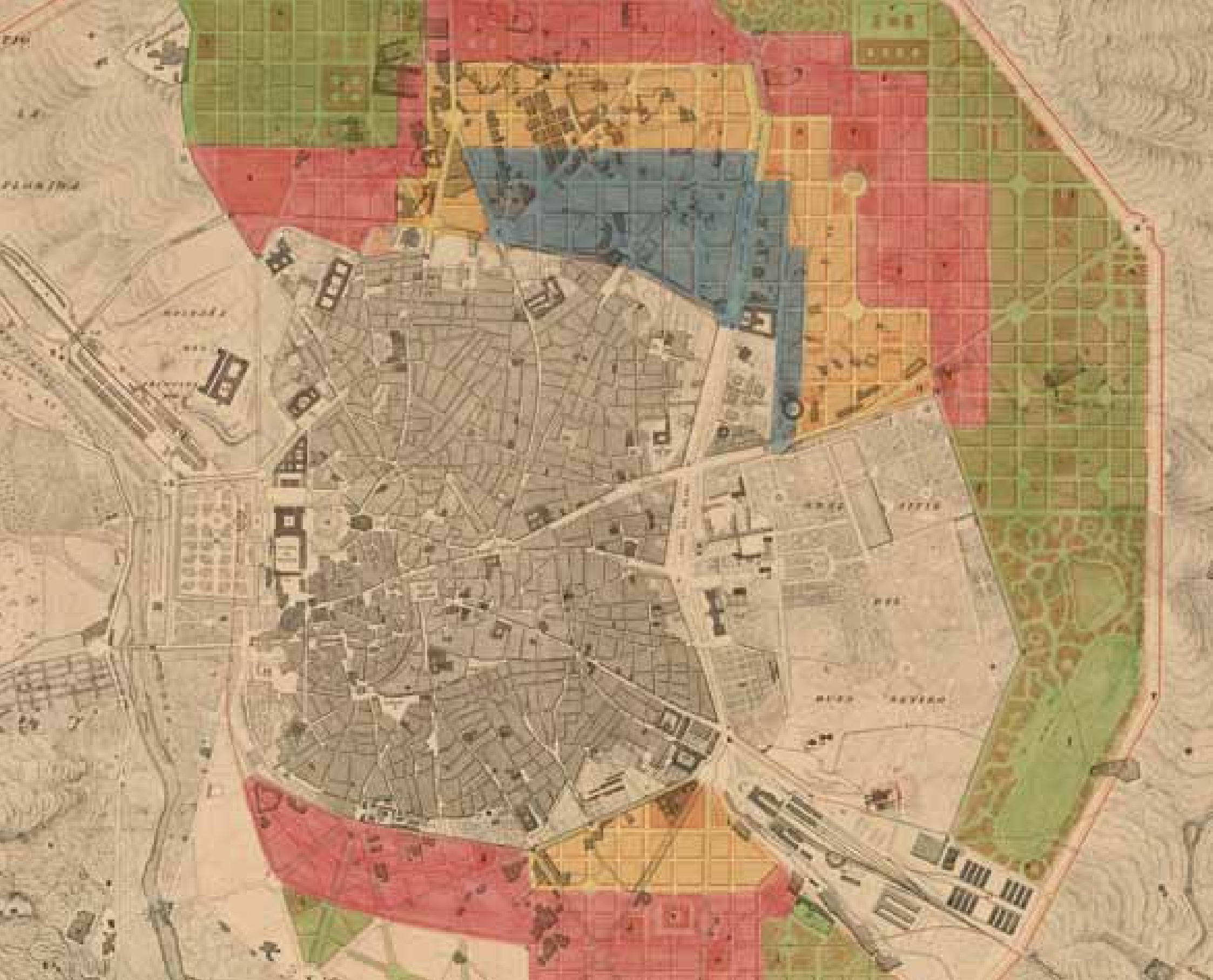




CONDE DUQUE
ESPEJO DE LA MEMORIA



Durante décadas se intentó, pero no ha sido hasta ahora cuando se ha conseguido poner a disposición de la ciudad un edificio tan vinculado a la historia de Madrid -y ahora a su futuro- como es Conde Duque. En los más de 42 años transcurridos desde que en 1969 este cuartel de los Guardias de Corps, construido en 1717, pasó a ser de titularidad municipal, nunca han faltado las buenas intenciones para devolver todo su esplendor a este monumento. Sin embargo, dificultades de muy diverso origen llevaron, una y otra vez, a desistir de cumplir ese objetivo. De esa experiencia surgió un nuevo planteamiento más ambicioso que cualquiera de los aplicados anteriormente: una *hoja de ruta*, plasmada en el Plan Director presentado en 2005, que ha aportado las soluciones necesarias para recuperar un espacio imprescindible dentro de nuestro modelo de ciudad. Ha sido en 2011 cuando Conde Duque se ha presentado, por fin, como el gran centro metropolitano ligado a la memoria. Aquel proyecto largamente acariciado es ya una rotunda y concluyente realidad. En concreto, es el tercero de los espacios culturales de referencia de la ciudad configurados en los últimos ocho años, pues se suma a Matadero Madrid, consagrado a la creación contemporánea, y a Centro Centro, como intérprete de las nuevas tendencias y fenómenos urbanos.

Era lógico que este antiguo cuartel, testigo de un ayer que arranca en los albores del siglo XVIII, se erigiera en epicentro de nuestra memoria. No en vano, los incontables avatares sufridos por el edificio son los de la propia ciudad. Al recuperarlo, preservamos una de las construcciones más representativas del Barroco y la ponemos al servicio de las instituciones que conservan y divulgan el valioso patrimonio documental, bibliográfico y artístico de Madrid.

En este contexto, una de las iniciativas más atractivas que incluye Conde Duque es el proyecto Memoria de Madrid, que reclama la necesidad de divulgar nuestro legado a través de tres elementos: la Biblioteca Digital, el portal *memoriademadrid.es* y un espacio de trabajo que funcionará como un laboratorio para el intercambio de conocimiento y experiencia.

Conde Duque es territorio de la historia, de intercambio de conocimientos y de conservación de fondos artísticos únicos. Todo esto se ha conseguido tras una profunda renovación física y conceptual, el perfecto armazón de una poderosa oferta cultural que permitirá a los ciudadanos investigar y adentrarse en su pasado, así como elegir entre un extenso programa de actividades en el que conviven la danza, el teatro, la música, las exposiciones o las conferencias. Todo eso y mucho más es Conde Duque; un espacio vivo y profundamente ligado a Madrid; un lugar para el pensamiento y la reflexión; un cruce de caminos para el arte, la cultura y la historia. Porque estos tres elementos son los que nos definen como seres humanos, nos convierten en ciudadanos, nos ayudan a transformar la realidad, nos permiten avanzar con paso firme hacia el futuro.

Hoy, Conde Duque mira con confianza el mañana, desde la sabiduría que le otorga su propia memoria. Así, este libro nos ofrece pinceladas que muestran esa riqueza documental y artística de este viejo cuartel nacido para las armas y ahora convertido en joven espacio para la cultura. Esta publicación es su carta de presentación ante los ciudadanos; es una invitación a descubrir sus rincones, a conocer sus secretos, a saber cómo se configura, cuáles son sus retos y sus incontables tesoros, atisbando un provechoso porvenir dedicado nuevamente a servir a la ciudad en la que nació.



Índice



JUAN JOSÉ ECHEVERRÍA	11
Conde Duque: un nuevo capítulo	
BELÉN MARTÍNEZ Y GLORIA ESPARRAGUERA	19
Memoria de Madrid	
JUAN MANUEL BONET	33
Las vanguardias artísticas en Madrid	
MIGUEL LASSO DE LA VEGA	61
La historia urbana de Madrid desde sus documentos	
ASCENSIÓN AGUERRI	85
Los corrales de comedias en Madrid y el teatro clásico	
CARMEN CAYETANO	111
La historia de los teatros	
CARLOS DORADO	131
Orígenes de la prensa en Madrid	



Conde Duque: un nuevo capítulo

Conde Duque, reabre sus puertas a lo largo del 2011, luciendo una imagen totalmente renovada, tras una rehabilitación integral que ha permitido al Ayuntamiento poner a disposición de los madrileños 58.777 m² enteramente dedicados a la cultura, después de 42 años desde la adquisición del edificio. Un nuevo capítulo se abre en su dilatada y azarosa historia y un prometedor futuro le aguarda. De todos depende que así sea.

CONDE DUQUE Y LA RED DE LA CULTURA

Su vocación es la de ser una de las piedras angulares, junto con Matadero Madrid y CentroCentro en Cibeles, sobre las que gravite la política cultural municipal, desde un sistema único y transversal, que propiciará la agrupación en red todos los centros culturales, municipales o no, así como la acción cultural en el espacio público y en el espacio virtual de Internet y de las redes sociales.

Nuestros tres grandes centros cabecera: Cibeles con CentroCentro, Conde Duque y Matadero Madrid, serán los motores y catalizadores de cada una de las líneas estratégicas: *cultura y ciudad*, *cultura y memoria* y *cultura y creación* que planteamos para los próximos años. Los centros funcionarán siempre en los tres niveles: metropolitano, proximidad y espacio virtual e intercambiarán con redes de centros asociados, públicos y privados, un flujo constante de información y programación a partir de la personalidad y carácter de cada uno de ellos.

- Matadero Madrid, gran laboratorio de la creación actual, es el primer espacio íntegramente dedicado a los creadores y que da cabida a todas las formas de expresión artística, a través de un modelo de cooperación institucional sin precedentes en la ciudad. Tras cinco años de

andadura, cuenta con espacios e instituciones ya consolidados: Intermediae, las Naves del Español, Abierto x Obras y Central de Diseño.

- Centro Centro, en el Palacio de Cibeles, será sede de un importante complejo de información y actividad cultural, un espacio para la reflexión colectiva sobre la vida y la cultura urbana contemporáneas, un foro abierto al mundo para el intercambio y el diálogo con otras grandes metrópolis nacionales e internacionales.
- Conde Duque se convierte en el centro metropolitano vinculado a la memoria y se ocupará de: la difusión de la historia de Madrid, el intercambio de conocimientos históricos con la sociedad, la conservación de los valiosísimos fondos históricos y artísticos municipales y la producción y exhibición de manifestaciones artísticas relacionadas con el mundo de la escena y la música.

Queremos crear la red de la cultura y propiciar la cultura en la red como el mejor medio de universalización del acceso al conocimiento en nuestra ciudad. Gracias al extraordinario esfuerzo de creación y renovación de instituciones y servicios culturales municipales realizados los últimos años y al nuevo sistema que proponemos, estaremos en disposición de llegar a más ciudadanos que nunca y con una mejor oferta.

Por eso vamos a invitar a todos los centros e instituciones cualquiera que sea su titularidad a sumarse a este proyecto, en particular, en Conde Duque, en especial a todas aquellas relacionadas con la historia, la investigación urbana y con la memoria, en general.

CONDE DUQUE COMO TERCER LUGAR

La nueva consideración de Conde Duque como uno de los grandes centros culturales de Madrid, supone la incorporación de un nuevo *espacio*

para la cultura, como lo son el conjunto de museos, bibliotecas y centro culturales que han desempeñado un importante papel en la vida y la cultura de nuestra sociedad. Son espacios públicos de carácter cívico, que nos pertenecen a todos: forman parte de la red de instituciones que conforman la sociedad civil, contribuyen a generar su capital social y tienen una misión cultural vital para el bienestar colectivo.

En los últimos tiempos han surgido nuevas e interesantes ideas acerca de la función que pueden desempeñar estos lugares como Conde Duque, que no deben ser un mero depósito pasivo de libros, documentos, obras de arte y lugar del espectáculo, sino una parte activa y sensible de la comunidad, un agente de cambio, que impulse las relaciones entre los vecinos sin imposiciones de autoridad, reavive el compromiso cívico, promueva la participación ciudadana y fomente un mayor grado de intervención, en este caso, en la construcción de la cultura y por tanto de nuestra memoria colectiva.

Porque una forma de luchar contra el deterioro de la vida comunitaria es la promoción de espacios cívicos neutrales que enriquezcan la vida pública como una manera de fortalecer principios de convivencia, contrarrestando el aislamiento y la alienación social al que nos llevan las actuales pautas de vida y trabajo. La pérdida del contacto físico y visual entre las personas reduce su capacidad de respetar las diferencias o de mantener la empatía para el bien común.

Por ello es cada vez más importante el desarrollo de la cultura cívica. Ser cívico significa mantener el máximo grado de tolerancia y respeto a las creencias y señas de identidad de los demás. El *espacio para la cultura*, en este caso, Conde Duque puede ser un importante catalizador para la promoción de esa cultura cívica que representa el pluralismo de actitudes e ideas, al tiempo que fomente la conver-

gencia de puntos de vista, de modo que desde estos lugares para la cultura se pueden devolver cualidades cívicas a las ciudades.

Las sociedades vertebradas, como señala Oldenburg, necesitan *terceros lugares*, escenarios neutrales ajenos al trabajo y al hogar, donde sus miembros puedan relacionarse y donde personas de distinta condición puedan reunirse y conocerse y construir relaciones de manera informal sin que nadie tenga que hacer el papel de anfitrión, y donde todos se sienten cómodos, donde se generan afinidades que enriquezcan el tejido social que contribuya a crear comunidades más fuertes.

Conde Duque, debe ser uno de esos *terceros lugares* y encarnar la educación, la cultura y otros importantes valores seculares y manifestaciones del bien común, apoyando y estimulando la formación permanente, y un acceso igualitario a la información, al conocimiento, en definitiva a la cultura.

Conde Duque puede ser un ámbito privilegiado para ello. Se configura como un gran espacio en el que tendrán cabida todas las actividades culturales que el ciudadano pueda demandar, desde la investigación, a la lectura, sin olvidar el disfrute estético a través de la música, el arte y la escena.

Por otra parte, las instituciones de patrimonio cultural como Conde Duque promueven el sentimiento de identidad que se ha dado en llamar la comunidad imaginada, que en Madrid reviste especial importancia, tanto por su debilidad interna, como por la gran diversidad cultural que produce la inmigración interior y exterior. De este modo, los espacios para la cultura se convierten en un espacio público donde los extraños pueden conocerse con tranquilidad, como ciudadanos que comparten un sentimiento de comunidad e identidad y la van construyendo.



Vista parcial de las actuales instalaciones de la Hemeroteca Municipal de Madrid. 2011

CONDE DUQUE Y LA MEMORIA DE LA CIUDAD

En torno a Conde Duque gravitará el concepto de *cultura y memoria*. No podía ser de otra manera por tratarse ya del mayor contenedor de bienes culturales ligados a la memoria de Madrid y por la propia memoria acumulada desde las cualidades intrínsecas del edificio y su relación con la conformación de la ciudad.

Conde Duque es el contenedor de un conjunto singular de instituciones culturales con importantes y únicas colecciones de patrimonio documental relativas a la ciudad de Madrid: El Archivo de Villa, la Hemeroteca, la Biblioteca Histórica y la antigua Biblioteca Musical, ahora Víctor Espinós, que junto al Museo de Arte Contemporáneo y otros espacios que acogen exposiciones, un Auditorio y un Teatro, se fijarán como objetivo la conservación, documentación y difusión de la memoria de la ciudad de Madrid.

Para materializar ese objetivo se ha creado una nueva institución denominada Memoria de Madrid que contará con tres instrumentos para alcanzarlo: La Biblioteca Digital, la web *memoriademadrid.es* y el espacio Memoria de Madrid.

Con Memoria de Madrid se pretende que el legado cultural que atesora nuestra ciudad sea más accesible y cercano a la ciudadanía y por esta razón se quieren incorporar nuevas fórmulas que lo potencien, porque entendemos que el patrimonio histórico, material e inmaterial, es el mejor testimonio de la creatividad de la ciudad; la urdimbre donde se teje su identidad.

En Conde Duque, el visitante, en general, y el madrileño, en particular, podrá acceder a su pasado, conocerlo y utilizarlo como instrumento de reflexión, de comprensión, de la propia realidad en la que

vive. Porque aquí se atesora el auténtico *background* de la ciudad, luz imprescindible para afrontar el presente y el futuro.

CONDE DUQUE Y SU ENTORNO URBANO

En este nuevo capítulo, si Conde Duque es clave en el ámbito del tejido y la red de la cultura madrileña, debe ser también ejemplar en su relación con la ciudad y debe ayudar a regenerar y conformar un nuevo lugar urbano en torno a la arquitectura, la historia y la cultura, ahora que, además se presenta a la ciudad con un nuevo traje y una nueva imagen que pretende ser menos hermética, más abierta y capaz de dialogar con los espacios e instituciones culturales circundantes, generando sinergias positivas con su entorno.

La evolución histórica en la conformación del lugar propició que el crecimiento urbano de Madrid fuera englobando paulatinamente el cuartel y los predios colindantes en la trama urbana, con la peculiaridad de conformar, junto con el actual Palacio de Liria y las dependencias de la Escuela del Ejército de Tierra, una gran manzana sin permeabilidad interior, delimitada por las actuales calles de Santa Cruz de Marcenado, Conde Duque, Princesa y Mártires de Alcalá, muy por encima de la escala del tejido urbano colindante y que ha impedido una relación fluida entre dos áreas importantes en torno a la calle Alberto Aguilera y la calle Princesa.

Consecuencia de esa mala inserción en el desarrollo urbano posterior, Conde Duque presenta una situación urbana poco destacada y constreñida por el caserío circundante que evita su visión perspectiva lejana, por lo que sufre de cierta invisibilidad para el ciudadano madrileño, acrecentada por el hermetismo inmanente de su arquitectura.

Es necesario, ahora, trabajar para mejorar su implantación urbana. No es fácil remediar ahora esta situación sin tener que acudir a drásticas operaciones de cirugía urbana, nada aconsejables ni justificables en el momento actual.

Para ello no sólo es necesario peatonalizar la calle Conde Duque, sino que debemos extender la reflexión a su entorno próximo, a la plaza Guardias de Corps, a los jardines de Santa Cruz de Marcenado y a la necesaria permeabilidad entre los bulevares y la calle Princesa a través del callejón de las Negras y del cambio de carácter que el patio central, ahora liberado de su condición de aparcamiento, aportará como nueva plaza urbana.





BELÉN MARTÍNEZ
Y GLORIA ESPARRAGUERA
MEMORIA
DE MADRID



Memoria de Madrid

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua define *memoria* como *la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado*. El psicólogo Robert Feldman va un poco más allá y la define como *una función del cerebro y, a la vez, un fenómeno de la mente que permite al organismo codificar, almacenar y recuperar información*¹. Es decir que la memoria se muestra como una parte esencial y definitoria del ser humano, es aquello que lo diferencia del resto de seres que pueblan la tierra, lo que le ha permitido desarrollarse a él y a la sociedad en la que habita.

La sociedad que es producto de ese desarrollo atesora la memoria colectiva. La sociedad en que vive su comunidad, su ciudad ha desarrollado también una memoria, una historia. Algunos han definido a la historia como *la ciencia de la memoria*, la historia pues es la suma no sólo de muchos hechos y avatares, sino también la suma de la memoria de todos los protagonistas, por mínimo que haya sido su papel en ese devenir. Pero la memoria colectiva, como también la personal, tiene algo de selectiva, se recuerda lo memorable y lo que ha tenido especial trascendencia, y cada época deja su impronta en la sociedad, en las comunidades, en las ciudades..., del mismo modo que cada hecho trascendente en la historia personal de cada uno deja su huella.

De ahí que sea necesario levantar acta y hacer recuento pormenorizado de la historia colectiva. El historiador francés Pierre Nora define la memoria histórica como *el esfuerzo consciente de los grupos humanos de entroncar con su pasado, sea este real o imaginado, valorándolo y apreciándolo con especial respeto*. Para ello es necesario recurrir a los documentos en los que han quedado recogidos esos hechos, los libros, guías, callejeros, planos o cualquier otro objeto, pueden servir para ha-

¹ Feldman, Robert:
*Psicología con aplicaciones
a los países de habla hispana.*
2005

cer la reconstrucción de nuestro pasado y de nuestro entorno; la ciudad y sus diferentes momentos pueden ser también una buena apoyatura.

De ahí que memoria y ciudad vayan estrechamente ligadas, sobre todo si entendemos a la ciudad como un producto del ser humano. En resumidas cuentas la memoria tanto la colectiva como la personal es lo que define a una comunidad y al individuo. Lo que los identifica, lo que les da identidad.

Uno de los aspectos más importantes, como ya se ha comentado, que diferencia al género humano de sus parientes más cercanos en la línea evolutiva, es la memoria. El ser humano tiene la capacidad de recordar, de acumular experiencias, esa característica es la que hace que los individuos devengan en lo que son, es lo que nos hace humanos. La experiencia adquirida, las vivencias tenidas van tejiendo un tapiz en el que cada uno reconoce lo que es y lo que le rodea.

Pero además de esa característica fundamental hay que añadir la capacidad o el impulso que hay en todo ser humano de hacer cosas, en el sentido de construir, de crear, –lo que los clásicos dieron en llamar *homo faber*–. Esa también forma parte de su esencia. Necesitamos crear, ya sea objetos para producir, ya sea para habitar. Además existe en él la necesidad y el impulso de relacionarse y ello le lleva a establecer vínculos con sus congéneres, ya sea para crear una familia o buscar un medio de vida, y por esa deriva se llega a la concepción de un núcleo, un espacio de convivencia en el que habitan varias personas en el que desarrollan actividades, bien cazan, recolectan o comercian. Es el embrión de la ciudad, que está presente desde los primeros albores de la humanidad.

El concepto de ciudad está pues unido al del ser humano, forma parte de esa memoria, de la historia de la Humanidad. La ciudad/

memoria se muestra como un crisol donde se han ido fundiendo las etapas anteriores.

Esta idea casi arqueológica de comprender la ciudad como suma o fusión de estratos, no siempre ha sido bien aceptada. El llamado Movimiento Moderno o Estilo Internacional que surge en el segundo tercio del siglo xx al calor de las ideas del nacimiento del *hombre nuevo*, el culto a la máquina, la sociedad de la mecanización y la funcionalidad, preconizaba un optimismo a ultranza de *borrón y cuenta nueva* que se plasmaba en los principios de la función aplicado a la arquitectura y la desaparición de la ciudad histórica creando nuevos espacios de habitación al margen de ella, abandonándose así la memoria del lugar.

Esta tendencia fue aprovechada en la Europa de la post-guerra, en un momento en que las ciudades históricas habían sido devastadas y urgía solucionar el problema de la vivienda; así surgen grandes barrios en los extrarradios, en los que la característica más destacable era la ausencia de cualquier elemento superfluo que no tuviera que ver con la estricta función habitacional, el resultado son esos grandes *quartiers* carentes de personalidad que expulsan a sus habitantes a buscar otros horizontes o los aíslan en sus estrictas y funcionales casas.

Poco a poco se empezó a pensar que ese tipo de ciudad que prescinde de la memoria, ajeno a la historia, en el fondo negaba al hombre. En Italia, en los años 60 del pasado siglo, surgen una serie de arquitectos en torno a la Escuela de Arquitectura de Milán, que afirman que es necesario volver de nuevo la vista a la ciudad histórica, a la memoria. Según ellos, es a través de la historia como hay que emprender el proyecto arquitectónico. Aldo Rossi (1931-1997)² es el principal defensor de estos presupuestos, uno de los hallazgos más

² Rossi no llegó nunca a poner por escrito sus teorías que preconizaban la vuelta a la historia, hay diversos artículos que recogen sus hipótesis. En 1966 publicó el que ha sido su libro más importante "Arquitectura de la ciudad". Milán, 1966, pero en él no figura aún su concepto de "ciudad análoga".

felices de su teoría es la acuñación del concepto de *ciudad análoga*, el cual hunde sus raíces en la filosofía clásica, ya que en él hay un trasunto de Platón y su *Teoría de las ideas*; también se aprecia la influencia de la Escuela de la Gestalt alemana.

Para Rossi el mecanismo de la memoria es capaz de mostrar con imágenes la esencia de la ciudad. El estudioso, el arquitecto, debe en primer lugar atender a los *hechos sociales, políticos y económicos que subyacen en la ciudad, así como a los de orden histórico que son los que otorgan significado a la estructura de la ciudad*, el arquitecto milanés resume su teoría en una ecuación: *Historia-Ciudad-Arquitectura*.

La ciudad para A. Rossi es un añadido de estilos, de piezas diferentes y variadas que se van posando y decantando, estas piezas *tienen forma arquetípica que proviene de la historia; en definitiva el término ciudad análoga* se traduce como un medio de interpretación de la ciudad que toma como base la memoria/historia, la *idea* en sentido platónico, de sus diferentes componentes. Es un medio válido tanto para el conocimiento como para ser el punto de partida para el diseño de nuevas actuaciones.

Por los mismos años en que Rossi define su teoría de la *ciudad análoga* (1966). Collin Rowe (1920-1999)³, teórico de la arquitectura, partiendo también de la negación del Movimiento Moderno, llega a parecidas conclusiones que el italiano. Las plasmará en su teoría de la *ciudad collage*. Rowe parte de un análisis formal, en su teoría más que de substratos, la ciudad se compone de piezas múltiples, ya sean objetos o espacios, la ciudad es para él un *collage* en el que se han vertido las *obras del hombre* en la que sus habitantes pueden hacer una *lectura arqueológica* de su historia – no sólo la de la ciudad, sino incluso de la suya propia-. De ella, según el crítico se puede extraer la *imagen de lo*

ya no existente o de la *idea* que sobrevoló en la plasmación de muchas de las obras que salen al paso del ciudadano. Porque la ciudad al ser un producto del hombre tiene memoria como la tiene aquél. Rowe define la *ciudad collage* como *una mezcla de normas y recuerdos...*⁴ La crítica que hace de la ciudad ideal que preconizaba el Movimiento Moderno, es que esa ciudad *nueva* hecha a espaldas de la historia, carece de memoria y lleva a la esterilidad.

Ambas teorías tanto la de Rossi como la de Rowe beben en la mismas fuentes, el Platón de las *ideas* y las teorías de la Gestalt.

Posteriormente en los años 70, esta corriente que explica la ciudad histórica, vino a enriquecerse con la aportación francesa, de un grupo de arquitectos reunidos en torno a la Escuela de Versalles, que toman las teorías que desarrolló Henri Lefebvre sobre sociología urbana⁵. El enfoque sociológico facilitó ver la ciudad más como un proceso que como un objeto. La ciudad es pues obra del tiempo. De ahí que para cualquier acercamiento a ella debe de tenerse en cuenta esos dos parámetros, el tiempo y el espacio.

Sin embargo, el crecimiento experimentado por las grandes ciudades en los últimos 30 años, ha venido a trastocar la situación de partida y el propio concepto de ciudad. La aparición de grandes urbanizaciones que se extienden en un territorio cada vez más inabarcable, ha hecho que los principios que definen a la ciudad ... *el intercambio, la comunicación entre personas, actividades e instituciones...*⁶, se hagan cada vez más difíciles, con lo que la calidad de vida de sus habitantes se empobrezca. Quizás por ello es más urgente no perder de vista en ese horizonte que ha creado la sociedad moderna de ciudades despersonalizadas, el referente del pasado como punto de partida para mejorar el futuro.

3 Rowe, Colin:
Ciudad Collage.
Barcelona, 1981

4 Op. Cit. Pag. 140

5 Lefebvre, Henri:
El derecho a la ciudad.
Barcelona, 1969.
Otra obra importante es:
La producción de l'espace.
Paris, 1974

6 Rueda, Salvador :
*La ciudad compacta y diversa
frente a la conurbación*
1997



Conde Duque
Patio Norte
2011

MEMORIA DE MADRID

El inicio del proyecto Memoria de Madrid fue crear un sitio web que permitiera y facilitara la divulgación del legado cultural que conserva el Ayuntamiento de su ciudad. Surgió al ser conscientes de su magnitud y de la necesidad de hacerlo más accesible y cercano a la ciudadanía y por esta razón se buscaron nuevas fórmulas que lo acercasen a su mirada porque el patrimonio histórico -material e inmaterial- es el mejor testimonio de la creatividad de la ciudad, la urdimbre donde se teje su identidad.

La tarea de acercar el pasado a la ciudadanía de Madrid mediante un lenguaje atractivo y asequible, ha sido el objetivo de este ambicioso proyecto que puso en marcha el Ayuntamiento de Madrid a través del Área de Gobierno de Las Artes. Nació con la intención de crear un espacio virtual en la red que acogiese el riquísimo legado que conservan las instituciones municipales relacionadas con el patrimonio documental y artístico.

Al mismo tiempo, Conde Duque atesora una larga historia entre sus muros. Se erigió como cuartel para dar acomodo a las Guardias de Corps, cuerpo de élite al servicio del Rey creado a principios del siglo XVIII con la llegada de la dinastía de los Borbones. Su arquitecto Pedro de Ribera, es uno de los más importantes artífices de la arquitectura barroca española. Construyó un edificio que incorporaba los más modernos esquemas de la arquitectura militar europea de la época y dejó su impronta barroca en la magnífica portada de acceso.

Tras dejar las funciones castrenses ya bien entrado el siglo pasado, este inmueble de enormes dimensiones atravesó un periodo oscuro, tanto que a punto estuvo de ser derribado; pero en 1969 el Ayunta-

miento de Madrid lo adquirió al Ministerio del Ejército. Aunque las obras de rehabilitación se habían iniciado en 1983, ha sido en este último lustro, entre 2007 y 2011, cuando se ha acometido la restauración y rehabilitación integral de todo el edificio y sus instalaciones. Unas obras que han seguido los objetivos que previamente había establecido el Plan Director Conde Duque, redactado en 2005⁷. Estos planteaban:

- La consolidación, acrecentamiento y renovación de las instituciones culturales que allí se alojaban, para dotarlas de autonomía funcional, mejorar la atención al público y la difusión de sus fondos.
- Aunar las intervenciones necesarias de rehabilitación que quedaban pendientes en aquellas áreas ya rehabilitadas, en especial de sus instalaciones.
- La mejora y clarificación para el usuario, la visibilidad de cada una de las instituciones, del conjunto del edificio y del propio edificio en la ciudad.
- La implantación de nuevos equipamientos complementarios a las instituciones culturales allí ubicadas, que afianzan el nuevo carácter que se propone.

Tras esta importante intervención que, sin lugar a dudas ha sido una de las de mayor envergadura realizadas en los últimos años en Madrid en un edificio de carácter histórico, se ha logrado que la totalidad de su superficie, unos 59.000 m², se dedique a usos culturales.

Conde Duque, totalmente renovado, aspira a convertirse en el centro metropolitano de referencia cultural vinculado a la memoria y a tener una proyección en la ciudad lo más cosmopolita posible. Sus objetivos son la investigación y la difusión de la memoria histórica de la ciudad, el intercambio de conocimiento con otros sectores del

⁷ *Plan Director 2004-2012.*
Área de Gobierno de Las Artes.
Dirección General
de Patrimonio Cultural

mundo académico y de la enseñanza, así como con otras entidades ciudadanas; y la conservación de una importante colección de bienes culturales. A todo ello se añade la producción de manifestaciones artísticas relacionadas con el mundo de la escena y de la música.

Las áreas de actividad son la historia urbana en general y de Madrid en particular, la literatura y la difusión de la lectura, el pensamiento ligado a las disciplinas de la investigación histórica y artística, a las artes escénicas y aquellas relacionadas con la música.

El edificio de Conde Duque aporta una larga trayectoria como contenedor de gran parte del importante patrimonio que conserva el Ayuntamiento sobre la ciudad y de las instituciones que lo conservan, investigan y difunden. Así pues está llamado a ser el centro metropolitano de referencia cultural vinculado a la memoria de la ciudad de Madrid.

* * *

En Conde Duque se conserva la colección documental y bibliográfica y parte de la artística del Ayuntamiento de Madrid; en Conde Duque se investiga gracias a la presencia de las instituciones hoy renovadas de la Biblioteca Histórica, el Archivo de Villa, la Hemeroteca Municipal, la nueva Biblioteca Victor Espinós y el Museo de Arte Contemporáneo; en Conde Duque se difunde todo este patrimonio a través de la actividad de todas las instituciones y la página web *memoriademadrid.es*, que depende de la recién creada Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

En los espacios dedicados a la actividad cultural de Conde Duque, las personas interesadas podrán acceder al pasado, conocerlo y utili-

zarlo como instrumento de reflexión, de comprensión de la realidad, porque en él se atesora el sustrato histórico de la ciudad, luz imprescindible para afrontar presente y futuro.

Memoria de Madrid nació como espacio virtual en la red con la página web *memoriademadrid.es*. Y, ahora, irá más allá, incorporando también un lugar físico, un espacio de intercambio con la sociedad, que funcionará como laboratorio de recursos, experimentación e intercambio con otras instituciones y colectivos, y también como un lugar donde materializar la difusión virtual de los bienes culturales que atesora el Ayuntamiento.

Esta página ha tenido una andadura experimental con dos monográficos dedicados al *Bicentenario de 1808* y al *Centenario de la Gran Vía*, que han mostrado la potencialidad que puede llegar a tener en un futuro la difusión de la memoria y la historia de Madrid con estos recursos. Estos dos monográficos han permitido ir mejorando el lenguaje y el formato que se quiere dar al sitio web. En ellos se ha querido que los documentos tengan voz propia y que a través suyo se cuente su propia historia y por ende la de Madrid.

El visitante de la web puede contemplar imágenes digitales de ese patrimonio de una forma lo más parecida posible a la visualización directa del documento, pero con la ventaja de poder llevar a cabo acciones que desde esta lectura sería imposible realizar, como la navegación entre documentos relacionados. Estos documentos emparentados pueden pertenecer a distintas instituciones, de tal manera que se facilita la relación entre todo el fondo documental sin ningún tipo de límite. Se ha querido que un documento lleve a otro vinculado y con él a otro más y así, de forma indefinida hasta conseguir una aproximación lo más completa posible a todo el rico fondo documental que posee el Ayuntamiento.

Memoriademadrid.es además de estar destinado a convertirse en una potente herramienta de difusión del patrimonio histórico que se conserva en Conde Duque, incorporará también el patrimonio histórico y artístico municipal depositado en otras instituciones. Este nuevo instrumento tiene tres grandes objetivos, el primero sería el de obtener la digitalización de todas las colecciones con la finalidad de que tengan un uso mayoritario; después, el de poner a disposición de cualquier persona interesada a través de la web esas imágenes digitalizadas y la información histórica obtenida, de un modo interactivo, bien sea entre las colecciones, estableciendo relaciones cruzadas al margen de las instituciones que las custodian, el Archivo, la Hemeroteca o alguno de los museos municipales, bien sea con otros proyectos dedicados también al patrimonio histórico-artístico de la ciudad como la página web *monumentamadrid.es*, que recoge una ficha de cada uno de los más de dos mil monumentos conmemorativos que se conservan en la ciudad y los más de doscientos edificios protegidos del casco histórico de Madrid. Por último, su tercer objetivo es el de mejorar la conservación de los originales, al evitar su movimiento, manipulación y exposición a la luz.

La Biblioteca Digital Memoria de Madrid es una nueva institución que nace como centro coordinador de las políticas de digitalización y reproducción documental de esta gran colección municipal y de la depositada en los museos municipales, con la finalidad de profundizar en el conocimiento de la historia de la ciudad. Servirá de apoyo a todas las instituciones de Conde Duque, realizando los trabajos de documentación, selección y preparación de los contenidos que se publicarán en el portal *memoriademadrid.es*.

Así pues, esta ambiciosa apuesta se mueve en dos espacios, uno virtual, el de la web *memeoriademadrid.es* y otro físico, que tiene su

sede en Conde Duque. Ambos forman parte de Biblioteca Digital Memoria de Madrid. El espacio Memoria de Madrid en Conde Duque, actuará como una antesala para aquellas personas interesadas en los temas de la historia de la ciudad y se acerquen para su posible consulta; pero también los interesados en el riquísimo patrimonio que conservan las instituciones encargadas de su custodia. Se pretende que sea un espacio abierto y de intercambio de información, donde se incentive la curiosidad y abra nuevas perspectivas a los visitantes. Para ello contará con unas instalaciones donde se desarrollarán una serie de actividades destinadas a que el mundo del pasado -la mayoría de las veces tan alejado del ciudadano- se pueda sentir como algo próximo. Así, en la primera planta accederá a un espacio expositivo destinado a mostrar una colección permanente de objetos vinculados, por un lado, a la historia del mundo de la transmisión de la información y, por otro, a la historia de nuestra ciudad. Entre otros se encontrará la gran maqueta de Madrid construida en 1992. Se aspira a que el visitante inicie un recorrido o una búsqueda, en la que la ciudad o sus fragmentos sean el hilo conductor, la guía que le oriente en la investigación o les abra las puertas a otros intereses.

La segunda planta estará destinada a aquellas personas que muestren una mayor curiosidad, o quieran profundizar en algún tema en concreto, o sean investigadores interesados en acceder a la documentación digitalizada en alta resolución o se interesen en dar a conocer sus trabajos publicándolos en la web *memoriademadrid.es*. Esta planta se concibe como un espacio polivalente en el que habrá una pequeña sala dotada con la tecnología necesaria para dar conferencias, organizar encuentros, proyecciones o reuniones de debate sobre temáticas concretas; también contará con una zona

de trabajo destinada a los responsables de la Biblioteca Digital y una zona en la que se podrán consultar los documentos digitalizados, a su vez, digitalizar las aportaciones de los investigadores y el público en general, con el objetivo de colgarlas en el portal. La idea es crear un lugar de encuentro donde tanto investigadores como personas con interés por los temas de la memoria, puedan reunirse y establecer una relación de colaboración entre la propia institución y el público en general.

En resumen, este espacio Memoria de Madrid estará destinado a la difusión cultural y al acercamiento de la sociedad a ella, se concibe como una especie de laboratorio dotado de recursos que permitirán materializar la difusión virtual de los bienes culturales ya citados, que facilite el intercambio de conocimientos con el mayor número de personas e instituciones en proyectos concretos, dirigidos a la recuperación y la difusión de la memoria de Madrid en su más amplio sentido, y que ese legado sea más accesible y cercano a la ciudadanía. Para ello se incorporarán nuevos lenguajes y fórmulas de difusión que los acerquen a todos. Memoria de Madrid, se convertirá así en una de las ofertas más atractivas de la visita a Conde Duque y devendrá en uno de los motores de atracción de un público mayoritario.

El proyecto Memoria de Madrid cuenta con la colección del Archivo de Villa – documentos municipales archivados desde 1525-, la de la Biblioteca Histórica de Madrid - fondos bibliográficos sobre Madrid, reunidos desde 1876-, la de la Hemeroteca Municipal – con más de cinco siglos de diarios y revistas-, la de la Biblioteca Víctor Espinós –biblioteca pública que incorpora la importante colección musical reunida desde 1919- y la del Museo de Arte Contemporá-

neo –amplia colección de pintura, escultura, fotografía, obra gráfica y dibujo de la segunda mitad del siglo xx-.

La Biblioteca Digital, a través de la web *memoriademadrid.es* y su espacio de intercambio, se pone al servicio de este proyecto, por un lado hacia las propias instituciones responsables de la custodia de patrimonio artístico y documental de la ciudad y, por otro al servicio del ciudadano, brindándole un medio atractivo y eficaz para conocer mejor la historia de su ciudad, de la que sin lugar a dudas es una parte, porque la memoria, la Historia con mayúscula, es el resultado de la suma de todas las pequeñas historias que hoy en día y ahora mismo se están tejiendo.

EL FUTURO DEL PASADO

De lo dicho al principio de estas páginas se desprende una conclusión: que la historia como ciencia tiene un pie puesto en el pasado pero también debe de tener otro puesto en el futuro.

En los últimos años ha cuajado una corriente de pensamiento procedente del conservadurismo estadounidense que predica el fin de la historia y el fin de las ideologías, sustituyendo ambas por el culto a la ciencia⁸. Partiendo de esas premisas se olvida que el individuo que aquí y ahora desarrolla su existencia no es más que un eslabón de una larga cadena que conduce al futuro en la confianza de que éste sea mejor. Negar ambos principios – la historia y la ideología – llevaría a la negación del individuo como ente social. Ya que desde los albores de la humanidad el ser humano siempre ha recurrido, bien a las creencias, (mitos, religión), bien a la historia para explicar y dar sentido a lo que le rodea y le sucede.

⁸ Francis Fukuyama, politólogo es su principal ideólogo, desarrolló esta teoría en *El fin de la historia y el último hombre* Barcelona, 1992.

⁹ *Expectativas de la población con el espacio cultural Conde Duque. Informe de resultados, Abril 2011.* Encuesta realizada a cargo de la empresa TELECYL.

Por otro lado, esta corriente puede ser una explicación del alejamiento e incluso el rechazo que se constata en algunos sectores de la población cuando se les intenta atraer a temas relacionados con la memoria/historia, sobre todo si los perciben alejados de su tiempo. El pasado les suscita escepticismo.

Un buen ejemplo de lo dicho han sido los resultados obtenidos del *estudio del público*⁹ que desde El Área de Las Artes se realizó con el objetivo de conocer la opinión de la ciudadanía sobre los contenidos que ofrece Conde Duque en su nueva etapa y pulsar las expectativas de la población sobre él. Las conclusiones han sido muy reveladoras principalmente en el capítulo del interés que despertaba en los encuestados los contenidos propuestos.

En lo que respecta a los contenidos relacionados con la propuesta de dedicar Conde Duque a la memoria de la ciudad, los encuestados se muestran defraudados, ya que su percepción es que esos contenidos están anclados en el pasado, alejados de la ciudad actual, sin posibilidad de apertura para la historia de Madrid reciente y sin sitio alguno para la historia futura. Es decir, por regla general el encuestado no está interesado en periodos históricos muy alejados de su tiempo, y paradójicamente se siente más atraído por la historia más reciente, probablemente en la que se ha visto envuelto de una forma u otra. En definitiva, sus preferencias se orientan al presente y al futuro.

Cabe pensar que esta deriva puede tener un resultado perverso si al ser humano se le inculca que no hay más realidad que la de aquí y ahora, que no hay más horizonte que el presente y además se le priva



de la posibilidad de explorar otras vías que le lleven a la reflexión sobre sus raíces, creencias o aspiraciones morales porque si no, se estará creando una sociedad fácilmente manipulable y dócil.

De ahí que una de las tareas prioritarias que se debe abordar desde los estamentos que rigen las sociedades democráticas es, como afirma el historiador Josep Fontana “... recuperar el sentido de globalidad – la consideración de la historia como ciencia que intente barajar lo humano en su conjunto y explicar, con ello el funcionamiento de la sociedad ”.¹⁰

Por ello, este proyecto sobre la memoria de Madrid que se viene desarrollando a lo largo de los últimos años se considera adecuado para intentar eliminar del ciudadano corriente el respeto que le pueda dar enfrentarse a una documentación que le ayudaría a profundizar en su entorno y por ende le coloque en situación de comprender mejor sus raíces para saber elegir qué es lo que quiere para su futuro.

Su objetivo final no es que quede reducido a una herramienta para uso exclusivo de investigadores, sino lo que pretende es abrir el patrimonio histórico madrileño a todos los ciudadanos y a los investigadores desde una perspectiva que no excluya la anécdota o incluso lo lúdico. Asimismo, se quiere fomentar la participación ciudadana en el proyecto y su familiarización con las nuevas tecnologías a través de iniciativas que le permitan cobrar protagonismo dentro de la página.

Entre estas posibles iniciativas se proponen las siguientes:

- Utilizar las consultas y peticiones de los ciudadanos para priorizar futuras digitalizaciones.
- Desarrollar proyectos dentro de memoriademadrid.es como “Memoria de los madrileños” que se construirá con las imágenes digitales y datos aportados por los propios ciudadanos.

- Planificar y favorecer debates que puedan surgir a partir de los fondos digitalizados.
- Permitir al ciudadano la copia, edición y distribución de todo tipo de contenido para el desarrollo de la creatividad digital, al presentar los documentos bajo una licencia de la red Creative Commons. Se protegerán los derechos de copia de estos documentos, propiedad del Ayuntamiento, del uso indebido de las imágenes que formarían parte de este proyecto (fundamentalmente su uso con ánimo de lucro).
- Crear un servicio de referencia en la red sobre la historia de Madrid en el que se encuentren representadas y coordinadas todas las instituciones pertenecientes al Ayuntamiento de Madrid.
- Realizar actividades pedagógicas que permitan a los usuarios conocer la historia de Madrid a través de los documentos digitalizados. Para ello siempre se tendrá presente una línea abierta con colegios, universidades y demás centros de investigación.
- Diseñar aplicaciones interactivas, juegos, etc., que aprovechen las imágenes digitalizadas tanto para niños de todas las edades como para adultos.
- Diseñar recorridos virtuales por la historia de Madrid.
- Realizar exposiciones virtuales permanentes y temporales de los documentos en cuestión.

Es decir Memoria de Madrid es todo lo contrario a un proyecto impuesto y cerrado, es un proyecto abierto que se irá construyendo con el aporte, fundamental del ciudadano, en ese sentido en los resultados habrá un porcentaje muy elevado de la participación de los que se acerquen a él. Es también abierto porque se basa en algo tan poco

¹⁰ Fontana, Josep:
La historia después del fin de la historia.
Barcelona, 1992. Pág. 114.

concluyente como lo es la historia, que qué duda cabe, es la ciencia que intenta explicar el pasado pero también ayuda a comprender el presente, ese presente en el que vivimos los que estamos ahora construyendo el futuro.





