



Dum orationi vacaret
Angeli arantes visi
sunt, et asin' eius de
fesus à lupo, qui mor-
tuus reperitur.

Egeno elemosynā
dare cupiēs, ollam v.
acua mirabiliter—
pulmento plenum
reperitur.

Una portio ē pulmenti,
pro eo à socys serua-
ta, multitudinē paupe-
rum satiat, et su-
perest.

Aqua Fontis (ad percus-
sum s' tinnuli sui mira-
culose emanātis)
multi agri mirabi-
lit' eius sanantur.

Corp' ei' post annos
450. in corruptum
suauissimo odore
flagrans reperitur.

In trāslatione sacri Corpo-
ris, oīu Eccl'ar' campa-
ne nemiē pulsante
sonarūt. Cæci, claudi,
sordi, infirmi sanātur.

Cibo et vino Confraterni-
tatis qui viginti paupe-
rib' vix sufficere pote-
rat, trecentos ferme ex-
plet.

Ex curra, solo præ-
cipitio hæreti, inuo-
cāto sacro, 18 anīe
incolumes euadunt.

SANCTVS. ISIDORVS
Hispan' Agricola, Patron'
Matriti. miraculis clarus.
Obijt anno 1170.
Canonizat' à GREG' XV. 1622.
N. d. Mathoniere ex.

VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Excmo. Sr. D. Juan A. Barranco Gallardo, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Ramón Herrero Marín, Concejal del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes
D. José Antonio Muñoz Rivero, Director de los Servicios de Cultura
Dña. Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

MADRID

AÑO XXVI

1988-I

NUM. 95

Sumario

Manolas, majas y chulas madrileñas. Por Manuel COMBA SÍGÜENZA. Con dibujos originales del autor.

La celebración socialista de la Fiesta del Trabajo en la Villa de Madrid (1900-1930). Por Lucía RIVAS LARA.

Lozano Sidro, formas y símbolos modernistas en la ilustración madrileña. Por Sagrario AZNAR ALMAZÁN.

La intervención de Lope de Vega y de Gómez de Mora en las fiestas de la canonización de San Isidro. Por Javier PORTUS PÉREZ.

Sistemas decorativos en la azulejería madrileña. Siglos XVI-XVIII. Por Araceli CABEZAS LÓPEZ.

Huellas de los «falsos cronicones» en la iconografía religiosa madrileña. Por Enrique CORDERO DE CIRIA.

DOCUMENTACIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

ARACELI HERNÁNDEZ

PORTADA:

San Isidro Labrador, Patrón de Madrid. Grabado de Nicolás de MATHONNIÈRE (siglo XVII).

FOTOGRAFÍAS:

BÁRCENA, J. M. BARTOLOZZI, J. ALCÓN, REPROAF, S. A. Y ARCHIVOS DEL MUSEO MUNICIPAL Y DE LA REVISTA «VILLA DE MADRID».

MANOLAS, MAJAS Y CHULAS MADRILEÑAS

Por
Manuel COMBA SIGÜENZA (1)

Durante aquel épico y dramático alborear del siglo XIX, que culmina en la jornada histórica del 2 de Mayo de 1808, adquirió singularísimo relieve la figura de la «manola» madrileña, popular heroína, musa de saineteros, hembra de «rompe y rasga», si inculta, también apasionada y patriota.

Estampas y relatos de la época han divulgado su moda y estilo de vestir: el peinado de alto rodete; la mantilla de «casco», con gran franja de terciopelo, festoneada de trenzilla de felpa y abalorios; el breve corpiño, que permitía ver no poco del busto y los lucidos brazos, prestos a sostener tanto el herido cuerpo de su «majo» como a defender fieramente la honra propia y la independencia de España; y el estrecho «guardapiés» que ceñía sus amplias caderas, cubriendo apenas el comienzo de la pierna, al remate del escotado zapato de «ponlevi».



Competía con ella la «chispera», más descarada y zafia, compañera del «majo», dedicado a oficios de forja y herrería; mas no por ello dejaban ellas de hacer gala de su bizarría, exagerando el vivo color del traje y la cortedad del «guardapiés»; lo mismo que una mayor desaprensión ante el peligro y el amor.

Un escritor de ayer, desconocido por las actuales generaciones, (porque tuvo su época de cronista y dramaturgo de los humildes), Joaquín Dicenta, las cantó en estos versos, que tienen el color de la fugitiva vivacidad de una acuarela:

*«Corpiño rojo ciñe su cuerpo;
estrecha falda marca sus líneas;
en sus orejas tiemblan aljófares;
sobre su seno florecen lilas...
Alta peineta sobre su moño
luce la moza de Maravillas...»*
(De «El Tiempo Mozo», 1913)

Aparte de los trajes provinciales de aquel tiempo, cabía distinguir entre las mujeres del pueblo de Madrid de 1830 a 1843, tres tipos perfectamente diferenciados, dentro de su misma naturaleza y esencia: la «maja», heredera directa de la «manola», la «cigarrera», y la «casera de corral», con sus derivaciones de «ventera» y «moza de rumbo», fielmente descritas en el curiosísimo álbum: «Los españoles pintados por sí mismos.»

De la primera escribía don Manuel María Santana lo que sigue:

«Ahí donde ven ustedes a las majas españolas con su corto y airoso guardapiés, sus blancas medias, sus zapatillas de color y sus mantillas de "tira"; ahí donde ustedes las ven, brotando alegría por todos sus poros e incitando al amor y al placer con todas sus miradas, no es "oro todo lo que reluce."»

Las de «oro puro», según el articulista, eran las opulentas y graciosas «majas» de principios del siglo, antes de que las maliciosas y escrutadoras miradas de los oficiales franceses en la Guerra de la Independencia, las hiciera alargar las basquiñas y desterrar de sus vestidos los flecos y caireles de hilillo de oro o de flamante seda.

Así y todo, la «maja» española fue celebrada en todos los idiomas por los extranjeros que visitaban nuestra patria y desde que escritores de gran valía desdenaron el hablar de las muchas señoras que vestían «como en todas partes», ocupándose de la «maja» como de la única representación típica de nuestras mujeres, poetizada por Bizet, más o menos arbitrariamente, pero con inspirada exaltación en las características y bizarras melodías de su ópera «Carmen».

Imaginemos, por nuestra parte, que la sorprendemos en su más pintoresca y fiel intimidad. He aquí a nuestra heroína en el momento de peinarse. Hállasela sentada en una silla baja, con el espejo en otra silla. Junto a la jofaina, el frasco de la zaragatona y la toalla randada y con flecos. Vedla, tan guapetona, con su raya abierta y el rodete de «canastillo» y la peineta de media «teja», acompañada —¡pués no faltaba más!—, de un clavel reventón o una rosa puesta con gracia al lado diestro. Aún anda de aquí para allá, desvestida, con sólo el justillo, y el corto y vueludo refajo de cuatro jaretones, que la sirve, como la bien planchada enagua, de ahuecador del guardapiés.

Pero lo más cuidado de su persona es el zapatito de tafilete negro y la bien estirada y blanquísima media de calada seda, sujeta por lujosa liga.

Son estas ligas de cinta tejida en colores vistosos, con el correspondiente mote o leyenda, cual aquellos «favores» que las damas del siglo XVI concedían a sus galanes para que los ostentasen con orgullo en justas y torneos.

A despecho del tópico tan extendido al otro lado del Pirineo, de «les jarretières espagnoles a poignards», nadie ha demostrado documentalmente, entre nosotros, que ocultasen la navaja homicida que las «españoladas» asignan a cada española sin ningún género de duda.

Ni un solo escritor nacional de los de entonces, que tantas ocasiones tendrían de asistir a bailes de candil y merendonas a orillas del calumniado Manzanares —de San Isidro a la Pradera del Corregidor— en compañía de estas arrisca-



das féminas, ha legado a la Historia dato tan precioso, que no habriá de serles muy difícil comprobar, cuando puestas en jarras rompían a bailar, encaramadas a una mesa bastantes veces, repiqueteando las castañuelas al compás del zapateado, cuyas vueltas y rápidos movimientos se sintetizaban en la copla popular:

*«Jaléate, cuerpo bueno,
y haz ese suelo pedazos;
que si no tienes dinero,
yo te compraré zapatos.»*

Y la «maja» seguía jaleándose al son de guitarras y vihuelas, animando a los tímidos, templando a los valientes, alegrando a los melancólicos y sacando de sus casillas a los calmosos, hasta que todos, en medio de palmas y requiebros, entonaban a una el procaz estribillo de las seguidillas rumbosas:

*¡«Arza pá arriba,
que se te vean las ligas...
y ole con ole!»*

Ruego completamente innecesario, toda vez que lo muy corto y ahuecado del guardapiés y el sitio en que, como hemos dicho, estaban aquéllas colocadas, permitían desde el primer instante dar cumplida razón de la forma y el color de su complicado lazo con todo lujo de detalles.

Aunque sí es posible que la soldadesca «gabacha» guardase recuerdo de armas clandestinas y buídas esgrimidas valerosamente por manos de mujer. Y no sólo en la liga; en el seno, bajo el justillo, ocultarían entonces las émulas de la Malasaña el arma: cuchillo o cabritería a la que acudir con coraje, a fin de librarse del sádico deseo del invasor.

En fin, ved ya vestida a nuestra «maja», con el pañuelo de talle cruzado sobre el pecho, y por encima del guardapiés, su delantal de seda, amén de la mantilla de tafetán negro, que le cae por la espalda y que forma aspa por delante.

Pero pasemos a ocuparnos ya de la «corralera o casera de corral».

Eran éstas las encargadas en Ma-







drid, Sevilla y otras poblaciones, de inspeccionar el vivir en común de personas y familias dentro de las casas de vecindad, del tipo de la que sirvió de fondo al sainete de don Ramón de la Cruz «La Petra y la Juana» o La casa de Tócame Roque», vivienda que, efectivamente, estuvo sita al final de la calle del Barquillo, cogollo de la «manolería» de su tiempo. Un costumbrista, José María Tenorio, la describe:

«con traje alto de las manolas, la limpia media blanca, el zapato bajo o escaipín muy recortado y sin cintas o galgas, el pañuelo de percal y el pelo recogido detrás de la oreja.»

Característico era también el traje de las mujeres de los menestrales (comerciantes con tienda abierta y empleados de poco sueldo), las que iban siempre muy repeinadas, con sus agujones en el rodete y en él prendida la mantilla de blonda (no de «casco» como las «manolas»), que dejaban caer formando una especie de capucha sobre la desnuda espalda. Un pañolón de «ocho puntas» de corto fleco cubría el busto y casi la falda, que era lisa y lo bastante corta para mostrar hasta el tobillo al andar sobre escotadísimo zapato de galgas, tal cual puede verse en un dibujo de Zarza, grabado por Ortego.



Años después sería posible admirar a nuestras mujeres del pueblo cuando iban en «manuela» o «simón», como antes en calesa, camino de los toros, verbenas, romerías, bodas o cualquier otra diversión. Y pues, hemos nombrado al viejo vehículo predilecto de la gente de rumbo, traigamos a cuenta un romance de Martínez Villegas que lo describe a maravilla y al que pertenece este fragmento, lleno de gracia y de color.

*«Engalanado por dentro
con talco, borlas y sedas,
que está diciendo: —¡Manolos,
viva la sal madrileña!—
Sobre el cajón, el asiento
donde meten la merienda,
que parece contrabando,
por lo oculta que se encuentra.
Enrollada inútilmente,
tosca cortinilla ostenta;
que aunque a su altar suban án-
[geles,
nunca gustan de timieblas.
Pintada por el respaldo
no ha de faltar sandunguera,
puesta en jarras, una dama
de las que la liga enseñan;
o un torero echando «suertes»,
o una «gachí» con vihuela,
y una pareja bailando
las seguidillas boleras.»*

Del caballo no hace gran elogio. Sin duda por la costumbre de verlos enjaezados de tal guisa a diario, describe sus lujosas guarniciones de madroños rojos y verdes, granates y amarillos, con el airoso copete entre ambas orejas, caireles, cintas y collarón de alborotadores cascabeles. Las crines, trenzadas con cordones de colores vivos: atalaje cuyo origen se remonta al tiempo de los árabes, adaptándose sucesivamente en los jaeces. Y las acaneas, dispuestas para cabalgar las «buenas dueñas», según viejos libros miniados nos enseñan.

He aquí cómo, en cambio, diseña el traje del calesero, a trueque de usar de una chusca licencia, refiriéndose al chaleco, de pana verda y no verde, obligado por la fuerza del asonante, salida nada rara en un ingenio satírico, epigramista y panfletario como él fue:

*«Buen pantalón de ancha trampa,
con botones a docenas;
a veces de plata todos
y otros de cobre o de suela.
Faja limpia y bien ceñida,
chaleco de pana verda;
por corbatín un pañuelo
que le sirve de chorrera.
Suele echarse una zamarra
entre Otoño y Primavera;
y de Primavera a Otoño,
sencillamente chaqueta;
u otra mejor: de alamares,
que parece cuando nueva
un poco más que «manola»
y algo menos que «torera.»
El sombrero calañés,
ajustado a la cabeza,
que aunque es ave de ala corta,
con poco vuelo se vuela.
Látigo pegado a un fresno,
de larga y tejida cuerda;
que más le duele al caballo
que el peso de la calesa.
Y para acabar, en fin,
pondré en su boca entreabierta
un mal puro, de más humos
que doscientas chimeneas.»*

Más lujosamente vestido todavía iba el calesero en día de corrida, allá por los años 1836 a 1840. Bien estaba el «calañés», ancho de alas y algo alto de copa, sombrero que nada tenía que ver con el llamado de «catite», propio de los contrabandistas, y cuyo nombre le vino de cierta semejanza con los pilones de azúcar de miel de caña más depurada, que enviaban a España los «ingenios» de la isla de Cuba. «Calañés» que ornábase con dos pompones de seda y se ponía un poquito ladeado sobre la ceja izquierda y daba sombra al bronceado rostro de pobladas patillas. Lucía, además, nuestro calesero pañuelo de seda anudado sobre la chorrera de la camisa de escotado cuello. Mas el rumbo consistía en botoncillos de filigrana de plata, festoneando el chaleco y decorando la chaqueta y los puños abiertos, vueltos sobre la estrecha manga; así como en los bolsillos y solapas ribeteadas —cual toda la prenda —por sedoño cordón.

La faja, que asomábale bajo el chaleco, era del tejido de los chales; el calzón de «portañuela», corto y

ceñido, se lazaba bajo la rodilla con cordones terminados en pequeñas borlas. El zapato, charolado y de lazo, y la media blanca de seda, según tradición impuesta como supremo lujo desde que se les permitió usarla a los menestrales, por pragmática de 3 de octubre de 1729.

Finalmente, sobre el hombro izquierdo llevaban el chaquetón llamado «marsellés», por parecerse en su hechura a los usados por los marineros como prenda de abrigo.

Después de la calesa hizo el «viaje» a los toros la jardinera, con jacas atalajadas a la «jerezana», cuya visión inspiró al poeta Cavestany esta garbosa estampa:

*«¿Dónde van tan bonitas, tan
[adornadas,
las cuatro jacas tordas con sus
[caireles?
¡Eche usted guarniciones, crines
[trenzadas,
y madroños y cintas y cascabeles!
En el coche va el rumbo; va la
[alegría;
va el luchador templado, de alma
[de roble.
Porque en él va triunfante la
[torería,
los cascabeles tocan un pasodo-
[ble...»*

Volviendo a la chula madrileña, antes aludida, detengámonos a su paso ágil y marchoso, evocando la gracia con que lucía el mantón de Manila o el llamado pañuelo de «espumilla» que motivó un famoso cantable de cierta piececilla del «género chico», aquella frase del donoso chotis, que empieza:

*«Con una falda de percal plan-
[chá,
y unos zapatos bajos de charol,
y en el mantón de fleco arre-
[bujá...»*

Así caminaban, pisando fuerte y menudito a la par, las mocitas barriobajeras de los Madriles, arropadas en el invierno en su pañolín de dos caras de tejido doble de lana, muy reteapretado al cuerpo, de modo que marcara bien el opulento contorno, y cogido con ambas manos hasta cruzarlo por delante,

ocultando casi su saladísimos y apicarado rostro, que aunque todo las haría falta para abrigarse en los días en que soplaban el Guadarrama, más eran el postín y las ganas de hacer entrar en curiosidad a los que pasaban a su vera, incitándoles al piro-piro motivador de la réplica consiguiente y no siempre agradable.

Las faldas de percal «planchás» eran largas y algunas con volantes anchos y hasta con cola; y desde que ésta sustituyó al corto guardapiés, jamás se prescindía de llevar debajo blanquísimas enaguas muy almidonadas y cortitas, por si se terciaba el tener que remangarse a causa del barro, y de paso lucir el «zapato bajo de charol» sobre fina media negra, transparente o calada; salvo si era verano, pues, entonces, sobre el zapato color cuero se estilaba la media de igual tono. Detalles estos bien cuidados por «majas», «manolas» y «chulaponas», ufanas siempre de sus bajos.

El mantón de «espumilla», negro y con flecos largos, cuanto más largos de más lujo —herencia castiza de la «manolería»—, constituyó el atavío de diario de la chula en el buen tiempo, pues para el frío llevaban su mantón de «ocho puntas» y sedero pañuelo a la cabeza.

Este pañuelo, estampado en colores muy vivos, con ancha franja de otra tonalidad, se ataba con gracia, cogiendo una de las puntas entre los dientes y tirando de la opuesta con la mano, para apretar bien el nudo, que corría por debajo de la barbilla y sustituyó en el tocado madrileño a la mantilla de «casco».

Las chulas de los años 1870 llevaban tales pañuelos muy echados hacia delante para sombrear la frente y los ojos, recogidos por ambos lados del rostro. Más tarde, dejabanlos caer a la espalda, luciendo así el peinado constelado de peinetas relucientes, cuando no de piedras finas y aun diamantes las de más posibles.

Para la procesión del «Dios Chico», que salía de la parroquia de San Cayetano, como en las veladas verbeneras, sacaban de la cómoda el «filipino» pañolón orlado de una variedad innúmera de tonalidades y de profusas flores de hipertrofiados





pétalos, dando la sensación de esas delicadas coloraciones del arte decorativo japonés, y ofreciendo una intensa policromía el conjunto de una multitud así ataviada. Mantones ornados de claveles rojos y rosetones violáceos sobre un fondo marfileño, con amarillos y verdes en todas las gamas.

Mas los auténticos, los que guardaban en sus cajas laqueadas las damas de mediados del siglo XIX para lucirlos entre la menestralía de San Lorenzo y el coro pinturero y juvenil de las modistillas devotas de San Antonio de la Florida, y que hoy apenas si se atreven a salir de la suntuosa vitrina y asomarse al ocasional baile de trajes, eran de un valor muy superior y de un gusto exquisito. Los más apreciados y costosos, los que entonaban con todos los trajes, tenían ese color gráficamente denominado «manteca», y eran de «crepé» de la China, un tejido de seda tan sutil y flexible que, a pesar de su tamaño, podían doblarse y reducirse a pequenísimo volumen sin que jamás se marcara la menor arruga en ellos.

Sobre este fondo de tonalidades delicadísimas, bordábase primero, cerca de la malla hecha con el mismo fleco que circundaba el pañuelo, una orla sencilla de ramas de helecho y florecillas entrelazadas que las festoneaba, encuadrando los grupos de rosas y flores de finos matices, con los que alternaban

otros más fuertes, de hojas y capullos en dos de sus ángulos, y una composición más o menos complicada, de chinos y pagodas.

A estos chinos, ataviados con túnicas de brillantes colores y detalladísimos en el calzado, abanicos y sombrillas, solían ponerse las caras de marfil, cuando no iban bordadas también, siendo entonces su valor mucho más grande.

Uno de los más curiosos que he conocido fue el que poseía una gran actriz que se llamó Matilde Moreno. Era de un fondo color oro viejo, bordado maravillosamente al realce con sedas de la misma tonalidad y con hilillo de plata, que también se entremezclaba en el fleco dándole una visualidad y riqueza extraordinarias.

Lástima que tan magnífica prenda desapareciera casi totalmente o por lo menos que su uso haya sido relegado al de una antigüedad rara vez exhumada, cuando no guardada como recuerdo.

Pero no es esto lo peor. Cuando decayó la moda de sacarlos a la calle y pasearlos con periódica ritual frecuencia, muchas de sus usuarias los mandaron teñir de un solo color para alternarlos con el manto y la mantilla, cediendo a las «chulas» el privilegio de lucir los suyos en los festejos populares, al mismo tiempo que desaparecía la industria del bordado a mano y eran sustituidos por los estampados de fábrica con

sus fantásticos y chillones floripondios.

Y para terminar, hablemos de una prenda mencionada anteriormente: el delantal. Aunque mundialmente conocido, formó parte del traje regional español, usándose por vez primera en el siglo XVI en lugar de las faldetas de paño que empleaban para sus respectivos servicios regatonas, cocineras y triperas. A este propósito escribió fray Hernando de Talavera: «*Las tales mujeres ponían las faldetas encima de las sayas por no las ensuciar; agora en lugar de aquéllas usan avanzales de lienzo, y fue buena avisación porque se pueden lavar pronto y no hacen mucho peso.*»

Con todos estos datos he querido trazar un cuadro de la indumentaria femenina de nuestro teatro popular de los Siglos XVIII y XIX: el vestuario de las mujeres del pueblo de Madrid que lucen y animan los sainetes de don Ramón de la Cruz y su imitador de fin de siglo, don Tomás Luceño, además de Javier de Burgos y Ricardo de la Vega, sin olvidar a López Silva y a otros ilustres nombres que contribuyeron en gran parte a realzar nuestro teatro costumbrista.

(1) Este artículo quiere ser un homenaje a su autor, el gran artista y apasionado madrileño Manuel Comba, recientemente fallecido.



EL 1.º DEL ACTUAL.—LA MANIFESTACIÓN EN LA PLAZA DE ANTONIO LÓPEZ
EL SALUDANDO Á LOS MANIFESTANTES DESDE EL BALCÓN PRINCIPAL DEL PA
(D. Juan Puiggari.) 1 de mayo de 1890

LA CELEBRACION SOCIALISTA DE LA FIESTA DEL TRABAJO EN LA VILLA DE MADRID (1900-1930)

Por
Lucía RIVAS LARA

La jornada típica de reivindicación obrera, el 1.º de Mayo, se conmemoró siempre en Madrid de un modo especialmente intenso, al tiempo que gozó de la más amplia y rica gama de actos a ella dedicados, debido a la ubicación en la Villa de la Ejecutiva de la UGT y la Directiva del Partido Socialista, las cuales monopolizaron de un modo casi absoluto su organización y realización. Por ello, y a pesar de que hubo otros grupos políticos que también la celebraron —como anarquistas, republicanos, comunistas, sindicatos libres y sindicatos católicos—, al ser sus celebraciones minoritarias, dedicamos el presente artículo al 1.º de mayo socialista, grupo que consiguió despertar el espíritu reivindicativo y el sentimiento de unión y solidaridad obreros más que ningún otro.

Si bien los primeros años de su celebración (1890 y 1891) se había dado al 1.º de mayo el carácter de jornada de lucha en el proceso de la revolución social, a partir de 1892 y claramente a lo largo de todo el período que estamos considerando, los socialistas entendieron que debía ser el día de la afirmación más enérgica y concluyente de la lucha de clases, pero no el de la revolución social, por la que hay que trabajar a diario. En consecuencia, poco a poco fueron incorporando al 1.º de Mayo todo tipo de actos —no sólo la manifestación y el paro de los comienzos— como verbenas, mítines, giras campestres, funciones teatrales y literarias, cenas familiares, bailes, etc., en conmemoración de los acuerdos adoptados en el Congreso Socialista Internacional de París de 1889.

ACTIVIDADES PREPARATORIAS DE LA FIESTA DEL TRABAJO

Los organismos encargados de preparar los diversos actos fueron siempre el Partido Socialista y la UGT, que, a lo largo del mes de abril, celebraban Juntas en las que sus directivas fijaban los programas que habrían de guiar la celebración del 1.º de Mayo. Una vez determinados dichos programas, publicaban durante varios días anteriores a la fecha un manifiesto, haciendo breve historia de la fiesta, explicando las reivindicaciones que se pedirían a los poderes públicos y haciendo una llamada a la participación de todos los trabajadores en los diversos actos. Cuando entre éstos figuraba la manifestación pública, la Comisión organizadora era la encargada de pedir permiso para su celebración a las autoridades, y en el mencionado manifiesto solía indicar —para Madrid por su carácter multitudinario— el orden en que debían situarse los distintos oficios con sus respectivas banderas, así como cualquier otra recomendación de tipo general en determinados años, según las circunstancias; tal ocurrió, por ejemplo, los años 1915-18, en que la Comisión pidió suprimir la música y los himnos y que las banderas llevaran crepones negros en señal de luto y otras medidas como manifestación del dolor que la Humanidad sentía por la conflagración mundial que asolaba la Tierra (1). Para ello desarrollaban una intensa actividad en los editoriales de la prensa obrera, en especial de *El Socialista*, a través, sobre todo, de los manifiestos y consignas ex-

presados en términos radicales y emotivos que pretendían también despertar el espíritu de clase oprimida de los asalariados al tiempo que la asistencia a todos los actos que se organizaran para celebrar el día que «es también la fiesta en que fraternizan los amantes de un régimen social más perfecto y se reúnen para celebrar el desarrollo constante de su organización...» (2).

Estos llamamientos iban dirigidos a todos los explotados de todos los oficios, pidiendo la unión de clase para, de este modo, «poner a la vista del elemento patronal lo grandioso, lo formidable que es ya el ejército que pelea contra su poder y sus privilegios».

Por su parte, muchos de los gremios integrados en las fuerzas socialistas lanzaban también entre sus miembros en los días anteriores al 1.º de mayo manifestos o consignas, convocándoles a adherirse a la manifestación socialista; tal fue el caso, por ejemplo, en 1914, del Círculo Federal, del Sindicato Ferroviario o Federación Nacional de Ferroviarios Españoles, la Asociación de Modistas, la Sociedad de Carpinteros de Taller, Marmolistas, Sociedad de Oficios Varios, etc. En 1915, la Agrupación Femenina Socialista Madrileña convocaba a todas las mujeres de España a adherirse a la manifestación, apoyando con su presencia las reivindicaciones que el grupo socialista elevaba al Gobierno y que —tal como reconocía el manifiesto— eran «extraordinariamente necesarias para nuestros hogares», como, por ejemplo, la protesta por la subida de los artículos de primera necesidad, carencia de trabajo, la guerra, etc. Y exhortaba a la unidad de lucha femenina hasta conseguir una sociedad «en la que la mujer sea más considerada, menos explotada y escarnecida que en la actual». También lanzaron consignas pidiendo la unión con los socialistas el 1.º de Mayo de 1919 los Dependientes de Comercio, Artes Gráficas, Dependientes de Ultramarinos, etc., y, en 1922, lo hacían la Asociación de Impresores, la Asociación de Chóferes y Aspirantes de Madrid, Sociedades de Dependientes de Comercio, la Sociedad del Calzado, la del Arte Fotográfico, etc. (3).

Estas intensas campañas dieron su fruto, pues como veremos, los madrileños supieron volcarse con todo su entusiasmo en los actos más característicos del 1.º de Mayo, que fueron el paro laboral y las manifestaciones públicas.

1. Paro laboral

Nos ocuparemos, en primer lugar, del aspecto político de la Fiesta del Trabajo, analizando hasta qué punto el paro era respetado por los trabajadores, respondiendo así a las consignas socialistas acordes con las decisiones del Congreso Socialista Internacional de París de 1900, que «se adhiere, en cuanto a la manifestación del 1.º de Mayo, a las decisiones de los Congresos Internacionales anteriores; estima que la manifestación del 1.º de Mayo es una demostración eficaz por la jornada de ocho horas; es de la opinión de que *el paro constituye su forma más eficaz*» (4), decisión reforzada

por el Congreso Internacional Socialista en Amsterdam en 1904.

El Partido Socialista se identificó totalmente con esta opinión, desarrollando todos los años una intensa campaña en favor de su cumplimiento, considerando más importante aún que los mítines, veladas, jiras y cuantos actos pudiera realizar ese día la clase trabajadora el «que los instrumentos de trabajo queden abandonados», tesis también apoyada por la UGT, según la cual «cuantos más obreros abandonen el trabajo ese día, mayor será el respeto que la clase capitalista tendrá a nuestra clase».

Para conseguirlo, desplegaron un intenso trabajo que no resultó estéril, pues desde 1900 se observó en Madrid un paro bastante general, que aumentó progresivamente, afectando en 1908 a unos 40.000 trabajadores. Además, si bien hasta 1920 el aspecto considerado dependió de las negociaciones entre patronos y obreros, a partir de ese año se fueron alcanzando acuerdos con la patronal, que lo regulaban; y basándose en estos acuerdos, aquel año los oficios que integraban la Asociación General de Dependientes de Comercio no abrieron ni trabajaron, en tanto que el ramo de Alimentación cerró a las 10.

