



VILLA de MADRID

VILLA
de
MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Excmo. Sr. D. Agustín Rodríguez Sahagún, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Joaquín Álvarez de Toledo Saavedra, Concejal del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes

Dirección: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

M A D R I D

AÑO XXVII

1989-IV

Núm. 102

Sumario

1. *Pintura de entradas triunfales en el Madrid del siglo XIX.*
Por Carlos REYERO
2. *El real sitio de «El Buen Retiro en el siglo XVIII»*
Por Virginia TOVAR MARTÍN
3. *El monumento al Rey Alfonso XII en el Parque del Retiro de Madrid:*
El polémico concurso para su construcción
Los proyectos presentados y sus influencias
Por M.^a CARMEN ARIZA MUÑOZ
4. *Exposición «Álbum» del Museo Municipal*
Por Petra VEGA

DOCUMENTACIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Araceli HERNÁNDEZ MORRENO

MAQUETA:

CARTELA EXPOSICIONES, S. L.

PORTADA:

Enrique de MURGA REDONDO

FOTOGRAFÍAS:

Enrique de MURGA REDONDO, AUTORES y Archivos Fotográficos
del Museo Romántico, Museo Municipal y Revista Villa de Madrid

IMPRIME: ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES
ÁREA DE RÉGIMEN INTERIOR Y PERSONAL
DEPÓSITO LEGAL: M. 4.194-1958

PINTURAS DE ENTRADAS TRIUNFALES EN EL MADRID DEL SIGLO XIX

por Carlos REYERO

La representación de acontecimientos históricos contemporáneos es un género pictórico cuya consideración oscila entre la pintura de historia propiamente dicha (1), con su carga ideológico-conmemorativa, y la mera visualización de un suceso que tiene lugar ante los ojos del pintor, con la relevancia o irrelevancia que éste quiera darle. Por ello, aunque la calidad de las obras justi-

fique difícilmente un interés por sí mismas, sin embargo, tienen un papel significativo en la historia de la visión y en la historia social del arte, sin olvidar, desde luego, lo que para muchos puede ser más evidente: ser testimonios singulares de la historia local.

Es difícil determinar el grado de historicidad o contemporaneidad de un suceso. En general, la conciencia



J. Araujo Ruano. *Entrada de Alfonso XII en Madrid.*

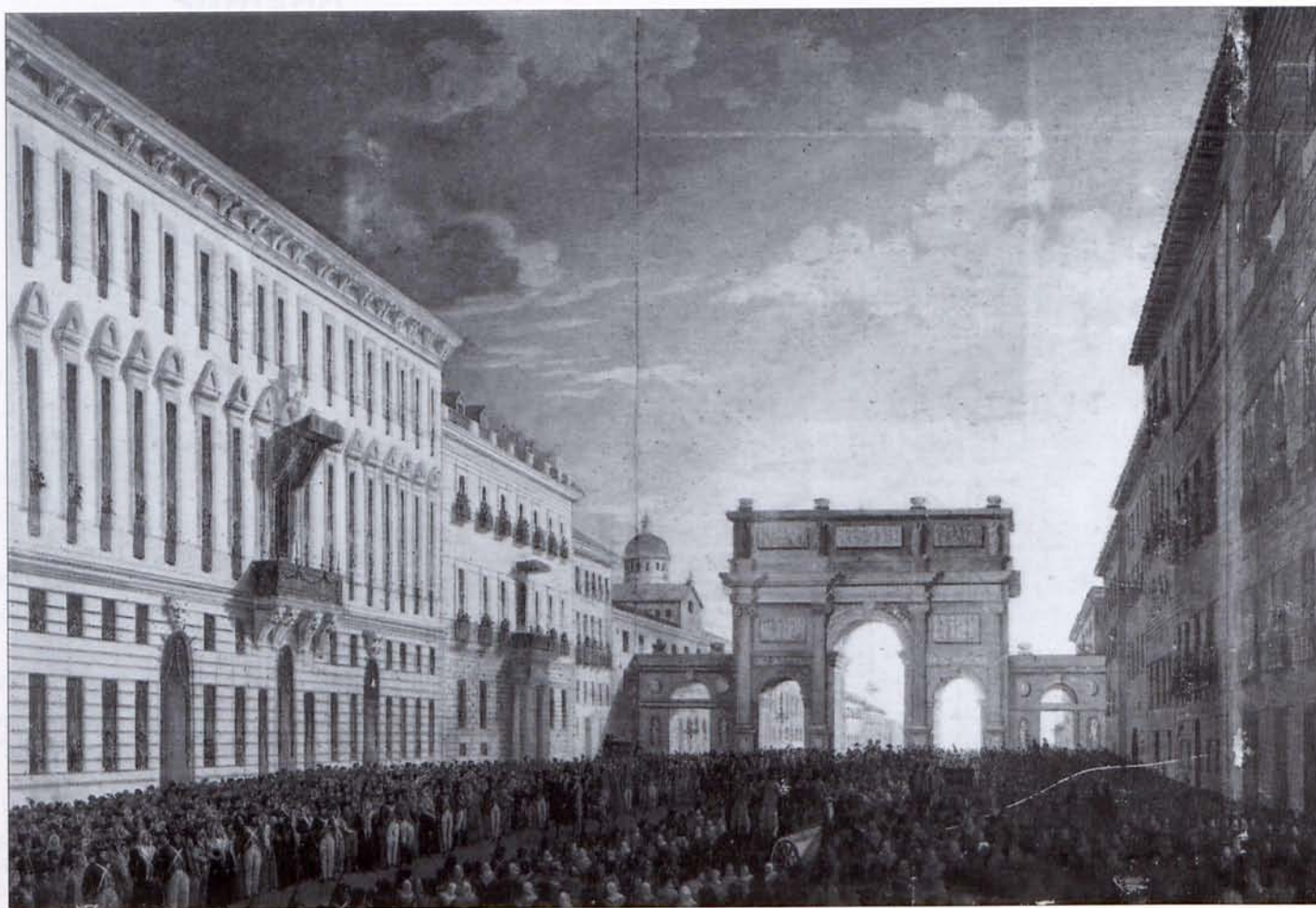
temporal del hombre del siglo XIX le lleva a dotar de relevancia histórica cualquier suceso contemporáneo: el tiempo pasa tan deprisa —frente a lo que sucede en otras épocas— que lo que acaba de pasar ya es historia. Por eso, su representación es a la vez crónica y conmemoración. Pero, evidentemente, los hechos sólo son importantes en la medida que el futuro los hace importantes: el presente los fuerza con el mismo descarado interés con que puede actuar sobre los de otro tiempo.

En el siglo XIX pasaron muchas cosas que los pintores vieron y pintaron. La historiografía se ha debatido en ocasiones sobre si Goya vivía o no vivía el 2 de mayo de 1808 en la Puerta del Sol de Madrid (2), pero vio, seguro, muchas de las atrocidades que dibujó, grabó o pintó. También, otros pintores que a lo largo del siglo representaron los levantamientos populares de Madrid, las vicisitudes de la guerra con Marruecos, los episodios de las guerras carlistas, los desembarcos de los mandatarios o los bautizos, bodas y funerales de los reyes, fueron testigos oculares de lo que más tarde perpetuarían en los numerosos lienzos que con tales temas

enriquecen la iconografía de la pintura española del siglo XIX. En este contexto previo hay que entender la representación de entradas triunfales en las ciudades. Madrid, por ser la capital del reino, es un escenario excepcionalmente importante para el estudio de tales sucesos donde lo local es sólo, muchas veces, un elemento significativo más.

Históricamente, uno de los acontecimientos públicos en los que el arte efímero del barroco alcanzaba su mayor esplendor era la entrada del rey en la capital. El siglo XIX, heredero de esa costumbre, engalana las vías urbanas por las que pasa el cortejo. Las bodas reales eran un motivo especial: en tiempos de Fernando VII se recuerda como la entrada más brillante la que hizo con su segunda esposa Isabel de Braganza el 28 de septiembre de 1816 para la que se levantaron dos arcos, uno junto a la basílica de Atocha y otro en la calle de Alcalá con unos ripios que decían: «De mi retiro he salido / tan sólo, Señor, por ver / esa deidad o mujer / que del Brasil ha venido» (3). En el mismo lugar debió levantarse otro arco con motivo de la entrada en Ma-

Anónimo. *Entrada de Fernando VII en Madrid.*





Atienza. *Recibimiento del pueblo de Madrid al Ejército de Africa.*

drid, el 13 de noviembre de 1823, de Fernando VII y su tercera esposa, María Josefa Amalia, esta vez «liberados de la opresión constitucional por el valor del ejército francés y sus leales vasallos», según rezaba la cartela del cuadro que representa dicho asunto, conservado en las colecciones del Patrimonio Nacional (4). La pintura ofrece la visión panorámica tradicional de algunas *vedutte* dieciochescas: el comienzo de la calle de Alcalá en dirección al Paseo del Prado, tiene una majestuosa amplitud. A la derecha se reconoce el edificio de la antigua Aduana, de Sabatini, y el palacio Goyeneche, convertido por Diego Villanueva en sede de la Academia de San Fernando. Ambos edificios, por su estilización, se separan bastante del modelo que imitan y, como todo el conjunto, tan ordenado lineal y espacialmente, parece más fiel a los ideales urbanísticos del segundo neoclasicismo que a las reformas parciales del despotismo ilustrado sobre una trama urbana antigua llevada a cabo el siglo anterior: ello demuestra, aparte e los inevitables convencionalismos representativos al uso, que el pintor trató de ofrecer una imagen «moderna» de la calle principal de la capital. Todo se completa y acentúa, por supuesto, con el arco neorromano levantado en el centro de la calle. Este arco recuerda tanto el arco del Carrousel, de Percier y Fontaine, en París, como el modelo común de ambos, el de Constantino en Roma. Una vez más, las construcciones efímeras aparecen más próximas al gusto internacional que lo realizado contemporáneamente. En cuanto a su significado, es obvio que se trata de exaltar la recuperación del poder absolutista por parte de Fernando VII. La pintura encierra un contenido propagandístico: las figuras de los reyes aparecen arrojadas por el pueblo e incluso una de las mujeres porta un letrero en el que se lee: «Viva Fernando VII y Luis XVIII» (5).

Del Madrid isabelino se recuerdan muchos acontecimientos públicos, algunos de los cuales fueron también perpetuados en el lienzo. *La jura y proclamación de Isabel II*, que se celebró el 24 de octubre de 1823, tuvo su proyección popular en la plaza de la Armería, lo que otorga al acontecimiento algo de las antiguas entradas de los reyes en la capital del reino, aunque la pintura desaparecida de Leonardo Alenza sobre el tema nos impida determinar su exacta consideración (6). El mismo pintor ejecutó «dos lienzos al temple a claro oscuro para el pedestal de la columna de madera y lienzo que se levantó en la Puerta del Sol el año 1840, con motivo de



Atienza. *El Ejército de Africa desfilando ante el Congreso.*

la entrada del General Espartero» (7). José Carol pintó, según noticia de la prensa, la *Entrada de O'Donnell y Espartero en Madrid* (8).

El acontecimiento de más eco pictórico de todo el reinado de Isabel II fue la llegada a Madrid de los vencedores de la guerra de Marruecos. Relacionados con ese acontecimiento hay varios cuadros y distintas iconografías. De una parte, el Museo Romántico de Madrid conserva dos pinturas de Atienza, una el *Recibimiento del pueblo de Madrid al Ejército de Africa* (9) que tuvo lugar el 11 de mayo de 1860, con O'Donnell y Prim al frente, y otra *El ejército de Africa desfilando ante el Congreso* (10). El *Recibimiento* tiene como marco la Puerta del Sol con la Casa de Correos y las Casas de Cordero a la derecha, en una visión que se prolonga hasta el comienzo de la calle Mayor. La multitud se pierde con los soldados que portan estandartes y un pelele que representa a un moro. Tanto pictórica como iconográficamente el cuadro transmite la visión populista de los acontecimientos triunfantes del Romanticismo con unos puntos de luz hábilmente dispuestos para conseguir el



J. Sigüenza. *Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibir la noticia de la toma de Tetuán.*

efecto deseado, impregnado de multitud de recetas académicas en su ordenación compositiva. El desfile, que representa el otro cuadro, tiene lugar ante el Congreso —sumamente estilizado, como es habitual en este tipo de composiciones— con un improvisado arco a la derecha. Los jefes militares contemplan a caballo y de espaldas, en primer término, el paso de las tropas: así, mediante otro recurso académico, se establece una amplitud mayor de la existente. Los cuadros, por su propio contenido triunfalista y patriótico, tienen todo el carácter nacionalista de la pintura de historia, como si representasen el fragor de una batalla ganada, y el hecho ha perdido así la intrascendencia de un desfile cotidiano.

Por otra parte, Joaquín Sigüenza ejecutó también varios cuadros alusivos a la victoria sobre los marroquíes. Por Real Orden de 30 de abril de 1863 se le encarga «la ejecución de dos cuadros pintados al óleo, de dos varas de ancho por una y media de alto, de los cuales el primero habrá de representar el júbilo y expansión del Pueblo de Madrid al recibir la noticia de la toma de Te-



J. Sigüenza. *Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán.*

tuán y el segundo el paseo triunfal de los trofeos cogidos a los Marroquíes en la toma de la plaza, cuyos bocetos han recibido la Real aprobación». De este último hay una cuenta de 20.300, reales de 4 de diciembre de 1863, en Palacio. El anterior se pagó el 2 de octubre de 1864 en la misma cantidad. Otra Real Orden de 21 de octubre de 1867 indica que «se encarga a D. Joaquín Sigüenza la ejecución de un cuadro que representa la entrada del Ejército expedicionario de Africa por el mismo precio y dimensiones que le fueron encomendados». Ese cuadro se pagó el 26 de junio de 1868 en 20.480 reales. Una nota del pintor, fechada el 1 de julio de 1868, indica que aún tenía intención de realizar un cuarto cuadro: «Ayer fui recibido por SS.MM. para presentar mi cuadro que mereció muchos elogios de ambos Srs., y quedó en la Real Cámara, por disposición de S.M. la Reyna, quien me renovó el encargo que ya me tenía hecho de pintar el último cuadro que completa la colección de cuatro (cuyo boceto tengo hecho y aprobado por S.M.) representando la revista que nuestros augustos monarcas pasaron al Ejército de Africa en el campamento de Amanuel, antes de verificar la

entrada triunfal en Madrid» (11). Este último cuadro no debió pintarse nunca, probablemente a causa de la revolución de septiembre que destronó a Isabel II, porque los biógrafos del artista citan únicamente tres cuadros relativos al tema que, según orden de ejecución, son los siguientes: *Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibir la noticia de la toma de Tetuán* (12), *Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán paseados ante los reyes el 14 de febrero de 1860* (13) y *La entrada en Madrid del general O'Donnell al frente de sus tropas el 11 de mayo de 1860* (14). El *Entusiasmo* de los madrileños tiene como marco la Puerta del Sol, el mismo lugar e idéntico encuadre que la obra de Atienza del Museo Romántico referente al *Recibimiento*, por lo que parece evidente que uno de ellos influyó en el otro. El desfile ante los Reyes se celebró en la plaza de la Armería, con la fachada sur del palacio Real al fondo del cuadro. Las pinturas, como las de Atienza, perpetúan el espectáculo popular que se pretendió dar a la victoria, de modo que superan, como aquéllos, un suceso de la Villa. Su vinculación a la Corona acentúa el espíritu propagandístico de la oficialidad.



Anónimo. *Paso del General Prim por la calle de Alcalá.*

Durante el sexenio revolucionario (1868-1874) se produce una abundancia de pinturas que se han dado en llamar de «crónica» (15). Tras los acontecimientos de septiembre, el general Prim entra triunfalmente en Madrid el 9 de octubre de 1868. Un cuadro anónimo titulado *Paso del general Prim bajo el arco triunfal levantado en la calle de Alcalá tras la revolución de septiembre de 1868* (16) da cuenta del entusiasmo de los madrileños por el acontecimiento. El arco, situado frente al Ministerio de Hacienda, al que alude una cartela colocada en la clave, es una improvisada construcción donde se leen los nombres de los protagonistas del levantamiento.

El rey Amadeo I encargó cuatro pinturas alusivas a otros tantos acontecimientos del comienzo de su reinado que formarían un conjunto iconográfico de cierta



J. Sigüenza. *Entrada triunfal de Alfonso XII en Madrid.*



M. Fernández Sanahuja. *Paso ante el Ayuntamiento del cortejo nupcial de Alfonso XII.*

coherencia (17). Uno de ellas, *La entrada de Amadeo de Saboya en Madrid*, el 2 de enero de 1871, no fue llevado a obra definitiva nunca por Rosales, a quien se le había encargado (18).

La restauración borbónica tiene también sus representaciones pictóricas de entradas triunfales. Con motivo de la llegada del nuevo rey, Joaquín Sigüenza representa la *Entrada de Alfonso XII en Madrid*, el 14 de enero de 1875 (19). El cuadro representa al monarca a su paso por la calle de Alcalá, el escenario habitual de tales eventos, rodeado de militares y tras ellos el arco levantado a tal efecto a la altura de la iglesia de las Calatravas, situada a la izquierda, que tiene todavía las proporciones elevadas de las visiones antiguas. Este carácter tradicional se ve aumentado por todos los convencionalismos representativos de la pintura, bastante más adocenada que otras del autor. El arco, de medio punto y un vano, está presumiblemente bastante estilizado; mantiene el sabor neoclásico junto a otras con-

cesiones historicistas; lleva una inscripción al rey Alfonso XII (20). Una vez más, la pintura sirve para perpetuar la acogida popular al nuevo monarca.

Otro acontecimiento conmemorado pictóricamente es el matrimonio de Alfonso XII con María Cristina de Habsburgo y Lorena el 20 de noviembre de 1879 en la basílica de Atocha. Un pintor virtualmente desconocido, M. F. Sanahuja, pintó el *Paso ante el Ayuntamiento del cortejo nupcial de Alfonso XII* (21). El cuadro tiene, por una parte, todas las características de una pintura ingenua donde, sin embargo, hay convencionalismos académicos (como en las pinturas del costumbrismo sevillano, unas décadas anterior) y, por otra, adopta una visión realista, acaso porque la representación proceda de una fotografía: el Ayuntamiento «cortado» y la carroza regia tomada por detrás, a través de una de cuyas ventanas se ve a la novia, aluden a la nueva manera «imprevista» de ver la realidad. La obra tiene un mar-

cado tono oficialista: el matrimonio se convierte en un pretexto para exaltar públicamente la figura del monarca. En el Ayuntamiento puede leerse la inscripción: «Alfonso XII, rey constitucional». Se aprovecha así un acontecimiento privado del rey, aunque tenga trascendencia pública, para perpetuar en una imagen el populismo de su figura. Así, el cuadro sobrepasa la mera crónica contemporánea (lo que no implica olvidar su carácter de testimonio inapreciable del Madrid alfonsino) para presentarse como una figuración del poder. El carácter, hasta cierto punto menor, de la pintura di-

luye considerablemente el énfasis en este tipo de consideraciones.

Las pinturas de entradas triunfales son, por lo tanto, un subgénero pictórico entre la historia y la crónica, con una poderosa carga expresiva, además de testimonios singulares del acontecer local. Aunque hay algún nombre sobresaliente, en ellas trabajan, más bien, artistas secundarios no ajenos, sin embargo, a las grandes corrientes sociales y estilísticas de su tiempo, lo que permite seguir un discurso continuado desde las visiones heredadas del Barroco hasta el Realismo.

NOTAS

(1) REYERO, C., *La pintura de historia en España*, Madrid, Cátedra, 1989.

(2) GAMIR Y SANDOVAL, D., «Dónde estaba la casa de Goya en la Puerta del Sol», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 32, 1924, pp. 114-127; DEMERSON, G., «Goya en 1808 no vivía en la Puerta del Sol», *Archivo Español de Arte*, 1957, pp. 177-185.

(3) Citado por GONZÁLEZ-DORIA, F., *Las Reinas de España*, Madrid, 1978, p. 416.

(4) Oleo/Lienzo, 1,05 x 1,61 m. Catálogo de la Exposición *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*, Madrid, Museo Municipal, 1979, p. 353. Se ha atribuido a Brambila y a Antonio Carnicero.

(5) Catálogo... *Ibidem*.

(6) OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 20.

(7) PARDO CANALIS, E., «La Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1839 vista por Ceferino Araujo», *Revista de Ideas Estéticas*, 1973, p. 349.

(8) *La Nación*, 12 de noviembre de 1854.

(9) Oleo/Lienzo, 0,68 x 0,58 m. (GÓMEZ MORENO, M. E., *Guía del Museo Romántico*, Madrid, 1970, p. 37).

(10) Oleo/Lienzo, 0,37 x 0,46 m. (GÓMEZ MORENO, *Ob. cit.*, p. 39).

(11) Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa, Legajo 40.

(12) Oleo/Lienzo, Colección del Patrimonio Nacional. La noticia fue recibida en Madrid el 8 de febrero de 1860. El cuadro se había pintado en 1863 y figuró en la Exposición Nacional de 1864 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864, p. 66). A ese cuadro debe de referirse la siguiente noticia de prensa: «El distinguido pintor Don Joaquín Sigüenza se ha dignado remitirnos un ejemplar fotográfico del primero de los cuadros que S.M. la Reina tuvo a bien encargarle para perpetuar la memoria de algunos hechos gloriosos en la historia de nuestra pa-

tria» (*La Iberia*, 19 de diciembre de 1863). Es citado por OSSORIO, *Ob. cit.*, p. 644.

(13) Oleo/Lienzo, Colección del Patrimonio Nacional. Es probable que se acabase de pintar en 1864. Figuró en la Exposición Nacional de ese año (p. 65) y también es citado por OSSORIO, *Ob. cit.*, p. 644. Otra nota de prensa señala que «entre los buenos cuadros que adornan el local de Bellas Artes han llamado la atención dos lienzos que representan el paseo triunfal de los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán» (*La España*, 21 de noviembre de 1864).

(14) Oleo/Lienzo. Figuró en la Exposición Nacional de 1866 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867, pp. 62-63). También lo recoge OSSORIO, *Ob. cit.*, p. 644.

(15) HERNANDO CARRASCO, J., *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Oviedo, 1987, pp. 15 y ss. También, del mismo autor, «Madrid 1868: La fiesta revolucionaria», VI Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, 1988.

(16) Oleo/Lienzo, 0,38 x 0,47 m. Madrid, Museo Municipal (Catálogo..., p. 354).

(17) Se trata de la llegada a Cartagena, que pinta Gisbert; la entrada en Madrid, encargada a Rosales; la jura en las Cortes, pintada por Casado; y la recepción en Palacio, cuyo encargo recibió Palmaroli (*La Epoca*, 18 y 20 de enero de 1871).

(18) Existe un boceto en una colección particular de Madrid y fotografía del Archivo Mas (G47654) (SALAS, X. DE: «Sobre algunas obras de Rosales no expuestas en el Prado», *Goya*, 1973, p. 151).

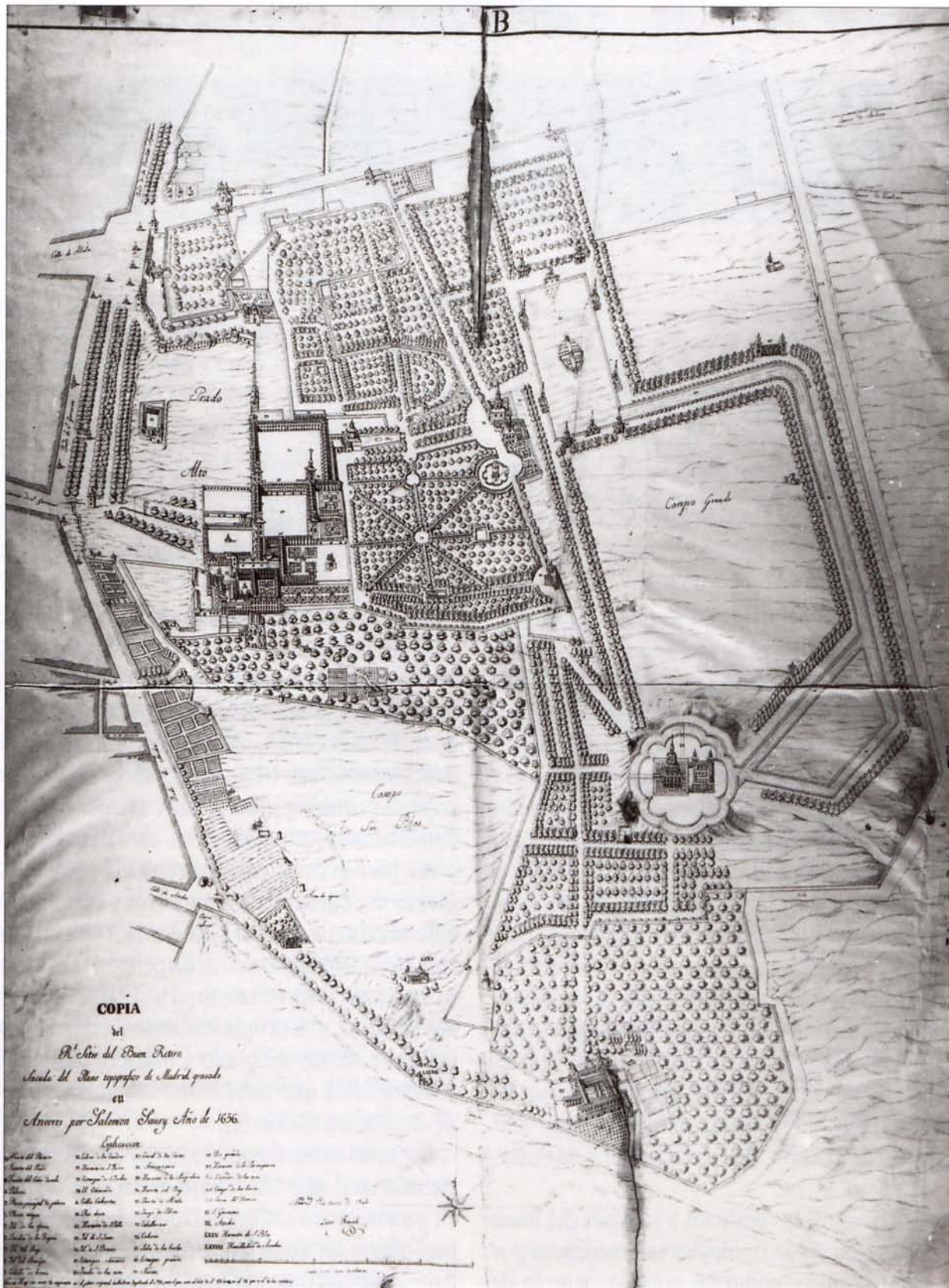
(19) Oleo/Lienzo, 1,08 x 0,76 m. Firmado áng. inf. izq.: «J. Sigüenza/1876». Colección del Patrimonio Nacional (OSSORIO, *Ob. cit.*, p. 644).

(20) Existe un dibujo del arco por Joaquín Araujo Ruano en el Museo Municipal de Madrid (Catálogo... p. 342).

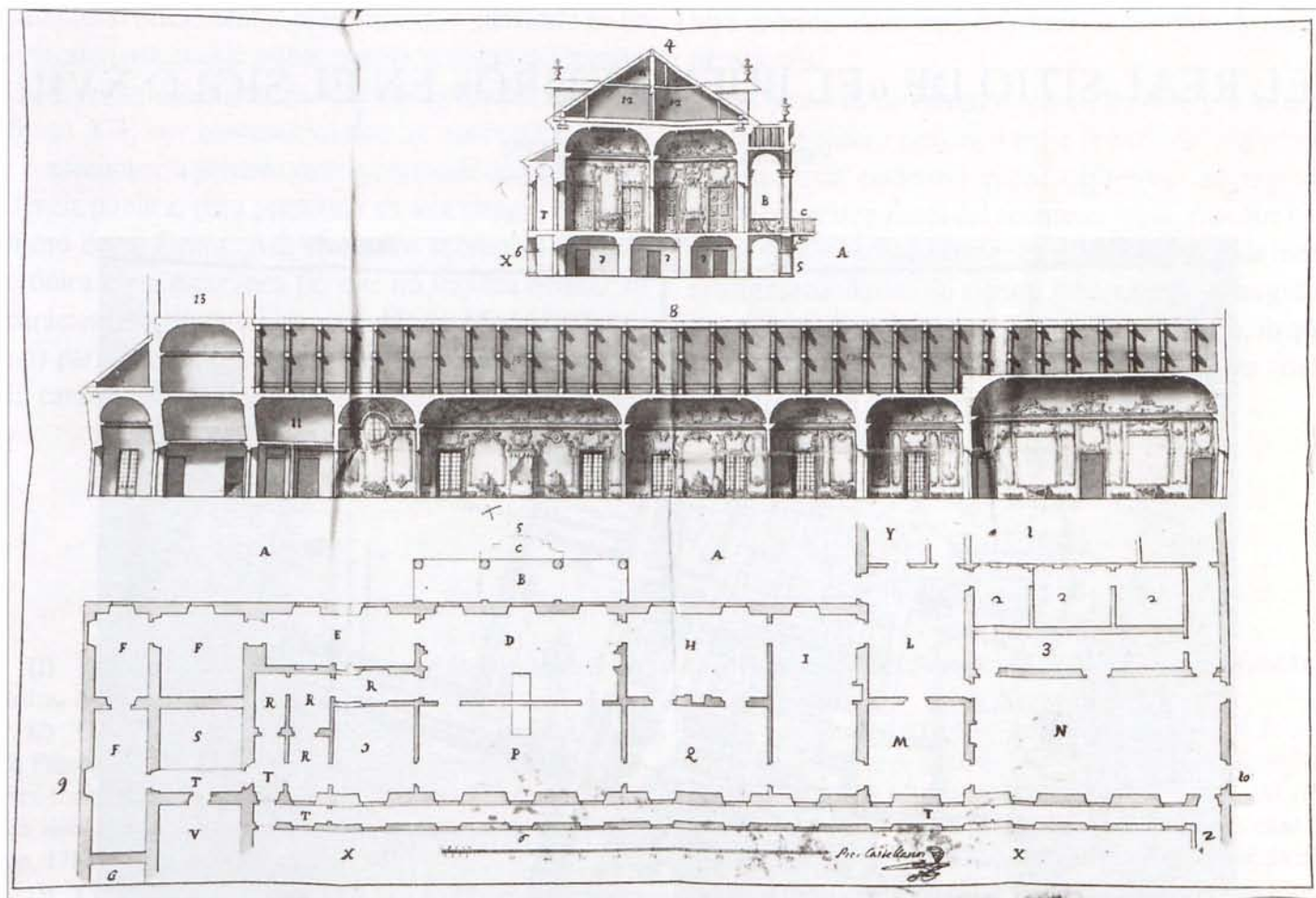
(21) Oleo/Lienzo. Firmado áng. inf. dcho.: «M. F. Sanahuja/1880»; inscripción en el áng. inf. dcho.: «Dedicado al Excmo. Ayunto. / de Madrid.»

EL REAL SITIO DE «EL BUEN RETIRO» EN EL SIGLO XVIII

Virginia TOVAR MARTIN



Copia de F. Luis Fenech (enero 1842) del plano topográfico de Texeira.



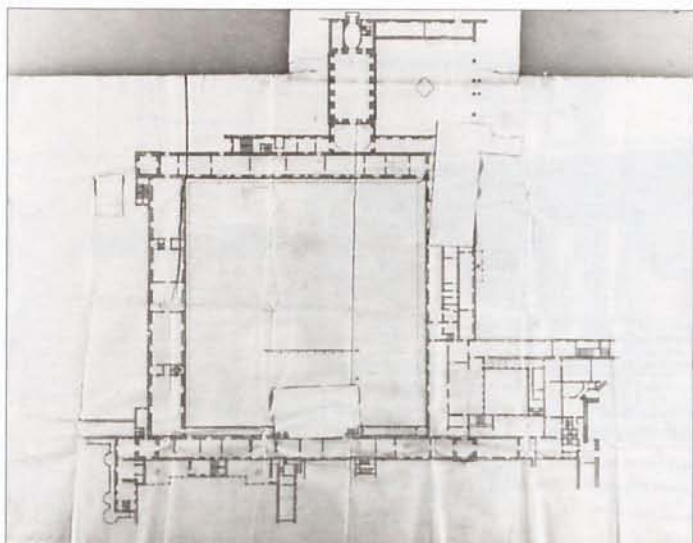
Santiago Bonavia. *Proyecto para el Cuarto del Rey.*

Los edificios y jardines del Buen Retiro, fueron proyectados en el siglo XVII sobre una superficie periférica de la capital, compaginando sobre el plano diversos factores, que van desde la «sensación visual» dada a cada una de las soluciones estructurales, a las imágenes distintas y particulares, insertadas de forma sólida y volumétrica sobre un espacio natural, que superando su propia finitud, desarrollan un cuadro paisajístico, en una concertada variedad de lo rústico, lo religioso y lo profano. Desde la refinada elegancia de los Salones destinados a una función de representación, al parque formado por espacios bien cultivados y urbanizados, el Buen Retiro estuvo determinado desde su nacimiento como una realización culminante entre arquitectura y paisaje, y como una respuesta también a las exigencias de un modo de vida cortesano que se complace en el teatro, en el baile, en la fiesta, con todo lo que conlleva de placer, de evasión, de especulación y de ilusionismo.

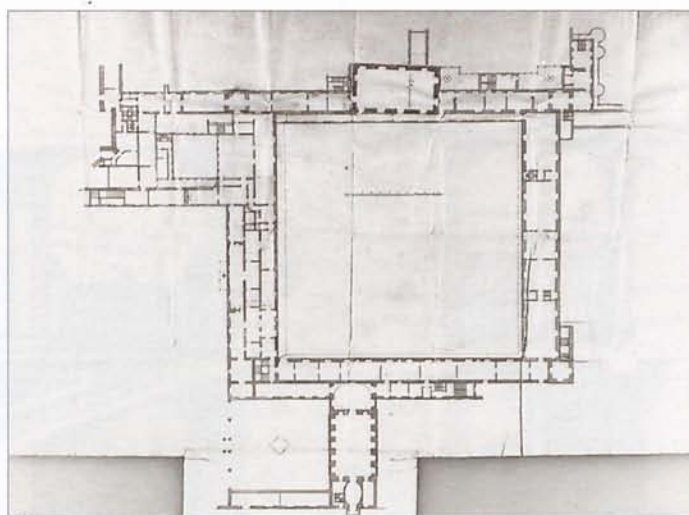
En muy pocos años, los edificios y jardines del Buen Retiro se levantaron según tipologías caracterizadas por su rigor arquitectónico, como un notable ejemplo de

volumetría y simetría, de búsqueda escenográfica y fantasía, de urbanismo ilusionista y teatral y especulación perspectiva. Se convirtió en el «Teatro», cerrado y al aire libre, más importante de España: en un lugar jalonado de excepcionales obras de arte; en uno de los grandes jardines del barroco español, con su estanque central, sus fuentes, sus calles y avenidas arboladas, sus frondosidades y bosquecillos cambiantes, sus canales y sus pórticos rústicos, sus terrazas y espacios para el juego, su ordenación en parterres y sus grandes plazas abiertas o cerradas para las grandes solemnidades reales. Se coordinan en él la dispersión y el capricho, el parque teatral en su amplitud y sistematización, las bellas estatuas, y la propia naturaleza tratada como telón de fondo, como decorado y bastidor de una literatura escenográfica que tiene entre sus representantes a Lope de Vega y Calderón.

