

3 | VAQUERIA | 3



VILLA de MADRID

Ayuntamiento de Madrid

VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO

CONSEJO DE REDACCION:

Excmo. Sr. D. Enrique Tierno Galván, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Enrique Moral Sandoval, Teniente de Alcalde del Area de Cultura y Educación
Ilmo. Sr. D. Ramón Herrero Marín, Concejal de los Servicios de Cultura
Sr. D. Félix Santos, Director de los Servicios Informativos
D.^a Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: Mercedes Agulló y Cobo

PRECIO DEL EJEMPLAR: 225 PESETAS

M A D R I D

AÑO XXIII

1985-II

NUM. 84

Sumario

Cerámica decorativa en establecimientos comerciales madrileños: I. Talleres y artistas.
Por ARACELI CABEZAS LÓPEZ.

Fotografías de Ferriz: Madrid, 1929 (y II).
Por EDUARDO ALAMINOS.

Proyectos para la iglesia de San Ignacio de Madrid. Por VIRGINIA TOVAR.

Una pionera del feminismo en el Madrid del siglo XVII: María de Zayas y Sotomayor. Por ROSALÍA DOMÍNGUEZ.

Rosalía de Castro con Madrid al fondo.
Por JOSÉ MONTERO ALONSO.

Exposiciones en Madrid: Richard Hamilton. La Vanguardia Rusa (1910-1930). Antoni Gaudí (1852-1926). Frida Kahlo. Otros abanicos. Por ZITA CERRO Y VENTURA.

PORTADA:

ALFREDO ALCAIN. PORTADA DE LA VAQUERIA DE LA CALLE DE SANTA TERESA, 3.
(Litografía.)

MAQUETA:

ANDRES PELAEZ.
RAFAEL CHAMARRO.

FOTOGRAFÍAS:

AGROMAYOR, GALERIA GMURYNSKA, HANS DIETER, POGGIO, TATE GALLERY, CAMPANO, MAS, T. PRAST, OTTO WUNDERLICH, CASTELLANOS, OROÑOZ, DOMINGUEZ RAMOS, CABEZAS, FERRIZ y ARCHIVOS FOTOGRAFICOS DEL MUSEO MUNICIPAL y "VILLA DE MADRID".

Depósito legal: M. 4.194.—1958.

Imprime: Artes Gráficas Municipales.
Area de Régimen Interior.

CERAMICA DECORATIVA EN ESTABLECIMIENTOS COMERCIALES MADRILEÑOS: I. TALLERES Y ARTISTAS

Por Araceli CABEZAS LOPEZ

EN los primeros años del siglo xx se manifiesta en la Península un auge comercial e industrial que favorece una burguesía dedicada a abordar nuevos negocios o nuevas producciones y servicios para cubrir necesidades no satisfechas, donde puedan obtener beneficios rápidos y fáciles. La etapa que se abre con la Primera Guerra Mundial (1914-1918) permite al capitalismo, desde su posición de neutralidad, fomentar un comercio exterior, interrumpido tras la crisis de 1917, lo que obliga a crear una política de inversión en todos los campos, a modernizar las técnicas industriales y a favorecer las de reciente creación y que en Madrid encuentra respuesta en un desarrollo del comercio que coincide con la creación de nuevos locales y producción azulejera. Tradición artística que se deriva del cambio de gusto de los primeros años del siglo xx y que hereda dos corrientes tras el "desastre de 1898". La primera confirma las formas "auténticas y antiguas" que originan, según Natacha Seseña, la aparición de los primeros coleccionistas de cerámica, gracias al impulso de la literatura al acentuar la exaltación de lo español. La segunda favorece la llegada de nuevas formas plásticas y decorativas por el aperturismo hacia Europa y encuentra su expresión, junto con la corriente tradicional, en la decoración con cerámica de fachadas, interiores de portales, fuentes, rellanos de escaleras, balcones...

Durante el siglo XIX, la producción industrial se ve sometida a los cambios que produce una economía en crisis y que también afecta a la industria



Detalle de la decoración de la "Antigua Farmacia de la Reina Madre".



Vaquería "La Tierruca".

artesanal, facilitando la decadencia de talleres cerámicos, los talaveranos, y en la capital, porque fábricas como la Real Fábrica de Porcelana del Retiro apaga sus hornos en el año 1812, aunque con la llegada de Fernando VII renacen las manifestaciones cerámicas en la Real Fábrica de Loza o de La Florida (1816) en La Moncloa, y junto a ella otras menores, como la fábrica Bringas, situada en la calle de San Opropio, donde se trabajaba una loza fina, de materiales más blancos y más baratos (1). Independientemente de estos talleres cerámicos, Madrid en el siglo XIX carecía prácticamente de artífices del barro, condicionados, según Miguel Capella, por los pocos recursos que reunía la tierra de la capital y alrededores. "Lo corriente era que los alfareros viniesen a Madrid de las provincias limítrofes, y al mismo tiempo el afán de medrar que sintieron siempre tanto obreros como modestos industriales en la capital" (2).

El *Manual Histórico Topográfico Estadístico* de Mesonero Romanos, del año 1854, censa en este mismo año veintidós industrias dentro de la ca-

charrería, siendo en 1883 quince las alfarerías, más siete las dedicadas a producción azulejera (3), para iniciar dentro de los primeros años del siglo XX un desarrollo industrial que se traduce en las veintidós fábricas de actividades cerámicas (4), entre ellas las famosas de Alcorcón, que conviven con otras numerosas actividades de la pequeña industria con fuerte capacidad de trabajo y calidad en la producción. El trabajo de estos hornos cerámicos se centra en moldear el barro; las placas cerámicas para decorar la arquitectura llegarán inicialmente desde talleres de reconocida tradición azulejera: Talavera, Valencia y Sevilla.

Talavera

La decadencia azulejera que Talavera venía sufriendo desde los primeros años del siglo XX, culminó con el cierre del alfar de don Julián de los Ríos, que se vendió en 1905, y hasta el año 1908 y gracias a los contactos ocasionales de admiradores de la cerámica como Platón Páramo y artistas como Enrique Guijo y Juan Ruiz

de Luna, no se funda la Asociación Ruiz de Luna, Guijo y Cia., dando el nombre a la fábrica de "Nuestra Señora del Prado".

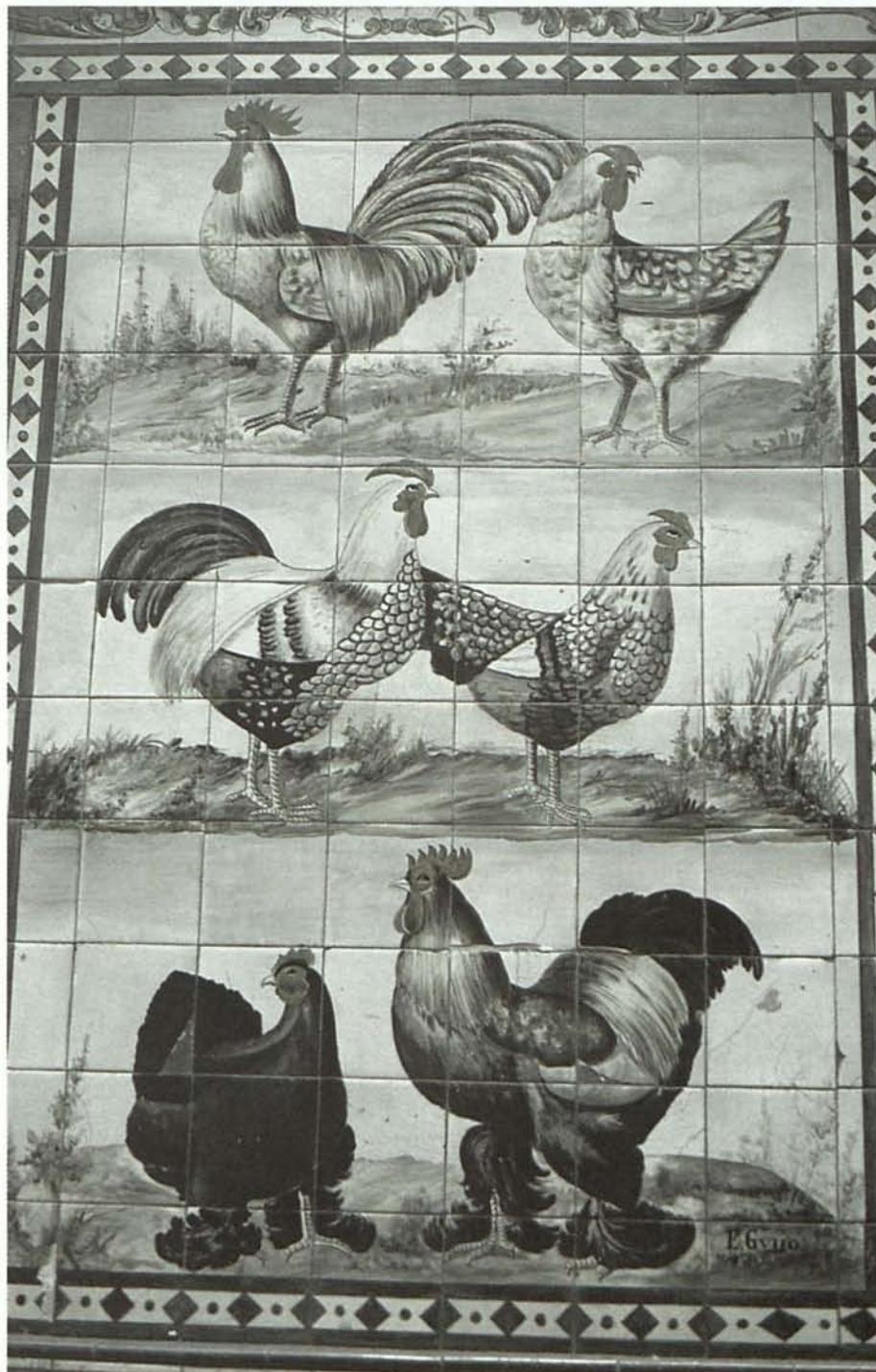
"Nuestra Señora del Prado" y las fábricas que se crearon bajo su influencia favorecen nuevas formas de expresión azulejera, junto con motivos ya tradicionales para decorar fachadas o interiores de establecimientos comerciales madrileños.

En esta asociación cerámica también intervienen Manuel de las Casas, José Gallego y el marqués de Viyatoya, que aportaron el local y la cantidad de dinero necesario para que la fábrica pudiera salir de las dificultades de los primeros tiempos. "Grandes fueron los agobios y apuros por falta de medios económicos en los seis años que tuvo vida esta sociedad; empresa que tenía que empezar por la formación de talleres y elementos de trabajo, puesto que nada de esto había, y por la educación de obreros, ya que sólo contaba con los hermanos Julián y Telesforo Romero, oficiales 'cerradero' y 'abertero', respectivamente; Juan Pérez, 'covijero', y Francisco Franco, oficial de hornos que había sido en la Cerámica de La Moncloa en Madrid, también extinguida" (5).

El resurgimiento de la cerámica talaverana se debía en gran parte a Juan Ruiz de Luna, nacido en Novés y vecino de Talavera, que se ganaba la vida como fotógrafo y decorador de interiores y que aprendió el oficio de manos de Enrique Guijo, resucitando, con las obras que salían de los hornos, el estilo italianizante que introdujo Niculoso Pisano, "expresando el credo artístico que informará toda la producción de la primera época de la fábrica" (6).

Este despertar artístico lo reflejó Manuel Machado en *La Esfera*, al señalar que "un dichoso resurgimiento del gusto no ya español, sino general en pro de las tradiciones artísticas del pasado, que sucedió a la amarga época de positivismo seudocientífico del segundo tercio del último siglo, una feliz y enérgica reacción en pro de nuestras glorias legítimas y nuestros valores positivos, despreciados por una novelaría detestable y una pretenciosa incultura hizo germinar y concretó en la mente y en el corazón de dos grandes artistas la idea magnífica de resucitar la cerámica de Talavera: he nombrado a Enrique Guijo y Juan Ruiz de Luna".

Se pintarán cuadros de azulejos para muros exteriores e interiores, que en la "Antigua Farmacia de la



Panel cerámico de la "Antigua Huevería", calle de San Vicente Ferrer, 28.



Detalle decorativo de "Casa Ramón".



Panel cerámico de "La Ola del Cantábrico".

Reina Madre" queda reflejada en una decoración que recuerda la tradicional talaverana, por sus formas y coloridos azules y naranjas. La "Asociación Ruiz de Luna y Guijo", que realizó esta obra, se deshizo en 1915 cuando Ruiz de Luna pasó a ser el único propietario y director de la fábrica, tras marchar Guijo a Madrid, pensando quizá que tendría mayor horizonte artístico en su obra.

Durante la década de los veinte se siguió trabajando el azulejo con esmero y precisión técnica, no obstante será durante la guerra civil cuando se inicie una decadencia difícilmente superable. "La guerra del 36 supuso otro jalón en la fábrica Ruiz de Luna. Sin embargo, en 1939 los hornos volvieron a arder con vigor. Ruiz de Luna, ya viejo, va delegando la dirección en sus hijos, Juan, Rafael y Antonio (7), que compraron la fábrica antes de su muerte.

Sus hijos continuaron la labor de enseñanza que en su día aprendieron de su padre en el taller-escuela, lo que facilitó el conocimiento y permanencia de formas y motivos tradicionales, recuperadas sin lugar a dudas por Enrique Guijo. El número de obreros que trabajaron en el taller siempre fue importante, pero sería en 1923 cuando se llegó a la cifra máxima, con 140 obreros, según Rafael Ruiz de Luna. "Esto creó un problema laboral en Talavera, ya que no había trabajo para tantos oficiales de primera, trasladándose muchos a Madrid, donde exhibiendo su 'doctorado' de 'El Bloque' (sociedad obrera donde se impartían clases gratuitas de dibujo y decoración) se colocaban fácilmente" (8).

El declive económico de la fábrica se unió a lo que años antes se dio en llamar "cambio de gusto", desapareciendo la importancia que en su día tuvo la cerámica, razón de peso que hizo apagar los hornos de Nuestra Señora del Prado en el año 1961.

La familia Ruiz de Luna se dispersó, trasladándose la mayoría de los hermanos a Madrid, en donde todavía continúa su labor, en un taller cercano a la Plaza de Castilla, Rafael Ruiz de Luna, con obras más comerciales y menos detallistas. Testigo de una época gloriosa de la cerámica, desconfía de cualquier manifestación azulejera que no siga la tradición talaverana.

Enrique Guijo

Enrique Guijo, pintor de la mayoría de los cuadros cerámicos que se conservan en Madrid, era de origen cordobés, si bien su educación cerámica se inició en Triana, tras la orientación artística que recibió, según Juan Manuel Arroyo, de su familia.

En los primeros años del siglo xx se traslada a Madrid, y será en esta ciudad donde madure sus conocimientos sobre las técnicas cerámicas; “tomando como base las piezas del Museo Arqueológico, consiguió hallar la técnica antigua..., tan conforme con el espíritu barroco de Guijo” (9).

En el año 1906 intentará en Talavera desarrollar el tipo de cerámica ya tradicional. Primero por afición pintando cacharros en un alfar que, según Platón Páramo, era de loza valenciana (10), probablemente el taller “El Carmen”, de los Niveiro, que equivocadamente no consideraron la proposición de Guijo de reanudar la tradición cerámica talaverana del siglo xvii, proposición que sí fue atendida por Platón Páramo, conocedor de la cerámica de Talavera y de las aficiones artísticas de Juan Ruiz de Luna.

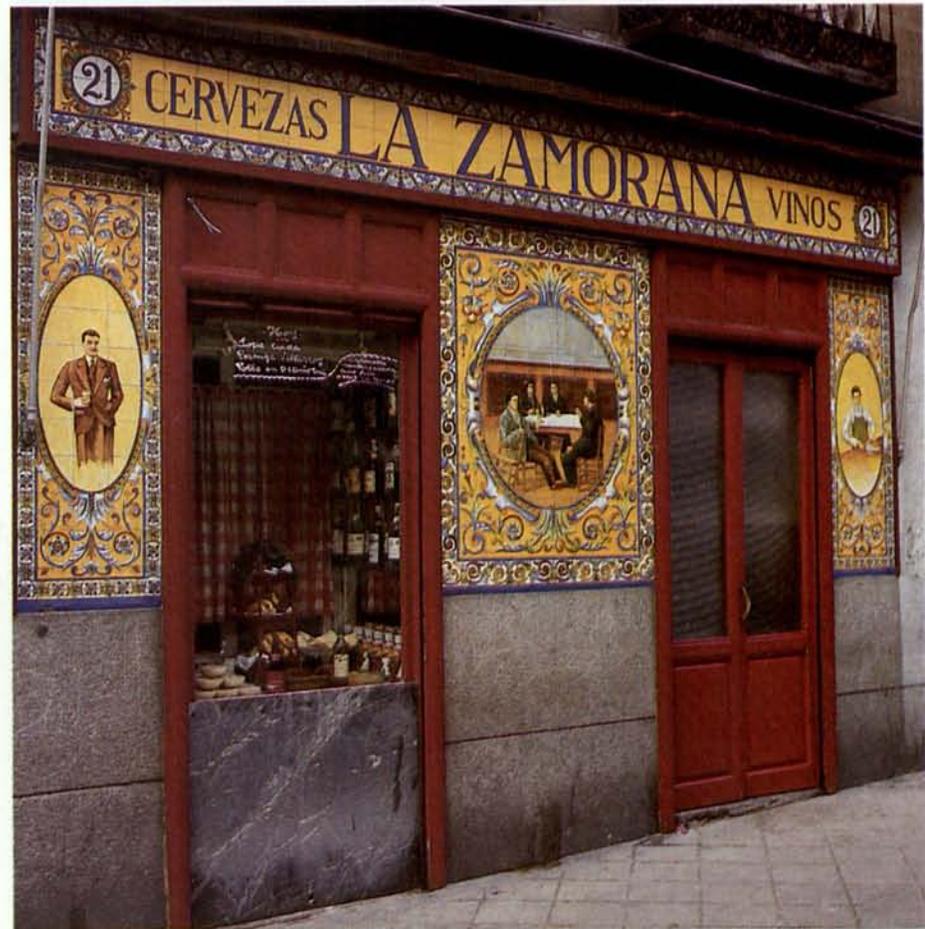
El resurgimiento de la cerámica talaverana se inició en el año 1508 con la llegada de Niculoso Pisano desde Sevilla a los hornos talaveranos (admitiendo que trabajase en estos hornos). Cuatro siglos más tarde, en 1908, otro pintor procedente de la misma ciudad andaluza vuelve a dar impulso a la producción cerámica en el taller “Nuestra Señora del Prado”, con el mismo nombre y motivos artísticos.

En 1912 Guijo marcha a Madrid para dirigir una sucursal de la cerámica talaverana en el taller que, según Juan Manuel Arroyo, montó Ruiz de Luna en 1908, al final de la calle Mayor. “Era el primer negocio dedicado a decorar fachadas comerciales con azulejos... y tenía ceramistas de los más importantes lugares: de Levante, de Andalucía, de Cataluña y Talavera.

En 1912, Guijo marcha a Madrid. Enrique Guijo era un gran pintor andaluz, que luego se independizó y montó una fabriquita en Carabanchel. Hizo mucho en todo Madrid, pero no debe quedar casi nada. Guijo fue el último restaurador del Museo Municipal; vivía en una torre del antiguo Hospicio de la calle de Fuen-



Laboratorios “Juanse”.



Taberna “La Zamorana”.



Ultramarinos, calle del Espíritu Santo, 40.



Comestibles finos de José Luque.



Taberna "Viva Madrid".

carral, y terminó sus días ciego, hará cosa de veinte años. Recuerdo que en 'La Granja del Henar' y, más tarde, en el café 'Comercial' teníamos tertulias con Guijo y otros pintores y artistas sevillanos, con Torcuato Torres, con Luis Buriel, escenógrafo del Real, con el poeta Machado..." (11).

Del taller de la calle Mayor salieron, entre otras, obras como los paños que cubren la fachada de la lechería "La Tierrauca", los letreros de la librería de "Los Bibliófilos españoles", "Los Gabrieles" y la "Antigua Huevería" situada en la calle de San Vicente Ferrer.

A sus actividades azulejeras unirá las de profesor en la Escuela de Cerámica durante doce años. "Profesor numerario de fabricación de loza y sus variedades históricas. Cesó el 17 de octubre de 1923 por Real orden del 13 del mismo mes. Comenzó a dar clase en la Escuela de Cerámica en 1911, con sueldo anual de 3.000 pesetas y 100 más de gratificación de residencia" (12).

Tres años antes de abandonar la Escuela de Cerámica, Guijo fundó una fábrica en Carabanchel, encargándosele parte de la azulejería del metro de Madrid (Red de San Luis). Fue el director artístico del taller, si bien contó con buenos pintores que le ayudaron en su trabajo, como Alfonso Romero y Fidel Blanco, que llegó desde Talavera a Madrid, durante los años de la República, ya que en Talavera no encontraba trabajo. Empezó siendo, según Juan Manuel Arroyo, decorador, para luego dedicarse a pintar cerámica. Autor de varios paños cerámicos en la "Casa Ramón", restaurante "Oliveros" y "Los Gabrieles".

En los cuadros cerámicos que Guijo realizó para comercios, como "La Antigua Huevería" o "La Tierrauca", puede apreciarse una calidad en el dibujo que recuerda las obras tradicionales talaveranas por la buena composición de la imagen en forma y colorido. En otras obras, como la farmacia "Juanse", se ceñirá a la moda del momento y al recurso publicitario como esquema de la composición, o al letrero simple y escueto de "Comestibles y Ultramarinos" en la calle del Espíritu Santo, o explicativo en la librería de "Los Bibliófilos españoles".

Su hija Enriqueta le ayudó a realizar los encargos que llegaban al taller, uniéndolo a esta actividad la pintura al óleo y posteriormente las clases que impartió en la Escuela de Cerámica hasta su muerte, dejándola, como a su padre, prácticamente en el olvido.

Al separarse de Juan Ruiz de Luna, parece ser que Guijo no logró "organizar su hacienda", según Natacha Seseña, ya que tuvo que ceder la tienda-taller de la calle Mayor, junto con el taller de Carabanchel, a Angel Caballero, por las deudas que contrajo con él (13).

Angel Caballero fue escribiente del Ayuntamiento y contable de Guijo. Al hacerse cargo del taller, seguía como pintor de azulejos Fidel Blanco, uno de los artífices que componía las obras que luego Angel Caballero firmaba. Dejó constancia de su nombre, pero no de su arte, en la casa de comidas "La Zamorana", en la tienda de comestibles de José Luque y en la pescadería "La Ola del Cantábrico". Cuando el taller de Carabanchel cerró definitivamente sus puertas, Angel Caballero mantuvo abierta la tienda de cerámica de la calle Mayor, dedicándose a traer piezas y azulejos sueltos de Talavera y Sevilla, que luego cambiaría, según noticias de Juan Manuel Arroyo, por el mueble de tipo "castellano", cerrándose así uno de los centros más importantes de producción azulejera que revestía fachadas e interiores de establecimientos comerciales.

Los Niveiro

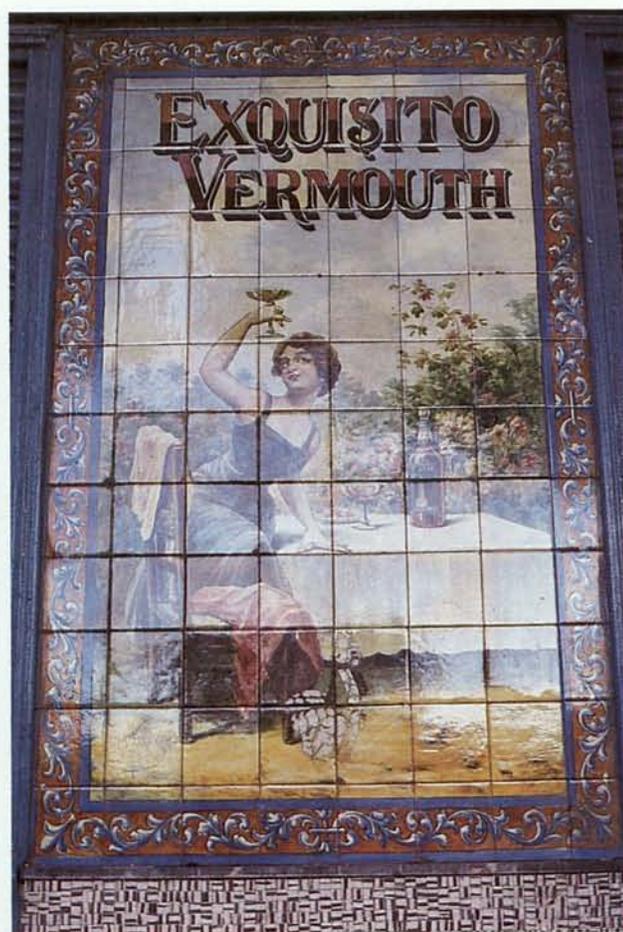
Los Niveiro fueron otros de tantos artífices que se dedicaron a la azulejería y con ella a cubrir muros en interiores y exteriores de fachadas. Su procedencia se remonta a la Guerra de la Independencia, cuando Simón Niveiro llegó como lugarteniente del Empecinado a Talavera de la Reina. Pero fue el 1.º de enero del año 1849 cuando se inició la tradición cerámica en la familia, al fundar Juan Niveiro Paje, en un ex convento carmelitano, que se vendió durante la desamortización de Mendizábal y que Juan Niveiro compró en una tercera transmisión, la fábrica de cerámica "El Carmen". Como no sabía nada del oficio, contrató a alfareros de Talavera, de algunas fábricas que se habían extinguido o estaban a punto de hacerlo, pero se dio cuenta de que los talaveranos "adolecían de una rutina artística bajo normas repetidas" (según palabras del actual Emilio Niveiro, bisnieto de Juan Niveiro Paje), recurriendo a los alfareros de Manises, que elevaron el rendimiento de los alfares talaveranos; relación que se siguió manteniendo con Emilio Niveiro Gil de Rozas, quien sucede a su padre en la dirección de la fábrica, en 1879. "Este Niveiro era



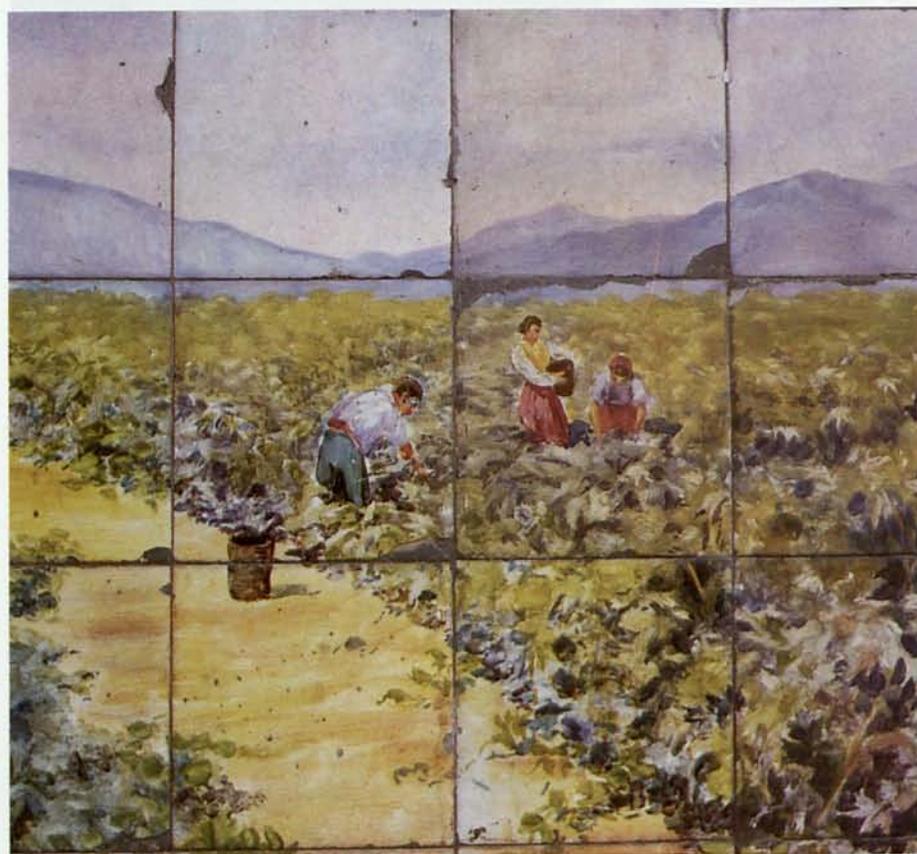
Salón de peluquería, calle del Ave María, 8.



Panel cerámico de la pescadería de la calle de la Torrecilla del Leal, 6.



Panel cerámico de "Bodegas Rosell".



Panel cerámico de "Bodegas de La Ardosa".

hombre de gran fuerza de carácter, pero de poca inquietud artística, y en los años en que él dirigió la fábrica —es decir, desde 1879 hasta 1917, en que se asocia con su hijo Emilio— nada de sobresaliente se hace en 'El Carmen'" (14).

Niveiro Gil de Rozas recibió en el año 1906 la visita de Enrique Guijo (15), recomendado por don Juan Falcó, dueño de una fábrica de cerámica en Valdemorillo y amigo de Emilio Niveiro Gil de Rozas. Empezó a pintar en sus talleres, teniendo a Emilio Niveiro como discípulo, pero su abuelo no dio la menor importancia al intento, y desengañado Guijo, después de trabajar durante dos años y medio en esta fábrica, buscó y encontró otros apoyos.

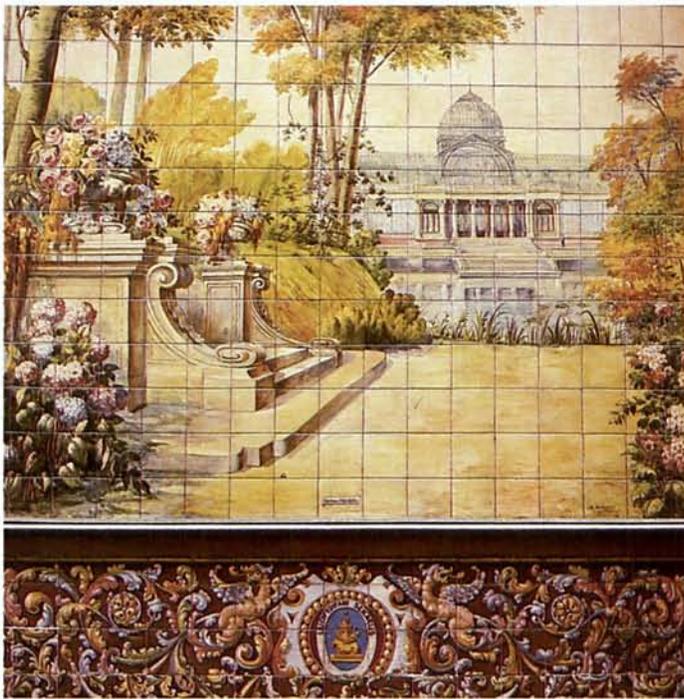
La fábrica "El Carmen", "la única importante en cuanto a número de operarios antes de la fundación de la de Ruiz de Luna, sucumbe al influjo de ésta, y desde 1914, fabrica según su influencia" (16).

En 1918 entra en el negocio el hijo de Emilio Niveiro Gil de Rozas, Emilio Niveiro, que recogerá las técnicas y motivos ya tradicionales.

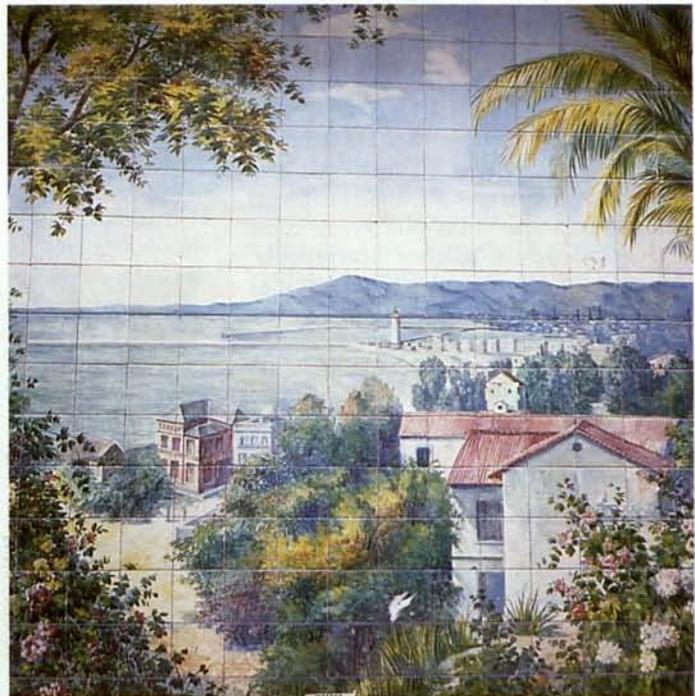
Durante los años veinte, el taller "El Carmen" realizó obras de azulejería en fachadas, como la tienda de cerámica "Talavera", si bien este tipo de obras escasearon desde que Emilio Niveiro Gil de Rozas dejó de trabajar las placas cerámicas.

Las relaciones entre los Niveiro y Ruiz de Luna siempre estuvieron animadas por la competencia artística, pues los Ruiz de Luna eran auténticos ceramistas, mientras que los Niveiro limitaban las decoraciones a formas muy sencillas en lebrillos, jarrones y azulejos o platos decorados con una rosa en el centro, "platos de rosilla", piezas que se vendían muy fácilmente en Madrid y Extremadura y que muchas veces se cambiaban, según Juan Manuel Arroyo, por trapos, correspondiendo con la costumbre que Vicente Roselló apunta en su libro *Manises, ciudad de la cerámica*: "El comercio de loza ordinaria ha revestido unos caracteres muy especiales en relación con los traperos que se proveían en Manises para cambiar o pagar con platos, tazas o escudillas los desperdicios que recogen, sobre todo en medios rurales. Tal importancia tiene este tráfico, que una de las bajas más acusadas del mercado se achaca a la decadencia del oficio" (17).

El taller "El Carmen" acabó convirtiéndose en una cooperativa, dedicada a nuevas labores cerámicas, ex-



Paneles cerámicos de "Villa Rosa".



cepto una parte que se utilizaba para secar el tabaco que los Niveiro obtenían de una finca de Talavera.

Los Niveiro no tuvieron ninguna sucursal del taller toledano en Madrid, y actualmente los descendientes tienen en Talavera una fábrica de azulejos que sigue los modernos cambios industriales para revestir y pavimentar cocinas y cuartos de baño.

Ginestal y Machuca

En la década de los veinte, los hornos cerámicos de Talavera arden con vigor, no sólo en la fábrica "Nuestra Señora del Prado", sino también en otros centros que se crean gracias a las enseñanzas que en su día dieron a conocer Enrique Guijo y Francisco Arroyo Santa María, primer pintor de la fábrica desde que Guijo marchó a Madrid. Con él se formaron Francisco de la Cruz Machuca y Enrique Ginestal. Ambos tuvieron una relación profesional con la familia Ruiz de Luna y en particular Francisco, ya que desde muy joven fue uno de los primeros aprendices del taller; sin embargo, hasta después de cumplir veinte años, Ginestal no toma contacto con el barro en "Nuestra Señora del Prado", después de haber aprendido dibujo en Madrid.

Fundaron un taller de corta existencia en 1920, dedicado principalmente a la decoración azulejera. Entre los encargos que tuvieron para decorar fachadas comerciales figuran dos peluquerías en la zona de Embajadores, de imágenes animadas por vivos colores dentro de medallones acartelados, junto con motivos que recuerdan decoraciones platerescas. En estos dos cuadros no sólo aparece la firma de los autores, sino también el nombre del solador, Benedicto Hernández, que revistió las fachadas con los azulejos talaveranos.

Si el taller pasaba por algún bache económico, realizaban encargos para la fábrica "Nuestra Señora del Prado".