Un museo madrileño en vanguardia

En 1980, por encargo de Mercedes Agulló, su entonces directora, comisarié para el Museo Municipal, el de toda la vida, el de la calle de Fuencarral, una exposición en torno a Ramón Gómez de la Serna, que titulé sencillamente *Ramón*. En ella, como apéndice, monté el despacho ramoniano de Buenos Aires, donado en su día al Ayuntamiento de Madrid por Luisa Sofovich, la viuda del gran escritor madrileño.

Veintidós años más tarde, el Museo Municipal me prestó el despacho, para una nueva exposición ramoniana, que comisarié en el Reina Sofía con Carlos Pérez, y titulada *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Tras la muestra, el despacho quedó en depósito durante un tiempo, quedando instalado en una sala de la colección permanente, cerca de las salas dedicadas a Miró.

Mi viejo amigo Eduardo Alaminos, director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), me da la buena noticia de que ahora, el despacho, que en 2004 había reintegrado la colección del Ayuntamiento, va a ser instalado en la permanente de la pinacoteca. Gran idea: creo que el despacho ha encontrado al fin su sitio, ese despacho que aunque es el porteño, es en realidad el que Ramón siempre llevaba a cuestas, como lo he explicado en mi libro *Ramón en su torreón* (2002), editado por el Hotel Wellington, parte del cual se alza en el lugar donde estuvo el edificio que albergó la guarida ramoniana.

Para el catálogo de la exposición *Madrid contemporáneo: Adquisiciones 1999-2001*, celebrada en el MAC en 2001, tracé un *Mapa de una colección*, al cual remito el lector. Sin embargo en esta visión más amplia de lo que significa el museo en la perspectiva de una revisión de las vanguardias y en términos más amplios de la modernidad madrileña, no puedo dejar de volver a subrayar algunos *highlights* de esta colección *en marcha*, que desde entonces lógicamente se ha am-

Antonio López García
Josefa
1961
Litografía
Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid



Pablo Picasso
Femme qui pleure devant un mur
 1937
 Aguatinta al azúcar, punta seca y rascador
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Madrid

pliado. Entreverando ese recorrido con alusiones al rico programa expositivo del museo, y a su plan de publicaciones, y a otras muestras municipales anteriores, celebradas en el propio Conde Duque, y en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Si en relación a la actividad del MAC, doy el máximo de detalles, en cambio se entenderá que lo relativo a esos antecedentes, vaya referido en términos más escuetos, y no haciendo, por ejemplo, referencia a los comisarios de esas muestras previas sino en muy contados casos, pues de lo contrario la relación se haría demasiado farragosa. Escribo ya, por lo demás, en la perspectiva de una futura magna exposición en torno al *Madrid moderno*, de la cual viene hablándome Alaminos desde hace algún tiempo, y que en un futuro no muy lejano espero logremos tornar feliz realidad.

Cualquier consideración sobre la modernidad madrileña, ha de comenzar *circa 1898*, con bohemios como los que representaba Picasso en sus ilustraciones para la revista *Arte Joven* (1901), con tipos sombríos como los que describía extraordinariamente Pío Baroja o representaba su hermano Ricardo, también de enorme talento, y ambos colaboradores de la misma publicación, como lo recuerda el segundo en sus espléndidas memorias, *Gente del 98* (1952). Tanto Jaime Brihuela en diversos lugares, como Fernando Castillo en su reciente *Capital aborrecida* (2010), de subtítulo bien explícito (*La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad del 98 a la posguerra*), tienen páginas excelentes sobre la poética del arrabal madrileño. El Ricardo Baroja pintor está representado en el MAC por una tabla arrabalera, sí, e invernal, de 1929, depositada por el Reina Sofía, lo mismo que otra formidable visión de suburbio de Francisco Sancha, de 1936, con sus tan características tapias, medianeras, ralos árboles, y farolas. Gran ilustrador no todo lo

conocido que debería serlo, Sancha será objeto de una retrospectiva comisariada por mí y que tendrá por marco el vecino Museo ABC del Dibujo y la Ilustración. Museo que se inauguró el año pasado con mi exposición *El efecto Iceberg*, en el cual estaba Sancha, y estaban también otros muchos artistas representados en el MAC, como –de la lista se deduce que la muestra abarcaba el final del siglo XIX, y el siglo XX entero– Eduardo Arroyo, Roberto M. Baldrich, el comunista y futuro exiliado José Bardasano, José Caballero, Juan Ignacio Cárdenas, Álvaro Delgado, el siempre encantador Juan Esplandiú, Juan Gris, Javier de Juan, Maruja Mallo, Antonio Mingote, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, José Robledano –magnífica su visión de *Los altos de Amaniel* (1951)–, José Sancha –hijo de Francisco–, Delhy Tejero, el madrileñista por excelencia que fue Eduardo Vicente, Ricardo Zamorano, así como Salvador Bartolozzi y Francisco Santa Cruz, no representados en el MAC, mas de los cuales luego se hablará a propósito de sendas retrospectivas dedicadas por el museo a sus respectivas obras. Por lo demás, hay que recordar que varios de estos pintores-ilustradores (Bardasano en solitario en 1986, Esplandiú y Robledano y Eduardo Vicente agrupados en un trío y el año anterior) fueron expuestos en el Centro Cultural del Conde Duque por Luis Caruncho. Se inscribió en esa perspectiva, la muestra *Enric Climent en la colección artística de ABC (1929-1935)*, con Juan Pérez de Ayala como comisario, que se vio en 2006 en el MAC, procedente del MUViM de Valencia, la ciudad natal del pintor e ilustrador.

De las vicisitudes históricas de la convulsa España de aquellos años nos habla la visión de Marruecos del olvidado fotógrafo Bartolomé Ros, enseñada por el MAC en una muestra muy espectacular, que fue su contribución a PhotoEspaña 2009, y cuyo comisario fue Alejandro Castellote.

Pero volvamos a la península, y más concretamente a la capital. *Madrid: Escenas y costumbres* (1913-1918, dos volúmenes), *La España negra* (1920) y *Madrid callejero* (1923) son libros clave en ese arranque de la modernidad capitalina. Los escribió José Gutiérrez Solana, otro pintor representado en el MAC, y un enlace evidente con Ramón Gómez de la Serna, que fue su principal apoyo en el mundo intelectual, y con su tertulia sabatina del Café y Botillería de Pombo, inmortalizada por el pintor en una de sus obras maestras, que es una de las joyas de la colección del Reina Sofía. De destacar el hecho de que tanto Gutiérrez Solana como Gómez de la Serna, habían nacido en Madrid, y que si el cuadro solanesco del MAC, de 1929, es una visión de la vecina Segovia, a esa ciudad está dedicada una novela ramoniana, *El secreto del acueducto* (1923).

Si Gutiérrez Solana fue el gran descubrimiento interior ramoniano, otro pombiano muy digno de consideración fue el recién citado Bartolozzi, que por cierto sale en el cuadro de la tertulia. En 2007 el MAC le dedicó una magnífica muestra –en el subtítulo se le calificaba de *dibujante castizo y cosmopolita*, comisariada por su nieta la historiadora del arte María del Mar Lozano Bartolozzi, y que permitía hacerse una idea de la riqueza de su universo de ilustrador, capaz, sí, de conciliar extremos, y excelente en sus crónicas madrileñas –él también había nacido en la capital–, en sus evocaciones de los cafés románticos, de los bohemios o de la llamada *buena sociedad*... Lo mejor que se ha escrito sobre Bartolozzi, no es el buen retrato literario que le dedica su viejo amigo Gómez de la Serna, sino la excelente monografía que en el México de 1951, y con carácter póstumo, le dedicó otro compañero de la tertulia, Antonio Espina –qué envidia me da Mauricio d’Ors, que alcanzó a conocerlo–, con el cual coincidió en el exilio mexicano, del



Juan Gris
Le Casseur d'assiettes
 1924
 Litografía
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Madrid

cual el escritor volvió relativamente pronto, mientras en cambio el ilustrador no lo hizo jamás.

En 2004, el MAC cubrió al fin una importante laguna de su colección, al adquirir una obra de Juan Gris, concretamente un ejemplar de *Le casseur d'assiettes* (Paris, Galerie Simon, 1924), de Armand Salacrou, con cuatro litografías cubistas –de un cubismo ya muy de “rappel à l'ordre”– de quien fue el primer pintor madrileño de vanguardia, nacido (como José Victoriano González) cabe la Puerta del Sol, pero enseguida incorporado a la Escuela de París, un París donde fallecería en 1927, y donde tendrían que pasar cincuenta años para que una galería –la desaparecida Theo– le dedicara una individual, y otros cinco más para la gran retrospectiva ministerial. Simbolista en sus inicios, en que colaboró con Francisco Villaespesa y otros poetas, Juan Gris pertenece luego más a la cultura francesa que a la española, y sin embargo es necesario recordar su condición de madrileño, y su presencia en distintas iniciativas de nuestra vanguardia, la más simbólica de las cuales fue sin duda, el año mismo de su muerte, la cubierta que diseñó para el número gongorino de la revista malagueña de poesía *Litoral*.

Si alguien trajo las vanguardias a Madrid, en materia de artes plásticas, fue un andaluz de Nerva (Huelva), Daniel Vázquez Díaz, amigo de Juan Gris, y que a su vuelta de París concilió cubismo, orfismo –fue amigo, en el Madrid ultraísta, de Robert y Sonia Delaunay– y casticismo, siendo muy estimado por poetas como Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti. Dignamente representado –aunque no a su máxima potencia– en el MAC, Vázquez Díaz será figura clave del primer tramo de la muestra *Madrid moderno*, en la cual también tendrán cabida, obviamente, discípulos suyos de preguerra como Rafael Botí –siempre

me ha parecido una joyita su vista de Atocha del MAC, fechada en el crucial año de 1925-, José Caballero y Juan Manuel Díaz-Caneja, y otros de posguerra como Rafael Canogar, Caruncho o Cristino de Vera.

En mi muestra ramoniana de 1980, ocupaba un lugar de honor *El maniquí rosa*, cuadro ultraizante, y magnífico, del madrileño Francisco Bores, precisamente de 1925, cuadro que junto a otros ejemplos más tardíos de su producción, incluida la gráfica, figura en la colección del MAC. Volví a contar con él en 2004, para otra exposición sobre el mismo escritor, celebrada esta en la ciudad argentina de Rosario, y que co-comisarié con Carlos Pérez. Si 1925 fue, como acabo de indicarlo, un año crucial, fue por ser el de la celebración de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), en la cual estuvo Bores con, entre otros, este cuadro. Marchó aquel mismo año a París, donde se convertiría en amigo de Picasso, y en cubista, para enseguida probar una tercera vía, la de lo que llamaba *la pintura fruta*.

He citado antes a Francisco Santa Cruz, otro de la Exposición de la SAI. El MAC le dedicó en 2009 una muestra, comisariada por mí, con la inestimable ayuda de Alicia Davara y de Lorenzo de Grandes, a este pintor e ilustrador de Sigüenza, del cual tanto Jaime Brihuega como yo mismo habíamos lamentado tantas veces –en mi caso, lo expresé en 1996, en mi texto para el catálogo de la exposición del IVAM en torno a *El ultraísmo y las artes plásticas*- el no haber visto apenas obra, como si esta se la hubiera tragado, literalmente, la tierra. Pero lo cierto es que hay justicia histórica, y que la tierra, en este caso un pueblo de la vecina provincia de Guadalajara, devolvió reliquias amorosamente conservadas, y suficientes como para montar aquella muestra de subtítulo –*La vanguardia oculta*– bien explícito, que revelaba el mucho interés que tuvo el trabajo de este integrante, con sus colegas Bo-



Francisco Bores
El maniquí rosa
 1925
 Óleo/ lienzo
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Madrid



Alberto
Estudio para mujer castellana y otras figuras
 Hacia 1958-1960
 Lápiz/papel
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Madrid

res y Carlos Sáenz de Tejada, y con el poeta y periodista Miguel Pérez Ferrero, de un cuarteto muy dinámico, desintegrado por la marcha de Bores y de Sáenz de Tejada a París. Trabajo primero ultraizante, luego veintisietista, luego lindando con la historieta –ilustraciones para la página literaria de Pérez Ferrero en el diario *Heraldo de Madrid*–, luego de inspiración bélica republicana, luego raramente metafísico, en una posguerra oscura, de oficina ministerial siniestra, que triste fue la novela santacruciana. Exposición esta, realmente de las más emocionantes que uno ha tenido ocasión de montar.

De otro de los Ibéricos, el asimismo entonces ultraizante Salvador Dalí, amigo tanto de Bores como de Santa Cruz –entre cuyos papeles apareció alguna reliquia suya–, el MAC, cubriendo una importantísima laguna, adquirió en 2005 una obra temprana e interesantísima, y muy oportuna para una colección de obligado sesgo capitalino como la suya: su *Paisaje de Madrid* (circa 1922-1923), pintado en clave entre puntillista y futurista, en la época en que el futuro surrealista estudiaba en San Fernando y se iniciaba su amistad residencial con Luis Buñuel y con Federico García Lorca.

Él también ultraizante –por influencia del uruguayo Rafael Barradas, que ejerció simultáneamente una gran influencia sobre Dalí, el escultor toledano Alberto Sánchez, que firmaba *Alberto* a secas, fue, en 1925, una de las revelaciones de la Exposición de la SAI. Luego Alberto, primero en paseos con su colega lanzaroteño Pancho Lasso, y luego con Benjamín Palencia, forjó la poética de Vallecas, que durante los años 1930-1936 contagiaría a tantos pintores, escultores, poetas y hasta arquitectos. Es impresionante comprobar cómo en el Moscú de su exilio, Alberto seguía viviendo en Toledo o en Vallecas, como lo revelan tanto esta escultura de una *Mujer castellana*, como

este papel. También pensaba en el país natal, en el cual terminaría su larga existencia, Clara Sancha, su mujer, hija y hermana, respectivamente, de los antes mencionados Francisco y José Sancha.

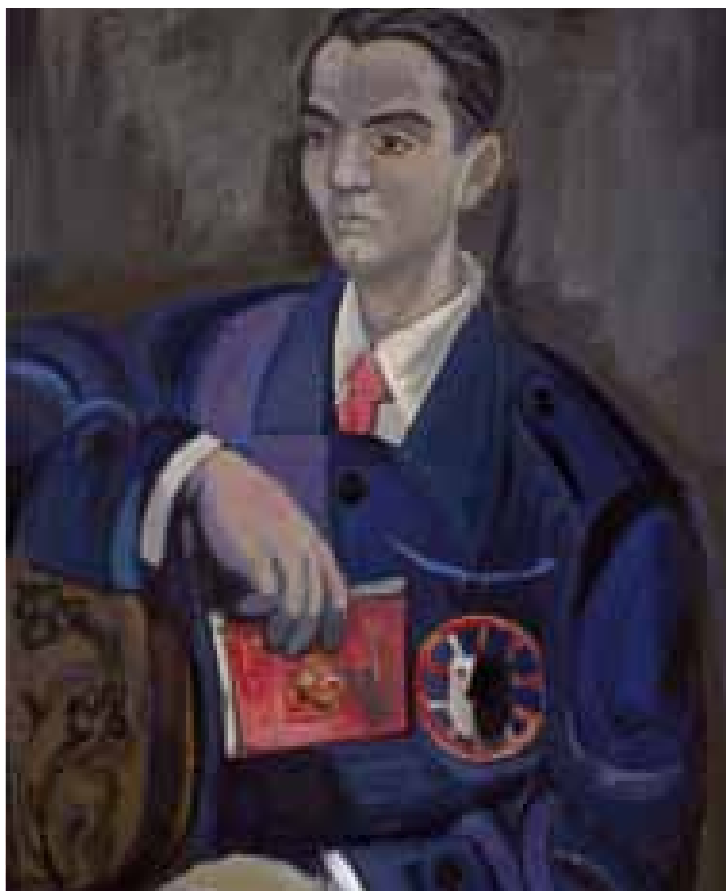
Hablando de vanguardias históricas, hay que decir que una de las más gratas sorpresas de la historia del MAC, fue, en 2005, una exposición que llegó de Italia, y que estuvo dedicada a la *aeropittura*, una de las aportaciones del segundo futurismo.

Excepcional pieza es el dibujo de Joaquín Torres-García *Museo Escuela Madrid* (1932), prefiguración de la idea del Grupo de Arte Constructivo (GAC), creado aquí al año siguiente por el uruguayo errante con, por así decirlo, mimbres vallecános, y una de las joyas de la corona de la colección del MAC, ya que aparte de corresponder a su peculiar concepto de constructivismo –o más bien, por emplear su propio idioma, de *universalismo constructivo*–, da testimonio de su estancia madrileña, de escasas consecuencias para él –que se fue desanimado– pero importante para aquellos jóvenes, a los cuales, entre otras cosas, inculcó el amor por el Número de Oro y por los libros del príncipe rumano Matila C. Ghyka. Torres-García por lo demás ha estado presente en el programa expositivo del MAC, que en 2008 acogió una muestra de sus dibujos, comisariada por Marianne Elrick-Manley, y procedente del MUViM de Valencia, de donde también habían venido, en 2006, primero la citada muestra sobre Climent, y luego la sensacional *Nunc est Bibendum! Un mito gráfico desde 1898*, de Carlos Pérez y de Juan de San Román, sobre los fondos de la casa de neumáticos Michelin, y centrada, como su nombre indica, en su popular icono Bibendum.

De una de las integrantes del GAC, la también vallecana Maruja Mallo, el MAC posee un ejemplar de su carpeta de litografías *Homenaje*



Joaquín Torres-García
Museo Escuela Madrid
 1932
 Pluma/cartón
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Madrid



José Caballero
Retrato de García Lorca
 1961
 Óleo/ lienzo
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Madrid

a *Revista de Occidente*, editada en 1979 por el pintor y grabador gallego José Vázquez Cereijo, y que recoge las viñetas de la pintora, a comienzos de los años treinta, para la revista de José Ortega y Gasset. Maruja Mallo se reencuentra así, simbólicamente, con su un tiempo amante Rafael Alberti, del cual el MAC posee un dibujo, y seis estampas.

El Madrid de Maruja Mallo o de Alberti es muy similar al Madrid de José Caballero, que siempre sintió nostalgia del mismo, y de su amistad con una serie de poetas, y en primerísimo lugar con Federico García Lorca. Su retrato por Caballero de 1961, con el mono de La Barraca (sobre una versión de preguerra, desaparecida), es la más importante de las dos piezas de su autor que conserva el MAC. En 1992, el Centro Cultural de la Villa le dedicó a Caballero una retrospectiva cuyo arranque eran esos años en que contribuyó decisivamente a nuestra pintura surrealista.

La fotografía más conocida de la vanguardia madrileña de los años republicanos, fotografía en la cual están Alberti y Alberto y Buñuel y Caballero y García Lorca y muchos más, es la del homenaje al pintor catalán Hernando Viñes celebrado en un restaurante madrileño en 1936, unos meses antes de la guerra civil. Fotografía anónima, pero tan emblemática –para Juan Antonio Gaya Nuño, Hernando Viñes era “el hombre que congregaba aquella maravillosa galería de españoles”– que en 1975 inspiraría un cuadro del Equipo Crónica. Hernando Viñes pasó la mayor parte de su vida en París, donde su primer mentor fue su tío el gran pianista Ricardo Viñes; donde por su matrimonio con Loulou Jourdain se relacionó con lo que quedaba del movimiento *nabi*; donde evolucionó de un catolicismo a lo Maurice Denis al cubismo y a la *pintura fruta*, y luego a un estilo luminoso y afrancesado; pero donde jamás renunciaría a un españolismo que entre otras cosas se manifestó en su

dedicación a la guitarra flamenca, de la cual queda testimonio en unas grabaciones que han sido objeto de un CD, editado por su fiel Alain Gobin. A lo tarde el pintor se aficionó a volver a la ciudad donde fue tomada la fotografía de marras, ciudad donde al igual que su gran amigo Buñuel, tuvo un apartamento en la Torre de Madrid. De sus querencias capitalinas nos habla aquí una vista urbana de 1973.

Figura singular de un cierto novecentismo castellano, aureolada por su muerte en combate en los inicios de la guerra civil, el escultor socialista segoviano Emiliano Barral, del cual hay que recordar su efigie de su amigo Antonio Machado, había sido, justo antes de la contienda, el autor del Monumento a Pablo Iglesias del Parque del Oeste, destruido por el franquismo, y del cual aquí se conserva el modelo en escayola de una de las figuras.

En la perspectiva de la reflexión sobre el arte de los años de la República y la Guerra Civil, en 2008 el MAC fue la sede madrileña de la gran retrospectiva del centenario del grafista y fotomontador comunista Josep Renau, comisariada, en clave de sintonía política –se titulaba *Compromiso y cultura*–, por Jaime Brihuega. Renau, en su condición de Director General de Bellas Artes republicano –el ministro era su correligionario Jesús Hernández–, fue el comanditario en 1937 del *Guernica* picassiano, y por ese lado es simbólicamente significativo que en 2005 el MAC decidiera adquirir un aguafuerte del malagueño, *Femme qui pleure devant un mur*, fechado aquel mismo año, e impregnado de una atmósfera *guerniquiana*.

Ya me he referido al exilio, a propósito de Bardasano. Llegado a México en el mismo barco –el célebre Sinaia– que aquél, Ramón Gaya se había formado en su Murcia natal y en clave veintiesetista y boreasiana, y en la Valencia de la guerra civil había sido el ilustrador único

de *Hora de España*, en cuyas páginas encontramos una de polémica precisamente con Renau, otro con el cual coincidiría en la región más transparente. Sería en el exilio donde Gaya se convertiría en Gaya, ese excepcional pintor amigo de eternizar lo efímero, y con la memoria siempre fija en la *roca española* que es para él el Prado y dentro de él especialmente en Velázquez, objetos ambos, el Prado y Velázquez, de uno de sus dos cuadros aquí presentes, mientras el otro, de 1978, y prodigioso, mezcla el tema del autorretrato –reflejado en la laca del piano– y el de su amor por los maestros chinos de antaño.

Madrid fue, en la posguerra, escenario de un intento de Benjamín Palencia –tan anatemizado por el Renau de los años estalinistas– de retomar la senda de Vallecas, ya como Escuela. Poco duró el experimento, y sin embargo marcó a todos los jóvenes que acudieron al llamado del manchego, y especialmente a Francisco San José –al cual Caruncho organizaría en 1995 una retrospectiva póstuma en el Conde Duque–, y a un Luis García Ochoa cuyo discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en 1983, versaría sobre su maestro. Otro de aquellos jóvenes, compañero de incorporación del anterior, Álvaro Delgado, y objeto en 2002 de otra retrospectiva en el Conde Duque, se había despachado en cambio a gusto con Palencia, en sus respuestas a Raúl Chávarri, recogidas por este, en 1975, en un libro titulado –el propio título indica a las claras por dónde van los tiros– *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. En la colección del MAC nos llaman la atención el humilde *Madrid desde el Manzanares* (1944), de Álvaro Delgado, y de San José su amarillo *Paisaje de Vallecas* (1942), y su visión de *El Jarama*, que nos hace pensar en el gran libro homónimo de Rafael Sánchez Ferlosio. Un poco después de que concluyera la actividad del cenáculo vallecano



Francisco San José
Paisaje de Vallecas
1942
óleo/ lienzo
Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid

–a esa época de después corresponden los dos cuadros que representan a Palencia en el MAC, fechados respectivamente en 1951 y 1952-, un poeta, narrador y crítico de arte falangista, el singular Manuel Sánchez Camargo, gran conocedor por cierto de la obra solanesca, empezó a hablar, por analogía un tanto forzada con la de París, de una *Escuela de Madrid*, a la cual dedicaría, en 1954, un libro editado por el Instituto de Cultura Hispánica, y de consulta obligada, ya que contiene conversaciones con todos los pintores incluidos en él. Uno de ellos es Cirilo Martínez Novillo, que aunque nacido precisamente en Vallecas, no formó parte de la Escuela de ese nombre, sino que creció solitario, empapándose del arrabal madrileño –magnífico su modesto *Bodegón de las naranjas*, de 1941- y sobre todo de la meseta castellana, que recorría cargado con sus bártulos de pintar, pero también con una cámara fotográfica, como lo hemos sabido en 2010, gracias a una exposición póstuma que a su trabajo con la misma, organizó su hijo Álvaro, en la sala madrileña de Joan Gaspar. 2001 había sido el año de la retrospectiva del pintor en el Centro Cultural de la Villa.

Es difícil considerar como *de vanguardia* –la vanguardia propiamente dicha estuvo proscrita en el primer franquismo, aunque a partir de 1948 y sobre todo de 1951 las cosas iban a cambiar bastante-, esta producción de la inmediata posguerra, pero Madrid, ese Madrid del millón de cadáveres del célebre poema de Dámaso Alonso, también fue todo eso, y en ese sentido en la muestra *Madrid moderno* también tendrán que estar algunos de los pintores de esta onda representados en el MAC. Por ejemplo Francisco Arias, objeto en 1990 de una retrospectiva en el Conde Duque. O Enrique Herreros, nacido en el barrio de Malasaña, colaborador gráfico de *ABC*, muy solanesco, también expuesto por Caruncho en 1984, y del cual en 2005 tuvo

lugar en el MAC una muestra sobre sus *Quijotes*, comisariada por el propio Alaminos, con la colaboración del hijo del artista. O Julio Antonio [Ortiz]: interesante su retrato de *El Cardenal Cisneros* (1951). O Gregorio del Olmo, también objeto, en su caso en 1989, de la correspondiente retrospectiva en el Conde Duque, y autor de un cuadro tan afortunado como *Mozo de cuerda* (1952). O el costumbrista Alfredo Ramón, especializado en tascas y tiendas. O Agustín Redondela, otro de los pocos supervivientes de esta generación artística un tanto maldita, y por lo tanto pendiente de una revisión global como tal generación. O Delhy Tejero, a la cual el MAC dedicó en 2005 una muestra modélica de 111 de sus dibujos, comisariada por su propio director, y a raíz de la cual se adquirió bastante obra, gustándome especialmente algunas de sus vistas de Madrid, por ejemplo sus miradas “forties” al Viaducto cansiniano y borgiano y ruanesco. O el siempre cristalino Cristino de Vera, que está en plena forma y al cual siempre he contemplado un poco como el gran heredero hoy de Luis Fernández, tan bien representado por cierto este último en el MAC: por una esencial y maravillosa marina bordelesa de comienzos de los años cincuenta, época en la cual en España prácticamente nadie se acordaba siquiera del nombre de este pintor de la Escuela de París, mientras en cambio seguían atentamente su trabajo André Breton, René Char, Rafael Laso de la Vega o María Zambrano.

Lugar aparte merece, siempre en relación con ese contexto Escuela de Madrid, el pintor más excepcional que a mi modo de ver dio el mismo, me refiero a Juan Manuel Díaz-Caneja, ya partícipe, al igual que su gran amigo el poeta José Herrera Petere, de los primeros paseos vallecanos. Fue en la posguerra, época en que su militancia comunista le llevó a pasar temporadas en la cárcel, cuando el pintor encontró

definitivamente su camino, que fue el de una Castilla esencial, intemporal, interior. Su obra ha sido objeto de varias retrospectivas, entre las cuales destacan dos de las póstumas, la del Conde Duque (1994), comisariada por Javier Villán, su albacea, y la del Reina Sofía (2005). Por obra y gracia de Villán, el MAC recibió un importante conjunto de cuadros canejanos (son, en concreto, dieciséis, que se vinieron a sumar a uno de 1960, que había ingresado entonces en la colección del Ayuntamiento al recibir su autor el Premio de Pintura del mismo), como paralelamente los recibieron el IVAM, y el Reina Sofía; estos tres museos, y la fundación de Palencia, su ciudad natal, que lleva el nombre del pintor, son los sitios a los cuales debe acudir quien quiera conocer tan especial universo.

Protagonista decisivo de aquella posguerra, a través sobre todo de su Academia Breve y de sus Salones de los Once, la mayoría celebrados en la Galería Biosca, fue Eugenio d'Ors, del cual el MAC posee su retrato por su paisana Rosario de Velasco, de 1946. Entre los pintores a los cuales el morador de la casona de la calle del Sacramento apoyó entonces, destacan los indalianos, que fueron los digamos *corresponsales* en Almería de la Escuela de Madrid, y a los cuales en 2005 dediqué una muestra (*Los indalianos, una aventura almeriense, 1945-1951*) que desgraciadamente sólo se vio allí, concretamente en Roquetas de Mar, y en la cual también enseñé cosas de Pancho Cossío, Vázquez Díaz, Eduardo Vicente y el asimismo muy orsiano Rafael Zabaleta, entre otros. El fundador de ese grupo, el singular Jesús de Perceval, está representado aquí por un sombrío y excelente cuadro de preguerra, *Superstición* (1935).

Pero es hora de cambiar de tercio. Por los años en que la Primera Bienal Hispanoamericana (1951), celebrada en Madrid –la segunda y tercera lo serían en La Habana y Barcelona, y ahí se quedó aquel

importante proyecto-, supuso la primera asunción de algunos de los nombres más significativos de la vanguardia por parte del Estado franquista, el principal refugio de la modernidad madrileña era Clan, la céntrica librería-galería de Tomás Seral, un personaje en torno al cual se vio en el Conde Duque una muestra procedente de Zaragoza, su ciudad natal. En Clan fue donde en 1953 un jovencísimo Antonio Saura organizó la colectiva *Arte fantástico*, en la cual figuraron algunos de los pintores de *Dau al Set*, grupo en torno al cual, en 2009, el MAC acogería otra exposición, comisariada esta por Concepción Gómez para Ibercaja. Cuatro años más tarde, un Saura que había pasado por París y había ingresado en el cenáculo surrealista y había dimitido del mismo, participaba en la fundación del grupo El Paso, que durante sus cuatro años de existencia –se disolvió en 1960 debido a tensiones internas– sería la principal plataforma de nuestro informalismo, y en torno al cual se han celebrado diversas exposiciones, la más importante de las cuales es sin duda la que en 2002 comisarió para el Centro Cultural de la Villa, Javier Tusell. Durante años en la colección del MAC Saura sólo estuvo representado por grabados y por un papel político de 1959, pero en 2006 el museo adquirió un lienzo suyo espléndido, *Marina* (1959 también), perfecto ejemplo de su modo de conciliar lo aprendido de surrealistas y expresionistas abstractos, y un fondo negro, españolista crítico, neo-noventayochista...

En la citada colectiva de Clan, Antonio Saura incluyó fotografías de vanguardia, de carácter surrealizante, de su hermano Carlos. En 1955 este lo filmaría pintando, en Cuenca; el corto resultante se titula *Flamenco*. Seis años más tarde se publicaría en Madrid, una reedición del genial libro de Ramón Gómez de la Serna *El Rastro*, de 1915. Siempre Ramón en todas las encrucijadas de la modernidad madrileña.

Bajo el título *Guía del Rastro*, el volumen, editado por Taurus, presentaba la novedad de una serie de ilustraciones de Eduardo Vicente, tan adicto a esa zona de Madrid en la cual uno se sorprende tantas veces pensando en sus criaturas –de las obras suyas que posee el MAC me gusta especialmente la efigie *fifties* del *Vendedor navideño*-, y sobre todo de una serie de magníficas fotografías en blanco y negro de Carlos Saura, desgraciadamente en reproducciones de no muy buena calidad. En 2001, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg ha reeditado el texto ramoniano, de nuevo con fotografías –más, y sobre todo mejor reproducidas- del hoy celeberrimo cineasta. Esas fotografías fueron expuestas en 2003 por el MAC.

A Manolo Millares, fallecido en 1972, a los cuarenta y seis años, no llegué a conocerlo, pero tuve ocasión, no mucho después, y debido a un encargo de Fernando Zóbel –editor, el año anterior, y desde el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, de la espléndida carpeta de serigrafías *Descubrimiento en Millares 1671*, aquí presente-, de familiarizarme con su obra, con su entorno familiar, con su biblioteca Canario de nacimiento, y para el cual había contado mucho la memoria de los primitivos pobladores de su archipiélago natal, Millares, llegado a Madrid en 1955, y con un pasado vanguardista a sus espaldas, fue otro de los fundadores de El Paso. Sus primeras arpilleras las expuso el propio año 1957, en el entonces activísimo Ateneo de Madrid, donde con excepción de Saura celebraron individuales todos los miembros del grupo. La carpeta de la cual un ejemplar es propiedad del MAC corresponde al último período de su obra, el de los sueños de los infantes, el de las *Antropofaunas*, el de los *Neanderthalios*.

Uno de los primeros mentores del Millares del arranque, había sido el crítico de arte Eduardo Westerdahl, una de las grandes figuras de



Antonio Saura
Marina
 1951
 Óleo/lienzo
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Madrid

la vanguardia canaria de preguerra en su condición de fundador de la tinerfeña *Gaceta de Arte*. En 2010 el MAC acogería una muestra con una selección de los fondos del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl de Puerto de la Cruz. Seral y Clan, *Dau al Set*, el mundo canario de Westerdahl: está claro que a la hora de programar, Alaminos y su equipo del MAC han reflexionado seriamente sobre la trama del retorno a las vanguardias, en la difícil posguerra española.

A Saura y a Millares les hacen compañía, en la colección del MAC, otros de sus compañeros de El Paso: Rafael Canogar, Luis Feito –único de todos aquellos artistas, nacido en la capital-, Manuel Rivera –objeto en 1996 de una preciosa exposición póstuma en el Conde Duque, integrada por su obra más tardía-, todos ellos con obra original, y Martín Chirino, Pablo Serrano y Antonio Suárez con gráfica. Además del Saura, el Canogar, de 1961, y rotundamente *action painting*, me parece el gran cuadro de esta zona del museo.

Coincidiendo con la disolución del grupo, en 1960 la Galleria L'Attico, de Roma, que tanto se ocupó de la obra canogariana, editó una bellísima carpeta con litografías de todos sus miembros, carpeta que fue realizada en los talleres del griego madrileñizado Dimitri Papagueorgui, y de la cual el MAC posee un ejemplar. Aquel mismo año fue el de la colectiva española del MoMA de Nueva York, entusiásticamente comisariada por el poeta y *curator* del museo Frank O'Hara, apoyada por los gobiernos español y norteamericano, y en la cual participaron varios miembros del grupo, así como otros de los nombres destacados de nuestra vanguardia abstracta.

El Ateneo en el ámbito oficial, y en el privado la galería Biosca y a partir de 1964 la de Juana Mordó –que había dirigido la anterior– fueron las principales defensoras de todo aquello, así como de la

obra de otros abstractos asimismo representados en el MAC, como Francisco Ferreras, José Guerrero, Manuel H. Mompó, Lucio Muñoz, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Salvador Victoria o Fernando Zóbel. De Lucio Muñoz el MAC presentó en 2007 una hermosa retrospectiva, comisariada por su hijo Rodrigo Muñoz Avia, y por Alaminos, y que incluía como apéndice, la que fuera excelente colección particular del pintor.

Zóbel, del cual el MAC posee un aéreo lienzo conquense, *Composición: La calle del colmillo* (1967), tuvo un papel decisivo en la historia de nuestro arte moderno, al crear, a partir de su colección personal, y con la ayuda del Ayuntamiento de esa vieja ciudad castellana, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que abrió sus puertas en 1966, y que está instalado en un edificio tan emblemático como sus Casas Colgadas: *vino viejo en odres nuevos*. El museo es hoy propiedad de la Fundación Juan March, a la cual fue donado por su fundador en 1980, para que lo que había sido un sueño felizmente hecho realidad, pudiera perpetuarse en el tiempo. Imborrables recuerdos tengo de los artistas de esa generación, y muy especialmente del propio Zóbel, y de Guerrero, al cual fui presentado precisamente por el fundador de aquella pinacoteca, y en la Cuenca de 1971. Tanto Zóbel como Guerrero, suponían un apasionante nexo trasatlántico, concretamente con los Estados Unidos, tierra de sus estudios (en Harvard) para el primero, y país de adopción para el segundo. Cercano a los principales *action painters*, el granadino, por cuya memoria vela un ejemplar Centro de Arte en su ciudad natal, extrajo el acento único de su obra, de un moverse entre lo español y lo norteamericano. Conexiones europeas, además, de Zóbel, cuya obra temprana tiene puntos de contacto con las de un Hans Hartung o un Georges Mathieu,

expositores ambos, por aquellos años, en el Ateneo, y del primero de los cuales el MAC posee una hermosa litografía de 1963.

Destino muy similar al de Guerrero, fue el de Esteban Vicente, hermano de Eduardo Vicente. Recuerdo que fue también Zóbel quien me puso sobre esta pista. Luego traté bastante al segoviano –de Turégano-, hoy feliz objeto, él también, de un museo en la capital de la provincia. Estudiante en San Fernando, Esteban Vicente había pasado por la Murcia gayesca y por el París boresiano y por Barcelona y por Ibiza, la isla moderna por excelencia, y se había afincado en Nueva York en 1936, integrándose algo más de diez años después, él también, al expresionismo abstracto, dentro del cual mantuvo rasgos distintivos que se explican precisamente debido a su condición de pintor lírico, de pintor de la luz, de pintor a la postre boresiano...

Evidentemente España ha sido un país más *veta brava* que geométrico. Sin embargo en la generación abstracta –y en la colección del MAC– nos encontramos con *geómetras sui generis* como Gerardo Rueda –autor en su prehistoria de humildes, preciosas y ya geometrizaras vistas de su Carabanchel natal–, Gustavo Torner o Luis Caruncho –ya citado varias veces en su condición de gestor municipal–, así como con el que tal vez sea el creador más inclasificable de su generación, Pablo Palazuelo, también natural de la capital aunque gran parte de su carrera iba a transcurrir en el Barrio Latino de París. Ahí se hizo asimismo geométrico el sensible Eusebio Sempere, y ahí fue fundado, en un café (Le Rond Point) de Montparnasse, y el mismo año que El Paso, Equipo 57, cuyo trabajo se vio en Madrid, siempre en ese decisivo año 1957, en un espacio financiado por los Huarte, la Sala Negra del Museo de Arte Moderno. Sempere –muy hermoso su *gouache*– sería miembro, a distancia, del Grupo Parpalló,

fundado en Valencia de 1956, y que terminaría decantándose por la geometría y lo *normativo*, como entonces se decía. La aventura de Parpalló la reconstruyó minuciosamente Pablo Ramírez, en una muestra valenciana con motivo de su cincuentenario, muestra que en 2007 recaló en el MAC. A esa tradición se fueron acogiendo en años sucesivos, miembros de la Nueva Generación aguirriana, como Elena Asins o Julián Gil, ambos representados en el MAC –interesantísimo *Medianería de Madrid X* (1965) del segundo, que jugaba entonces a encontrar la geometría de Madrid–, y otros que no lo están, como Manuel Barbadillo, Tomás García o Julio Plaza.

Nuevo cambio de tercio: el viraje figurativo *circa 1960*. Parte de los nuevos artistas vuelven a la figura, caso por ejemplo de Canogar, o por el lado social de algunos ex-miembros de Equipo 57. Llegan ecos del *pop art* norteamericano. La Nueva Figuración tiene en Francis Bacon uno de sus faros. La propia Juana Mordó es consciente de que la modernidad no tiene sólo rostro abstracto, y de que paralelamente trabajan artistas realistas importantes, a algunos de los cuales incluye en su escudería. Centro de esa constelación realista era y sigue siendo hoy, más de cincuenta años después, Antonio López García, del cual el MAC conserva un ejemplar de la célebre y magnífica litografía *Josefa* (1961), estampada por el ya citado Dimitri Papagueorgiui, y evocadora de Tomelloso, la villa natal manchega de su autor. Una curiosa conexión ricardobarrojiana opera en el caso de la recientemente desaparecida Amalia Avía, cuyas memorias, *De puertas adentro* (2004), son uno de los pocos libros españoles de su género, y de la cual en 1997 organizó una retrospectiva el Centro Cultural de la Villa. El MAC tiene obra de Amalia Avía, como de Julio López Hernández, y de Isabel Quintanilla, objeto en 1996 de una retrospectiva

en el Conde Duque, paralela a otra de su marido, el escultor Paco López, hermano de Julio, que ésta también es una pequeña crónica familiar madrileña, como en clave familiar hay que leer, dentro de una generación realista más joven y bien representada en el MAC, la de los discípulos de López García en San Fernando, la *Plaza de Benavente* (2000) de la donostiarra Clara Gangutia, criada en el barrio de Atocha, en el cual vive también, enfrente de Casa Patas –manes de Quico Rivas-, el jiennense Antonio Maya, otro con retrospectiva en el Conde Duque –en su caso, en 2001-, y al cual recuerdo hace siglos, pintando en una esquina de la Plaza de Santa Ana, cuando todavía no nos conocíamos.

Si tiene todo el sentido que el MAC haya estado atento a esa tradición, es todavía más digno de ser subrayado, por más infrecuente, el que haya dedicado atención a la generación de fotógrafos realistas surgidos en aquel Madrid *fifties*. En 2007, Mónica Carabias, conservadora del museo, y gran conocedora de la misma, fue la comisaria de la muestra *La Escuela de Madrid: Fotografía 1950-1975*. En la colección se conservan piezas, algunas magníficas, de Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Paco Gómez, Alberto Schommer y Gerardo Vielba, así como del catalán Ramón Masats, y del almeriense Carlos Pérez Siquier, alma este último del grupo AFAL, editor de la modesta revista de mismo nombre, y que desde la más extrema periferia tanto hizo –y sigue haciendo- por dignificar el oficio entonces poco prestigioso de fotógrafo. El MAC posee además obra de un creador más joven pero inscrito en ese horizonte, Carlos Morales-Mengotti, implacable cronista de los andenes y pasillos del Metro, *circa 1970*; creador redescubierto en 2006 gracias a una muestra en Cayón, y objeto este mismo año de otra en el MGED de Marbella. Por ese mismo lado fue la

retrospectiva, comisariada por Miguel Gómez, del fotoreportero César Lucas, celebrada en 2009 en el MAC. Entre sus retratos hay dos absolutamente icónicos, el del Che en el Madrid de 1959, y el desnudo de Marisol publicado en 1976 en portada de *Interviú*. Esfuerzo paralelo el del MAC en este campo, al que Colectania, en Barcelona, está haciendo para recuperar a Francesc Catalá Roca, Joan Colom, Leopoldo Pomés y otros grandes artistas catalanes de la cámara.

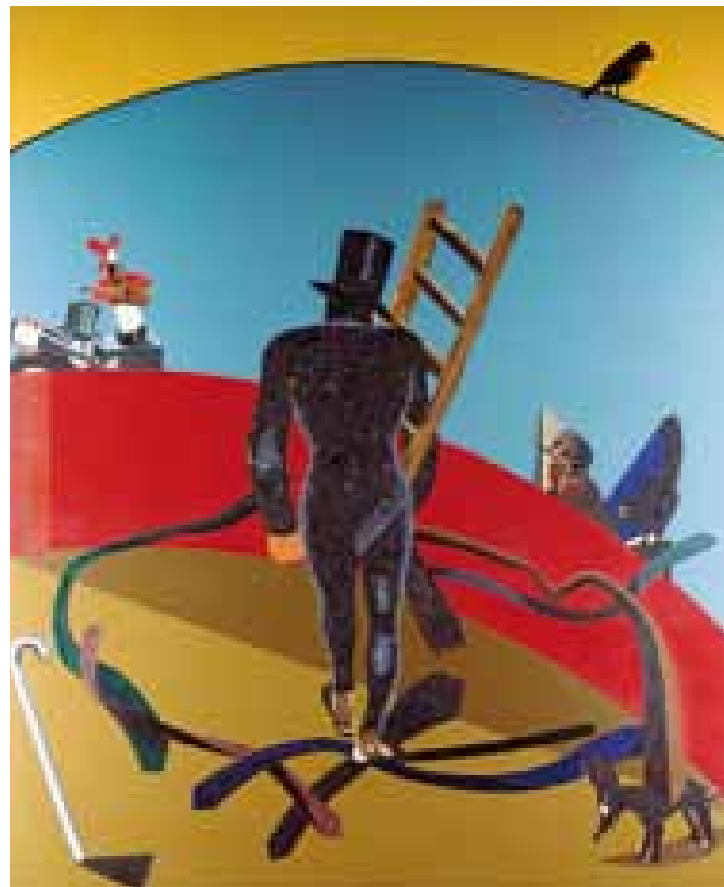
Relacionable con la muestra fotográfica a la cual acabo de hacer referencia, es otra del año siguiente, que se tituló *Así es Madrid... en el cine*, comisariada por Javier Domingo, Eduardo García Rayo y el propio Alaminos, y que tuvo por objeto el cine madrileño y su fotografía, y en la cual recuerdo la presencia de esa sinfonía urbana a lo Walter Ruttmann, pero en castizo, que fue *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero –un personaje al cual traté algo a mediados de los años setenta-, y alguna bonita imagen temprana de un cineasta –y escritor- tan interesante como Edgar Neville, cantor de la Gran Vía y de la Torre de los Siete Jorobados.