En aquel excepcional proyecto, que tuvo su punto de partida en el año 1631, bajo el impulso del Rey Felipe IV y su ministro el Conde-Duque de Olivares, no se deben omitir las contribuciones del que fue superintendente de dicha posesión real, el italiano Juan Bautista

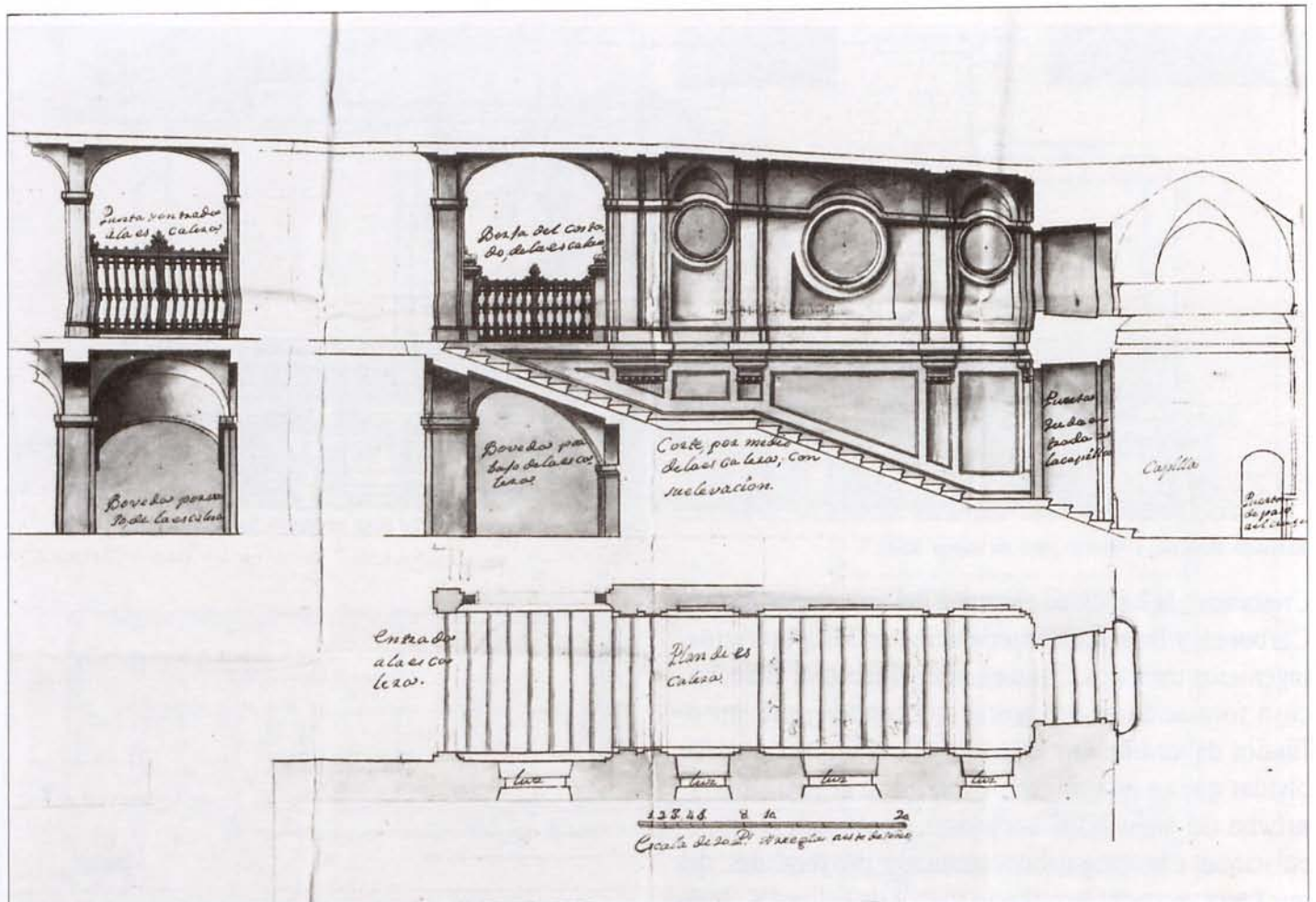


Santiago Bonavia. *Proyecto para un nuevo Salón.*

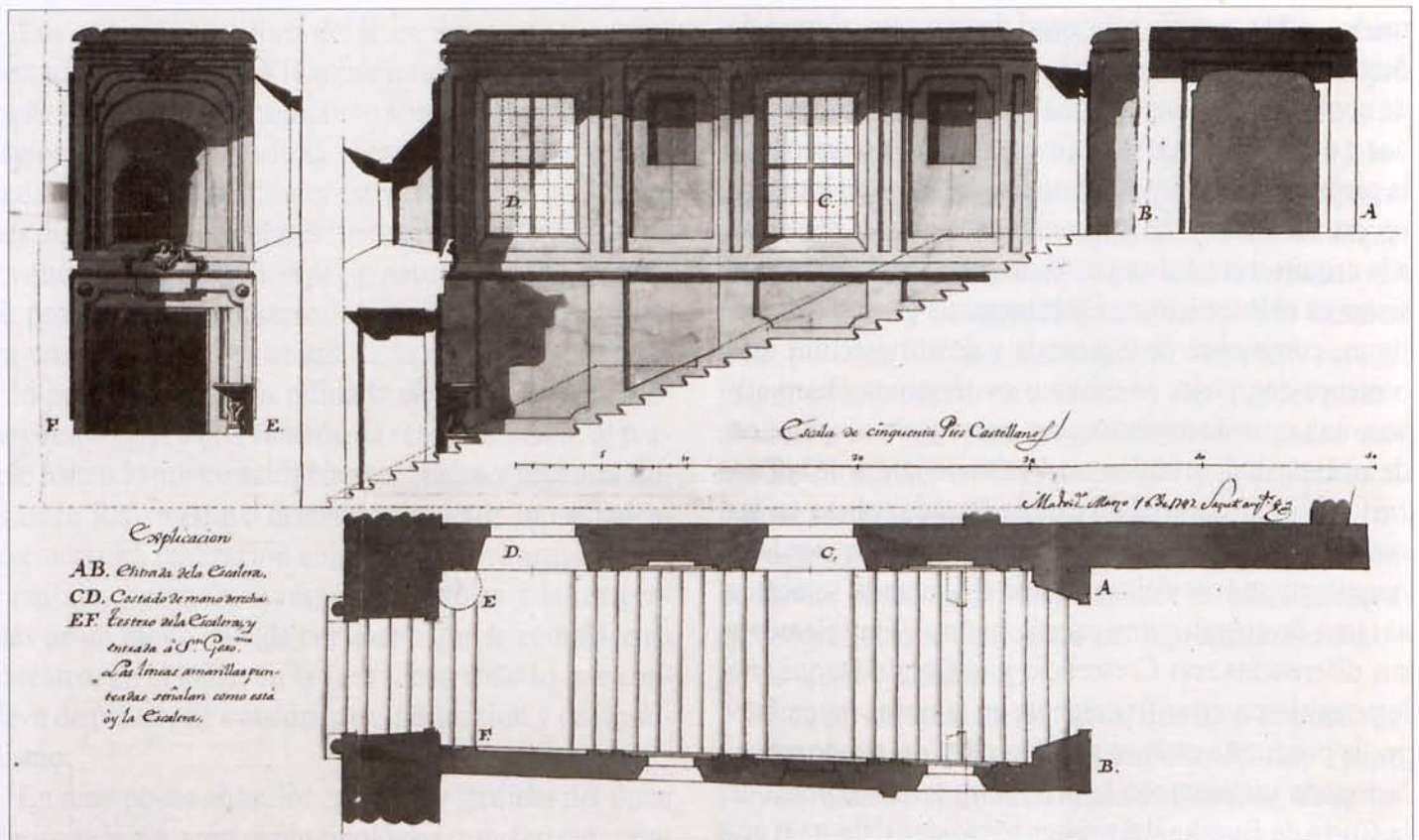


Santiago Bonavia. *Proyecto para un nuevo Salón.*

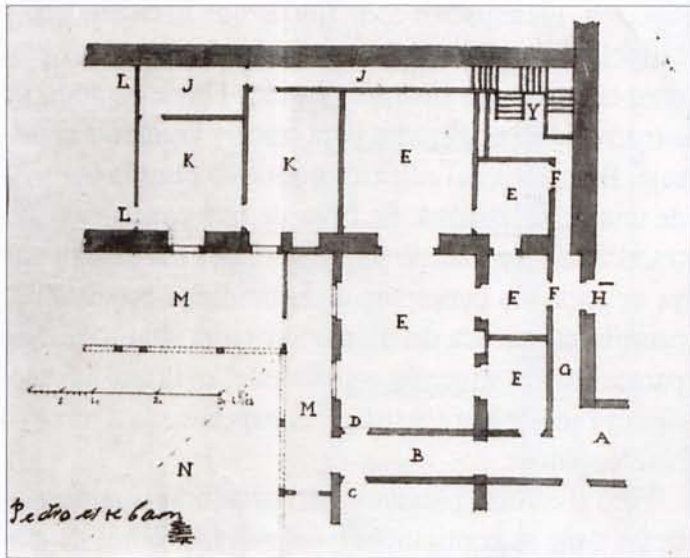
Crescencio, la habilidad ejecutiva del aparejador Alonso Carbonel, y la puntual intervención de los arquitectos-ingenieros toscanos Cosme Lotti y Biacco di Bianco, cuya formación se enriquecía con conocimientos profundos de jardinería y escenografía. Tampoco se debe olvidar que en esta singular experiencia arquitectónica-urbana del siglo XVII cortesano, convergen las especulaciones e investigaciones técnicas y proyectuales, del que fuera entonces Arquitecto mayor de Felipe IV, Juan Gómez de Mora, ligado a la simetría y la exactitud prismática, a la aparente sobriedad de una arquitectura de decoración excluyente, de un arte a la vez expansivo y de contracción, obtenido por volúmenes bien articulados y detallados, mediante finos recursos bicrómicos de la piedra y el ladrillo combinados. Muchos de los valores estructurales y de las funciones originales aplicadas a la arquitectura áulica por Gómez de Mora, están presentes en el Buen Retiro. En la memoria general del conjunto, como obra de ingeniería y de arquitectura más o menos compleja, se dibujan en términos observativos, una serie de aspectos, que puros y sin ningún tipo de ambigüedad, se hallan en el palacete-jardín de la Zarzuela, Monasterio o Torre de la Parada, obras en las que se identifica el lenguaje más propio y personal del Arquitecto mayor del rey Felipe IV, cuando se acerca al tema de arquitectura-paisaje natural. Posiblemente sus diferencias con Crescencio y el Conde-Duque, no le permitieron estar físicamente en la obra, sin embargo, la propuesta estética del Buen Retiro, puede ser relacionada también con la propuesta arquitectónica de la Corte de España del primer tercio del siglo XVII cuya definición se debe a Juan Gómez de Mora.



J. B. Saquetti. Escalera entre el Palacio y San Jerónimo.



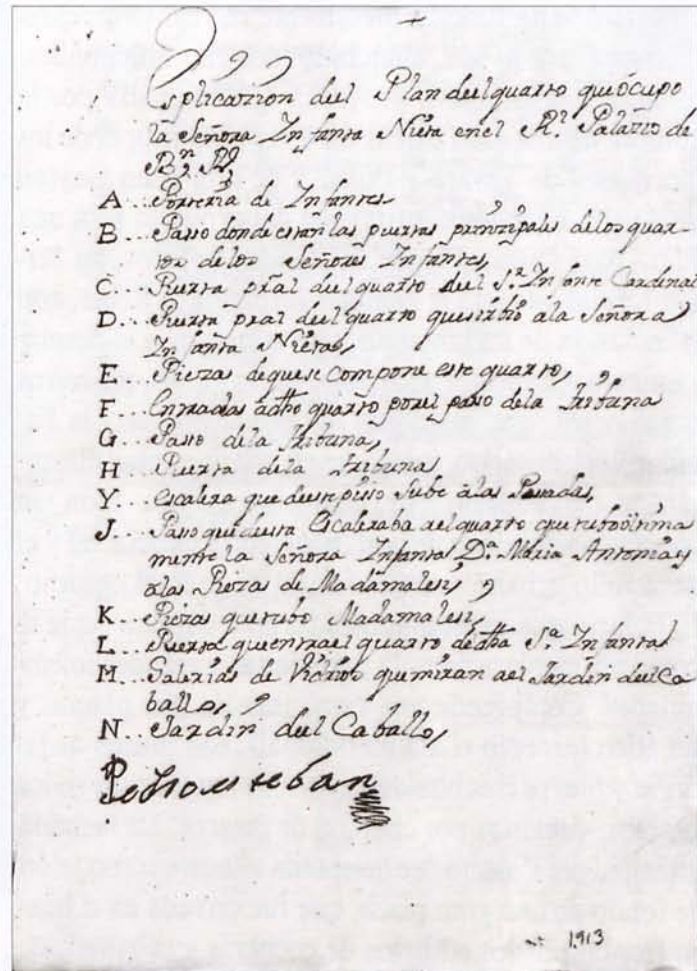
J. Pérez. Escalera entre el Palacio y la Iglesia de San Jerónimo.



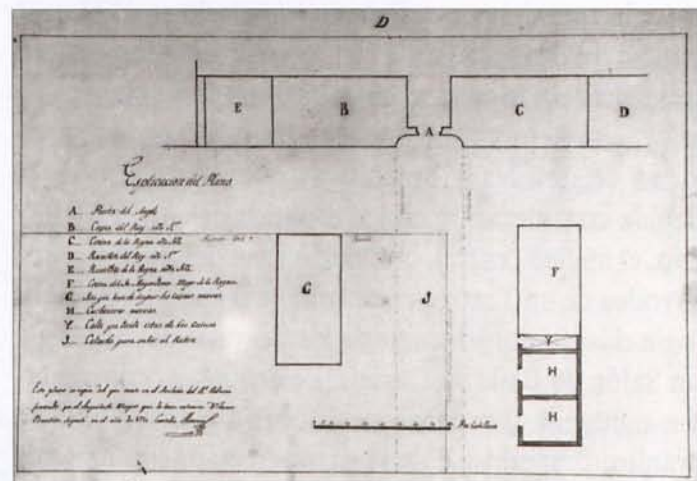
Pedro Esteban. Cuarto de la «Infanta Nieta».

El estudio estructural del Buen Retiro no ha sido abordado en la medida que merece. No estamos de acuerdo en que fue una construcción de compromiso, ni un proyecto «informal y desaliñado», tal y como se viene repitiendo. Es verdad que el Buen Retiro tuvo una primera fase en la que partiendo de una remodelación y ampliación del Cuarto Real del Monasterio de los Jerónimos, situado a los lados norte y este de la iglesia, que había construido Juan Bautista de Toledo por deseo de Felipe II (1), se configuraba una residencia palacial de carácter moderado, en la que ya se perfilaron tres objetivos principales: su situación en torno a un patio cuadrado bordeado en uno de sus costados por una zona ajardinada, su forma regular, y la distribución de sus partes conforme a determinadas necesidades. De ahí las adiciones al sur de unos aposentos para el juramento del Príncipe Baltasar Carlos, y alas al norte-este para la Reina e Infantes. En esta primera fase se plantean cuestiones tipológicas de gran interés, a pesar de haberse hecho uso de algunas celdas de los frailes pertenecientes al ala este del claustro. El pequeño palacio en torno a un patio se ha adecuado en su conformación a la sistemática tradicional española, creando motivos dialécticos con la arquitectura del primer tercio del siglo XVII cortesana en que «la función asume la forma», despojándose de otras complejas motivaciones (2).

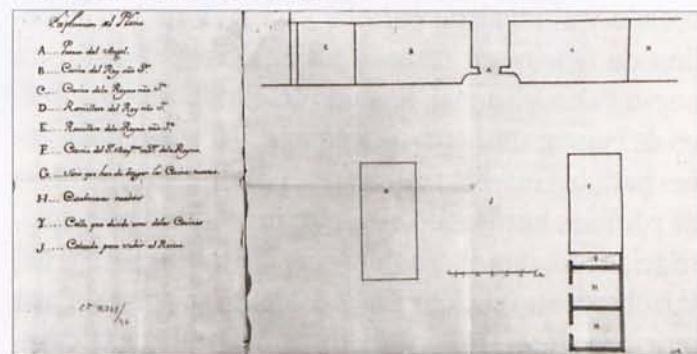
Situado el edificio en la periferia de la capital, desde el cual se podía contemplar un anchuroso olivar y la extensión de un paisaje sin límite, el Rey Felipe IV pronto debió persuadirse de los beneficios de la utilización de la zona bajo un nuevo planteamiento monumental,



Custodio Moreno. Copia del Plano de Saquetti de 1750.



Proyecto para las nuevas cocinas.

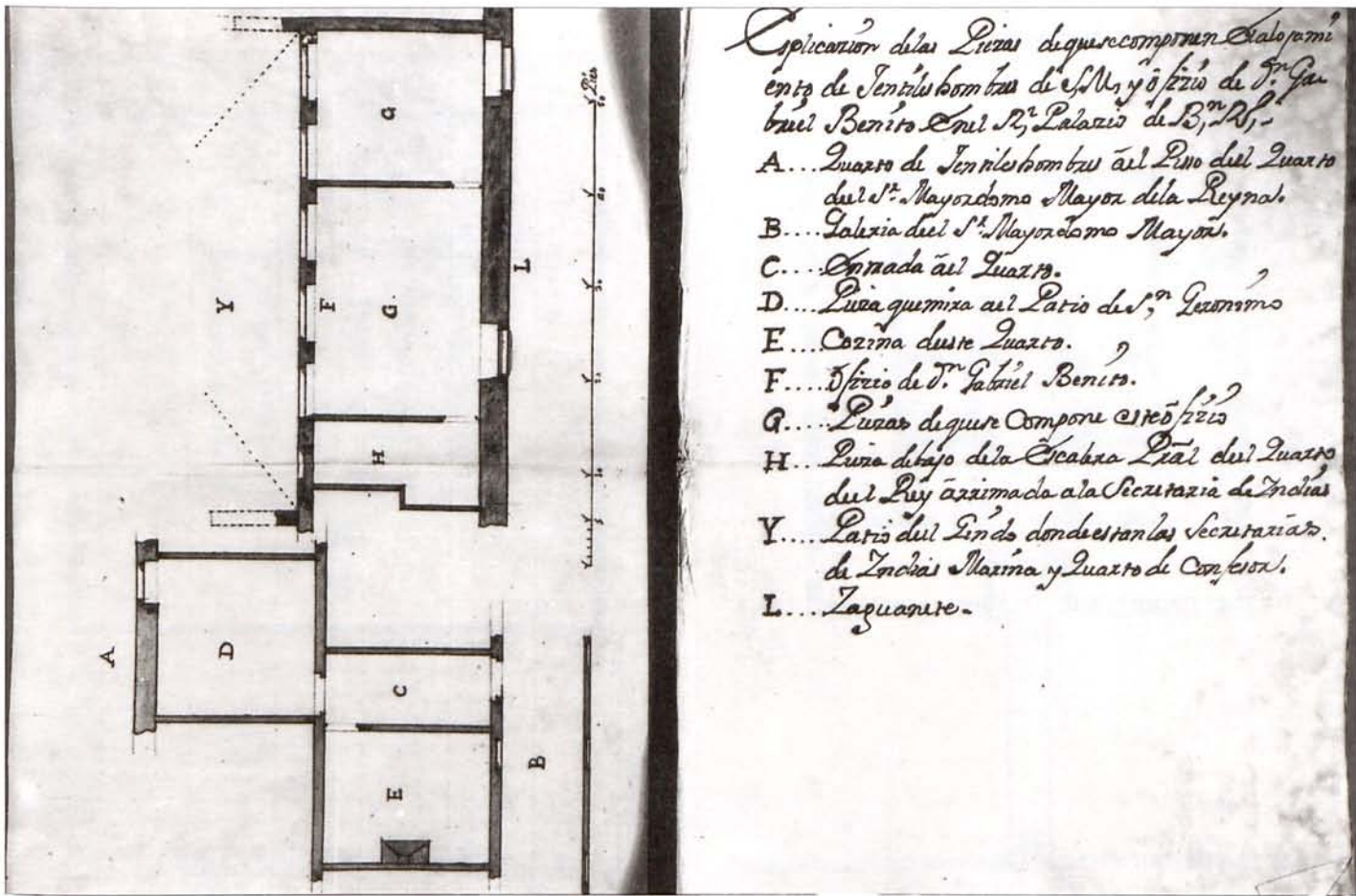


en aras de una función meramente recreativa y representativa, por lo que, allanando todas las dificultades, se da paso a un nuevo proyecto, que comienza por la compra de una gran extensión de terreno propia de los marqueses de Tavera y Povar y de don Juan Gaytán de Ayala. El módulo sustancial del proyecto será una Plaza para Justas, Fiestas, o corridas de toros, un Jardín formal que será el llamado Jardín de la Reina, con la inclusión de un laberinto y un estanque, y el desplazamiento a un sector apartado, de las jaulas, pajareros o gallineros, que siendo un «gran placer» para la Familia Real deberían colocarse en confines más distanciados del Palacio. El proyecto alcanza toda su coherencia con la inclusión de un edificio palacial y el desarrollo urbano y arquitectural de todo el entorno. El Palacio quedó dibujado en torno a un patio, que se convierte en plaza cerrada para fiestas y grandes solemnidades. Comprende una estructura de tres plantas y un ático (excepto el ala meridional), con muros de ladrillo y piedra combinados y torres muy esbeltas en los ángulos, cubiertas por chapitel de pizarra. La fachada principal del Palacio fue orientada al norte como telón de fondo de una gran plaza, que fue cerrada en el lienzo frontal por los edificios de cocheras y caballerizas, siguiendo el mismo patrón del Alcázar.

La lectura del nuevo Palacio levantado en 1633 es el estudio del contenido de la función que asume esta nueva residencia del Monarca, en la que se contemplan los tipos de estructuras que pueden acomodarse a una actividad celebrativa y recreativa, que no encuentra la debida consideración en los espacios del Alcázar. Por ello, el núcleo central, el Palacio Real del Buen Retiro, se rodea de un Teatro, con el que se inaugura una tipología clásica, muy distante de las Corralas de comedias: un Salón de Baile (el Casón), de dos pisos, con ventanas rematadas por frontones, sobre una columnata de granito, basándose en una planta rectangular con dos salas adicionadas a un amplio salón central de techo abovedado y alta galería para los espectadores; un Pabellón de Oficios en torno a un espacio porticado; un nuevo Patio adicional, llamado del Emperador; un Juego de Pelota; un Juego de Raqueta, y diversos pabellones para la Guardia real. Se trata de un gran complejo de edificios bordeando el núcleo del Palacio principal, relacionados con él, y hábilmente insertados para el desarrollo de su función. En el conjunto se aprecian una serie de valores. En primer lugar, la escala de la cons-

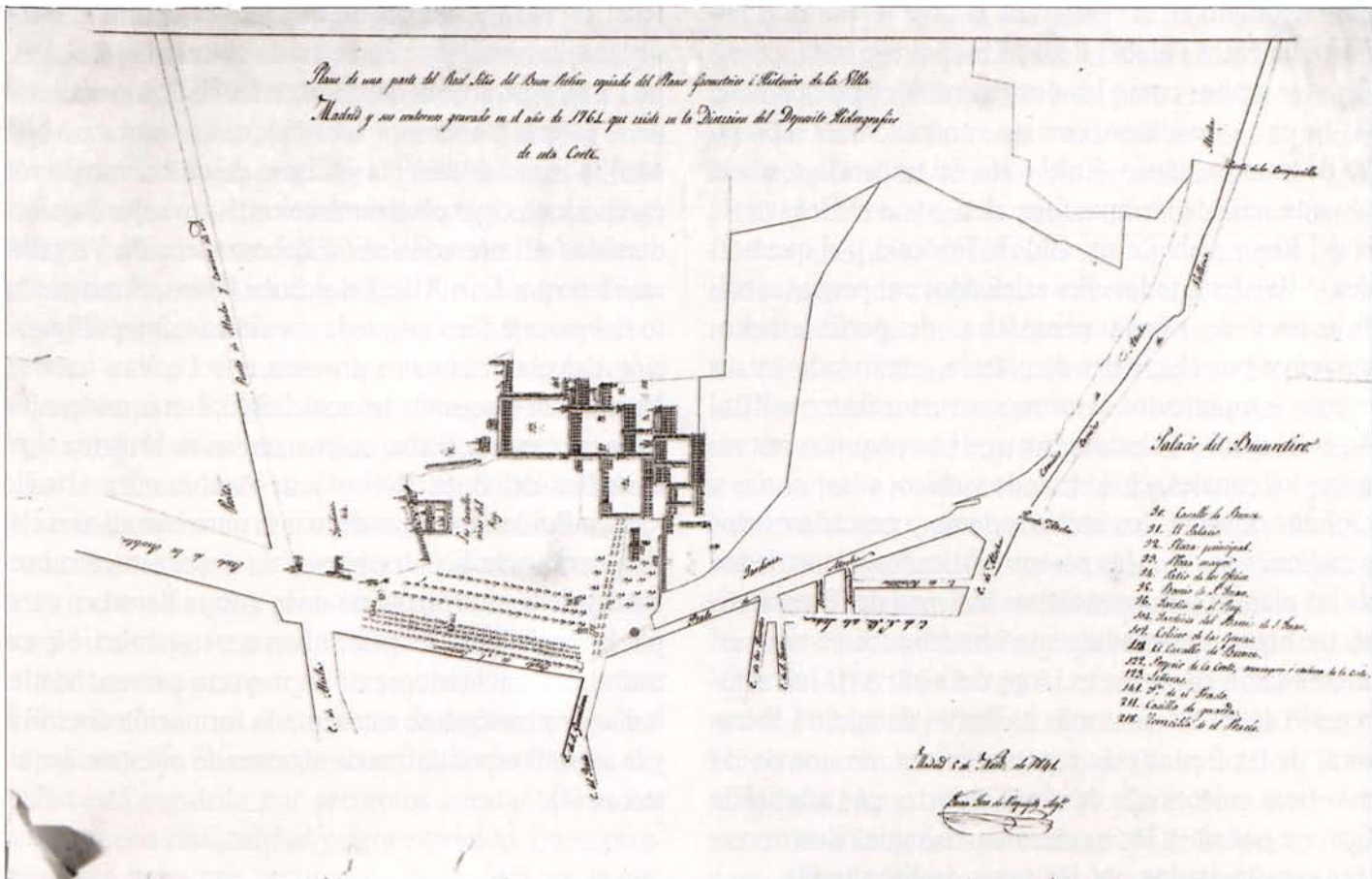
trucción, los espacios construidos que le circundan, y la tipología considerada como residencia abierta, de bloques circundando siempre espacios libres, a modo de estructuras especializadas para sentir y visualizar el paisaje. El análisis del edificio propuesto por Olivares, es de una gran claridad. Se trata de una concepción extraordinaria de Palacio suburbano, de casa-jardín, que ya anticipa los conceptos de la moderna arquitectura paisajística barroca del último tercio del siglo XVII. Nos parece una construcción convincente, en la que hay motivos y razones para justificar el papel de sus elementos heterogéneos.

Pero el edificio palacial y sus estructuras complementarias tiene su continuidad y uno de los signos de mayor identidad en su prolongación en el mapa de un vasto territorio sobre el que se elaboraron los jardines y el parque, ampliados y embellecidos a todo lo largo de la centuria. El tratamiento formal de la naturaleza adquiere una gran importancia, tratado el suelo natural con un valor urbano. La parcelación mantiene una avenida rectilínea arbolada en dirección Norte-Sur, con tres episodios arquitectónicos equidistantes: las casas-ermita de



Proyecto para alojamiento de los Gentiles Hombres.

Juan José de Urquijo. Copia realizada en 1841 del Plano de la Villa grabado en 1761.

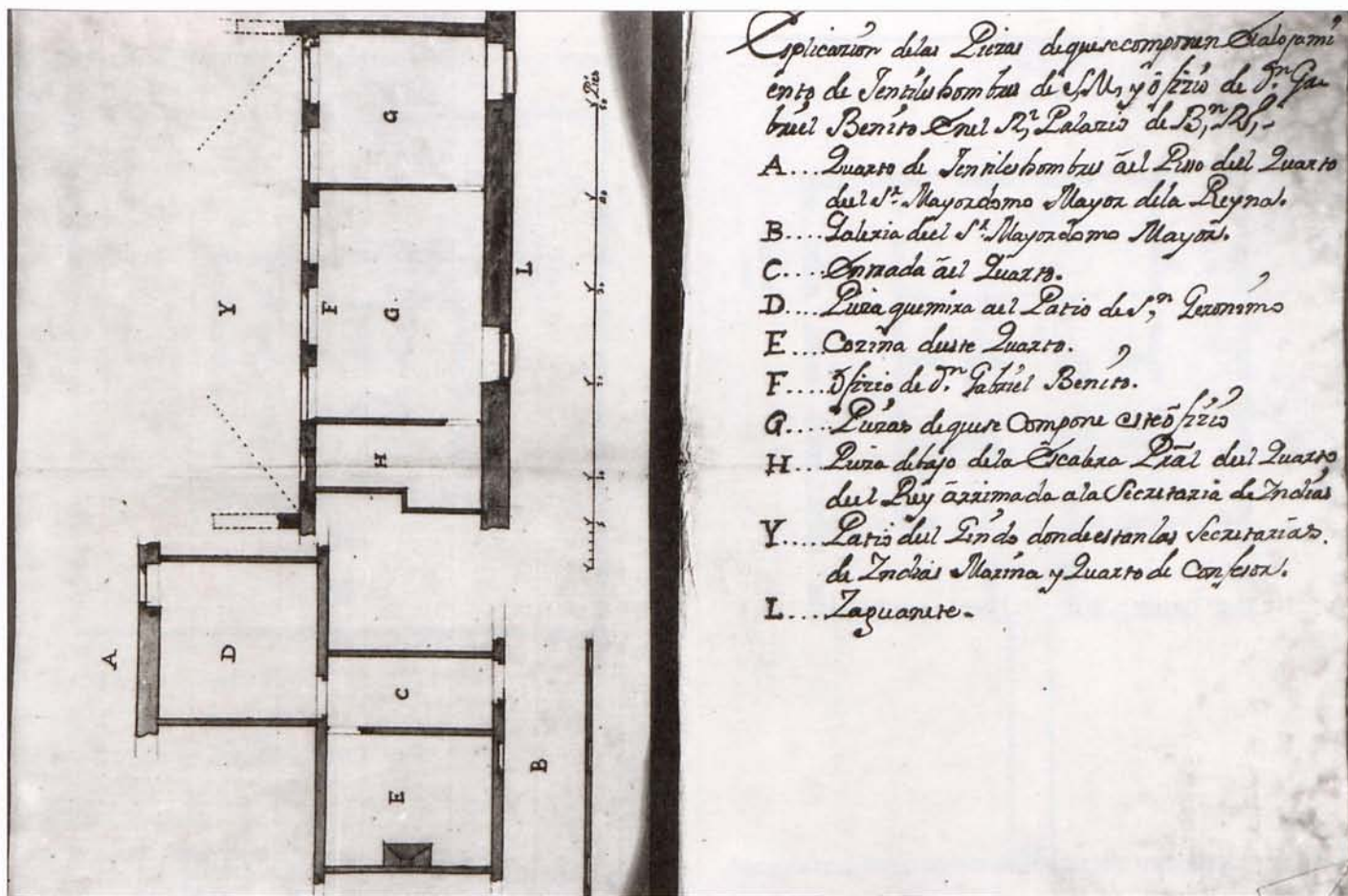


en aras de una función meramente recreativa y representativa, por lo que, allanando todas las dificultades, se da paso a un nuevo proyecto, que comienza por la compra de una gran extensión de terreno propia de los marqueses de Tavera y Povar y de don Juan Gaytán de Ayala. El módulo sustancial del proyecto será una Plaza para Justas, Fiestas, o corridas de toros, un Jardín formal que será el llamado Jardín de la Reina, con la inclusión de un laberinto y un estanque, y el desplazamiento a un sector apartado, de las jaulas, pajareros o gallineros, que siendo un «gran placer» para la Familia Real deberían colocarse en confines más distanciados del Palacio. El proyecto alcanza toda su coherencia con la inclusión de un edificio palacial y el desarrollo urbano y arquitectural de todo el entorno. El Palacio quedó dibujado en torno a un patio, que se convierte en plaza cerrada para fiestas y grandes solemnidades. Comprende una estructura de tres plantas y un ático (excepto el ala meridional), con muros de ladrillo y piedra combinados y torres muy esbeltas en los ángulos, cubiertas por chapitel de pizarra. La fachada principal del Palacio fue orientada al norte como telón de fondo de una gran plaza, que fue cerrada en el lienzo frontal por los edificios de cocheras y caballerizas, siguiendo el mismo patrón del Alcázar.

La lectura del nuevo Palacio levantado en 1633 es el estudio del contenido de la función que asume esta nueva residencia del Monarca, en la que se contemplan los tipos de estructuras que pueden acomodarse a una actividad celebrativa y recreativa, que no encuentra la debida consideración en los espacios del Alcázar. Por ello, el núcleo central, el Palacio Real del Buen Retiro, se rodea de un Teatro, con el que se inaugura una tipología clásica, muy distante de las Corralas de comedias: un Salón de Baile (el Casón), de dos pisos, con ventanas rematadas por frontones, sobre una columnata de granito, basándose en una planta rectangular con dos salas adicionadas a un amplio salón central de techo abovedado y alta galería para los espectadores; un Pabellón de Oficios en torno a un espacio porticado; un nuevo Patio adicional, llamado del Emperador; un Juego de Pelota; un Juego de Raqueta, y diversos pabellones para la Guardia real. Se trata de un gran complejo de edificios bordeando el núcleo del Palacio principal, relacionados con él, y hábilmente insertados para el desarrollo de su función. En el conjunto se aprecian una serie de valores. En primer lugar, la escala de la cons-

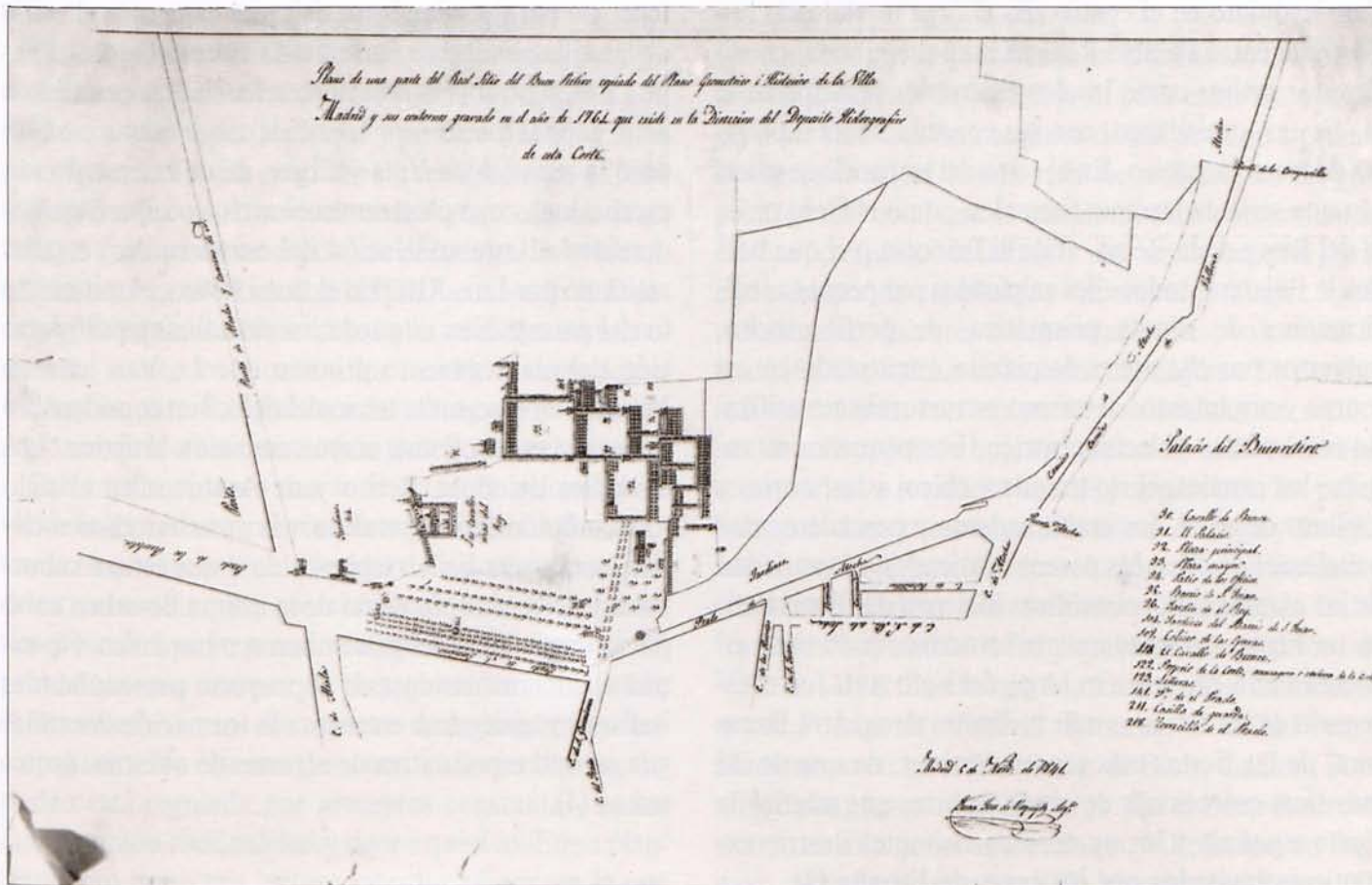
trucción, los espacios construidos que le circundan, y la tipología considerada como residencia abierta, de bloques circundando siempre espacios libres, a modo de estructuras especializadas para sentir y visualizar el paisaje. El análisis del edificio propuesto por Olivares, es de una gran claridad. Se trata de una concepción extraordinaria de Palacio suburbano, de casa-jardín, que ya anticipa los conceptos de la moderna arquitectura paisajística barroca del último tercio del siglo XVII. Nos parece una construcción convincente, en la que hay motivos y razones para justificar el papel de sus elementos heterogéneos.

