopin, la familia del verdugo de París el día de la boda de una hija de éste. Una muñeca, y un farol de coche, candelabros, floreros, bolas de cristal en el techo, que tejen como una noche de cuento de hadas en el estudio. Es una embriaguez de estampas, un delirio de cosas diferentes, de mil objetos que cobran una rara vida bajo la constelación de los globos cristalinos que penden del techo.

—Verá —habla un día el escritor...— Una bailarina cuya imagen pegué, con el gesto final de su interpretación de la «Muerte del cisne», me hizo una noche su confidencia. «Todos los cisnes —me dijo— son bailarinas que murieron.»

LOS OTROS ESCRITORES DE MADRID

Hombre de charla y de tertulia, hace de Pombo su sabatina tertulia permanente. Mas hay, también, algunos otros fondos para esa hora del recuerdo o del proyecto, para ese intercambio de opiniones y sonrisas. Y uno de esos fondos es la tertulia que a última hora de la tarde un grupo de escritores tiene, en torno a la figura de José Ortega y Gasset, en el trozo de la Gran Vía llamado entonces de Pí y Margall. Está, entre los contertulios, Ramón Gómez de la Serna, quien oye decir un día a Ortega:

—La filosofía ejerce un oficio indecente, porque levanta las faldas a las cosas.

Madrid es el escenario de las horas del escritor hasta el traslado a Buenos Aires, en 1936. No es, sin embargo, sólo un fondo, una decoración para el desfile de los días, sino algo mucho más hondo, superior a la simple circunstancia física. Madrid se convierte en el eje de buena parte de la creación ramoniana. Impregna su obra. Madrid está, en primer término, en los libros más directamente inspirados por la ciudad: el de la Puerta del Sol, el de la plaza Mayor, el del Prado, el del Rastro. Pero está, también, en sus biografías y en sus novelas, en la evocación de las vidas de *Azorín,* de Quevedo y de Valle-Inclán, en las páginas de *La Nardo* y de *Piso bajo. La Nardo,* aquella chulilla que en una noche de verbena se sintió «mareada de amor y de columpios».

¿Y cómo es ese Madrid que sentimos latir en las páginas de Ramón? No es el Madrid exacto, documentado, de Mesonero Romanos. Ni el de Pedro de Répide, a medias entre lo achulado y lo histórico. Ni el de Emilio Carrere, sentimental y bohemio. Ni el Madrid de bajos fondos que Pío Baroja lleva a sus novelas de *La lucha por la vida*. Ni el que Gutiérrez Solana copia en las estampas desgarradas de sus cuadros y sus libros. Ni el de Galdós, estampa viva y fiel de una época. Ni, mucho menos, el asainetado de Carlos Arniches.

El de Ramón no es un Madrid retratado ni idealizado, sino, sobre una primera base real, sobre un primer germen verdadero, un Madrid interpretado, recién nacido, descubierto: un Madrid, en fin, como creado, o re-creado. Es la ciudad vista a través de la especialísima óptima ramoniana. Ni leyenda ni historia, ni acuarela o aguafuerte, aunque a veces el escritor parte de lo que la vida real le ofrece para dar el salto hacia la fantasía, el juego o el humor.

Cierto es que palpitan en esa creación, como un soporte poderoso, los nombres de los grandes lugares matritenses: la calle de Alcalá, que es como la columna vertebral de la Villa, y la Puerta del Sol, corazón tradicional, pese a la mutación del tiempo, y el Paseo del Prado, y el Jardín Botánico, y el Buen Retiro y el Rastro.

«QUEDARSE ALEGRE SIN NINGÚN DINERO»

Pero hay más, mucho más, en el Madrid ramoniano. Porque el escritor trata de buscar el alma de la ciudad, su emoción escondida, el misterio que puede haber en muchas de sus horas, de sus piedras o de sus árboles. En una greguería, él nos dijo una vez que el pez más difícil de pescar es el jabón dentro del agua. Y algo, o mucho, de ese pez que se escapa es Madrid. Por eso, el escritor nos confiesa un día que «Madrid es la capital del mundo más difícil de comprender. Es incomprensible como un gran artista, como todo lo que tiene algo de genial. Madrid es finura y postración, silencio y luz. A Madrid hay que traer al joven para que lo comprenda casi todo, aunque también se desengañe un poco de todo. Madrid para mí es la plataforma de la sensatez, donde el oro se pesa sin que falte un escrúpulo a su peso exacto y donde se aprecia el vivir más que el ganar.»