Enrique Ginestal siempre siguió una línea definida en sus figuras, delicada y fina en sus retratos sobre azulejos y reproducciones de cuadros famosos, como *El entierro del Conde de Orgaz*. Esta maestría le llevó a seguir pintando cuando se cerró el taller.

Francisco de la Cruz Machuca estaba considerado como un buen pintor entre los ceramistas, inclinándose hacia la pintura decorativa de las placas cerámicas, y un virtuoso, según



Huevería y frutería, calle de Ponzano, 30.



Detalle de un panel de "Villa Rosa".



Panel cerámico del salón de peluquería de la calle de Embajadores, 31.

Natacha Seseña, por la perfección con que pintaba las orlas renacentistas en los paneles azulejeros.

El taller de la Colonia «Marqués de Comillas»

Los fundadores de este taller procedían de Talavera, de la fábrica "Nuestra Señora del Prado". Juan Manuel y Francisco Arroyo, "el verdadero maestro de la cerámica talaverana" según Emilio Niveiro, llegaron a Madrid en 1943, después de haber dejado el taller toledano.

Los comienzos en la ciudad fueron duros, aunque estuvieron suavizados por el contacto que establecieron pronto con Enrique Guijo, por el conocimiento que éste tenía de la ciudad y de los alfareros que trabajaban en ella, llevándoles a cocer sus piezas al horno de los hermanos Pérez, oriundos de Sevilla. Las cosas mejoraron algo cuando llegaron los encargos para Iberoamérica y decoraciones de establecimientos comerciales, como "La Concha" o el café "La Elipa", hoy des-

aparecidos, en colaboración con arquitectos como Arniches y Feduchi.

Padre e hijo dirigían la fábrica ayudados por empleados y aprendices, procedentes muchos de ellos de la Escuela de Cerámica. Se limitaban la mayoría de las veces a copiar los modelos que Francisco Arroyo y Juan Manuel les hacían, facilitándoles previamente la labor con diseños.

El taller fue centro de reunión de personajes famosos, de tertulias familiares que recuerdan las entrañables de "Pombo".

Durante estos años, Francisco Arroyo no olvidó la labor pedagógica que desarrolló en la sociedad obrera "El Bloque", dando clases en la Escuela de Cerámica. Y también, su hijo lo dice, hizo decoraciones con Mariano Benlliure, gran aficionado de la cerámica. "Siempre que Benlliure realizaba cualquier obra, la enseñaba a Francisco para que la corrigiese, le diera esmalte, o bien la llevase al fuego."

Sus azulejos cubrieron, entre otras, la Casa de Cisneros y la Casa de Sorolla, así como los interiores de portales de las primeras casas de la Gran Vía madrileña.

SEVILLA

La decaída industria sevillana comenzó a ascender después de la invasión francesa, gracias a la creación de la fábrica "La Cartuja", fundada en 1839 por la asociación de distintos artistas que unieron a los conocimientos técnicos y prácticos, los nuevos modelos basados muchos de ellos en la tradición o en estampas y reproducciones.

Esta valoración de la cerámica acentuaría la importancia del azulejo, postergado años atrás a ornamento de cocinas y caballerizas, y "desde entonces no se restauró casa, ni se hicieron obras en cafés y tiendas lujosas en que se omitiese este género de ornamento" (18).

Los hermanos Mensaque Rodríguez

Como buenos fabricantes, los hermanos Mensaque supieron aprovechar el renacimiento cerámico que por esos años brindaba Sevilla, uniendo su capital a los recursos industriales de Fernando Soto González y a la pintura de Arellano Campos, llegando a tener la fábrica "Mensaque-Soto" renombre en Triana, y sobre todo, según Gestoso, tras llevar a cabo la decoración del hotel "Madrid" (en colaboración con Manuel Rodríguez y Pérez de Tudela) y de la finca "La Cascajera", con retablo que recuerda las obras de Niculoso Pisano.

Los hermanos Mensaque abrieron su horizonte fuera de Sevilla, manteniendo contactos con Juan Ruiz de Luna, al que llegaron a conocer tras visitar los hornos talaveranos, que harían presencia de su arte en el banco dedicado a la ciudad de Toledo, que el arquitecto de la Plaza de España (Parque de María Luisa), Aníbal González Mensaque, ofreció al taller talaverano, siendo el resto de la decoración obra de la fábrica "Mensaque".

Aprovechando la moda de cubrir fachadas con revestimientos cerámicos y dado el número de comercios que renovaban su estructura con este material, o lo incluían como ornamento en los establecimientos de nueva creación, la fábrica "Mensaque" trasladó a Madrid una sucursal denominada "Casa Mensaque", en la calle Luis Vélez de Guevara, y de cuya producción se tienen noticias hasta el año 1957 (22). En este taller cerámico se hacen obras como la decoración de los paños que cubren la fachada del bar "Viva Madrid", el "Salón de Pelu-



Panel cerámico de "Talavera".



Panel cerámico de la frutería y hucvería de la calle de Ponzano, 30.

quería" de la calle del Ave María, o la pescadería de la calle Torrecilla del Leal, firmada en Sevilla por los "Hermanos Mensaque Rodríguez y Cía., S. A.", en el taller de la calle de San Jacinto, 93, en Triana, y que actualmente ha sido transformada por el dueño en una curiosa fontanería que todavía conserva como revestimiento los motivos pesqueros, que nada tienen que ver con el letrero de cartón piedra que preside la tienda.

Juan Manuel Arroyo, quien conoció personalmente y en Sevilla a los hermanos Mensaque, no ha dudado nunca de su buena orientación artística, así como de su buena intuición para los negocios (20), por lo que las obras azulejeras de los comercios firmados por ellos estaban normalmente pintados por artistas que tenían buen manejo del pincel.

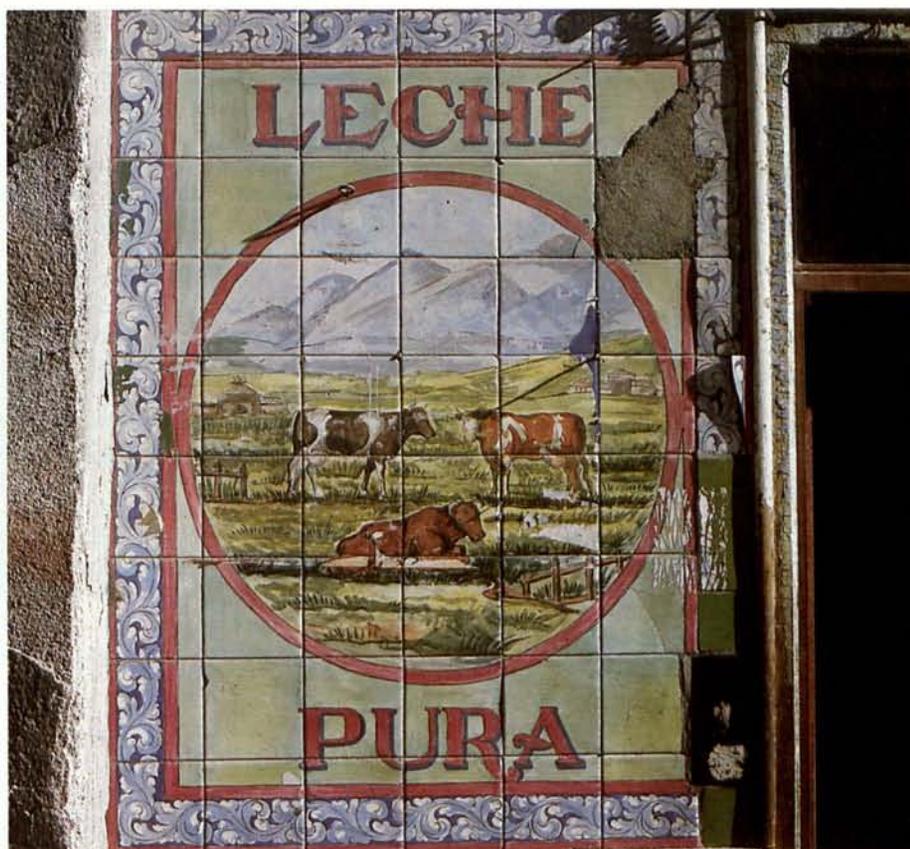
Alfonso Romero Mesa

Su formación artística la inició en Sevilla, tomando contacto con la escenografía, el dibujo y la pintura, y es en la fábrica de los hermanos Mensaque, de Triana, donde comienza su labor como decorador de cerámica, que continúa al colocarse en Madrid hacia 1915 en el taller de Enrique Guijo de la calle Mayor, 80. Durante estos años comienzan las disputas entre Guijo y Alfonso Romero y que, según la hija de Romero, se iniciaron por los desengaños que sufrió con Guijo, "haciéndole trabajos y anuncios cerámicos en los que sólo constaba el nombre de Guijo, no obstante haber sido ejecutados solamente por él, mientras que el uno se enriquecía y el otro escaseaba de muchas cosas, decide establecerse por su cuenta, aprovechando la abundancia que había de trabajo de cerámica". Juan Manuel Arroyo, quien conoció al maestro en Talavera desde sus años infantiles y a quien luego siguió viendo al trasladarse con su padre a Madrid, da una versión muy diferente de los hechos, ya que, según él, la ruptura de Romero y Guijo vino a causa de los bocetos que se hicieron para la ornamentación de la polémica Plaza de Toros. "Romero hizo como suyos los bocetos que Guijo realizó para la decoración de la Plaza de Toros, suceso muy triste para Guijo, ya que trabajó con ahínco en este proyecto, llegando a realizar hasta una maqueta."

Con las afirmaciones que concede a la actividad de su padre, la hija de Romero discrepa de la opinión de Juan

Manuel Arroyo. "Entre los arquitectos para los que trabajaba se encontraba don José Espelius, quien le encargó le hiciera un boceto para la construcción que se proyectaba de la nueva Plaza de Toros de Madrid. Esto ya fue en el año 1923. El boceto, que fue hecho totalmente desinteresado, fue tan del agrado del arquitecto que lo aprobó sin objeción alguna. No solamente aprobó éste, sino que le encomendó el dibujo a escala de todos los planos de albañilería, carpintería, cerrajería... y le encomendó la pintura y decoración, así como la totalidad de la cerámica hoy existente."

Independientemente del pintor que iniciase los bocetos, la obra se materializó y fue Alfonso Romero quien recogió los beneficios económicos, adquiriendo gracias a ellos en 1929 una finca en el Puente de Vallecas en la calle Rodríguez Espinosa, 19 (21). Y será durante estos años cuando numerosos encargos lleguen a su taller, dando forma en el soporte cerámico a expresiones decorativas que recuerdan motivos ornamentales platerescos y barrocos. A los paneles espléndidos de "Villa Rosa" y "Los Gabrieles", se unen los cuadros cerámicos de la taberna "El Generalife", la bodega "Rosell" y las "Bodegas de La Ardosa".



Panel cerámico de la "Gran Lechería".

Los hermanos Pérez

Oriundos de Sevilla, llegan a Madrid atraídos por la moda de revestir fachadas con cerámica. Fundan un tallercito en el Puente de Vallecas, situado en la calle de Pilar Nogueiro, número 7. En este horno, Francisco y Juan Manuel Arroyo, por su amistad con Enrique Guijo, cocerán sus piezas después de su traslado desde Talavera a la capital. Allí mismo tomaron contacto con Eduardo Casabella, que ayudaba en el horno a sus tíos, ya que era sobrino de la mujer de uno de los hermanos Pérez. Y así se identifica su firma en obras como la frutería-huevería de la calle de Ponzano o "La Gran Lechería" de la calle de Arniches, ya que heredó el horno de los hermanos Pérez, firmando paños cerámicos que otros artistas realizaban, entre ellos Fidel Blanco, el triste pintor que acabó manejando brochas en lugar de pinceles.



Panel cerámico de la frutería "Casa González".

VALENCIA

La región valenciana inició, al comienzo del siglo xx, manifestaciones azulejeras que seguían técnicas y motivos tradicionales, junto con nuevas corrientes que exigían un nuevo mercado, con una importante exportación que iría en aumento con el paso de los años.

Los centros azulejeros por excelencia (Orba, Biar, Paterna, Manises...) siguen manteniendo una intensa producción, acentuada en Manises por el prestigio que había alcanzado, gracias a ceramistas que con su esfuerzo intentaron revivir la vieja tradición azulejera, entre otros la familia Casán, el gallego Eloy Domínguez Veiga o José Gimeno Martínez (22).

La azulejería siguió en auge acabada la Primera Guerra Mundial, iniciándose, al ser industria vital de la economía valenciana, una modernización en la elaboración de las placas y en su decoración (trepa, ruedas giratorias...), que se agilizó por la competencia de Italia. Contribuyen a favorecer la industria azulejera las revistas y exposiciones regionales de la época (23).

Pese a que la industria valenciana fue una de las que más impulsaron el revestimiento cerámico de fachadas comerciales madrileñas (las placas se traían sin decorar, y, en algunas ocasiones, desde Valencia), se conservan muy pocos ejemplos de este azulejo levantino. En las dos primeras décadas del siglo xx, la fábrica de Bautista Molíns, "Valencia Industrial", decoró buen número de tiendas hoy desaparecidas, incluso parte de la red del Metro madrileño. En la calle de Manuel Silvela, una frutería muestra en su fachada una habilidad y maestría técnica difícilmente imitada. Esta fachada se decoró en la fábrica de Juan Bautista Molíns, fábrica que inauguró el padre de Juan Bautista en 1894 en Manises, dedicada a producir placas cerámicas de tipo inglés de pasta blanca, con motivos que recordaban los tradicionales de Manises.

Siguiendo el gusto por las formas cerámicas, Juan Bautista Molíns fundó en Valencia una nueva fábrica "Valencia Industrial", que mantuvo las formas y decoración de la anterior fábrica de Manises.

En la década de los años veinte tuvo un importante auge, por los numerosos encargos que se iban sucediendo dentro y fuera de la región, hasta 1957, que tuvo que cerrar, según afirma Juan Bautista, por razones eco-

nómicas, vendiéndose los terrenos que ocupaba la fábrica como solares.

Los encargos para revestir fachadas comerciales llegaron a través de un representante o directamente, con previas indicaciones de los motivos o escenas que debían cubrir los azulejos.

Actualmente, el hijo de Juan Bautista Molíns sigue la tradición familiar, pero desde una tienda de cerámica en la calle de Sorni, 26, adquiriendo los azulejos y piezas de distintas fábricas valencianas, para después ponerlos a la venta.

Muchas han sido las fachadas con revestimientos cerámicos que han visto desaparecer estos cuadros azulejeros por la labor de la demolidora piqueta; esperemos que los establecimientos que hoy conservan esta manifestación artística, tratada de menor, no sigan el ejemplo del encorsetamiento marmóreo que en amplias zonas ha llegado a tener la ciudad.

LOCALIZACION DE LOS ESTABLECIMIENTOS QUE SE CITAN EN EL TEXTO

- ★ Antigua Farmacia de la Reina Madre. Calle Mayor, 59.
- ★ La Tierruca. Vaquería. Avenida de Monte Igueldo, 103.
- ★ Librería de Los Bibliófilos Españoles. Travesía del Arenal.
- ★ Los Gabrieles. Calle de Echegaray.
- ★ Antigua Huevería. Calle de San Vicente Ferrer, 28.
- ★ Casa Ramón. Calle de Ventura de la Vega, 17.
- ★ Restaurante Oliveros. Calle de San Millán, 4.
- ★ Laboratorio de especialidades Juanse. Calle de San Vicente Ferrer, esquina a la de San Andrés.
- ★ Comestibles. Ultramarinos. Calle del Espíritu Santo, esquina a la de Santa Lucía.
- ★ La Zamorana. Calle de Galileo, 51.
- ★ Comestibles finos de José Luque. Avenida de Monte Igueldo, esquina a la calle de Quijada de Pandiellas.
- ★ La Ola del Cantábrico. Calle de Don Ramón de la Cruz, 64.
- ★ Tienda de cerámica Talavera. Calle de Isabel la Católica, 2.
- ★ Salón de Peluquería. Calle de Embajadores, 31.
- ★ Bar Viva Madrid. Calle de Manuel Fernández y González, 7.
- ★ Salón de Peluquería. Calle del Ave María, 8.
- ★ Pescadería (hoy Fontanería). Calle de la Torrecilla del Leal, 6.
- ★ Villa Rosa. Calle de Núñez de Arce, 15.
- ★ El Generalife. Calle de la Victoria.
- ★ Bodega Rosell. Calle del General Lacy, número 14.
- ★ Bodegas de La Ardosa. Calle de Santa Engracia, 70.
- ★ Frutería. Huevería. Calle de Ponzano, 30.
- ★ Gran Lechería. Calle de los Carlos Arniches, 19.
- ★ Frutería Casa González. Calle de Manuel Silvela, 18.

NOTAS

(1) VELASCO ZAZO: *Panorama de Madrid. Las tiendas humildes*. Madrid, 1946, página 14.

(2) CAPELLA MARTÍNEZ, MIGUEL: *La industria en Madrid*. Madrid, 1962-1963, 2 v., t. II, págs. 600-601.

(3) VALVERDE Y ALVAREZ, EMILIO: *La capital de España. Guía y plano general de Madrid, comercial, industrial y artístico*. Madrid, 1873.

(4) ORIOL Y URQUIJO, J. M.: *La industria madrileña del siglo XX*. Madrid, 1963, página 27.

(5) VACA GONZÁLEZ, DIODORO: *Historia de la cerámica de Talavera y algunos datos de la de Puente del Arzobispo*. Madrid, 1943, página 313.

(6) SESEÑA, NATACHA: *Cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid, 1975, página 172.

(7) SESEÑA, NATACHA: *Idem id.*, página 177.

(8) SESEÑA, NATACHA: *Idem id.*, página 175.

(9) SESEÑA, NATACHA: *Idem id.*, página 167.

(10) PÁRAMO, PLATÓN: *La cerámica antigua de Talavera*. Madrid, 1919, pág. 46.

(11) AGROMAYOR, LUIS: "Arte popular del comercio madrileño", en *Jano*, 1979, número 358.

(12) Archivo de la Escuela de Cerámica de Madrid.

(13) OÑA IRIBARREN, GELASIO: "Las alcoreñas lozas de Talavera. Un gran artista olvidado", en *Arte Español*, 1945.

(14) SESEÑA, NATACHA: "Cerámica actual en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo", en *Goya*. Madrid, mayo-junio de 1967.

(15) *La Voz del Tajo*. 15 de noviembre de 1978.

(16) SESEÑA, NATACHA: *Ob. cit.*, página 178.

(17) ROSELLÓ VERGER, VICENTE: *Manises, ciudad de la cerámica*. Valencia, 1961, página 31. Separata de *Saitabi*.

(18) GESTOSO PÉREZ, JOSÉ: *Historia de los Barros vidriados sevillanos, desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1904, páginas 354 y 355.

(19) *La Guía anual del comercio e industria de Madrid* de los años 1956-1957 cita en el apartado "Azulejos" el nombre y calle de "Casa Mensaque".

(20) GESTOSO PÉREZ: *Ob. cit.*, pág. 356.

(21) Se han seguido las declaraciones de la hija de Alfonso Romero en la obra de Alberto Corazón *El sol sale para todos*. Madrid, 1979, pág. 107.

(22) SESEÑA, NATACHA: *Barnices y lozas de España*. Madrid, 1976, pág. 75.

(23) Exposición regional valenciana del año 1909 y revistas como *Blanco y Negro*, año 1909, número 950.

FOTOGRAFÍAS DE FERRIZ: MADRID, 1929 (Y II)

Por Eduardo ALAMINOS



Sanatorio "Victoria Eugenia".

OTRO capítulo de enorme interés para la historia cotidiana de nuestra ciudad, es el de la Beneficencia, que la citada *Memoria* recoge con profusión y detalle. Estaba organizada, en el Madrid de 1929, en cuatro apartados: Beneficencia General, Provincial, Municipal y particular.

Entre los establecimientos dependientes de la primera sostenidos por el Estado, destacaremos el Instituto Oftálmico, el Sanatorio Victoria Eugenia, el Instituto Nacional de Higiene Alfonso XIII y el Instituto Militar de Higiene.

En materia de beneficencia, la Diputación mantenía las Casas de Maternidad, Casas de Expósitos, Casas de Desamparados, Hospicios, Hospitales y Manicomios. Nosotros nos ocuparemos del Hospital Provincial, el Hospicio y Colegio de Desamparados y el Hospital de San Juan de Dios.

El Ayuntamiento, según la Ley de 1849, tenía a su cargo, entre otras instituciones, las Casas de Socorro, como la de La Latina, en el distrito octavo, o el Asilo, Escuela y Talleres de Nuestra Señora de la Paloma.

Las instituciones de beneficencia particulares pasaban, en el Madrid de entonces, del millar, agrupadas en Dispensarios, Clínicas y Policlínicas, Asilos—como el Asilo y Hospital del Niño Jesús—, Sanatorios y Hospitales—como el Hospital de la Cruz Roja de San José y Santa Adela—, el Dispensario Central de la Cruz Roja, el de Jornaleros o el Hospital y Residencia de la Congregación de San Pedro de los Naturales.

INSTITUCIONES DE BENEFICENCIA

El **Instituto Oftálmico** (IN 21774), situado en la calle del General Arrando, con vuelta a la de Zurbano, fue fundado por el Rey Don Amadeo de Saboya y su esposa en 1872, conociendo otras sedes antes de su instalación definitiva en este edificio, obra de José Urioste y Velada, quien lo construyó entre 1897 y 1903, año de su inauguración (31). El **Sanatorio Victoria Eugenia** (IN 21767) fue fundado en 1917. Estaba situado en Valdelatas y tenía como especialidad el tratamiento de tuberculosis pulmonares. El **Instituto Nacional de Higiene Alfonso XIII** (IN 21741), fundado en 1899, estuvo ubicado en el Paseo del Rey. Esta fotografía está tomada desde una casa particular de la calle de Moret. Según Répide, era “un hermoso edificio de moderna construcción” (32). A su derecha se ve el Asilo de Santa Cristina, fundado por don Alberto Aguilera. Al fondo, a la izquierda, se distingue la Casa de Velázquez con sus dos torres y la portada barroca que perteneciera al Palacio de Oñate (33). En primer término se ve el Parque del Oeste. El **Instituto Militar de Higiene** (IN 22441) estuvo situado en la calle de Alberto Aguilera, 20, con vuelta a la de Vallehermoso, y glorieta del Gran Capitán, en la zona del Ensanche. Fue fundado en 1885, desconociéndose el arquitecto que lo construyó. En este año, 1929, era Casa de Socorro del distrito de Universidad, instalada en este inmueble desde hacía tres años. La fotografía permite ver uno de los típicos bulevares del Ensanche, desgraciadamente desaparecidos en los años 60, como consecuencia del rápido, y mal enfocado, auge del automóvil.

La fotografía (IN 21733) del **Hospital Provincial** (34) está hecha desde el número 1 del paseo de las Delicias. Al hacerse cargo del Hospital la Facultad de Medicina, en 1831, disminuyó su capacidad asistencial, de modo que



Instituto Nacional de Higiene "Alfonso XIII".



Hospital Provincial.



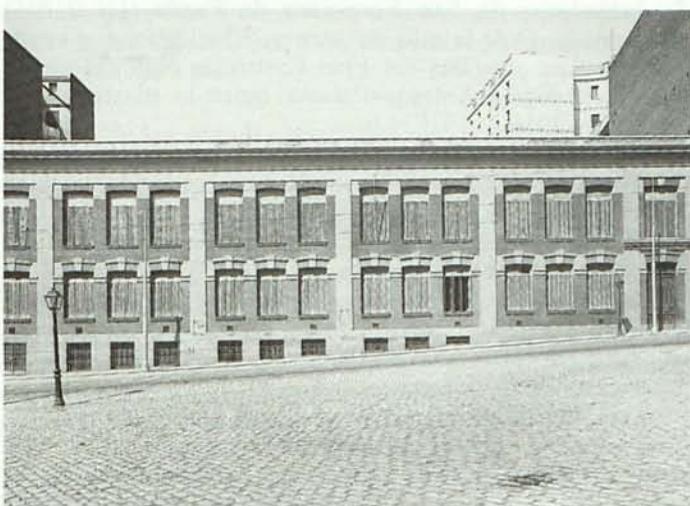
Hospital de San Juan de Dios.



Asilo, Escuela y Talleres de Nuestra Señora de la Paloma.



Congregación de San Pedro de los Naturales.



Grupo Escolar de La Florida.

en la fecha en que Ferriz hizo esta fotografía no podían ser atendidos en condiciones debidas—según datos ofrecidos por la *Memoria*—más allá de setecientos enfermos. Actualmente, el edificio tiene un cuerpo más que sustituye a las cubiertas abuhardilladas que vemos aquí. En la acera hay estacionados varios camiones, en uno de los cuales se lee: “TRANSPORTES MUDANZAS”, lo que nos hace pensar que debía ser zona reservada para el alquiler de este tipo de vehículos—quizá en relación con la estación de Atocha, tan próxima.

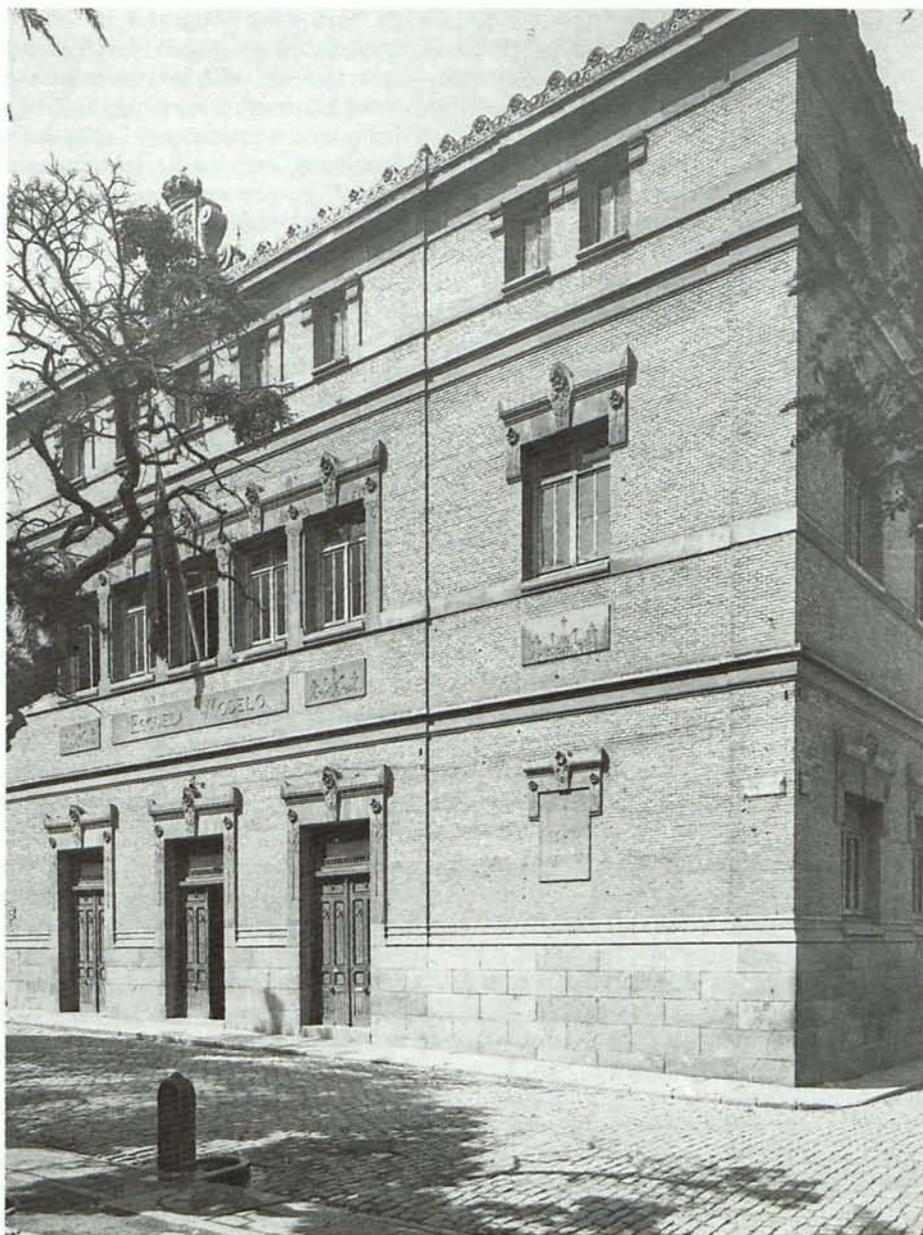
Edificado en el monte de Valdelatas, en Fuencarral, la fotografía del **Nuevo Hospicio y Colegio de los Desamparados** (IN 21729) muestra sus pabellones en avanzado estado de construcción.

La institución benéfica fue trasladada a Aranjuez provisionalmente, mientras se terminaban de construir estos edificios.

En 1899, tras la demolición de su antigua sede, el **Hospital de San Juan de Dios** (IN 21775) fue trasladado desde la calle de Atocha a la antigua Ronda de Vallecas, a un solar situado entre las actuales calles del Doctor Esquerdo, Ibiza, Máiquez y Doctor Castelo, ocupando una extensión de cuatro manzanas (35). En 1929 constaba de 25 pabellones de dos plantas, tejados a dos aguas, y jardines, con una capacidad total de 660 camas. Estuvo dedicado al tratamiento de las enfermedades venéreas y cutáneas. La fotografía muestra su entrada por el antiguo paseo de Ronda, hoy calle del Doctor Esquerdo (35 bis).

Las **Casas de Socorro** fueron fundadas en 1858, con el fin de auxiliar a personas que sufriesen accidentes en la calle, realizar curas de urgencia, asistencia domiciliaria, consulta diaria para los pobres, vacunación, así como otros servicios. En esta época, Madrid contaba con una por cada distrito (36). La **Casa de Socorro de la Latina** (IN 21772) estaba instalada en el antiguo número 8 de la Carrera de San Francisco, edificio de finales del siglo XIX, que sigue pautas estilísticas de la tradición castiza del XVII, del que desconocemos el autor. Aquí, como en otras fotografías, tenemos la suerte de que la cámara nos descubra otros establecimientos comerciales, exponentes de la pequeña historia cotidiana de los barrios. A la derecha de la Casa de Socorro, hoy Tenencia de Alcaldía, que conserva un servicio médico asistencial de urgencia reminiscencia de aquélla, tenemos una bodega en la que se leen las siguientes inscripciones: “BODEGA DE. LA ARR[] CASA AMPARO. SUCURSAL AMPARO 84”. En la azulejería, tan típica de estos pequeños establecimientos, se lee: “VERMOUTH. CERVEZA. COÑAC DE LAS MARCAS. MAS ACREDITADAS. Y TODA CLASE DE LICORES”. Hoy el establecimiento pervive, con el nombre de CASA POLI, en el actual número 8. A la izquierda—antiguo número 8—, una lechería, con el rótulo “DESPACHO DE LECHE”—hoy tienda de material de perforación—. En la pared de la Casa de Socorro hay pegado un bando de don José Manuel Aristizábal y Machón, Alcalde de Madrid.

Situado en la Dehesa de Amaniél, el **Asilo, Escuela y Talleres de Nuestra Señora de la Paloma** (IN 21744) fue inaugurado en 1910, para sustituir al llamado Asilo de San Bernardino, fundación del Marqués de Pontejos. Estaba formado por once pabellones, parte de ellos utilizados como asilo de ancianos, viéndose en la fotografía los dedicados a talleres de diversos oficios. Era una institución de carácter benéfico-docente, destruida durante la guerra civil, en cuyos terrenos se alza hoy el Instituto Virgen de la Paloma.



Escuela Modelo.

Próximo a la estación de ferrocarril de Tajuña, el **Asilo y Hospital del Niño Jesús** (IN 21728), situado en la antigua Ronda de Vallecas, que —según Répide— se “hallaba actualmente urbanizada y convertida en amplio paseo, con un andén central”, que vemos en la fotografía, fue obra del arquitecto Francisco Jareño y Alarcón, construyéndose entre los años 1881 y 1885, y constituyendo el prototipo de los hospitales y asilos edificados posteriormente en Madrid (37). Edificio de ladrillo, como tantísimos otros contruidos por estos años, se ha modificado o, mejor, reconstruido el ala izquierda que aquí se ve, sin guardar relación tipológica con el resto del edificio.

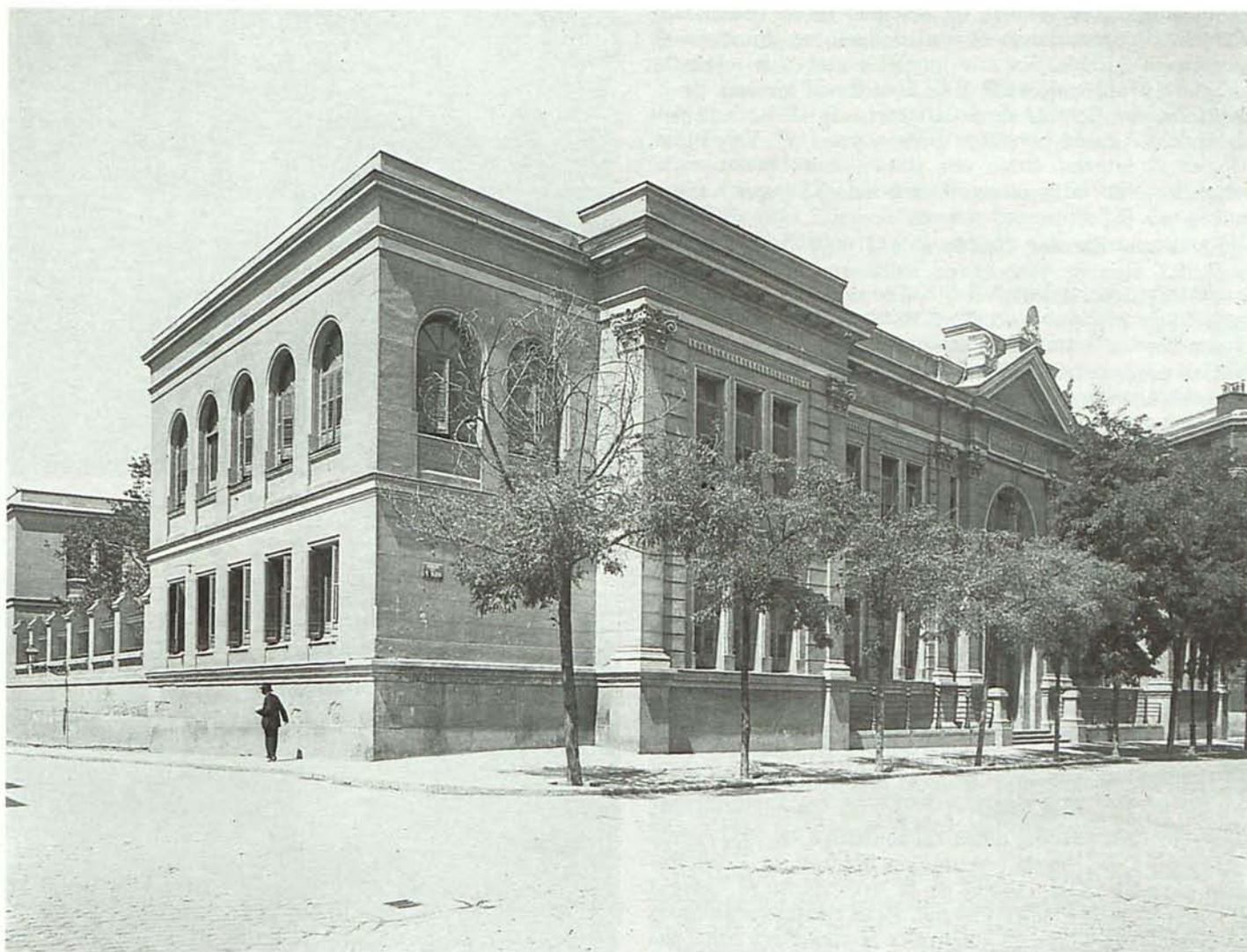
El **Hospital de la Cruz Roja de San José y Santa Adela** (IN 21770) y el **Dispensario Central** (IN 21771) están situados en la avenida de la Reina Victoria, antiguo paseo de Ronda. El primero era un Hospital-Escuela, fundación de doña Adela Balboa y Gómez (38). El Dispensario se construyó como consecuencia de la ampliación de aquél, en terrenos próximos, inaugurándose el 23 de diciembre de 1928. En la fotografía se aprecia con toda niti-

dez su magnífica torre (39). La fotografía del **Hospital de Jornaleros de San Francisco de Paula** (IN 21735) está tomada desde la calle de Alenza. El edificio, que ocupa una manzana completa del Plan Castro, es obra del arquitecto pontevedrés Antonio Palacio, quien lo construyó entre 1909 y 1916.