Siempre en clave realista, pero de un realismo más explícitamente izquierdista, y uno de cuyos principales valedores fue Valeriano Bozal –recordemos su combativo libro *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, editado en 1964 por Ciencia Nueva-, un interesantísimo conjunto de gráfica permite reconstruir la historia de Estampa Popular de Madrid, grupo de grabadores adscritos a un realismo social teñido de expresionismo –conocían no sólo el grabado expresionista alemán, sino también el Taller de Gráfica Popular mexicano-, y fundado en 1959, en una taberna de la calle de Modesto Lafuente, por José García Ortega, que como no podía ser de otro modo lo hizo gravitar en la órbita del PCE. Están representados en el mismo Francisco Ál-

varez, el geómetra Manuel Calvo –en Estampa Popular de Córdoba militaba un ex-Equipo 57 como José Duarte, presente en el MAC con *Fiesta en el barrio*, una obra socialrealista y suburbial de 1967-, Javier Clavo, un Luis Garrido que destacó en el terreno del tapiz, el veterano Francisco Mateos, Juan Luis Montero, el propio Ortega, el ubicuo Dimitri Papagueorgiu, Manuel Ortiz Valiente, Pascual Palacios Tárdez, Antonio R. Valdivieso, Antonio Saura, Ricardo Zamorano y otros nombres que han quedado más en la penumbra. Una de las exposiciones más oportunas del MAC fue, en 2006, la dedicada a este grupo –el subtítulo rezaba “Arte y política (1959-1976)”-, que comisariaron Clemente Barrena y el propio Alaminos.

Bien distinto es el modo de trabajar la figuración, de Eduardo Arroyo, otro madrileño que pronto se marchó a París, y que ahí participó, a mediados de la década del sesenta, del movimiento de la *figuration narrative*, que vino a ser una versión europea –francesa, principalmente, aunque con sus conexiones italiana y española- y política del *pop art*. Personalísimo el modo de ir engarzando política –no puede ser más significativo en ese sentido el polémico cuadro de 1970 titulado *Distintos tipos de bigote reaccionario español*, al cual se vendría a sumar más tarde otro de 1984, más rotundo, y significativamente titulado *Madrid-París-Madrid*, en el cual comparecen diversos símbolos patrios, entre ellos la botella de Tío Pepe, y el perrito (más *ABC*) de Joaquín Xaudaró-, cultura (arte, pero también literatura, y amor por los libros), boxeo, y vida personal, de un Arroyo al cual también ha tentado el género memorialístico.

Del valenciano Equipo Crónica, antes citado a propósito de su cuadro sobre el homenaje a Viñes, y surgido por cierto, en 1965, de Estampa Popular de Valencia que radicalizaron en dirección a un pop



Eduardo Arroyo
Madrid-París-Madrid
1984
Óleo/lienzo
Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid

político, hay en el MAC una buena representación de su obra serigráfica, a la cual se suma la presencia en solitario de Manuel Valdés, es decir, de su mitad superviviente, con un sobrio y eficaz cuadro de 1990, *Lichtenstein como pretexto I*.

De Equipo Realidad, el otro colectivo valenciano de nuestro pop político, el MAC posee un cuadro de 1975 inspirado en la prensa de 1933, y perteneciente a su impactante serie de *Cuadros de historia*.

Otro valenciano, Juan Genovés, que había participado en aventuras colectivas como Parpalló (todavía en su tierra natal) y como Hondo (ya en la capital), se convirtió durante los años sesenta, en uno de los pintores más significativos de esa Crónica de la Realidad. Su obra, de fuerte contenido político –ver estos *Manifestantes* de 1977–, fue difundida internacionalmente por Marlborough, galería que hoy tiene sede madrileña, y con la cual sigue trabajando. En 1982 Genovés fue objeto de una muestra celebrada en el Centro Cultural de la Villa.

Muy amigo con los años de Arroyo sería el asturiano madrileñizado Eduardo Úrculo, cultivador en sus inicios de una figuración de raíz expresionista, colaborador de una revista antifranquista con sede en París como *Ruedo Ibérico*, y que derivaría en pop, especializándose durante un tiempo en un erotismo que le valdría problemas en el tardofranquismo, para luego tender a un arte más reflexivo. En 1987 Úrculo celebró una retrospectiva en el Centro Cultural de la Villa. Lo representan aquí un lienzo erótico de 1996, el original de su cartel para los Veranos de la Villa de 1988, inspirado en el Palacio de Cristal del Retiro, y el de los de 1999, con ecos nostálgicos del *art déco*, ya que su atmósfera de piscina funcionalista trae a nuestra memoria el celeberrimo cartel de Josep Renau para la valenciana de Las Arenas, obra por cierto del madrileño Luis Gutiérrez Soto.

Todo lo que acabo de mencionar, encontrará su lugar en la planeada muestra madrileña, y lo mismo otras manifestaciones del gusto *sixties*, una época complicada –retomo un término que he utilizado a su propósito en otro lugar–, no tan brillante desde mi punto de vista como la anterior, pero clave para entender nuestro presente. Entre esas otras manifestaciones, enmarcables en mayor o menor grado en el concepto *Nueva Figuración*, será necesario pensar en el madrileñísimo Alfredo Alcaín –del cual el MAC posee un importante conjunto de gráfica, centrada en esos comercios antañones de los cuales ha sido una suerte de topógrafo, de coleccionista obsesivo casi a lo Eugène Atget, y al respecto hay que indicar que en el momento en que escribo estas líneas está a punto de inaugurarse en Tiempos Modernos una muestra de sus desconocidas fotografías en color de esos comercios–, en Juan Barjola, en Alfonso Fraile, en un Juan Giralte que tuvo la virtud de ir siempre por libre –ver el magnífico libro que acaba de dedicarle su hijo, el narrador Marcos Giralte Torrente–, en José Hernández –soberbio grabador– y su mundo alucinado, en las angustiadas visiones urbanas de Ángel Orcajo –que a finales de los años cincuenta había sido cronista muy *realismo mágico* de la propia capital–, en Darío Villalba, nacido en San Sebastián pero residente de toda la vida aquí, y que ha sido un precursor en su uso de la fotografía–.

Miembro de la Nueva Generación aguirriana, el sevillano madrileñizado Luis Gordillo... pertenece y no pertenece a ese contexto, y es figura de enlace, absolutamente clave, con lo que vino después, tanto con otras voces neofigurativas que se reclamaron de su ejemplo, como con un cierto tipo de abstracción descoyuntada que se practica hoy en bastantes sitios. Soberbio su *Potemkin*, de 1997.

Un paréntesis para hacer referencia al efímero conceptualismo madrileño. Ese movimiento tuvo mucha menos fuerza que su equivalente barcelonés, con el cual por lo demás estaba en estrecho contacto, entre otras por afinidades políticas. La exposición *Alberto Corazón: Plaza Mayor y otras obras conceptuales de los años 70*, celebrada en 2009, con María Luisa Martín de Argila como comisaria, puso el acento sobre la figura del diseñador gráfico madrileño, tomando como punto de partida una obra colectiva que articuló en torno al espacio, tan familiar para él, evocado en el título. Obra colectiva en la cual hasta participó el firmante de estas líneas, con el tiempo tan alejado de estas poéticas tipo *la poesía es un arma cargada de futuro...*

Mucho más intenso el paisaje pictórico post-Gordillo. Juan Antonio Aguirre, que como inventor de la citada Nueva Generación había sido su descubridor y que tras una larga carrera como gestor terminaría concentrándose en la pintura. Carlos Alcolea, ser deslumbrante, a través del cual nos conocimos Alaminos y yo. Carlos Franco, el más atento del grupo a las lecciones de los maestros de antaño, sería objeto en 2000 de una gran muestra en el Conde Duque, cuyo comisario fue Mariano Navarro, otro crítico de nuestra generación. En el MAC se verían, en 2004, y en una muestra comisariada por el propio Alaminos, sus bocetos, muy bien estudiados en el catálogo por Antonio Bonet Correa, para la fachada de la Casa de la Panadería, el más impresionante de los cuales es *El telón de la Casa de la Panadería* (1992), de más de cuatro metros de alto por cinco de ancho. Sigfrido Martín Begué, expositor en 2001 en el Conde Duque. Herminio Molero. Rafael Pérez Mínguez. Guillermo Pérez Villalta. Manolo Quejido. Faltan a la cita Alcolea, Martín Begué y Rafael Pérez Mínguez, que fue el más meteórico de los tres. Amadís –cuyo director fue durante muchos años



Luis Gordillo
Potemkin
 1997
 Acrílico/lienzo
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Madrid



Carlos Alcolea
El pintor y su modelo
1974
Acrílico/lienzo
Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid

Aguirre-, Daniel y Buades –de la que fui el primer director artístico, y cuyo logotipo diseñó Alberto Corazón-, fueron las galerías sucesivas donde, siempre mezclado con otras cosas, se vio todo esto. María Escribano, testigo de la época, ha historiado esta aventura para el Reina Sofía (*Los esquizos de Madrid*, 2009). La de Buades la ha reconstruido, en 2008, el Patio Herreriano, donde tuvieron lugar unos nostálgicos coloquios con protagonistas de la época. Magnífica la colección de este núcleo, en el MAC, destacando *El pintor y su modelo* (1974) de Alcolea, *Autómata anticlaro de luna* (1994) de un Sigfrido Martín Begué que en él recrea inteligentemente un cierto *bruitisme* futurista y sus artefactos sonoros, *Vidas paralelas* (2000) de un Molero que venía de la poesía experimental –hay testimonios de ello en la colección-, y que terminó siendo el más singular de los frutos tardíos del pop, esa rareza absoluta que es *Crimen pasional* (1970-1976) de Rafael Pérez Mínguez, y *Sin palabras* (1977) y *Densueño* (1979) de Manolo Quejido... Lista a la cual tal vez habría que sumar *Amantes (cadáveres en el armario) imantados* (1993-1996), del recientemente desaparecido Javier Utray, tan vinculado a la mayoría de ellos, y tan secreto.

Figura central de la generación, y con irradiación más allá de los límites cronológicos de la misma, es Guillermo Pérez Villalta, representado por un lienzo de 1998. Han contado para él la asimilación de las enseñanzas de David Hockney –del cual por cierto en la colección del MAC hay un grabado-, la búsqueda de constantes españolas, la mirada a los maestros de antaño –incluidos los pequeños y los excéntricos-, el interés por las arquitecturas híbridas y bastardas de la Costa del Sol –él nació en Tarifa y ha frecuentado asiduamente Málaga, la ciudad de sus amigos Bola Barrionuevo y Carlos Durán- y similares –alucinante por ejemplo su fotografía en colores del chalet

del escultor valenciano Antonio Sacramento-, la reivindicación –muy hockneyana- de lo gay, la escritura practicada con tanta asiduidad que la mayoría de sus catálogos son autoprologados

En 1980 *Densueño*, que corresponde a un momento quejidiario especialmente feliz, en que mira mucho hacia Cézanne y hacia Matisse y hacia los norteamericanos, fue uno de los cuadros que representó a su autor, paisano de Velázquez transplantado al Madrid de la Quinta del Sordo, en una muestra que encontró notable eco, *Madrid D.F.*, en la cual Chiqui Abril, al cual eché alguna mano, reunió, para el Museo Municipal, a una serie de artistas que encarnaban las actitudes entonces más nuevas, de retorno a la pintura –sin distingos entre figuración y abstracción-, aunque también estaban dos austríacos, Eva Lootz y Adolfo Schlosser, que se movían en aguas escultóricas y conceptuales. Artistas madrileños o afincados en Madrid, y entre los cuales estaban varios de los que el año anterior Ángel González, Quico Rivas y yo mismo habíamos reunido, en la sala grande de Juana Mordó, en la más polémica *1980*.

Casi tenemos la sensación del viaje en el tiempo, del viaje a los tiempos de *Madrid D.F.*, cuando, en el MAC, además de con *Densueño*, y con el Alcolea antes citado, nos encontramos con otros cuadros que también estuvieron en aquella muestra, firmados por Juan Antonio Aguirre (*Carmen del Rosal*), Alfonso Albacete (*2ª Pérgola*), Miguel Ángel Campano (*Sin título*), Juan Navarro Baldeweg (su espectacular *Kouros I*), Enrique Quejido (*Athos I*) y Santiago Serrano (*Noli Me Tangere*), más dos piezas de la misma procedencia de Eva Lootz y de Schlosser. Encuentro realmente insólito, y a la postre bastante genial, porque no hay muchos precedentes, que el Ayuntamiento se quedara con una parte sustancial de aquella muestra. Por lo demás, en el caso

de Navarro Baldeweg me parece todavía más importante su otro cuadro presente aquí, *Paisaje con nubes* (1996).

Campano, el único madrileño de nacimiento de ese sector, venía de la estética conquense, habiendo recibido la influencia de Rueda, de Torner y del valenciano Jordi Teixidor, otro pintor representado en el MAC. Campano había vivido el París de la pintura-pintura, un París al cual volvería, y donde pasaría largos años. Gran momento sus ochenta, durante los cuales el faro que lo orienta en principio es Guerrero, y donde luego empieza a moverse hacia Macao, hacia el soneto de las vocales de Rimbaud, hacia Poussin, hacia Delacroix, hacia la Sainte Victoire de Cézanne. Aquel mismo año 1980, Grupo Quince editaba su carpeta de aguafuertes *Gran Vía*, con un poema de Andrés Trapiello, y tipografía del gran Diego Lara; dos de esos grabados figuran en la colección del MAC. El mismo taller, cuya historia por cierto debería ser escrita algún día, fue el encargado de producir la carpeta de litografías editada por el Museo Municipal con motivo de *Madrid D.F.*, titulada igual que la exposición, y que es una bonita pieza, también presente aquí, obviamente.

Madrid conoce por aquel entonces, y vía Buades, el trabajo de los barceloneses de *Trama* o el de los gallegos de Atlántica. De unos y otros hay testimonios en el MAC, como los hay de Miquel Barceló, Carmen Calvo, Ferran García Sevilla o Juan Uslé. Desde París, donde va a coincidir con Barceló, con José Manuel Broto –el líder de *Trama*–, y con Campano, nos llegan pronto noticias del extraordinario trabajo de un madrileño formado aquí y afincado allá, José María Sicilia, y en el garaje de Fernando Vijande vemos, en 1984, sus potentes cuadros neoexpresionistas, y entre ellos sus Puertas de Alcalá, una de las cuales, pintada aquel mismo año, está en la colección del MAC, dentro de

la cual es casi demasiado fácil hacerla dialogar con la *Puerta de Alcalá empaquetada* (1981) del *nouveau réaliste* Christo.

Museo madrileño, el MAC no podía no registrar en su sismógrafo, la eclosión de la Movida, ese terremoto de alcance reducido, televisivamente ampliado gracias a Paloma Chamorro, y del cual quedan sobre todo una serie de canciones, y las primeras películas de Pedro Almodóvar, y las primeras fotografías de Alberto García-Alix –qué buena por cierto su visión del estudio de Darya von Berner, de 1996–, de Ouka-Lele –aquí está su emblemática recreación del edificio de Correos y hoy Ayuntamiento, *Rappelle-toi, Bárbara* (1987)– o de un Pablo Pérez-Mínguez (primo del pintor) al cual el museo dedicaría en 2006 una exposición significativamente titulada *Mi Movida madrileña*, y significativamente comisariada por Carlos Serrano, grafista y también fotógrafo, amigo y cómplice de PPM desde los tiempos de *Nueva Lente* y de Amadís, y que como no podía ser de otro modo, maquetó el correspondiente catálogo. Más, por supuesto, una serie de ilustraciones dispersas en la correspondiente sección (*Gente y aparte*) de *ABC*, y en *La Luna de Madrid*, *Madriz* y otras revistas que pronto desaparecían. En el MAC están bien representados Ceesepe, El Hortelano, Javier de Juan y su hermano Jorge Fin más –sólo con gráfica– Mariscal, amigo (vía Moriarty) de todos ellos.

Vinculado a *Madriz* y otras revistas, Fernando Bellver es un pintor y grabador –impulsor en su segunda condición del desaparecido Taller Mayor 28– que ha mirado mucho su ciudad natal. Su *Grabado de Madrid* (1998), y sobre todo su preparatorio e impresionante *Dibujo de Madrid*, de 1997, han sido justamente destacados por Alaminos como piezas claves de la colección del museo que dirige, y al respecto remito a su erudita contribución monográfica (*El Grabado de Madrid*

de Fernando Bellver: Tradición y renovación en la iconografía de las vistas de la ciudad) al citado catálogo *Madrid contemporáneo*.

El MAC ha seguido pendiente de los últimos desarrollos del realismo madrileño o con epicentro en Madrid, de Félix de la Concha o Hernán Cortés –al primero le dedicó en 2008 una muestra centrada en sus retratos, comisariada por Jesús Moreno, y simétrica de la que, con idéntica temática, le había dedicado el Conde Duque al segundo en 2003– hasta Joaquín Risueño, pasando por Francisco Menéndez Morán –hoy afianzado en sus soledades segovianas– o Joaquín Millán.

José Manuel Ballester está hoy más centrado, y con magníficos resultados, en la fotografía. El MAC inició su política de edición de libros de bibliofilia –la selecta colección *Los Libros de Uruk*–, con uno con algunas de las suyas, que apareció en 2004, y que es una absoluta maravilla. Madrid –la ciudad natal del artista– y Berlín –donde el libro también fue presentado– son las dos metrópolis evocadas en él por quien luego ha ido fotografiando los Estados Unidos, China, Brasil... Pero de Ballester aquí también hay varios buenos ejemplos de su labor pictórica temprana, destacando su monumental visión, de 1992, de las Torres Kio de la Plaza de Castilla.

Muy bien representada en el MAC, está la línea neometafísica, cuyas capitales han sido Madrid, Valencia y Cartagena, aunque también ha sido decisiva la contribución a la misma de la cornisa cantábrica. Abre el fuego, como no podía ser de otro modo dada su condición de comisario de diversas muestras (una de ellas en la inevitable Buades, ya en su etapa final de la Gran Vía) y de fundador de un espacio como El Caballo de Troya, que hoy es sólo un (buen) recuerdo, Dis Berlin, con el prodigioso políptico *El viajero inmóvil* (1986), la obra cumbre de su llamada época azul, y con uno de sus

relieves policromados. El pintor, nacido en un pueblo de Soria llamado Ciria, criado en Zaragoza, y hoy afincado en Aranjuez, en su día fue inquilino de un inmenso y maravilloso apartamento en nuestra Calle Mayor, donde por iniciativa de Lola Garrido, le hizo un retrato fotográfico nada menos que Inge Morath. Dis Berlin está doblemente vinculado al Ayuntamiento, y a su infraestructura en este antiguo cuartel: por esa doble presencia en la colección del MAC, y porque fue en el Conde Duque donde los espectadores de la capital pudieron contemplar la retrospectiva que en la Valencia de 1998 le había organizado el IVAM.

No se trata de dar la lista de todas las compras del museo que han ido por ahí. Destacar, eso sí, cuadros de Ángel Mateo Charris –el magnífico *La costa de los oráculos* (1999), pintado un año antes de que su retrospectiva del IVAM se viera asimismo en el Conde Duque, y al cual se suma el original del cartel Veranos de la Villa 2004, con una fantástica recreación del Templo de Debod–, Damián Flores –representado por una de sus vistas romanas de cuando su estancia en nuestra Academia allá, por una alegoría de sus queridos arquitectos de la generación madrileña del 25, y por un Capitol, obras las dos últimas que en *Madrid moderno* no sabremos si poner en esta sección, o en la correspondiente al Madrid funcionalista–, Carlos García-Alix –que en su cuadro de 1999 contempla las transformaciones urbanas de su querida zona de Bravo Murillo y la Plaza de Castilla–, el asturiano Pelayo Ortega –con una de sus obras maestras, la muy barojiana *Taberna al atardecer* (1992)–, la siempre inquietante Sara Quintero –aquí con tres pequeñas evocaciones de un universo de habitat precario–, el tarifeño –otro más– Antonio Rojas –cuya retrospectiva gaditana de 1999 también visitó el Conde Duque–, el raro

Sergio Sanz, y Gonzalo Sicre. Ningún otro museo de España refleja tan adecuadamente, este importante sector de nuestra escena, con el cual guardan puntos de contacto algunos de los realistas de la última hornada, o una figura solitaria como el raro Juan Carlos Savater, muy admirado por Dis Berlin.

Uno de los pintores a los cuales acabo de mencionar, Carlos García-Alix, cómplice de su hermano Alberto en *El Canto de la Tripulación*, ha sido comisario para el MAC, en 2007, de una exposición singular, *El honor de las injurias*, cuyo centro era el extraordinario documental de mismo título, dedicado, por decirlo con su subtítulo, a la *Busca y captura de Felipe Sandoval*, uno de los muchos tipos siniestros a los cuales dio alas, en el bando republicano –obviamente en el otro tuvieron sus equivalentes–, la Guerra Civil. Exposición en la cual junto a mucho material fotográfico y bibliográfico, había ejemplos de la memoriosa y sombría pintura de este gran conocedor de la literatura y de la pintura del arrabal madrileño, creador que vive obsesivamente el tema de nuestra contienda, un poco al modo en que, en Francia, nuestro admirado Patrick Modiano vive los años de la Ocupación alemana.

Dentro de una figuración de otro tipo, interesante cuadro *La gran avenida* (1999), de José Luis Pastor, expositor en su día en Fúcares, y que evoca, muy a lo Gerhard Richter, la atmósfera de nuestro urbanismo desarrollista, algo que también está sabiendo hacer Chus García-Fraile, representada en la colección por una pintura de un período muy anterior.

Madrid ha sido una ciudad, estos últimos años, en la que han pintado líricos como Alberto Reguera –siempre con un pie en París–, Javier Riera o Ángeles San José; geómetras sensibles como Eduar-

do Barco o el argentino Alejandro Corujeira; voces híbridas como Ofelia García –en la superficie de cuyas obras coexisten pintura y fotografía–, Secundino Hernández, Abraham Lacalle, el “collagiste” Jorge Galindo –magnífico su monumental *Rey de la alegría* (2000)–, Manuel Saro, Juan Ugalde (ex-miembro del colectivo radical Estrujenbank) o Daniel G. Verbis; gente que se apoya mucho en el dibujo como el juglaresco César Fernández Arias, Javier Pagola o un Miguel Villarino también grabador, y que encuentra a veces acentos torresgarciescos... A los cuales hay que sumar a artistas que trabajan en tres dimensiones, como el purista Juan Asensio, el hoy neoyorquino Isidro Blasco, Florentino Díaz, los argentinos Laura Lío y Aníbal Merlo, y Blanca Muñoz. O un poeta puro e inclasificable como Eduardo Scala, protagonista en el MAC, en 2004, de la exposición *PoesíaArquitectura*. O un compositor –y ecólogo– como José Luis Carles, objeto en 2005 de un *libro de Uruk* significativamente titulado *Paisajes sonoros de Madrid*.

Si el desaparecido y también pintor Juan José Gómez Molina es uno de los pocos fotógrafos de cierta entidad surgidos en el Madrid de los años setenta –la época de ese espacio mágico que fue el Photocentro de la Plaza de la República Argentina, donde descubrimos tantas cosas españolas y foráneas–, el panorama, luego, se ha ido poblando. Empezaron los ya aludidos fotógrafos de la Movida. Vinieron luego otros. Hoy la fotografía goza de una atención por parte del público y de las instituciones, de la cual no gozaba hace treinta años. Una exposición muy bonita fue, en 2004, *Un viaje a Madrid*, comisariada para el MAC por alguien tan activo siempre en la defensa de lo fotográfico como es Mauricio d’Ors, que reunió instantáneas de Evaristo Delgado, José María Díaz-Maroto, José Manuel Navia, Ángel

Sanz y Manuel Sonseca. Otros nombres en la colección: Pedro Albornoz, el recientemente fallecido Chema Alvargonzález –magnífica, en 2001, su vista del entorno del Palacio Real–, Mario de Agyavives –autor de otro de los *Libros de Uruk, Una ciudad, otra ciudad* (2004)–, ese poeta del objeto que es Chema Madoz –que consecuente con su mirada se ha aproximado a los respectivos universos de Ramón Gómez de la Serna y Joan Brossa–, Ángel Marcos, Aitor Ortiz, Luis Vioque... Muchos de ellos, sean o no nacidos aquí, eligen Madrid como tema, e inteligente es ciertamente, por parte del MAC, el potenciar la colección de vistas contemporáneas de Madrid, entre las cuales me parecen especialmente destacables la del Capitol tomada en 1993 por uno de los mejores fotógrafos europeos de tema urbano de la actualidad, el italiano Gabriele Basilico; la de una de las torres Kio del alemán Roland Fischer, de 2004; y la irreal panorámica, presidida por la mole de Telefónica, de la británica barcelonizada Hannah Collins, de 2002.

Las exposiciones producidas por el MAC –caso distinto es evidentemente el de las que, producidas por otras instituciones, han recaído en él–, han contado con catálogos en su mayoría maquetados por Mauricio d’Ors, de los cuales por mi parte destacaría por encima de cualquier otro, el de *El honor de las injurias*, un auténtico libro. El MAC, por lo demás, ha publicado ya tres catálogos recopilatorios de sus fondos, uno de ellos centrado en la obra gráfica. Todo ello siempre con el sello de la calidad, y al respecto destacaría la labor de catalogación de las piezas incluidas, que por parte de Alaminos y su equipo revelan, tanto esos catálogos de carácter general, como los de Bartolozzi, Francisco Santa Cruz o Delhy Tejero, o el de Estampa Popular de Madrid.



PROYECTO DE HOTEL QUE SE DESEA CONSTRUIR EN EL PASEO DE FRANCISCO SILVELA
78 CON VUELTA AL CAMINO VIEJO DE CANILLAS.

PROPIETARIA: Srta ANGELES GUTIERREZ.

ARQUITECTO: D. LUIS ALMAY Y SOLER.



MEMORIA DESCRIPTIVA

El proyecto que se acompaña representa el edificio que desea construir para
vivienda la Srt^a. Angeles Gutierrez en el solar de su propiedad situado en
el Paseo de Francisco Silvela n° 78 provisional con vuelta al camino viejo
de Canillas.

La superficie del solar es de tres mil doscientos ochenta y siete metros c
uadrados ochenta y siete decímetros tambien cuadrados, y la superficie que
comprende mil novecientos veinte metros cuadrados setenta y os

La
documentación
de arquitectura
en el Archivo
de Villa de Madrid.
Sobre casonas
y palacios
de la aristocracia

**LA SINGULARIDAD DEL DOCUMENTO DE ARQUITECTURA
Y SU PRESERVACIÓN EN LOS ARCHIVOS MUNICIPALES**

Es en la segunda mitad del siglo xx cuando se abre un debate internacional en el ámbito académico y profesional sobre la necesidad de preservar, impulsar la investigación y la difusión de los fondos documentales de arquitectura, lo cual se ha venido materializando desde entonces en distintos ensayos, comités, foros y congresos¹.

Con ello se ha puesto de manifiesto su particular valor y la creciente sensibilización social al respecto, por cuanto un documento de arquitectura, y más concretamente de tipo gráfico, puede tener distintas instancias, siendo la más inmediata la histórica, no sólo por la antigüedad del soporte sino también por la información que aporta, pues representa la idea original o las intervenciones sufridas en un edificio o un espacio urbano, haya o no desaparecido. Pero lo que distingue al documento de arquitectura del de otras materias es su posible condición de ser apreciado como obra de arte, por su técnica y su ejecución², precisamente un valor estético que también es motivo de discusión, en cuanto a su conservación separada en museos, para disfrute público, o en archivos, junto al resto de la unidad documental de la que procede³.

Por otra parte, la documentación de arquitectura y urbanismo tiene doble utilidad, pues no sólo es base de la investigación científica para el conocimiento, divulgación y defensa del patrimonio edificado, sino también de los proyectos de intervención en él, lo que la hace abierta a todos los agentes implicados en su conservación, organismos públicos competentes, técnicos, promotores, contratistas. Todos están obligados a obtener la máxima información, pues en ésta se fundamenta la calidad de los referidos proyectos y asegura la viabilidad de las

1 El más reciente ha sido el *I Congreso Internacional de Archivos de Arquitectura*, dirigido por el arquitecto y catedrático Manuel Blanco Lage y celebrado en la ciudad de Alcalá de Henares, entre los días 29 y 31 de enero de 2004. Expertos de todo el mundo y de distintos campos expusieron la necesidad de coordinación entre archivos y la problemática de esta documentación, en cuanto a su diversa producción, tratamiento, conservación, selección, investigación y difusión. Vid.: BLANCO LAGE, Manuel (ed): *Archivos de Arquitectura. Documentos para el Debate*. Actas del I Congreso de Archivos de Arquitectura, Alcalá de Henares, España. Madrid, Ministerio de Fomento, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, ICA/SAR y Universidad de Alcalá de Henares, pp. 331-338.

2 LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel: "El Servicio Histórico del COAM y los archivos personales de arquitectura. El legado Molezún y otros legados menores", en MARTÍN ABAD, Julián, ROMERO TOBAR, Leonardo e IGLESIAS, Nieves: *Seminario de Archivos Personales (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)*, Madrid: Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2006, pp. 295-310.

3 Éste es un criterio heredado de aquel que prevaleció generalizadamente en las primeras décadas del siglo xx, por el que se archivaban separadamente los documentos gráficos y textuales, configurando unidades autónomas, en muchos casos sin el adecuado establecimiento de correspondencia entre ambos, lo que sigue dificultando la identificación de los primeros.

acciones conservadoras y restauradoras. Sin desdeñar el avance en el conocimiento científico, bastaría, por tanto, esta necesidad social para justificar la existencia de centros que faciliten la labor de búsqueda de antecedentes y con ellos de respuestas, y estos centros son principalmente los archivos, que pueden estar especializados en arquitectura.

Varios documentos internacionales corroboran esta responsabilidad, como los *Principios para la creación de archivos documentales de Monumentos, Conjuntos Arquitectónicos y Sitios Históricos y Artísticos* de 1966, adoptados por ICOMOS tres décadas después, en los que se considera que la formación de dichos archivos es uno de los principales medios para *determinar el sentido de los valores del patrimonio cultural y permitir su comprensión, identificación y reconocimiento*. El registro documental o recopilación que describe la configuración física, estado y uso de los monumentos, conjuntos y sitios en un determinado momento podrá asegurar la gestión y el control de los trabajos de intervención, favorecer políticas de desarrollo y, en definitiva, afianzar su mantenimiento.

Igualmente en los más recientes *Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio construido* del año 2000, conocidos como *Carta de Cracovia*, queda patente que todo proyecto de restauración debe integrar la recogida de información y el conocimiento del edificio, y esto sólo es posible si se preserva la documentación en centros adecuados que faciliten su consulta.

Aunque la creación de archivos para monumentos fue un requerimiento para los estados firmantes de la *Carta de Atenas* de 1931 y es creciente el relieve que van adquiriendo los centros de documentación específicos de arquitectura en el mundo, lo cierto es que siguen siendo los públicos de carácter generalista los que aglutinan la mayor

riqueza documental en esta materia para tratar la evolución de las ciudades, las edificaciones y los espacios urbanos. Es por ello que los archivos municipales, a pesar de su complejidad, adquieren un papel significativo, al atestiguar la política y realizaciones de las administraciones consistoriales en distintos campos y más a partir del siglo XVIII, cuando paralelamente en Europa, y como consecuencia del papel protector que ejerce el régimen político ilustrado, los fondos de arquitectura y urbanismo crezcan espectacularmente. Y es que desde este momento los ayuntamientos, de modo ordenado, se encargarán de proyectar y supervisar la creación de equipamientos y espacios públicos, y autorizar la construcción de edificios privados mediante la concesión de licencias de obra y habitabilidad, las cuales deberán responder a los planes urbanísticos en la ciudad, velando después por su correcto mantenimiento por parte de los propietarios y por el respeto del entorno⁴.

Afortunadamente, Madrid cuenta con un archivo municipal histórico, el Archivo de Villa, en el que la documentación de arquitectura y urbanismo que se conserva es esencial, porque permite dibujar el perfil urbano en las distintas etapas de la historia de la que es una de las principales capitales europeas. Y eso gracias a la perseverancia de sus regidores y archiveros por asegurar la conservación de privilegios y otros documentos inestimables desde el siglo XVI y a su funcionamiento como oficina pública a partir de 1777, abriendo sus puertas a los investigadores siete décadas después⁵. Con un arduo devenir, cuyos fondos más antiguos se remontan a comienzos del siglo XIII, su reconocimiento oficial como archivo general es del 5 de enero de 1859⁶, sufriendo antes y después de esta fecha masivos traslados con el objetivo de mejorar sus instalaciones y ampliar el espacio de sus depósitos.

4 CAYETANO MARTÍN, María del Carmen: "El urbanismo y la arquitectura madrileña en el Archivo de Villa (1700-1800)", en PRIEGO, Carmen (ed): *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en los siglos XVII y XVIII*. Ciclo de conferencias, Museo de Historia de Madrid, 2-4 de octubre de 2007. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007, pp. 28-49.

5 CAYETANO MARTÍN, María del Carmen: *Archivo de Villa 2001*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2002, p. 44.

6 ZOZAYA MONTES, Leonor: *El Archivo de la Villa de Madrid en la Alta Edad Moderna (1556-1606)*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 90.

7 CAYETANO MARTÍN, María del Carmen, *op. cit.*, 2007, pp. 39-40.

8 CAYETANO MARTÍN, María del Carmen: "La memoria consolidada: el Archivo de Villa (Madrid) durante los reinados de Carlos I y doña Juana, 1506-1556", en GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (dir): *IV Jornadas científicas sobre documentación de Castilla e Indias en el siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 25-60.

De este objetivo procede su clasificación actual, nuevamente revisada en 1996, observándose en varias de sus series una directa relación con la arquitectura, en especial, lógicamente, en la de Obras por su número y significado, aun cuando sea en los Libros de Acuerdos donde pormenorizadamente se dé cuenta de lo efectuado en materia urbana⁷, incluso constituyendo hasta el siglo XIX y en la mayoría de los casos el único testimonio escrito⁸. Aparte, también hay posibilidad de encontrar documentación relacionada con la arquitectura en la sección de Patrimonio, Fincas rústicas y urbanas, Obras municipales (puentes, puertas, cercas y murallas, palacios reales, alineaciones y aperturas de calles y plazas, paseos, caminos y arbolado, ruinas, Parque de Madrid, incluso centros sanitarios, benéficos, educacionales, culturales, religiosos, lúdicos) y en Obras particulares, mayores y menores desde 1493, así como en las licencias de alquiler⁹.

A todos estos fondos se añaden, con un carácter similar, pero con un mayor límite cronológico y cuantía, los de los municipios anexionados en la posguerra, destacando los pertenecientes a los dos Carabancheles, Chamartín de la Rosa, Fuencarral, Vallecas y Villaverde. Una especial atención merecen también los archivos particulares de Lujanes y Pastrana, como dos de los linajes más importantes asentados en la Villa y Corte, con muchas propiedades en ella.

Precisamente, si hay una documentación común en el Archivo, tanto de la propia Villa como de esos núcleos limítrofes, y que se conserva en gran medida por su vital relación con la economía local, siendo por ello fuente de información valiosa para el patrimonio edificado, es la correspondiente a los amillaramientos y repartimientos de riqueza urbana y rústica, con el fin de fijar las contribuciones municipales. Así, por ejemplo, ambos Carabancheles, de Arriba y de Abajo, cuyo

término había sido desdoblado en 1843, ofrecen en los repartimientos, especialmente desde este momento y progresivamente, interesantísimas noticias sobre sus propietarios, su residencia y detalle de ostentación de la titularidad, indicando la escritura pública concerniente, condición foránea y vecina de los mismos, transmisiones, usos, superficies edificadas y libres, etc¹⁰. En la capital esta preocupación propició la elaboración de los indispensables *Planos catastrales del término de Madrid y registro de propietarios y propiedades*, conservados en el Archivo de Villa y ejecutados por el arquitecto municipal Carlos Colubí en 1866, aunque sufrieron posiblemente una revisión en 1884 que ha dado lugar a algunas confusiones cronológicas¹¹. Organizados en secciones, en ellos se va describiendo cada propiedad con un número de orden, representada gráficamente, aportando además de esta imagen, los datos de su superficie, edificios que contiene y sus principales características, así como el nombre del propietario en ese momento.

Como demostración de lo expuesto, se podría observar el plano de la Sección 33 y en él la finca situada en el Camino Bajo de San Isidro, 10, propiedad de don Carlos Sournier (sic)¹², que no es otra que la afamada Quinta del Sordo, y en la que se describe y se designan letras y números: casa de recreo de planta baja y principal (d), construida sobre la huerta titulada de Goya y señalada con el número 3, cuya tierra es de primera calidad y su superficie 16 fanegas, 8 celemines y 32 estadales del marco de Madrid. A ella se suman sendas tierras de secano, números 5 y 6, de 1 fanega y 11 celemines, de 2ª calidad, y otra de 19 fanegas, 10 celemines y 19 estadales, de 3ª. También hay en la posesión otras construcciones: casa de planta baja para cuadra de caballerizas de la noria inmediata (a), que surte las

9 RIVAS QUINZAÑOS, Pilar: *Documentación histórica para la intervención en el patrimonio arquitectónico y urbanístico*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, XXI. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2006, pp. 30-31.

10 Un reflejo de las posibilidades de este estudio, puede observarse en: LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel: *Quintas de recreo y casas de campo aristocráticas alrededor de Madrid: Los Carabancheles, Canillejas y Chamartín*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004, que dio lugar a las publicaciones: *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Fundación Caja Madrid, Vols. I y II, 2006-2007.

11 COLUBÍ, Carlos: *Planos catastrales del término de Madrid y registro de propietarios y propiedades*, septiembre de 1884 (sic). Archivo de Villa de Madrid. La fecha de 1866 ha sido tomada de BATICLÉ, Jeannine: Goya. París: Librairie Arthème Fayard, 1992 (trad. castellana 1995)

12 Se trata sin duda del barón Charles Saulnier, periodista francés que fue propietario de la quinta, la casa y de sus célebres "Pinturas Negras", entre esta fecha, aproximadamente, y 1873. Vid.: LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel: *op. cit.*, Libro segundo: Los Carabancheles, 2007, pp. 173-175.

aguas a un baño de caballos, de 164 pies cuadrados; casa de planta baja (b), de 307 pies cuadrados; casa de planta baja (c), de 2.272 pies cuadrados para habitación del guarda; gallineros detrás de la casa principal (e), de 2.069 y 990 pies cuadrados; y jardín entre ésta y aquéllos. Hay varios corrales y construcciones para alojar una bomba de vapor con su pozo, estanque y arqueta de distribución para el riego de la huerta.

13 BONET CORREA, Antonio: "Introducción", en BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: *Arquitectura y urbanismo en las Ordenanzas de Teodoro Árdemans para Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1993, p. XVIII.

14 DOMINGO PALACIO, Timoteo: *Documentos del Archivo General de la Villa de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, tomos 1 al 4, 1888-1909.

15 BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *op. cit.*

16 CAYETANO MARTÍN, María del Carmen, *op. cit.*, 2007.

17 *Ibidem*.

18 TORIJA, Juan de: *Tratado breve sobre las Ordenanzas de la Villa de Madrid, y Policía de ella*. Burgos: Juan de Viar, 1664.

19 BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, *op. cit.*

20 *Expediente de obras para la calle de la Madera Alta a solicitud de don Joaquín de Palacios y Saravia*, 25 de junio de 1762. Archivo de Villa de Madrid, Secretaría AVM-S 1-45-51.

EL CONTROL DE LA EDIFICACIÓN PRIVADA Y LA GENERACIÓN DE DOCUMENTACIÓN. APLICACIÓN PRÁCTICA A LA ARQUITECTURA RESIDENCIAL ARISTOCRÁTICA

Aunque ya hay descripciones urbanísticas en el Fuero de Madrid de 1202¹³ y las inmediatamente posteriores centran su atención en elementos arquitectónicos, como murallas, iglesias o cementerios, o en calles, plazas y caminos públicos¹⁴, el grueso de documentación generada por las actuaciones constructivas en Madrid no comienza a acrecentarse hasta el siglo XVI, gracias a bandos u ordenanzas, como el de Policía de 1591, en el que se contempla por vez primera la necesidad oficial de inspeccionar los proyectos de obra, con el fin de evitar que las nuevas fábricas sobrepasen los confines urbanos y prevenir los atentados contra el ornato¹⁵, o también el de 1612 del Consejo de Castilla, exigiendo que la edificación dentro de los límites de la Villa llevara un permiso oficial. Materializa esta orden la injerencia de las administraciones de la Corona en las de la Villa, tras la instalación de la Corte en 1561, complicando las atribuciones políticas¹⁶ en los distintos ámbitos locales y con ello la lectura y el estudio a los investigadores de la documentación de la época.

La inspección municipal y la alusión a una autorización previa originó la creación de la Superintendencia de Policía en 1782 para controlar lo construido y a imitación de la de París, aunque apenas sí duró una década¹⁷, la cuál venía a complementar el papel determinante que, en la adopción de la normativa, mantenían los alarifes y más concretamente para los maestros mayores de Madrid, un cargo que, no por casualidad, acabará convergiendo, salvo honrosas excepciones, con el del Arquitecto Mayor del Rey.

El procedimiento para controlar la inserción urbana de los edificios quedaba regulado por el tratado del arquitecto de las obras reales Juan de Torija de 1664¹⁸, revisado y actualizado por el maestro mayor de Madrid Teodoro Árdemans en 1719, y en el que queda clara la voluntad municipal de conocer y registrar los documentos gráficos presentados, y sobre los que se basaba esta actuación¹⁹.

De este modo, desde finales del siglo XVI, cuando un particular quería solicitar licencia al Ayuntamiento para la construcción de un edificio se veía obligado a remitir una instancia redactada por él o su representante, expresando sus objetivos y acompañándola de un proyecto firmado y fechado por un arquitecto o maestro de obras, que se reducía, hasta la última década del siglo XIX, normalmente a un plano de la fachada. A la par se pedía la tira de cuerdas en el solar en cuestión, para la que se fijaba oficialmente día y hora y a la que debían asistir el comisario del cuartel en el que radicaba aquél y el arquitecto municipal, ambos en comunión con el técnico de la propiedad. Sobre el informe del segundo y la documentación presentada se concedía la licencia, mediante acuerdo municipal.

En el Archivo de Villa de Madrid se demuestra el seguimiento de este protocolo y de sus particularidades, en los que ha quedado

constancia del interés de los funcionarios porque la nueva inserción urbana mantuviera las condiciones de ornato público, seguridad y convivencia ciudadana necesarios.

Como uno de los innumerables ejemplos que se podrían exponer, si bien distinguido éste por contener el expediente el plano de la planta, además del alzado, cuando no era todavía exigido, es el formado a petición de don Joaquín de Palacios y Saravia el 25 de junio de 1762 para reedificar una casa en una finca que recientemente había adquirido en subasta, sita en la calle de la Madera Alta, la cual se conserva hoy en gran medida en los números 24 y 26 de esta vía.

Erróneamente considerada residencia del escritor Francisco de Quevedo, lo que la cronología atestigua, el proyecto fue firmado por el arquitecto, maestro de obras y alarife Juan Manuel Martín Vidal y el reconocimiento y medición de alineaciones practicado por don Manuel de Paniagua, también arquitecto maestro de obras, *de los habilitados por los Señores del Real Supremo Consejo de Castilla*. Indicaba éste al primero en su informe que observara en la obra el *Ornato y Policía, no excediendo en su altura al Plan que se halla exivido y demostrado, enlosando batientes de su fachada, poniendo en el alero de sus tejados canalones, sacando la tierra y desmontes al campo todos los sávdos, y estando dha obra levantada su fábrica una vara de la superficie de la tierra no la continúe sin que primero dé aviso a su Señoría o al caballero capitular a quién corresponda para su nuevo reconocimiento*²⁰. Es la misma prescripción que va a aparecer en otros informes de expedientes de obras de la época, lo que manifiesta su carácter meramente administrativo y generalista, y demuestra un modo reglado de ejercer esta función pública y de someter la construcción a unas mínimas ordenanzas. Sin embargo, el interés de esta documentación



Planta y fachada de la casa de don Joaquín de Palacios en la calle Madera Alta Juan Manuel Martín Vidal 1762 Archivo de la Villa de Madrid

reside, además de en el proceso de tramitación, en permitir conocer las peculiaridades de la residencia tipo de un caballero en el Madrid de mediados del siglo XVIII, no muy diferentes de las que se observaban desde hacía ya algunas décadas.

Es sólo una muestra, y hay que insistir por ello, de un bosque inmenso, que ilustra las enormes posibilidades para la investigación que ha abierto y sigue abriendo el Archivo de Villa, y evidentemente no sólo sobre procedimientos administrativos, como en el caso referido, sino que puede aplicarse su documentación a temas concretos, siendo uno de ellos el todavía parcialmente explorado que gira en torno a la relación entre la nobleza y la alta burguesía con la arquitectura.

En esta relación, la aristocracia se habría de valer en muchos casos de los propios alarifes municipales, para quiénes no existían las incompatibilidades profesionales actuales, y así se explica la presencia de muchos de ellos en la construcción de la ciudad al servicio de la iniciativa privada, donde podrían aplicar, como modelos a seguir, las normativas y las condiciones de ornato y policia, que venían exigiendo a los demás.