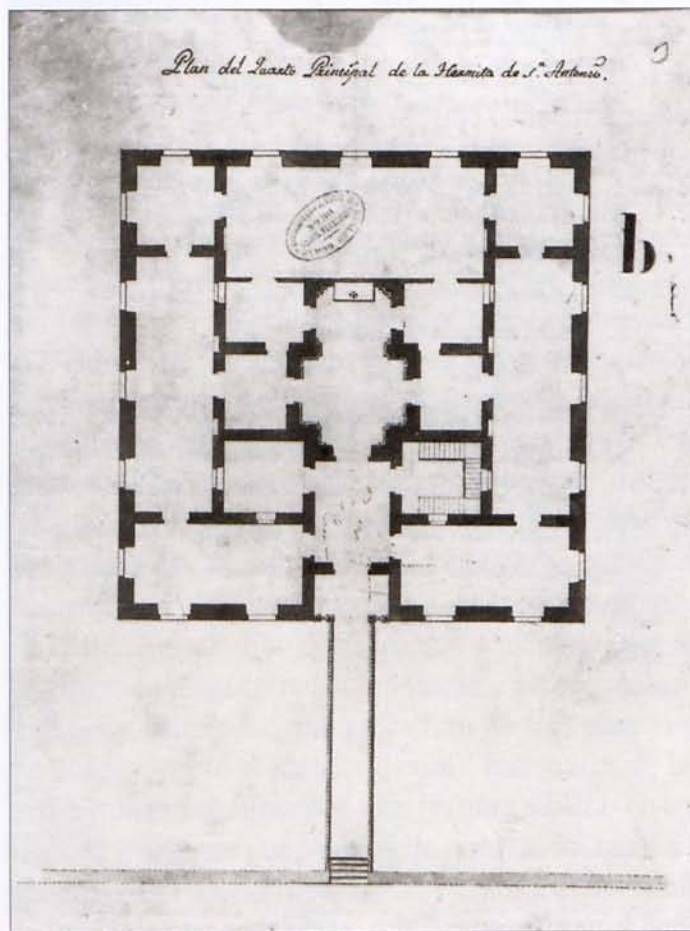
Pero el edificio palacial y sus estructuras complementarias tiene su continuidad y uno de los signos de mayor identidad en su prolongación en el mapa de un vasto territorio sobre el que se elaboraron los jardines y el parque, ampliados y embellecidos a todo lo largo de la centuria. El tratamiento formal de la naturaleza adquiere una gran importancia, tratado el suelo natural con un valor urbano. La parcelación mantiene una avenida rectilínea arbolada en dirección Norte-Sur, con tres episodios arquitectónicos equidistantes: las casas-ermita de



Proyecto para alojamiento de los Gentiles Hombres.

Juan José de Urquijo. Copia realizada en 1841 del Plano de la Villa grabado en 1761.

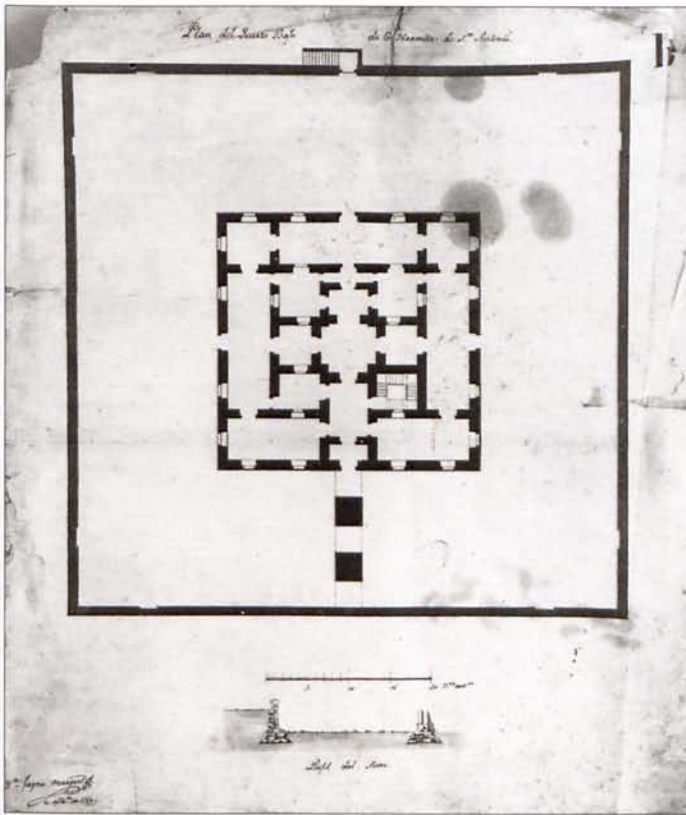




Jaime Marquet. Plano de la Ermita de San Antonio.

San Antonio y Magdalena en los extremos, y San Bruno-San Jerónimo en el centro. Es el órgano vial más importante entre Palacio Real y Estanque grande, considerados ambos como los dos escenarios principales de las fiestas, este último, con sus connotaciones especiales de teatro acuático. En el resto del territorio se insertan una serie de jardines formales, como el Ochavado, el del Rey y de la Reina, el de la Princesa o el que bordea la Pajarera, todos ellos salpicados por pequeñas edificaciones de silueta prismática, de perfil esbelto, cubiertos por chapiteles de pizarra, remitiendo en sus muros y ornamentos al mismo estructuralismo utilizado en el núcleo palacial céntrico. Los pequeños estanques, los canales, el río grande y chico, islas, norias y molinos de agua, los embarcaderos y pescaderos, los pabellones de aves, los paseos porticados y la variedad de las plantas y flores exóticas hicieron del Buen Retiro un lugar extremadamente atractivo, si se tiene en cuenta también, que a lo largo del siglo XVII fue el escenario de los estrenos más brillantes de nuestra literatura, de las fiestas más representativas, de una de las más ricas colecciones de obras de arte, que admiró la Corte española y los numerosos visitantes ilustres extranjeros invitados por los reyes de España (3).

A lo largo del Renacimiento, Madrid no había logrado tener un paraje suburbano de tanta categoría al estilo de las villas italianas. La refinada cultura del Rey Felipe IV hizo posible la creación en los límites periféricos de la capital y sobre un área de extensión que casi superó la mitad de la Villa y Corte, de una construcción excepcional, cuyo planteamiento artístico superó en modernidad a la remodelación del cazadero de Versalles realizado por Luis XIII. En el Buen Retiro, el tratamiento del paisaje bien se puede considerar una prefiguración del planteamiento primero que Le Vau hará en Versalles en el segundo tercio del siglo, aun considerando su mayor escala y una mayor ambición artística. Los episodios del Buen Retiro y de Aranjuez en el siglo XVII, influidos por ideas de la más pura tratadística clásica, serán una bella respuesta de arquitectura suburbana y de la interpretación de la misma llevada a cabo por la sensibilidad del primer barroco hispánico. No extraña, documentándose en el proyecto personalidades italianas y teniéndose en cuenta la formación doctrinal y la actitud especulativa de algunos de nuestros arquitectos (4).

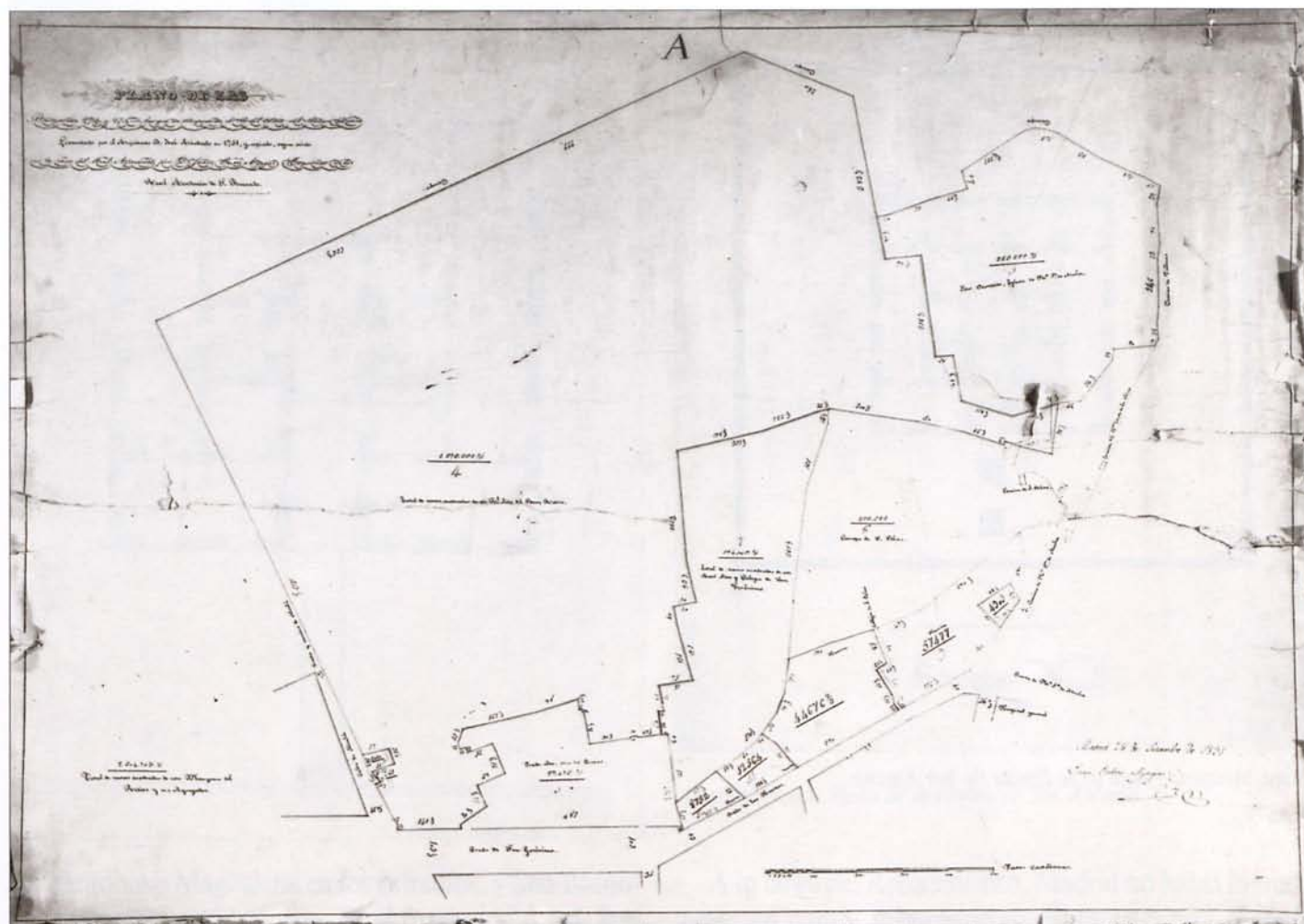


Jaime Marquet. *Planta de la Ermita de San Antonio.*

No conocemos seriamente cuál fue el motivo para generalizar con el nombre de «ermitas» los pequeños edificios extendidos por el parque y jardín. Como veremos por algunos dibujos originales que ofrecemos en este trabajo, son construcciones civiles y no eclesiásticas, aunque incluyan una capilla de devoción. Es evidente que la riqueza artística con la que fue tratado el Palacio del Buen Retiro también se aplicó a dichas construcciones, como lo prueban los temas encargados a Velázquez para San Pablo o las obras escultóricas de Antonio de Herrera para otros pabellones del parque.

Son en su conjunto una serie de proposiciones derivadas unas de las otras, con una persistencia de caracteres compositivos, derivables del discurso tipológico de estructura simple y geométrica, de volumen prismático y bicrómico, ya pronunciados en la arquitectura del primer barroco cortesano. Hay quien ha ridiculizado el Buen Retiro en sus dos aspectos de organicismo y funcionalismo. No estamos de acuerdo. Su prodigiosa variedad está regulada por preceptos constantes, en los que se aprecia racionalidad y rigor expresivo. En su planteamiento hubo una lectura interdisciplinar, en la que

la arquitectura, la jardinería, la hidráulica, la escenografía, la ingeniería, se integran para crear un espacio para las artes. Es un conjunto donde se pone a prueba la especialización de una serie de artífices, en un proyecto global en el que se aúnan muchos componentes. Es un conjunto levantado en un momento precario de la vida española, y sin embargo absorbe sustancialmente factores de «permanencia», valores de la tradición hispánica e influencias extranjeras. Su potente infraestructura, con sus parterres divididos en secciones, sus cercados de boj, su sistema de crucero de ejes secundarios, a los que se accede por pórticos, los pabellones en el eje transversal, las líneas de fuga y los episodios en organización sin solución de continuidad y en subordinación, nos remiten a influencias italo-francesas inspiradas en los planteamientos teóricos de Vitruvio-Alberti o Giorgio Martini, en las planificaciones de P. Ligorio, Vignola, Fontana, G. della Porta y Maderno, o en las realizaciones de Blois, Gaillon, Fontainebleau, Anet o Luxemburgo. En el Buen Retiro se sintetizan soluciones aparecidas en Ville Lante, en Bagnaia, cerca de Vitervo, en Villa Montalto en Roma, Vi-



Juan Pedro Ayegui. *Copia del Plano de Arredondo de 1751.*

lla Aldobrandini en Frascati o Villa Borghese en Roma. La hegemonía del jardín-parque, el tratamiento de la perspectiva, las plantaciones regulares y la atracción de las arquitecturas exteriores a la vivienda palacial, tienen en el Buen Retiro un punto de aproximación a los conjuntos italianos, como muestran cierta aproximación también con algunos de los planteamientos del entorno del Palacio de Gaillon, el conjunto de Dampierre, donde los canales de agua sirven como en el Buen Retiro de nexo de unión, o el boj, las grutas, los laberintos o los teatros hidráulicos que se vieron en Saint Germain de Laye, en el reinado de Enrique IV, que sirven de precedente al conjunto palacial de Luxemburgo en la capital de Francia (5). Disciplina, reglas y proporción, variedad en el trazado, parterres articulados por caminos diagonales con fuentes que establecen un centro o actúan como nexo de unión, señalan la integración de variadas influencias que se dan cita en la ordenación del Buen Retiro, en una visión que combina la herencia renacentista y las primeras aportaciones del barroco italo-francés.

A lo largo del siglo XVII, el Buen Retiro se había convertido en el mejor escenario para la diversión de la Corte española. A pesar de la decadencia política, económica y cultural, en su recinto se llevaron a cabo algunos de los acontecimientos culturales más destacados de aquella época. Cuando en 1700 Felipe V accede al trono de España, halló en el Buen Retiro un espacio para la distracción al aire libre; los arriates de flores, los parterres ornamentales, las instalaciones recreativas y juegos de agua, le hicieron añorar en menor medida su residencia de Versalles. Por ello no es nada extraño que ya en los primeros años de su reinado decidiera la modernización del lugar, acomodándolo conforme a las ideas desarrolladas en los Sitios Reales de Francia, según los esquemas de Le Notre y Robert de Cotte. Felipe V se debió sentir hondamente complacido en sus propósitos al recibir los proyectos globales, dibujados por el Arquitecto primero de Luis XIV Robert de Cotte. Junto a los nuevos proyectos del Buen Retiro llegó a Madrid René Carlier, encargado de vigilar y secundar la transformación sugerida por el que fuera su maes-

EL REAL SITIO DE «EL BUEN RETIRO»
EN EL SIGLO XVIII

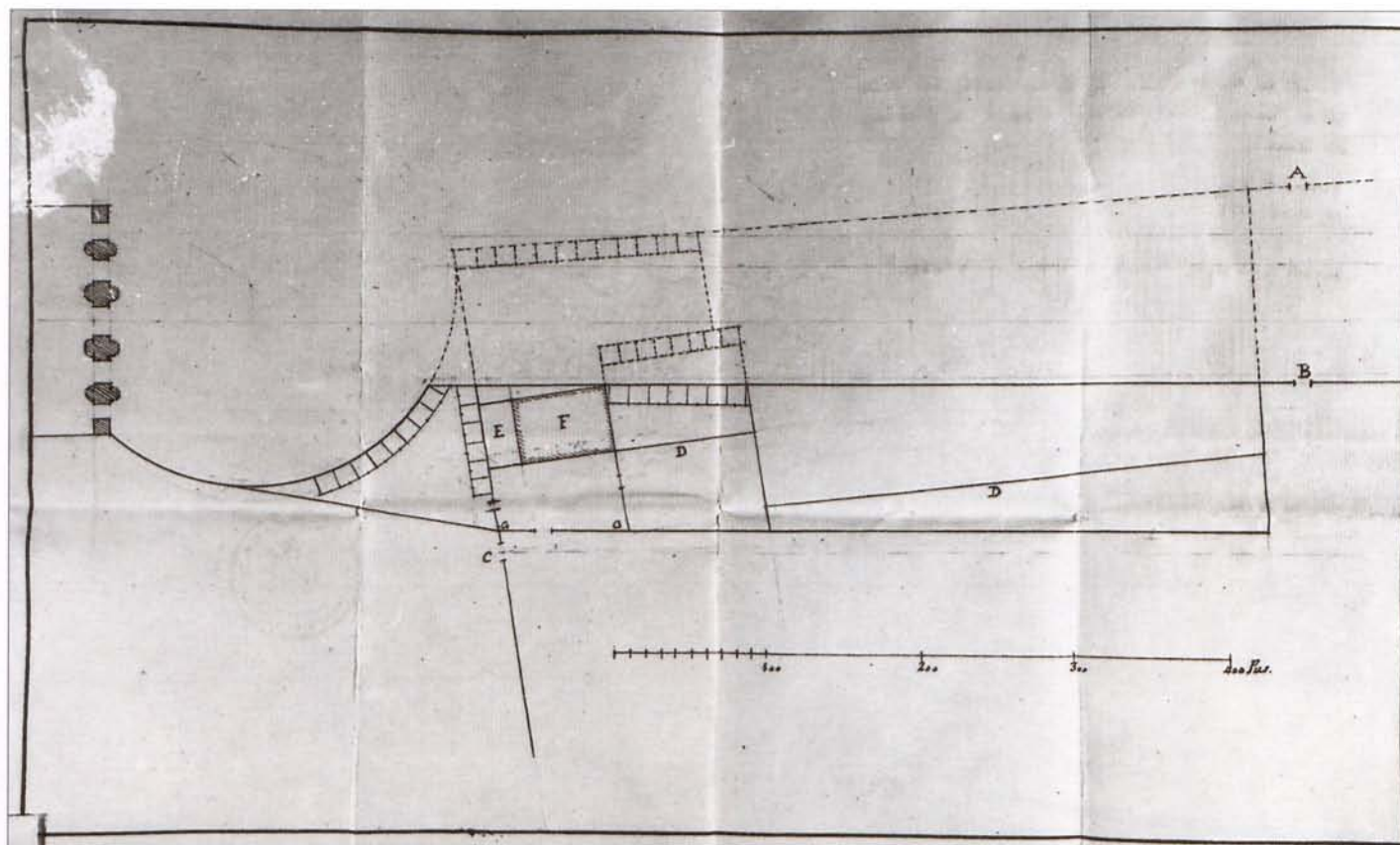


Antonio Carlos de Borbón. *Plano de la cerca y manzanas entre Atocha, Gobernador y Prado de San Jerónimo.*

tro. Entre los años 1708 y 1715 la idea de De Cotte estuvo a punto de ejecutarse. Sin embargo, pese al interés que se puso en el Plan de transformación, su costo y el desvío hacia la construcción de la Granja de San Ildefonso y el nuevo impulso hacia la corriente italiana por el segundo matrimonio del monarca con Isabel de Farnesio, cancelaron aquella magna empresa. Los proyectos de De Cotte-Carlier hubiesen hecho del Buen Retiro una creación monumental ostentosa, en la línea sutil del barroco cortesano francés más estricto. Sin duda De Cotte, que trabajó también para otras Cortes de Europa, había aprendido muy bien las lecciones de Le Notre y de «La Théorie et la Pratique du Jardinage» escrita por A. J. Dezallier d'Argenville, tratado de gran éxito en los primeros años del siglo XVIII (6). De Cotte había trazado en su proyecto un nuevo Palacio Real en-

tre nuevos parterres de bordado, estructuras en hemiciclo, juegos de escalinatas, plazas y nuevos estanques, en una planificación axial, de Norte a Sur, de gran magnificencia. De aquella magna empresa sólo llegó a realizarse el gran Parterre de bordado rematado en hemiciclo construido en el eje del Casón sobre el antiguo Jardín Ochavado, que tomaría a partir de entonces el nombre de Jardín de Francia (7).

Pero el monarca Felipe V a pesar de la no realización de los proyectos del arquitecto de Luis XIV y de su discípulo René Carlier, continuó manifestando un gran interés por la conservación y renovación del Real Sitio del Buen Retiro, entre otras razones porque vivió largos períodos en él, sobre todo a partir del incendio del Alcázar en 1734 pues quiso voluntariamente convertir el Buen Retiro en su residencia oficial. La Fami-



Juan Esteban. *Proyecto para la rectificación de tapias para la mejor visión de la Puerta de Alcalá.*

lia Real permaneció en el lugar hasta 1764, año en el que, finalizadas sustancialmente las obras del Palacio Nuevo, trasladarían a él su residencia (8).

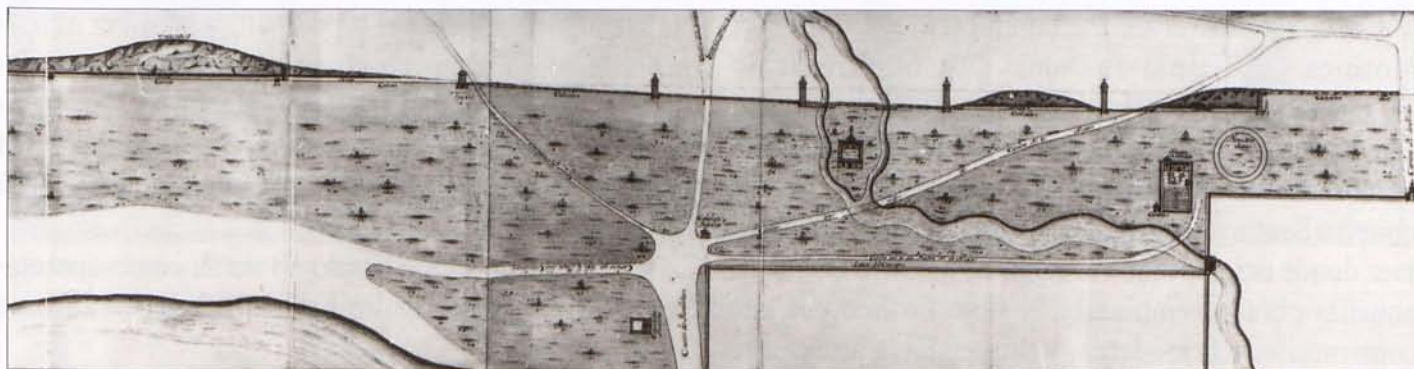
Los reinados de Felipe V, Fernando VI y Carlos III dejaron honda huella en el Buen Retiro (9). Al margen de abrigar la esperanza de realizar la propuesta global de De Cotte para el Palacio y jardines, idea que no se desvaneció hasta 1715 (10), el Monarca, ya en 1707, ordenaba a su arquitecto Teodoro Ardemans el traslado al Palacio Real del Buen Retiro de «cuatro quadros de Lucas Jordán con la historia de Salomón y dos de los cuatro tiempos, de Marata» para adorno de sus aposentos (11). Dos años más tarde se informa que por orden del Rey «se traigan de la Zarzuela ocho quadros de Lucas Jordán con destino al Dormitorio del Rey» (12). En 1710 se determina con carácter urgente «la reedificación del lienzo de mediodía del Palacio Real» (13) y en 1712 Ardemans disponía el adorno de los «cuartos nuevos» y el arreglo del Parterre de las Ocho Calles incluyéndose en el presupuesto «600 arcos y 600 hileras», suponemos de nuevos árboles, tal vez en el área que había de completar el nuevo estanque de «25 pies en quadro» (14). Las nuevas habitaciones parece que se refieren a guardarropa y galerías, en el núcleo de las habitaciones de la Reina «para lo cual se ha entregado

una Planta», que se intuye debió levantar Ardemans. Los arcos e hileras de árboles se señala que son para «adorno del Buen Retiro», tal y como fue comunicado al Marqués de la Mejorada (15).

Mientras tanto, los proyectos de De Cotte y la gestión confiada a René Carlier seguían su curso, con declaraciones, rectificaciones y mejoras en su planteamiento (16). Cuando en 1715 se decide la paralización de tan magna empresa, Carlier, que continúa en la dirección de las obras del Buen Retiro, programa el desmonte del Jardín de las Ocho Calles, el sector ocha-

del Palacio Real con el Estanque Grande. Carlier estuvo al frente de este proyecto puramente francés para una de las zonas principales adyacentes al Palacio. Al morir, en 1722, posiblemente la obra estaba en lo sustancial superada. En el proyecto quedaba latente al menos un retazo del proyecto global de su maestro.

Desde 1720, la atención de los Reyes se desvió de manera muy sustancial hacia la construcción del Sitio Real de San Ildefonso, a la par que se continuaban las obras en Aranjuez, se perfilaba con nuevos aumentos la posesión de La Zarzuela y se cimentaban las transforma-



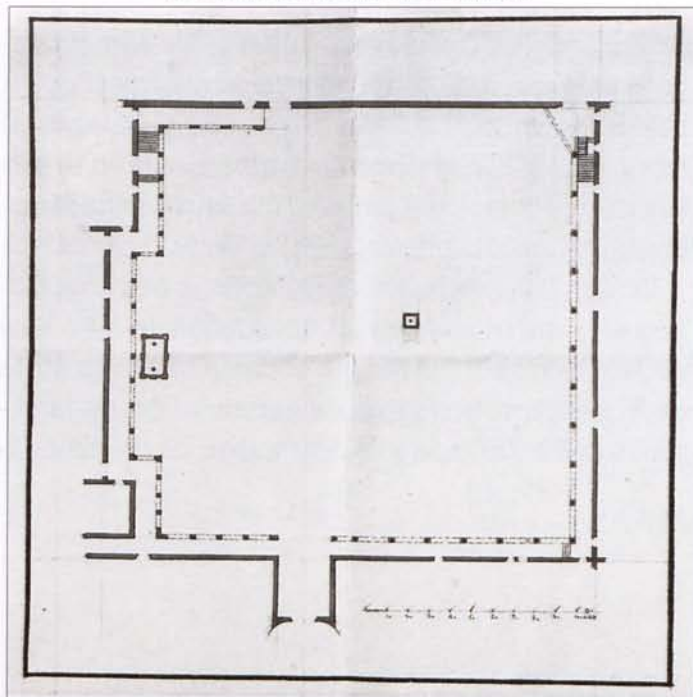
Juan de Villanueva y Domingo García. *Vista parcial del viaje de aguas del Buen Retiro.*

vado, que había sido creado en el siglo XVII en alineación de la cara oriental del Real Palacio. En el desmonte trabajan soldados de las Guardias Walonas (400 hombres venidos desde La Mancha) bajo las órdenes del Duque de Havre (17). A lo largo de 1716 continuó la excavación de los jardines alineados desde el Casón «hasta la Muralla o Galería de las Estatuas y Ermitas de San Bruno y San Pablo» (18). Así quedaba configurada la obra del Gran Parterre, del Jardín de Francia, episodio que formalmente vinculaba de manera axial y al gusto francés de «jardín bordado» la fachada Este

ciones que se habían de operar en el Real Sitio de El Pardo. Felipe V presta especial atención a los Sitios Reales heredados y el Buen Retiro es objeto de especiales cuidados de conservación y mantenimiento. El alojamiento permanente de la Familia Real en el Palacio, tras el incendio del Alcázar en 1734, vuelve a centrar en el Buen Retiro cierta actividad constructiva que se amplía de manera intensa hasta el reinado de Carlos III.

En el año 1737 se emprenden importantes intervenciones en la Cocina de la Reina y Cuarto de don José Cervi (19). También se confirma la intervención de Juan

Juan Esteban. *Planta del patio de la Fuente, con la Galería de los nuevos Oficios remodelados por Saquetti.*

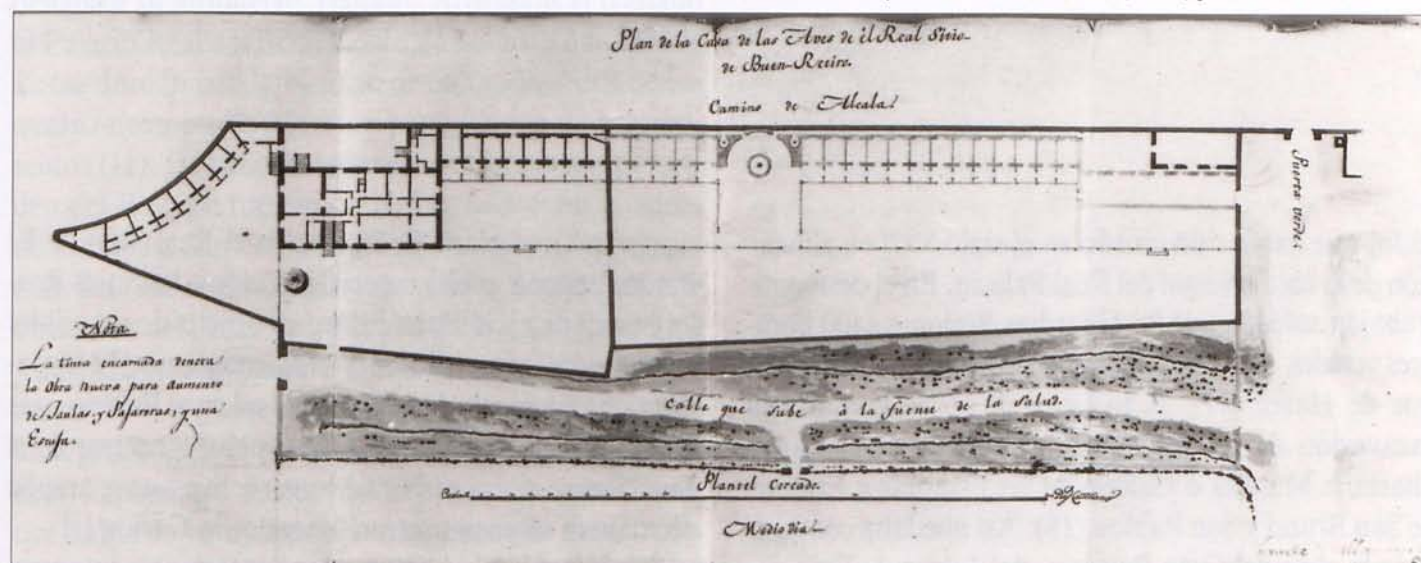


Bautista Saquetti en obras que en el año 1738 se reducen a la reposición de un tabique en el Cuarto del Monarca y la Galería de Damas (20). Mientras tanto ha quedado como Jefe de jardineros Luis Renard, venido desde París, confirmándose en estas fechas su nombramiento (21). Hacia 1741 actúa de lleno el arquitecto Santiago Bonavia, que desplazado desde Aranjuez donde desempeñaba el cargo de Maestro mayor de aquellas obras, reemplazaba el viejo Coliseo por una construcción más moderna, y emprendía la decoración

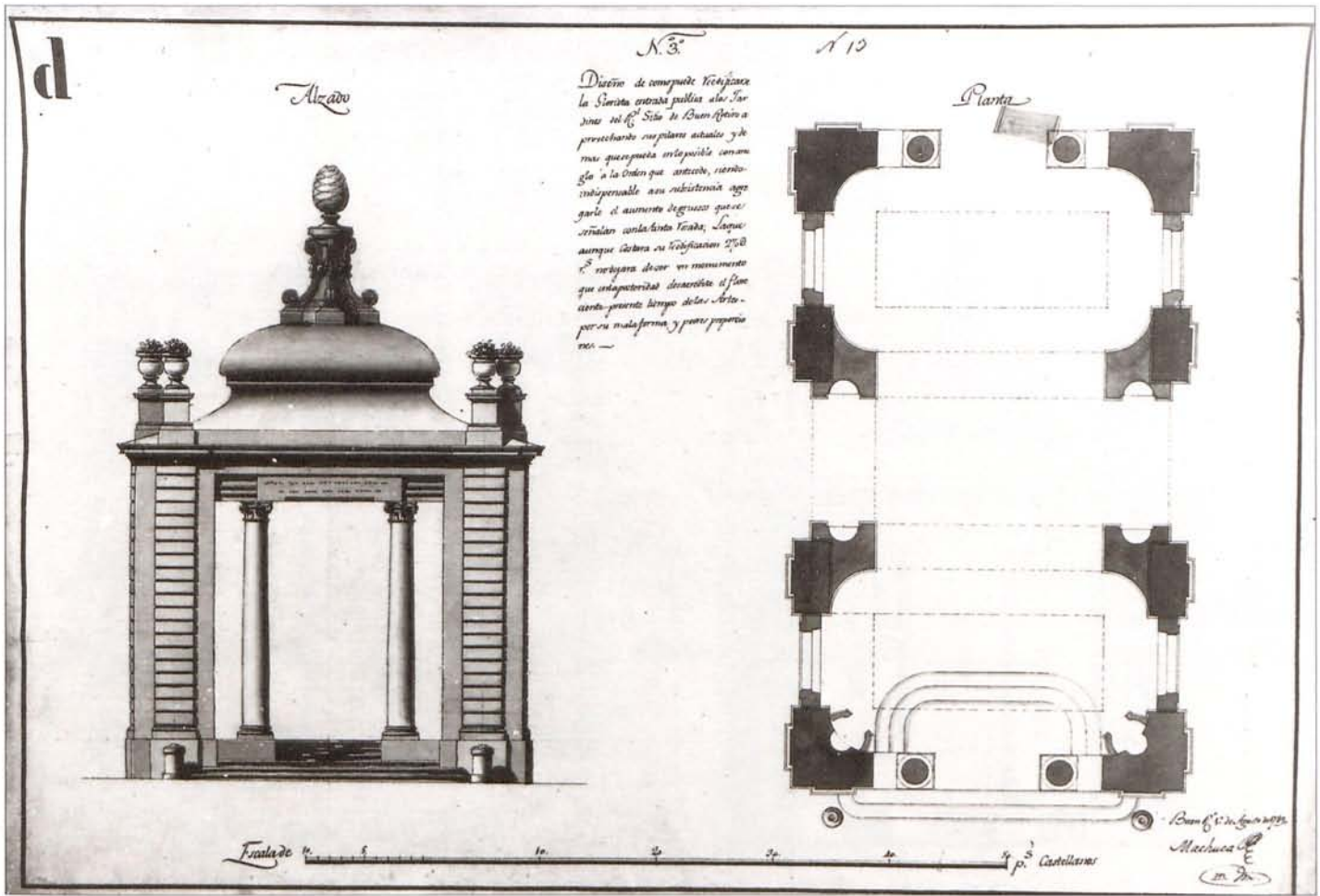
al gusto italo-francés de algunos aposentos (22). Pertenecen a esta actuación de Bonavia el diseño de planta y alzado de un almacén para guardar los bastidores del Coliseo, ejecutado en 1745 (23) y la planta, alzado y corte «para acomodar con mayor ensanche y magnificencia el cuarto que habitan sus Majestades en el Palacio del Buen Retiro», proyecto realizado en 1746 en el mes de enero (24). El bello dibujo, ampliamente valorado (25) nos permite calibrar la suntuosidad de los aposentos reales, la coordinación de sus salas y la sutil decoración rococó que las envolvía. El mismo Bonavia, dos años después, levantaba el plano del Palacio Real «para hacer un Salón de las medidas y circunstancias que tiene el Casón, en donde está la Sala de Audiencias, tomando del Patio de la Parra y de las Oficinas inmediatas el espacio conveniente» (26). Este documento es de extraordinario interés, pues nos permite valorar la distribución de las crujías, tal y como se mantenían al llegar el siglo XVIII, y la nueva alineación de sus cámaras en el sector occidental, los pórticos al extremo NO y el jardín junto al Casón. También se muestra la hermosa planta del Casón, con sus pequeñas cámaras elípticas en el encuadre de los lados menores.