Progresivamente, el paro llegó a ser tan amplio que en 1922 afectó incluso a los servicios públicos de coches y ómnibus de estaciones, lo que provocó la reacción airada de periódicos como el *ABC*, que consideraba no eran respetados los derechos de los ciudadanos y exigía «se mantenga (el 1.º de Mayo) en el orden y la legalidad, sin perjuicios e imposiciones contra los demás ciudadanos que en el 1.º de Mayo, como en los otros días, tienen derecho a la normalidad de sus costumbres y de sus necesidades», e instaba al Gobierno a imponer el orden: «Cumple a las autoridades ponerlos en razón y no abandonar los derechos del público y las conveniencias de la población como hicieron ayer.» (5)

Durante la Dictadura de Primo de Rivera, el cese del trabajo en la capital continuó siendo intenso; así, por ejemplo, el tránsito rodado se suspendió todos los años casi por completo, exceptuando los servicios públicos, como el Metro, coches de Embajadas y Consulados, tranvías, los del Parque Móvil de la Guardia Civil, Correos y Prensa, etc., y también los comercios cerraron todos los años todo el día, a excepción casi siempre de algunas tiendas de ultramarinos, que abrían un rato al final de la tarde, y los bares, que solían abrir a partir de las 14 horas; las farmacias abrían por la mañana (6).

No obstante, hemos de reconocer que hubo coacción oficial para evitar el paro; así, en 1924, el Director de la Policía de Madrid dispuso que era forzoso para el personal prestar servicio en las estaciones de ómnibus y, por su parte, el alcalde de Vallecas anunció, en 1925, que multaría con 250 pesetas a la empresa de autobuses por cada línea que no trabajase (7). Además, este mismo alcalde obligó a romper el paro con amenazas más sutiles, diciendo que todos los trabajadores que quisieran podrían holgar y marchar a las

jiras, pero no cobrarían (8). No obstante, hubo oficios que mantuvieron el paro a pesar de las amenazas, como ocurrió en autobuses, pero, en general, esta actitud oficial producía su efecto; así, en el tránsito rodado, en 1925, sólo pararon los taxis.

Pero no pensemos que las coacciones fueron exclusivas de la Dictadura, pues también las hubo en los años anteriores; no obstante, y a pesar de esta actitud oficial y patronal, dominó el paro generalizado durante todo el período. Con el Gobierno Berenguer fue más general incluso que años anteriores: el cierre de las tiendas fue total y los bares cerraron toda la mañana, mientras el transporte mecánico paró por completo, quedando un servicio de guardia para urgencias y los trabajos nocturnos cesaron a las 6 del día 1. Aquel año, hubo poca coacción oficial.

2. Manifestaciones públicas

Durante la primera etapa del período considerado —los años comprendidos entre 1900 y el golpe de Estado de Primo de Rivera—, el acto más característico fue la manifestación obrera, que era considerada por los socialistas como un acto antipatronal que proclamaba la solidaridad de todos los explotados por el capital y cuyo anhelo era lograr el fin de toda opresión y de toda tiranía, para mejorar la condición de la clase

obrero, por lo que la manifestación era, en realidad, una demanda de derechos. Pero, al mismo tiempo, era también una manifestación o recuento de fuerzas ante el Gobierno burgués, guardián del mundo del privilegio contra el que el proletariado luchaba, pues servía para obligar al Estado a modificar su conducta con los trabajadores, para quebrantar la fuerza moral de la clase capitalista y más que nada para fortalecer el espíritu de unión, de solidaridad y de fraternidad en la familia obrera.

En los cuatro primeros años de nuestro estudio, el Gobierno no autorizó las manifestaciones en Madrid, si bien en el resto de España sí se celebraron a partir de 1901 en numerosos lugares. Pero el 1.º de Mayo de 1903, los trabajadores madrileños salieron ordenadamente a la calle, a pesar de la prohibición, asistiendo al acto unos 10.000, que desfilaron desde los Jardines del Buen Retiro, donde habían celebrado un mitin. Después de concentrarse en la Plaza de Castelar, avanzaron silenciosamente por la calle de Alcalá, donde les salió al paso el Gobernador civil, señor Sánchez Guerra, con una sección de guardias de Orden Público y numerosos agentes e inspectores de Policía. Acercándose al líder socialista *sin apearse del coche*, le dijo: «Yo no he autorizado esta manifestación. Ya lo sé —contestó Pablo Iglesias—, pero usted no puede impedir que cada cual se vaya a su casa por el camino que le plazca.» A lo que el gobernador repuso: «¿Me res-



MADRID. DIA 2 DE
MAYO DE 1919.
NUMERO SUELTO
5 CENTS. 

ABC

DIARIO ILUSTRADO. AÑO DECIMO-
QUINTO. N.º 5.056
 5 CENTS.

FUNDADO EN EL AÑO 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA



EL PRIMERO DE MAYO EN MADRID

LA MANIFESTACION A SU PASO POR DELANTE DEL MINISTERIO DE HACIENDA. (FOTO ZEGRI)

VIAJE INTERIOR. LAS CHICAS DE LAGARTERA

Al caminar por la carretera adelante, en la salida tarde de sol, nada nos decía que allí pudiera esconderse algún secreto. El campo era el mismo de antes; las cosas, idénticas a las del resto del país. Había, es cierto, un silencio extraño y una soledad angustiosa en el paisaje fértil; sin duda, en la tarde devota, la procesión retenía a todos los habitantes del pueblo.

De pronto, desembocando en la carretera por el camino vecinal, he ahí que aparecen dos niñas, apenas de siete años, que vienen ataviadas con el vestido más raro y bello del mundo. Primeramente se nos ocurre pensar en unos Carnavales retrasados, arbitrarios, propios para la chiquillería del país... Sin embargo, nosotros venimos a Lagartera sólo por ver sus célebres vestidos policromos. Los vemos, y un poco paradójicamente nos asombramos de poderlos mirar. Es, sin duda, porque el mundo de lo pintoresco está lleno de fraudes, y porque todos hemos sentido la

vergüenza de preguntar en Córdoba por el "uniforme andaluz" y hallar una sonrisa de respuesta. Los trajes regionales y lo pintoresco costumbrista desaparecen de todos lados, exhibiéndose nada más que en las apoteosis de reivindicación autonómica o en los tablados de los teatrillos. Ahora también, próximos a Lagartera, sentimos

miedo del posible fraude. Pero no; las dos niñas que, admirados, vemos venir, no están vestidas convencionalmente, y para aturdir a los forasteros. Detrás llegan otras nuevas niñas, ataviadas con idéntico traje, y al punto vienen grupos de muchachas igualmente vestidas. Tanto es natural e e vestido, que al descubrir entre la generalidad una mujer que trae falda negra y blusa corriente, se nos figura que ella es la disfrazada.

¡Qué bien hace el vestido de vivos colores difíciles filigranas dentro del verdor de Abril! Por encima de los prados y de los olivares, el campanario de Lagartera, medio descubre su frente, como vigilando con ojo receloso las fronteras del lugar. En efecto, el pueblo se nos figura una de aquellas Repúblicas medievales, que vivían metidas en sí, nutriéndose de sí mismas, temerosas siempre del vecino. Apoyado en la loma, oculto en los repliegues del terreno, el pueblo es un oasis remoto, como inaccesible... ¡a dos kilómetros de la estación ferroviaria! Un progresista apasionado hallaría aquí asunto para disertar sobre el atraso y el analfabetismo, y acerca tam-



PABLO IGLESIAS (1), LARGO CABALLERO (2), VIRGINIA GONZALEZ (3) Y SABORIT (4) EN LA PRESIDENCIA DE LA MANIFESTACION. (FOTO ZEGRI)

ponde usted del orden?» «Me es imposible responder de actos que yo no realice», fue la respuesta de Pablo Iglesias (9).

Después de este diálogo, la manifestación continuó por la calle de Alcalá, Puerta del Sol, Carretas, Atocha hasta el Centro Obrero de la calle de Relatores (10), donde, después de depositar las banderas de las sociedades que habían asistido al desfile, se disolvieron.

A partir de 1904, el Gobierno cambió de actitud, pudiendo realizarse la manifestación con la autorización gubernativa. Aquel año participaron en ella unos 20.000 trabajadores, que desfilaron desde los Jardines del Buen Retiro al Centro Obrero, siguiendo el mismo itinerario que el año anterior, y guardando en todo momento completo orden.

Al año siguiente, la Fiesta del Trabajo se vio enlutada por la catástrofe del hundimiento del tercer Depósito del Lozoya, producido en las vísperas, donde murieron 30 obreros y muchos más resultaron heridos.

lidarizaron los socialistas, que estaban en contra de la guerra de Marruecos; también, como todos los años en su intervención ante la manifestación, les habló de las reivindicaciones que ese año presentaban los trabajadores al Gobierno y les convocó a un mitin de propaganda electoral republicano-socialista por la tarde. Les dijo, igualmente, que aquel año se suprimiría la gira, dado que la situación era propicia «para organizar la batalla definitiva. Ha llegado el momento supremo —comentó— de dar la batalla por la libertad, y si se precisara ser revolucionarios, no dudéis en serlo» (11).

En 1915, el 1.º de Mayo se celebró en todo el país la fiesta de la Flor Roja, idea lanzada por Asturias y secundada masivamente en la mayoría de las localidades. Se trataba de obtener fondos para ayudar a superar la mala situación económica del periódico portavoz del Partido Socialista. Para ello, la Agrupación Socialista Madrileña pidió a Valencia 500 claveles rojos para que los encargados del orden en la manifestación de

EL PAIS

AÑO XVII.—Num. 5.750

DIARIO REPUBLICANO

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Madrid. Un mes, 1.50 pesetas.—Provincia: Trimestre, 4.50 pesetas.—Portugal, Trimestre, 5.25 pesetas.—Países extranjeros en la Unión Postal, Trimestre, 6.00 pesetas.—Un año, 15.00 pesetas.

Número suelto, 5 céntos.—25 ejemplares, 75 céntos.

TELÉFONO 697 **Madera, 8** TELÉFONO 697

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN, TALLERES

Sábado 2 Mayo 1908

LA FIESTA DEL TRABAJO

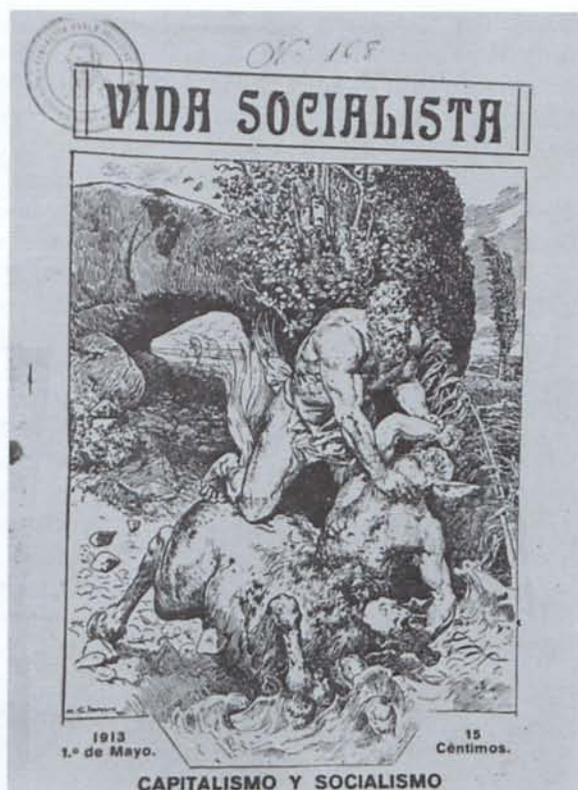
EN PARÍS.—CORRIENDO LA POLVORA

Por este motivo, la Comisión organizadora de la Fiesta en Madrid decidió que, en señal de dolor, se suprimieran los actos recreativos y que todas las banderas de las sociedades que figurasen en la manifestación irían enlutadas; de igual modo, los carteles anunciando los actos del 1.º de Mayo irían orlados de negro.

En nuestro análisis de la manifestación de Madrid, debemos resaltar en los años siguientes únicamente el aumento paulatino del número de obreros que se unían al desfile y, desde luego, a partir de 1910, la participación en ella de los republicanos (tengamos presente la conjunción con fines electorales a que habían llegado las fuerzas republicanas y socialistas), así como la incorporación también del elemento femenino y de los niños y niñas, pues los de las escuelas laicas estaban presentes casi todos los años. En 1910, al llegar la manifestación al Centro Obrero para dejar las banderas, Pablo Iglesias dijo a los asistentes que la movilización tenía, además del fin primordial de cumplir el acuerdo adoptado en el Congreso Internacional de París, otro, que era reclamar la libertad de los presos de julio —consecuencia de la represión subsiguiente a la Semana Trágica de Barcelona—, con cuya revolución se so-

Madrid los llevaran como distintivo, donando, a cambio, cada uno de estos compañeros lo que sus bolsillos les permitieran. De igual modo, se dieron rosas rojas a los delegados del Consejo de Administración de la Casa del Pueblo en la inauguración del salón de actos para que se les distinguiera en su función, donando también ellos lo que pudieron, y, finalmente, los trabajadores que vinieron a Madrid desde las afueras para participar en la manifestación trajeron amapolas rojas para las compañeras de la Agrupación Femenina Socialista, quienes, en la Plaza de Isabel II y mientras esperaban la hora de comenzar el desfile, estuvieron vendiendo claveles y rosas rojas, así como también durante la manifestación. Todo lo que se recaudó fue destinado a ayudar a *El Socialista*.

En la manifestación de aquel año volvieron a desfilar juntos socialistas y republicanos con un total de 25.000 manifestantes, que después de entregar sus conclusiones en la Presidencia del Consejo de Ministros, se dirigieron a la Casa del Pueblo, donde les habló Besteiro, por estar enfermo Pablo Iglesias. Al final de su disertación, les indicó que ese año se suprimía la gira en señal de duelo por la guerra que asolaba Europa.



En la manifestación de los años siguientes, mientras duró la Guerra europea, se suprimieron los himnos y canciones, así como cualquier otro signo de alegría; se pusieron crespones negros a las banderas «como expresión del sentimiento por las víctimas que el capitalismo inmola actualmente».

En la celebración de 1917 hay que destacar otra nota importante además de la masiva asistencia ya habitual en los últimos años, y que en éste alcanzó 30.000 manifestantes, y fue que en su última reunión el Gran Consejo del Gran Oriente Español decidió adherirse a las reivindicaciones obreras y acudir a la manifestación; con este acuerdo, la masonería española inició una actividad de contenido más social que el realizado hasta entonces (12).

El 1.º de Mayo de 1918 se siguió celebrando con las mismas muestras de luto que los años anteriores, pues la guerra continuaba aumentando considerablemente la intensidad de participación en el desfile obrero.

Al año siguiente, la manifestación Madrid fue extraordinaria, con unas 70.000 personas, que tardaron unas dos horas en desfilar. A la cabeza iban los dirigentes de la UGT y del PS llevando las banderas y carteles donde se leían consignas como «¡Viva Rusia!», «Castigo de los acaparadores y de los políticos que les protegen», «Jornada que no extenúe y salario remunerador», «La tierra, para el que la trabaja», «El que no trabaje, que no coma», «Abandono de Marruecos» y otras.

Dados los acontecimientos que a lo largo del recorrido de la manifestación se produjeron, es preciso detallarla paso a paso: salió, como todos los años, de la Plaza de Isabel II, siguiendo por la calle del Arenal hasta la Puerta del Sol, donde se produjo el primer incidente al silbar los manifestantes a los trabajadores de

Correos. Se practicó entonces una detención. Luego, al pasar por delante de la iglesia de las Calatravas, hubo otro pequeño alboroto, al pretender algunos manifestantes el cierre de varios establecimientos. Posteriormente, gritos subversivos delante del Ministerio de la Gobernación, y en Alcalá, ante el de Hacienda, y el Círculo de la Juventud Maurista. Siguió la manifestación hasta la Plaza de la Independencia, donde se habían instalado tribunas para los oradores, entre los que estuvieron García Cortés, Pablo Iglesias, Julián Besteiro y Largo Caballero, quienes, como otros años, disertaron sobre los más diversos temas relacionados con el 1.º de Mayo.

Finalizadas las intervenciones, y cuando ya se disolvía ordenadamente la manifestación, en la calle de Olózaga se produjo un revuelo por la actitud de un individuo ajeno a la misma; un joven maurista arrancó una bandera de manos de un grupo de obreros ferroviarios, siendo castigado por éstos con una paliza. Un teniente al mando de siete guardias de seguridad, intervino, y, entonces, de entre la masa salieron varios disparos y pedradas, ante lo cual acudieron más fuerzas de seguridad y de la Guardia Civil, generalizándose las pedradas y las cargas durante los veinte minutos que duró la refriega, con el resultado final de un guardia civil muerto y numerosos heridos y contusos (13).

Después, otro grupo de manifestantes, al bajar por la calle de Alcalá, se estacionó frente al Banco de España, comenzando a apedrear el edificio, lo que obligó a las fuerzas del orden a intervenir tratando de dispersarlos, sufriendo varias pedradas con contusiones al disparar al aire, resultando por ello dos obreros heridos de bala.

Por último, ante el Ministerio de la Guerra se produjeron serios enfrentamientos entre manifestantes y policías, con numerosos disparos y un balance final de varios heridos, la mayor parte oficiales y guardias de seguridad (14).

Según la versión oficial, los manifestantes intentaron cerrar varios establecimientos, siendo éste el origen del desorden, pues, alterados, corrieron hacia Cibeles, intentando asaltar el Banco de España, agrediendo a las fuerzas que allí estaban de retén. En el choque resultaron heridos un teniente coronel, un comandante, dos capitanes, tres tenientes y 23 guardias, así como tres paisanos, y se practicaron 15 ó 20 detenciones (15). Se nombró juez especial para la instrucción del sumario por los hechos descritos (16) y se compensó económicamente —50 a 100 pesetas por cada herido— a los guardias.

Para aclarar los hechos, *El Socialista* pedía el día 4, a través de una nota, la colaboración de quien tuviera conocimiento de lo sucedido, pero, a pesar de las buenas intenciones del partido, no se pudo averiguar la verdad de lo sucedido. Desgraciadamente, con ello se dio pie a la prensa conservadora para lanzar duras críticas contra el Gobierno por la actitud permisiva que venía observando todos esos años. Uno de los que más se «explayaron» no sólo dedicando a los manifestantes los más duros calificativos como «bárbaros del socia-

lismo», sino incluso, como decimos, al mismo Gobierno por su liberalismo respecto del 1.º de Mayo, fue el confesional *El Siglo Futuro*, que acusó a los poderes públicos, ente otras cosas, de no tomar las debidas precauciones a fin de evitar disturbios como los ocurridos ese año, poniendo suficientes fuerzas del orden que garantizaran la calma a lo largo de todo el recorrido de la manifestación. También el militar *El Ejército Español* consideraba que con los sucesos descritos «las masas han dado una buena prueba de su incapacidad para el ejercicio de sus derechos de ciudadanía».

En 1920, la manifestación en Madrid también sufrió, a lo largo de su recorrido, algunos sobresaltos, si bien de menor consideración que el año anterior. Salió, como de costumbre, de la Plaza de Isabel II y, cuando iba por la calle del Arenal, un individuo hizo varios disparos desde un balcón, siendo contestado por algunos manifestantes sin hacer blanco, si bien el incidente produjo nueve heridos, algunos de pronóstico reservado. La Policía subió de inmediato al piso de donde procedieron los disparos y detuvo a su autor, que era un súbdito peruano. Después del incidente, y con los ánimos ya más calmados, continuó la manifestación hacia la Casa del Pueblo, donde quedaron depositadas las banderas de las sociedades asistentes a la misma, quienes, después de oír a Largo Caballero y Besteiro, se disolvió ordenadamente.

Algunos manifestantes, al llegar a la calle de Hortaleza, increparon duramente a los empleados de los tranvías por trabajar; entonces, dos individuos, pertenecientes a la Unión Ciudadana, pretendieron intervenir para evitar coacciones, sacando revólveres, lo que excitó a los manifestantes, que les acorralaron y persiguieron hasta una farmacia de la calle de Fuencarral, donde aquéllos se habían refugiado. Una lluvia de piedras cayó sobre el establecimiento, rompiendo cristales de varios escaparates; recobrada la tranquilidad, los individuos fueron conducidos a la Comisaría del distrito del Hospicio.

Al año siguiente, parece que en un primer momento los socialistas pensaron suspender la manifestación en Madrid, so pretexto de que no se les autorizaba el itinerario habitual, aunque hubo algún periódico que lo achacó al temor al ridículo que sentían los «reconstructores», debido a la reciente escisión. Finalmente se realizó, y en ella tomaron parte también los comunistas, que —tal como se temía— originaron algunos incidentes, que aunque no dieron lugar a enfrentamientos violentos, dejaron patente ante la opinión pública la escisión que se había producido en el seno socialista.

La manifestación del 1.º de Mayo de 1922 fue extraordinaria, participando unas 60.000 personas, entre las que también aquel año estuvieron los comunistas, quienes, a lo largo del acto, fueron profiriendo gritos contra los socialistas, originando enfrentamientos y altercados con el resto de los manifestantes, sin tener que lamentarse víctimas, y sin necesidad de la intervención de la fuerza pública. En el transcurso del acto, un grupo de mujeres pertenecientes al Partido Comunista, fue recaudando dinero para los niños rusos a cambio de





unas florecillas rojas. El final del recorrido era la Plaza de Colón, donde estaban situadas las tribunas de los oradores, entre los que figuraron el presidente de la Agrupación Socialista, Baltasar Sanrigoberto, Trifón Gómez y, por último, Manuel Lamonedá, en nombre de los comunistas. Finalizado el acto, un grupo de unas quinientas personas, llevando la bandera de la Juventud Socialista, organizó otra pequeña manifestación, que fue hasta la Casa del Pueblo, donde se disolvió después de oír a su presidente, Ruano.

Pero en 1923, de nuevo, hubo que lamentar choques y enfrentamientos entre manifestantes y fuerzas del orden, al intentar los primeros obligar a los trabajadores de diversos establecimientos que permanecían abiertos que cerrasen al público. Al pasar la manifestación por Recoletos, frente a una lechería en que se despachaba, se produjo el primer alboroto agrediendo a un comisario de Policía con una silla e hiriéndole gravemente en la cabeza; esto motivó que varios policías cargaran

sobre la manifestación, hiriendo a varios trabajadores, algunos de gravedad. La colisión adquirió tonos aún más dramáticos al ofrecerse el coche del cónsul de Guatemala para llevar a los heridos a la Casa de Socorro, produciéndose nuevos choques con varios contusos (17).

De igual modo, los trabajadores coaccionaron de muy diversas maneras a los conductores de tranvías que circulaban, apedreando a varios y pinchando los neumáticos a algunos coches que iban por la calle; por este motivo, también hubo violencia y choques en otros lugares, resultando algunos manifestantes heridos y practicando diversas detenciones la Policía.

Finalmente, frente al teatro Apolo, los trabajadores protestaron ante un establecimiento abierto, prendiendo fuego a algunas sillas y mesas de la acera, así como otros destrozos, que obligaron a intervenir también a la Policía.

Resumiendo, aquel año se produjeron, por parte de los manifestantes, en Madrid todo tipo de coacciones y actos violentos, para obligar a respetar el paro: destrozos de locales, autobuses, camiones, etc., por lo que las fuerzas del orden intervinieron en diversos lugares de la capital y detuvieron a varias personas.

Interrogado por la Prensa, el Inspector general de la Policía dijo que la manifestación había sido autorizada para desarrollarse desde la Plaza de Isabel II a la de Colón, y que si se hubiera respetado el itinerario, en lugar de seguir hasta la estatua de Castelar, se hubieran evitado muchos de los sucesos ocurridos. Estos, dijo el Inspector general, fueron promovidos por elementos comunistas (18).

Los hechos descritos provocaron los más enconados reproches a los líderes socialistas por parte de la Prensa nacional, por su falta de control sobre los manifestantes, criticando, además, el poco respeto que los trabajadores demostraron hacia la libertad del prójimo, por la violencia empleada. Irónicamente, se expresaba *El Sol*, en estos términos, describiendo los hechos:

Unos cuantos veladores de café en las aceras de una calle, en el andén de un paseo, condenados en seguida a la hoguera en concepto de heréticos. Unas sillas de paja, unas mesas de pino no son un sacrificio adecuado para ofrecer al dios de la religión del trabajo, y hubiera sido mejor que, despreciando tan liviano holocausto,

se abriese también un hueco en la manifestación para la libertad de los demás (19).

Por su parte, El Ejército Español lanzó las más duras críticas exclusivamente contra los socialistas —no contra los obreros— por sus actos coactivos, obligando al paro, «envalentonados» por su triunfo electoral:

Envalentonados los socialistas madrileños con su victoria electoral del domingo, han querido probar el martes lo que a todos nos consta que no es exacto, o sea, que disponen de todos los obreros de Madrid. Para demostrarlo era necesario que todos parasen, y la Casa del Pueblo, allí donde se vio desacatada, sintió la necesidad de triunfar.

Producto de esa lamentable concepción dominadora fue la jornada de ayer, con coacciones y violencias, para producir el cierre general de los establecimientos y que pareciese Madrid una avanzada del campamento bolchevista con que muchos sueñan.

Si el domingo hubieran sido vencidos en las urnas los socialistas, el martes no se habrían atrevido a tanto (20).

Esta última afirmación fue apoyada por El Siglo Futuro, que indicaba que la soberbia demostrada por los socialistas en esos actos era debida al «aparente triunfo electoral»; utilizaba para su condena los más duros calificativos: «Esas agrupaciones del radicalismo rojo son la expresión más acabada de la tiranía y de la arbitrariedad, y ante ellos no hay ni libertad, ni derechos, ni propiedad, ni nada, y, desde luego, desaparece hasta el sagrado del domicilio», y terminaba reclamando una acción enérgica del Gobierno para acabar con dichos actos.

También ABC condenó los hechos, e incluso periódicos como El Liberal, pues era de lamentar que se produjeran tales actos de violencia en una manifestación cuyo sentido es la fraternidad y la paz. También el Partido Socialista manifestó su pesar por lo sucedido, acusando de ello a elementos extraños a los obreros y —según El Socialista— despechados por los resultados de las recién celebradas elecciones, en las que los comunistas habían sido los grandes derrotados, pero que, además, habían dado un número considerable de escaños en el Parlamento de las fuerzas socialistas. Por ello, el Partido acusaba a determinados patronos y otras fuerzas, al tiempo que expresaba su protesta «contra esos provocadores sin conciencia, despechados por las “pérdidas” de las elecciones, o neciamente creyentes de que todavía el patrono tiene la condición principal de amo» (21).

Este fue, por otra parte, el último año que se llevó a cabo la manifestación obrera dentro del período que estamos considerando, pues, como es sabido, en septiembre de aquel mismo año, Primo de Rivera tomó el poder, y en los siete que siguieron no se permitió su celebración. Pero si bien es cierto que la Dictadura no permitió manifestaciones, a pesar de todas las limitaciones, la «Fiesta del Trabajo consiguió, a través del tiempo, tan intensa raigambre en la conciencia del pro-

letariado universal, que poco importa que las actualidades históricas de cada pueblo permitan o no las exteriorizaciones colectivas, para que haga vibrar todos los corazones al unísono de nobles esperanzas» (22).



NOTAS

(1) «El Primero de Mayo en Madrid», en *El Socialista*, núm. 2.899, de 28 de abril de 1917, pág. 1.

(2) «Primero de Mayo de 1910», en *El Socialista*, núm. 1.258, de 22 de abril de 1910, pág. 1.

(3) Notas sacadas de *El Socialista* en los días anteriores al Primero de Mayo.

(4) DOMMANGET, M.: *Historia del Primero de Mayo*, Barcelona, Editorial Laia, pág. 168, 1976. El destacado es mío.

(5) «La Fiesta del Trabajo», en *ABC*, núm. 6.028, de 2 de mayo de 1922, pág. 11.

(6) «El Primero de Mayo y la dependencia mercantil», en *El Sol*, núm. 2.411, de 30 de abril de 1925, pág. 4.

(7) «Los autobuses y el Primero de Mayo», en *ABC*, núm. 6.962, de 25 de abril de 1925, pág. 16.

(8) «La fiesta obrera de hoy», en *El Liberal*, núm. 16.184, de 1 de mayo de 1925, pág. 3.

(9) Fue un acto serio y responsable con el que los socialistas conquistaron el derecho de manifestación, prohibido en Madrid sistemáticamente. Para más detalles del acto, ver «La Fiesta del Trabajo/dos notas simpáticas», en *El País*, núm. 5.750, de 2 de mayo de 1903, pág. 1.