Era utilizado por la clase trabajadora del barrio de Cuatro Caminos, de ahí que se le haya conocido también con el nombre de Hospital Obrero (40).

El **Hospital y Residencia de la Congregación de San Pedro de los Naturales** (IN 21758), sede actual de la Congregación de Presbiteros de Madrid, conocida popularmente por San Pedro de los Naturales, fue creada, en 1619, por Jerónimo de Quintana, con el fin de acudir “al socorro de los sacerdotes pobres”.

Tras varias sedes, durante los siglos XVII y XVIII, la Congregación compró en 1895 unos terrenos en la calle ancha de San Bernardo, colocándose la primera piedra de este edificio el 27 de junio de 1898. Estaba formado, según vemos, por dos extensas alas entre las que se alza una



Grupo Escolar "Bailén".

iglesia, cuya fachada da a la calle de San Bernardo. Este edificio fue incautado en 1936, y, posteriormente, incendiado, siendo reconstruido, terminada la guerra civil, por los arquitectos Luis y Ramiro Moya, conservándose la primitiva organización, aunque sin la cúpula que aquí vemos y modificándose la fachada; a la derecha, en franco contraste, se ve la central de transformadores de la Hidráulica Santillana, que obstruía—según cuenta Répide—la calle de Rodríguez San Pedro, "con notoria muestra de la debilidad de las autoridades y de desprecio de la capital y de sus habitantes" (41).

* * *

Otro de los grandes apartados que estudia la *Memoria* de 1929 es el de la Instrucción pública. Según la Ley de Instrucción Pública vigente ese año, le correspondía al Estado la función docente, aunque en la práctica dicha función era compartida con los Municipios, las Diputaciones provinciales y los centros privados (42).

La cámara de Jesús García Ferriz recogió, por encargo de los técnicos que confeccionaron la publicación, una serie de edificios escolares e instituciones de enseñanza, expresión de la mentalidad renovadora que por estos años se abría paso en el campo de la docencia.

GRUPOS ESCOLARES

El Ayuntamiento poseía los siguientes: el Grupo Escolar de la Florida números 13 y 15, la Escuela Modelo,

el Grupo Escolar Bailén, el Grupo Escolar Conde de Peñalver, las Escuelas Bosque, el Grupo Escolar Carmen Rojo, el Grupo Escolar Reina Victoria, el Grupo Escolar La Llorosa, el Grupo Escolar San Eugenio; en copropiedad con el Estado—plan de 1923—, los Grupos Escolares Concepción Arenal, Menéndez Pelayo (uno de los más interesantes desde el punto de vista pedagógico y arquitectónico), Pérez Galdós, Jaime Vera, Joaquín Costa y la Escuela Graduada Pardo Bazán para niñas (IN 21840). También regentaba el Ayuntamiento escuelas de carácter fundacional, como las conocidísimas Escuelas Aguirre.

El **Grupo Escolar de la Florida** (IN 21787) (hoy Instituto Municipal de Educación) fue creado por donativo de los empleados municipales y construido en 1902, por los arquitectos Alberto Albiñana y Pablo Aranda. El edificio que vemos en la fotografía de Ferriz, de ladrillo y un solo piso, con ventanas separadas por pilastras, no tiene nada que ver con el actual, totalmente reconstruido en los años 60. La **Escuela Modelo** (IN 21793) estuvo situada en la plaza del Dos de Mayo, en el número 2, esquina con la calle Daoíz, en terrenos que ocupara el convento de Maravillas, derribado en 1869. Este edificio, de tres pisos, fue obra del arquitecto Rodríguez Ayuso, inaugurándose el 21 de septiembre de 1885, siendo Alcalde de Madrid Alberto Bosch (43). En el acto de inauguración—según comenta Répide—"se leyeron, por los actores Valero y Vico, poesías de don José Echegaray, de don Antonio Grilo, le-

yendo don Manuel Cañete un discurso sobre Instrucción primaria, y pronunciando al final del acto un discurso" el mencionadò Alcalde. En este inmueble estuvo instalada la Biblioteca Municipal, trasladada aquí desde la Casa de la Panadería por Decreto de 5 de febrero de 1898, dado por el entonces Alcalde Conde de Romanones (44). En el piso bajo, en el exterior, había una placa—como vemos en la fotografía— con la siguiente inscripción: "AMAD A LA PATRIA. COMO [A] VOSOTROS MISMOS".

El **Grupo Escolar Bailén** (IN 21830) (hoy Vázquez de Mella), obra de José López Sallaberry, fue construido en 1904. Estaba situado en el número 30 de la calle de Bailén (hoy 24), con vuelta a la de Yeseros y Don Pedro. El exterior ha sufrido una fuerte transformación, modificándose totalmente y perdiendo el sabor "clasicista" que vemos en la fotografía.

El **Grupo Escolar Conde de Peñalver** (IN 21761) (hoy Colegio internado Nuestra Señora de la Paloma) fue obra del arquitecto Alberto Albiñana, quien lo construyó en 1915. El actual edificio también difiere del que vemos en la fotografía de Ferriz, que es de tres pisos. Entre el segundo y tercero se lee la siguiente inscripción: "CON EL OCIO LO LUCIDO SE DESLUCE. ROMPE Y LUCE. ESCUELA. CONDE DE PEÑALVER", rematándose la cornisa con tres escudos, el de la Corona española, el central, y el de la Villa y Corte, los laterales. A la izquierda se ve una casa que obstaculizaba la perspectiva de esta calle hacia la iglesia de San Francisco el Grande, casa que se derribó a raíz del ensanchamiento realizado años después. A la derecha, vemos una lechería, hoy casa particular, cuya puerta a la calle nos recuerda la existencia de aquel establecimiento.

Las **Escuelas Bosque** (IN 21732) fueron obra del arquitecto Luis Bellido, quien las construyó en 1917, inaugurándolas Luis Silvela, Alcalde de Madrid, en 1918. Estaban situadas en la Dehesa de la Villa, junto al Colegio de Nuestra Señora de la Paloma. Eran consideradas como escuelas al aire libre. La fotografía nos muestra ocho pabellones en hilera, de ladrillo visto y cubierta a dos aguas con remate en las esquinas y caballete, destacando los amplios ventanales.

Según Pedro de Répide, en el **Grupo Escolar Carmen Rojo** (IN 21790) (hoy Colegio Nacional Fernando el Católico) estaba instalado el comedor de Caridad Escolar.

Legado de doña Eleuteria Crespo Roncaño, el **Grupo Escolar La Llorosa** (IN 21795) (hoy Colegio Nacional Legado Crespo) fue construido por el arquitecto Francisco Andrés Octavio en 1900. La fotografía está tomada desde el paseo de las Acacias, 11. Originariamente, el edificio, de ladrillo visto, estaba formado por un cuerpo central de dos alturas, pórtico con cuatro arcos y dos pabellones laterales de una sola altura, con cubierta a dos aguas y ventanas pareadas.

En la fotografía de Ferriz, veintinueve años después, los cuerpos laterales tienen una altura más y el central está cubierto, coronando la cornisa un escudo de la Villa. En la actualidad la fachada está totalmente modificada, a excepción de los arcos de la entrada, habiéndosele añadido un piso más al cuerpo central y desaparecido las cubiertas, al tiempo que se ha añadido al edificio un pequeño pabellón, que sirvió como parvulario, en el chaflán que forma el paseo de las Acacias con la calle Santolcides.

Por detrás suyo, se ve las fachadas laterales y sus respectivos ábsides de la que fuera Escuela de Veterinaria (actual Instituto Nacional de Enseñanza Media Miguel de Cervantes), edificio neomudéjar de Francisco Jareño; a su derecha, parte de la Fábrica de Tabacos y, al fondo, la



Grupo Escolar "Conde de Peñalver".



Escuelas Bosque.



Grupo Escolar "Reina Victoria".



Grupo Escolar "La Llorosa".



Grupo Escolar "Pérez Galdós".



Grupo Escolar "Joaquín Costa".

elevada cúpula de la iglesia de las Escuelas Pías de San Fernando, edificada por el arquitecto escolapio Gabriel Escribano y destruida en 1936.

El **Grupo Escolar Reina Victoria** (IN 21762), en Príncipe de Vergara, 19, fue construido por el arquitecto Pablo Aranda, entre 1902 y 1905, y donado al Ayuntamiento en 1917.

El **Grupo Escolar San Eugenio** (IN 21832) fue donación de don Eugenio Alonso Cuesta, en 28 de octubre de 1916. El edificio fue construido por el arquitecto Miguel Mathet.

Fruto de la colaboración del Ayuntamiento y el departamento de Construcciones escolares del Ministerio de Instrucción Pública, al frente del cual se encontraba el arquitecto Antonio Flórez Urdapilleta, fue la creación, en 1923, de seis grupos escolares de nueva planta, todos ellos similares en sus características arquitectónicas. Obra del mencionado arquitecto fueron el Grupo Escolar Concepción Arenal, Menéndez Pelayo y Jaime Vera.

El **Grupo Escolar Concepción Arenal** (IN 21831) es una construcción en ladrillo visto con planta en forma de U; el cuerpo central da a la calle de Antonio López y las alas —que son las que aquí se ven— tienen la fachada al río. La fotografía de Ferriz muestra la fase final de su construcción —el edificio se terminó en 1929—, figurando todavía colocados los andamios (45).

La fotografía del **Grupo Escolar Menéndez Pelayo** (IN 21837) está tomada desde la confluencia de las calles Murcia y Rafael de Diego, viéndose la fachada posterior y apreciándose la forma trapezoidal de la manzana que ocupa el edificio, al que se le ha levantado una planta más, modificándose así su forma original, aspecto éste que hemos visto repetirse en todos los edificios escolares estudiados (46).

El **Grupo Escolar Jaime Vera** (IN 21838) (hoy Zumalacárregui) fue construido entre los años 1923 y 1929. Jugó este centro un papel importante en la renovación del sistema pedagógico. A él acudían fundamentalmente alumnos de la zona del Estrecho. La fotografía muestra la fachada que da a la calle de Bravo Murillo.

El **Grupo Escolar Pérez Galdós** (IN 21829) estuvo en la que fue plaza de la Moncloa.

Situado en el paseo de los Pontones, casi a la altura de la Puerta de Toledo y la Ronda de Segovia, estuvo el **Grupo Escolar Joaquín Costa** (IN 21746), edificio que desapareció, alzándose hoy en su lugar un colegio nacional con el mismo nombre (47). Las características arquitectónicas del edificio que vemos en la fotografía difieren de las observadas en los grupos citados anteriormente.

El **Grupo Escolar Príncipe de Asturias** (IN 21763) estaba situado en la Ronda de Toledo, junto a la Fábrica de Gas, y tenía su entrada por el paseo de las Acacias. Era privado, dentro de la denominación de escuela voluntaria. Estaba formado por pabellones independientes, de ladrillo. En la fotografía, al fondo, se ve una chimenea, perteneciente, probablemente, a la citada fábrica (47 bis).

MUSEOS Y OTRAS INSTITUCIONES DE ENSEÑANZA

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes estaba dividido, en 1929, en tres Direcciones Generales: la Dirección General de Primera Enseñanza, la Dirección General de Enseñanza Superior y Secundaria y la Dirección General de Bellas Artes. De la segunda dependían, entre otros, el Museo Nacional de Artes Industriales, el Museo Antropológico Nacional y el Centro de Estudios

Históricos. De la Dirección General de Bellas Artes, dividida a su vez en tres secciones, dependía, por ejemplo, la Escuela Superior de Arquitectura. Independientes del Ministerio, existían otros estudios, llamados especiales, con sus correspondientes centros o escuelas, como la Escuela Especial de Ingenieros de Montes o la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos.

El **Museo Nacional de Artes Industriales** (IN 21756) fue creado por Real Decreto de 31 de diciembre de 1912, con el fin de contribuir al fomento de las industrias artísticas españolas. Estuvo instalado en la calle del Sacramento, 3 y 5, en el Palacio O'Reilly, edificio construido por la Comunidad de Religiosas Bernardas del Santísimo Sacramento para uso residencial de la propia Comunidad. Recientemente el edificio ha sido restaurado y habilitado por el Ayuntamiento para Delegación de Hacienda, Rentas y Patrimonio.

Además de albergar el Museo, también estuvo instalada aquí la Comisaría Regia de Turismo y, en la planta baja, desde 1920 a 1923, la redacción de la Libertad (48).

En la fotografía vemos adosado a él el Monasterio de las Bernardas, reconstruido en los años cuarenta por Regiones Desvastadas, y derribado en 1977, siendo sustituido por el actual edificio de viviendas y oficinas, obra de Alfonso Güemes Cobos y Joaquín Díez Rasines, así como parte del tercer cuerpo de la fachada y coronamiento de la iglesia del Sacramento. Al fondo, el arranque de la calle de los Consejos y el Palacio del Duque de Úbeda, hoy Capitanía General.

Fundado por el médico y cirujano Pedro González Velasco, el **Museo Antropológico Nacional** (IN 21757) fue construido por Francisco de Cubas entre los años 1873 y 1875, año en el que Alfonso XII lo inauguró. Como tal Museo Antropológico debe su creación a un Real Decreto de mayo de 1910, siendo entonces el edificio adquirido por el Estado. Por una Orden de 20 de mayo de 1941, el Ministerio de Educación Nacional cambió su nombre por el de Museo Etnológico.

En la fotografía de Ferriz —hecha el 13 de septiembre de 1929— se ven, tapadas por el arbolado aunque parcialmente, las estatuas sedentes de Miguel Servet, a la izquierda, y la del Divino Vallés, a la derecha, obras de Elías Martín y Ramón Subirat, respectivamente, ambas desaparecidas (49), al igual que las acróteras que rematan el frontón. El edificio, de severa traza, tiene un elegante pórtico, en cuyo friso se leía la inscripción: NOSCE TE IPSUM (50).

El **Centro de Estudios Históricos** (IN 21788) estuvo ubicado en este hotel de la calle de Almagro. Fue uno de los primeros edificios construidos en esta calle, perteneciendo, al parecer, a los padres de Francisco Silvela. La



Grupo Escolar "Príncipe de Asturias".



Museo Nacional de Artes Industriales.



Museo Antropológico Nacional.



Centro de Estudios Históricos.

calle era —escribe Répide— “una de las más hermosas y aristocráticas calles de Madrid, llena de hermosas construcciones particulares” (51). Estuvo el Centro dirigido por Ramón Menéndez Pidal, dependiendo de la Junta para la Ampliación de Estudios.

La **Escuela Superior de Arquitectura** (IN 21745) tenía su sede en la que fue antigua Casa de los Estudios, en la calle del mismo nombre. Constaba de trece aulas, un laboratorio de ensayo y una biblioteca. A la izquierda de la fotografía se ven puestos ambulantes, y a la derecha, en la confluencia con la calle de Toledo, un típico establecimiento de la zona dedicado a la venta de artículos de loza y cristal. En el rótulo se lee: “ALMACENES LOS ESTUDIOS. OBJETOS PARA ADORNO. LOZA. CRISTAL. P[ORCELANA]”. Lamentablemente, este establecimiento ha sido sustituido recientemente por un anodino salón de juegos.

La **Escuela Especial de Ingenieros de Montes** (IN 21789) estuvo situada en la calle del Rey Francisco, formada en su mayor parte por viviendas aristocráticas como la de la fotografía. Hoy este edificio ha sido sustituido por uno moderno, sede de Construcciones Aeronáuticas, S. A., desde 1948.

La **Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos** (IN 21836), situada en los antiguos terrenos de la finca de La Moncloa, fue construida, a principios de siglo, por el arquitecto Carlos Gato Soldevilla, y reconstruida, después de la guerra civil, entre los años 1941-1943 (52). Es, por tanto, el único edificio de la zona anterior a la creación de la Ciudad Universitaria, en 1927. En 1929, el edificio sufrió una ampliación, aspecto que recoge la fotografía de Ferriz, viéndose en primer término andamios y material de obra. Contiguos a la Escuela había unos terrenos que servían de experimentación, parte de los cuales se aprecian claramente. Al fondo, a la derecha, se distingue el recién construido edificio de la Telefónica.

El **Instituto Cardenal Cisneros** (IN 21833), dependiente de la Dirección General de Enseñanza Secundaria, fue construido, en 1881, por Francisco Jareño y Alarcón, como ampliación de la Universidad Central.

La fotografía está tomada desde la calle del Alamo, viéndose a la izquierda la calle de Amanuel. En la actualidad, el edificio tiene un piso más. En la esquina de la calle de los Reyes con Amanuel, se ve un puestecillo de revistas y tebeos, colgados en cuerdas con pinzas. Con probabilidad, el vendedor es el joven que mira hacia la cámara (53). A su derecha hay un puesto de refrescos y sillas metálicas y, a su izquierda, un barrendero y el carro de la basura. Junto a la ventana del piso bajo, una “pintada” en la que se lee: “CIERVA NO”, referencia a Juan de la Cierva y Peñafiel, político del Partido Conservador, que desem-

peñó la cartera de Fomento en el último gobierno de la Monarquía.

* * *

En el campo de la Sanidad, aspecto que también recoge la *Memoria*, destacaremos por su importancia la fotografía del **Instituto de Medicina Operatoria (Instituto Rubio)** (IN 21766). Se trata de una vista parcial. El Centro estuvo situado en la Ciudad Universitaria en lo que hoy es Plaza de Cristo Rey. Fue una de las instituciones médicas más prestigiosas de finales del siglo pasado. Estuvo instalado, al principio, en el Hospital de la Princesa, en el Paseo de Areneros (54). En 1895, se abrió suscripción pública para la construcción de nuevas instalaciones, colocándose la primera piedra el 4 de julio de 1896. Se construyeron varios pabellones, parte de los cuales se ven en la fotografía. Durante la guerra civil fueron destruidos, encomendándose su reconstrucción a la Dirección General de Regiones Devastadas.

Madrid, a tenor de lo que los técnicos de la *Memoria* distinguían, estaba dividido en tres grandes zonas bien diferenciadas: el Interior, el Ensanche y el Extrarradio. A su vez, las dos primeras se subdividían en varios núcleos, con características propias. Las fotografías tomadas por Ferriz, tanto las que publicamos como las restantes de esta serie, se centran fundamentalmente en las dos primeras zonas y algunas, parcialmente, recogen aspectos de la tercera. Como señalamos al principio, nuestro objeto era la publicación y comentario de cada una de las fotografías, ilustrándolas con datos que nos han parecido de interés, concernientes a la pequeña historia de nuestra ciudad. Quien esté interesado en ahondar en el entramado sociourbano del que estas fotografías son ilustración, debe consultar, en primer lugar, la citada *Memoria*, cuyo exhaustivo estudio sintetiza el perfil de la ciudad en estos años finales de la Dictadura de Primo de Rivera, o el buen resumen hecho por Santos Juliá Díaz, siguiendo la citada *Memoria*, aunque con interesantes comentarios, en su libro *Madrid, 1931-1934. De la fiesta popular a la lucha de clases*, en el capítulo titulado "Madrid en los años treinta: la ruptura de un equilibrio tradicional".

Hemos dejado a un lado, conscientemente, el estudio específico y particular de las fotografías de Ferriz, quien con este trabajo, solicitado por el Ayuntamiento de entonces, da fe del carácter aún tradicional de la Villa y Corte, de la modernización urbana que empezaba a ponerse en marcha de manera irreversible, que supo recoger secuencias muy importantes, inapreciables documentalmente, como la dedicada a los centros escolares, merecedora por sí sola de un estudio particular, o la dedicada a vistas panorámicas, de las que aquí no hemos dado ningún ejemplo.



Escuela Superior de Arquitectura.



Escuela Especial de Ingenieros de Montes.



Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos.



Instituto de Medicina Operatoria (Instituto Rubio).

Por lo general, de carácter eminentemente objetual, captando principalmente los aspectos estáticos de la ciudad antes que los dinámicos, aunque de estos últimos haya ejemplos de singular belleza y atractivo, las fotografías de Jesús García Ferriz se caracterizan por encuadres de gran precisión y por una captación escueta, casi azoriniana, del objeto fotografiado, aspecto o rasgo formal éste que le caracteriza como fotógrafo y que imprime un sello inconfundible a sus fotografías.

Nos ha parecido prioritario atender al *valor documental* de estas imágenes, fin para el que fueron solicitadas y hechas, posponiendo para otra ocasión su estudio y valoración fotográfica, su valor en el ambiente y contexto fotográfico de su tiempo, aspectos sólo dilucidables cuando se concluya la catalogación completa de su obra, única manera de emitir juicios de valor, establecer relaciones y apuntar influencias en su labor como fotógrafo (55).

(31) El Instituto Oftálmico Nacional, conocido como Hospital de Amadeo, estuvo ubicado primeramente en la antigua basílica de Atocha, de donde pasó a la calle ancha de San Bernardo y, de aquí, a la calle de Santa Isabel, luego a la de Santa Bárbara y, por último, a ésta del General Arrando. Su construcción se debe a los señores de Herrerías y a don Juan Nicolás Haza. Cf. ALVAREZ-SIERRA, J.: *Los hospitales de Madrid de ayer y de hoy*, Madrid, Beneficencia Municipal, 1952, págs. 161-162.

(32) Señala Répide, acertadamente, que "el afán de construir en la Moncloa es frecuente y amenaza con hacer desaparecer el campo, convirtiéndolo en población urbana". RÉPIDE, PEDRO DE: *Op. cit.*, pág. 419.

(33) Pensada como residencia para pensionados franceses, tanto artistas como investigadores, la Casa de Velázquez, cuya primera piedra colocó Alfonso XIII el 22 de mayo de 1920, fue construida según los planos de Leon Chiffot y Claudio Lefebvre, difiriéndose su construcción hasta 1935. Destruída durante la guerra civil, fue reconstruida bajo la dirección del arquitecto J. J. Haffner, con la colaboración de Zabala y Geniloud, manteniendo su carácter de residencia.

(34) Su origen se remonta a tiempos de Felipe II, quien concibió la idea de agrupar en uno solo los numerosos hospitales que había en la Villa y Corte, fusionándose primeramente los de hombres, en el llamado Hospital General de la Encarnación y de San Roque y, posteriormente, los de mujeres, en el llamado Hospital

de la Pasión. Ambos, por insuficientes, fueron trasladados a terrenos que ocupaba un albergue de pobres, al final de la calle de Atocha, pasando a llamarse Hospital General de la Pasión. Sobre las ruinas de éste se construye el edificio que vemos actualmente, por orden de Fernando VI, en 1756, para Hospital General. Los planos fueron elaborados por José de Herosilla y rehechos, definitivamente, por Sabatini, tras la subida al trono de Carlos III. Durante el siglo XIX conoció esta institución su máximo esplendor social y médico. Actualmente, está siendo restaurado y reacondicionado para su *reconversión* en centro cultural.

(35) Esta institución hospitalaria fue fundada por Antón Martín, en 1552, construyéndose un hospital entre las calles de Atocha y Santa Isabel, centro donde se "perfeccionó y divulgó el tratamiento de la sífilis". Su administración estuvo a cargo de los hermanos de San Juan de Dios, pasando a la Beneficencia Provincial, tras la exclaustración de Mendizábal.

(35 bis) Este barrio de Madrid agrupaba edificios pertenecientes a instituciones benéficas y religiosas, como el Asilo de San Luis Gonzaga para ancianos, el de Hermanitas de los Pobres, el Colegio de la Concepción para Sordomudos y Ciegos, la iglesia del Sagrado Corazón, la sucursal de la Inclusa y Colegio de la Paz y el Museo Anatómico y Patológico.

(36) Eran éstos, en 1929, los siguientes: Centro, Hospicio, Chamberí, Buenavista, Congreso, Hospital, Inclusa, La Latina, Palacio y Universidad. Sobre las Casas de Socorro, véase ALVAREZ-SIERRA, J.: *Op. cit.*, págs. 187-188. Según este autor, las primeras estuvieron "instaladas en los conventos de San Isidro, Avapiés, San Cayetano, Jesús Nazareno, San Basilio... y cuarteles de San Jerónimo, plaza de la Paja, huerta del Conde de Oñate...". En el artículo 4.º del Reglamento de 1875 se decía de ellas que "son unos establecimientos destinados a la prestación inmediata de los auxilios necesarios a cualquier persona acometida de accidentes en parajes públicos o heridas por mano airada o caso fortuito; a facilitar el primer socorro facultativo en el domicilio del paciente en caso de inminente riesgo; proporcionar consulta pública diaria para los pobres, y asistir dentro del establecimiento a aquellos enfermos o heridos agudos que no sea posible trasladar a sus casas o a los hospitales".

(37) Fue fundación de doña María Hernández, duquesa de Santofía, en el año 1877. Tuvo su primera instalación, con carácter provisional, en el barrio de las Peñuelas. Se colocó la primera piedra del edificio el 6 de noviembre de 1879, inaugurándose, con asistencia de Alfonso XII, el 1.º de diciembre de 1881. Era considerado "la Meca de la pediatría infantil". Cf. ALVAREZ-SIERRA, J.: *Op. cit.*, página 146.

(38) Anteriormente fue Casa de Salud de San José y Santa Adela. Obra de José Marañón y Gómez Acevedo, concluido por Daniel Zavala y Alvarez, fue el primer edificio construido en el Paseo de Ronda, antiguo de los Aceiteros, en la zona de Cuatro Caminos. Comenzó a funcionar como Hospital de la Cruz Roja, a raíz del desastre de Anual y por iniciativa de la duquesa de la Victoria.

(39) Obra del arquitecto Manuel de Cárdenas Pastor, fue construido entre los años 1924-1928. Se colocó la primera piedra el 5 de junio de 1924, en terrenos propiedad de la Urbanizadora Metropolitana, cedidos a la institución.

(40) Fue promovido por doña Dolores Romero, viuda de Curiel. Es monumento histórico-artístico. Fue también hospital militar. Actualmente se encuentra sin uso, con grave riesgo de acentuar su deterioro, pese a ser monumento histórico-artístico. La finalidad del edificio era, según consta en la memoria del proyecto, "alojar todos los servicios correspondientes a un hospital de jornaleros, con una capacidad de 150 camas...".

(41) RÉPIDE, PEDRO DE: *Op. cit.*, págs. 620-621. Sobre Hidráulica Santillana, véase la citada *Memoria*, pág. 143.

(42) Según Tuñón de Lara, de 1923 a 1927 el número de escuelas permaneció invariable. "Sólo se realizó un esfuerzo en los dos últimos años de la Dictadura de Primo de Rivera—indica el historiador—, en el que el número de escuelas pasó de 27.883 a 30.904, con un total de 33.518 maestros y 1.836.000 alumnos, sobre una población escalar de más de 4.000.000." Cf. TUÑÓN DE LARA, MANUEL: *La España del siglo XX*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, tomo I, pág. 232. Producto del plan de 1923 fue la creación, en Madrid, de varios grupos escolares, significativos todos ellos de una renovación pedagógica.

(43) La primera piedra se colocó el 29 de septiembre de 1869. "Fue en su día—según señala Navascués Palacios—el centro de enseñanza más moderno del país, para el cual se adquirió el material pedagógico en Suiza y Bélgica." Cf. NAVASCUÉS PALACIOS, PEDRO: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pág. 223. Navascués da como fecha de inauguración abril de 1884.

(44) "Penetrado el Sr. Secretario del Excmo. Ayuntamiento, D. Francisco Ruano, de la conveniencia de fomentar esta Biblioteca [la municipal], y de la imposibilidad de hacerlo en el reducido local que ocupaba en la Casa Panadería, concibió el proyecto de instalarla en otro edificio donde hubiera amplitud para su ensanche y mejoramiento, y habiendo encontrado el apoyo que era de esperar en el Sr. Conde de Romanones, que desempeñaba a la sazón la Alcaldía Presidencia, dicha autoridad decretó en 5 de febrero de 1898 la traslación de la dependencia a un local adecuado que existía sin uso alguno en la plaza del Dos de Mayo, casa que ocupa la Escuela Modelo. Se halla hoy la Biblioteca—continúa Carlos Cambroner—dignamente instalada en dos salas del piso principal del indicado edificio. La primera mide 23 metros de largo por 5,52 de ancho, y la segunda, 7,45 y 5,46, respectivamente. Tiene estantería de hierro y cristales, buenas luces e independencia", en *Prólogo al Catálogo de la Biblioteca Municipal*, por Carlos Cambroner, Madrid, 1902, pág. VI.

(45) Este, como los siguientes, sigue la tradición madrileña de la arquitectura en ladrillo, siendo exponentes de una concepción prerracionalista en la construcción. El proyecto es de 1923.

(46) El proyecto es también de 1923. Con estas obras, este arquitecto cambió, mejorándole, el concepto de arquitectura escolar. Es, a juicio de Amezqueta, su obra "más rotundamente innovadora".

(47) En el mismo paseo, la fotografía IN 21839, también de Ferriz, muestra unos pabellones, prefabricados, cuya finalidad no hemos podido determinar, aunque pensamos se trata de un asilo o centro de beneficencia. Al fondo, las Sacramentales.

(47 bis) La Fábrica de Gas estuvo situada en las proximidades de la Puerta de Toledo. "Ocupa—según la citada *Memoria* de 1929—casi completamente la manzana limitada por la Ronda de Toledo, calle del Gasómetro y paseos de las Acacias y de los Olmos", *op. cit.*, pág. 146. Parece obvio que no era éste el lugar más idóneo para instalar un grupo escolar.

(48) RÉPIDE, PEDRO DE: *Op. cit.*, pág. 596.

(49) Estas estatuas ya no se ven en la fotografía publicada en la página 21 de la *Guía del Museo Etnológico*, en 1947.

(50) Hoy sustituida por la de Museo Nacional de Etnología. Para mayor detalle, véase PÉREZ DE BARRADAS, JOSÉ: *Guía del Museo Etnológico*, Madrid, Instituto Bernardino de Sahagún, 1947, páginas 5-16; NAVASCUÉS PALACIOS, PEDRO: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pág. 218; y SIERRA DELAGE, MARTA: *El Museo del Doctor Velasco*, Goya, 1982, números 167-168, págs. 287-294.

(51) RÉPIDE, PEDRO DE: *Op. cit.*, pág. 29.

(52) La reconstrucción estuvo a cargo de Javier Barroso.

(53) Oficio mal pagado de estos años veinte era el de vendedor de periódicos, "aunque no en puesto fijo de kiosco". Cf. VILA-SANJUAN, JOSÉ LUIS: *La vida cotidiana en España durante la Dictadura de Primo de Rivera*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, pág. 78. Quizá sea este ejemplo una categoría intermedia entre los que vimos en la calle de Alcalá y el estricto vendedor ambulante.

(54) El 11 de mayo de 1880 se creó en el Hospital de la Princesa un centro docente de cirugía general y especialidades quirúrgicas, con el título de Instituto de Terapéutica Operatoria, siendo nombrado director del mismo don Federico Rubio. Cf. *La Ilustración Española y Americana*, 1897, número X, 15 de marzo.

(55) Existe, además, en el Museo Municipal un álbum de fotografías (IN 21879-21880), complemento de la *Memoria* de 1929, titulado *Información gráfica municipal, julio 1932*, en el que se han utilizado 18 fotografías de Ferriz. El contenido de este álbum se refiere a aspectos relativos a la higiene pública, asistencia social y benéfica y extensión y reforma interior de Madrid. En la revista *Arquitectura*, Ferriz publicó fotografías suyas desde el número de octubre de 1928 hasta el de noviembre de 1931, sobresaliendo una serie muy interesante sobre comercios madrileños en el número de julio de 1931.

PROYECTOS PARA LA IGLESIA DE SAN IGNACIO DE MADRID

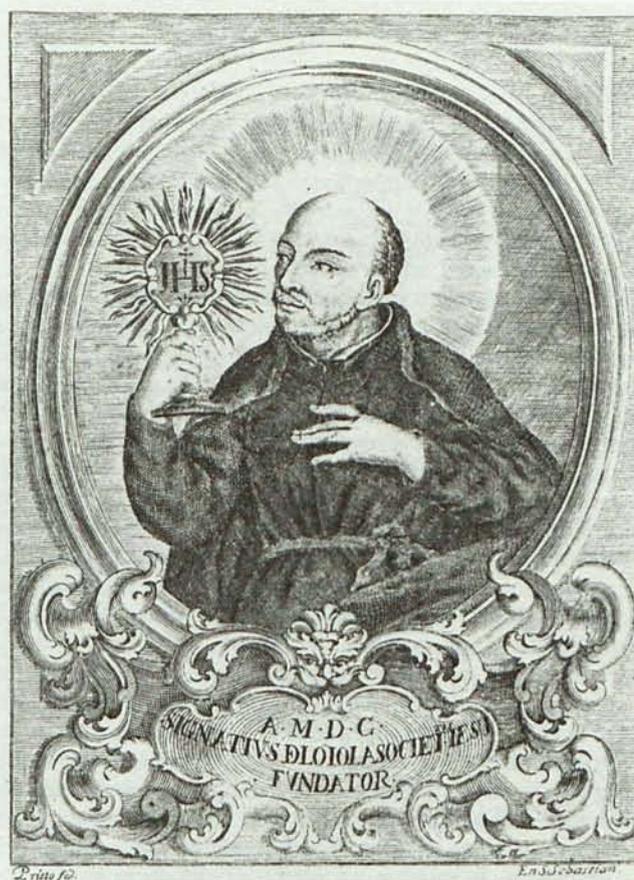
Por Virginia TOVAR

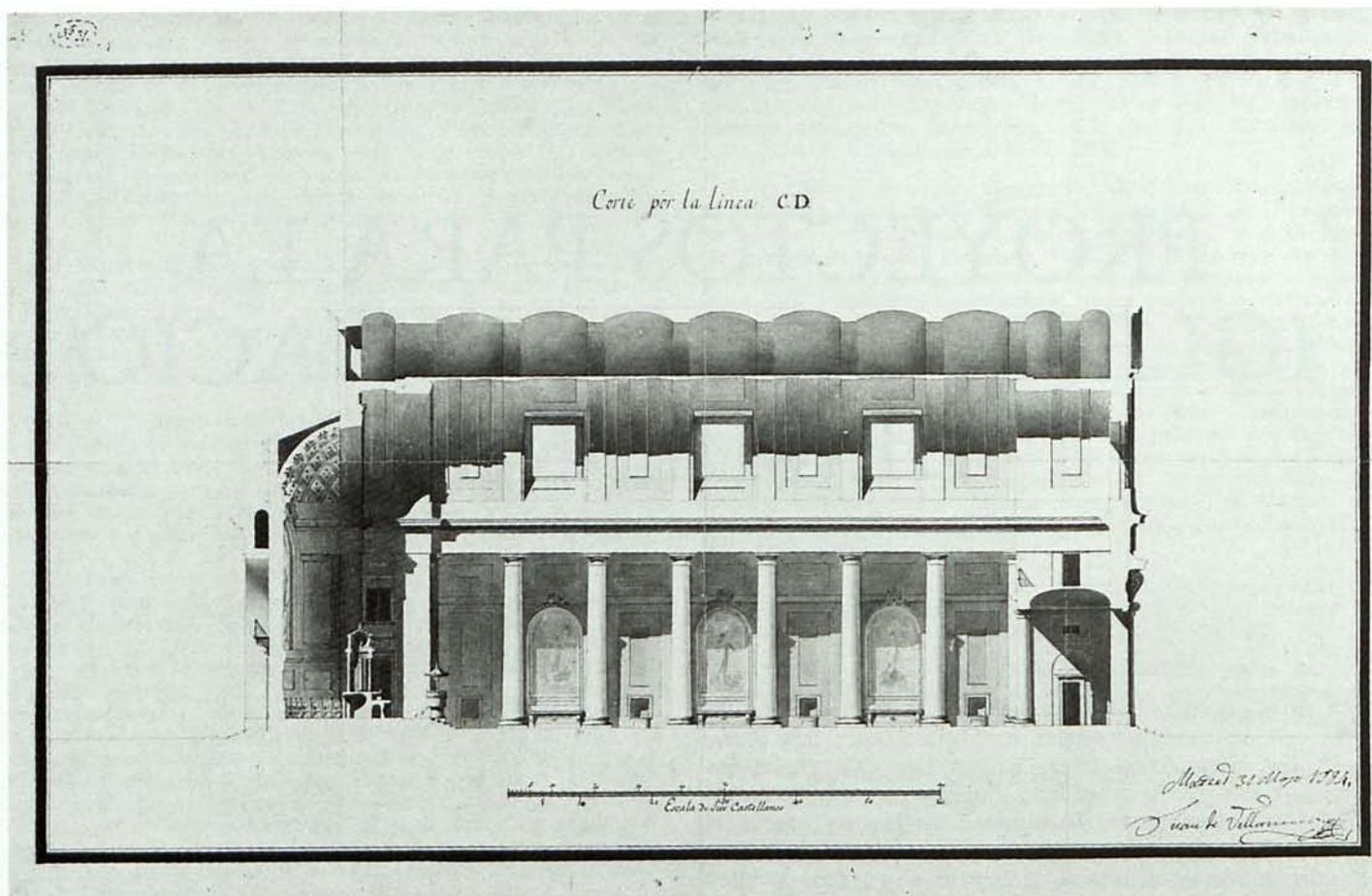
EN el proceso arquitectónico general madrileño del siglo XVIII, la arquitectura religiosa sufre una sensible marginación cuyas causas han sido analizadas y hasta cierto modo entendidas también, ya que la nueva política de los monarcas borbones consideró prioritario el impulso de la arquitectura comercial e industrial, así como la construcción de una serie de centros de carácter público que favoreciesen la dinámica económica y la sensible renovación de las estructuras sociales.