Aunque no se ha obtenido constancia documental en el Archivo, es conocido que, siendo ya maestro mayor de obras de Madrid el arquitecto Pedro de Ribera, reedificó hacia 1729 las casas principales del duque de Arcos en la calle Arenal, frente a la Iglesia de San Ginés, y eso sin considerar otros posibles encargos particulares que se le atribuyen²¹. Por continuar con nombres señeros, igualmente Ventura Rodríguez va a realizar el proyecto reformado y prosecución de obras en el Palacio de Liria a partir de 1770, seis años después de acceder a la maestría mayor, e incluso se ocupará de elaborar un informe favorable desde el Ayuntamiento para que se le concediera al duque

promotor la permuta de viario público por otros terrenos propios²², con el fin de mejorar la grandiosidad, magnificencia y perspectiva del edificio en cuestión²³. Coinciden estas fechas con la implicación del mismo arquitecto en otro palacio nobiliario, desafortunadamente inacabado, el del Conde de Altamira en la calle de la Flor, cuyas obras comenzaron en 1773, si bien aquí con la asistencia de su sobrino Manuel Martín Rodríguez.

Más actuaciones particulares de la mano de alarifes municipales, dignas de mencionar, son las del no menos insigne Juan de Villanueva, nombrado Maestro Mayor de Madrid en 1786, en sustitución y al fallecimiento del propio Ventura Rodríguez, a quién también se le va a ver actuando en fábricas y viviendas e informando favorablemente sobre ellas, es decir, asistiendo como juez y parte de modo consciente, llegando a manifestar, como fruto de su reconocida altivez, que para él estaba de más en sus encargos *expresar para su ejecución aquellas prescriptas reglas que á todos se previenen, y sería notable falta no cumplir en lo que se confía a la disposición mía*²⁴. En paralelo con su actividad municipal son las casas de la calle Hortaleza de 1788, de Atocha con vuelta a la de San Ildefonso de 1797, cuya rúbrica aparece como autor del diseño del alzado a la derecha y como funcionario para la tramitación administrativa a la izquierda, la de Preciados en 1802, así como la del Conde de Montarco en la calle de la Reina en 1804. Sin embargo, entre todas la más significativa será la casa para la administración del rezo o Nuevo Rezado en la calle del León, que realiza Villanueva para la Orden Jerónima en 1789.

Salvo excepciones como ésta, no es por el grueso de la arquitectura doméstica, según reconoce el principal erudito de su figura y su obra el profesor Pedro Moleón Gavilanes, por la que el arquitecto Juan de

21 Vid. al respecto, VERDÚ RUIZ, Matilde: *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1998.

22 AVM-S I-47-61. Cit. en PITA ANDRADE, José Manuel: "La construcción del Palacio de Liria", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo IX, 1973, pp. 313-314.

23 LASSO DE LA VEGA, M., RIVAS, P. Y SANZ, A.: *Palacios de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2010, pp. 228-235.

24 Así se recoge en, MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *Juan de Villanueva*. Madrid: Akal Arquitectura, 1998, p. 118.

Villanueva habría entrado en la historia, y el Archivo de Villa demuestra en sus expedientes ese *tono urbano y menor*²⁵, que no es privativo de su labor, sino compartido con otros ilustres maestros anteriores y posteriores, derivado de un escaso presupuesto, del corto plazo o de la falta de ambición y erudición del promotor, premisas a las que respondían los arquitectos de modo ágil y no siempre brillante, en beneficio de la economía familiar.

Con la regularización y normalización de los estudios, ejercicio y atribuciones de los arquitectos, fundamentalmente al crearse la escuela madrileña por Real Orden del 25 de septiembre de 1844, la situación comienza a cambiar, definiéndose funciones y exigiéndose, como primera medida, un reconocimiento oficial para la firma de proyectos y obtención de licencias de obra, afectando muy especialmente a los extranjeros y a los maestros no habilitados.

Sin embargo, la alta aristocracia, imbuida de las modas extranjeras, que conoce en sus cada vez más numerosos desplazamientos por Europa, verá así obstaculizada la exportación en el campo de la arquitectura, que obviará con la colaboración, precisamente en muchos casos, de los propios arquitectos municipales, que se avendrán a dirigir las obras de proyectos ya confeccionados, en especial para sus residencias palaciegas, por reconocidos maestros foráneos.

Un caso bien conocido, por publicado, es el del Palacio de Linares, estudiado por el catedrático y académico de Bellas Artes Pedro Navascués, atribuyéndoselo al flamenco Adolf Ombrecht²⁶, si bien firmado por el técnico municipal ya aludido Carlos Colubí el 10 de mayo de 1872, con la cualificación de *arquitecto director*. Para el Ayuntamiento no hacía falta más, y por eso el nombre del arquitecto proyectista no figura en los documentos del Archivo de Villa, aun-

que sí otras informaciones históricas de interés en su expediente²⁷, como que su construcción fue viable gracias a la urbanización de los terrenos del antiguo Pósito por Real Orden del 23 de octubre de 1862 y del Paseo de Recoletos por otra del 27 de noviembre de 1854, o que ya en este momento no era el arquitecto municipal autor el informante sino otro compañero, en este caso Alejo Gómez, que lo efectúa en 1868, aproximando la datación del proyecto en torno a este año.

Aunque no se trate de técnicos municipales, es sobradamente conocida por divulgada la búsqueda de un arquitecto anónimo, pero habilitado, por parte de doña Bernardina Fernández de Velasco, X duquesa de Uceda, para dirigir las obras de su exuberante palacio de la Plaza de Colón²⁸, resuelto en un incipiente estilo Segundo Imperio, cuyas elocuentes mansardas chocaban *con cuanto había sido la tradición arquitectónica en Madrid*. El arquitecto Mariano Andrés Avenzoza será quién presente finalmente el proyecto al Ayuntamiento en 1864 e introduzca algunos cambios en el original del parisino Delaporte, utilizando para su construcción incluso materiales franceses, ufanándose de ello el propietario, como la piedra de sillería que llegó a Madrid por vía férrea desde Angulema²⁹.

Tampoco munícipe, pero arquitecto de reputado prestigio, fue Juan Bautista Lázaro, quién también se avino a dirigir las obras de los dos palacios levantados a la francesa por el Conde de Estradas y su hijo el Duque de Santo Mauro en 1892³⁰ y 1899³¹, respectivamente, y en el mismo solar entre las calles de Almagro, Caracas y Zurbano. Curiosamente, en la memoria del primero, Lázaro no tuvo reparos en demostrar su poca conformidad con lo hecho al declarar que el estilo adoptado para la fachada, proyectada por Legrand en 1883, encerraba

25 *Ibidem*.

26 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Palacios madrileños del Ochocientos", en *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares*. Madrid: Electa, 1992. 26 AVM-S 5-102-24.

27 AVM-S 5-102-24.

28 Pertenecientes también a este palacio son los desconocidos planos de plantas que se conservan en el Archivo de Villa, realizados en 1918, como consecuencia de su restauración, tras un fortuito incendio producido en la madrugada del 25 de noviembre de 1917, cuando pertenecía a los duques de Medinaceli. Ver: AVM-S 23-279-65.

29 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura española (1808-1914)*. Colección Summa Artis, tomo XXXV. Madrid: Espasa-Calpe, 2000, pp. 263-265.

30 AVM-S 9-176-34.

31 AVM-S 13-401-9.

las exigencias del pseudo-clásico francés, con la clase de materiales y disposiciones corrientes en nuestra localidad.

De cualquier modo, estos expedientes son buena muestra del contenido y del proceso exigido para la obtención de la licencia de obra municipal a mediados del siglo XIX, al poco de iniciarse el Ensanche de Madrid, y en el que consta desde la petición de tira de cuerdas y alineación por parte del propietario del solar hasta la obtención del permiso de construcción. En el Palacio del Marqués de Linares, por ejemplo, estas fechas extremas son el 6 de abril de 1868 y el 18 de marzo de 1873, sucediéndose entremedias sendos informes del arquitecto municipal para las solicitudes, tira de cuerdas y obra, aceptación de la comisión de obras y prescripciones del alcalde-presidente. La memoria de Colubí al respecto es escueta, señalando ubicación, características constructivas, instalaciones, aunque permite con sus palabras aproximarse al resultado palaciego, como el entarimado con el novedoso *mosaico Nolla*, a base de aquellas losetas de gres valencianas que hicieron furor entre la aristocracia española y extranjera, el mármol de la escalera principal, la alusión al *adorno y decoración interior*, en sintonía con la clase de edificio, o la existencia del jardín. En cambio, a los planos de alzados no les falta detalle, aunque las divergencias entre lo representado y lo realizado sea en este caso grande, en especial en el cuerpo central de la fachada principal, semicilíndrico, con una decoración final mucho más fastuosa.

No es una excepción. Muchos expedientes de obras particulares del Archivo de Villa demuestran estas contradicciones entre lo dibujado y lo efectuado, como reflejo del enfrentamiento entre el celo municipal y el deseo del promotor de tramitarlos administrativamente con la máxima celeridad, traducándose en esa materialización ar-

quitectónica alejada del proyecto inicial por derivada de tener como principal objetivo el lograr dicho equilibrio.

Así ocurre en el Hotel de don Guillermo de Osma, actual Instituto Valencia de Don Juan, cuya licencia de construcción se concede en 1889 bajo el proyecto del arquitecto Enrique Fort, y aunque la similitud entre éste y lo construido es evidente también lo son las diferencias formales, centradas en el número y tipo de huecos o en los remates de las cornisas, pudiendo ser clave de su explicación el tiempo transcurrido entre la solicitud de autorización y la terminación de las obras, finalizadas en 1913 por el también arquitecto Vicente García Cabrera³².

Solo raramente se presentarán proyectos reformados en estas situaciones, si bien hay ejemplos en los que, sin variación de cliente y técnico, sí se haga, con una primera solución para la obtención de la licencia y una definitiva durante o para la certificación de la obra. Así, la casa hotel que el pintor Joaquín Sorolla construye para su habitación y estudio en el Paseo del General Martínez Campos es fruto de sucesivos proyectos del arquitecto Enrique María Repullés y Vargas, uno de principios del año 1910 y otro de finales del mismo³³, sin duda por la directa intervención del artista en la gestación de la misma y en la que acabaría apostando por una planta y alzado igualmente eclécticos, pero de aires andalucistas.

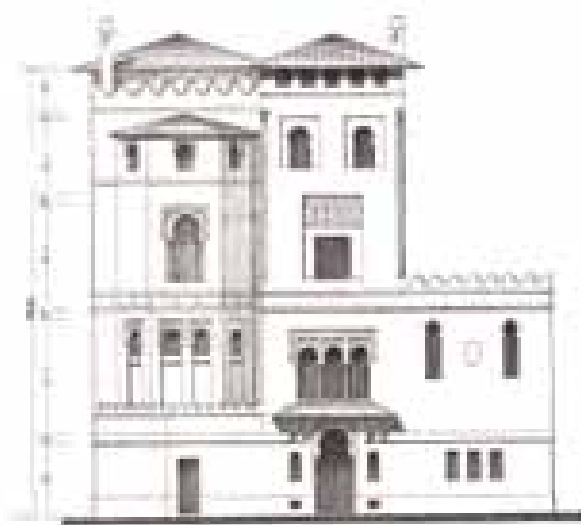
TESTIMONIOS DE LA CONCIENCIACIÓN URBANA DE LOS PARTICULARES

Con el paso del tiempo la ciudad cortesana va transformando su imagen. Los poderes públicos y los habitantes se van adaptando a los nuevos gustos y costumbres, evolucionando en su compromiso con

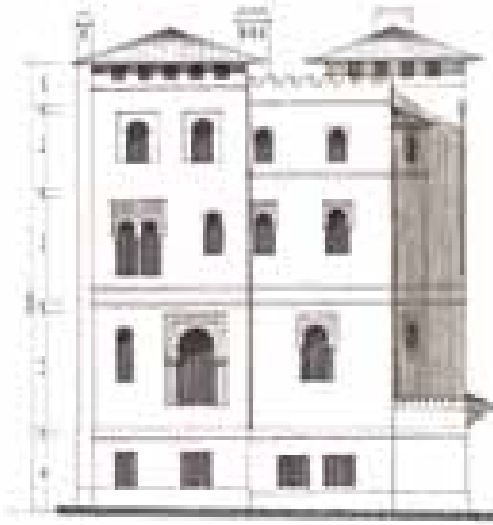
32 AVM-S 7-364-64.

33 AVM-S 17-262-25.

Proyecto de Fachadas para el hotel de don Guillermo Osma.



Fachada de la izquierda



Fachada de la derecha

Escala de 1/100

Madrid de la Restauración en 1818
E. Fort y J. de la Cruz

Proyecto de fachadas para el hotel
de don Guillermo Osma
Enrique Fort
1889
Archivo de Villa de Madrid

aquella, especialmente los últimos, quienes asumen liberalmente su identificación con el espacio urbano y desean su engrandecimiento.

Varios expedientes en el Archivo demuestran esta propensión a la mejora funcional y estética de los palacios, los cuales son conservados en sus trazas generales, como medida económica más rentable frente a la reconstrucción. A veces las modificaciones son mínimas, como el deseo de representatividad que le lleva al Conde de Superunda a adornar el acceso de su recién construido palacio en la actual calle de San Bernardino, encargándole al arquitecto Agustín López en 1774 una portada de piedra berroqueña, constituida por dos columnas exentas de orden dórico y su entablamento, sobre el que descansa el balcón principal. Informó favorablemente esta actuación el maestro mayor Ventura Rodríguez, puesto que la portada no estorbaba *al Público, respecto de ser la calle de competente anchura, y de resultar el ornato con que la misma calle se hermosea*, conociéndose a partir de entonces este edificio, que había sido trazado *regular y conforme a buena arquitectura* por el arquitecto Antonio Plo en 1768³⁴, como Casa de las Columnas. Y así se mantendría durante largo tiempo este palacio madrileño, uno de los principales en el casco histórico, hasta su renovación por don Bernardo Tomé en 1827 y dos décadas después por el Marqués de Santa Cruz, quedando referencia también de las intervenciones realizadas por parte de este aristócrata y sus descendientes en el Archivo de Villa, siendo de gran interés la encomendada al arquitecto municipal Juan José Sánchez-Pescador en 1870, con objeto de aprovechar mejor el espacio interior y también de convenir a la *comodidad pública*, mediante la ejecución de un sistema de bajantes directamente conectado a las alcantarillas³⁵.

En otras ocasiones es la búsqueda de espacios más holgados y útiles para el propietario, como en la casa de don José Isla-Fernández, actual Cámara de la Propiedad Urbana, que se levanta en la Plaza de San Martín, 4, a partir del proyecto neoclasicista que en 1850 realizó el arquitecto Manuel Heredia y Tejada³⁶. Su ajustada regularidad y armónica proporcionalidad sería alterada diez años después, al transformarse el piso ático en segundo, prolongando la altura de los fustes de las pilastras jónicas y sustituyendo los reducidos huecos rectangulares por balcones, ahora bajo las indicaciones de Manuel Martínez Puchol³⁷.

Lo normal, sin embargo, es que el cambio venga acompañado de un más amplio periodo de tiempo, como en las dos sedes del Ministerio de Justicia en la calle de San Bernardo, 45 y 62, sobre dos antiguos palacios en ella existentes, dado el carácter residencial nobiliario que adquirió esa vía en el siglo XVIII.

El más antiguo es el segundo, el que fuera construido por el maestro Juan Valenciano para la marquesa de Mejorada y La Breña en 1728³⁸, y de cuya época queda como testimonio la portada principal, de líneas ribereñas, y la estructura general, en cuanto a la organización de crujías, posición y trazado parcial de la escalera principal y el patio central³⁹. Prácticamente abandonado a partir de 1740, por el alejamiento de sus propietarios de la Corte, no sería rehabilitado y ampliado por éstos hasta el requerimiento del Ayuntamiento de Madrid ante su estado de ruina en 1846⁴⁰. Por eso el Marqués de Guadalcazar, en quién había recaído el caserón, solicitará una primera tira de cuerdas y construcción el 2 de abril de 1860⁴¹ para levantar cocheras y caballerizas hacia la calle adyacente del Espíritu Santo, conforme al proyecto del arquitecto Manuel Seco y Rodríguez, pidiendo al poco

34 AVM-S I-47-75.

35 AVM-S 5-51-10.

36 AVM-S 4-63-109.

37 AVM-S 4-212-36.

38 LASSO DE LA VEGA, M., RIVAS, P. Y SANZ, A., *op. cit.*, pp. 198-203.

39 AVM-S I-66-134.

40 Sucesivas quejas se hallan registradas en los expedientes: AVM-S 2-211-99, 5-460-24 y 4-99-32.

41 AVM-S 4-212-54.

42 AVM-S 4-212-31.

43 AVM-S 4-308-41.

44 AVM-S 16-18-4.

la realización de nuevas caballerizas hacia la calle San Vicente⁴² y tres años más tarde otras accesorias en Espíritu Santo y Pozas, con el fin de ir actuando en toda la manzana. El 30 de junio de 1865 el Marqués solicitaba la reforma de la fachada principal del palacio⁴³. En esta memoria señalaba el nuevo arquitecto Pedro Vidal que la finca estaba destinada única y especialmente al uso de su poseedor, el dicho marqués y su familia, y que, a pesar de su magnitud actual, le faltaba comodidad y ciertas oficinas, evidenciando así la evolución social en los modos de vida. Además, Vidal planteaba la *irregularidad y feo aspecto* que presentaba el edificio, por lo que la reforma vendría también condicionada por el deseo de homogeneidad e imagen unitaria, hasta lograr una buena imagen.

Son otros tiempos, y ahora esa representatividad exterior es notoria y obligada, como se verá, lo que unido al engrandecimiento de sus interiores, sustituyendo el zaguán y la escalera de tres tramos, en este caso por otra imperial, que se ornamentan artísticamente, habrían de convertir a este palacio en uno de los principales de la época. Por eso se entiende que en 1900 se interesara por él un opulento diplomático mejicano, don Manuel de Iturbe, conde consorte de Belvis, quién redecorará la fachada según el estilo neobarroco, intervendrá con profundidad en el interior, construyendo una segunda escalera principal, ésta con ascensor hidráulico, y otra de servicio, así como un invernadero y galerías acristaladas, que rodean y dividen en dos el patio central, el cual se destina a jardín. Los planos firmados por José Monasterio⁴⁴ muestran los nuevos requerimientos sociales, donde los gabinetes y salones de recepción adquieren un papel protagonista hacia la vía pública, reservándose la fachada interior, con vistas al jardín posterior, para un gran comedor, diseñándose un frente nuevo



Fachada de la Casa
Plazuela de San Martín, 10
Manuel Martínez Puchol
1860
Archivo de la Villa de Madrid

en esta orientación, que sigue las pautas del estilo Luis XV. Todavía en 1922, el arquitecto Luis de Landecho actuaba por encargo de doña Piedad de Iturbe, duquesa de Parcent, para ampliar dependencias e introducir mejoras higiénicas y en las instalaciones⁴⁵, aunque el intento de elevar la altura del palacio hacia la calle de San Vicente fue denegado por informe técnico municipal, al superar la permitida, obligando al arquitecto a la introducción de ciertas modificaciones.

En el otro hoy palacio ministerial, tras haber sido objeto su solar de un frustrado proyecto de Ventura Rodríguez en 1752 por el marqués de la Regalía⁴⁶, once años más tarde el arquitecto José Serrano llevaba a cabo el edificio para un nuevo propietario, el Marqués de Grimaldo⁴⁷. Solicitada entonces la tira de cuerdas, a la que no pudo acudir el arquitecto por hallarse indispuerto, sustituyéndole su yerno el aparejador Manuel de Lema, y hechas las oportunas prescripciones, el planteamiento, del que singularmente se conservan plantas y alzados, busca la adaptación a la forma de la parcela, pero tratando de imponer la regularidad y simetría⁴⁸.

Tras su pronta destrucción por un incendio, se ocupó de su reconstrucción la marquesa de la Sonora, conforme a la traza del arquitecto Evaristo del Castillo en 1797, al que previno el maestro mayor Juan de Villanueva el seguimiento de determinadas normas constructivas y funcionales, *para la buena solidez y decoración, tanto más en aquella posesión y situación*⁴⁹, es decir, en esta elegante vía al norte de la ciudad. Le exigía además al arquitecto no principiar *la obra al ínterin que no se obtengan las correspondientes licencias del Ayuntamiento de esta propia villa y conseguidas, mientras dure aquella, no ha de dejar en la calle, tierra, cascote ni escombros que embaracen el tránsito público, antes bien todos los sábados limpia y barrida, lo que prometió*

cumplir como también el responder de la seguridad de la obra y caso que por cualquier motivo no siga con la dirección de ella, daría parte inmediatamente al señor corregidor para que Su señoría provea lo que estime oportuno. Realmente dignidad no faltó en este edificio, severo en sus líneas exteriores, al que complementó un rico interior del mismo estilo, que no llegó a realizarse por la situación política en España. Adquirido por el estado en 1851, cien años después sufrió una reforma que desfiguró su fachada con la introducción de torres en los ángulos, ajenas al carácter inicial del edificio.

Objeto también de importantes reformas a lo largo del tiempo es la hoy sede de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid, posible palacio de 1618 atribuido al arquitecto Juan Gómez de Mora, que fue rehecho a partir de 1731 por el marqués de Ugena, conservándose de esta última fecha la portada de Pedro de Ribera o de su escuela hacia la calle del Príncipe y finalmente reformado exterior e interiormente al gusto decimonónico para el marqués de Manzanedo por el arquitecto Domingo de Ynza en 1874⁵⁰. El deseo de enriquecer decorativamente el palacio está en el fundamento de las reformas, que al exterior le lleva a Ynza a crear un sotabanco retranqueado, con galería acristalada en el centro para *uso de estufa de flores*, la cuál sería también desestimada por exceder la altura, así como una balaustrada de remate y guarniciones en los huecos, pero sobre todo a reproducir fielmente la portada de la calle Príncipe en la contigua de Huertas, para hacer de ésta la principal.

En 1933 adquiere el edificio su actual propiedad y veinte años más tarde ésta realiza la reforma y ampliación a cargo de Fernando Chueca Goitia⁵¹, cuyo reciente expediente también se conserva en el Archivo de Villa, el cuál va a respetar las salas palaciegas, introduciendo

45 AVM-S 27-291-26 Y 27.

46 LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, Miguel, marqués de SALTILLO: "Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarios del siglo XIX", *Arte Español*, 1947-1949, pp. 43-47.

47 AVM-S I-45-37.

48 TOVAR MARTÍN, Virginia: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*. Madrid: Ministerio de Justicia, 2004.

49 AVM-S I-55-4.

50 AVM-S 5-267-64.

51 AVM-S 43-399-14 Y 454-202-30.

nuevas galerías de circulación en el patio central, a base de arquerías de piedra artificial, en vez de la solución existente adintelada con columnas de fundición, y oficinas de moderno carácter, en el lugar que ocupaban viviendas, almacenes, guardillas y cubiertas, *que se encuentran hoy en malísimo estado*.

Fernando Chueca, en la memoria de este proyecto de ampliación de la Cámara de Comercio de 1958, y recurriendo a sus conocimientos y capacidad crítica, va a trazar una breve semblanza del edificio, poniendo en valor sus espacios arquitectónicos e incluso defendiendo el *falso histórico* decimonónico de Ynza, al replicar la citada portada, siguiendo el pensamiento de Viollet-le-Duc, pues, *aunque no se trata de una obra original como la antigua, engalana y favorece también mucho el aspecto general del palacio*. Y es que engalanar y favorecer la urbe a través de sus palacios refleja como la intención se ha convertido en condición, pues ya no solamente se busca el lujo y la comodidad interior de sus habitantes, sino que se vive para ser visto, para mostrar externamente la opulencia del dinero⁵², contribuyendo conscientemente al ornato público de la ciudad.

No es que hasta esa fecha no se hubieran producido mejoras urbanas, a partir de las actuaciones privadas, algunas ya se han citado, pero no existía una conciencia social en las mismas y sí una consecución del interés particular.

En el mismo sentido se sitúa la propuesta del conde de Miranda en 1744 para levantar un piso segundo en su casa *que llaman de los Salvajes*, la cual se comunicaba en escuadra con su palacio por un pasadizo, atravesando la angosta calle que bajaba de la Platería a la Plazuela de Barajas (hoy calle del Conde de Miranda). Entendiendo que era beneficioso para su interés, porque aumentaba la superficie

útil, pero también para el bien común, pedía que se le permitiera levantar dicho paso en toda su altura, pues, de este modo, la Plazuela de las Carboneras (actual del Conde de Miranda), quedaría *más adornada y vistosa, por la buena simetría y unión* entre una y otra casa, sin perjuicio alguno, *dejando el mismo hueco y boleando el Arco en la misma forma que al presente está, y no impide el Paso a las Procesiones, ni a los coches y Galeras*⁵³. Se ofrecía una contrapartida al consistorio, como haría el Duque del Infantado en 1794, cuando decidió la construcción de unas casas en la Plazuela de las Vistillas con vuelta a la calle de Yeseros, atendiendo al plan trazado por el arquitecto Juan Antonio Cuervo, que así conseguía mejorar el frente urbano⁵⁴.

Sin embargo, ya con el nuevo espíritu cívico, el propio duque de Alba y Berwick se suma a este interés público al reformar su ancestral palacio de la calle de su nombre, encargándole al arquitecto Alejandro Sureda en 1861 la regularización de su fachada principal, entre otras obras interiores, para lo que se verá obligado a demoler buhardillas y sustituirlas por un piso segundo, abriendo los huecos necesarios en cada planta para lograr un bello aspecto. Conseguía así el duque conservar el carácter en el edificio que habitaron sus antecesores, *por estos mismos recuerdos de familia, utilizando su sólida y magnífica construcción*⁵⁵, pero realizando sus espacios y alzado. Basta comparar la documentación gráfica conservada del antes y después para comprobar que, por encima de la representatividad y la funcionalidad, hay un cambio de actitud hacia la ciudad.

En estos casos se trata de promociones palaciegas particulares, al fin y al cabo los habituales, pero también las hubo con intención urbanizadora y empresarial de carácter masivo, creando enclaves re-

52 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro:
"La residencia aristocrática de la burguesía
madrileña", en LASSO DE LA VEGA, M., RIVAS,
P. y SANZ, A.: *op. cit.*, pp. 275-283.

53 AVM-S 1-12-49.

54 AVM-S 1-53-67.

55 AVM-S 4-226-4.



sidenciales de lujo para la alta sociedad, y en lograr este objetivo el banquero malagueño José de Salamanca fue, sin duda, un experto.

Así, el 23 de mayo de 1869, Salamanca promovía expediente en el Ayuntamiento de Madrid para *edificar casas aisladas con jardines y enberjados en terrenos a la dra. del Paseo de la Castellana*⁵⁶, en plena ejecución de las primeras manzanas del Ensanche, los cuales, ya todos desaparecidos, se alineaban dando lugar a la llamada calle de la S, actual Martínez de la Rosa, salvando un barranco entre el dicho Paseo y el de Serrano, una importante cota que determinó la peculiar forma de esta vía. Firmado el planteamiento de las casas particulares por el arquitecto habitual de Salamanca, Cristóbal Lecumberri, justificaba el primero la empresa por el carácter del Paseo de Isabel 2^a o de la Fuente Castellana, *frecuentado hoy por lo más selecto de la sociedad*, que debe transformarse de *simple arbolado de arrabal en un centro de animación y de elegancia*, pero para que éste sea completo *se hace preciso amenizar sus inmediaciones, áridas y descuidadas aún, con un sistema de construcciones y plantaciones que respiren en su disposición el bienestar de los dueños y presenten a los demás el cuadro animado de la naturaleza y del arte*. Estas casas, llamadas *hoteles* –según Salamanca– *en el lenguaje transpirenaico*, fueron concluidas en 1872 por el maestro de obras Luis Ruiz Álvarez, la nueva mano ejecutora del magnate, y acogidas con entusiasmo por el autor del Ensanche Carlos María de Castro, pues no sólo veía la contribución a su belleza sino también un aliciente para continuar ocupando este sector de su plan, y de esta forma hacerlo realidad⁵⁷.

Para concluir este aspecto sobre la arquitectura palaciega, el que un aristócrata dispusiera de su residencia soñada en un plazo lógico todavía verá aumentarse más éste para las ubicadas en el Ensanche, una

56 AVM-S 5-68-2.

57 Ver con respecto a los palacetes que se ubicaron en los Paseos de la Castellana y Recoletos el recientísimo:
GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio:
Los palacios de la Castellana: historia, arquitectura y sociedad. Madrid: Turner, 2010.

58 AVM-S 45-141-1.

vez aprobado, pues se les exigirá no sólo informe favorable del teniente de alcalde del distrito, sino también del negociado de dicho Ensanche y dictamen de su comisión, como requisitos previos para la concesión de las licencias de construcción y alquiler, además del redactado por la Junta Técnica de Salubridad e Higiene. A estos informes se uniría hacia 1910 el del Servicio de Fontanería y Alcantarillas, también como obligación para poder habitar la casa, señalándose que su *atarjea reúne las condiciones prevenidas por las ordenanzas municipales*. Las comisiones y negociados irían sucediéndose y así se comprueba en uno de los últimos palacetes construidos en el Madrid cortésano, el de *La Trinidad*, proyectado en 1928 por Luis Alemany Soler para doña Ángeles Gutiérrez en la calle Francisco Silvela, en cuyo expediente figuran, como necesarios para la concesión de la licencia de construcción, los pertinentes informes técnicos favorables de la Dirección de Aguas y de la de Servicios, y ya no del Negociado de Ensanche sino del de Fomento⁵⁸. Todo en beneficio del interés público.

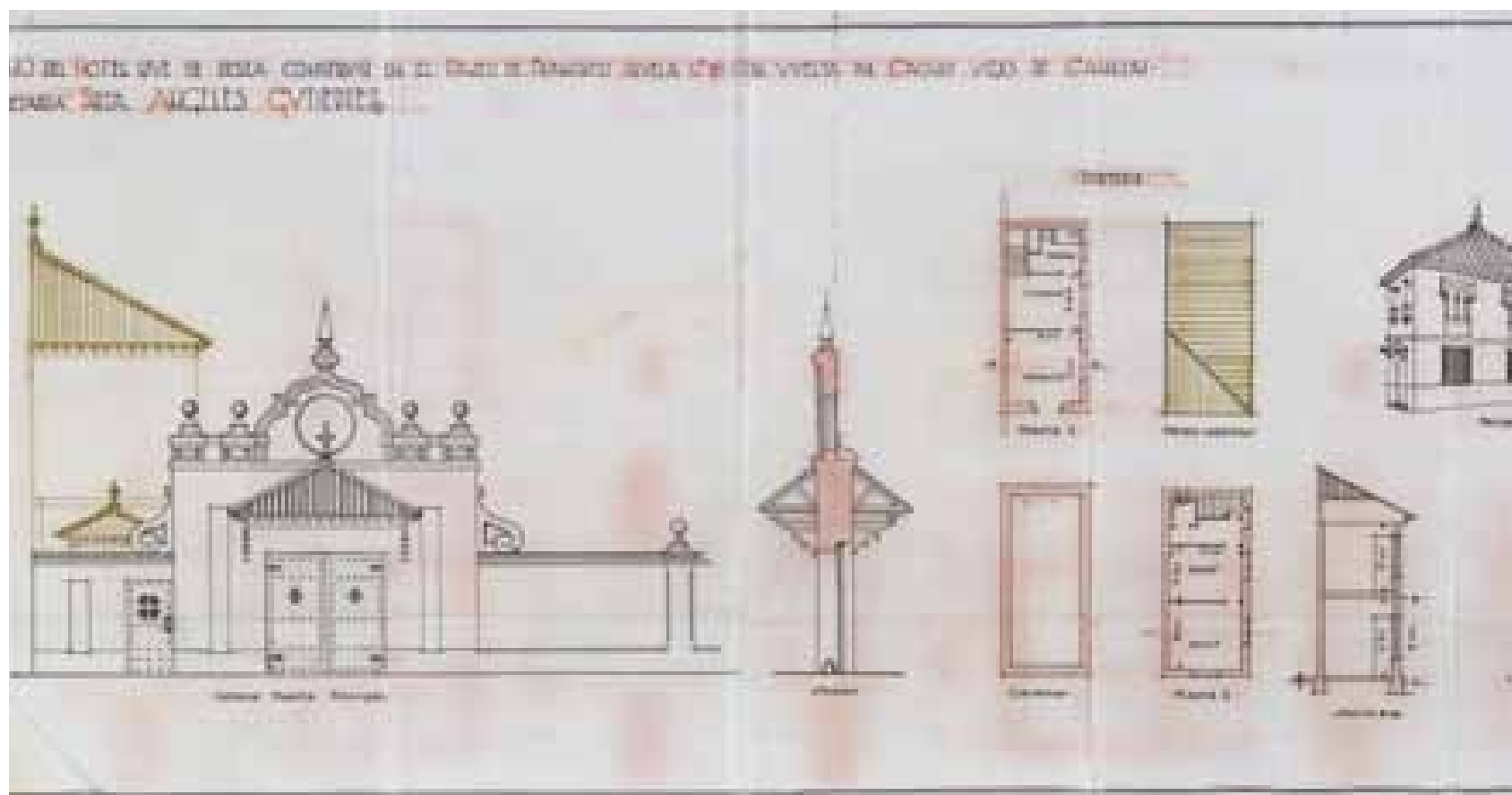
OTROS POSIBLES ESTUDIOS TEMÁTICOS SOBRE ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL ARCHIVO DE VILLA

Hasta aquí se ha ido exponiendo la importancia de la documentación del Archivo de Villa de Madrid para las investigaciones arquitectónicas y urbanas y, en concreto, sobre las residencias palaciegas, en cuanto al papel de los arquitectos, la complicación de las tramitaciones administrativas, los intereses públicos y particulares urbanos y su evolución, pero es evidentemente más, mucho más, lo que de la misma se puede extraer, quizás no de un modo tan directo, reflejo de los expedientes, y sí fruto del estudio comparado y analítico. Porque

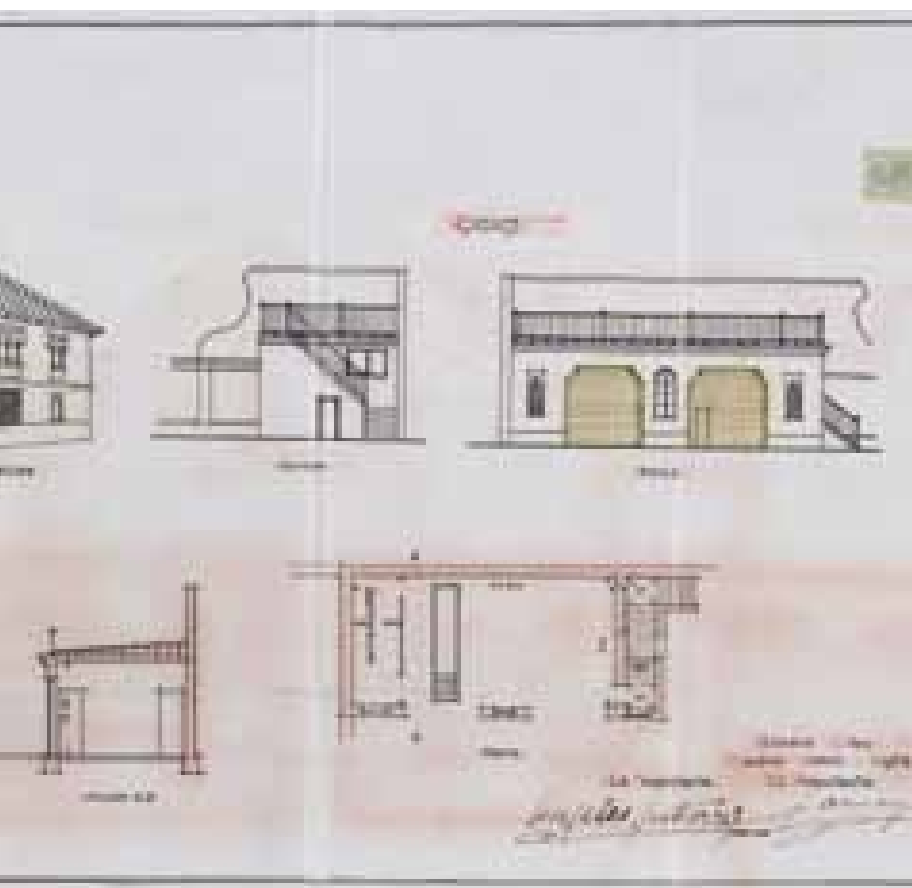


Página Anterior:
Ladera de la Castellana
Proyecto de distribución de hoteles
Cristóbal Lecumberri
1869
Archivo de Villa de Madrid.

Expediente del hotel que se desea contruir
en el Paseo de Francisco Silvela, 78
Luis Alemany Soler
1928
Archivo de Villa de Madrid.



Plano del hotel que se desea construir
en el Paseo de Francisco Silvela, 78
Luis Alemany Soler
1928
Archivo de Villa de Madrid.



de las memorias y planos de proyecto se va a poder plantear la evolución de los tipos y estilos, el uso de los materiales constructivos, la preferencia de las ubicaciones, etc.

No existe en el origen del Madrid del Antiguo Régimen una clara zonificación por categorías sociales, por lo que resultaba un conjunto de cierta homogeneidad, donde se podían reconocer algunos sectores elegidos por la nobleza para asentarse, como en los entornos de las Plazas de la Paja, de la Villa y del Arco de Santa María-Alcázar. Así se demuestra en el estudio publicado *La forma urbana de la villa de Madrid*, de Javier Ortega Vidal y Francisco José Marín Perellón⁵⁹, el cuál, centrado en el sector suroeste del casco histórico y tomando la documentación del Archivo de Villa como uno de sus pilares fundamentales, pone de manifiesto como hacia 1625 reunían esos tres focos neurálgicos los palacios de la principal nobleza, mientras que dos siglos y medio después apenas mantenían el carácter de residencia de sus propietarios la cuarta parte, como el palacio del duque de Abrantes en la calle Mayor, el del marqués de Villafranca en la de Don Pedro, el del Príncipe de Anglona en la de Segovia o la Casa de Cisneros del conde de Oñate en la de la Villa.

A lo largo del siglo xvii se irá produciendo la predilección aristocrática por las calles de Atocha y Ancha de San Bernardo⁶⁰ o Camino de Francia, ésta la más elegante de Madrid, si bien en el último tercio del xix las enormes posibilidades del Ensanche Norte acaban por fijar el asentamiento de la alta sociedad en el eje Recoletos-Castellana e incluso en las dos primeras del novecientos también en sus alrededores, concretamente los barrios de Lista y Zurbano, que serán el más genuino reflejo de la *Belle Époque* en la arquitectura española⁶¹. A la par, una serie de casas de campo nobiliarias se irán concentrando

⁵⁹ ORTEGA VIDAL, Javier y MARÍN PERELLÓN, Francisco José: *La forma de la Villa de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2005.

⁶⁰ MARTÍNEZ MEDINA, África: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones La Librería, 1997, pp. 31-32.

⁶¹ ALONSO PEREIRA, José Ramón: "Palacetes madrileños del novecientos", *Villa de Madrid*, Vol. 3 (1979), nº 64, pp. 29-38.

en el entorno de los Prados de Agustinos Recoletos y Jerónimos, y más tras la construcción del Palacio del Buen Retiro, todas las cuales quedarán integradas en la cerca de Felipe IV de 1625, a las que se añadirán otras en las inmediaciones del Camino de El Pardo y del arroyo Abroñigal. Si bien, a partir de finales del siglo XVIII, la aristocracia madrileña buscará el asueto en los pueblos limítrofes, Chamarín de la Rosa, Canillejas, Hortaleza, Fuencarral, y especialmente en los Carabancheles, núcleos urbanos que se ven rodeados de jardines particulares en todas sus orientaciones y en su interior durante el segundo tercio del XIX.

Esa evolución también se demuestra en la tipología y lenguaje palaciegos, pues muchos miembros de las clases privilegiadas, cultos e ilustrados, conocedores de los últimos adelantos científicos y técnicos, bien a través de los círculos cortesanos o por su experiencia en empresas europeas, al servicio de la milicia, la política o la diplomacia, van a llevar a la arquitectura los nuevos gustos, modas y modos de hacer.

Pero en el palacio madrileño, el desarrollo de las formas arquitectónicas será lento y gradual, siendo más evidente la evolución en el *modus vivendi* cortesano español. Por eso en los primeros ejemplos conocidos, carentes de espacios interiores significativos, no hay más alusión exterior a su propietario que una portada adovelada, un escudo, una torre⁶². Son conjuntos desordenados y caóticos, resueltos en torno a patios normalmente irregulares, a veces porticados, que sirven de alivio a una amalgama de piezas mayoritariamente oscuras, aunque en algunos palacios se reserve espacio para un salón de recepción, el célebre estrado, un mínimo jardín de cuadros o una galería alta, que aporte sosiego en la contemplación. Progresivamente se irán inundando sus interiores de objetos muebles lujosos y engalanando

sus paramentos con frescos y tapices, que causarán la admiración de los visitantes, convirtiéndose en una constante palaciega. El espacio arquitectónico que acoge este esplendor también se irá regularizando, utilizando como claves la simetría y la monumentalidad, decorados inicialmente discretos que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se convertirán en opulentos, incluso pomposos y extravagantes.

Anunciando este cambio hay que situar el referido caserón de don Joaquín de Palacios, en cuya distribución las grandes salas adquieren enorme importancia, dotadas de luces al exterior, y también los zaguanes y escaleras principales y secundarias, así como los patios, destinándose la superficie libre de la parcela a jardín. En el alzado se va buscando la representatividad, dimensión urbana desestimada hasta este siglo, según se ha referido, el cual se compone con dos niveles más buhardillas y semisótano, huecos abalconados en el principal y enrejados en el bajo, regularmente ordenados en pro de la simetría, entre portalones con arcos rebajados y adovelados en sus jambas y extradós.

Tal y como expresó Virginia Tovar, más ilustrativo es el referido palacio de la Marquesa de la Sonora, donde puede observarse la evolución del pensamiento arquitectónico en apenas medio siglo, desde el barroco clasicista de la primera propuesta de Ventura Rodríguez para el solar a la neoclásica de Evaristo del Castillo en 1797, con la cualificación común de una cierta propensión al orden⁶³.

Ya en la planta de Rodríguez se ve la importancia que adquiere el eje articulador central, en el que se suceden el zaguán, patio y escalera principal y jardín, con precisa diferenciación entre los espacios servidos y sirvientes y significación de las comunicaciones verticales y horizontales, a través de largos corredores. El proyecto de Serrano

62 BARBEITO DÍEZ, José Manuel: "El palacio urbano madrileño durante el Antiguo Régimen", en LASSO DE LA VEGA, M., RIVAS, P. y SANZ, A.: *op. cit.*, pp. 119-131.

63 TOVAR MARTÍN, Virginia: *op. cit.*

es más simple y menos ambicioso en sus dimensiones, pues aunque el vestíbulo y el patio mantienen su protagonismo, el último porticado, la notable escalera de cuatro tramos es trasladada al ángulo de éste. El jardín adquiere un mayor desarrollo, rodeado de amplias cocheras y caballerizas, con accesos independientes por vías laterales. Los salones, con luces al exterior, también son más magníficos en tamaño, enlazándose unos con otros y reconociéndose junto al jardín el oratorio. En la propuesta de Castillo muchas de las piezas adquieren una singularidad formal. La organización es más compleja, por cuanto hay un profundo estudio de la distribución de dependencias y de sus relaciones entre sí, de modo que sirven a la función programada. Se consolidan así los corredores, cuyo uso se mantendrá hasta el Movimiento Moderno, los cuales unen los diversos salones de recepción, gabinetes, antealcobas, alcobas, etc., y aparece el comedor de gala, decorándose cada habitación pictóricamente y escultóricamente de modo específico⁶⁴. Además, la escalera se convierte en signo inequívoco de la calidad del propietario, por lo que a mayor distinción de éste mayor monumentalidad de aquélla, y algunos palacios contarán como rasgo señero con un observatorio, en línea con las corrientes ilustradas, aunque la profusión de estos elementos se producirá en las quintas campestres. En los alzados sucesivos también se observa la evolución estilística, desde las alusiones berninianas de la primera propuesta, la depuración de la segunda y aún más de la tercera, dentro de la renovación clasicista.

Por otra parte, con el paso de las décadas, las accesorias de los palacios urbanos aumentarán su programa, por lo que se van a extender por el resto de la misma manzana y alrededores, en los que poder ubicar las viviendas de los criados, cocheras, caballerizas, oficinas.

Al triunfar la burguesía liberal y nacer una nueva aristocracia durante el reinado de Isabel II, las modas se importan de París, que es, sin duda, la capital del gusto en Europa, y en los programas residenciales se introducen piezas nuevas, como las galerías destinadas a la exposición de las colecciones artísticas⁶⁵, despachos, salones de música y billar, éste para el juego que se pone de moda a partir de 1835, así como el *fumoir* o fumadero, el *boudoir* o tocador y los baños. Los invernaderos, estancias de invierno o serrerías, adquieren un papel destacado y aún más los salones de baile, que compiten entre sí en magnificencia, ocupando en ocasiones el hall central a modo de patio cubierto, como en los palacios de los marqueses de Fontalba (1911) y Amboage (1912), situados respectivamente en el Paseo de la Castellana y en la calle Juan Bravo, y el primero considerado el más amplio de toda la arquitectura palaciega madrileña⁶⁶. Notables artistas de alcance internacional les darán carácter singular a las habitaciones, pompeyano, chinesco, árabe, gótico, etc.