(10) La Casa del Pueblo, o Centro Obrero Socialista, era el lugar donde todos los años llevaban las banderas de las diversas asociaciones participantes, al final de la manifestación. La de Madrid, que tuvo por base corporativa la Asociación del Arte de Imprimir, tenía en los últimos años veinte 114 sociedades representando a la UGT y otras asociaciones como las Federaciones Nacionales de Dependientes de Comercio, de Metalúrgicos, de la Edificación, de Gasistas, de Artes Blancas, Gráfica Española, de Camareros, de Servicio Escénico, de Obreros en Piel, de Litógrafos, del Arte Rodado, de Ferroviarios y de la Madera. Esta fuerza había progresado así desde su fundación: en el año 1874 estaba domiciliada en la calle del Salitre, tenía una entidad afiliada y se componía de 249 miembros. En 1892 pasó a la calle del Amor de Dios; eran tres las sociedades y 1.172 los cotizantes. Trasladada a la calle Jardines, 32, en 1885, se componía de seis sociedades, y tenía 1.424 afiliados. En 1892 pasó al número 20 de la misma calle; tenía 15 sociedades y 2.505 afiliados. En 1889 se trasladó a la calle de la Bolsa, con 19 sociedades y 5.000 cotizantes; en 1900 pasó a la calle de Relatores y contaba entonces con 41 entidades y 14.000 afiliados; finalmente, en 1908, se inauguró el domicilio donde permaneció hasta el final del período, en la calle Piamonte, contando entonces con 102 sociedades y 34.975 afiliados. (Notas sacadas de *Informaciones*, núm. 1.960, de 1 de mayo de 1928, pág. 5.)

(11) *El Liberal*, núm. 11.140, de 2 de mayo de 1910, pág. 3.

(12) *El Socialista*, núm. 2.901, de 30 de abril de 1917, pág. 2.

(13) Según *El Socialista* fue un teniente el que inició todo al decir que había que acabar a tiros con aquello, cuando ya los manifestantes se disolvían ordenadamente, comenzando acto seguido a disparar, haciendo entonces lo mismo las fuerzas que estaban en el portal del Banco de España al oírle, hasta que llegaron las fuerzas de Caballería, que continuaron las cargas. Los impactos demostraron que también se disparó desde el Ministerio de la Guerra. Los trabajadores, por su parte, se defendieron a pedradas.

(14) Esta versión la da *ABC*, núm. 5.506, de 2 de mayo de 1919, pág. 10.

(15) También la versión oficial la da *ABC* en el mismo número y página que la anterior. Por su parte, *El Heraldo de Madrid* habla de 20 detenidos y la *Correspondencia Militar*, en su núm. 12.667, de 2 de mayo, en la pág. 5, de cuatro heridos.

(16) Según *El Ejército Español*, núm. 9.902, de 3 de mayo de 1919, pág. 2. Pero contradice esta noticia *El Globo*, que en su núm. 14.854, del día 3, pág. 1, indica que las diligencias las lleva el juez de Buenavista, pero que no se nombraría juez especial.

(17) *La Voz*, núm. 887, de 1 de mayo de 1923, pág. 1.

(18) *El Informaciones*, en su núm. 20.046, de 2 de mayo, pág. 5, sostiene que no se practicó ninguna detención. En cuanto a la ideología de los alborotadores, *El Siglo Futuro*, núm. 919, del día 2, en la pág. 2, asegura que fueron sindicalistas, no comunistas.

(19) «El Primero de Mayo», en *El Sol*, núm. 1.787, de 2 de mayo de 1923, pág. 5.

(20) «El Primero de Mayo», en *El ejército Español*, número 13.830, de 2 de mayo de 1923, pág. 1.

(21) «La gloriosa jornada de ayer», en *El Socialista*, núm. 4.439, de 2 de mayo de 1923, pág. 1.

(22) En estos términos se expresaba en 1928 el socialista Pedro Rico en el núm. 6.000 de *El Socialista*, de 2 de mayo, pág. 1.



LOZANO SIDRO, FORMAS Y SIMBOLOS MODERNISTAS EN LA ILUSTRACION MADRILEÑA

Por
Sagrario AZNAR ALMAZAN



BLANCO Y NEGRO REVISTA ILUSTRADA NUMERO 2

Portada de «Blanco y Negro». 16 de enero de 1909.

Si el *Art Nouveau* es, como afirma Buxade, «un mundo espiritual, (...), enteramente nuevo en plástica, en color, en armonía y en gráfica» (1), Adolfo Lozano Sidro (1872-1935) está incluido sólo parcialmente en el movimiento. Pero si entendemos el *Modernismo* como el esfuerzo de una época por crearse un estilo propio, un arte burgués que ya no sería nunca más «aristocrático» (a pesar de los esfuerzos de Proust) y que tuvo sus soñadores y sus románticos, además de sus modernistas prácticos que reflejaron la sociedad contemporánea, entonces Lozano Sidro se nos presenta como una de las figuras fundamentales en el mundo de la ilustración y el diseño gráfico.



«Blanco y Negro». 22 de junio de 1910.

Sus dibujos reflejan perfectamente la sociedad del cambio de siglo, la sociedad de la ópera y los cabarets nocturnos en la que los príncipes son siempre encantadores, los jóvenes formales, los oficiales irresistibles y los lacayos imperturbables. Y aunque él tiene muchas veces una intención satírica o burlesca, indulgente en la mayoría de los casos, no deja de plasmarnos una época feliz que se inhibe de los problemas del momento ostentando su elegancia para no oír el grito de angustia de Munch desde Oslo. Es la «Belle Epoque» (llamada así melancólicamente tras las guerras mundiales) para la que la declaración de guerra de 1914 aparecerá como una catástrofe que abrirá paso a una nueva era en la que comienza la incertidumbre del mundo. Quizá Lozano Sidro es uno de esos puentes que unen la ciega sociedad de la «Belle Epoque» con la sociedad, también ciega, de los «felices 20», unos años de prosperidad que tienen su depresivo final en el desastre de la Bolsa de Nueva York de 1929 y su claro reflejo en la frivolidad del *Art Déco*.

Pero no todo es frivolidad en Lozano Sidro. El intenta conectar el *Modernismo* con el *Costumbrismo* y la crítica social que pone en tela de juicio problemas tan fundamentales para España como el caciquismo, la burguesía petulante o la hipocresía religiosa. Por eso, sus dibujos «costumbristas» nunca caen en el pintoresquismo que avasalla la pintura y la ilustración de la época (García Ramos o Méndez Bringa) hasta casi hacer que la noción de pintura desaparezca dejando que la idea de lo pintoresco lo invada todo, sino que se sitúan más en la línea que seguía Steinlen en Francia.

Sin embargo, en su carrera como pintor, entra dentro del rito oficial burgués. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Málaga y luego en la de San Fernando de Madrid, y participa en Exposiciones Nacionales e Internacionales ganando importantes premios (2). Únicamente permanece al margen del escalafón oficial en sus trabajos de carteles e ilustraciones, considerados «artes menores» por una sociedad que refleja su gusto en pintura en las Exposiciones Nacionales de Bellas Ar-

tes. Y son precisamente sus carteles y sus ilustraciones los que marcan las características *Nouveau* tanto en el uso expresivo de la línea de contorno como en las soluciones bidimensionales y en el gusto por los colores planos.

En el año 1902 participa en el concurso de portadas que convoca la revista «Blanco y Negro» e ingresa como ilustrador en esta revista y en el diario «A B C», donde ya trabajará hasta su muerte, convirtiéndose en uno de los puntales del grafismo madrileño a pesar de su origen andaluz. El había nacido en 1872 en Priego (Córdoba) y había pasado su infancia entre Málaga y Granada, hasta que se trasladó definitivamente a Madrid, donde ya permaneció hasta su muerte en 1935. Del único viaje interesante del que tenemos noticias, es del que hizo a Roma, cuando ya contaba sesenta años, para ver a su amigo el marqués de Torrehermosa. Allí realizó gran cantidad de dibujos y templetes, de los cuales vendió casi todos.

La producción de Lozano Sidro para el «Blanco y Negro» incluye, además de los dibujos para cuentos



Portada de «Blanco y Negro». 29 de abril de 1917.

cortos y artículos, centenares de ilustraciones para novelas que se publicaban por entregas en esta revista, como «Annunziata» de Mar-yan «La Gloria» de Ortiz de Pinedo o «Basta» de Eduardo Marquina.

Como casi todos sus contemporáneos, Lozano Sidro demuestra una clara influencia formal y temática japonesa. Los grabados de Hiroshige, Hokusai o Utamaro, de la «escuela» de Ukiyo-e) describían la vida cotidiana en composiciones asimétricas con colores nítidos enmarcados por unas líneas tan decorativas y expresivas que habían hecho a Van de Velde decir que «*necesitábamos de la potencia de la línea japonesa, de la potencia de su ritmo y de sus acentos para sacudirnos y congestionarnos*» (3). Lozano Sidro utiliza esa línea japonesa en dibujos sofisticados que nos pueden llevar a recordar la estética de los

Ballets Rusos. Desde su primera temporada en París en 1909 y el enorme éxito que supuso «Sheherazade» en 1910, estos ballets van a imponerse en el gusto de la sociedad. La maravillosa serie de decorados de León Bakst, con sus llamativos colores y su gusto exótico, tuvieron un fuerte eco en los dibujantes españoles, no sólo en Lozano Sidro, sino también en otros como José Zamora o Federico Ribas, y marcaron toda una línea estética orientalizante en la ilustración y el cartelismo madrileños.

Iconográficamente, Lozano Sidro está todavía más imbuido que inscrito formalmente en la dirección del Art Nouveau, el cual, en la mayoría de los casos, toma sus temas el repertorio simbolista. En este sentido van a ser fundamentales los temas de la mujer fatal y el cisne. En realidad, la mujer modernista es una supervivencia romántica en la que el eterno femenino se refleja tanto en el ángel como en la sirena. Manuel Machado había di-



Portada de «Blanco y Negro». 18 de mayo de 1919.

cho que: «*La mujer modernista era a la vez, rubia, quebradiza, viciosa y mística, virgen prerrafaelita y gata parisiense*» (4).

Pero por alguna razón es la mujer fatal, enigmática, que guarda en sí misma el secreto de la vida y, todavía más, el de la muerte, la que tiene una mayor aceptación, ayudada, en gran parte, por la Salomé de Beardsley y Klimt y por las ondinas de Toorop. Es la mujer que lleva la perdición en los ojos o, quizá, en una bola negra que sostiene sobre el regazo (5).

El símbolo del cisne es, por el contrario, plurivalente, y esto es lo que le hace tan apto, junto al del pavo real, para la estética *Nouveau*. En Baudelaire significaba el destino del poeta; era la impotencia y la duda para Mallarmé; pero también podía reflejar la pureza, el misterio, la melancolía, la altivez, e incluso la maldad cuando es de color negro (6) o el enigma, la incógnita del cuello del cisne que subraya Rubén Darío.



Portada de «Blanco y Negro». 18 de marzo de 1917.

Además de trabajar para la revista «Blanco y Negro», Lozano Sidro hace carteles e ilustra libros. Como cartelista sabemos que en 1913 hizo el cartel del «Baile de payasos» del Teatro Real, y como ilustrador de libros su obra fundamental es la novela «Pepita Jimenez», de Juan Valera, en la que trabajó en 1925, exponiendo los dibujos en el Salón Nancy en febrero de 1926. Con esto Lozano Sidro queda también incluido dentro del movimiento de renovación del libro que llevó a cabo el *Art Nouveau* cuidando tanto la encuadernación, la portada y las guardas de acuerdo con el sentido del libro, como de la escritura o de la misma ilustración.

Trabajó en todos los campos de la gráfica *Nouveau*, dejándonos su testimonio de un modo de vida y de un estilo que conecta abrumadoramente con nuestro «fin de siglo». Y aunque mantuvo sus formas hasta muy tardíamente, cuando ya el estilo estaba superado en todos los campos, no deja de ser interesante echar un vistazo al mundo de nuestros abuelos a través de los atractivos y encantadores dibujos de Lozano Sidro.

NOTAS

(1) BUXADE, «El modernismo», *Gente Vieja*, 30 de julio de 1902, n.º 59.

(2) Mención de honor en 1897 por «Santa Teresa a los pies de Jesús»; tercera medalla en 1910 por «El caballero andante», y medalla de plata en la Exposición Internacional de Panamá.

(3) FANELLI, *El diseño Art Nouveau*, 1982, pág. 6.

(4) GULLÓN, «Simbolismo y símbolos», en *Soñadores y Visionarios*, Madrid, 1984, pág. 18.

(5) Portada del *Blanco y Negro*, 29 de abril de 1917.

(6) Como en el cuento «La nueva Leda» (1903), de Darío Herrera.



Portada de «Blanco y Negro». 19 de diciembre de 1920.



Portada de «Blanco y Negro». 1 de mayo de 1921.

LA INTERVENCION DE LOPE DE VEGA Y DE GOMEZ DE MORA EN LAS FIESTAS DE CANONIZACION DE SAN ISIDRO

Por
Javier PORTUS PEREZ

El 12 de marzo de 1622, Gregorio XI canonizó en Roma a los santos Isidro, Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y Felipe Neri. La nacionalidad española de cuatro de ellos y el hecho de que todos fueran representantes por excelencia de los valores más queridos por la Contrarreforma, justificaba la celebración de fiestas importantes en la sede de la monarquía, Madrid, que era también el lugar de origen de uno de ellos. Por otro parte, el año anterior había accedido al trono Felipe IV, quien seguramente vio en estas fiestas una ocasión de demostrar sus propósitos de continuar la política expansionista iniciada por sus predecesores, comparando la expansión del orden religioso con el que se identificaba la monarquía llevada a cabo por los jesuitas con la voluntad de propagación universal que encarnaba ésta. Esto aparecía muy gráficamente expresado en la procesión general, el principal acto de las fiestas, la cual, mediante su ordenación jerárquica, se constituía en espejo del orden social que interesaba mantener, mientras que el deseo de su expansión se manifestaba a través de danzas alusivas a las cuatro partes del mundo y a los cuatro elementos.



Relación de las fiestas de la canonización de San Isidro. 1622. Grabado de Juan de Courbes.

La importancia de estas fiestas queda reflejada en la gran cantidad de material documental que nos ha dejado, mucho mayor que el que conocemos sobre cualquier otra celebración coyuntural española del siglo. Se compone fundamentalmente de una serie de obras impresas, muy desiguales en cuanto a su calidad literaria y gráfica y a la información que aportan (1), de algunas noticias sueltas desperdigadas en diarios y colecciones de noticias (2), y de documentos de archivo. En su conjunto permite realizar no sólo una reconstrucción fidedigna de lo que un espectador pudo ver, sino también el estudio de aspectos tan importantes como las autorías, organización, formas de financiación, grado de veracidad de las fuentes o niveles de significación de la iconografía.

En el presente trabajo vamos a utilizar fundamentalmente la documentación de archivo para determinar la intervención de dos de los protagonistas de estas fiestas: Gómez de Mora y Lope de Vega, que lo fueron también de la cultura española de la época. Se encuentra recogida en los Libros de Acuerdos del Ayuntamiento, ya utilizados por Pérez Pastor en lo que se refiere al escritor (3), en una serie de documentos notariales en su mayor parte dados a conocer por Virginia Tovar (4), y en un libro que recoge todos los gastos que tuvo que realizar la Corporación. Este último documento, aunque integrante de una exposición sobre los santos madrileños e indirectamente conocido por Pérez Pastor, ha pasado prácticamente desapercibido para la investigación, a pesar de la importancia de alguna de las noticias que contiene (5).

Antes de precisar la intervención de estos dos personajes, vamos a resumir el proceso de organización de las celebraciones, cuyo carácter fue, en última instancia, decidido por el rey. Gracias a él se festejaron conjuntamente las canonizaciones mediante una procesión general y un novenario repartido entre los cinco santos, lo que chocaba con la voluntad del Ayuntamiento, que prefería honrar a San Isidro por separado mediante un juego de cañas. La Villa de Madrid, jesuitas y carmelitas descalzos ejecutaron lo dispuesto por el monarca. La primera delegó, una vez determinados por el Ayuntamiento en pleno algunos aspectos importantes referidos sobre todo a la financiación, en una comisión formada por el Corregidor y cuatro Regidores. Esta puso, a su vez, en manos de Gómez de Mora, Lope de Vega y Francisco de Acuña la tarea de perfilar definitivamente el aspecto de las fiestas mediante la realización de trazas y de representaciones dramáticas y el control de su realización.

LOPE DE VEGA

En líneas generales, la intervención de Lope en estas fiestas fue estudiada hace unos años por Joaquín de Entrambasaguas, quien demostró que el escritor aprovechó la ocasión para conseguir un gran éxito personal que le sirvió para afirmar su postura frente a la corriente culterana encabezada por Góngora (6). En las líneas que siguen vamos a tratar de completar algo de lo dicho por el destacado lopista.



Lope de Vega.

La primera noticia que sobre el escritor nos ofrece la documentación data de una fecha tan temprana como el 13 de abril, posterior en sólo seis días a la recepción en el Ayuntamiento de la noticia de las canonizaciones. Se refiere al encargo que le hizo la Villa de «dos comedias del santo» para representar en carros por las calles (7), y en él se aconseja también que sus autores sean los que tenían contratados los autos del Corpus de ese año. El que se trate de uno de los primeros acuerdos que se tomaron sobre la composición de las fiestas nos está indicando la importancia que se concedía a las representaciones teatrales como parte fundamental de ellas. No en vano, fiesta y teatro constituían dos de los instrumentos mejor aprovechados por el poder para hacer partícipe a la población de sus propias ideas e intereses (8).

El 7 de mayo, varios gremios ofrecieron dinero para financiar las comedias, y cuatro días más tarde se volvió a acordar que «Lope de Vega vaya escribiendo las dos comedias» (9). El 8 de junio se mandó pagarle 200 ducados por componerlas y se especificaba que una trataba sobre «la niñez y la otra de la jobentud de señor sant Ysidro» (10). La misma cantidad se libró a Avendaño y a Vallejo a cuenta de los 400 que cada uno había de recibir por representarlas, además de los 100 de «joya» para el mejor (11). La suma que recibió el escritor era bastante elevada, teniendo en cuenta que una comedia vendida para los corrales le proporcionaba unos 50 ducados (12).

La tarea de Lope respecto a estas obras no acababa con su redacción. Debía cuidar también algunos aspectos de su puesta en escena, asesorando en la construcción de carros y tramoyas. Así, en la obligación que el 6 de junio firmaron Antonio de Monreal y Francisco

Sánchez para la construcción de los carros, se comprometían a incluir en ellos «todas las tramoyas y demás cosas que les fuere ordenado por Lope de Vega» y a acabarlos «en toda perfección conforme a la orden que diere el dicho Lope de Vega» y a las condiciones de los realizados otros años para el Corpus (13). Los autores de las relaciones apenas hacen alusión a estos carros; únicamente Lope nos ofrece algún dato al indicar que fueron «de extremada pintura al temple, con apariencias notables». Parece ser que tuvieron cierto éxito, pues en las condiciones que hicieron ambos carpinteros para los del Corpus de 1623 se especificaba que sus dimensiones, estructura y pintura debían ser como los de éstos (14).

Lope escribió otras piezas dramáticas para las celebraciones: un diálogo dramatizado que redactó para la ceremonia de entrega de premios de la justa de los jesuitas y una comedia para los carmelitas descalzos titulada *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús* (15).

De lo anteriormente expuesto se puede deducir la importancia que tuvieron las representaciones dramáticas en el conjunto de las fiestas. La cantidad de piezas y el esmero de los organizadores en lograr una alta calidad en ellas, así lo prueban también. Por otra parte, el teatro se inscribe como un elemento más entre los que conforman el hecho festivo y no es fácil establecer los límites entre lo teatral y lo no teatral de las celebraciones. Así, la arquitectura efímera participaba de soluciones comunes a las de los decorados teatrales, y los sermones y cortejos procesionales presentan muchas afinidades en cuanto a método y fines con las representaciones dramáticas.

El papel fundamental que representó Lope de Vega en el desarrollo de la cultura de nuestro Siglo de Oro ha hecho que de las relaciones que se escribieron relatando las fiestas de las que tratamos, sea la suya la más conocida y comentada. Su calidad literaria y gráfica lo merecen. Parece ser que ha pasado desapercibida la existencia de dos ediciones distintas de esta obra, diferenciadas únicamente por su portada: mientras que la de una de ellas está compuesta por una estampa de Courbes, en cuya parte central se aloja el título, en la otra éste aparece ocupando toda la página y se prescinde de grabado. Este fenómeno tiene algún precedente bastante próximo.

La redacción le fue encargada el 17 de mayo de 1622 y desde aquella fecha existió propósito de editarla (16). Este encargo, en cuanto a su objeto y destinatario, contaba con un precedente en el libro que escribió Lope con motivo de la beatificación de San Isidro, en 1620. De hecho, cuando el 16 de noviembre de 1622 se le mandaron pagar 300 ducados por el trabajo de organizar el certamen y escribir el libro, se comentó que era la misma cantidad que le había pagado dos años antes por el mismo concepto (17).

El hecho de que el organismo encargado de las fiestas fuera también el comitente del libro que las narraba tuvo que influir mucho en el carácter de la información que éste aportaba, restando objetividad y ofre-

ciendo una imagen ideal y ordenada, por tanto falsa, de las celebraciones (18). Esto se percibe en la rigidez del esquema de la relación, que apenas admite alusiones al desarrollo real de los acontecimientos. En ella no se describe más que lo que había sido proyectado de antemano, con lo que la visión que se ofrece al lector queda muy lejos de la percepción fragmentaria y un tanto confusa que cualquier espectador tenía. Quedan excluidos de este esquema los posibles errores producidos durante las celebraciones, y de hecho Lope de Vega alaba el «Carro de la Fama» sin comentar que los defectos de fabricación habían sido tan importantes como para obligar al Ayuntamiento a pagar a su autor 2.000 reales menos de los 5.500 en que se concertó (19).

No conocemos con exactitud los pasos que fue dando Lope para redactar su relación. Su presencia cerca



Lope de Vega. *Isidro*. Poema castellano. 1599.

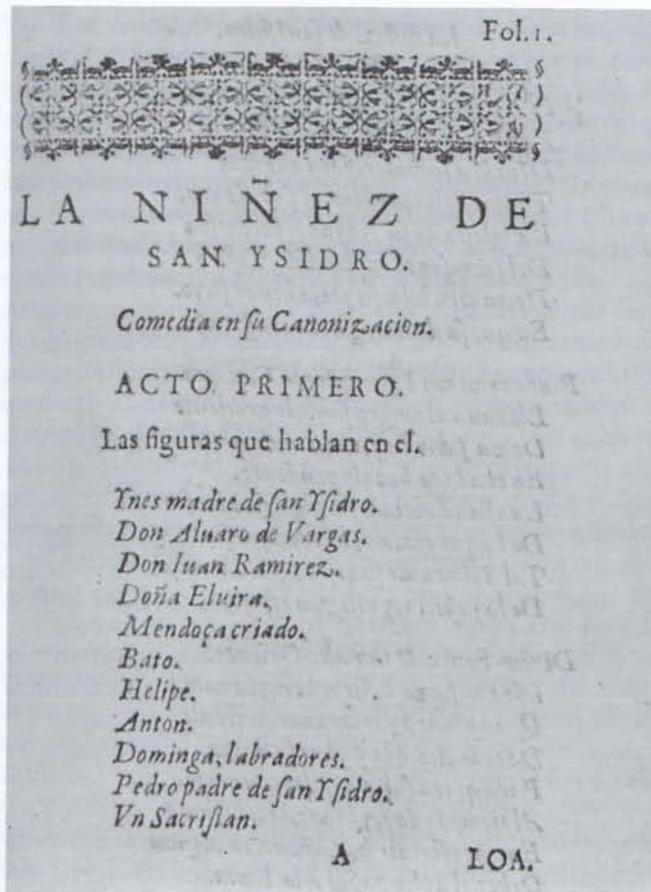
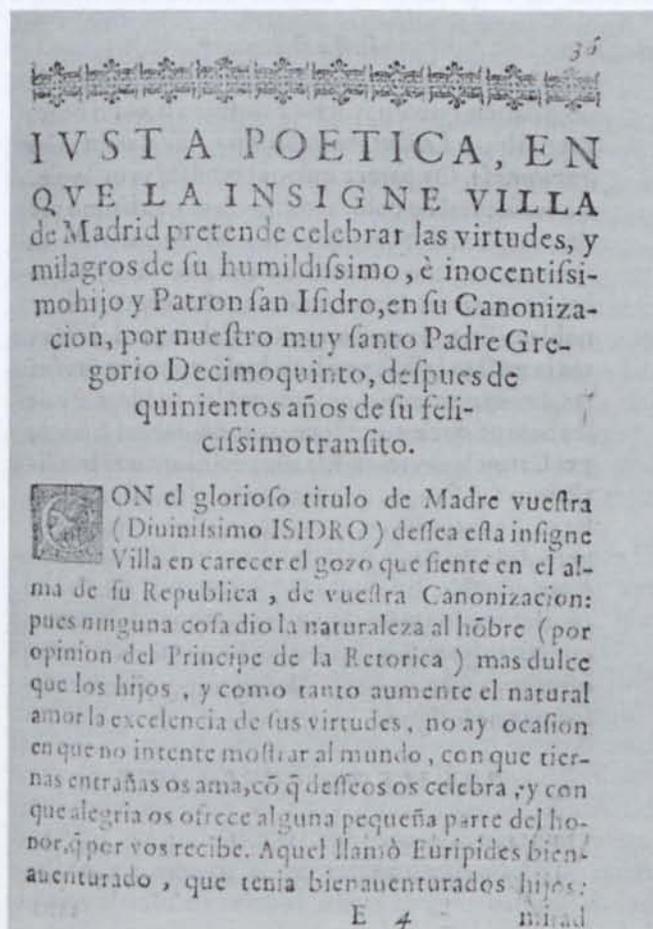
de los organizadores le tuvo que proporcionar un caudal de información considerable, que se acrecentaría con lo que vio directamente durante las fiestas. Suponemos que durante el tiempo posterior al encargo iría tomando notas o reteniendo en su memoria todo lo que sucedía. Sin embargo, la relación definitiva tuvo que ser posterior al 28 de junio, día en que se fecha la relación de Manuel Ponce, un enemigo suyo desde los días de la *Expostulatio*. Prueba que la conocía es que indica que el jardín de la plaza de la Cebada fue «obra de muchos días, y no, como algunos piensan, de una noche» (20), refiriéndose a ella, en donde se considera motivo de asombro la rapidez de la ejecución —una noche— de esta huerta urbana. En todo caso, el 3 de agosto ya tenía escrito el libro, pues en ese día se fecha la *Suma del Privilegio*.

Los relativos a la justa poética que organizó la Villa fueron de los primeros acuerdos que adoptó la Comisión del Ayuntamiento encargada de organizar las fiestas. El 10 de mayo se acordó hacer una «justa literal» ordenada por Lope de Vega en la que debían aparecer, además de San Isidro, los otros santos recientemente canonizados (21). Al día siguiente se fijaron sus características (dividida en diez partes, tres de ellas dedicadas a Isidro y otra para cada uno de los santos restantes, el Papa, el Rey y Madrid), se especificó la cuantía de los premios (en total, 690 ducados) y se encargó a Lope la invención de un jeroglífico para incluir en la estampa del cartel anunciador, cuyas trazas se dejaban en manos de Gómez de Mora (22). El 17 se leyó lo que había compuesto Lope y se acordó la compra de los premios y la impresión de los carteles anunciadores. Se pretendía hacer una tirada de 700 ejemplares de papel y dos de raso. Lope fue el encargado de hacerlos imprimir. Uno de los de raso debía colocarse sin publicidad en una pared exterior de la iglesia de San Salvador, protegido por un dosel y custodiado durante el día por un portero, que se encargaría de guardarlo al llegar la noche (23). Dos días más tarde se ratificaron estos acuerdos y se apeló al presidente del Consejo de Castilla para que nombrase a los jueces (24).

Aspectos como la fecha y lugar de celebración de la ceremonia de publicación de los premios sufrieron varios cambios a lo largo del proceso de organización de las fiestas. El 7 de junio se acordó enviar chirimías a San Andrés para el «día del certamen», que iba a ser el 21 ó 22 de junio, coincidiendo con las fechas en las que la Villa celebraba sus fiestas particulares a San Isidro (25). Sin embargo, del 22 se aplazó hasta el 28 y se previó la colocación de una tribuna en San Andrés para el Consejo de Castilla; pero el 27 se dio cuenta al Ayuntamiento de las órdenes del rey para celebrarla en el segundo patio de Palacio y no en la citada iglesia (26). Parece ser que el motivo de este traslado fue el deseo de Felipe IV de presenciar el acto. Llama la atención la rapidez con que se hizo el tablado donde se iba a desarrollar la ceremonia, pues hasta el día anterior a su celebración no se decidió el lugar definitivo. Seguramente su autor, Diego de Agüero, aprovechó la estructura que ya debía tener levantada en San Andrés (27).