Muy pocos edificios religiosos se levantaron de nueva planta en la corte a lo largo del siglo XVIII. Se remodelaron gran número de aquellos que se construyeron en el siglo XVII, época en la que precisamente la arquitectura religiosa tuvo un papel altamente destacado. Este legado arquitectónico, elaborado con materiales de mediana consistencia, al cabo de un siglo comenzó a experimentar los primeros síntomas de debilidad, de ahí las numerosas reformas, remodelaciones y restauraciones que se emprenden para su mantenimiento en la siguiente centuria y en épocas sucesivas.

Pero, no por ser menos numerosa, fue menos destacada la arquitectura religiosa creada en el siglo XVIII. Los edificios que hoy consideramos como representativos de aquel proceso son obras de alto nivel estilístico, sobre todo aquellos que fueron diseñados por maestros tan importantes como Ventura Rodríguez, Pedro de Ribera, Santiago Bonavía o Sabatini, entre otros arquitectos. Las iglesias de San Justo y Pastor (San Miguel), San Marcos, San Cayetano y Virgen del Puerto, por citar algunos ejemplos de la primera mitad del siglo, pueden considerarse como prototipos de las ideas más renovadoras del barroco europeo. En la segunda mitad del siglo, San Francisco el Grande, las Salesas y Caballero de Gracia también se pueden entender como obras representativas de la corriente barroco-clásica del proceso.

No hay un estudio concreto sobre la panorámica de la arquitectura religiosa en la corte, sin embargo se han acoopiado ya numerosas noticias sobre la misma. Hoy contribuimos con nuevos datos y algunos dibujos inéditos sobre una de las construcciones de aquel tiempo, la iglesia de San Ignacio de Loyola, cuyo trazado puede contribuir a enriquecer esa visión de conjunto.





Juan de Villanueva. Corte longitudinal del proyecto para el Oratorio del Caballero de Gracia.

En el siglo XVIII, y por iniciativa de la Real Congregación del Santo, se quiso erigir un templo y una casa propia para dicha Real Congregación, con toda la magnificencia y amplitud posibles. Para su levantamiento se eligió la calle del Barquillo, arteria que en el siglo XVIII comenzaba ya a transformarse en uno de los lugares señoriales y monumentales del antiguo Madrid. Frente a los anchos muros del convento de San Hermenegildo, que remodelara y ampliara Pedro de Ribera, con fachada a las calles del Barquillo y de Alcalá, el nuevo templo de San Ignacio, en ángulo también con las mismas calles, constituiría quizá una de las expresiones arquitectónicas más gloriosas del arte religioso de la capital.

Conocíamos unos proyectos para el edificio en los cuales se apreciaba ya la envergadura de tal empresa constructiva (1). Hoy, por fortuna, podemos ofrecer un conocimiento aún más amplio de aquel propósito arquitectónico debido a una nueva serie de diseños hallados por azar en el nuevo Oratorio del Santo, los cuales nos permiten ahondar un poco más en el nivel artístico del monumento, uno de los más brillantes de nuestra arquitectura del siglo XVIII. Des-

graciadamente, el proyecto no llegó a realizarse y el templo madrileño de San Ignacio se emplazó más tarde en otro lugar y se estructuró con dimensiones mucho más reducidas. También publicamos algunos datos y dibujos de esta realización, pues, aunque nos ofrece mayor limitación en su planteamiento artístico, no deja de tener interés en el proceso arquitectónico madrileño del último tercio del siglo.

La procedencia de la serie de dibujos con destino al templo y casa de la Real Congregación en la calle del Barquillo, no ha sido posible clarificarla. Se encuentran en el actual Oratorio de San Ignacio, el cual perteneció primero al Colegio de los Ingleses a cargo de los jesuitas. Tras la expulsión de la Orden en el reinado de Carlos III, la Congregación de Naturales de Vizcaya adquirió la casa y templo, encargándose de la construcción del edificio en la calle del Príncipe, donde aún pervive. Es muy posible que los proyectos para el edificio de la calle del Barquillo fuesen conservados en el tiempo por esta Congregación y mantenidos en el nuevo templo en la calle del Príncipe. Bien conservados y actualmente enmarcados, lo cierto es que han llegado a nuestros días en el citado lugar, junto a otros tres

Enfilas del testero de la Iglesia de S. Ignacio demostrativo del Corte portado el largo de la Iglesia desde su fachada con demostracion del Portico tribuna-
 cuerpo mayor y menor de ella con vistas del Altar ma^{or} grande superior a el; tres Altares del Costado, Presviterio, y Altar mayor con las piezas
 y corredor lateral en dos alturas acia el Patio. inmediatas ala Sacristia en lo bajo y alto de ella.

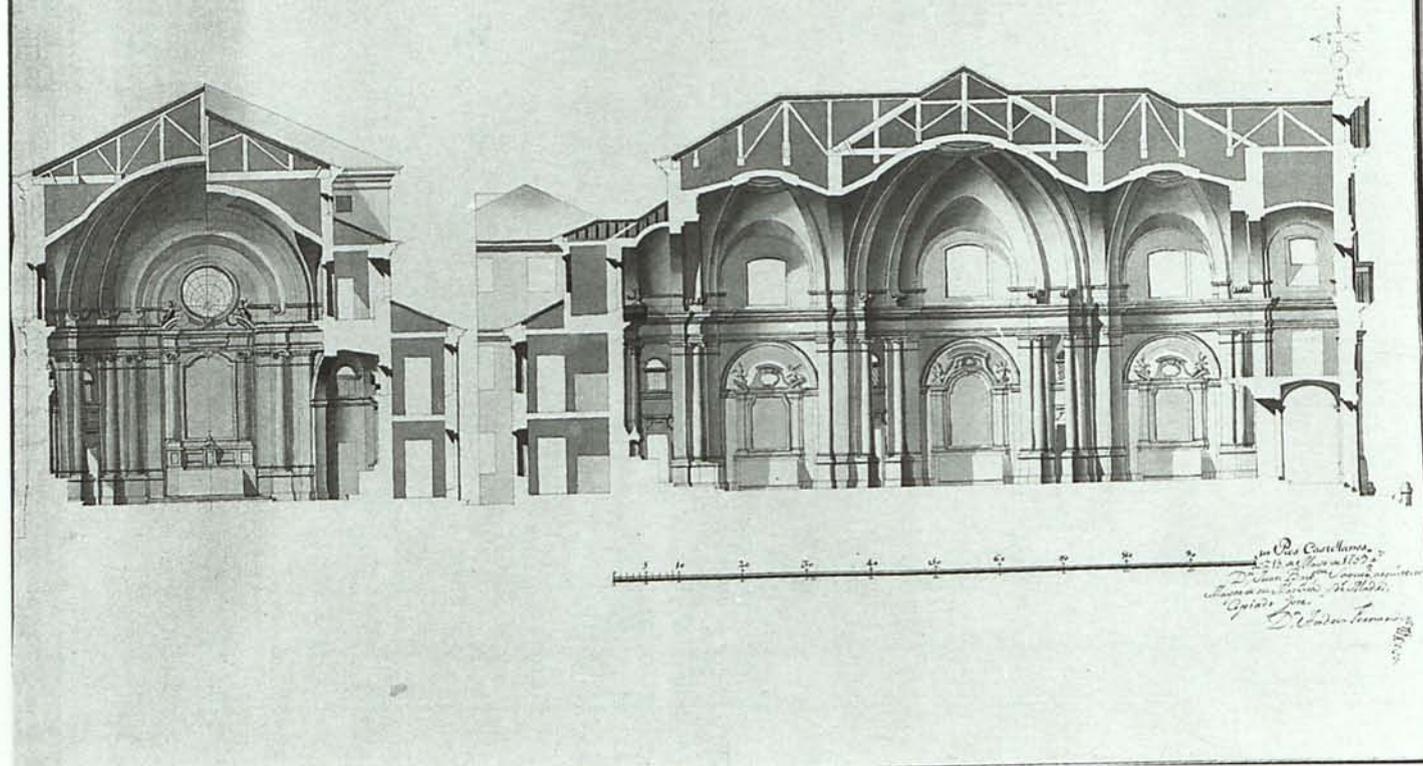


Fig. 2.

Este proyecto representa el apogeo de un largo desarrollo arquitectónico iniciado en el siglo XVII, cuyo eco en España no llegó hasta el siglo XVIII y a través de muy escasos diseños. Santiago Bonavia recordó a Guarino en la bella planta de la iglesia de San Justo y Pastor, y Pedro de Ribera lo hizo en su proyecto para la iglesia de San Antón. Ventura Rodríguez en la iglesia de San Marcos también llegó a una solución muy próxima a la arquitectura piamontesa influida por Guarino, entremezclando en su bello esquema también los métodos de convergencia e interacción espacial, tan frecuentes en la obra de Borromini. Muy pocos ejemplos más podríamos integrar en la citada corriente artística que tanta incidencia tuvo en el sector alemán, desde Ficher Von Erlach hasta Poppelmann. Juan Bautista Sacchetti, con este hermoso proyecto para la iglesia de San Ignacio, de Madrid, enriquece nuestra corriente barroca más avanzada y apoya el criterio que en los últimos tiempos se viene defendiendo en torno al mantenimiento del arte barroco en la segunda mitad del siglo XVIII y a la aparición muy debilitada del arte neoclásico, presente en la mente de unas reducidas minorías intelectuales (3) (fig. 1).

Al situar el altar mayor al fondo de la planta, Sacchetti ha querido acentuar una dirección longitudinal, pero al iniciar el recorrido tal eje quiebra su ritmo a través de las sucesivas elipses trasversales que amplifican sus espacios con la colocación de unos altares que alcanzan los muros perimetrales. El eje longitudinal, por tanto, se va interfiriendo con dilataciones laterales que expanden el espacio hacia los lados en un ritmo alternante cóncavo-convexo. La planta para la iglesia de San Ignacio puede conside-

rarse como una de las creaciones más originales de Sacchetti. Con su gran sentido de adaptación al solar rectangular, propuso una audaz combinación de caprichosas bóvedas, de arcos inflexionados con toda la libre fantasía de los modelos netamente creados en la época de su aprendizaje en el Piamonte. Con el fin de dar profundidad al altar mayor y de buscar efectos de gran espectacularidad, Sacchetti se inclinó por las fórmulas de Guarino, utilizando la columna como pantalla, la oblicuidad perimetral y el ondulado ambulatorio destacado sobre los fondos luminosos de los altares.

El conocimiento del alzado del templo nos llega a través de dos diseños. En uno de ellos se refleja el perfil del testero principal y el corredor lateral en dos alturas hacia el patio. En el otro se demuestra el corte longitudinal de la iglesia, "desde su fachada con demostración del pórtico, tribuna grande superior; tres altares del costado presbiterio y altar mayor con las piezas inmediatas a la sacristía en lo bajo y alto de ella" (4) (fig. 2).

Sacchetti es en este punto de su proyecto donde fusiona deliberadamente la herencia de su maestro Juvara y los esquemas de Guarino. El trenzado de las nervaduras y su prolongado impulso en la cubierta con base en las columnas, que en ritmo pareado modulan el perímetro ondulado del espacio interno, recuerda la libre fantasía de Guarino. Pero el gran parentesco que une a Sacchetti con su predecesor Juvara está en la forma de componer y vertebrar las superficies, animándolas con motivos suaves y elegantes, insertando los pequeños altares en núcleos de amplia y diáfana proporción, tratando la decoración con singular suti-

Fachada de la Iglesia de S.^o Ignacio y Fabrica para viviendas hacia la Calle de Alcalá ideada mayor y otras para el sitio propio de la R.^{ta} Congreg.^{ca} del Santo.

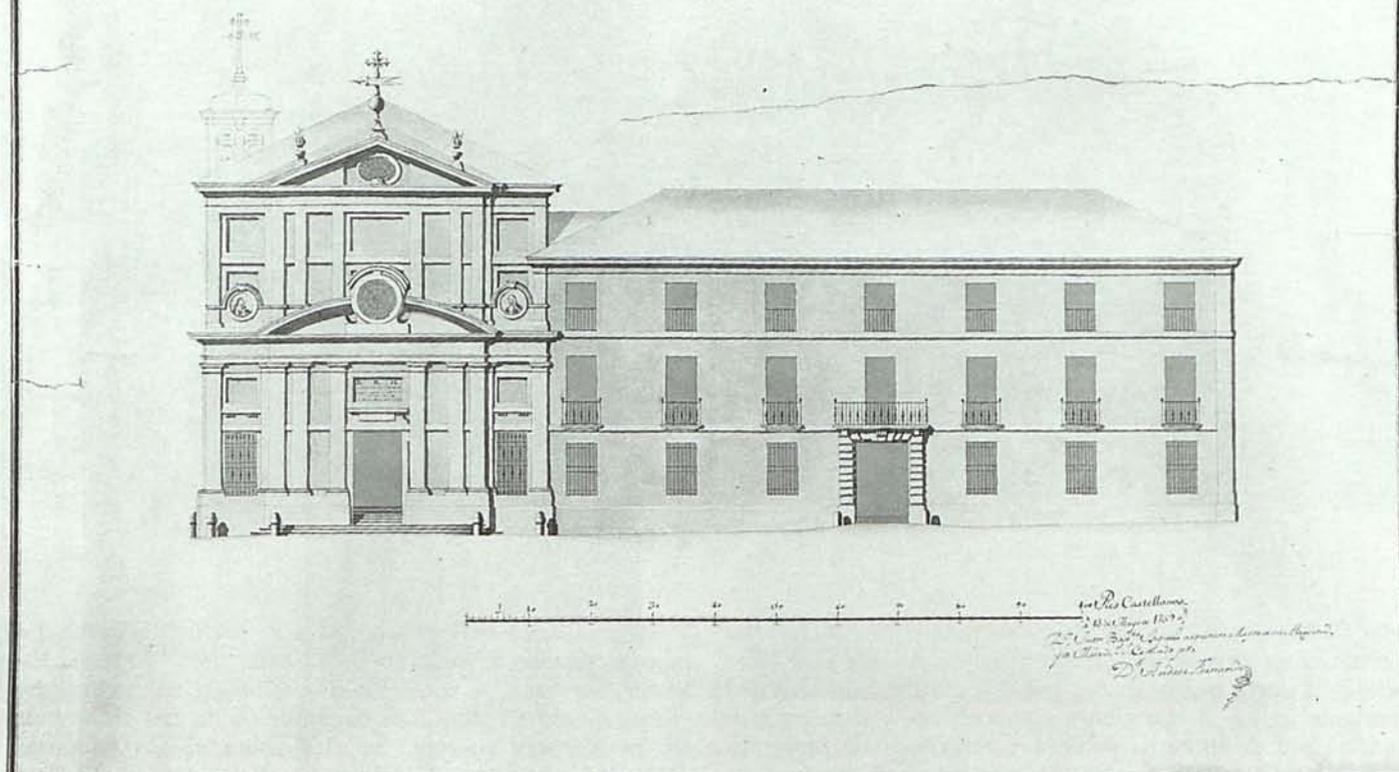


Fig. 3.

leza, enmarcando los huecos laterales con recursos convergentes a modo de gran luneto, recurriendo a los grandes óvalos en forma de medallón entrelazados por figurillas y segmentos de frontón. Los grandes arcos laterales dan vida a la composición y, como Juvara en sus últimas obras en Turín, los estructura envueltos como derivación de la constante oblicuación a que está sometida la planta. La composición está saturada de una gran dinámica y en ella las columnas y pilastras contribuyen a tal movimiento por el triunfo del escorzo en que han sido ubicadas. Sin recargar los detalles ni entorpecer con el ornato los juegos contrastados de la estructura, Sacchetti llega a una interpretación muy personal del gran legado de su maestro. Ha conseguido volver a enunciar un gran postulado barroco, el de agrupar y concatenar unos espacios centrales que forman conjuntamente una composición axial, utilizando los sistemas elípticos sucesivos, combinándolos en la profundidad, todo ello con elementos adicionales de inigualable elegancia, con órdenes gigantes y la corrección y la justeza que fueron cualidades excepcionales en Bernini, Fontana y Juvara.

En el diseño de la planta, Sacchetti deja constancia muy precisa de la distribución de las estancias, tanto de la iglesia como de la Casa para la Congregación, precisando incluso algunos materiales destinados a columnas y partes más representativas. Como bien se puede observar, Sacchetti quiso levantar una iglesia sin el tradicional crucero cubierto por cúpula, sustituyendo el viejo esquema, por un espacio con tres bóvedas sucesivas en las que se aprecia, levemente peraltada, la central, pero estructurada bajo la

misma morfología. El esquema también encuentra su inspiración en Guarino Guarini, en la iglesia de la Divina Providencia, de Lisboa, destruida en 1755, pero muy difundida a través del grabado de la "Architettura Civile".

Aparentemente, la fachada de la iglesia y casa de la Congregación de San Ignacio de Loyola es más convencional, tiene mayor serenidad en la composición y mayor severidad en los detalles. Sacchetti parece inspirarse también en el tema romano del protobarroco, pero, en este caso, con cautelosa reproducción de aquellos datos morfológicos. Evidentemente la fachada del templo se estructura en dos órdenes cerrados por dos cuerpos laterales y por coronamiento de frontón triangular. El cuerpo central, como Bernini lo hiciera allá por 1624 en la iglesia de Santa Bibiana, se adelanta sobre las alas laterales creando un eje central al edificio, muy marcado, el cual experimenta un gran acento en la calle central, donde el arquitecto alinea la puerta principal con su coronamiento y panel con inscripción, un frontón partido para enmarcar el óculo, otro vano oval sobre el tímpano y el clásico coronamiento de pedestal con bola y cruz. A los lados del cuerpo superior ha colocado sobre tondos dos imágenes de perfil, representaciones que se recortan sobre el cuerpo hundido de las alas laterales. Las entrecalles están decoradas con un juego de molduras y cajeamientos de gran sutileza, abandonando el tema del nicho y de la estatua, de mayor énfasis plástico. Precedida de una escalinata, la fachada todavía se encuentra en la línea barroca italiana adoptando una composición, que a lo largo de siglo y medio ha ofrecido una variada y rica tipología, aun partiendo de los esquemas incipientes de Jacomo

Fachada de el Castillo de la Yelavia y Casa que mira á la Calle Real del Barquillo

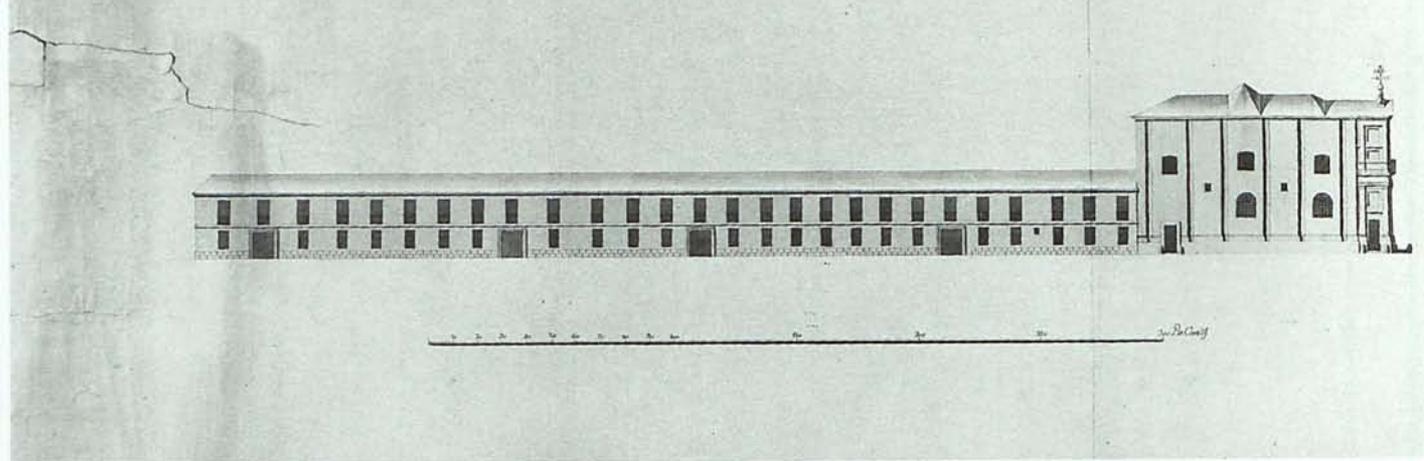


Fig. 4.

della Porta. Sacchetti invoca algunos detalles del siglo XVII y el esquema de conjunto, pero también en este diseño se refleja su gusto personal, tan implicado en la corriente del Piamonte, cuyas proporciones compositivas y detalles adicionales son de extrema sutileza y elegancia. El juego dinámico interior no se traduce al exterior; la fachada sufre, como en todo el proceso barroco, una deliberada vinculación al entorno, independiente del ondulado espacio de su interior. Un detalle que todavía refleja también su invocación romana y piamontesa es la única torre ubicada en uno de los costados, diseño casi literal de aquel que Bernini creó para su iglesia de la Piazza del Popolo, y Juvara, para la de San Carlos de Turín. Concepto frágil de un campanil, que en todos los casos citados no tuvo más función que la de relacionar urbanismo y arquitectura, de ahí su escasa capacidad pesante. En este caso, quizá Sacchetti intentó buscar relación con los torreones del oratorio de San José o con los del convento de San Hermenegildo, ambos situados en la acera de enfrente (5) (fig. 3).

La casa congregacional tiene, sin duda, otro carácter. Su fachada sigue literalmente los modelos de la arquitectura civil madrileña de la época, con cierto carácter palacial, por la significación que otorga a la puerta principal y al balconaje del piso principal. En el alzado parece inclinarse por un sistema de encuadre almohadillado, frecuente en la primera mitad del siglo XVIII en las casas señoriales, y en planta, parece querer ornar la entrada con dos columnas exentas, posiblemente en relación también con la entrada principal de los Goyeneche en su palacio de la calle de Alcalá, o con los diseños creados por Ventura Rodríguez para una serie de casas madrileñas con destino a la aristocracia. La fachada la divide Sacchetti en tres pisos separados por imposta continua, estableciendo tres ejes verticales en torno a la puerta principal en donde se alinean rejas, balcones del piso principal y balconillos de la zona última o zona de áticos. La composición sigue muy de cerca el gusto de la arquitectura madrileña de este tiempo, para la cual Sacchetti realizó abundantes diseños desde que llegó a España.

Otro diseño más nos muestra el perfil longitudinal de la construcción a lo largo de la calle del Barquillo. Este sector, sin duda, se trazó con una mira exclusivamente funcional, de ahí su monótona composición de dos pisos y cuatro anchuras puertas. Se alza sobre zócalo de piedra, como todo el resto del edificio, y están separados los cuerpos por imposta continua (5) (fig. 4).

Para esta zona, posiblemente el maestro que debió encargarse de su construcción, Domingo de Oleaga, levantó una planta en la que se intuye la organización de su interior, pero la ausencia de datos no nos han conducido a una precisión sobre el destino y distribución de tales espacios (6) (fig. 5). Otro diseño más, anónimo éste, quizá entendido como simple boceto para el cálculo distributivo de las estancias, amplía el conocimiento del ambicioso plan arquitectónico que, por desgracia, no llegó a realizarse (7) (fig. 6). La serie se completa con dos apuntes más sobre las líneas de demarcación y pavimentos (8) (figuras 7 y 8).

Como hemos visto, la serie de proyectos de Sacchetti fue fechada en el año 1759. El 17 de septiembre de 1766 se debió retomar otra vez el proyecto con ánimo de llevarlo a efecto. En el Archivo de Villa se encuentra un expediente de esta fecha en el que se deja constancia del deseo de la Real Congregación de "San Ignacio de Loyola establecida en esta Corte para los Naturales y originarios de las tres provincias de Vizcaya" de dar comienzo a las obras. Informan que les pertenecen "unas casas y sitio en las calles de Alcalá y Barquillo, todas contiguas a las dos calles, y pretende en dichas casas la Congregación edificar Iglesia para el culto del Santo" (9). El informe se acompaña de dos proyectos, los mismos de Sacchetti, aunque en este caso no están firmados, sino rubricados por el maestro mayor del Ayuntamiento, seguramente al otorgar la licencia de construcción (figs. 9 y 10). Parece ser que la construcción en este caso se encomendaría al maestro de obras Francisco Rodríguez.

Fue en esa fecha cuando la obra se interrumpió. Las causas no han sido clarificadas. Sin duda, la Orden de Je-

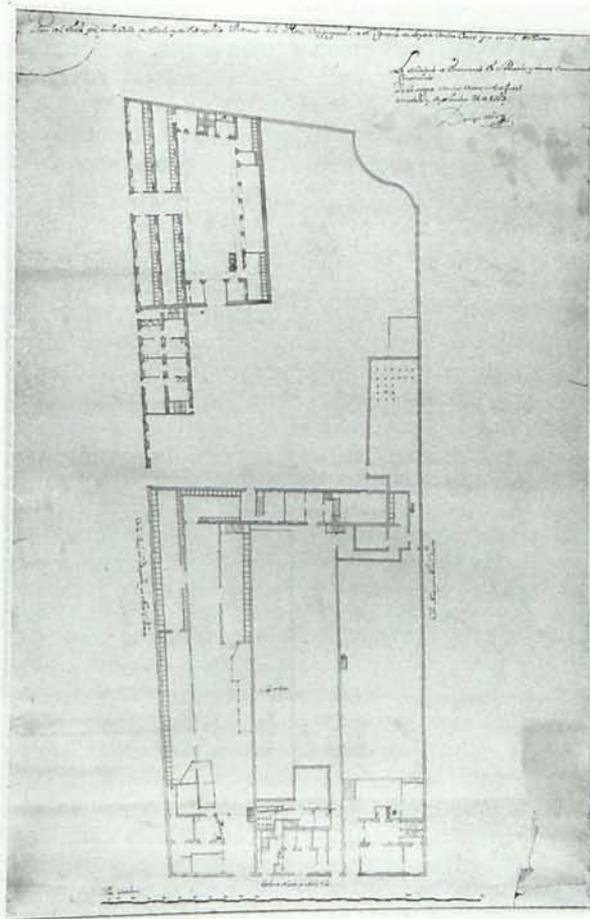


Fig. 5.

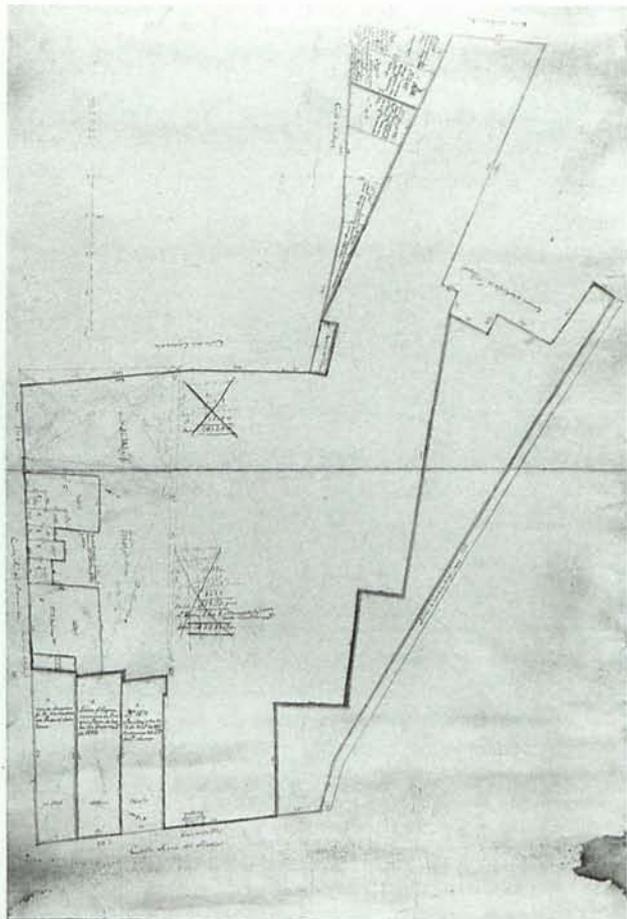


Fig. 6.

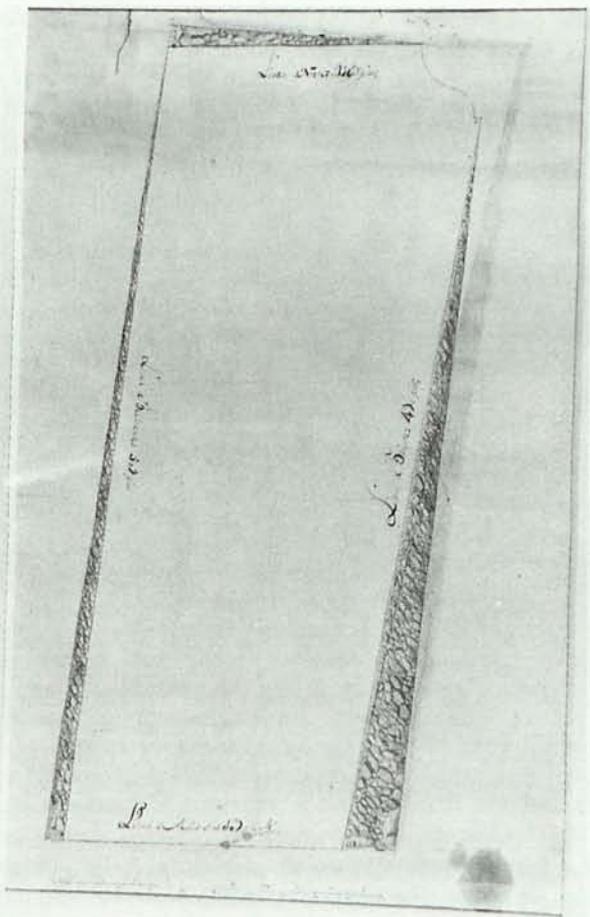


Fig. 7.

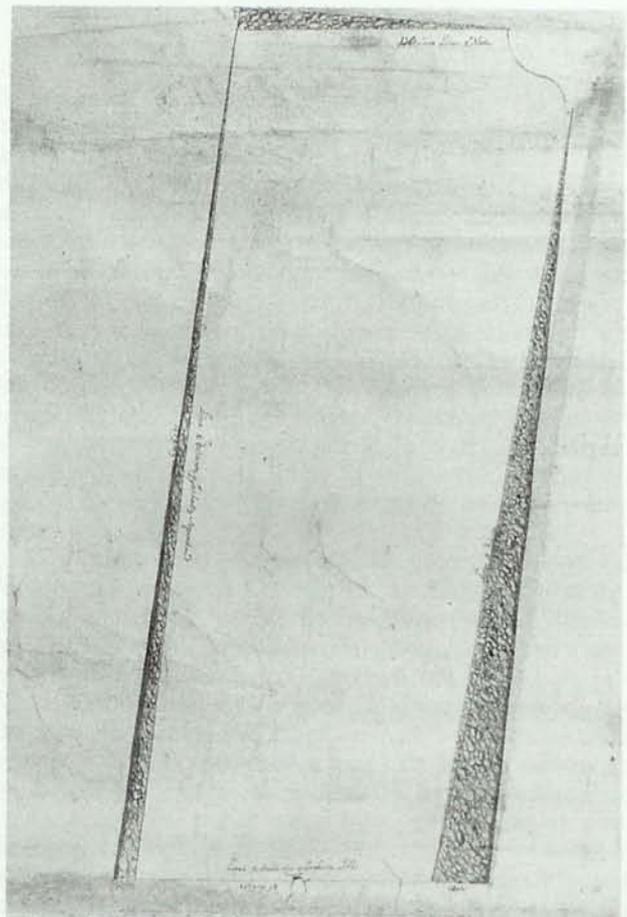


Fig. 8.

Fachada de la Iglesia de Sⁿ Ignacio y Fábrica para Viviendas acaá la Calle de Alca

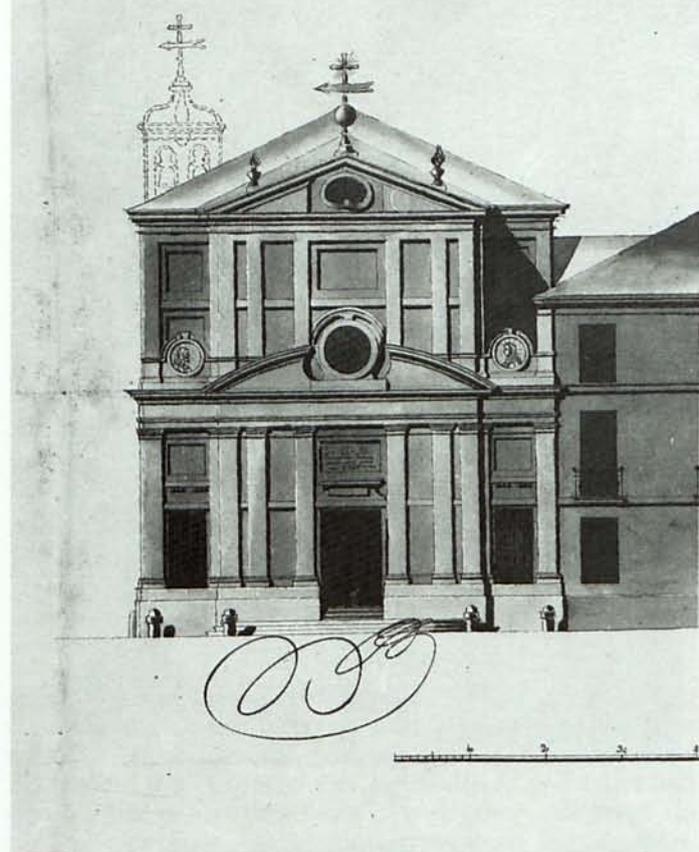


Fig. 9.

suitas atravesaba sus peores momentos, su rechazo por Carlos III y su descrédito. Alguna de estas circunstancias pudo ser causante de la suspensión de las obras. Una vez más la política y las circunstancias ideológicas paralizaron e impidieron el levantamiento de un gran monumento artístico en la capital.