Ramón busca en su Villa el espíritu, lo oculto, lo recóndito, lo olvidado o desconocido. Lo que nadie vio antes, lo que no está en los libros: el matiz, el secreto, la confidencia misteriosa. Es un Madrid distinto, como inédito, peculiarísimo e intransferible. «Lo que más tiene Madrid —nos habla— es estilo, descuidado estilo, estilo para pasear y para vivir, estilo para perfilarse arquitectónicamente y estilo para embozarse en la capa.» «Madrid es que se nos vuelve a agarrar Goya al pecho en cuanto comienza la primavera.» «Es estar haciendo tiempo para una ascensión superior, pues se está matando el tiempo porque se tiene una cita en el cielo.» Durante las horas claras, Madrid ofrece «calles anchas y soleadas, que abren las ganas de comer y de vivir, que tiene una preciosa nocturnidad —se acaba de descubrir que a los nocturnos no les ataca la gripe— y por ellas se pasean los que miran las estrellas y les hacen guardia con su milicia voluntaria.» «Madrid es quedarse alegre sin ningún dinero y no saber cómo se pudo comprar lo que se tiene en casa.»

TOVAR: Caricatura de Ramón.

Según Ramón, «el ideal del madrileño es conservar mucho tiempo, sin que se caiga, la ceniza del cigarro que se está fumando, consiguiendo así la inmortalidad de lo efímero». Y en Madrid «se sienten las calles como una paternidad unida a una maternidad; por eso es el único sitio en que nunca se es huérfano».

FUENTES Y FAROLES

Pero junto a ese concepto amplio, global, como absoluto, de Madrid y su alma, hay en lo madrileño de Ramón otra importante característica: su apasionado acercamiento a las cosas, a los seres y los oficios humildes, a ese oscuro mundo en que apenas nadie se fijó antes: los faroleros, los serenos, las porteras. Y los balcones, y las acacias y las chimeneas. Así, nos dice un día que «hay unas fuentes en Madrid que están ornadas con un candelabro de faroles y que son el cruce del agua y la luz. En nuestros paseos por el Madrid nocturno haremos siempre buenas migas con ellas, y la melancolía del agua corriente durante la noche no será tan grande gracias a esos faroles que la acompañan, poniendo verdadera lám-

para en la alcoba de la plazoleta. Presenciamos la conversación del agua y la luz, y nos hemos llegado a suponer que alguna vez hay equivocación y sale la luz por donde sale el agua, mientras brota un chorro de agua por el farol. El candelabro de los cuatro o cinco brazos celebra un rito como el ofrecimiento del agua a Dios».

Para el escritor, esas fuentes, en el verano, son muchachas sonámbulas que se han retardado en el toque de queda para retirarse a casa, ofreciendo los últimos refrescos a quien los desee. «Bailan una jota o unas emparejadas sevillanas con los brazos en alto, sobre la vitalidad del agua. Bendición de caminantes, tienen un sacramento que prodigar, como representando la caridad del poblado. Sus vecindades las adoran: el diplomático retirado, el escritor en abandono, el jubilado modesto, todos los que tienen balcón que da a la fuente con procesión de faroles se sienten asistidos por ese socorro de luz y agua.»

NOVELAS, NOVELAS...

Su primer libro aparece en 1904. Son, después, tiempos de tanteo y balbuceo, de ensayo, de busca del camino definitivo. Unos años más tarde, a partir de 1915, el verdadero perfil ramoniano se fija ya con caracteres profundos: *El Rastro,* los primeros volúmenes de greguerías; *Senos, Muestrario, El Circo, La viuda blanca y negra, El doctor inverosímil...* El escritor se ha encontrado a sí mismo: en lo literario y en lo humano. Su don de fantasía en lo intelectual se prolonga en la propia vida, que él llena de alegrías, sueños y creaciones. La invención trasciende de lo escrito a lo humano. El escritor que es ante las cuartillas se continúa después en la existencia cotidiana. Sus horas son inventiva, humor, cabriola, salto risueño, ancha y contagiosa sonrisa.

El espíritu de la greguería, esa repentina y sorprendente luz que ella hace sobre las cosas, se transmite en realidad a toda la obra ramoniana. Del hallazgo de una frase se pasa, por obra de la misma mirada profundísima, al hallazgo de un tema de novela o de teatro. En toda la obra, tan extensa, del escritor, relampaguea igual sentido imaginativo. Cambian tipos y paisajes, ambientes e historia. Mas el alma de toda creación continúa siendo aquella mirada con que Ramón descubría tantos inéditos perfiles, tantos recónditos latidos de las cosas. (Valery Larbaud, que tradujo algunas páginas del autor de *El Circo,* dijo que si hubiera una sociedad protectora del mundo de las cosas, Ramón sería su primer miembro). Todos los temas —los más diversos, los más imprevistos— asoman a su obra amplísima. Muchas veces, el tema era —en la vida real— balbuceo tan sólo, apunte impreciso, presentimiento. Ramón acierta, anticipador admirable, a recoger lo que después irrumpirá caudalosamente en la existencia de todos. Y, así, hace la novela del cine, cuando el cine no ha alcanzado aún la mágica fuerza que logrará más tarde *(Cinelandia),* y se adelanta al prodigio atómico en *El dueño del átomo,* y trata del psicoanálisis en *El doctor inverosímil.* ¿Qué tema queda fuera de su gran despliegue imaginativo?