En el reinado de Fernando VI actúa como aparejador del Buen Retiro Pedro Esteban, el cual se encarga

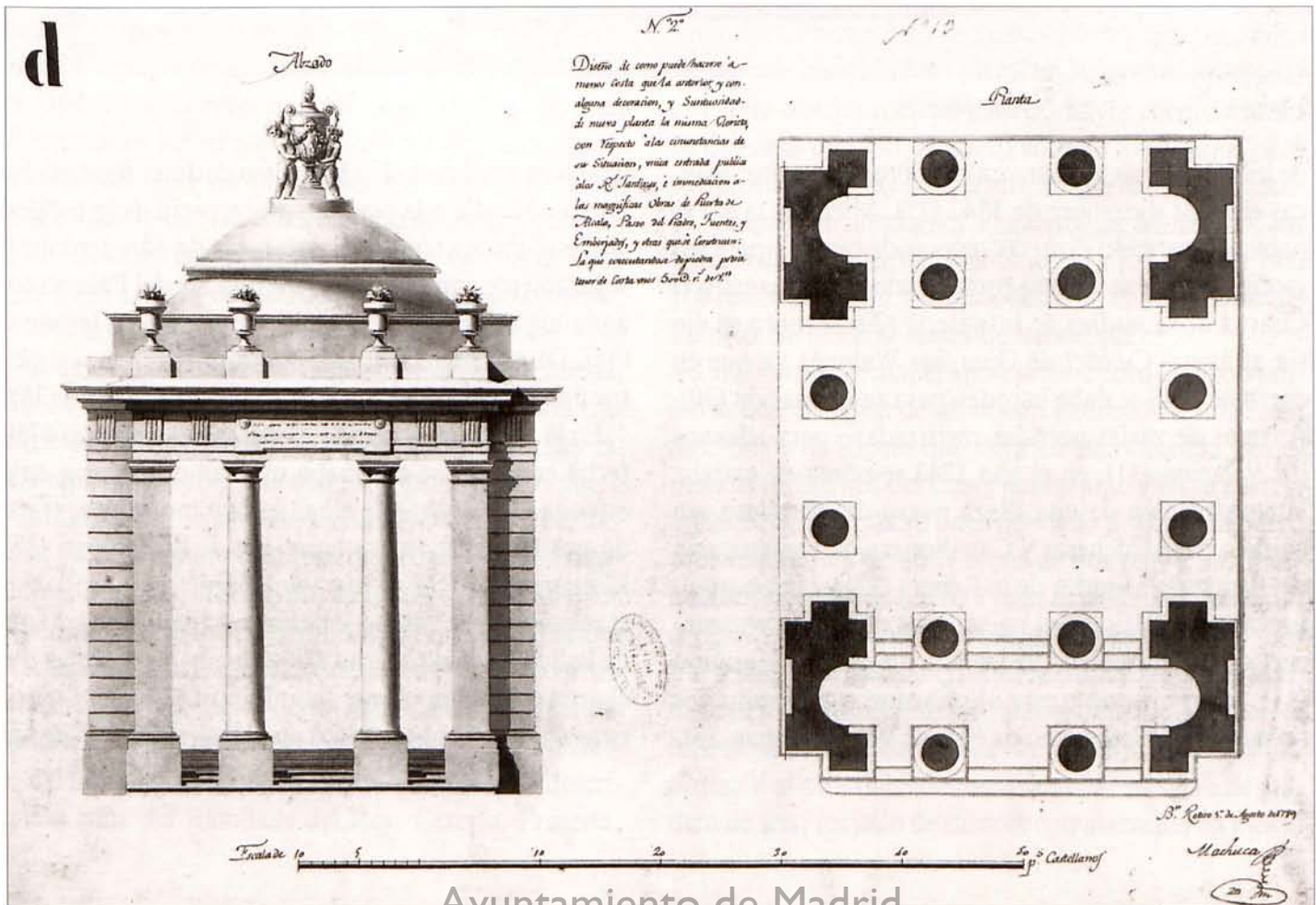
Juan de Villanueva. *Proyecto de la Casa de Aves, 1788, junto a la Puerta Verde.*

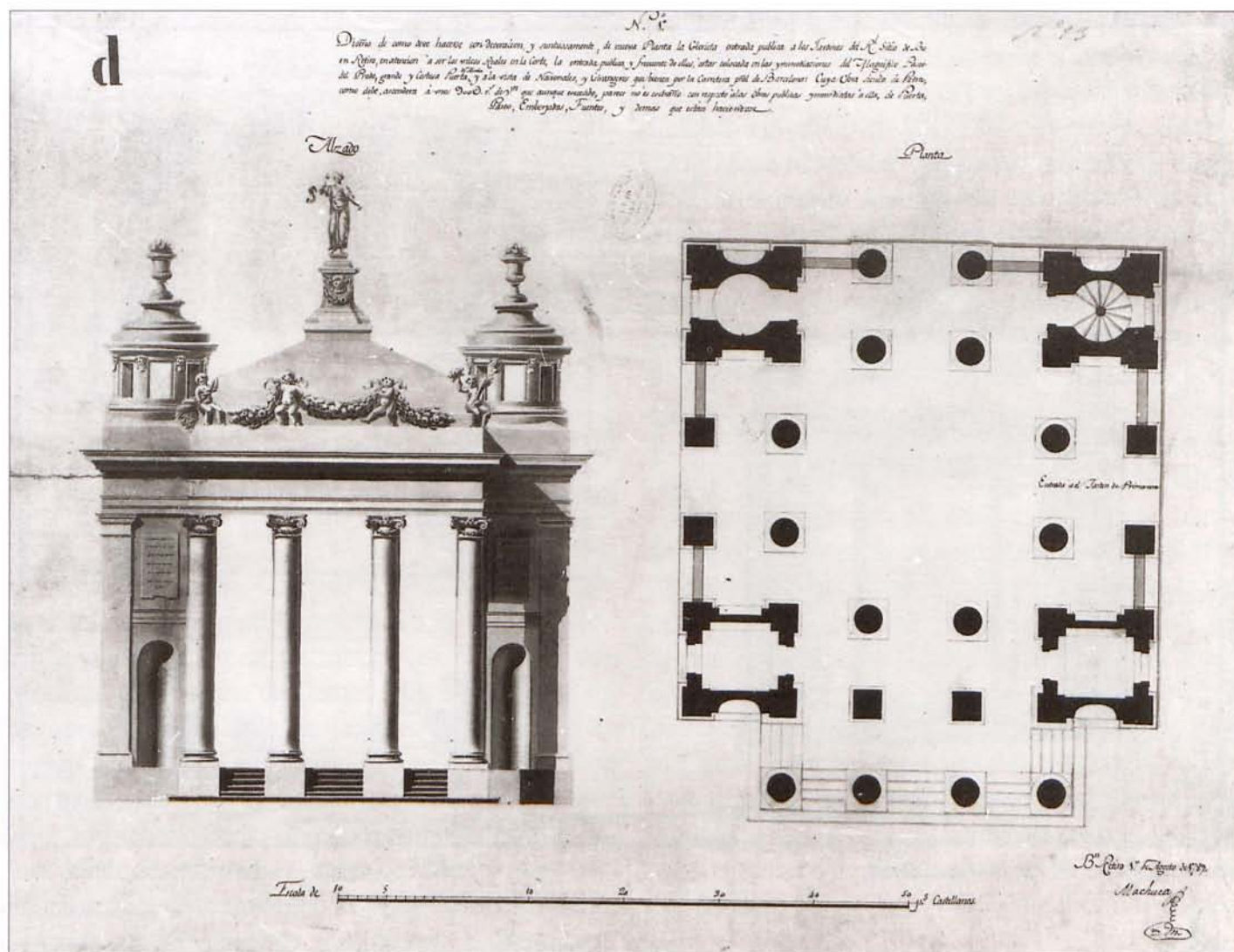


EL REAL SITIO DE «EL BUEN RETIRO»
EN EL SIGLO XVIII



Machuca y Vargas. Diseño para una Glorieta.



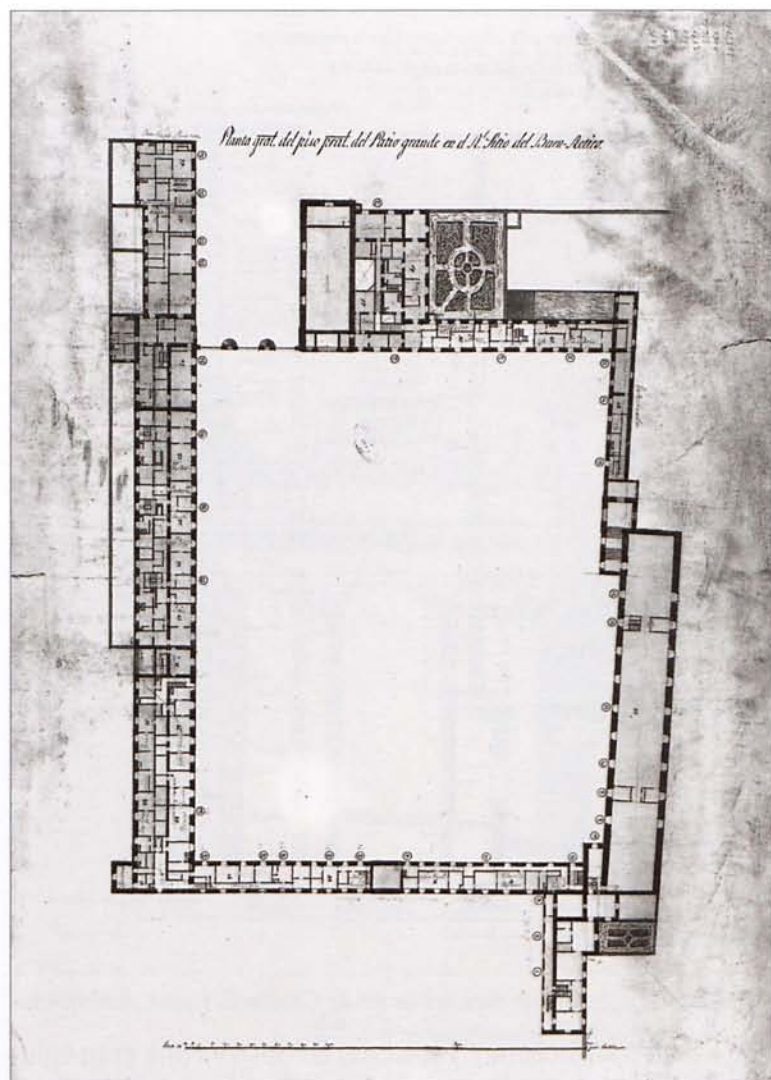


Machuca y Vargas. Diseños para una Glorieta.

de levantar la planta para un criadero de perdices blancas el 14 de diciembre de 1747 (27). Mientras tanto se habían encargado diversas «mesas de piedra» para los jardines (28) y se habían emprendido las obras para el Cuartel de Guardias de Infantería (29). Pronto se dio fin al nuevo Cuartel de Guardias Walonas ya que en enero de 1746 se daba la orden para su ocupación (30). Además de varias partidas registradas «para adornos del Palacio» (31), en el año 1747 se ponía en marcha la construcción de una Plaza nueva del Picadero, un edificio para Cocheras y Caballerizas, la construcción del llamado «Mirador de la Reina» (32) y la importante obra de una Escalera nueva para establecer comunicación entre la Galería de Damas y la Galería Hermosa (33). A propósito de esta obra hemos recuperado dos hermosos proyectos, uno de ellos de Pedro Esteban, rea-

lizado en abril de 1747 (34) y otro de Juan Bautista Saquetti que refleja la planta, corte y perfil de la escalera desde el Palacio hasta las estancias de San Jerónimo, seguramente comunicando la crujía SO del Palacio con antiguos aposentos del Cuarto Real de San Jerónimo (35). Otro diseño, firmado por José Pérez, nos muestra una alternativa más para el mismo proyecto (36).

En la posesión, las obras continuaban en el año 1750, fecha en la que se aprobaba un plan de mejoras en el estanque, con obras de albañilería y fontanería, trazado posiblemente en sus bases por J. B. Saquetti (37). El aparejador P. Esteban también ofreció un Plan en el mismo año 1750 del Palacio, perfilando el «cuarto de la Sra. Infanta Nieta» (38). Hemos de apuntar que el propio arquitecto real Juan Bautista Saquetti, hacia estas mismas fechas, levantó un plano explicativo de una



Planta del piso principal. Sector del patio grande.

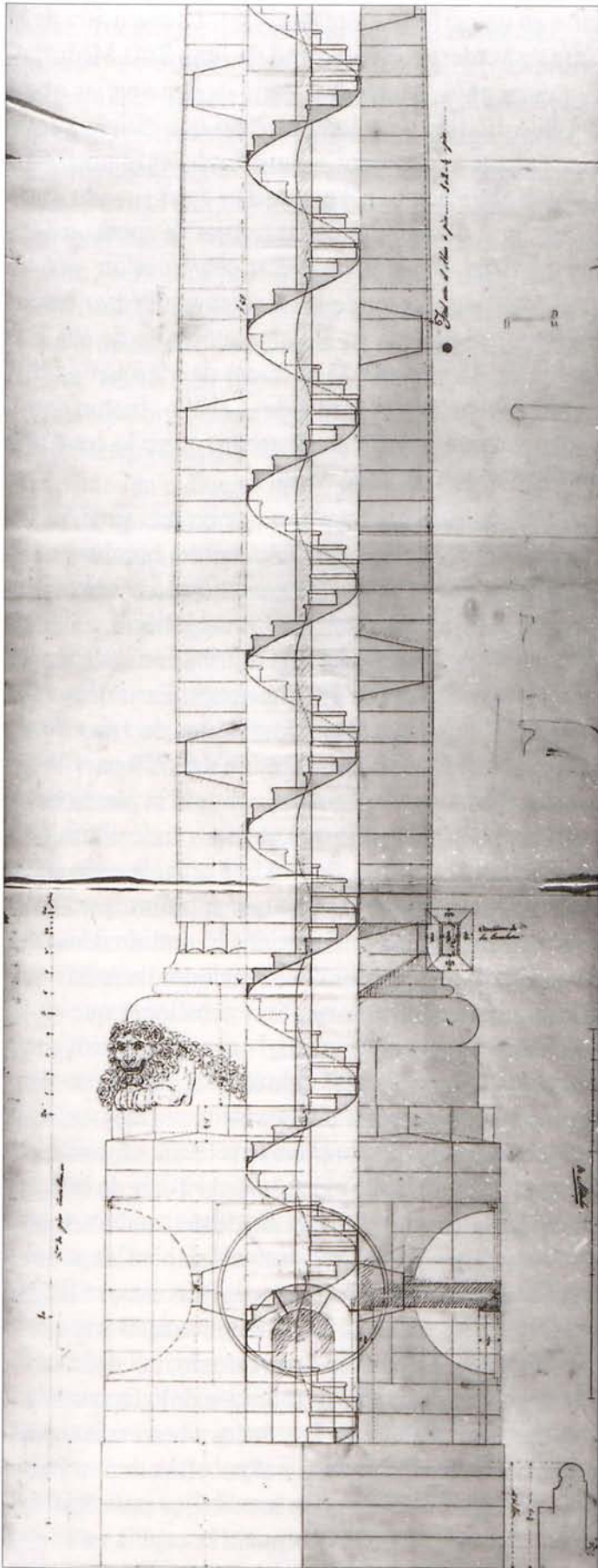
para los faroles, y por el exterior se ha de rebocar como el resto de la Plaza, poniendo en dicho tabique 10 ventanas...» (43).

Fernando VI tuvo el criterio de continuar la labor de remodelación y embellecimiento del Buen Retiro. En estas mismas fechas daba orden para el envío de 26 pinturas con algunos temas de Ticiano y de Lucas Jordán (44). También se renovaban los bancos de piedra del Paseo del Mallo, y las puertas del Juego de la Pelota y del Juego de la Raqueta (45). Con los bancos de piedra del Mallo también se incorporaron otros con destino al Plantel de San Antonio (46). Se mejoraron los Corredores del Jardín de San Pablo (47) y se reparó la llamada «Teoría del Duende», situada junto a la Fuente del Mallo (48). La transformación de todo este sector situado en la zona meridional del Jardín se realizó en función «de que se aumente la pieza que antes servía para la teoría del Jardín de Francia» (49).

La Familia Real continúa viviendo en el Buen Retiro

en el reinado de Fernando VI, mientras se van levantando los lienzos del Palacio Nuevo. De ahí la actividad arquitectónica que se manifiesta en el Real Sitio, con el ánimo de proporcionar mayor comodidad a los regios moradores. Pedro Esteban presenta un nuevo presupuesto para la recomposición del Salón de Reinos, de la Galería Hermosa y los Aposentos que circundan el Patio del Guindo (50). También Moradillo reedifica la pieza que sirvió «de Juego de Raqueta destinada para pintar foros y bambalinas para el Teatro» (51). Se reestructura el apeadero de Coches junto al Casón (52) mientras Saquetti proyecta obras de mejora en el Estanque grande (53). También se presupuestan unas mejoras en «las Posadas del Mayordomo Mayor y del Sumiller de Corps» (54).

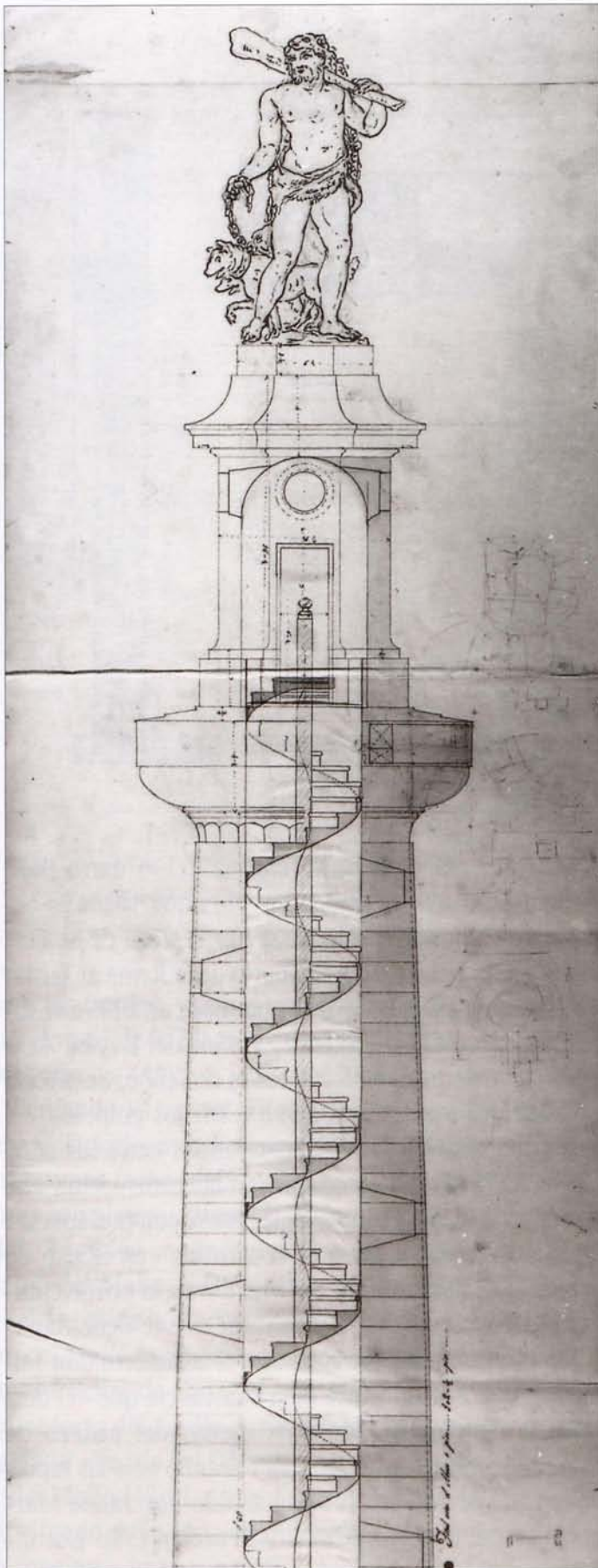
En el año 1753 se ordena que el pintor italiano Giacomino «componga los descacarillados del Casón» (55) y entre tanta actividad, hace su aparición en el Buen Retiro el arquitecto francés Jaime Marquet, a quien se



Isidro Velázquez. *Diseño de columna para el Estanque.*

confían los planos para la reforma del «Cuarto Bajo del Dormitorio de verano» (56), obra que diseña en octubre de 1754, a la que ha de seguir la traza de una escalera «para bajar desde el Cuarto de la Reina al Jardín del Caballo» (57). En el informe sobre esta obra se dice que se ejecute «durante la estancia del Rey en Aráujuez», regulándose en 25.700 reales de vellón. Se precisa así para que «no incomoden a S.M. los golpes».

En una relación de obras realizadas entre los años 1755 a 1756 se deja constancia de la construcción «de una casa de madera con sus agregados» con presupuesto de 93.700 reales, al parecer construida «en el alto de la ermita de San Pablo». Refiriéndose a la portaventanería de este edificio se precisa que se le debe dar el color a las ventanas que considere el arquitecto don Jaime Marquet. También se deja constancia que «el deslinde y allanamiento de hondanadas del pedazo de terreno de frente de la Leonera mirando acia las tapias de la calle de Alcalá» fue demarcado por Jaime Marquet y sigue el curso de su construcción (58). Los informes de Marquet sobre estas obras están escritos en francés, ya que este arquitecto llevaba muy poco tiempo en España. Pocos años después aprendió a expre-



Isidro Velázquez. Diseño de columna para el Estanque.

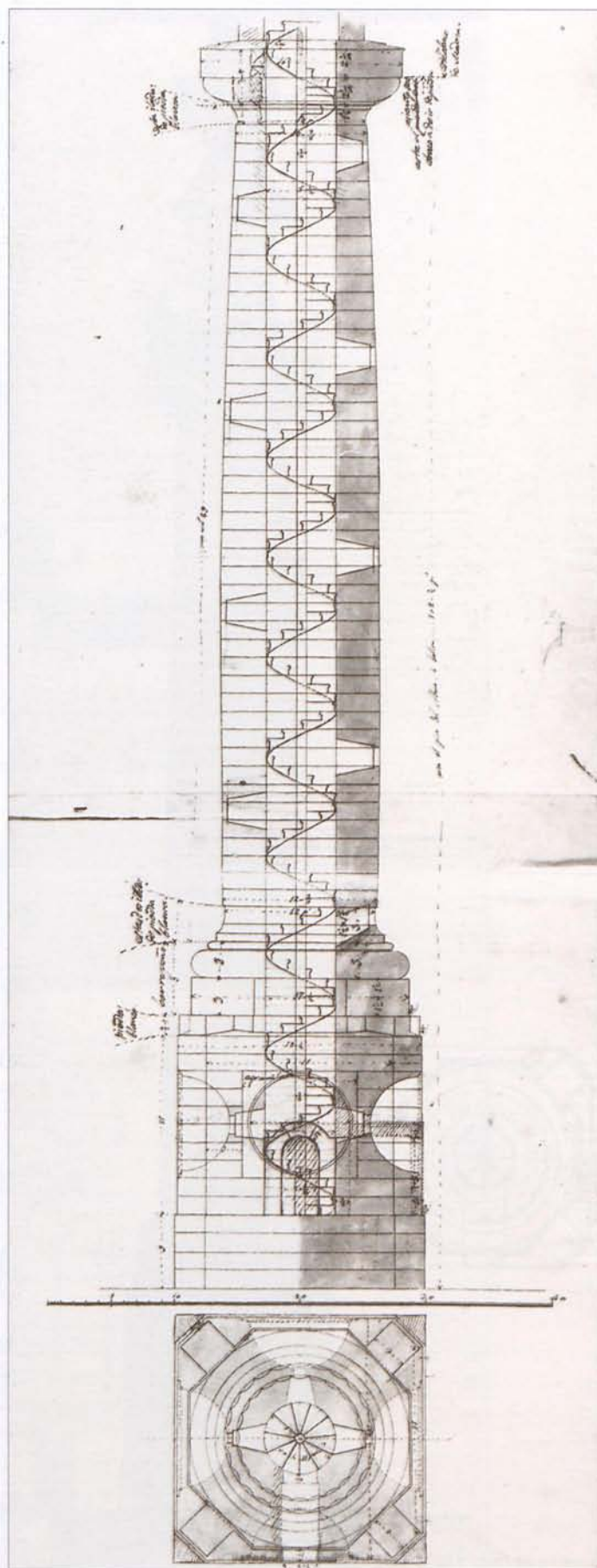
sarse en un perfecto castellano (59). La ejecución de la Casa de Madera corrió a cargo de Juan Ruiz Medrano. Por estos años, Marquet trabajó de lleno en las obras del Buen Retiro y no sería extraño que dirigiera también «el nuevo Corredor o Paso desde las estancias del Coliseo al Palacio» (60) que se dice estar situado «junto a la línea de depósito de las tenajas de agua», así como también la planificación y construcción «de un nuevo estanque cerca de la Leonera para regar los árboles que se pongan en el llano que ay desde ella a la Puerta de Alcalá» (61). Las trazas de Marquet para la escalera de bajada al Jardín del Caballo, fueron entregadas al aparejador Pedro Esteban, quien lo confirmó en carta a don Ricardo Wall.

En 1754 se levanta un plano «de las piezas de que se compone el alojamiento de los Gentiles hombres en el Palacio del Buen Retiro» (62), dibujo que se suma a los restantes sobre piezas del interior del Palacio, ayudando muy eficazmente a aclarar la distribución interna acomodada a cada una de sus funciones. Pero queremos destacar la importancia de dos dibujos de Jaime Marquet realizados el 10 de diciembre de 1759 para la ermita de San Antonio. Se refleja en uno la planta baja, y en otro, la planta principal, demostrándose la condición civil de la construcción en una organización coherente de los diferentes aposentos, entre los que figura una pequeña capilla de devoción. El sentido de «palacete de parque» de estas construcciones llamadas «ermitas» no puede ignorarse. Son pabellones que en su volumen prismático y piramidal nos recuerdan los construidos en Luneville en el siglo XVIII, aunque no pierden en su composición la línea de los cazaderos de la tradición española, sobre todo los levantados en el siglo XVII, como el bello ejemplo de la Torre de la Parada. Su aislamiento y la reducción de su tamaño respecto a la construcción palacial principal también las pone en relación con algunas construcciones francesas, en las que predomina ese rasgo de intimidad mezclado con cierto valor religioso. Como en San Antonio, en algún caso, francés también, aparecen rodeadas de agua o bordeadas como en el Buen Retiro de los «berceaux» artificiales como se contemplan en el pabellón de San Pablo (63). Marquet demuestra en los dibujos para San Antonio, que el edificio tuvo situada la capilla en el piso principal, al que se accedía por una gran escalera ortogonal integrada en una caja de muros amplia. En la planta baja el vestíbulo da paso a un aposento en for-

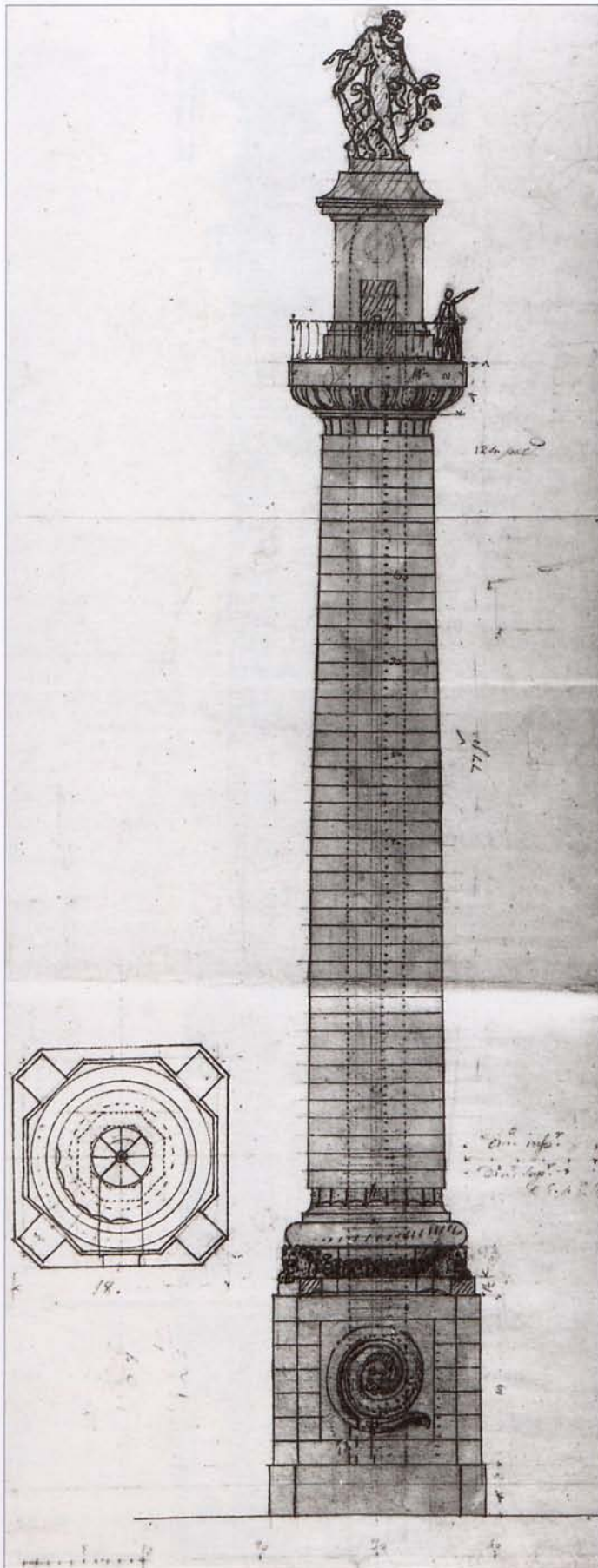
má de cruz griega, rodeado de cuatro estancias cuadrangulares comunicadas con el centro, cámaras rectangulares en torno a la entrada, tres amplios salones en los restantes lienzos unidos en el ángulo por dos cámaras cuadrangulares. Se observan dos soportes columnarios a la entrada y el perfil del foso. La información gráfica de Marquet sobre la estructura de las ermitas, permitirá profundizar en la investigación sobre el carácter profano de dichas construcciones (63).

La proclamación de Carlos III como rey de España, será un hecho muy importante a considerar en el nuevo rumbo por el que discurre la cultura artística en el último tercio del siglo XVIII. El monarca vivió cerca de cinco años en el Buen Retiro, y ésta fue la principal razón para que las obras emprendidas continuaran su curso, e incluso se ofrecieron algunas nuevas iniciativas. El arquitecto José Arredondo, discípulo de Pedro de Ribera y continuador de algunas de sus obras, había levantado en el año 1751 un plano del Buen Retiro reflejando las manzanas 274 y 275, que conocemos gracias a una copia del mismo realizada por J. P. Ayegui el 24 de septiembre de 1831 (64). Con él se puede comprender mejor el proyecto realizado por orden del Rey Carlos III, a su arquitecto napolitano Antonio Carlos de Borbón en el año 1760, reflejando la cerca y planta de las manzanas «entre Atocha, Gobernador y Prado de San Jerónimo que es preciso demoler para las nuevas Caballerizas y nuevo Picadero» (65). Son importantes transformaciones que se completarán con la «rectificación de tapias» para armonía y vista de la Puerta de Alcalá propuestas en 1773 por el arquitecto Juan Esteban (66), cambios y transformaciones que quedan reflejados en 1785 en el plano «de todas las cercas que lindan con el Olivar de Atocha, Botánico y Huerta de San Jerónimo, realizado el 17 de mayo de 1785 por el arquitecto Juan de Villanueva» (67). Este planteamiento de Villanueva se vio completado con un nuevo plano del «Viaje Bajo de Aguas» y a su vez con un nuevo plano del «Viaje Bajo de Aguas» realizado por el propio Villanueva en colaboración con el maestro fontanero Domingo García. Su gran tamaño, de 238 x 3.523 mm, permite apreciar con detalle la obra de infraestructura del Buen Retiro, de la cual ofrecemos un fragmento (68).

El Rey Carlos III realizó sobre el terreno del Buen Retiro uno de sus programas más ambiciosos, el traslado a la capital de su nuevo reino de una Fábrica de Porcelana, semejante a la de Capodimonte que funda-



Isidro Velázquez. Diseño de columna para el Estanque.

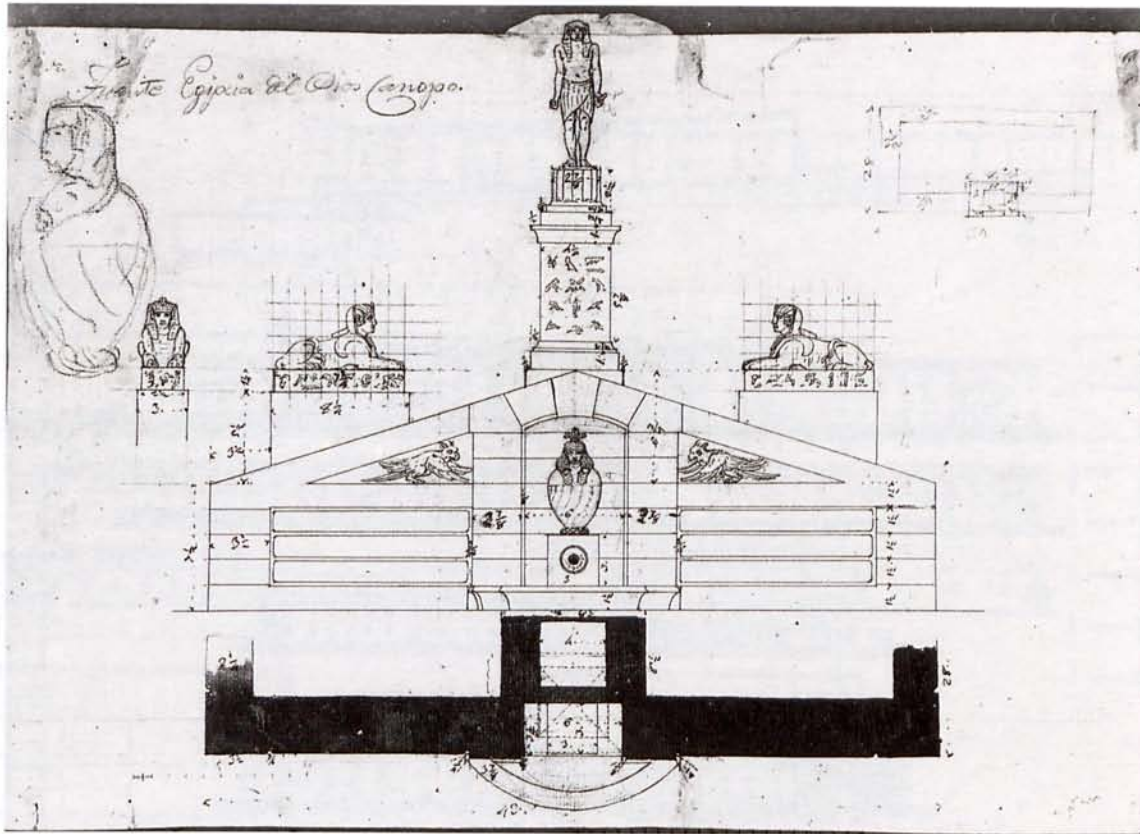


Isidro Velázquez. *Diseño de columna para el Estanque.*

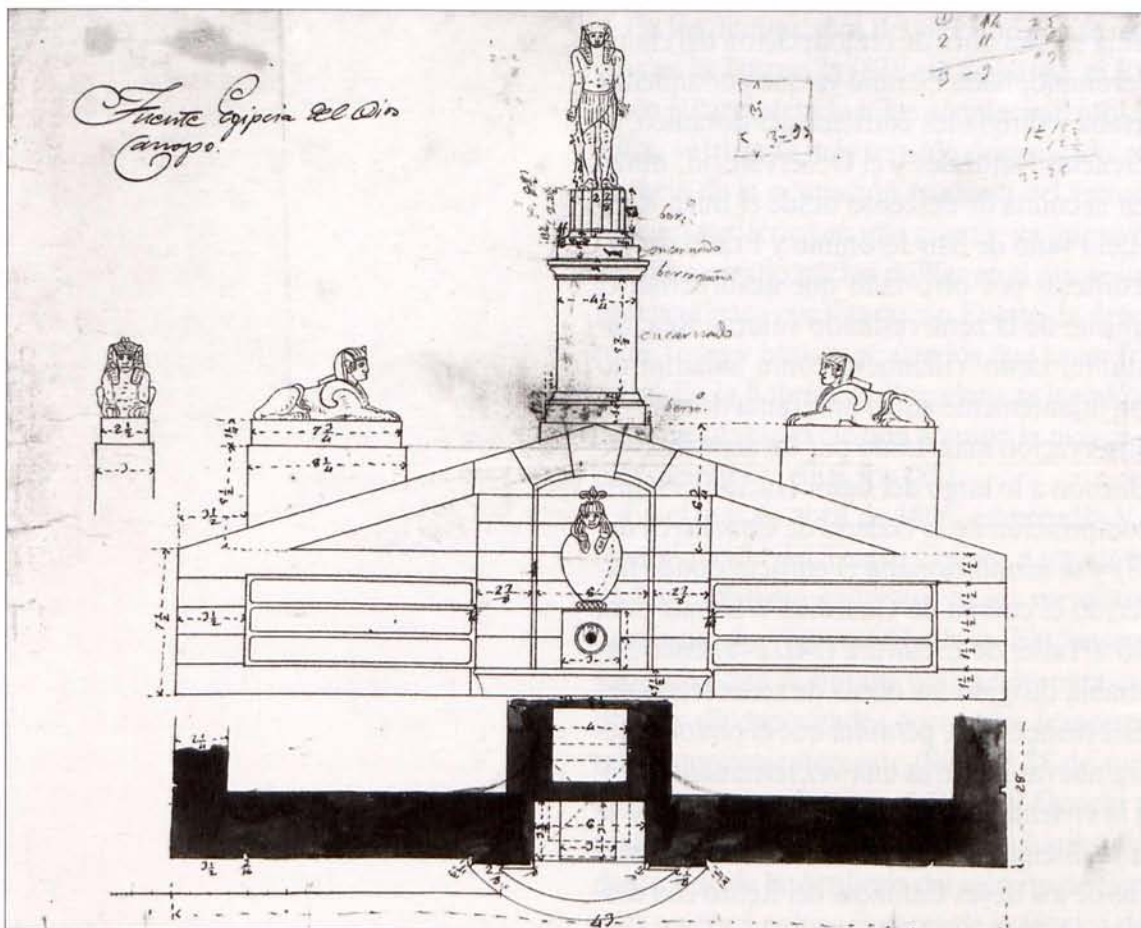
ra en Nápoles. El arquitecto Antonio Carlos de Borbón será el encargado de su construcción, sacrificándose para ello el terreno que ocupaba la Ermita de San Antonio (69). Esta obra será una de las más destacadas entre las emprendidas bajo el patrocinio de Carlos III, pues añadió un nuevo valor al Real Sitio, el interés industrial, aunque con ello se sacrificase uno de los más importantes pabellones del parque (70).