Superados los años críticos de la expulsión de la Orden, la Congregación de San Ignacio no cesó en su empeño de construir en Madrid un templo al Santo. El primero de enero de 1773, una comisión, nombrada por la Congregación, pedía al Ayuntamiento permiso "para la redificación y aumento de las casas que comprende el adjunto Plan firmado por el Arquitecto Francisco Moradillo..." (10). Pero esta vez, la construcción, que parece ya iniciada en el año 1773, fue ubicada en la calle del Príncipe, con vuelta a la de las Huertas, en casas fronteras al gran palacio entonces de Goyeneche y que más adelante pasaría a ser propiedad del marqués de Santoña.

Ventura Rodríguez emitió sobre el particular el siguiente informe: "... he reconocido las casas que refiere el memorial y no hallo inconveniente en que se conceda la licencia que por él se solicita respecto de venir el diseño arreglado al sitio y a la fábrica nueva de las mismas casas por las calles del Príncipe y de las Huertas, con la qual debe hacer union guardando uniformidad en el aspecto exterior; debiendo quedar las líneas de la planta en la misma situación que se hallan las de la fabrica vieja que se ha de demoler formando el angulo que hacen a la calle del Príncipe y a la del Prado; por esta a veinte y ocho pies desde la esquina de la casa de enfrente que es el ancho que por esta parte tiene la calle del Prado y por aquella a veinte y nueve pies y quince dedos desde la esquina de la casa opuesta, que es la latitud con que en este parage se halla la calle del Príncipe; y formando asimismo el angulo que dichas líneas respectivamente, hacen a las calles del Prado y del Lobo, a veinte pies y quarto desde la esquina de la casa de Bonavia, que es la medida del ancho que por esta parte tiene la referida calle del Lobo; y a treinta y dos pies y tres quartos desde la esquina opuesta, que da el ancho de la calle del Prado; de cuyos angulos corren las líneas rectas, de uno a otro, por la calle del Prado, por la del Príncipe, a unir con lo nuevamente reedificado; y por la del Lobo a unir al haz de la casa N.º 7; previniendo que en el alero debe quedar puesto canalon que recoja las aguas del cubierto; y losas de piedra berroqueña, solida, al piso de la calle, en la extension de las tres fachadas, de tres pies de ancho y medio de grueso; y que las rejas del quarto bajo no resalten del vivo de la pared mas de ocho dedos, comprendido el grueso del hierro: Y es quanto debo informar. Madrid y Febrero 4 del 1773. VENTURA RODRIGUEZ". El diseño de Francisco Moradillo, que fue dado a conocer por M. Agulló (11), nos presenta el nuevo planteamiento de la vivienda congregacional ampliada y la elegancia de su organización artística (fig. 11).

El templo de San Ignacio de la calle del Príncipe fue, desde su construcción en estas fechas, una realización arquitectónica decorosa, pero sin la ambiciosa distribución del proyecto de Sacchetti. Su diseño original nos llega a través de unas noticias de 1793, fecha en la que se le incorpora una espadaña. Con este motivo se ofrece un apunte de la fachada firmado por el maestro Manuel de la Peña y Padura (12).

La fachada recuerda en su placado al bello y armónico diseño de Juan Bautista Sacchetti, pero su lenguaje ha perdido la variada integración de sus elementos, reprimida al breve testero de la entrada principal y al nicho con la

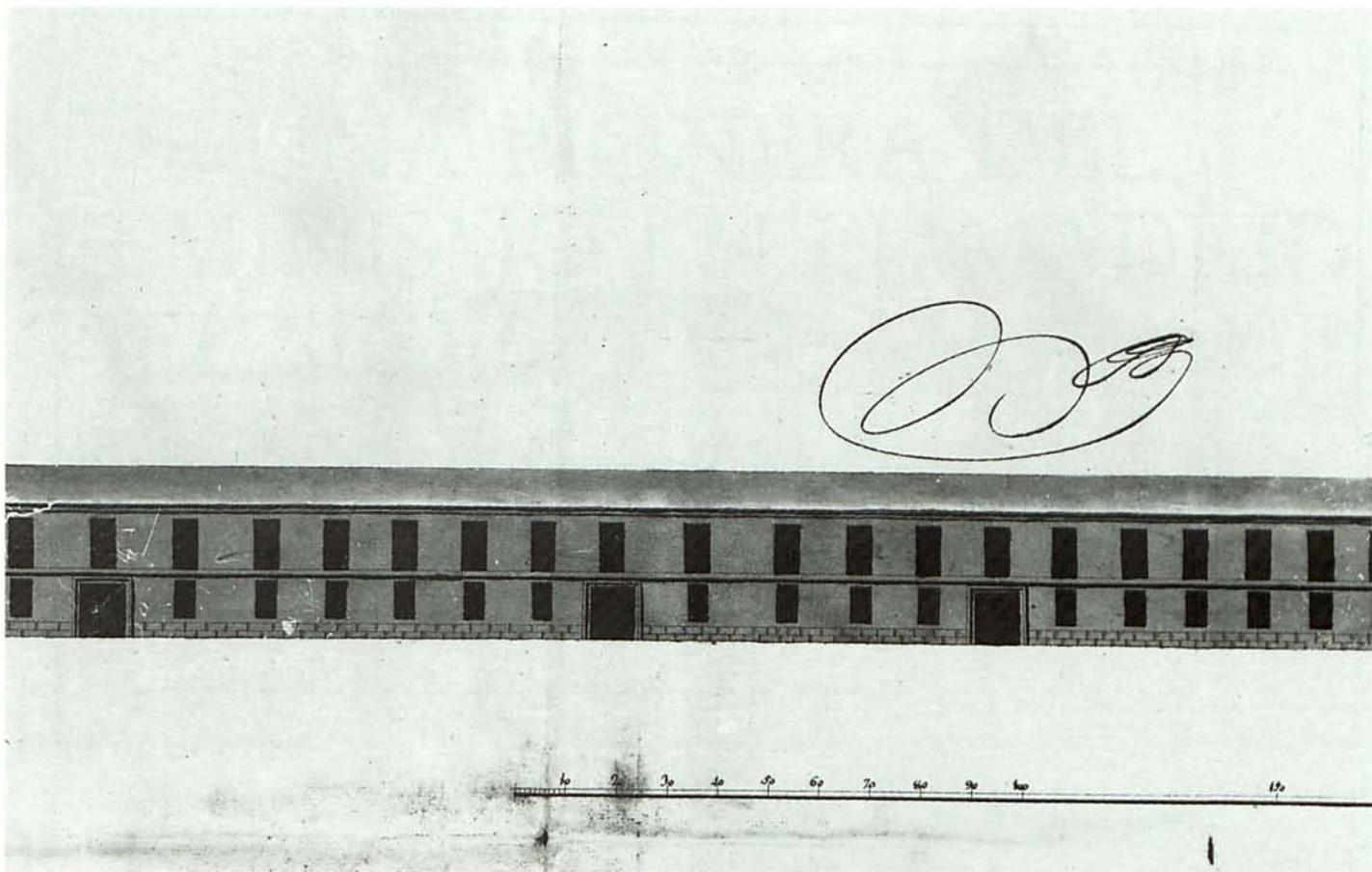


Fig. 10.

estatua del Santo. Quizá la espadaña dio un aspecto más airoso al testero, demasiado exiguo y de excesiva sequedad en sus elementos. En la obra de dicha espadaña, cuyo diseño ofrecemos (fig. 12), también colaboró con su informe el arquitecto Francisco Sánchez: "... por ausencia del Maestro Mayor, he reconocido la casa que el memorial refiere y el diseño que para hacer la espadaña se presenta, y no hallo inconveniente en que V. S. I. conceda a esta parte la licencia que solicita, observando quede el campanario cubierto, bien entramado con el tabique que hace a la primera crujía, haciendo rozas en este, para colocar los pies derechos enteros que empezaran desde la sobresolera o el piso al desvan, haciendo los dos tabiques en los costados poniendo en ellos tornapuntas que empujen al interior a fin de que la espadaña no pueda desplomarse executando en los dos machos de los lados dos pilastras por el frente, de tres dedos de resalto que recuadren por encima de los Arcos sentando sobre la cadena de madera esquadras de fierro, haciendo esta obra con buen yeso y ladrillo dejandola con la debida seguridad y en estando entramada debe este interesado dar abiso a V. S. I. que se ha de servir mandarla reconocer para que conste a V. S. I. haberse observado lo que se sirva determinar. Madrid 8 de junio de 1793. FRANCISCO SANCHEZ" (13). El día 14 de junio del mismo año, el Marqués de Hermsilla daba la correspondiente licencia.

Unos días antes se midió y comprobó dicha obra, de cuyo acto Francisco de San Martín y Silicio, escribano del Rey N. Señor y del Colegio, Policía y sisas reales y municipales de la villa de Madrid, Oficial de Secretaría de su Ilustre Ayuntamiento, dio fe en los siguientes términos:

"Estando en la calle del Principe frente a la Iglesia de San Ignacio de Loyola, el Marqués de Hermsilla, Comisario del Cuartel de San Jeronimo, el Visitador General de Policia, su Teniente y Arquitecto Mayor Don Francisco Sanchez, mandó S. S. a éste midiese y alinease la obra del campanario que se intenta hacer en la referida Iglesia segun el diseño presentado por la parte y firmado por Don Manuel de la Peña y Padura Arquitecto aprobado por quien parece ha de correr la dirección. Y en su inteligencia por ante mi el infraescrito asi lo practicó el referido Sanchez tomando los apuntes, advertencias y medidas que le parecieron oportunas, las cuales constaran del informe y declaracion que tiene que dar con lo qual se concluyo este acto que a mandato de S. S. lo pongo por testimonio que signo y firmo. Madrid siete de junio de mil setecientos noventa y tres".

Hoy nada se ha conservado de la construcción del siglo XVIII. El antiguo Oratorio de la Congregación de San Ignacio de Loyola en Madrid fue sustituido a finales del siglo XIX por un templo neo-románico siguiendo un proyecto de Miguel Olabarría, interviniendo en las obras también Ricardo García Guereta. El planteamiento de su fachada se hizo adaptándola al formato rectangular antiguo, perforándola con abundantes arcos de medio punto, ventanas tripartitas y otros adornos bajo una decoración de columnas, capiteles y elementos que quieren emular edificios europeos del siglo XII. Su interior ha sido remodelado y modernizado en tiempos muy recientes. Posee algunas esculturas de valor procedentes de otros conventos y un bello cuadro del siglo XVII de San Ignacio de Loyola de cierto interés artístico.

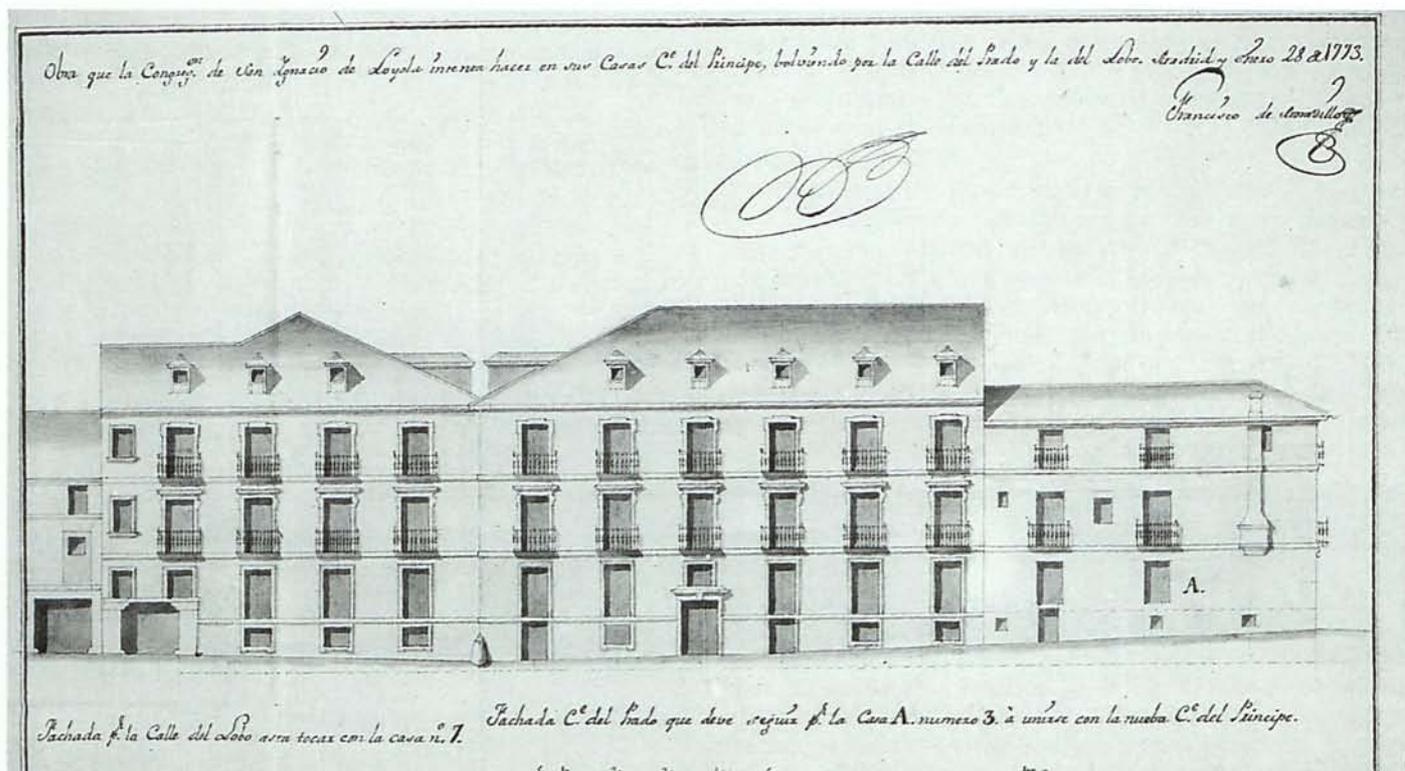


Fig. 11.



Fig. 12.

(1) F. CHUECA GOITIA: "Guarini y el influjo del barroco italiano en España y Portugal", en *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*. Academia delle scienze. Torino, 1970. Tales proyectos fueron localizados en el Archivo Histórico Nacional.

(2) Los dibujos de Ventura Rodríguez para la iglesia de Santa Ana, de Elda, serán publicados en breve en el Homenaje a Ventura Rodríguez que proyecta la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

(3) Iglesia de San Ignacio, de Madrid: La planta mide 71×49 centímetros. Tinta gris y roja.

(4) El alzado mide 50×71,5 y 48,5×72 centímetros. Tinta gris.

(5) El proyecto de la fachada lateral mide 107×52,5 centímetros. Tinta gris.

(6) Este diseño está fechado el 24 de septiembre de 1769. Pensamos que corresponde a la época de su levantamiento años más tarde. En él se señala la obra nueva y aquella que debía pertenecer a las viejas casas adquiridas. Mide 95,5×44,5 centímetros. Tinta marrón. Publicado por M. AGULLÓ, *ob. cit.* (Cat. 94).

(7) Mide 93×63 centímetros. Tinta verde, roja y marrón.

(8) Miden 59×43,5 y 59×27 centímetros. Tinta gris.

(9) ASA, 1-44-81. Miden 74,5×54 centímetros. Tinta marrón.

Publicado por M. AGULLÓ, "El maestro mayor de obras de Madrid don Ventura Rodríguez", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)* (Catálogo de la Exposición). Madrid, Museo Municipal, 1983, p. 232 (Cat. 83).

(10) ASA, 1-47-56.

(11) M. AGULLÓ Y COBO: *Ob. cit.* (Cat. 94).

(12) ASA, 1-53-38.

(13) ASA, 1-53-38.

UNA PIONERA DEL FEMINISMO EN EL MADRID DEL SIGLO XVII: MARIA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

Por Rosalía DOMINGUEZ DIEZ

INTRODUCCION

RESULTA paradójico que en el Siglo de Oro español, cuando surge un conjunto de literatos, artistas e intelectuales de talla universal, que han proporcionado a las letras y al arte hispánico su gloria y esplendor mayores, el nivel medio de la mujer española en estos ámbitos fuera muy bajo, casi nulo, inferior a todas luces al de otros países de Europa, donde la mujer se desenvolvía en ambientes más liberales.

Existían, sin embargo, honrosas excepciones, y entre la pléyade de varones que lograron la inmortalidad con su pluma, brillaron en esta época algunas mujeres que cultivaron con gran éxito las letras, consiguiendo una más que notable popularidad.

Una de estas mujeres escritoras que alcanzó celebridad en la España del siglo XVII, tanto por la calidad de su obra como por el trasfondo que existe en ella de defensa de la mujer y sus derechos, fue María de Zayas y Sotomayor, madrileña de nacimiento y de corazón. El enorme éxito de sus novelas—que fueron conocidas como el “Decamerón español” por su similitud estructural y temática con la obra “boccacciana”—fue sólo comparable al que lograron las obras de entretenimiento de Cervantes, Quevedo o Mateo Alemán, y de ellas se hicieron numerosas ediciones a lo largo del siglo XVII, traduciéndose incluso al francés.





Lo que resulta más notable en la obra de esta escritora madrileña, sobre todo si se tiene en cuenta que se realiza en una época de absoluta hegemonía, es, como hemos dicho, su clara y rotunda postura reivindicativa de una serie de derechos de la mujer, a la vez que denuncia la situación de profunda ignorancia en que estaba sumergida la fémina de su tiempo, situación mantenida y fomentada por el hombre que, de forma tiránica, reglamentaba toda su vida.

El grito de protesta de María de Zayas se elevó en una España inmersa en una profunda crisis—la crisis del Barroco—en la que tímidamente se abría paso una corriente reivindicadora de la mujer. Esta corriente, que tomaría cuerpo en las novelas de esta madrileña con una fuerza y una agresividad asombrosas, le hizo enfrentarse con valentía al talante misógino de muchos escritores del Siglo de Oro, cuyo mejor exponente fue don Francisco de Quevedo.

Con su prosa, directa y clara (“... he procurado hablar el idioma que mi natural me enseña y deprendí de mis padres...” (1), y a través de sus personajes femeninos, María de Zayas se convirtió en una pionera de la lucha femenina por encontrar en la sociedad un lugar en pie de igualdad con el hombre. Y esto era lógico en una mu-

jer que, como ella, estaba cierta de que “... es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos unos mismos, la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres” (2).

La escritora madrileña era consciente de que, aunque no pudiera ser cambiada o mitigada en una sociedad tan rígida como la española, la desigualdad por la que se regía la vida de la mujer tenía que ser, al menos, denunciada. Intentar flexibilizar los férreos esquemas sociales existentes en lo concerniente a lo femenino, era algo por lo que merecía la pena luchar. La Zayas lo hizo con su pluma, el único arma que tenía en las manos para poder expresar unos conceptos realmente atrevidos en una época en la que la marginación en la que se mantenía a las féminas les impedía desempeñar otros papeles que no fueran absolutamente secundarios fuera del ámbito doméstico.

Dentro del contexto de la literatura española, la figura de María de Zayas está envuelta de una nebulosa de hipótesis y de enigmas. En realidad, de su vida se sabe muy poco. Conocer su trayectoria vital en profundidad nos daría una mayor comprensión de las ideas reflejadas en sus novelas. En ellas, muy probablemente, dejaría re-

NOVELAS
AMOROSAS, Y
EXEMPLARES:

COMPUESTAS POR DOÑA
*Maria de Zayas y Sotomayor, na-
tural de Madrid.*



PASCUAL de GAYANGOS

CON LICENCIA.

*En Zaragoza, En el Hospital Real, y Gñl de N. Señora
de Gracia, Año 1637.*

A costa de Pedro Eiquer, Mercader de libros.



tazos de su propia existencia, no por los hechos o acontecimientos que en ellas ocurren, sino desde un punto de vista íntimo y sentimental, al poner de manifiesto, en boca de sus heroínas, sus propias ideas, deseos y pensamientos, sus experiencias y sus frustraciones, su rebeldía y su lucha.

PANORAMA BIOGRAFICO DE MARIA DE ZAYAS

María de Zayas es madrileña. Ella misma lo confirma en la primera edición de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, donde se puntualiza, junto al nombre de su autora, que es "natural de Madrid". A lo largo de su vida, Madrid estuvo siempre muy unido a ella: "Gran Sibila mantuana" la llama su íntima amiga, la poetisa Ana María Caro de Mallén, haciendo referencia a la "Mantua de los Carpetanos", denominación mitológica de la Villa de Madrid. Y en el anónimo *Prólogo de un desapasionado*, que, según María Martínez del Portal, podría deberse a Castillo Solórzano (3), se alude a doña María de Zayas como "Gloria de Manzanares". Madrid será siempre el eje geográfico y emocional de sus novelas (4).

El único documento que señala la fecha aproximada de su nacimiento es la partida de bautismo, que se encuentra en la parroquia de San Sebastián de Madrid. En ella se dice que fue bautizada el 12 de septiembre de 1590, siendo sus padres doña María Barasa y don Fernando de Zayas y Sotomayor, Capitán de Infantería y Caballero del Hábito de Santiago (5).

Parece probable —siempre a lo largo de la trayectoria vital de María de Zayas nos moveremos en el terreno de las hipótesis— que cuando Felipe III trasladó la Corte a Valladolid en 1601, la familia Zayas se instalara también en la ciudad del Pisuerga, donde transcurrirían los años infantiles de la escritora. Esta hipótesis está avalada por el hecho de que, años más tarde, situara María en esta ciudad la acción de una de sus novelas, *Al fin se paga todo*, significando que tuvo noticias de los sucesos que en ella relata por las mismas personas a quienes aconteció la peripecia.

Lo que sí parece fuera de duda es la estrecha relación de la familia Zayas con el Conde de Lemos, a cuyo servicio estuvo el padre de la escritora en la época en la que desempeñó el cargo de Virrey de Nápoles. María menciona a este prócer en repetidas ocasiones, alabándole sobremanera. El

afecto que le inspira el noble español aflora en lo que de él dice en su novela *La fuerza del amor*: "... D. Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, nobilísimo, sabio y piadoso príncipe, cuyas virtudes y excelencias no son para escribirlas en papeles, sino en láminas de bronce y en las lenguas de la fama..." (6).

Durante la etapa del Virreinato de Lemos, los Zayas permanecieron en Nápoles, y la estancia en esta bulliciosa ciudad mediterránea marcaría de forma determinante la obra literaria de María, dejando en ella una impronta indeleble, pues le permitió entrar en contacto con la novelística italiana y conocer otras costumbres distintas a las españolas y episodios que años después narraría en sus novelas con un peculiar y personalísimo estilo, donde se mezclan lo costumbrista y lo cortesano en una deliciosa síntesis.

De su estancia en Italia puede darnos fe la descripción que de Nápoles nos hace en una de ellas, *La fuerza del amor*, donde encontramos también alusión a costumbres y usos diferentes a los de España, que sorprendieron, en cierto modo, a la joven escritora.

Hacia 1616, la familia Zayas regresa a la Villa y Corte, y durante bastantes años María residirá en Madrid, corazón del Imperio hispánico, que comenzaba a convertirse, de la mano de Felipe IV, en el fastuoso escenario de la Corte más esplendente de su época: Madrid, cantada y ensalzada hasta la hipérbole como cúmulo de perfecciones, imán irresistible que atraía hacia sí, desde todos los puntos de España, a gentes de muy distinta condición social, para quienes la flamante capital constituía su meta y aspiración máxima, su Eldorado particular.

Y como tantos otros escritores de su siglo, María de Zayas no fue insensible a la extraña y fuerte atracción que emanaba de la coronada Villa, como lo prueba lo que sobre ella escribe en su novela *Amar sólo por vencer*: "... en la Babilonia de España, en la nueva maravilla de Europa, en la madre de la nobleza, en el jardín de los divinos entendimientos, en el amparo de todas las naciones, en la progenitora de la belleza, en el retrato de la gloria, en el archivo de todas las gracias, en la escuela de las ciencias, en el cielo, tan parecido al cielo, que es locura dextarle si no es para irse al cielo y, para decirlo todo de una vez, en la ilustre Villa de Madrid, Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo, en fin, retiro de todas las grandezas del mundo..." (7).





No se tienen noticias de si estuvo o no casada. De su vida amorosa no se sabe absolutamente nada hasta la fecha, aunque es de presumir, por lo que en sus obras se refleja, que conoció el amor, la angustia de los celos y el dolor de un fuerte desengaño que motivaría su clara aversión a los hombres y su actitud de defensa y rechazo hacia todo lo masculino.

Cultivó asimismo la poesía y, ya antes de la publicación de sus novelas, cosechó laureles en el ámbito literario madrileño, pues era conocida en estos círculos, como se indica en el *Prólogo de un desapasionado*, al referirse a María de Zayas "... a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado" (8).

Su prestigio como escritora fue reconocido por los propios literatos de su época. Castillo Solórzano, con quien se sabe le unió una gran amistad, le dedica un cumplido elogio en su obra *La garduña de Sevilla*, que reza así: "... En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de Doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio de ellas y los versos que interpola, es todo tan admirable que acobarda las más valientes plumas de nuestra España" (9).

Otro de sus grandes amigos fue Pérez de Montalbán, a través del cual conoció a Lope de Vega, a quien María admiró profunda y sinceramente. Esta admiración que sentía hacia el Fénix de los Ingenios queda patentizada en su novela *El traidor contra su sangre*, donde le califica de: "... Príncipe del Parnaso, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin".

Como nobleza obliga, Lope correspondió a esta admiración ensalzando a doña María en su *Laurel de Apolo*, como "inmortal poetisa" (10).

Por motivos desconocidos, hacia 1635 María de Zayas se instala en la ciudad de Zaragoza, donde dos años más tarde salen a la luz sus *Novelas amorosas y ejemplares*, alcanzando tal éxito que se reeditaron al año siguiente.

Entre esa fecha —1637— y la de la publicación de la segunda parte de sus novelas, a la que ella misma denominó *Desengaños amorosos*, no se sabe absolutamente nada de su autora. Diez años transcurren entre la publi-

cación de las diez primeras novelas y las diez últimas, editadas en Barcelona.

A partir de esa fecha —1647— María de Zayas desaparece completamente de la vida literaria y documental y no queda rastro alguno de ella. No se sabe ni cuándo ni dónde muere ni qué sesgo toma su vida hasta su fallecimiento. Todo son conjeturas e hipótesis. Agustín G. de Amezúa apunta que, quizá, al igual que Lisis, la protagonista de sus novelas, desengañada del mundo y del amor humano, se retirara voluntariamente a un convento (11).

Azorín, por su parte, la imagina, al final de su vida, pobre y anciana, apagada ya su brillante inteligencia, en una triste buhardilla madrileña, esperando una muerte liberadora (12).

Lo cierto es que un silencio total envuelve los últimos años de doña María. Mercedes Agulló publicó la partida de defunción de una doña María de Zayas y Sotomayor (12 bis), que dice: *"En diez i siete de enero de mil y seisientos y zinquenta i tres, murió doña María de Zayas i Sotomayor, pobre de solebnidad, por lo qual no testó. Recibió los Santos Sacramentos. Enterróse con lizencia del Señor Bicario y enterróla de limosna don Christóbal de Moscoso, del Consexo Real. Enterróse en San Millán. Dióse a la fábrica quarenta y quatro reales"*. [Margen: *"Pobre. Doña María de Saias"*]. (Libro de Enterramientos de San Justo, 17-I-1653). El erudito Serrano y Sanz publica dos testamentos de 1661 y 1669, pertenecientes ambos a sendas Marías de Zayas, pero su criterio es que ninguno de ellos corresponde a la escritora (13).

EL PECULIAR FEMINISMO DE MARIA DE ZAYAS

Doña María de Zayas nos dejó, sin embargo, un gran legado: sus novelas, y en ellas, junto con el rechazo que le producían tantas situaciones injustas para la mujer de su tiempo, un mensaje que bien podemos calificar de manifiesto feminista.

Sus narraciones encierran unas amargas lecciones de desengaño, "para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres..." y "...escarmentando en ellas, no haya tantas perdidas y tan poco escarmentadas" (14).

Pero no hay que llamarse a engaño. El feminismo de María de Zayas no encajaría en la mentalidad de una mujer del siglo xx, ya que presenta unas características peculiares y contradic-



torias. Más que feminismo, lo que María predica es un antimachismo furibundo. Tanto es así que para defender a la mujer, cae en lo mismo que pretende contrarrestar, atacando fieramente al varón que "siempre" engaña, humilla y abandona. El hombre es, sin excepción, el enemigo y, por serlo, "... no hay que fiar en hermanos ni maridos, que todos son hombres..." (15).

Resulta claro que esa animadversión visceral, el rencor que la escritora evidencia hacia los hombres, no es sólo el resultado de un análisis objetivo y frío de la sociedad de su época, en la que, ciertamente, el papel de la mujer era muy secundario, sino que debía provenir de una experiencia personal, honda y dolorosa, que marcaría profundamente su espíritu apasionado e impulsivo.

El rencor de María lo generaba, entre otras cosas, una serie de actitudes masculinas. Por ejemplo, para ella el hombre carecía de la capacidad de amar profunda y sinceramente a la mujer, a la que se acercaba únicamente atraído por un deseo carnal, y poseía, por contra, y en grado sumo, una autosuficiencia que le hacía considerarse superior, lo que le permitía engañar, seducir, abandonar o difamar a la mujer impunemente. Para una persona tan inteligente y sensible como la escritora madrileña, tales actitudes debían herir su orgullo como mujer y como ser humano.

Para comprender mejor el porqué de la protesta que late en la obra de María de Zayas, es necesario conocer, siquiera someramente, una panorámica de la vida femenina en el Siglo de Oro español, llena de condicionamientos y tabúes y desprovista, a la vez, de algo tan vital como la cultura y la libertad.

A) **La mujer en el Madrid del siglo XVII**

En el Madrid del siglo XVII y, en general, en toda la sociedad española, la mujer era objeto de los más contradictorios sentimientos. Por un lado, cuando constituía un sueño inalcanzable y no había sido poseída, se le tributaba por el varón la adoración más rendida, como si de un ídolo encantado se tratase. Por otro, si pasaba a la condición de esposa, se convertía en una esclava doméstica que perdía todo su encanto, permaneciendo recluida en el hogar como en un gineceo, depositaria y prisionera a la vez del honor familiar, custodiada por escuderos o dueñas, ya que el sentido que de la





honestidad se tenía en el siglo XVII obligaba, tanto a las mujeres casadas como a las doncellas, a vivir bajo la férrea custodia de un hombre, ya fuera esposo, padre o hermano.

Esta tiranía masculina no podía por menos de llamar la atención de los foráneos que visitaban la Corte, como le ocurrió a Brunel, quien, en su *Voyage d'Espagne*, comentaba a este respecto: "Los maridos que quieren que sus esposas vivan bien, se hacen tan absorbentes que las tratan casi como a esclavas, temerosos de que una honesta libertad las emancipe de las leyes del pudor, poco conocidas y mal observadas en el bello sexo" (16).

La sociedad del Siglo de Oro otorgaba al sexo femenino, fuera del plano amoroso, un papel subalterno. Ni siquiera en la esfera real, las áulicas amantes, tan numerosas, del Rey poeta no gozaron ni por asomo de las mismas prerrogativas y libertades que las favoritas francesas, y al cesar en el favor real su destino era, irremediablemente, el claustro. En el ámbito político su influencia fue absolutamente nula.

Por otra parte, la mujer era considerada por el hombre como un bien útil, un objeto de transacción, una cosa de la que el padre, el hermano o el marido podían disponer a su antojo sin tener en cuenta, en la mayoría de los casos—imaginamos que siempre habría honrosas excepciones—, su inclinación o sus sentimientos.

La autosuficiencia del hombre—que tanto molestaba a María de Zayas—consideraba la inteligencia de la mujer como de segundo orden, por motivos incluso fisiológicos, y las escasísimas féminas con inquietudes intelectuales corrían el riesgo de ser puestas en "solfa" por autores como Calderón o Quevedo, por ejemplo.

En la inmensa mayoría de los casos, la mujer del siglo XVII, al estar "... mantenida en un aislamiento absoluto, era, de ordinario, una perfecta ignorante. En todo caso, no tenía nunca la misma situación social que el hombre. Por lo común, no comía a la misma mesa que el marido... Cuando iba a visitar a sus amigas, hacía lo en una silla de manos o carroza cerrada..., pasaba su tiempo en medios donde sólo asuntos devotos o nimias bagatelas formaban la trama de la conversación" (17).

En honor a la verdad, la falta de preparación intelectual en la mujer hacía de ésta un ser infantil, necio, pedigüño y superficial, por lo que "... ajenas a cuanto acaecía fuera de la



María de Zayas clamaba por una formación cultural similar a la que recibía el varón de su tiempo. Y acusa claramente al padre —la madre, como mujer, era una figura anodina, de segundo orden, desvaída, sin peso específico en las decisiones familiares— de obstaculizar el desarrollo intelectual de las hijas por miedo a que pudieran superarlo y, por ello "... en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a bordar y hacer vainicas, y si les enseñan a leer es por puro milagro... porque hay padre que tiene por cosa de menosvaler que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo, son malas, como si no hubiera muchas más que no lo saben y lo son, y ésta es natural envidia y temor que tienen de que les han de pasar en todo" (20) porque "si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y las cátedras como los hombres, y quizá más agudas" (21).

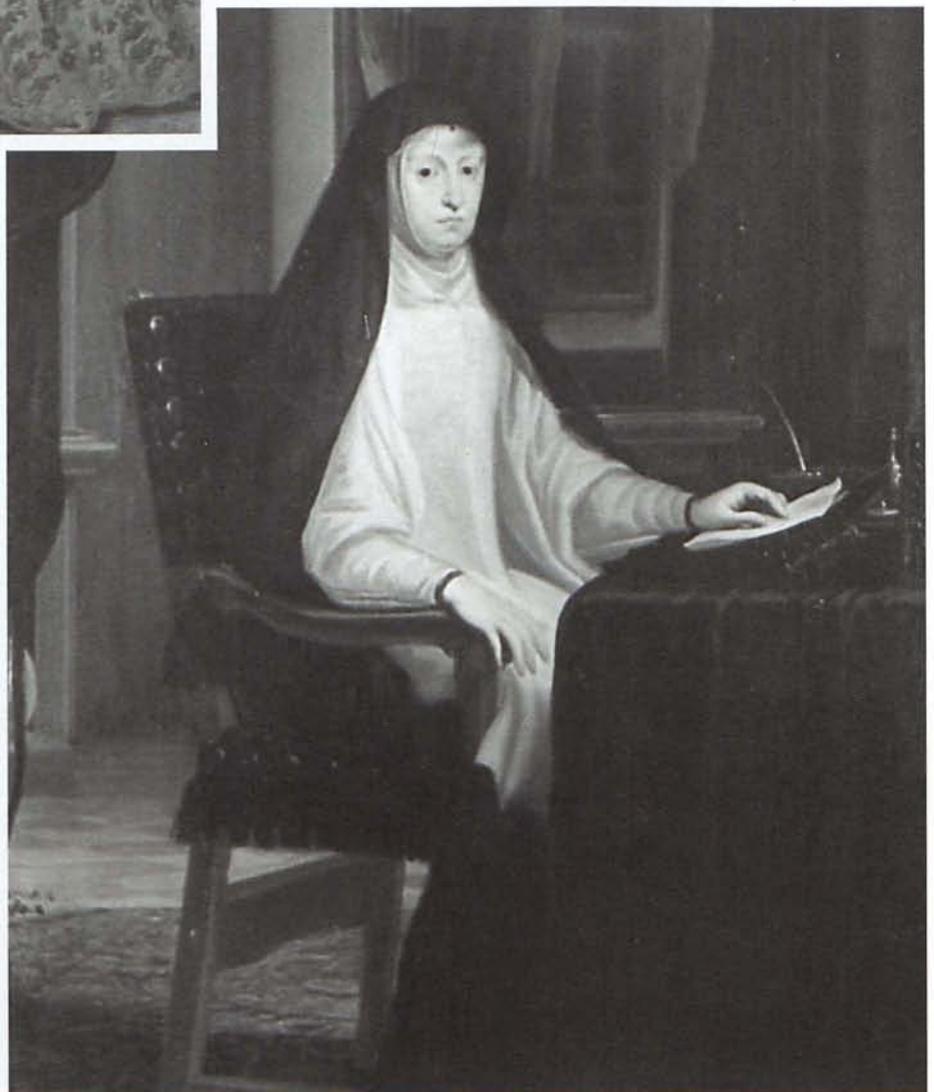
zona de su murmuración, ocupadas sólo en labores o rezos, cuando no en amoríos furtivos, sin leer ordinariamente otro libro que el devocionario, sólo vivían las mujeres para el lujo, la vanidad, la chismografía y el galanteo de ocultis. Prodigaban los antojos ridículos y no las había más amantes de galas, obsequios, joyas, golosinas, afeites, dijes y perifollos" (18).