Sólo el dibujo de los frentes de los palacios de esta época aparece en la documentación del Archivo de Villa, demostrando la variedad romántica del historicismo dominante: el neorrenacimiento en los palacios de Gaviria, Fontagud, López-Dóriga, pues del arquetípico de Salamanca sólo hubo que presentar la hermosa cerca, aun cuando se adivine su silueta al fondo de la representación⁶⁷; el neogótico del Zabálburu; el neomusulmán en el Xifré y en el Valencia de Don Juan; así como el criticado estilo Segundo Imperio en los de Medinaceli, Linares, Santo Mauro, Castanedo, Portugalete. No obstante, es el *Belle Époque* o barroquizante francés el estilo que hará furor entre los años 1900 y 1915 en la sociedad distinguida, con múltiples ejemplos bien documentados y entre los que ocupa honrosa excepción el palacio de

64 MARTÍNEZ MEDINA; África: *op. cit.*, pp. 52-61.

65 A este respecto escribía el escritor Pío Baroja, desde su exilio argentino durante y tras la Guerra Civil: "Si realmente en esta residencias asentose con frecuencia el egoísmo, la frivolidad y la ignorancia, qué duda cabe que fueron las más albergue de altas virtudes. En ellas recibió el pintor novel sus primeros alientos; allí encontró el mejor mercado de sus cuadros y, en general, el bibliófilo, el anticuario, orfebre, ebanista, carrero, etc., más seguro porvenir. Por ello en todo el ámbito nacional formábanse estos sugestivos y valiosos museos que iban siendo el orgullo patrio y que muchos gozaban de categoría internacional". BAROJA, Pío: *Desde el exilio*. Madrid: Caro Raggio Editorial, 1999.

66 LASSO DE LA VEGA, M., RIVAS, P. Y SANZ, A.: *op. cit.*, pp. 442-445.

67 "Plano de la verja de cerramiento que debe construirse como fachada exterior de la posesión propia del Sr. José de Salamanca en el paseo de Recoletos", noviembre 1846. AV-M-S 4-89-40.

don Javier González-Longoria, el más claro ejemplo del Modernismo en Madrid, llevado a cabo por el arquitecto catalán José Grases Riera a partir de 1902⁶⁸.

De casi todos ellos se conservan descripciones gráficas exhaustivas en el Archivo de Villa de Madrid, cuando se introduce la obligatoriedad de presentar proyectos completos, aunque también es cierto que pocas veces serán justo reflejo de lo finalmente ejecutado, siempre más soberbia la realidad por la riqueza del programa decorativo. Sí, en cambio, se adivina en la documentación del referido Palacio Longoria la importancia que adquieren en volumen el hall y la escalera de traza circular o las piezas que cierran los extremos de su planta en L, y se reconoce gráficamente la decoración naturalista que se despararrará por las fachadas, pues textualmente sólo se indica que *serán en gran parte de piedra de granito y de almorquí; y el resto de fábrica de ladrillo recocho, revestida exteriormente con revoco a la catalana con arena de mármol imitación a piedra*.

Detallada es la representación de la casa-palacio Castanedo de 1905, con su largo ingreso para carruajes desde la calle de Velázquez, que permitía apearse y acceder a la residencia bajo cubierto, según una costumbre materializada arquitectónicamente desde al menos finales del siglo XIX. Des este modo, una vez descendía el propietario, los caballos y carruajes eran dirigidos hacia las cuadras y cocheras, en este caso localizadas en la calle paralela de Lagasca, con acceso independiente por esta vía pero formando parte del mismo solar, separándose de la residencia principal por el jardín paisajista. En esta casa-palacio es de mucho interés la racional distribución de las habitaciones y la autonomía de accesos y circulaciones, que permitían al propietario ocupar el piso principal en toda su extensión y dedicar los superiores al alquiler,

para la obtención de algún rédito. La misma exquisitez en el dibujo dedica su arquitecto Tomás Gómez-Acebo al alzado, con su ecléctica composición, en la que se resaltan el orden gigante de las pilastras almohadilladas, arcos, molduras, frisos y mansardas⁶⁹.

También son precisos los dibujos del tardío palacete neopleteresco ya citado de *La Trinidad*, en el que no falta tampoco, en el plano de fachada presentado al Archivo de Villa, la sutileza en el detalle de los huecos, de los balcones curvos en esquina, tejadillos sobre vanos, aleros volados, paramentos de cerámica, vidrieras y decoraciones coloristas, así como pináculos de inspiración barroco andaluza.

Como contrapartida a esta variedad y evolución en el lenguaje que envuelve al volumen, las características constructivas se mantendrán casi inmutables, según resulta de las memorias de los proyectos presentados a partir del último tercio del siglo XIX, tan sólo centrándose, en correspondencia con las representaciones gráficas, en las fachadas. Así, desde 1870 se conoce como la estructura de éstas es de muros de fábrica de ladrillo, que se asientan sobre zócalos de sillares de piedra berroqueña y se revocan y adornan con elementos de caliza, aunque a partir de 1905 este material será imitado artificialmente.

El hierro se reserva para las viguetas de los forjados, lucernarios acristalados, estufas, y para las columnas de fundición, si bien en los palacios más distinguidos también se empleara en las monumentales escaleras revestidas de mármol. Las cubiertas, en cambio, seguirán resolviéndose con estructura de madera y tejas, en las inclinadas, y con terrazas a la catalana en las planas.

Los sistemas de calefacción también están presentes en este periodo, aunque irán evolucionando tecnológicamente, mientras que los

68 AVM-S 6-47-2.

69 AVM-S 16-413-12.

ascensores hidráulicos harán su aparición de modo extensivo en la tipología palaciega hacia 1905.

Hasta aquí se podrían seguir desgranando las múltiples posibilidades que para el estudio de la arquitectura, y en concreto residencial aristocrática, ofrece el Archivo de Villa de Madrid, pero no es condición de este capítulo la exhaustividad y sí la aproximación a la existencia de las mismas, lo que, es de entender, queda suficientemente demostrado. No ha habido más pretensión que contribuir a la difusión del inmenso valor de este archivo de todos los madrileños y hacer una llamada de atención para su constante protección, y eso que se ha hecho sobre la base de una única línea de investigación arquitectónica, en una abundancia y pluralidad de vías factibles.

Es una fortuna el que la ciudad de Madrid pueda contar con un tesoro documental de tal riqueza y envergadura, adecuadamente custodiado, que ayuda, en el tema arquitectónico, a comprender los valores de sus edificios y espacios públicos, a conocerlos y a distinguirlos, y que va permitiendo al estudioso y al curioso recuperar una morfología urbana que el tiempo se va encargando de desdibujar, pero que ha sido y es reflejo de la escala y la forma de vida de sus habitantes, y de su evolución. Es una fortuna, en suma, porque no todas las ciudades podrán vanagloriarse de lo mismo.





Los corrales
de comedias
madrileños
y el teatro hasta
la segunda mitad
del siglo XIX.

Repertorio
y puesta en escena

LOA PARA EMPEZAR LA TEMPORADA

*Apostarse festivos halagos
a rendirse atenciones urbanas
y en festejos que el júbilo invente
variedad ofreciendo sus aras
al zenit cuyo amor nos alberga
hoy veneren las Almas...*

*Loa en metáfora de las calles de Madrid para empezar la temporada
la Compañía de Parra el año 1758*

Los fondos dramáticos que en su día pertenecieron al repertorio de los corrales de comedias madrileños descansan hoy, por oportunidad o azar, bajo la arquitectura de un pequeño teatro, similar, sin duda, por tamaño a los corrales de la Cruz o Príncipe, aunque con unas envidiables características técnicas y un espacio escénico modélico, ubicado en un entorno cultural de excepcional valor como es Conde Duque. Con esta ambientación y con la ilusión de imaginar de nuevo este repertorio como un caudal de donde obtener los textos, junto a la posibilidad de recrear su puesta en escena al modo de nuestro teatro clásico para los nuevos aficionados del siglo XXI, abordamos esta exposición, que trata de mostrar en unas pinceladas la valiosa Colección de Teatro y Música conservada en la Biblioteca Histórica de Madrid.

En nuestra exposición trataremos lo relativo a la evolución en la gestión de los corrales, el repertorio de las comedias allí interpretadas, los autores que las elaboraban y, finalmente, la puesta en escena y sus protagonistas. El texto se articula imitando la estructura habi-



Fijando carteles, 1836
Museo de Historia de Madrid.

tual en la representación de la mayoría de las comedias tan aplaudidas en el Madrid de los siglos pasados, en la que la pieza teatral iba precedida a menudo por una loa y entre las jornadas o actos se representaban intermedios, sainetes, bailes o tonadillas.

PRIMERA JORNADA

EL ESPACIO ESCÉNICO.

LOS RESPONSABLES ADMINISTRATIVOS

Resulta obligado recordar lo que supuso para la historia del arte dramático la aparición del corral de comedias, puesto que va a ser este el que va a hacer posible el surgimiento del teatro comercial tal y como hoy lo conocemos. Se inicia, por tanto, una actividad artística que no depende ya del mecenazgo de los reyes, la nobleza o la Iglesia, sino que, como indica Felipe B. Pedraza en *El espacio del drama* (Actas de las XXVII Jornadas del teatro clásico de Almagro, 2004), *vive y se nutre de un público variopinto, heterogéneo que, por el hecho de pagar una entrada, tiene derecho a asistir a la representación e influir en cómo ha de ser este arte*. Este cambio es tan decisivo que va a suponer la modernidad en la concepción del arte escénico. La representación se ofrece a partir de entonces en recintos cerrados, pero sin embargo abiertos a todo tipo de público. Lo más importante de la invención del teatro moderno sería la puerta de acceso, ya que gracias a ella, los asistentes son los que pagarían y por tanto sostendrían el teatro. El público, convertido en mecenas colectivo y voluntario, es el que realmente impulsa y condiciona con sus gustos la evolución de este arte.

Vamos a ir viendo a continuación cómo este género tan peculiarmente castizo se encuentra influido por todo el complejo mundo de los agentes que intervienen en las funciones teatrales de los siglos xvii al xix.

Los primeros teatros estables en Madrid se construyen a finales del siglo xvi promovidos por las cofradías de la Sagrada Pasión y de Nuestra Señora de la Soledad, que tenían el monopolio de las representaciones teatrales y cuyo interés residía en que de esta manera el producto recaudado en los espectáculos les servía para mantener los hospitales de la Villa. En 1579 dichas cofradías adquieren un solar donde se instala el corral de la Cruz, así llamado por estar situado en la calle de ese nombre, y poco después en 1583 se inician las representaciones en el corral del Príncipe, que a mediados del siglo xix pasaría a denominarse Teatro Español. En el siglo xviii se convirtieron ya en modernos coliseos y se añadió otro local para la escena pública: el teatro de los Caños del Peral, dedicado fundamentalmente a la ópera.

En los últimos años han sido ampliamente estudiados estos corrales de comedias madrileños, y hoy podemos conocer con mucha exactitud sus principales características gracias a las investigaciones que para el corral del Príncipe han llevado a cabo John J. Allen y José María Ruano de la Haza, mientras que Charles Davis ha centrado su atención en el teatro de la Cruz. Sabemos pues que ambos corrales tenían dimensiones similares y contaban con tablado, vestuario, patio, gradas, cazuela y aposentos. Es necesario señalar que tanto los planos como la documentación precisa con la que los investigadores han contado para su estudio se encuentran en el Archivo de Villa de Madrid.

Aunque en principio esta actividad teatral era privada, desde 1632 el Ayuntamiento decide intervenir y tutelar el funcionamiento de los

corrales de comedias. Se nombran comisarios de los teatros a dos regidores del Concejo que participan en la Junta de Teatros bajo la supervisión del Consejo de Castilla.

El Ayuntamiento subastaba la administración de los corrales y era el arrendador, el autor de comedias, quien contratava las compañías de actores, encargaba las obras a los autores dramáticos y las copias o papeles de los textos para los apuntadores y actores. Todos estos textos formaban el repertorio o caudal de la compañía. Como propietario legítimo que era el autor de comedias podía vender a otros autores de provincias, libreros o coleccionistas estos manuscritos. Es de sobra conocido que el coleccionismo de manuscritos autógrafos comienza en esos momentos. Será esta primera forma de contratación una de las causas de la escasez de apuntes de este primer siglo de vida de los corrales madrileños en la colección municipal, como tendremos ocasión de ir viendo más adelante.

El panorama cambiaría en el siglo xviii cuando se constata que el sistema de arriendos ya no funcionaba. Se sustituye el arrendador por la administración directa del Ayuntamiento a través de la Junta de Teatros. Estaba compuesta por el juez protector, el corregidor y dos comisarios de teatros. En la cúspide del escalafón, el juez protector, nombrado directamente por el monarca entre los miembros del Consejo de Castilla extendía su autoridad sobre los teatros y actores de toda España. Concedía los permisos para realizar los espectáculos teatrales. Tenía una amplia jurisdicción: entendía y debía aprobar la formación de las compañías, la censura del repertorio dramático, el caudal y la vigilancia de los locales y de los actores. El examen de las piezas de teatro correspondía por tanto a este juzgado de protección del que dependían fiscal y censor. En definitiva él era quien decidía si se representaba o no una obra.

Los autores de comedias administraban durante la temporada teatral cada uno de los corrales, pero era el Ayuntamiento el que pagaba, entre otros muchos gastos, a los dramaturgos por las piezas nuevas, a los compositores por sus obras musicales, a los actores, y encargaba también los *traslados de las comedias*, esto es, las copias destinadas al apuntador y los actores, así como la copia de partituras para los instrumentistas de la orquesta de los teatros. De esta forma el repertorio ya no es propiedad del director de la compañía, sino del Ayuntamiento que obligaba a guardarlo en un lugar adecuado de cada teatro. Y es gracias a este empeño en conservarlo *porque es de Madrid*, y lo ha pagado el Ayuntamiento, por lo que han llegado hasta nuestros días los apuntes de teatro y la música que acompañaba muchos de los espectáculos teatrales, además de la propia del teatro lírico.

La letra de una tonadilla de Luis Misón de 1763, *Un maestro de música y una señorita* o *Un maestro de Música y su copiante*, nos proporciona información de cómo era un puesto de copista de música:

*Copiante de los diablos
sal aquí, buena lana,
traime si las copiaste
esas treinta tonadas...
Yo soi copiante,
copio tonadas,
tengo mi puesto en
una rinconada
donde en el imbierno
se tuestan castañas...*

Dichos puestos eran *caxones* que el Ayuntamiento alquilaba para la venta de todo tipo de artículo y se instalaban en varias plazuelas madrileñas. Aquí vemos también que se intentaba rentabilizar al máximo ofreciendo un producto en verano y otro en invierno.

En 1851 por un acuerdo del Ayuntamiento se reúnen los fondos de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral en una casa contigua al teatro de la Cruz formando el Archivo de los Teatros. Por otra parte, el Archivo General de la Villa se crea en 1858 para integrar en él todos los fondos documentales dependientes del Ayuntamiento dispersos por la ciudad. Poco después, para la realización de una reforma urbanística de la plaza donde estaba ubicado el teatro de la Cruz, es necesario derribarlo, así que los fondos teatrales y musicales ingresan en el Archivo General para su organización y ordenación. En 1862 son trasladados a un depósito apartado a las afueras de la ciudad, el Almacén General de la Villa.

Carlos Cambronero, recién nombrado encargado de la Biblioteca Municipal de Madrid, propuso en 1898 el traslado de estos fondos desde el Almacén General de la Villa a dicha biblioteca, separada ya del Archivo y situada en la Plaza del Dos de Mayo. Cambronero fue consciente de la oportunidad de que estos materiales formaran parte del fondo bibliográfico de la Biblioteca Municipal puesto que sin duda había tenido noticia de primera mano de la solicitud de Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música, para que *las infinitas obras musicales y dramáticas españolas que posee el Excmo. Ayuntamiento pudieran figurar en la biblioteca de la Escuela*. El informe del archivero Timoteo Domingo Palacios de 16 de marzo de 1872 en el que expresa «algunas consideraciones de importancia en orden a los papeles que hoy constituyen el tradicional Archivo de los célebres co-

rrales y más tarde bellos coliseos de la Cruz y del Príncipe... que está compuesto por setecientos legajos de óperas, zarzuelas, tonadillas y bailes y doscientos y más de obras dramáticas» sería determinante para que el Ayuntamiento denegara dicha petición. De esta manera y gracias al empeño de las autoridades municipales se han conservado en la Biblioteca Histórica testigos de las obras que se representaron en Madrid.

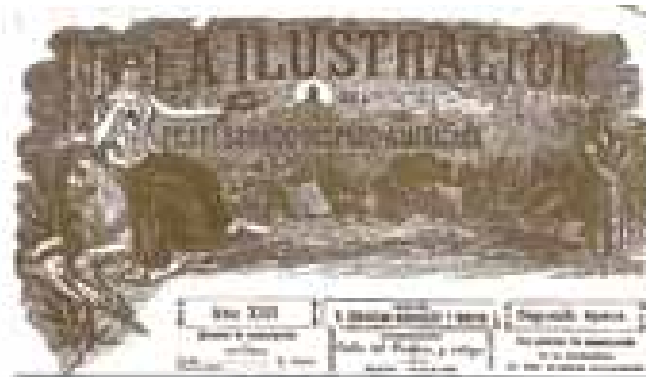
Poco después de la fundación de la Biblioteca Municipal, en 1876, se incorporaron a su fondo histórico otros textos literarios, los correspondientes a varios tomos de autos sacramentales escritos por Calderón de la Barca para su representación en Madrid, veintitrés de los cuales son autógrafos y pueden considerarse como una de las más importantes joyas bibliográficas de la Biblioteca Histórica de Madrid, heredera como es bien sabido de la antigua Biblioteca Municipal.

INTERMEDIO

EL REPERTORIO

La Colección de Teatro y Música perteneciente hoy a la Biblioteca Histórica es una de las principales fuentes documentales para el estudio del Teatro y de la Música en España en el siglo XVIII y primera mitad del XIX. Pero además, esta colección permite también el conocimiento y estudio de todo lo relativo a la puesta en escena, debido a que constituye el mayor, más homogéneo y rico conjunto de piezas teatrales que han servido para el proceso de representación escénica.

Dado lo exhaustivo de su procedencia, se trata de una colección muy completa y representativa, y por ello fundamental para el estu-



La Ilustración del profesorado
hispano-americano
Hemeroteca Municipal de Madrid

Xilografía de la Escuela Modelo,
antigua sede de la Biblioteca Municipal
desde 1898 a 1935
Abril de 1901



Juan de la Cruz
Traje de teatro a la antigua española
 [Retrato de María Ladvenant]
 Cobre, talla dulce
 Museo de Historia,
 de Madrid

dio de la dramaturgia en dicho periodo de nuestra historia. Sin duda supone un valioso patrimonio documental único en España. Esta afirmación se sustenta en tres evidencias. En primer lugar, por el elevado número de piezas dramáticas que la componen, alrededor de 14.800 apuntes de teatro, según nuestras últimas estimaciones, y 4.500 obras musicales aproximadamente.

En segundo lugar, por la coherencia que presentan estos materiales, fruto, indudablemente, de su origen: el fondo se ha ido reuniendo de una manera viva, natural, a lo largo de un amplio periodo de tiempo. Los apuntes teatrales han constituido parte de unos archivos perfectamente clasificados por géneros dramáticos y ordenados por el título de la pieza. Generalmente era el apuntador el que se encargaba de las tareas de ordenación.

Y, finalmente, se conservan formando parte de la misma colección como algo unitario, inseparable, las partituras de la música que ornaba estos montajes escénicos y no sólo las de la música característica de los géneros líricos. Hay más de setecientas obras musicales compuestas para comedias y casi quinientas para sainetes, de ahí que deba denominarse en propiedad Colección de Teatro y Música. En definitiva es un pequeño retazo de la historia de Madrid, al menos la de las representaciones de teatro, que era una de las diversiones preferidas por los madrileños y una de las manifestaciones artísticas más populares en el Madrid de los siglos XVII a XIX.

Tanto es así, que la consulta sobre estas fuentes dramáticas y musicales ha permitido a numerosos investigadores de todo el mundo aportar unos estudios que son de obligada referencia en estas notas. A finales del siglo XIX Emilio Cotarelo y Mori publica, bajo el título de *Estudios sobre la historia de arte escénico en España*, una trilogía

dedicada a los tres grandes intérpretes de la escena madrileña del siglo XVIII: a las primeras damas María Ladvenant y María del Rosario Fernández, «La Tirana», en 1896 y 1897 respectivamente; y a Isidoro Máiquez en 1902. En 1899 dio a la imprenta uno de sus trabajos más emblemáticos: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*.

El mejor musicólogo del siglo XX, según muchos autores, José Suñer, publicó entre 1928 y 1930 su obra, todavía no superada, sobre *La tonadilla escénica*.

La primera investigación importante realizada fuera de España sobre fondos de la Biblioteca Municipal de la que tenemos noticia es la de Gregory Grough Lagrone, quien en su tesis doctoral, *The imitations of Don Quixote*, defendida en la Universidad de Pensilvania y publicada en 1937, encontró en la Colección de Teatro y Música una de sus principales fuentes.

Durante el resto del siglo XX y lo que llevamos de XXI, son también abundantes los estudios y tesis doctorales realizados sobre la base de esta Colección. De obligada referencia son los investigadores René Andioc y Mireille Coullon, quienes han creado escuela en la Universidad de Pau con sus trabajos definitivos sobre el teatro del siglo XVIII, y ya cuentan con prestigiosos discípulos, como Christian Peytavy. Sobre autores dieciochescos también debemos mencionar las aportaciones de Antonietta Calderone, de la Universidad de Messina. Héctor Urzáiz, profesor de la Universidad de Valladolid, ha espigado las obras de los dramaturgos del Siglo de Oro. Otros investigadores como Emilio Casares, Álvaro Torrente y Judith Ortega, de la Universidad Complutense de Madrid; Begoña Lolo y Germán Labrador, de la Autónoma de Madrid, y Reiner Kleinertz, de la Universidad alemana de Saaland, han abordado diversos estudios sobre la música escénica

en este fondo. Todos estos autores –y otros más que no podemos citar aquí pero a los que igualmente reconocemos sus aportaciones– han pasado muchas horas en la sala de lectura de la Biblioteca consultando los manuscritos teatrales y musicales con verdadera dedicación.

Para dar una idea más ajustada de la envergadura de esta colección, baste una cita de José Simón Díaz, uno de los padres de la actual Bibliografía Española, en el apartado dedicado a la Biblioteca Municipal y recogido en «Fuentes de la Literatura Bibliotecas, Archivos» en *Historia de la Literatura Española*, 1974 (dirigida por José María Díez Borque): *Un establecimiento que se formó a base de la colección particular de Mesonero Romanos, pero pronto adquirió relevante posición, al convertirse en depositario de los archivos de los antiguos teatros de la Cruz y Príncipe, cuyos escenarios fueron –durante varios siglos– eje de la dramaturgia española...*

SEGUNDA JORNADA

LOS TEXTOS Y SUS AUTORES

En este lugar únicamente nos ocupamos de los textos dramáticos guardados en la Biblioteca Histórica que, lógicamente, no son todos los que en algún momento se representaron en los corrales. La cartelera teatral madrileña ha podido ser confeccionada gracias a los libros de cuentas custodiados en el Archivo de Villa de Madrid y a los anuncios de las funciones diarias aparecidos en la prensa, reunidos por investigadores como E. Cotarelo y Mori, R. Andioc y M. Coulon, A. M. Coe y el equipo dirigido por José Simón Díaz; en los últimos años se ha completado con la correspondiente al período de la Guerra

de la Independencia, a cargo de Mercedes Romero Peña. Años antes, en 2001, Irene Vallejo y Pedro Ojeda habían publicado: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*.

Hay un dato que determina la conservación de los textos de teatro, y es la abundancia de los mismos; esto viene condicionado a su vez por el éxito de las piezas entre el público que significaba su inclusión en la programación diaria de los teatros. Si es una obra que se ha representado en muchas temporadas teatrales, habrá más copias de apuntes. En este sentido, respecto al éxito o fracaso de las obras teatrales, es oportuno citar el trabajo de René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, donde intenta reconstruir los gustos y mentalidad del público de una manera objetiva, ya que otros elementos tales como los días calurosos de verano o la lluvia, por ejemplo, influían, y no poco, en si la pieza teatral funcionaba o no. Mediante el análisis del número de representaciones de una obra y los días que figura en cartel, junto a la recaudación media de la entrada, proporciona resultados concluyentes para todo el siglo XVIII. El éxito de una función, por tanto, tiene una influencia decisiva en el número de apuntes que custodia la Biblioteca Histórica.

Durante la primera mitad del siglo, hasta bien entrada la década de los sesenta, triunfan entre el público de los corrales las reposiciones de autores barrocos. Calderón es el dramaturgo más querido por el público y sus obras, entre las que se incluyen representaciones de sus autos sacramentales en los corrales, serán además las más vistas. En la Biblioteca Histórica se conservan 156 títulos de obras calderonianas, la mayoría en copia del siglo XVIII. También fueron muy exitosas las obras de Lope de Vega o las de Agustín Moreto, que se representaron en muchas ocasiones y de las que quedan muchos apuntes en la colección.

Aunque son escasos los manuscritos originales de estos autores del siglo XVII, hay que destacar la atribución reciente de un manuscrito autógrafo de *Admirable mayor prodigio de las misas de San Vicente Ferrer* de Antonio Enríquez Gómez. Al final del cuadernillo figura la fecha, 1661, y la firma y rúbrica bajo el seudónimo de Fernando de Zárate. Este singular personaje se vio obligado a utilizar varios nombres debido a la persecución religiosa a la que fue sometido por su ascendencia judía. La Biblioteca Histórica conserva diez de sus obras bajo este seudónimo.

Los autores a caballo entre los dos siglos, José de Cañizares y Antonio de Zamora, escriben comedias nuevas inspiradas o a imitación del Barroco en una corriente de teatro tradicional. Antonio de Zamora es autor de varias zarzuelas alegóricas conservadas en la Biblioteca Histórica como *Viento es dicha de amor* con música de José de Nebra. Proliferan las refundiciones, continuaciones o arreglos de obras anteriores. Pero paulatinamente el público va a preferir los montajes donde la maquinaria y el decorado, *el teatro*, daba mayor espectacularidad a la función.

Fueron muy populares entre el público las comedias de enredo, de figurón, de santos, heroicas, mitológicas y de magia. Es interesante observar como ejemplo significativo una comedia de magia de José de Cañizares, *El asombro de la Francia o Marta la Romarantina*, que se representaba con todo el aparato escénico a su alcance, incluida la música, estrenada en el Príncipe el 7 de noviembre de 1716. Pues bien, esta comedia se repone en los dos teatros de la Cruz y Príncipe con notable éxito en todas las funciones hasta 1808 en un total de quince temporadas teatrales. Es decir, a lo largo de casi un siglo, con añadidos, cambios e introducción de nuevos personajes, se escribirán

hasta ocho partes por varios autores, y la Colección de Teatro y Música custodia apuntes de todas ellas.

Es curioso anotar que los ordinales que identifican estas partes, a partir de la tercera, no están en los títulos dados por los dramaturgos, sino en los propios apuntes de teatro de la Biblioteca y no se corresponden necesariamente con la aparición cronológica de las obras. Al parecer, los apuntadores o los archiveros de los teatros las anotarían porque así es como el público identificaba las obras. Destacaremos dos de ellas. La *sexta* tuvo un gran éxito bajo el título de *Marta aparente*, escrita por José López de Sedano, y el apunte manuscrito de la Histórica es según Antonietta Calderone –quien la ha editado– el único testimonio que se conoce de esta obra. En ella ha evolucionado hasta el título. Lo que en nuestros apuntes se considera como *octava parte*, *Marta abandonada* y *carnaval de París*, constituyó el primer éxito de Ramón de la Cruz cuando se estrenó en el teatro del Príncipe en 1762. Existe una dependencia temática de la obra de Cañizares, pero Ramón de la Cruz se aparta de ella intentando una reconstrucción más fiel de la historia y del ambiente de este personaje de la maga Marta.

Otros autores dieciochescos presentes en nuestra colección son Gaspar Zavala y Zamora, Antonio Valladares y Sotomayor, Manuel Fermín Labiano, Fermín del Rey, José Concha, Manuel del Pozo, y el más prolífico y de mayor abundancia en nuestro fondo, que es Luciano Francisco Comella.

A mediados de la centuria se observan los primeros signos de cambio hacia una nueva forma de hacer teatro. Si bien no son bien acogidos por el público, autores como Nicolás Fernández de Moratín, con la tragedia en cinco actos *Hormesinda*, o Manuel José Quintana con

los dramas *El Duque de Viseo* y *Pelayo*, y el melodrama *El ermitaño del monte Polisipio* –que se encuentran todas ellas en la Colección de Teatro y Música– escriben obras en la órbita del pensamiento ilustrado reformista en la estética neoclásica que ataca y choca con los postulados de los dramaturgos tradicionales como Comella. La polémica está servida y el público hasta comienzos del siglo XIX no aceptará con gusto esta nueva forma de teatro.

Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín son los representantes por antonomasia de la comedia neoclásica. Iriarte es autor, entre otras obras, de dos comedias de costumbres *El señorito mimado* y *La señorita mal criada*, también presentes en la citada colección, y el ensayo *Los literatos en Cuaresma* en el que, en un tono distendido y con ánimo de entretener a un auditorio ficticio durante el tiempo que las tablas permanecen cerradas, expone sus opiniones sobre el teatro: debe apoyarse en la claridad, la naturalidad y la sobriedad. También insiste en que éste debe buscar la verosimilitud, para lo cual se prescribe respetar la regla de las tres unidades:

Pues ahora bien, ya que nada se pierde en suponer, supongamos que haciendo casualmente una excavación en la obra de la cuesta de San Vicente, se encuentra debajo de tierra una caja de plomo, y dentro de ella una preciosa tragedia manuscrita cuyo autor no se sabe (porque si se supiera, ya habría partidos) y que esta tragedia abunda en cuantas buenas circunstancias ha pedido el arte a todas las escritas hasta el día de hoy; que no sólo guarda en el tiempo, en el lugar, y en la acción la decantada unidad, sino que también tiene otras mil cosas acabadas en AD, como propiedad, claridad, moralidad, novedad, majestad, y, sobre todo, un castellano correcto, sin versos duros ni arrastrados, y sin mezcla de galicismos, de que Dios nos libre por su amor y misericordia.



El sí de las niñas
de Leandro Fernández de Moratín,
apunte impreso,
Biblioteca Histórica
de Madrid.

En esta misma obra se recoge una cita que no por reproducida en muchas ocasiones deja de ser de lo más expresiva para mostrar la crítica que estos autores neoclásicos hacían de las representaciones de comedias tradicionales como las de magia, a las que hemos hecho referencia líneas arriba:

Aquel rústico de la chupa parda que alarga el cuello con ansia, es tan aficionado a comedias que gasta su dinero en viajes a Madrid. Hoy mismo ha venido de Móstoles atraído de la voz que oyó de que se echaba una gran función de teatro. Mira al suelo del tablado por si descubre señales de algún escotillón por donde haya de bajar en tramoya algún cómico. Ve que todos pisan en firme; y pierde la esperanza de que pueda haber trampa ni ratonera alguna. Alza la vista hacia el techo del coliseo, y no ve cuerda o maroma, ni torno ni carrillo de pozo de que pueda inferir que hay algún vuelo. Esto le indispone mucho, y jura en su corazón no volver á salir de su lugar mientras no sepa que hacen la parte tercera, cuarta, quinta o milésima del famoso Pedro Bayalarde...

Por fin tiene lugar el triunfo de los postulados neoclásicos que tanto tiempo tardó en asentarse. El 24 de enero de 1806 se estrenaba en el teatro del Príncipe con un rotundísimo éxito la comedia *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín que permaneció veintiséis días en cartel, hecho inusual para la época. De esta comedia, la Biblioteca Histórica no guarda el manuscrito original, únicamente varios apuntes a partir de la edición de la imprenta de García en 1817, que corresponden a una función de 1834.

Con el éxito de *El sí de las niñas* se inicia una nueva tendencia en el gusto de los madrileños por el teatro, un nuevo ciclo caracterizado

por las traducciones y adaptaciones de obras extranjeras, sobre todo francesas, y la creación de los grandes dramas románticos.

Uno de los primeros dramas románticos *La Conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa se estrenó en 1834 y está representado por dos apuntes manuscritos, uno de ellos corresponde a la escenificación de ese estreno y porta un sinfín de acotaciones, otro está rubricado en todos los folios del cuadernillo. Del Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hay tres apuntes de la representación de su estreno en 1835, repletos de cambios y añadidos de versos mediante banderillas, párrafos tachados y mención del reparto en el cuadernillo de la jornada 2ª. De *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez, estrenada en el teatro del Príncipe el 1 de marzo de 1836 sólo hay cuadernos de representaciones tardías, en 1850 y 1859.

Los autores románticos rechazaron las normas del neoclasicismo y los grandes temas sobre los que versaban sus obras son la venganza, el poder, la autoridad, el amor apasionado y la fatalidad. Esta es precisamente la trama de uno de los más famosos dramas románticos *Los amantes de Teruel* que se representa por primera vez en el Príncipe en 1837, la obra más conocida de Juan Eugenio Hartzenbusch, del que se conserva un apunte manuscrito en cuya portada figura el año 1836.

La escasa producción teatral de Mariano José de Larra está representada en nuestro fondo nada menos que por un apunte posiblemente autógrafa –que es a su vez el original para la primera edición de 1831– de la comedia *No más mostrador* estrenada en el teatro de la Cruz el 29 de abril de 1831. Un hallazgo, sin duda, interesante que nos reconforta y anima en la tarea de catalogación de todos estos apuntes.

Paralelamente a estas dos corrientes teatrales se desarrolló también un teatro costumbrista de gran popularidad con los géneros

llamados menores o breves que se incluían como elementos dinamizadores en los entreactos de las jornadas o en el comienzo y final de la obra para dar mayor espectacularidad y diversión, no olvidemos que la gran mayoría del público asistente a los corrales lo hacía para pasar un buen rato. La expresión más genuina de estos géneros es el sainete que de la mano de Ramón de la Cruz adquirió características específicas y renovadoras y obtuvo tan extraordinario aplauso que algunos de los personajes descritos pronto se convirtieron en estereotipos de los tipos madrileños de la época. La Histórica de Madrid atesora ejemplares de la práctica totalidad de más de trescientos sainetes compuestos por de la Cruz, muchos de ellos en manuscrito autógrafa, rubricados, identificados y editados en un catálogo por Carlos Cambronero en 1900. Los títulos de algunos de sus sainetes dan por sí solos idea del contenido de los mismos: *La petimetra en el tocador*, *El hospital de la moda*, *El sarao*, *El refunfuñador*, *El abate diente agudo*, *El burlador burlado*, *Las calceteras*, *El cocinero*, *La curiosa burlada*, *Chirivitas el yesero*, *La paya madama*, *El espejo de la moda*, *La fiesta de pólvora*, *El pedrero apedreado*, *El peluquero viudo*, *La presumida burlada*, *El sombrero*, *El soriano loco*, *Las usías y las payas*, *El viejo de moda*, *Los viejos fingido*, etc.

Muchas de estas piezas de teatro breve no van firmadas, y, en este sentido, queremos destacar el gran trabajo realizado por Christian Peytavy en los últimos años, que ha permitido la identificación y atribución de más de trescientos sainetes al comediógrafa Sebastián Vázquez, quien tuvo considerable aceptación popular como dramaturgo y como autor también de tonadillas durante el último tercio del siglo XVIII. Otro sainetista muy estimado por el público madrileño es el actor Luis Moncín, que escribió un gran número de comedias y cuyos

sainetes poseen un cierto propósito moralizador, tratando de mostrar valores edificantes a la vez que entretienen; valgan como ejemplo *Los currutacos del día*, de 1795, en uno de cuyos cuadernos figura una pequeña introducción explicando la finalidad correctora de la obra, y *Vanidad y Pobreza todo en una pieza*.

De los casi mil ochocientos sainetes custodiados en la Biblioteca Histórica, cuatrocientos noventa y siete tienen acompañamiento musical, tanto vocal como instrumental. Este dato da pie para abordar la música escénica en la Colección de Teatro y Música. Puede decirse que el siglo XVIII es el periodo histórico en que con mayor propiedad se puede hablar de teatro musical español. Ya hemos ido viendo cómo comedias y sainetes podían estar adornados por acompañamiento y números musicales especialmente escritos para la ocasión por los músicos de las compañías. La música que siempre ha acompañado los festejos populares, religiosos o cortesanos va a ir adquiriendo mayor protagonismo en las representaciones teatrales desde los dramaturgos del Siglo de Oro, y va a posibilitar la configuración de los géneros líricos por excelencia como la zarzuela o la ópera, que utiliza la música como único lenguaje expresivo. No se conserva ninguna obra musical original del siglo XVII, sin embargo sí existen partituras de autores del setecientos para reposiciones en los corrales de los autores barrocos. Hay obras musicales para montajes de Calderón, Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Pérez de Montalbán o Cañizares escritas por los músicos de la época y adaptados a la moda imperante.

Estos compositores escribían todo tipo de géneros musicales: sainetes, zarzuelas, y tonadillas y hasta alguna ópera. Desde finales del siglo XVIII Pablo Esteve y Blas de Laserna formarán ya parte de las dos compañías madrileñas.

Cabe subrayar el auge que tomó la zarzuela a mediados del siglo, en parte por la intervención como libretista de Ramón de la Cruz. Ya lo hemos citado como un prolífico autor y creador de sainetes, aunque realizó también varias traducciones y adaptaciones de óperas italianas y escribió muchas zarzuelas. Destaca *Las labradoras de Murcia*, con música de Antonio Rodríguez de Hita en la que introduce elementos populares y personajes más acordes con las costumbres de la época. Juntos, también estrenaron con un enorme éxito en el teatro del Príncipe, *Briseida*, en 1768.

Otros autores que se distinguen por su nutrida producción de zarzuelas en el fondo municipal son: Antonio Guerrero, Pablo Esteve, libretista y compositor de *Los Jardineros de Aranjuez*, recientemente representada en una adaptación de Juan Pablo Fernández-Cortés en el antiguo real sitio, y Antonio Rosales, cuya zarzuela *El licenciado Farfolla*, con libreto de Ramón de la Cruz, inauguró la temporada veraniega de 1776, y contiene una mezcla de aires españoles. La zarzuela, en palabras de José Subirá en *Historia de la música teatral en España*, se mantuvo lo que duró D. Ramón de la Cruz como proveedor de libretos y tras este resurgimiento cayó en el olvido. El puesto en el gusto de los espectadores lo ocupó la ópera italiana y la tonadilla escénica.

La Biblioteca Histórica atesora la música, en su mayor parte manuscrita, de trescientas doce óperas de las representadas en el teatro de los Caños del Peral y en los teatros municipales de la Cruz y Príncipe. De las producciones operísticas realizadas en los Caños, corresponden a la última época de florecimiento entre 1786 y 1810. Este coliseo había sido construido a principios del setecientos, si bien había cerrado sus puertas en los años 40 y a partir de una real orden de Carlos IV vive un momento de gloria. En 1788, por ejemplo, se pro-

graman doce óperas. Una de ellas es la ópera bufa *Chi la fa l'aspetta* del compositor italiano Vincenzo Fabrizi, que se presentó el 22 de noviembre. Este manuscrito, así como otras óperas de Domenico Cimarosa, *I due baroni di Rocca Saura*, estrenada un año después de la anterior, y de otros compositores tales como el valenciano Vicente Martín y Soler, Pietro Carlo Guglielmi, Luigi Caruso, Giovanni Paisiello y Antonio Salieri, de quien se guardan dos obras *La cifra* y *La Scuola dei gelosi*, se encuentran entre su fondo bibliográfico.

Los actores, aunque podían interpretar y cantar, a lo largo del XVIII fueron profesionalizándose y las compañías contaban ya con actores de verso o declamación y cantado. Así queda reflejado por Luis Carmena y Millán en su libro *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, donde hace una defensa de las dotes artísticas de los intérpretes españoles. Destaca a Lorenza Correa, Joaquina Arteaga, las hermanas Moreno, y el tenor Manuel García quien triunfó en los escenarios europeos además de componer varias óperas de las que en la Biblioteca se conservan ocho.

Si bien en 1799 otra real orden prohibía representar y cantar obras que no estuvieran en idioma castellano y además los actores también debían ser españoles, al finalizar la Guerra de la Independencia tiene lugar un resurgimiento de la ópera italiana gracias a la introducción de Rossini. Para celebrar el casamiento de Fernando VII con Isabel de Braganza se representa en el teatro del Príncipe, el 29 de septiembre de 1816, *La italiana en Argel*, en la que actuaron las famosas sopranos Benita y Francisca Moreno, que recibió una gran aceptación. En la Biblioteca Histórica de Madrid se guardan partituras de 23 óperas de Gioacchino Rossini.

La acogida de la ópera italiana en España fue extraordinaria. En especial a partir de 1826 al instalarse en Madrid una compañía pro-

cedente de Italia con Saverio Mercadante como director y en la que figuraban la célebre soprano Letizia Cortesi y la contralto Fanny Corri-Poltoni. El público madrileño vibraba con la música de los grandes compositores operísticos europeos: Puccini, Mosca, Spontini, Mayr y el mismo Mercadante.

Era tal el entusiasmo por el «bel canto» que los espectadores dejaron de acudir a los teatros para ver obras dramáticas. Bretón de los Herreros publica en 1828 una sátira en verso dirigida a criticar los excesos de la afición madrileña a los espectáculos musicales y a los gustos extranjeros (*Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que desprecian el teatro español*), en la que puede leerse:

*¿Que en el café, en la calle, en el paseo,
en tertulia, do quier se hable tan solo
de la Donna del Lago o de Romeo ?...*

*¿Que hasta para vender platos de Alcora
en escala cromática se grite,
y anuncie el diapason a una aguadora ? ...*

*Ya no es Castilla lo que fue Castilla.
Aquí mas que otro tiempo al gran Rodrigo
hoy se aplaude a un maestro de capilla...*

*¿A quien en tanto, a quien no desconsuela
el ver cuando no hay ópera desiertos
patio, palcos, lunetas y cazuela?...*

¿Por qué, dice, la gente madrileña,



*¡cuidado que es cantor, y es extranjero!,
la escena nacional tanto desdeña?...*

Casi un lustro después se pone en escena *Norma*, de Bellini, y el 15 de diciembre de 1834 se estrena en el teatro de la Cruz *Don Giovanni* de Mozart. Para esta ocasión cantó la soprano italiana Claudina Edwige, quien solo actuó en Madrid esa temporada, junto a Emma Albertazzi, *la Campos* y los bajos Bottelli, Botticelli, Salas, Galdón y Rodríguez. La música de esta ópera perteneciente a la Biblioteca Histórica no corresponde, sin embargo, a ninguna de las seis representaciones en los teatros madrileños relacionadas por Carmena y Millán. ¿Llegaría esta partitura de Italia con alguno de los miembros de la compañía?

De igual forma gozaron de gran aceptación las óperas de Donizetti y de ellas hay diecisiete en nuestra biblioteca.

Representantes de esta corriente musical en España con obras en la Colección de Teatro y Música son Ramón Carnicer y Tomás Genovés, cuya ópera *El rapto* es una de las primeras escritas en español del siglo XIX.

Una última referencia a la ópera bufa *I Due Figaro* de Mercadante, estrenada en el Príncipe el 26 de enero de 1835, que ha sido recientemente editada con la partitura en parte autógrafa conservada en la Biblioteca Histórica de Madrid, y está programada para la temporada de ópera de 2012 en el Teatro Real de Madrid, después de haber sido vista en los festivales de Salzburgo y Rávena, una muestra más del interés que tiene este fondo igualmente para los espectadores del siglo XXI.

Nos detendremos ahora en el género lírico mejor representado en los fondos municipales, con casi mil trescientas piezas. La tonadilla es un tipo de pieza de teatro musical que se desarrolló en la segunda

mitad siglo XVIII especialmente en Madrid. Empezó como una obra breve que se interpretaba por los propios cómicos entre los actos de una comedia. Los libretos eran escritos muchas veces por los mismos compositores: Luis Misón, Pablo Esteve, Blas de Laserna, entre otros. Conviene hacer hincapié en que fueron muy pocas las tonadillas y otros géneros breves los que llegaron a imprimirse. El carácter circunstancial y efímero de estas composiciones no permitía que perduraran más allá de unos días: «siete días para crearla y siete para mantenerla en el repertorio», señala José Subirá. Por ello las custodiadas en nuestra biblioteca son muchas veces la única fuente de conocimiento de estas manifestaciones del teatro popular.