El espacio que se creó para la ocasión estaba fuertemente jerarquizado. En lugar preeminente se encontraban los representantes de la monarquía y frente a ellos los organizadores y jueces de la justa «en forma de Villa», con lo que se hacía hincapié en sus diferentes dignidades dentro de la organización municipal. Lope comentó que ello se hizo a imitación de los actos de las Universidades de Alcalá y Salamanca a los que asistían los reyes (28). Uno de ellos puede servir de ejemplo para comprender las intenciones que encerraba esta compartimentación. Cuando Felipe II e Isabel de Valois, tras su boda, fueron recibidos en Alcalá, la Universidad se dispuso en una especie de teatro realizado para la ocasión.



Lope de Vega. *La niñez de San Isidro*. Comedia. 1622.Lope de Vega. *Justa poética en la canonización de San Isidro*. 1622.

«Con la orden de los graduados y de los Colegios, que estavan por tal concierto, que sus Magestades y toda su Corte, sin saberlo de antes, pudieran entender todo el ser y orden de la Universidad» (29).

Existía, pues, en este tipo de organización del espacio ceremonial mediante tablados, un deseo de reflejar gráficamente la estructura de la sociedad o de parte de ella, otorgando valor jerárquico a los diferentes ámbitos.

En un tercer plano aparecían el lector de la justa, Lope, y los músicos. Como hemos visto, la intervención del escritor en el certamen fue fundamental. Distribuyó sus partes, redactó el cartel, ideó el jeroglífico de éste y llevó las riendas de la ceremonia de entrega de premios, los cuales, dada la escasa relación de los jueces con la poesía, seguramente decidió él mismo (30). Suyas fueron también algunas de las obras poéticas presentadas a concurso, muy bien estudiadas por Entrambasaguas en el artículo ya citado. Sin embargo, no fue nombrado secretario, cargo que recayó en el escribano Luis de Salcedo.

Por este trabajo y por el libro se le prometieron 300 ducados, una cantidad considerable. Sin embargo, el 18 de noviembre aún no lo había cobrado, pues ese día acordó el Ayuntamiento darle una libranza para hacerlo (31). Pérez Pastor fecha en 4 de abril de 1623 la noticia en la que se informa de que ya se había dado la libranza; pero nosotros, aunque conocemos la fuente, no hemos encontrado la fecha (32). A estos asuntos debe referirse Lope en la carta que escribió a Sessa, en la que dice: «cobrando unos dineros de la Villa, he andado perdido» (33).

Antes de acabar con Lope, quisiéramos puntualizar algo de lo dicho por Entrambasaguas sobre su intervención en las justas. En primer lugar, no encontramos prueba alguna para suponer, como hace, que el escritor dibujó los jeroglíficos que otros autores enviaron a concurso, pues lo normal es que éstos incluyeran lema, dibujo y versos en los papeles que mandaban (34). Por otra parte, se equivoca al identificar al Diego de Urbina que actuó como juez en el certamen, con el pintor del mismo nombre, muerto hacia 1594. En realidad, se trataba de su hijo, que era regidor de Madrid y hermano de la primera mujer de Lope, Isabel, además de miembro de la Comisión del Ayuntamiento encargada de organizar las fiestas (35).

JUAN GOMEZ DE MORA

Al igual que ocurrió en la mayor parte de las fiestas barrocas, las madrileñas de 1622 tuvieron como principal acto un cortejo procesional expresivo del orden social que circulaba en un escenario urbano, cuyas referencias arquitectónicas habituales habían sido modificadas con el fin de lograr un espacio de tipo ideal. En este caso se trataba de convertir la parte más representativa de Madrid en un espejo del Paraíso (36), lo que se lograba a través del enmascaramiento de buena

parte de la arquitectura existente mediante colgaduras y acumulación de espectadores, recurriendo a experiencias sensoriales no habituales que afectaban a los sentidos del oído, la vista y el olfato, de la inserción de espacios «naturales», como la huerta de la Plaza de la Cebada, y de la proliferación de estructuras arquitectónicas efímeras de gran valor representativo, como los obeliscos y los altares.

El papel que representó Gómez de Mora en la configuración de este espacio fue fundamental, y no sólo porque a él se deben las trazas de los obeliscos, sino también porque algunas zonas de la ciudad que fueron escenarios de las fiestas habían sido recientemente objeto de su intervención. Nos referimos sobre todo a la Plaza Mayor, a la fachada meridional del Alcázar y a la Plaza de la Cebada.

En principio, el Ayuntamiento tenía previsto levantar arcos conmemorativos. El 2 de mayo se pidió a los cereros y otros gremios su colaboración, los cuales respondieron con la oferta de hacer «un arco del bienaventurado Sant Ysidro» (37). Ese mismo día, los sederos se comprometieron a hacer por su cuenta uno dedicado a San Ignacio (38). El día 8, los roperos ofrecieron 3.000 reales al gremio que levantase un arco (39). El Ayuntamiento, sin embargo, se hizo responsable de la traza y construcción de los arcos que los gremios debían financiar y por ello el 10 de mayo su comisión acordó escoger al día siguiente las cuatro mejores trazas que se presentasen e invitar a Gómez de Mora a realizar alguna (40). Dos días más tarde se eligió únicamente el dibujo que había hecho este arquitecto en colaboración con Francisco de Acuña, y a ellos se encargó la redacción de las condiciones para su ejecución (41). También se encomendó al Maestro mayor la redacción de una lista de los artistas que consideraba con capacidad para levantarlo. De esta manera se pretendía evitar lo ocurrido en alguna otra ocasión: que personas desprovistas de un nivel de calidad suficiente hicieran posturas (42). Sin embargo, el 17 se volvieron a elegir las mismas trazas y se decidió anunciar mediante pregón la posibilidad de levantar el arco (43). Exactamente lo mismo se acordó el 19, cuando estaban presentes los representantes de la Compañía y del Carmen Descalzo (44).

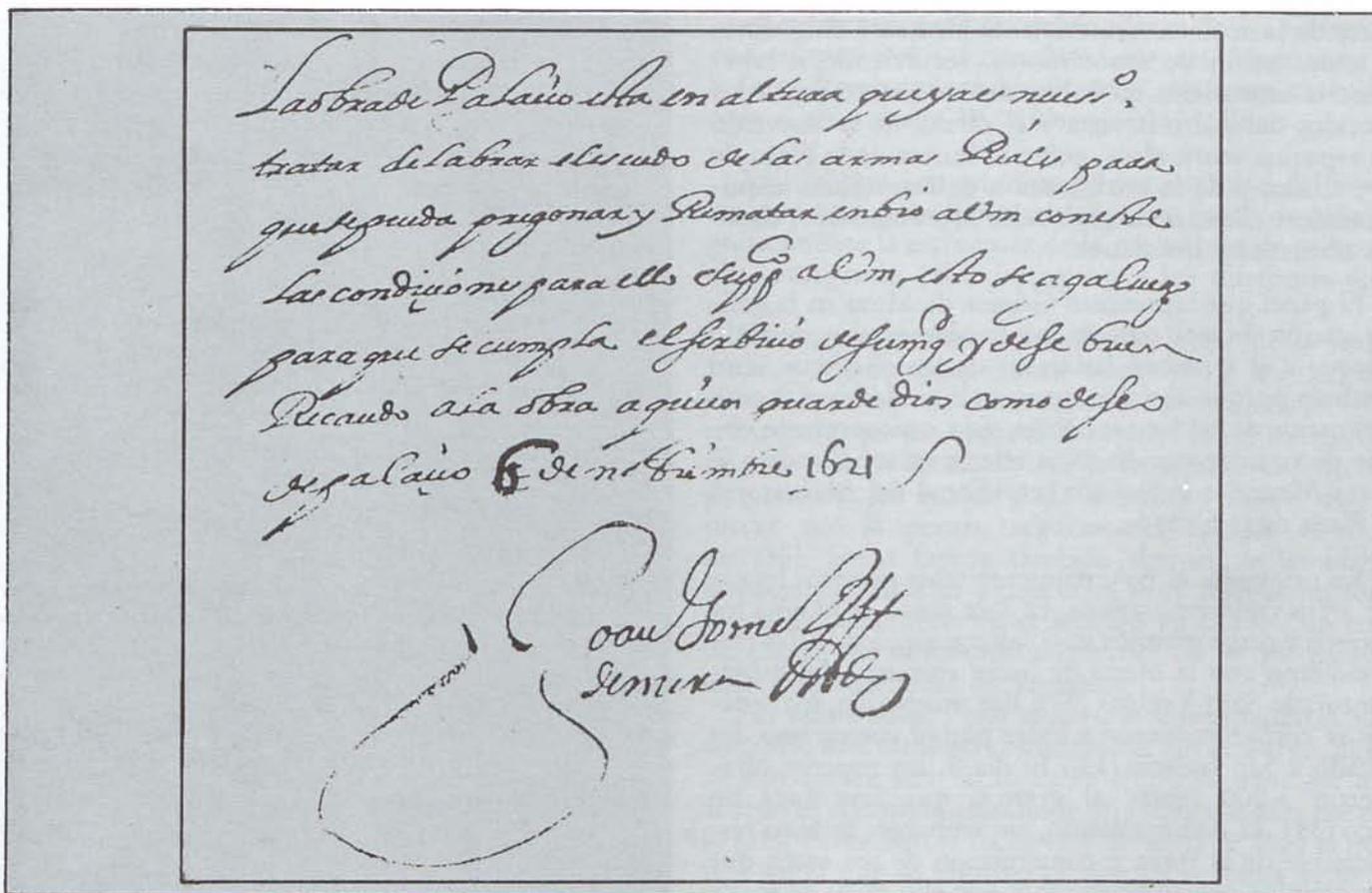
Parece, a la vista de lo expuesto, que aunque la decisión de construir el arco trazado por Gómez de Mora y Francisco de Acuña se tomó el 12 de mayo, tenía carácter provisional, y se esperó a tener redactadas las condiciones para ratificarla. Una vez hecho esto, se procedió a pedir el visto bueno de las Ordenes religiosas, las cuales, a su vez, tenían que levantar un arco para cada uno de sus santos.

El 21 de mayo, el padre Salazar, representante de los jesuitas, pidió a la Villa el dinero para fabricar sus dos arcos. Lo mismo hizo el de los carmelitas. En total se les dieron 3.000 ducados, 1.000 por arco (45). No se nos dice, sin embargo, nada de sus trazas, que es muy probable corrieran por cuenta de dichas Ordenes.



Pero el 29 de mayo, Julio Carpanel y Leonardo Merlo, después de haber visto las trazas y condiciones de ocho obeliscos que Gómez de Mora había hecho, se ofrecieron a construirlos por 5.000 ducados. Ese mismo día, Antonio de Herrera y Julio César Semín bajaron la oferta a 4.000 (46).

La documentación, y esto es sorprendente dado el detalle con que refleja todo lo organizado por la Villa, no recoge los pasos dados para cambiar los arcos por obeliscos. Entre el 21 de mayo, que es la fecha de la última noticia sobre aquéllos, y el 29, fecha de la primera alusión a éstos, hay una laguna documental en todos los aspectos. Lope de Vega, y con él León Pinelo, achacó a la falta de tiempo el rechazo del proyecto de levantar arcos (47). Sin embargo, no es creíble, como demuestra que las condiciones de los que se levantaron en la beatificación de San Isidro datan de una fecha sólo dieciséis días anterior a la celebración de las fiestas (48); mientras que en las de 1622 el margen de tiempo era mucho mayor, veintinueve días. Por otra parte, tampoco se pueden aducir motivos económicos para justificar este cambio, pues, como ya hemos dicho, estaba previsto gastar unos 1.000 ducados por



arco, y en los obeliscos estuvo al principio el Ayuntamiento dispuesto a gastar más de 4.000. Además, tanto la Villa como las Ordenes religiosas parecían dispuestas a levantar los arcos. El 30 de mayo se llevaron a la comisión las trazas de los obeliscos. De ellas se dice que las había visto el Presidente del Consejo de Castilla (49). Es la primera vez que aparece su nombre en este asunto, y creemos que pudo haber sido él quien obligó a desechar la idea de construir arcos, pues se encargó personalmente de comunicar a las Ordenes la decisión de hacer obeliscos, lo que habría resultado extraño de no haber sido suya la responsabilidad de este cambio.

En todo caso, seguimos desconociendo los motivos que llevaron a efectuarlo, aunque es posible que León Soto nos lo ofrezca cuando escribe. «yo la Billa por más grandeza en lugar de arcos ocho pirámides muy grandiosas» (50). No hay que olvidar tampoco que se trata de una época en que la «novedad» era uno de los valores que más contaban a la hora de apreciar estéticamente un espectáculo, y que volver a levantar arcos suponía repetir exactamente las fiestas que sólo dos años antes se habían celebrado (51). De hecho, uno de los aspectos que alaba Lope de estos obeliscos es precisamente su «novedad».

La documentación casi siempre llama «pirámides» a estos aparatos. En realidad están más cercanos a lo que hoy entendemos por obeliscos, a juzgar por la relación entre su altura y su anchura y por el hecho de que se asentaban sobre basas. También induce a pensar así que Miguel de León los llame «aguja» (52). Se puede, sin embargo, mantener la definición de Lelièvre, para





Corregidor advirtió que el día anterior habían hecho el dicho Salazar, Antonio de Herrera y Julio César Semín otra postura por 4.000. A ellos en principio se adjudicó la obra, y por la tarde se formalizó el contrato (63).

Sin embargo, el 31 de mayo, Alonso Carbonel, Francisco Esteban y Alberto Ribero bajaron la oferta a 3.000 ducados, con lo que se rompió el contrato anterior. A los dichos se sumaron Urbán de Barahona, Jerónimo Cascajo, Diego Zapata, Agustín Carbonel, Antonio de Riera y Jusepe Porres (64).

Más tarde se rebajó el precio, suponemos que debido a las pujas de otros grupos, a 2.500 ducados, según nos informa una nota sin fecha en la que, después de hacerse constar que el 31 de mayo se había concertado la obra de los obeliscos en 3.000 ducados, se dice: «Después ubo baja en estas pirámides y la pusieron Alonso Carbonel y Francisco Esteban en 27.500 reales, aunque era más cantidad» (65).

El 8 de julio se indica que el total del precio acordado ascendía a 36.700 reales, incluyéndose en esta cantidad la construcción de los obeliscos y el dorado de 32 escudos. Sin embargo, al final se les dejaron de pagar 1.800 reales por «unos velillos y otras cosas que dejaron de poner» (66). Esta baja fue propiciada por una declaración de Gómez de Mora en la que esto se aconsejaba y que constituye uno de los más tempranos episodios de su enfrentamiento con Carbonel. (67).

El total se les fue pagando en varios plazos (68), y en 1625 los constructores aún no habían cobrado todo (69). Carbonel y Esteban pidieron licencia para retirar los obeliscos, que les fue concedida el 28 de junio, una vez pasado el novenario (70).

La confusión que genera parte de la documentación del Archivo de Protocolos, que parece indicar se adjudicaron las obras a Salazar, Herrera y Semín, ha hecho que recientemente se haya atribuido la construcción de los aparatos a estos artistas (71), sin tener en cuenta que documentos publicados por Pérez Pastor, el marqués de Saltillo y Carmen González Muñoz prueban, al igual que los que damos ahora a conocer, que fueron Carbonel, Esteban y siete artífices más sus verdaderos autores.

Por no conocer las condiciones que redactó Gómez de Mora, sólo las descripciones que ofrecen las relaciones y alguna noticia suelta de archivo podemos utilizar para tratar de reconstruir estos obeliscos (72). En la postura de Carpanel y Merlo se indicaba que su altura era de 50 pies. Más tarde, el 9 de junio, a la vista de una declaración de Francisco de Acuña, se decidió que «sean seis pies más de altura y que se mude el asiento que haze cada una de las dichas pirámides sobre el pedestal, que sea mayor, y que las figuras sean un pie mayores de altura» (73). Fueron seguramente estas alteraciones las que aconsejaron al Ayuntamiento elevar la cifra de 2.500 ducados que se había comprometido a pagar a los constructores.

La altura de los obeliscos era, pues, de 56 pies, sin contar la basa. Lope habla de un total de 74 pies, lo que, de ser cierto, significaría que 18 correspondían al pedestal. Este, según la misma fuente, tenía unas dimensiones en planta de 12,5 × 7 pies y presentaba adosadas en número variable otras basas sobre las que se levantaban estatuas doradas de 8,5 pies de altura (74). En cada una de las caras que llevaban esculturas había un jeroglífico alusivo a alguno de los personajes a quienes se dedicaba el monumento. El remate de la obra lo formaba un escudo. En cuanto a la policromía, Ponce nos dice que los pedestales imitaban mármol y que la del resto era muy variada (75).

Dada la generalizada escasez de altura de las construcciones madrileñas de la época, los 74 pies de los obeliscos debieron dotar de gran monumentalidad al espacio festivo. A ello hacen referencia algunas relaciones. León Soto comenta que fueron «*mui grandiosas*»; Lope escribe que «*por la novedad, como por la grandeza y hermosura, dio fama a sus artifices*», y Monforte recoge el efecto que producían en el espectador cuando comenta que los de la Plaza de la Cebada «*airosos se vían volar*» (76).

Sobre su ubicación e iconografía nos quedan descripciones muy pormenorizadas, aunque a veces contradictorias, en las relaciones de Lope, Monforte, León y Ponce, a las cuales nos remitimos.

En la trayectoria profesional de Gómez de Mora, este encargo no supuso en absoluto una excepción, pues fue un arquitecto cuya presencia es detectable en muy numerosas y variadas celebraciones, como ha demostrado Virginia Tovar (77). Incluso redactó alguna Relación de fiestas. Sí fue excepcional, por el contrario, la tarea que se le encomendó el 12 de mayo. Ese día la comisión del Ayuntamiento acordó:

«*Que el dicho Juan Gómez de Mora y Francisco de Acuña y Silva prevengan las trazas que mejor les pareciere de las danzas que se an de hazer, y las condiciones dellas y las traigan a la junta*» (78).

Se refiere a algunas de las que estaba previsto salieran en la procesión general del 19 de junio. El 19 de mayo, el encargo ya estaba realizado, y la comisión, el Presidente del Consejo de Castilla y los representantes de las Ordenes religiosas acordaron mandar hacer las de los Cuatro Elementos, la de las Partes del Mundo y la de los Navíos, y suspender la del Camello (79). Sin embargo, en la postura que el 6 de junio firmaron Miguel Pastor, Juan Mateo y Francisco Magaña para hacer los carros de las danzas de los Elementos indicaron que los harían «*a gusto y satisfación de los dichos señores Corregidor y Comisarios y de Francisco de Silba, que es el que ha hecho la traza y condiciones*» (80). Seguramente el encargo de las trazas de los carros iba implícito en el de las danzas para las que iban destinados, pues en ningún acuerdo de la comisión se habla por separado de ellas. Es posible también que el que en el último documento sólo se nombre a Francisco de Acuña no signifique que fuera el único autor de las trazas, sino sólo que Gómez de Mora se desentendió, una vez realizadas, del control de su ejecución. Ante esta inseguridad, renunciamos a describirlas, a pesar de que fueron de gran interés y constituyeron el principal elemento con que contó la procesión general para desmarcarse respecto a la del Corpus. (81).

Las páginas anteriores creemos que han servido, entre otras cosas, para apreciar la importancia del papel que representó Francisco de Acuña y Silva en el desarrollo de las fiestas. Parece ser que fue, junto con Lope de Vega y Gómez de Mora, el hombre de confianza en el que delegó la comisión del Ayuntamiento



la tarea de perfilar definitivamente su aspecto. Fue el autor, en colaboración con Gómez de Mora, de las trazas del arco previsto en un principio; mandó realizar algunas modificaciones en los obeliscos y trazó, es posible que solo, las danzas y sus carros. Un documento del 19 de junio nos informa cumplidamente de su actividad.

«*Que a Francisco de Acuña y Silva, por lo mucho que a travaxado en la traza de las fiestas de señor San Ysidro y acudir todos los días a verlas y, bisitarlas para*

que se hiciesen con toda proporción y conforme a las traças y orden que estavan dadas, y asistido mucho tiempo en las partes donde se hacían para berlas y quando se hacían en la forma que no convenía, las hacía deshacer y volver a ponerlas en perfección, asistiendo a todas las juntas que se han hecho, dando quenta del estado que tenía cada obra de las que se hacían, en que se ha ocupado desde dos de mayo deste año» (82).

Por este trabajo recibió, aunque con la oposición de Diego de Urbina, 300 ducados. La última fecha coincide con la del primer día en que empezó a funcionar la comisión de las fiestas. Este documento parece confirmar la idea antes apuntada de que fue Acuña quien se encargó de vigilar la ejecución de lo que aparecía en las trazas, por lo que invita a pensar que las de las danzas y sus carros fueron efectivamente obra suya y de Gómez de Mora.

Nuestros esfuerzos por conocer otros datos sobre este personaje apenas han dado resultado. Parece ser que actuó como representante del Ayuntamiento en algunos contratos de naturaleza artística. En 1623 estableció las condiciones de los carros del Corpus, y en 1627, la Villa le nombró tercero para tasar una escultura de Francisco Esteban, Jusepe Porres y Cristóbal de Agramonte (83).

NOTAS

(1) Se conservan seis impresos, todos ellos descritos en SIMON DIAZ, J., *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, 1982, págs. XXXVIII y XXXIX.

(2) Son las siguientes: SORIA, M., *Libro de las cosas memorables que han sucedido desde el año 1594*, Bibl. Nac. de Madrid, Mss. 9856.

ANÓNIMO, *Noticias de Madrid. 1621-1627*, Bibl. Nac., Mss. 2513.

LEÓN SOTO, A., *Noticias de Madrid, 1588-1674*, Bibl. Nac., Mss. 2395.

LEÓN PINELO, *Anales de Madrid, 447-1658*, Bibl. Nac., Mss. 1255.

Alenda hace alusión también a un manuscrito que titula *Máscara o triunfo de la Verdad a San Isidro* y que considera un «proyecto, ó la idea de una fiesta que se trazó para solemnizar la canonización de San Isidro en Madrid en 1622, ó acaso el día del santo en alguno de los años posteriores», (*Relación de solemnidades y actos públicos de España*, Madrid, 1903, t. I, págs. 212-213, n.º 754). En realidad se trata de una máscara que salió en Madrid en 1620 por la beatificación del santo. El pliego de condiciones para su ejecución se encuentra en el Archivo de Protocolos de Madrid (A.P.M.), p.º n.º 2666, fols. 428-430.

(3) PÉREZ PASTOR, C., «Datos desconocidos para la vida de Lope de Vega», en TOMILLO, A., y PÉREZ PASTOR, C., *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901, págs. 294-96.

(4) PÉREZ PASTOR, C.,; *Noticias y documentos relativos a la Historia y la Literatura españolas*, t. II, Madrid, 1914, pág. 490. Se refiere a una carta de pago de Ginés Carbonel en nombre de su hermano Alonso y de Francisco Esteban por valor de 4.400 reales a

cuenta de lo que les debía el Ayuntamiento por haber hecho las pirámides.

SALTILLO, M., de, «Artistas madrileños. 1592-1850», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LVII (1953), págs. 139-141. Recoge un contrato entre Alonso Carbonel, otros escultores y la Villa para la ejecución de una imagen en el que puntualizan que el Ayuntamiento no podía nombrar tasador a Gómez de Mora. Este apostilló al margen que lo habían hecho porque les rebajó la cantidad concerta para las pirámides de 1622 «por no estar bien acabadas».

GONZÁLEZ MUÑOZ, M. C., «Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII», A.I.E.M., XVIII (1981), pág. 177. Maneja un Libro de Donativos de la Villa, de 1625, en el que Diego Zapata indica que lo suyo debía cobrarse de la deuda que tenía contraída la ciudad con él, Alonso Carbonel y otros escultores a cuenta de las pirámides de 1622.

TOVAR MARTÍN, V., «Arquitectura escénica del Madrid calderoniano», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, III, págs. 1709-1710. Recoge una importante serie de documentos incluidos en el protocolo 3771 del A.P.M., aunque no se percató de la contradicción que encerraban algunos de ellos respecto a los datos proporcionados por los documentos citados al principio de esta nota. Volvió a referirse a ellos en *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, pág. 428, y en su estudio sobre Juan Gómez de Mora, incluido en el catálogo de la exposición que sobre este arquitecto se celebró en el Museo Municipal (Madrid, 1986, pág. 152).

(5) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (A.S.A.), 2-272-30. El libro figuró en la exposición *Los santos patronos de Madrid*, Museo Municipal, Madrid, 1962, n.º 258 (pág. 87 del Catálogo). Quiero agradecer desde aquí la ayuda que me prestó el personal del Archivo para su localización, la cual se hacía difícil debido a su colocación errada en los Índices.

PÉREZ PASTOR, C., *Datos desconocidos...*, pág. 296. Cita un documento que le proporcionó Higinio Ciria y que procede de este libro de cuentas.

(6) ENTRAMBASAGUAS, J., «Las justas poéticas en honor de san Isidro y su relación con Lope de Vega» A.I.E.M., IV (1969), págs. 27-133. La relación del escritor con el santo se remonta a muchos años antes de la beatificación. Uno de sus episodios, el de la información para el proceso de beatificación de santa María de la Cabeza, ha sido estudiado por AGULLO, M., «Declaraciones de escritores del siglo XVII en el proceso de beatificación de santa María de la Cabeza», *Revista de Literatura* (1955), págs. 173-187.

(7) A.S.A., Libro de Acuerdos, n.º 38, fol. 532r. La dio a conocer PÉREZ PASTOR, C., *Datos desconocidos...*, pág. 249.

(8) Sobre el tema véase, entre otros, el libro editado recientemente por Díez Borque, J. M., *Teatro y fiesta en el Barroco*, Barcelona, 1986.

(9) A.S.A., 2-272-30, fol. 12r-v.

(10) A.S.A., 2-272-30, fol. 40v.

(11) A.S.A., 2-272-30, fol. 40v.

(12) Díez Borque, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, 1978, págs. 103-104.

(13) A.P.M., p.º n.º 3771, fol. 622r.

(14) Las reprodujeron SHERGOLD N. D., y VAREY, J. E., «Documentos sobre los autos Sacramentales en Madrid hasta 1636», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, XXIX (1955), págs. 246-47.

(15) Del diálogo dio noticias MONFORTE Y HERRERA, F. (pseudónimo de F. Chirino de Salazar), *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid en la canonización de S. Ignacio de Loyola y san Francisco Xavier*, Madrid, 1622, fol. 71v. De la comedia existe edición crítica a cargo de E. Aragone, Messina, 1970.

(16) A.S.A., 2-272-30, fol. 18v.: «Que la fiesta que se ubiere de hazer se pida al dicho Lope de Vega la vaya escribiendo para que acabada haga una relación della = y se ynprima».

(17) A.S.A., 2-272-30, fol. 70r: «... se le libren a Lope de Vega Carpio trescientos ducados por el trabajo y ocupación que tubo en el certamen de poesía que hizo y compuso para la dicha fiesta de la canonización y por aver dirigido a esta Villa el libro que hizo de las dichas fiestas, que esto es la misma cantidad que se le dio por lo que hizo por la fiesta de la beatificación».