María de Zayas, muy consciente de estas limitaciones que, cercando a la mujer le impedían desarrollar una personalidad propia e independiente que la igualase al hombre, plantea en su obra una serie de reivindicaciones que pueden sintetizarse en tres puntos básicos:

1. El derecho a la cultura, en pie de igualdad con el hombre.
2. El derecho a la libre elección de estado, sin imposiciones familiares, y
3. El derecho a la libertad de acción (19).

1. El derecho a la cultura

Para que la mujer pudiera evadirse de su prolongada ignorancia que, forzosamente, la subordinaba al hombre,



2. El derecho a la libertad para elegir esposo

En el ámbito sentimental, la protesta de la escritora madrileña va encaminada a conseguir para la mujer el derecho a elegir por sí misma el hombre con el que ha de compartir su vida, sin que se viera forzada por la voluntad paterna, ya que en la mayoría de los casos el padre no daba "parte a su hija hasta después de hecho (concertado el matrimonio), por tener la seguridad de que ella querría su gusto, como siempre lo había visto ajustado con el suyo" (22).

Advierte María que es un yerro notable el de los que aguardan a que sus hijas tomen estado sin su aprobación. De todas formas, poco a poco, la mujer se escapaba de la inflexible autoridad paterna y, en muchos casos, su rebeldía le llevaba a poner impedimentos, marcar plazos y otros tipos de astucias, hasta huir en la noche con su amante (23).

En este campo de la elección de esposo, María de Zayas propugna un postulado en el que brota sin disimulo su resentimiento y la aversión que le produce el varón. Su consejo a la mujer es no atarse jamás a ningún hombre y, sobre todo, no caer en la trampa del amor: "¡Qué mayor perdición que enamorarse!", hace decir a una de sus heroínas (24).

Un rechazo casi visceral al matrimonio como ideal de vida femenino late en cada uno de sus *Desengaños*. El matrimonio, para María, es la destrucción total de la felicidad, y la palabra "esposo" es sinónimo de "píldora amarga de un desengaño". Se impone entonces la huida como el mejor de los caminos. Huir del amor, mentira en el hombre, y del lazo matrimonial, lanzándose de lleno hacia una vida espiritual. El consejo de María es rechazar el amor humano buscando refugio en el divino, porque en este ámbito está "el esposo que jamás me ha engañado ni engañará" (25). La misma protagonista de sus novelas, la hermosa Lisis, en quien quizá se encarne la propia escritora, abandona el mundo, como moraleja final, para encontrar la paz de su alma en el recogimiento conventual.

3. El derecho a la libertad de acción

Ya hemos visto que la mujer honesta en el siglo XVII estaba absolutamente sometida a la autoridad masculina, encerrada y vigilada por dueñas y





escuderos y cercada por unos convencionalismos sociales tan fuertes, que su transgresión podía costarle incluso la vida. La más leve sombra que pudiera caer sobre el honor familiar debido a un equívoco comportamiento por parte de la mujer podía desembocar en una tragedia.

Dejar de sentirse prisionera, no espiada por criados o familiares, salir y entrar a su antojo sin menoscabo de su honor, manifestar libremente sus sentimientos sin contravenir las normas sociales, tener un pequeño retazo de libertad personal, de independencia, sin ser considerada una "perdida", era entonces una utopía imposible de alcanzar.

Y María era muy consciente de esta imposibilidad, pero no por ello deja de elevar su voz reivindicando, a lo largo de su obra, una libertad que sentía muy lejana, pero que intuía real y posible.

B) **Contradicciones en el feminismo «zayesco»**

Como hemos visto, dos eran los caminos que se abrían ante las féminas del Siglo de Oro español: el matrimo-

nio o el convento. Y en esta disyuntiva surge una de las contradicciones del feminismo "zayesco". Es curioso que, por lo que respecta al matrimonio, María no aboga por hacer frente a una decisión paterna, por rebelarse, por sentirse libre, sino que propugna una huida hacia una vida espiritual, hacia la única salida que le quedaba: el convento.

La Zayas rechaza el amor, pero a pesar de este rechazo y de su pretensión de ser igual al varón, cae en otra contradicción: reclama para la mujer, como un derecho, "porque es dama", cortesía y homenaje de corte cuasi medieval por parte del hombre. Su mirada, como dice Salvador Montesa en su magnífico estudio sobre la escritora madrileña, está puesta más que en un futuro "liberado" en un pasado de ideales de caballería.

En este ámbito, María es mucho más conservadora y contradictoria. A la vez que lanza su protesta contra el



hombre, incluso de una forma destemplada, es consciente de que tiene que doblegarse ante él. Existe en el fondo de las actitudes de sus heroínas una resignación y una pasividad que no encajarían con el ímpetu de lucha de una feminista del siglo xx, aunque es bien cierto que la Zayas, como mujer de su tiempo, no podía desligarse, aunque se rebelara contra ellos, de los esquemas mentales imperantes en la sociedad en la que estaba inmersa, lo mismo que una mujer de este siglo no puede siquiera imaginar cómo será la vida femenina en el mundo del siglo xxiii.

Ella misma, aconsejando a la mujer el recato y el cuidado de las apariencias, aboga por una postura hipócrita "... ya que las personas no sean castas, es gran virtud ser cautas..."

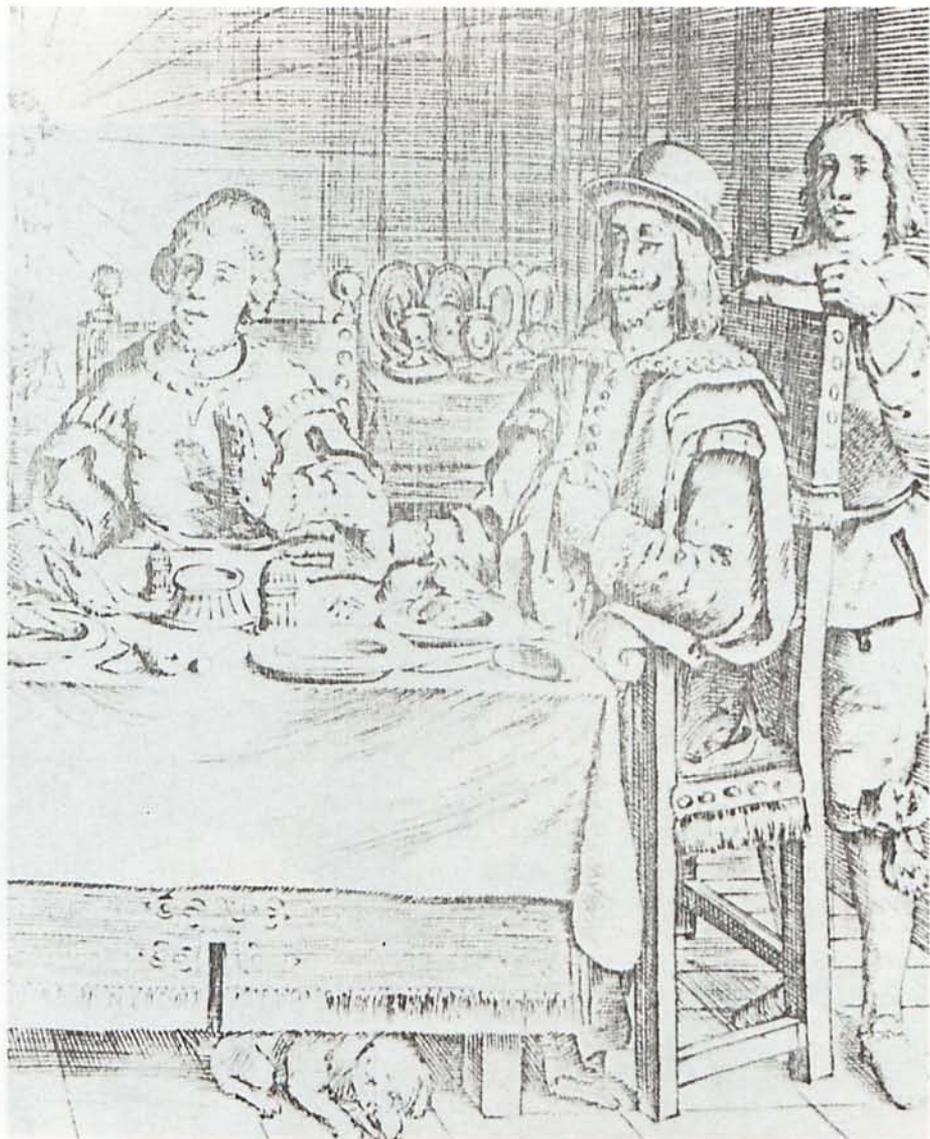
Una mujer podía ser deshonesta, pero debía tener mucho cuidado con dejarlo traslucir y ser lo suficientemente inteligente como para saber, en todo momento, cómo dejar a salvo el honor del marido frente a la sociedad. Para la Zayas, las buenas formas cara a la galería eran algo fundamental. Quizá en este punto no hemos evolucionado demasiado tres siglos después.

Otra contradicción en el feminismo de doña María es su actitud rígidamente calderoniana para vengar las afrentas de honor, pues para ella "la mancha del honor sólo con sangre del que la ofendió sale" (26).

Existe en la obra de Zayas un cierto tremendismo y una incitación a la violencia, a tomar la justicia por su mano para vengar la afrenta masculina, la pérdida de la virtud, de la honra, por el engaño de un hombre.

La moral de la que hace gala doña María es tan severa que resulta arcaizante, sobre todo en una defensora de la mujer. El honor, que parece radicar únicamente en la virginidad, ha de ser para la mujer —desde el punto de vista "zayesco"— su mayor tesoro, y tiene que ser defendido incluso con la vida. Y por ello aconseja a la que ha perdido su virtud, matar o morir para lavar su mancha: "No seas liviana, pero si lo fuiste, mata a quien te hizo serlo y no mates tu honra."

Resulta contradictorio también el que considere normal que una mujer muera por el mero hecho de haber perdido su virginidad fuera del matrimonio: "No hay que replicar, pierda la vida quien perdió el honor..." es una frase que pone en boca de Aminta, una de sus heroínas, y que expresa un sentimiento que no encaja, evidentemente, en una defensora a ultranza de la libertad de la mujer.



CONCLUSION

Si bien es cierto que muchos de los planteamientos de la escritora madrileña son extraordinariamente modernos y sin duda hubieron de rozar el escándalo en una sociedad como la española del Siglo de Oro, hay que tener en cuenta la fuerte carga de "androgynismo" que hay en ellos para poder considerarlos objetivos. Rezuman demasiado rencor hacia el hombre como para pensar que Zayas expusiese en sus novelas unos acontecimientos que fueran fiel reflejo de esa sociedad. Las tintas negras están muy marcadas y quizá la sombra de su propio desengaño personal planee demasiado sobre ellas. El afán moralizante de su obra estaba encaminado a ser un clarín de aviso para que la mujer de su tiempo no cayera en la trampa mortal del amor en la que, sin duda, María estuvo presa.



Sin embargo, a pesar de sus contradicciones en las que se conjugan rebeldía y pasividad, protesta y resignación, rechazo del amor y deseo de homenaje masculino, recato y venganza calderoniana, lo cierto es que María de Zayas tuvo la valentía de alzar su voz para denunciar situaciones reales de soledad, opresión e incompreensión injustas a todas luces para la mujer de su tiempo, convirtiéndose en "la primera feminista teorizante que consistentemente comenta la situación del sexo femenino en España" (27).

Fue una pionera de la defensa de los derechos de la mujer en el contexto de una sociedad absolutamente patriarcal. Su intento fue abrir con su pluma una brecha, por pequeña que fuera, en el compacto frente de prerrogativas masculinas, iniciando una lucha, larga y difícil, que ha durado siglos y está todavía sin terminar.

Bibliografía

- (1) *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid. Editorial Orzgas, tomo III, pág. 153.
- (2) SALVADOR MONTESA PEYDRO: *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid, 1981, pág. 107.
- (3) MARÍA MARTÍNEZ DEL PORTAL: Prólogo a las *Novelas completas de María de Zayas*. Barcelona, 1973, pág. 10.
- (4) SALVADOR MONTESA PEYDRO: *Op. cit.*, pág. 26.
- (5) SERRANO SANZ: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas de 1401 a 1883*. Madrid, 1975, I, pág. 585. Biblioteca de Autores Españoles, 270.
- (6) MARÍA DE ZAYAS: "Novelas completas"—*La fuerza del amor*—. Barcelona, 1973, pág. 196.
- (7) MARÍA DE ZAYAS: *Op. cit.*—*Amar sólo por vencer*—, pág. 485.
- (8) MARÍA MARTÍNEZ DEL PORTAL: *Op. cit.*, pág. 10.
- (9) MARÍA MARTÍNEZ DEL PORTAL: *Op. cit.*, pág. 11.
- (10) SALVADOR MONTESA PEYDRO: *Op. cit.*, pág. 25.
- (11) AGUSTÍN G. DE AMEZÚA: Prólogo a *Desengaños amorosos*. Madrid, 1950, página XXII. Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles.
- (12) AZORÍN: *Obras completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1948. Tomo VIII, páginas 67 y 68.
- (12 bis) *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI, 1970, pág. 252.
- (13) SERRANO SANZ: *Op. cit.*, pág. 584.
- (14) MARÍA MARTÍNEZ DEL PORTAL: *Op. cit.*, pág. 26.
- (15) MARÍA DE ZAYAS: *Op. cit.*—*La inocencia castigada*—, pág. 429.
- (16) BRUNEL: *Voyage d'Espagne*, capítulo IX, 1665.
- (17) MARTÍN HUME: *The Court of Philip IV*, cap. X.
- (18) JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA: *La mujer, la casa y la moda*. Madrid, 1966, página 19.
- (19) *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, tomo III, pág. 152.
- (20) MARÍA DE ZAYAS: *Op. cit.*—*Tarde llega el desengaño*—, pág. 458.
- (21) AGUSTÍN G. DE AMEZÚA: *Op. cit.*, páginas 176 y 177.
- (22) MARÍA DE ZAYAS: *Op. cit.*—*El juez de su causa*—, pág. 291.
- (23) SALVADOR MONTESA PEYDRO: *Op. cit.*, pág. 114.
- (24) MARÍA DE ZAYAS: *Op. cit.*—*Estragos que causa el vicio*—, pág. 638.
- (25) MARÍA DE ZAYAS: *Op. cit.*—*La perseguida triunfante*—, pág. 580.
- (26) MARÍA DE ZAYAS: *Op. cit.*—*La burrada Aminta*—, pág. 75.
- (27) M. V. DE LARA: "De escritoras españolas: María de Zayas y Sotomayor", en *Bulletin of Spanish Studies*, IX, 1932, página 31.

ROSALÍA DE CASTRO CON MADRID AL FONDO

Por José MONTERO ALONSO



Rosalía Castro de Murillo.

El 15 de julio se celebró el primer centenario de la muerte de la extraordinaria escritora gallega Rosalía de Castro. Madrid y su Ayuntamiento la recuerdan en estas palabras de José Montero:

CUANDO nace Rosalía de Castro, la hora romántica alcanza su plenitud. Es en el año de 1837. Acaba de ser estrenado en Madrid el drama *Los amantes de Teruel*. Se ha suicidado, a los pocos días, *Figaro*. Zorrilla se ha dado a conocer leyendo unos versos, a la luz mortecina de un crepúsculo de invierno, en el cementerio, ante los mortales restos de un escritor que se ha pegado un tiro por amor. El aire está como impregnado de toda esa escenográfica estela romántica cuando nace, en Santiago de Compostela, Rosalía de Castro.

DOS BAUTIZOS

Curiosamente, su bautizo coincide, en cuanto al día y al mes, con otro que el año anterior, el de 1836, se ha celebrado en Sevilla, aunque la celebración de una y otra ceremonia haya sido muy distinta en los dos casos. En Sevilla, en la iglesia de San Lorenzo, la del Jesús del Gran Poder, es bautizado, el 23 de febrero, Gustavo Adolfo Bécquer: un acto animado y alegre, un bautizo de rumbo. Al año siguiente, el 24 de febrero, es bautizada, en silencio, como a escondidas, Rosalía de Castro. Había nacido en una casa humilde de Camino Nuevo, esquina a la carretera de Conjo.

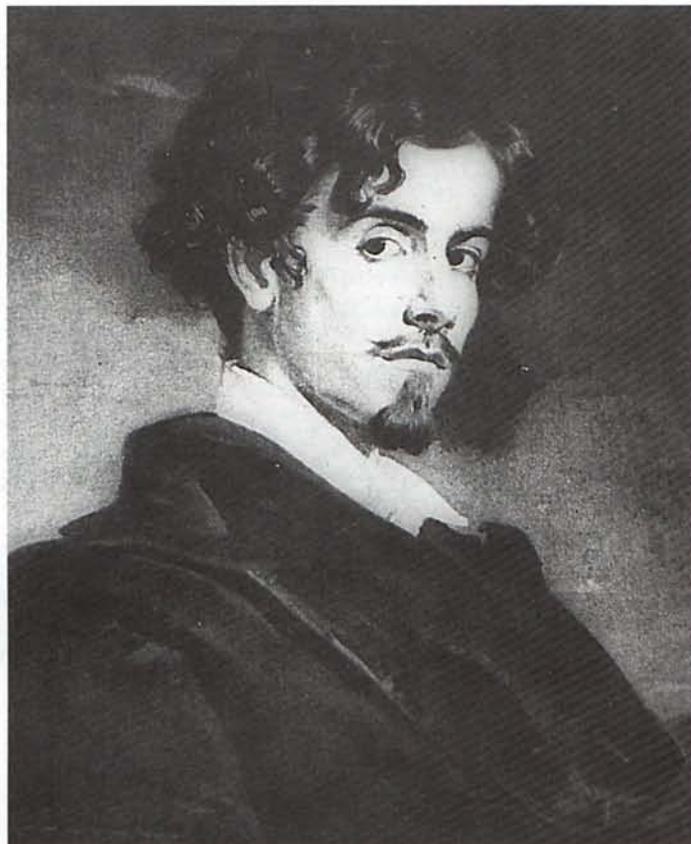
“María Francisca Martínez —se dice en la partida de bautismo—, vecina de San Juan del Campo, fue madrina de una niña que bauticé solemnemente y puse los Santos óleos, llamándola María Rosalía Rita, hija de padres incógnitos, cuya niña llevó la madrina y va sin número por no haber pasado a la Inclusa. Y para que así conste lo firmo...”

“... Hija de padres incógnitos.” Es el drama que pesará siempre sobre la vida de la escritora y que pondrá en su creación literaria sombras y melancolías, uniéndose a las otras tristezas que los días le irán trayendo. Rosalía podría hacer suyos los versos que, andando el tiempo, escribirá otro poeta, Rubén Darío:

“Yo supe de dolor desde mi infancia.
Mi juventud, ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía.”

Aquella casi coincidencia de su nacimiento con el de Gustavo Adolfo Bécquer parece marcar ambos destinos con acentos que se acercan mucho. El poeta de Sevilla y la escritora de Compostela sentirán pronto en sus vidas los zarpazos del dolor. El infortunio se enroscará a ellos. Conocerán desalientos y abatimientos. Y la íntima tristeza de uno y otro asomará a sus versos, poniendo en ellos bruma y desengaño.

Rosalía nace, como en secreto, en una vivienda pobre, de la que es inmediatamente llevada, para el bautizo, al Hospital Real, en la plaza del Obradoiro. La madre es una dama santiaguesa que ha de ocultar su amor como su pecado: el padre de la chiquilla es un sacerdote. Una historia dolorosa y oscura, de la que se habla en voz baja, como de algo nefando. En el alma de Teresa Castro, la madre, el drama no ahuyenta ni seca el amor a la hija. Al revés:



Gustavo Adolfo Bécquer.



Mariano José de Larra.

la mujer hace cuanto le es posible para que la pequeña Rosalía crezca y se forme con los apoyos mejores, con las mejores ayudas. Parece como si un dolor común hubiese acercado aún más a las dos mujeres. Rosalía será educada esmeradamente. Cuando, casada ya, publique un libro de versos, de edición muy limitada, lo titulará *A mi madre*. Nadie, en definitiva, como una mujer para comprender, disculpar y perdonar el infortunio de otra mujer.

Nace muy pronto en ella la llamada misteriosa del arte, el gozo de transformar en palabras nobles y bellas cuanto contempla, cuanto escucha, cuanto siente. Todo es para ella armonía y gracia: el pájaro y el río, la gaita y la copla, el valle, la lluvia, la nube, la fuente y el cielo, el árbol, la flor, la campana, la mariposa... Todo despierta un latido en el arpa —de tantas y tan sutiles cuerdas— de su corazón niño, de su corazón adolescente. Estudia dibujo, francés, música. Ama el teatro, y le encantaría dar vida en un tablado a las mujeres y los sentimientos que crearon otros. Escribe versos que luego, pudorosa, rompe. Estrofas tuyas son declamadas una vez en un festival escolar. Y logra su sueño de representar escénicamente. Es ya una muchacha de quince años, alegre y a la vez melancólica, con el acoso frecuente de una naturaleza enfermiza. Sueños, fantasías. Y la ilusión del teatro, que nunca abandona: un día, a los diecisiete años, interpreta en Santiago la protagonista de un drama, *Rosmunda*, debido a un escritor romántico, Antonio Gil y Zárate. A veces, la música del piano quiebra el silencio de la casona en que vive. A veces, también, Rosalía puntea la guitarra.



Escena de la Revolución de 1856, en Madrid.

LA LLAMADA DE MADRID

Viene, a los diecinueve años, a Madrid, en 1856. Hay mucho de aventura—en un tiempo en que los viajes son largos y difíciles, arriesgados a veces—en este traslado de Rosalía a la capital española. La inseguridad en los caminos había llevado a crear, hacía muy pocos años, la Guardia Civil. Es pesado e incómodo el viaje en las diligencias. Ha de hacerse noche en las posadas, con frecuencia incómodas. Es mucha la distancia entre Galicia y Madrid. Todo ello hace más insólito este desplazamiento de una mujer sola y joven desde un rincón provinciano al nuevo escenario de la Corte. ¿Qué estímulos, qué propósitos han movido a Rosalía para este viaje? ¿Qué vientos empujan sus pasos hacia este Madrid “remolino de España, rompeolas de las cuarenta y nueve provincias españolas”?

Es, una vez más, el espejismo de una gran ciudad, el canto de sirena con que toda capital importante atrae a quienes están lejos de ella, pero la viven y la sueñan con la imaginación desde lejos. Hay siempre unas razones concretas: Madrid, o París, o Londres son unos excepcionales focos de irradiación, son el centro de la actividad literaria, artística y política. Pero, además, en algunos casos—como, por ejemplo, en éste de Rosalía—puede haber también unas razones sutiles e íntimas, imaginativas, nacidas de la propia condición de quien tiene ese sueño de ir hacia una gran ciudad.

Está la mujer en el alba de su vida. Ha ido asomándose, temblorosamente, a un horizonte que se le aparece como mágico: el de los versos, el de la música, el del teatro. Tiene dieciocho años. “Y una sed de ilusiones infinita.” Hay muchos pájaros en su frente, muchas impaciencias en su corazón. Y, al fondo de todo ese latido, confuso, inquieto y maravilloso, una palabra: Madrid.

Allá va, carretera adelante, Rosalía. Van quedando a la espalda las tierras verdes y húmedas, las rúas estrechas, los pinares, el zigzag constante entre los montes, los hórreos, los cruceiros, los maizales. La enorme diligencia bamboleante hace alto en las posadas, para el relevo de las mulas, para el descenso de los fatigados viajeros. El paisaje ha ido cambiando. Castilla ya, y, por fin, Madrid, esperado, aguardado amorosamente en la larga impaciencia del camino. “Madrid, polvoriento de sedes manchegas, tenía un último resplandor en los tejados. Sobre la pradera de San Isidro gladiaban amarillos y rojos goyescos, en contraste con la límpida quietud velazqueña que depuraba los límites azulinos del Pardo y la Moncloa” (1).

(1) RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN: *Viva mi dueño*. En *Obras Completas*, tomo I, pág. 1583.

1858: LA VIDA CARA, LOS OMNIBUS, LOS SERENOS

¿Cómo es ese Madrid al que Rosalía llega ahora, ese Madrid que va a constituir el fondo de sus horas a lo largo de dos años ilusionados y alegres, acaso los años más felices de su vida, porque serán los de la esperanza y el amor, cuando todavía el dolor está lejos? ¿Qué pequeñas o grandes cosas, qué rostros, qué preocupaciones, qué afanes forman la fisonomía de esa ciudad en 1856, cuando llega a ella Rosalía de Castro?

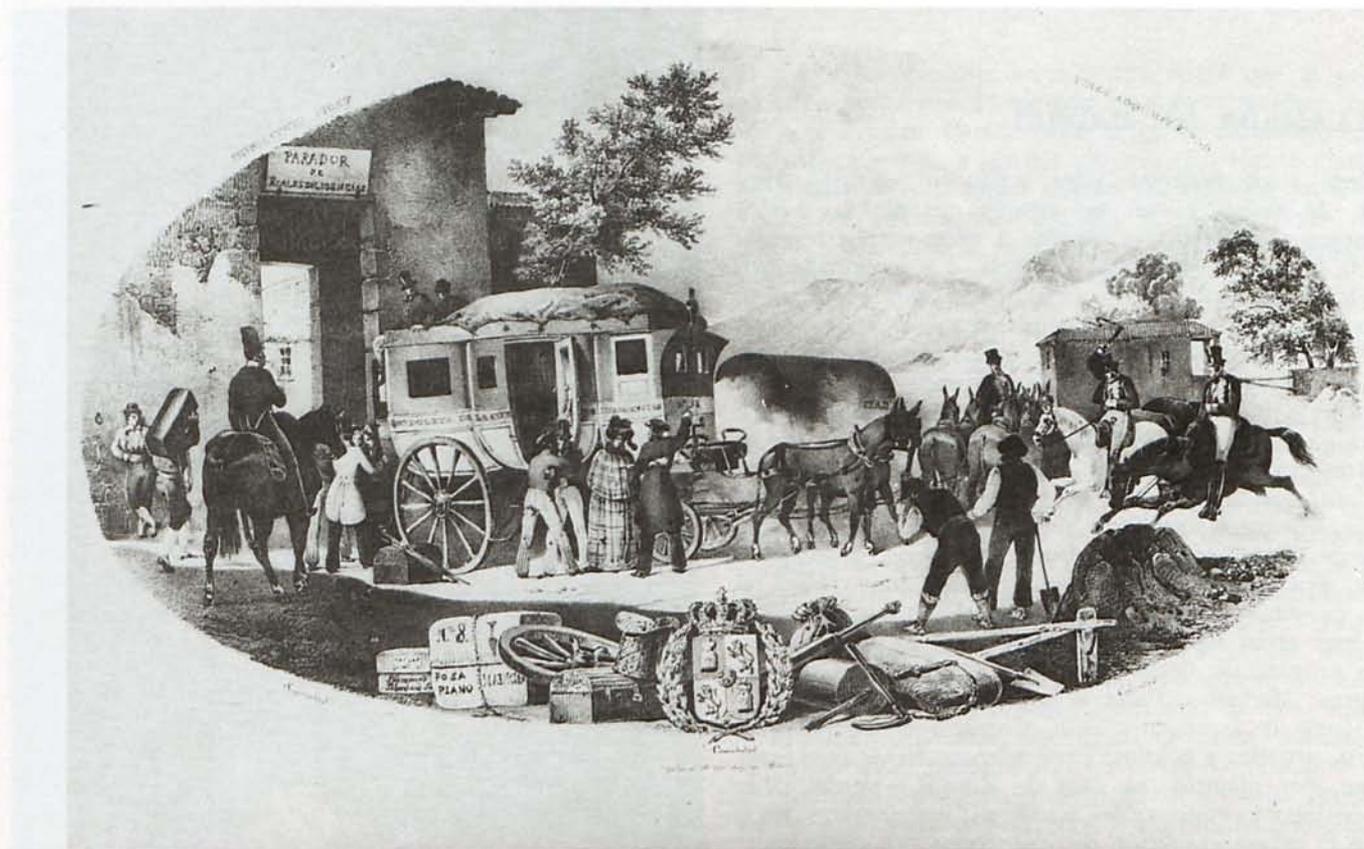
Está reciente, todavía, la "vicalvarada": aquel intento revolucionario que, iniciado en Vicálvaro, a las puertas de la capital, determinó un cambio en la vida política de la nación. Reina Isabel II, y han ido pasando por la Jefatura del Gobierno el general Espartero, O'Donnell, Narváez... El alcalde de la ciudad es don Valentín Ferraz, cuyo nombre irá un día a una calle madrileña. Hay ya muchas vías y plazas con alumbrado de gas. Se están creando muchas fuentes nuevas en Madrid, y se trabaja para la traída de las aguas del río Lozoya, merced a un canal al que se dará el nombre de la Reina, Isabel II. Una pesadumbre: la sequía en el Manzanares, donde el caudal es ya tan escaso que se teme que las lavanderas no puedan bajar al río, como ahora lo hacen, a lavar las ropas de muchos madrileños. Los periódicos se quejan de la vida cara, sobre todo del precio del pan. Se anuncia una nueva subida de éste, retrasada sólo algunos días para que no coincida con el santo de la Reina, que es en octubre. Se han instalado buzones para la correspondencia en muchos estancos. Y el señor Corregidor de la Villa, cuando llega el

Carnaval, dicta unas disposiciones para que las fiestas transcurran con la deseable normalidad. Sólo hasta el anochecer se permitirá ir con disfraces por las calles. Se prohíbe llevar vestiduras de religiosos, de militares y de altos funcionarios. Como se prohíbe, también, a los enmascarados llevar armas. Y sólo la autoridad podrá ordenar que una máscara se quite la careta.

Hay ya algunas líneas con servicio de ómnibus en Madrid, para el enlace del centro con los barrios más alejados. Se hacen obras de reforma en la Puerta del Sol, lo que determina el cierre transitorio de algunos cafés. Y se pide que los serenos atiendan debidamente su servicio, y—como dice un periódico—"no sería malo que la autoridad recordara a los serenos la obligación que tienen de anunciar las horas con regularidad, pues muchos de ellos suelen guardar profundo silencio, lo cual es una falta notable, especialmente en los barrios que carecen de relojes públicos".

LA CIUDAD SE DIVIERTE

Abunda Madrid en periódicos. Acaba de nacer *La Iberia*. Muchos son de carácter político y satírico: *El Padre Cobos*, *La Estrella*, *El Libro Verde*, *Pero Grullo*, *El Clamor Público*, *La Soberanía*, *La Esperanza*, *Merlin*... Hay muchos cafés, algunos de ellos con música, que es una moda que está extendiéndose. Entre el chocolate, y el café o el sorbete, conciertos de violín, de piano o de arpa. A veces, una tiple o un tenor. Y hasta un ventrílocuo, en el café de Oriente. Y cante, y baile, y gente del bronce en un local de la plaza del Angel.



"La llegada de la diligencia".



Julián Romea.

Se baila mucho: vales, polcas sobre todo. Hay un gran número de sociedades creadas para el fomento y la organización de bailes, especialmente para cuando llegan las Pascuas o el Carnaval. Algunas de esas sociedades se llaman "La Floreciente", "La Sílfi", "La Juanita", "El Diamante", "El Fénix", "La Perla", "La Camelia"... Se baila en los salones aristocráticos y, de entre éstos, hay uno, especialmente, que atrae la máxima curiosidad en este Madrid de mediados de siglo: el de la Condesa de Montijo, en la plaza del Angel. Fiestas frecuentes, también, en las embajadas. Y bailes lujosos en el Teatro Real, inaugurado hace muy poco. En la fiesta de Piñata, la que cierra las jornadas del Carnaval, se hace un alto en el baile para el sorteo, a las tres de la mañana, de veinticinco onzas de oro. Se celebran carreras de caballos en la Casa de Campo. Y circo. Y verbenas, y romerías a lo largo de casi todo el año: desde San Antón, en enero, hasta San Eugenio, en noviembre. En este 1856 ha habido puñaladas en la verbenas de Lavapiés, "según es costumbre todos los años", dice un periódico. El ídolo taurino del momento es *Cúchares*. Murió hace poco *El Chiclanero*, su rival en las plazas, y con *Cúchares* alternan ahora *Pepete*, Cayetano Sanz, *El Tato*... Madrid, en fin, se divierte, aunque a veces, inevitablemente, pasa el dolor por sus calles y sus casas.

LA DAMA DE LA ROSA BLANCA

En las Embajadas y los salones se comenta, apasionadamente, la reciente e inquietante historia que un diplomático extranjero vivió hace poco. El se lo había contado

a alguien, y el relato se transmitió rapidísimamente a muchos. Incluso el propio protagonista lo había llevado a un libro suyo, de recuerdos y sensaciones de Madrid.

Es noche de baile de máscaras en el Teatro Real. El diplomático, fatigado de músicas y voces, quiere descansar un poco y se dirige al palco de un amigo. Es el del Marqués de Salamanca. Está vacío el palco. El hombre se sienta y contempla perezosamente el espectáculo abigarrado de la sala.

La cortina se entreabre y una máscara asoma. Es una mujer: traje y antifaz negros, guantes blancos. En la mano, una rosa blanca también. La dama hace un ademán, como pidiendo al hombre que la acompaña. El, gentilmente, se pone en pie y se acerca a la enmascarada. Se coge ésta de su brazo. Echa a andar. Por los pasillos del teatro van y vienen hombres y mujeres con disfraces multicolores. Se bebe y se ríe. La música de las orquestas acompaña el confuso mar sonoro de risas y palabras.

Nada dice la mujer. Sus ojos brillan profundamente tras el antifaz. De vez en vez, mira al hombre. Este trata inútilmente de identificar a su gentil acompañante.

—¿Quién eres?... En algunos momentos me pareces la marquesita de... ¿Me equivoco?

Ella sigue en su silencio. Llegan así al vestíbulo del teatro. A las interrogaciones del acompañante, la dama de la rosa blanca responde sólo con la cabeza, negativamente. Habla, por fin:

—¿Te atreves a venir conmigo adonde yo te lleve?

Es una voz fina, de una rara musicalidad, que parece venir de muy lejos.



Bárbara Lamadrid, en "Los amantes de Teruel".

EL PRIMER LOCO

126

CUENTO EXTRAÑO

POR

ROSALÍA CASTRO DE MURGUÍA



Reg.º 1958.

MADRID

IMPRENTA Y LIBRERÍA DE MOYA Y PLAZA
Carreras, 8 y Garcilaso, 6

1881

—No tengo coche—habla el diplomático.

—No importa. Yo tendré mañana uno de los más bonitos de Madrid.

El va a cuerpo, porque la desconocida no le dejó llegar hasta el guardarropa. Tampoco ella lleva abrigo.

—Hace frío—comenta el hombre.

—Yo estoy—es la voz de la mujer—más fría que la noche.

La mira con mayor insistencia. Le pide el nombre. Se siente cada vez más intrigado y comienza a vivir una extraña inquietud. ¿Quién es esta mujer? ¿Qué quiere decir con sus extrañas palabras?

Han salido a la calle. Pasan por la del Arenal, por la Puerta del Sol, enfilan Alcalá. Hace frío. Se cruzan con otras máscaras. ¿Adónde le lleva la mujer? Ella continúa en su obstinado mutismo.

—Estamos ya muy cerca—dice, por fin.

Se hallan ante la iglesia de San José. La dama se detiene. Hace ademán de ir a entrar en el templo.

—¿Entras conmigo?

A él le parece una extravagancia pasar de un baile de máscaras a una iglesia. Se lo hace ver así a la enmascarada. Esta insiste.