Es un género musical caracterizado por su espontaneidad y reflejo del día a día en Madrid. Este género es un trasunto de la sociedad del momento, se puede decir que se componía al hilo de los sucesos del día, de los acontecimientos relevantes, la introducción de una moda en el vestido, calzado o peinado que venía de París, por ejemplo. Lo que evidencia la lectura de estos textos más cercanos a la realidad junto con los sainetes, además de su mayor o menor contenido literario, es un fiel reflejo de la sociedad, por ellos aparecen personajes de todas las clases sociales, las damas y sus criadas, los sacerdotes, soldados y militares, y en ellos todos los oficios están representados. En estas piezas se caricaturizaba y satirizaba la sociedad madrileña, eran una especie de cuadro de costumbres con moralina incluida en algunos casos.

Estas caracterizaciones de los distintos personajes que pueblan estos géneros breves, constituyen verdaderas huellas de la sociedad del momento, y tienen su correlato gráfico en las creaciones de dibujantes y grabadores, como el propio Juan de la Cruz Cano y Olmedo-

lla, hermano de D. Ramón, su sobrino Manuel de la Cruz, o Miguel Gamborino con su colección de estampas *Los gritos de Madrid*. En sus páginas plasmaban con acierto toda una serie de ilustraciones de los personajes populares que circulaban por la capital.

TERCERA JORNADA

PUESTA EN ESCENA

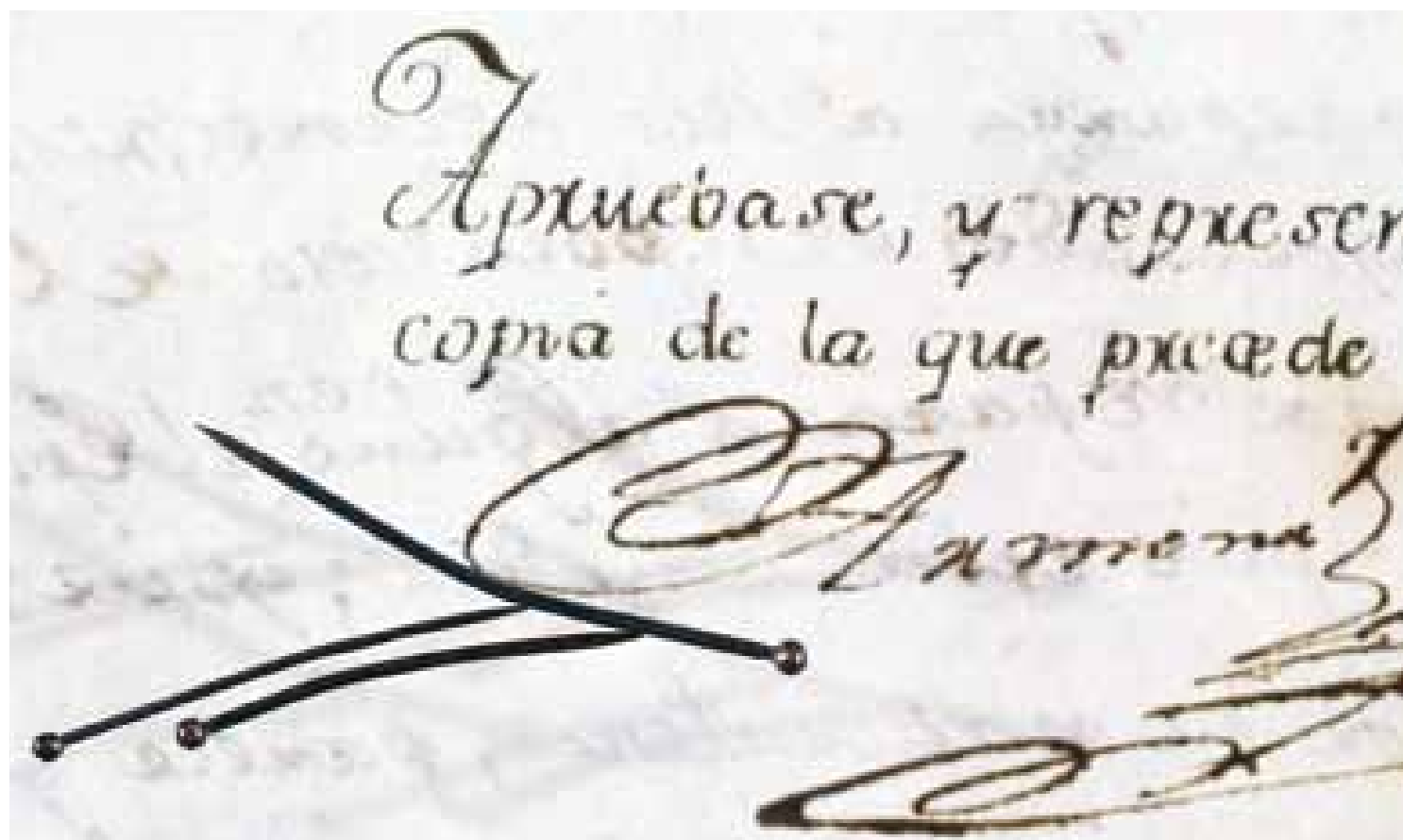
LOS ACTORES Y SU «TROUPE»

La representación teatral de una obra constituye un hecho escénico concreto que contiene el texto tal como se interpretó en un escenario por unos actores y músicos ante un determinado público.

Los apuntes integrantes de la colección dramática de la Biblioteca Histórica representan por tanto un hecho escénico específico. Ordenados ya en los archivos de los teatros por el título de la comedia, sainete o drama, cada legajo contiene los apuntes, manuscritos o en edición impresa, que pueden responder a una o varias funciones diferentes. En ellos figuran el o los repartos de actores al lado de la relación de personajes de la obra. Y contienen multitud de acotaciones diferentes a las que el propio autor dramático incorporaba como indicaciones escénicas esenciales en las obras cuando éstas se imprimían. Estos cuadernos de montaje o de trabajo estaban destinados al apuntador, al autor de comedias, quien solía ser el primer galán y dirigía los ensayos, o posiblemente al tramoyista. Los hay reservados a ser examinados por los censores, uno eclesiástico y otro literario, para que definitivamente el Juez Protector, el corregidor de Madrid, diera su aprobación mediante la fórmula «Represéntese».



Miguel Gamborino (grab.)
 Colección *Gritos de Madrid*.
 Detalle. *La techera*
 Museo de Historia de Madrid



Alfileres
utilizados en los teatros
para atajar el texto
de alguna representación
Biblioteca Histórica
de Madrid

Las acotaciones o didascalias plasman unas anotaciones enfocadas a ese montaje concreto: el nombre de los interlocutores, los actores que debían encarnar los personajes, indicaciones de principio y fin de la secuencia, las del lugar y espacio donde se desarrolla la acción. También hay acotaciones escenográficas: decorado, iluminación, o de aspectos temporales y las sonoras: cuándo debe entrar la música o escucharse un determinado ruido. Algunas de estas acotaciones se representan mediante signos: una cruz potenziada, que marca acciones y movimientos de los personajes *dale el habito, sale Pedro*, una celdilla en forma de corazón y otros.

Cabe también hacer una breve mención a las compañías teatrales. Se formaban durante las semanas de Cuaresma. La Junta de Teatros contrataba los actores y nombraba a un autor como representante de ellos, se programaba el repertorio, la distribución de papeles, la remuneración de los miembros de la compañía. Con todas estas cláusulas se firmaba el contrato para la nueva temporada que duraba desde el día de Resurrección hasta febrero o marzo del año siguiente. Las compañías estaban formadas por una plantilla de alrededor de 25 o 30 personas que actuaban en Madrid alternativamente en el teatro de la Cruz y en el Príncipe. Algunos actores procedían de compañías que trabajaban en provincias, así queda reseñado en los primeros documentos en que se les cita, por ejemplo *vino de Cádiz*, o en los apodos por los que se le conocía comúnmente *la Granadina*.

Había una gran endogamia entre los cómicos, y esto se refleja en los apellidos que figuran en los documentos. Así, a lo largo del siglo XVIII hay varios hermanos De la Calle: Águeda, Francisco, Dionisio y Nicolás. También son muy famosas las hermanas Correa: Laureana, Lorenza, Manuela, María Isabel y Petronila. De todas ellas sobresale

Lorenza, actriz y cantante, que llegó a actuar en los teatros de Italia y Francia. Otras actrices de renombre en los corrales son María Antonia Fernández, llamada «La Caramba», y María Rosario Fernández *La Tirana*, así apodada por su marido, también actor, Francisco Castellanos, *el Tirano*. Hay que citar a la familia Luna, con Rita, o los Garrido, con Miguel, uno de los cómicos de mayor éxito. Otra actriz que debemos recordar es María Hidalgo, que fue, además, una de las pocas, junto a María Ladvenant, directoras de las compañías.

En lo referente al concepto de autoría, cabe advertir que no se respetaban los derechos como hoy, por lo tanto el autor o director de la compañía podía acortar o abreviar una pieza debido a todo tipo de circunstancias. Esto es evidente también en las partituras. Se utilizaba cualquier tipo de artimañas: cortes, alteraciones, modificación y añadidos mediante banderillas o notas en los márgenes de los folios del cuadernillo. Por ejemplo, para suprimir versos o música es muy habitual coser los folios que no debían declamarse o interpretarse con cinta de cáñamo, asimismo se utilizaban alfileres, —por cierto, de una gran calidad— con los que se marcaba la parte suprimida.

No sólo se podía modificar o abreviar un texto por necesidades de la puesta en escena, el censor tenía un papel fundamental en los cambios. Este es uno de los aspectos más interesantes pendientes de estudio en nuestro fondo. Los apuntes de teatro custodiados en esta Biblioteca Histórica ofrecen muestras de un buen número de reputados escritores que actuaron de censores, como Cañizares o Lanini y Sagredo. De Santos Díez González, Alba V. Ebersole escribió una monografía sobre su papel como censor de comedias.

Un caso interesante y muy curioso ejemplo respecto a esta falta de escrúpulos a la hora de enmendar a un autor y a la intervención del

ensor en el texto que se representaba, es el apunte del fin de fiesta de Luciano Francisco Comella *El Violeto universal*, también llamado *El Café*, –bajo este título figura añadido en la portada del apunte que comentamos–. En esta ocasión el censor Santos Díez González, catedrático además de Poética de los Reales Estudios de Madrid, emite un implacable dictamen porque considera que Comella intenta en este sainete caricaturizar nada menos que al propio censor:

De orden del Sr. Juez Protector de Theatros, etc, he examinado el adjunto saynete titulado El Violeto universal, siendo el lugar de la scena un Café... hace el Poeta salir a la dicha escena varios sujetos de cabeza ligera con sus respectivas manías, y entre ellos un crítico reformador de Theatros, que ha ido a correr cortes con ese fin, y ha formado un Plan de Reforma en el cual dice: – se pone allí un Director, – a lo que pregunta otro, – Sin duda usted quiere serlo? – Por qué? – Porque el fin primario de todo el que da Proyectos es el de tener en el, el empleo de mas sueldo y así va siguiendo hasta decir la expresión equívoca: El café es un veneno. De manera que es menester mui poca sutileza para penetrar en el fondo de esta Satyra. Y no siendo justo el aprobar sátiras claras y directas y mucho menos cuando la malignidad y emulación de algunos pudiera adelantarse a acusar a los censores que las aprobasen como cómplices en ellas...Me parece que no debe permitirse representar todo lo que sobre este punto va atajado y rayado...

Lo firma el 23 de noviembre de 1793 y no le parece suficiente con marcar lo que debía suprimirse, sino que arranca las cuatro hojas, por lo que debe escribir otra nota debajo de la anterior:

Insisto en que se omita todo lo atajado y se aprueban las páginas substituidas en su lugar, en cuios términos no hallo reparo se permita su representación.

No contento con ello, el corregidor Juan de Morales apoya con su firma al censor con estas palabras: *Mediante a que de mi orden se han arrancado de esta Pieza las ojas atajadas por el censor Dn. Santos Díez González.*

Y así se pueden ver en el apunte las páginas mutiladas, que fueron rápidamente substituidas y modificadas por Comella, para poder estrenar el fin de fiesta el 27 de noviembre de 1793 en el teatro de la Cruz. Recordemos la polémica a la que hicimos referencia en el capítulo anterior entre los defensores de la ortodoxia neoclásica y reformista y los dramaturgos empecinados en seguir con los modelos tradicionales. Aquí han quedado retratadas ambas tendencias. Díez González escribiría años después *Idea de una reforma de los Theatros Públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, fechado el 30 de mayo de 1797.

Más datos proporcionados por las censuras: en ocasiones informan de la utilización de ese mismo apunte para dos representaciones en dos ciudades diferentes. Esto sucedía cuando se trata de manuscritos pertenecientes a las compañías del Siglo de Oro y éstos viajaban junto al resto del atrezo. Es el caso del manuscrito que contiene la obra de Antonio Enríquez Gómez, *Admirable mayor prodigio de las misas de San Vicente Ferrer*, al final del cuadernillo figuran dos anotaciones, una es la aprobación: Esta comedia se puede representar porque no contiene cosa contra la fe y las buenas costumbres, firmada en Málaga por Manuel Fernández de Santa Cruz en agosto de 1665, y otra, la aprobación de Madrid, fechada en el 28 de octubre de 1688, tras las notas favorables suprimiendo los versos marcados del censor Francisco Lanini y Sagredo y del fiscal Juan de Vera Tassis.

Y también se da el caso de la prohibición total de interpretar una comedia. Las correcciones del censor y el fiscal de comedias, así como

el resto de diligencias que dejan constancia de la aprobación o no de la representación de una obra suelen ir al final del texto de la misma, aprovechando los márgenes y folios en blanco, o también se añade algún otro folio, cosido normalmente al cuadernillo. De la obra *La puerta macarena* de Juan Pérez de Montalbán, se encuentra en la Colección de Teatro y Música de la Biblioteca Histórica un apunte manuscrito mutilado del que sólo quedan las hojas que contienen las censuras. Se inician las gestiones administrativas el 14 de agosto de 1755, cuando el Dr. Infantas envía la comedia al cura de San Salvador, el censor eclesiástico, quien informa favorablemente *con tal que se borren los dos primeros versos del folio once buelto de la primera jornada de la segunda parte...* A continuación deben pasar los cuadernillos al censor y al fiscal. El primero, Nicolás González Martínez, fue un dramaturgo de segunda fila con el que mantuvo controversia Ramón de la Cruz, escribe un extenso dictamen en el que refuta ampliamente la interpretación que Pérez de Montalbán hace del rey Don Pedro de Castilla:

No obstante, que por algunos historiadores nacionales, la memoria del Rey Don Pedro de Castilla, se advierte con horror manchada de excesos infinitos, ninguno de los que los refirieron ofendió tanto el nombre de este Príncipe, como el Doctor Juan Pérez de Montalbán en esta obra de la que se pide el permiso para ponerla al teatro. Porque los Autores que relacionan sus excesos, o más o menos, justa les dan causa y no se atrevieron a negarle muchas prendas ilustres de que fue adornado, pero aquí recopiló el ingenio lo más rígido y lo más bárbaro para dar al público una idea del Príncipe más impío... Toda la obra es un libelo contra sus acciones, sin intermisión la más leve; pero pues otros ingenios hicieron representables distintas operaciones suyas en que supieron unir igualmente su justicia, que su crueldad, y que el renombre de Cruel será ya indeleble entre los de nuestra nación...

Opinión que comparte con su colega el fiscal Antonio Pablo Fernández. Por todo ello, el corregidor de Madrid por aquellas fechas Juan Francisco Luján concluye:

Por los motivos que expresan el censor y fiscal de comedias, excusese la representación de las dos partes de estas intituladas La puerta Macarena, cuya ejecución tampoco se proponga en lo sucesivo.

Además, encontramos en los apuntes otras huellas que trascienden lo meramente literario. En ellos se ve reflejada la importancia de la Monarquía española en la vida diaria. Hay continuas anotaciones de cómo tiene que ser una determinada representación porque acudirán los Reyes, por ejemplo: «Se pondrán velas...» A veces también se adapta la estructura de la función y/o el texto y se incluye un himno especial para esa función a la que asistían, e incluso se componen loas y otras piezas breves para recibirlos. Los textos se exornan, adaptan, atajan o completan según el tiempo y las circunstancias especiales de las representaciones.

Otro aspecto a tener en cuenta es la reutilización de todo tipo de papeles para formar las cubiertas de los cuadernillos, así podemos ver en el apunte de la comedia *También por la voz hay dicha* de Cañizares, donde se ha incluido un folio doblado haciendo de cubierta en el que figura una carta de Manuel Borrajo dirigida a una dama llamada Gertrudis en la que se interesa por su salud, si ya está *mejorada de las viruelas*; en el mismo apunte otra carta nos informa de la petición de ayuda de Baltasara Plana, pues *se halla sumamente en necesidad estrecha y no teniendo para su alimento nada en su favor Suplica se conmueba de su mucha necesidad favoreciéndola con la limosna que la piedad de V. m. acostumbra.*



Cartel del teatro de la Cruz
Biblioteca Histórica
de Madrid

Un apunte utiliza como cubiertas de sus tres cuadernillos varios fragmentos de un cartel sin cumplimentar de los que anunciaban una función. Gracias a las técnicas reprográficas hemos podido reconstruirlo:

HOY [Espacio para la fecha]

REPRESENTA

LA COMPAÑÍA DE FRANCISCO RAMOS

EN EL COLISEO DE LA CRUZ

(SI NO HUBIERE NOVEDAD QUE LO IMPIDA)

LA COMEDIA O DRAMA TITULADA [Espacio para el título]

Y fin de fiesta [Espacio para el título] con tonadilla

[Espacio para el título]

Otro apunte tenía como cubierta un cartel de una función religiosa dedicada a Nuestra Señora de la Novena, patrona de los representantes y que fue convenientemente restaurado.

Los cómicos que, como acabamos de ver, se veían obligados a practicar trucos de economía doméstica, utilizaban partes musicales compuestas para una determinada comedia en la escenificación de otra diferente. Así, como muestra, citaremos la partitura de autor anónimo compuesta para la primera parte de *El anillo de Giges*, de José de Cañizares que «sirvió esta música en la Comedia *La Primera parte de Vayalarde*». Se refiere a la obra de Juan Salvo y Vela *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*. Si no se disponía de otra o había gustado se reutilizaba la misma para un nuevo montaje; en este caso se incluyen dos folios con la letra que debe ser sustituida y solucionado el problema.

Otro caso algo diferente: la partitura para la comedia *El pastelero de Madrigal*, tiene las partes vocales en el recto de los folios, mientras que en el vuelto del folio figura la letra y la música de la comedia *La*

presumida y la hermosa, de Enríquez Gómez. Es totalmente intencionado porque en la portada se ha añadido una nota diciendo: *Música de Nabuco en las comedias El pastelero y demás que tengan Princesa*. La *princesa* era un tipo de canción que se entonaba a modo de interludio musical.

Con la *troupe* de los cómicos, los apuntes de teatro o cuadernos de montaje y el texto, ya sólo nos queda recrearnos con una representación teatral al uso de los corrales en los pasados siglos. Como ya ha sido indicado en el epígrafe anterior, las comedias con mayor éxito de público, las más aplaudidas y vistas, fueron las que disponían del mayor aparato escenográfico: decorados, atrezos, vestuario, etc. También hemos visto que entre todas estas comedias de *teatro* gustaban, más que ninguna otra, las de magia. Con un poco de imaginación podemos intentar reconstruir cómo sería el espectáculo de la puesta en escena por la Compañía de Francisco Ramos de la *Primera parte de Marta la Romarantina*, la comedia más vista de Cañizares a lo largo el siglo XVIII, como ya se ha indicado. Nos ayudará saber qué elementos utilizó el tramoyista Manuel de la AVECILLA para ese montaje del día de Navidad de 1796, conocidos gracias a la factura que presenta ante el Ayuntamiento (actualmente en el Archivo de Villa de Madrid) y podemos apreciar como aquí estaban todos los elementos que deslumbraban a los espectadores de los corrales:

Primeramente una decoración del salón largo de ocho bastidores, telón y bambalinas.

Yd. Quatro escritorios

Yd. Una bista de muralla con tablado corrido, y segundo cuerpo encima con el cuarto del capitán francés y un medio buelo para subir y bajar el galán a la Muralla. En un lado hay un torreón que a su tiempo buela

rápido con dos personas.

Yd. Un Espejo Grande con su mesa y dos lunas de belillo de Plata con dos barillas de yerro para bajar, la una cuando sale el galán y la otra cae después, dos buelos para bajar lo Jitanos, y otro para subir el vejete.

Yd. Una decoración Rejia de máscaras de diez laterales...

Yd. Una decoración de salón corto de quatro bastidores y un telón y unos pájaros.

Yd. Un balancín de paso con un adorno para la dama y Galán.

Yd. Dos Rastrillos que el uno baja del telar que se compone de una biga que baja con su rastrillo con asiento para dos personas...

Yd. Una decoración Rejia de Templo correspondiente y un sepulcro.

Yd. Cinco escotillones, quatro de una figura y otro de dos personas, que todo vale por no poder llevar más la cantidad de cien doblones

Por todo este trabajo cobró Avecilla 6.000 reales, cifra desorbitada si se compara con lo que solía percibir el poeta dramático por la composición de sus textos. La Biblioteca Histórica de Madrid guarda, como no podía ser menos, once apuntes de esta primera parte de *Marta la Romarantina*, dos de ellos en edición impresa de esta representación. Pues bien, en uno de ellos, el *Primer Apunte*, figura manuscrito en el verso de la cubierta *Repartimiento 96*. Es decir, corresponden a este montaje todas las acotaciones, muchas de ellas señaladas con una cruz potenziada inserta en cuatro lóbulos, escritas con la misma letra (¿del tramoyista?) y coinciden con lo relacionado en la factura: *Salón largo y escritorio, Soldados en la muralla, Gabinete con el espejo, Vuelos de los gitanos, Salón Regio, Vuelo de las bailarinas, Gabinete y carro*, etc.

Si comenzamos el presente texto con una loa, y hemos recorrido ya en este punto las tres jornadas, no quisiéramos terminar sin incluir un número musical remedando así el colofón de aquellas funciones representadas en los corrales madrileños. Y hemos acudido a uno de los géneros que más gustaban al público, las tonadillas; en concreto, a un fragmento de una de las compuestas por Blas de Laserna *El cómico sincero*. Lamentamos, eso sí, no poder aportar el debido acompañamiento musical, ya que son efectos que el discurso escrito no admite con facilidad, aunque podrá ser subsanado en vivo y en directo cuando se acuda a alguna representación en el espacio escénico del propio Conde Duque.

TONADILLA PARA ACABAR

*Es un mar borrascoso
el teatro nuestro,
siempre encrespa sus olas
al menor viento.
Aquel que navega con
la mayor calma
a un leve descuido el
mar se levanta...*

Tonadilla a dúo El cómico sincero. 1786. Para «Sra. Tordesillas y Briñoli»





Madrid y el teatro.
una burocracia
apasionada.

.....
INTRODUCCIÓN: CONDE DUQUE TIENE SU CORAZÓN EN EL TEATRO.
.....

La historia que vamos a contar tiene su centro en el antiguo cuartel de Conde Duque, transfigurado en ámbito de cultura, teatro y música. Bajo su patio central, millones de folios respiran pausadamente y esperan volver a la luz, saltar al ciberespacio, convocar a todos los amantes del teatro para recordar.

¿De donde proceden esos folios? ¿Por qué se escribieron?, ¿Cómo es posible que la fantasía, la libertad, la imaginación del escenario se encuentren entre apretados renglones de papel sellado? La explicación es sencilla, estamos en Madrid, donde todos los elementos se confabulan para crear, a partir del siglo xvii, el mejor teatro. Era aquel un teatro controlado desde la Casa de la Villa y los documentos una herramienta afilada para ejercer dicho control. Así, las *covachuelas municipales* acumulan lentamente durante más de 300 años los papeles que con el tiempo serán *el archivo del teatro*. Las representaciones no se limitan a los corrales de comedias, se desbordan y extienden a todo el ámbito urbano con espectáculos religiosos y profanos, arquitecturas fingidas, danzas, poesía y música. Incluso afecta al desarrollo de la propia ciudad con edificios singulares de relieve como los teatros de los siglos xix y xx. Toda esta frenética actividad teatral ha dejado una profunda huella y Conde Duque es, por derecho propio, protagonista en su conservación y difusión porque en su interior se conservan los testimonios más ricos y fidedignos de la historia de nuestro teatro.

LAS ESTRATEGIAS DE LA MEMORIA. CÓMO SE CREA UN ARCHIVO.

Los municipios son instituciones muy antiguas, por eso la prudencia forma parte de su forma de actuar. Una prudencia que obliga a poner por escrito cada uno de los actos responsabilidad de los consistorios, las cuentas, los permisos otorgados, los recibos, los reglamentos y ordenanzas, los acuerdos etc. Porque, nunca se sabe quién va a exigir pruebas de una actuación, nunca se sabe cuando se producirá una costosa reclamación ante los altos tribunales del reino, nunca se sabe la naturaleza y la antigüedad de las pruebas necesarias para recuperar los derechos municipales. En Madrid, un arca de tres llaves, con los privilegios y cartas reales, presidía desde el siglo xv la sala que en la torre-campanario de San Salvador servía para las reuniones de los regidores madrileños. Cuando los Reyes Católicos hacen obligatorio para todos sus pueblos construir casas ayuntamiento y conservar sus documentos, hacía tiempo que era práctica habitual aquí. Por eso no es de extrañar que la primera mención al *Archivo de Villa*, archivo municipal de Madrid, aparezca en una provisión de Carlos V, fechada en 1525, ordenando, a petición de los procuradores madrileños, que los documentos originales se guardaran con cuidado en el archivo y solo se manejaran copias. Poco a poco la complejidad de los papeles y su número dejan el arca pequeña y se piensa en ampliar la “oficina” a imagen y semejanza de los grandes archivos reales como el de Simancas, aunque los problemas presupuestarios dejaron sin efecto el acuerdo tomado el 15 de febrero de 1613¹. Hubo que esperar a una real orden de 22 de septiembre de 1746 para que el Ayuntamiento volviera a retomar una política documental digna de ese nombre, el *arreglo de los papeles*, se convierte en una prioridad y en 1748 se nombra el

primer archivero profesional y se redactan los primeros reglamentos e instrucciones para el funcionamiento del Archivo en 1753. Pero esto no basta, años después, en 1781, una Real Cédula reconoce el carácter de *Oficina Pública* de nuestra dependencia y se abre la posibilidad del acceso directo de los ciudadanos a sus documentos.

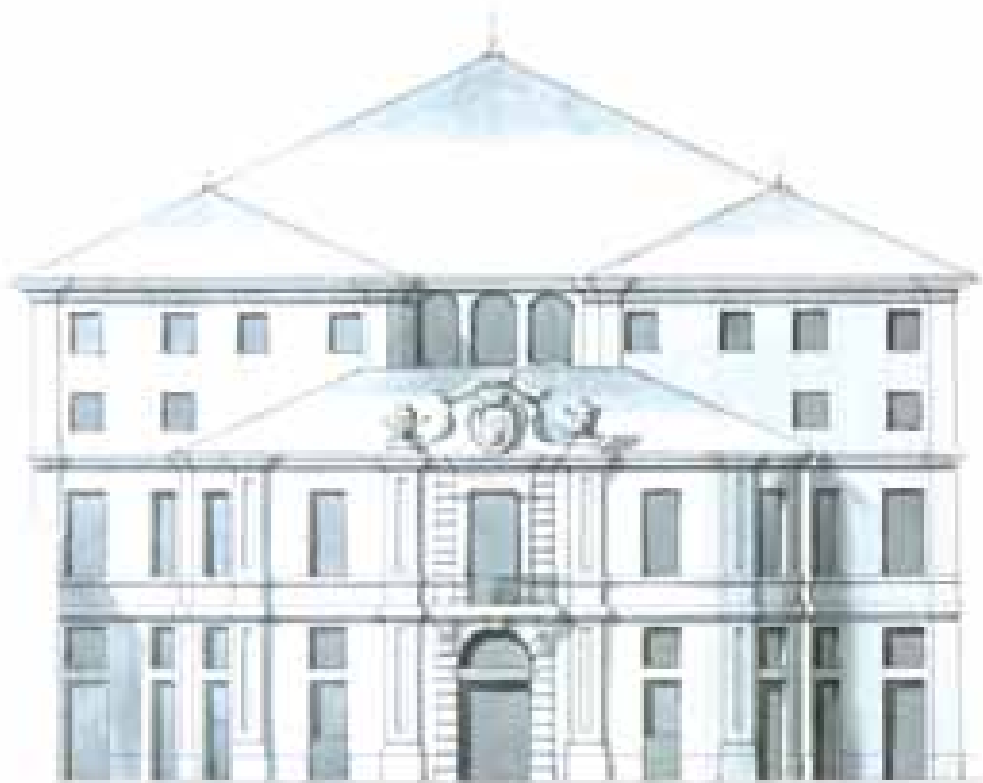
Los cincuenta años siguientes transcurren en una lucha sin descanso para convertir el Archivo de Villa, que hasta entonces solo reunía los documentos de las dos secretarías municipales, en el Archivo General de la Villa de Madrid, sede de todos los papeles, producidos por las dependencias municipales, y cabeza del sistema documental madrileño. Las dificultades sin cuento que tuvieron que afrontar nuestros archiveros no les detuvieron y al fin se consiguió. Primero se transfirió lo desperdigado por las oficinas centrales luego vinieron Contadurías, Secretaría de Corregimiento, Oficinas de Quintas, Alhóndiga, Repeso, Beneficencia y Teatros. Hay que recordar un nombre, D. Facundo Porras Huidobro, archivero por oposición desde el 15 de septiembre de 1821, aunque solo pudo tomar posesión el 28 de enero de 1836². El trabajo que realizó al frente de su equipo fue extraordinario. En solo cuatro años, 1.128 legajos inventariados e instalados, los libros de acuerdos ordenados correctamente, definición de las “385 clases alfabéticas”, es decir, identificación de las series y secciones que aún hoy permiten organizar el archivo³. Su éxito despertó el interés de otras dependencias y llovieron peticiones de ayuda, todos querían su archivo como el de Villa.

Así en una fecha tan temprana como el 11 de enero de 1837 podemos leer la demanda de don Angel Luis Vidal, que *pide al Excmo. Ayuntamiento que, habiendo sabido que, en una pieza del piso alto de estas Casas Consistoriales, se hallan almacenados todos los papeles del*

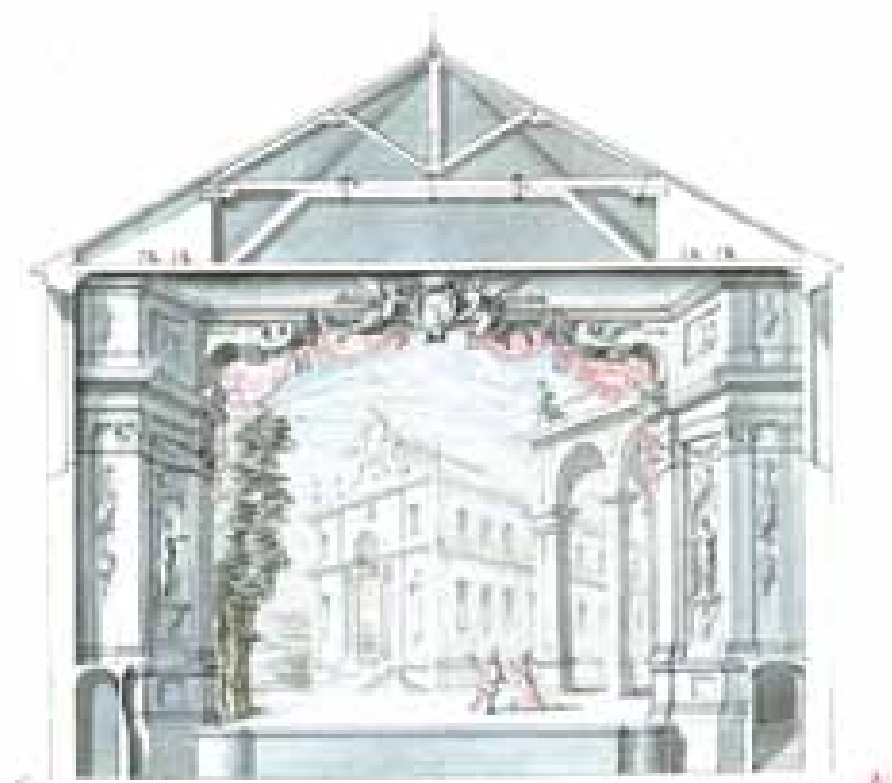
1 DOMINGO PALACIO, Timoteo:
Manual del empleado del Archivo General de Madrid. Madrid, Ayuntamiento, 1875

2 A.V.M.-S 3-366-55

3 A.V.M.-S 3-366-54



Teatro de San Carlos de Valencia



Plano de San Carlos de Valencia, desde el escenario
por Juan de Villanueva



Corregimiento, mande se entreguen al archivero para que los arregle y coloque, como corresponde, como igualmente un armario lleno, también, de papeles pertenecientes al Repeso, que se halla en la audiencia del Primer Alcalde Mata y Araujo... El Ayuntamiento lo aprobó el 13 de enero de 1837, y facilitó, para el trabajo, al archivo, un escribiente⁴. Al archivo del corregimiento siguió el 22 de julio de 1845 el de la Contaduría y tan eficaz parecía el trabajo llevado a cabo por Porras y su equipo que el pleno exige que *...todos los trabajos se practicaran por igual método que el observado en el Archivo General de Madrid*⁵. En 1856 se completa el trasvase al Archivo de los expedientes de la Milicia Nacional⁶. Y un año después, el 19 de junio de 1857, se aprobó el traslado definitivo de los papeles del Pósito. La recepción fue firmada por el oficial primero, don Wenceslao Muñoz y se llevó a cabo el 23 de diciembre de ese año⁷.

Cuando Don Facundo fallece el 7 de febrero 1858 ha conseguido dos milagros, un reconocimiento universal de su valía dentro del Ayuntamiento⁸ y hacer que su idea de Archivo fuera la idea del Consistorio. En 1859 el Comisario del Archivo José Romero Paz propone, al fin, la creación del Archivo General de la Villa de Madrid: *Tratase. Excmo. Señor, de hacer un Archivo General, que bajo la base del hoy llamado de Madrid, reúna en un centro común, sujeto a una sola dirección, custodia, todos los demás que pertenecen al Ayuntamiento, y en mi humilde opinión nada mas justo, porque si los archivos del Corregimiento, Contaduría, Quintas, Limpiezas, Milicia Nacional, Abastos, Sisas, Pósito y Teatros tienen la importancia que todos conocemos y si, tan de Madrid son ellos como el de Secretaria, a que hoy se da exclusivamente ese nombre ¿cual es la razón que pueda justificar la separación y falta de coordinación en que todos se encuentran?. No la hay... porque la*

*procedencia de los papeles de Madrid, es una misma, siquiera emanen de diferentes oficinas, y es lógico, es procedente, es natural, que estos papeles tengan un solo depósito donde puedan registrarse y consultarse a un tiempo....Con la creación del Archivo General de Madrid se destruye, de una vez, la ocasión de sacrificios inútiles para el arreglo parcial de archivos de una misma especie, que nunca obtienen regularidad y buena organización. las emigraciones constantes de papeles, como los de Corregimiento...cuya falta de destino consiste en ir de un punto a otro, siempre en creciente confusión,...y por ultimo la repugnante y desventajosa practica de renunciar a la inspección de documentos, que por seguridad de no poder ser habidos fácilmente, yacen abandonados y revueltos, con perjuicio de muy respetables derechos, sin que de una vez y para siempre se piense en traerlos a la luz, extirpando de raíz ese cáncer, que si hoy tiene curación, todavía, mañana podrá ser incurable...*⁹

La aprobación del reglamento en 1867 consagra definitivamente la existencia del Archivo General¹⁰.

¿Mientras tanto, que ocurría con los papeles del teatro? Desde la primera mitad del siglo xvii dos de los regidores municipales son además comisarios de Teatro y quedan bajo su responsabilidad y por tanto bajo la responsabilidad municipal, las competencias que sobre la vida teatral tenían cofradías y hospitales. La Casa de la Villa se convierte en el eje sobre el que giran tanto la formación de las compañías, como la explotación económica de los corrales¹¹.

Siguiendo el modelo del archivo de secretaría, los funcionarios municipales escriben con cuidado las cuentas y los oficios, las cartas e informes y luego los guardan para presentarlos si se les reclaman. Además se inicia un fondo especial con todas las obras dramáticas

4 A.V.M.-S 2-443-8

5 A.V.M.-S 4-27-128

6 A.V.M.-S 4-202-28

7 A.V.M.-S 4-199-82

8 A.V.M.-S 4-202-40

9 A.V.M.-S 4-237-20

10 Acuerdo del 29 de diciembre de 1866, autorizado por decreto de la alcaldía de 245 de febrero de 1867

11 Varey, J.E. y Shergold, N.D. : *Teatro y comedias en Madrid 1600-1650. Estudios y Documentos.* London, Tamesis Book,1971, p. 13 y sig.

12 Súbirá, Jose: *Catálogo de las sección musical de la biblioteca.* Madrid, Artes gráficas municipales 1965

13 Varey, J.E. y Shergold, N.D., opus cit., p. 50

14 AVM-S 2-467-10

15 A.V.M.-S 2-468-9 Y 3-263-9

16 A.V.M.-S 2-478-19

sainetes, piezas musicales y partituras que en alguna ocasión se hubieran interpretado sobre los escenarios dentro de los programas municipales¹².

En el reglamento de los teatros de 1608 ya se preveía la necesidad de cuidar los documentos y así cuando habla el *comisario del libro* recomienda que

*...en la Contaduría aya un arca o alacena que sirva de archivo en que estén los libros, escrituras y papeles tocantes a las Comedias, todo por inventario, la qual tenga tres llaves diferentes la una el Comisario del Libro y las dos los semaneros que sirvieren*¹³.

Cuando en 1700 se redacta un informe sobre el origen de los corrales, las fuentes esenciales van a ser ese archivo de la Contaduría del teatro que había ido creciendo día a día al ritmo de las representaciones. Una frase nos da la pista

*...habiendo reconocido los diferentes papeles antiguos tocantes a...*¹⁴,

En 1732 cuenta el Ayuntamiento con un inventario parcial de los libros y papeles¹⁵. Y había suficiente interés por los documentos como para reclamar fondos perdidos, así en 1803 se exige a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, la de los comediantes, la devolución de *ciertos papeles* de la ya tantas veces mencionada contaduría de teatro¹⁶.

En 1813 encontramos un vívido testimonio de cómo estaban los fondos de teatro y las dificultades que enfrentaban los funcionarios para organizarlos, el 4 de septiembre se aprueba el traslado de los documentos al archivo de la Secretaría y la formación de un nuevo inventario. Al acuerdo del Pleno había precedido un precioso informe



Página 115:
Anónimo
Proyecto para el Coliseo de la Cruz
Fachada y embocadura
Dibujo a tinta sobre papel verjurado
Archivo de Villa de Madrid

Tarasca
Leonardo Alegre
1672
Archivo de Villa de Madrid

del marqués de Iturrieta, primer alcalde constitucional, que transmite las palabras de su secretario accidental, Juan de Lecanda.

... los teatros y comicos estuvieron a cargo de Madrid, dieron mucho que trabajar al corregimiento, y así, es que existe en esta secretaría de mi cargo mas de un carro de papeles pertenecientes a comedias; estan los legajos por años y encarpados en cada uno los asuntos; pero no estan inventariados y para verificarlo como conviene es necesario emplear algun tiempo. Ni yo ni ninguno de los quatro oficiales a que, en el dia esta reducida esta secretaria podemos dedicamos a esta operación, sin exponer a que pare el curso diario de los negocios y despacho de las gentes que concurren a todas las oras del dia y que son despachados sin causar detenciones, mediante nuestra puntual asistencia desde las nueve de la mañana hasta las dos y media o tres de la tarde y desde el anochecer hasta las once de la noche. Esto supuesto, es preciso, pues, que venga un oficial de archivo a hacer dicho inventario o que se nombren, al intento, uno o dos de los dependientes jubilados, o que se pasen en glovo, todos los legajos al Archivo y que alli hagan el inventario ...

Se cierra el informe con una frase tan exacta como sorprendente *... donde quiera que existan (los papeles), ellos mismos acreditarán siempre lo mucho que trabajó el corregimiento para mejorar los teatros y la suerte de los comicos*¹⁷.

Y sin embargo hay archiveros de Teatro. En 1832 se efectúa una selección entre todos los que elevan sus instancias al Ayuntamiento para este puesto¹⁸. Lo mismo ocurre en 1844. Pero las apariencias engañan, los archiveros de Teatro no se encargan de los miles de documentos administrativos desperdigados por las dependencias mu-

nicipales, sólo tienen obligación de mantener en buen orden las partituras y obras dramáticas. El expediente de nombramiento de don José Nicolau es muy esclarecedor. Aspiran a suceder a don José López Pacheco cuatro candidatos, todos ellos son apuntadores en el Príncipe y todos ellos, esos son sus méritos, llevan trabajando décadas en ese oficio. José Nicolau, el ganador, era primer apuntador de Teatro desde 1828, fecha en la que llegó a Madrid. Marcos Barón exhibe veintiún años de servicio a la casa, José López Marc, treinta. En las instancias, además de la antigüedad se aduce falta de recursos, corta jubilación, o carencia de la misma por no tener los años reglamentarios para cobrarla. Como se ve ni por formación ni por antecedentes podrían haber manejado otro tipo de material, pero ¿quién mejor que un apuntador para mantener en buen orden la colección de textos para las representaciones?¹⁹

Cuando se crea el Archivo General, a él se incorporan tanto los documentos administrativos de teatros como el fondo de producciones dramáticas²⁰ y el de de música y verso.²¹ Aunque esta incorporación no fue inmediata, sólo en 1861 se autoriza a D. Wenceslao Muñoz para que se encargue de los papeles de la suprimida Escribanía de Teatros, que entonces servía D. Alejo López²². En los años siguientes se elaboran inventarios, en 1884 el del *archivo dramático*²³, se reclaman los textos representados en el Teatro Español para acrecentar fondos²⁴ y se produce una escisión: los textos y partituras pasan a la Biblioteca Municipal, hoy Biblioteca Histórica mientras los documentos administrativos se mantienen hasta hoy en día en el Archivo General de Villa

Estos documentos crecen exponencialmente en el siglo xx, porque el Ayuntamiento sigue en relación directa con teatros, representacio-

17 A.V.M.-S 2-454-39

18 A.V.M.-S 3-409-32

19 A.V.M.-S 4-56-3 Y 4-215-26

20 A.V.M.-S 4-103-47

21 A.V.M.-S 6-311-2

22 A.V.M.-S 4-236-59

23 A.V.M.-S 9-326-27

24 A.V.M.-S 10-69-27

nes teatrales, artistas. El Archivo de Villa recibe, ahora en Conde Duque, procedentes de las Concejalías de Educación y Cultura y luego del Área de las Artes, cientos de expedientes que se suman a los fondos antiguos. El examen de una relación somera de fondos, secciones y series relacionadas con estas materias es suficiente para hacer volar la imaginación, más de 500 años se extienden ante nuestros ojos.