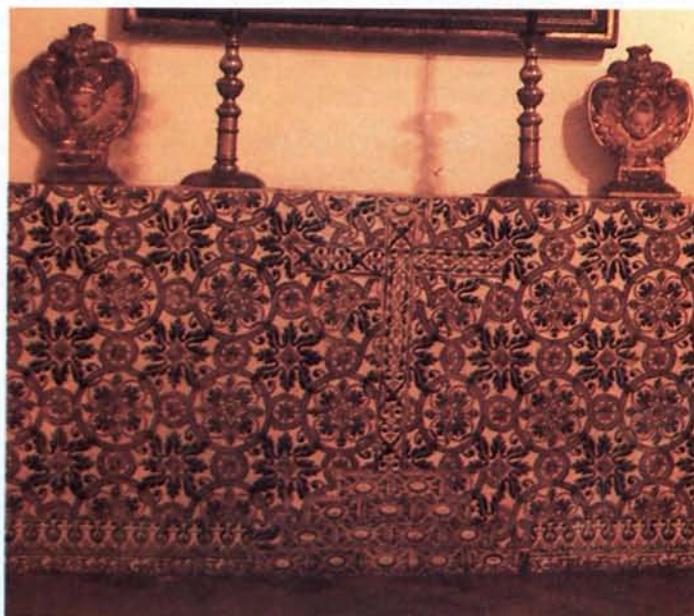
- (18) La imagen que ofrecen las relaciones de fiestas sobre los sucesos que relatan ha sido estudiada por Mc., ALLISTER, JOHNSON, W., «Essai de critique que interne des livres d'entree français au XVI siècle», en JACQUOT, J. (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, t. III, Paris, 1975, 187-200.
- (19) A.S.A., 2-272-30, fol. 55 r-v. «... y que el carro y inbenición no salió como quedó obligado el dicho Juan Gonzalez ni la tramoya anduvo conforme a la muestra que dio ...».
- (20) VEGA CARPIO, *Relación ...*, sin paginar.
- (21) A.S.A., 2-272-30, fol. 11r.
- (22) El autor de la lámina fue Schorquens. A.S.A., 2-272-30, fol. 12r-v. Tenemos entregado para su publicación en la revista «Goya» un artículo sobre ésta y otras estampas relacionadas con Lope de Vega.
- (23) A.S.A., 2-272-30, fol. 18v - 19r.
- (24) A.S.A., 2-272-30, fol. 21r.
- (25) A.S.A., 2-272-30, fol. 38v.
- (26) A.S.A., libro de Acuerdos, n.º 38, fol. 582v y 583v. PÉREZ PASTOR, C., *Datos desconocidos...*, pág. 294-295.
- (27) A.S.A., 2-272-30, estado de las cuentas de Diego de Agüero.
- (28) VEGA CARPIO, *Relación ...*, fol. 42r.
- (29) GÓMEZ DE CASTRO, A., *El recibimiento que la Universidad de Alcalá hizo a los Reyes*, Alcalá, 1560. Citamos por SIMON DÍAZ, J., *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, I, Madrid, 1964, pág. 1b.
- (30) ENTRAMBASAGUAS, «Las justas poéticas ...», pág. 81.
- (31) A.S.A., 2-272-30, fol. 70r.
- (32) PÉREZ PASTOR, *Datos desconocidos ...*, pág. 296.
- (33) GONZÁLEZ AMEZUA, A., *Lope de Vega en sus cartas*, IV, Madrid, 1943, pág. 80 (carta n.º 468). El editor, seguramente porque conoce la obra citada en la nota anterior, la fecha de abril de 1923.
- (34) ENTRAMBASAGUAS, J. «Las justas poéticas ...», pág. 38.
- (35) La composición de la familia Urbina ha generado muchas confusiones entre los investigadores. Pérez Pastor y Cotarelo, entre otros, llegaron a considerar que Isabel era hija del regidor y nieta del pintor. Clarificó completamente la cuestión SALAZAR, M. C., («Nuevos documentos sobre Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, XXV (1941), págs. 478-506), quien estableció los años de 1516 y 1594 como fechas límites de la vida del pintor.
- (36) La aspiración a convertir el espacio religiosos en un espejo del paraíso se hace explícita en numerosas relaciones de fiestas. El tema ha sido agudamente tratado por CAMARA, A., «El Orbe del Rey y el Laberinto de Dios. Madrid urbe manierista y barroca», *A.I.E.M.*, XIX (1982), 49-59. La imagen que del cielo se hacía la época, dotada de características físicas muy precisas, fue estudiada por CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, 1978, págs. 124-125.
- (37) A.S.A., 2-272-30, fols. 1r y 5r.
- (38) A.S.A., 2-272-30, fol. 1v.
- (39) A.S.A., 2-272-30, fol. 7r-v.
- (40) A.S.A., 2-272-30, fol. 10v-11r.
- (41) A.S.A., 2-272-30, fol. 13r-v.
- (42) A.S.A., 2-272-30, fol. 14r-v «... y porque se tiene experiencia de que yendo por pregones a hazer posturas algunos postores que no lo entienden no saben del arte y después se ve en mucho trabajo para que no acepten, y así conbiene que la hagan personas que entienden del arte, para lo qual el dicho Juan Gómez de Mora haga una memoria de las personas peritas y que entienden el poder hazer el dicho arco».
- (43) A.S.A., 2-272-30, fol. 18v.
- (44) A.S.A., 2-272-30, fol. 20v.
- (45) A.S.A., 3-272-30, fol. 23r-v.
- (46) A.P.M., p.º n.º 3771, fol. 607.
- (47) VEGA CARPIO, *Relación ...*, sin paginar.
- LEÓN PINELO, A., *Anales de Madrid*, ed. Fernández Martín, Madrid, 1971, pág. 242.
- (48) A. P. M., p.º n.º 2666, fols. 440 y otros. Esta documentación fue dada a conocer por TOVAR MARTÍN, V., «Arquitectura escénica ...».
- (49) A.S.A., 2-272-30, fol. 24v.
- (50) LEÓN SOTO, A., *Noticias de Madrid, 1588-1674*, Bibl. Nac., Mss. 2395, fol. 108r.
- (51) La importancia de este concepto fue subrayada por MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, 3.ª en., Barcelona, 1983, págs. 453 y ss.
- (52) LEÓN, M., *Sumptuosas fiestas que la villa de Madrid celebró a XIX de junio de 1622 ...*, utilizamos la edición anónima que publicó en Sevilla Simón Faxardo (s.a.), fol. 2r.
- (53) LELIEVRE, F., «Entrées Royales á Nantes a l'º epoque de la Renaissance», en JACQUOT, J. (ed.), *Les Fêtes...*, III, pág. 89.
- (54) RAMÍREZ, J. A., *Construcciones ilusorias*, Madrid, 1983, pág. 30.
- (55) ANÓNIMO, *Noticia del recibimiento y entrada de la Reyna nuestra señora Doña María-Ana de Austria en Madrid*, s.l., s.i., s.a., p. 76.
- (56) Catálogo de la exposición *El poder y el espacio. La escena del Príncipe Valencia, s.a. (1982)*, pág. 38.
- (57) CALVETE DE ESTELLA, J. C., *El felicísimo viaje del Príncipe Don Felipe*, Amberes, 1552. Citamos por la edición de Madrid, 1930, II, 39.
- (58) GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.
- (59) CAMPO JESÚS, L., *Isabel de Valois en Pamplona*, Pamplona, 1982, pág. 22.
- (60) PEDRAZA, P., *Barraco efímero en Valencia*, Valencia, 1982, pág. 189.
- (61) A.P.M., p.º n.º 3771, fol. 605.
- (62) AGULLÓ, M., «Manuel Pereira; aportación documental», *B.S.E.A.A.*, XLIV (1978), pág. 257.
- (63) A.P.M., p.º n.º 3771, fol. 606 bis. A.S.A., 2-272-30, fols. 24-26.
- (64) A.S.A., 2-272-30, fols 27r y 28r.
- (65) A.S.A., 2-272-30, fols. 230r.
- (66) A.S.A., 2-272-30, fol. 58r.
- (67) SALTILLO, M. de, «Artistas madrileños ...». Véase la nota 4.
- (68) El 7 de junio recibieron 12.600 reales; 3.300, tres días más tarde; otros tantos, el 13 y el 28; 3.000, el 14; 4.748, el 31 de mayo; 3.500, el 8 de julio, y 4.400, en tres fechas desconocidas. A.S.A., 2-272-30, fols. 46v, 47r, 48r, 51v, 58r y 232-233.
- (69) GONZÁLEZ MUÑOZ, M.C., «Datos par un estudio ...». Véase la nota 4.
- (70) A.S.A., 2-272-30, fol. 52r.
- (71) Ha sido la profesora Virginia Tovar quien, amparada por la importante documentación que encontró en el Archivo de Protocolos, ha atribuido los obeliscos a estos artistas. Véase la nota 4.
- (72) No conocemos los testimonios gráficos que sabemos existieron. Seguramente se guardaban en el Alcázar, donde, según cuenta Carducho, se depositaban «las trazas, plantas y relaciones para las procesiones, en que se haia la persona Real, como las del Corpus, y otras particulares de canonizaciones de Santos». *Diálogos de la pintura*. ed. F. Calvo Serralle, Madrid, 1979, pág. 431-432.
- (73) A.S.A., 2-272-30, fol. 44r.
- (74) VEGA CARPIO, *Relación ...*, sin paginar.
- (75) PONCE, M., *Relación de las fiestas que se han hecho en esta Corte, a la canonización de cinco santos ...*, Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1622, fol. 3v.
- (76) LEÓN SOTO, *Noticias ...*, fol. 108r; VEGA CARPIO, *Relación ...*, sin paginar; MONFORTE, *Relación ...*, fol. 19v.
- (77) TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña ...*, págs. 421 y ss.
- (78) A.S.A., 2-272-30, fol. 14r.
- (79) A.S.A., 2-272-30, fol. 20v.
- (80) A.P.M., p.º n.º 3771, fol. 619v.
- (81) Sería interesante estudiar estas danzas a la luz de los libros que sobre cosmografía sabemos tenía Gómez de Mora en 1613. Véase: AGULLÓ, M., «Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX (1973), págs. 64-66.
- (82) A.S.A., 2-272-30, fol. 59v.
- (83) SHERGOLD Y VAREY, «Documentos sobre los autos ...», págs. 244-48. SALTILLO, M. DE, «Artistas madrileños ...», págs. 141-152.

SISTEMAS DECORATIVOS EN LA AZULEJERIA MADRILEÑA. SIGLOS XVI-XVIII

Por
Araceli CABEZAS LOPEZ

Con la llegada de los árabes a la Península Ibérica, Occidente conoce el tratamiento de la cerámica aplicada a la arquitectura en forma de pequeñas piecitas poliédricas, blancas, verdes, azul pálido, negro o melado que se encajaban en los espacios dibujados por cintas de barro esmaltadas en blanco. El elevado coste del alicatado, deriva en el siglo XV en procedimientos más sencillos con la cuerda seca y arista (azulejo de labores), sin restar vistosidad a la placa cerámica; los motivos mudéjares revisten grandes espacios de edificios civiles y religiosos imitando los alicatados de mosaicos de lacerías y estrellas. En el año 1566, Pedro de Medina escribía en el «Libro de las grandezas y cosas memorables de España», refiriéndose al azulejo de labores, «en este lugar de Triana se hace mucha y buena loza de Málaga, blanca y amarilla y de todas maneras y suerte. Ay quassi cinquenta casas donde se hace y de donde se lleva amuchas partes. Ay mesmo se hace azulejo muy polido de muchas y diferentes labores y colores.

Y allí mesmo muy hermosos bustos de hombres y e otras cosas. Deste azulejo se labra mucha cantidad y se lleva a muchas partes». Años antes, y después de la llegada de Niculoso Pisano a Triana (1498), se establece una nueva modalidad azulejera: el azulejo de técnica italiana. La placa cerámica es el soporte de un repertorio decorativo a base de grutescos y con colores aplicados «a la mayólica», que se avenían más a los gustos de la nueva dinastía de los Austrias, que las formas tradicionales hispano-moriscas, interpretadas magistralmente en la cerámica valenciana de reflejo metálico durante el siglo XV, pero en la siguiente centuria sus hornos dejan de arder por la competencia de los hornos sevillanos y talaveranos, que empiezan a producir piezas, cerámicas y azulejos con temas de grutescos en cobalto, destacándolos sobre excelente vidriado blan-



Descalzas Reales. Salón dorado. Frontal de altar. S. XVI.

co. Los artífices talaveranos asimilan de tal fómra las enseñanzas de Niculoso, que muchos estudiosos de la cerámica (González Martí) justifican su preseca en los talleres castellanos para realizar los encargos de la zona.

Coincidiendo con el traslado de la Corte a Madrid, en 1561, y con el auge de los talleres talaveranos, los monarcas colaboran al resurgimiento de las artes del barro concediendo franquicias y trasladando a la capital hornos y artífices, para fomentar la cerámica. Sabemos por testimonios de la época que el traslado y la prolongación de las formas y decoraciones talaveranas a Madrid no se quedó más que en un intento. «Intentado an y puesto en ejecución pocos años ha poner este mismo trato y ofizinas junto a la Corte. En Vaziama-drid, fueron maestros y oficiales, labraron orno y bajillas con los mismos materiales de Talavera mas después de grandes gastos prometiendose maiores ganancias quedaron frustrados sus yntentos porque la labor salio muy desigual en todo y ansi con no pequeña perdida desistieron desengañados; parezeme les subcedio lo mismo que a los fabricantes de paños en Segobia. Cada tierra tiene sus labores propias» (1).

En el siglo XVIII, según Larruga, las fábricas más destacadas en la capital fueron las de Rodríguez Reato; también había sucursales como la de la calle de Luzón, que divulgaba con sus ventas los programas decorativos y formas cerámicas alcoreñas. La ya escasa producción cerámica en Madrid disminuye en los últimos años del siglo XVIII por la creación de manufacturas reales como la del Buen Retiro y, después de su cierre en el año 1812, sólo surgen intentos efímeros en Mensalbes, promovidos por el duque de Frías y con personal procedente del Buen Retiro.

Ante la falta de talleres cerámicos, condicionados por los pocos recursos que reunía la tierra de la capital y alrededores, los encargos de azulejos que debían tener cierta calidad, se hacen a los tres centros más importantes de la Península: Toledo, Talavera y Valen-



Descalzas Reales. Salón de Reyes. S. XVI.

cia, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, desde donde salen las losetas para decorar los palacios y edificios religiosos que vamos a estudiar.

Azulejos toledanos del Siglo XVI

El período de mayor esplendor lo alcanza la azulejería toledana en el siglo XVI, cuando Carlos I la convierte en Ciudad Imperial. Ya en 1530, textos como el del humanista Lucio Marineo Siculo, ponderan la cerámica de Toledo: «se labra mucho y muy recio, blanco y alguno verde y mucho amarillo, que parece dorado, y esto para servicio, porque lo máspreciado es lo que está vidriado en blanco.»

Los programas decorativos renacentistas y de influencia mudéjar se interpretan en estannífero y con los procedimientos de la cuerda seca y arista, como los que encontramos en el Convento de las Descalzas Reales, en el frontal de altar del salón de Reyes, la solería de la celda de la archiduquesa Margarita y otras estan-

cias y pasillos, con zócalos que imitan los alicatados de mosaicos de lacerías y estrellas mudéjares.

Azulejos talaveranos de los Siglos XVI y XVII

La decoración tradicional en el siglo XVI de las losetas cerámicas de formas geométricas y motivos renacentistas interpretados con la cuerda seca o arista, conviven en Talavera con el nuevo tratamiento cerámico de «técnica italiana» o «pisana». Por primera vez, la placa cerámica: blancos, melados, azules, verdes... decoran las losetas empleando grutescos e historias que, según Morales, imitan, sobre todo en el último tercio del siglo XVI, la cerámica de Italia y principalmente las debidas a Orazio Fontana (2).



Descalzas Reales. Capilla del claustro alto.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, las series cerámicas talaveranas empiezan a cobrar importancia; sus productos invaden los mercados dentro y fuera de la Península y es comparada por algunos autores con la mejor cerámica de Pisa y China, siendo imitada, como puntualiza Gestoso, en Sevilla. «Desde fines del siglo XVI tenemos la convicción de que en Sevilla se imitó la loza talaverana, pues así consta del informe emitido en 1597. Artífices talaveranos trabajaron en Sevilla desde la segunda mitad del siglo XVI» (3).

Estos datos confirma la difícil identificación de las piezas cerámicas de los talleres toledanos, talaveranos y sevillanos en los siglos XVI y XVII. Las diferencias formales las señala Aguado Villalba en las decoraciones toledanas, más sobrias y sencillas, con fondo más blanco y el azul más índigo; el barro de Talavera es de color más claro que el de Toledo, que, por ser más ferruginoso, es mucho más rojizo (4).

Durante la primera mitad del siglo XVI, la ornamentación cerámica talaverana interpreta los grutescos en cobalto sobre estannífero y el azul para los perfiles; pero a medida que avanza la centuria y en el siglo XVII

Descalzas Reales. *Capilla del claustro alto.*

se emplean verdes, anaranjados y ocre con los contornos en manganeso. Las formas y temas ornamentales están influidas por la cerámica italiana y la nueva estética flamenca que conocen los talleres cerámicos talaveranos al trasladarse a España el ceramista Juan Flores. Ponderada por autores como Clarke y Palomino y popularizada por las citas y versos de los autores del Siglo de Oro, es considerada como una de las industrias más importantes al finalizar el siglo XVII. Sus azulejos decoran zócalos y solerías de los edificios madrileños del renacimiento tardío y barroco: el Monasterio de las Descalzas Reales, la Casa de Panadería, la Capilla del Ave María, el Real Monasterio de la Encarnación de Agustinas Recoletas, el Convento de las Trinitarias Descalzas y el de las Mercedarias Descalzas de

Descalzas Reales. *Salón de pintura flamenca.*

Don Juan de Alarcón, en un alarde de gozoso colorido y formas caprichosas que recuerdan las tradicionales decoraciones árabes.

Monasterio de las Descalzas Reales. Su fábrica, del pleno renacimiento, evoca la sobriedad de las mansiones reales de los Austrias, si bien desde las primeras obras de reforma del palacio en convento, los elementos ornamentales tuvieron cabida en edificio tan singular. La cerámica de zócalos y solerías se encarga a los talleres talaveranos: actualmente se conservan interesantes muestras, la mayoría pertenecientes al siglo XVI, en el claustro alto, antecoro, la solería de la capilla «Casita de Nazaret», con combinaciones de loseta bizcochada, azulejos de arista y los decorados a la

Descalzas Reales. *Celda de la archiduquesa Margarita. S. XVI.*Descalzas Reales. *Capilla del claustro alto.*



Encarnación. Detalle del frontal anterior.

paleta de gran fuego como el cuadro de azulejos «punta de diamante» en antimonio y cobalto fuera de la capilla; el Relicario conserva un zócalo con el popular «florón escurialense»; la celda de la archiduquesa Margarita tiene restos de losetas pintadas con la técnica del



Encarnación. Claustro. Frontal de altar.

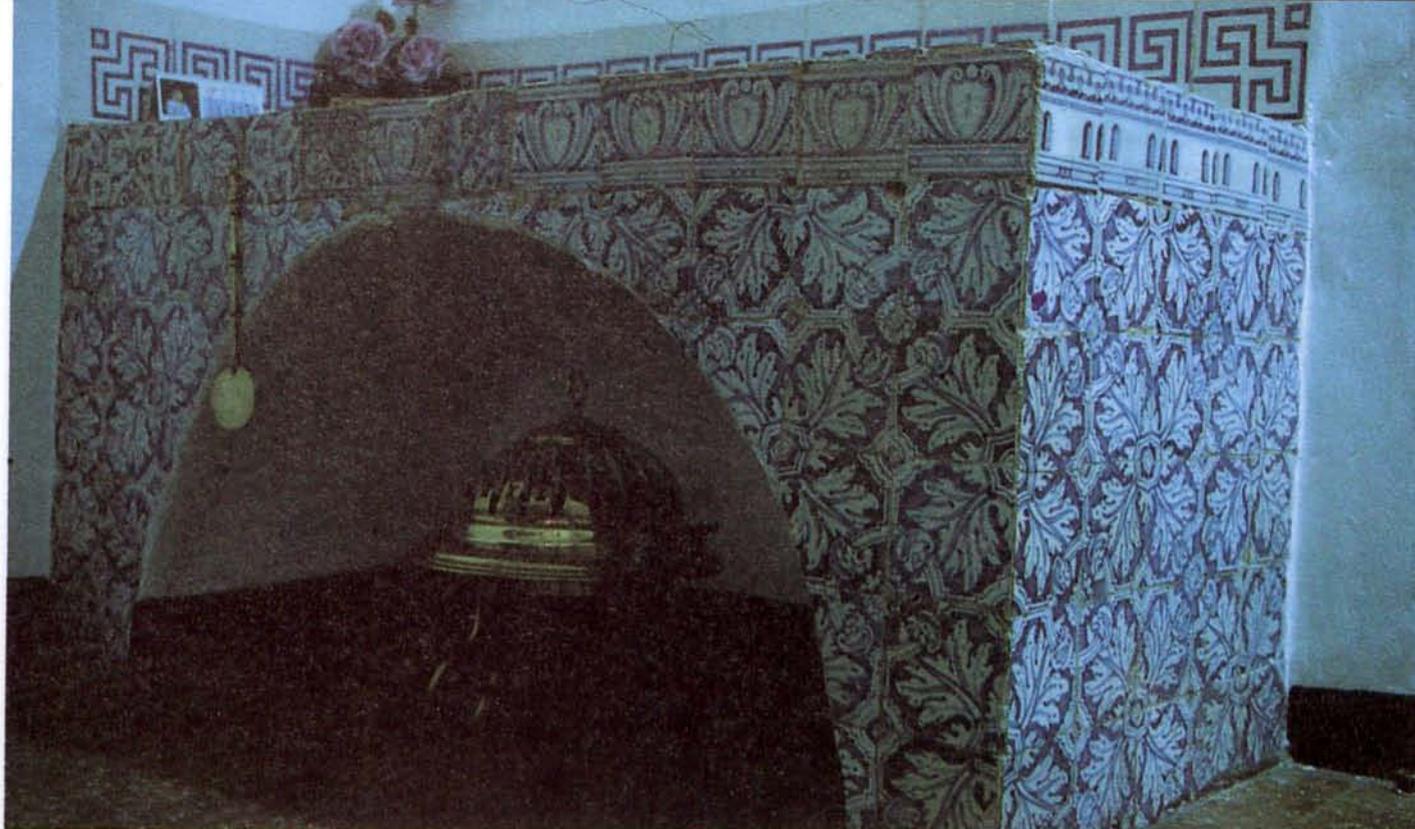
«esponjado» (modalidad que consiste en emplear una muñequilla con cobalto que mancha el vidriado blanco); los pasillos que llevan al Salón de pinturas flamencas y el mismo Salón, son otras de las estancias que conservan restos de losetas pintadas con emblemas morales y escudos nobiliarios.

Real Monasterio de la Encarnación. Fundado por la reina Margarita de Austria, conserva en las salas destinadas a museo azulejería talaverana del siglo XVII. Algunos revestimientos y losetas han sido trasladados de lugar. Gestoso Pérez ya hizo referencia a este tema al señalar en el Convento de las Descalzas Reales, piezas de «... color naranja, adornos a modo de rayas sombreando el naranja propio de Talavera, ejemplo de azulejos del siglo XVII que adornan los muros de la nave de la iglesia de Santa Paula [de Sevilla] igual en los azulejos que existen en los muros de la escalera que conduce al torno de las Descalzas Reales, resto sin duda, que estaría colocado en otro sitio, y cuyas losetas, al ser trasladadas de lugar, fueron trastornadas por imperita mano» (5).

Los azulejos con el popular «florón escurialense» revisten a manera de zócalo el vestíbulo. En el claustro, la primera capilla conserva el pavimento cerámico del



Alizar. S. XVI.



Trinitarias Descalzas. Mesa. S. XVII.

siglo XVII a base de losetas bizcochadas, azulejos y olambrillas vidriadas; restos de cerámica encontramos en la segunda capilla aneja a la anterior, con zócalo cerámico, motivo de «florón escurialense» y azulejos talaveranos; estrella de ocho puntas, en el alféizar de un pequeño vano en el muro; dos frontales de altar con repertorio decorativo renacentista completan la decoración cerámica del claustro. En el coro, relicario y sala aneja, los zócalos cerámicos y cenefas combinadas con placas bizcochadas dan idea de la importancia que debió tener la decoración cerámica en el Real Monasterio.

Convento de las Trinitarias Descalzas. Desde su construcción en el año 1612, fecha en que doña Francisca Gaitán, viuda de Romero, decidió su fundación (6), la cerámica se encargó a los talleres talaveranos, para revestir zócalos y pavimentar solerías. Tras las recientes «restauraciones» y la labor de la temible piqueta, desaparecieron los azulejos del refectorio y de los pasillos que comunicaban las distintas salas del Convento; hoy sólo se conservan en una mesa y alacena de la sacristía en la pieza de los locutorios, losetas cerámicas con el «florón», el mismo tema ornamen-



Trinitarias Descalzas. Detalle de la mesa anterior.



Trinitarias Descalzas. Detalle de la mesa anterior.

tal que decoraba el refectorio y otras salas del convento. La mesa, de 1,60 m. de ancho, tiene el frente de azulejos originales de Talavera, desordenados y mal casados en el lado izquierdo y con diferentes cenefas.



Capilla del Ave María. Zócalo.

Capilla del Ave María. «Congregación en su origen perteneciente al convento de Trinitarios Calzados. El Convento fue fundado por Felipe II y sus obras se encargaron a Gaspar Ordóñez...; en el siglo XVII fue uno de los Conventos más importantes de Madrid... A este Convento pertenecieron numerosas Congregaciones

como la de las «Cuarenta Horas» y la del «Ave María», de la que es un recuerdo la actual capilla» (7). Recorre dicha capilla un zócalo de azulejería ornamental talaverana del siglo XVII con los emblemas de la orden Trinitaria, el símbolo de la Esclavitud y loas a la Virgen María.



Capilla del Ave María. Emblema. S. XVII.



Capilla del Ave María. Emblema. S. XVII.



Capilla del Ave María. Emblema. S. XVII.



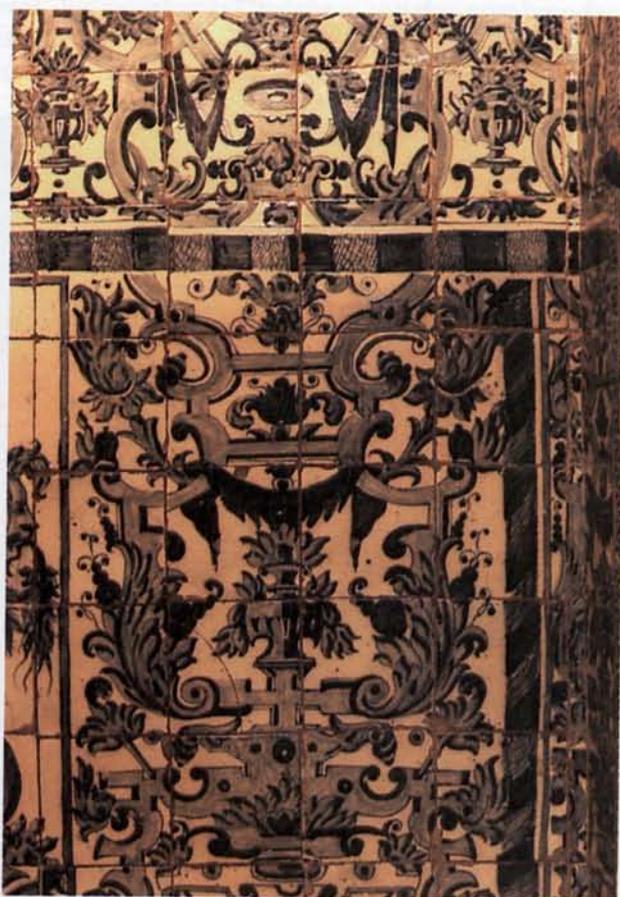
Capilla del Ave María. Emblema. S. XVII.



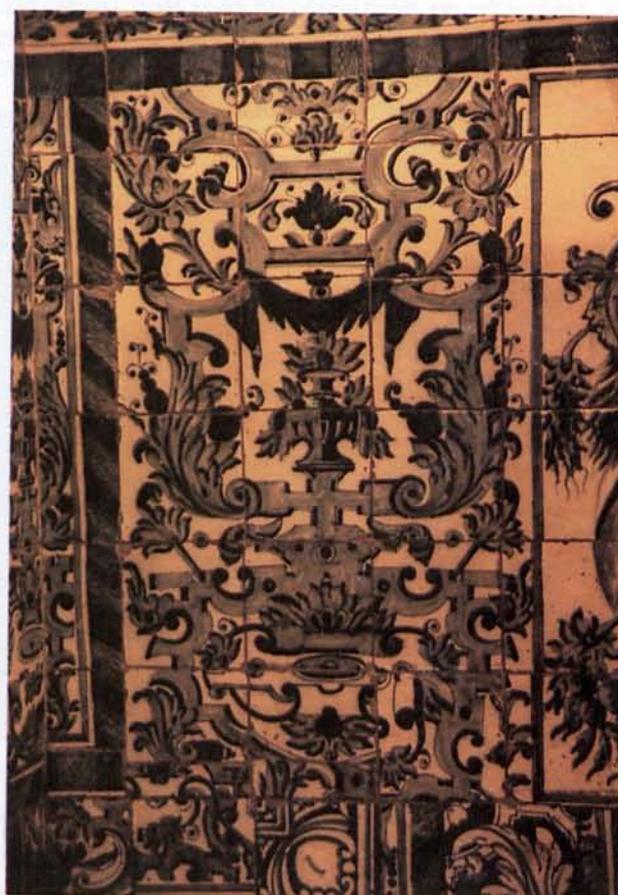
Mercedarias de Don Juan de Alarcón. *Escudo.*

Mercedarias Descalzas de Don Juan de Alarcón. Entre las numerosas obras dignas de señalar del convento fundado en el año 1663, encontramos un interesante zócalo de azulejos talaveranos del siglo XVII, con el es-

cudo de la Orden de la Merced y restos de azulejos que eran del pavimento. Una cenefa con el escudo de la Orden interpretado en cobalto sobre estannífero recorre el zócalo cerámico.