América y sus hombres están en *Policéfalo y señora.* Otras tierras —Portugal, Suiza, Nápoles, Segovia...— viven en *La quinta de Palmira, El gran hotel, La venus de ámbar, El secreto del acueducto.* Y los toros, y el donjuanismo, y el café, y el circo y los escritores... ¿Qué tema, efectivamente, queda al margen de su inextinguible curiosidad?

Pero de esa diversidad continua, de ese zigzag por entre un mundo literario múltiple, Ramón vuelve siempre a Madrid. Madrid, que está, además de en los libros concretos sobre lugares de la Villa, en novelas de tan apasionado acento como *La Nardo, La malicia de las acacias, La hiperestésica.*

NOSTALGIAS DE MADRID EN BUENOS AIRES

Cuando, en 1936, Ramón Gómez de la Serna se traslada a Buenos Aires, su estudio de la calle de Irigoyen es una evocación del estudio madrileño de la calle de Velázquez. Es un «puzzle» gigantesco, que cubre hasta el techo las paredes: un prieto desfile de fisonomías, de estampas que se entrecruzan y mezclan. («La imagen de una sola cosa ya no

MARCELIANO SANTAMARIA SEDANO: Calle de Alcalá. 1944.

quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla en otras...») Se ve allí, como en el estudio madrileño, a Pirandello, a Joyce, a Ortega y Gasset, a Ramiro de Maeztu, a Picasso, a Stephan Zweig... Se juntaban, bajo un techo de bolas de cristal, mil cosas distintas: floreros, ventiladores, relojes musicales, candelabros, barquilleras, un farol de coche, pisapapeles, letreros que advertían: «Peligro de muerte.»

Veinticinco años llevaba Ramón pegando estampas en las paredes, en las puertas, en las contraventanas de su casa bonaerense.

—... Pero trato siempre de que quede un hueco sin cubrir, porque tengo la íntima superstición de que si lo lleno todo me moriré.

Lejos de Madrid, Madrid estaba siempre en él. Me habló en Buenos Aires de las coincidencias que encontraba entre la ciudad en que había nacido y ésta en que vivía ahora.

—Son muchas esas coincidencias. Yo no podría estar aquí si ésta fuese una ciudad enteramente distinta. Hay mucho de Madrid aquí: en las calles, en las gentes. Esos viejos camareros de café, que le tratan a uno con el mismo afectuoso respeto que en Madrid... Ese conocerle y estimarle a uno, saber quién es, interesarse por los pasos propios...

Pasión de Madrid, nostalgia de Madrid. Tituló así, *Nostalgia de Madrid,* un libro suyo. Unas nostalgias que la distancia y el tiempo iban acentuando, poniendo el alma como en carne viva. Un día pregunté al escritor, en aquel estudio de la calle Irigoyen:

—Y ahora, Ramón, ¿qué nostalgias madrileñas siente aquí más profundamente?

La respuesta, inmediata y rotunda, fue una sola palabra:

—¡Todas!

Todo ello —pasión por su ciudad, nostalgia de tantas cosas queridas— se apagó definitivamente. A la madrileña plaza de la Villa, un mediodía de enero, llegó Ramón Gómez de la Serna, ya quietud suprema y helada. Unas horas después, estaba en la paz del cementerio, junto a Larra, el escritor suicida a quien él ofreció una vez un banquete. Madrid, tierra de Madrid, para siempre junto al escritor. Como en el soneto de Quevedo, los mortales restos, por amor a Madrid, «serán ceniza, mas tendrán sentido. / Polvo serán, mas polvo enamorado».

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES PARA LA REVISTA «VILLA DE MADRID»

Los trabajos que se envíen a la redacción de la revista (calle de Fuencarral, 78, 28004 Madrid, telf.: 522 57 32 y 532 61 30) deberán ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), su dirección y teléfono. También se hará constar la fecha de envío a la revista.

Los originales se presentarán mecanografiados (en UNE A4 y por una sola cara), a doble espacio —tanto el texto como las notas— y sin correcciones a mano. Cada hoja tendrá 30 líneas, con un anchura de 60 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de cuatro centímetros para efectuar correcciones. Las páginas irán numeradas correlativamente así como las notas, que irán en hojas aparte al final del artículo.

Las ilustraciones deberán ir rotuladas. Se recomienda que las fotografías sean de la mejor calidad para evitar pérdida de detalles en la reproducción. Todas irán numeradas y llevarán un breve pie o leyenda para su identificación; se indicará asimismo el lugar aproximado de colocación.

Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto.

Los autores recibirán un ejemplar del volumen en el que se publique su trabajo.

Museo Municipal
c/ Fuencarral, 78
Tels.: 532 61 30
522 57 32

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

LOCALIDAD: .....

PROVINCIA: .....

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

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL (I. V. A. incluido)

	Ptas.
España	954
Europa	1.760
América y resto del extranjero	2.395
Número suelto España	239
Número suelto Europa	440
Número suelto América-extranjero	559

PRECIO DEL EJEMPLAR: 239 pesetas (I. V. A. incluido)

Ayuntamiento de Madrid