FONDOS TEATRALES EN EL ARCHIVO DE VILLA DE MADRID

Inventarios especiales s. XV- XIX

Secretaría

Actos Religiosos y Lugares Sagrados

- Corpus (1492-1894),
- Exequias y Lutos Reales (1379-1886).
- General de Actos religiosos y Lugares Sagrados (1494-1897)

Actas

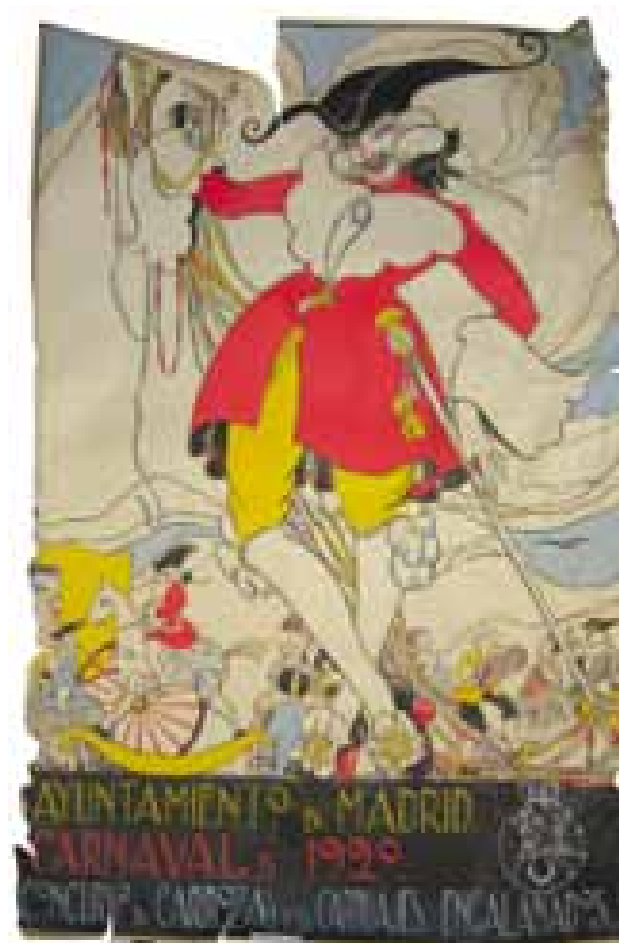
- Libros de Actas de Pleno (1465-1976)
- Acuerdos de la Junta de Teatro (1806)

Beneficencia

- Hospital General y de la Pasión (1530-1894)

Diversiones Públicas

- Bailes (1716-1895)
- Teatro Real (1709-1893)
- Teatros de la Cruz y del Príncipe (1492-1896)
- Festejos Reales (1332-1894)
- Teatros de la Provincia (1784-1858)
- Teatro de los sitios (1831-1835)



Cartel de los Carnavales de 1920
Archivo de Villa de Madrid



- Teatros particulares de Madrid (1803-1896)
- General de diversiones Públicas (1500-1897)

Obras particulares (1493-1894)

Corregimiento

Actos Religiosos y Lugares Sagrados

- Corpus (1764-1854)
- Lutos Reales (1746-1833)

Beneficencia

- Hospital General y de la Pasión (1780-1866)

Diversiones Públicas

- Bailes (1772-1867)
- Teatro de los Caños (1768-1867)
- Teatro Circo (1841-1852)
- Teatros de la Cruz y del Príncipe (1705-1868)
- Festejos Reales (1598-1858)
- Teatro del Instituto (1844-1852)
- Teatro de Lope de Vega (1851)
- Teatro del Museo (1850-1866)
- Teatros de la Provincia (1850-1866)
- Teatro de los Sitios (1784-1833)
- Teatro Variedades (1844-1850)
- General de diversiones Públicas (1706-1868)

Obras particulares (1759-1808)

Contaduría

Espectáculos, festejos y subvenciones (1604-1887)

Teatros de la Cruz y del Príncipe (1685-1879)

Estadística

Cementerios

Defunciones, nacimientos y matrimonios

Padrones (1844-1965)²⁵

Inventarios generales s. XX- XXI

Educación y Cultura (1898-1960). tomos 41 (1888-1899), 45 (1900-1904), 50 (1884-1906), 56 (1909), 60 (1899-1909), 62 (1905-1911), 71 (1909-1915), 74 (1900-1918), 76 (1915-1918), 78 (1916-1921), 79 (1908-1921), 81 (1921-1924), 82 (1920-1924), 83 (1919-1925), 90 (1920-1925), 98 (1924-1932), 111 (1939-1946), 112 (1949), 116 (1946-1955), 118 (1939-1956), 121 (1954-1959), 128 (1939-1960), 136 (1955-1983; 138 (1983-1989); 139 (1949-1989)

Transferencias 1960-2005

Educación, Cultura, Juventud y Deportes / Área de las Artes

Actividades Área de las Artes 2000-2005 Inv. 1998.

Consortio de Rehabilitación de Teatros 1994-2003. Transferencias 904.

Premios Villa de Madrid 1992-2002. transferencias 833.

Teatro Español 1981-2003 .Transferencias 939.

Veranos de la Villa 1990-2000. Transferencias 911.

ARRIBA EL TELÓN

...Hace muchos años que me ocupo en hacer estudios históricos sobre la música y danza en España, para continuarlos con fruto, necesito

imperiosamente consultar los Archivos de Madrid. Así se dirigía Don Francisco Asenjo Barbieri el 23 de febrero de 1865 al Excmo. Ayuntamiento, pidiendo permiso para iniciar una investigación que se prolongaría al menos hasta 1873. Sus palabras son bien expresivas del interés que, ya entonces, despertaba la riqueza de los papeles del Archivo²⁶. Interés que se mantiene hasta hoy como demuestran trabajos como los de J. E. Varey y N. D. Shergold y sus ediciones sistemáticas de los documentos del Archivo incluidos en la colección de *Fuentes para la Historia del Teatro en España*²⁷.

Vamos a intentar en las páginas que siguen transmitir una imagen clara de los materiales que esperan en los legajos de Villa el momento de volver a la luz.

El teatro, no como arte, sino sobre todo como una pesada obligación, está presente en una parte importante de las secciones y subsecciones del Archivo de Villa. Obligación porque el Ayuntamiento debe cuidar la calidad y eficacia de las representaciones de los teatros que están bajo su administración, conservar el orden público en los privados, organizar las solemnes dramaturgias que recorrían las calles barrocas en las fiestas del Corpus, los recibimientos reales, las honras fúnebres y ya en el siglo XXI impulsar la cultura teatral, tanto en sus propios teatros como a través de las actividades como premios, conmemoraciones y Veranos de la Villa..

Los temas que se pueden encontrar en los fondos municipales de teatro se pueden clasificar en tres apartados esenciales:

- Los Corrales, Teatros de la Cruz y del Príncipe, Otros Teatros.
- Actividades teatrales: el teatro en la calle, fiestas profanas y religiosas
- Personal, documentos estadísticos, expedientes referentes a personas relacionadas con el teatro, actores, actrices y directores.

Aunque se da la paradoja de que los corrales de comedia caen bajo la férula municipal justo cuando empezaba a decaer la floreciente vida teatral de la Villa²⁸ (ya había muerto Lope de Vega) sin embargo, esto no parece afectar a la producción documental, antes al contrario, ésta se desborda a partir de los años cuarenta del siglo XVII. ¿Cuáles son los principales tipos de documentos que podemos encontrar? En primer lugar los reglamentos, ordenanzas, reales órdenes que regulan hasta el último detalle la organización de los corrales. Sólo a título de ejemplo 1608²⁹, 1615³⁰ 1735³¹ 1753³² 1807³³, 1837³⁴, reglamentos y órdenes que especifican claramente, el cuándo, el dónde, el cuánto y el quién de las comedias.

Como sin escenario no hay espectáculo, tienen un interés capital los expedientes de obras en los corrales, informes sobre el estado físico de los mismos unidos en muchas ocasiones a los inventarios, instancias solicitando permiso para alterar o mejorar alguna estructura... etc. Hay que recordar en este punto que los autores dramáticos debían introducir numerosas novedades escenográficas para atraer a su clientela, lo que se refleja en la forma física del escenario y del propio corral que por un lado debe de ser capaz de soportar la tramoya y por otro al público. Cosa nada clara según podemos leer, como ejemplo, en un informe tristísimo, no será el único, que firma en 1664 Joan de Ruy:

Joan de Ruy dice que al tiempo que se le entregaron por inventario todos los bancos y demas cosas de los corrales de comedias, le entregaron mucha cantidad de bancos menos, de los que debe haver y todas las puertas sin cerraduras, ni llaves y todos los suelos rotos y los tejados muy mal parados, como consta en el inbentario ... y no le entregaron toldos. Y porque al tiempo de hacer el inbentario no se trata mas que de la entrega de bancos, llaves y toldos y no se puso, en el, nada de los

25 Varela HERVIAS, Eulogio.
Índice general del Archivo de la Secretaría.
En R. B. AM (1935), núm. 45, pp. 89-102.;
PARDOS, Carmen y SÁNCHEZ GONZÁLEZ,
Rosario. • *Guías Generales de los Archivos
de Beneficencia, Contaduría, Estadísticas,
Milicia Nacional y Alhóndigas, Quintas
y repesos.* En R. B. A. M., II (1976), núm. 1-2,
pp. 166-177

26 A.V.M.-S 6-188-III

27 AVM-S VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D.,
con la colaboración de Charles Davis.
*Los arriendos de los Corrales de Comedias de
Madrid 1587-1719.* Estudios y Documentos.
London, Tarnesis Books, 1987, pp. 9-10.

28 Varey J.E. y shergold, N.D.
Teatros y Comedias en madrid 1600 - 1650,
Op. Tit., p. 41-43

29 A.V.M.-S 2-468-5

30 A.V.M.-S 2-458-34

31 A.V.M.-S 2-458-19

32 A.V.M.-S 2-458-26

33 A.V.M.-S 2-468-2

34 A.V.M.-S 2-178-107

35 A.V.M.-S 3-134-17

36 A.V.M.-S 3-134-6

37 ALLEN, John J:
The reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe 1583-1744. Gainesville (Florida), University of Florida Book, 1983

38 A.V.M.-S 2-472-13

39 A.V.M.-S 4-164-19

40 A.V.M.-S 2-472-13

41 A.V.M.-S 4-161-III

42 A.V.M.-S 4-103-27

43 A.V.M.-S 3-474-3 (1619-1632)

44 A.V.M.-S 3-470-7 (1650-1820)

45 A.V.M.-S 3-470-5 (1675-1833)

46 A.V.M.-S 3-475-13 (1686-1689)

47 A.V.M.-S 3-470-22 (1700-1718)

48 A.V.M.-S 3-470-6

49 A.V.M.-S 4-125-5

50 A.V.M.-S 3-470-3

51 A.V.M.-S I-94-77

52 A.V.M.-S I-499-24

53 A.V.M.-S 3-398-5

de mas reparos de que necesitan dichos corrales, suplica a V. S. se sirva dar la orden para que se hagan los reparos siguientes: Los tablados de entrambos corrales necesitan de vigas y tablas y en el del Príncipe falta una viga encima del tablado y dos barandillas del corredor y el suelo del corredor de encima del vestuario necesita de reparo preciso para poder andar por el y vestirse los representantes y las paredes del vestuario que estan rotas por muchas partes y la puerta no esta de servicio alguno ... y en el corral de la Cruz ... en la cazuela se cae un tabique y un techo hacia el aposento del marques de Eliche ³⁵.

Las obras pequeñas y grandes son muy numerosas, desde que en 1635 se inicia la serie con un permiso para abrir una ventana en el teatro del Príncipe ³⁶. El material gráfico de esta época es, sin embargo raro, algún plano antiguo se conserva y nos permite reconstruir el ámbito teatral ³⁷.

Sobre mobiliario y ajuar nos quedan los expedientes de compras, como el incoado para traer al Español una preciosa araña de cristal desde Francia, en 1822³⁸, o el encargo de una nueva caja de truenos en 1807³⁹. La imaginación se dispara al leer una breve lista de los enseres y efectos que se utilizaban para la representación en el siglo XIX:

Doce bandas de flores de mano

Quatro panderos

Tres quadros de pintor fingido

El degüello y siete fuentes de pasta de los Siete Infantes de Lara

Dos platos de oja de lata, dos candeleros y la copa del Convidado de Piedra, Tres laureles, una lira y dos calaveras

Dos cabras, dos perros y una barca de madera

Un cancerbero

Quatro elefantes

La Hermita de San Isidro

Otra fuente del Catalán que se transforma en cenador y luego en cárcel.

Un arco iris malo

Una cruz de Constantino y Magencio ⁴⁰.

Naturalmente también se conservan expedientes sobre cierres de teatros como el de la Cruz en 1850⁴¹ o la instalación del Teatro Español en el del Príncipe⁴².

Entre los ladrillos, maderas, cortinas, terciopelos y celosías, se mueve un ejército de profesionales de la diversión que dedican su vida al entretenimiento de los madrileños, también ellos han dejado su papel en el archivo: expedientes de formación de compañías, nóminas, instancias y solicitudes varias, expedientes de traslados de cómicos, infracciones y castigos, jubilaciones, etc. La primera impresión es de asombro ante la variedad de gentes que estaban implicadas en la vida de los *corrales* y cuantas profesiones eran necesarias para completar una temporada en los teatros de Madrid: alguaciles de comedias⁴³, escribanos de comedias⁴⁴, autores y guardarropas⁴⁵, barrereros de teatro⁴⁶, actores y actrices⁴⁷, apoderados de compañías⁴⁸ apuntadores y traspuntes, operistas ⁴⁹, músicos y directores de orquesta⁵⁰, maestros de declamación cómica y trágica⁵¹, profesores de perspectiva⁵², cuerpo de baile⁵³, profesores de esgrima⁵⁴, sastres, impresores, criados de compañías, alcaide del teatro, porteros alumbrales⁵⁵ y archiveros⁵⁶. El Ayuntamiento trataba de controlar todo esto, en particular los movimientos de las compañías y sus actores, que debían pedir permiso para cualquier traslado. En 1808 por ejem-

plo, la compañía de Máiquez pide permiso para iniciar su gira por provincias⁵⁷. Aquí y allá saltan nombres conocidos, en 1806, Manuel García, del teatro del Príncipe pide se le conceda la plaza de compositor de música⁵⁸. Rita Luna pide encarecidamente al Ayuntamiento, por medio del Rey nada menos, que se la jubile y, sobre todo, que se le pague la jubilación, en 1807. Por cierto son estos expedientes, los que atañen al retiro, los que más nos acercan a la trayectoria vital de los actores, actrices y bailarines que después de dedicar décadas a coliseos madrileños enfrentaban una vejez difícil, veamos lo que contesta la Comisión de Teatros a la actriz antes citada:

*... que la sola sencilla lectura del memorial de la Luna da una completa idea de quanto aprecia la Comisión los talentos cómicos, pues, que la ha rogado continuase en el teatro y ofrecido todas las ventajas pecuniarías que quisiere exigir, conserbandole las prerrogativas y exenciones que havia disfrutado; mas, sin embargo, se obstino en que se le havia de dar la jubilación, pretextando hallarse imposibilitada de continuar trabajando por su quebrantada salud. La Comisión que mira uno de sus primeros deberes procurar el mejor servicio del publico, no perdonó medio de hacer entender la Luna que no podia, ni devia, privar al público de sus talentos cómicos que tanto aprecia y que de consiguiente no accedería darle la jubilación que solicitava*⁵⁹.

A pesar del informe desfavorable, el Rey concedió a la actriz su petición, una jubilación con renta de 8.200 reales anuales, el 24 de junio de ese año. Luna no tenía problemas era rica y famosa. Otra, muy diferente, fue la situación de los jubilados del montón.

Los expedientes de sanciones, infracciones y castigos nos presentan la otra cara de la moneda, la lucha del Ayuntamiento para retener

a sus actores y lograr una mínima disciplina dentro del teatro, oigamos la queja del celador de la orquesta del Coliseo del Príncipe D. Ramón Lanzarote en 1807:

D. Ramón Lanzarote, celador de la orquesta del Coliseo del Príncipe, dice que en el año pasado trató de corregir varios avusos que havia en aquellos individuos, siendo uno de ellos que los músicos llevan varios convidados causando estos, pues cada uno tiene una conversación diferente, algunas distracciones en los actores y haciendoles equivocar como el mismo Isidoro Máiquez ha declarado contra estos e, igualmente, incomodando a los que concurren a la luneta de 1ª y 2.ª fila, resultando un perjuicio contra los intereses del teatro, pues todos estos convidados debían de pagar sus entradas; como así mismo que los músicos devian poner cuando estos falten a los supernumerarios, y no de otros que solo tienen el nombre de músicos y que solo sirven para tocar en bayles caseros, sonando la orquesta por este motivo, que parece una herrería; y aunque le dio parte al 1º violín aunque, este, vien se lamentava, este dice que no quiere meterse en nada ...

Reglamentos, personas, edificios, todo en función del teatro, de la representación, de la magia⁶⁰. Sin embargo, recordemos, en el Archivo de Villa no se conservan los textos de las representaciones, sólo queda un manuscrito de Calderón de la Barca, lo que permanece de las representaciones es sólo el producto económico, los libros de cuentas:

- Registros de productos y gastos de las Compañías⁶¹.
- Cuentas de los Teatros⁶².
- Estadillos de venta de los billetes en la Cruz y el Príncipe⁶³.
- Libros de Productos de los teatros⁶⁴.
- Escrituras y expedientes de arrendamiento de los Corrales desde 1645.

54 A.V.M.-S 3-475-12

55 A.V.M.-S 4-455-10

56 A.V.M.-S 4-56-3

57 A.V.M.-S 2-454-39

58 A.V.M.-S 2-361-4

59 A.V.M.-S 2-467-6

60 Carriere, Marie Thérèse :

"Acerca de las pensiones de actores de la Cruz y el Príncipe a mediados del siglo XIX" en *Hommage a Jean Louis Flechniakoska*. Montpellier, Université Paul Valéry, 1980, p. 119 - 141

61 A.V.M.-S 1-344-1

62 A.V.M.-S 3-134-39

63 A.V.M.-S 3-482.6,8,9

64 A.V.M.-S 1-362-1

- Autos de los pleitos seguidos por el Ayuntamiento con Arrendadores por problemas de pagos, etc.

Todas estas series documentales están perfectamente reglamentadas desde que en 1608 se redactan las Ordenanzas de Teatro. Según este texto, los directores de las Compañías y los Comisarios tenían que poner a punto periódicamente relaciones de compañías, cuentas de los productos de los arriendos, gastos, relaciones de reparaciones, inventarios generales⁶⁵. La realidad no era tan perfecta pero basta para proporcionarnos varios miles de expedientes y libros. Además las cifras, al contacto con la farándula, se transforman en algo diferente, no son meros libros de cuentas, listas y listas de maravedíes. Día a día se recoge en los libros, título de la comedia representada, lo recaudado en concepto de puertas, mujeres, gradas, bancos, aposentos, desvanes, tertulias, corredores y patios, las cantidades que pasarán a los hospicios y al autor⁶⁶ y esa información nos traslada automáticamente a la realidad dramática de aquellos tiempos. La rutina seguida año tras año por los escribientes municipales va a producir un milagro, ante nosotros se despliegan centenares de títulos, comedias clásicas, musicales, magias:

A un tiempo esclavo y señor y mágico africano
Anillo de Giges y Mágico Rey de Lid
El Asombro de Francia
El Asombro de Jere
Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los Gallegos
*También la Ciencia es poder ...*⁶⁷

Podemos calibrar el éxito real de una obra, qué gustaba o no al público, así a través de la taquilla medimos algo tan inaprensible

como la opinión pública⁶⁸. Un complemento a estas series lo constituyen los programas elaborados por los directores, en 1778 por ejemplo hacían furor obras italianas, a tenor de lo que se ofrece al Ayuntamiento⁶⁹.

Otro ejemplo del valor añadido que tienen los expedientes económicos lo dan aquellos que tratan los problemas del arrendamiento y especialmente locuaces cuando tratan de explicar las pérdidas, en 1822 un déficit de 575.126 reales provoca toda una confesión de la Comisión de Espectáculos:

*... Por triste y doloroso que sea, es preciso reconocer y confesar que: la afición al Teatro Español sino se ha perdido enteramente se ha refriado de tal modo que el producto de la Comedia nacional lejos de bastar a sostener la actual numerosa compañía de artistas españoles ni aun alcanza para cubrir los gastos de escenario esto es de sirvientes, guardarropa, alumbrado y orquesta ... Parece increíble que este negocio de teatros ofrezca un resultado tan melancólico, pero la experiencia acredita que no debe esperarse otra cosa: porque las circunstancias han sufrido tal alteración que en nada se semejava lo presente a lo pasado. Búsquense las causas donde se quisiere lo cierto es que nadie concurre al teatro como no haya opera italiana ... Es preciso reconocer que la Empresa de Teatros necesita más auxilio. Cuando la comisión establece este principio no cree que se ponga en duda la importancia de mantener y fomentar los espectáculos dramáticos ya se mire el punto por el aspecto de la ilustración o ya por el de la Política ... La Comisión termina aconsejando al Ayuntamiento que se resigne a cubrir el déficit, por cuanto es una obligación patriótica, favorece la educación pública y además el Teatro es necesario en toda República dotada de un Sistema Constitucional*⁷⁰.

65 Varey, J.E. y Shergold, N.D.: *Teatros y comedias en Madrid, 1600 - 1650*, op. cit. p. 144 y sig.

66 A.V.M.-S I-349-1

67 A.V.M.-S Calderone, Antonietta: *Catalogo delle Commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII en Teatro di Magia*, a cura di Ermanno Caldera, Bulzoni editore, 1983, p. 236 - 247

68 Andioc, René: *teatro y sociedad en el Madrid del siglo xviii*. Valencia, Castalia, 1976

69 A.V.M.-S 2-462-13

70 A.V.M.-S 2-472-1

Los documentos sobre control del orden público en las representaciones, generalmente mandamientos, órdenes e informes también nos transmiten la actitud del público en el Teatro, la Real Orden de 1690 por la que se exige que no falten comedias con el pretexto de los ensayos de las fiestas reales en Palacio y el Retiro⁷¹, las repetidas prohibiciones de saltarse la taquilla y, so pretexto de visitar los vestuarios, evitar el pago de la entrada⁷², la colocación de un piquete de caballería en las noches de función en 1841 por temor a los desórdenes⁷³. La obligación en que está el Teatro Español en 1886 de tener a disposición de los Concejales que asisten a las funciones un buen remanente de gemelos⁷⁴. En cuanto a la calidad de la representación, dejando aparte la maestría de los actores, que ya vemos era muy apreciada por la Comisión de Teatros, el siglo XVIII ve la aparición de un primer intento de control de los textos así, en 1800 Moratín pone en pie una *censura literaria*⁷⁵ y un antecedente de premios teatrales en el mismo año⁷⁶.

El Coliseo de los Caños del Peral, más tarde Teatro Real, es un caso aparte entre los demás de la capital. Por un lado el edificio se erige en un lugar que Madrid considera propiedad municipal, por esa razón abundan expedientes con escrituras, autos y protestas contra el despojo que se ha hecho a la Villa, pleitos que se desarrollan entre 1714, 1790 y 1834⁷⁷. Seguramente por esta situación tenemos solo documentos aislados, algún libro de productos del edificio cuando era utilizado como sala para bailes de máscaras en 1767 y 1773⁷⁸, noticias sobre ópera a representar⁷⁹, expedientes de reparos, obras menores y presupuestos de construcción⁸⁰, listas de precios de la temporada⁸¹, etc... Algunos de estos documentos, a pesar de su escasez, son de gran interés para conocer el ambiente que rodeaba a las representaciones

de ópera en el siglo XVIII, así se conservan el reglamento de sala y los aranceles aprobados por los Alcaldes de Casa y Corte para las bebidas, cafés y licores servidos en los entreactos de las representaciones en los Caños del Peral en 1787. No se permite que hombres y mujeres consuman en compañía, se prohíbe especialmente *detenerse en conversación*, cantar, silbar y fumar. En cuanto a las bebidas que estaban disponibles, la lista es impresionante: agua de aurora, leche helada, agua de fresa, horchata, agua de guindas, agraz, canela, melocotón, naranjas, granadas, zadias, limas, limón, chocolate, café, té, bollo del pósito, bizcochos de garapiña o de galera, pan de rosca, pan francés, vino de la mancha, vino generoso, frasco de Rosoli, super fino todo esto se podía disfrutar en una noche de ópera⁸².

A partir de 1837 los documentos sobre el Teatro de los Caños, ya el Real, escasean, solo invitaciones, denuncias por el mal estado del edificio o, como excepción, el expediente incoado con motivo de la celebración lírica que conmemoró el IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892.

La relación del Ayuntamiento con los teatros que no eran de su propiedad es menos estrecha. La Administración interviene, como responsable de urbanismo, en el control de la construcción de las salas. Esto explica la cantidad de expedientes de obras con instancias, informes, memorias técnicas y planos más o menos detallados que nos proporcionan una imagen gráfica de primera mano sobre teatro burgués y los primeros cinematógrafos: Lope de Vega, Comedia, Felipe, Lara, Circo Price, Romea, Zarzuela, Alhambra y otros muchos pueden documentarse en el Archivo de Villa⁸³.

Las ordenanzas municipales al tratar del orden público y los espectáculos nos deparan también testimonios curiosos sobre la menta-

71 A.V.M.-S 2-456-8

72 A.V.M.-S 2-173-24

73 A.V.M.-S 2-173-24

74 A.V.M.-S 7-246-22

75 A.V.M.-S 1-15-85 Y 4-52-123

76 A.V.M.-S 1-94-76

77 A.V.M.-S 3-134-26

78 A.V.M.-S 1-413-1

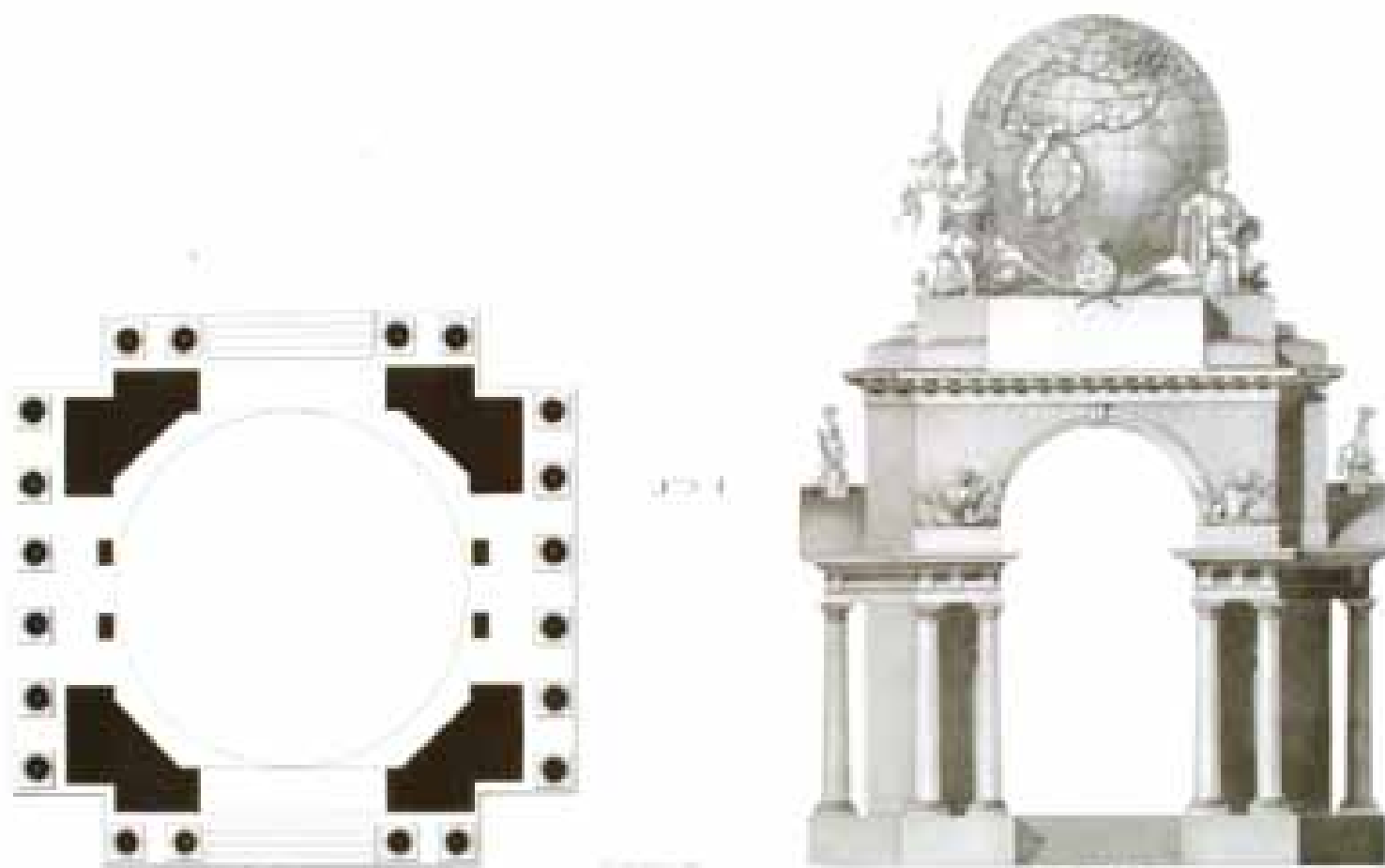
79 NIETO, Gratiano: *El Teatro Real de Madrid*. Madrid, Ayuntamiento. Delegación de Educación, 1973

80 A.V.M.-S 3-134-33

81 A.V.M.-S 1-99-5

82 A.V.M.-S 3-405-5

83 SIMON PALMER, María del Carmen: *Planos y noticias de alguno: teatros madrileños del siglo XIX en El teatro en Madrid (1583-1925) Del Corral del Príncipe al Teatro del Arte*. Museo Municipal, febrero-marzo, 1983. Madrid, Ayuntamiento, Delegación de cultura, 1983. p. 51-72; Fernández Muñoz, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Ayuntamiento, Avapies, 1999,



Plano e ilustración
de la ornamentación de la fuente
de la Puerta del Sol
1829
Archivo de Villa de Madrid

Plano de la Fuente de la Puerta del Sol de Madrid, cuyo primer fonsó se levantó en el año de 1725 de orden del Sr. D. Juan de Sarmiento, y se restauró por el Sr. D. Juan de Alarcón en el año de 1779. El Sr. D. Juan de Sarmiento, Marqués de San Felipe, y el Sr. D. Juan de Alarcón, Marqués de San Felipe, fueron los autores de esta obra.

lidad de épocas no tan lejanas. Tomemos como ejemplo el reglamento de policía urbana de 1841,

Los concurrentes de toda diversión pública teatral, sin distinción de clase, fuero ni sexo, se abstendrán de fumar dentro de la sala, de dar gritos y golpes con los bastones y paraguas y de proferir expresiones que puedan ofender la decencia, el buen orden, sosiego y diversión de los espectadores (art. 125)

Solo se permitirá arrojar coronas que manifiesten el aprecio a un actor de conocido merito, previo el consentimiento de la autoridad, quedando prohibido arrojar cualquier otra cosa manifestando agrado o disgusto como también hablar o hacer señas a los actores (art. 128).

No se puede esperar a la puerta de las localidades femeninas ni con el pretexto de esperar a esposa, hermana (art. 129).

No se libran de regulación de la reventa, las fiestas de carnaval, los toros, etc.

Podríamos definir las *actividades teatrales* como aquellos festejos públicos que se organizan utilizando para su celebración técnicas e instalaciones propias del teatro, incluiríamos aquí otros espectáculos como títeres, marionetas, grandes fiestas religiosas barrocas, el Corpus Christi, las honras fúnebres de los reyes, los recibimientos solemnes y los bailes públicos. Cualquier compañía de títeres que deseara representar, aun cuando fuera en teatros particulares, debía pedir permiso a la Sala de Alcaldes de Casa y Corte y muchas de ellas, además lo que deseaban era utilizar los escenarios de los Corrales municipales. Expedientes con solicitudes, programas e ingre-

sos de estas compañías abundan desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX⁸⁴.

En cuanto a las grandes fiestas religiosas, al fin fueron las iglesias, sus gradas exteriores, el primer escenario de la Europa moderna, por eso no es de extrañar el fuerte componente dramático que acompaña una procesión del Corpus con sus Tarascas y autos sacramentales⁸⁵.

Lo mismo podríamos decir de las honras fúnebres y los recibimientos reales, en ellos el drama recibe su mayor impulso, los actores son el rey, la nobleza, los clérigos, el pueblo entero de Madrid, su escenario toda la ciudad. A lo largo de los siglos XVII y XVIII se suceden expedientes en los que se pormenorizan las actuaciones municipales en la organización de estas actividades, nada falta en ellas, un vestuario especial, «*los lutos*», o los disfraces, música, declamación, sermones y loas varias, e incluso arquitecturas teatrales, escenografías, pues no otra cosa son los grandes túmulos⁸⁶ y si eso ocurre en ocasión tan triste como un funeral ¿qué no hará el Ayuntamiento cuando se trata de recibir, casi diríamos de enamorar a una nueva reina o a un ilustre visitante?

Madrid, una villa de físico algo mediocre, se disfraza, se crece en esos momentos, en fin, hace teatro. Hay que leer en los papeles de secretaría el fantástico programa de festejos que esperaba a doña Margarita de Austria en 1599, para hacernos una idea de lo que es una función *en toda regla*: música y danzas alegóricas, fuentes artificiales, esculturas exentas, fuegos artificiales, grandes procesiones⁸⁷, o la movilización de todos los recursos imaginables para entretener y despistar al Príncipe de Gales.

Es una pena que avanzado ya el siglo XVIII los reales visitantes prefieran cosas más ligeras, el Conde de Artois que pasa por Madrid en 1782 como si fuera un ejecutivo moderno, se niega a ver al corre-

84 VAREY, J.E:
Los títeres y otras diversiones populares en Madrid 1758-1840. Estudios y documentos. London, Tamesis Books, 1972

85 BERNÁLEZ MONTALVO, José María:
Las tarascas de Madrid. Madrid, ayuntamiento, Delegación de cultura, 1983

86 FLORES GUERRERO, Pilar:
El concejo de Madrid y las Honras fúnebres en memoria del rey Felipe IV. 1665
Hispania Sacra XXV(1983) p. 723-738

87 A.V.M.-S 4-122-15

gidor conde de Vilches, no quiere boato pero sin embargo, el embajador francés en su nombre pide que: ... *se represente el savado tres, la comedia de la Gitanilla de Madrid*. Y al acabar la representación, cuando se interroga a su Alteza sobre si desea algo más, ya se había interpretado un sainete: la Tonadilla del Viajante, ... *dijo que quería ver vailar el fandango*⁸⁸. *Bailar*, la diversión favorita de los madrileños cuando no iban a los toros o al teatro. Los grandes bailes de máscaras tienen como marco privilegiado los teatros de la Capital. Hay una época, la que precede al Carnaval, llena de música y estruendo, con gran agobio para los concejales que están obligados a asistir. El programa previsto para 1842 era impresionante, y el horario también, se prevén dieciséis bailes entre el 15 de enero y el 8 de febrero en los teatros de la Cruz, Circo y Villahermosa, durante toda la noche las puertas de los locales estarán abiertas, como se deduce del oficio del regidor Pedro Miguel Peiro, que pide un coche para:

*... asistir a la presidencia del baile de máscaras al Circo, se servira V. E. disponer que a las 10 en punto de esta noche se halle en mi casa, calle de Juanelo 23, uno de los coches del Excmo. Ayuntamiento que deberá volver al Circo entre 6 y 6 y media de la mañana...*⁸⁹

En 1843, como dato curioso, registramos la queja de un anciano regidor a cuenta de su asistencia obligatoria a los bailes, desea ser relevado de la presidencia honorífica que corresponde a su cargo, no puede soportar trasnochar, la luz eléctrica le hace daño a la vista y en fin una noche de baile le cuesta ocho días de enfermedad⁹⁰.

En los últimos cien años Madrid ha seguido siendo una capital teatral y las actividades relacionadas con este ámbito se han sucedido sin interrupción, aumentando considerablemente los fondos

documentales generados por los aspectos administrativos de la creación artística. Volvemos a encontrar contratos, programas, informes, cuentas, aunque ahora referidos a hechos distintos, expedientes de coordinadores de imagen, infraestructuras y música, publicidad, ballet clásico, campañas de fiestas, Navidad-Reyes, Veranos de la Villa⁹¹. El Ayuntamiento participa en instituciones nuevas como el Consorcio de Rehabilitación de Teatros que impulsa la reforma y modernización de los mismos. Entre 1996 y el año 2000 se conservan solicitudes de ayuda y expedientes de intervención en el Lara, Calderón, Infanta Isabel, la Abadía, Arenal, Teatro de la Comedia, Príncipe, Marquina, Muñoz Seca, Nuevo Apolo, Fígaro, Latina, Bellas Artes, Alfil, Arlequín, etc.⁹². Y además se mantiene e impulsa el premio más importante de teatro creado por una institución local, el Lope de Vega.

Hay aún otras series documentales que nos permiten conocer de primera mano datos biográficos de las gentes del teatro. En primer lugar debemos recordar que estamos hablando de vecinos de Madrid. Gentes que han pasado gran parte de su vida en las calles de nuestra ciudad, en ellas han vivido, se han casado han tenido sus hijos y se han enterrado en sus cementerios. Los libros de registro civil desde 1840 hasta 1871 se custodian en el archivo y allí se recogen noticias de nacimientos, matrimonios y defunciones a partir de los registros de las parroquias. Los padrones municipales son la otra gran fuente documental, desde 1846 nos proporcionan datos sobre domicilios, familiares, lugares de nacimiento, tiempo de residencia en Madrid, edades, ocupaciones, sueldos y formación académica. A partir de 1890 se han elaborado índices alfabéticos que nos permiten recuperar la información aunque solo conozcamos nombre y

88 A.V.M.-S 2-77-2

89 A.V.M.-S 4-2-55

90 A.V.M.-S 4-2-64

91 A.V.M.-S Transferencia 911

92 A.V.M.-S Transferencia 904

apellidos de las personas que nos interesan, Valle Inclán, Azorín, Galdos, Muñoz Seca, Buero Vallejo...

Y aún podemos contar con otra fuente que pone de manifiesto uno de los aspectos mas curiosos de la relación documental de Madrid con el teatro. En nuestra ciudad hay una cantidad importante de monumentos, calles, plazas y placas que conmemoran a directores, actores, y actrices y autores de comedias. En los expedientes, con distinta profundidad, suelen aparecer peticiones, informes y acuerdos que tratan de la importancia de esa figura y las razones por las que merece un recuerdo especial. Una breve lectura del callejero basta: Adelina Patti, Agustín de Rojas, Alfonso Paso, Calderón de la Barca, Cervantes, Echegaray, Emilio Carrere, Enrique Chicote, Enrique Jardiel Poncela, Fernandez Shaw, Isabel Colbrand, Lope de Vega, Lorenza Correa, Rafaela Aparicio... Y si no bastara están las medallas, honores y distinciones que en los últimos sesenta años ha concedido Madrid a sus artistas, Toni Leblanc, Aurora Redondo, Ángel de Andres, Lauro Olmo, Fernando Rey, Alberto Closas, Irene Gutierrez Caba, Mari Carrillo y tantos otros que han sido recordados especialmente y son los sucesores de aquellos juglares que tanto gustaban allá por el año 1202 y obligaron al Concejo a imponer multas a los entusiastas seguidores de su canto tal como se puede leer en el *Fuero*:

Cuando un juglar cante ante el concejo y se le quiera hacer gracia no pueda darsele mas de tres maravedis y medio y si algun vecino dijese "mas le damos" pague dos maravedis al Concejo

Nos detenemos aquí, el Archivo de Villa de Madrid es sin duda un archivo teatral, pero es más que esto es el archivo vivo de una gran ciudad.





Protoperiódicos madrileños. Presencia en la Hemeroteca Municipal

Yo me represento cómo pasaba las horas, cómo entretenía su tiempo el poseedor del sillón [frailuno]. Madrugaba, de fijo, pero no cazador, que sería opuesto al regalado farniente en que se saborea el caracas o el maracaibo. [...] El del sillón madrugaba para su misita en la parroquia, y volverse a la cama a esperar que Febo tendiese su cabellera de rayos -ardid de devoto para edificar a los vecinos y no estropear la salud.- A las once echaría un paseíto hasta la Carrera de San Jerónimo a ver qué se dice de noticias, qué traen el Mercurio y la Gaceta. Ya no se hablaba entonces del formidable turco, [...] pero salían a relucir el ambicioso inglés, el entrometido francés, el indiscreto holandés, y, a veces -como quien trata de habitantes de otro planeta,- el moscovita, el chino y el polaco.¹

Este boceto costumbrista de un hidalgo del siglo XVIII, por una de las plumas españolas con mayor capacidad plástica, en el siglo XIX, puede ser trasladado, con pocos retoques, al siglo XVII para pintar un ejemplar del público lector (nobles, hidalgos, clérigos...) que un día de diciembre de 1661 se encontró con la oferta informativa de otra *Relación*, con título alternativo de *Gazeta*. No era muy sorprendente porque, desde el siglo XVI –y aún antes, cuando la comunicación utilizaba un vehículo literario²– la aparición de relaciones, avisos, nuevas, cartas, etc. habían ido creando una suerte de *selva selvaggia* de hojas noticiosas que satisfacían y, a la vez, estimulaban el deseo de información de quienes vivían tiempos dramáticos y transformadores. También habían descubierto en ellas, por su éxito social, una fuente de ingresos los comerciantes y una herramienta política de amplio alcance los poderes públicos.

Sí aportaba la nueva gaceta la numeración y el compromiso de aparición continuada como novedades, pero tampoco lo eran en rigor estas características. Al menos bibliófilos y libreros sabían de las *Novas* de

1 E. Pardo Bazán:
“La vida contemporánea. Artículo...
ex colonial”. *La Ilustración Artística*, 889
(9 en. 1899): 26.

2 Sin duda por esta razón vino a formar
parte de los fondos de la Hemeroteca un
incunable: *Ad Bernardinum [...] in Panegyris
Triumphis Granatensis [...] Romae*, kl. April.
1490, que habla del transcurso de la guerra
de Granada.

3 Carmen Espejo:
"El primer periódico de la península Ibérica: la gazeta de Valencia (1619)".
Obra periodística: Hemeroteca Digital de Autores, 2 (mayo 2011).
(Recurso electrónico: <http://www.upf.edu/obrapperiodística/es/anuari-2011/gazeta-de-valencia.html>).

4 Merece ser recordada la publicación que el Ayuntamiento de Madrid hizo en 1942, edición de Á. González Palencia, del manuscrito 2.513 de la Biblioteca Nacional, redactado entre 1650 y 1653, de gran aporte informativo, con título *Noticias de Madrid, 1621-1627*.

5 Aunque sin continuidad, ya se habían visto relaciones como la de Palma en 1597: *Nuevos avisos de Italia, y otras partes. De las cosas que han acontecido hasta el mes de Nouiembre, del año 1597*.

6 *Publicaciones periódicas y relaciones de noticias de los siglos XVI a XVIII. Catálogo. España*. Madrid: Hemeroteca Municipal, 2000. *Publicaciones periódicas y relaciones de noticias de los siglos XVII y XVIII. Catálogo. Extranjero*. Madrid: Hemeroteca Municipal, 2000.

7 Si bien la más antigua de las conservadas es: *Verdadera Relacion de las presas de Castilnouo, y Càna, que la armada Veneciana a auído, ganandola a los Turcos, en el mes de Deziembre, del Año de mil y quinientos y setêta y vno, con el sitio de Belona, y otras cosas notables sucedidas despues que los Turcos fueron vencidos por el Señor don Juan de Austria*. Fue Impresa en Valladolid por Alonso y Diego Fernandez de Cordova, 1572.

Jaume Romeu de 1641 y de las *Gazetas* del mismo Romeu y de Nogués del mismo año. Y aun de cierta versión castellana de la *Gazeta de Roma* de la que aparecieron en Valencia varias entregas en 1619.³

De hecho, en ese largo proceso de configuración de un molde o modelo de prensa noticiosa generalista, las que serán sus características definitorias aparecen, de forma más o menos precisa, en otras publicaciones comunicadoras de información, con difusión mínimamente prevista, antes de la *Gazeta* de 1661.

Junto a relaciones y semejantes, ciertas recopilaciones de noticias también ven la luz, a veces como una simple ordenación cronológica⁴, y, otras, en forma de repertorio de acontecimientos acaecidos dentro de un expreso espacio de tiempo⁵, y con una continuidad que revela la voluntad de concatenación indefinida propia de las publicaciones seriadas.

Uno de los no pocos tesoros que guarda la Hemeroteca Municipal de Madrid es el extraordinario conjunto de ejemplares de estas diversas modalidades de prensa noticiosa embrionaria y en desarrollo.⁶ Sólo de Madrid hay más de un centenar de aquellas relaciones, desde 1623⁷ y cubriendo todo el s. XVIII hasta enlazar con el aluvión impreso, irregular y de urgencia, desatado por la Guerra de la Independencia. Buena parte procede de la donación efectuada por el Servicio de Recuperación Bibliográfica, del Ministerio de Educación Nacional, en 1941.⁸

En 1964, tuvo lugar otra donación⁹, importante pero menos conocida y manejada hasta hoy. Consiste en cuarenta publicaciones, encuadernadas y foliadas por un anónimo coleccionista¹⁰, tal vez del mismo siglo XVII, como permite conjeturar por la grafía de algunas anotaciones manuscritas que contienen, simples correcciones tipográficas algunas, pero también aclaratorias o amplificadoras de información.





Madrid
Augsburg: J.-F. Probst
ca. 1760
Hemeroteca Municipal de Madrid

8 *Papeles de los siglos XVII y XVIII ingresados en la Hemeroteca Municipal (1940-1943)*. Madrid: Hemeroteca Municipal, 1949. (Tirada aparte de *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XIII (1944) n. 49); Yolanda Clemente San Román, Fermín de los Reyes Gómez: *Impresos madrileños del siglo XVII en la Hemeroteca Municipal de Madrid*. Madrid, 1996. (Tirada aparte de los *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 26: 365-401).

9 Mediando el entonces director don Eulogio Varela Hervías.

10 De que existían coleccionistas da prueba ya un comentario en aquella *Gazeta* barcelonesa de J. Romeu, 1641: “estas cart nouas verdaderas per tants titols, estan foliadas y notadas ab letra de quadern perque los curiosos pujan juntar tots los successos que succedeexen en Europa”.

11 [...] “se escriben con la mayor concisión” [...]. (*Escriuense* [...], 1639, h.1, r.); “Otras cosas han sucedido [...] bien arduas, graves, y dificultosas, [...] no se escriben, porque ay tanto impreso desto, que no ay quien lo ignore”. (*Escriuense...*, 1649, h. 4, v.).

12 *Escriuense...*, de 1639, h. 1, r.

13 El suplemento a la *relación* de 1646, h. 2, r., por ejemplo, sitúa el fallecimiento de la Emperatriz María, en Linz, el 14 de mayo; *Escriuense...*, de 1647, h. 8, r., lo hace el día 13.

14 Así, en la h. 7, r., del *Compendio y Svmario* [...] de 1644: “Despues de impreso este Compendio huuo las prouisiones siguientes:”.

De esas publicaciones, cinco son relaciones de Andrés Almansa y Mendoza; tres, otras relaciones, y treinta y un ejemplares de ediciones de muy peculiares compilaciones noticiosas.