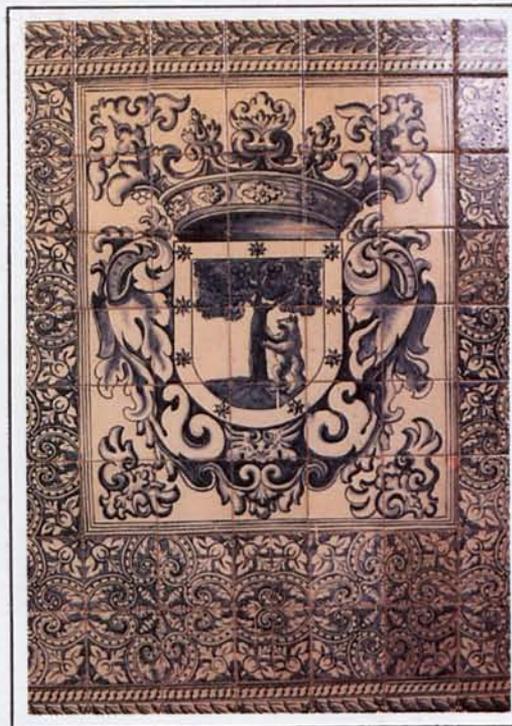
Mercedarias de Don Juan de Alarcón. *Azulejería.* S. XVII.



Mercedarias de Don Juan de Alarcón. *Azulejería.* S. XVII.



Casa Panadería. Salón principal. Escudo real.



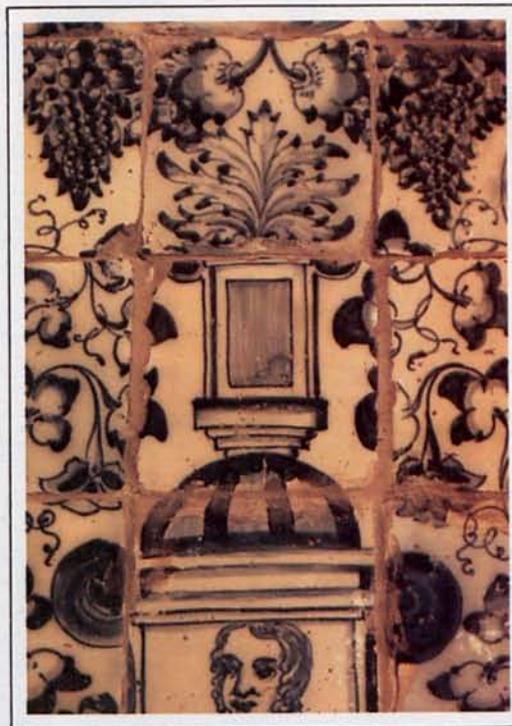
Casa Carnicería. Escudo de la Villa de Madrid.

Casa de la Panadería. En los últimos años del siglo XVI, empieza la obra de la Casa de la Panadería, la cual «tenía 124 pies de fachada al Mediodía, de saliente y poniente 18 pies por 56 de fondo» (8). El salón principal con los frescos pintados por Claudio Coello y Donoso estaba cubierto por zócalo de azulejos, y, según el Conde de Polentinos: «había ejecutados 12 escudos de armas reales, 12 escudos de la villa, compuestos de 576 azulejos los primeros y 360 los segundos, 28

pilastras, compuestas de 1.152 azulejos, 100 ramilletes de 600 azulejos y 550 alizares; también había zócalos de azulejos en la escalera, y todos juntos eran 15.374, que, a 38 maravedís, montaban 17.182 reales y 24 maravedís.» Descripción que podemos seguir en los zócalos del Salón Real, cambiados en su disposición original y restaurados en los primeros años del siglo XX. Elemento decorativo que también adornó la Plaza Mayor en actos o fiestas como la celebrada en



Casa Panadería. Salón principal.



Casa Panadería. Salón principal.



Casa Panadería. Escudo de la Villa de Madrid.

1722, en los casamientos de Luis I y Luisa Isabel de Orleáns «pintándola desde los tejados hasta las basas de las columnas de azul y blanco y embutida de azulejos entre ventana y ventana.» La azulejería procede de los talleres talaveranos del siglo XVII, como la cerámica que decoró las distintas estancias de la Casa Ayuntamiento, según las citas documentales (9) y que también tuvo estos materiales en el piso: «Ladrillo de Toledo o Mocejón raspado y cortado con azulejos de Talavera para los chapados, asentado y rematado cada alízar de azulejo.»

Azulejos valencianos del Siglo XVIII

Mientras la producción de los talleres de Talavera, Toledo y Sevilla empieza a decaer, los hornos levantinos—maniseros y valencianos—siguen elaborando series azulejeras de vistoso colorido y formas barrocas, aunque adolecen en algunos ejemplos (las cocinas) de estancamiento y repetición en los dibujos. La influen-



Casa Panadería. Azulejos. S. XVII.



Casa Panadería. Salón principal.

cia de la fábrica de Alcora anima el repertorio decorativo de los azulejos, con imágenes preciosistas de guirnaldas y pequeñas flores en cenefas, como la que decora la habitación aneja a la Capilla del Ave María; el revestimiento más simple también recuerda las formas ornamentales valencianas, como alguno de los azulejos de la Capilla, de tema ornamental interpretados en cobalto sobre estannífero (visibles en la tonalidad del cobalto más oscura) y que se añaden después de su reforma a los azulejos talaveranos. Los encargos cerámicos ya no se hacen a los hornos castellanos, que dejan de arder por el cambio de gusto con signos de abarrocamiento que se abre con la nueva centuria (siglo XVIII).

FORMAS DE LAS LOSETAS CERAMICAS

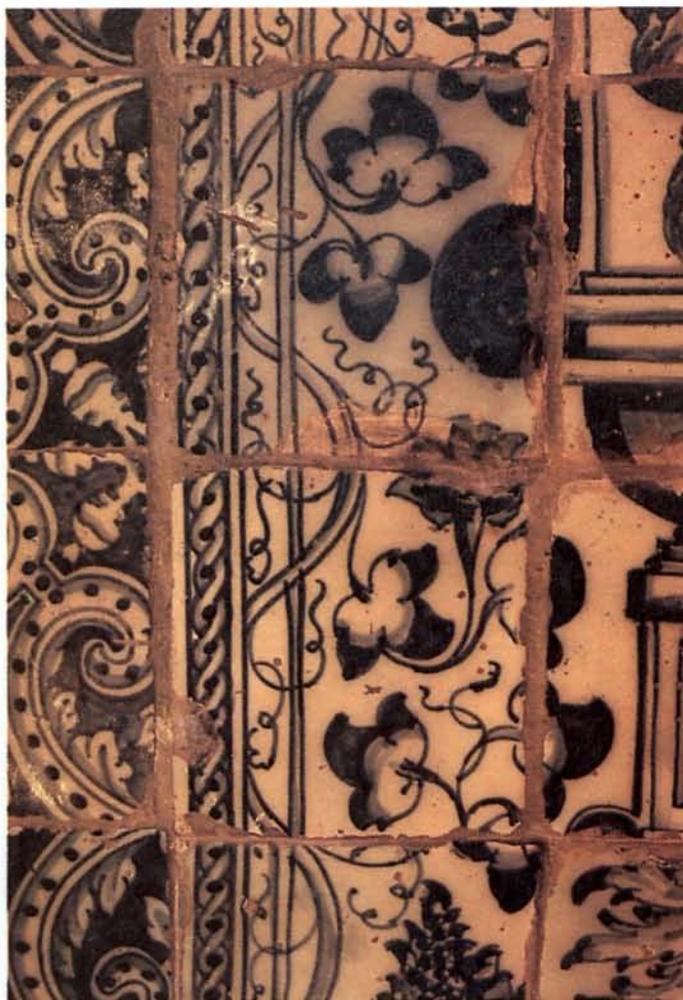
Una vez que el barro pasaba por los estanques de agua para su mezcla, por el tamiz para su limpieza de materias orgánicas y por el proceso de secado, se ama-

saba formando pellas para facilitar la labor del maestro azulejero, quien, ayudándose de moldes, elaboraba las placas cerámicas, azulejos, que en los talleres de Toledo y Talavera eran de unos 13×13 cm. (revestimientos de la Casa de la Panadería, Convento de las Mercedarias Descalzas, Capilla del Ave María...), mientras que en Valencia, oscilaban entre 20 y 21 cm. (azulejos de la estancia aneja a la Capilla del Ave María). Existen también las *olambrillas* de 7×7 cm., que en las solerías se combinan con placas bizcochadas y azulejos pintados (pavimento del claustro del Convento de la Encarnación, capilla «Casita de Nazaret» en el Convento de las Descalzas Reales...) y las *losetas rectangulares* de $6,5 \times 13$ cm., que se utilizan para rematar los zócalos cerámicos como las *cintas* o *verduguillos*.

Los *alizares* son piezas singulares y, según Artiaño: «un elemento arquitectónico conocido de antiguo, que seguramente se usaron en Sevilla, de los cuales existen en Granada los más bellos elementos de reflejo dorado y que tan sólo Toledo ha conservado en ejemplares de cuerda seca: piezas de dos caras, en ángulo recto, dada su aplicación a rebordes o muros de ventanas, se cortaban con un saliente que recibiera el zócalo del alféizar o, en su caso, el piso o peldaño del escalón» (11), tal y como aparecen en dos capillas del claustro alto en el Monasterio de las Descalzas Reales, con decoraciones aplicadas a la mayólica.

SISTEMAS DECORATIVOS DE LOS AZULEJOS

Con la llegada de Niculoso a los talleres de Triana, el nuevo tratamiento de la cerámica se aplica a diferentes géneros decorativos en grutescos, cabezas de clavo, roleos, guirnaldas, perlas, punta de diamante..., un am-



Casa Panadería. Salón principal.



Capilla del Ave María. Motivo ornamental.



Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Motivo ornamental.



Capilla del Ave Maria. Cenefa inferior del zócalo.

plio repertorio que rompe con la tradición de las formas hispano-moriscas, interpretadas en colores planos y con el procedimiento de cuerda seca o arista. No obstante, continuó la elaboración del azulejo de labores a lo largo del siglo XVI (Casa de Pilatos en Sevilla, la Sala de los Abencerrajes en la Alhambra granadina...).

Los temas decorativos de los zócalos y solerías en los edificios madrileños siguen los mismos esquemas de otras series que encontramos en Ciudad Real, Guadalajara, Toledo y Talavera de la Reina, por la proximidad geográfica y la procedencia de las losetas. No es difícil establecer comparaciones con otros paños cerámicos de Cádiz o Cataluña (Barcelona), hecho significativo que se explica por el traslado de maestros ceramistas a los principales centros cerámicos de la península, lo que no implica un cambio de técnicas ni formas decorativas.

Formas geométricas

— De arista. Los azulejos del Salón de Reyes del Monasterio de las Descalzas Reales, estilo renacimiento del siglo XVI, con octógonos remarcados con una cenefa de hojas, hojas en su interior y en el centro forma estrellada de ocho puntas; la combinación de los octógonos genera estrellas de cuatro puntas, interpretadas en esmalte blanco, melado, verde y «azul de Toledo» (azul grisáceo), muy común en zócalos toledanos, como los azulejos que recorren el Salón de pintura flamenca y las losetas de la solería en la celda de la Archiduquesa Margarita, son motivos mudéjares que imitan los alicatados de mosaicos de lacerías y estrellas.

— Formas geométricas en azulejos pintados. Restos de azulejos en el claustro alto del Convento de las Descalzas y capillas en el claustro del Monasterio de la Encarnación; tienen pintada una estrella de ocho puntas con apariencia de relieve por el sombreado, alarde técnico típico del artífice renacentista, inscrita en un círculo, y motivo vegetal en las esquinas; es una serie muy divulgada, pues la encontramos en Toledo y Valencia, y dentro del pleno barroco.

Las series de «punta de clavo», tan populares en los talleres de Talavera, Sevilla y Toledo revisten zócalos como el del zaguán e iglesia del Colegio del Corpus Christi en Valencia, en la catedral de Jaca... En los edificios madrileños no quedan más que restos (Convento de las Descalzas Reales), como testimonio de una decoración que nos resulta muy familiar en la arquitectura plateresca.

Otras formas propiamente decorativas que hay que destacar, por la originalidad de las formas y los colores, son los zócalos de la habitación aneja a la Capilla del Ave María. La composición es muy sencilla, a base de círculos y hojas en voluta con cenefa de hojas encadenadas en las que se aprecia relieve por las distintas tonalidades. El motivo procede de los talleres valencianos y tienen gran similitud con el repertorio decorativo de las losetas de la solería de la ermita de San Félix

en Játiva, los revestimientos de la iglesia de Santa Ana en Manuel, El Salvador en Requena y la antigua iglesia del Convento de los Capuchinos en Albaida (12).

Formas vegetales

El motivo más característico es el «florón escurialense», muy popular por la gran difusión que tuvo en Extremadura, Cataluña, Valencia... En los últimos años del siglo XVI (1570-1577), se encargó al maestro Juan Fernández, para el Monasterio de El Escorial, una partida de azulejos para decorar las estancias del palacio de los Austrias. La serie de hojas formando florones, cuyos bordes se enroscan en círculos en azul sobre cobalto, es la misma aunque con pequeñas variaciones que las series cerámicas de la mesa del Convento de las Trinitarias, los zócalos y el frontal de altar en el claustro del convento de la Encarnación.

Una variante del motivo renacentista toledano del siglo XVI en arista, de flores de ocho pétalos inscritas en un círculo, lo encontramos en la solería de la primera

capilla del claustro del Convento de las Descalzas Reales; en otras capillas del claustro quedan restos de azulejos de «florón», y motivo de herencia clásica de palmeta encerrada en una voluta con forma de concha, en color azul de cobalto (últimos años del siglo XVI).

Otro motivo que también debió ser muy popular y con distintas variantes (Casa de la Panadería, Mercedarias Descalzas de don Juan de Alarcón, Capilla del Ave María), «la granada», se emplea para cubrir grandes espacios en zócalos y frontales de altar, lo que Vaca llamaba «azulejos ricos», y en azul de cobalto con sombreado, para dar sensación de relieve.

En los revestimientos del Salón Real de la Casa de la Panadería, la originalidad y maestría de los menestrales talaveranos se reconoce por los elementos decorativos de guirnaldas de frutas, hojas de hiedra y roleos, formando parte de un telón simétrico a un templete manierista. La libertad compositiva lleva al artífice a crear «naturalezas muertas» en un paño de azulejos ajeno a la unidad decorativa del salón, verdadera obra pictórica que utiliza el soporte cerámico como si fuera un lienzo.



Capilla del Ave María. Azulejería. S. XVII.

Las cenefas (cintas o verdugillos)

Enmarcan geoméricamente los paños cerámicos, para delimitar la superficie que deben cubrir; su decoración sigue el mismo repertorio decorativo de los cuadros de azulejos en arista y con formas del renacimiento toledano del siglo XVI en el caso del zócalo del Salón de Reyes del Monasterio de las Descalzas Reales, y a la «mayólica» en el resto de las cenefas de los ejemplos estudiados, con formas simétricas vegetales que siguen la tradición mudéjar (Casa de la Panadería), variantes geométricas que recuerdan decoraciones orientales (restos de azulejos en el Convento de las Descalzas Reales) y esquemas ornamentales propiamente renacentistas en las cenefas de la Capilla del Ave María. En otros ejemplos, Convento de las Mercedarias Descalzas de don Juan de Alarcón, el emblema de la Merced es el símbolo, que sin necesidad de razonamiento, sabemos corresponde a una Orden de gran influencia en el mundo de las artes, sobre todo a partir del siglo XVI.

En el mismo Convento hay que destacar la disposi-

ción decorativa de un grupo de azulejos simétricos al escudo de la Orden; la influencia del estilo italo-flamenco y que caracteriza la cerámica talaverana en los siglos XVI y XVII, se aprecia en la superposición de los paños colgantes, hojarasca, roleos y cartelas sobre un eje imaginario central componiendo un candelabro; en los primeros años del siglo XVI, Niculoso Pisano en algunas obras como la portada del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, o el retablo de la Visitación... distribuía los grutescos en forma de candelabros o frisos, con programas basados en grabados de la época, fuente de los maestros azulejeros para realizar su obra.

Frontales de altar

Como ejemplos significativos de frontales de altar decorados con azulejos, hay que señalar los motivos en arista del altar del Salón Dorado en el Monasterio de las Descalzas Reales, con hojas carnosas que se enrollan en círculos, variante del florón escurialense (el precedente lo encontramos en Santa María de Piedraes-



Capilla del Ave María. Detalle del zócalo.

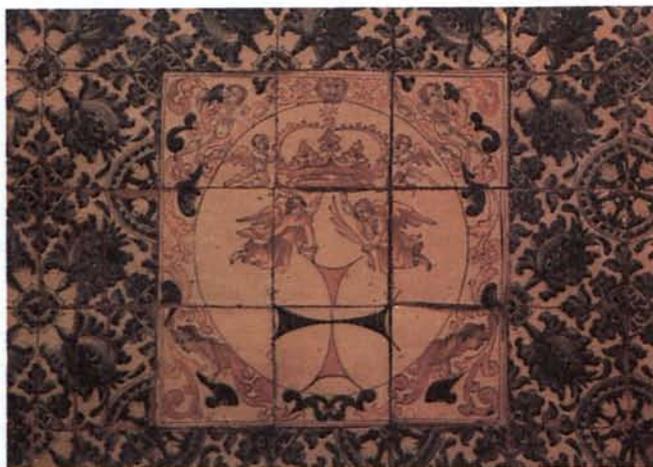
crita en Toledo) y corresponden al siglo XVI; más tardíos los azulejos (en florón) de cobalto sobre estannífero del claustro del Monasterio de la Encarnación y el frontal de la capilla del Ave María (del siglo XVII), en el que destaca el medallón central con tema ornamental. En estos frentes de altar revestidos con cerámica, el pintor de azulejos demostraba su pericia con el pincel imitando las telas bordadas, que ya Gestoso ponderaba en la obra de los artífices trianeros del siglo XVI «*contando, pues, con los primores de este género de pintura, no es de extrañar el acuerdo capitular del miércoles 3 de octubre del año 1509, por el cual acordó el Cabildo Eclesiástico que: a todos los altares se fagan las fronteras de azulejos de manera que parezcan frontales, porque las fiestas pongan los frontales buenos que tienen*» (13).

Emblemas

Según Julián Gállego, las ideas se transforman a menudo en símbolos, y éstas, a veces, en emblemas, y los emblemas, en fin, en signos de lectura inmediata, sin necesidad de razonamiento...; en el emblema hay un contenido moral que no es exclusivo de un individuo, sino que pertenece a la sociedad entera, con tal que sea capaz de interpretarlo (14). En cerámica se interpretan emblemas en los zócalos de la Capilla del Ave María: la alabanza de la «Congregación» coronada, es la propia coronación de la Virgen, como las empresas o divisas que con motes definían los escudos heráldicos; la «S» atravesada por un clavo, el símbolo de la Esclavitud (los romanos señalaban a los esclavos con el mismo símbolo en la frente y en el hombro) de la Cofradía de seglares, fieles y «esclavos» al Ave María. Queda por señalar en la misma Capilla y relacionado iconográficamente con los otros dos emblemas, el escudo de la Orden trinitaria, que, junto con otro escudo, el de la Merced, son ejemplos del arte heráldico que fomenta el Concilio de Trento tras la creación de numerosas Ordenes religiosas.

Emblemas de contenido moral y relacionados con la emblemática de Covarrubias, son los cuadros cerámicos del convento de las Descalzas en los zócalos que revisten los pasillos de acceso al Salón de pintura flamenca.

Escudos heráldicos dibujados en cerámica, de origen nobiliario, aparecen en el zócalo del Salón de pintura flamenca en las Descalzas Reales, y en la Casa de la Panadería, el escudo de Madrid y el escudo de la monarquía, el primero interpretado libremente por el taller cerámico, si seguimos la terminología heráldica de las armas de la Villa: «*en campo de plata, madroño de sínople (verde) terrazado de lo mismo, frutado de gules (rojo), acostado de oso empinante o rampante de sable (negro), bordura de azur (azul), cargada de siete estrellas, y al timbre una corona real*», son símbolos del poder real y de la Villa Imperial en un Salón en el que todas las artes tienden a ensalzar la dinastía de los Austrias.



Capilla del Ave María. Emblema de los Trinitarios.

Cerramos así uno de los capítulos más destacados de la decoración cerámica aplicada a la arquitectura madrileña, modalidad que contará desde el siglo XVI con ejemplos de brillante colorido que siguen la tradicional expresión decorativa de Niculoso Pisano: el azulejo se convierte en elemento utilitario y ornamental, como soporte a manera de lienzo de una cerámica pictórica, desdeñada y criticada injustamente como «arte menor» o industrial, posturas muchas veces académicas que no tienen cabida en los ejemplos estudiados, en los que destaca el rigor artístico y técnico de los principales centros cerámicos de la Península.



Capilla del Ave María. Emblema de la Congregación.

- (1) P. ANDRÉS DE TORREJÓN. *Historia de Talavera de la Reina*. 1596. Biblioteca Nacional. Capítulo VII.
 (2) MORALES, A. *Francisco Niculoso Pisano*. Barcelona, 1977. Pág. 43
 (3) GESTOSO PÉREZ, J. *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1904. Pág. 309.
 (4) AGUADO VILLALBA, J. «La azulejería toledana a través de los siglos». *Toletum*, 1947. Pág. 42.
 (5) GESTOSO PÉREZ, J.: ob. cit. Pág. 311.
 (6) *Inventario Artístico de Madrid capital*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983. Pág. 218.
 (7) *Arte religioso en Madrid*. Colección Itinerarios, I. Academia de San Dámaso. Madrid, 1982.
 (8) CONDE DE POLENTINOS. «La Plaza Mayor y la Real Casa de la Panadería» *B.S.E.E.* 1913. Pág. 34.

- (9) Según cuenta de Pedro Pérez de Alava, en el año 1696 se pagan 8.538 reales... «para poner los azulejos y solar en la segunda pieza del Oratorio de la Casa Ayuntamiento de Madrid.» Madrid, Archivo de Villa: Archivo 1-166 64
 (10) CONDE DE POLENTINOS. «La Casa Ayuntamiento de Madrid». *B.S.E.E.* 1912.
 (11) ARTIÑANO, P. M. *Coleccionismo*, 1917. véase: *La Tinaja*, septiembre, 1986. Pág. 32.
 (12) De factura muy similar son los azulejos que decoran el horno de la «Casa Botín» en Madrid, que datan de 1725.
 (13) GESTOSO PÉREZ, J. «Cerámica sevillana». *B.S.E.E.* 1919.
 (14) GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1984. Págs. 25-28.



Frontal de altar. Imitación de telas bordadas. Azulejería talaverana. S. XVI.



A. Antonio Palomino y Velasco. *La Virgen de Atocha en gloria y santos*. Boceto para la Capilla del Ayuntamiento de Madrid.

HUELLAS DE LOS «FALSOS CRONICONES» EN LA ICONOGRAFIA RELIGIOSA MADRILEÑA

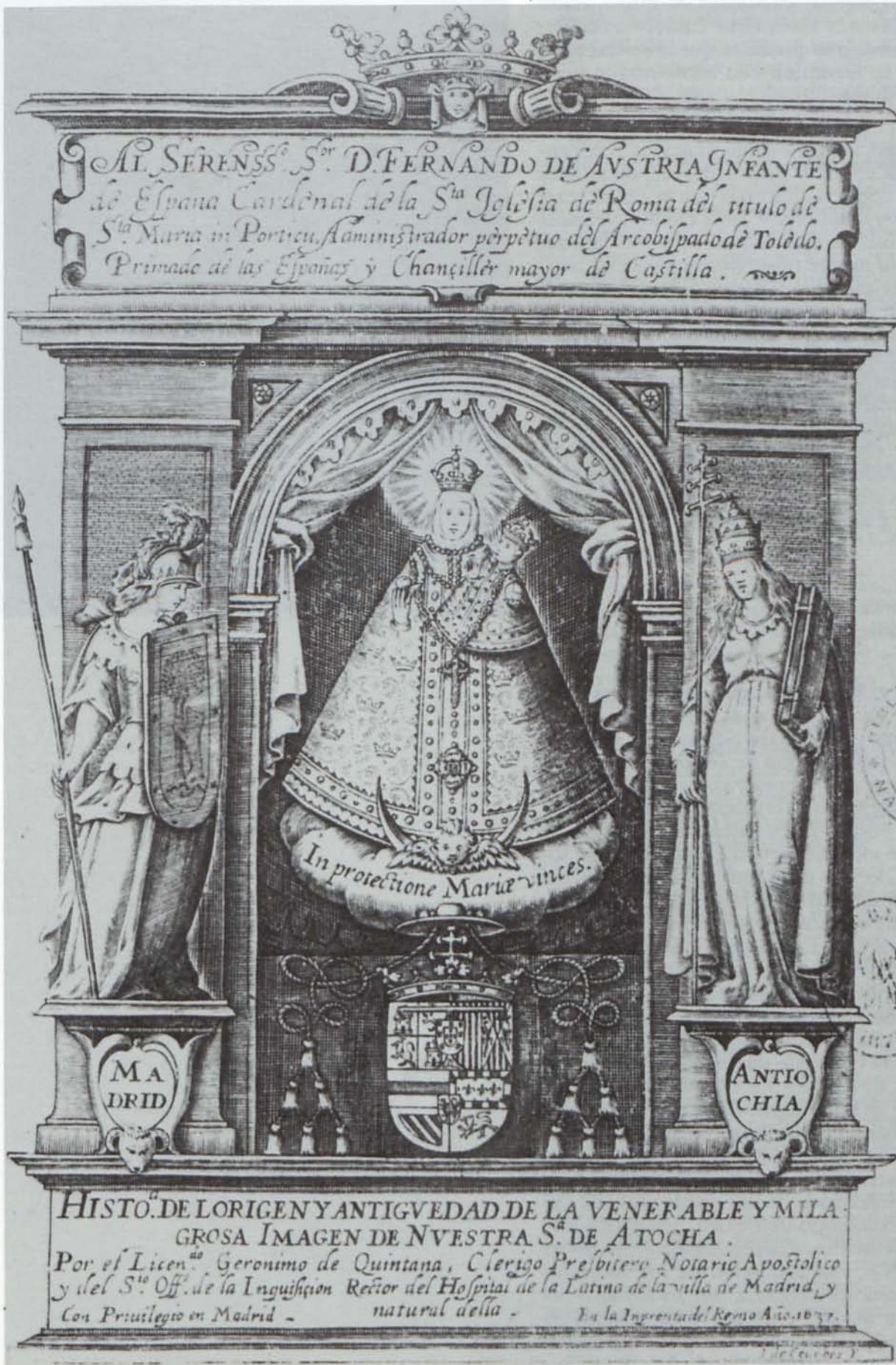
Por
Enrique CORDERO DE CIRIA

Al publicar en 1868 la *Historia crítica de los falsos cronicones* (1) José Godoy Alcantara indicaba que: «*nuestra tarea no ha sido combatir aquellas interesantes invenciones, que eso ya lo fue de los siglos precedentes, sino explicarlas.*»

La cuestión de su autenticidad ya no suscitaba disputas, pero advertía el ilustre historiador que tales invenciones habían arraigado de tal modo en nuestra historia que aún había de pasar mucho tiempo antes de verla completamente depurada. Eran los «cronicones» atribuidos por su autor, Jerónimo Román de la Higuera, a Dextro, autor del siglo del siglo V, y los de Máximo, Luitprando y Julián Pérez que ampliaban aquél hasta la toma de Toledo por Alfonso VI. Inició su redacción Higuera en 1594 y, tras diversos avatares, se imprimieron entre 1619, el de Dextro, y 1628, el de Julián Pérez, en París, comentado por Lorenzo Ramírez de Prado. Tuvo Higuera imitadores dentro del XVII, destacadamente Lupián Zapata, y un vigoroso impugnador en el marqués de Agrópoli, luego de Mondéjar (2). Coincidían estos escritos con el fabuloso hallazgo de los *libros plúmbeos* del Sacramonte, pero las intenciones de Román de la Higuera eran mucho más modestas. El no se proponía tratar de cuestiones dogmáticas, fuera de sostener el culto inmemorial tributado en España a la Inmaculada. Todo su empeño fue halagar la vanidad nacional y las locales, con nuevos santos, asentar la venida de Santiago, dotar a las diversas sedes episcopales de un venerable origen y, en fin, sostener que España había sido católica desde el siglo I.



Jerónimo de Quintana. *Historia de la Villa de Madrid*. Portada. Grabado de Roberto Cordier. 1629.