—¿Te atreves?

Se decide. Pero la puerta principal está cerrada a esta hora, y retroceden. La mujer, asida del brazo de su acompañante, le guía hacia la otra puerta, en la inmediata calle de las Torres. Está entornado el postigo y entran.

Cruzan un pequeño patio, otras puertecillas, y desembocan en la nave principal de la iglesia. Se halla ésta revestida con paños negros. En el centro, entre blandones, un túmulo.

La mujer señala hacia el catafalco:

—Esta mañana me trajeron y me depositaron ahí. Mañana volverán por mí. Es preciso que me encuentren en mi sitio.

Se inclina ante su acompañante, como en una reverencia de despedida.

—Caballero...

Se quita el antifaz. Es bellissimo su rostro, de una palidez espectral. Sus labios son finos, de un rojo apagado.

La dama da al diplomático la rosa blanca que lleva en la mano. Un viento helado y misterioso agita los paños mortuorios que cubren el túmulo. Parece como si fuera a extinguirse la luz de los cirios. La muerta ha desaparecido.

El diplomático se cree víctima de una dramática pesadilla. ¿Es todo un sueño, creación acaso del alcohol de la noche? ¿O es que se ha encontrado, quizá, con una demencia?

Busca la salida de la iglesia. Es aún de noche, y camina sin rumbo, febril, por las calles del Madrid que duerme. Comienza a clarear. Quiere comprobar la realidad de lo vivido en aquella hora alucinante. Vuelve al templo de San José. Están tocando para la primera misa. Se halla abierta ya la puerta principal. Entra. Allá, al fondo, se ve el túmulo.

Se acerca a él. Contempla a la mujer que duerme allí su último sueño. Es la misma que se le apareció, unas horas antes, en el palco del Teatro Real. Comprueba, además, de quién se trata: una condesita con la que bailó algunas veces en casas amigas. En la cabecera del ataúd hay una corona de rosas blancas. Acerca a éstas la que ella le había dado y que lleva en la mano aún. Son iguales todas las rosas.



FRANCISCO MONTERO.

Habla con el sacristán y confirma que la dama muerta es la que él conocía.

—Ya ve usted... La llevan a enterrar con el mismo traje que se había hecho para ir a un baile y que no llegó a estrenar.

El diplomático se siente enfermo. Toma un coche y se dirige a su casa. Pide que avisen a un médico. Este diagnostica un estado de alarmante gravedad.

Al cabo de unos días el caballero reacciona y cuenta al médico lo ocurrido. El doctor es, precisamente, quien ha asistido a la condesita en la última enfermedad. Ella desoyó sus consejos y salió de la casa para ir, unos días antes, a un baile. En éste, la última persona con quien había bailado era con el extranjero a quien luego se aparcó en el palco del Real.

El doctor se encoge de hombros y sonríe. La verdad es que no cree nunca en cosas misteriosas. Encuentra una explicación a lo sucedido: la muerta tenía una hermana muy parecida a ella, loca, y acaso se escapó de su casa aquella noche, con un traje parecido al de la muerta. Ese debió ser el origen de la dramática farsa.

Mas el diplomático no cree las palabras del escéptico doctor. Allí, sobre su mesa de trabajo, está, marchita, la rosa blanca que la mujer le entregó en el templo: la rosa igual a las del ataúd. Para él, la inexplicable aventura en la iglesia de San José será siempre un alucinante, apasionante misterio, que nunca llegará a esclarecer.



"La señorita".

EL MARQUES DE SALAMANCA

Este Madrid de 1856 es, también, el del miriñaque. Se viene escribiendo mucho de él, en todos los tonos: elogios, burlas, diatribas. "La miriñaquomanía —comenta un cronista— se ha apoderado de nuestras bellas. Viudas, casadas y doncellas ostentan orgullosas el infernal invento que está llamado a formar una revolución en la sociedad. La nueva prenda hace recordar el guardainfante de siglos anteriores. "Prescindamos —se escribe también— de los siniestros fines a que tiene aplicación, de las macas que puede ocultar, de las faltas y sobras que está llamado a encubrir."

Mas el miriñaque vence todas estas oposiciones y se instala triunfalmente en la vida española. Un defensor y propagandista interesado de él publicará un día este anuncio: "Primera casa en España en miriñaques. Calle del Desengaño, número 11. ¿Quién puede dudar que el miriñaque de buena forma se ha hecho indispensable al adoptarle las señoras por su elegancia, comodidad y economía? ¿Quién duda que el miriñaque bien hecho y con buena forma viste muy bien y con elegancia? ¿Quién duda que es cómodo, porque evita el llevar cuatro o cinco pares de enaguas, que tanto molestan por el mucho peso? ¿Y quién puede dudar que es económico, porque evita el lavar, planchar y almidonar tantas enaguas?"

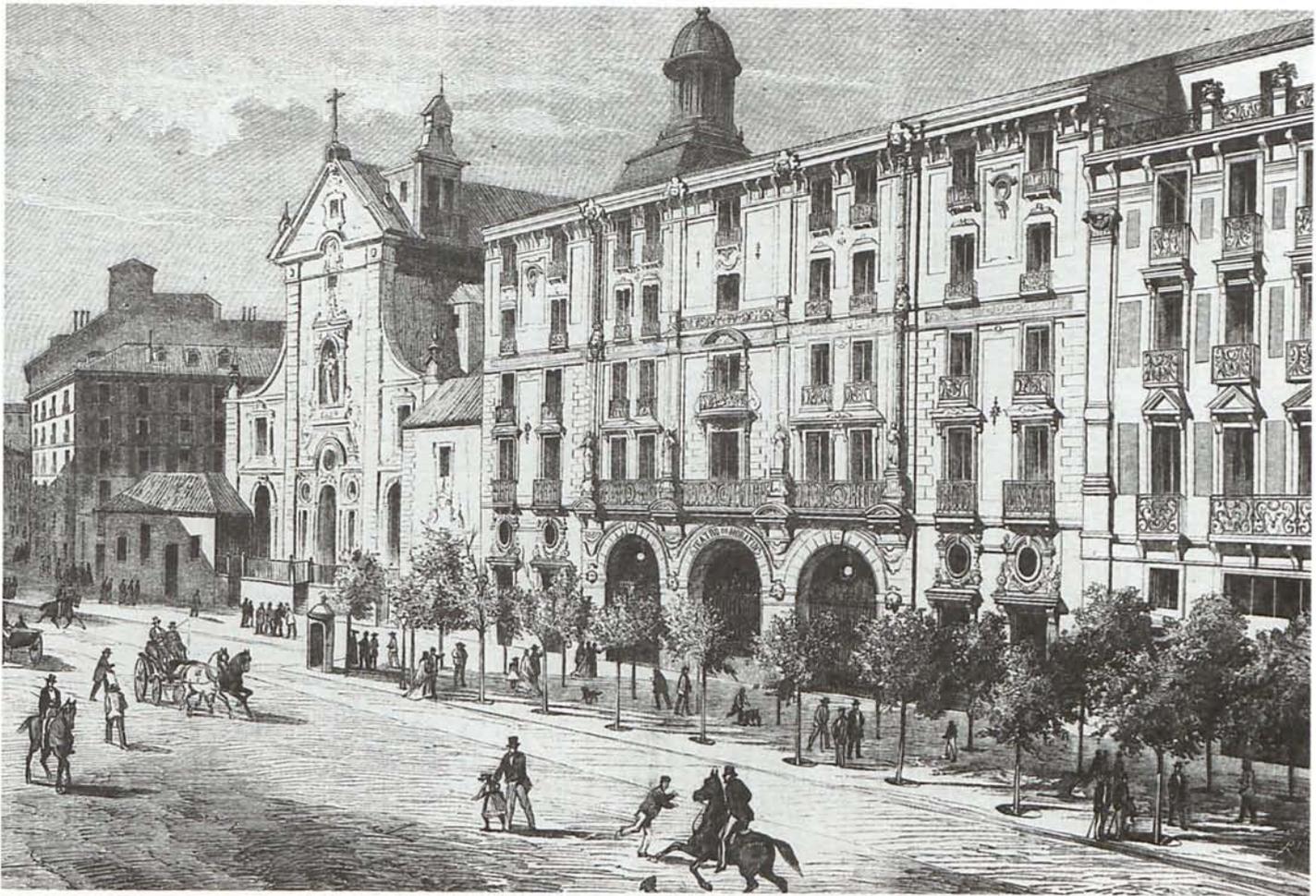
Es éste, igualmente, el Madrid del marqués de Salamanca, un fabuloso personaje, que tiene la pasión de los negocios y de la vida inquieta, intensa y brillante. Una vez, Alejandro Dumas dirá que le hubiera gustado conocerle antes de escribir *El conde de Montecristo*, porque la vida de este extraordinario español superaba en interés y en diversidad a la más fantástica creación novelesca. Peligros, negocios, amóros, despilfarros, opulencias, huidas, ingratiudes, triunfos, riquezas, persecuciones, deslealtades... Llegan a asaltar su casa, a incendiar sus cuadros, sus muebles y sus libros. Cuando, pasado el riesgo, regresa a Madrid, muchos amigos le expresan su condolencia por lo ocurrido. No pierde Salamanca su habitual y sonriente serenidad. "Mirad: había gentes que conocían mi deseo de hacerme un palacio y el mejor modo de obligarme a ello era ése, el de destruir la casa que ya tenía." Esa idea del palacio no es una salida de hombre elegante y seguro de sí mismo, sino que obedece, efectivamente, a algo que está en su ánimo. Quiere tener un palacio que supere a los de los aristócratas madrileños: casonas antiguas, que han ido envejeciendo, que no están a tono ya con el ritmo y la fisonomía de una vida nueva. Salamanca es un eterno soñador de grandezas, y entre ellas figura ésta de tener un palacio propio, rico en cuadros, en lujos y en jardines.

Cuenta para ello con los terrenos. Porque otro de sus sueños es el de crear en Madrid —un Madrid que se está quedando pequeño— un barrio nuevo, como los que hay en algunas grandes ciudades por él conocidas. La capital tiene una angustiosa necesidad de ensanche. Salamanca ve el posible buen negocio y va adquiriendo las tierras que hay a la izquierda de la Puerta de Alcalá y de la plaza de toros, situada a muy escasa distancia de ésta.

—Vivimos en un Madrid demasiado pequeño —solía decir—. En cuanto sale uno a la calle se encuentra con las personas que le molestan y que no quisiera encontrar.



Isabel II.



La calle de Alcalá, el Teatro "Moratin" ("Apolo") y la iglesia de San José.

ROSALÍA EN MADRID

Se aloja Rosalía, cuando llega a Madrid, en la calle de la Ballesta, en la casa de unos familiares de la madre. En el número 13 vive una sobrina de doña Teresa Castro. Una hija de ella se casará, andando el tiempo, con un popular escritor, nacido en Madrid: Alejandro Pérez Lugín, el novelista de *La casa de la Troya*.

Joven, inteligente, con una viva vocación literaria, la mujer entabla rápidamente relación con algunos escritores que, jóvenes también, como ella, han ido llegando a Madrid desde sus rincones provincianos, a la conquista del soñado laurel. Conoce a Gustavo Adolfo Bécquer, que vino hace poco de Sevilla, y a Eulogio Florentino Sanz, y a Ventura Ruiz Aguilera... Florentino Sanz trabaja con frecuencia en las páginas de una revista, *Museo Universal*, y allí publica un día unos versos de su joven amiga. Es una poesía palpitante de nostalgia sencilla y honda:

"Airiños, airiños, aires,
airiños d'a miña terra;
airiños, airiños, aires,
airiños, leváime a ela.
... ¡Ail, si non me levás pronto,
airiños d'a miña terra;
si non me levás, airiños,
quisais xa non me conexan;
que a frebe que de min come
vaime consumindo lenta,
e n-o meu corazonciño
tamén traidora se ceiba..."

Publica Rosalía en Madrid, al año siguiente de su llegada, un libro de versos juveniles, balbucientes: *La flor*. Se relaciona sobre todo con un muchacho gallego, estudiante en la Universidad, algo mayor que ella. Es Manuel Murguía. La relación se transforma en noviazgo y éste acaba en boda. Rosalía de Castro y Manuel Murguía se casan, el 10 de octubre de 1858, en una iglesia madrileña, la de San Ildefonso, en la plaza de este nombre. En esa misma iglesia, diez años antes, se había casado otra mujer, de Galicia también, Concepción Arenal, que llegó a Madrid llena de inquietudes y de sueños y que, para no inspirar recelos ni hostilidades, asistía a la Universidad vestida de hombre, tratando de pasar por un muchacho más.

Madrid se convierte, en esta década de los años cincuenta, en el escenario de unas decisivas horas en la vida de Rosalía. No irá Madrid a su obra literaria, centrada en el paisaje y en la vida de Galicia; centrada, sobre todo, en el propio clima interior de la escritora: en sus anhelos, sus angustias y sus melancolías. Pero si Madrid no está en su obra, está en su vida. La ciudad es el fondo sobre el que transcurren unas ilusionadas horas: las de la esperanza y las del amor. Este es siempre una incógnita, aunque sea una rosada incógnita. Pero, cuando se le vive, no se piensa en sus sombras posibles ni en sus posos amargos, ni en sus hastios o sus deslealtades. Es, para Rosalía, en 1858, la hora del amor, y no cabe dar a éste el sentido que un día le dio Lope de Vega, cuando dijo que era "creer que un

EN LAS
ORILLAS DEL SAR

POESÍAS

DE

ROSALÍA CASTRO DE MURGUÍA



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE RICARDO FÉ
Calle de Codaceros, núm. 11

1884

cielo en un infierno cabe, dar la vida y el alma a un desengaño". ¿Cómo pensar eso cuando se tienen, como Rosalía, veintiún años, y toda la vida por delante? ¿Cómo imaginar penumbras en la hora brillante del mediodía? Madrid es el escenario de unas jornadas felices en la andadura humana de la escritora. Acaso, acaso—es tan largo y tan hondo el camino doloroso que la espera...—, son las horas más felices de Rosalía, cuando todo es para ella, todavía, una esperanza, una gran esperanza.

SUS TRES LIBROS

En tres libros—aparte de algunos de menor importancia y aun de carácter distinto—se apoya la personalidad literaria de Rosalía: *Cantares gallegos*, *Follas novas* y *En las orillas del Sar*. Los dos primeros están escritos en lengua galaica. El último, en castellano.

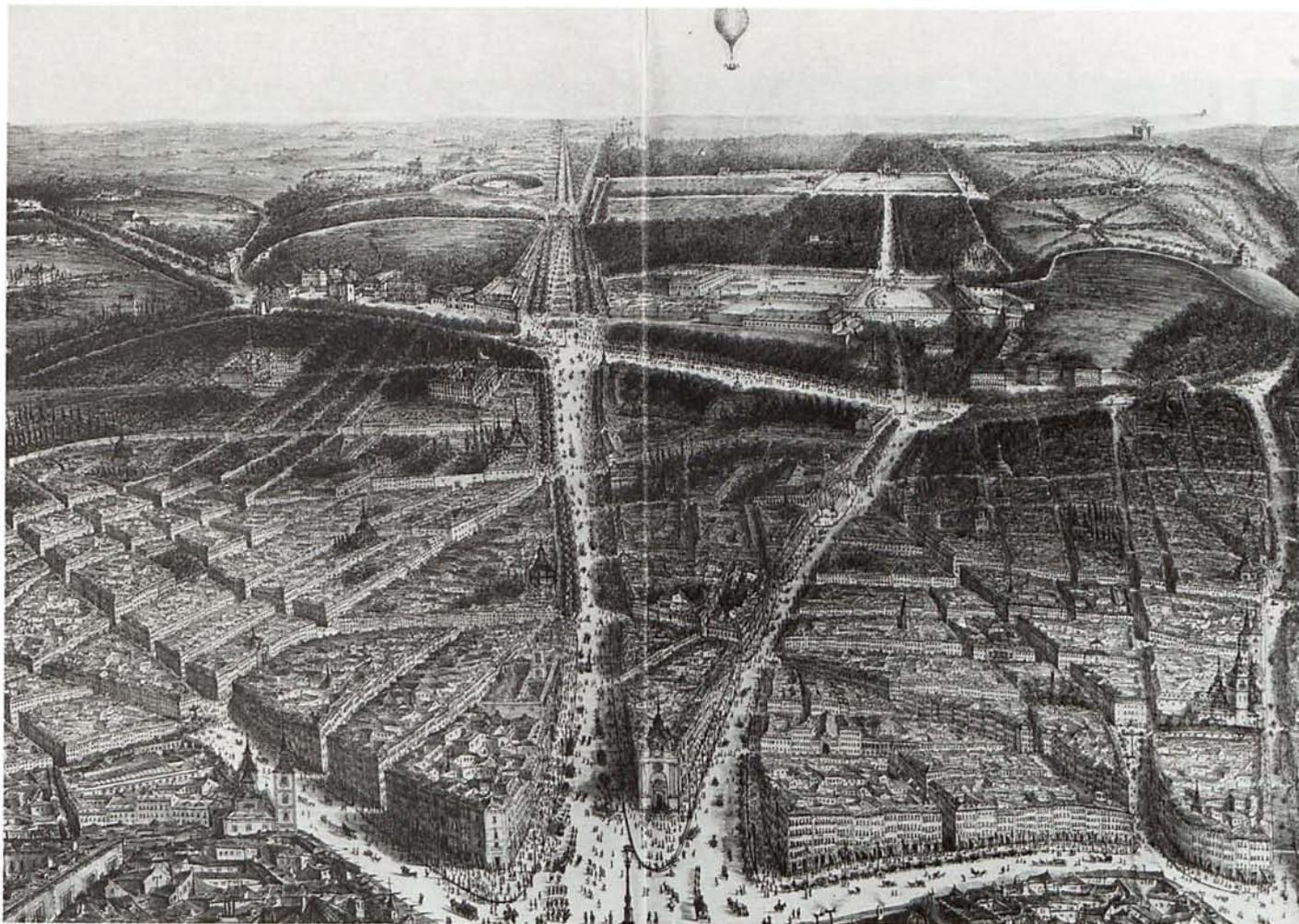
No es difícil advertir en los tres volúmenes una perceptible evolución de la sensibilidad de su autora. En el primer libro se acusan, sobre todo, el paisaje, el entorno, el colorido, la fisonomía de la tierra natal. Después, estos perfiles van abrazándose más estrechamente al propio espíritu de la mujer. Y, finalmente—aún sin perder nunca el lazo con aquella descripción de la tierra propia—, prima sobre todo la íntima meditación alrededor del personal destino, la presencia exigente del dolor, o la duda, o el desaliento del humano corazón, tan batido, tan golpeado. "Si hay un alma sincera, esa es la mía", podrá decir la escritora, como años más tarde escribirá Rubén Darío. Rosalía ha ido como desnudando su espíritu, como poniendo en los versos un creciente sello de confesión. Ese espíritu culmina en el tercero de sus libros, publicado en el umbral de la muerte ya, en 1884.

Rosalía, nacida tierra adentro, en Santiago, lleva algunas veces su ciudad—la lluvia, las piedras grises, el Pórtico de la Gloria—a sus estrofas. Pero lo que ella siente más es el paisaje compesino, que es el que aparece en la mayor parte de su creación. Campos, pinares, ermitas, riachuelos, brumas. "El paisaje es un estado de alma", nos dice la vieja frase de Amiel. Pocas veces estas palabras son de tan viva realidad como en Rosalía. Cuanto ella contempla en torno suyo lo ve a través de su propio estado interior: de su fe, de sus angustias, de su gran anhelo impreciso y triste. La niebla del cielo es la propia niebla de su espíritu. Si llueve sobre la tierra es porque llueve también sobre su corazón.

A lo largo de esa creación en la que se acusa tan fuertemente la identidad entre el paisaje y el alma, van ahondándose las que serán líneas constantes de su obra, motivos capitales, rasgos expresivos, características y, en definitiva, esencias. Sentimos, leyendo a Rosalía, su amor a la tierra, su sentido de la nostalgia, su vital necesidad del aire galaico—"aires, airiños, aires, -quitadoiriños de penas"—; el caer de la lluvia—"chove miodiño, chove"...—; el compartir el dolor ajeno, la desgarrada emoción del adiós, la muerte, la soledad... Y el misterio, lo impreciso, ese "no sé qué" de tantas cosas, ese eterno por qué sin respuesta.

"Yo no sé lo que busco eternamente
en la tierra, en el aire y en el cielo;
yo no sé lo que busco, pero es algo
que perdí no sé cuándo y que no encuentro,
aunque sueñe que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo.

Una sombra tristísima, indefinible y vaga,
como lo incierto, ante mis ojos va
tras de otra sombra vaga que sin cesar la huye
corriendo sin cesar..."



Vista de Madrid en 1856.

DE ROSALIA A MACHADO

Y una especie de amor a la tristeza, de contemplar y sentir ésta como una parte de la propia alma, como una esencia inseparable del espíritu. Diríase una cierta voluptuosidad en la melancolía, un extraño recreo en el íntimo dolor, tal que si éste se hiciese ya necesario a la vida auténtica y verdadera. Ejemplo expresivo de este sentimiento es la poesía *Una vez tenía un clavo*:

"Una vez tenía un clavo
 clavado en el corazón,
 y no recuerdo ya si era aquel clavo
 de oro, de hierro o de amor,
 Sólo sé que me hizo un mal tan hondo,
 que tanto me atormentó,
 que día y noche sin cesar lloraba
 cual lloró Magdalena en la Pasión.
 'Señor, que todo lo puedes
 —pedíle una vez a Dios—,
 dame valor para arrancar de un golpe
 clavo de tal condición.'
 Díómelo Dios, y arranquélo;
 mas... ¿quién pensara? Después
 ya no sentí más tormentos
 ni supe qué era dolor;
 supe sólo que un algo me faltaba
 —donde el clavo me faltó,
 y en seguida empecé a sentir saudades
 de aquella pena... ¡Buen Dios!
 Este barro mortal que envuelve el alma
 ¡quién lo entenderá, Señor!"

Unos cuantos años más tarde, cuando ya Rosalía se haya fundido, material y definitivamente, con la tierra madre, otro poeta, Antonio Machado, expresará, con claro



Detalle del monumento a Rosalía de Castro en Santiago de Compostela.

parentesco, esa misma idea: ese amar la tristeza, esa suerte de "nostalgia del dolor", arrancado ya éste del alma. Los versos posteriores a Rosalía son éstos, tan conocidos:

"Yo voy soñando caminos
de la tarde. Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas.
¿A dónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero,
a lo largo del sendero.
La tarde cayendo está.
'En el corazón tenía
la espina de una pasión.
Logré arrancármela un día.
Ya no siento el corazón.'
Y todo el campo un momento
se queda mudo y sombrío
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.
La tarde más se oscurece.
Y el camino, que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.
Mi cantar vuelve a plañir.
'Aguda espina dorada,
¡quién te pudiera sentir
en el corazón clavada!'"

El clavo en Rosalía, la espina en Machado. Para Rosalía, aquel clavo puede ser de oro. Para Machado, su espina es, también, dorada. Y en ella y en él la misma nostalgia, la misma saudade del dolor voluntariamente perdido, la misma voluptuosidad en la pena. Otro poeta, Rilke, dirá un día: "Ama tu soledad y soporta el sufrimiento que te cause."

Va hiriendo la vida repetidamente a Rosalía de Castro. Apenas hay pesadumbre que ella no sienta. Madrid quedó lejos, y lejos quedaron, también, las horas felices. El paso de los días añade nuevas cuentas melancólicas al rosario de un vivir doliente. Galicia es el escenario de las jornadas finales de la escritora. Pero acaso no es arriesgado imaginar que el alma y el recuerdo se le irían muchas veces hacia sus ya distantes horas de Madrid: las de sus veinte años, las del amor y la esperanza.

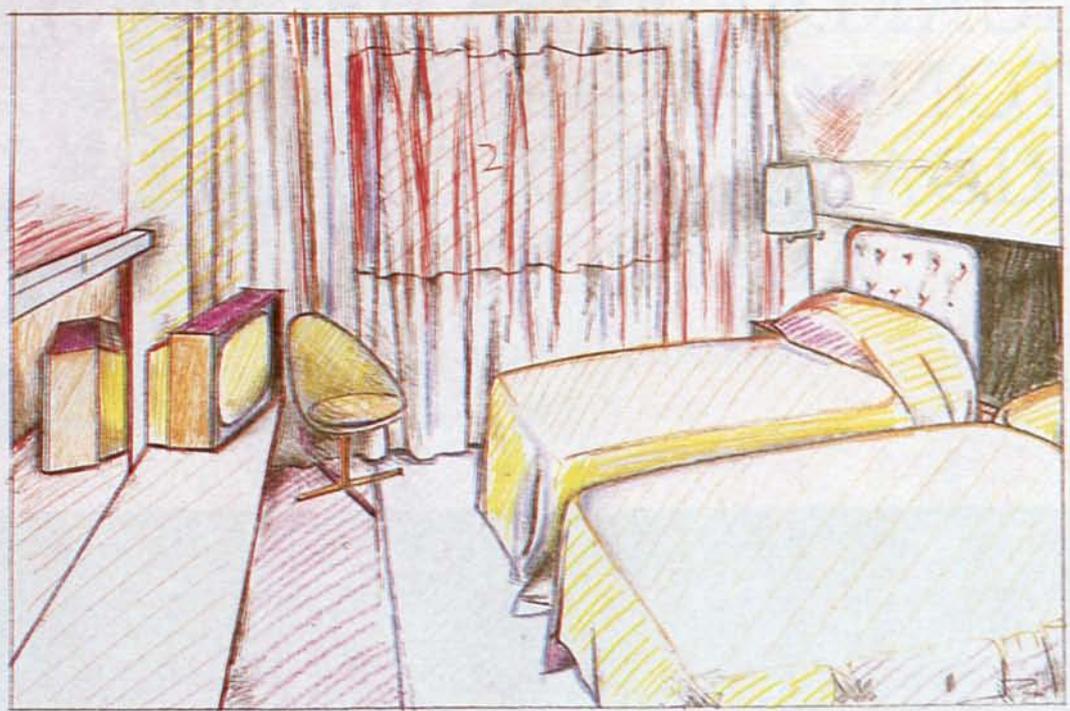
EXPOSICIONES EN MADRID:
RICHARD HAMILTON. LA
VANGUARDIA RUSA (1910-1930).
ANTONI GAUDI (1852-1926).
FRIDA KAHLO. OTROS
ABANICOS

Por Zita CERRO Y VENTURA



Swinging London III.

0 1 2 3 4 5 6 7
 ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦



Motel.

1. RICHARD HAMILTON

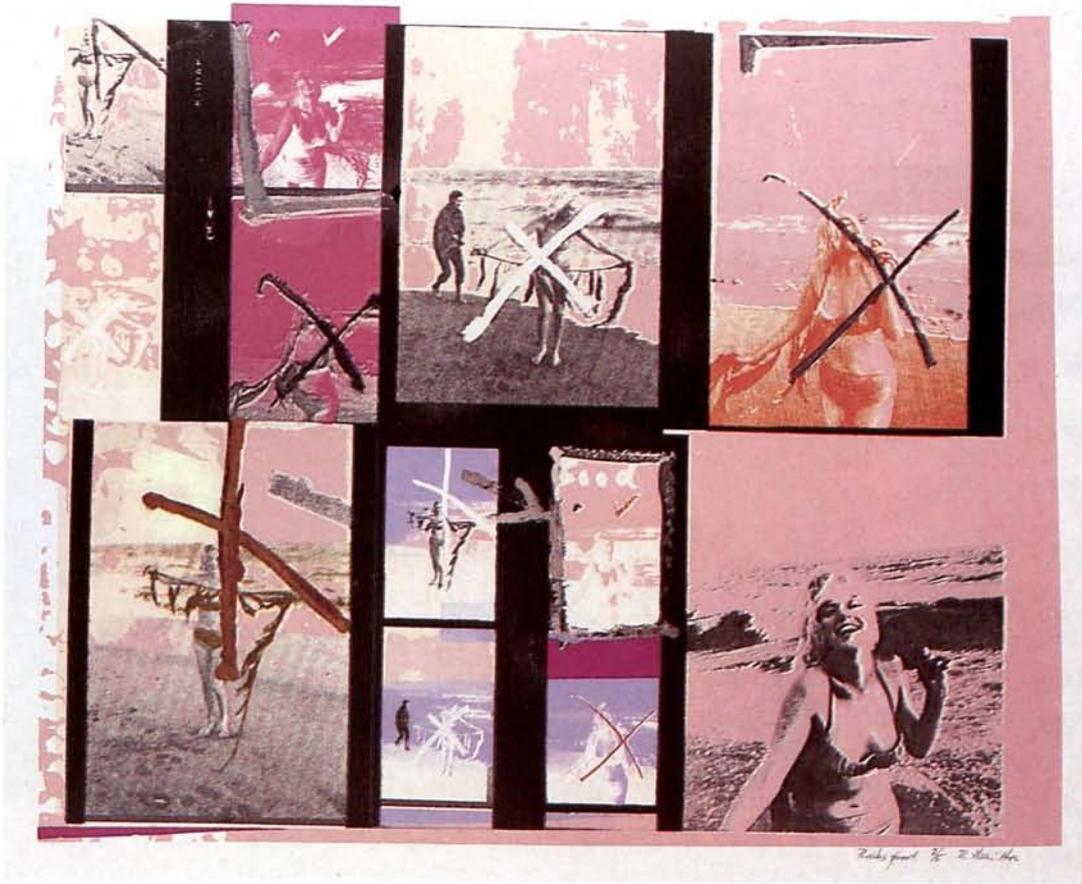
UNA interesante muestra de 71 obras de Richard Hamilton compusieron la exposición que ha permanecido abierta, en la Caixa, hasta el pasado 2 de junio.

En ella se pudo admirar obra gráfica de Hamilton comprendida entre los años 1949 y 1981.

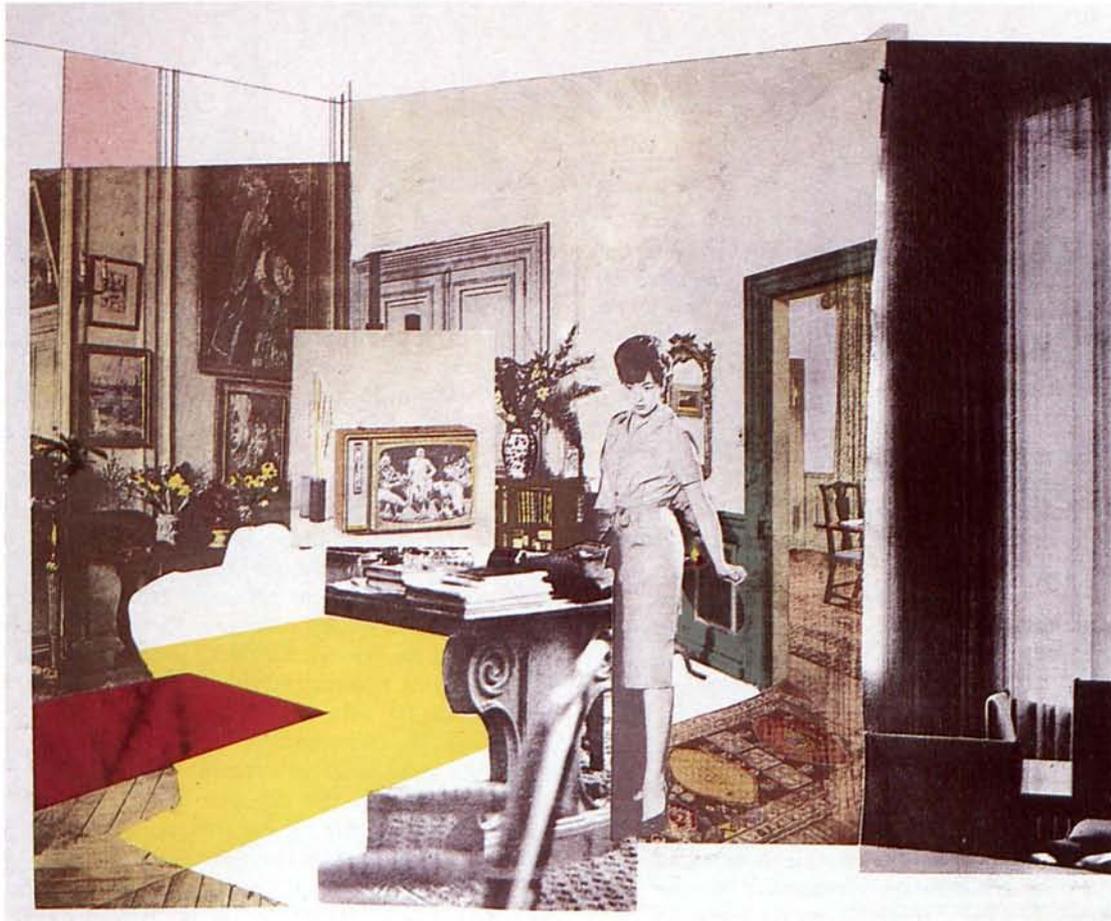
El gran representante del Pop Art, nacido en Londres en 1922, amigo y discípulo de Marcel Duchamp, fue el que más influyó para que emergiera el nuevo movimiento realista de Inglaterra.

Sus cuadros son montajes contruidos a partir de significantes fragmentos de objetos reales que reflejan la cultura industrial de la gran ciudad. Le interesa la cultura urbana producida en masa: películas, ciencia-ficción, publicidad, música pop... No existe una repulsa por la cultura comercial, la acepta y la explota. Su objeto es elevar lo cotidiano al nivel del arte.

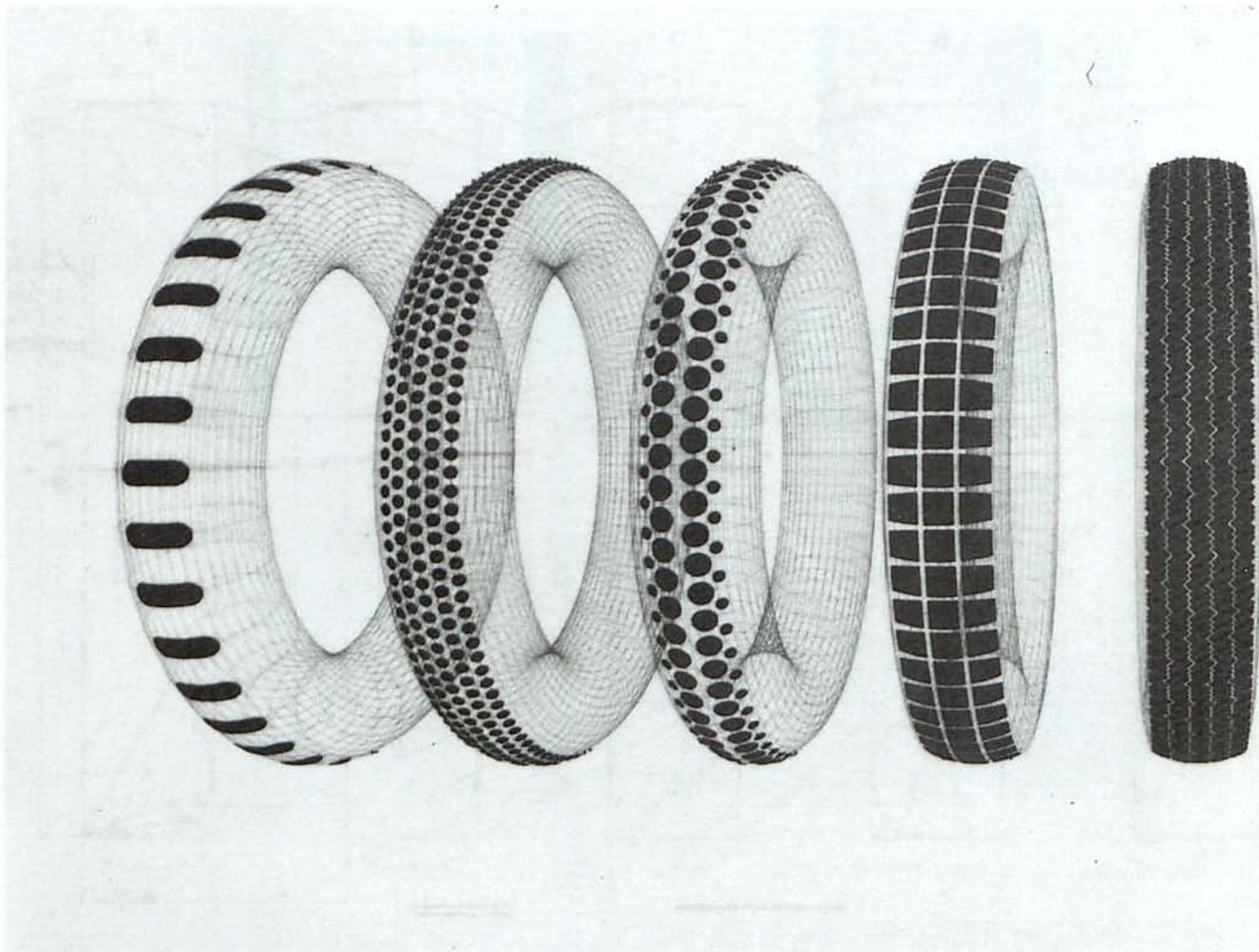
Hamilton creó una "imagería de masa" o "iconografía de masa", a partir de la propia publicidad y todo lo que supone el diseño orientado hacia el consumidor. Este mundo sin explotar, hasta este siglo, y más concretamente hasta nuestros días, le ha ayudado a llamar la atención sobre un gran sector de ese público consumista, que ve que los elementos familiares entran en el consagrado mundo del arte.