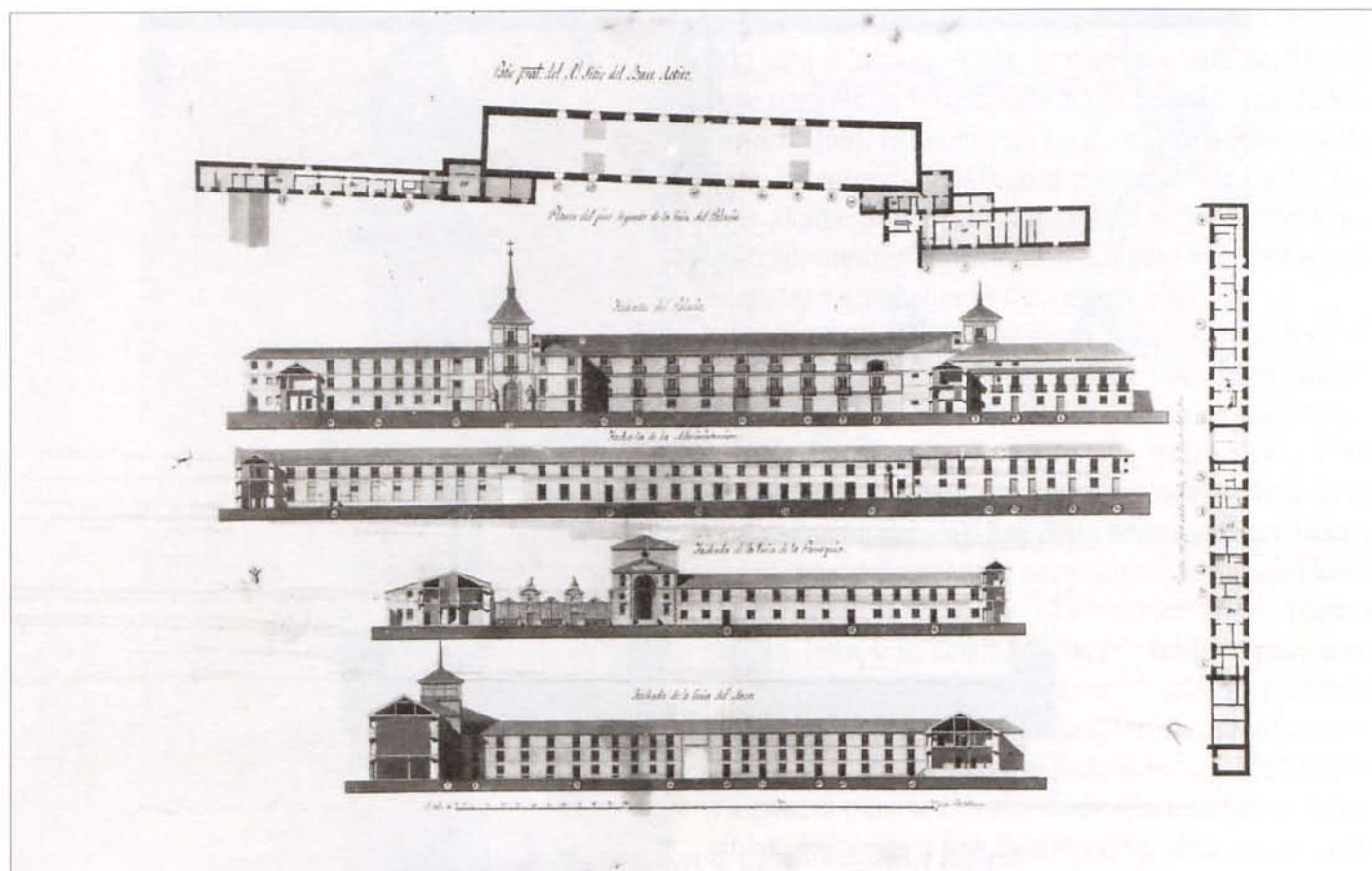
En el año 1768 el arquitecto Juan Esteban levantó el plano del Patio de la Fuente y la Galería de Oficios Nuevos (71). En estas fechas se ponían en marcha las nuevas Pajareras del Príncipe (72). Entre 1766 y 1780 tiene una presencia activa Sabatini, ocupándose de la remodelación del Palacio, de la ermita de San Juan y de la Casa del Alcaide que acondiciona para alojamiento de la tropa (73). En el año 1770 se desmonta la Huerta de San Juan y se derriba la tapia, desde la puerta de Alcalá a la esquina que ocupan las Caballerizas nuevas (74). Juan de Villanueva inicia diferentes reparos en el Palacio (75). Se conserva el bello dibujo realizado por Villanueva para la Casa de Aves «para aumento de las jaulas, pajareras y una Estufa» (76), obra que proyecta el 25 de febrero de 1788. Es construcción en la que interviene en el proceso de su realización Manuel Machuca y Vargas, arquitecto que en los últimos años del siglo intervenía en obras de gran significación. En primer lugar, en el mes de febrero de 1789, con un hermoso proyecto de la planificación «de la cerca ruinosa en el lugar de San Blas y la dirección de dos líneas rectas que se proponen» (77). En el mes de agosto del mismo año son los diseños para una Glorieta de entrada al Retiro «como ha de hacerse con su decoración centrada al Jardín de la Primavera» (78). Machuca ofrece tres proyectos numerados (1, 2, 3) y en ellos se hace constar el aprovechamiento de la Glorieta existente de la que se respetan los pilares (79).

En los años finales del siglo, todavía se mantenía una actividad constructiva de interés en el Real Sitio del Buen Retiro. El arquitecto Machuca y Vargas, el 6 de junio de 1791 realizó dos dibujos con destino «a las plantas baja y principal para proporcionar habitación para los tres Capellanes, Sala de Escuela, ensanche de Sacristía y aumento de la Iglesia» (80). Se refiere al templo parroquial que en el espacio del Juego de la Pelota se había levantado en el siglo XVIII para uso del personal de servicio del Buen Retiro (81). Por noticias muy escuetas se conoce también que Juan de Villanueva en el año

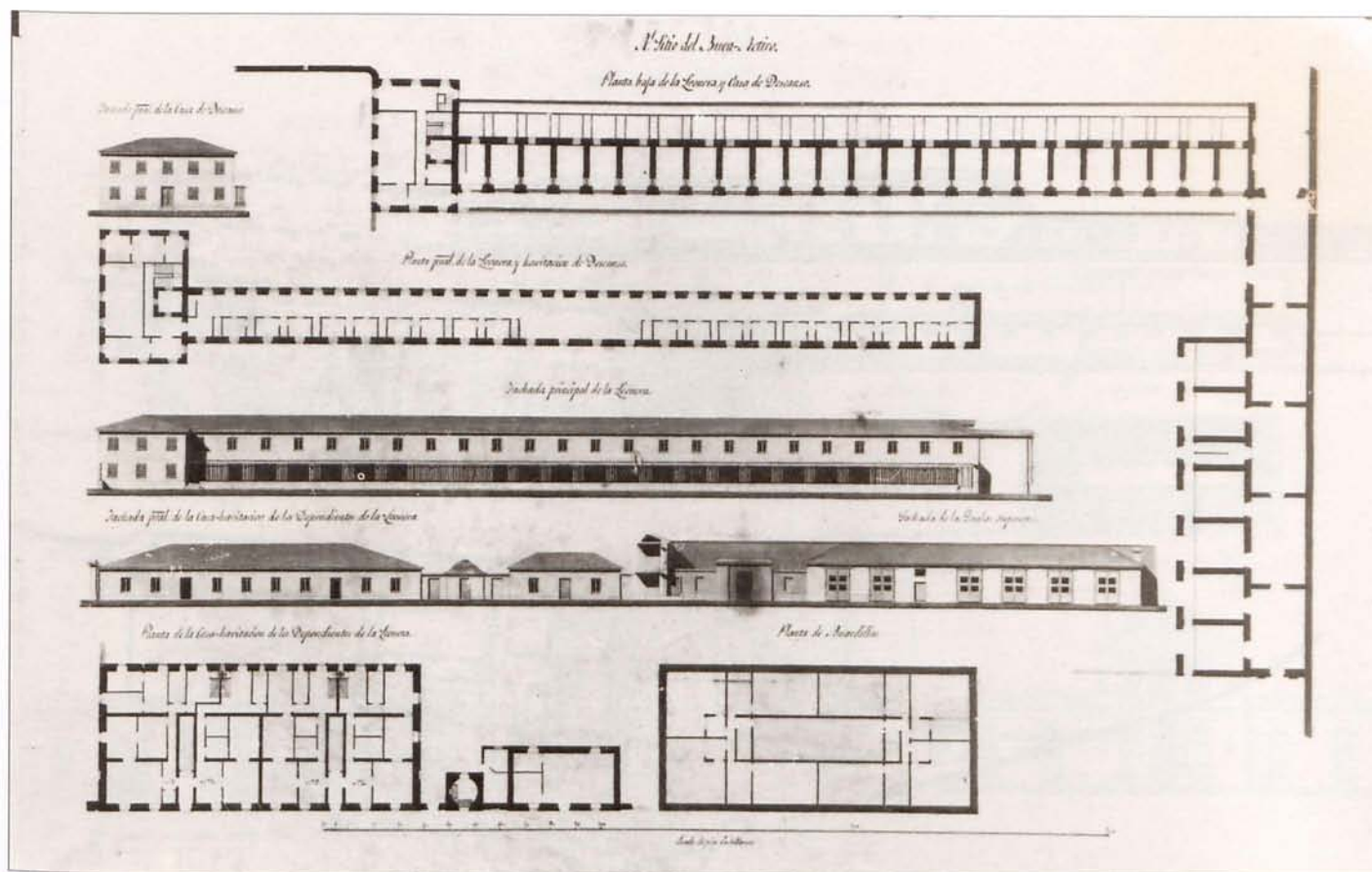


Isidro Velázquez. *Proyectos de Fuente Egipcia para el Estanque.*



Isidro Velázquez. *Patio, planta segunda y fachada del Palacio.*

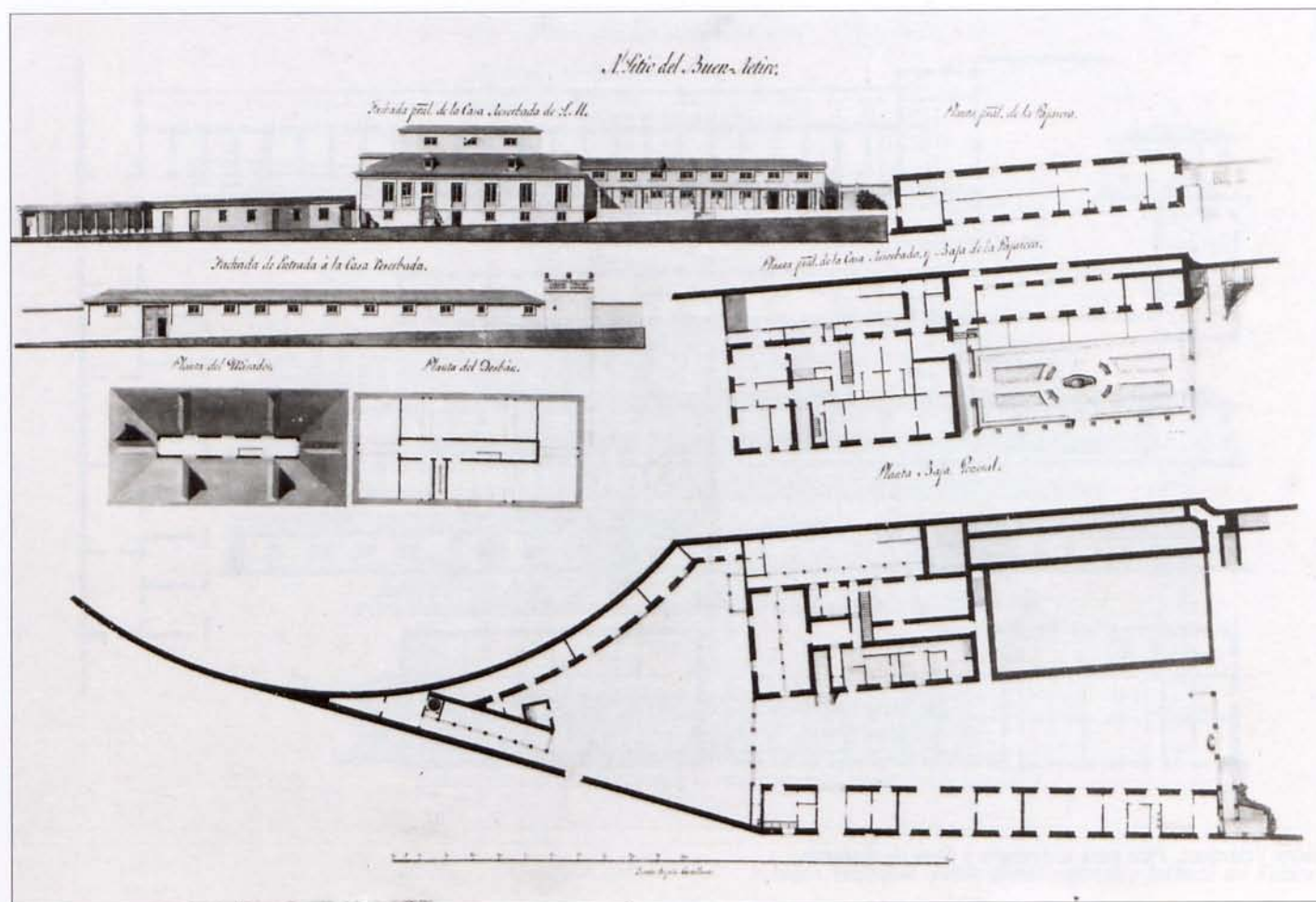
1792 intervenía en una obra de remodelación del claustro de San Jerónimo, nada extraño ya que por aquellos años proyectaba y dirigía los edificios del Botánico, el Museo de Ciencias Naturales y el Observatorio, obras integradas en la colina de descenso desde el Buen Retiro al Paseo del Prado de San Jerónimo y Prado de Atcoha (82), edificios por otro lado que absorberían el monumentalismo de la zona restando valor al Real Sitio. No obstante, tanto Villanueva como Sabatini no abandonaron tajantemente aquel programa de renovación y de conservación mantenido por los monarcas de la Casa de Borbón a lo largo del siglo. Hacia 1799 dirigían la «recomposición de la Galería de Caballeros del Palacio» (83) y se acondicionaba el edificio donde había permanecido el cuerpo de Guardias Walonas para ser destinado a Taller de Escultura (84). Francisco Sabatini, que había dirigido las obras de redecorado del Palacio en este tiempo (85), permitía que el pintor Maella reinstalara nuevas pinturas una vez terminada la reparación de la vivienda real solicitando también que se autorizara a su discípulo Justo González «saque copias de los retratos de los Reyes Católicos del Retiro con destino al Protomedicato» (86).



Isidro Velázquez. *Plan para la Leonera y Casa de descanso.*

En los últimos años del siglo todavía se registran arreglos en la Torrecilla (87); sin embargo, el Real Sitio del Buen Retiro, debido a los acontecimientos políticos de 1808, sufriría la más terrible devastación como consecuencia de la ocupación francesa del sector y de su situación periférica en una guerra, ya que se convirtió en un improvisado núcleo militar en el que se intervino con urgencia para configurar un Fuerte de defensa provisto de fosos y bastiones, con los que hacer frente al enemigo. En la Fábrica de Porcelana se instaló un polvorín cuya inevitable explosión arruinó la mayor parte de las plantaciones y edificios (88).

En el mes de abril de 1808, emprendía Villanueva la rehabilitación del Teatro Coliseo para un nuevo Salón de Baile (89); sin embargo, en los meses siguientes las desgracias fueron sucediéndose. El Conserje del lugar suplicaba que se librara obligación para custodiar los objetos allí depositados porque los franceses no se portaban convenientemente (90). El 28 de junio de 1808 se emite una orden por el General Gouchi para que se ponga a la disposición del General Lariboifière, comandante Jefe de la Artillería del ejército de España, la Capilla que está colocada cerca de la fábrica de Porcelana

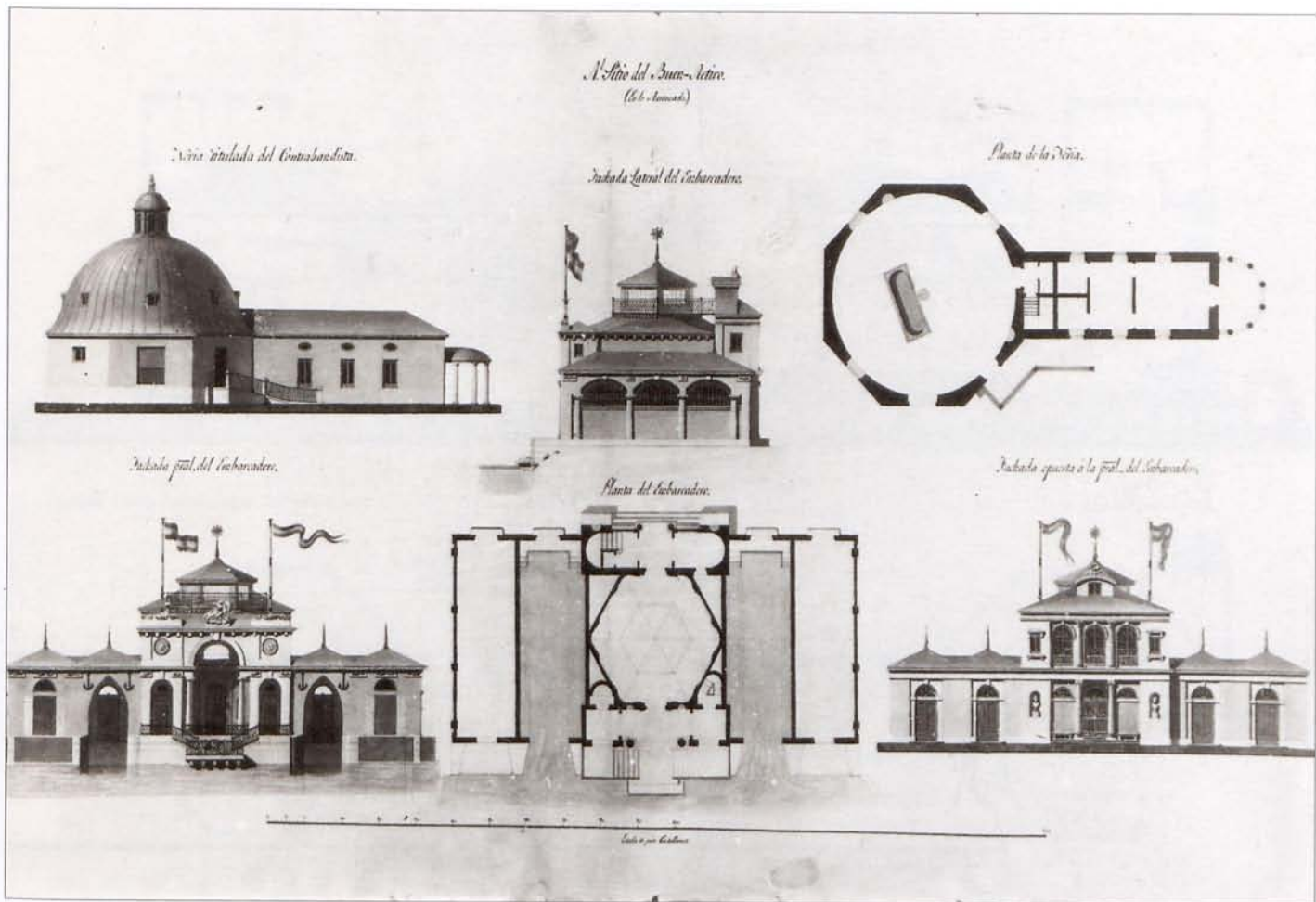


Isidro Velázquez. Casa reservada.

(91), y que todos los efectos del Coliseo se entregasen al Marqués de Perales para que se depositasen en los corrales de Madrid para dejar espacio para las tropas (92). El 30 de junio también se ordena que se desaloje la Iglesia por el Duque de Bovigó (93).

Por Real Decreto de 7 de mayo de 1809, el nuevo monarca pone a disposición de Madrid una parte del Sitio del Buen Retiro para la formación de un Paseo Público, decisión que fue divulgada por el comandante militar de la Plaza en un Bando en el que se señalan las horas de visita y una serie de exigencias para los visitantes (94).

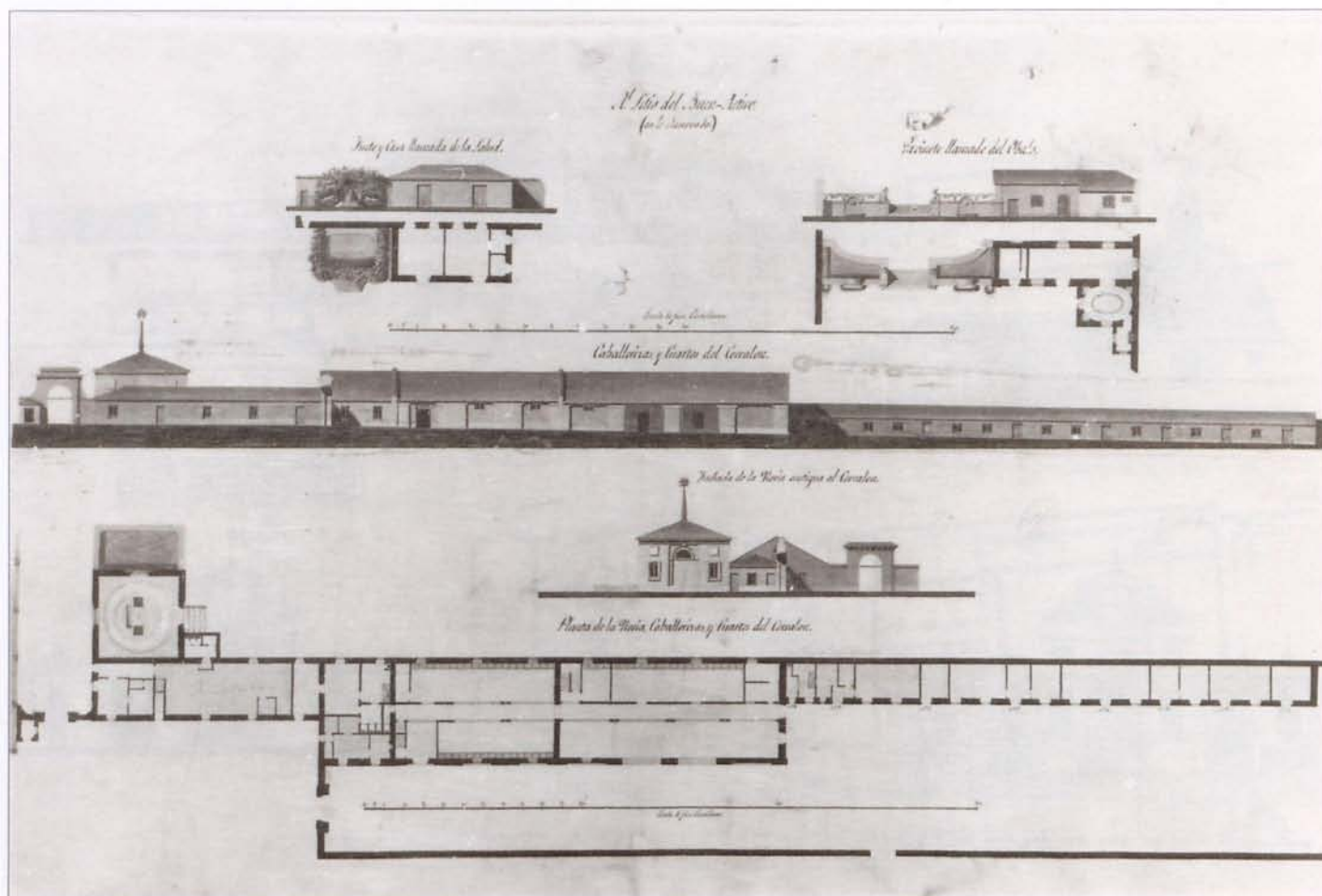
La guerra fue la causa de la desolación en la que se halla el Buen Retiro en el año 1813, cuando el repuesto rey Fernando VII, impresionado por su ruina, manda recomponer sus Cuarteles a su arquitecto Antonio Aguado (95). En 1814 manda demoler todas las obras de fortificación que los franceses habían levantado en su recinto (96). Isidro Velázquez levanta nuevos planos para reconstruir la parroquia destruida por los franceses (97) y se ordena a la Comisión Interina de Administración y Gobierno de Hacienda Pública, que reconozca



Isidro Velázquez. *Proyectos para nuevas construcciones.*

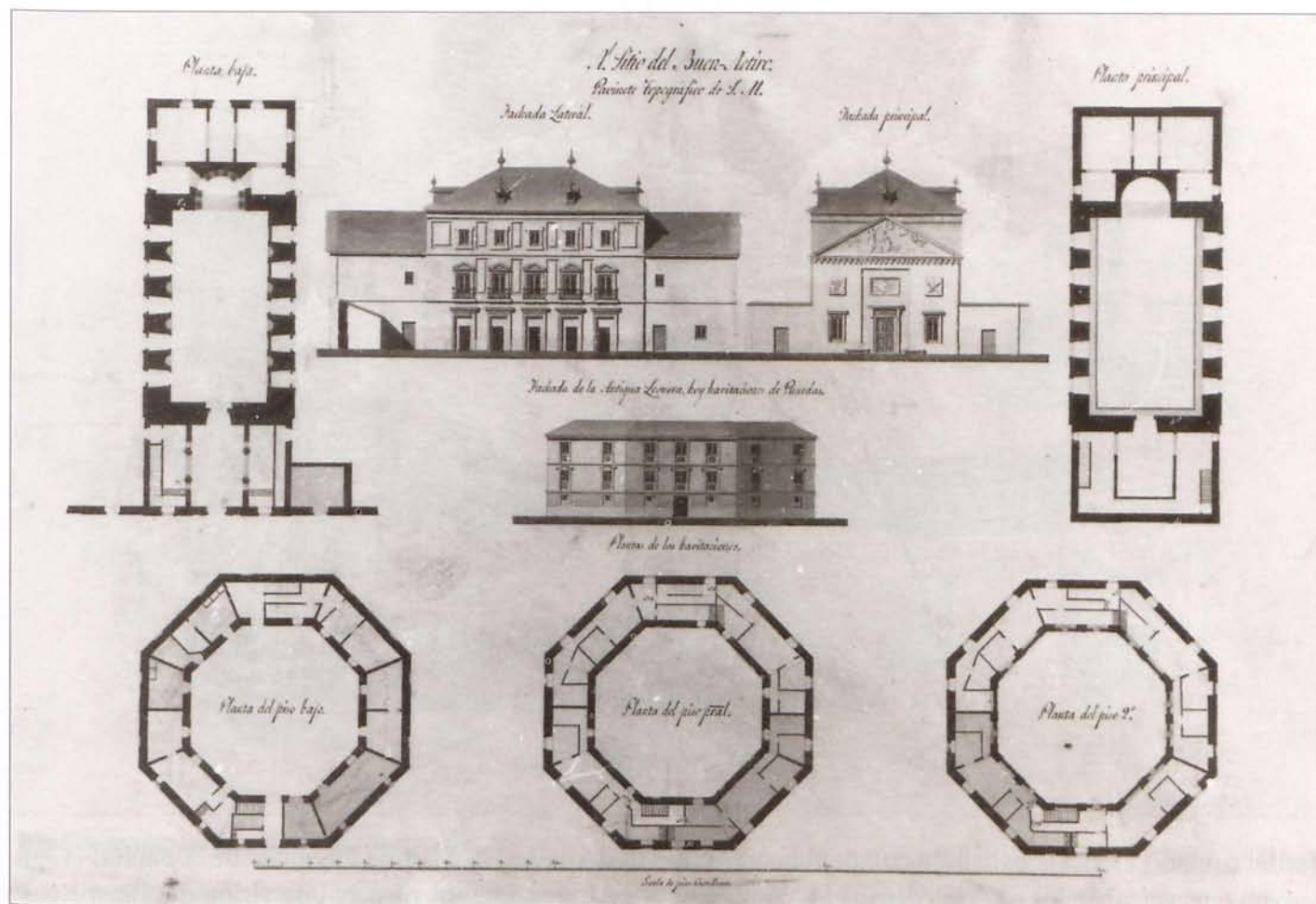
el Palacio para proceder a su reconstrucción (98). Se suceden los informes sobre los daños humanos y materiales, la pérdida de los Archivos, el mal comportamiento de los franceses, los excesos del Regimiento de los Dragones del Rey, el hundimiento del Cuartel de la Regalada y de una parte de la Sacristía de los Jerónimos (99). Se censuran los destrozos habidos en las puertas y otros excesos (100).

El Buen Retiro ha sufrido sensiblemente en la contienda, pero el Monarca desea su recuperación. A partir de 1816 se suceden una serie de programas con propuestas en las que se manifiesta el nuevo giro artístico que conlleva la nueva situación histórica. Se propone en primer lugar la recuperación de los Jardines «de la Casa reservada» siendo en estos años muy determinante la presencia en las obras de nueva planificación de Isidro Velázquez (101). Entre 1818 y 1820, Velázquez realiza una multitud de proyectos para el Embarcadero del Estanque grande, para una Fuente Egipcia del dios Canopo, para las habitaciones del pintor de Cámara José Aparicio en la crujía del Salón de Reinos; levanta la fachada y las plantas del Palacio por-

Isidro Velázquez. *Caballeriza y otras dependencias.*

que tal vez se iba a proceder a su demolición, proyecta la planta del Patio Principal y de la Plaza Grande y ofrece planos del nuevo Gabinete topográfico, antigua Leonera, norias, caballerizas, columna conmemorativa, Casa rústica y Cenador de la Montaña, etc. (102). Este espléndido plan de reforma y de recuperación del Buen Retiro se vio aumentado con otros proyectos, que aunque anónimos, no dejan de presentar un gran interés. Nos referimos a un plano que contiene los edificios de San Juan y manzanas adyacentes al palacio del mismo nombre (103). También se conserva información sobre la nueva cerca que había de separar el Buen Retiro del propio sector de San Jerónimo (104), sobre las obras emprendidas en el sector más dañado donde estuvo situada la Fábrica de Porcelana y Casa de Aves (105) y reparación del que en 1823 se llama Salón de la Colona perteneciente al Real Palacio (106). Junto a la que fue Fábrica de Porcelana se proyecta también un gran Estanque por estos mismos años (107).

Los daños del Palacio principal parecen haberse reparado en el año 1834, cuando se ordena, que en el Salón de Embajadores se coloque el Salón de Próceres del



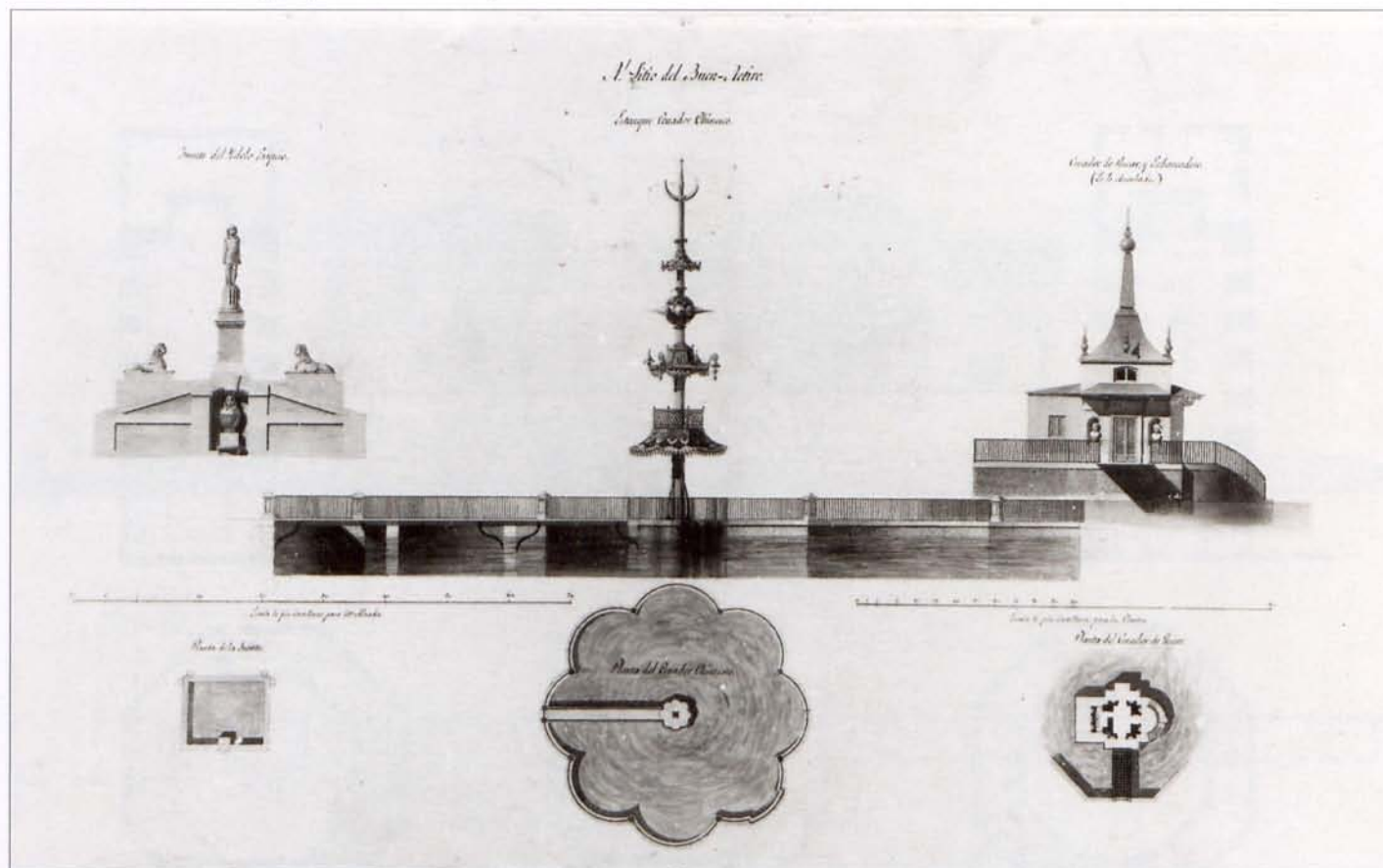
Isidro Velázquez. *Proyectos para nuevas edificaciones.*

Reino (108). No obstante, en este mismo año, se procede a un nuevo reboque de la fachada (109). En el año 1831, Isidro Velázquez intervino nuevamente para dar una nueva distribución a los cuartos del Capellán y Sacristanes de la Iglesia (110). Poco antes se había procedido a la subasta para iniciar las nuevas obras de la Plaza Cuadrada (111), y armaduras del Patio Grande (112). La situación del Buen Retiro, tras la ejecución de algunas de las remodelaciones realizadas por Fernando VII, se aprecian en el Plano meridional del lugar, donde se deja constancia sobre todo de la nueva Casa de Fieras (113).

En 1843, Juan Merlo, Fernando Gutiérrez y Juan de Robe realizaban un proyecto para la reforma del Parterre Grande o Jardín de Francia (114). Narciso Pascual Colomer en 1846 proyectaba también un Castillo en el Jardín Reservado (115) y un Pabellón cuya ubicación no se determina (116).