Jerónimo de Quintana. *Historia de la imagen de Nuestra Señora de Atocha*. Portada. Grabado de Juan de Courbes. 1637.

De paso, resolvía algunas cuestiones en litigio, como la de la sede primada, y hacía venir también a San Pedro cargado de imágenes marianas que cronistas locales no tardarían en identificar con las de mayor veneración en sus ámbitos.

Corriendo durante años en copias manuscritas y facilitando el propio Higuera como anticipos fragmentos interesados a eruditos necesitados de algún dato que arrojase luz sobre las historias que se traían entre manos, hubo interpolaciones y decía Godoy: «*España entera se hizo colaboradora del invencionero toledano*» (3). Siendo su primer objetivo completar las noticias sobre épocas aún hoy mal conocidas, alcanzó su mayor éxito entre los cronistas locales, agradecidos al ver sus ciudades premiadas con nuevos santos, pero también entre ellos encontró las primeras resistencias, pues, en ocasiones, el nuevo santo reclamaba por derecho de antigüedad un patronato del que corría riesgo de verse despojado otro titular menos antiguo pero mejor conocido. Otros alegaban derechos sobre santos que otras ciudades también reclamaban para sí, ocasionando trasiegos de santos y polémicas poco edificantes, aunque nacidas del filial afecto.

I. Dos tallas de la Virgen y un santo obispo

A los pocos años de hacer su aparición impresa Dextro, y cuando el Julián Pérez anda aún en copias manuscritas, Jerónimo de Quintana publica *A la muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid. Historia de su Antigüedad, nobleza y grandezas*, en la que bebe de ambos, como se ve ya en la estampa de Roberto Cordier que sirve de pórtico (4): un altar para la Virgen de Atocha alzándose sobre un escudo de Madrid y éste sobre la leyenda «*Gloriosa dicta sunt de te*», tomado del Salmo 86.3 (De ti [ciudad de Sión] se dicen cosas gloriosas). Dos figuras femeninas, alegorías de la Iglesia en sus sacramentos de la Eucaristía y la Penitencia, flanquean el escudo, cerrándose el altar con dos pilastras en las que se inscriben otras dos matronas, una con un libro y un sol, la otra con casco guerrero y bengala, elevándose sobre basas en las que aparece escrita su declaración: «*Grecia*» (y debajo una orla con Júpiter y el águila, y el signo de Sagitario) y «*Roma*» (en el óvalo, Apolo liróforo y el signo Leo). Esta serie de ideas se completa en el zócalo con un dragón bajo Grecia y un oso bajo Roma. Se explican, pues, ambos conjuntos por la que se pretende doble fundación: la de Ocno Bianor, tebano, 4.322 años después de la creación del mundo según la cronología de Dextro, que dará a Madrid el nombre de Mantua Carpetanorum y por divisa el dragón (fol. 5v.), y la fundación de los romanos, nombrándola Mayorito y Ursaria, por ser el oso la divisa que dieron a Madrid y no por estar poblada de plantigrados (fol. 22v.), en cuyos tiempos se adoró en Madrid a Júpiter por relación con el planeta que aspecta benéficamente a Madrid estando en Sagitario





(fol. 19v.), como benéfico es también el signo Leo, «casa nocturna y diurna del Sol» —Apolo— (fol. 12). Consideraciones astrológicas tenidas en cuenta en uno de los arcos con que Madrid recibió en 1649 a Mariana de Austria, según la descripción que de la entrada dejó Lorenzo Ramírez de Prado (5).

Quintana escribe una historia de tipo escolástico, con frecuente recurso a las «autoridades» y apoyatura en el razonamiento silogístico. Con Dextro sostiene no sólo la venida de Santiago, sino también la del centurión presente en el Calvario, español, y varios cientos de judíos jerosolimitanos escapados tras el martirio de San Esteban, preparando entre todos la predicación apostólica. Dextro no hablaba de Madrid, pero, como se sostiene —por un Murillo que fundándose en Dextro había escrito, contra la Seo, la Historia del Pilar— que Santiago predicó toda la Carpetania, deduce Quintana que no pudo faltar Madrid (fol. 34), y de la deducción, según el habitual proceder de sus razonamientos, hace un hecho incontrovertible. El mismo argumento vale para los discípulos de Santiago, Calocero, Atanasio y Teodoro y, por un silogismo, deduce que Santiago nombró obispo en Madrid, ignorándose su nombre, aunque nada diga Dextro y las pruebas estén en contra (fol. 79v. y ss.).

En Juliano, es decir el Julián Pérez archidiácono de Toledo urdido por Higuera, que él dice conocer por una copia autorizada sacada de la biblioteca de Fulda, encuentra datos para afirmar la antigüedad de la Virgen de Atocha: «Una ermita ay en Madrid de Santa Marta (sic) de Antiochia, de qual Imagen de la Virgen María fue traída de Antiochia por los discípulos de San Pedro, quando vino a España. Veneróla mucho San Ildefonso Pontífice Toledano» (fol. 42).

Un suplemento al cronicón de Luitprando concedía además a la Virgen de Atocha el segundo lugar en celebridad, detrás de la del Pilar, lo que de momento Quintana desconocía.

Apoyándose en la devoción de San Ildefonso, fray Francisco de Pereda se le había adelantado a proclamarla patrona de Madrid, y todo ello, en fin, se confirmaba con una tabla (que está de presente en esta Santa Casa, en que está escrita la antigüedad y origen de esta Santa Imagen, por estas palabras: La antiquísima y devota Imagen de Nuestra Señora de Atocha vino a España al principio de la Iglesia, pocos años después que Christo subió al cielo, y algunos antes que la Virgen muriesse, siendo Primero Sumo Pontífice el Apóstol San Pedro, teniendo la Cátedra de su Pontificado en Antiochia ciudad de Siria. Traxéronla a España desde Antiochia ciertos discípulos de San Pedro, que fueron compañeros suyos quando vino a España. Créese con mucho fundamento ser una de las Imágenes que hizo San Lucas, y de las que embió a Antiochia patria suya, al Apóstol San Pedro, y por esto se llamó Nuestra Señora de Antiochia, por privilegios Reales, y otras escrituras públicas de quatrocientos y quinientos años atrás, etc.» (fol. 43).

Por qué esta inscripción es al mismo tiempo un documento probatorio de cuanto afirma ella misma no lo

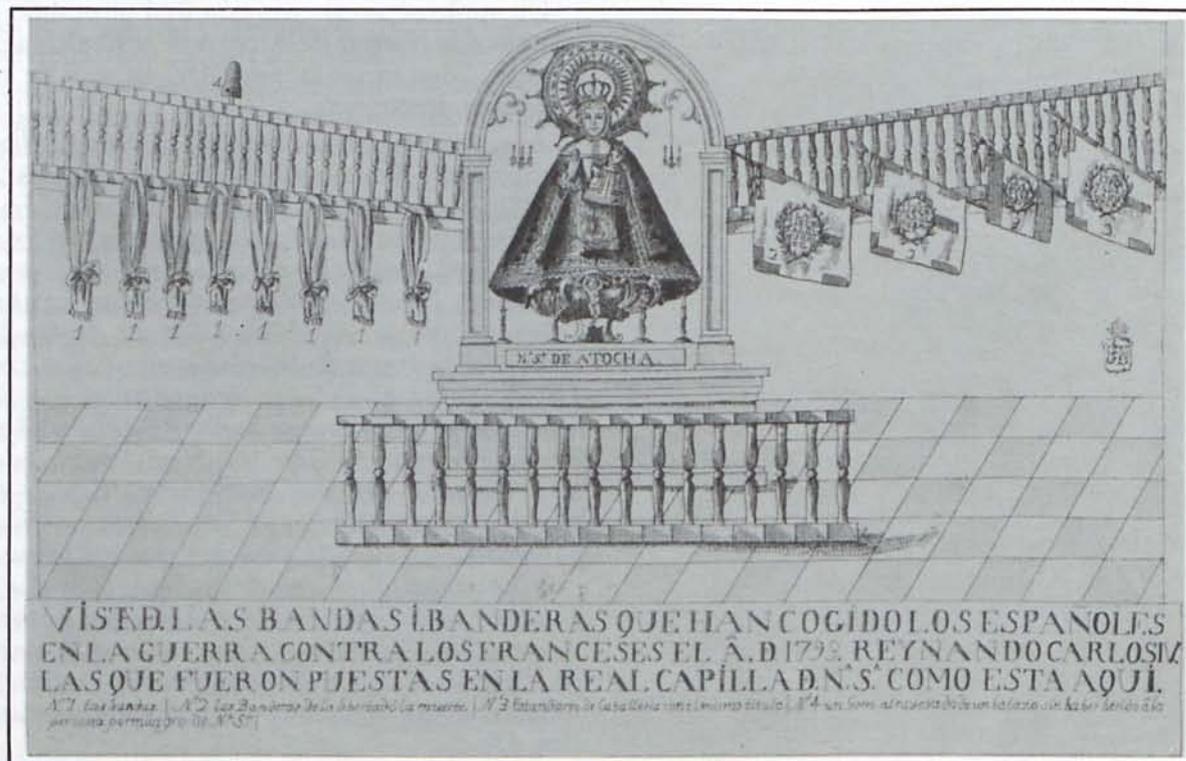
explica Quintana que, en cambio, dedica el capítulo XXXIII a probar que fue San Lucas evangelista su autor, matizando que, pues era pintor, lo más probable es que la talla la hiciese Nicodemo y la pintase Lucas. Otras pruebas son «la opinión constante», su mismo nombre y unas letras griegas en su base que se leerían Teotoco (fol. 46).

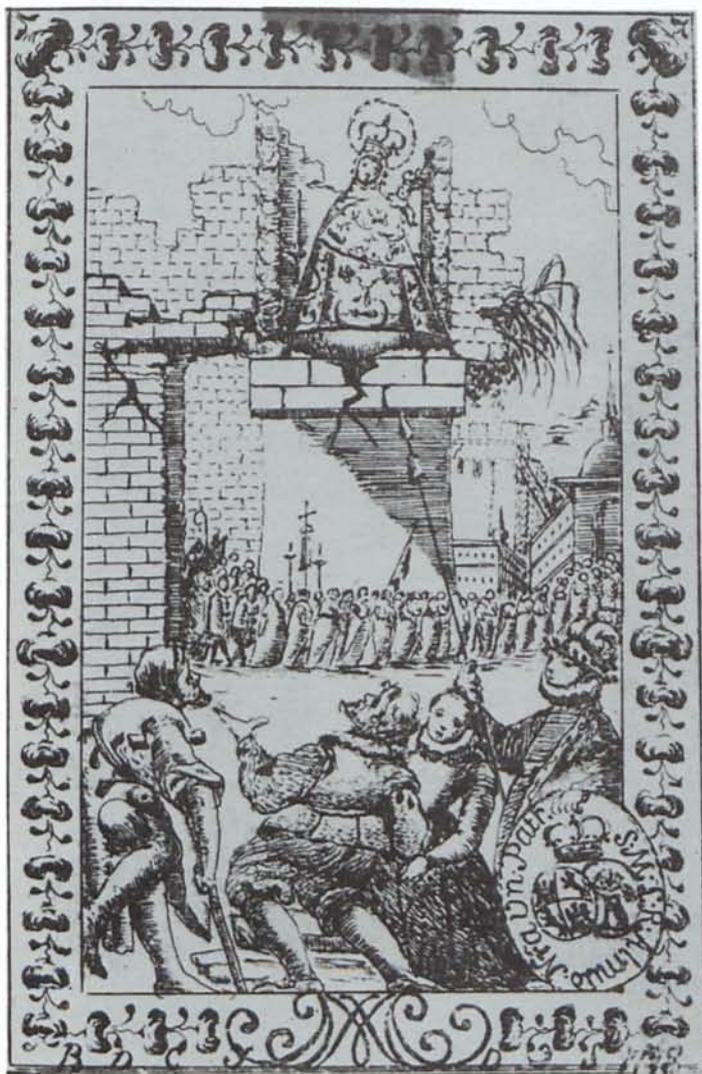
Un segundo libro (6) dedicó Quintana a consolidar la primacía de la Virgen de Atocha, con portada de otro grabador francés afincado en Madrid, Juan de Courbes, y en ella un altar coronado para la Virgen de Atocha sobre un trono de nubes con la inscripción «In protectione Mariae vinces», y en las pilastras dos matronas representando a «Madrid» —armada con lanza y escudo de la Villa— y «Antiochia», con el báculo y la tiara pontificios. Defendía ahora el segundo puesto, en celebridad y devoción, para la Virgen de Atocha.

No reaccionaron todavía los devotos de la Almudena, al menos públicamente, y no lo harían hasta después que en 1670 fray Gabriel de Cepeda publicó una *Historia de la Milagrosa y venerable Imagen de N. S. de Atocha, Patrona de Madrid (...), en defensa de dos graves cronistas* (7). Llevaba en portada un modesto grabado sin firma de la Virgen de Atocha en su trono con marco de volutas y corona real. Salía en defensa, principalmente, de Luitprando ticinense y Julián Pérez frente a los ataques de Mondéjar, comprendiendo que éstos, de rechazo, privaban de fundamento a la pretendida antigüedad de la Virgen de Atocha, basada en aquéllos. Escribe: «Corrían, por Autores indubitados

entre los mayores Historiadores de España (...) y ahora hallo (será sin género de duda con zelo de hallar el tesoro de la verdad) un libro pequeño, impresso año de 1666 cuyo título dize: *Discurso Histórico por el Patronato de San Frutos, su Autor don Gaspar Ibáñez de Peralta, Marqués de Agropoli; en el qual da por fingidos a un gran número de libros, porque primeramente pretende esforçar, que el Flavio Dextro, que aora corre tan ilustrado, y comentado, con general aplauso recibido de muchos, es Autor fingido, y supuesto, fraguado por el P. Gerónimo Román de la Higuera, de la Compañía de Jesús, para introducir extrañezas ignoradas hasta su publicación...*» (pág. 26). Nada cambiaría, sin embargo, si fuesen ficticios: «Y para quitar de una vez todo género de embarazo y satisfacer al genio más vedriado; sean estos Autores Luitprando, y Juliano, partos del P. Gerónimo Román de la Higuera, nómbrelos don Lorenzo Ramírez de Prado, bautízelos don Tomás Tamayo de Bargas; deles color fingido don Juan Tamayo de Salazar, o quien la malicia o gusto de cada qual imaginare, esos libros, verdaderos o fingidos, a ellos, o a quien los escrivieren, alegaremos dando la autoridad que ellos merecieren en los siguientes capítulos» (pág. 79).

Ya era la de Atocha segunda no sólo en celebridad, sino en antigüedad, pues se pensó que una y otra habían de marchar unidas. Además localizó Cepeda otra inscripción, desconocida por Quintana, que resolvía satisfactoriamente el problema del Theotokos, pues ya se hacía dudoso que el título dado a María en el Con-





Virgen de la Almudena en la muralla de Madrid.

cilio de Efeso de 450 se le hubiera puesto en el siglo I. Decía así: «Por los años de 455 le pusieron los Fieles en la silla en que está sentada Nuestra Señora la palabra griega Theotocos, y quiere dezir Madre de Dios, por averse determinado en los Concilios Efesino y Calcedoniense...» (pág. 24). Y, dando por probado que a ella correspondía el título de patrona de Madrid, lanzaba una conjetura: que fuese erigida la ermita todavía en vida de María, lo que a sus ojos no entrañaba dificultad si ya los argonautas la habían consagrado un templo (pág. 124).

Respondió en favor de la Virgen de la Almudena, Juan de Vera y Tassis (8), con un elegante tomo en folio, ilustrado, fuera de texto, con un aguafuerte de «Nra. Sra. DE LA ALMVDENA Colocada en Madrid por el Apóstol Stiago. y S. Calocero Obispo», firmado «Franciscus Ygnaçius Ruiz Pictor Regis». La Virgen de la Almudena (retrato idealizado, especialmente el del Niño desnudo en sus brazos) aparece sobre un pedestal con escudo de Madrid ante una sobria arquitectura, teniendo a sus pies, de rodillas y en actitudes gesticulantes, a los dos santos, Santiago y Calocero.

Haciendo que a la Almudena la trajese Santiago, sin discutir los argumentos del contrario, pues en modo alguno rechazaba la autoridad de los cronicones, conseguía cobrar algunos años de ventaja sobre la rival. El único argumento era la «inmemorial tradición de su Iglesia», de la que eran testigos un inédito cronista, Francisco de Fuentes Vizcarrero, y Lope de Vega «en su Poema Histórico que intitula de la Virgen de la Almudena». Con este bagaje, no es extraño que dedicase el primer capítulo a asentar la fuerza de la tradición «para probar las cosas antiguas». Poco importa, entonces, que la inveterada tradición no haya dejado otro testimonio que una lápida en un pilar de la iglesia de Santa María, frente a la capilla de San Amador, «a los pies de Santiago y San Calocero», que quizá sea la pintura de éstos «al promulgar la Ley Evangélica» de que habla en otro momento (pág. 141). La citada inscripción decía: «Es tradición antiquísima, que quando el Apóstol Santiago vino de Jerusalén a predicar a España, traxo a la Milagrossisima Imagen que oy llaman, de la Almudena, y la colocó en esta Iglesia, en compañía de uno de sus doze Discípulos, llamado San Calocero, que fue el primero que predicó en ella el año del Señor de 38. Es la primera que adoró esta Villa, y por la misma tradición se afirma, fue labrada viviendo Nuestra Señora, por San Nicodemus, y colorida por San Lucas, como consta de muchos Autores. Renovose este santuario años de 1640» (pág. 53).

El libro contenía otras muchas interesantes revelaciones, a las que no se prestó suficiente atención, como la noticia de que Santiago vino a Madrid con sus padres María Salomé y Aristóbulo Zebedeo, que no es otro que Juan de Arimatea, y una pléyade de religiosos del Monte Carmelo. Predicó primero en Toledo, donde no fue bien recibido y pasó a Madrid, como afirma Hauberto, ficción de Lupián Zapata, de donde resulta que la Virgen de la Almudena es también más antigua que la del Pilar y su templo, en lo formal —como

NRA. S^{ta} DE LA ALMVDENA colocada en Madrid por el Apostol S. tiago, y S. Calocero Obispo.



Franco J. Yoncius Ruiz. Pictor Regius. YVNICA PATRONA DE ESTA VILLA

F. I. Ruiz de la Iglesia. Nuestra Señora de la Almudena, Santiago y San Calocero.

comunidad de fieles— el primero de España, aunque en lo material se adelantase el de Zaragoza (pág. 66). Fue erigido por San Juan de Arimatea y San Calocero, que es el primer obispo de Madrid, pues donde Dextro y Hauberto dicen «praedicat per Carpetaniam», lee Vera «que predicó a los Carpetanos, siendo su Diócesis Madrid» (pág. 41), dando así un nombre a lo que fue una intuición de Quintana.

Replicó fray Agustín Cano Olmedilla con un «tratado apologético» orgullosamente titulado *La Verdad triunfante (...) contra las novedades que don Ivan de Vera Tassis y Villarroel, cronista de su Magestad, y Fiscal de Comedias, intenta (sin razón) introducir en la Historia, que ha publicado, de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Almudena* (9), editado, sin el lujo de aquél, en 1649. Al igual que Vera, Cano dedica su libro al Rey y al Regidor de la Villa, como para dar a entender que, con los motivos devocionales, corren otros de orden más material, solicitando del Rey que garantice el culto y estabilidad del convento, del que fue Prior, «sin permitir que la sinrazón le inquiete».

Buen exponente del modo de proceder de estos polemistas, más sutiles cuando argumentan a la contra, y con los cronicones de su parte, Cano Olmedilla discute el valor probatorio de la tradición. Hace notar que la tradición acerca de la Almudena de ningún modo puede remontarse hasta el siglo I, pues el propio Vera reconoce que permaneció oculta durante la ocupación sarracena, y ridiculiza la idea de que Santiago trajese imágenes de San Lucas, pues, convertido por San Pablo, no era cristiano aún cuando Santiago sufrió martirio. En cuanto a Calocero, todo es invención de Vera, hablar «por sí y para sí». Si quiere apoyarse en Dextro no puede desconocer que éste le hace pasar a Ravena siendo sólo lector: «en que conocerá el menos entendido el crédito que puede tener un libro que al principio pone a San Calocero colocando la Imagen Santísima de la Almudena, con todas sus ínfulas episcopales» (pág. 33).

Deshecho el contrario, sólo resta deducir el patronazgo principal a favor de la Virgen de Atocha con el derecho de su mayor antigüedad. Pero la credibilidad de los cronicones está en declive y, comprendiendo Vera que éstos en nada le favorecen, se apunta ahora, en una nueva salida, al partido de Mondéjar. Con la aprobación de Interián de Ayala publica en Salamanca, en 1701, *El Triunfo verdadero, y la verdad defendida* (10), calificando a Dextro de «abortivo monstruo de la confusión y la tiniebla». Arguye, con razones que podrían considerarse estilísticas, contra la antigüedad de la imagen de Atocha, haciendo notar que ni la corona ni el libro, formando parte de la talla y no postizos, corresponden a aquellos siglos ni tampoco a los años inmediatamente posteriores a la reconquista de Madrid. Pero, convencido de que nada favorece tanto a la Virgen de la Almudena como haber sido ignorada por los falsarios, piensa también que puede sostener todo el entramado montado a partir de ellos y mantiene todo lo de Calocero.

Resultó de la polémica que cada una de las partes logró sólo la mitad de sus objetivos: impugnar la anti-

güedad invocada por el contrario, deshaciendo sus argumentos, mas sin convencer con los propios. Y, mientras, los sectarios de una y otra se dividían. Así entendemos el cambio introducido por Antonio Acisclo Palomino en los frescos del Oratorio del Ayuntamiento respecto del boceto conservado en el Museo Municipal. En éste es la Virgen de Atocha la que aparece en gloria adorada por los santos Isidro y Dámaso entre otros, mas en la obra final pierde sus atributos y es una imagen de la Virgen sin advocación concreta lo pintado, quizá por no haber querido el Ayuntamiento enfrentarse a ninguna de las dos partes en liza.

No por eso cesó la disputa, haciéndose notar ahora, por medio de la estampa: de mediados del siglo XVIII guarda el Museo Municipal una estampa de la Virgen de Atocha con los santos Isidro y María de la Cabeza, cuya inscripción reza: «V.º R.º de la Milag[ro]sa Imag[e]n de N.ª S.ª de Atocha, la Primitiva y más Antigua Patrona de Madrid» (11), y un grabado coloreado de José Patiño de «La milag. imag. de N.ª S.ª Atocha la primitiva / y más Antigua Patrona de Madrid», situada en un altar cobijado por un arco que deja ver en la lejanía escenas de batalla, alusivas a uno de sus más célebres milagros con el que favoreció a Gracián Ramírez, su esposa e hijas, que en la estampa aparecen orantes ante el altar de la Virgen. El milagro lo refiere una cartela en la parte inferior enmarcada con trofeos; bajo ella aparece el perro, emblema dominicano, y en las enjutas del arco, como naturales de Madrid, los papas Dámaso y Melquiades (12).

De los partidarios de la Almudena, en el mismo mu-



Nuestra Señora de la Almudena con Carlos II, M.ª Luisa de Orleans y Mariana de Austria.



La R. Esclavitud originada en obsequio de la Santísima VIRGEN MARIA con la advocacion de LA ALMUDENA, única Patrona de Madrid dedica este Verd. Ret. de su Ymagen al Exc. S. Duque del Infantado, Patrona &c.

seo, hay un buril de la Virgen con Carlos II, María Luisa de Orleans y Mariana de Austria como donantes, con medallones en la parte superior de Felipe III y Margarita de Austria y en el borde inferior la inscripción: «Retrato de la antiqssm.^a y milag.^{ma} Imagen de Nra. S. la Real del Almudena, única Pat.^{na} de la nobilissima y coronada / Villa de Madrid» (13).

Y de fines de la centuria siguiente una estampa grabada por Moreno de Tejada sobre diseño de Maella, con San Calocero y Santiago de rodillas ante la Virgen: «La Rl. Esclavitud de LA ALMUDENA, / única Patrona de Madrid, dedica este Verd.^o Ret.^o de / Su Ymagen al Excmo. Sor. Duque del Ynfantado, Pastrana &c.» (14).

Fuera de estas estampas en que Calocero aparecía asociado a la Almudena, no lograba el pretendido primer obispo de Madrid penetrar en la estimación de los madrileños, como tampoco los otros santos mártires en la persecución de Juliano el Apóstata —regalo de Dextro— de los que se ocupaba Quintana, por más que entre éstos figurase un San Ginés, natural de Madrid y primitivo titular de la parroquia de su nombre. El expediente urdido por Higuera fue introducir el nombre de Ginés en una relación de mártires de historia y nación dudosas. Así, los «San Anastasio, Plácido, Ginés y sus compañeros» de Quintana, serían los mismos que celebra el calendario romano el día 11 de octubre, que en las *Acta Sanctorum* son: «Athanasio Presbytero, Ampodio, Fausto, Januario, Martiale, Marcello et Juviniانو Martr. verosimillime siculis» (mártires probabilísimamente sicilianos) (15).

II. Dámaso y Melquiades, Pontífices, naturales de Madrid

Varias eran las ciudades que se disputaban la cuna de San Dámaso I, de quien el *Liber Pontificalis* sólo decía «natione Hispanus Antonio patre genitus». Las pretensiones de Madrid a ella eran anteriores a Higuera. Ya Lucio Marineo Sículo en el *De rebus Hispanias memorabilibus* (16), en 1530, lo da como opinión de muchos —«perhibetur a multis»— pero, como implícitamente reconocerá Cabrera en la centuria siguiente, poca atención recibió aquí hasta la aparición de los cronicones, particularmente el de Hauberto, que le daba nacido en Tarragona, reservando para Madrid el bautismo.

Siendo el carácter de Higuera conciliador y propenso a contentar a todos, lamentaría no poder otorgar a Madrid sede episcopal y quiso compensarla haciendo nacer en ella a dos Sumos Pontífices: uno era San Dámaso, para el que contaba con aquel fundamento anterior; el otro, San Melquiades, hasta entonces tenido por africano. A Dextro siguió Lope de Vega quien en una comedia dedicada a San Jerónimo, *El Cardenal de Belén* (17), entre vivas a España y brotes apicarados hace salir a escena a San Dámaso como madrileño; y a éste Quintana, recogiendo también la cuna madrileña de Melquiades y fijando el lugar del bautismo de Dámaso en la parroquia de San Salvador (18).

Según la documentación aportada por Macho Ortega (19) para la capilla de San Isidro en San Andrés, en 1658 contrató José de Rates para esta capilla seis estatuas para las que el contrato fijaba una iconografía muy precisa: «Una de San Melchiades Pontífice con sus ornamentos pontificales colorados entrerrojos, tiara y un libro en la mano, y en la otra, la palma con cadenas despossas rotas y quebradas a los pies.» Otra de San Dámaso: «Pontífice, la efixie a de ser como la de San Melchiades, ornamentos an de ser blancos, y a sus pies, a Crirsinio y Balente sismáticos cargando sobre sus hombros los pies del santo».

Las cuatro restantes eran de obispos toledanos con la particularidad de que, haciendo caso de Dextro, Eugenio perdía en favor de Elpidio la gloria de haber sido primer obispo toledano.