Documentos éstos últimos de los que bien podría decirse son ya esencialmente periodísticos. Dan muestra de propósito de continuidad, aunque los períodos cronológicos a los que corresponden las noticias sean muy amplios; habitualmente de un año, en ocasiones más, pero también de tres, dos, cuatro meses, como suplementos o alcances recomendados por la urgencia de actualidad de la noticia, que sufría mal las dilaciones para ir a imprenta a las que obligaba aquella amplia cobertura cronológica. Que determinaba también una gran densidad informativa y la premura y concisión que parecen agobiar siempre al informador.¹¹ Informadores múltiples y diferentes estilos -desde una cierta elegancia literaria hasta el “estilo tumultuoso” que ellos mismos denuncian en otras publicaciones¹²- porque, de hecho, tampoco puede ser distinguida una serie única de compendios o sumarios. Y hasta diversidad de fuentes, porque se detecta alguna disconformidad informativa.¹³

Formalmente ocupan la mayor parte de ellas, en texto a una o dos columnas, diez hojas, tamaño de folio, no siempre con numeración; cuando la tienen a veces la continúan en los suplementos, denotando que éstos los son, aunque no se presenten como tales. Carecen de pie de imprenta y hay ejemplares que son evidentes reimpressiones o, más propiamente, ediciones posteriores¹⁴. Reimpressiones para ser distribuidas fuera de Madrid; en Sevilla, para el Nuevo Mundo.

El contenido habitual de estas recopilaciones viene a ajustarse, como en estructura prefigurada, a temas recurrentes: glorificación de la Monarquía, noticias bélicas relacionadas con los territorios de España y sus dominios, vida religiosa, sucesos en España, noticias y sucesos del





extranjero, disposiciones administrativas, señaladamente de nombramientos para cargos públicos y eclesiásticos, por lo que vienen a fundirse el periódico generalista y la gaceta o boletín oficial en ciernes.¹⁵

Tanto esta última sección divulgadora, -importante como lo demuestra el que ella sea, alguna vez, el único contenido de un suplemento-, como la prolijidad en detalles que puede permitirse cuando se refiere a la vida de la Corte, y, sobre todo, el tono laudatorio y propagandístico de la Corona y su gobierno¹⁶, señalan su proximidad a ellos y delatan su misma procedencia que no podía ser otra que las Secretarías de los privados, el conde duque de Olivares y, a partir, de 1643, de su sobrino don Luis de Haro. Con lo que la visión política que se ha señalado en el infante don Juan José de Austria al patrocinar la *Gazeta de Madrid* y encomendar su edición a la pericia de Francisco Fabro de Bremundans, tenía ya precedentes también dentro de España.¹⁷

Es de destacar la información que aportan los *Sumarios o Compendios* sobre la Villa de Madrid, de su vida estrechamente ligada a las actividades de la Corte y de la Iglesia, ambas, a su vez, estrechamente ligadas entre sí y que parecen ocuparlo todo, en el espacio y en el pensamiento tolerado.

* * *

Va a continuación una sinopsis descriptiva del contenido de estas publicaciones, destacando lo que puede ser muestra del gran interés documental que es merecido atribuir a estos especímenes de un periodismo rudimentario, tal vez, pero conscientemente responsable: *En estas ocurrencias de sucesos, al que escribe toca el examinarlas, aunque sean pequeñas, el amplificarlas, aunque sean particulares, el manifestarlas para que se sepan; y engrandecerlas para que se ponderen, y lamentarlas con cordura para que se sientan.*¹⁸

15 Es de considerar la aproximación a las observaciones sobre la evolución del periódico oficial español en: Francisco Bobillo: *El BOE hace historia. De la Gazeta impresa al BOE digital*. (1661-2008), Madrid: Boletín Oficial del Estado, 2008, p.32.

16 Es pintoresca, por ejemplo, la forma en que *Escruense...*, de 1659, h. 5, v. atenúa la importancia de las pérdidas territoriales como consecuencia de la guerra. En general, no aparecen noticias de carácter negativo. En alguna ocasión se hace mención de las levas para el ejército o de la devaluación de la moneda. También alusiones, al paso de otras noticias, del estado desastroso de la Hacienda pública y del entusiasmo con que eran recibidas, por ello, las flotas de Indias.

17 En los *Compendios...*, por cierto, hay un seguimiento muy atento de la carrera política del Infante desde su adolescencia. Sin duda era, tácitamente, una gran esperanza para la sucesión en el trono.

18 *Escruense...*, de 1659, h. 5, v.

1634

.....

**COMPENDIO
DE LAS COSAS SVCEDIDAS
EN España, Francia, Italia,
Flandes, y Alemania,
desde Abril de 1633,
hasta Abril de 1634.**
.....

5 h.; fol.

España:

...

La Inquisición de Toledo determinó celebrar un auto de fe el domingo de la Santísima Trinidad.

...

Noticias de Madrid: *Martes 5. de Julio murio en Madrid la Serenissima Infanta Margarita de Austria en el Real Côuento de las Descalças, con gran opinion de santa.*

...

Y este [el Retiro] ha crecido tanto en grandeza y curiosidad de jardines, con lo alindado de su excelente fabrica, que ya no Retiro, sino Alcaçar, con mucha propiedad se puede llamar. Tiene en sus dilatados jardines vn hermosissimo Estanque de vna fabrica extraordinaria, con vna torre en medio bien labrada, y aora de nuevo se vâ labrando otro que llaman de la Reyna. Ai en esta recreaciô tres o cuatro

ermitas muy deuotas [...].

Ay al entrar deste nueuo Palacio vna leonera muy bien labrada, con todas sus circunstancias de seguridad para ver los animales que en ella hâ de pelear, que de ordinario están en sus cueuas, que son tres Leones, vn Tigre, vn Osso, y dos Lobos. La casa que esta fabricada en este Alcaçar, es de bonissima fabrica repartida en tres diferêtes galerias muy capaces para el diuertimiento de su Mag. quando fuere seruido de irse a entretener alli.

...

En 19. deste mismo mes, vino auiso de Flandes como el primero del murio en Bruselas la Serenissima Infanta Isabel de vn gran catarro.

...

Francia.
Francia siempre dura en sus coligancias contra España, intentando por los caminos que puede estoruar las felicidades [...].

Italia.

Algun sossiego tienen las Prouincias de Italia este año [...]. Flandes.

Muy orgullosos, y llenos de soberuía dexaron sus sucessos a los Olandeses, diciendo que muy presto auian de echar de aquellos Paises a los Españoles; pero no les sucedio como ellos pensauan pues en medio de sus fortunas les cayò mucha ceniça en la cabeça [...].

Prouisiones, y otras cosas de Castilla.

Prouisiones del Pirù. Seglares. Pirù. Eclesiasticas Nueva España. Seglares. Nueva España. Eclesiastico.

1637

Sumario y compendio de lo sucedido en España, Italia, Flandes, Borgoña y Alemania, desde Febrero de 1636., hasta 14. de Março de 1637.

8 h.; fol., notas ms.

Asumpto es, y no poco embaraçozo, el escriuir con precision los sucessos que ha auido el año de 36. en la Europa donde concurrieron juntos tantos accidentes del tiempo, y que España (a quien le faltò, no el animo, sino mundo que conquistar) [...]. España.

...
Siruieron los Consejos supremos, residen en esta Corte, con numerosas leuas de gente, leuantadas en diferentes partes, desempeñando la confiança que siempre se tuuo en su grandeza.

...
Mercedes España. Bueluen los Reyes al Retiro.

En 26. de Agosto fue dia festiuo y grande y siempre quedará repetido en el giro de los tiempos para hazelle siempre fiesta, pues en el tuuo su Magestad tres auisos tan grandes, que cada vno bastaua para hazer vn Rey

dichoso. La venida de las flotas de Nueva España y el Brasil es el vno, y la de los galeones de la plata, con tan gran felicidad y breuedad es el otro, y la retirada de los exercitos de Francia y sus confederados en Italia, con tan gran reputacion de sus armas, que es el tercero.

...
En 13. de Enero tuuo auiso su Magestad de la eleccion de Rey de Romanos en su primo Ferdinando Rey de Ungria y Bohemia.

...
Entendiendo el Embaxador don Francisco Melo en Milan lo que sucedia en la marina mientras conualecia de vna peligrosa enfermedad, que saco del trabajo de las campañas [...].

Consejo de Indias. Prouisiones de Indias, Perú, Seglares. Prouisiones Ecclesiasticas del Perú. Prouisiones seglares de Nueva-España.





1639

.....

Escríuense los sucessos felicissimos que han tenido las armas Catolicas por todo el año de 1638. en todas partes, hasta el Março de 1639.

.....

10 h.; fol.

[...] grandes vitorias [...].
 No se trata de angustiar su grandeza descriuiendolas, pues quando tan auentajados ingenios no huuieran tomado por su cuenta el dibujarlas, que a mas no se puede atreuer el mas valiente ossar, estuuieran mas seguras detenidas en si mismas que mal logradas en las voces del estilo tumultuario y volante con que se escriuiben [...] se escriuiben con la mayor concission que es posible.
 España
 [...] Fuesse el Embaxador ordinario de Inglaterra sin cumplir su trienio, por sus achaques, y poca salud, y vino de aquel Reyno Otro Cauallero de mucho porte y lustre, y muy versado en las cosas de la Europa.
 [...] En 28. de Iunio en el Palacio Real del Retiro se empeçaron las Cortes, propuso su Magestad sus intentos, y quan exausto se hallaua su Patrimonio,

y el aprieto en que se hallaua la Monarquía, y lo que amenaçaba su ruina la pujança con que sus enemigos toman de nueuo las armas con mas alientos que otras vezes[...]
 Casamientos de Señores.
 Muerte de Señores.
 Prouisiones, y mercedes de la Camara de su Magestad. Obispos. Caualleriços de su Magestad. Consejeros de Estado. Consejo de Guerra. Consejeros de su Magestad en los Supremos desta Corte. Fiscales de los mismos. Virreyes. Generales, y Masses de Campo, Embaxadores. Damas, y Menino de la Reyna. [...] Pario nuestra Augustissima Reyna vna bellissima Infanta [...].
 Triunfo de España en la entrada de los Franceses en Guipuzcoa en el assedio de Fuenterrabia, su retirada, y fuga.
 [...] Socorren el Almirante, y el Marques de los Velez a Fuenterrauia.

[...]
 Flandes
 Viene el armada de Olanda al país deVuas, sus progressos, y su retirada.
 Leuanta el Mariscal de Chatillon el sitio de san Omer.
 Socorre el señor Infante la ciudad de Gueldres.
 Italia
 Expugnacion y conquista de la fortissima Plaça de Brem. Assedia, y expugna el señor Marques de Leganes la ciudad de Verceli en el Piamonte.
 Alemania
 Progressos del Generalissimo del Imperio del Conde Galaso. Sucessos maritimos, temblores de la tierra.
 Bueluen a España don Lope de Pozes con su armada.
 Canzion al Rey don Felipe Quart nuestro señor sobre las guerras de Francia.

1640

.....

**SVMARIO, Y COMPENDIO
DE LO SVCEDIDO EN
LA MONARQVIA DE ESPAÑA,
Y otras partes del mundo,
desde Março de 1639.
hasta Março de 640.**
.....

[12] h.; fol.

Largo párrafo sobre *la lisonja y emulacion* como enemigos terribles de las Magestades Soberanas.
El Cesar generoso defensor de la Fe, y antemuralla de la Religion. Los Estados de su Magestad en las quatro partes del mundo se hallan inundados de todos los que son enemigos de Dios, entendiendo por su consequencia lo deuen ser tambien de su Magestad Catolica.

...
fue Dios seruido viniessen los galeones de la plata en tiempo comodissimo, muy ricos y muy quantiosos de los frutos de aquellas Prouincias. Y el Rey nuestro señor generoso y grande, mandò echar vn vando, que todas las personas, que a sus Assentistas en su nombre huuiesen prestado dineros en moneda de plata o vellon, fuesen a ellos que los boluerian en la misma especie mas los interesses.

...

*Mercedes
Mvertes de señores
Italia
Flandes, Alemania, y Borgoña*

1643

.....

**SVMARIO DE LO SVCEDIDO
EN Diuersas partes
de la Europa, desde Mayo
de 1641. hasta el de 1643.**
.....

8 h.; fol.

*Socorro de Tarragona
Cinco nauios de Dunquerque
contra 46. de Franceses
y Portugueses.
Italia, Flandes, Alemania
y otras partes.
Resuelve Su Magestad
y en persona a los Reynos
de la Corona de Aragón.
[Mercedes]
Prouisiones Eclesiasticas
y Seglares. Don Francisco
de Melo Governador
de los Estados de Flandes
y Borgoña.
Casamientos de señores
Muerte de señores. Murio
en Colonia la serenissima
Madama Maria de Medicis,
que llamauan la Reyna
madre de Italia [...]
el Cardenal Rocheliu
[...] Madrid [...] san Isidro [...]
una capilla
Provisiones del Perv
Mas provisiones eclesiasticas
de Nueva-España*

1644

.....

**COMPENDIO Y SVMARIO
DE LO SVCEDIDO en España,
y muchas partes
de la Europa,
desde Março de 1643.
hasta Março de 644.**
.....

8 h.; fol.

El Rey, en Aragón.
*Vinieron muy a tiempo
los Galeones de la plata,
y mas flotas, muy ricos y llenos
de los frutos de la tierra.
Diose al señor don Iuan
de Austria el Priorato de san Iuan
de Castilla, y Leon.*

[Sucesos en Portugal]. *Temeroso
el intruso y rebelde de Vergança
de su vida (que de rigurosa
justicia pide vn fin violento
y atroz[...] degollò barbaramente
inhumano [...] este mismo dia
ahorcaron [...] todos de los mas
afectos y fieles a su Magestad [...]
y se sabe que viuen
muy descontentos en Portugal
por la mudança intempestiva
del Gouierno. Y reconocê todos
quan bien les estaua la vnion y
incorporaciô que tenian
con Castilla y los demas Reinos
desta Monarquia.*

*Al principe Baltasar Carlos
le destinaron casa y quarto
a parte en Palacio.*

Noticias varias, en parte bélicas,

y entre ellas, del sitio de Orán,
por el Morabito de Fez.
Vuelta del Rey a Madrid
*El Cabildo y Corregidor
desta Imperial villa de Madrid,
Corte de su Magestad,
ha empeçado la obra de
su Carcel, que llaman, de la Villa,
con tanta grandeza
y fausto, que acabada sera
vno de los mejores edificios
que aurà en ella.*

Provisiones.

Casamientos de Señores.

Muerte de Señores. [...]

*el Christianisimo Rey de Francia,
Luis XIII. a catorze de Mayo
en Paris.*

*Francia, Italia, Alemania y otras
partes. Muerte de Luis XIII.
Italia.*

Alemania, y otras partes.

Mas provisiones.

Otras noticias de toda Europa.

Enviados al Congreso

de Munster: don Diego Saavedra.

Despues de impresso este

Compendio huuo las prouisiones [...]

1644*Março, Abril, y Mayo.*

6 h.; fol.

El Rey, en Zaragoza.
 Noticias de don Juan de Austria.
 Guerra en Portugal [...] *obediencia deuida a su Magestad.*
 Cataluña.
Mercedes.
Sabado veinte y seis de Março [...] sucedió en Asturias, en el Concejo de Miranda, en el lugar de Castañera [...] un terremoto que llaman ruyna.
La gran Congregaciô, y union de los Plateros desta Corte (verdaderamente de mucho caudal y virtud) [...] viendo que la Iglesia Parroquial de san Salvador della se labraua muy de espacio por falta de dinero, resueluen generosos labrar por su cuenta el retablo [...].
Italia, Francia, Alemania y de otras partes. Toda Europa esta puesta en armas, no ay Prouincia que no sienta los rigores de la guerra [...].
Provisiones de Indias

1646*Prosigue la relacion deste año de 1646.*

2 h.; fol.

El Rey en Navarra.
 Guerra con Francia.
 Guerra en Italia.
 Muerte de la Emperatriz de Alemania, viuda de Fernando III, hermana del Rey de España, en 14. de Mayo.



**1647**

.....

**ESCRIVENSE LOS SVCESSOS
DE LA EVROPA
desde Abril de 46.
hasta el Junio de 1647.
inclusiue.**
.....

10 h., 2 col.; fol. correcciones ms.

Guerra con Portugal,
en Extremadura. *El rebelde
Duque de Vergança.
Muerte del Principe N. S. [...]
Baltasar Carlos [...]* Martes 9
de octubre. Sentimiento del Rey
(*asistiolo de ordinario en
su enfermedad a su cabecera*) [...] *en
Zaragoça. La enfermedad
eran viruelas.* Traslado
a El Escorial, *Mauseolo grande
destos Reinos.
Don Iuan de Austria, [...]
Principe y Generalissimo
de la mar.
Provisiones Eclesiasticas.
Provisiones Seglares.
Casamiento de Señores.
Muerte de Señores.
Socorro de Lerida.
Italia, Francia, Alemania
y otras partes.
Alemania, Polonia, Vngria.
Muerte de la Señora Emperatriz
Maria en treze de Mayo de 1646.
Venecianos, y tvrcos.
Provisiones. Nveva España. Perv.*

1647

.....

Julio y Agosto de 647.
.....

3 h.; fol.

Guerra en Cataluña. Lérida.
Guerra en Italia.
Noticias de Inglaterra .
[...] *a los vltimos de Julio de 47.
[...] vinieron de Alemania
las capitulaciones de los dichosos
casamientos de nuestro gran
Monarca, con la Serenissima
señora Maria Ana Archiduquesa
de Austria su sobrina.
Celebraciones en Madrid.
Mercedes, casamientos,
y muerte de señores.
Mas prouisiones seglares.
Nueua España seglares.*

1649

**ESCRIVENSE LOS SVCESOS
DE LA Europa desde Junio
del año de 1647.
hasta el mismo de 1649.**

10 h., 2 col; fol., notas ms.

Casamiento del Rey con María Ana de Austria.
Muertes: entres otros, del Rey de Polonia y del de Dinamarca.
Guerra en Cataluña.
Guerra con Portugal.
Noticias de España.
Vieronse afligidas por la peste en la Primavera de 48. las ciudades de Murcia, Origuela, y Elche.
Noticias de Madrid.
Y queriendo su Magestad alegrar mas su Corte mando, que los autos Sacramentales de la solemnidad del Corpus se repressentase, no solo en Palacio, y a los Consejos, sino tambien en las casas ordinarias de las comedias [...].
...
Brote de peste en algunas provincias. Gran mortandad en Sevilla.
Otras cosas han sucedido en España [...] ay tanto impresso desto, que no ay quien lo ignore.

Flandes, Alemania, Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, y otras partes.
...
Bautizose en Paris en la Capilla de Palacio vn hijo del Duque de Anjou [...] llamaronle Felipe, en gracia del Rey de España. Gran cosa es en Paris el Palacio que labro el Cardenal Macerini, assi en pinturas, y estatuas, como en otros bellissimos adornos que se han traído de Italia. Dizen es el mejor que ay en aquella Corte.
Preparativos y celebración del congreso de paz en *la ciudad de Munster en Vvesfalia.*
Narración diaria del sitio de Cremona.
Mas auisos de Flandes. Inglaterra. Grandes cosas se ven nuevas en el mundo, grandes monstruosidades reconoció en si el Reyno de la gran Bretaña.
Noticias de la revolución. [...]. *Ha causado gran lastima, y dolor, ver, que de vn golpe aya*

perdido el Rey Carlos su vida, su cabeza, y su alma pues murio Protestante segun el lo declaro al pueblo en el tablado. Declarose en los vltimos de Abril de 49. el gouierno de aquel Reyno por Republica, gouernada por el pueblo excluyendo el alto estado de los nobles, y priuando para siempre los hijos de el Rey muerto de aquel Reyno. Prouisiones para Indias desde principio de 1649. Nveva España, Seglares. Eclesiasticas. Perv. Seglares. Perv. Eclesiasticas.

1651?

.....

*PROVISIONES QUE
SV MAGESTAD HA HECHO,
ECLESIASTICAS,
Y SECVLARES, POR SV REAL
Consejo de las Indias,
desde la partida de
los Galeones, que fue
à 13. de Iunio de 651.
assi para las Prouincias
del Perù, como para
la Nueua España,
y sus Islas.*

.....

1 h.; fol.

Eclesiasticas del Perù.

Perù Seglares.

1651?

.....

*PROVISIONES
PARA EL PERV DESPVES
DE LA PARTIDA
DE GALEONES, QVE
a 13. de Iunio fue a de 651.*

.....

3 h.; fol.

Eclesiasticas.

Perù Seglares.

Nueua España Eclesiasticos.

Nueua España Seglares.

Nueua España Eclesiasticos.

Nueua España Seglares.

1652

.....

*ESCRIVENSE
LOS SVCCESOS DE
LA EVROPA, DESDE
ABRIL DEL AÑO 1651.
hasta el Abril de 652.*
.....

10 h.; fol.

Parto de la Reina.
Muger paridera, hija la primera.
Bautizo de la infanta
Maria Margarita.
Casamientos de Señores.
Muertes de Señores.
Don Francisco de Melo.
Otras noticias. *Vino
un Embajador de la Reyna
de Suecia [...]. Por los meses
de Octubre de 51. se inundaron
grandemente la Villa de Bilbao,
y Ciudad de Murcia [...].
Creció la moneda de vellon
en su tercia parte, [...].
Conclusión del convento
de la Paciencia, en la calle
de las Infantas, sufragado
por la Reyna Isabel de Borbón;
también del luego conocido
como de las Baronesas.
*Los Padres de la Compañia,
acabaron la Iglesia del Colegio
desta Corte, es gran cosa, y de
los mas aliñado, y sumptuoso,
que ay en estos Reynos [...].
Ganase en Madrid el santo
Iubileo, que llaman el Centesimo.**

Sucesos de Oran.
Italia.
*Francia. [...] Y pareciendo
que el Ionas por quien
se leuataron estas tempestades,
y borrascas era el Cardenal
Maçarino, resoluieron en que
se fuesse de Francia, como se
hizo: si bien por esto no cesaron
las inquietudes de aquellos
Caualleros, aunque estuuieron
detenidas [...].
Alemania, y otras partes.
Polonia, Inglaterra, y Alemania.
En Gran Bretaña quedó vencida
la nobleza de Escocia, quedando
muchos prisioneros que siruieron
de triumphal Coromuel
en su entrada en Londres [...].
Polonia.
Mas Francia.*





1653

.....

*ESCRIVENSE LOS SVCESOS
DE LA EVROPA,
Y OTRAS PARTES DESDE
EL ABRIL DE 1652.
hasta el Março de 1653.*

10 h., 2 col.; fol.

Panegírico del Rey.
Capítulos generales
de las Ordenes Militares.
Gran celebración *en el Palacio
del Buen Retiro en su Coliseo*
[...] *El [día] tercero, presencia
de la gran Villa de Madrid,
representada en su Ilustre
Ayuntamiento.*
Santa Rosalia. Peregrinación
pidiendo su auxilio frente
a la peste.
Noticias varias. *Reduxose
Barcelona, y boluio a la gracia
de su Magestad, despues de
vn largo assedio, entrando en ella
las armas vencedoras el 13.
de Octubre de 52.* Éxitos
militares frente a Portugal.
Mercedes. *El señor don Iuan
de Austria, es Virrey, y Capitan
del Principado de Cataluña.*
Patriarcas y Obispos.
Casamientos de señores.
Muertes de señores.
Prouisiones de los Consejos.
Empeño de España por que
sea efectuada la definición

del dogma de la Inmaculada
Concepción.
Tomose Trin, Plaça en Italia.
Ganase el Casal de Monferrato.
Ganase Grauelingues, [...]
en los Payses vajos.
*Tomase la fuerte plaça
de Dunquerque.*
Francia.
Roma.
Napoles.
Mas Italia.
Mas España.

1654

***SVCESSOS DE LA EVROPA
DESDE EL MAYO DE 1653.
hasta el de 1654.***

10 h., 2 col.; fol.

Encuentro bélico con Francia en la ría de Burdeos.
Prouisiones de los Consejos. Junta, o Consejo Real de los Millones.
Muertes de señores Ecclesiasticos. Muertes de señores Seglares. [...]
El Marques de Mancera, Virrey que fue en el Peru.
Venida de señores a esta Corte. Entran Franceses en Rossellon. Portugal.
Casamientos de señores. Prouisiones Ecclesiasticas. Prouisiones Seglares. Mercedes hechas a Señores.
Otras noticias. Vino a la Corte el Conde de Oñate del gouierno de Napoles, donde obro en la restauracion cosas grandes. [...]
vinieron de su orden [...] 300. estatuas de marmol, yeso, y bronce, acabadas con gran perfeccion, para los jardines Reales, Palacio, Retiro, Casa de Campo, Aranjuez, y Balsain.
 Fiestas y diversiones palaciegas.

Inundaciones en *la ciudad de Murcia, de ordinario, esta quexosa en sus cosechas, que por faltarles el agua a sus fertiles campañas se reducen a vna miserable fertilidad [...]. Pues el Miercoles, infausto a sus disinios, que de nouiembre se contaron cinco, començo a crecer su rio, que llaman Segura, cô tan gran fuerça que parece detenidas en èl todas las aguas de su vastisimo elemento [...].*
 Episodios de la guerra con Francia.
Italia. Creación de Cardenales. Prouisiones de Napoles en sus Consejos. Suecia. La reina Cristina: su alto aprecio de España. El Rey envía como embajador al conde de Pimentel. Inglaterra. [...]. Gouernando el Protector Cromuell estas Republicas [...]
el 18. de febrero de 54.

hizo su entrada publica en Londres [...]. Francia.
 Otras noticias. *Acauose el Panteon de San Lorenço el Real. Ceremonia de traslado de restos.*

1654

.....

*La eleccion de nuestro
Santo Padre
Alexandro Septimo. [r]
Prouisiones para el Perù
despues de la partida
de galeones à once de Iulio
de 654. [v]*
.....

2 h.; fol.

*Seglares.**Eclesiasticos Perù.**Nueua España Seglares.**Nueua España Eclesiasticas.**Mas España.***1654?**

.....

Iunio, Iulio, y Agosto.
.....

12-16 h., 2 col.; fol.

Noticias de naufragios
y piraterías. Un buzo

en Cadaqués.

Incidentes bélicos en el mar.

La guerra en Cataluña.

Actuación de don Juan
de Austria.Noticias varias nacionales
y extranjeras. Oferta de apoyo
de *Maçarino* a *Cromuel*.La renuncia al trono de *Christina
Reyna de Suecia*. Consagración
de Luis XIV en Reims.*Mas de la guerra de Rossellon,
y Cerdaña.*Muerte del heredero al trono
de Alemania, sobrino
de Felipe IV.

1655

**REFIERENSE LOS SVCESSOS
DE LA EVROPA
DESDE EL MAYO DE 1654.
hasta el de 1655.**

10 h., 2 col.; fol.

Relación de personalidades en puestos de gobierno. Mandò tambien continuassen el de sus Reynos, y Prouincias; en el de Cataluña el señor Don Iuan de Austria su hijo. Noticias diversas. Vinieron a viuir de assiento a esta Corte los Duques de Alua. [...] Muertes de Señores. El marqués de Leganés, cuyo título de Teniente Real ostenta ahora don Iuan de Austria. Casamientos de señores. Entra el Principe de Conti en Cataluña. Viene el Duque de Lorena a España. Genoba embia su Embaxador a España. Inglaterra. [...] mando el Protector [Cromwell] publicar en Londres, y otras Ciudades de su dominio, en que positivamente queria corriesse libre en todo el imperio de la Grâ Bretaña, lo que llaman libertad de conciencia, y que la religion

Catolica tuuiese libre [...]. Italia. Muerte de Inocencio X. El Duque de Guisa en Napoles. Venecia. Sicilia. Francia. El Rey de Francia obligado de las guerras que tiene va vendiendo sus Estados, o por lo menos mucha parte dellos. Vendio al Cardenal Maçarini por dos millones de libras el fuerte, y dominio del Ferra y el marquesado de Nesle. Polonia. Casimiro Rey de Polonia tuuo una gran batalla en campo abierto con el Gran Duque de Moscouia [...].





1655
.....

Mayo, Iunio, y Iulio, etc.
.....

11-22 h. ¹⁹, 2 col.; fol.

Las Cortes, reunidas en Madrid.

Consecuencias ventajosas para España del Congreso de Munster.

Guerra de Venecia contra los Turcos.

De la guerra en Portugal.

El sitio de Orán.

Casamientos de señores.

Prouisiones.

Muertes de señores.

Defiende biçarrissimo

el Marques Tenorio a Ceuta.

Actividad de la Armada española frente a la inglesa.

Carta de *Alexandro Papa Septimo* a toda la Cristiandad, para que todos los fieles le ayudasen al santo intento de la paz universal.

Carta de Felipe IV al Papa.

Asedio francés al fuerte de Berga.

Los ingleses, en *Xamaica*.

Oficios que se han proueido

en el Consejo Real de las Indias.

Perù Seglares. Perù Eclesiasticas.

Nueua España Eclesiasticas.

Nueua España Seglares.

1656
.....

Prouisiones que su Magestad ha hecho por su Cõsejo de las Indias desde el año passado de 1655.
.....

2 h.; fol.

Perù Seglares.

Perù Eclesiasticas.

Nueua España Seglares.

Nueua España Eclesiasticas.

1657

*Sucesos de la Europa,
y otras partes,
desde el Março de 1656.
hasta Septiembre de 57.*

12 h., 2 col.; fol.

Don Iuan de Austria, en viaje a Flandes. Rechazo de un ataque corsario. Estancia en Italia y en Austria. Éxitos bélicos frente a los franceses.

Italia. Peste en Nápoles.

Roma. Noticias de la Corte pontificia.

Carta del Gran Maestre de Malta describiendo el combate naval de Malta y Venecia frente a los Turcos.

España. Las Cortes aportan tres millones. Movimientos de embajadores y de otros personajes.

La Imperial villa de Madrid labro de nueuo su carcel con tanta Magestad y grandeza, con tantas ventanas, y rexas doradas, tan bien fabricadas que parece en su esplêdor la casa del Sol. [...].

El Duque de Lorena en Toledo [...] *passea sus calles, visita sus Templos*, [...].

La capilla del *Santo Christo de San Gines*.

Consagración de la nueva iglesia del *Conuento de Santo Tomas*.

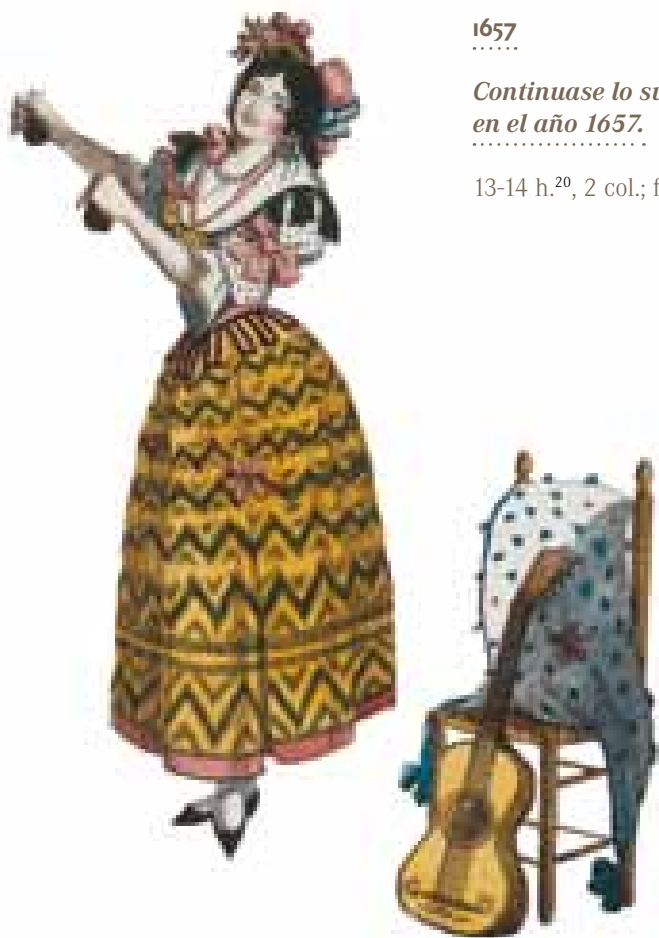
Del extranjero. *Sintio mucho España los excidios, y malos tratamientos, que padecen en Irlanda los catolicos* [...].

Excediendose Madrid a si mismo ostentando grandeza religiosa a su Gran Patron, y hijo suyo el gran Labrador Isidro, auiendose derribado la Iglesia de San Andres, por las ruinas del tiempo, y caido a plomo (como dicê dôde estaua el cuerpo del glorioso Santo mas hace 400.

años passo reuerente su Ilustrisimo Ayuntamiento su cuerpo en su vrna, que afirman todos ser la mejor, ù de las mejores que ay en la Christiandad, a la Capilla que continua estaua con la Iglesia caida (que llaman la del Obispo) que es famoso edificio, donde en su altar mayor esta colocado [...] quiso labrar de nueuo la Iglesia dedicada al santo Apostol Andres,

y en ella vna Capilla a su Patron Glorioso, tan rica, sumptuosa y grande, que lo sera en todo al peso de su deuocion, y grandeza. Y empençando a obrar abriendo calles, derribando murallas, y edificios antiguos, abiertas las çanjas, y cimientos, se va aliñando con excesivo gasto vn gran edificio [...].

Mercedes. Grandes de España. Consejo de Estado. Embaxadores. Consejos de los Reales Consejos. Damas de la Reyna. Mercedes Eclesiasticas. En Sicilia son Obispos. En Cerdeña son. En Napoles. Casamientos de señores. Muertes de Señores. Muertes de Obispos. En Sicilia. En Cerdeña. Mas sucessos en Flandes. Mas Italia. Mas casamientos, Mercedes, y Obispados.



1657

*Continuase lo sucedido
en el año 1657.*

13-14 h.²⁰, 2 col.; fol.

*Prematicas [...] proibicion
del uso de las mercaderias
y frutos de los Reynos de España
y Francia, Portugal, y Inglaterra,
reformacion de los trajes,
y otras cosas [...] se han seguido
grauisimos males a estos Reynos
de España sacandose de ellos
la plata, y el oro, consumiendose
con vanidad grande en cosas
inutiles, y no necessarias
las haciendas de los naturales.
Pregon en que se mandò
debaxo de grandes penas,
que los Franceses
no vendiessen mercaderias
por las calles prohibiendoles
el ser buhoneros, y entrar
en las casas vèdiendolas, y
comprando cualesquier generos
de plata, y oro,
como passamanos viejos, telas,
y otras cosas deste genero
para euitar la saca de plata,
y oro para Frâcia,
y otras Prouincias enemigas.
Incidentes en el Mediterráneo.
Provisiones.*

20 Continúa la numeración
del documento anterior

1659?

*Escriuense los sucessos
mas notables de la Europa
de los años 1658. y 59.*

10 h., 2 col.; fol.

*El año 58, muy lluvioso y frío.
Hostilidades entre Suecia
y Dinamarca.
Llegada de embajadas para
felicitar al Rey por el nacimiento
del Principe Don Felipe Prospero.
Prouisiones. Prouisiones
de la mar. Embaxadores.
Consejeros de Estado. Caualleros
del Tuson. Mercedes de Grandes.
Son Sumilleres de cortina
de su Magestad. Caualleros
de la Camara de su Magestad.
Consejeros del Consejo Real
de Castilla. Nueuo Consejo
de Portugal. Consejeros
deste Consejo. Secretarios deste
Consejo. Consejeros de Guerra.
Secretarios de los Consejos
Supremos. Mas Mercedes.
Mercedes Eclesiasticas.
Mas mercedes Eclesiasticas.
Casamientos de Señores.
Muertes de Señores. Grandes
de España y Titulos.
Titulos.
Llegada de notabilidades
a la Corte. Vino a estos Reynos el*

*señor don Iuan de Austria,
de los Estados de Flandes: passo
por Francia [...] se alojo
dos noches en casa del Cardenal
Maçarino.
Italia.
Noticias de Inglaterra despues
de la muerte de Oliuerio Cromuel.
Del Imperio, del Turco, de
Venecia, de Suecia, de Francia,
de Alemania.
Noticias de España.
Y para conseguir lo que
pretende, [...] en la flota, que
el mes de Abril del 59. llego
a sus Puertos, el tesoro mayor
que conocieron los siglos todos
y es tâ grande, que parece
vaciaron en ella el Potosi toda
su plata, y aquellas remotisimas
prouincias sus frutos.
Es constante el dezir pasan
de treinta millones lo que viene
en ella.
Sabiendo que en Alcalá
de Henares (poco distante
desta Corte) cèlebre y famosa
por su grâ Museo que llaman*

*Complutense, se celebraua
la traslacion de san Diego [...].
En estas ocurrencias de sucessos,
al que escribe toca examinarlas,
aunque sean pequeñas,
el amplificarlas, aunque sean
particulares, manifestarlas para
que se sepan; y engrandecerlas
para que se pondere,
y lamentarlas con cordura
para que se sientan.
Las que en estos tiempos
han sucedido ni son grandes
en sí ni en sus consecuencias
(como es notorio) estas
aduertencias, y reparos
de las perdidas desta Monarquía,
en algunos confines de su Imperio
[...]. Del mar salen las aguas,
á él bueluen y por su grandeza
ni mengua ni crece. Del Imperio
Español casi todas las Prouincias
del mundo se compone su dicion;
si por aquí sale una nube
por aca se bueluen otra.
Noticias de Cataluña.
Escaramuzas con Moros
piratas.*

*Prematica sancion, en que
se manda baxar la moneda
de vellô destes Reynos,
la de quatro maravedis en dos,
y la de dos maravedis en vno.
Otras noticias.
Suspensión de las hostilidades
con Francia. Son confirmacion
destas pazes el consorcio feliz,
y matrimonio que se espera
celebrar muy en breue entre
la bellissima Maria Teresa,
Infanta de las Españas [...] y
Luis XIV. Christianissimo Rey
de Francia.
Este es vn breue resumen
del estado que tienen las cosas
repetidas: de lo que fuere
sucediendo (siendo Dios seruido
se escribirà por extenso en otro).*

1659

.....

***Prouisiones que
su Magestad ha hecho
por su Consejo de las Indias
desde el año passado
de 1658.***
.....

2 h.; fol.

Perù Seglares.

Perù Eclesiasticas.

Nueua España Seglares.

Nueua España Eclesiasticas.

1660

.....

***Continuan las prouisiones
que su Magestad ha hecho
por su Real Consejo
de las Indias hasta mediado
Março de 660.***
.....

1 h.; fol.

Perù Seglares.

Perù Eclesiasticas.

Nueua España Seglares.

Nueua España Eclesiasticas.

1660

Continúan los sucesos de la Europa, y otras partes, desde el mes de Agosto de 659. hasta Abril de 1660.

5 h., 2 col.; fol.

...

Paces con Francia. Encuentro en Fuenterrabía.
 Venida de señores a esta Corte.
 Fueronse desta Corte.
 Prouisiones de Virreyes.
 Mercedes en la Camara de su Magestad.
 Mercedes de Grandes de España.
 Mas Mercedes.
 Prouisiones Eclesiasticas.
 Mercedes de Presidentes.
 Mercedes de Palacio.
 Muerte de señores.
 Mercedes de los Consejos.
 Secretarios de Estado, Guerra y otros.
 Cosas varias.
 Fueron los Religiosos de Nuestra Señora de la Merced, Redencion de Cautiuos, a Tetuan a rescatarlos y cumpliendo con su instituto [...].
 Prodigios de las campanas de Velilla de Ebro.
 [...].





1660
.....

*Abril, Mayo, Junio, Julio,
y Agosto deste año de 1660.*
.....

7-11 h.²¹, 2 col.; fol.

Desposorios de la infanta
M^a Teresa con Luis XIV:
comitiva a Francia.
*Cosas varias, y muertes
de señores.*

1661?
.....

*Prouisiones que su Magestad
ha hecho por su Consejo Real
de las Indias, despues de la
partida de Galeones, que fue
a 6. de Nouiembre de 1660.*
.....

2 h.; fol.

*Perù Ecclesiasticas.
Perù Seglares.
Nueua España Ecclesiasticas.
Nueua España Seglares.*

1661²²

.....

*Prouisiones que
su Magestad ha hecho
por su Real Consejo
de las Indias.*

.....

1 h.; fol.

*Perù Seglares.**Perù Eclesiasticas.*

1664?

.....

*NOTICIAS DE LOS AÑOS
DE mil seiscientos y sesenta
y tres, y 664. Omitense
por este año los sucessos
particulares de la guerra,
por la breuedad del despacho.*

.....

4 h. ; fol.

Venida de señores a esta Corte.

...

*Embajada del Emperador
Leopoldo de Austria a pedir
casamiento a la Serenísima
señora Doña Margarita de
Austria, Infanta de las Españas.*

...

*Casamientos.
Muertes de señores,
y Ministros grandes.
Prouisiones Eclesiasticas.
Muertes de Perlados.
Mercedes que su Magestad ha hecho.
Oydores de Valladolid.
Oydores de Granada.
Secretarias.
Prouisiones Eclesiasticas
de la Corona de Aragon.
Cataluña.
Cerdeña.
Prouisiones seculares.
Valencia.
Cataluña.
Cerdeña.
Mallorca.
Prouisiones por el Real Consejo
de las Indias.*

21 Continúa la numeración
del documento anterior

22 Datación del documento deducida
de las fechas de los nombramientos
mencionados.



Primeras reproducciones
de documentos
ca. 1930
Negativo. Cristal
Hemeroteca Municipal
de Madrid

No es conocida otra colección tan importante de este tipo de publicaciones noticiosas como la que conserva la Hemeroteca Municipal de Madrid. Si algún ejemplar comprendido o inexistente en ella y custodiado en otras instituciones²³.



23 **1638:** *Sumario, compendio de lo sucedido en España, Italia, Francia y de otras partes: desde Febrero de 637. hasta el de 638.* (Real Academia de la Historia). **1641:** *Sumario, y compendio de lo sucedido en la Monarchia de España, y otras partes del mundo, desde el mes de Março de 1640, hasta el mes de Mayo de este año de 1641.* (Real Academia de la Historia). **1641:** *Sumario de todo lo sucedido en la Europa el año de 1640 hasta el de 1641.* (Biblioteca Nacional, Madrid). **1651:** *Noticias de los sucedido en diversas partes del mundo en los meses de Abril, Mayo y Junio, del 1651.* (Museo del Pueblo de Asturias, Gijón). **1653:** *Abril, Mayo, Junio 1653. Lamentaua Europa sus ruinas viendo á veces sus habitantes embueltos en sangrientas guerras y a veces su suelo de naciones barbaras inundado, fue un tiempo á los pueblos espantosa la guerra.* (Tit. tomado de la p. 11. Real Academia de la Historia). **1662?:** *Escríuense los sucessos mas notables de la Europa desde 15. de Abril de 1660 por todo el 661.* (Real Academia de la Historia).

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of six staves of music, all written in a cursive hand. The first five staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The second staff includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The third staff features a *tr* (trill) marking above several notes. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development. The sixth staff begins with the tempo marking *Andantino* in a cursive script, followed by a double bar line, a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains a series of notes with accents (>) and slurs. The third staff features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The fourth staff contains several triplet markings (3) over groups of notes. The fifth staff includes a double bar line and the tempo marking 'Allegro Facet.' written in cursive. The sixth staff continues the melodic line with slurs and accents. The seventh staff shows a sequence of notes with slurs and accents. The eighth staff contains a series of notes with slurs and accents. The ninth staff features a series of notes with slurs and accents. The tenth staff concludes the piece with a final note and a fermata.

Allegro Facet.

ALCALDE DE MADRID
Alberto Ruiz-Gallardón

DELEGADA DE LAS ARTES
Alicia Moreno

COORDINADOR GENERAL
DE INFRAESTRUCTURAS
CULTURALES
Juan José Echeverría

DIRECTORA GENERAL
DE ARCHIVOS, MUSEOS
Y BIBLIOTECAS
Belén Martínez

Jefa del Departamento de Archivos y Bibliotecas: Carmen del Moral
Dirección editorial: José Bonifacio Bermejo.

Producción: Eugenio Cano, Isabel López de Felipe, Vicenta Nava,
Cristina Canto y el personal de la Imprenta Municipal Artes del Libro.

Apoyo jurídico y administrativo: Ana Isabel Gil, Esther Martín,
Alicia Salobral y Javier Terradillos.

Diseño y maquetación: Inma Vera.

Agradecemos la colaboración de las siguientes instituciones
y personas: Archivo de Villa de Madrid, Biblioteca Digital
de Madrid, Biblioteca Histórica de Madrid, Dirección General
del Patrimonio Histórico, Hemeroteca Municipal de Madrid,
Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Historia
de Madrid, Javier Aguilera, Eduardo Alaminos, Carmen Herrero,
Javier García del Olmo, François Marechal, Gilberto Pedreira,
Carmen Priego, Carmen Rojas y Juan Ramón Sanz.

Depósito Legal: M-44275-2011

I.S.B.N.: 978-84-7812-758-0

AYUNTAMIENTO DE MADRID
IMPRENTA MUNICIPAL ARTES DEL LIBRO

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
EL 30 DE NOVIEMBRE DE 2011
EN MADRID