Las renovaciones del Buen Retiro cada vez fueron más crecientes. Se cede la Real Caballeriza para la instalación de un Cuartel nuevo de Artillería (117); el jardinero Francisco Viet proyecta en 1848 el plano de un nuevo

Isidro Velázquez. *Fuente egipcia, cenador chino y embarcadero.*

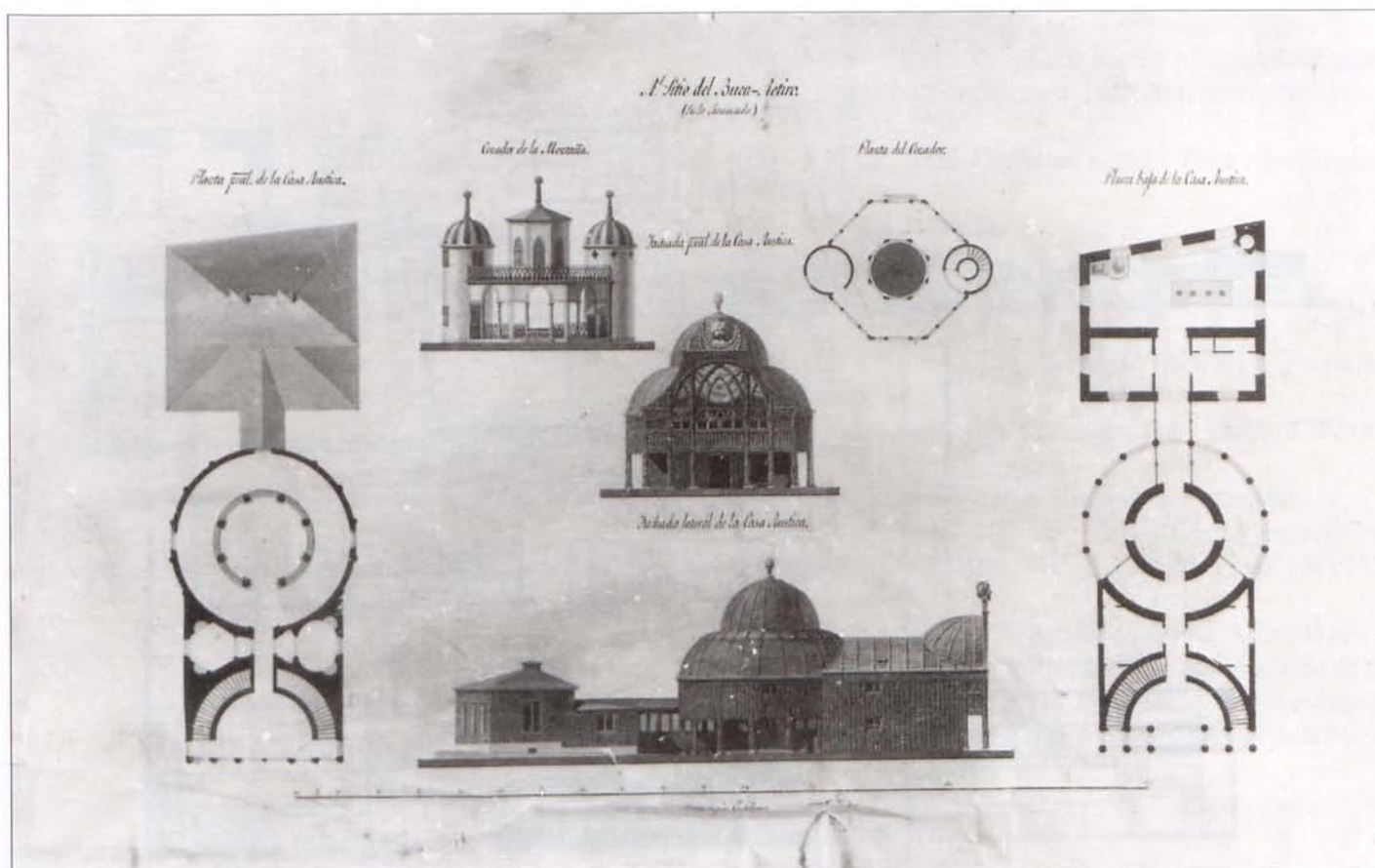


Jardín titulado «Paisaje Español» comprendiendo «el terreno que ocupaban los edificios derribados contiguos al Palacio de San Juan, hasta el muro del Cuartel de Artillería» (118), al mismo tiempo que Pascual Colomer proyectaba la construcción de otra Glorieta entre el Tívoli y el Museo para entrada de Carruajes (119). Colomer fue también el artífice de una Escalera Monumental para un jardín que había de situarse entre el Casón y el Parterre (120).

En el año 1844, el Palacio se puso a disposición de Don Francisco de Paula (121). Pero, no obstante, las obras de renovación continuaron, como se demuestra por los proyectos que se envían al Buen Retiro de una gran Caseta para los guardas, un Pabellón con un foso de 8 puntas en forma de estrella (122) y varios dibujos con destino a la puerta y enverjado de la posesión del Tívoli frente a las antiguas Caballerizas (123). En 1856, Ramón Romualdo Aguado envía el diseño para una estufa (124) al mismo tiempo que Pascual Colomer proyectaba un nuevo sector del parque en el entorno de San Jerónimo (125). Estas noticias y otras más nos ayudan a clarificar la situación del Buen Retiro antes de que en el año 1860 Carlos María de Castro procediera a su más radical transformación, incorporando una gran par-

te del sector al Plan de ensanche de la capital (126).

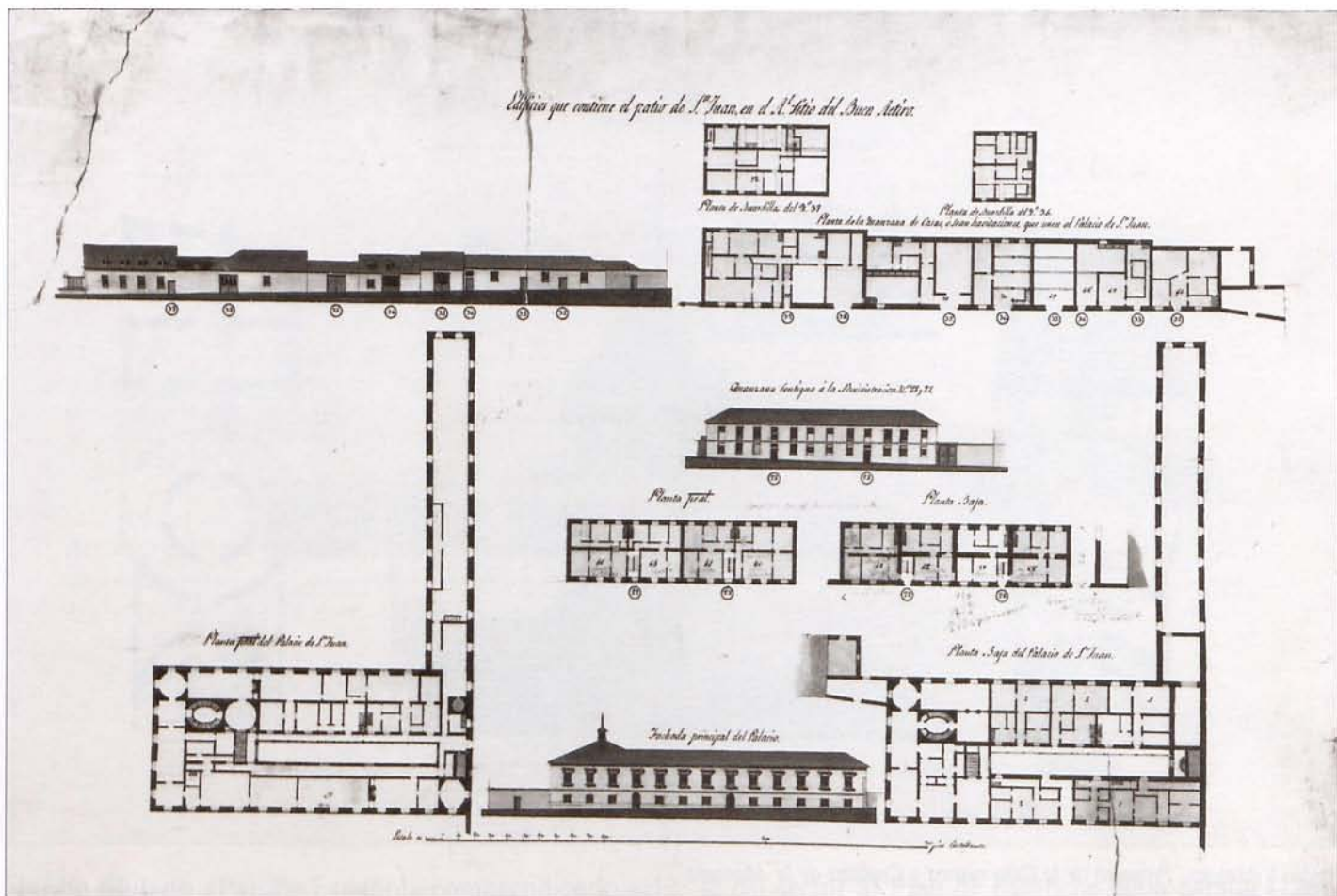
Al proponernos ofrecer una visión del Buen Retiro en el siglo XVIII, objeto preferente de este trabajo, no hemos querido prescindir del período inmediato, por la idea generalizada de que el Buen Retiro casi «desapareció» en la Guerra de la Independencia. Como se ha podido constatar, el monumentalismo que alcanzó a lo largo de los siglos XVII y XVIII, tras la contienda, quiso de alguna manera ser recuperado por la propia Corona antes de que la posesión se transmitiera, tras el Plan Castro, a otras instituciones. La recuperación del Buen Retiro en la primera mitad del siglo XIX nos parece que es un hecho muy importante que debe ser investigado en profundidad, sobre todo por la línea nueva artística que subyace en cada uno de los proyectos. Hemos pretendido llamar la atención, una vez más, sobre este conjunto artístico madrileño, cuya creación se debe con igual mérito a los monarcas de la Casa de Austria y de la Casa de Borbón, que en tarea progresiva, supieron integrar en sus planteamientos arquitectónicos, parque y jardinería, los esquemas de la arquitectura de la jardinería bajo un plan estricto y apriorístico, bajo el predominio de la lógica, la razón y la fantasía como un reflejo de la forma de sentir y de pensar de unos Monarcas.



Isidro Velázquez. Proyecto de la Casa rústica y Cenador de la Montaña.

NOTAS

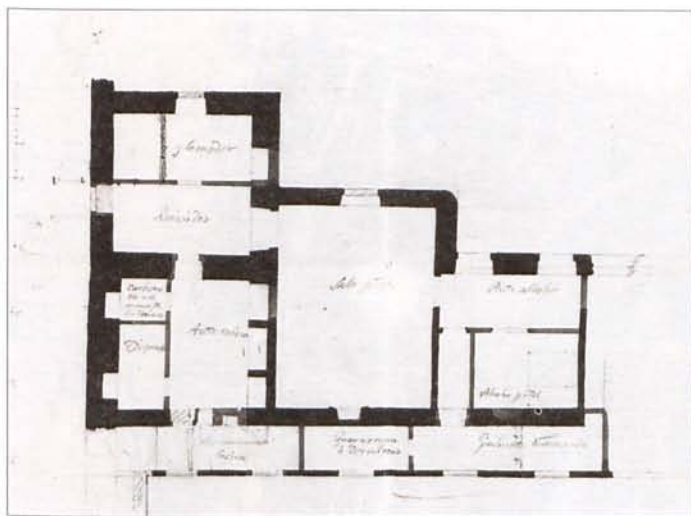
- (1) J. RIVERA: Juan Bautista de Toledo. Valladolid 1986.
- (2) J. BROWN y J. H. ELLIOT: Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV. Madrid 1981, pp. 59 y ss. A. P. Planos n.º 562. 12,75 x 963 mm.
- (3) BROWN y ELLIOTT, ob. cit.
- En Anales del Instituto de Estudios Madrileños de la construcción del Buen Retiro. En Anales del Instituto de Estudios Madrileños 1966, p. 99. Cuarteto y Huerta: Noticias de 213 documentos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros Sitios Reales. Anales del Inst. de Est. Madrileños 1968, p. 51.
- (4) Juan Gómez de Mora. Catálogo de la Exposición del Museo Municipal, 1986.
- (5) W. HANSMANN: Jardines del Renacimiento y del Barroco. Madrid 1989.
- (6) W. HANSMANN, ob. cit., p. 145.
- (7) I. BOTTINEAU: El arte cortesano de la España de Felipe V. Madrid 1986. Obra fundamental para conocer los proyectos e intervenciones en el Buen Retiro y otros Sitios Reales en la primera mitad del siglo XVIII.
- (8) F. J. DE LA PLAZA: Investigaciones sobre el Palacio Real de Madrid. Valladolid 1975.
- (9) BOTTINEAU ob. cit., pp. 292-299, 311-316.
- (10) BOTTINEAU ob. cit., pp. 311-316. Ver citas a De Cotte y R. Carlier.
- (11) Archivo de Palacio (A.P.) Caja 11734/50.
- (12) A.P.C.ª 11736/17.
- (13) A.P. C.ª 11733/2.
- (14) A.P. C.ª 11733/6.
- (15) A.P. C.ª 11736/61.
- (16) Bottineau ob. cit.
- (17) A.P. C.ª 11733/10.
- (18) A.P. C.ª 11737/10.
- (19) A.P. C.ª 11737/76.
- (20) A.P. C.ª 11734/11.
- (21) A.P. C.ª 11738/4.
- (22) A.P. C.ª 11734/11.
- (23) C.ª 11749/2. Planos n.º 1047. Tinta con lavado gris, siena y carmín, marzo 1745. 260 x 302 mm.
- (24) A.P. Planos n.º 1057. Tinta, decoración en interiores. 312 x 465 mm.
- (25) R. Ariza en la revista *Villa de Madrid* (1985-IV; núm. 86, p. 15-24) realiza un detenido estudio del diseño de Bonavía.
- (26) A.P. Planos n.º 1015. Dibujo en tinta con proyecto superpuesto. 950 x 855 mm.
- (27) A.P. Planos n.º 1183. Tinta y lavado gris 298 x 200 mm.
- (28) A.P. C.ª 11746/9.
- (29) A.P. C.ª 11747/51.
- (30) A.P. C.ª 11746/36.



Isidro Velázquez. Edificaciones del sector de San Juan, en el terreno que hoy ocupa el Palacio de Comunicaciones.

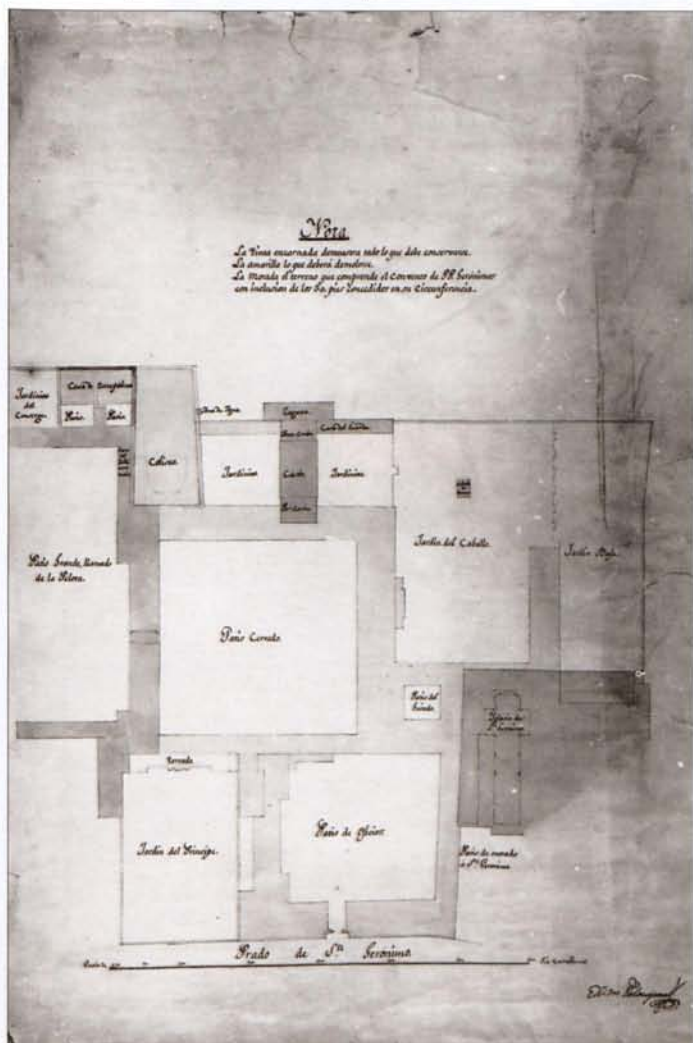
- (31) A.P. C.^a 11747/30.
- (32) A.P. C.^a 11748/22, 30.
- (33) A.P. C.^a 11748/35.
- (34) A.P. Planos n.º 1016. Dibujo a tinta negra y carmín con lavado gris. 290 x 180 mm.
- (35) A.P. Planos n.º 1073. Tinta con lavado en gris. 369 x 522 mm.
- (36) A.P. Planos 1083. Tinta negra con lavado gris. 475 x 650 mm.
- (37) A.P. Planos n.º 1911.
- (38) A.P. Planos n.º 1913. Tinta y aguada. 200 x 250 mm.
- (39) A.P. Planos n.º 559. Tinta negra y sepia. 378 x 554 mm.
- (40) A.P. C.^a 11749/6.
- (41) Saquetti presupuesta la obra en 600.000 reales, Corona en 700.000 y Medrano en 744.939. C.^a 11749/6.
- (42) A.P. C.^a 11749/6. Planos n.º 1912. Tinta y aguada en color. 295 x 405 mm.
- (43) A.P. C.^a 11749/6.
- (44) A.P. C.^a 11746/57.
- (45) A.P. C.^a 11734/7; 11733/20; 11747/42.
- (46) A.P. C.^a 11746/10 y 11748/33.
- (47) A.P. C.^a 11750/9-d.
- (48) A.P. C.^a 11751/29.
- (49) A.P. C.^a 11751/46.
- (50) A.P. C.^a 11748/19.
- (51) A.P. 11749/4.
- (52) A.P. 11751/31.
- (53) A.P. C.^a 11750/67.
- (54) A.P. 11750/21. Planos n.º 560. Se reflejan las nuevas Ca-ballerizas. Leñera. Oficios Cocheras.
- (55) A.P. C.^a 11751/40.
- (56) A.P. C.^a 11750/75.
- (57) A.P. C.^a 11752/19.
- (58) A.P. C.^a 11752/19. 27 de octubre
- (59) V. TOVAR: JAIME MARQUET (En la Casa de Correos, un edificio en la Ciudad. Madrid 1989).
- (60) A.P. C.^a 11752/25.
- (61) A.P. C.^a 11752/26.
- (62) A.P. Planos n.º 4009. Cartulina, tinta y aguada. 198 x 293 mm.
- (63) A.P. Planos n.º 4437. Tinta y aguada gris. 425 x 278 mm. N.º 4438. Tinta, aguada sobre cartulina. 590 x 490 mm. HANS-MANN, ob. cit., p. 188.
- (64) A.P. Planos n.º 561. Tinta negra y carmín. 578 x 778 mm.
- (65) A.P. Planos 558. Dibujo en tinta y lavado en gris. 920 x 610 mm.
- (66) A.P. Planos n.º 543. Tinta negra y carmín. 256 x 410 mm.
- (67) A.P. Planos n.º 557. tinta. 565 x 796 mm.
- (68) A.P. Planos n.º 962. Dibujo a acuarela. 238 x 3.523 mm.
- (69) R. GUERRA. Jardines de Madrid, Madrid 1983, p. 38. V. Tovar: La fábrica de porcelana de la Moncloa. Cámara de Comer-cio 1987, p. 40.

EL REAL SITIO DE «EL BUEN RETIRO»
EN EL SIGLO XVIII



Isidro Velázquez. Habitaciones del pintor de Cámara, en la Crujía del Salón de Reinos.

Isidro Velázquez. Planta de varios edificios.



(70) A.P. C.^a 11754/35. A.C. de Borbón construye también la Casa del Intendente de la Fábrica de Porcelana, junto a San Antonio C.^a 11756/37. 1764.

(71) A.P. C.^a 11756/47. Planos n.º 545. Tinta y lavado gris. 294 x 288 mm.

(72) A.P. C.^a 11759/32.

(73) A.P. C.^a 11757/21.

(74) A.P. C.^a 11752/77.

(75) A.P. C.^a 11752/85.

(76) A.P. Planos n.º 958. Dibujo en tinta negra y carmín. 219 x 585 mm.

(77) A.P. Planos n.º 876. Tinta negra, gris y carmín. 370 x 530 mm.

(78) Machuca realiza tres alternativas más semejantes.

(79) A.P. Planos n.º 4440 Tinta y aguada, gris y negra. 487 x 635 mm. 4441. 367 x 524 mm. 4442. Aguada gris y roja. 366 x 525 mm.

(80) A.P. Planos n.º 4439. Aguada gris y rosa. 372 x 532 mm.

(81) Sobre la parroquia ver apartado dedicado al edificio de la Sec. Retiro del Archivo de Palacio. Plano 1423. Aunque es anónimo nos parece de gran interés sobre el estado del sector de la Plaza principal en el siglo XVIII.

(82) A.P. C.^a 11761/78 y 79.

(83) A.P. C.^a 11760/35.

(84) A.P. C.^a 11760/33.

(85) A.P. C.^a 11754/49.

(86) A.P. C.^a 11761/39 y 11761/27.

(87) A.P. C.^a 11760/28. Su volumen puede verse en la lámina 11a.

(88) R. Guerra, ob. cit.

(89) A.P. C.^a 11761/61.

(90) A.P. C.^a 11765/61.

(91) A.P. C.^a 11761/64.

(92) A.P. C.^a 11761/65.

(93) A.P. C.^a 11753/36.

(94) A.P. El Bando está firmado por D. Fernando Vázquez Quiroga.

(95) A.P. Sec. Retiro C.^a 198.

(96) A.P. C.^a 11766/38.

(97) A.P. C.^a 11753/34.

(98) A.P. C.^a 11766/6.

(99) A.P. C.^a 11765; 11766/7, 8, 33, 12; 11768/6.

(100) A.P. C.^a 11772/45.

(101) A.P. 11772/25.

(102) A.P. Planos 520 a 539; 440-442; 516-518; 4449, 3856, 551, 4446, 1422 y 1423.

(103) A.P. Plano N.º 1657. Aguada en color. 155 x 289 mm.

(104) A.P. C.^a 11773/39.

(105) A.P. Retiro C.^a 204/11br.

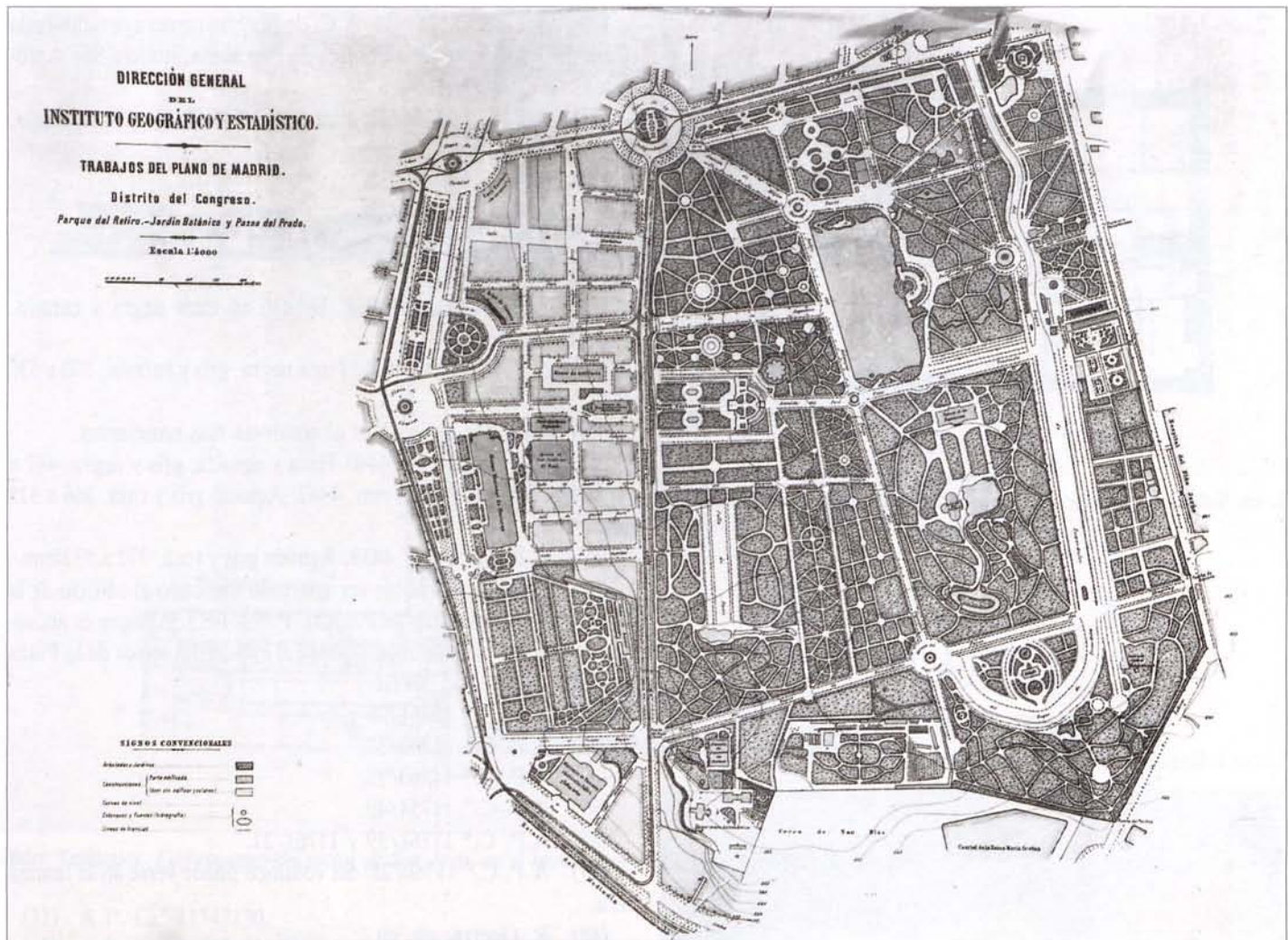
(106) A.P. C.^a 11773/15.

(107) A.P. C.^a 11770/44. A.P. Planos 856 y 551.

(108) A.P. C.^a 11776/11; 11773/15; 11782/41.

(109) A.P. C.^a 11767/31.

(110) A.P. Planos n.º 4367. Cartulina aguada negra, carmín y rosa, Sec. Jurídica. 146/14.



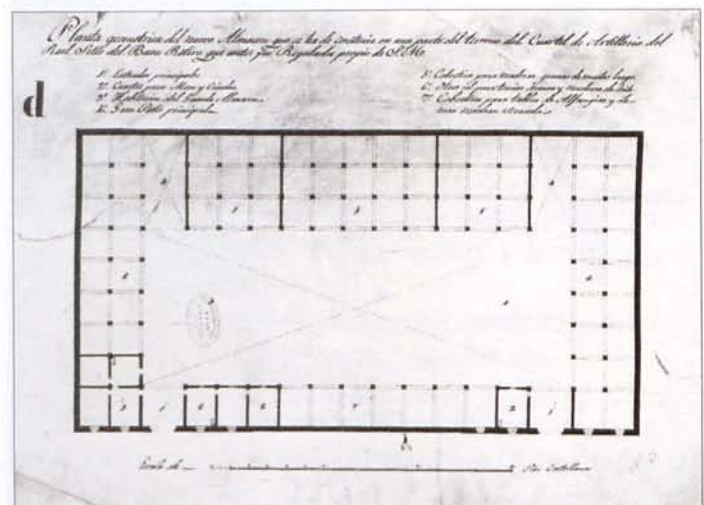
Situación del Palacio del Buen Retiro a fines del siglo XIX.

- (111) A.P. C.^a 11782/5.
- (112) A.P. C.^a 11773/44.
- (113) A.P. Planos n.º 4445. Aguada color sobre cartulina. 405 x 562 mm.
- (114) A.P. Planos n.º 1421. Tinta negra. 528 x 950 mm.
- (115) A.P. Planos n.º 4458. Color sobre cartulina. 620 x 950 mm.
- (116) A.P. Planos 3938. Cartulina coloreada. 446 x 640 mm.
- (117) A.P. C.^a 11782/12. Se comienza en 1825.
- (118) A.P. Planos 1411. Dibujo a la acuarela. 680 x 562 mm.
- (119) A.P. Planos n.º 1403. Dibujo a la acuarela. 425 x 283 mm.
- (120) A.P. Planos n.º 4444. Lápiz, tinta aguada sobre cartulina. 632 x 1.000 mm.
- (121) A.P. C.^a 11790/5.
- (122) A.P. Planos n.º 3937. Aguada sobre cartulina. 462 x 350 mm. N.º 3939. Aguada sobre cartulina. 558 x 820 mm.
- (123) A.P. Planos 1036 y 1037. 258 x 280 y 155 x 289 mm.
- (124) A.P. Planos n.º 1910. Aguada y color. 447 x 505 mm.
- (125) A.P. Planos n.º 5272. 624 x 940 mm.

En 1847 Pascual Colomer procedió a la construcción de la Escalera que uniría el Paseo del Prado con la Puerta que daba paso al Palacio de San Juan (Plano 4351. Cartulina, tinta y aguada. 173 x 218 mm.

- (126) A.P. Planos n.º 4795, 1428, 552-556, 2007, 1914 y 2006.

Planta del nuevo almacén en el terreno de la Regalada. S. XIX.



EL MONUMENTO AL REY ALFONSO XII EN EL PARQUE
DEL RETIRO DE MADRID: el polémico concurso para su
construcción. Los proyectos presentados y sus influencias

M. Carmen ARIZA MUÑOZ





La costumbre de rendir homenaje por medio de una estatua ecuestre a algún importante personaje político o militar la encontramos ya en el Imperio Romano, durante el cual se realizaron numerosas esculturas de este tipo de sus emperadores y de las que sólo se conserva la de Marco Aurelio, situada en la plaza del Capitolio de Roma, desde que fue remodelada por Miguel Angel hacia mediados del siglo XVI.

Este hábito continuó a lo largo de los siglos, dándose los ejemplos más destacables a partir del Renacimiento, cuando, en el siglo XV, Donatello volvía a la tradición clásica con su «Gattamelata». Este tipo de monumento fue igualmente abundante a lo largo del Barroco, sobre todo en la Francia absolutista.

En nuestro país, se hicieron en el siglo XVII dos importantes estatuas ecuestres para ornar sendos Reales Sitios: la de Felipe III (obra del italiano Juan de Bolognia, que fue situada en la Casa de Campo de Madrid) y la de Felipe IV (realizada por Pietro Tacca, basándose en los dibujos que le enviaron Velázquez y Martínez Montañés y que fue colocada en los jardines del Buen Retiro de la capital del reino).

Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XIX, Madrid carecía de estatuas públicas que la decorasen, de lo cual se lamentaba Fernández de los Ríos (1). A partir de la segunda mitad de esta centuria, a raíz de las importantes reformas urbanísticas llevadas a cabo en esta ciudad, empezaron a erigirse diversos monumentos. Así, las estatuas anteriormente mencionadas se trasladaron a dos importantes plazas públicas, instalándose en el centro de sus respectivos jardines. En 1844, se situaba en la plaza de Oriente la de Felipe IV, para la que se realizó un alto pedestal de granito, decorado con bajosrelieves alusivos al rey-poeta, además de diversas esculturas alegóricas, formándose un bello monumento que también es fuente. Cuatro años más tarde, se colocó en el centro de la Plaza Mayor la de Felipe III, para la que igualmente se hizo, en tiempos de Isabel II, un pedestal decorado con relieves.

En 1883, se inauguró en el paseo de la Castellana, a la altura de la actual Escuela Superior del Ejército, la estatua ecuestre de Isabel la Católica, que hoy podemos ver en el jardín delantero del Museo de Ciencias Naturales y que fue ejecutada por el escultor barcelonés Manuel Oms y Canet (2).

A partir de estos años, y siguiendo la moda de la época, se fueron erigiendo numerosos monumentos públi-

cos en las ciudades, tal y como señalaba, el 22 de mayo de 1910, el escultor Miguel Blay en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: «los monumentos puramente decorativos son cada vez menores en número y en cambio aumentan los conmemorativos y culturales en grado prodigioso» (3).

Iniciativa para hacer la estatua ecuestre del rey Alfonso XII

Como hemos visto, en el último cuarto del siglo XIX Madrid sólo contaba con tres estatuas ecuestres de monarcas españoles, todas ellas de reyes de la dinastía de los Austrias. Para que también estuviese representada la de los Borbones, hubo que esperar a 1887, año en el que las Cortes decidieron que se erigiese una estatua ecuestre en honor del rey Alfonso XII. Esta proposición fue refrendada por la Reina regente María Cristina, mediante una ley de 23 de julio de aquel año, en la que se disponía lo siguiente:

Art. 1.º En nombre de la Nación española se erigirá una estatua ecuestre de bronce al inolvidable y malogrado Monarca D. Alfonso XII, delante del Palacio Real y centro de la plaza llamada de la Armería, o donde designe su Augusta Viuda S.M. Doña María Cristina, Regente del Reino.

Art. 2.º Para atender a los gastos que origine la erección de la estatua, se abrirá una suscripción nacional voluntaria, y el Gobierno contribuirá para ella con la cantidad de 250.000 pesetas, que se consignarán con carácter de crédito permanente, hasta que el monumento se termine, en los presupuestos generales del Estado.

Art. 3.º Una Comisión nombrada por el gobierno dispondrá todo lo que sea necesario para la ejecución de la presente ley (4).

Sin embargo, el tiempo pasaba y esta idea se fue olvidando, hasta que el entonces presidente del Consejo de Ministros, Marcelo de Azcárraga, propuso a la Reina que aceptara firmar un decreto (25 de febrero de 1901) por el que se volvía a impulsar la ejecución de dicho proyecto, fomentado sobre todo por el diputado de Antequera, Francisco Romero Robledo, que había sido ministro de la Gobernación del primer gobierno de Alfonso XII. Para poder realizarlo, solicitó se formase una Comisión que se encargara de poner en mar-



cha la realización en la estatua ecuestre del monarca, con el fin de que se inaugurase en la proclamación de la mayoría de edad de su hijo y sucesor en el trono, Alfonso XIII, en mayo de 1902, insistiéndose que el lugar donde se levantaría dicho monumento sería el que Doña María Cristina designase (5), tal y como se indicaba en el artículo 1.º de la anterior ley.

Pocos días después de la aprobación de la mencionada ley, la Comisión (integrada por exministros, senadores, diputados, militares, un académico de la Historia y Bellas Artes y presidida por Romero Robledo) disponía que debían cumplirse los siguientes puntos, aunque curiosamente no sucediese así:

1.º) Fijar el emplazamiento de la estatua en la plaza de Isabel II.

2.º) Encargar la construcción de la estatua al escultor Benlliure.

3.º) Nombrar secretario de la Junta al señor Longoria.

4.º) Fijar la cuota para la suscripción nacional en una peseta, dejando en libertad a los Círculos y Sociedades para que se inscriban por la cantidad que estimen conveniente.

5.º) No fijar los puntos donde han de hacerse las inscripciones, dejando a los individuos de la Junta libertad absoluta para la recaudación (6).

En la designación directa del autor de la obra, que tantas críticas suscitara, hay que ver la influencia de lo que se había dicho en el extranjero, ya que la ejecución de obras similares fue encargada a sus respectivos autores sin concurso previo, como fueron los monumentos a Guillermo I en Berlín (obra de Begas), a Víctor Manuel en Roma (hecho por el conde Giuseppe Sacconi) y el del Triunfo a la Revolución Francesa (de Dalou) (7).

Siguiendo este criterio, se eligió a un afamado escultor, Mariano Benlliure. No me atrevo a afirmarlo, pero pudo influir también en esta designación el hecho curioso de que el artista valenciano, siendo aún un niño de doce años y recién llegado a Madrid, había modelado, en 1874, un pequeña estatua de Alfonso XII montado a caballo con motivo de su triunfal entrada en la capital del reino, tras la Restauración promovida por el general Martínez Campos. Esto llegó a oídos del conde de Toreno, que mostró gran interés en que el joven monarca conociese dicha obra, que le fue llevada por su autor a palacio. El Rey quedó tan gratamente

sorprendido que la colocó sobre su mesa de despacho, regalando al precoz escultor quinientas pesetas. En esta pequeña obra se representa al monarca vestido con uniforme militar y un sable en la mano (8), actitud semejante a la que años más tarde realizaría para el gran monumento objeto de nuestro artículo.

Benlliure recibió el encargo de realizar con gran premura unos bocetos para mostrárselos a la Reina y al Consejo de Ministros, acordando éste que los dos dibujos de frente y de costado de la estatua fuesen traducidos a bulto redondo, para que con ellos ya pudiese hacer la obra definitiva (9). Mientras el escultor levantino se ponía a trabajar con toda urgencia, empezaron a surgir las protestas de diversos ambientes artísticos: entre ellos las de la Sociedad Central de Arquitectos, que, en la junta celebrada el 23 de marzo de 1901, acordaba hacer patente su desacuerdo con la resolución adoptada por la Comisión, haciendo constar que en el monumento tendría que intervenir un arquitecto. También se manifestaron en contra muchos escultores, como Aniceto Marinas, que escribió una carta a Romero Robledo, presidente de la Comisión, en la que indicaba que, siendo una obra de tanta importancia y costeada con fondos del Estado, tendría que sacarse a concurso, al igual que se hacía en el extranjero. Añadió que todo el que quisiese participar debería presentar «un anteproyecto en pequeño, haciendo selección de los bocetos y repitiendo el proyecto a tamaño conveniente para poder apreciarlo y elegir en definitiva el que merezca preferencia»; agregando que, de no ser así, tendría que hablarse de caciquismo en el campo de las Artes (10).

Tampoco faltó la protesta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que dirigió el 27 de marzo de 1901 al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el siguiente escrito, que creemos interesante reproducir en su mayor parte:

«Práctica constante es la de que los edificios importantes y Monumentos que hayan de costearse con fondos públicos, entre ellos los que proceden de suscripción nacional, se saquen a concurso, para obtener el mejor proyecto y dar opción a todos los artistas... y viniendo al caso concreto del Monumento que ha de erigirse en Madrid a S.M. D. Alfonso XII, y que ha de ser costeado por suscripción nacional, parece que en ningún caso se impone con mayor necesidad y eficacia el concurso público...