No parece estuviesen colocadas en 1678, cuando Melchor Cabrera Núñez de Guzmán publicó *Madrid, patria verdadera del diamante de la fe, del martillo de los hereges, de San Dámaso el primero* (20), con noticias puntuales de las efigies del santo entonces existentes en la capital. Entre ellas, una —hoy la más antigua al no conservarse el resto— nada favorecía a su intento, pues figuraba como natural de Guimaraes en la serie de santos portugueses que corre sobre la cornisa de San Antonio de los Portugueses, pintura al fresco de Carreño con retoques de Jordán. Eran las restantes tres lienzos, y de lo dicho en otro lugar (20 bis) se deduce que no había más de éstos, ni capilla, sino la establecida para uso privado en su casa por un clérigo a quien, por ir colocando pasquines pidiendo se le diesen calle y fiestas, se le apresó y confiscó cuanto en la capilla tenía. Figuraba uno en San Salvador (pág. 48 v.), con la



Palomino y Carreño. *San Dámaso, Papa.*

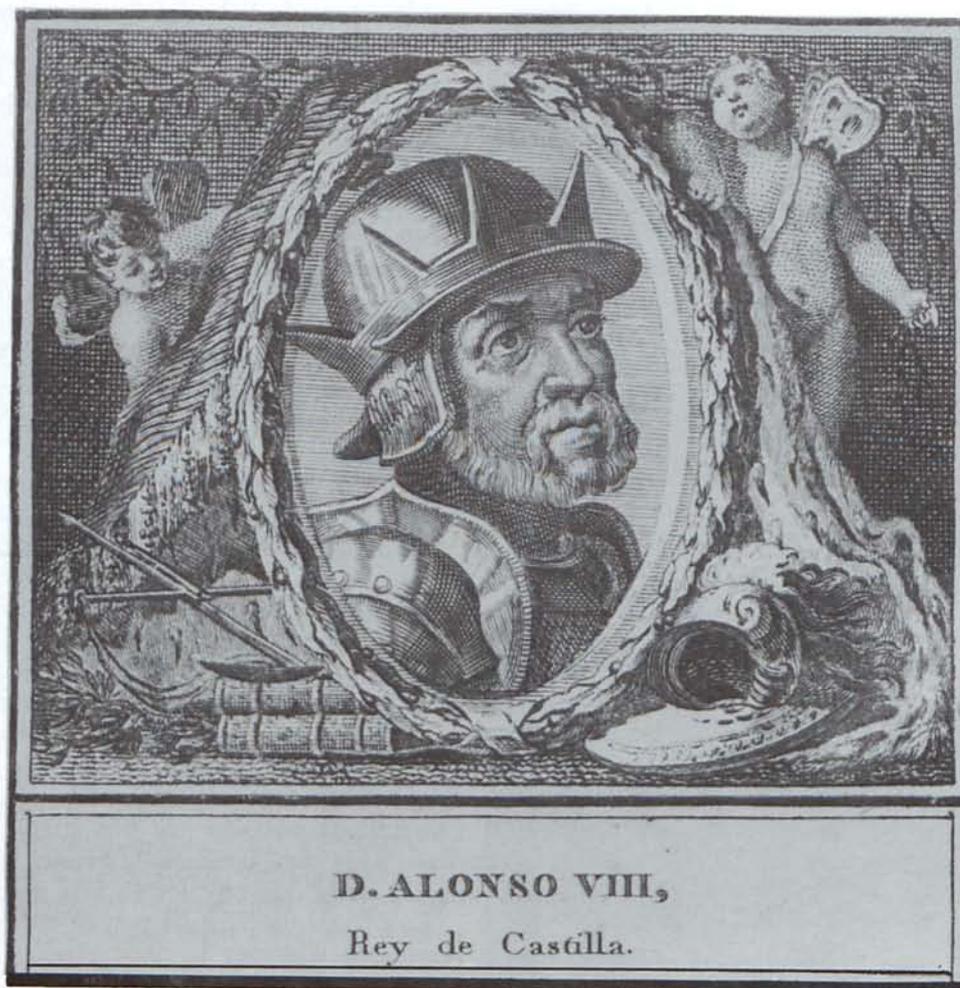
inscripción «San Dámaso Papa, natural de Madrid», antes pintado sobre un muro del antiguo baptisterio y pasado a lienzo al destruirse éste; el segundo, de cuerpo entero, entre dos cardenales que le «están dando culto» y, en lo alto, la inscripción «Dámaso de Madrid», estaba incluso «en un pilar de la Iglesia parroquial de San Pedro de Madrid delante de la capilla del Santo Christo de las Lluvias» (pág. 49). El tercero. «Quadro o Retrato, que hallamos en el Convento de Nuestra Señora del Carmen Calçado de Madrid, encima de la puerta que de la sacristía sale al claustro», mostraba a San Jerónimo, de rodillas, haciendo entrega al Papa de la traducción Vulgata de la Biblia, encargo de éste, y el letrero «San Dámaso Papa, natural de Madrid» (pág. 50 v.).

Sectario de los cronicones, al que vemos autorizando el *Tratado apologético* de Cristóbal Moya y Munguía contra el marqués de Mondéjar, Cabrera no duda de ellos ni siquiera para oponerse al intento de Lupián Zapata de llevar la cuna de Dámaso a Tarragona, bajo el ficticio Hauberto. Llevaba el libro por encabezamiento una estampa y un soneto de Calderón de la Barca —«Que Antiochia a Madrid dé por Patrona»— en los que se acusaban las muchas deudas para con Dextro, por tener «restaurada del olvido» esta gloria de Madrid. En la estampa de Marcos Orozco, presbítero, aparece San Dámaso recibiendo de San Jerónimo la Vulgata y pronunciando el «Gloria Patri», pues se le atribuye haber ordenado su rezo al final de cada salmo, con la inscripción «Siervo de los siervos de Dios» como primer Pontífice que la utilizó. A los lados, Felipe III y Carlos II como naturales de Madrid, en una puerta con nicho en lo alto para la Virgen de Atocha, «patrona de Madrid», entre dos medallones con «San Melchiades, nat. de M^d.», y «San Isidro, Patrón de M^d.». En el zócalo, entre dos escudos de Madrid, una matrona en un carro tirado por leones porta las llaves y la tiara del papado y el cetro y la corona real, alegoría de Madrid, cuna de papas y monarcas, en la figura de Cibéles: «Podemos considerar a Madrid, decía Cabrera, en la forma de la Imagen de la Tierra, que refiere Vocacio in Genealogia Deorum, lib. I, lectione 3, aver formado los antiguos. Era una dama con corona de Reyna, sentada en carroza de oro que tiravan leones, cetro en la mano derecha, y en la siniestra, una llave» (pág. 154).

No alcanzó Cabrera a ver alzarse el templo a San Dámaso que, con la elevación a la consideración de patrono y salirle al paso al Hauberto, era su objetivo, pero en adelante el Ayuntamiento se mostró más sensible hacia este ilustre hijo, así como crédulo en San Melquiades, y contrató con Carreño sendos lienzos según consta por un testamento, otorgado a 2 de octubre de 1685: «Por medio del Señor Don Francisco Vela, Regidor de esta Villa de Madrid, tengo comenzados dos



Marcos Orozco. San Dámaso, Papa, recibiendo la Vulgata de San Jerónimo.

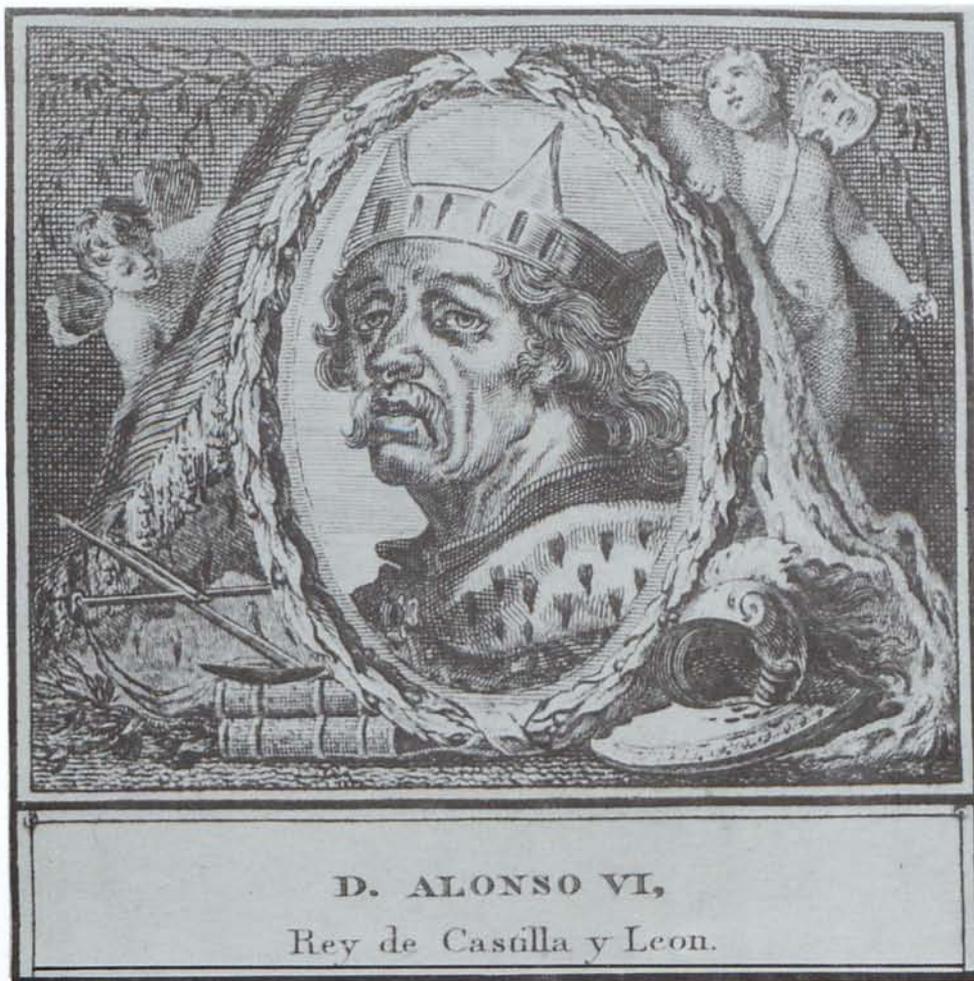


III. San Isidro en la batalla de las Navas de Tolosa

Disponía Madrid de un patrón lo bastante popular como para no ser inquietado por los nuevos candidatos que, además, en el momento de desmoronarse la fe en los cronicones, tenía la ventaja de contar con una documentación fiable, arrancando del siglo XIII, y milagros bastantes para satisfacer cualquier exigencia y aun para que entre ellos se colara subrepticamente uno nuevo. Pero en 1783, don Francisco Cerdá publicó unas *Memorias del rey Alfonso VIII*, del marqués de Mondéjar, que hasta entonces habían permanecido inéditas, en las que se sostenía que la milagrosa aparición de San Isidro en las Navas de Tolosa era especie introducida en tiempos de los Reyes Católicos. Replicó Manuel Rosell, canónigo de la Colegiata de San Isidro, y a éste, Juan Antonio Pellicer, bibliotecario de Palacio y miembro de la Real Academia de la Historia. La cuestión era determinar el momento en que se produjo la identificación de San Isidro con el pastor que había guiado a Alfonso VIII hacia una posición ventajosa antes de iniciarse la batalla, de lo que daban cuenta, sin decir quién fuese el pastor, cuatro relatos contemporáneos a ella y, en consecuencia, en qué momento se introdujo la segunda parte de la leyenda, es decir, la asistencia de don Alfonso al traslado de los restos

de San Isidro, cuando reconoció, al ver el cadáver, a la persona que le guió. Quintana (fol. 72 v.) llegó a afirmar que éste era uno de los milagros pintados en la urna, deteriorada ya en su época, y esta urna, con la capilla y una estatua chapada en plata serían regalos de Alfonso VIII como muestra de gratitud.

El momento elegido para la publicación del tratado de Mondéjar era delicado. La recién creada Colegiata de San Isidro, juzgándose con derecho a la protección regia por aquella decisiva intervención de su santo titular, no podía permitir que la leyenda se viese mezclada con los desacreditados cronicones y Manuel Rosell, dedicando buena parte de su *Disertación histórica sobre la aparición de San Isidro Labrador* (26) a declarar la constante devoción de los reyes hacia el santo, se apresuró a distanciarse de los «historiadores toledanos», con expresa mención a Higuera, por la «livianidad con que adoptaron o inventaron las fábulas más despreciables» (pág. 21). Riguroso casi siempre y sanamente crítico, no admitía, por ejemplo, que en el arca de San Isidro se hubiera pintado el milagro. A Rosell le interesaba sobre todo localizar pruebas anteriores a la década final del siglo XVI, y aquí fantaseó un poco al encontrar «superabundantemente» la declaración del milagro en los himnos que figuran al final del relato de la vida del santo por Juan Diácono. Opinó Rosell que si David Paperbroch, el bolandista al que corres-



pondió redactar el tomo correspondiente de las *Acta Sanctorum*, no se había resuelto a favor era debido, precisamente, a que la documentación le había sido remitida por Mondéjar, quien habría eliminado aquellos himnos. Pero éstos no contienen sino menciones genéricas a «extraordinarios milagros» y expresiones de alabanza a Dios en las que Rosell quería ver ocultas significaciones. Así, en el tercer himno, el verso «salvatoris humilium» pensó que no se hubiera escrito si el autor no estuviera secretamente pensando en contraponer la humildad del santo madrileño con la soberbia del caudillo árabe Miramamolín (pág. 124).

Respondió de pasada Juan Antonio Pellicer (27) en un pequeño tomito que no parecía destinado a ello, lo que quizá resultaba más hiriente. Después de despacharse con Quintana, siempre en tono ligero, sacaba a colación la original interpretación dada por Rosell a los himnos. Contestó el canónigo (28) motejando de infiel a Pellicer y señalándole algunos errores. Una de sus correcciones, con la que demostraba su honestidad de historiador, había de volvérselo en contra. Había basado Mondéjar su presunción de que la identificación no tuvo lugar hasta el reinado de los Reyes Católicos en un escrito de Fernández de Oviedo, que creyó de esas fechas, en el que hacía derivar la genealogía de los Cabeza de Vaca del pastor de las Navas, al que llamaba Martín Alaja. Pero Rosell demostró que el escrito era

posterior, concretamente de 1550. Ahora bien, si en los documentos de una visita efectuada a la iglesia de San Andrés en 1504 se hablaba ya de San Isidro como el pastor de las Navas, este otro documento quedaba invalidado.

En un tono más moderado y perfeccionando sus argumentos respondió Pellicer (29) amparado bajo un lema traído con acierto: «Falsitas tolerari non debet sub velamini pietatis. Innocentius III lib. XV, Epíst. X»: «la falsedad no debe tolerarse bajo pretexto de devoción: decía aquel Sumo Pontífice que mandó se hiciesen rogativas en Roma por la felicidad de las armas del Rey D. Alfonso VIII antes de la batalla de las Navas de Tolosa y a quien éste escribió después la relación de ella».

Demuestra Pellicer que Alfonso VIII, muerto en 1214, no pasó por Madrid después de la batalla (pág. 24), por lo que no pudo hacer el cotejo ni las donaciones, y en ello está conforme la actual crítica estilística, datando el arca a finales del XIII. Aceptando su error en lo de Gonzalo Fernández de Oviedo, concluye que en esa fecha no se había procedido aún a la identificación (pág. 43), y ello le lleva a fines del XVI como el momento en que se «esparce el rumor» y a su inventor: Higuera (pág. 57). La forma como lo hizo fue interpolar todo aquello que le convenía en la información de la visita de 1504, como se desprende del cotejo



A. Antonio Palomino. *San Dámaso, Papa*. Capilla del Ayuntamiento.



A. Antonio Palomino. *Intervención de San Isidro en la batalla de las Navas de Tolosa.*

entre la transcripción que de ella da Bleda y la que ofrece Higuera en su *Historia de la Imperial ciudad de Toledo* (30). Luego hizo lo habitual en él: pasárselo a sus amigos, y así, para su *Flos Sanctorum*, editado en 1592, lo toma Villegas, el cual ya había aparecido vinculado a Higuera en el asunto de la falsificación de una carta sobre San Tirso.

Cerró la polémica Rosell (31), que había comprendido que la crítica de Pellicer, argumentando negativamente, era susceptible de aplicarse a toda la vida del santo. Todo podía entenderse como «novela» forjada un siglo después de muerto, y aún podría arrasar la fama de otros muchos santos si se analizaban sus leyendas de aquel modo. Pero, ya sin hacer hincapié en la cuestión de los himnos y sentando que otros testimonios y documentos, si no prueban, tampoco se oponen, puso su empeño en demostrar que no pudo ser Higuera el inventor, discutiendo las fechas de composición de su historia toledana de modo que se le adelantase Villegas, «autor de toda fidelidad» (pág. 82). Aportaba además transcripciones compulsadas notarialmente de las actas de la canonización, en las que varios testigos, algunos de mucha edad, dicen habérselo oído a sus mayores, y en las que se recogía otra copia del documento de 1504 concordante en afirmar, contra la transcripción de Bleda, la milagrosa presencia de San Isidro en las Navas.

Perdido, a lo que parece, el documento original de aquella visita, no es fácil pronunciarse por la mayor o menor fiabilidad de sus copias ni es ese nuestro intento. La aparición de San Isidro en las Navas, que no se mencionaba en la Bula de la Canonización ni se recogió en la estampa romana grabada con este motivo, fuente de gran parte de su iconografía posterior, a juzgar por el repertorio de Freiwald-Korth (32), se ha representado muy pocas veces, pero en ocasiones significadas por su vinculación al Ayuntamiento y a la Corona. Fue la primera la decoración de la capilla de San Isidro en San Andrés, para la que Rizi entregó en 1668 (33) dos pinturas de los milagros del pozo y de las Navas, guiado el rey por el pastor, que aparece por segunda vez en el cielo, a menor escala, con la ajada y en vuelo, para recalcar tanto el carácter milagroso del suceso como la identificación del pastor con el santo madrileño. En el mismo encargo, costado por el Ayuntamiento y Felipe IV con aportaciones de todos los reinos de la Corona, correspondieron a Carreño el milagro de la fuente y la visita del rey Alfonso VIII a San Andrés con el reconocimiento de los restos de San Isidro. Imitó Palomino el lienzo de Rizi en uno de los medallones fingidos de la decoración al fresco de la capilla del Ayuntamiento (1695-1696), pero, resaltando aún más el aspecto milagroso, puso fin al desdoblamiento de Rizi y es el mismo santo en vuelo, ahora a

la misma escala que el resto de las figuras, el que guía al rey.

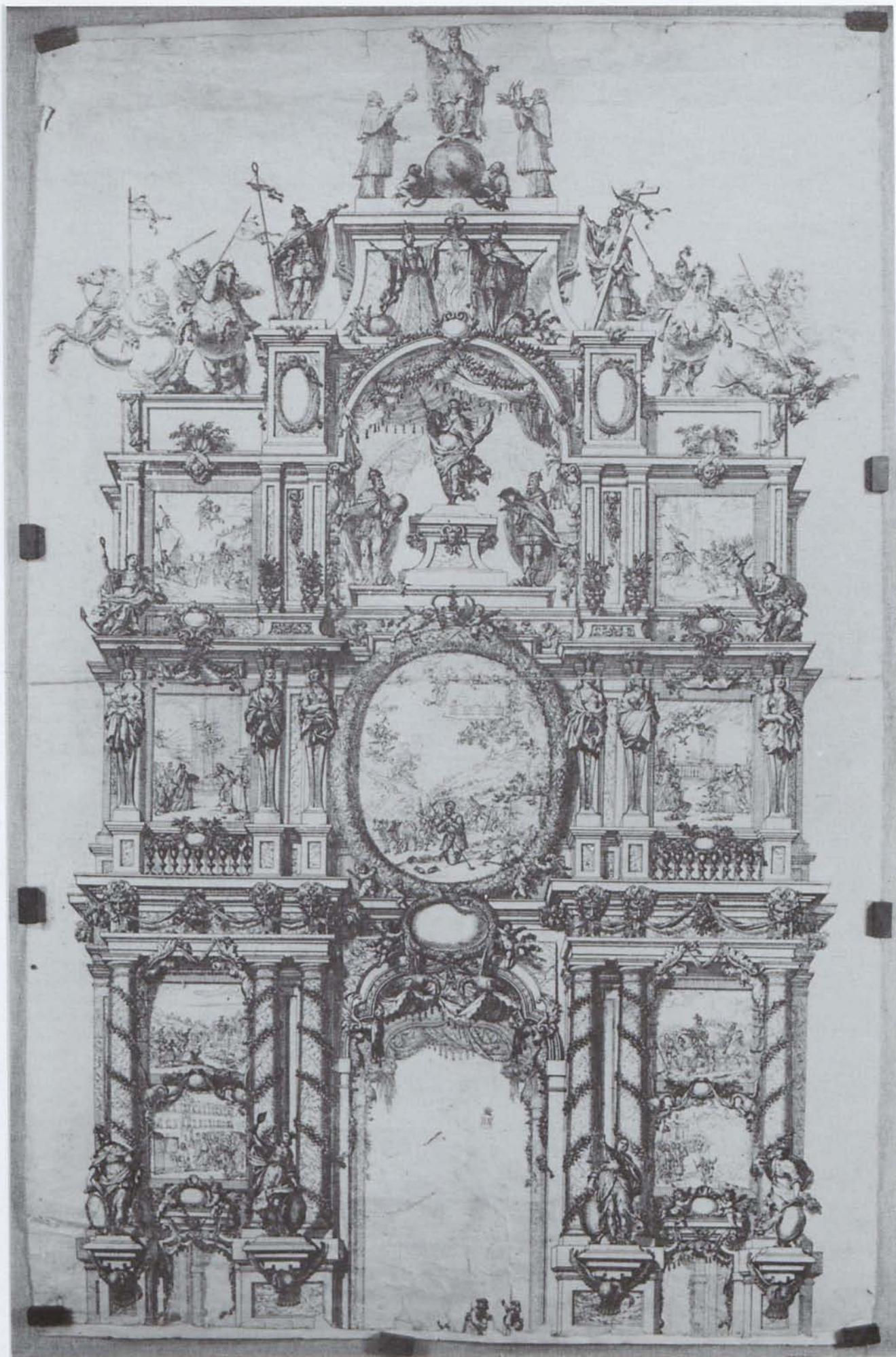
Se hizo figurar el suceso en el arco levantado en la Puerta del Sol en la entrada de la reina María Luisa de Borbón en 1680, según consta por la anónima *Descripción* (34) impresa el mismo año en Madrid por Lucas de Bedmar. Este arco, identificado por Pérez Sánchez (35) con un aguafuerte también anónimo que conserva el Museo Municipal (aunque existen algunas discordancias entre lo grabado y la descripción), es importante por su contenido, deudor en varios puntos de los cronicones, y por la interrelación que se hace en él de la religión con la monarquía, presentando lo sagrado, en buena medida, como el providencial apoyo bélico a las causas de la corona, y a los reyes como principales mantenedores del culto. Así, en el ático aparece una alegoría de la Religión levantándose sobre una esfera que aplasta a unos herejes, escoltada por las estatuas de los Papas Dámaso y Melquiades y, en un escalón inferior, el emperador Constantino y Santa Elena. En los extremos de este coronamiento aparecen cuatro jinetes armados que la descripción explica son cuatro patronos de cuatro reinos: Santiago de España, Leopoldo de Alemania, Dionís de Francia y Jorge de Inglaterra. Sobre el óvalo central, dedicado a San Isidro en oración, del que hay dos dibujos previos de Claudio Coello, en un arco de medio punto aparecen Carlos V y Carlomagno a los lados de la alegoría de la Caridad y, sobre la clave de este arco, los Reyes Católicos. A éstos, según la descripción, debían acompañar cuatro lienzos con San Hermenegildo y su esposa (a la que rodean de leyendas los cronicones), por parte española, y Clodoveo por la francesa, y el enlace de las dos Casas en la alegoría de Cupido rindiendo sus armas al amor divino, temas que no pasaron a la estampa. La aparición de San Isidro en las Navas de Tolosa figuraba aquí en una de las calles laterales, en una serie de lienzos alusivos a ejemplos de devoción al Santísimo Sacramento, dados por diversos monarcas, y a batallas en las que la Providencia jugó un papel destacado. No todo lo descrito en esta serie pasó al grabado. Sí el milagro de las Navas.

NOTAS

- (1) Madrid, 1868 (facsimil; Alatar, Madrid 1981) págs. 330-331.
- (2) Vid. RONALD CUETO, *Pánfilos y cucos. Historia de una polémica segoviana*. F.U.E. Madrid, 1981.
- (3) Op. cit. pág. 174.
- (4) Madrid, Imprenta del Reyno, Año MDCXXIX.
- (5) *Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Señora doña María Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid* (1650).
- (6) *Al Sereniss. Sor. D. Fernando de Austria, Infante de España Cardenal de la Sta. Iglesia de Roma (...)* Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa Imagen de Nuestra Sra. de Atocha... En Madrid. En la Imprenta del Reyno. Año 1637. «I. de Courbe F.»
- (7) En Madrid, en la Imprenta Real, Año 1670.
- (8) *Historia del origen, invención y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora del Almudena, Antigüedades, y Excelencias de Madrid...* En Madrid por Francisco Sanz... Año de 1692.
- (9) En Madrid, en la oficina de Melchor Alvarez, Año 1694.
- (10) *El Triunfo verdadero, y la verdad defendida, en la Histo-*

ria del Origen, Invención y Milagros de Nuestra Señora la Real del Almudena... En Salamanca, en la Imprenta de Isidro de León, Impresor de la Universidad, Año 1701.

- (11) *Los santos patronos de Madrid* [Exposición] Museo Municipal, Madrid, 1962, n.º 97.
- (12) Museo Municipal, Madrid (I.N. 2432).
- (13) *Madrid hasta 1875* [Exposición] Museo Municipal, Madrid, 1980, n.º 490.
- (14) *Los santos patronos*, n.º 94.
- (15) Sub 11 de octubre, Cornelio Bye. Bruselas, 1786.
- (16) L. MARINEI SICVLI *Regii Historiographi, Opus de Rebus Hispaniae Memorabilibus*, Complviti MDXXX apud Michaellem de Eguia, fols. 9 v. y 152 v.
- (17) *Obras de Lope de Vega*, IX. Bibl. de Autores Españoles, CLXXVII.
- (18) QUINTANA, *A la muy Antigua...*; San Melquiades, fol. 103; San Dámaso, fol. 106.
- (19) F. MACHO ORTEGA, «La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid», en *Boletín de la Soc. Española de Excursiones*, Madrid, 1918, págs. 215 y ss. (pág. 221).
- (20) Madrid, Domingo García Morrás, 1678.
- (20 bis) Cfr. pág. 134.
- (21) MARQUÉS de SALTILLO, «Efemérides artísticas madrileñas, 1603-1811», en B.S.E.E., Madrid, 1948, págs. 28-35.
- (22) *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa* [Exposición] Madrid 1981-82; Juan Canete Parrondo, n.º 117.
- (23) M. LORENTE. «Los relieves marmóreos del Palacio Real», en *Arte Español*, 1954, págs. 58 y ss.
- (24) E. TORMO, *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, 1979, pág. 111.
- (25) M. PÉREZ BAYER, *Damasus et Laurentius...* Roma, I. et P. de Rubeis, 1756; buril de Faldoni; J. A. PELLICER, *Discurso sobre varias antigüedades de Madrid...* Madrid, Imprenta de Sancha, MDCCXCI, pág. 32.
- (26) *Disertación histórica sobre la aparición de S. Isidro Labrador, Patrón de Madrid (...)* antes de la famosa batalla de las Navas de Tolosa...
- (27) *Discurso sobre varias antigüedades*, cit. supra.
- (28) *Apología en defensa de la aparición de San Isidro en la batalla de las Navas*, Madrid, 1791.
- (29) *Carta Histórico-apologética que, en defensa del marqués de Mondexar, examina de nuevo la aparición de S. Isidro en la batalla de las Navas de Tolosa y frustra los duplicados esfuerzos con que apoya su opinión el doctor D. Manuel Rosell...*, Madrid, en la Imprenta de Sancha, 1793.
- (30) Cfr. págs. 67-71 donde se transcriben ambas versiones.
- (31) *Adiciones a la disertación sobre la aparición de S. Isidro en la batalla de las Navas*, Madrid, en la Imprenta Real, 1794.
- (32) FREIWALD-KORTH, Gabriele, *San Isidro Labrador und Santa María de la Cabeza. Patrone Madrids —Patrone der Bayern. Ihre Ikonographie in Spanien bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Hambourg, 1981). Además de los reseñados en este artículo, Freiwald-Korth cita un relieve de Bergaz, para la serie del Palacio Real ya mencionada y un lienzo de fines del XVII, en San Miguel de Alfaro, que son propiamente escenas de la batalla; y un fresco de Bayeu en Santa Cruz de Zaragoza, escena de después de la batalla, con los moros vencidos, porque, según la leyenda, tras la batalla no se encontró resto de sangre.
- (33) MACHO ORTEGA, op. cit. pág. 223. De estas pinturas, destruidas en 1936, se conocen algunas fotografías antiguas: Freiwald-Korth, n.º: 41; 71; 77; 79. A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1984, lám. 42.
- (34) *Descripción verdadera y puntal (sic) de la real y magestuosa, y pública Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón desde el Real Sitio del Retiro, hasta su Real Palacio, el sábado 13 de Enero deste año de 1680. Con la explicación de los Arcos, y demás Adornos de su memorable Triunfo*. Madrid (s. f.) por Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia (Bibl. Nac. Papeles Varios. Ms 3.927).
- (35) *El Dibujo español de los siglos de oro* [Exposición] Madrid, 1980, n.º 107. Sobre el dibujo de Coello en la Acad. de San Fernando imitado en el óvalo central del grabado. Otro, más sencillo, guarda el British Museum, atribuido allí a Carreño. El grabado anónimo en Museo Municipal, I. N. 2.927.



Ornato para la entrada en Madrid de la reina María Luisa de Orleans. 1679.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Area de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD:

PROVINCIA:

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

Firma:

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

	Ptas.
España	954
Europa	1.760
América y resto del extranjero	2.395
Número suelto España.....	239
Número suelto Europa.....	440
Número suelto América-extranjero	599

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



Ayuntamiento de Madrid