My Marilyn.



Interior.



Five Tyres remoulded.

Hamilton ha conseguido demostrarnos que las diferentes técnicas pueden colaborar. Prueba de ello es el montaje que realizó con John Mchale y el arquitecto John Voelcker, consistente en un gran *collage* de motivos y objetos *ready-made* sacados de fuentes no artísticas, sino de la vida del hombre occidental: comics, neumáticos, televisión, periódicos...

Surge en él una enorme preocupación por los objetos de consumo y su papel en la sociedad y la publicidad.

Richard Hamilton almacena y elabora mentalmente una imagen fotográfica para trabajar a partir de ella, esto es palpable en toda la exposición.

Desintegra cada original en tres o cuatro versiones en las que modifica el color, el tono y aprovecha los distintos efectos de negativos que se graban en la retina del espectador. Ese original no cambia, permanece inalterable en las distintas interpretaciones, sigue siendo el mismo a lo largo de todo el proceso. Pero los resultados del color hacen que ese modelo inicial parezca independiente de los que han sido el resultado de una cuidada elaboración. Estas imágenes originarias y estos esmerados procesos son tal vez la llave para llegar a comprender su arte. Un arte escrupulosamente atendido y de tratamiento virtuoso en el que cada detalle tiene calidad propia y tratamiento de bodegón.

Una idea paralela se desarrolla y lleva a cabo en la

llamada "técnica-nevera" de Luis Gordillo (como él mismo bautizó a este método de trabajo que surgió con el Pop Art), que consiste en "congelar" mentalmente una imagen no artística, sino cotidiana, manipularla y en "frío" realizar la obra de arte.

A lo largo de toda la exposición se pueden observar los pasos y estudios que Hamilton realiza hasta llegar a una terminación definitiva.

Es muy interesante ver el proceso creativo que nos ofrece, a la vez que las diferentes técnicas empleadas: serigrafía, litografía, lápiz, gouache, aguainta, goma sintética, collage..., con las que explora las posibilidades de integración de las distintas artes visuales.

Su objetivo es obtener por medio de grados fotográficos la idea de las posibilidades estéticas de la máquina, el progreso y la misma fotografía.

Su obra ha sido muy discutida, incluso por los propios miembros del Independent Group, del que fue cofundador en 1952, quienes la interpretaban en muchos casos como "una clásica situación del cine de Hollywood".

Hamilton es uno de los artistas contemporáneos menos prolíficos en términos cuantitativos. Todo lo que hace está realizado de forma elaborada y meditada. Cada obra es una declaración y el resultado de un proceso conceptual complejo y de gran dedicación.

2. LA VANGUARDIA RUSA. 1910-1930



El Lissitzky. *Pressa*.



Alexander Exter. *Puerto*.

POR primera vez en España, se ha realizado una exposición tan completa y extensa sobre la Vanguardia rusa de principios del siglo xx.

Un total de 45 artistas, con 178 obras expuestas, formaron la muestra ofrecida por la Fundación Juan March.

Esta gran exposición presentó obra gráfica de diferentes "ismos" que nacieron en Rusia y sincrónicamente se desarrollaron en Europa. Es interesante observar que la calidad de las obras en esta exposición no varió tras la Gran Revolución de Octubre de 1917.

La magnífica exposición amparó a los más consagrados maestros y movimientos de la época, tales como el Suprematismo de Malevich y Kandinsky, el Neoprimitivismo de Larionov y Gonscharova, el Constructivismo de Lissitzky y Rotchenko..., con grandes sombras de futurismo, cubismo, impresionismo y expresionismo.

Todo este abanico de grandes maestros que la Fundación March nos dio oportunidad de contemplar proviene de la Colección Ludwig, de Colonia, que posee una espléndida muestra de la Vanguardia rusa y que hasta ahora no se había presentado de manera tan completa en ningún museo del mundo, ni siquiera en el Ludwig, como observó su director Siegfried Gohr.

Muchas de las obras ya se habían expuesto anteriormente en Europa y Estados Unidos, aunque nunca con el carácter de unidad de la March.



Vassily Kandinsky. *La Plaza Zubovskii, de Moscú. III.*



Ivan Kliun. *Composición suprematista.*

Muchos de estos artistas de principios de siglo tienen la peculiaridad de haber nacido en tierra rusa y haber llevado a cabo el desarrollo artístico en Europa Occidental, que les recibió de modo entusiasta. Los mismos movimientos y corrientes tienen una impronta personalísima y un carácter propio en estos artífices rusos que pronto invaden el viejo continente.

El arte figurativo anterior desaparece casi en su totalidad, y los restos que quedan adquieren un abstractivismo peculiar.

El arte ruso es diferente del arte soviético. La Revolución produjo un arte moscovita propagandístico y político, que controlaba cualquier muestra artística que sirviera de móvil ideológico y tenía su vehículo en la Academia.

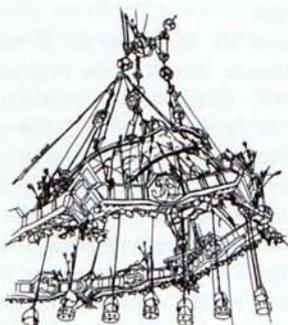
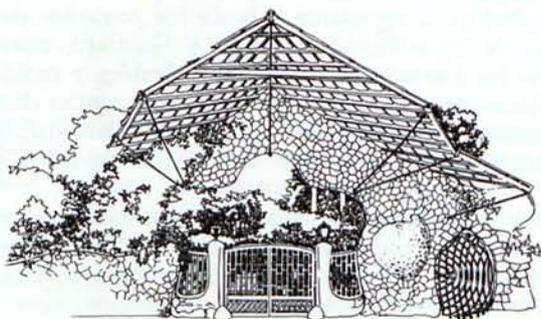
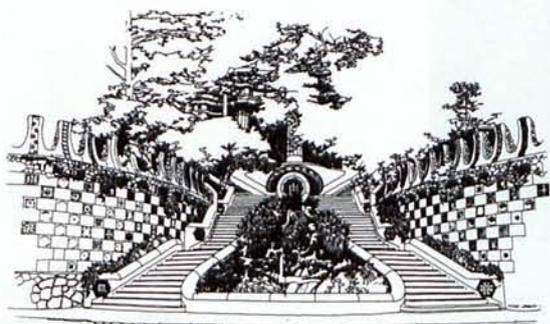
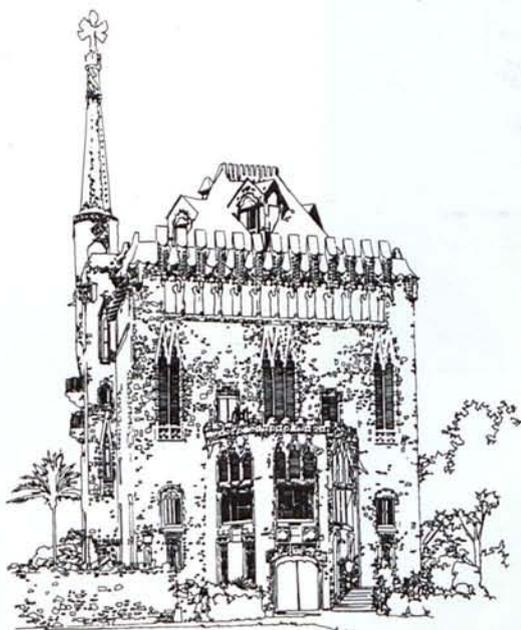
Paralelamente, el arte ruso desarrolló una obra antiacadémica, que luchaba contra una dictadura estética que retiraba toda expresión moderna, rechazando la autonomía e independencia de arte y artista.

El arte no es un escapismo, sino algo activo y mudable, "aplicable a la vida" y con gran porcentaje de instantaneidad que no supone un descuido de la obra.

Esas dos décadas se caracterizan por haber sido tiempo de gran efervescencia: realismo, constructivismo, suprematismo, rayonismo... A partir de los años 30 empieza a decaer, pasa a ser un arte para intelectuales que quieren volver al realismo socialista puramente mimético, monótono y con fuerte carga ideológica.

3. ANTONI GAUDI. 1852-1926





El pasado 9 de mayo se inauguró en el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo), de Madrid, la exposición "Antoni Gaudí. 1852-1926", organizada por la Fundación de Cajas de Pensiones.

En abril de 1910, se inauguró en el Grand Palais de París una exposición dedicada a Gaudí. Gaudí presentaba una serie de maquetas, planos y fotografías que asombraron a la crítica y al público en general por su originalidad.

Hasta entonces era totalmente nuevo el enfoque que Gaudí daba a los materiales clásicos, los elementos y las estructuras arquitectónicas, alcanzando una síntesis pura.

Fue uno de los talentos con más fuerte personalidad que haya producido tanto el siglo XIX, como el XX.

Su estilo no llegó a su madurez hasta después de la década del 80, en los que ya dejó ver un reflejo de los materiales y los maravillosos detalles plásticos y esculpidos, que más tarde pasarán a formar parte elemental y soportante de sus construcciones.

Pero, tras su muerte, Gaudí quedó en la sombra y hasta mediados de este mismo siglo no se interesaron por su obra, ni estudiosos, ni teóricos, ni los mismos arquitectos. Desde entonces su aprecio ha sido evidente, aunque polémico en algunos campos.

Los estudios de su personalidad, formación, influencias y obra han dado pie a una exhaustiva bibliografía y a que se incluya en las más destacadas exposiciones, como han sido las de Moscú, Londres, Dublín, Nueva York y actualmente en Madrid.

Gaudí no creó escuela, ni tuvo discípulos, pero de él nació un lenguaje hasta entonces inédito, que daba solución a muchos problemas, a la vez que entraba en el mundo fantástico de elementos curvos, arcos parabólicos y ojivas onduladas.

Eusebio Güell, el rico mecenas que le apoyó y respaldó, le hizo una serie de encargos, en los que el famoso arquitecto dio rienda suelta a su prodigiosa imaginación, pero siempre con una base empírica que da calidad a la ejecución.

Creó un estilo muy personal más afín al *Art Nouveau* que a la nueva etapa de la arquitectura moderna coetánea de sus últimas obras maestras.



Cruz de cerámica de la Casa Batlló. Barcelona.

La arquitectura de Gaudí no es solamente "edificio y fachada", sino que cuidó todos los detalles que componen la arquitectura interior: muebles, rejeras, lámparas, barandillas, gárgolas, todo ello acompañado por una extraña plasticidad biológica, semejante a la de los pequeños detalles tallados de los edificios de Horta y Guimard, convirtiendo todas las estructuras en masas maleables y moldeables, trabajadas en tres dimensiones y que se agitan dando lugar a curiosos juegos de luces y sombras, claro-oscuros, espacios abiertos y cerrados que se articulan de modo caprichoso.

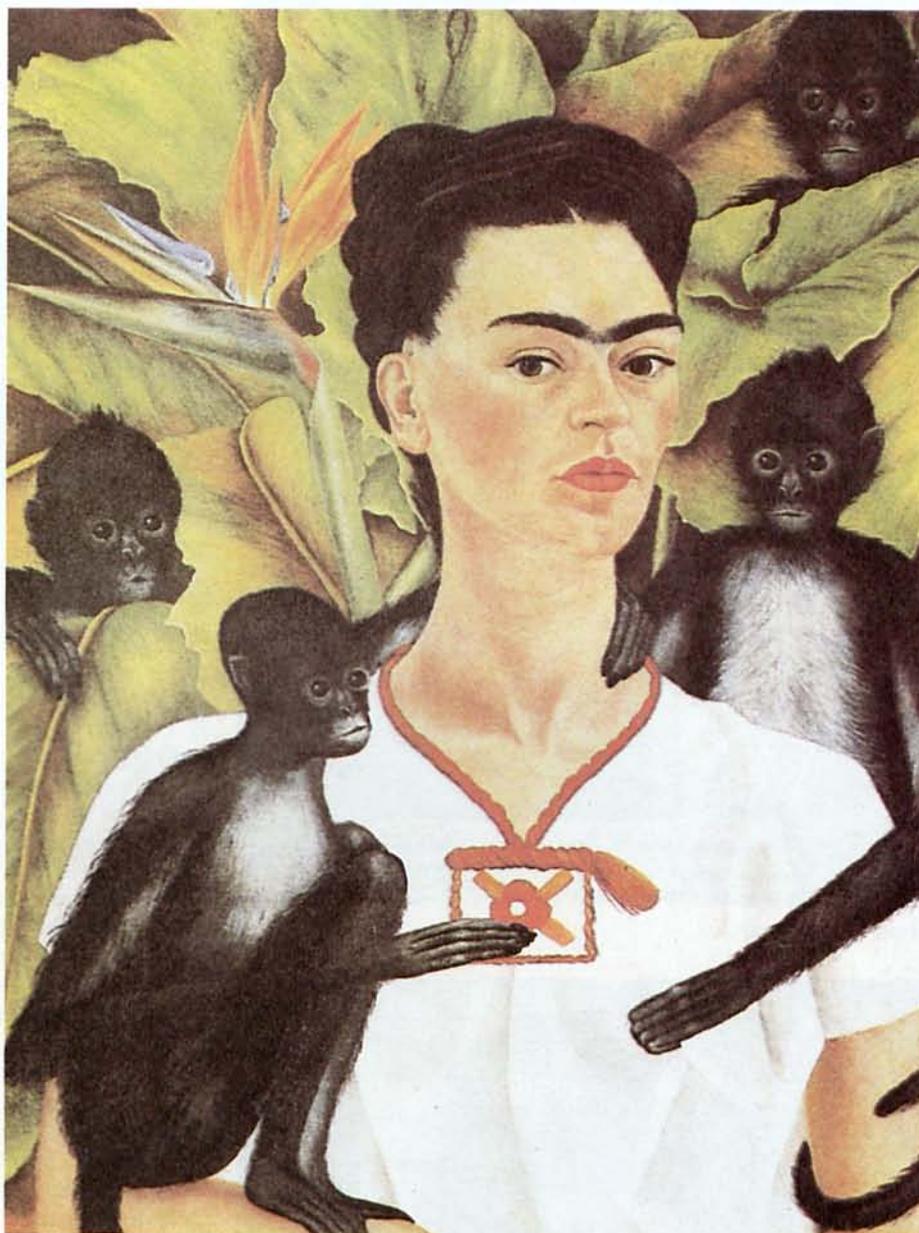
Todo ello lo recubría de mosaicos, teselas de colores, azulejos de distintas tonalidades, cerámica vidriada y tejas poco canónicas que ondulan los bordes y los artesonados dando una nota marina y de vitalidad orgánica.

No obstante, sus formas son armoniosas, elegantes, espaciales y suaves.

La Fundación de la Caja de Pensiones expuso en el MEAC una extensa muestra de reproducciones, maquetas, dibujos, muebles, fotografías, mosaicos troceados y rejeras, una copia de la escalera de Bellesguard, la cabeza del dragón de la finca Güell, una ventana del Capricho de Comillas y una reja de la Casa Milá, a la vez que maquetas del sistema de soportes de la Sagrada Familia, facilitando todo ello la comprensión verdadera y grandiosa de este monstruo español.

La exposición estaba dividida en nueve apartados, que documentaban tanto la vida de Gaudí, como su entorno.

4. FRIDA KAHLO



Autorretrato con monos. 1943.

EN las Salas Pablo Ruiz Picasso se han expuesto 42 obras de Frida Kahlo (1907-1945), de muy distinto formato, que abarcan toda su corta vida, por lo que fue posible seguir de modo claro su trayectoria artística a lo largo de tan efímera carrera.

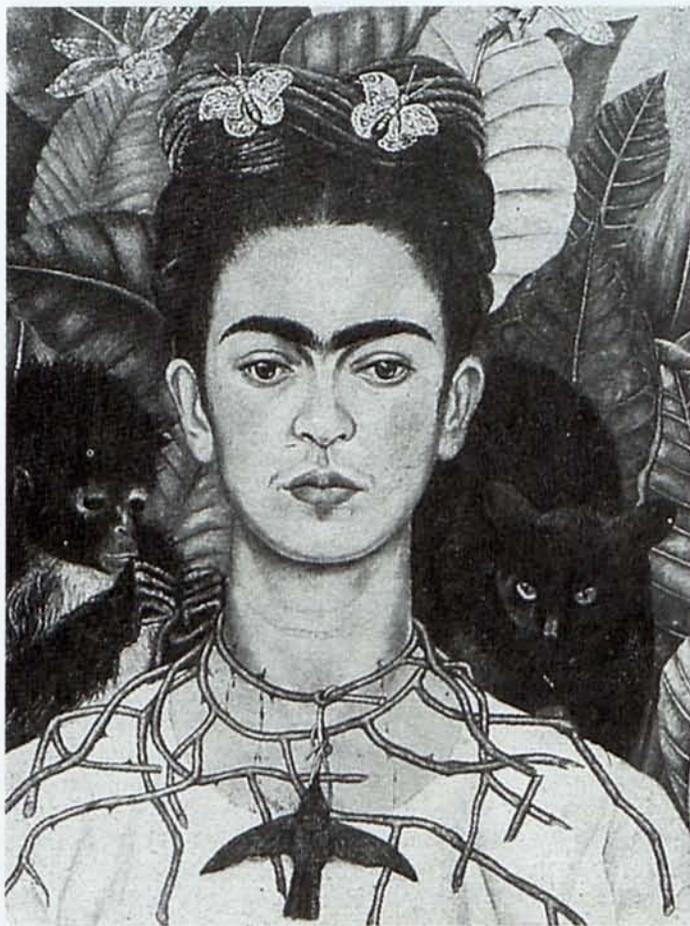
Frida Kahlo, esposa de Diego Rivera, el gran muralista mejicano, nacido en 1886 y muerto en Ciudad de México en 1957, se vio muy influida por este gran pintor y su arte folclorista, basado en el Precolombino, que él desarrolló de modo casi obsesivo usándolo como vehículo ideológico.

La pintura de Frida es primaria, de fácil lectura y sencilla composición y comprensión, a nivel superficial, en la que se destaca la ingenuidad del dibujo, que se contrapone al tema muy trabajado.

Las composiciones son claras y evidentes en cuanto a técnica, pero resultan difíciles de interpretar en el momento en que su autora entra en el misterioso mundo onírico, dándole matices surrealistas, con antecedentes en El Bosco y paralelismo en Dalí.



Autorretrato. 1947.



Autorretrato. 1940.

Frida fue siempre una mujer físicamente muy débil y enfermiza que estuvo sometida a constantes operaciones quirúrgicas. Esto la obligó a guardar cama durante largas temporadas en las que pudo desarrollar su ingenio y plasmar una nota subjetiva y dramática en los lienzos, que parecen amenazados por la invisible mano de la muerte y la tragedia.

El autorretrato es una constante en su obra, por lo que podemos seguir paso a paso su pérdida de juventud. Frida se representa con rostro inmóvil, casi inexpresivo, pero con una carga iconográfica muy fuerte que dan personalidad a la retratada. Aparece rodeada de elementos exóticos, frutos y plantas tropicales y animales como el mono, la serpiente o felinos.

En su frente aparece la muerte, como una constante de toda su obra o el propio Diego Rivera.

Con poca materia, composiciones planas y contornos muy bien definidos, Frida deja ver ese complicado mundo interior del sueño, lo subjetivo, la enfermedad o la muerte.

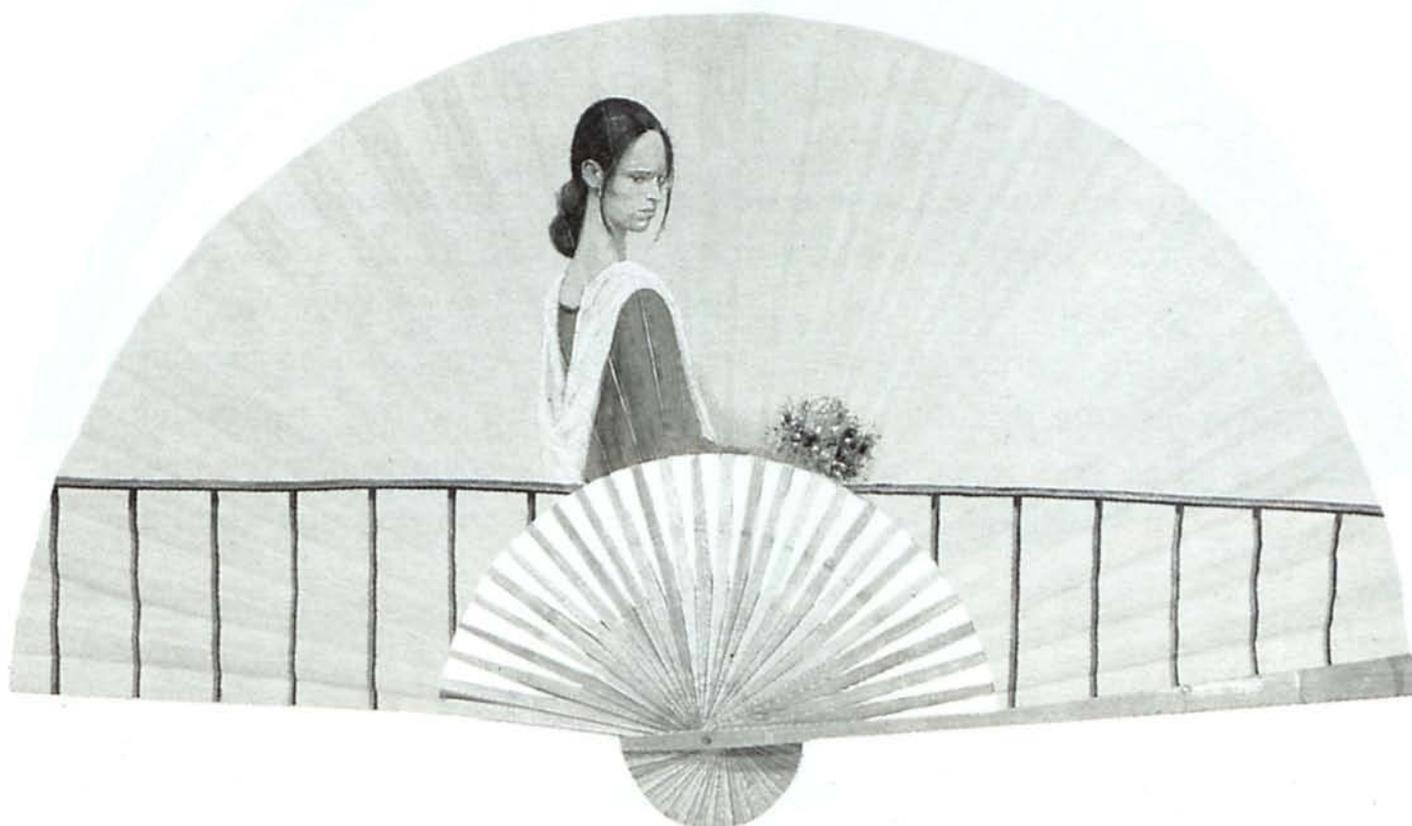
Ella también vivió las consecuencias de la Revolución Mexicana de 1910, y formó parte del grupo de intelectuales que querían devolver la vida a la antigua civilización trunca y, al mismo tiempo, hacer de Méjico una nación moderna. Las fuerzas progresistas apoyaron este arte y le dieron una orientación ideológica. Ya que se quería que el arte moderno despertara en el pueblo la espontánea creatividad de la antigua cultura mejicana, eligieron las formas más adecuadas para poner la obra al alcance de las masas, con carácter narrativo y accesible a todo público.

Pero a pesar de quererse remontar a la civilización precolombina, Frida se ciñó a fuentes más populares y folklóricas. Al liberarse del academicismo, se puso en relación con las corrientes modernas europeas orientadas en sentido "populista".

La ingenuidad forzada, madura y poco natural de la artista mejicana llega hasta el extremo de colocar al pie del lienzo una cartela o una filacteria que explica lo que hay representado en él.

La exposición, muy completa, comprendía la dilatada obra gráfica de la breve vida de su artífice y se documentó con material fotográfico, y una "Ofrenda" de Cristina Bremer, que envuelve en un ambiente rosáceo muñecos, velas, corazones o perecederas naranjas.

5. OTROS ABANICOS



Ginés Liébana.

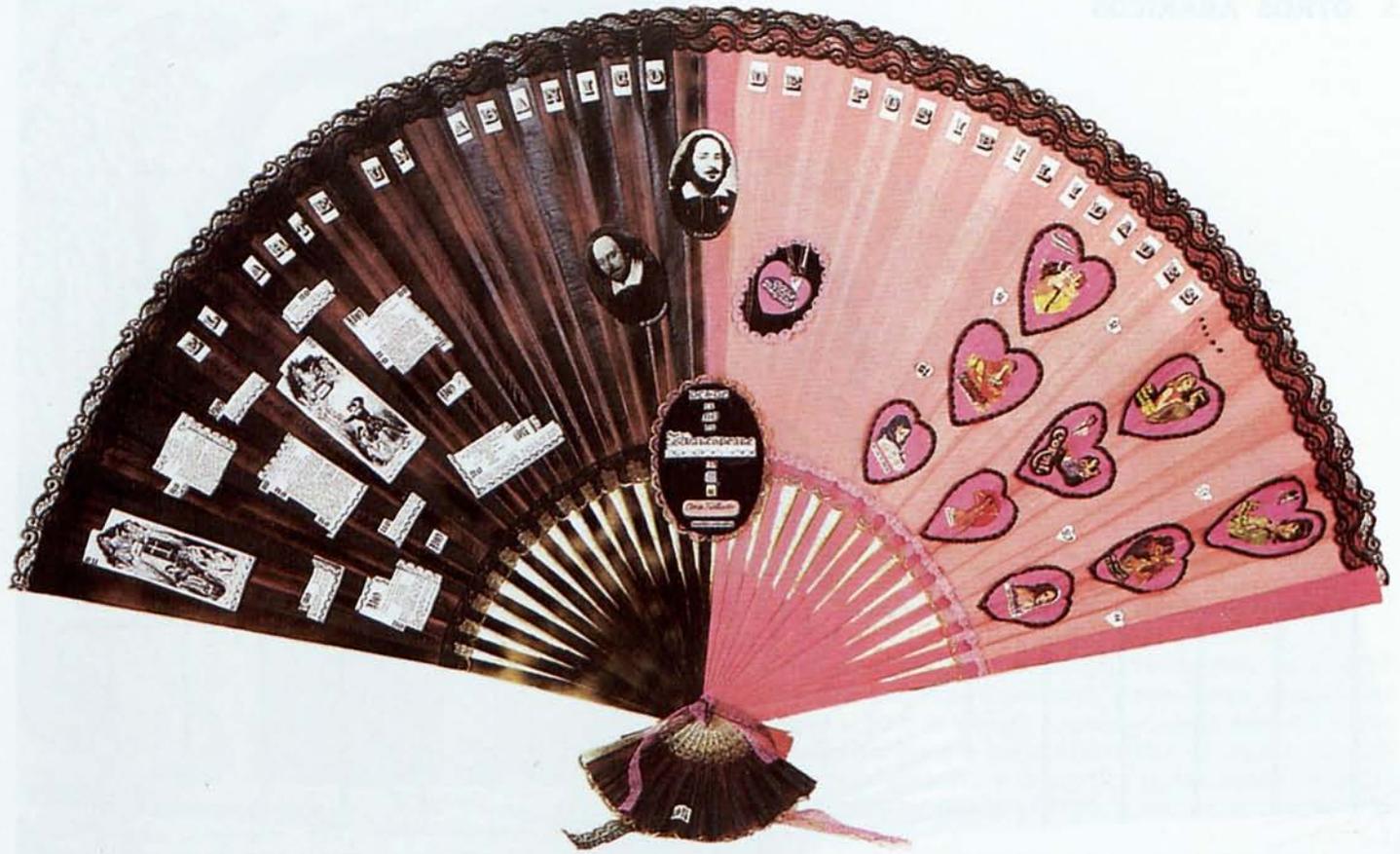
POCAS veces se han llevado a cabo exposiciones dedicadas al abanico, pero menos todavía decorados con pintura de autores contemporáneos. El Banco Exterior mantuvo expuestos, hasta el día 4 de junio, un total de 29 abanicos de artistas consagrados como Gordillo, Pérez Villalta, Beneyto, Albacete, Lamas, Cárdenas, Alcolea, Broto, Teixidor, Liébana...

En diversos formatos, cada "artesano" deja su impronta inconfundible y una muestra más de su polifacetismo.

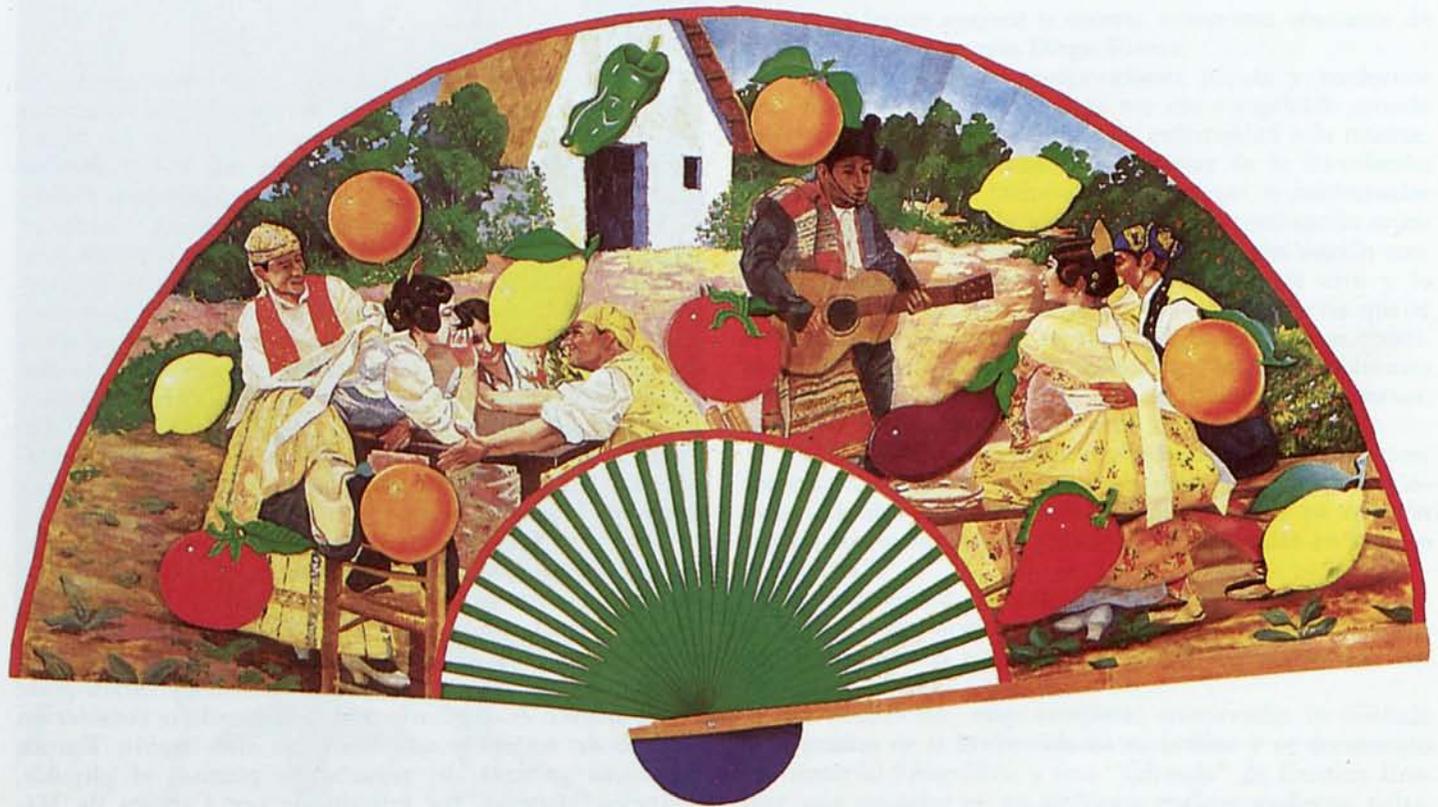
La exposición tuvo un objetivo artístico y pedagógico, ya que en paneles fotográficos se explicó paso a paso cómo se fabrica un abanico. El proceso es totalmente artesanal, desde la elección de la madera, normalmente de un árbol frutal, el corte de las varetas con un ensanchamiento trapezoidal, su calado, grabado, decorado de la tela o país y pegado a las varetas.

El largo desarrollo lo realizan distintas manos, la mayoría de ellas femeninas. Es un trabajo casero y que se transmite de padres a hijos, funcionando del mismo modo que los gremios medievales. Actualmente este gremio tiene 30 fabricantes que usan las mismas técnicas manuales que sus antecesores, incluso los dibujos ilustrados varían poco.

El abanico es originario de China, donde se consideraba símbolo de realeza y autoridad. Su uso llegó a Europa como una variante del penacho de plumas; el plegable, invención japonesa, fue introducido por Catalina de Médicis.



Paz Muro.



Alfredo Alcáin.



Guillermo Pérez Villalta.

En su confección se usaban, como ahora, marfil, hueso, nácar o madera, y la hoja estaba formada por dos piezas de seda, papel, piel, encaje...

En Europa, la supremacía de su confección ha correspondido siempre a París.

Lo cierto es que el abanico llega a ser una verdadera obra de arte, tan valiosa como cualquier otra pieza. Sobre él puede figurar decoración de cualquier tipo, así el mitológico, en el decorado por Pérez Villalta; el abstracto, en los de Balagueró y Vara; el figurativo, en los pintados por Teixidor, Franco y Gadea; el decorativo, en el de Suárez Carreño, Sevilla, Navarro y Zush, e incluso se puede desarrollar en sus países el collage, como hacen Alcain, Calvo, Puncel, Muro y Lootz.

Hay fuentes literarias que ya desde el siglo XVI hacen referencia a él, pero a partir del siglo XVIII tenemos más noticias claras del abanico como elemento de uso y distinción entre las damas, incluso como un elemento decorativo que formaba parte del aderezo personal.

En la exposición se incluyeron citas de la época de la Ilustración a mediados del Siglo de las Luces, en que Diderot y D'Alambert le dedican su atención; Mallarmé en el XIX y Martín Gaité, Cela, Barral y Jesús Aguirre, Duque de Alba, ya en nuestros días.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Servicio de Gestión Editorial. Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD:

PROVINCIA:

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

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL

	Ptas.
España	900
Europa	1.660
América y resto del extranjero	2.260
Número suelto España	225
Número suelto Europa	415
Número suelto América-extranjero	565

El Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

—Servicio de Gestión Editorial—,

Teléfonos: 247 63 35 y 248 10 00 (extensión 200),

se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones o encargos nos haga



AYUNTAMIENTO
DE MADRID