Mariano Benlliure. *Alfonso XII*. 1874.

Sin embargo, no parece que va a hacerse así, y esta Real Academia atenta, como es su obligación, a procurar lo mejor en lo que al Arte se refiere y a favorecer y estimular a los artistas, no puede menos que deplorar cuanto se ha hecho y públicamente se anuncia que se trata de hacer con relación a la erección de dicho Monumento, comenzando por verse objeto de injustificada e inusitada pretensión de prescindirse de consultarla en este asunto tan importante que tan de lleno entra en su instituto, y como está mandado por diversas disposiciones, entre ellas la R.O. de 29 de enero de 1808, tan expresiva y terminante en prevenir que no se ejecute obra pública alguna de Arte sin previo examen y aprobación de la Real Academia de San Fernando y las Reales Ordenes de 1.º de octubre de 1850 y de 23 de junio de 1851.

Por dos dignísimos individuos de su seno, nombrados vocales de la Comisión, y no ciertamente en representación de la Academia, a quien no se pidió que los designara, ha tenido noticia de la marcha del asunto...

Esta Comisión ha elegido un Escultor para ejecutar el Monumento, olvidando no sólo que para la parte constructiva y de solidez, sino para la artística es indispensable la colaboración de un Arquitecto y así se ha exigido siempre para los Monumentos importantes del extranjero; y aunque es indudable que el artista elegido por la Comisión es una eminencia del Arte escultórico y tiene bien acreditado su valer en multitud de obras justamente premiadas con las más altas recompensas, no lo es menos que del concurso no ha debido prescindirse porque existen otros artistas muy notables y habrá probablemente algunos cuyo talento podría revelarse en tan propicia y solemne ocasión, y que como queda dicho, es indispensable la colaboración de los Arquitectos.

... que el proyecto se otorgue por concurso y con colaboración de Arquitectos y Escultores españoles con arreglo a bases bien estudiadas, y que dichos proyectos sean sometidos al juicio de esta Real Academia, según está previsto para otras obras» (11).

Convocatoria de un concurso público para hacer el Monumento. Los proyectos presentados. Reacciones ante el fallo de la Junta

Ante estas presiones, a la vez que Mariano Benlliure dejaba de trabajar en el encargo, el 16 de abril de 1901

aparecía en la *Gaceta de Madrid* la convocatoria de un concurso público para realizar dicho Monumento, exigiendo la Junta, entre otras cosas, lo siguiente:

Erigir una «estatua ecuestre en bronce, en honra y buena memoria del Rey Don Alfonso XII... y para contribuir al lucimiento del arte patrio contemporáneo; abre concurso público, al que pueden acudir Arquitectos y Escultores españoles». Se añadía que los que participasen en él deberían presentar su anteproyecto, que debería llevar un lema, en la Presidencia del Consejo de Ministros, en el plazo de cuarenta y cinco días, a partir de los cuales todos los diseños presentados se expondrían al público durante ocho días, transcurridos los cuales, los autores de los mismos podrían retirar sus obras.

Punto importante era que, dejando la libre iniciativa a los arquitectos y escultores españoles que quisiesen tomar parte en el concurso, deberían ajustarse a la idea central de representar al monarca como el Pacificador del Reino, ya que, pocos años después de ocupar el trono, puso fin a la tercera guerra carlista y a la de Cuba, a la vez que aprobó una nueva Constitución.

La Junta, que debía elegir el proyecto ganador (premiado con cinco mil pesetas y con dos mil para el que ocupase el segundo lugar), se reservaba «la facultad de encargar, bien por concurso o bien directamente, la ejecución de diversas partes del monumento, incluso la estatua ecuestre, a uno o a varios escultores de los que gozan más justo renombre», debiendo el autor designado para hacer el monumento realizar las modificaciones que le fueran indicadas por dicha Junta, tal y como sucedió.

A pesar del poco tiempo dado para la presentación de los proyectos, en el concurso participaron diecinueve diseños, en los que aparecían elementos de los más diversos estilos (desde el neogótico, el neoárabe, hasta el clasicista), numerosas figuras alegóricas y los más variados episodios de la vida del monarca, así como diferentes lemas (como: A mis reyes, Paz y Caridad, Rex eris si recta feceris, Somorrostro, Paz y Libertad, etc.) (12).

Seguidamente, nos referiremos a los proyectos que obtuvieron un mayor número de votos y que fueron ejecutados por importantes escultores y arquitectos del momento, como Arturo Mélida, Jerónimo Suñol, Aniceto Marinas, Mariano Benlliure, Agustín Querol y José Grasses y Riera, entre otros.

Los escultores Jerónimo Suñol y Aniceto Marinas hicieron un proyecto conjunto consistente en una escultura de bronce del monarca saludando, montado a caballo, sobre un podio rodeado de figuras exentas (la Paz, la Historia, la Concordia y la Discordia). En la parte baja llevaba relieves de la entrada del Rey en Madrid y de su visita al hospital de coléricos de Aranjuez, así como varios escudos y los nombres de Bilbao, Clavijo y Somorrostro. Alrededor del pedestal aparecían también cuatro figuras femeninas que representaban otras tantas regiones españolas y el escudo y la inscripción de España, ya que éste era su lema.

La idea de Mariano Benlliure, presentada con el lema «14 de Enero de 1875», consistía en una serena estatua ecuestre del monarca pacificador, portando ramos de laurel y olivo y situada sobre un pedestal rodeado de numerosas figuras que representaban las regiones españolas, el Ejército, etc. Todas ellas sostenidas por un basamento ovalado, en el que se veían bajorrelieves alusivos a la vida del rey y dos inscripciones: «1874, España reconocida» y «A Alfonso XII el pacificador, 1875». El plinto de este pedestal tenía cuatro leones, además de otros tantos grupos escultóricos alegóricos de la Paz, el Trabajo, la Caridad y la Historia, colocados sobre pequeñas escalinatas.

El trabajo que presentó Agustín Querol, bajo el lema de «Patria y Gloria», fue más amplio ya que realizó cuatro modelos muy parecidos. Todos ellos iban rodeados por una columnata semicircular, compuesta por un alto basamento, columnas pareadas de orden jónico y por su correspondiente entablamento, en cuyos extremos se levantaban grupos escultóricos, así como en su parte central, que destacaba del resto al adelantar cuatro columnas corintias de mayor altura.

En el centro de este hemicycle, Querol dispuso un altísimo pedestal, en el cual se producían las cuatro variantes que hemos mencionado, cada uno denominada con una letra (13), y cuyo estilo no gustó a Enrique María Repullés y Vargas, ya que más que una obra arquitectónica la consideraba una obra de orfebrería, por su delicada talla y falta de proporciones; tampoco le agradaba la concepción general del mismo, pues no se adaptaba a la exigencia de representar al monarca como Pacificador, sino que hacía aparecer a Alfonso XII como un guerrero o un héroe en plena apoteosis.

El modelo A tenía un alto basamento, en cuya base se ve un grupo representando al Ejército que aclama

EL MONUMENTO AL REY ALFONSO XII EN EL PARQUE DEL RETIRO DE MADRID



J. Suñol y A. Marinas. *Proyecto para el monumento.*

M. Benlliure. *Proyecto para el monumento.*



al rey montado en un caballo en posición de corbetta. También aparecen figuras alegóricas y sobre el basamento escalonado, un león junto a una bandera. De este modelo, sin la columnata pero flanqueado por dos cuerpos bajos con relieves y esculturas y ubicado en el Paseo del Prado, se conserva en el Palacio Real de Madrid una gran acuarela anónima.

Los modelos B y C son semejantes al primero, aunque de mayor sencillez, característica que se observa más claramente en el C, en el que prácticamente la única figura es la ecuestre del monarca.

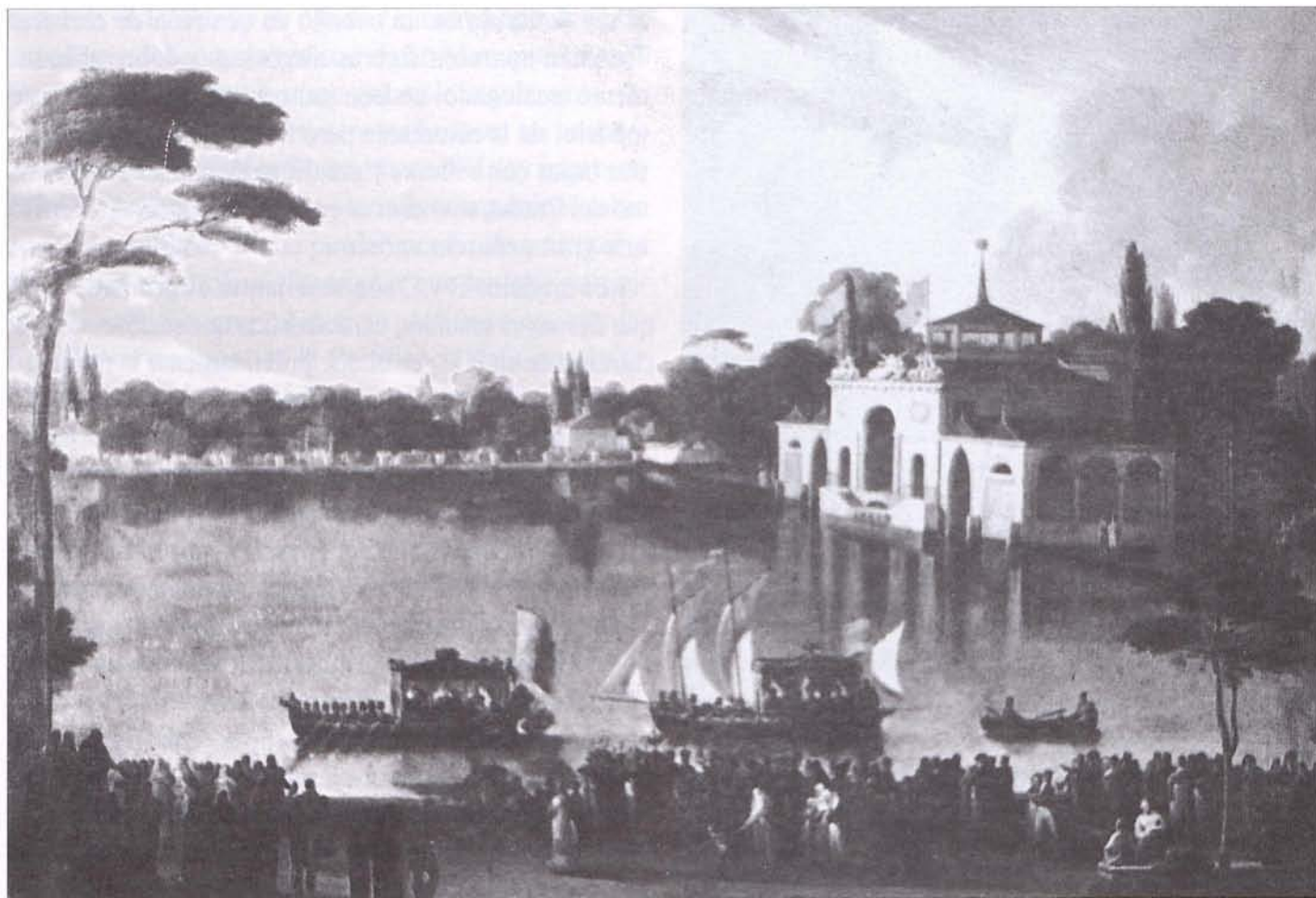
Aún más elevado es el pedestal del modelo D, en el que se acentúa al máximo el suave relieve, que es casi imperceptible, dando la sensación de que los elementos arquitectónicos quedan envueltos por una fina piel en la que van las diversas figuras, que casi se funden.

El otro gran proyecto, presentado con el lema «María Cristina», fue el del arquitecto José Grases y Riera, y fue el que más gustó a Enrique María Repullés y Vargas, que lo calificó de grandioso, no sólo por sus dimensiones sino también porque pensaba hacer dos edificios cercanos a él, además de haber elegido un original y bello lugar para su emplazamiento. A todo esto nos referiremos más adelante, ya que por ser el proyecto ganador y el que se llevó a cabo es el que estudiaremos más detenidamente.

Antes de entrar en su descripción, haremos mención al fallo de la Junta y a las reacciones que provocó.

Después que todos los proyectos presentados al concurso se expusieron al público en el Palacio de Bellas Artes durante ocho días, el 17 de junio de 1901 se reunió la Junta (de la que formaban parte los duques de Almodóvar del Río, Tamames, Terranova y Santo Mauro; los marqueses de la Mina, Perales, Pacheco y Valdeiglesias; el conde de Esteban Collantes y los señores Maura, Egulior, Torres Villanueva, Castell, González Longoria, Fernández Duro, Ferreras y Ordóñez; estando representados el marqués de Vallejo y el general Gómez de Arteche) para decidir cuál era el ganador.

Aunque en una votación previa acordasen que ninguno de los proyectos les satisfacía plenamente, el presidente, Francisco Romero Robledo, insistió en que no debía declararse desierto, añadiendo que el boceto que más cumplía con lo exigido era el denominado «María Cristina», obra del arquitecto José Grases y Riera, ya que era partidario de confiar la traza general del proyecto a un arquitecto y encomendar a diversos artistas



José Riubelles. *Estanque del Buen Retiro*.

la parte escultórica, con el fin de que el monumento fuese un verdadero compendio de la escultura española de comienzos del siglo XX, ajustándose así a lo exigido en la convocatoria del concurso: «contribuir al lucimiento del arte patrio contemporáneo».

Las discusiones fueron numerosas, puesto que el marqués de Valdeiglesias defendió el proyecto de Benlliure, frente a la opinión de Maura que prefería el de Suñol y Marinas. Hubo incluso una proposición del duque de Santo Mauro que pretendía fundir tres proyectos, eligiendo el emplazamiento pensado por Grases, el grupo de Querol y la estatua ecuestre de Benlliure. Por fin se pasó a la votación secreta definitiva, que quedó como sigue: (14)

8 votos para el proyecto «María Cristina» de José Grases y Riera

3 votos para el proyecto «Patria y Gloria» (modelo A) de Agustín Querol

2 votos para el proyecto «14 de Enero de 1875» de Mariano Benlliure

2 votos para el proyecto «España» de Jerónimo Suñol y Aniceto Marinas

1 voto para el proyecto para la propuesta del duque de Santo Mauro

5 votos en blanco.

Al día siguiente del fallo de la Junta, su presidente se mostraba satisfecho de que se hubiese aprobado su propuesta, ya que en una carta escrita a Alfonso Aguilar decía: «He puesto en esta cuestión mi amor propio y mi honra... he de hacer un Monumento que no tenga igual en Europa, a menos de no tropezar con obstáculos insuperables...», a la vez que volvía a alabar la grandiosidad del emplazamiento elegido por Grases y Riera. Solamente lamentaba «el incalificable desprecio de Querol» (15).

En efecto, Agustín Querol no aceptó de buen grado la decisión de la Junta, manifestando su desacuerdo en diversos periódicos. El mismo día de conocer el resultado de la votación, declaró a «El Liberal»: «Desde luego, renuncio al premio que se me ha concedido, como asimismo a toda intervención en el monumento que la Comisión ha premiado en primer lugar. Estoy resuelto, en absoluto, a no realizar obra alguna en este momento» (16).

Y así sucedió, ya que el afamado escultor de Tortosa no participó en esta gran obra, en la que, como veremos más adelante, intervinieron los escultores más importantes del momento. Igualmente, «El Globo» publicaba que Mariano Benlliure también renunciaba a tomar parte en la obra, cosa que afortunadamente no ocurrió.

También se dividió la opinión pública respecto al fallo de la Junta. Así, diversas publicaciones se manifestaban en contra, entre ellas «La Ilustración Española y Americana», que criticaba la falta de conocimiento artístico de la misma, puesto que de haberlo tenido no hubieran convocado el concurso en un plazo tan corto, como fueron los cuarenta y cinco días señalados para realizar los proyectos, añadiendo que incluso modificaron el escrito de la Real Academia de San Fernando. Tampoco veía bien que hubiesen dado más valor a una obra arquitectónica «que absorbe, por su masa y la disposición de ésta, el valor de las masas escultóricas, anulando, si no por completo, en gran parte, las líneas de los grupos y figuras»; a la vez que calificaban la obra ganadora como «un embrión de una vulgar arquitectura» y como un «boceto que parece hecho por un escenógrafo». Igualmente, el autor del artículo se ponía en contra de que en una misma obra se mezclasen los di-



Agustín Querol. *Proyectos para el monumento.*



ferentes estilos de los diversos autores que intervendrían en ella (17).

En esta misma línea se critica el proyecto ganador, por dar menos importancia a lo escultórico, se mostraban los diarios «El Imparcial», «La Epoca» y «El Heraldo». Este último exponía que para valorar más lo arquitectónico no tendrían que haber molestado a los escultores; comparando la obra de Grases con una pirámide egipcia por no dar importancia a la escultura.

Por contra, la decisión de la Junta sí gustó a los arquitectos, como a Enrique María Repullés y Vargas o a Mariano Jalvo, que, en una revista como «Arquitectura y Construcción», calificaban la idea de Grases de «grandiosa», por las razones ya comentadas. De esta misma opinión era el crítico de Arte del periódico «El Día».

Además, y como es lógico, los arquitectos eran partidarios de que un gran monumento como éste debía estar proyectado por un arquitecto, como había sucedido con las mejores obras conmemorativas que tenía la capital: las fuentes del Salón del Prado, la estatua de Colón, el monumento al Dos de Mayo, etc.

Descripción del proyecto de José Grases y Riera

Seguidamente, describiremos más detalladamente el proyecto ganador del concurso, no sólo porque fue el que se realizó, sino también porque conservamos una Memoria descriptiva del propio autor (18).

Resulta significativo que antes de explicar detenidamente su obra, Grases y Riera hiciera mención de la importancia que había tenido el monumento dedicado a la Patria, personificada en sus jefes de Estado en todas las civilizaciones, desde Egipto a sus días. Creo que es interesante que nos fijemos en el siguiente fragmento: «En los de la Edad Moderna, como la grandiosa Alemania con la estatua ecuestre de Guillermo I construida por Alemania en un altísimo declive; el erigido al príncipe Alberto de Inglaterra en un Parque de Londres; la estatua de la Libertad iluminando al mundo en Nueva York, los dedicados al general Grant, a Pedro el Grande en San Petersburgo, a Víctor Manuel en Italia, en Francia..., en Norte América y en las Repúblicas americanas... España venía siendo una vergonzosa excepción» (19).

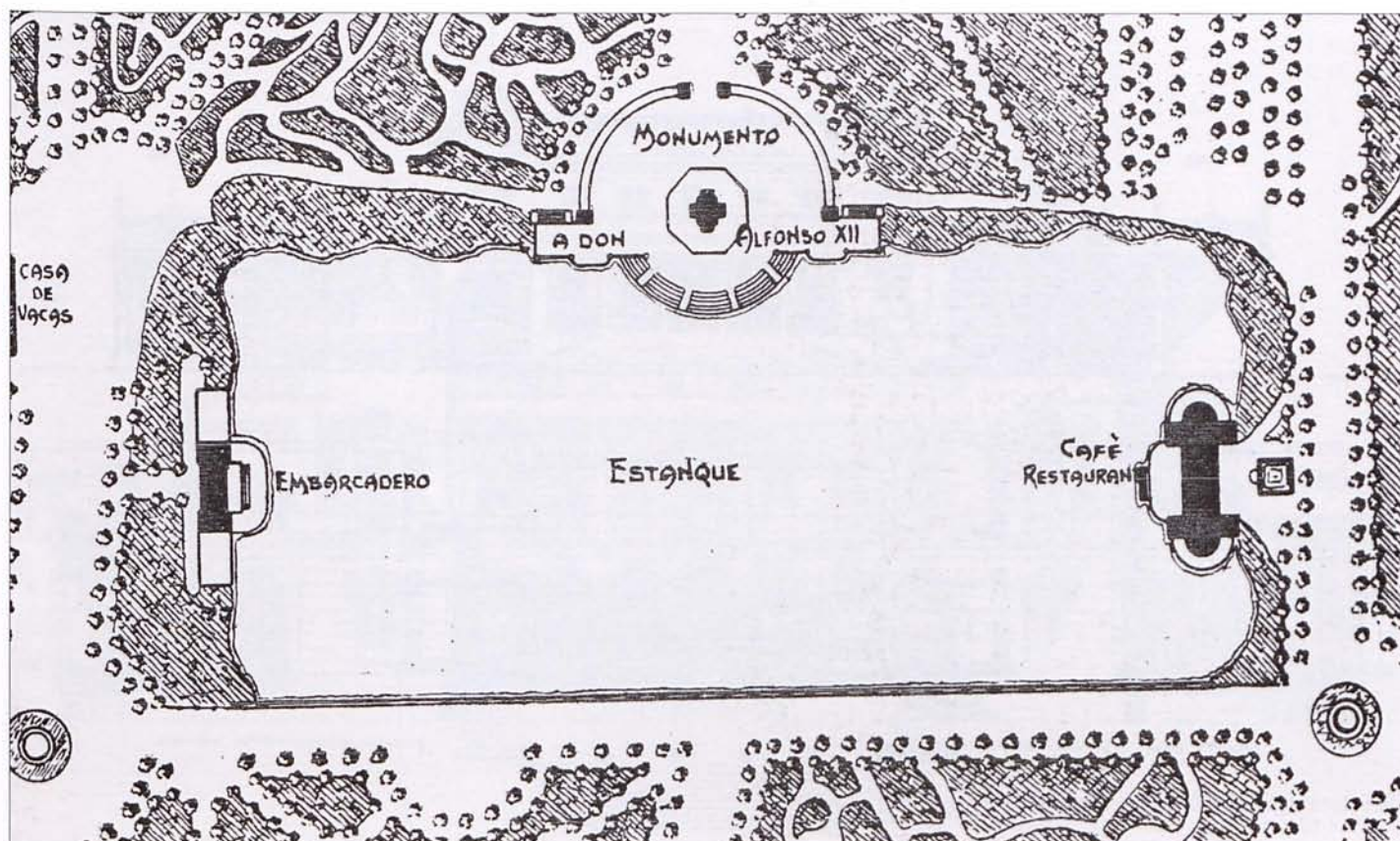
En efecto, en nuestro país no existía ningún monumento dedicado a la Patria, personificada en algún monarca, tal y como se había realizado o se estaba haciendo

en otros países americanos y europeos, como los anteriormente citados. Cada uno de un estilo diferente: el neogótico del monumento al príncipe Alberto (obra de G. Scott, situada en los jardines de Kensington en Londres) o el clasicista del dedicado en Roma, al pie del Capitolio, a Víctor Manuel II (obra iniciada en 1885 por el conde Giuseppe Sacconi y acabada en 1922 por Manfredo Manfredi, y en la cual podemos ver cierta semejanza formal con la que es el objeto de nuestro estudio, ya que está formado por unas gradas coronadas por la estatua ecuestre del monarca, con una columnata detrás con dos templetes en los extremos, rematados por grupos escultóricos. La influencia de esta obra en la nuestra se ve incluso en la convocatoria del concurso, puesto que también se pedía que los proyectos llevaran un lema y se expresaba que se expondrían al público, además de otras condiciones; aunque con la diferencia de que en el italiano podían participar también extranjeros) (20).

Pero, quizás, el modelo que tuvo presente Grases y Riera al hacer el monumento madrileño fue el levantado en Berlín, a finales del siglo XIX, en homenaje al emperador Guillermo I, ya que consta de una estatua ecuestre, sobre un alto y decorado pedestal, situado en el centro del casi hemiciclo descrito por una columnata de orden corintio, rematada por una balaustrada con grupos escultóricos en los extremos.

Tal y como expone José Grases en la memoria del proyecto, uno de los mayores aciertos del mismo fue la elección del lugar, cosa que los demás concursantes no tuvieron en cuenta. El sitio escogido por el arquitecto barcelonés afincado en Madrid fue el lado oriental del Estanque Grande del parque del Retiro, donde, desde tiempos de Fernando VII, se levantaba un gracioso embarcadero, diseñado por Isidro González Velázquez y que se hallaba en estado de avanzada ruina. La orientación que se dio al monumento fue hacia poniente, «como expresión de estar dedicado a una vida gloriosa que ya pertenece a la Historia; pero que al mismo tiempo da su frente hacia Madrid, como capital de la Monarquía española, y sitio en el cual residirán los sucesores de aquel rey» (21).

Por otra parte, con este emplazamiento se hacía lo que en otras capitales europeas y americanas: elegir los grandes parques para levantar estatuas de hombres célebres, con lo que su propia belleza quedaba realizada por espléndidos alrededores, con una frondosa arbole-

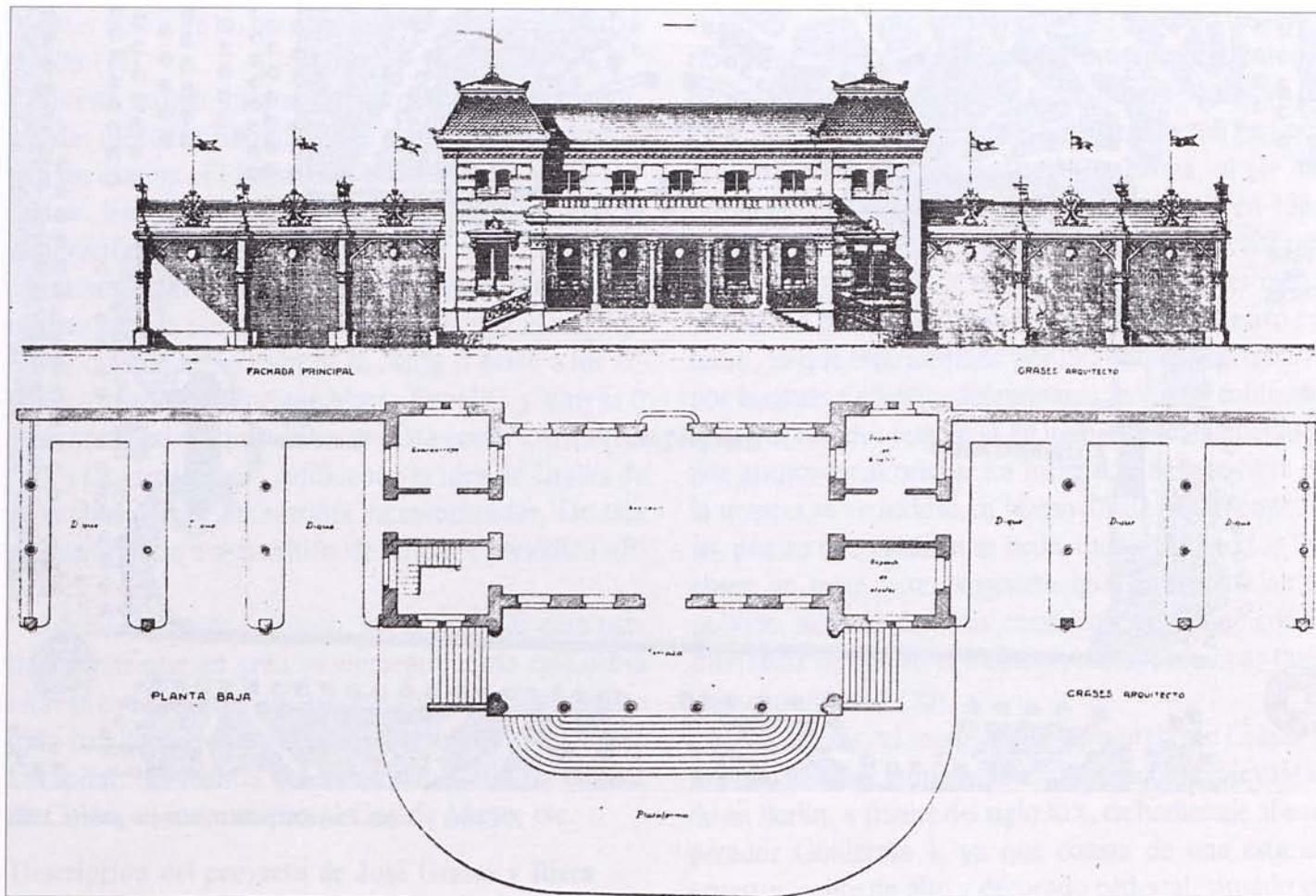


J. Grases y Riera. Proyecto para el estanque grande. 1902.

da y agua, que servía de espejo donde se reflejaba la obra. A esto había que añadir que el monumento contribuía a decorar el nuevo parque madrileño, en el que no abundaban las esculturas, ya que las hoy existentes se fueron colocando a lo largo del siglo XX.

Este bello emplazamiento se impuso sobre los más variopintos lugares que se habían pensado para su ubicación, tales como la plaza de Cibeles o la de Neptuno, en la zona del Obelisco de la Castellana, la plaza de la Opera, etc. e incluso la Puerta del Sol. Precisamente, para este lugar se conserva en la Biblioteca del Palacio Real un proyecto del arquitecto francés Saint Agnan Boucher que, aunque no es para este concurso, creemos interesante mencionar, ya que también estaba dedicado a Alfonso XII, que aparece a caballo, sobre un basamento rodeado de fuentes (22).

Para levantar el gran monumento se comenzó por la cimentación, consistente en unas obras de fábrica sumergidas en el estanque, con bóvedas para la escalinata y con un emparrillado general formado con vigas de hierro miniadas, que sostienen un basamento de cantería.



J. Grases y Riera. *Proyecto para el estanque grande y el embarcadero*. 1902.

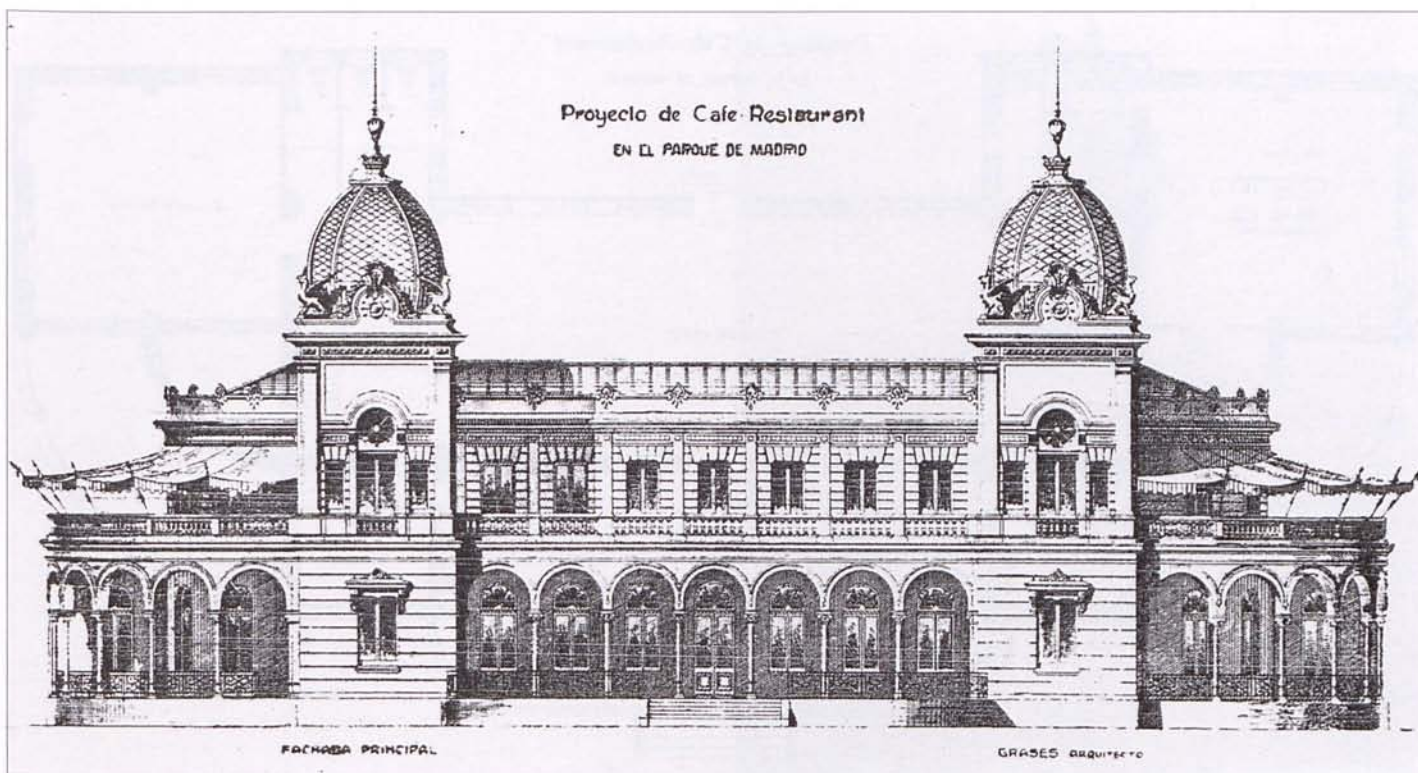
Sobre esta plataforma se alza todo el conjunto (hecho de muy buenos materiales, con bronce cedido por el Ministerio de la Guerra), cuya estructura se puede descomponer en las siguientes partes: una gran columnata semicircular, una escalinata curva (de menor radio que la anterior) que entra en el agua, y en el centro, un magnífico pedestal rematado por la estatua ecuestre del rey Alfonso XII (23).

A modo del «fons scenae» de un teatro romano, se levanta la gran columnata, con dos filas de soportes jónicos (que suman un total de setenta y seis), formada por dos cuartos de círculo (cada uno trazado con un radio distinto, con el fin de que sus extremos terminen en ángulo recto). Las basas y los capiteles de las columnas son de piedra calcárea y los fustes de granito, asentadas sobre un basamento granítico, en cuyo friso se representan, en el eje de cada soporte, el escudo de cada una de las cuarenta y nueve provincias españolas, alternando con las siglas de Alfonso XII, a las que acompañan angelillos, palmetas, guirnaldas y otros elementos decorativos. Esta obra fue adjudicada al contratista

Pedro Estany, que realizó también la balaustrada que la remata, en cuyos extremos aparecen cuatro pilares, compuestos por pilastras jónicas con cubiertas a cuatro aguas y rematados con la corona real en piedra, así como por figuras bronceas de la Fama, hoy desaparecidas. Este hemiciclo se adornó con esculturas en piedra, alusivas a las fuerzas vivas del país, como el grupo representativo del Ejército, hecho por José Monserrat, y el de la Marina, obra de Mateo Inurria; otras son de bronce, como la de la Agricultura, realizada por José Alcoverro, y el Comercio y la Industria de José Clará. El grupo de las Artes fue ejecutado por José Bilbao y el de las Ciencias por Manuel Fuxá.

La escalinata, también semicircular, de trece peldaños que penetran en el agua, está dividida en cinco tramos (los dos extremos de menor desarrollo) por medio de cuatro contrafuertes, que sirven de pedestales a otros tantos leones, hechos por Rafael Atcha, debajo de los cuales hay sirenas, delfines y tortugas de mar, todos ellos de bronce, ejecutados por el mismo escultor, además de Antonio Coll, Antonio Alsina y Antonio Parera. A

EL MONUMENTO AL REY ALFONSO XII EN EL PARQUE DEL RETIRO DE MADRID

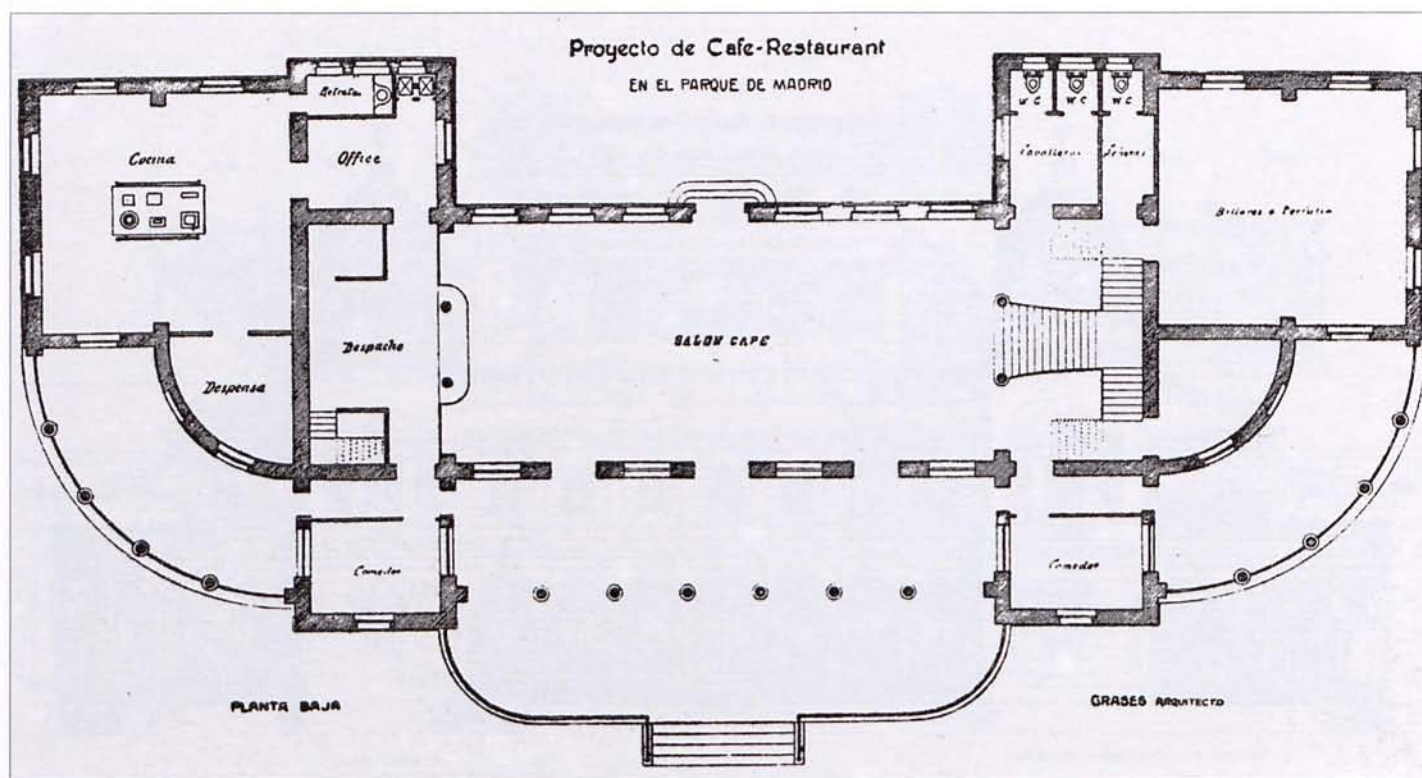


J. Grases y Riera. Proyecto para el Café-Restaurante. 1902.

uno y a otro lado de esta escalinata avanzan sobre el estanque unos muros mixtilíneos de contención en talud, hechos a base de un almohadillado con finas pilastras de granito y rematados por una balaustrada, sirviendo de terrazas. En los extremos de las cuales, flanqueando las dos entradas que miran hacia la frondosa arboleda, se ven cuatro grupos escultóricos en piedra de «putti» con leones, hechos por Eusebio Arnau, José Campany, Francisco Escudero y Antonio Bofill.

Sobre un basamento decagonal escalonado y en el centro de este gran escenario en forma de hemiciclo, se levanta como un alto hito en vertical la estatua ecuestre de Alfonso XII, sobre un magnífico pedestal, en el que se relatan escenas alusivas al gran protagonista de este escenario: el monarca pacificador.

Al igual que la columna de Trajano que se conserva en su foro de Roma, la base del pedestal de nuestro monumento está formada por una cripta, de planta cruciforme, cubierta por una pequeña cúpula de media naranja, debajo de la que se pondrían, así como en los tres brazos de la cruz, vitrinas para exhibir trofeos, ar-



J. Grases y Riera. *Proyecto para el Café-Restaurante*. 1902.

mas, reliquias y otros recuerdos del rey, dejándose el otro para la entrada en la que se ve una puerta de hierro, con un sólido cristal (hoy, desaparecido) para la iluminación interior, que se refuerza por la luz que debía entrar por tres vanos rectangulares colocados en los lados norte y sur, aunque hoy están cegados. El interior de la cripta se revistió con pinturas y mármoles traídos de distintos puntos del país y en el exterior de los brazos, recorridos por una franja de jugosa decoración vegetal, iban a ir once relieves en bronce sobre importantes episodios de la vida del monarca, aunque solamente se colocaron tres, obras de Pedro Carbonell, Miguel Blay y L. Collaut-Valera, que muestran a Alfonso XII entrando triunfalmente en Madrid, desembarcando en Barcelona y visitando a víctimas de catástrofes y enfermedades, respectivamente.

Los brazos septentrional y meridional de este cuerpo cruciforme sirven de base a sendos grupos escultóricos en piedra: el de la Libertad (hecho por Aniceto Marinas) y el del Progreso (obra de Miguel A. Trilles).

Sobre este cuerpo bajo hay otro con la misma planta en cuyos ángulos aparecen escudos en bronce de las Ordenes Militares, además del Toisón de Oro y el Collar de Carlos III, junto con la dedicatoria «A la memoria del Rey Don Alfonso XII el Pacificador». A la vez, sirve de base al grupo escultórico en bronce de la Paz, hecho por Miguel Blay y colocado en el frente principal del monumento. En el lado opuesto iba a ponerse el grupo de la Patria, pero en su lugar, encima de la puerta, se colocó un águila en piedra.

Entre estos dos grupos se levanta un alto soporte cuadrangular, decorado con cuatro medallones de las virtudes cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, alusivas al buen gobierno) y con columnas de orden compuesto en las esquinas sosteniendo un entablamento, en cuyo friso aparecen cuatro palomas de la paz rodeadas de una rica y naturalista decoración vegetal.

Encima de él, se ve un pequeño mirador con cubierta de bronce, al igual que los escudos que lo rodean y

EL MONUMENTO AL REY ALFONSO XII EN EL PARQUE DEL RETIRO DE MADRID



Palmero. Monumento a Alfonso XII.

en los que aparecen los símbolos de los distintos reinos así como las flores de lis de la dinastía borbónica. Como remate final encontramos la estatua ecuestre en bronce de Alfonso XII, hecha por Mariano Benlliure, en tamaño dos veces mayor que el natural. En ella muestra al monarca con traje de campaña, pasando revista a las tropas sobre un bello caballo árabe (24) y que ya estaba acabada en 1902, colocándose en la obra el 23 de enero de 1909.

Aunque la idea principal del proyecto ganador del concurso era la de realzar la figura de Alfonso XII como rey Pacificador, cosa que quedaba plasmada en este gran monumento, Grases y Riera, queriendo contribuir al aumento de los lugares de esparcimiento de la capital ya que acababan de desaparecer los concurridos del Buen Retiro, pensó para los lados septentrional y meridional del Estanque Grande sendos edificios, un embarcadero y un café-restaurante, respectivamente (25).



El monumento en construcción.

Así, por real orden de 10 de noviembre de 1902, el rey autorizaba dichas construcciones, añadiendo que «han de hacerse sin sacrificio del Estado, ni de ninguna otra corporación, sino por la retribución que puedan conseguir los constructores, con la explotación durante un cierto número de años... en su día el Estado podrá dedicar a Exposición, Escuelas o Museos» (26).

Sin embargo, aunque en un primer momento el Ayuntamiento de Madrid aceptaba dicha idea, poco tiempo después, alegando que atentaba contra el decreto ley de 6 de noviembre de 1868 (por el que el antiguo Real Sitio del Buen Retiro pasaba a ser propiedad del municipio), se negó a que se realizasen las obras, interponiendo y ganando un recurso contencioso-administrativo contra la real orden que autorizaba dichas construcciones.

Aunque los edificios no se realizasen, creo que es interesante describirlos brevemente. En el lado norte del Estanque iría un nuevo embarcadero de planta rectan-

gular, con un cuerpo central de dos pisos (el bajo, adintelado con columnas, destinado a muelle y el superior, con una terraza, se destinaría a museo y centro náutico); a ambos lados se disponían varios diques, cuyos alzados recuerdan las graciosas construcciones que el mismo Grases hiciera, en 1894, para reformar los desaparecidos Jardines del Buen Retiro (27).

En el lado sur, junto a la pintoresca Fuente Egipcia, a la que pensaba respetar, Grases situaba un magnífico edificio para café-restaurant, también de planta rectangular, aunque con la fachada del Estanque descendiendo hacia él y abierta a base de pórticos formados por columnas y arcos de medio punto tanto en la parte central como en los laterales semicirculares. En el piso superior (con un cuerpo central adintelado y flanqueado por dos torres con vanos serlianos y cubiertas bulbosas metálicas) se veían tres terrazas sobre los mencionados pórticos.

EL MONUMENTO AL REY ALFONSO XII EN EL PARQUE DEL RETIRO DE MADRID:
EL POLEMICO CONCURSO PARA SU CONSTRUCCION.
LOS PROYECTOS PRESENTADOS Y SUS INFLUENCIAS



El monumento sin concluir.

Colocación de la primera piedra. La financiación y la marcha de las obras. La inauguración del Monumento

Como primer acto oficial de su reinado, Alfonso XIII colocaba la primera piedra de este monumento el 18 de mayo de 1902, al día siguiente de jurar la Constitución española y de ser proclamado mayor de edad, coincidiendo con la inauguración en Turín del monumento a Amadeo de Saboya (también ecuestre, aunque de una mayor sencillez).

La ceremonia, iniciada a las cinco de la tarde, se verificó con un gran protocolo y la asistencia de numerosas personalidades, como la Familia Real, representantes de las fuerzas vivas de nuestro país, además de los embajadores extranjeros venidos para los actos del día anterior.

Todos ellos fueron situados en las dos tribunas decoradas y preparadas en el paseo que va desde la Casa del Contrabandista (hoy, Sala de Fiestas) y el lugar elegido para erigir el gran monumento. En nombre de la Junta habló su presidente, Francisco Romero Robledo,



MADRID — Retiro.—El Estanque

El monumento sin concluir.

que glosó la figura del padre del joven monarca, que le contestó con otras solemnes palabras. A continuación, Alfonso XIII puso la primera piedra con una paleta de plata y firmó, como las demás reales personas, en el album que se pensaba colocar en la cripta (28).

Al igual que otros grandes monumentos levantados en España y en el extranjero, el de Alfonso XII se pensó financiarlo por medio de una suscripción nacional. Así, ya en abril de 1901, la Junta encargada de llevarlo a cabo difundía un impreso, que enviaba a las sociedades, corporaciones y otros estamentos, instándoles a recaudar fondos, añadiendo que todos los donantes (fijándose el máximo de una peseta para la cuota individual) tendrían un resguardo por su participación, además de publicar su nombre en la Gaceta (29).

Sin embargo, los fondos recaudados por suscripción nacional no fueron suficientes, por lo que hubo de recurrirse a créditos, donativos oficiales, etc. Esta falta de medios económicos motivaba que la obra sufriese frecuentes paros, con el consiguiente retraso. A este problema se sumaban las protestas de todos los que traba-

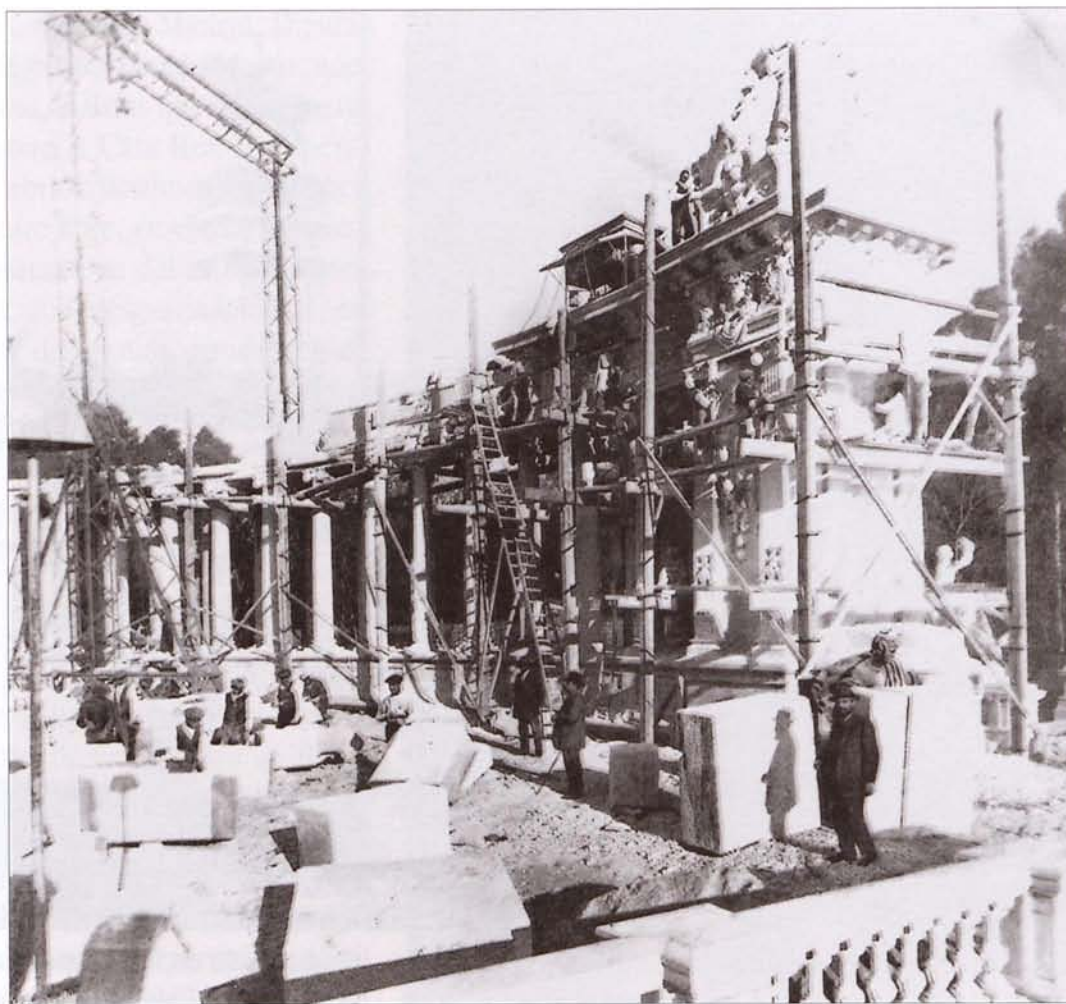
jaban en la misma, puesto que no recibían ningún emolumento.

Este mal ambiente puede advertirse en una carta firmada por todos que, en abril de 1907, José Grases y Riera, como director de las obras, escribía a la Reina María Cristina y de la que recogemos los siguientes párrafos: «obra verdadera honra y prestigio nacional, político, moral y artístico, que empezó hace seis años y que hace más de dos se encuentra completamente paralizada... Tratándose de la primera obra que en suelo español glorifica a la Patria, personificada en tan eximio monarca... es de efecto deprimente que siga paralizada indefinidamente y que la sociedad actual carezca del patriotismo y de la capacidad suficiente para reunir en tan breve tiempo los recursos pecuniarios indispensables para su rápida terminación...

Los artistas que han trabajado en la parte ejecutada no han cobrado.

La fundición artística de Masriera y Campins de Barcelona que debe ser un orgullo nacional se ha visto obligada a cerrar sus talleres, por causa de la crisis

EL MONUMENTO AL REY ALFONSO XII EN EL PARQUE DEL RETIRO DE MADRID:



El monumento en construcción.

económica a que ha traído la falta de pago y el incumplimiento de los compromisos contraídos por los diferentes encargos del monumento.

A dos contratistas de obras, maestros canteros, que fueron los mejores postores en la subasta pública, no se les paga por carencia de dinero.

La obra del monumento es grandiosa y una de las mejores del mundo, con sólo estar ejecutada en parte nos ha dado ya fama y prestigio en el extranjero...

Tienen entendido los que suscriben que en el extranjero se han levantado los monumentos a la Patria y a las Instituciones por cuenta del Tesoro Público y no por suscripción como aquí... suplican se haga lo necesario para obtener recursos...» (30).

Con esta irregular marcha de las obras se llegó a 1916, año del que tenemos abundantes datos (31), algunos de los cuales exponemos a continuación.

En el mes de abril se acaba el friso y la cubierta de la columnata por el contratista Pedro Estany, al que se le abonaban 328.553 pesetas por el coste total de la obra, aunque quedaban por acabar las escaleras de ac-

El monumento recién terminado.



ceso a la azotea de la columnata. El resto de las obras arquitectónicas (para cuya realización el arquitecto catalán Juan Torrás y Guardiola hizo un andamio metálico) estaban a punto de terminarse y eran: el interior del cuerpo central del monumento (escalera, ascensor y verja de entrada), así como la escalinata y plataforma del mismo, a lo que había que añadir las ocho farolas que iban a ir en los pedestales de la balaustrada del Estanque, aunque esto último dependía de que hubiese dinero suficiente.

En cuanto a la parte escultórica, en 1916, estaban ya totalmente acabadas y colocadas en la obra las siguientes: la estatua ecuestre (por la que Benlliure cobró ciento quince mil pesetas), el grupo de la Paz (de Miguel Blay, que recibió setenta y cinco mil pesetas), las estatuas alegóricas de las Ciencias de Manuel Fuxá y la de la Agricultura de José Alcoberro, pagándose a cada uno dieciocho mil pesetas. También estaban puestas las cuatro sirenas, por las que se abonó a sus respectivos escultores quince mil.

Otras obras estaban a punto de acabarse, como los cuatro leones del Estanque y los otros cuatro con niños, costando los primeros veinticuatro mil y los segundos dieciocho mil pesetas. Asimismo, se estaba

trabajando en los grupos de la Libertad, el Progreso, la Patria, el Ejército, la Marina (éste de treinta mil y los otros de cincuenta mil pesetas) y en las dos Famas y las dos Glorias.

La conclusión del monumento se hacía esperar, sobre todo por el retraso que causaban la realización de las esculturas y de los relieves, hasta el punto de ser calificada como «una labor inacabable» (32). A esto hay que añadir la muerte, en 1919, del director de las obras y autor del proyecto ganador, José Grases y Riera, que fue sustituido por el también arquitecto Teodoro Anasagasti.

Por fin, a las seis de la tarde del 3 de junio de 1922 y con un brillante desfile, tenía lugar la solemne inauguración del monumento, que se celebró con gran pompa, ya que todos los asistentes debían llevar su invitación y vestir de gala, además de entrar por la puerta del Paseo de Coches, custodiado por la guardia municipal. El boato no se limitaba al parque del Retiro, sino que también en las calles de Alcalá, Alfonso XII y otras había parejas a caballo de la guardia civil.

A la ceremonia fueron invitados todos los estamentos del reino: el Senado, el Congreso, Consejo de Ministros, las Reales Academias, Obispado, Gobierno

Civil, Universidad, Ayuntamiento de Madrid, Diputación, Tribunal Supremo, Ejército, Estado Mayor, además de nobles, embajadores, artistas que participaron en él, la Junta y por supuesto la Casa Real, encabezada por Alfonso XIII, que abrió oficialmente al público este verdadero museo al aire libre, en el que se muestran diversas obras representativas del arte de principios de nuestro siglo (33), que, desgraciadamente, no pudieron ver acabadas dos de sus más grandes impulsores, como fueron Grases y Riera y Francisco Romero Robledo (muerto en 1909).

Influencia de este tipo de monumento en Hispanoamérica

Como ya se ha dicho, en el monumento a Alfonso XII influyeron otros que se habían hecho en algunas capitales europeas, como el de Guillermo I en Berlín o el de Víctor Manuel en Roma. Pues bien, todos ellos a través del monumento madrileño, sirvieron de modelo para los muchos realizados en Hispanoamérica.

Por ello, un buen número de los principales escultores del viejo continente, españoles mayormente, participaron en los numerosos concursos que tuvieron lugar para llevarlos a cabo. Como no es el objeto de este artículo y sólo a modo de muestra, me referiré a algunos de estos proyectos, diseñados por algunos de nuestros más afamados artistas y que, de un modo u otro, tuvieron que ver con el monumento a Alfonso XII.

Uno de ellos fue Mariano Benlliure, quien realizó diversas obras de este tipo, como la dedicada al general Bulnes (ubicada en Santiago de Chile desde 1910), la del general Urquiza (en la que aparece, desde 1920 en Paraná, el héroe argentino a caballo sobre un alto pedestal con figuras alegóricas y relieves) o la que Perú dedicara, en 1921, a su libertador el general San Martín (con una altura de trece metros, utilizando piedra de Castellón y de Novelda, así como bronce para la estatua ecuestre y los relieves) (34).

En nuestro país, además de su importante intervención en el monumento a Alfonso XII, realizó numerosas estatuas ecuestres, entre las que distinguimos la dedicada al general Martínez Campos, que tiene muchos puntos de contacto con la de Alfonso XII, como estar costeada por suscripción nacional, situada en un mismo eje del parque del Retiro y muy cerca la una de



Detalle del monumento. (Fot. Soroa)



Detalle del monumento. (Fot. Soroa)

la otra, pero sobre todo por ser dos monumentos dedicados a personas que tuvieron una gran relación, ya que Martínez Campos fue quien proclamó, en Sagunto en 1874, a Alfonso XII como Rey de España. Benlliure también utilizó el bronce para las figuras del general y del caballo y la piedra para el pedestal, efectuándose su inauguración el 28 de enero de 1907, igualmente con la presencia de Alfonso XIII (35). En esta misma línea ejecutó, y se inauguró en 1929, el de Miguel Primo de Rivera en Jerez de la Frontera. A modo de anécdota, añadiremos que el prolífico escultor valenciano realizó pequeñas estatuas de este tipo, como las de Fernando Primo de Rivera o la del general Francisco Franco, ésta terminada en 1941.

Otro de los escultores españoles que realizó un buen número de monumentos semejantes al del parque madrileño fue Agustín Querol, uno de los pocos grandes escultores de su época que, por las razones ya mencionadas, no intervino en la ejecución de la obra que hemos estudiado.

Aunque Querol no participara en el gran monumento español, sí proyectó varias obras semejantes, algunas no llevadas a cabo. Entre las primeras se encuentran los diseños que presentó al concurso para erigir un monumento al general Mitre en Buenos Aires, algunos de los cuales tienen un gran parecido al modelo D del de Alfonso XII, puesto que el alto podio aparece decorado con figuras alegóricas y un fino relieve, mostrando también al general argentino a caballo; junto con nuestro escultor participaron el italiano Calandra y el francés Coutan (36).

Aunque no tuviesen una estatua ecuestre, sí recuerdan al monumento del Retiro los altos y decorados pedestales de varias obras premiadas en diversos concursos y ejecutadas en otras tantas capitales hispanoamericanas. De ellas nos puede servir de ejemplo la erigida en Lima en 1910 al coronel Bolognesi, premiado en 1902 en un concurso internacional, en competencia con casi quinientos escultores de todo el mundo. Aunque el defensor de Arica no aparece montado a caballo, muchos detalles del pedestal son muy semejantes a los que aparecen en el modelo A del de Alfonso XII, como el león junto a la bandera que se ve en la escalinata, la figura alada con la palma, así como las que simbolizan el Ejército que se ven en todo el pedestal (37).

Quizás con menor parecido, pero sí con características comunes (como algunos elementos de los pedestales

les y el estar cerca del agua) fueron los monumentos a las independencias de las Repúblicas del Ecuador y de la Argentina, ésta erigida en 1910 y financiada por los españoles residentes en Buenos Aires.

Este mismo año y para el mismo fin, se proclamaba ganador de un concurso abierto en la capital argentina, al que concurrieron setenta y cuatro proyectos, muchos de los cuales estaban en la línea del de Alfonso XII, como el que llevaba el lema «Sol», galardonado con el primer premio y obra del arquitecto E. Dhucgue y del escultor Julio Lagae, con una construcción escenográfica detrás de la estatua ecuestre.

Como último ejemplo de monumentos semejantes al de Alfonso XII, mencionaremos el premiado, en 1924, dedicado a Bruno Zabala, fundador de Montevideo, obra de estilo más reposado del arquitecto español Pedro Muguruza y del escultor Collaut-Valera, que también participó en el del parque del Retiro de Madrid (38).

Con este artículo, además de estudiar los principales proyectos que participaron en el polémico concurso, pretendemos demostrar cómo el gran monumento a Alfonso XII es reflejo de otros que se hicieron en diversas ciudades europeas y, en numerosos casos, fuente de inspiración de los que se ejecutaron en muchas capitales hispanoamericanas, viéndose nuevamente nuestro papel de gozne que une el viejo y el nuevo continente.



Detalle del monumento. (Fot. Soroa)

NOTAS

(1) ANGEL FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*, Madrid, 1876, p. 187.

(2) ANTONIO AROSA Y PINEDA, *Estatuas ecuestres en Madrid*, Madrid, 1970, p. 18.

(3) MIGUEL BLAY, *El monumento público*. Discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 22 de mayo de 1910, Madrid, 1910, p. 16.

(4) *Gaceta de Madrid*, 26 de julio de 1887.

(5) *Gaceta de Madrid*, 27 de febrero de 1901.



Detalle del monumento. (Fot. Soroa)

(6) «La Estatua de Alfonso XII», *La Correspondencia de España*, 13 de marzo de 1901, año LII, n.º 15.734.

(7) R. Balsa de la Vega, «Monumento a Alfonso XII», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio 1901, año XLV, n.º XXIV, p. 395.

(8) Carmen de Quevedo Pesanha, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947, pp. 45-46.

(9) «Monumento a Alfonso XII», *La Ilustración Española y Americana*, 30 junio 1901, año XLV, n.º XXIV, p. 394.

(10) «La estatua a Alfonso XII. Protestas», *La Correspondencia de España*, 26 febrero 1901, año LII, n.º 15.728.

(11) Archivo de la Real Academia de San Fernando, T. II, Documentos 64-10/4.

(12) Enrique M.^a Repulles y Vargas, «Monumento a Alfonso XII», *Arquitectura y Construcción*, 3 junio 1901, año V, n.º 103, pp. 173-177. En este artículo el arquitecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando da una relación de los proyectos presentados, aunque no menciona a los autores de los mismos.

Los proyectos presentados al concurso no se encuentran en los Archivos consultados: el General de la Administración de Alcalá de Henares (Secciones de Educación y Ciencia y Presidencia del Gobierno), el General de Palacio, el de la Villa de Madrid, el Histórico Nacional y el de la Real Academia de San Fernando.

Pienso que estos proyectos no se hallan en ningún Archivo público, ya que en la regla 6.^a de la convocatoria del concurso, se dice que, una vez acabada la exposición de los proyectos, los autores de los mismos no premiados podrían recogerlos; por lo que es presumible que estén en sus archivos particulares. Por ello, los proyectos que conocemos son los que fueron comentados por la prensa del momento.

(13) Todos ellos están recogidos en un album, de veintres fotos hecho en diciembre de 1900, que el escultor regaló a Alfonso XIII y que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (con la signatura FOTO 637).

(14) «Monumento a Alfonso XII», *La Epoca*, 18 junio 1901, año LII, n.º 18.326.

(15) Archivo General de Palacio. Secretaría Particular de S.M. Cajón 4, exp. 69 bis.

(16) R. Balsa de la Vega, *Ob. cit.*, pp. 394-395.

(18) José Grases y Riera, *Memoria del Monumento que se erige en Madrid a la Patria española, personificada en el rey D. Alfonso XII, el Pacificador*, Madrid, 1902.

(19) *Ibidem*, pp. 5-6.

(20) «Programa del Concurso para el Monumento que debe erigirse en Roma en honor de Víctor Manuel II», *Anales de la Construcción y de la Industria*, 25 noviembre 1880, año V, n.º 22, p. 349.

(21) José Grases y Riera, *Ob. cit.*, Madrid, 1902, p. 9.

(22) Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Archivo 4, Cajón 7 (pp. 56-59).

(23) José Ramón Alonso Pereira, «El Monumento a Alfonso XII» (I), *Villa de Madrid*, 1978-IV, año XVI, n.º 61, pp. 27-36.

(24) Pilar Tuero-O'Donnell, *Mariano Benlliure*, Barcelona, 1962, p. 218.

(25) José Grases y Riera, *Mejoras y reformas en Madrid*, Madrid, 1905, pp. 17-22.



Detalle del monumento. (Fot. Soroa)

(26) *Gaceta de Madrid*, 11 de noviembre de 1902.

(27) M. CARMEN ARIZA MUÑOZ, *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, 1988, pp. 249-251.

(28) JOSÉ RINCÓN LAZCANO, *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, 1909, pp. 383-388.

(29) Estos impresos se encuentran en varios Archivos, como en el General de la Administración de Alcalá de Henares (Sección Presidencia del Gobierno, Leg. 3.620) y en el General de Palacio (Caja 8.802, exp. 52).

(30) Archivo General de Palacio. Secretaría Particular de S.M. Caja 12.817, exp. 9.

(31) *Monumento a S.M. el rey D. Alfonso XII. Memoria sobre el estado de las obras en diciembre de 1916*, Madrid, 1917. Se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (con la signatura XIX-6.139).

(32) JUAN DEL SIL, «Sobre la fronda del Retiro», *Blanco y Negro*, 19 mayo 1918, año 28, n.º 1.409.

(33) Archivo Histórico Nacional. Ministerio de Gobernación. Leg. 41, exp.º 17.

(34) CARMEN DE QUEVEDO PESANHA, *Ob. cit.*, pp. 222 y 433.

(35) JOSÉ RINCÓN LAZCANO, *Ob. cit.*, Madrid, 1909, p. 291.

(36) *La ilustración Española y Americana*, 15 julio 1907, año XXVI, p. 26.

(37) *Unión Ibero-Americana*, 31 enero 1910, año XXIV, n.º 1, p. 3.

(38) *Nuevo Mundo*, 9 mayo 1924, año XXXI, n.º 1.581.

EXPOSICION «ALBUM» DEL MUSEO MUNICIPAL

Petra VEGA



MADRID

PLAZA DE ISABEL II.

369 Hauser y Menet.—Madrid



Durante los meses de octubre y noviembre, las Salas de Exposiciones Temporales del Museo Municipal han abierto sus puertas con objeto de mostrar a sus visitantes un grupo de objetos de reciente incorporación, las «Tarjetas Postales».

El Museo Municipal posee una colección de unas 2.000 tarjetas postales de reciente adquisición, procedentes de particulares, coleccionistas, librerías de viejo, e incluso del Rastro de Madrid. De éstas, se han seleccionado cerca de 500, que cronológicamente abarcan desde 1895,

año en que aparece la tarjeta postal ilustrada, hasta la II República.

La Exposición se ha organizado teniendo en cuenta las características del fondo, en el que se distinguen claramente dos grandes bloques; uno de tarjetas cuyo tema es Madrid (Madrid en sus calles, en sus plazas, sus monumentos, sus gentes...); y otro, muy variado, donde lo interesante es la técnica empleada en su elaboración, los materiales, la intencionalidad crítica de lo que se representa, su ingeniosidad, etc.

El bloque de tarjetas de vistas de

la ciudad se ha ordenado por temas, siguiendo orden alfabético: Ayuntamiento, calles, Congreso Eucarístico, edificios... Entre los temas, los hay muy concretos, como el «Congreso Eucarístico Internacional», que se refiere al celebrado en Madrid en 1911; pero hay otros más amplios y que incluyen una subdivisión, como es el de calles, edificios, monumentos...

Estos temas se han ordenado internamente también por orden alfabético, y dentro de éste de forma cronológica.



Las fichas que se han elaborado para el catálogo llevan título, lugar de edición, editor, fecha, impresión y técnica/color y número de inventario del Museo Municipal.

En cuanto al título, se mantuvo la leyenda impresa que cada tarjeta suele tener, siempre que no rompiera el orden alfabético, que era prioritario. El lugar de edición y el editor se ha hecho constar siempre que se conociera, bien por estar impreso en la tarjeta, o bien por otros medios. La mayor dificultad en la realización de la ficha ha sido intentar fechar correctamente los objetos, y aunque probablemente en alguna ocasión no hayamos acertado, seguiremos estudiando para remediar los posibles errores.

Para datar las vistas ha sido necesario ordenarlas primero, por editor, impresión y demás características, buscando colecciones y series. El análisis comparado del conjunto de vistas correspondientes a una serie (siempre incompleta) y el hecho de que frecuentemente alguna de ellas habría circulado, con fecha manuscrita en el matasellos, nos ha permitido fecharlas.

El segundo bloque expuesto incluye varios grupos. Unos han sido seleccionados en función de su tema, y de la popularidad y difusión que adquirió en su momento este tipo de objetos, como es el caso de los apartados dedicados a «Actrices y artistas», «Grupos de artistas», «Fotocaricaturas», etc.; otros por su mecanismo, o su factura de tipo artesanal, como la «Colección J.S.»; y otros por pertenecer a series firmadas por dibujantes importantes, como la «Colección Robledano», la «Colección S. Calleja», i la «Colección Donaz».



La tarjeta postal se imprime y se pone en circulación, por primera vez por la Administración de Correos de Austria en 1862. En España, el uso de estas tarjetas fue aprobado por Real Orden del 10 de mayo de 1871, aunque el primer ejemplar impreso por la Fábrica de Moneda y Timbre no circularía hasta finales de 1873. Esto originó las protestas de algunos particulares deseosos de utilizar y extender el nuevo invento, y que, como respuesta a la tardanza de la Administración, editaron sus propias tarjetas postales.

La Fábrica de Moneda y Timbre imprimió dos modelos diferentes de tarjetas: los dos en cartulina blanca, diferentes en el color de las leyendas impresas, y en que una era sencilla y la otra incluía respuesta pagada. El anverso estaba destinado a los datos de la dirección del destina-

tario, y el reverso se dedicaba al mensaje que se enviaba.

La ventaja de uso de este nuevo invento consistió en que circulaban por la mitad de precio que una carta normal.

En 1886, la Dirección General de Correos dicta las normas a las que se tienen que ajustar las tarjetas emitidas por particulares: dimensión, lugar en donde debe figurar la dirección del destinatario, el sello, y su valor.

En España la tarjeta postal ilustrada, tal y como la conocemos ahora, es introducida por la casa Hauser y Menet en Madrid, se cree que en 1892. En esta primera época, la ilustración ocupaba una pequeña parte del anverso de la tarjeta, que fue rápidamente ampliada. En el espacio que dejaba libre la imagen se escribía el mensaje. El reverso se de-



dicaba exclusivamente a la dirección del destinatario y el franqueo.

Este aspecto físico de la tarjeta duró hasta 1906, cuando el reverso se dividió en dos partes iguales, dedicada a la izquierda al mensaje y la derecha a datos del destinatario. Así, el anverso fue ocupado exclusivamente por la imagen, aunque al principio todavía nos encontramos con muchos ejemplares con los márgenes perdidos. Si la casa Hauser y Menet fue la pionera en la introducción de la tarjeta postal ilustrada en España, rápidamente siguieron su ejemplo muchas otras empresas. En el fondo del Museo Municipal nos encontramos con ejemplares de varias empresas de Madrid que editaron, en esta primera época, tanto tarjetas de la ciudad como del resto de España, obras de *J. Laurent*, *J. Lacoste*, *Grafos-Madrid*, *Madrid Postal*, *MP*, ...

Sin lugar a dudas fue la casa *Hauser y Menet* la que realizó mayor número de tiradas de distintas series, muchas de ellas muy interesantes. De esta casa es la más antigua de las que se conservan en el Museo. Está fechada manuscrita y en el matasellos en 1896, y representa una vista del Paseo de Recoletos.

Un dato curioso con respecto a esta imprenta-editorial-fototipia es su intervención en series muy concretas, como las de «*Cánovas, Fot*» dedicadas a la Monarquía. O bien las monográficas de este mismo autor sobre interiores del Palacio Real, y en las que Hauser y Menet aparece con las siglas HM o con su monograma.

Con la autoría *Laurent-Madrid* poseemos algunos ejemplares de distintas vistas de la ciudad. Respecto a esta autoría hay ciertas dudas. Se





038

Madrid - Carrera de San Jerónimo



MADRID - OBSERVATORIO ASTRONÓMICO



cree que J. Laurent murió hacia 1896, y alguno de los ejemplares está fechado hacia 1903, lo que nos hace pensar que se realizaron utilizando negativos de su estudio después de su muerte.

De su continuador en el estudio de su propiedad *J. Lacoste*, cuenta el Museo también con varios ejemplares de distintas series. Entre ellos una vista de la Escuela de Ingenieros de Minas en la que aparece como autor-editor «*Fot. Lacoste*», en la que el mencionado edificio aún está sin terminar de construir. Finalizó su construcción en 1893, por lo que el negativo utilizado para este ejemplar tiene que ser anterior a esa fecha, en la que todavía Laurent estaba al frente de su estudio: La tarjeta postal está impresa después de 1906, pues su reverso aparece ya dividido en dos, con una parte para mensaje y la otra para dirección del destinatario.

En todas las postales de *J. Lacoste* figura en el reverso el monograma «*JL-Madrid*».

Durante esta primera época, y hasta 1910-1915, el auge de la tarjeta postal va a hacer que nazcan muchas imprentas o bien que las antiguas tengan que adaptarse a la producción masiva de este tipo de objetos.

De las que trabajan en Madrid, además de las ya mencionadas, merecen citarse *J. Roig*, continuador de la casa *J. Lacoste*; *Castañeira y Alvarez*, que pasa después a llamarse *Castañeira, Alvarez y Levengeld*, y que a veces aparece con las siglas *C.A. y L.*; *Heliotipia Artística Española*, *Grafos*, *Ernesto*, *Margara*, etc.

Con imágenes de Madrid pero editadas fuera de nuestra ciudad ejemplares de *L. Roisin de Barcelona*, *P. Z.*, *Julius Nagelchmidt de Berlín*, *Purger & Co de Munich*, ...



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

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

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

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

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

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

PRECIO POR SUSCRIPCIÓN ANUAL (I. V. A. incluido) A LA REVISTA «VILLA DE MADRID»

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

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

Para cualquier información sobre la suscripción a la revista «Villa de Madrid», pueden llamar a los teléfonos 532 61 30 y 522 57 22.



Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid