

VILLA de MADRID



VILLA *de* MADRID

R E V I S T A D E L E X C M O . A Y U N T A M I E N T O

DELEGACION DE CULTURA

DIRECTOR:
RUFO GAMAZO RICO

REDACCION: PLAZA MAYOR, 27
ADMINISTRACION: PLAZA DE LA VILLA

Teléfonos: Dirección, 265 91 38
Administración, 248 01 29

PRECIO DEL EJEMPLAR: 150 PESETAS

M A D R I D

AÑO XVI

1978-II

NÚM. 59

Sumario

La carolingia Puerta del Sol, por JOSÉ MANUEL MINER OTAMENDI.

La Puerta de Alcalá. Requiem y panegírico, por ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO.

Luz y sombra de la Puerta de Alcalá, por JOSÉ GARCÍA NIETO.

El Rey Mago de Madrid (S. M. don Carlos III), por FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES.

El brazalete de oro de la Torrecilla (Getafe), por MARÍA CARMEN PRIEGO Y SALVADOR QUERO.

Goya en Madrid (III). Los reyes: Carlos III, por MARIANO JUBERÍAS OCHOA.

La familia de Goya en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, por ANTONIO MATILLA TASCÓN.

Goya y el cine, por LUIS GÓMEZ MESA.

La Galería de Alcaldes (continuación), por JOSÉ DEL CORRAL.

Nueva convocatoria de los premios Villa de Madrid, por JOSÉ LEAL FUERTES.

Noticias sobre obras de escultura y otras del siglo XVI. El Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, por MARGARITA ESTELLA.

Madrid, en los títulos de 12 obras líricas, por ÁNGEL SAGARDÍA.

Apuntes para un catálogo de lápidas madrileñas, por JUAN SAMPELAYO.

Madrid y sus libros.

Fotografías: Aulocolor, Imágen-Fotógrafos, Yebra, Archivo Gráfico de Contreras y M. Martínez Muñoz.

Ilustraciones: Chausa y Museo Municipal.

Depósito legal: M. 4.194-1958

A. Gráficas MAGUNCIA. Trujillos, 7
MADRID

Nuestra portada: «*La caza de la codorniz*», de FRANCISCO DE GOYA.

LA CAROLINGIA PUERTA DEL SOL

Por José Manuel MINER OTAMENDI



SI en el nacimiento y desarrollo de Madrid hubiera existido la lógica, ni sería capital de España, que para eso estaba la imperial Toledo, ni tendría un palacio de Oriente en Occidente. Pero, además, habría aplicado el bonito nombre de Puerta del Sol a la que realmente lo es, a la de



Alcalá, aunque ahora una torre carvajalera la haya dejado a la luna de Valencia. (Lo de carvajalera, curémonos en salud, no tiene ninguna intención despectiva; en la plaza de Castilla, por ejemplo, la torre de Carvajal me parecería un alto ejemplo de arquitectura especulativa, pero situada, como fin de perspectiva, en lugar adecuado escasamente perjudicial a la armonía urbanística.)

Por esa Puerta están entrando ahora, además de la primavera que nos traen puntual y anualmente los tulipanes de Holanda, los dos siglos que ha cumplido, si «Rege Carolo» no miente, la bella obra de Sabatini. Dos siglos que tienen de todo: soserías, siesta nacional, claudicaciones, revueltas, toros, vicalvaradas, guerras, más toros, sublevaciones, más guerras y toros otra vez. Porque es curioso que a las tres plazas taurinas que Madrid ha tenido, que yo sepa, a las tres se entraba, aunque ahora sea de costadillo, por la Puerta de Alcalá, razón suprema para que fuese la Puerta del Sol, que es donde se cuecen los grandes triunfos toreros.

Los monumentos cuentan su edad por siglos, y por eso, a mi me hubiera gustado que el jardinero mayor o quien lo sustituya, que mucho me temo que haya desaparecido categoría tan sonora para

quedarnos en la anécdota de cualquier delegación, me hubiera gustado, digo, que, aunque no fuese más que durante 1978, hubieran plantado, frente a la Puerta, dos cipreses toreros, ceñidos, juncales, como dos velas verdes que, de seguro, el sol encendería, al amanecer, con una llama de cumpleaños, regalo a la Puerta más bonita de Madrid.

Cuando una ciudad o una fortaleza cierra sus límites con murallas que son tapias corraleras, y los abre con puertas monumentales es que en ese país la lógica sigue ausente o que ha comenzado a operarse una transformación. La marca «Carolo rege» acredita lo segundo, porque cambiar el curso de su historia a un pueblo que ha mezclado en sus venas sangre de moros y cristianos, de paganos y heresiarcas y de cuantos invasores parieron los mares del Norte, las llanuras del Este, y las arenas del Sur, no estaba dado ni al siciliano que, en buena hora vino a ser Rey a las Españas, para acabar siendo el mejor alcalde de Madrid, tal vez porque ya entonces se olera que la Villa y Corte sería rompeolas de provincias, crisol de voluntades y espejo en el que mirarse a la cara la Iberia toda.

La relación puerta-muralla o puerta-ciudad preocupaba ya a los teóricos de la urbanística, contemporáneos de la de Alcalá, como Ponz y Bails. De este último son observaciones de este tipo: «A las puertas de ciudades comerciantes (industriales, diríamos ahora) corresponde un aspecto modesto, muy propio de la naturaleza del comercio; pero, en las de las ciudades principales y las Cortes se usará toda la pompa y magnificencia que cabe, bien que con variedad, según el sitio donde se colocaren, y con alusiones bien pensadas. No hay duda de que las más frecuentadas han de ser las más suntuosas, y éstas serán las que tal vez podrán transformarse en puertas triunfales de la mayor magnificencia y, siempre que fuese necesario, se les darán tres o más vanos.»

Y sigue advirtiéndolo: «La fachada más hermosa de la puerta ha de ser, sin la menor duda, la de afuera; pero no por eso debe descuidarse la de adentro, antes han de tener en este particular una con otra la debida correspondencia.»

Lo de la relación puerta-muralla, tan escasamente atendida, está claro en Bails: «Pero un punto muy esencial, particularmente de las puertas con ornato, es componer y preparar desde suficiente distancia la pared, tapia o muralla donde se hubieren de plantar. Porque dando todo el lienzo de pared tosco y sin aliño alguno, la decoración de la puerta parecerá un pegote muy desagradable, cuya disonancia será más reparable todavía si en las inmediaciones de la puerta hubiere, dentro y fuera, según corresponde, plazas espaciosas y calles anchurosas.»

La transformación fue tan cierta que se anticipó doscientos años a los cinturones verdes que la Comisaría de Ordenación Urbana para Madrid y sus Alrededores ideó para rodear los ocho poblados satélites que nunca llegaron a perfilarse. El cinturón



verde, al otro lado de la tapia carolina sí se hizo, y las Rondas fueron paseos de álamos que, a la hora del ensanche, cien años después, se convertirían fácilmente en amplias calles arboladas, como paseos.

De las tapias no nos queda, porque hasta las del Retiro fueron derribadas. Pero ahí están las Puertas para ornato de la Villa, como ésta de Alcalá que ahora cumple dos siglos, con salud suficiente para cumplir doscientos.

De que Carlos III tuvo sentido urbanista que no se limita a lo puramente estético y monumental es prueba la existencia del gran acueducto o colector subterráneo existente en Atocha, de cuyo hallazgo o redescubrimiento fuimos testigos un día de febrero de 1958. Su fecha de construcción es 1771, y, aunque no sea más que por la aproximación al bicentenario, bien merece que se le dedique este recuerdo.

No trataba sólo el tercero de los Carlos españoles y primero de los madrileños de dejar a la posteridad para admiración de todos y gloria externa de un reinado, la Puerta de Alcalá, el Palacio Real, el del Prado, el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico o las Cuatro Fuentes. Había algo más que puro lucimiento en la gestión eficazísima del Monarca. Había el propósito de convertir en ciudad lo que era un lugarón, con todas las virtudes naturales que dan este sol que abrasa en verano y este viento serrano que hiela en el invierno. Los dos son elementos abrasivos, y en ellos se quemaron muchas de las pestes que la falta de instalaciones sanitarias y asépticas provocaba. Madrid, en el siglo XVIII, como en el XX muchos, muchísimos grandes pueblos de España, carecía de un sistema organizado de evacuación de aguas residuales.

Y esto es lo que corrigió Carlos III, lo que comenzó a hacer y fue cegado por la incuria y el retroceso mental de los hombres que rigieron Madrid durante el siglo XIX: un gran colector, de dimensiones superiores a los que ahora se fabrican, de ejecución más esmerada. Y con tanto interés proyectado, con tal conciencia de su importancia

que, como en lo alto de la Puerta de Alcalá, también aquí, a siete u ocho metros de profundidad, bajo lo que es glorieta de Carlos V o de Atocha, campea la gran piedra labrada con inscripción latina indicadora que el acueducto para aguas residuales y de lluvia se realizó durante el aprovechado y provechoso reinado del mejor de los Carlos austriacos.

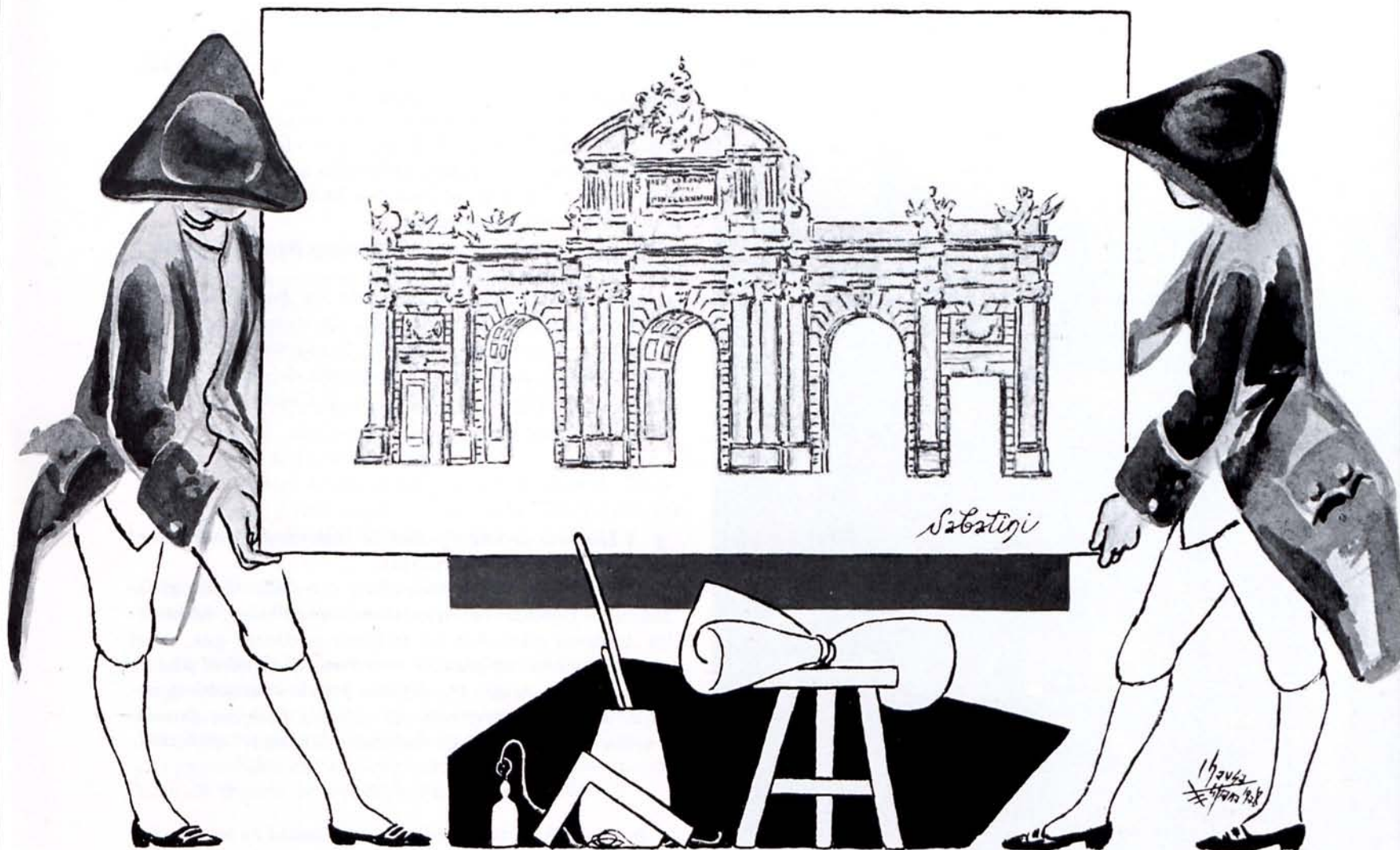
Se sabe exactamente la longitud del colector porque está expresada en la inscripción: «D.O.M. —Auspice Carlo III Hispaniarum et Indiarum rege Supremique Castellae Senatus jussu hunc aqueductum DCCCL pasuum ad purgandam urbem et aquas pluviae a via arcendas S.P.Q. MADRIDENSIS. Puri Curavit. Anno a Christo nato MDCCCLXXI».

Desde el túnel al que se llegó a partir del colector que a la sazón se construía bajo la dirección de Paz Casañé para la reforma de Atocha, se abrió salida, después de perforar un muro de mampostería de más de un metro de grosor, a una galería amplia, de unos cuatro metros de anchura y otros tantos de luz. Siguiendo esa galería en la que estaba la piedra grabada, se llegó a una rotonda, perfectamente ejecutada con zócalo de piedra y ladrillo al descubierto a la que confluía otra galería divergente con la anterior. A partir de la rotonda, las aguas, las escasas aguas que, procedentes de filtraciones, por ellas corrían, iban por un solo túnel en dirección al desnivel de la estación. Las dos galerías divergentes siguen hacia el paseo del Prado.

La zona en que se construyó la parte descubierta hace veinte años, si no era puro campo o huertas, lo había sido hasta hacía muy poco, ya que es a finales del XVIII cuando se inicia la expansión urbana por las Rondas. Por tanto, constituye este acueducto el primer ejemplo de urbanización dirigida que poseemos en Madrid, aunque las generaciones posteriores olvidaran esta magnífica obra.

A «Rege Carolo» se lo debemos.

Miner Otamendi



LA PUERTA DE ALCALA

REQUIEM Y PANEGIRICO

Por Ernesto GIMENEZ CABALLERO

I REQUIEM

COMO todos los tratadistas convocados por la «Revista VILLA DE MADRID» para conmemorar los dos centenarios que cumple este año de 1978 la Puerta de Alcalá exaltarán (supongo) su «vida» o historia —yo me veo en la congoja de tener que llorar a su «muerte».

Desde el momento que, habiendo sido «alma» de tal Puerta (como la de todo Arco Triunfal) la «perspectiva», ésta quedó aplastada —un día aún no lejano— cuando dos monstruos, superiores a nuestras fuerzas defensivas de madrileños, nos derrotaron. El «gigantismo» norteamericano de una torre o rascacielos —tras ella, y la presunción de un «regionalismo» anticapitalicio. En este

caso: el de Valencia (¡Oh «Torre de Valencia», asesina!»).

Quedando, así, ciegos los ojos de esa Puerta. Y ciegos los nuestros cuando mirarla queremos. (Y, como huyendo: el Carro divino de Cibeles en su descenso de ella por la calle de Alcalá.)

Pues, de Cibeles a esa Puerta era la «única perspectiva» —perfecta y deliciosa— que Madrid poseía.

Ya que todo lo demás en el Madrid histórico: modestas antiguallas. Y en el desarrollista de la trasguerra civil: petulancias de bloques, asfaltos, semáforos, escaltrices, poluciones, contaminamientos y plazas disparatadas.

Por lo que ante la «muerte» de la Puerta de Alcalá sólo nos queda una apocalíptica esperanza para que resucite.



II

PANEGIRICO

Y es que la Puerta de Alcalá sólo era Puerta por abrirse a ese alto cielo madrileño que, entre sus Arcos, dejaba traslucir.

Arcos triunfales que, además del cielo o «espacio» mostraba el «tiempo» del «Rege Carolo III Anno MDC-CLXXVIII».

Puerta de Alcalá. Una de las Cinco «Puertas Reales» que Madrid ostentaba. (Con las de Atocha, Toledo, Segovia y Bilbao) junto a los once modestos «Portillos» de Recoletos, Santa Bárbara, Santo Domingo, Conde Duque, San Bernardino, San Vicente, la Vega, las Vistillas, Gil Imón y Valencia (¡Ah Valencia! Si ya poseía un Portillo para adentrarse en Madrid por Lavapies, 1778, y un solo Arco ¿para qué luego una apabullante Torre?)

Y, en esas Cinco Puertas Reales —cuando las enumerara, 1884, Mesonero Romanos, había Registro de Rentas, permaneciendo abiertas hasta las diez de la noche (y las once en verano) Mientras los Portillos se clausuraban del Anochecido al Alba).

La de Atocha, levantada en 1748, de ladrillo y tres arcos, mirando al Prado y saliendo a las Delicias dejaba abierto el camino para Aranjuez.

La de Toledo, que aún perdura; arranque a Andalucía. Iniciada en 1813. Y dedicada a «Fernando el Desseado, Padre de la Patria, restituído a sus Pueblos, es-terminada la usurpación francesa. Monumento de Fidelidad, de Triunfo, de Alegría».

La de Segovia o entrada al Camino Real de Castilla y Galicia. Dos Arcos de ladrillo.

La de Bilbao (Fuencarral o de los Pozos de nieve) fabricada en 1767. Un arco y dos aperturas más bajas.

Puertas, Puertas de Madrid. ¿Y aquella de Guadalajara? ¿Y la de Balnadu? ¿Y la Puerta del Sol? ¿Y la de Moros y la Cerrada o antigua de la Culebra? ¿Y la del Angel?

LA Historia de una Ciudad, la historia de Madrid será siempre la de sus Puertas.

Porque se iban abriendo y cerrando según avanzaban y extendían sus «recintos» amurallados. Mientras las Atalayas atisbaban los peligros invasores que, en el caso meseteño, altiplánico y serrano de Madrid podían filtrarse a través de otra defensa previa y natural: aquella de sus «Puertos», con sus nieves y pedrizas de contención (Y por el Sur, las vallecas y las vegas tajuñeras).

* * *

Puertos, Puertas, Portillos. Una Ciudad es un ser vivo. Y como vivo defendiendo un vital espacio: etogénico. Pues hasta el animal más ínfimo lo posee, lo vigila y lo pelea.

Una Ciudad es como una Colmena, como un Termitero: un «ámbito territorial» a vida o muerte. O se cierra para pervivir o se abre y se deja invadir, huyendo. Esto lo sabemos bien los que cercamos Madrid y Ellos los que gritaban ¡No pasarán!... Aunque los actuales madrileños ya ignoren lo que significa de sangre y heroísmo —por ambos contendientes—, ante la Ciudad Universitaria, el Arco o Puerta de la Victoria, la última —hasta ahora— levantada en Madrid.

Yo defino a Madrid por ocho Puertas o Estilos:

1. El Madrid pedernálico y prehistórico del Manzanares o Puerta del Sur.
2. El Madrid mudejar o medieval en torno al viejo Alcázar o Puerta de la Vega sobre todas las coetáneas.
3. El Madrid plateresco de la Plaza de la Paja o Puerta de Moros.
4. El Madrid imperial de los Ausburgos y Barrio de Cervantes en torno a todas las Puertas de su Plaza Mayor.
5. El Madrid borbónico de la Puerta empelucada y alegórica de Alcalá.
6. El Madrid liberal de los Cafés en torno a la Puerta del Sol.

2

7. El Madrid progresista de la Gran Vía neoyorkina hacia la Sierra y Puerta de Hierro.

y 8. El Madrid de la Paz tras la guerra civil o Puerta de la Victoria.

* * *

PERO de todos esos Puerteados Madrides, ninguna de sus Puertas como la de Alcalá. Y no porque el Madrid carlotercerista fuera superior al ausburgués de los Felipes ni al actual sino porque esa Puerta tenía cielo, perspectiva, hermosura, límite de trazado en su descenso de la Cibeles —y— su gris de granito y blanco amarmolado evocaban una entrada triunfal de Emperador romano y, al tiempo mismo, esa romanidad «euro-peizada» por la Casa de Borbón.

Comprendo el delirio del malogrado Ramón de Bastera, mi augur y vaticinador y al que edité en «La Gaceta Literaria» su «Virulo» cuando cantaba:

Sobre Madrid, por medio de sus casas y sus calles
dilataron su aroma las rosas de Versalles.

«Lo bello de la Puerta de Alcalá —decía Bastera— es su gesticulación inútil. Puerta sin hojas. Ademán puro. Ilustración siglo XVIII. No encumbra sino cosas egregias, cascós, alas, banderas. Sola peluca blanca. Las «luces encendidas en las sienes del XVIII. La universalización de Madrid la preside la Puerta de Alcalá».

* * *

TODO en ella: francés o itálico menos la piedra berroqueña y de Colmenar. Arquería inventada por Sabatini. Capiteles como los ideara Miguel Angel. Las cornucopias cruzadas y las cabezas aleonadas de las claves, obra de mister Robert Michel.

Los Borbones —la Francia ilustrada y absolutista, heredera del Imperio austriaco y soñando un París que fuera Roma del rococó— continuó usando la «piedra» como material noble y casareo. (La Puerta de Alcalá o «Arc de Triomphe» para unos Campos Eliseos inexistentes. Así como con la Puerta de Toledo buscando erigir una Plaza Vendôme junto al Manzanares).

¡Belleza blanca y gris de esas Puertas sobre el cielo azul duro y pétreo de Madrid! Pero belleza fría. Porque a tal belleza le faltaba ya el loco ardor de aventura imperial que tenía la ardoise borgoñona: la pizarra austriaca, aquella pizarra escurialense que hiciera al español sentirse dueño de Europa, españolizar a Europa y europeizar a España. Le faltaba también a esa belleza el calor y el color del ladrillo moreno, recocho, retinto, frogado, extraído de las entrañas barrales de la ribera, de los entresijos populares de Madrid.

Esa Puerta de Alcalá —peluca de mármol sobre las sienes ya grises de España, grises de sufrimientos y derrotadas. Por ella entrarían los vencidos de Gibraltar, las tropas de Napoleón, los virreyes arrojados de América, las masas rojas del 36 para acribillarla, no de ca-

ñonazos románticos sino de pancartas y efigies de Marx y Lenin.

MI vida fue un ascenso de la Puerta de Toledo junto a la cual nací hasta esta de Alcalá después de la guerra. Por lo que mi vida madrileña es vida con dos puertas y fue difícil de guardar.

En las Navidades, con mis nietos, gusto en el anocheado llevarles a la iluminación feérica de la Puerta de Alcalá, transformada en cuento de hadas, otra vez con «límite o término», con «consagración». Desde ella a la Cibeles y calle de Alcalá.

Si el Ayuntamiento madrileño permitió el sacrilegio de aplastar «de día» a la Puerta de Alcalá se hizo luego perdonar por dotarla de nuevas luces una vez al año. Puerta de las luces. Y reintegrarla, así, el «alma» con que la habían desalmado. Y nacer, de nuevo, cuando nace Dios.



LUZ Y SOMBRA DE LA PUERTA DE ALCALA

Por Alcalá mis ojos bajan y miran
un Madrid que se enciende con sus afanes
y otros ojos contemplan a los que admiran.

Por donde un día entraran los capitanes
un coro de silencios deshace el viento
y se alzan en la hierba los tulipanes.

El aire da a la piedra su movimiento
y canta al Tercer Carlos y a su grandeza
la pálida caliza del monumento.

Por cinco huecos habla la fortaleza;
diez columnas elevan sus capiteles
con jónicas volutas a la cabeza.

Desde Alcalá descienden todas las mieles,
todas las primaveras precipitadas
hacia el Genio y la Fama pétreos y fieles.

En la más luminosa de las jornadas
los leones del arco guardan la clave

y el sol entra en las puertas nunca cerradas
porque sólo la noche tiene la llave...
En el flanco el Retiro sueña sus ríos
y espera que la fuente nunca se acabe.

Pasad, pasad la puerta los ojos míos;
llevado de tanta gracia justa la cuenta
que va de los inviernos a los estíos;

no evitéis la mirada que se contenta
con niños y banderas en la cornisa
que corre y se sorprende de lo que inventa.

Ya enhebra cinco agujas, fina, la brisa;
ya llena cinco pozos la luna clara;
ya asoma a cinco bocas una sonrisa.

¡Ay, Madrid, tan abierto, quién te cerrara,
quién diera a tu cintura guirnalda cierta,
quién fuera cerca y ritmo que te abrazara...!

Madrid, sean mis brazos como esta puerta.

José GARCIA NIETO

EL REY MAGO DE MADRID

(S. M. DON CARLOS III)

Por Federico Carlos SAINZ DE ROBLES

EL gran rey mago de Madrid lo fue don Carlos III, quien, además, y como de gran propina a un Madrid tan lugarón manchego como bonachón irremediable, el mejor alcalde que tuvo la Villa y Corte. Y no es que lo diga yo; ni que antes de yo afirmarlo lo aseverara don Ramón de Mesonero Romanos, gran notario de la capital, ni antes que don Ramón lo jurara el gran coro de doctores del madrileñismo neoclásico y prerromántico. No son dichos lo que cuenta, sino obras y buenas razones. Y ahí están, perennes y fecundas aún, las de don Carlos III, uno de los mejores y de los más bondadosos peñigueros reyes de España, y autor, con algunos excelentes colaboradores, de una pasmosa obra titulada Madrid monumental, que todavía se representa a diario sólo dentro del recinto rondero de Madrid histórico anterior a 1900, con gran orgullo y hasta chula fanfarria de los nativos fetén y gran asombro de los forasteros españoles y no españoles. Pues que hay motivos de pasmo para todos. Item más: que a los excepcionales méritos matritenses de Muhammad I de Córdoba (fundador del Madrid histórico) y de don Felipe II (estabilizador prudente de dicho Madrid), suma nuestro Carlos III el mérito muy cotizable de haber nacido en Madrid y dentro del Antiguo Alcázar, contoneador durante varios siglos sobre la enorme peana nacida en la margen izquierda del Manzanares.

La proclamación real de don Carlos II se celebró, el 11 de septiembre de 1759, con el ceremonial tan de costumbre, sino que excesivamente abarrocado y sobre los escenarios de ritual: plazas del Real Palacio y Mayor y de las Descalzas Reales, altillos de la calle de Carretas y de la calle de la Montera, con el colofón final en la Puerta del Sol.

Don Carlos III fue el monarca que dió prestancia, apariencia «de gran señor» a la Villa y Corte. Sí, el don Carlos III, alfeñique y huesudo, ex-rey de Nápoles, tan teatralmente disfrazado de guerrero por Mengs y de ca-





José Sanja

Ayuntamiento de Madrid

zador cortesano por Goya. Y sin embargo, monarca menos dado a las aventuras bélicas que él, no parió madre. Si alguna vez pasó un río «a uña de caballo» —frase técnica por excelencia— y con la espada al cinto, tal río lo fue el Manzanares, ya por entonces casi vadeable a pié enjuto. Si en alguna ocasión entró airado y de prisa en una fortaleza, tal fortaleza fue el Real Palacio colosal que le acababa de terminar el realismo de Sacchetti sobre la calenturienta imaginación del abate Felipe Juvara. Las guerras y las simpatías las ganaba él, madrileño y neoclásico, tan feillo y socarrón, por los templos y los sotos madrileños. Y como cazador (ya es vox populi que le preparaban hábilmente las piezas sobre las que podría tirar sobre seguro) la verdad era que jabalíes y gamos se le escapaban por la tangente y sólo se le daban en colección, liebres, conejos, perdices y gallinas escapadas de corral.

Don Carlos III sintió hondamente, como ningún otro predecesor suyo en el trono católico, apostólico, romano de las Españas (con pocas fronteras y con muchos mares aún), el rubor de la capital de sus Reinos tan destaralada, tan probretona, tan sucia, tan «a la pata la llana», eso sí: respingona a lo manolo, fanfarriosa a lo majo, y peleona a lo chispero, abundantísima en mujeres guapas (que lo mismo servían para duquesas retrecheras que para menestralas retozonas), en tipos seductores modelos para los sainetes de don Ramón de la Cruz. Y un buen día —hoja de calendario fasta y marcada con carmín— se levantó optimista y decidió a transformarla; y lo llevó a cabo con tales rapidez y grandeza, que fue él quien primero se sorprendió de lo que había conseguido. De verdad, de verdad, que debió creerse, durante algún tiempo, un rey mago de esos que poseen la virtud de convertir en realidad cuanto han soñado fantásticamente. Hasta 1759 Madrid, repito, no fue sino un poblacho manchego, a lo plano, hortelano y con un gran marco boscoso nutrido en caza menor y mayor; lugar peligroso de noche por su oscuridad y maleantes; gracioso y simpaticón de día; y a todas horas maloliente y cochambroso, balcones y ventanas orinientos, plazas y calles con polvos y lodos —según pintaran sequías o lluvias—, y tan refractario a la higiene elemental como a la estética urbana. La voluntad y el talento de don Carlos III, y su gran amor a la tierra nativa, convirtiéronse en varitas mágicas.

«Creó establecimientos de instrucción y beneficencia —inventarió el gran notario de la Villa y Corte, don Ramón de Mesonero Romanos—, y de industria y comercio; fundó Academias y Museos, Colegios y Cátedras; estableció el Gabinete de Historia Natural y el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico, la Sociedad de Amigos del País. Las Escuelas Pías y las gratuitas de instrucción primaria; organizó las Diputaciones de Caridad, fundó el Banco Nacional de San Carlos y las opulentas Compañías de los Cinco Gremios Mayores, de Filipinas y otras; mejoró los Pósitos, los Hospitales y los Hospicios, y protegió de todos los modos las ciencias, las artes y el trabajo.» (!Muchas gracias!, mi querido don Ramón por la cita prestada.)

Don Carlos III empedró y limpió las calles (no él, por supuesto, pues su misión era ordenar, pero en honor suyo debemos respetar la atribución más real a su real deseo); se preocupó del adecentamiento y del arbolado de calles, plazas, plazuelas, pasadizos, costanillas, rondas, y las salpicó de faroles más bien mortecinos que deslumbrantes; creó el honrado —y a poder ser— insomne Cuerpo de Vigilantes nocturnos (serenos, con



«Prometea en un momento en la Semana Santa» *«Elle se travestit avec son voile selon l'usage de la Semaine Sainte»*

¿Maja disfrazada de duquesa? ¿Duquesa disfrazada de maja? Tanto monta... Lo importante es que es madrileña de rompe y rasga.

chuzos defensivos pero sin ombligos luminosos); organizó el sistema de abastos en alhóndigas y mercados. Y en colaboración decidida con admirables arquitectos y escultores, levantó monumentos de belleza inmarcitable: Museo del Prado, Palacio de la Real Aduana (actual Ministerio de Hacienda), las Puertas de Alcalá y de San Vicente; la Casa de Correos (luego Ministerio de la Gobernación y más luego Dirección General de Seguridad); las Reales Caballerizas, San Francisco el Grande, las Reales Fábricas de Porcelana del Buen Retiro y de Tapices de Santa Bárbara; el Hospital General (ampliación del fundado por don Felipe II), el Colegio de Veterinaria, la Imprenta Nacional, la Real Fábrica de Platería de Martínez; las fuentes de Cibeles, Apolo, Neptuno, las Cuatro Estaciones, la Alcachofa...; ordenó, amplió y embelleció los famosos Prados de San Jerónimo, de Recoletos, de La Florida y de las Delicias. Y durante su reinado se inició la construcción de dos de los más bellos palacios matritenses: el de Liria, 1773, y el de Alameda, 1774, ambas obras geniales del arte mágico, entrañablemente madrileño, de don Ventura Rodríguez (que Dios tenga en su Gloria para bien de sus inmuebles celestiales). No creo pueda disputársele a don Carlos III —a quien ya sus contemporáneos calificaron como «el mejor alcalde de Madrid»—, del rango del «mejor director de escena» que ha tenido la capital de España. Aún cuando ya no dependiera de él que las obras representadas en tan bellos y suntuosos escenarios —dramas, melodramas, comedias de enredo galante, farsas, sainetes y hasta piecicillas del género ínfimo— alcanzaran categoría digna de tan opulenta escenificación. Todavía el Madrid que boquiabre o que sobrecoje es el que nos dejó



Un paseo junto al estanque del Buen Retiro. Oleo. Cartón para tapiz, de José del Castillo.

don Carlos III; porque fue, ¡ay!, el último Madrid con traza, rango, estilo, idiosincrasia propios y originales e irrepetibles.

En fin, que yo no hago sino exhibir el listín de los méritos matritenses de CAROLUS III GRATIA DEI REX HISPANIARUM, para que ellos sirvan de modelo y ejemplarización en los siglos que le sucedieron y que sucederán a estos —calamitosos, esperpénticos, falseados— en que nos ha tocado vivir.

Pero no sería justo que en este año de 1978, cuando se conmemora el bicentenario de nuestra admirable y adorada Puerta de Alcalá, arco de triunfo muy personal y muy hermoso de don Carlos III no añadiera yo algunas noticias más alapadas a la intimidad y al madrileñismo de nuestro «mejor alcalde». Y como no sería justo, añadido que, cerrado el paréntesis de las curiosidades y de los asombros precedentes, diré que acaso los sucesos históricos fueran lo de menos en el Madrid de aquel monarca. Lo de más fue la convicción de estarse viviendo, entonces, la segunda fase, gloriosa a todas luces, de la historia de la Villa y Corte. La primera aconteció entre los años 1621 y 1665, durante el reinado de don Felipe IV. Madrid, entre 1759 y 1788 presentó «la función» subyugante de unos acontecimientos irrepetibles y dignos de relumbrón sobre los escenarios nacionales. Más que nada Madrid vivió de sí mismo y de procurar que no se le notase el reflejo de una monarquía muy divertida, pero absoluta. Recobró Madrid su aire, su ca-

lidad urbana, su desparpajo para manifestarse ante la curiosidad europea, sus iniciativas en política (recorremos los nombres ilustrísimos de Aranda, Campomanes, Floridablanca, Ensenada, Olavide...), la recuperación, mejoradas en calidad, de las escasas pero sólidas virtudes de los Austrias y de los tres primeros Borbones. Es decir: aún cuando, en efecto, don Carlos III se hubiera llevado su corte a otra ciudad de España, por el impulso cobrado, vital y fuertemente reavivado, de Madrid, esta Villa hubiese tardado muchos años en perder su señorío y su vocación de capital del Reino. El éxito más considerable que se apuntó Madrid, durante el reinado de don Carlos III, fue la aparición y la publicidad y la proliferación del casticismo. Aviso: reconozco que el casticismo, en el sentido y en la significación recomendables por nuestra Real Academia de la Lengua, ha sido el de siempre. El buen origen puro, la buena casta sin mezcla alguna en el idioma, en las costumbres, en los modos y en los modales, tiene un precedente tan remoto como el hombre. No me refiero, claro está a este casticismo. Acaso por ello debiera usar mejor la palabra majeza. Porque el casticismo, nacido de padres inconcretos, durante el siglo XVIII madrileño tiene dos significados distintos a todas luces a la que le fue dada, con énfasis, por la docta Corporación. Este casticismo amamantado —¡oh paradoja!— a los pechos de la filosofía racionalista, puede ser garbo, desgarro, desplante, talante, presunción, individualismo, estampa, rango, rasgo, impre-



La Puerta del Sol (lado Este) a mediados del siglo XVIII. Al frente, la Iglesia del Buen Suceso. De costado, «La Victoria». Centrada una fuente barroca. Y, actuando en la escena seis madrileños, cuyo «papel» consiste en poner en movimiento la función.

sión y expresión, pergeño, diseño, sutileza gorda, ínfula, desparpajo, temple y destemple... Don Ramón de la Cruz, que fue quien encontró a la criatura abandonada en el quicio de una puerta cualquiera, barriobajera, apenas si vivió para otra cosa sino para que la criatura viviese y fuera medrando hasta cumplir la mayor edad contoneadora y respingona, la gracia de rumbo hecha porque sí y la seducción física sin por qué.

Cierto, el casticismo dieciochesco madrileño y carolino pudo ser una manola que guiña un ojo detrás de un abanico abierto a dos tercios; y un chulo ecuestre que quiebra a un toraco jarameño de nueve yerbas; y una vendedora de castañas que tiene un ojo huero y el otro vidrioso y que sirve de eficiente celestina; y un barberillo del Avapiés que pone su antojo en raparle las patillas a un viejo verde mientras canturrea el estribillo de una seguidilla; y un calesero que, sentado en la vara de su calesa, habla de boleros, de toreros y de duquesas majas a quienes conduce a La Florida o al Soto de Migas Calientes. Casticismo pudo ser un romance octosílabo recitado bajo la hornacina de San Isidro en el Puente de Toledo; y una riña de majos y manolos, calientes por el vino de Arganda y desartando largas ristras de sapos y culebras verbales; y la Pichona, amante del señor duque

de Medinaceli, enseñando a una su comadre la navaja que cruza su liga; y una ramera en coloquio puramente comercial con posible cliente, a la luz de la lamparilla de aceite, ofrenda a una imagen de Nuestra Señora de la Paloma. Casticismo puede ser... la olla plebeya de cascos y carne de pescuezo devorada a la puerta de un ventorro próximo a la Ermita del Santo Patrono y los tiestos de geránios y de albahaca colgados de los balcones de las mancebías; y la sátira literaria rezumada en una botillería entre un abate, un erudito a la violeta y un capitán de la guardia valona; y la calumnia salida de las faltriqueras o cubillos (palcos proskenios) para llenar de ecos maliciosos las lunetas, el patio, los aposentos, el degolladero y las tertulias de los teatros del Príncipe y de la Cruz... Casticismo pudo ser... una guaracha (zapateado) bien bailada y bien jaleada a la luz de varios candiles ahumados; y el noviazgo a gritos y a visajes en la sala de los frescos de los Cafés del Angel, de La Cruz de Malta, de La Fontana de Oro, el de El Caballo Blanco, y el dialoguillo de los celos recitado con entrecortadas palabras en el Pretel de los Consejos o en la Cuesta de las Descargas. ¿Explicué bien lo que pudo ser el casticismo puestos en circulación por Madrid —como las onzas peluconas tan codiciadas, por su oro

Altillo de Carretas, enjaezado con bellas estructuras... de «quita y pon», en espera de que S. M. don Carlos III decida interpretar su entrada triunfal.



más que por la silueta nariguda del monarca— durante el reinado de don Carlos III? Precisamente lo contrario al docto y grave dictaminar de la Real Academia de la Lengua. Lo nuevo, brusco, gracioso, apersonado y bien ribeteado. Lo que no pudo ser sino de Madrid sin otra razón que ese porque sí que es toda la realidad o, al menos, la realidad mejor...

Cuando murió la fea y antipática y beatona y buena paridora reina doña María Amalia de Sajonia, dijo don Carlos III, zollipeando y babeando por su desportillada dentadura, «que era el primer disgusto que le había dado durante su matrimonio». Y el pueblo pudo hacer suya la frase con ligeras modificaciones, cuando, en 1788, al fallecer el amado monarca (¡Sí, por fin, amado monarca! ¡Y cuidado si le costó a Madrid que don Carlos III dejara de «caerle gordo»... metafóricamente!) Realmente nada hacía presumir la defunción de tan egregio señor y generosísimo mecenas amigo. Quien andaba y se movía a disparos nerviosos, sin haber estado jamás enfermo de cuidado. Su rostro atezado por el continuo ejercicio de la caza no añadía años a los catorce lustros que contaba, aún cuando la geometría de sus huesos se pronunciaba demasiado. Asombroso caso de salud en un hijo de madre monomaniaca, de un hermano loco de atar, de padre de algunos hijos cretinos. Y él, ecúanime, meticuloso, dueño de sí mismo y de los demás (si exceptuamos algunos de los desmandes de varios de sus egregios ministros, a los que Carlos hacía la vista gorda por saberlos desobediencias fecundas para el país). Si alguna monomanía pudo encontrarse fue, arañando en su vida, la de empeñarse en conservar su viudez sin maca y sin aliviadero personal alguno; la de su obsesiva puntualidad tanto en su vida privada como en su vida pública; la de combatir las tentaciones sexuales de las horas punta caminando descalzo sobre las baldosas heladas de sus habitaciones enormes. ¿Motivos, pues, del rápido bajón de su salud dura y como amojamada? La pérvida conducta de su hijo el rey de Nápoles; la muerte de su hermano el infante don Luis, la muerte de su nuera la infanta doña María Ana Victoria —de viruelas— al dar a luz a su segundo hijo, la muerte de éste y la de su padre, contagiados del implacable mal, entonces, y éste hijo predilecto de don Carlos, el cultí-

simo y bondadoso Infante don Gabriel; la situación comprometidísima de sus parientes los Borbones franceses (quienes, por cierto, casi siempre, desde el vergonzoso Pacto de Familia, le había tratado a coces).

A fines de noviembre, estando en El Escorial, le acometieron varios síncope. «A puñados» fue trasladado al Palacio Real de Madrid. Aún se repuso algo y pudo salir de caza menor en pelo y pluma, y sin marrar demasiadas dianas. El 7 de diciembre notóse escalofriado y hubo de guardar cama bajo una montaña de lana y damasco. Dio órdenes de que se ocultase su estado a sus muy amados súbditos, grupos de los cuales acudían todos los días ante el Real Palacio guardando «muy respetuoso silencio». A su lado no permitía el monarca a otra persona que su fiel ayuda de cámara Aimerico Pini (el único napolitano al que los madrileños no fueron capaces de reexpedir a su destino nativo), al que había ido enriqueciendo poco a poco durante más de treinta años. Y por todo remedio recibía unas fricciones de grasa de corzo caliente en ruda cataplasma. Como no lograra reaccionar, Pini le añadió media docena de mantas y otras dos colchas de damasco. Por fin fueron avisados los tres médicos de cámara (cuyo pergeño tenía cierto parecido con los doctores pedantes del célebre coro de El rey que rabió, de Chapí). Los cuales, como era lógico, diagnosticaron tres distintos males. ¿Fiebre catarral? ¿Fiebre pútrida? ¿Intoxicación de la sangre? Uno de ellos quiso hacer del egregio enfermo conejillo de Indias para probar en él un específico de su invención. Nadie quería creer en la gravedad de S. M. Pero ante síntomas tan alarmantes, fueron elevadas públicas rogativas en todas las iglesias de la Villa y Corte. Y empezaron las peregrinaciones de los huesos de los santos, cuyo punto de jornada era la cabecera del enfermo: el cuerpo de San Isidro, las reliquias de Santa María de la Cabeza, las de San Diego de Alcalá... Adorándolas, el monarca salió de uno de sus soponcios para fabricar una frase trascendental: «La salud que pido y deseo es la espiritual, que la del cuerpo y todo lo de este mundo me importa poco.» ¡Bravo rey don Carlos! A la posteridad le hacía muchísima falta aquella frase de resignación y que no fue conocida por el pacientísimo Job. Enseguida de terminada la frase, don Carlos III, ante el notario real,



También la Puerta del Sol se escenificó para hacer más suntuoso el paso por ella de un Carlos III ecuestre y ya algo canijo.

conde de Floridablanca, dictó su testamento el día 13, y el día 13 recibió los Santos Sacramentos de la Eucaristía y de la Extremaunción; y el día 13 se dejó rodear de sus hijos y nietos, como el buen padre de familia que ha de repartir las bendiciones últimas, el mejor pan y el más enterneado que recibirían sus descendientes. A las doce y cuarenta minutos de la madrugada del 14 de diciembre de 1788, exhaló su postrer aliento aquel madrileño rey..., cuyo único fallo fue el de haber querido reinar en toda la nación como si toda la nación fuera Madrid. De cuyo gran fallo la única víctima fue —y aún lo sigue siendo— la capital de España.

En los alrededores del Real Palacio, más de sesenta mil personas guardaron, hasta las claras del alba, el más impresionante silencio. Nadie se atreverá a jurar que jamás rey alguno tuvo mejor y más largo responso. Los gentileshombres de cámara amortajaron al monarca de gran gala, poniéndole al cuello los cordones y collares de las Reales Ordenes por él fundadas para premiar las grandezas. Su cadáver fue colocado en una caja de palo santo forrada de paño de oro, y encerrada luego en un ataúd de plomo. En el centro de un cortejo formado por los más altos dignatarios del Reino, jefes de milicias y prelados, el cadáver quedó centrado en la Sala de Embajadores —cubierta de tapices suntuosos—, donde quedó expuesto sobre un alto y grande túmulo imperial, y custodiado por la antigua y noble guardia de los Monteros de Espinosa (con sede nobiliaria en Espinosa de los Monteros). En la mañana del día 15, mientras el

Señor Nuncio de S. S., y su Eminencia el arzobispo de Toledo recitaban, ante los restos mortales, el Oficio de Difuntos, se rezaban centenares de misas en las Descalzas Reales, en la Encarnación, en San Francisco el Grande, en el Buen Suceso, en todas las ermitas del Buen Retiro; y los pobres de Madrid se repartían —con falta de miramientos y sobra de frases codiciosas— los dos mil doblones, según disposición testamentaria del difunto. Y el nuevo rey, entre los hipos de la emoción cuarentona, firmaba reales órdenes que habían de ser cursadas al Consejo, a los Tribunales, a las Chancillerías, a las Secretarías de Estado, a las Embajadas...

A las quince del mismo día 15, luego de tres resposos —que cantó detestablemente, provocando disimuladas risitas— el Obispo de Jaén (que, como el de Toledo, tampoco estaba en su diócesis, por pura casualidad), le fueron quitados al cadáver el manto y el sombrero de las Ordenes. Fue cerrado el féretro; el caballero mayor lo cubrió con un paño brocado en oro; y a hombros de los gentileshombres fue bajado hasta la carroza cerrada que había de conducirlo hasta el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en lentas, enlodadas y pesadísimas jornadas... Mientras el cortejo desfiló por las calles de Madrid, entre dos filas —presentes las armas— de infantería valona y española, y entre dos muchedumbres sorprendentemente calladas y enseriadas, diez cañones emplazados en los altos del Buen Retiro lanzaron los disparos de ordenanza.

UNA OBRA MAESTRA DE LA ORFEBRERÍA
PREHISTÓRICA MADRILEÑA:

EL BRAZALETE DE ORO DE LA TORRECILLA (GETAFE)

Por M.^a Carmen PRIEGO y Salvador QUERO
Instituto Arqueológico Municipal



Brazalete de oro de La Torrecilla, vistas laterales.

UN nuevo objeto ha venido a enriquecer las ya importantes colecciones del Museo del Instituto Arqueológico del Ayuntamiento de Madrid, un brazalete de oro prehistórico procedente de Getafe (Madrid).

Este ejemplar magnífico, primera joya de la orfebrería madrileña, comparable a las mejores en su género, constituye una aportación de verdadera importancia al corpus de orfebrería prehistórica de la Península Ibérica.

HALLAZGO Y LOCALIZACIÓN: ANTECEDENTES

El hallazgo de este brazalete en marzo de 1976 en el territorio de la

Aldehuela (Getafe), fue realizado por un obrero al ver caer un objeto brillante desde una cinta de cribado de tierras junto a un arenero de los que se explotan en la zona. Este obrero no nos pudo precisar el punto exacto donde se hallaba el brazalete enterrado, sino únicamente el área donde se encontraba en aquel momento extrayendo material para la construcción. El brazalete se encuentra hoy depositado en el Museo del Instituto Arqueológico habiendo sido adquirido por el Ayuntamiento de Madrid en mayo de ese mismo año.

La finca en donde se produjo el hallazgo, denominada «La Torrecilla» o «La Torrecilla de Iván Crispín», es bien conocida por el Insti-

tuto Arqueológico Municipal, pues en ella se vienen efectuando continuos hallazgos de gran interés paleontológico y arqueológico que abarcan desde el Paleolítico hasta plena época medieval. Está situada en la margen derecha del río Manzanares, carretera de San Martín de la Vega, kilómetro 9 izquierda, y sus terrenos, hábiles para pastos y cultivos, han favorecido el continuo establecimiento humano desde épocas remotas. Además de los testimonios de carácter arqueológico (restos datables en las edades del Bronce y del Hierro y evidencias de una villa romana de larga ocupación que llega incluso hasta época visigoda necrópolis) (1), conocemos otra documentación histórica sobre esta propie-



Pequeñas urnas encontradas en la zona donde apareció el brazalete.

dad. De ella se habla en un documento otorgado por Fernando III (1239) con motivo de los deslindes del sur de Madrid. Este lugar, que había sido aldea de Madrid, aparece también mencionado en una sentencia de Díaz de Montalvo (1453) en la que se declara el ejido y término del lugar denominado Torre de Iván, pasto comunal (2).

DESCRIPCION. ESTUDIO ESTETICO

El brazalete de la Torrecilla, como desde ahora le nombraremos, es un cilindro cerrado de oro fino de 24 quilates, de 167,5 gramos de peso y aspecto macizo, su diámetro medio es de 73,0 milímetros, siendo su espesor y su altura de 3,9 y 30,9 milímetros respectivamente. Su única decoración consiste en nueve molduras horizontales, equidistantes y para-

lelas, todas iguales y de perfil almenado que presenta al exterior; en su parte interna es completamente liso.

Parece haber sido fundido y batido, retocado con labor de martillo y pulimento que han eliminado las rebabas de la fundición. Se trata de una obra cuidadosamente realizada que impresiona por su sencilla belleza.

Al exterior, las molduras presentan una gran armonía de proporciones y líneas, y el interior se halla muy pulido y alisado.

Bajo el punto de vista estético, en su realización se utilizaron unos elementos muy simples y sin embargo armónicos y efectivos de combinación de línea y volumen en un juego de claroscuro que marca un perfil de relieve quebrado, proporcionando un sentido de movimiento y rompiendo la posible monotonía de las líneas paralelas. Este motivo es frecuente en la Edad del Bronce europea, tanto en la orfebrería, como

en el bronce y la cerámica; lo encontramos en los vasos de oro de Rillaton (Inglaterra) y Eschenz (Thurgau, Suiza) (Bronce Antiguo) (3), en las lúnulas y escudos de la Edad del Bronce europea (4) y en los yelmos hallstáticos como adorno de su apéndice (5). No podemos dejar de relacionarlo también con los círculos concéntricos y espirales, simbolizando representaciones solares, de las piedras grabadas de Galicia, Bretaña o Irlanda, asociadas al mundo megalítico (6).

CONTEXTO ARQUEOLOGICO

No habiendo ningún indicio para precisar si el brazalete pertenecía a algún enterramiento, lugar de habitación o escondrijo como en el caso de los tesoros de Chaves (Portugal) (7), Villena (Alicante) (8), etc., realiza-

mos trabajos de sondeo en la zona que dieron como resultado materiales de fondos de cabañas procedentes de la Edad del Bronce final y de una Edad de Hierro temprana. Todo ello hace que el contexto al que puede ser atribuido el brazalete no sea demasiado preciso y hayamos tenido que basar nuestro estudio fundamentalmente en su comparación con otros brazaletes semejantes encontrados en diversos puntos de la Península.

Los materiales encontrados en el área del hallazgo del brazalete son los siguientes:

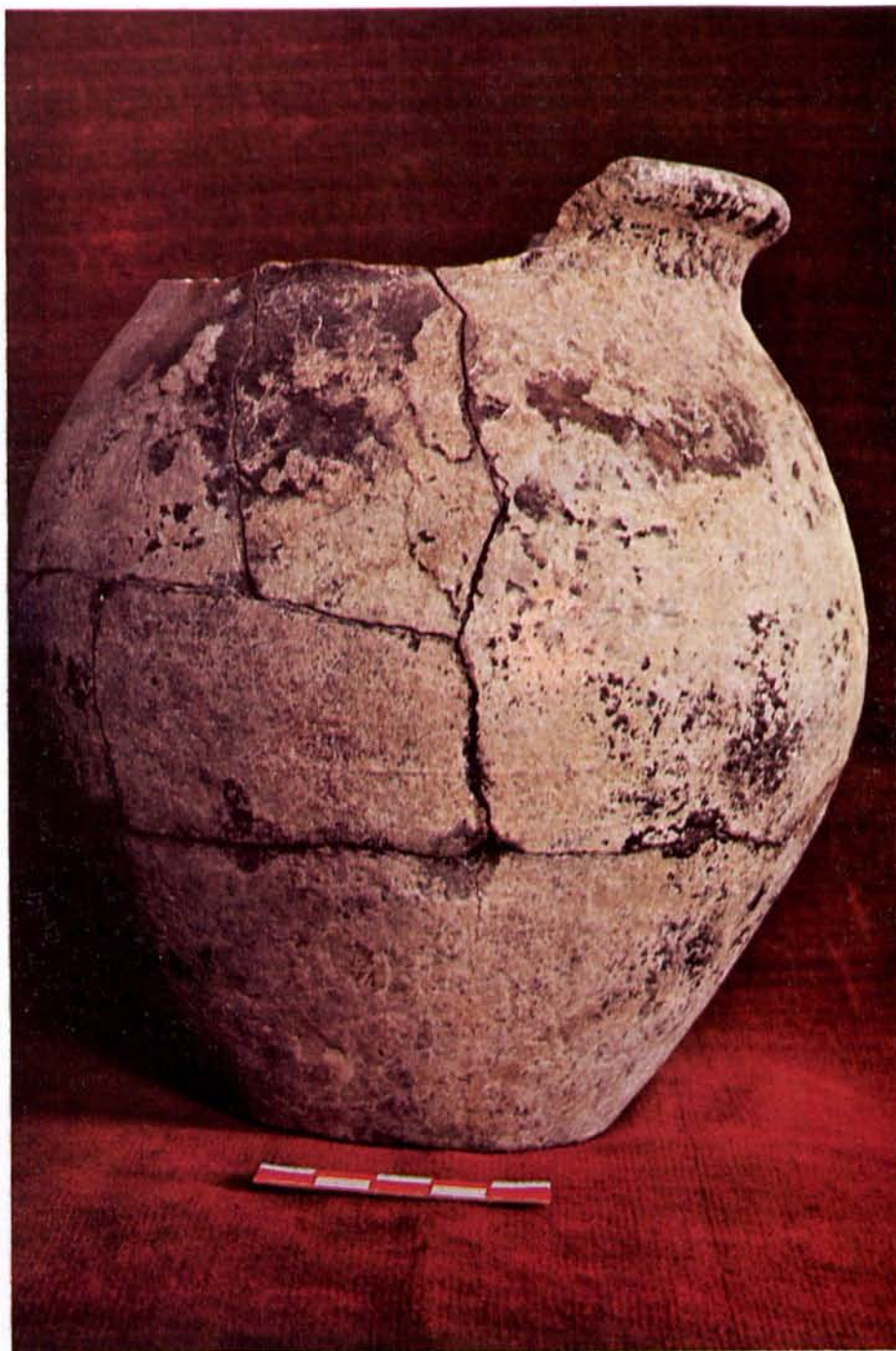
A 30 centímetros de profundidad, en tierra con cenizas, encontramos dos vasos, uno sobre otro que descansaban sobre una delgada capa de tierra apisonada y endurecida. El de abajo gris, hecho a mano, de fondo plano, paredes suavemente arqueadas hacia adentro y cinco pequeños mamelones muy puntiagudos cercanos al borde. El de arriba es de barro rojizo muy fino, hecho a torno con suave carena y borde ligeramente vuelto hacia afuera. Dentro de ellos había huesos quemados, un punzón, dos fragmentos de un pequeño aro y una lámina muy alterada todo ello de metal. El contenido y la posición de los vasos, nos permiten suponer que se trate de una sepultura de incineración (9).

En un fondo de cabaña apareció una olla de fondo plano con decoración incisa consistente en dos bandas paralelas cercanas al borde con decoración de triángulos con vértice hacia abajo rellenos de puntos incisos y tres líneas de zigzag bajo las bandas anteriores.

De las proximidades salieron tres urnitas globulares de unos 5 centímetros de diámetro con fondo y tapadera cónicos y otra urnita, también globular y un poco mayor, con apéndice lateral; además, un vaso troncocónico con decoración en banda de retícula incisa.

En la misma zona encontramos una cazuelilla de barro bien cocido y negruzco, muy bruñida que ofrece una carena muy marcada con un apéndice con perforación horizontal. Este vaso imita claramente un prototipo metálico y nos habla del periodo del Bronce final en la Península (10).

En otros fondos de cabaña salieron ollas globulares de fondo plano y borde ligeramente vuelto y algunos



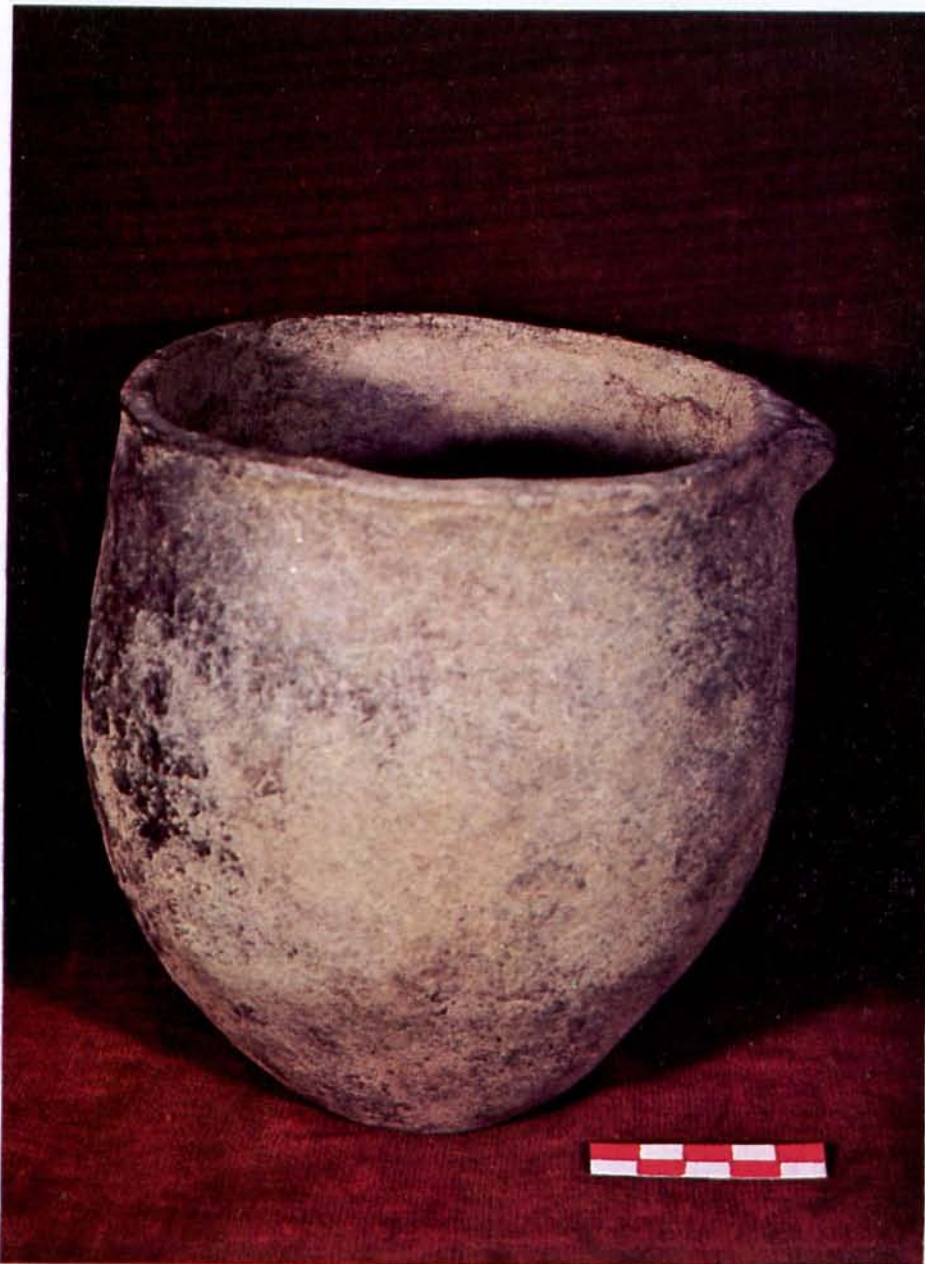
Olla de barro hecha a mano.

cuencos hechos a mano con base plana, de barro espatulado como la cerámica primitiva del poblado de Las Cogotas (11); además aparecieron dos ollas, una de borde recto y otra de borde vuelto también del tipo primitivo de Las Cogotas (12).

La cerámica decorada de la Torre-cilla no es muy abundante, se encontraron varios fragmentos de ollas de gran tamaño con líneas incisas oblicuas y paralelas en el borde; fragmentos con zig zag inciso cercano al

borde en su parte externa y líneas paralelas de zigzag inciso en su parte interna; los vasos carenados tienen doble línea de zig zag en la carena. Hay otros fragmentos con líneas de medios paréntesis incisos en el cuello y otros con bandas de retícula incisa. Toda ella está realizada a mano y es bastante tosca. Recuerda el tipo Boquique que aparece también en otras zonas próximas al Manzanares.

En superficie se hallaron diversos restos de cerámica romana entre los



Vaso de barro, hecho a mano, con manchas de oxidación.

que destacan algunos fragmentos de terra sigillata poco significativos, una gran olla fragmentada con cenefa de pastillaje cercana al borde y un gollote de un recipiente de vidrio así como el eje metálico de una rueda de carro.

Una gran parte de los materiales revisados pueden adscribirse pues, a la Edad de Bronce final y también al principio de la Edad de Hierro como es el caso de los materiales equiparables a la cerámica primitiva de Las Cogotas que siguen manteniendo por su parte, las tradiciones del Bronce final de la Meseta.

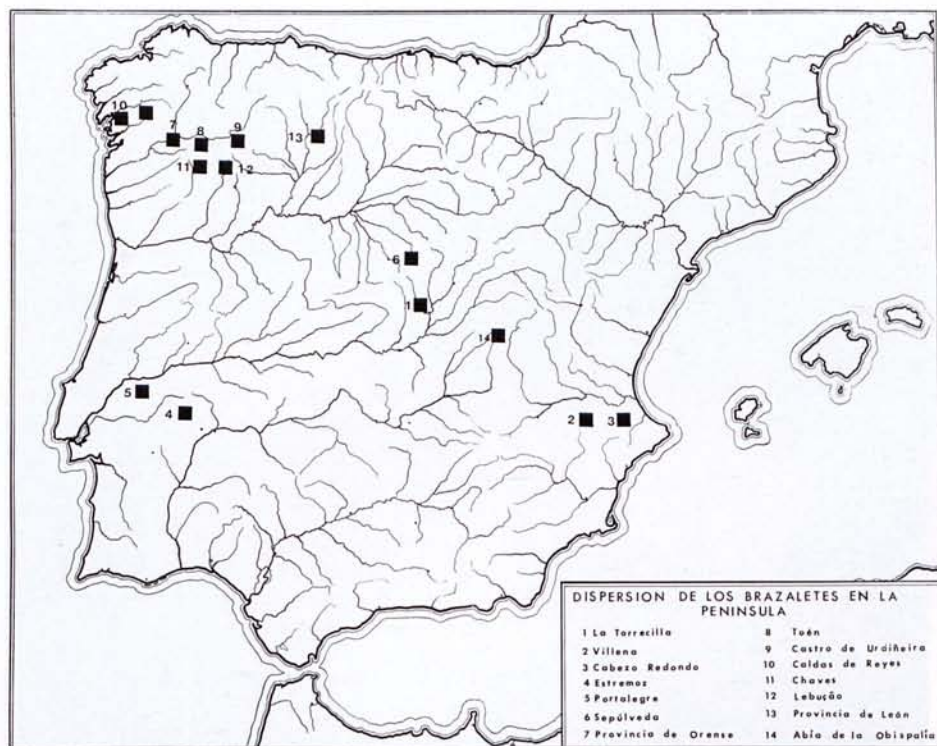
COMPARACION CON LA ORFEBRERIA PREHISTORICA PENINSULAR Y EUROPEA

Desde finales del siglo XIX a nuestros días se han producido numerosos hallazgos de orfebrería prehistórica en nuestro país. Publicaciones sobre el tesoro de Villena (Alicante) (13) o el tesoro de El Carambolo (Camas, Sevilla) (14) han dado publicidad a tema tan sugestivo. Veamos a grandes rasgos cuales son las características de los brazaletes encontrados de tipología similar al de La Torrecilla y en que manera se le aproximan.

El tesoro de Villena, datado hacia el año 1.000 a. C. por su descubridor Soler García, se compone, entre otros objetos, de 28 brazaletes. Su diámetro medio es inferior y su peso superior al de la Torrecilla. La sección de todos ellos, excepto la de uno, es de perfil almenado y presentan todos su cara interior con surcos acanalados, si bien en algunos se han enmascarado estos surcos al pulir o alisar la superficie. El que ofrece mayor similitud con el nuestro es el identificado con el número 7, moldurado y sin calar, formado por dos aros simétricos de cinco molduras unidos por una tira central muy bruñida. Su aspecto, similar al de los brazaletes calados que junto a los de puas, son los que predominan, hace suponer a Soler García que se trate de un ejemplar inacabado al que sólo faltan las perforaciones centrales. De todas formas, este brazalete tiene un perfil asimétrico y una abertura que lo alejan del nuestro. Si bien en el aspecto formal el brazalete de La Torrecilla no encuentra su paralelo exacto en Villena, Estremoz (Portugal) (15) o Portalegre (Portugal) (16), que son muy similares, sin embargo, sí coincide con todos ellos en solidez y en cuanto al geometrismo de su tema decorativo totalmente abstracto.

Estos temas, decorativos y solidez, características de la orfebrería de la Edad de Bronce, los encontramos también en los anillos de Cabezo Redondo (Alicante) (17), en el brazalete de procedencia incierta de León (18) en el Museo Arqueológico Nacional y en el conocido a través de referencias de Sepúlveda (Segovia) (19); por el contrario el tesoro de Abía de la Obispalía (Cuenca) (20) ofrece elementos más simples representados por brazaletes de sección semicircular u ojival y de forma casi cerrada que también aparecen en Villena y Cabezo Redondo. Dos de ellos poseen acanaladuras y perforaciones comparables a los que hemos citado de Villena.

En Galicia se han encontrado numerosos brazaletes de oro como el de Monte dos Mouros (S. Martiño de Oleiros, Melide), brazalete de cuatro gallones bastante anchos, el de Castro da Urdiñeira (Gudiña) con diez gallones, bordes vueltos hacia afuera y líneas puntilladas en las partes cóncavas; otro brazalete gallonado es el de Lebução (Tras os Montes, Portugal), tiene un ensanche en la



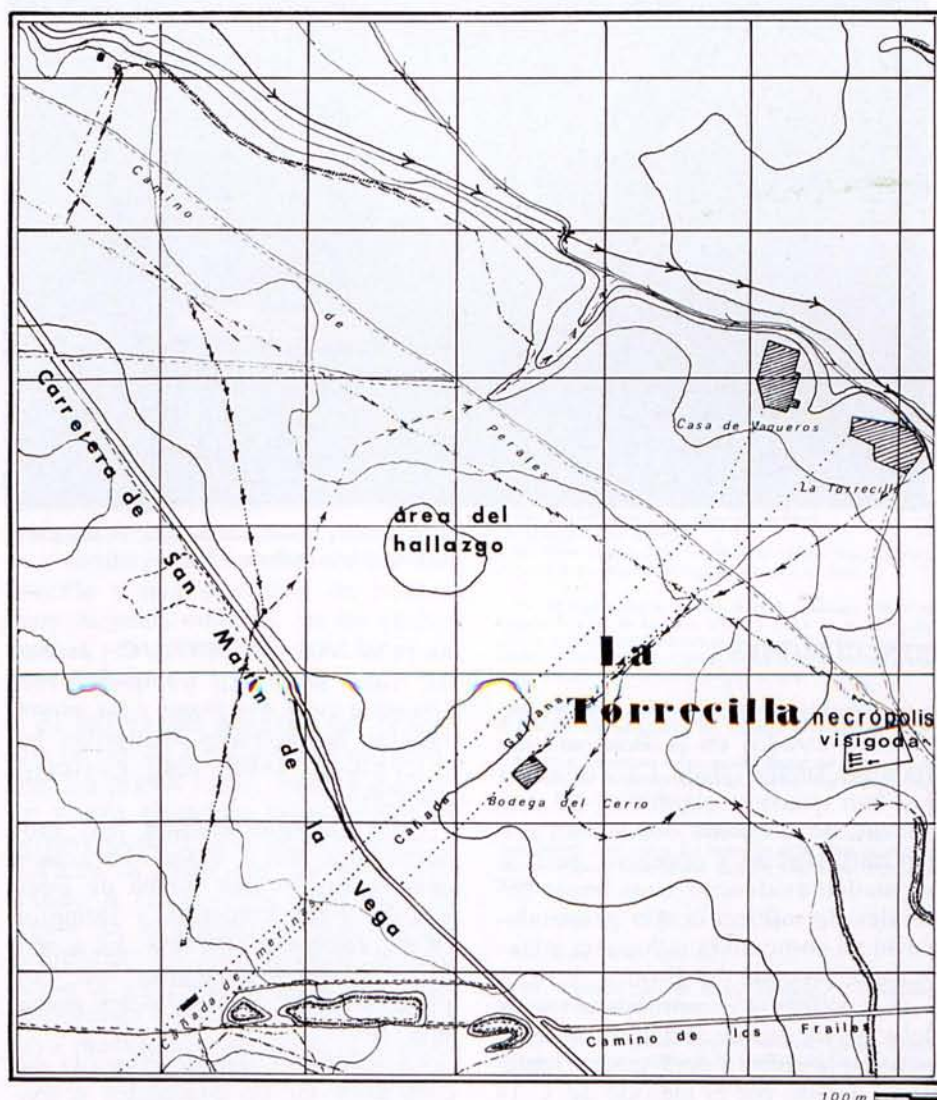
parte central, adornos de líneas horizontales y zonas convexas decoradas con pétalos, grecas y rosáceas de tipo posthallstático. El del castro de Moimenta, en Arnois (La Estrada, Pontevedra) es abierto, con siete gallones y adornos de grecas y meandros; otro procede del norte de Portugal, tiene dos gallones; según López Cuevillas (21) es similar a los del tesoro de Arnozella (Miño) formado por 20 brazaletes, dos de ellos gallonados con dos o tres gallones y bordes vueltos.

Entre los brazaletes mencionados en la obra de López Cuevillas y que hemos citado más arriba, figuran algunos claramente posteriores (Edad del Hierro) por su decoración de pétalos, grecas, rosáceas, etc., conservando sin embargo, temas de la Edad del Bronce como son los gallones y acanaladuras.

El brazalete de Chaves (Portugal), de dimensiones y perfil muy similares al de La Torrecilla, está formado por una lámina lisa por la cara interna y al exterior diez filetes, seis de ellos imitando un cordel por medio de incisiones oblicuas hechas a cincel, las cuatro restantes formando una sierra de pequeños dientes que cortan perpendicularmente los filetes (22). Monteagudo (23) cita como paralelismos los aparecidos en Boute-des-Mousselots (Côte-d'Or, Francia), los de la colección Blanco Cicerón y el de Toén, estos últimos en Orense (24).

Teniendo en cuenta la dispersión geográfica de estas joyas en la Península, vemos como la mayor cantidad de hallazgos se localiza en las costas portuguesa y gallega donde perviven, sin apenas evolución, hasta la época de los castros ya en plena Edad de Hierro. Sin embargo, el peso específico de las joyas de Villena es considerablemente superior al resto de los hallazgos peninsulares. El Centro, por su parte, forma una especie de débil eslabón que une ambos extremos, de ello la importancia del hallazgo del brazalete de La Torrecilla que marca un nuevo punto intermedio entre las zonas oriental y occidental de la Península.

La tradición de la orfebrería prehistórica peninsular se inicia con la cultura megalítica (a partir del III milenio) con producción de finas láminas de oro y espirales y como temas decorativos, el punteado y el pseudorrepujado. Posteriormente, la cultura del vaso campaniforme (fina-

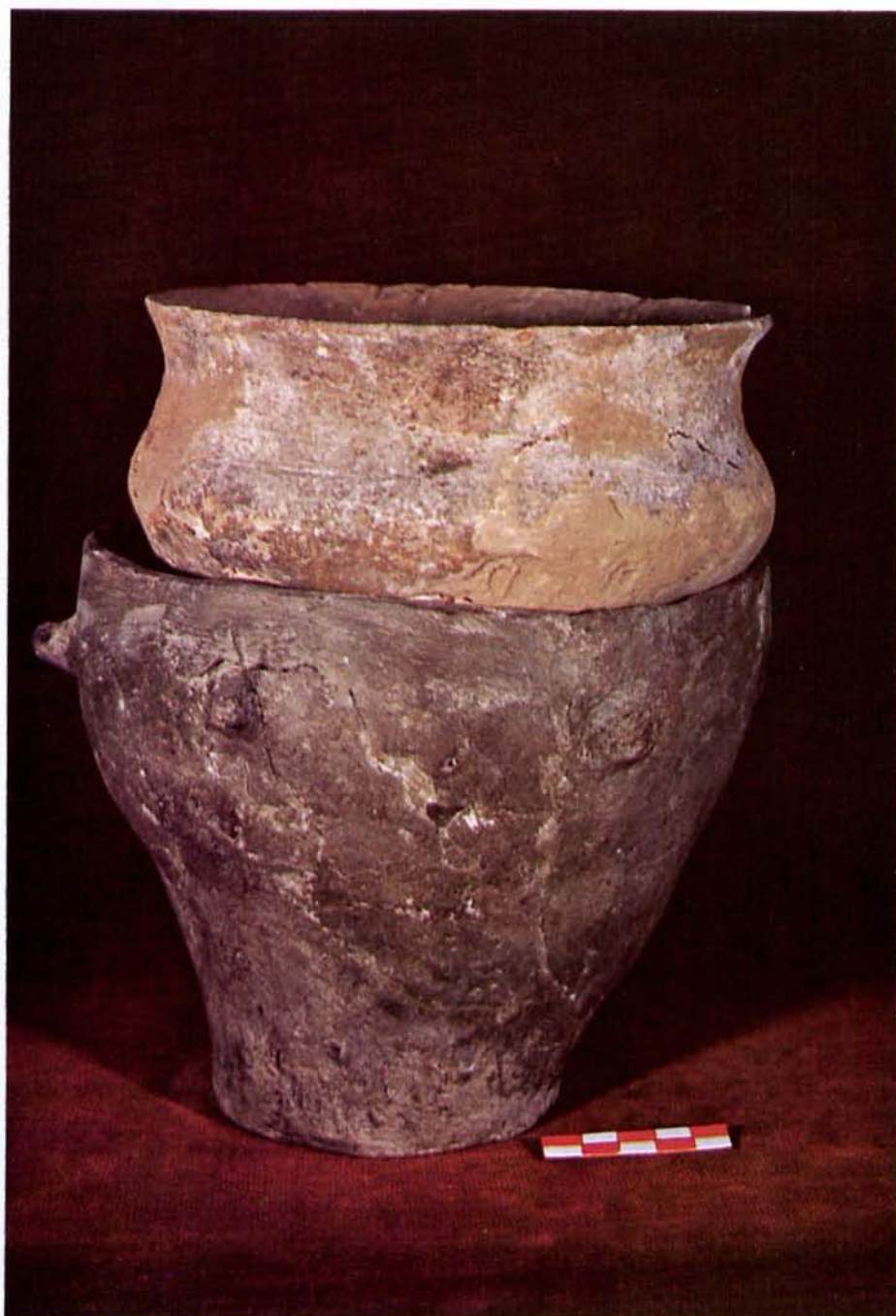


les del III milenio-II milenio a. C.) aporta unas nuevas formas sociales individualistas frente a las colectivas de la cultura megalítica anterior, manifestadas en el nuevo ritual de las sepulturas individuales. Utilizan, entre otros objetos, diademas de oro de finas láminas (25).

En la época de El Argar (II milenio) se desarrollan las relaciones entre el sudeste, litoral y urbano y el interior señorial y rural, relaciones ocasionadas por las necesidades de la metalurgia del bronce. Se descubre la riqueza aurífera del occidente y noroeste que a su vez reciben influencias de la Europa atlántica. La abundancia de materia prima, transforma la tradición de la orfebrería anterior caracterizada por el trabajo del oro en delgadas láminas, en otra orfebrería más suntuosa y pesada. Dentro de este momento se empiezan a practicar las técnicas que se siguen en los brazaletes de sección ojival y semicircular, lisos o grabados, de Cabezo Redondo, Villena, Abía, del tesoro de Caldas de Reyes (Pontevedra) (26) y de los conocidos como brazaletes gallonados, ya citados, entre los que se encuentra el de La Torrecilla.

A estas influencias hay que añadir, más tarde (a partir del 1000 a. C.), las que llegan por los Pirineos procedentes del Centro de Europa. Traen con ellos la cultura de los túmulos y una organización pastoril señorial. Mientras que la zona periférica es alcanzada por las primeras colonizaciones del Mediterráneo, el interior y el N. y O. influidos por las relaciones atlánticas y continentales, desarrollan una orfebrería más rica que llega hasta el final de la Edad del Bronce. Utilizan una gran simplicidad técnica, su decoración se basa en incisiones que forman composiciones basadas en la tradición campaniforme que perdurará en la orfebrería céltica posterior. A todo ello debemos añadir una evolución local que marcaría diferencias tipológicas entre las diversas zonas.

Con los pueblos centroeuropeos que introducen las culturas de los campos de urnas y los túmulos (1000-700 a. C.) nos llega la joyería hallstättica que recoge algunas técnicas y decoraciones mediterráneas a través de Italia (rosáceas, grecas, granulados, etc.) (27). A partir de la segunda Edad del Hierro se formarán tres núcleos de orfebrería peninsular, el ibérico, el celtibérico y el castreño (28).



Urnas encontradas en esta posición conteniendo huesos, un punzón y una laminilla metálicos.

CONCLUSIONES

Del análisis de los brazaletes de oro encontrados en la Península de tipología similar al de La Torrecilla que han quedado expuestos en este trabajo, no se puede deducir un origen muy preciso y concreto, pero sí se pueden evidenciar unas líneas generales de influencia. En primer lugar la ya comentada influencia atlántica que procede del Bronce Antiguo y que podemos comprobar a través del vaso de oro de Rillaton, perteneciente a la cultura de Wessex (Inglaterra) datado por el método del C 14

entre el 2000 y el 1800 a. C.; es éste un vaso de perfil campaniforme (Beaker) cuya asa plana y las acanaladuras horizontales recuerdan los micénicos, éstos algo posteriores (29).

Otro ejemplo aunque más moderno (siglo VIII a. C.) es el brazalete encontrado en una tumba de inhumación entre Ramsgate y Dumpton (Kent, Inglaterra) en 1891. Es acanalado, abierto y de interior liso. Con él se hallaron dos brazaletes grabados (30).

La influencia centroeuropea la encontramos en los brazaletes graba-

dos que acompañan a los anillos del tesoro de Cabezo Redondo (Alicante). Para Sprockhoff (31), este tipo de brazaletes es originario del N. de Alemania. Los brazaletes de Fulda y de Lautenhausen (Alemania) presentan el mismo perfil almenado que el de La Torrecilla, son abiertos y con broche y pertenecen a la cultura de los campos de urnas centroeuropeas (32).

La hipótesis cronológica aportada por Almagro Gorbea (33) para Villena y sus paralelos puede ayudarnos a situar en el tiempo el brazalete de La Torrecilla: Para los lisos de sección ovalada o semicircular que llama del «tipo Abía» aventura una fecha cercana al siglo IX a. C. El tipo «Villena» (brazaletes de molduras y perforados) dentro del cual, cabe colocar el nuestro, correspondería a pleno siglo VIII a. C. y el tipo «Estremoz», de púas y perforaciones, ya más evolucionado, a la segunda mitad o años finales del siglo VIII a. C.

El material cerámico encontrado en prospecciones de la zona del hallazgo también apoya esta suposición; por lo tanto, apuntamos para el brazalete de la Torrecilla, una fecha en torno al siglo VIII a. C., momento final de la Edad del Bronce en la Meseta y frontero a la primera expansión de la Edad del Hierro en la zona.

Los datos obtenidos no nos permiten afirmar que el brazalete de La Torrecilla pertenezca a un taller local. La falta de un mayor número de ejemplos cercanos, parece apoyar más bien, la hipótesis de que este objeto sea fruto de un intercambio comercial e incluso de que fuera realizado por artesanos itinerantes (34) lo que explicaría algunas de las concordancias existentes entre joyas que son similares al brazalete de La Torrecilla y que proceden de puntos muy alejados entre sí, de las cuales hemos venido tratando a lo largo de este trabajo.

El interés del hallazgo del brazalete de oro de La Torrecilla es múltiple: En primer lugar, viene a marcar un nuevo punto de enlace entre la orfebrería del E. y el O. peninsulares durante la Edad del Bronce, ayudando a reconstruir algo más la trama de la orfebrería prehistórica peninsular. Por otra parte, su técnica perfecta, su estética elemental, pero equilibrada hacen de esta «primera joya madrileña» una verdadera obra de arte y nos hablan del grado de



Cazuelita de barro, hecha a mano, imitando prototipo metálico.

plenitud artística a que se había llegado en este período final de la Edad del Bronce peninsular.

(1) Priego, M. C. y Quero, S.: *Noticia sobre la necrópolis visigoda de La Torrecilla*. Zaragoza, Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología. Vitoria, 1975, 1977.

(2) Gómez Iglesias, A.: *El Madrid medieval*. Ayuntamiento de Madrid, Aula de Cultura, Curso sobre Historia de Madrid, 1966. Pág. 25.

(3) Briard, J.: *L'Age du Bronze en Europe Barbare. Des megalithes aux Celtes* (Toulouse) Editions des Hespérides (s. A.: 1976). Pág. 164.

(4) Coffey, G.: *The Bronze Age in Ireland*. Dublin, Hodges, Figgis and CO, 1913. Coles, J. M.: *European Bronze Age Shields*. En: *Proceedings of the Prehistoric Society for 1962*. New Series, Vol. XXVIII, pág.s. 156-190.

(5) Hencken, H.: *The earliest European helmets. Bronze Age and Early Iron Age*. American School of Prehistoric Research. Peabody Museum, Harvard University, Bull. 28, 1971, Pág. 45, figs. 21, 22, 23, 28.

(6) Mac White, E.: *Estudios sobre las relaciones atlánticas de la Península hispánica en la Edad de Bronce*. Madrid, 1951.

(7) Cardozo, M.: *Novo achado de joias pré-romanas*. En: *Revista de Guimarães*, LIV, págs. 19-28, 1944.

(8) Soler García, J. M.: *El tesoro de Villena*. Excavaciones Arqueológicas en España, número 36, 1965.

(9) El vaso rojizo es similar al de la sepultura 730 de las Cogotas y a los de las lám. LVIII y LXIV de la necrópolis. Cabré Aguiló, Juan: *Excavaciones de las Cogotas. Cardenosa (Avila)*. II La necrópolis. Madrid, Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, número 120, 4 de 1932.

(10) Schubart, H.: *Acerca de la cerámica del Bronce tardío en el Sur y Oeste peninsular*. En: *Trabajos de Prehistoria* vol. 28, Madrid, 1971, pág. 155, fig. 1.

También del mismo autor en *Die Kultur der Bronzezeit im Südwesten der Iberischen Halbinsel*. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1975, lám. XI fig. 8.

(11) Cabré Aguiló, J.: *Excavaciones de las Cogotas Cardenosa (Avila)*. I. El castro. En *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades* número 110, 6 de 1929, lám. XXII.

(12) Ibid. lám. LVIII.

(13) Soler García, opus cit.

(14) Carriazo, Juan de Mata: *Tartessos y El Carambolo*. Madrid, Ed. Nacional, 1973.

(15) Heleno, Manuel: *Jojas pré-romanas*. Lisboa, *Ethnos*, Revista do Instituto português de Arqueologia, Historia e Etnografia, vol. 1, 1935, pág. 257.

(16) Soler García, José M.: Opus cit.

(17) Ibid.

(18) Almagro Gorbea, Martín: *Orfebrería del Bronce final en la Península Ibérica. El tesoro de Abía de la Obispaña, la orfebrería tipo Villena y los cuencos de Axtroki*. En *Trabajos de Prehistoria*, vol. 31 nueva serie, Madrid, 1974, págs. 39-100.

(19) Ibid.

(20) Ibid.

(21) López Cuevillas, Florentino: *Prehistoria de Mélide. Galicia Terra de Mélide*. S. de Compostela, Seminario de Estudios Galegos, 1933, págs. 33-134.

(22) Monteagudo, Luis: *Nuevas joyas prerromanas del norte de Portugal*. Madrid, Archivo Español de Arqueología, XVIII, número 58, 1945, págs. 87-89.

(23) Cossio-Pijoan: *Summa Artis, Historia General del Arte*. Vol. VI. Madrid, Espasa Calpe, 1934, pág. 256, fig. 392.

(24) Almagro Gorbea, Martín: Opus cit.

(25) Martín Valls, R. y Delibes de Castro, G.: *La cultura del vaso campaniforme en las campiñas meridionales del Duero. El enterramiento de Fuente-Omedo (Valladolid)*. Valladolid, Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid, vol. 1, 1974.

(26) Bouza Brey, Fermín: *El tesoro prehistórico de Caldas de Reyes (Pontevedra)*. En *Informes y Memorias* número 2 Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, Madrid, 1942.

(27) Barandiarán, Ignacio: *Los cuencos de Axtroki (Bolibar-Escoriaza, Guipúzcoa)*. Noticiario Arqueológico Hispánico, 2 Prehistoria, Madrid, 1973, págs. 175-212.

(28) Maluquer de Motes, Juan: *Desarrollo de la orfebrería prerromana en la Península Ibérica*. En *Pyrenae* 6, 1970, págs. 79-109.

(29) Briard, Jacques: Opus cit. págs. 165-167.

(30) Piggot, C. M.: *A late Bronze Age Hoard from Black Rock in Sussex and its significance*. En *Proceedings of the Prehistoric Society for 1949*. (New Series vol. XV págs. 107-121).

(31) Sprockhoff: *Nieder Bedeutung für die Bronzezeit West Europa*. En *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 1941, vol. 32, pág. 82.

(32) Richter, Isa: *Der arm-und Beinschmuck der Bronze-und Urnenfelderzeit in Hess und Rheinhessen*. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1970, pág. 355.

(33) Almagro Gorbea, Martín: Opus cit. pág. 70.

(34) Como Almagro Gorbea Propone para el tesoro de Villena.

por C. P. y S. Q.

LOS REYES: CARLOS III

Por Mariano JUBERIAS OCHOA



LEGA Goya a Madrid, por tercera vez, y ya para asentarse en él de forma permanente, a finales de 1774, con el sueño, realizado, de ser servidor del Estado. Lo que en otros, en la mayoría de los ciudadanos de un país, es un deseo vehemente, una meta, un acceso al mundo de la estabilidad, en él es una realidad: él es desde el primer momento pintor del Rey. Es el primer grado de una carrera que él habría de culminar andando los años, ostentando la más alta posición administrativa anhelada por un pintor: ser primer pintor de cámara.

Fue durante toda su vida un seguro, una tierra firme para despegar hacia otros fines más elevados, para conquistar la independencia, porque fue el primer artista aulico que conquista la libertad de acción, dentro del círculo de sus servicios palatinos.

Velázquez, su admirado antecesor en el cargo, con toda su gloria y personalidad, no consiguió eludir la servidumbre de ser un doméstico más de palacio con su residencia en el Alcázar, con sus empleos de ujier de cámara, oficial de guardarropía, aposentador, etc. y con sus viajes al servicio de la realeza. Otro ejemplo extranjero de servidor subalterno en una Corte, es el de Mozart, que presta sus servicios al Arzobispo salzburgo. Vive en palacio, come con los domésticos y sufre las iras del prelado que llega a decirle que va a darle una patada en el culo. Mozart, no lo olvidemos, es contemporáneo de nuestro pintor. La vida del músico (1756-1791), su obra, tiene cierto paralelismo con la primera etapa artística y cortesana de Goya. El valenciano Mariano Salvador Maella, el otro primer pintor de cámara de Carlos IV, nom-

Retrato del Rey-Alcalde, Carlos III, el mejor Alcalde, el Rey (título de Lope, aplicando a Alfonso VIII). Aquí le vemos de cazador, deporte favorito que no dejaba de practicar, ya estuviese en El Pardo, El Escorial, La Granja o Aranjuez.

brado al mismo tiempo que el aragonés, está domiciliado en palacio y sujeto a la férrea disciplina del cargo. Goya va y viene, viaja, con permiso o sin él; el cargo le sirve para adquirir una amplia clientela y recibir encargos de todas las partes del país.

Es larga y fecunda esta adscripción a la Casa Real. El mismo nos lo recuerda en su instancia o memorial de 30 de mayo de 1826, en que solicita de Fernando VII su jubilación en la que dice «tengo ochenta años, que he servido cincuenta y tres a los augustos padre y abuelo de V. M., desde que Mengs me hizo venir de Roma; que, mi edad, mis achaques y los médicos, me obligan a pasar a Francia a restablecer mi quebrantada salud»... Para Francia había salido en 1824 con seis meses de permiso que, en prorrogas sucesivas, había alargado hasta dos años.

Recuerda el maestro, como vemos, los servicios prestados a Carlos III, Carlos IV y al propio Fernando VII. Calla los que realizó para José Bonaparte, «El Intruso». El francés le concedió la Real Orden de España (La Berengena), lo que le acarreó posteriormente una serie de disgustos en su expediente de purificación (depuración).

Este servir a cuatro reyes en tan diversas circunstancias, este saber estar entre aristócratas, intelectuales y pueblo, sin disonancias y arrebatos, nos da una imagen de Goya, de su temperamento y carácter, muy distinta a la de un hombre elemental, temperamental, hirsuto, como nos lo retratan con harta frecuencia.

Media dinastía borbónica transcurre durante la existencia de Goya. El mismo año de su nacimiento (1746) muere Felipe V; Fernando VI, reina durante toda la infancia de Goya y crea, como elementos que pudieran influir en la vida del pintor, La Real Academia de San Fernando, el Jardín Botánico y el Observatorio Astronómico. Carlos III ocupa el trono toda la juventud del maestro y, aunque tuvo ligeros contactos con él, como veremos posteriormente, su acción fecunda en el mundo del arte, es foco de la atracción de él e incide en la formación goyesca. El rey aprovecha el mérito de Conrado Gianquinto, que había venido a Madrid en el anterior reinado y hace venir a la capital, para acelerar la decoración del palacio nuevo, el de Oriente, dos figuras rele-



vantes, tal vez las más representativas del arte europeo del siglo XVIII. Fueron Juan Bautista Tiepolo que llega a la capital desde su Venecia natal acompañado de sus dos hijos Lorenzo y Juan Domenico, también pintores, y pese a sus sesenta y seis años, deja en el Palacio Real la gloriosa huella de sus fabulosos techos, entre ellos el del salón del Trono y los de la antecámara del cuarto de la reina, el hoy salón de guardias y otras obras de caballete que ejecuta. Juan Bautista muere aquí dejando un haz de portentosas creaciones en cuyo espejo habría de mirarse Goya con particular atención. También deja a su hijo Lorenzo, que pintaría deliciosos cuadritos al pastel que recogerían costumbres madrileñas.

Antes había hecho venir Carlos III a la capital, al pintor de gran proyec-

El Príncipe Baltasar Carlos, de Velázquez.—El paisaje de este retrato, en que predominan los prusias, cobaltos y tierras, es típicamente velazqueño, madrileño. Goya también hace excursiones por estos forillos. Concretamente en «Las lavanderas».

ción europea, Antonio Rafael Mengs. Mengs llega a ser un dictador del mundo artístico madrileño, no sólo con la difusión de sus teorías estéticas y el ejemplo de su obra pictórica, sino, también por los altos cargos que ocupó. Entre ellos primer pintor de cámara, director de la Real Academia de San Fernando y de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Como retratista nos deja unas decenas de retratos, muy características de su primera época y como fresquista, pinta en el Palacio Nuevo, los cielos rasos del dormitorio de la reina, hoy parte del comedor de gala y antecámara y

saleta de Gasparini. Para ayudarle en estos trabajos se llamó a Madrid a Francisco Bayeu que vino desde Zaragoza, su patria chica, en 1763 unos meses antes que Goya que vino a concursar a un certamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Aquí tenemos ya a la vista varios personajes que gravitarían sobre la biografía del maestro aragonés, tanto en su intimidad como en el desarrollo de su arte. Las huellas de estos maestros son evidentes en él, en la evolución pictórica del hijo de Fuendetodos. Así, en el Cristo que realizó para su presentación en la Academia de Bellas Artes, está saturado del modo de Mengs, pero ya, en la cabeza, aparece la huella goyesca con su vigorosa y abierta pincelada. Más claras y totales influencias del pintor de Bohemia, nacido en Aussig, encontramos en la «Sagrada Familia», conservada en el Prado.

La presencia técnica de Bayeu está clara, no sólo en los primeros cartones para tapiz, sino en algunas pinturas realizadas antes del viaje a Italia y aún en las ejecutadas en este país, en los pequeños cuadritos de los sacrificios a Vesta y a Pan.

Pero en la intimidad de Goya gravita la sombra de Bayeu para bien y para mal, desde la llegada de nuestro pintor a la Corte, hasta la muerte de su cuñado acaecida en 1795, de una forma constante. Para bien porque Bayeu, como hermano político, le tiende su mano protectora en infinidad de momentos de la vida; para traerselo a Madrid, para su ingreso en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, para su introducción en el servicio palatino y, particularmente, para estar al quite en las rebeldías goyescas, en momentos de graves crisis de su vida, como en la escapada a Andalucía, sin permiso regio, en que tuvo la desgracia de contraer una gravísima enfermedad, como cuando Goya se negó a la ejecución de dibujos para alfombras, etc. Para mal, como era inevitable para personas de una misma profesión, «que siempre son enemigos los que de un oficio son», como dijo Quevedo, y más en este caso entre un maestro consagrado y un discípulo suyo que se le sube a las barbas pictóricas y que con rapidez inusitada, sobrepasa su nivel técnico, estético y personal. En este terreno tenían que ocurrir, y ocurrieron, graves confrontaciones y

choques. Sirva, como ejemplo, la violenta pugna acaecida en 1781 entre los dos cuñados, con motivo de las pinturas de los frescos para la basílica del Pilar de Zaragoza.

La influencia de todos estos pintores de Carlos III, la concreta el Marqués de Lozoya, en su estudio del Rococó en España, del tomo XIII de la historia del arte Labor, en la que dice que: «uno de los valores universales con que España ha enriquecido la Historia del Arte, Francisco de Goya, al cual no se puede comprender sin Gaiquinto, sin Tiépolo y sin Mengs».

En diciembre de 1788 muere Carlos III, tan fecundo en sus realizaciones, que aún se conservan por toda la geografía española huellas de sus obras. Catorce años estuvo Goya a su servicio. Fueron los iniciales de su residencia en Madrid. En ellos está contenida la casi totalidad de su actividad como cartonista real para los tejedores de la manufactura real de Santa Bárbara. De los sesenta y cuatro cartones para tapiz suyos, la inmensa mayoría los ejecuta en vida de este Rey: concretamente cincuenta y seis, con el broche maravilloso de «La Pradera de San Isidro» que, como sabemos, no llegó a ser cartón, ni por tanto dió lugar a que se tejiera; pero sí es cuadro —cuadrito— de largos y profundos mensajes estilísticos y estéticos, que ha sido objeto de particular estudio y predilección de cuantos han estudiado con amor y con atención la obra del maestro.

En este período inicial redondea su oficio, ensaya procedimientos, estudia y aprende mucho de Tiépolo, de Mengs y, particularmente, de Velázquez, ante cuyas obras, entonces instaladas en los salones del Palacio Real, pasó muchas horas, copiándolas, primero en dibujos y luego en aguafuertes, en las que ensaya el aguatinata. «La Gaceta de Madrid, de 28 de julio del año 1788 anuncia la publicación y puesta a la venta de nueve estampas grabadas al aguafuerte por don Francisco de Goya, copiadas de cuadros de Velázquez».

No se limita Goya en estos catorce años al servicio exclusivo de la Casa Real, a la producción de cartones. Son muchos días y meses para que hombre tan activo agotase su acción en este solo menester. Empieza a conquistar la aristocracia, como veremos en otro capítulo; se zambulle en el mundo intelectual, retratando a Jove-

llanos, a Ceán Bermúdez, a Ventura Rodríguez, etc. Entra en conflicto con la fábrica de edificación del Pilar de Zaragoza; pero, en compensación a su disgusto, recibe el encargo para uno de los cuadros para decorar retablos de San Francisco el Grande; pinta para el templo del Pilar, para el colegio de Calatrava de Salamanca, tres grandes lienzos para Santa Ana de Valladolid, seis retratos para el Banco de San Carlos (hoy de España). En fin, tanto trabaja que en carta a Zapater, dice: «Para cuando vengan los reyes a la Corte... estoy trabajando con mucho empeño y desazón por ser poco el tiempo». Y en otra de veinte de febrero de 1787, le dice: «sobre el cuadro que te he de hacer, te suplico te hagas cargo que nunca me he visto tan acosado como ahora, deja que me desahogue un poco dando salida a las obras del Rey que tengo entre manos».

El primer contacto directo del pintor con Carlos III, lo describe en una carta llena de alegría en la que dice el artista a su amigo Martín Zapater, en 9 de enero de 1779: «Si estuviera más despacio te contaría lo que me honró el Rey y el Príncipe y la Princesa, que por la gracia de Dios me proporcionó el enseñarles cuatro cuadros y les besé la mano que nunca había tenido tanta dicha».

Luego esta escena de presentación de bocetos para cartones a S. M. se repetiría más de una vez. Sabemos documentalmente que hizo un viaje a El Escorial, para enseñar los bocetos de las cuatro estaciones.

Durante el reinado del llamado Alcalde Mayor de Madrid, recibe Goya, entre otros, los honores de ser nombrado pintor del Rey, académico de la de Bellas Artes de San Fernando, elegido por unanimidad el 7 de mayo de 1780 y, cinco años después, en 1785, Teniente Director de Pintura de la misma corporación. En 1786 se le nombra por Real Orden, junto con Ramón Bayeu, pintor de tapices exclusivo, con el sueldo de quince mil reales. En este año, rebosando de felicidad, escribe a su sempiterno amigo: ¡Ya soy Pintor del Rey!.

Su felicidad se le escapa por los puntos de la pluma, cuando escribe a Zapater que «está tan contento como el que más». En otra de 1.º de agosto de 1786, le dice: «Me había yo establecido un modo de vida envidiable, ya que no hacía antesala ninguna, el

que quería algo mío me buscaba, yo me hacía desear más y sino era personaje muy elevado o con empeño de algún amigo mío no trabajaba». Y en otra de 23 del mismo mes y año dice: «Yo ando, como, bebo bien y me divierto». En otra de 25 de abril de 1787, dice lleno de euforia: «Y hablemos claro: para cuatro días que hemos de vivir en el mundo, es menester vivir a gusto».

Como consecuencia de tantos encargos y honores su economía, corriendo por cauces paralelos, va afirmándose y creciendo. «En cuanto a la chacota de que tengo los doblones florecidos —dice a su amigo en 4 de mayo de 1787— no hago más que pasarlo anchamente, sobrándome casi siempre cien o doscientos doblones, sin trescientos o cuatrocientos que me deben».

Pide consejo a los amigos sobre la forma de colocar sus excedentes y su gran amigo, excelente tratadista de arte y experto en finanzas, Ceán Bermúdez, le indica que compre acciones del Banco de San Carlos (luego Banco de España) y nuestro pintor adquiere varias.

Como signo externo de riqueza que dirían los hacendistas de ahora, Goya compra un birlocho o calesa inglesa, por el que paga noventa doblones. Con este birlocho, especie de 600 actual, pero de uso más restringido, por su mayor coste comparativo. Tiene Goya dos accidentes de tráfico (que esta epidemia no es exclusiva de los tiempos modernos como creemos vanidosamente). En el primero tiene un vuelco que le deja cojitranco durante unos meses y, en el segundo —nos cuenta él— atropella a un pobre hombre y de poco le mata. Esto no le hace renunciar al coche, sino que, con una mentalidad de ahora, llega a la conclusión de que debe comprar otro más grande y de más caballos y adquiere una berlina, pasando del modesto birlocho inicial de un caballo a la lujosa carretela de doble potencia.

Por dos veces retrata Goya a Carlos III: una con destino al Banco de San Carlos, que continúa siendo propiedad del Banco de España, sucesor del primero, en el que aparece el monarca con traje de corte y con bengala en la mano derecha, emblema real y también de alta jerarquía militar, el pintor retrata a sus fundadores: además del del Rey, el resto representan a financieros y funcionarios del



INMACULADA, DE JUAN BAUTISTA TIEPOLO.—La brillantez de colorido de este cuadro del veneciano, más contenida que en los estupendos frescos del Palacio Real, es no obstante, una referencia muy próxima, a la gama preferida por Goya en los tapices.



Riña en la Venta Nueva (detalle).—Por el fragmento que publicamos de este cartón puede apreciarse que es el de mayor movilidad y dinamismo de los que pintó Goya, ejecutado dos años después de la Caza de la Codorniz, ya con una gama general más cálida y vibrante.

Banco, como el Conde de Altamira y el Marqués de Tolosa (por estos tres cobra diez mil reales), el de Francisco Javier de Larrumbe, el de José de Toro Zambrano y el del Conde de Cabarrús, por el que pagan 4.500 reales. Todos estos retratos fueron encargados por el amigo de Jovellanos y gran amigo de Goya don Juan Agustín Ceán Bermúdez que era, además, fecundo investigador de temas artísticos, primer oficial de la Secretaría del Banco Nacional de San Carlos y fue retratado por el pintor aragonés dos veces a lo largo de su dilatada amistad.

El otro retrato del egregio personaje, se conservan nada menos que cinco ejemplares autorizados con su firma. Aparece el Rey con traje de caza, a la que el Rey era casi tan aficionado como a gobernar, y tiene en su composición, reminiscencias velazqueñas. Una de estas réplicas es propiedad del Ayuntamiento de Madrid y

debiera estar en el Salón Goya, frente a la alegoría de la Villa de Madrid con lo que sería un doble homenaje: uno a Goya y otro al Rey, personajes que hicieron tanto por la capital de España: uno engrandeciéndola y otro inmortalizando sus costumbres y divulgándolas por el mundo entero de la mano de su fama.

De estos catorce años se conservan cinco autorretratos en los que aparece la efigie del maestro a lo largo de una década de su vida. En tres se ha incluido en el cuadro, cuyo asunto principal no es el propio artista. Así en «La Novillada», en el retrato colectivo de «La familia del infante don Luis Antonio», hermano de Carlos III y en el retrato que hiciera a don José Moñino, Conde Floridablanca. De los autorretratos propiamente dichos, uno está pintando en torno a la fecha de su matrimonio con Josefina Bayeu y se conserva en Madrid en la colección de la Marquesa viuda de Zurgena. El

otro, propiedad del Conde de Villagonzalo que tiene no sólo un valor documental y artístico, sino que nos muestra, además, a un Goya inmerso en sus preocupaciones técnicas y estéticas, ensayando esa luz de fondo que invade toda la composición, que había de ser una de las constantes de su gran época. También vemos en este autorretrato la ingeniosa solución que el maestro encuentra para pintar con luz artificial, rodeando el ala de su chistera de velitas.

En este artículo hemos pretendido relatar los catorce primeros años de su residencia permanente en Madrid, los últimos años del reinado de Carlos III. La vida de Goya en ellos es un movimiento ascensional permanente: conquistas técnicas, estéticas, económicas, de posición social, de honores y popularidad.

M. J. O.

LA FAMILIA DE GOYA EN EL ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS DE MADRID

Por Antonio MATILLA TASCON
Director del Archivo Histórico de Protocolos
de Madrid



*Autorretrato de Goya.—Museo
Provincial de Zaragoza.*

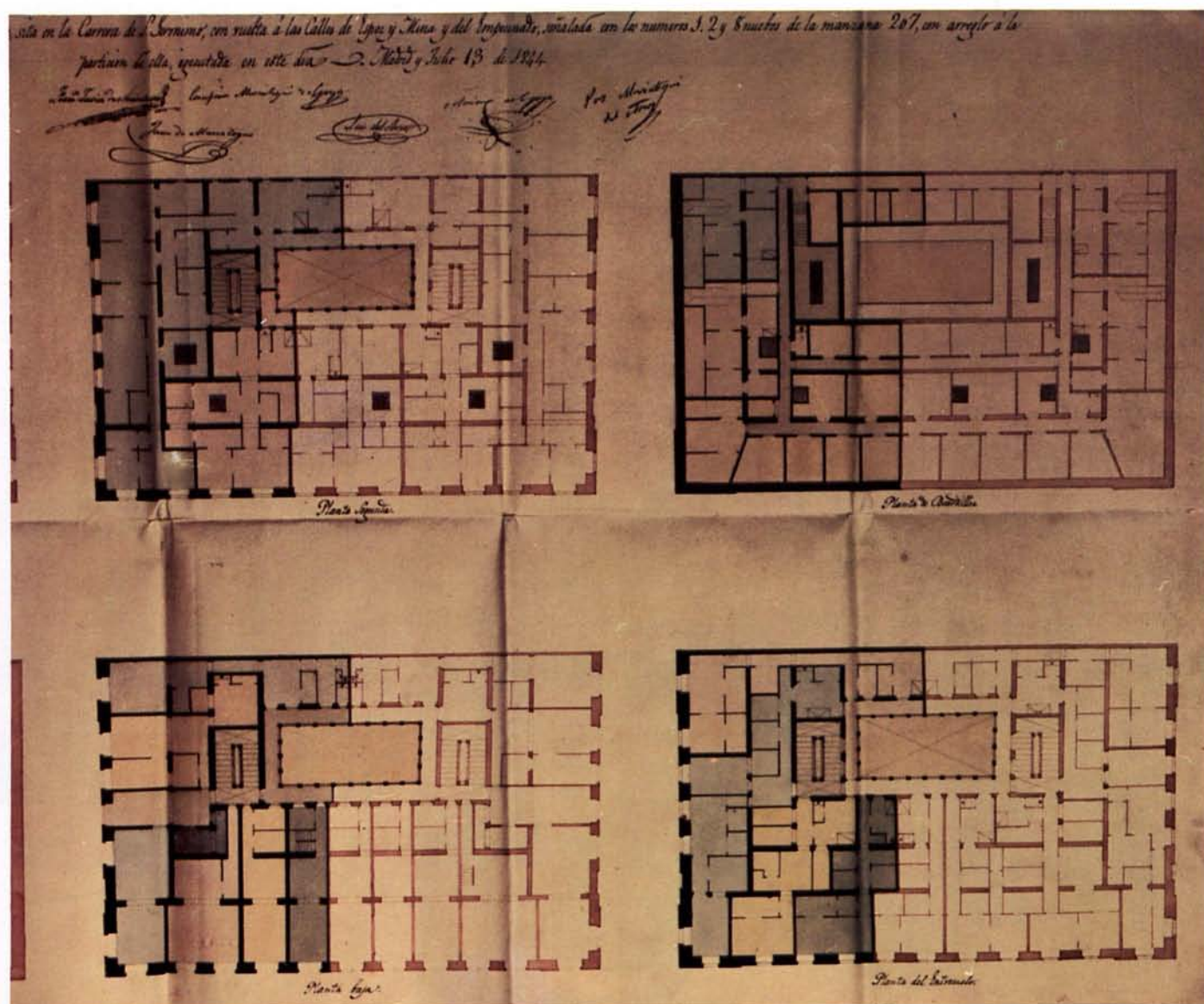
SIN que razonablemente quepa esperar el hallazgo en este Archivo de noticias relativas a los muchos hijos de Francisco de Goya, fallecidos en tierna infancia, ni a los progenitores del pintor de Fuendetodos, vamos a ocuparnos hoy de su hijo Francisco Javier y de su nieto Pío Mariano, así como de las familias con las que uno y otro entroncan por matrimonio.

Pero antes, y como nexa con nuestro artículo «Goya en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid» (re-

vista VILLA DE MADRID, 1978-I, núm. 58), digamos algo en relación con los miembros de otro apellido ilustre en el arte de la pintura: los Bayeu, aragoneses también.

— Ramón Bayeu, casado con María Subías, procrea tres varones y dos hembras: Francisco y Ramón serán pintores, Manuel religioso, Josefa casará con Goya y María Matea con Marcos del Campo.

A Francisco Bayeu y *Sebastiana Merclein* les nace la niña Felicianita, la cual andando el tiempo contraerá nup-



Plantas de la casa de la Carrera de San Jerónimo, con distinción de la parte que quedaba a Mariategui, por muerte de su mujer, y la correspondiente a los tres hijos.

cias con **Pedro Ibáñez Machín** y tendrán dos hijos: Joaquín y Felipa. Esta última llegó a ser esposa de **José de Mollinedo**. Hace don Francisco testamento en 22 de marzo de 1795, figurando en él como pintor de Cámara de Su Majestad. Deja heredera única a su hija Feliciania. Pero este testamento quedó sin efecto por falta de suscripción, ya que, según el escribano, el otorgante «se empeñó en hacer una cosa contra ley y derecho y yo no lo consentí, aunque estuvo tenaz. Pero después otorgó otro y una memoria». Hasta el presente, ignoramos el paradero de ese último testamento y de la memoria. El yerno de don Francisco Bayeu, **Pedro Ibáñez Machín** alcanzó los honores de caballero de la Orden de Carlos III y miembro del Consejo de S. M. Ya viudo, hizo testamento en 10 de abril de 1833, a favor de sus hijos Joaquín y Felipa (2).

Ramón Bayeu, que muere soltero en Aranjuez el 2 de marzo de 1793, había suscrito su disposición testamentaria el 20 de mayo de 1788. Quiere se le amortaje con el hábito de San Francisco de la Observancia y se le dé sepultura en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Madrid, «donde corresponde y se acostumbra a sepultar a los dependientes y parroquianos de la Real Capilla y

Parroquia de Palacio». Manda se digan cuatrocientas misas rezadas de a cuatro reales por su alma, las de sus padres y demás de su intención. Lega a cada una de sus dos hermanas cien doblones, y a su sobrina Feliciania mil pesos fuertes, «que hacen veinte mil reales vellón», para ayuda de tomar estado. A su cuñada Sebastiana Merclein deja seis mil reales, y otros seis mil a su hermano Fr. Manuel Bayeu, religioso lego en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, en el Reino de Aragón. Del remanente que quedase después de cumplidas estas mandas, y de todo lo que le pertenece y pudiera llegar a corresponderle, instituye por único y universal heredero a su hermano don Francisco, «en remuneración y agradecimiento a haberme educado, criado, mantenido de todo lo necesario como lo pudiera haber hecho mi padre natural y legítimo, y lo mismo mis hermanas». En el caso de premorir su hermano don Francisco, sería heredera única su sobrina doña Feliciania (3).

De doña María Matea Bayeu conocemos dos testamentos, fechas respectivas 2 de abril de 1829 y 2 de mayo de 1838. En este último deja la mitad de la herencia a su sobrino don Francisco Javier de Goya, y la otra mitad a sus resobrinos Joaquín y Feliciania Ibáñez Bayeu (4).

Sin duda en relación con dos de las familias emparentadas con los Bayeu están los esposos don Joaquín Ibáñez, natural de Madrid, y doña María de los Dolores Mollinedo, nacida en el Real Sitio de Aranjuez. La escritura de capital que doña María otorgó a favor de su esposo consigna una suma total de 259.157 rs. 14 mrs (5).

FRANCISCO JAVIER DE GOYA Y SU FAMILIA

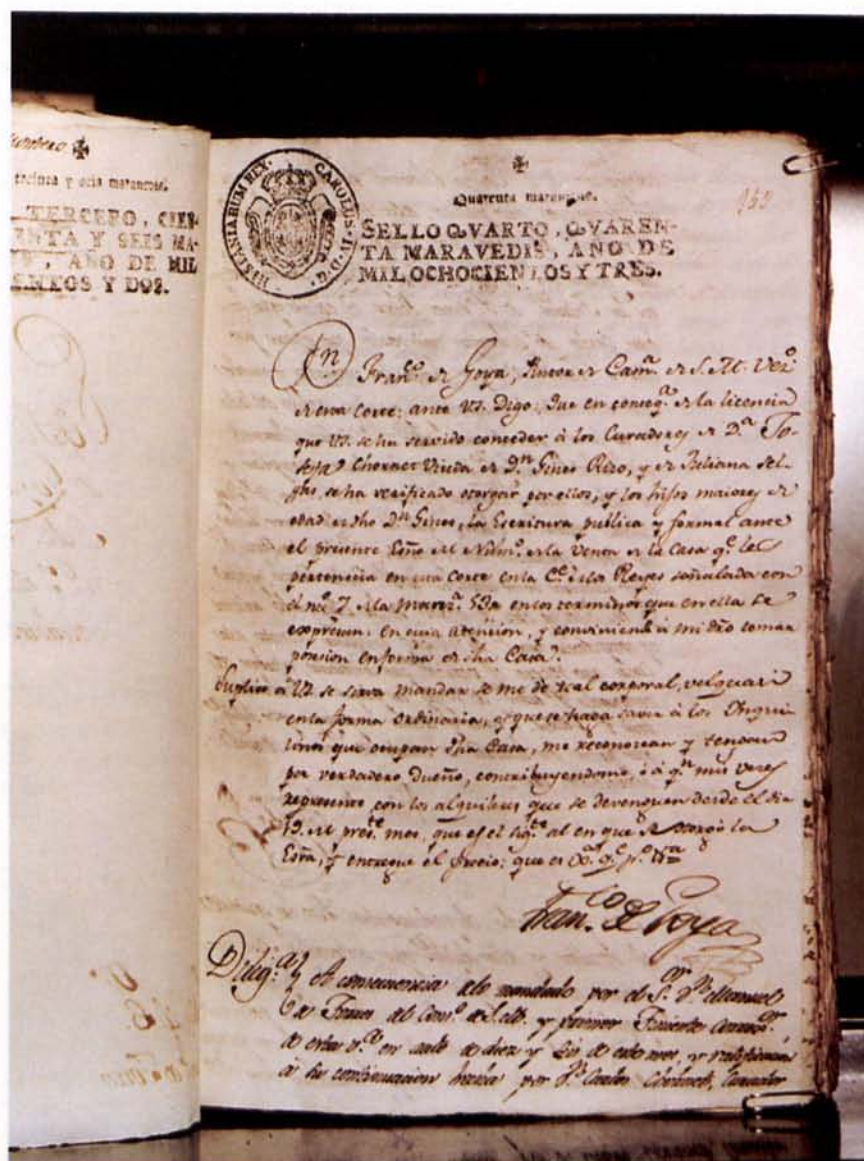
Según quedaron indicadas en nuestro anterior artículo, las rentas anuales que don Francisco de Goya entregó a su hijo Francisco Javier con motivo del casamiento de éste fueron: 13.055 reales de un vitalicio, 12.000 reales de la pensión con que el rey agradeció a Goya el donativo de las ochenta láminas grabadas y 3.000 reales de por vida que la Duquesa de Alba dejó en su testamento al citado Francisco Javier. Recibió, éste, aparte de dichas rentas, la casa de la calle de Reyes, valorada en 80.000 reales —verdadero regalo de boda que le hace el padre—, y la dote de su mujer, por importe de 249.186 reales; si bien ya sabemos que 200.000 de éstos no pasaron realmente a su poder hasta muchos años después. Ciertamente, no era poco el tener casa propia y una renta de 28.055 reales para echarse a andar el nuevo matrimonio Goya-Goicoechea.

Francisco Javier había sido introducido en el arte de la pintura por un gran maestro, su propio padre, que se desprendió de «Los Caprichos» para lograr una pingüe pensión de estudios en el Extranjero a favor de su hijo (6). Sin embargo, quedó demostrado, una vez más, que el genio artístico no es heredable.

Casado nuestro hombre con hija de rico comerciante, otorgan ambos testamento a poco de nacerles su único hijo Pío Mariano, al que dejan como heredero. Manifiestan el deseo de ser enterrados con el hábito de San Francisco y en la parroquia del sitio donde fallecieren. Si muriera primero el padre, sería tutora del niño la madre, y a falta de ésta, el abuelo de don Martín de Goicoechea, o el tío abuelo don Mariano de Goicoechea. Los cónyuges se nombran mutuamente testamentarios, junto con el citado don Martín, don Francisco de Goya, don Mariano y don Agustín Goicoechea y el banquero don León de Galarza, director del Banco Nacional de San Carlos y familiar de los Goicoechea (7).

En el mismo año de su testamento (1807), don Francisco Javier dio poder a don Fernando Suco, portero de la Oficina Botánica del Perú, para cobrar la pensión de concesión real (8). A este mismo portero había otorgado veinte días antes (el 1 de febrero) don Francisco de Goya poder para percibir los sueldos que gozaba de S. M. (9).

¿Cómo y dónde pasó Francisco Javier los primeros años de la Guerra de Independencia? Hasta mediados de 1812 no vemos de nuevo su firma en escritura pública; ahora también en un poder a favor de su tío político don Mariano de Goicoechea para cobrar, tomar cuentas, enjuiciar, etc. En este momento vivía el hijo de Goya en la calle de las Tres Cruces, número 5 (10). A finales del último año citado se obliga como fiador, con hipoteca de su casa de la calle de Valverde, hasta en cuantía de cien mil reales, a responder por don Julián Martínez Azcoitia de cómo ejerza el cargo de cobrador de la Santa Hermandad del Refugio de Madrid; afirmándose en este documento que don Francisco Javier era especial amigo de don Julián. Si no hubo otros motivos, fianza semejante era prueba evidente de amistad (11). La virtualidad de la



Don Francisco de Goya solicita se le dé posesión de la casa de la calle de los Reyes.

hipoteca quedó cancelada a los cuatro años por documento público ante el escribano Antonio Lozano de Amaya (12). Otro testimonio de aquella amistad fue quizá el poder que don Francisco Javier dio a Azcoitia por el año 1814, para percibir y cobrar la pensión real de los doce mil reales (13). Bien es cierto que para esto mismo designa en 1817 nuevo apoderado en la persona de don Manuel Sillero (14), a quien después encarga también cobrar del Crédito Público los réditos del vitalicio que poseía (15).

Después de un claro de casi diez años, hemos de llegar al momento en que, fallecido su suegro don Martín de Goicoechea, don Francisco Javier de Goya da poder a su esposa doña Gumersinda de Goicoechea y Galarza para intervenir en los asuntos de la testamentaria de los padres de ésta (16).

Consecuencia del mencionado fallecimiento de don Martín, fue apresurarse a testar sus hijas doña Jerónima y doña Cesárea. Soltera la primera, designa herederos a sus cuatro hermanos; la segunda se hallaba casada con don Mariano Monasterio. Doña Gumersinda había hecho testamento conjunto con su esposo don Francisco Javier

de Goya en 1807, mientras que Manuela, casada con don José Francisco *Muguero*, otorga uno en 10 de diciembre de 1826 y otro en 26 de diciembre de 1844. Finalmente, Juan Mariano testó en 9 de diciembre de 1845 (19).

Buen año de herencia el de 1828 para Francisco Javier de Goya. Hereda a su suegro y a su padre, y en cierto modo a su tío Camilo de Goya, ya que por un poder que da a un vecino de Chinchón, sabemos le correspondieron 7.000 reales por el testamento de dicho don Camilo, como deuda en favor de su hermano don Francisco de Goya (20). Unos y otros ingresos habían de permitir a don Francisco Javier y a su esposa mostrarse generosos —como más adelante veremos— con su unigénito Pío Mariano al tiempo de su boda, siguiendo en esto el buen ejemplo de su padre. Y lo que es más peregrino, con dinero a no dudarlo heredado, nuestro Goya número dos, que en sus años mozos había iniciado la carrera de la burocracia y la artística de su progenitor, se nos convierte ahora en agricultor, gracias a tomar en arriendo 770 fanegas de labrantío existentes en la Real Casa de Campo, por precio de 20.020 reales en cada uno de los dos años del compromiso (21).

¿Qué quiebras en sus negocios o deudas contraídas, o qué proyectos de otras empresas movieron en seguida a don Francisco Javier a pedir y obtener un préstamo de cien mil reales, en pesos duros de plata corriente, de la casa de comercio «Don Juan Bautista Iribarren y Sobrinos»? Comprométase a devolver dicha suma en plazo de dos años y al abono de los intereses al 6 por 100 por semestres, dando por hipoteca su casa de la calle de Capellanes y todos sus bienes; hipoteca que pasó luego a la casa de la calle de Reyes, número 7, por convenirle liberar la de Capellanes (22). Casi justo a los seis meses un nuevo préstamo de otros cien mil reales tomará de don Joaquín Azpiazu, por sólo un año y a igual interés del 6 por 100 pagado por semestres adelantados. Esta vez serán garantía de la devolución la casa de la calle de Valverde y todos los bienes del matrimonio (23).

Cabe preguntarse para qué quiso tener liberada la casa de la calle de Capellanes. Sencillamente para hacerla dinero. En efecto, la vende en 29 de enero de 1833 a don Pedro Balsera Calderón, del Consejo de S. M. y Teniente de Corregidor de la Villa de Madrid. Esta casa estaba situada en la referida calle con vuelta a la del Codo número 1, manzana 383. Don Francisco Javier la había adquirido en subasta por 141.000 reales; bajándose de la mitad de esta cifra todos los gastos y cargas, y comprometiéndose a satisfacer el comprador el interés del 4 por 100 de los otros 70.500 reales «mitad del precio que debía quedar impuesto sobre la finca». La escritura de adjudicación se firmó en 31 de marzo ante Pascual Seco. Don Francisco Javier vende esta casa a Balsera por 350.000 reales en metálico, aparte la carga de 4.000 por alumbrado y un censo de 70.500 reales. Precio total 424.500 reales. Balsera pagó 308.000 en monedas de oro de onzas, medias onzas, doblones de a cuatro duros y de a dos, y 42.000 rs. en monedas de plata de duros, napoleones y algo de moneda menuda (24). Buena cuantía dineraria para ir viviendo con cierta holgura, en espera de alguna otra herencia.

Efectivamente, en 1840 recoge lo que le corresponde como heredero de su tía doña María Bayeu y Subías, que representa un valor de 114.212 rs. 16 y 1/2 mrs (25). A los efectos de esta testamentaria, don Francisco Javier otorga un poder para pleitos a favor de don Pedro Ibá-

ñez, y otro para cobrar a favor de don José de Mollinedo y Torre, ambos apoderados parientes suyos y el primero suegro del segundo (26). Por cierto que Mollinedo hizo formal declaración de que la casa de la calle de Toledo, número 5 nuevo y 10 y 11 antiguos, manzana 167, que había adquirido en venta judicial, era y pertenecía a dicho su suegro (27).

No queremos finalizar este capítulo sin decir algo más sobre la familia *Goicoechea*. Este apellido estaba enlazado con el de *Galarza* por vínculo matrimonial. Así vemos que los padres políticos de don Francisco Javier fueron don Martín Miguel de Goicoechea y Echeverría y doña María Juana de Galarza. Hijos suyos: Mariano, Manuela, Gumersinda, Jerónima y Cesárea. Don Martín hace testamento el 8 de febrero de 1807. Nombra en él tutora y curadora a su mujer; a falta de ésta, a don Mariano y don Agustín de Goicoechea, y en segundo lugar, a su yerno don Francisco Javier de Goya. Testamentarios: cada cónyuge mutuamente, junto con don Agustín de Goicoechea, don León de Galarza, don Francisco Fernández Lavín, don Francisco Javier de Goya y don Gabriel Báñez (28).

Don Agustín de Goicoechea, casado con doña Cayetana de Goicoechea, había hecho testamento en 1 de septiembre de 1802 (29), pero cinco años después otorgó codicilo para sustituir a los tutores fallecidos don Juan Manuel de Goicoechea y Galarza y don Miguel de Galarza, por su esposa doña Cayetana. A falta de ésta, serían tutores don Martín Miguel y don Mariano de Goicoechea. El matrimonio tenía tres hijos: Francisco Miguel, Cayetana Ceferina y Agustina Aurelina (30). Transcurridos pocos meses de la fecha de su codicilo, don Agustín compraba del plumista de Cámara de S. M. don Agustín Viant, una casa con jardín en la villa de Canillas. Don Agustín era natural de Alsasua e hijo de don Martín de Goicoechea y Echeverría y de doña Teresa de Garayalde y Lazcano. Doña Cayetana, nacida en Zaragoza, era hija de don Cristóbal de Goicoechea y Echeverría, natural de Iturmendi, en el valle de Burunda (Navarra), y de doña Rafaela de Goicoechea y Ziorda, natural de Zaragoza (31).

PIO MARIANO DE GOYA Y SU FAMILIA

Hijo único de don Francisco Javier de Goya, fue Pío Mariano querido y adorado por su abuelo paterno, el cual le hizo un precioso retrato de niño y un valioso obsequio de mocedad: una casa con huerto, enriquecida con las famosas pinturas «negras». Tampoco faltaron al chico mimos por parte de la familia de su madre. Parece que sus años mozos transcurren en el mundo de aprendizaje de la Música.

A poco de alcanzar la mayoría de edad, decide Mariano su boda con doña María Valvanera de la Concepción *Mariátegui*, hija de don Francisco Javier de Mariátegui, arquitecto, y de doña Ramona *Asperilla*. Al Matrimonio aporta el novio un capital de 285.407 reales; de ellos, 205.525 correspondían a regalos de su abuelo el pintor, y eran la citada casa con huerto (199.025 reales), una joya de brillantes cuadrada en forma de collar con cuatro cadenas de oro (4.000 reales) y ocho cuadritos de varios asuntos pintados por su abuelo (2.500 reales). De la otra parte, su tío don Mariano de Goicoechea le regaló una mesa de caoba inglesa, de la que se formaban cuatro

atriles para música (su valor 1.000 reales). Del inventario de bienes aportados cabe destacar la Posesión —mejorada— que le regaló su abuelo: con seis fanegas de tierra de regadío y ocho de secano, casa de recreo, jardín, casa de labor, cuerdas, noria, estanque, cobertizo para carros, árboles frutales, etc.; alhajas; piano; violines; partituras (32). Sus propios padres se obligan por escritura pública a pasarle una pensión anual de 15.000 reales para atender a las cargas familiares (33).

Pío Mariano hace su primer testamento el 22 de abril de 1832. En él nombra tutor de su hija, y de los demás hijos que pueda tener, a su padre don Francisco Javier; en segundo lugar a su tío José Francisco *Muguero*, y en tercero a su tío don Juan de la Cruz *Mugiro*. Testamentarios: su padre y sus tíos don José Francisco y don Juan de la Cruz. Heredera universal, su hija y los demás hijos que pueda tener (34).

El segundo testamento lo otorga en 24 de enero de 1837. Respecto del anterior, modifica la designación de tutor, a nombre de sus padres y en falta de ellos, a su mujer. «También es mi voluntad que si llegase el caso de quedar por tutora la expresada mi esposa, se separe inmediatamente de la labranza que tengo en el día y pueda tener en lo sucesivo, cuidando de vender en el mejor modo posible las posesiones rurales, como igualmente todos los frutos que existan, efectos y aperos de labor, y su importe se imponga en el Banco de Francia, de donde no se podrá sacar por ningún concepto hasta que la citada mi hija haya cumplido veinte y cuatro años o tomado estado». Designa testamentarios a su padre, a su suegro, a don Joaquín Miguel de Zubiría y a don Alfonso de Ibarra. Deja heredera universal a su hija y a los demás que pueda tener (35).

Conjuntamente con su mujer, hace el tercer testamento el 10 de octubre de 1843. Su hija María de la Purificación queda como única heredera. Téngase en cuenta que el matrimonio había tenido otro hijo, Mariano Javier, pero falleció a los catorce meses de edad, en 12 de febrero de 1834 (36). A este testamento siguió un codicilo, también conjunto, con la única finalidad de confirmar aquella última voluntad en todo su contenido, salvo sustituir los albaceas testamentarios don Juan de Mariátegui y don Juan de Fuentes por los propios otorgantes, cada uno al otro que sobreviviese (37).

Un hecho importante para don Pío Mariano de Goya en el orden sucesorio fue el fallecimiento de su madre política doña Ramona Asperilla. Sobre la partición de los bienes de ésta se llega a unos acuerdos entre el esposo de la difunta, don Francisco Javier Mariátegui, de una parte, y su hijo don Juan de la Cruz, don Mariano de Goya, como marido de doña Concepción y don Luis del Arco como esposo de doña Paz, de otra.

Entre esos bienes, figuraba una casa construida de nueva planta en 1839 y 1840 en la Carrera de San Jerónimo (llamada luego de Zayas), con vuelta a la calle de Espoz y Mina. Bajo el ajuste de que el haber correspondiente al viudo era de 1.477.408 reales y el del hijo y las dos hijas de 1.178.591 reales, ambas partes se dieron por conformes y entregados de la distribución que se hizo de la referida casa; a cuyo efecto, fueron protocolizados, junto con la escritura de distribución, los planos de las seis plantas, nominadas sótano, baja, entresuelo, principal, segunda y bohardillas. Como doña Concepción había recibido de sus padres cien mil reales en préstamo, se



Retrato de Pío Mariano de Goya, estudiante de Música, pintado por su abuelo.

le desquitan; ahora bien, por considerarse esta suma partible entre los hijos, corresponde a favor de los deudores una tercera parte (38).

Por otro acuerdo entre los hijos, se efectuó la distribución del total a ellos señalado (39). Días antes habían dado un poder para cuanto fuera preciso en asuntos de la testamentaría (40); y dos meses atrás, doña Concepción, con licencia de su esposo don Mariano, había designado procuradores, al propio efecto (41).

Don Francisco Javier de *Mariátegui* otorgó testamento en 30 de abril de 1842, juntamente con su esposa. Don Francisco establecía que en los gastos y derechos que pudiera pretender la Iglesia con ocasión de su muerte no se gastase arriba de seis mil reales. Doña Ramona mandaba no hubiera en su entierro vanidad ni pompa alguna. Mutuamente se legan el quinto de sus bienes, y dejan como herederos por iguales partes a sus tres hijos Juan, Concepción y María Paz (42). Dos años después don

Francisco, fallecida ya su mujer, modifica por un codicilo determinados aspectos del testamento, como consecuencia de poseer mayor capital (43). Próximo a su muerte, que sucede el 15 de diciembre de 1844, otorga nueva disposición testamentaria, en la que figura a favor de su nieta Purita de Goya una manda de seis mil reales que debían serle entregados al siguiente día de tomar estado. El codicilo esta vez sólo se hizo esperar veinticuatro horas, para ratificar el legado del quinto de sus bienes a doña Dolores Sola, pero con condiciones favorables a la madre de ésta en tanto viviese (44). Cierta historiador sospecha que doña Dolores pudiera ser hija natural del arquitecto Mariátegui.

De la testamentaria, es interesante en especial el inventario de libros, en buena parte sobre Arquitectura; el de cuadros de pintura, con algunos atribuidos a Carducho, Murillo y Goya; y el de alhajas. A doña Concepción de Mariátegui y su esposo don Mariano se adjudica un capital de 743.021 reales en diversos bienes; entre ellos, muchos cuadros: de Goya, 12 bodegones y un retrato de señora; de Basano, uno; «un retrato de Maiquez»... (45). El inventario, cuenta y partición de esta herencia fueron ratificados y aprobados por escritura de 10 de junio de 1845 (46). Y aún hubo otra adición y ratificación un año después (47).

A la formación de inventarios había asistido, con poder de doña Concepción y don Mariano, el procurador don Bernardino Contesini y Alonso (48); el mismo a quien don Mariano y sus dos cuñados darian poder para caso de pleitos (49). Con antelación a estas dos veces, el nieto de Goya había dado poderes a Contesini y al también procurador don Marcelo Elorz para ser defendido en pleitos (50).

Tres meses antes de fallecer, don Francisco Javier de Mariátegui tuvo ocasión de mostrar su bondad de espíritu. Había sido nombrado conserje de la Academia de San Fernando don Juan Carrafa y, para responder en caso de condena por falta grave o leve en el desempeño del cargo, debía de presentar fianza por valor de 90 mil reales. Pues bien: don Francisco Javier se constituye en fiador, y al efecto obliga todos sus bienes, con especial hipoteca de la parte de casa que le pertenecía en la Carrera de San Jerónimo (51).

Verse don Mariano y su esposa en posesión de lo heredado de doña Ramona y arreciarles el afán de comprar fincas, todo fue uno. Ahora bien, como en vez de heredar dinero contante, habían de hacer entrega a don Francisco Javier de Mariátegui de 28.492 reales por resultas de aquella testamentaria, tomaron de don Francisco de Arenas, magistrado honorario, 27.000 reales en préstamo. Pero al no serles éstos suficientes, dieron poder a su convecino el escribano don Juan Francisco de Oñaederra para llevar a efecto un préstamo de 130.000 reales, ya convecino con el mismo don Francisco de Arenas, ofreciendo como garantía la herencia que les había correspondido de 390.863 reales en parte de la casa de la Carrera de San Jerónimo (52).

Efectivamente, Arenas concede el préstamo a devolver en plazo de un año, bajo responsabilidad de todos los bienes de los prestatarios y con hipoteca de la parte de casa mencionada. Desde este momento Arenas percibirá los alquileres de la parte de casa; y según ya habían sido pactados en el préstamo de los 27.000 reales, los aplicará a la extinción del mismo. Si algo quedase, serviría para

pago de intereses del préstamo de 130.000. Los intereses de que se habla eran del 6 por 100 y la duda que pudiera surgir al ver que en la escritura pública se rectificó la cifra de 130.000 por la de 138.000, la resuelve una adición explicativa de que Arenas renuncia a los intereses de un año, en consideración a cobrar los alquileres de la casa. Por otra parte, al acto de la firma se halló presente don Francisco Javier de Mariátegui, posiblemente para asegurarse el cobro de lo que le adeudaban su hija y yerno (53).

Corrían los años de la *Desamortización eclesiástica*, llamada de Mendizábal, que no fue la primera como algunos creen, sino la quinta o sexta. Se subastaban a muy bajo precio fincas urbanas y rústicas, dándose a los adquirentes facilidades de pagar en varios plazos y de ceder a terceros, pudiendo una misma persona hacerse a muchas fincas. La venta de bienes nacionales se politizó —como ahora se diría— en extremo, puesta la mira en hacer de los compradores los mejores partidarios del Gobierno. Por otra parte, en la España de aquella época no hubo la «fiebre del oro» como en América, pero sí un gran afán por la minería en general y por la constitución de toda clase de Sociedades: industriales, comerciales, financieras, de comunicaciones, literarias...

Pues bien: nuestro don Pío Mariano de Goya fue uno de esos emprendedores, negociantes o ventajistas de aquellos años que, sin la talla de un Aguado, de un Marqués de Salamanca, Beltrán de Lis, el otro Mendizábal, el Marqués de Remisa y algunos más, se metió a comprador de fincas subastadas, si bien con inconstante fortuna. De grado o por su misión de esposa, le acompañaba en esta pasión doña Concepción de Mariátegui, que en definitiva era la titular de las herencias de sus padres.

Logra don Mariano el remate a su favor de dos fincas rústicas en Ciudad Real y en seguida lo cede al coronel principal de aquella plaza don Rafael Acedo Rico (54). En 1844 sale a subasta la dehesa y monte de Guisando, en la provincia de Avila, que había pertenecido al desamortizado convento de Jerónimos situado allí. Adjudicada la finca a don Pedro Pablo de Urionagoena, la cede a doña Concepción de Mariátegui. Acto seguido el matrimonio Goya da poder para la toma de posesión y se escritura la finca el 16 de octubre de aquel año. La dehesa y monte tenían una extensión de 100 fanegas de tierra, de segunda y tercera calidad (55). Otras varias fincas adquieren este año doña Concepción o su esposo en El Tiemblo, Navahondilla, Navas del Marqués y en diversos lugares. Incluso llega don Mariano a conseguir una real orden, fechada en 19 de junio de 1845, para fundar una nueva población con el nombre de «La Isabela de Guisando» (56).

Como ya hemos insinuado, resultaba fácil lanzarse a adquirir fincas y más fincas, puesto que eran adjudicadas con sólo el abono del primer plazo. Pero como inexorablemente iban venciendo los siguientes, si no se satisfacían, perdía el comprador la finca y lo pagado. Además, las dificultades y gastos de administración, las disputas con los colindantes y arrendatarios y un sin número de otras incidencias, exigían nombrar apoderados y procuradores (57). En fin, que lo que se emprendía como negocio seguro y casi fabuloso, desembocaba frecuentemente en agobios, quebrantos y ruinas; sobre todo, si no se era hombre de sólida y cuantiosa hacienda.

No es, pues, de extrañar que antes de dos años nuestro don Mariano se viera en la precisión de pedir dinero a

interés. Acudió para ello al hermano de uno de los más encumbrados personajes del momento, al Excelentísimo Señor Don *Francisco Narváez*, Teniente general de los Ejércitos Nacionales y Conde de Yumuri, el cual no tuvo inconveniente en prestarle 132.000 reales, por escritura de 2 de marzo de 1846 y bajo hipoteca de la dehesa y monte de Guisando.

Pero ni con esto se remedia el matrimonio Goya. Tres meses después ha de vender al Conde de Yumuri la mayor parte de las fincas adquiridas: dehesa y monte de Guisando; el cercado «Olivarejo», de dos fanegas, con 44 olivas inferiores; cerca llamada «La Manga», de siete fanegas de trigo; otra llamada «Nueva», de ocho fanegas de centeno; los terrenos de Navahondilla, y también el crédito de 28.000 reales que este pueblo adeudaba a don Mariano por aprovechamientos forestales.

Es de advertir que la dehesa y monte de Guisando tenía una carga o censo de 44.000 reales de capital, con rédito anual de 931 reales y 27 maravedises, por lo que de su valor sólo restaban 120.000 reales, los cuales, y 12.000 más, ya habían recibido los Goya en el préstamo de los 132.000.

Por la cesión de todas las demás fincas citadas, el Conde de Yumuri les dará en metálico 20.000 reales en plazo de un año, cuando le pongan en posesión de la dehesa de Navalanguilla. Pero don Mariano y su mujer quedan obligados a pagar lo que resta de la adjudicación de la finca de Guisando, ya que sólo habían abonado la quinta parte y una octava (58).

Paralelo a este proceso de enajenación de fincas rústicas por parte del matrimonio Goya se desarrolló el de la porción de casa heredada en Carrera de San Jerónimo; casa construida por el propio don Francisco Javier de *Mariátegui* en terreno que había ocupado el convento de la Victoria y que él compró a la Nación, en 14 de diciembre de 1836, por escritura ante Manuel Ortiz.

Pues bien: don Mariano y doña Concepción venden el 10 de octubre de 1845, ante el escribano José Camacho y a favor del Conde de Yumuri, con calidad de retro a término de diez meses, los 653.513 reales y 1/3 que les pertenecían en la referida casa por las legítimas materna y paterna, por la cifra redonda de 500.000 reales, los cuales recibieron en efectivo metálico. Cuando el plazo estaba a punto de vencer, los Goya, sin posibilidad de devolver el medio millón de reales para rescatar la finca, fueron a ver a Narváez «con objeto de ratificar la venta hecha; y obrando con la caballería que le distingue, se ha prestado (Narváez) a entregarles 100.000 reales más en efectivo, como aumento de precio». En definitiva, la venta queda ratificada por escritura de 27 de julio de 1846, en la que se indican las tiendas que daban a la Carrera de San Jerónimo y las de Espoz y Mina, describiéndose además las plantas de esta porción de casa (59).

Es posible que los 600.000 reales que Narváez le da por esta venta sirviesen a los Goya para adquirir nuevas fincas de bienes nacionales. Ello explicaría que a mediados de 1847 se hallen en posesión de las siguientes: casa en Villarrubia de Santiago; labor, leñas e injerteras, ganados y demás existentes en la vega de Villarrubia y Encomienda de Biedma, en dicho término; casa en el Real Sitio de Aranjuez; casa en Alcalá de Henares; diferentes fincas en la Sierra de Navacerrada; la huerta de Robledo de Chavela; la mitad del Cerrillo de San Blas; finca en Avila, conocida por Monsalúpe; finca en el pue-



Casa de la Carrera de San Jerónimo esquina a Espoz y Mina, que en parte heredó Pío Mariano de Goya de su suegro, el arquitecto don Francisco Javier de Mariátegui.

blo de Labajos (Segovia); y otras más. Tenemos conocimiento de esto por el poder que los Goya dan a don Santiago Gómez de Negrete para administrar, regir y gobernar todos estos bienes de propiedad de doña Concepción, con facultad de arrendar, cobrar, pagar, tomar cuentas a los arrendatarios, hacer gastos, etc. Como Negrete era también, y sobre todo, apoderado general del Conde de Yumuri, pudiera no tratarse de una pura administración otorgada voluntariamente por los Goya. Los cuales, por cierto, la firman como Marqueses Condes del Espinar (60).

Esa fue la segunda gran empresa de don Mariano: hacerse noble. El título lo consiguió, al parecer, muy fácilmente. Don José Maestre, coronel retirado, por medio de su apoderado don Basilio Eslava, le cedió los derechos a los títulos de *Conde y Marqués del Espinar*, con la condición de que corriera con las gestiones y gastos de aclarar el entronque de dicho don José Maestre con doña Angela María Fernández de Córdoba, Marquesa que había sido de la expresada denominación. Esta cesión, que

Don Mariano y el vecino de Cocentaina don Justo Pérez quedan encargados de dar 20 acciones de cada pozo «a cierta persona»: acciones que irán en blanco. Por ello, don Mariano y don Justo sólo representan 40 acciones en cada pozo en la formación de la Sociedad.

Narváez cargará 8 por 100 de interés anual sobre todo lo que anticipe, sea para gastos de las minas o por la asignación a don Mariano. Para garantía de esas anticipaciones y responder a otras sumas que Goya le debía —entre ellas, tres mil reales de un pagaré dado por los Marqueses del Espinar a don Miguel Millán y que, pasado el plazo, lo satisfizo el Conde de Yumuri— (64), el nieto del gran Goya dejaría en depósito seis acciones de cada mina que tuviera en la Sociedad. Acciones que Narváez podría ir vendiendo cuando llegaran a valer 20.000 reales cada una.

Si para atender a los gastos fuese necesario descontar alguna acción, se haría por iguales partes entre ambos socios. Pero esto no podría impedir a don Mariano disponer a voluntad de sus acciones, una vez separadas las seis de depósito.

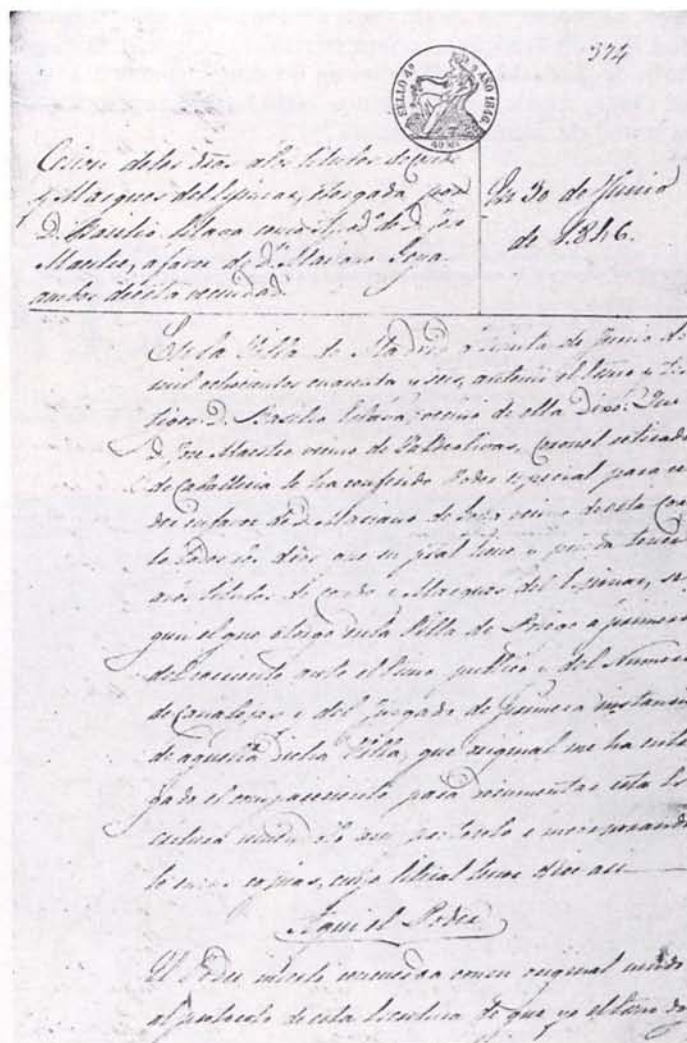
De cuanto Goya anticipase para las minas formaría la oportuna cuenta, que se le abonaría de los primeros productos de venta de acciones por cuenta de la Sociedad, o bien se le rebajaría de los que Narváez anticipase por él.

Por otro lado, Goya incorpora a la Sociedad los derechos que le correspondían en las minas Virgen de Marzo, Santa Engracia, El Unico Hijo y La Herrera, en las cuales tenían participación don Diego García y don Justo Pérez. De Goya eran 30 acciones de la primera, 40 de la segunda, otras 40 de la tercera y 37 de la cuarta. Pues bien: desde esta fecha quedaba dueño de la mitad de esas acciones el Conde de Yumuri, después de entregadas dos por mina al señor Negrete. Al cumplimiento de lo convenido someten los socios sus bienes habidos y por haber. La escritura va firmada por Negrete y por «Pío Mariano de Goya y Goicoechea, Marqués del Espinar» (65).

Es momento de aclarar que Goya y don Justo Pérez, vecino del lugar de Congostrina, habían registrado las minas Condesa, Cristina, Dos Hermanas, Pascua de Mayo y Matilde. Y para que estas minas pudieran integrarse en la Sociedad Minera de Yumuri, Pérez cedió todos sus derechos a la mitad de ellas a don Mariano, a cambio de que éste le costeara quince acciones en cada mina o pozo. Con ello, don Mariano quedaba dueño absoluto de las minas para poder venderlas o regalarlas en todo o en parte. En tal situación, cede a Negrete —en definitiva a Narváez— la mitad de dichas minas. Otras dos minas, la Paquita y La Amistad quedaban de propiedad común de don Mariano y don Justo. Todas estas minas estaban en el lugar de Congostrina (66).

En 1851 y 1852 Goya extiende sus negocios mineros. Al efecto, da poder a don Isidro Monteliú (67). En unión de éste, de don Justo Pérez y de don Esteban Tello constituye Sociedad para la explotación de minas de hierro argentífero y carbón de piedra, sitas en las provincias de Guadalajara y Madrid (68); Sociedad que es modificada dos meses más tarde (69).

Con don Tomás González y don Rafael Taboada como socios, firma otro convenio para beneficiar una mina que tenía en Bustarviejo; a la que otro vecino de aquel pueblo se creía con derecho (70). Igualmente, con don Antonio Gómez y otros forma Sociedad para la mina lla-



Cesión de los derechos a los títulos de Conde y Marqués del Espinar, a favor de Pío Mariano de Goya.

mada La Indiana, de hierro argentífero, también en Bustarviejo (71).

Ya en el año 1852 y en unión con don Francisco de Paula Martínez y otros constituye Sociedad para la explotación de una mina en término de Collado Villalba (Madrid), y para otras que pueda convenir (72). Un convenio más de esta naturaleza, para el laboreo de ciertas minas, lo hallamos firmado en 29 de junio de 1855 por don Víctor Soria y otros, como individuos y comisionados de la Sociedad Minera «La Amistad» de una parte y don Pío Mariano de la otra (73).

Para la penúltima de estas Sociedades debió disponer el Marqués del Espinar de dinero fresco, toda vez que en 30 de marzo de 1852 le había entregado su padre 119.348 reales maravedises, 27 maravedis, importe de las cuatro quintas partes del haber dotal de su madre fallecida el día 26 de dicho mes y año. Padre e hijo llegaron al acuerdo de no hacer inventario ni partición, porque en ese momento los bienes de don Francisco Javier y su esposa más bien habían disminuido respecto de los aportados al matrimonio (74). En cuanto al convenio minero de 1855, al firmarlo don Mariano era ya heredero universal y único de su padre. Su racha de heredar concluye, cree-

mos, al recibir en 20 de abril de 1862 diez mil reales de don Ramón Marqués, como procedentes de la testamentaria de doña María Bayeu, tía de don Francisco Javier de Goya, a quien como hemos visto había correspondido la mitad de aquella herencia (75).

Los números que entre paréntesis figuran en el texto de este artículo remiten a los protocolos y folios siguientes, en que se hallan registrados los documentos justificativos de cuanto se dice:

- (1) 20.282, f.º 44.
- (2) 23.031, f.º 35 del año.
- (3) 20.280, f.º 43.
- (4) 23.989, f.º 60 y 23.032, f.º 15.
- (5) 23.030, f.º 166.
- (6) Matilla Tascón, Antonio. «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda relativos a pintores de Cámara y de las Fábricas de Tapices y Porcelanas: Siglo XVIII. (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Tomo LXVIII-1-1960, pág. 227).
- (7) 22.869, f.º 111, 116 y 292.
- (8) 22.869, f.º 125.
- (9) 22.869, f.º 84.
- (10) 22.879, f.º 184.
- (11) 22.735, f.º 218.
- (12) 22.640, f.º 434.
- (13) 23.852, f.º 103.
- (14) 22.884, f.º 879.
- (15) 22.886, f.º 121; 21-junio-1819.
- (16) 22.887, f.º 42; 1-septiembre-1828.
- (17) 22.887, f.º 45 y 47; 26-octubre-1828.
- (18) 22.887, f.º 94, y 25.267, f.º 1285.
- (19) 25.350, sin fecha.
- (20) 22.887, f.º 51; 28-noviembre-1828.
- (21) 23.031, f.º 101; 31-diciembre-1831.
- (22) 23.878, f.º 18 y 568; 11-enero y 10-noviembre-1832.
- (23) 23.878, f.º 396.
- (24) 24.564, f.º 152.
- (25) 23.032, f.º 58; 12-mayo-1840.
- (26) 23.032, f.º 1 y 3; 16-febrero-1839.
- (27) 23.032, f.º 72; 20-agosto-1839.
- (28) 22.869, f.º 105; 8-febrero-1807.
- (29) 22.848, f.º 987.
- (30) 22.869, f.º 109.
- (31) 22.869, f.º 982.
- (32) 22.887, f.º 26; 9-diciembre-1830.
- (33) 22.887, f.º 34; 10-diciembre-1830.
- (34) 23.878, f.º 197; 22-abril-1832.
- (35) 24.572, f.º 75.
- (36) 25.178, f.º 566.
- (37) 25.659, f.º 99; 9-febrero-1848.
- (38) 25.258, f.º 185; 13-julio-1844.
- (39) 25.234, f.º 452; 31-julio-1844.
- (40) 25.234, f.º 438; 15-julio-1844.
- (41) 25.234, f.º 238; 22-mayo-1844.
- (42) 25.096, f.º 427.
- (43) 25.258, f.º 47.
- (44) 25.258, f.º 306 y 311.
- (45) 25.313, f.º 494; 13-febrero-1845.
- (46) 25.313, f.º 448.
- (47) 25.387, f.º 494.
- (48) 25.234, f.º 693; 22-diciembre-1844.
- (49) 25.313, f.º 252; 8-marzo-1845.
- (50) 25.234, f.º 409 y 611; 18-junio y 12-octubre-1844.
- (51) 25.258, f.º 239; 13-agosto-1844.
- (52) 25.234, f.º 476; 8-agosto-1844.
- (53) 25.258, f.º 243; 23-agosto-1844.
- (54) 25.234, f.º 502; 27-agosto-1844.
- (55) 25.234, f.º 512; 3-septiembre-1844.
- (56) 25.401, f.º 704; 16-junio-1846.
- (57) 25.234, f.º 605 y 679. 25.313, f.º 335. 25.401, f.º 764. 25.370, f.º 2274, y 25.669, f.º 98.
- (58) 25.401, f.º 704; 16-julio-1846.
- (59) 25.401, f.º 766; 27-julio-1846.
- (60) 25.549, f.º 357; 19-junio-1847.
- (61) 25.387, f.º 374; 30-junio-1846.
- (62) 25.370, f.º 1775; 22-septiembre-1846.
- (63) 25.549, f.º 370; 23-junio-1847.
- (64) 25.669, f.º 344; 10-diciembre-1850.
- (65) 25.669, f.º 277; 28-agosto-1850.
- (66) 26.180, f.º 337.
- (67) 26.181, f.º 90.
- (68) 26.181, f.º 118; 4-mayo-1851.
- (69) 26.181, f.º 214; 9-julio-1851.
- (70) 26.181, f.º 413; 8-diciembre-1851.
- (71) 26.181, f.º 437; 28-diciembre-1851.
- (72) 26.182, f.º 133; 11-abril-1852.
- (73) 26.185, f.º 162.
- (74) 26.182, f.º 127.
- (75) 26.192, f.º 231.

Como complemento a lo que refleja este artículo, los lectores interesados por el tema podrán consultar con fruto los numerosos trabajos biográficos y críticos existentes sobre Goya y su familia, en especial los de don Francisco Javier Sánchez Cantón, el Marqués del Saltillo, don José Camón Aznar, y don Xavier de Salas Bosch.

GOYA

Y EL

CINE

Por Luis GOMEZ MESA



*Plasmación filmica de una de las más famosas pinturas de Goya:
«Fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío».*

EL cine y Goya. Goya y el cine. Goya en el cine. Tres facetas del mismo importante tema. Aquél sugiere unas teorías acerca del arte filmico, inspiradas en los estilos, muy distintos, de tan excepcional pintor; desde el realista —en los cuadros y retratos de los reyes y los cortesanos y en el costumbrismo del

pueblo, de la plebe a las imaginativas de sus caprichos y del impresionista— se adelantó en esto como en otras muchas peculiaridades —al fantasmal, de tramas, de terror, de sus Pinturas negras. ¿Se ha estudiado lo que hay ya de cine —cuando ni se presentía, menos en Goya— en sus grabados «Los desas-

tres de la guerra», «La Tauromaquia» y en sus cartones para tapices? Lo demuestran los documentales que reflejan esas creaciones hechos con neto criterio filmico y no en aplicación de una estética puramente plástica, muy resaltable en su labor. El cine no ha descubierto aún el valor que existe en la obra goyesca



Uno de los mejores pasajes de la película de Nino de Quevedo.

—utilizado el concepto en su significado de profundidad y no en el superficial de tipismo colorista ricamente normativo— para lograr una plenitud artística, con esencialidades originales. Acaso algún día cumpla ese trascendental empeño el cine español, cuando acierte a interpretar en esta nueva modalidad expresivamente visual a nuestros grandes pintores: El Greco, Zurbarán, Velázquez, Goya y en lo moderno Picasso.

Don Francisco de Goya y Lucientes —así, con su señorío y su nombre completo— es un estupendo personaje cinematográfico. Una figura, en lo humano, en su vida y en su obra —unidas ambas— de indudable atracción, que suscita emociones diversas. Es comprensible, que productores y directores filmicos se fijasen en él, unos para rendirle admiración y otros para aprovecharse de su celebridad ¿No han seguido estos dos procedimientos autores teatrales y novelistas? Goya y el cine. O Goya

en el cine. Da igual. Está visto en su apariencia —anecdóticamente— y no en su hondura. Ocurre que su grandeza infunde ya categoría a las películas evocadoras —no rigurosamente biográficas— de su existencia y de su labor.

«Pintor madrileño» —de esta manera le definió Eugenio D'Ors— y por ello ampliamente hispano, captó con su pincel testimonial los más variados acontecimientos de su época. Un etapa tranquila, de pintor de la Corte, sosiego que rompía su apasionado temperamento, sin apartarle de sus tratos con las gentes del pueblo, majas, chisperos... ¡Qué ojos los suyos, de miradas penetrantes, que llegan a lo oculto, a lo más recóndito —al alma— para recrear cuanto contempla! El cine, que es ver, mirar sagazmente, muy pocas veces es entendido y cumplido, según esta fórmula sustancial. ¡Qué de ocasiones perdidas cuando se eligen como protagonistas de unas películas, en sí

ya interesantes, a extraordinarios pintores, en cuya labor hay unos preceptos artístico-culturales, adaptables al cine!...

En 1970, Nino Quevedo —poeta, novelista— adiestrado en el cortometraje— «Castillos en Castilla», «Encuentro en Tolaitola», «Voz y silencio en el Sella», «Crónica en negro y oro», el mundo de la tauromaquia en su intenso dramatismo..., con fervorosa y preparación cinematográfica en la faceta técnica dirige el largometraje «Goya» (Historia de una soledad) guión suyo y argumento de Juan Cesarabea. Se condensa, se compendia la vida del genial pintor, a partir de los 41 años, hasta que abandona España —¿o España le abandona?— y fija su residencia en Burdeos, donde muere. Episodio sugestivo el dedicado a sus amores —entre la leyenda y lo verdadero— con Cayetana, la duquesa de Alba. Sucidos ciertos centrados en Goya.



Instante dramático de «Goya», dirigida por Konrad Wolf.

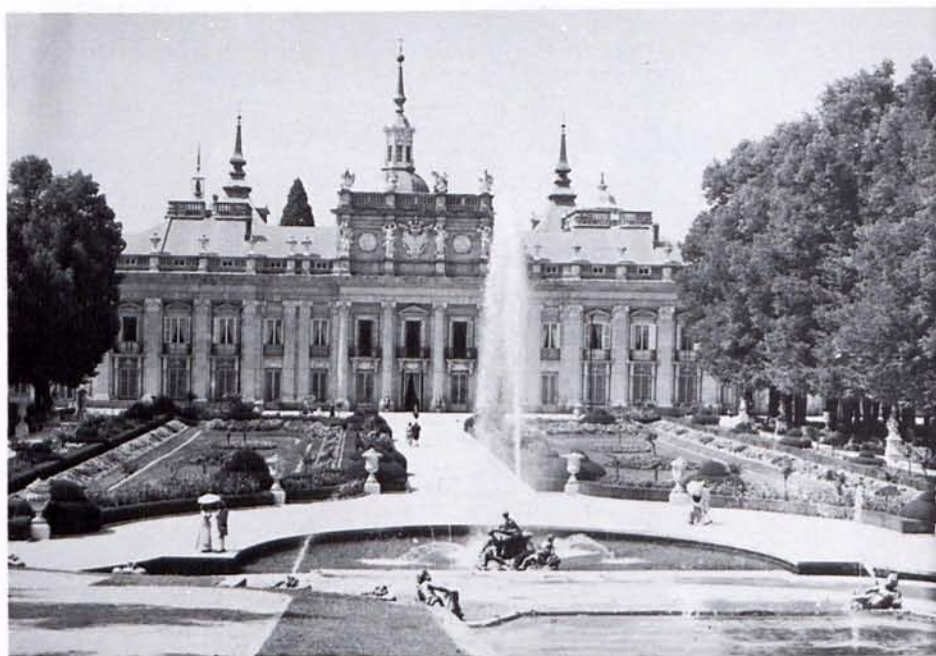
Se ve como surgieron en su inspiración «Los Caprichos», trabajar afanosamente en los frescos de San Antonio de la Florida... Y durante la lucha contra los invasores franceses de Napoleón «Los desastres de la guerra»... Y en la «Quinta del Sordo», a orillas del Manzanares, en que crea sus «Pinturas negras» y juega con una niña Rosarito, ¿hija suya y de Leocadia de Weiss?... No falta nada de lo que está probado, ni de lo que pertenece a lo supuesto, de su biografía... Muy cuidadoso Nino Quevedo —¡gran apellidado!— de la plástica, fiel a las imágenes goyescas, sin pretender ajustarlas a lo cinematográfico, en recreación original, a los diferentes estilos —según las peripecias— señalados por el pintor, efectuó una bella película de excelente calidad. Seleccionada para el Festival Internacional de Cannes de 1971, obtuvo una

favorable acogida. Se rodaron los exteriores en el «Coto de Doñana», en los jardines del Real Sitio de San Ildefonso, en la Granja, algunos interiores en palacios. (El Palacete de la Moncloa, en cuyos salones se reunían, al decir de la leyenda, la duquesa de Alba y Goya y allí pintó las dos majas, la desnuda y la vestida, fue destruido cuando nuestra guerra). Escenografía de Wolfgang Burmann, ambientación de Joaquín Pacheco y como asesor histórico Luis Vázquez de Prada, fotografía —de un cromatismo artísticamente matizado, de maestría técnica, con destellos de inspiraciones pictóricas— de Luis Cuadrado y música de Luis de Pablo.

Francisco Rabal interpreta a Goya con hondo amor al personaje. Irina Demick luce su belleza morena —de madrileña, a veces sofisticada— en el papel de Cayetana, la duquesa de

Alba. Completan el reparto Teresa del Río, María Asquerino, Marisa Paredes, Teresa Rabal, Rosario García Ortega, José María Prada, Jacques Perrin, Ricardo Merino, Luis Morris, Hugo Blanco y Manuel de Blas.

Noble empeño plasmar en cine el poema dramático en tres actos «Goya», de José Camón Aznar. Presentado en una lectura escenificada por la compañía titular de Radio Nacional de España, que dirigió Modesto Higuera, la ilustraban diapositivas de significativas obras del pintor. Camón Aznar, historiador, crítico de arte, de heterogénea labor literaria —de la creación teatral al ensayo— aragonés, como don Francisco «el de los toros» —así se le ha llamado con frecuencia— que conoce profundamente su quehacer, se identifica con él y sus personajes —palpitantes de humanidad, vivos—

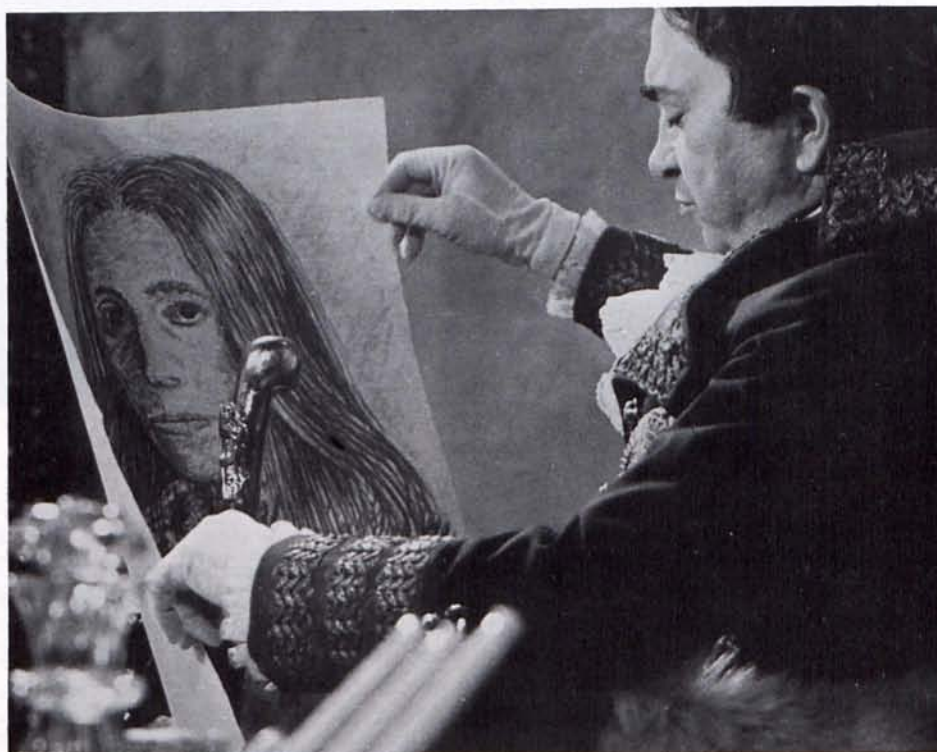


dad, de desviarse de ese sendero, para desenvolverse en una interpretación arbitraria —superficial, anecdótica— de su vida. Ningún estudio profundo de esa época de España y concretamente de Madrid, extraído de la obra de nuestro pintor. Olvido absoluto de los más elementales preceptos éticos y estéticos, en este caso fundidos. Solamente miradas a las apariencias, siempre que sean fascinantes y espectaculares, como el bullicio colorista de las Festividades de Carnaval. Si «todo el año es Carnaval» —según nuestro Mariano José de Larra «el gran Fígaro»— para el cine de Hollywood todas las películas que no son netamente estadounidense, constituyen una suce-

Utilización como escenografía verdadera de los jardines del Palacio de la Granja.

y les dedica el homenaje de emocionales palabras. El propio autor lo explica: «Y Goya nos entrega ese envés de todas las bellezas. Acida la tinta, funeral el color, torcida la mueca, altos sudarios los muros. Y en ellos, firme, agresora su mano. La poderosa mano que ante los siglos levanta ese cartel de feria de su arte donde la crueldad, la estupidez, el insaciable buco, víctimas reclaman. La ofrenda de dolor que estos versos quisieran ofrecer ante ese altar donde se desangra, con sangre que no se seca, el arte de Goya». Como en su lectura escenificada, en la película, que dirige Rafael J. Salvia, se utiliza un muestrario seleccionado —a tono con lo que se dice— de sus cuadros, dibujos, grabados y cartones para tapices. ¿Un documental? Mucho más que esto lo es en la parte que refleja en su realidad lugares y paisajes de la biografía del pintor. Una película fuera de las clasificaciones rutinarias: un encomiable empleo del cine en el alto cometido artístico-cultural. De exhibición voluntaria —nada de obligatoriedad— en los centros de enseñanza, a diferentes niveles en certámenes de ese enunciado y también en sesiones organizadas o patrocinadas por entidades y centros oficiales e incluso privados.

Dos películas extranjeras evocadoras de nuestro genial pintor. Una estadounidense, «La maja desnuda» (1958), y otra «Goya, genio y rebeldía», de coproducción de la República Democrática Alemana y la



El actor lituano Donatas Banionis en la coproducción de la República Democrática Alemana y la U.R.S.S. «Goya».

URSS (1971). Dirigida la primera por Henry Koster y con Ava Gardner en el papel de la Duquesa de Alba y Anthony Franciosa en el de Goya. Al no rodarse en Hollywood, sino en Europa, lo natural es que se hubiese hecho en España. Se prefirió realizarla en Italia. Tremendo error. Nada más contraria a la pintura de ese país—patria de geniales artistas plásticos— que la de Goya. Con esa decisión se quedaba al descubierto un propósito de no respetar la ver-

sión, más o menos sugestiva, de falsedades, de embaucamientos. ¿Por qué ocuparse y preocuparse de indagar en lo auténtico, si lo externo es ya en sí atrayente? Los amores de una aristócrata española con un pintor, de origen plebeyo, ennoblecido por el arte. ¿Para qué más?. Lujo en las lances cortesanos y tipismo de tópico, de caprichos —al modo de Hollywood y no al de Goya— y realce en la belleza, en su plenitud, de Ava Gardner. Si bien —acaso se-

ría más exacto decir «si mal»— esta actriz había estado en España en 1951, para interpretar con James Mason y Mario Cabré «Pandora», —rodada en la Costa Brava— se creía que por retratarse vestida de andaluza —¡y olé!— y ser piropeada —¡guapísima!— en espontánea votación popular, unánimemente, era la única artista en condiciones para encarnar a la Duquesa de Alba.

«Goya, genio y rebeldía» (1971) —DEFA, de Berlin Oriental y LEN-FILM, (URSS), basada en la novela de Lion Feuchtwanger, esta hecha con resaltable admiración por nuestro pintor y sólido conocimiento de su obra. Aparte de su intencionalidad política, que revela ya el título, en que se subraya su condición de hombre del pueblo, no obstante su privilegiado puesto en la Corte, tiene la película vitola. Muy cuidada en los detalles ambientales —escenografía y vestuario— se utilizaron cuadros y grabados de Goya como documentación de la época. Naturalmente, no falta el episodio de sus amores con la Duquesa de Alba, no el de la Inquisición. Además de los Reyes Carlos IV y María Luisa, intervienen en la trama —se nota en seguida su procedencia novelesca— otros personajes históricos, como Godoy y Jovellanos. Dirigió la película Konrad Wolf, uno de los más expertos y prestigiosos realizadores de la Alemania del Este (uno de sus éxitos «Estrellas» sobre la persecución nazi contra los judíos en que algunos de sus personajes, descendientes de los sefarditas, expulsados de España hablan nuestro idioma, se proyectó en nuestras pantallas). Una labor de inspiración artística y de pericia técnica. El gran actor lituano Donatas Banionis interpreta con devoción a Goya. Olivera Katerina a la Duquesa de Alba. Ernst Busch a Jovellanos. Fred Düren, Mieczyslaw Voit, Tatiana Lollowa, Iren Suto y Ludmila Tschursina son otros nombres del reparto que merecen anotarse. Excelente fotografía de Werner Bergman y Konstantin Ryshon.

Aparece, interviene Goya no como protagonista, sino como personaje dentro de las tramas en cuatro películas españolas. Una de la época muda «El Dos de Mayo» (1927), argumento de Federico de Olivan, guión y dirección de José Buchs. Es el patriota que siente el dolor y la furia, que comparte los sufrimientos del pueblo, que lucha por su independencia contra el poderío napoleónico. No están inspirados sus fo-



Escena de las «Festividades de Carnaval» en el estilo goyesco.



La Duquesa de Alba (Irina Demick) y Goya (Francisco Rabal), figuras principales de la película de Nino Quevedo.

togramas en «Los desastres de la guerra». Episodio culminante es el heroísmo de Daoiz, Ruiz y Velarde en su defensa del Parque de Monteleón. Hay, naturalmente, lances amorosos. La película, muy bien intencionada, es, en sus resultados, mediocre, abundan los anacronismos. Antonio Mata interpreta a Goya, al que se ve entregado a su tarea. Las otras películas «La maja del capote» (1943), «María Antonia»

«La Caramba» (1950) y «La Tirana» (1958), evocan a un Goya casticista —en la mejor acepción del vocablo— amigo de tonadilleros y de toreros. «La Maja del capote» —argumento de Joaquín Dicenta, hijo— guión y dirección de Fernando Delgado, es la biografía del famosísimo torero Pepe Illo (cuya muerte en la Plaza de Madrid fue cantada por el pueblo) y sus amores con Mari-Blanca, hija de los dueños de una taberna con res-

taurante de la capital. En alarde de producción, se construye un decorado que reflejaba la plaza de toros de esos tiempos, en la Puerta de Alcalá. (Obra del escenógrafo Antonio Simont). Momentos muy brillantes con la asistencia en sus carruajes de los matadores y sus cuadrillas, público heterogéneo ataviado con sus mejores galas, vestimenta que posteriormente se ha denominado «goyesca». Y así se llama hoy un festejo taurino: «corrida goyesca». Un torero Manuel del Pozo «Rayito» interpreta a «Pepe-Illó». Estrellita Castro es Mari-Blanca. Y Juan Calvo encarna a Goya. Asumió la tarea de asesor histórico y artístico José Dhoy, (José Buchs realizó, en 1928, una película titulada «Pepe-Illó», con Ángel Alcaraz de protagonista y María Caballé y Blanquita Rodríguez, actrices de revista, en los principales papeles femeninos, y ni se acordó de que Goya era amigo del popular torero).

«María Antonia «La Caramba» es un relato de majas, aristócratas, toreros, contrabandistas y gente bravucona, contrado en esa tonadillera. Demasiadas peripecias. Plasmadas con seguro pulso profesional, por Arturo Ruiz Castillo. Antoñita Colomé luce su garbo en unas canciones de Quintero, León, Quiroga y Naranjo, expertos autores de cuplés. La música es de Jesús G. Leoz. Guillermo Marín interpreta a Goya. Alfredo Mayo a Pepe-Illó y Rafael Albaicín, que es torero, a Pedro Romero.»

«La Tirana» ideada a la medida de Paquita Rico, es una película pinto-resquista con canciones de Ochaita, Valerio y Solano y melodías de Vives, Jiménez y tonadillas populares. Excelentes cometidos de Sigfrido

Burmann en los decorados y la ambientación y de Cecilio Paniagua en la fotografía. Argumento, guión y diálogos de Antonio Mas Guindal. Dirigida por Juan de Orduña, no la realizó en un estudio madrileño, sino en Orphea Films, de Barcelona. El portugués Virgilio Teixeira, incorporado a nuestro cine, interpreta a Goya. Gustavo Rojo (Diego), Pedro López Lagar (El Duque de Fornells), Nuria Espert (Virtudes), Luz Márquez (La Duquesa de Alba), Teresa del Río (Adela), Mari Delgado (Ama), Vicky Lagos (Rachel) y José Moreno (Costillares) completan el reparto. (En «El Conde Maravillas» —1927— dirigida por José Buchs, que sucede en los tiempos de Goya, se prescindió del pintor y en compensación —¿o no?— uno de sus personajes principales es «La Tirana», papel interpretado por Consuelo Portela, muy conocida por su apodo artístico «La Chelito»).

Igual que en la opera «Goyescas», libreto de Fernando Periquet y música de Enrique Granados, en su versión filmica (1942) no aparece el genial pintor, si bien está presente, como afirma ya el título, en toda la obra. Se puso en la empresa cuanto exigía su importancia: escenografía de Sigfrido Burmann, con las colaboraciones de Enrique Alarcón y Alberto Tapia. Fotografía de Michel Kelber y Cecilio Paniagua. Figurines de Julio Laffite y Manuel Comba. Adaptación de la música original, con aportaciones propias de José Muñoz Molleda. Canciones de Rafael de León y Manuel Quiroga. Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Madrid. Solista de guitarra: Regino Sainz de la Maza. Coreografía y primer bailarín: Vicente Escudero. Y como intérpretes: Imperio Argentina (en los papeles de Petrilla y la Con-

desa de Gualda), Rafael Rivelles, Armando Calvo, Manuel Morán, Marta Flores, Eloisa Muro, Antonio Casas, Juan Calvo y Ramón Martori.

Se han hecho distintos documentales sobre Goya ¡y los que se efectuarán! La temática es inagotable. Son los mejores: «España 1800», de Jesús Fernández Santos —Producción Tarfe Films, año 1958— en que se explica mediante la obra de Goya dramáticos períodos de nuestra historia. «Los desastres de la guerra» (1953), de José López Clemente. (En 1951 efectuó el francés Pierre Kast una película acerca de estos grabados, con fotografía de Arcady y Harispe y comentarios de Jean Grémillon, buen conocedor de España y de nuestro arte por haber dirigido dos largometrajes «La Dolorosa» y «La hija de Juan Simón»). «San Antonio de la Florida» (1957), de Santos Núñez, seleccionado para el Festival Internacional del Film de Cannes gusta extraordinariamente. «Goya» (Una vida apasionada), del mismo año, de José Ochoa y «Las pinturas negras de Goya» (1959), de Christian Anwander.

Por mucho que se estudien las creaciones de Goya, tan enlazadas con su vida y se le dediquen obras teatrales, novelas y películas, su excepcionalidad asegura ya el interés de esos trabajos, sean fiel o libremente evocadores. No sólo admite que cada uno —escritor, artista, cineasta— lo interprete a su manera, de acuerdo con sus temperamentos, gustos y preferencias, sino que su complejidad —con sus contradicciones— lo reclama. Al ser Goya, genuino e íntegro «pintor madrileño», lo es también de España, tan diversa —en sus singularidades— como él.

L. G. M.

LA GALERIA DE RETRATOS DE ALCALDES (CONTINUACION)

Por José DEL CORRAL

33

DON ALBERTO DE ALCOCER Y RIBACOBÁ

DOS veces ocupó la Alcaldía. La primera desde 1 de octubre de 1923, electo por el Ayuntamiento, hasta 16 de septiembre de 1924. La segunda desde el 30 de marzo de 1939, hasta el 22 de marzo de 1946. Fue, pues, el primer Alcalde de Madrid, en tiempos del general Primo de Rivera y el primer Alcalde de Madrid después de nuestra guerra.

Entre el conde del Valle de Suchil y Alcocer, fueron Alcaldes don Joaquín Ruiz Jiménez por tercera vez y de quien ya nos hemos ocupado y, en calidad de interino

como primer Teniente de Alcalde, don Faustino Nicoli. Puede admitirse, pues, que no existen lagunas en la serie iconográfica en esta ocasión.

Durante la primera etapa de sus mandos recogeremos la fecha (14 de junio de 1924) en que se inauguró la línea de Metro Sol-Ventas que tanto empuje había de dar a esta zona de Madrid. En cambio, su segunda etapa fue de muchos esfuerzos ante la limpieza y reconstrucción de un Madrid que había sufrido, desde primera línea, toda una guerra.

Ante la imposibilidad de detallar las obras realizadas en esta ocasión, apuntaremos algunas fechas de especial relieve: 30 de junio de 1940, Exposición de Proyectos Urbanos; 16 de julio de 1941, inauguración de la línea del Metro Sol-Argüelles; 4 de abril de 1943, inauguración de Galerías Preciados, primer gran centro comercial que tuvo Madrid; 28 de marzo de 1942, inaugu-

ración del nuevo Viaducto; 12 de octubre del 1943, inauguración de la Ciudad Universitaria, reconstruida; 13 de julio de 1944, inauguración del Museo de América; 24 de marzo de 1944, inauguración de la línea de Metro Argüelles-Goya; 26 de septiembre de 1945, Exposición de la Reconstrucción de Madrid; octubre de 1944, comienzan las obras del Estadio Bernabéu.

El retrato, sentado, con fondo madrileño del Palacio Real, es obra interesante de Marceliano Santamaría y corresponde a su segundo paso por la Alcaldía.

34

DON FERNANDO SUAREZ DE TANGIL, CONDE DE VALLELLANO

ALCALDE, por elección del Ayuntamiento, el 16 de septiembre de 1924, hasta el 11 de abril de 1927.

Sucesor inmediato de Alcocer, en su primera etapa de Alcalde.

Como sucesos principales durante su Alcaldía recordaremos: el comienzo del servicio de teléfono automático (30 diciembre, 1926); el comienzo de Unión Radio (28 junio, 1925) y la inauguración de la línea de Metro Sol-Quevedo (1 octubre, 1925).

Todo un libro (Celsia Regis: «El Ayuntamiento de Madrid por fuera y por dentro durante la etapa como Presidente del mismo del Conde de Vallellano», Madrid, 1927) está dedicado, con estilo periodístico, a señalar las realizaciones de esta Alcaldía que fue realmente fecunda. La autora, una informadora municipal de una publicación femenina entonces existente «La Voz de la Mujer», recorre los distintos servicios municipales y anota puntualmente todas las novedades y realizaciones del Alcalde. De él espigaremos algunas: La cesión de la estatua de Goya, obra de Llaneces, realizada por el Ministerio de Instrucción Pública en 1925; ayuda y aliento a la Exposición del Antiguo Madrid, que había de ser germen del Museo Municipal; adquisición del edificio del Hospicio, donde se celebró, salvándole de la ruina y dando lugar a que se hicieran en él posteriormente unos jardines, grupo escolar y mercado; reorganización de la administración municipal creando los Tenientes Alcaldes, Delegados de Servicios; gestionó y estuvo a punto de conseguir una Carta Especial para Madrid y una subvención de capitalidad; fundó el Dispensario Antituberculoso; edificó numerosas escuelas; amplió Grupos escolares, creó las Colonias escolares, aumentó y reformó la Policía Municipal; dotó de servicio automovil a Incendios; adquirió 30 camiones para el Servicio de Limpiezas y saneó la Hacienda Municipal.

El retrato de Vallellano, obra de Ismael Blay, es uno de los mejores de la Galería de retratos de Alcaldes. El efigiado, embozado en una capa sobre un fondo de pai-

saje, ofrece una estampa agradable y muy lejana al resto de la colección.

Como dato poco frecuente en la vida política anotemos que Vallellano presentó su dimisión, como resultas de un incidente con el Gobernador Civil, en el que el Alcalde defendía a un operario del Servicio de Limpiezas a quien la autoridad provincial impuso un arresto poco justificado.

35

DON MANUEL JOSE DE ARISTIZABAL Y MANCHON

FUE también de los muy escasos Alcaldes de Madrid elegidos por su Ayuntamiento. Ejerció la Alcaldía desde el 20 de diciembre de 1927, al 10 de febrero de 1930.

En cuanto a la sucesión cronológica, en la serie de retratos de Alcaldes falta en este lugar el de don Manuel Semprum y Pombo que lo fue entre el conde de Vallellano y el que nos ocupa. También ejercieron la Alcaldía en el interregno, si bien con carácter interino y como Primeros Tenientes de Alcaldes, don Emilio Antón y el conde de Mirasol.

Fue en el tiempo que ejerció la Alcaldía Aristizábal, último Alcalde de la dictadura de Primo de Rivera, cuando se inauguró el Museo Municipal, se creó el Instituto Municipal de Puericultura y se inauguraron nuevos Grupos Escolares. También en su época una gran desgracia madrileña: el incendio del Teatro Novedades (24, septiembre, 1928) y la inauguración del Monumento a Cervantes, en la Plaza de España (13 de octubre de 1929).

Como hecho importante por su ambición y consecuencias, aun cuando no se llevara a término en sus resultados, anotemos que el Acuerdo Municipal tomado en su tiempo (25 junio 1928) determinase el Concurso Internacional de Reforma de la Ciudad y que, también en su tiempo, la «Oficina de Información sobre la Ciudad» redactase y publicase en 1929 su magnífico estudio del mismo nombre para ofrecer antecedentes a los técnicos que presentasen sus proyectos.

Anotemos una curiosa anécdota madrileña ocurrida durante su mandato. El torero «Fortuna» encuentra en su paseo por la Gran Vía un toro escapado, lo alía con unos pases dados con el abrigo (24 de enero de 1928) y le da muerte con un estoque, que uno de los que presenciaban la improvisada «corrida», ha ido a buscar a la cercana casa del diestro, que tan mala fortuna había de tener en su vida, pese al apodo elegido.

El retrato, que no debió realizarse en su tiempo, se pinta después de nuestra Guerra, en 1940, por José de Aristizábal. Pintura agradable y digna.

DON JOSE MARIA HOYOS, MARQUES DE HOYOS

DESIGNADO Alcalde el 10 de febrero de 1930, permanece en la Alcaldía hasta el 27 de febrero de 1931. Es el último Alcalde del Madrid de Alfonso XIII.

Sucedió inmediatamente a Aristizábal sin omisión alguna en la serie de retratos.

En su tiempo, se abrió al tránsito el último trozo de la Gran Vía, Callao-Plaza de España, con el nombre de Eduardo Dato; se inauguró el Palacio de la Prensa (7 abril 1930) y nombró al Príncipe de Gales y a su hermano Jorge ciudadanos honorarios de Madrid (11 febrero 1931).

Un dato curioso, el parque de automóviles de entonces nada tenía que ver con el actual, la matriculación de los coches madrileños llegó en su tiempo al número 36.171.

El retrato, pintado después de su paso por la Alcaldía y después también de nuestra Guerra, está fechado en 1957 y lo realizó Angel Miguel del Pino.

DON PEDRO RICO LOPEZ

POR antonomasia el Alcalde de la República. Fue Alcalde en dos ocasiones, la primera desde el 14 de abril de 1931, en que fue elegido por el Pleno del Ayuntamiento, hasta el 7 de octubre de 1934. La segunda de 20 de febrero de 1936 a 8 de noviembre del mismo año.

Después del marqués de Hoyos fue Alcalde, por cuarta vez, don Joaquín Ruiz Jiménez. Ya nos ocupamos de este Alcalde cuando ejerció el puesto por vez primera.

Don Pedro fue un Alcalde enérgico y activo, gran impulsor de Madrid. En sus dos etapas de mando hay que diferenciar claramente la primera, la fecunda, de la segunda, muy breve y ya en el prólogo y los primeros meses de nuestra contienda, que obligadamente había de resultar estéril.

Consigue la cesión de la Casa de Campo y la abre a los madrileños (20 de abril de 1931); prolonga la Castellana abriéndola hacia su futuro posterior al desaparecer el Hipódromo que la taponaba; prolonga la calle Serrano; construye el puente de Puerta de Hierro; derriba la antigua Plaza de Toros cercana a Goya; urbaniza la carretera del Este; instala quioscos de flores en el paseo de Recoletos; reforma la Plaza Mayor y retira la estatua de Felipe III; inaugura la Plaza de Toros Mo-

numental (17 de junio de 1931); inaugura el primer aeropuerto de Barajas (30 de abril de 1931); inaugura la Casa Museo de Sorolla (11 de junio de 1932); hace instalar los autobuses de dos pisos (1932). También durante su mandato es la inauguración del nuevo Hospicio de la Diputación. El derriba también el cuartel de San Francisco. No le dio tiempo, como era su intención, a iniciar el gran plan de reformas urbanas trazado por el arquitecto Secundino Zuazo cuando el Concurso Internacional de Proyectos convocado por el Ayuntamiento en 1929.

Su retrato, de 1932, es obra buena de Agustín Segura. La corta figura del Alcalde, está vista desde un punto bajo que le da mayor arrogancia y hace disminuir, en parte, su conocida rotundidad corpórea. Está pintado de pie, con capa, fajín de Alcalde y bastón de mando. Al fondo la Puerta de Alcalá pone el necesario acento madrileño.

DON JOSE MARTINEZ DE VELASCO

NOMBRADO como Delegado del Gobierno el 7 de octubre de 1934 ocupó la Alcaldía hasta el 19 del mismo mes y año.

Sucedió a Pedro Rico, el Alcalde del retrato anterior.

No puede recontarse una Alcaldía de doce días de duración, ni podemos pretender resumir obra alguna en ese tiempo realizada.

El retrato es de Agustín Segura. La figura está puesta de pie, apoyada en un sillón y bien plantada. El fondo se divide entre los colores neutros del muro y el suave tono rojizo de un cortinón. Retrato noble y agradable.

DON RAFAEL SALAZAR ALONSO

NOMBRADO Alcalde como Delegado del Gobierno el 19 de octubre de 1934, el 30 de octubre ocupa la Alcaldía como Presidente de la Comisión Gestora, permaneciendo hasta el 28 de octubre de 1935, en que se produce su cese por decreto ministerial.

Sucede a Martínez de Velasco directamente.

Tiempos duros, en los que la inmediata Guerra se anuncia claramente y la circunstancia política no está preparada para reformas urbanas.

Durante su estancia en el Ayuntamiento se inaugura en la Ciudad Universitaria la Casa de Velázquez, residencia de artistas franceses. En ese edificio la guerra inmediata destruiría la barroca portada de la Casa de Oñate que desde la calle Mayor había llegado a este lugar.

Retrato de Agustín Segura, la figura de pie, agradable y entonado.

40

DON JOSE MORENO TORRES, CONDE DE SANTA MARTA DE BABIO

OCUPO la Alcaldía desde el 22 de marzo de 1946 al 5 de junio de 1952. Una larga y fecunda estancia que le hizo uno de los grandes Alcaldes de la Villa.

Con anterioridad a su mandato, fueron Alcaldes de Madrid, don José Verdes Montenegro, en calidad de Primer Teniente Alcalde, Alcalde interino; don Sergio Álvarez Rodríguez Villamil, como Alcalde Presidente de la Comisión Gestora; don Pedro Rico por segunda vez; don Cayetano Redondo Aceña, en calidad de Alcalde accidental; don Rafael Henche de la Plata, como Presidente del Consejo Municipal; y don Alberto Alcocer y Ribacoba por segunda vez. A este último vino a sustituir el conde de Santa Marta de Babio.

Inaugura el tercer trozo de la Gran Vía después de las reformas precisas tras nuestra guerra; hace jardines sobre el desaparecido Cuartel de la Montaña; abre también la calzada central de la Avenida del Generalísimo; se produce en su tiempo la anexión de los Carabanchales (1948); se inaugura la línea del Metro Embajadores-Delicias; el Teatro Lope de Vega; reforma la calle Alcalá; pone los trolebuses (1950); se efectúa la Anexión de El Pardo (1951); reforma la Puerta del Sol; se realiza la I Feria del Campo; se abre el Museo Lázaro Galdiano; se crean los Jardines de Sabatini; se amplía el aeropuerto de Barajas. Se realiza una gran transformación de Madrid.

El 28 de mayo de 1952 un tranvía se sale de los raíles y se precipita al río por el Puente de Toledo. La desgracia, aumentada con la larga relación de víctimas, hace salir de la Alcaldía a Moreno Torres.

El retrato, pintado por Enrique Segura, nos lo muestra con las insignias de Alcalde y condecoraciones.

41

DON JOSE FINAT Y ESCRIBA DE ROMANI, CONDE DE MAYALDE

NOMBRADO el 26 de junio de 1952 dura su mandato hasta el 5 de febrero de 1965.

Sucede directamente a Moreno Torres.

Mayalde, durante su largo período vitaliza la EMT; recibe la Ley de Régimen Especial; realiza el Plan de Urgencia Social de la Vivienda; nace en Madrid la niña dos millones (Ana Isabel Cueto); logra la cesión definitiva de la Casa de Campo; abre el Hospital Provincial nuevo; se derriba el Teatro Fontalba; se abre el Parque Sindical Deportivo; se acaban las obras del Teatro Real; se coloca la cuádriga que remata el Arco de la Victoria en la Ciudad Universitaria; se realizan obras de mejora en la Plaza Mayor; desaparecen los bulevares; se cambian de lugar las estatuas de don Quijote y de Sancho en el Monumento de la Plaza de España; se colocan los monumentos al General San Martín, República Argentina y Calvo Sotelo; se construye el nuevo Mercado de la Cebada; se construye el Palacio de los Deportes en el solar de la antigua Plaza de Toros; se realiza la reforma de la Plaza Mayor, muy profunda, con ocasión del IV Centenario de la Capitalidad; con esta misma ocasión el Ayuntamiento realiza una gran Exposición de la Obra de Goya; se crea el Instituto Municipal de Educación; se produce el hundimiento de la Plaza de los Mostenses al hacer las obras del aparcamiento subterráneo; se coloca el monumento a Jacinto Benavente; el de Felipe II; se inaugura el Gran San Blas; se abre el nuevo terminal de Barajas.

Curiosidad, en 1962 se hiela el río Manzanares.

Su retrato, de 1964, está realizado por G. Vargas Ruiz.

42

DON CARLOS ARIAS NAVARRO

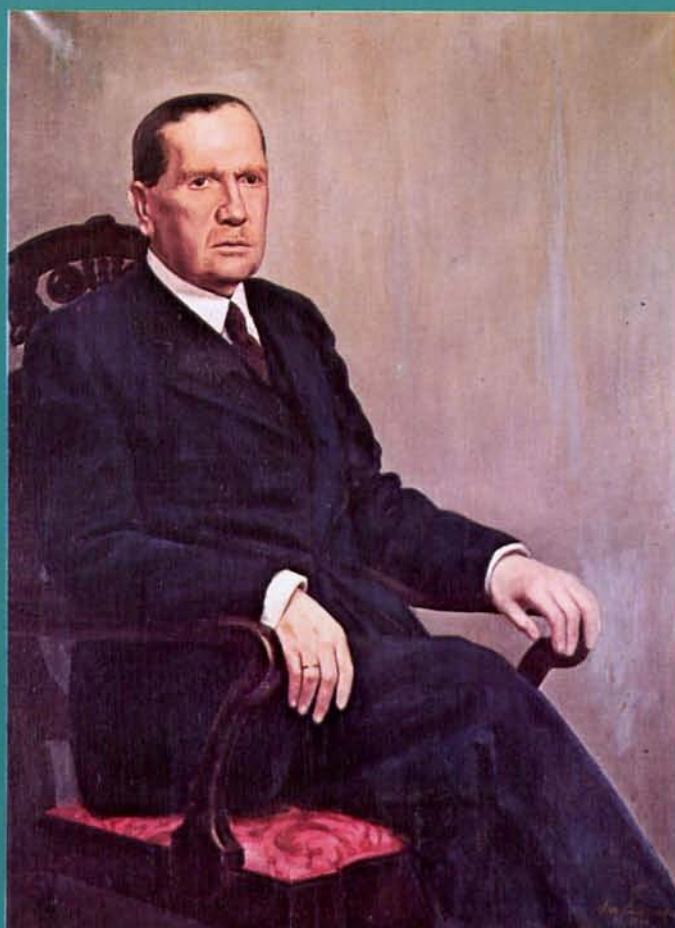
FUE Alcalde de Madrid desde el 5 de febrero de 1965, al 20 de julio de 1973, fecha en que fue designado Ministro de la Gobernación.

Su paso por la alcaldía fue tan fecundo que le convierte en uno de los grandes Alcaldes de Madrid. Su labor tan beneficiosa y extensa que apenas podemos resumirla en el corto espacio de que disponemos.

Tan sólo en ampliaciones y creaciones de Parques y Jardines anotaremos: Parque de la Montaña del Príncipe Pío e instalación del Templo de Debod; parque de Azorín; parque Sur; de Berlín; de Sancho Dávila; de las Avenidas; de la Arganzuela; jardines de la Dehesa de la Villa; parque de San Isidro; replantación de la Casa de Campo; reformas y nuevos jardines en el Retiro; ampliación del parque del Oeste; parque de Moratalaz II; de San Blas; de Atenas; de Entrevías; de La Tinaja; de



33



35



34



36



37



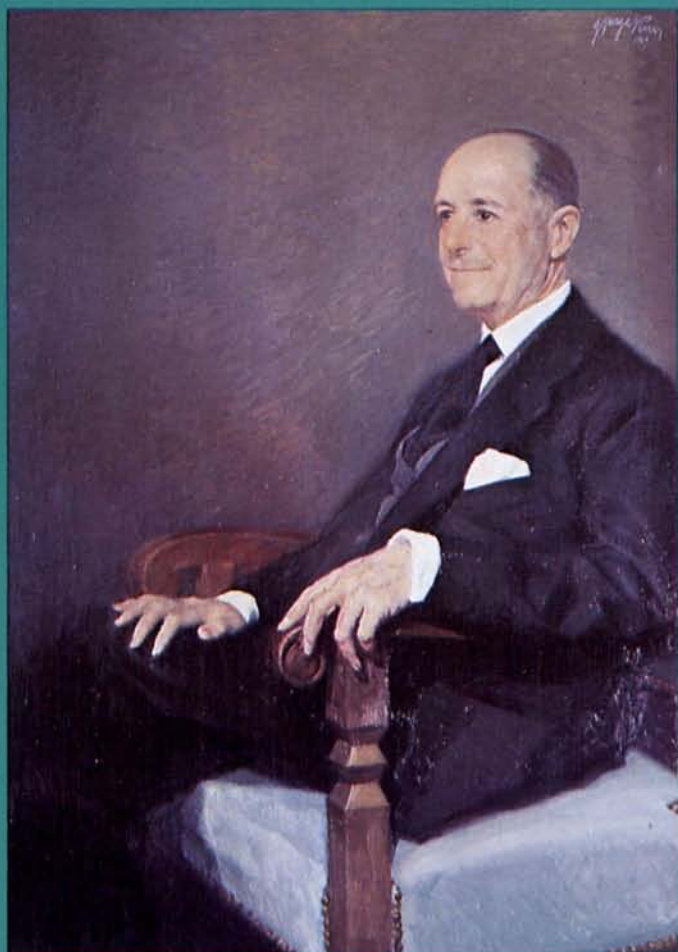
39



38



40



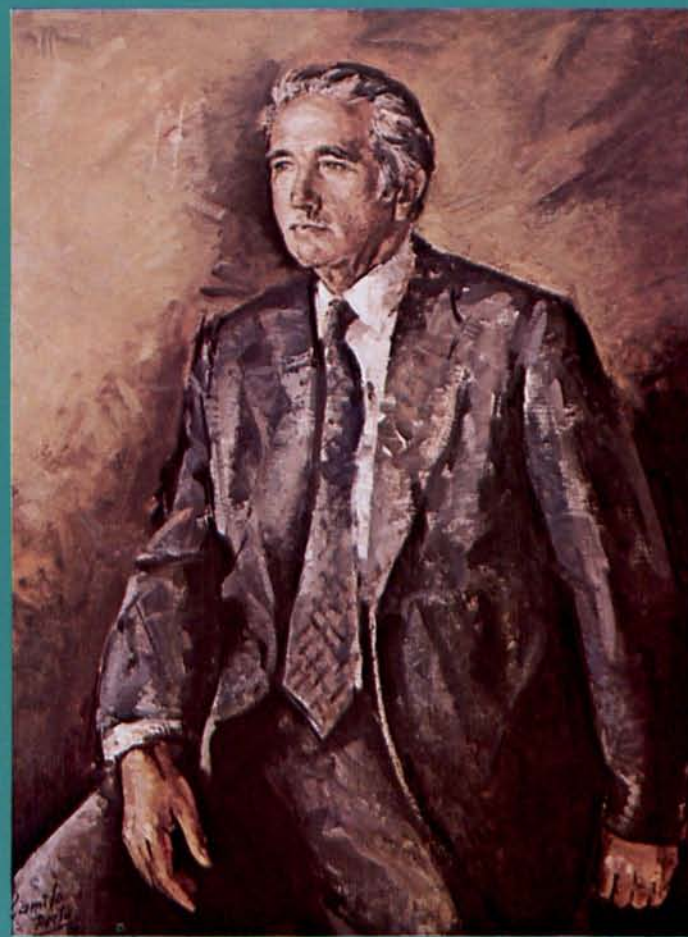
41



43



42



44



45

**DON JOSE JUSTINIANI RAMIREZ
DE ARELLANO Y VASALLO,
MARQUES DE PEÑAFLORIDA**

COLOCADO este retrato recientemente en la llamada «Saleta de la Paloma», junto al Patio de Cristales, hemos querido incluirlo en esta serie, que recoge todos los retratos de la colección existentes en las Casas de la Villa, aun cuando hubiéramos de hacerlo obligadamente fuera del lugar que cronológicamente le corresponde, ya que debería haber figurado en el segundo puesto, tras el retrato del marqués de Pontejos, lugar donde hemos hecho constar su falta.

Pese a que en la leyenda pintada en el propio lienzo se indica una sola presencia del marqués de Peñaflorida como alcalde de Madrid, lo cierto es que ocupó dos veces la Alcaldía. La primera desde el 1 de enero de 1842 a la misma fecha de 1843. La segunda vez, lo fue desde el 1 de octubre de 1844, al 28 de agosto de 1846.

Se ocupó durante su primera estancia de una reforma del alcantarillado y colocación de cañerías; trasladó el mercado del Rastro a la Plaza de la Cebada; realizó la alineación para el trazado de la Plaza de Oriente; aprobó el ensanche de la Carrera de San Jerónimo; cedió terrenos para la construcción del gasómetro y solicitó del Gobierno la construcción de una Catedral para Madrid. Fue durante su paso por la Alcaldía cuando se trasladó a Madrid la Universidad de Alcalá.

Su segunda estancia ofreció menos resultados de interés: habilitó el primer trozo del Paseo de la Castellana para que pudieran pasar carruajes y reparó los caminos que conducían a los viejos cementerios de las Archicofradías Sacramentales. Fue durante este tiempo cuando una Real Orden determinó y fijó el sueldo de alcalde de Madrid en 60.000 reales anuales con cargo a los fondos de la Corporación.

Su romántico retrato aparece pintado en un óvalo bajo el que se inscribe la leyenda con su nombre, títulos y fechas de la primera ocasión en que fue alcalde. La bella pintura nos lo ofrece vistiendo casaca y con las insignias de la Orden de Carlos III.

la Dehesa Boyal y ampliación de la Casa de Campo. Doblando así los espacios verdes madrileños.

Logró la cesión del Cuartel del Conde Duque y de la Casa de la Moneda; realizó la «operación asfalto» pavimentando gran parte de Madrid en un verano, con extraordinaria rapidez y con las menores molestias para la circulación, para lo que se asfaltó la Gran Vía en una sola noche; la importante «operación alumbrado»; los arreglos de las calles del General Mola y Velázquez en su forma actual; el Parque de Atracciones; el Zoo; el teleférico; modernización radical del Parque de Bomberos; modernización de los efectivos y medios de la Policía Municipal; creación del Aula Municipal de Cultura y una intensa y hasta entonces desconocida labor de creación de puestos escolares, en número tal, que llegó a cubrir en su momento las necesidades madrileñas, otra vez deficitarias después por disminución de este ritmo; creó nuevos centros educativos de Educación Especial; inició las labores del Seminario de Toponimia Urbana; reformó profundamente los mercados con nuevas instalaciones y suprimiendo los callejeros; creó las Galerías de Alimentación; estacionamientos subterráneos; estudios del subsuelo madrileño; aumentó considerablemente las instalaciones deportivas existentes; realizó el arreglo de Arturo Soria transformando esta calle en una gran vía ajardinada y tantas y tantas más obras menores, pero de gran interés y en número siempre muy considerable. Fue una gran transformación de toda la Villa en una profundidad y alcance que no había conocido Madrid.

El retrato suyo que figura en la Galería y que reproducimos, no es de pintura, sino realizado por procedimiento fotográfico.

43

DON MIGUEL ANGEL GARCIA-LOMAS

ALCALDE desde el 20 de julio de 1973 al 23 de abril de 1976, sustituyendo a Arias Navarro. En su mandato se acabaron muchas obras que se habían iniciado en el anterior.

Transformó en vías peatonales las calles de Carmen y Preciados; creó el Parque «Carlos Arias»; adquirió la Alameda de Osuna; realizó la autopista de la Paz y la de la Avenida del Manzanares; realizó la «operación ruinas».

Fue este Alcalde el que firmó la convocatoria para la última concentración que se celebró en la plaza de Oriente en vida del Generalísimo Franco y asimismo el que anunció al pueblo de Madrid la muerte del jefe del Estado. El también convocó para la ceremonia de la Jura del Rey y para su presentación en la Plaza de Oriente.

Su retrato, que aún no ha tenido ingreso oficial en la Galería de Alcaldes, es obra del pintor Camilo Porta.

44

DON JUAN DE ARESPACOCCHAGA Y FELIPE

ALCALDE de Madrid desde el 23 de abril de 1976 al 3 de marzo de 1978.

Realizó una intensa operación «53 barriadas» en una acción de urbanización y acondicionamiento de barriadas periféricas; ajardinó los espacios de la antigua Casa de Fieras del Retiro; terminó e inauguró la nueva Plaza de Colón y jardines llamados del Descubrimiento, la plaza de Isabel II y otras más; realizó una ampliación del Parque Sur; creó el Parque de Canillas; hizo el arreglo del Viaducto.

Durante su mandato se produjo la primera Visita Real a la Casa de la Villa, el 27 de enero de 1977.

También son de su tiempo nuevos aparcamientos subterráneos y pasos a distinto nivel.

Su retrato, que no ha tenido entrada oficial en la Galería de Alcaldes, es obra, como el anterior, del pintor Camilo Porta.

NUEVA CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS «VILLA DE MADRID»

Por José LEAL FUERTES

ACABAN de resolverse casi todos los concursos convocados por el Ayuntamiento de la Capital con la denominación genérica de «Premios «Villa de Madrid». Las principales novedades de esta convocatoria son las siguientes:

1.^a Se aumentan las dotaciones económicas de varios premios. El «Lope de Vega» pasa a 500.000 pesetas; el Francisco de Quevedo se fija en 200.000; y el premio y los accésits del Kaulak quedan cifrados en

125.000 y 50.000 pesetas respectivamente.

2.^a Se crean los nuevos premios que a continuación se detallan: el «Francisco Goya», de pintura, con 500.000 pesetas; el «Juan de Villanueva» de arquitectura cifrado en 300.000 pesetas; los premios «María Guerrero» y «Ricardo Calvo» de interpretación teatral, para actrices y actores, respectivamente, con 100.000 pesetas cada uno, y el «Pedro de Répide» para trabajos periodísticos de información, con 100.000

pesetas, desglosándose del antiguo «Mesonero Romanos», que queda reservado para artículos, con libertad de tema, sobre diversos aspectos de la vida madrileña.

A continuación se comenta brevemente la resolución de los distintos concursos.

PREMIO «LOPE DE VEGA»

Este premio, ya tradicional en nuestro país, ha alcanzado con la





Carmen Carbonell, premio «María Guerrero».

presente convocatoria su 31 edición. Se puede hablar de una historia del «Lope de Vega», iniciada en 1933, interrumpida durante la pasada guerra civil y los primeros años de la posguerra hasta 1949, fecha en que reaparece para continuar convocándose con regularidad salvo un par de paréntesis en 1951 y 1955, años en los que no hubo concurso. Las revelaciones de Casona en 1934 y Buero Vallejo en 1949 justifican cumplidamente la existencia del premio, que si en otras ocasiones no ha alcanzado tan alto y excepcional nivel, siempre ha mantenido una estimable dignidad literaria, como lo atestiguan los nombres de algunos de los ganadores: Jiménez Arnau, Pombo Angulo, Martín Recuerda y los noveles Diego Salvador Blanes, Rodolfo Hernández, Jesús Campos, Domingo Miras y otros más.

Al último concurso, en el que el premio se cifra en 500.000 pesetas, se presentaron 82 obras, de las cuales quedaron seleccionadas 29. Una segunda selección redujo este número a 14. De ellas llegaron a la fase final las ocho obras siguientes: *Yacabó*, *Años de ceniza*, *La ocultación*, *Antígona*, *El río*, *Las bicicletas son para el verano*, *El palacio de los monos* y *¡Canta, noche, canta!* (Se citan por orden de presentación). Después de sucesivas votaciones, sólo quedaban tres títulos como candidatos al premio: *Años de ceniza*, *El*

palacio de los monos y *Las bicicletas son para el verano*, siendo esta última pieza la que obtuvo el premio «Lope de Vega», cifrado este año en medio millón de pesetas.

El autor de la obra premiada es Fernando Fernán Gómez. Dentro del mundo del teatro, el cine y la televisión es de todos conocida la figura de este primer actor. Su labor como tal le ha colocado en privilegiado lugar dentro del arte escénico. Hombre poseedor de una vasta cultura y dotado de una no menor inquietud intelectual, Fernán Gómez ha compartido su tarea de intérprete con otras actividades como las de director teatral y cinematográfico y guionista de televisión, en todas las cuales ha conseguido merecidos éxitos, igualmente significativos. Esta nueva faceta de Fernán Gómez como autor dramático tiene algún antecedente, hasta el punto de que su nombre ha figurado ya en la historia del «Lope de Vega». En efecto, en el concurso resuelto el 14 de mayo de 1975, el actor-autor obtuvo el accésit con *La coartada*, tragedia que desarrolla el tema de la conjuración que se alzó en 1478 contra Julián y Lorenzo de Médicis. En la obra recientemente premiada el autor ha buscado su inspiración en otras fuentes. Según declara el propio Fernán Gómez en una entrevista, su obra es «una comedia de costumbres... ambientada en la retaguardia madrileña durante los años de nuestra guerra civil», en la

cual se refleja «la vida cotidiana y única de aquella época, con sus sacrificios y también, como no, con sus alegrías». La acción se centra en la casa de un muchacho —Luis— imaginativo y soñador, lector infatigable de novelas, con vocación de escritor que no se atreve a confesar. Conocemos a los padres, la hermana, la criada (entonces todavía no se llamaban empleadas de hogar) y los vecinos, entre los que destaca la viuda doña Antonia, con sus dos hijos, Pedro, decidido y audaz y Julio, tímido y apocado, enamorado de Manolita la hermana del adolescente Luis. Todos los tipos, hasta los de menos importancia, están trazados de mano maestra, son copia exacta de la realidad, de una triste realidad que todos hemos conocido. Con estos personajes asistimos a las repercusiones de la guerra en la retaguardia madrileña. La vida de estas gentes sencillas queda interrumpida y, lo que es peor, sus ilusiones rotas, entre ellas, la de Luis, el chaval protagonista, que sueña con la bicicleta que habían de comprarle para sus excursiones veraniegas. Por contrapartida, nacen otras ilusiones, como las que se forja Anselmo, el miliciano de la FAI, tipo de honda humanidad que lucha por lo que él cree un mundo mejor, en el que no existan explotados y la gente viva en paz paradisíaca. Aparece también el pánico ante los bombardeos, el temor, la desconfianza, sin que falten acertados toques de humor como el divorcio del matrimonio, formado por la anciana señora tradicionalista y el viejo librepensador. Por último, la guerra dejará su huella trágica y, al final, cuando concluye no viene la paz; lo que sucede es que se impone la victoria, sin condiciones, de un grupo sobre el otro, con terribles consecuencias que se adivinan en la última escena. Obra de tipo naturalista, pero de corte moderno, sobre la base de una acción desarrollada con fluidez, en la que el interés crece hasta llegar a momentos de máxima tensión dramática o incidir en situaciones de conmovedora ternura. El diálogo hábil, ingenioso, amoldado a la psicología de los personajes y a las diferentes incidencias, constituye un mérito más de esta interesante pieza, en la que vemos algo más que una simple comedia de costumbres, como modestamente confiesa el autor.

Este año se ha declarado desierto el accésit, ante la imposibilidad de dar más de uno o de fraccionarlo.

supuesto éste prohibido en las bases. El Jurado calificador optó por esta solución, quizá no muy convincente, al estimar igualadas en méritos las dos obras situadas *ex-aequo* en segundo lugar. Ello no impide decir algo respecto a las mismas.

Años de ceniza desarrolla un tema muy actual: la emigración de los trabajadores con el subsiguiente arraigo o desarraigo de los emigrantes. La acción se sitúa en un pequeño pueblo francés y el cuadro presentado es real; afecta a todas esas gentes que emigran con la ilusión, muchas veces fallida, de lograr una base económica que les permita vivir después en España. El tratamiento adoptado en la presente pieza es esencialmente realista y conforme a este criterio las escenas se encadenan con interés creciente hasta llegar al desenlace que se adivina: el protagonista no logrará ver cumplido su deseo de volver a su pueblo natal porque ha quemado su vida en la emigración. Drama de una gran sobriedad en el empleo de medios; la tensión que comienza en las primeras escenas, crece a medida que avanza la acción, que revela el mundo interior de estos personajes atormentados, entre los que descuella el tipo de la madre, magníficamente observado, de evidente humanidad.

El palacio de los monos es calificada por su autor como «ópera épica». Sin perjuicio de reconocer el tratamiento épico, en realidad estamos ante una farsa política, conforme a las pautas marcadas por Bertolt Brecht. La pieza recuerda, por lo menos en su aspecto formal, el procedimiento de *La ópera de cuatro cuartos* y alguna obra posterior del autor alemán. El desdoblamiento del personaje llamado «el Mayordomo» para sugerir la presencia del Gran Señor, viene a ser una evocación de la situación política española inmediatamente anterior a la actual. Tanto la influencia de Brecht como otras que pudieran constatarse no privan de originalidad a esta pieza dialogada con el más bronco estilo celtibérico.

No quisiera terminar esta reseña sin aludir a un problema que reclama urgente y satisfactoria solución. Me refiero al estreno de los premios «Lope de Vega», ya que además de la dotación económica, las respectivas bases consignaban, como parte integrante del premio, la representación de la obra premiada en la temporada siguiente a su concesión. Hasta la fecha están pendientes de



Monumento a Martínez Campos.

ser estrenadas las siguientes obras: *Solos en la tierra*, de Manuel Alonso Alcalde, premiada en 1972; *De San Pascual a San Gil*, de Domingo Miras, premio en 1975; *El engaño* de José Martín Recuerda, «Lope de Vega» en 1976 (ya lo había sido en 1958 con *El teatrito de Don Ramón*) y *El desguace*, de Alfonso Vallejo, premio en 1977. Sin olvidar, naturalmente, la obra premiada en mayor de este año a Fernando Fernán-Gómez.

La primera de estas obras, la de Alonso Alcalde, cayó inexplicablemente en las redes de la censura y hasta fecha reciente no ha logrado la luz verde necesaria para ascender a la escena. Las otras tres han tropezado con un grave inconveniente: el incendio del Teatro Español ocurrido la noche del 19 de octubre de

1975. Al no poderse disponer del histórico coliseo, se consignó en las bases de las respectivas convocatorias, con conocimiento del órgano ministerial —entonces Información y Turismo, ahora Cultura— la circunstancia de que, caso de no funcionar el Español, el estreno tuviera lugar «en cualquiera de los Teatros Nacionales de la Capital». Pero hay más: las obras premiadas en 1972, 1975 y 1976 lo fueron con el voto del representante ministerial, lo que implica conformidad con la solución y, por tanto, con el compromiso del estreno. Compromiso que parece asumir el actual Director General de Teatro, Rafael Pérez Sierra, quien al ser preguntado por la suerte que espera a estos «Lope de Vega» dice que «sin duda se estrenarán, pero será necesario reconsiderar el elevado



Plaza de Santa Ana.

coste de sus montaje...» («ABC», 2 de mayo de 1978, pág. 69).

No es éste el momento de esgrimir argumentos jurídicos cuando las motivaciones morales son de indudable peso. Acaba de crearse el Centro Dramático Nacional del que dependen dos teatros: el María Guerrero y el Bellas Artes; el primero para obras clásicas y de repertorio mientras el segundo se dedicará «a autores no conocidos o de importante novedad». Al frente del Centro está una persona de reconocido prestigio, Adolfo Marsillach, que une a su larga experiencia en el campo teatral, una probada competencia. Y yo pregunto a este ilustre primer actor, director y adaptador de obras teatrales, ¿no es la sala de Bellas Artes, mientras no funcione el Teatro Español, el escenario adecuado para comenzar la tarea de estrenar los premios pendientes? Decía Una-

muno que el teatro es la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo, «es algo colectivo, es donde el público interviene más y el poeta menos». El drama se hace representándose; una obra dramática es el conjunto de diferentes esfuerzos: autor, director, intérpretes, decoradores y otros varios elementos que en mayor o menor grado contribuyen a levantar la obra en el escenario. Pero hay un factor indispensable, la intervención del pueblo, personificado por el público, siempre necesaria y cada vez más decisiva. Si la obra dramática no se representa no tiene verdadera existencia.

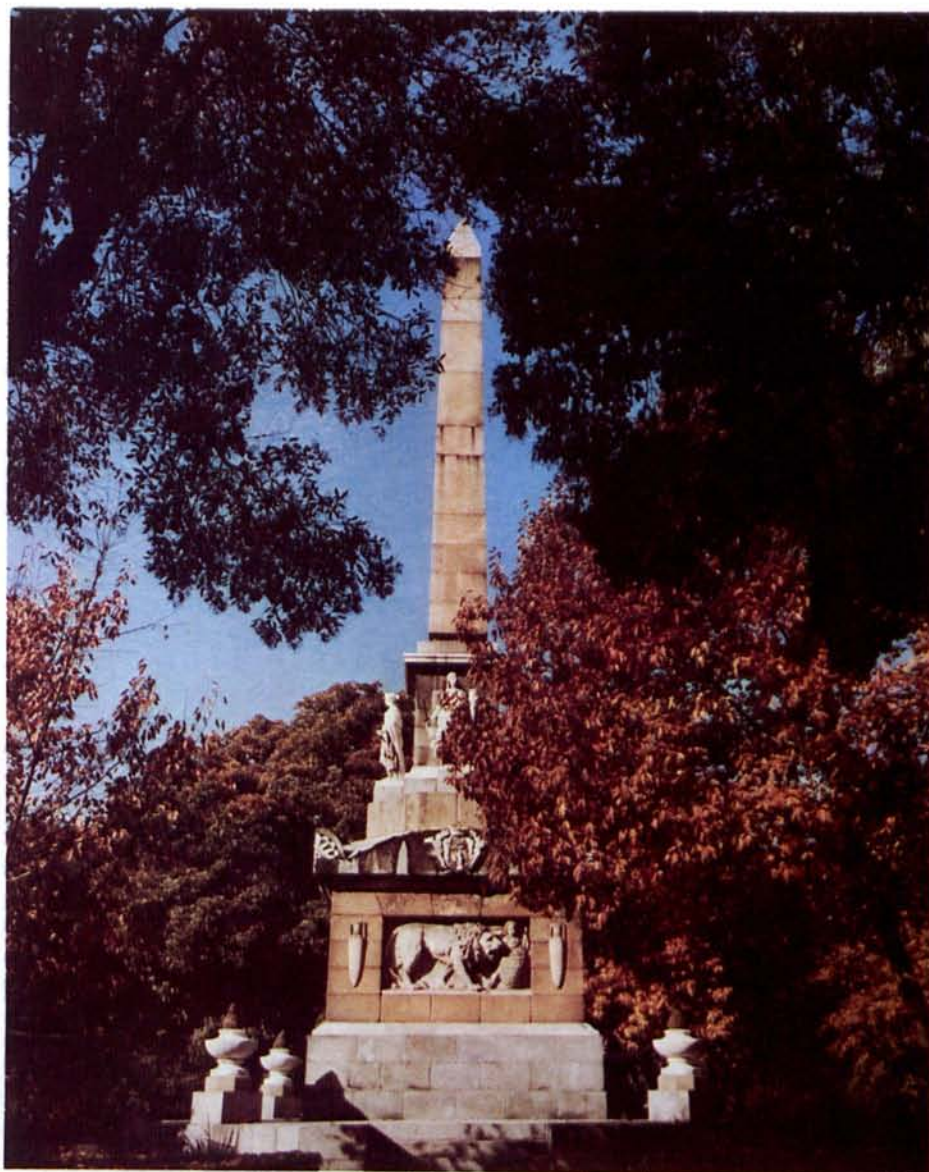
PREMIO ORTEGA Y GASSET

El premio «Ortega y Gasset» de ensayo, dotado con 200.000 pesetas,

ha sido concedido a Marino Yerro Belmonte por su obra «La idea de alma colectiva en Ortega. Formalismo, Populismo, Madrileñismo». No es el primer galardón que recibe el señor Yerro Belmonte; anteriormente había logrado el premio «Extremadura» por su libro «Sociología de la imagen». La obra premiada por el Ayuntamiento desarrolla un tema atrayente y sugestivo. El autor ha utilizado una completísima documentación para fundamentar su tesis. No solo ha estudiado diversos textos de Ortega y Gasset, cosa por otra parte imprescindible; su investigación ha ido más allá, recogiendo datos singularmente interesantes en el epistolario del insigne pensador. Las cartas dirigidas por éste a Navarro Ledesma son reveladoras y nos muestran el arraigado madrileñismo del filósofo que, en este aspecto, es un *castizo*, en el mejor y más noble sentido de la

palabra, en la significación que le daba Unamuno en su famoso ensayo «En torno al casticismo».

¿Qué es el alma colectiva? Después de emplazar el problema en el terreno filosófico, —ya Ortega se refirió a la magia de la palabra— Marino Yerro analiza la noción de espíritu colectivo de Hegel y la de alma popular en la creación poética, planteando a continuación el problema de la conciencia colectiva, en el que destaca de modo sorprendente la interpretación de lo que don Miguel de Unamuno llama espíritu colectivo de un pueblo, *Volkgeist*, en el que «hay algo más que la suma de los caracteres comunes a los espíritus individuales que le integran», sin perjuicio de «que vivan en él, de un modo o de otro, los caracteres de todos sus componentes». Este y otros textos de Unamuno, escritos todos al final del siglo XIX, constituyen una anticipación y superan en precisión a los movimientos intelectuales recientes, entre ellos, el estructuralismo. No es posible en esta breve reseña detallar otros aspectos de la investigación de Yerro Belmonte. Su interpretación de las doctrinas de Durkheim y Marx, contribuye a aclarar la materia, fijándola en sus verdaderos términos, todo lo cual permite comprender el concepto de Ortega, para el cual la colectividad es algo humano; «pero es lo humano sin el hombre, lo humano sin espíritu, lo humano sin alma, lo humano deshumanizado», posición que conduce a preguntar si será la sociedad una realidad intermedia entre el hombre y la naturaleza. Para Ortega no hay alternativa; el alma colectiva es puro misticismo, pura fórmula mágica que nos oculta la tremenda realidad de lo «colectivo», como «algo inhumano, ciego y brutal, mecánico y desalmado». El alma colectiva es una metáfora. Pero si el alma de un individuo está constituida, antes que nada, por sus ideas, el alma colectiva estará integrada por unas especiales ideas, las que llamamos *tópicos*. Conclusión: estamos ante un alma tópica. ¿Qué condiciones debe cumplir una sociedad para que en ella se revele el alma colectiva? Ortega contesta: «Sólo cuando un país o una ciudad están absortos en sí mismos, tienen alma colectiva», porque sólo entonces comienza a vivir hacia dentro de sí misma. Los tres ejemplos que nuestro pensador cita son la España de mediados del siglo XVII (el formalismo); la España de finales del XVIII (el plebeyismo), y la vida ciu-



El sueño novembrino de los héroes.

dadana de Madrid a últimos del siglo XIX (el madrileñismo). Concretándonos a este último supuesto, en aquel Madrid —dice Ortega— «no existía del Universo más allá del extrarradio y vivía vuelto hacia su propia intimidad, sumergido en ella, gozándose en ella». A Madrid no le interesaba el resto del mundo, vivía de su propio jugo. Es el Madrid absorto retratado en esa obra maestra que es «*La Verbena de la Paloma*», que está exclusivamente atento al devenir cotidiano de su existencia y como no le basta esa realidad, la magnifica, la idealiza. Aquel Madrid del doctor Garrido y del perro Paco, además de su realidad era «mito, leyenda, fábula y quimera». Por eso en el momento actual, con un crecimiento absurdo y desorbitado, pero con menos «gente», con una total pérdida de su personalidad, este Ma-

drid no deja de causar una honda tristeza a cualquier ser medianamente sensible. La obra de Marino Yerro, en cuyos pormenores no es posible entrar, arroja mucha luz sobre el problema y constituye una magnífica aportación para fijar el verdadero concepto del «madrileñismo».

PREMIO «FRANCISCO DE QUEVEDO»

El premio de poesía «Francisco de Quevedo», consistente en 200.000 pesetas, ha correspondido en esta última convocatoria a *Ciudadano del alba*, inspirado libro del que es autor Luis López Anglada, nombre conocido en la primera línea del campo de la creación poética. Pertenece López Anglada a la generación surgida in-

mediatamente después de nuestra guerra civil que ha dado nombres tan prestigiosos como José García Nieto, Jesús Juan Garcés, Rafael Morales, José Hierro, los hermanos Murciano y otros más. La obra poética del autor de *Ciudadano del alba* es muy significativa y el premio ahora conseguido viene a corroborar los éxitos anteriormente logrados.

Ciudadano del alba, en su aspecto puramente formal, podría encasillarse dentro de una corriente neoclasicista. Versos pulcros, delicadamente tallados, en los que se advierte un dominio, fácil y espontáneo, de formas métricas ya consagradas. No quiere decirse con esto que la obra de López Anglada quede reducida a una mera expresión verbal ni mucho menos. Al contrario, en sus versos hay auténtica emoción, verdadera palpación humana. En efecto, López Anglada nos conduce por «los jardines de la noche, espacios puros» y nos convierte en «seguidores del ángel que se evade en las esquinas». El autor pasea su soledad y en sus labios surge la exclamación del poeta que da nombre al premio: «¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?» En sus versos López Anglada sabe darnos la única respuesta posible, trasladándonos a la intemporalidad, ya prevista por Quevedo cuando decía «soy un fué y un será y un es cansado». ¿Qué preferencias podrían señalarse entre los poemas que componen este interesante libro? Yo destaco la *Elegía a Gustavo Adolfo Bécquer*, «laico arcángel del siglo diecinueve por un ala enemiga derrotado»; *Hora sexta, Requiem por una infanta* y sobre todo el poema *La del alba* que abre la primera parte de este libro que tanto viene a enriquecer el panorama poético actual.

Quedó finalista la obra «Luz entornada de Madrid» de la que es autor otro conocido poeta, López Gradolí, en la que el tema primordial es el tiempo, que va dejándonos «como el agua en la roca sus señales». Al evocar cualquier recuerdo, los colores quedan desvaídos por una suave melancolía. Surge entonces otro tema paralelo: el amor; «El corazón no es como una rama. Recibe el tajo y sigue...» Los dos motivos se entrelazan y alcanzan acentos de gran emoción. Por último, el recuerdo de la hora lejana que ya no puede recobrase conduce a un tercer tema: la soledad. Sobre estas constantes gira la poesía de López Gradolí, con influencia de Aleixan-

dre y Cernuda, entre otros, pero con innegable originalidad.

PREMIO ANTONIO MAURA

El premio de investigación «Antonio Maura», cifrado en 200.000 pesetas se ha otorgado a Víctor Valembois por su trabajo «Condicionantes para el dramaturgo y su obra en el Madrid de la posguerra. 1939-1969». Se trata de una investigación sobre un tema de palpitante actualidad que enfoca la cuestión con criterio objetivo que tiene en cuenta cuatro aspectos fundamentales: el público, la crítica, la empresa teatral y el Estado como hiperestructura que engloba y organiza los demás elementos.

En relación con el primero de estos aspectos, Valembois hace un minucioso análisis de lo que denomina peso específico del dramaturgo, distinguiendo el teatro representado del leído, ante la dificultad de poder ver en escena autores adscritos a las nuevas tendencias, los cuales no encontrarán vía hábil hasta después de 1962. Tímidamente, en representaciones de teatro de ensayo aparecen Adamov e Ionesco. Después veremos a Camus, Sartre, Brecht, Frisch y Dürrenmatt. Entre los españoles, Casona tarda veintisiete años en volver a la escena madrileña y Valle Inclán triunfa después de la fecha indicada. Con esta misma orientación, otros medios de comunicación, el cine, la radio y la televisión, servirán para divulgar la labor del dramaturgo, convirtiéndose en aliados de éste. Son muy interesantes dentro del indicado aspecto los capítulos dedicados a la ubicación y arquitectura de los teatros que nos revelan el espectáculo teatral, por lo menos hasta la década de los 60, como propio de una clase a la que deberá satisfacer el dramaturgo con evocaciones de otro tiempo que favorezcan la evasión de la realidad. Esclarecedoras son las páginas dedicadas a la crítica y a su influencia en el público, crítica que, en general, adolece de una patente falta de apertura o de evolución y de una imperdonable ausencia de información, que, a su vez, origina «una tremenda confusión ideológico-político-mental». Al tratar de la empresa, no ofrece duda que la oferta y la demanda de espectáculos en el período indicado configura al teatro «como mercancía». Es un teatro de consumo, tanto por lo que se refiere a autores españoles como a los extranjeros. Dentro de este clima surge la sobrevaloración del interés

prete y del director, como elementos de atracción del público, pasando a un lugar subalterno la creación dramática. Concluye el interesante estudio de Valembois con un sugestivo capítulo dedicado a la relación «Estado-dramaturgo», en su doble aspecto teórico y de vivencia práctica, sin eludir el problema restrictivo de la censura o «mordaza estatal», ni el de la estrecha y errónea promoción oficial en la que los nombres de Unamuno, García Lorca, Casona y Valle-Inclán duermen en el reino del olvido. Lo mismo sucede con los jóvenes autores desterrados de la escena que, según Valembois, esperan aún su oportunidad. Todas estas cuestiones y otras que no pueden ser tratadas dentro de los límites de esta breve reseña, aparecen clarificadas en este sistemático ensayo que contribuirá eficazmente a orientar el futuro de nuestro mundo teatral.

PREMIO KAULAK

Se han presentado a este concurso 110 fotografías, que han podido contemplarse por el público en una exposición inaugurada el 12 de mayo en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Las fotografías presentadas han alcanzado, en términos generales, un elevado nivel, circunstancia que ha hecho difícil la labor del Jurado calificador en el momento de decidir. El premio «Kaulak», dotado con 125.000 pesetas, debía recaer en el conjunto de tres fotografías que resaltasen mejor el aspecto monumental y estético de Madrid, dentro del tema «Plazas, Estatuas, y Monumentos».

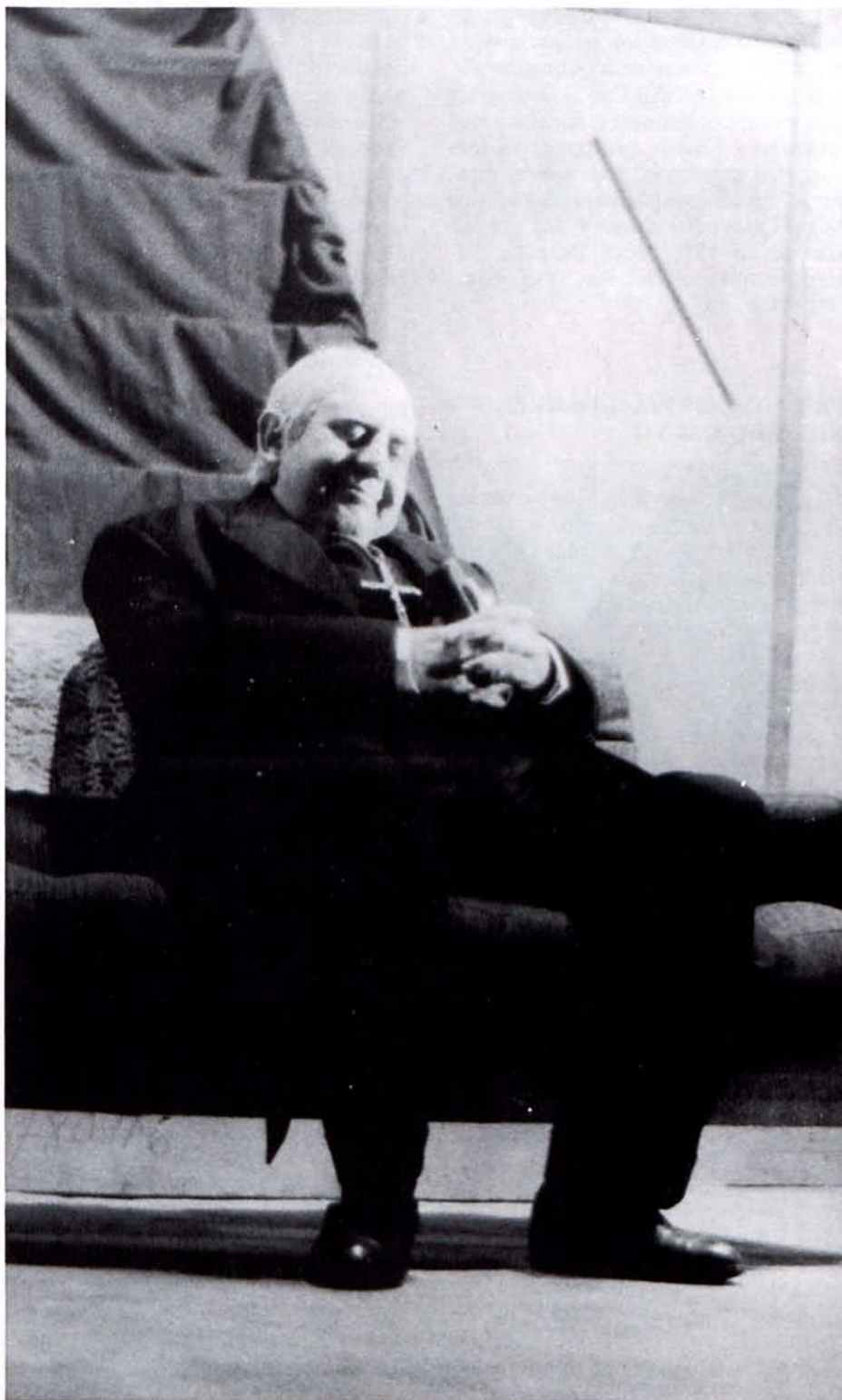
De conformidad con las bases, ha conseguido el premio el conjunto presentado por Natividad López Sanjuán sobre los motivos siguientes: «Plaza de Santa Ana», «Monumento a Alfonso XII» y «Monumento a Azorín». La primera de las fotos ha sorprendido un rincón de esa plaza que muchas noches tenía que atravesar Ramón Gómez de la Serna para poder «digerir la verdad de la noche», que nos trae el recuerdo del Convento de Carmelitas de Santa Ana. Se ve en la foto la estatua de don Pedro Calderón de la Barca, escoltada por altos cipreses. No está rodeado don Pedro de «hipogrifos violentos», ni de otros seres mitológicos que protagonizaron algunas de sus comedias; pacíficas palomas le hacen compañía y algunas,

irrespetuosas, se acercan sin el menor temor y quizá le distraen en su meditación. ¿Está recordando a Segismundo, a Pedro Crespo o a Semíramis, la hija del aire? Seguramente echará de menos a la gentil Rosaura, vistiendo bizarramente ropas varoniles. En la segunda «foto» del conjunto premiado: «Monumento a Alfonso XII», vemos al Rey Pacificador en segundo término tras la columnata en la que resaltan frisos y alegorías. Al fondo, destaca desdibujado el friso natural del bosque que rodea al estanque. Por último, el «Monumento a Azorín» nos muestra al escritor, en su plazoleta, sumido en el remanso del jardín otoñal. Quizá venga a su memoria el recuerdo del acto que reunió a varios escritores del 98 para celebrar el aniversario de Larra, esa «generación —dice Azorín— sin voluntad, indecisa, irresoluta... que no tiene la audacia de la generación romántica ni la fe de afirmar de la generación naturalista».

Los dos accesits de 50.000 pesetas cada uno se han adjudicado a los conjuntos fotográficos presentados por Juan Pando y Federico López. En ambos casos estamos en presencia de verdaderos artistas que hacen maravillas con la cámara fotográfica. Los dos son conocidos del público por haber obtenido premios y distinciones, entre ellos, el Kaulak en más de una ocasión.

El accesit concedido a Pando se ha referido a las siguientes obras: «El sueño novembrino de los héroes» espléndida fotografía en la que naturaleza y arte aparecen en perfecta y armónica alianza. El otoño rojo que resplandece en los árboles recuerda «las hojas aureas y las rojas» de Juan Ramón Jiménez y constituye la mejor orla del obelisco. «Caminemos juntos a un nuevo mundo» muestra la estatua de Isabel la Católica, en un magnífico contraluz. También aquí lo vegetal se erige en protagonista. En la tercera foto premiada a Pando «Los Moctezumas hispánicos», toda la historia recogida en el monumento de Vaquero Turcios aparece reflejada en la serenidad del estanque.

El «Monumento a Martínez Campos» es la primera foto premiada a Federico López. El tiempo se ha detenido en el vuelo de la paloma delante de la estatua del General; la paz ha vencido a la guerra. La segunda aportación de este artista es la «Plaza Mayor». Las gentes sencillas cruzan este recinto tranquilamente. La «foto» refleja un oasis de tranquilidad que apenas ya podemos ver en



Carlos Lemos en «El día que secuestraron al Papa».

Madrid. En medio, la inmovilidad de Felipe III nos traslada a otros tiempos. Cierra el conjunto una panorámica del monumento de Martínez Campos y el de Alfonso XII, con una gran precisión de enfoque. Delante de los símbolos militares se advierte la presencia apacible de gentes diversas y sobre todo la pareja del primer término que centra la escena.

El Jurado Calificador, vista la calidad de la «foto» titulada «Serenidad» de la que son autores Manuel Fernández Sanjuán y Miguel Angel Polo, acordó distinguir esta obra con una mención especial —25.000 pesetas—. Es, en efecto, una magnífica fotografía de la estatua de Argüelles en la que la luz del atardecer hace un prodigio.

La limitación de los premios ha obligado a resaltar los conjuntos que el Jurado Calificador ha considerado más estimables. Ello no quiere decir que entre las restantes aportaciones no existan «fotos» con positivos méritos. Al contrario, merecen destacarse los trabajos presentados por Angel Quevedo, ganador del premio Kaulak en 1976, José Romera, Ricardo Summers Dal Re, José Villar Granados, etc.

PREMIOS MARIA GUERRERO Y RICARDO CALVO

Se han convocado, por primera vez, los premios de interpretación teatral en sus dos modalidades: «María Guerrero», para actrices, y «Ricardo Calvo», para actores, dotados cada uno de ellos con 100.000 pesetas. No existía limitación en cuanto al género teatral, entendiéndose comprendidas en estos concursos las interpretaciones dramáticas, cómicas e incluso musicales, siempre que hayan sido realizadas en los teatros de Madrid durante el año 1977. Los dos premios han logrado una gran aceptación. Buena prueba de ello es el número de intérpretes que han figurado como candidatos en ambos concursos.

En el premio «María Guerrero» la primera selección estaba integrada por las siguientes actrices: (se cita entre paréntesis la obra que motivó su inclusión) Nuria Espert (Divinas palabras), Julia Trujillo (La paz), Julia Gutiérrez Caba (Margarita o el amor a la Biología), Carmen Carbonell (La casa de Bernarda Alba), María Casares y Lali Soldevilla (El adelfio), Carmen Prendes (Kitú), Concha Velasco (Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca), María Luisa Merlo (Yo quiero a mi mujer), Gemma Cuervo (Los hijos de Kennedy) y Charo Soriano (La piel del limón). Después de sucesivas votaciones quedaron al final Julia Gutiérrez Caba, Carmen Prendes, Concha Velasco y Carmen Carbonell, triunfando esta última en la votación final frente a Julia Gutiérrez Caba.

Carmen Carbonell es actriz de reconocido prestigio. En su dilatada carrera el éxito ha subrayado sus relevantes actuaciones. Casada con un gran actor, Antonio Vico, ya desaparecido, que ha dejado un recuerdo inolvidable, su vida puede decirse que está vinculada al arte escénico. Recordemos, entre sus éxitos más

recientes, sus actuaciones en «Gigi», «Harold y Maud», «La doble historia del doctor Valmy» y «La casa de Bernarda Alba».

La obra de García Lorca ha motivado el premio «María Guerrero» que viene a rubricar sus probados méritos a lo largo de su actuación en la escena española. Lo más notable de esta maravillosa tragedia del poeta granadino, en el disparatado y absurdo montaje realizado en el teatro Eslava, fue sin duda la interpretación de Carmen Carbonell.

También al «Ricardo Calvo» han concursado nombres prestigiosos. Quedaron seleccionados Carlos Lemos (La Paz), José M.^a Rodero y Agustín González (Los emigrados), Enrique A. Diosdado y José Luis Pellicena (Las manos sucias), Manuel Gómez Bur (La venganza de Don Mendo), José Bódalo (Los viernes a las seis), Pablo Sanz (La detonación), Lorenzo Valverde (El diluvio que viene), Santiago Doria (Una orquesta de señoritas) y Guillermo Gentile (Hablemos a calzón quitado). Verificadas las votaciones eliminatorias, llegaron a la fase final Carlos Lemos, José M.^a Rodero, Agustín González, Enrique Diosdado y José Luis Pellicena. En la última votación obtuvo el premio Carlos Lemos, siendo finalista Pellicena.

Al premiar a Carlos Lemos se reconoce su larga y meritoria actuación durante cincuenta y siete años, mantenida siempre con el mismo entusiasmo que el primer día, circunstancia que le coloca en un lugar privilegiado dentro del arte escénico. Todavía recordamos su prodigiosa actuación en la presentación de la Compañía Lope de Vega con «La muerte de un viajante», de Miller y el primer «Tenorio» representado por él en el Teatro Español. Deben mencionarse también «Enrique IV» de Pirandello, el Esquilache de «Un soñador para un pueblo» de Buero Vallejo y el Max Estrella de «Luces de bohemia» de Valle Inclán. El Trigeo creado por Lemos en «La Paz» de Aristófanes-Nieva ha venido a confirmar su larga carrera de éxitos.

PREMIO PEDRO DE REPIDE

Desglosado del premio «Mesonero Romanos», el recién creado «Pedro de Répide», en memoria de este ilustre cronista, tiene por objeto premiar la mejor colección de crónicas o re-

portajes referentes a distintos aspectos de la vida de Madrid, publicados, radiados o televisados durante 1977, que en todo o en parte, reflejen información municipal, dejándose en libertad a los concursantes para referirse a aquellos problemas o acontecimientos que mayor interés susciten en la vida madrileña.

El premio, que se concede por vez primera, ha recaído en una periodista de prestigio: Margarita Jiménez, por su colección de crónicas publicadas en el diario «Ya». Además de su labor periodística, Margarita Jiménez ocupa un puesto destacado en el mundo literario. Su reciente éxito con el libro «Madrid en sus plazas, parques y jardines», glosado por Juan Sampelayo en las páginas de esta Revista, confirma la anterior apreciación. Recordemos también el éxito conseguido por Margarita, al quedar finalista en el premio de novela convocado en 1975 por el Círculo de la Unión Mercantil en colaboración con el Ayuntamiento. Con todos estos precedentes no puede extrañar que la información periodística alcance con Margarita Jiménez un elevado nivel, tanto en lo que se refiere al depurado estilo de sus crónicas como a su documentación siempre seria y cuidada. En este caso la información adquiere rango literario.

* * *

Esto es lo que han dado de sí los premios «Villa de Madrid» en su última convocatoria. Los premios «Maestro Villa» y «Mesonero Romanos» han sido declarados desiertos. A la hora de redactar las presentes notas no han sido resueltos aún los concursos «Francisco Goya» de pintura y «Juan de Villanueva» de arquitectura.

J. L. F.

NOTA.—Después de redactarse las anteriores líneas han sido fallados los premios «Francisco Goya» y «Juan de Villanueva». El primero ha correspondido a Amalia Aia por su cuadro «Bar Viva Madrid». El segundo se ha concedido al edificio del Banco Pastor, situado en el paseo de Calvo Sotelo, esquina a Prim, del que es autor un equipo de Arquitectos encabezado por don Juan Antonio Corrales Gutiérrez.

NOTICIAS SOBRE OBRAS DE ESCULTURA Y OTRAS DEL SIGLO XVI

EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO EL REAL DE MADRID

Por Margarita ESTELLA

EL desaparecido convento de Santo Domingo el Real gozó de especial esplendor artístico en los años del siglo XVI. Los mecenas de los que fue objeto por parte de ilustres personajes de aquella centuria, vistieron sus muros de preciosas galas de las que dan cuenta los historiadores de la villa y los cronistas de la Orden dominicana. Demolido el convento en 1869, en estado ya casi ruinoso por los avatares sufridos en los últimos siglos, apenas queda el recuerdo de su gloria pasada en la memoria de los madrileños y algún que otro resto de sus monumentos escultóricos y pictóricos, pobre testimonio de sus pasadas riquezas artísticas (1).

Los estudios que sobre sus obras de escultura se han publicado se refieren casi exclusivamente a sus fondos medievales sean los famosos sepulcros del Rey don Pedro y su nieta, y Priora del Convento, doña Constanza de Castilla, o sobre su pila bautismal y la conocida imagen llamada la Madona de Madrid. Apenas hemos visto alguna mención sobre otros restos escultóricos que procedentes de Santo Domingo se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, como una preciosa Virgen de alabastro, pero no se citan otras tallas de madera que allí se guardan, distintas a su vez de otras piezas no localizadas que al parecer tuvieron el mismo destino (2).

La traza de su coro, con pinturas, se atribuyó a Herrera y se reprodujo en una mala litografía en el interesante estudio de Eguren que lo describió someramente. No hemos identificado los restos que se enviaron al Arqueológico y los que se conserva-



¿Gregorio Pardo? Inmaculada. Museo Arqueológico, Madrid.



Esteban Jamete. El sepulcro del Obispo de Calahorra. Museo Arqueológico de Madrid.

gunas otras noticias del Archivo Histórico de Protocolos, no recogidas por Pérez Pastor, dejan sin aclarar los puntos de mayor interés para el estudio artístico del monumento, pero añaden datos a las biografías de algunos de los maestros de obras que trabajaron en Madrid en las primeras décadas del siglo XVII (3), sin comprobación visual fructífera en las escasas reproducciones que aún se conservan de este famoso convento madrileño.

Otra noticia de interés es la relativa a la realización del sepulcro del

ron en el moderno convento de la Comunidad se perdieron en 1936 según la monografía de Sor C. de Jesús.

Desde el punto de vista documental, las noticias de Pérez Pastor sobre el autor de su también desaparecido retablo, cuya estructura y composición describió Madoz, sólo permiten añadir un dato más al quehacer artístico del escultor Juan Muñoz, del cual, por fatal sino, apenas queda alguna obra de los muchos encargos que en los primeros años del siglo XVII se le hicieron en Madrid. Los documentos que sobre el convento se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y al-

Detalle del sepulcro del Obispo de Calahorra.





*Detalle del sepulcro
del Obispo de Ca-
lahorra.*

conocimiento de las noticias recogidas discutiendo los puntos oscuros y dar a conocer los restos escultóricos conservados menos estudiados, que algún día puedan facilitar otros trabajos sobre la historia del arte en Madrid por estas fechas.

El Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, según las fuentes consultadas, era una de las más antiguas fundaciones de los dominicos en España, atribuida al propio Domingo de Guzmán. Los avatares de su historia en la época medieval fueron reseñados por los autores consultados así como se tiene idea de su primitiva construcción de la que aún se conservaban restos de su ábside mudéjar hasta mediados del siglo XIX

obispo de Calahorra por el enigmático y controvertido escultor Esteban Jamete según las declaraciones que aparecen en su proceso (4); por los años en que parece situarse la obra, los mismos en que se emprendiera la gran obra del coro de la Catedral de Toledo, este obispo no puede ser otro, parece, que Alonso de Castilla, personaje en relación con Santo Domingo, pues en la lista de obispos de esta Diócesis calagurritana no se enterró, salvo éste, ningún otro en Madrid por aquellos años. Un sepulcro con las armas de los Castilla en el Museo Arqueológico Nacional ha planteado un arduo problema de identificación que se expondrá en síntesis, más adelante (5).

A pesar de las dificultades expuestas, puede ser interesante divulgar el

*Detalle del sepulcro
del Obispo de Ca-
lahorra.*





Detalle del sepulcro del obispo de Calahorra.

según aparece en la «Historia de la Villa», de Amador de los Ríos.

Su estructura debió transformarse profundamente en las dos grandes reformas emprendidas en el siglo XVI, una primera realizada a impulsos del citado Alonso de Castilla, obispo de Calahorra, que promovió la construcción de una nave, de la portada y un pórtico con fecha de 1539 según inscripción que leyó Ponz siguiendo a González Dávila, atribuido a Luis de la Vega al decir del Conde de Polentinos, que se reforma en el siglo XVIII según aclaró Meso-

nero Romanos. El testamento del obispo de Calahorra, de 8 de febrero de 1541, quizá aclarara algún extremo pero no se ha localizado hasta ahora en el Archivo de Protocolos de Madrid.

La segunda etapa de obras aparece menos definida en las fuentes a excepción de la mención concreta de la realización del coro y consiguiente reforma de la estructura de la nave que había de acogerlo, por deseo expreso de Felipe II en memoria y honra de su malogrado hijo Carlos, cuyos restos mortales descansaron en el Convento hasta su traslado a El Escorial. Las cantidades pagadas en 1615 a Miguel de Santana, maestro de las obras del convento, por trazas del Aparejador de las Obras Reales, Juan de Lizargárate, hacen pensar que fueron importantes (6).

La construcción de la llamada Capilla de los Castilla, instalada en la antigua de Santo Domingo en el lado de la Epístola, debió también iniciarse a instancias del obispo de Calahorra aunque otros autores la atribuyen a un Pedro de Castilla, que debe ser su tío más bien que su hermano. No debió terminarse, como se verá, y aunque en una escritura del convento de 1561 se cita a un Sancho de Castilla como su fundador, como se le menciona acompañado del cargo del obispo de Calahorra debe pensarse en un probable error del amanuense en la transcripción del patronímico, o de su lectura. Lo cierto es que, según documento transcrito por Amador de los Ríos, cuando se trata de celebrar en el



Sepulcro de doña Constanza de Castilla. Museo Arqueológico. Madrid.

convento las exequias de la Emperatriz Isabel, muerta en 1539, se invoca: «*Que allende los ynconbenientes dichos por el corregidor quela capilla que labra el Obispo de Calahorra en el dicho Monasterio de Sancto Domingo hera grande embaraço para hazer alli las honras por causa de tener la yglesia llena de tierra e pertrechos e la capilla no estar cerrada*», lo cual no fue óbice, pues a la postre se hicieron en Santo Domingo. Una noticia de gran interés, que confirma lo dicho sobre esta capilla la proporciona un impreso anónimo de 1638, que recogió Simón Díaz; al parecer las monjas de Santo Domingo hicieron capilla nueva para el lienzo de *Santo Domingo en Soriano*, obra de Carducho, en la antigua del Santo que como se ha dicho, reconstruyó Alonso de Castilla y sobre la que especifican que aunque es «*espaciosa y grande... muy fabricada y por acabar se labrase de nuevo*» con trazas de Juan Gómez de Mora y ejecución por Bartolomé Díaz, disponiendo que tuviese una puerta al lado del Evangelio para «*baxar a una boveda y entierro que se abrió de nuevo*» (7).

A partir de estos años, no debieron emprenderse otras obras de envergadura y en los documentos del Archivo Histórico sobre el convento sólo se mencionan otras menores de enlosado, nichos y reparaciones a cargo de Matías Román, maestro de obras, y de los albañiles Piedra y Parra. La cita de Amador de los Ríos sobre la transformación de la portada en el XVIII sugiere una nueva etapa de obras que debió afectar a la es-



Detalle del sepulcro del Obispo de Calahorra.



Escudo de los Castilla, al dorso del sepulcro del Obispo de Calahorra.

tructura del coro que, según Eguren, presentaba un remate propio de estos años.

El estudio de la mayor parte de su colección pictórica, descrita por Ponz y que reunía las mejores firmas de los artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII se ha incluido en la moderna y fundamental obra de los profesores Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez sobre la pintura española del siglo XVII.

Los estudios actuales no se han ocupado en general de los monumentos escultóricos del convento, debido

a la desaparición de la mayoría de ellos; han recogido las noticias sobre los preciosos y conocidísimos sepulcros de doña Constanza, bella obra trabajada en alabastro y jaspe y las relativas el del rey Don Pedro, realizada en 1504, se ha descrito la estructura de la sillería del coro y la del retablo, pero no se han ocupado de los otros pocos ejemplares que, procedentes de Santo Domingo, se conservan, con las esculturas funerarias citadas, en el Museo Arqueológico Nacional. Dentro de éstos, como se dijo, es especialmente interesante la preciosa *Concepción* que pasó al Museo según consta en el expediente de recepción de las obras del convento.

Obra de alabastro muy blanco, representa a la Virgen en alto relieve, casi exenta, con la cabeza ligeramente ladeada y los ojos, con las pupilas marcadas en negro, mirando hacia arriba; los cabellos suavemente ondulados, separados del óvalo, dejan caer sus rizos sobre el pecho. Las manos juntas algo elevadas acentúan la leve impresión de movimiento hacia arriba iniciada por la posición de la pierna derecha que subraya los pliegues suaves del manto ligeramente sesgados. Su figura erguida sobre la media luna aparece rodeada de una aureola de ángeles que la coronan, de rostros mofletudos, agitadas vestiduras y revueltos cabellos, de factura suelta. Aún se aprecian restos de policromía en dorado y rojo coral.

Esta imagen parece corresponder a la que el cronista Hernando del Castillo describe en la Capilla de Santo Domingo ó de los Castilla como la «*Virgen del coral, porque el hornato es pintado de ellos y de oro*». No se ha localizado en el inventario manuscrito del Museo de la Trinidad lo que se acuerda con el envío directo de los restos artísticos de Santo Domingo al Arqueológico, gracias al interés de Rada, y que se describen en el expediente citado del Museo en el que se la describe como «relieve de mármol de la Inmaculada con ángeles, obra del Renacimiento», noticia que recogió Alvarez Ossorio en su Catálogo del Museo.

El bello arte de la figura sugirió la búsqueda de su probable autor entre los escultores que hacia mediados del siglo XVI trabajaban, además de la madera, el mármol y el alabastro en Madrid y que hubieran podido estar en relación con Santo Domingo el Real. En un principio se pensó en

Giralte por la conexión de este artista con el obispo Gutierre de Carvajal, que protegió el Convento de Atocha bajo cuyo Vicariato y autoridad estaba el de monjas de Santo Domingo, pero el estilo de la escultura, según indicó el profesor Angulo, aparecía más en relación con lo toledano.

Estudiada la imagen se advirtió los puntos de contacto que presenta la escultura con la obra de Gregorio Pardo, el hijo de Felipe Vigarny, en concreto con la historia de la «*Descensión de la Virgen*» en la silla arzobispal de la Catedral de Toledo. La figura que hacia la derecha, al fondo, aparece en la composición toledana, presenta un rostro de mentón acusado, pómulos altos y nariz seguida, fina y ligeramente aguileña, muy similar al de la Virgen del Arqueológico. Otros caracteres estilísticos de esta escultura, como son la factura de los pliegues, más menudos y seguidos en las túnicas de los ángeles que en la de la Virgen, la confección de los rasgos fisionómicos, las manos de dedos largos y finos, la actitud manierista de las figuras y la misma composición no desentonan del arte que se advierte en las obras de Pardo; hay un detalle como es la forma de recoger los lienzos en pliegues apretados y quebrados casi en ángulo recto que se repite en el ángel que a la izquierda sujeta al manto de la Virgen toledana y en los pliegues flotantes de los que coronan a la Virgen madrileña. También recuerda esta última a la serie de medallones en alabastro con la representación de la *Virgen con el Niño* que don Manuel Gómez Moreno relacionó con el hijo de Vigarny, serie que ha aumentado recientemente con un ejemplar en Varsovia, el que decora el Altar Mayor de la Iglesia parroquial de Colmenar Viejo y un tercero en el Museo Diocesano de Valladolid, aunque la Virgen del Arqueológico es de factura más fina que la de los últimos ejemplares citados (8).

Por lo dicho no parece arriesgado asignar esta imagen al taller de Gregorio Pardo cuya actividad en la provincia de Madrid, aunque no documentada, es probable, dado que de otros artistas toledanos de su círculo se conoce, como la estancia en Pinto y Madrid de Vergara el Viejo con cuyo hijo trabaja en Toledo precisamente Lizargárate o bien las relaciones, por estos años de 1541, de Covarrubias, suegro de Pardo, con Juan Francés, vecino de la villa de Madrid (9).

Su estilo parece confirmarlo y aunque en efecto también presenta concomitancias con el arte de Giralte, en concreto con los ángeles músicos que aparecen en el sepulcro del obispo de Plasencia Gutierre de Carvajal, no debe olvidarse que este artista trabaja, como Pardo, en Toledo, en la magna obra del coro de la Catedral de Toledo, núcleo a cuyo alrededor se fragua la formación de los mejores escultores castellanos de la segunda mitad del siglo XVI los cuales, en muchas ocasiones, aparecen trabajando en una misma obra bajo la omnimoda y no siempre bien determinada dirección de los Covarrubias, Vergara etc. toledanos.

Precisamente en relación con este centro de actividad escultórica aparece también Jamete que se traslada a Madrid para hacer «una sepultura de alabastro para el obispo de Calahorra» muy posiblemente hacia la fecha de 1539, según consta en las declaraciones de su proceso. Esta noticia que recogió Azcárate, sirvió para advertir un error de identificación en un sepulcro que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional que no se había relacionado ni con el escultor ni con el Convento de Santo Domingo el Real, y a su vez para exponer una hipótesis que aunque presenta muchos puntos oscuros tiene a su favor un hecho incuestionable: que el escudo que aparece al dorso de la escultura, bajo la mitra, es, casi sin posibilidad de error, el de Alonso de Castilla, obispo de Calahorra.

Desde el punto de vista bibliográfico sólo se sabía que el sepulcro que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional fue identificado por Tormo en la parroquia de San Pedro como el de Fray Antonio de Luján, obispo de Mondoñedo de 1570 a 1572. La descripción de la estatua orante con relieves de santos en la capa pluvial, aunque es muy genérica y común en estos años, se atiene al ejemplar que se estudia, pero no se puede asegurar que sea el que Ponz localiza en San Pedro sin entretenerse ni siquiera en esta simple descripción pero especificando que era estatua orante a la que Madoz añade el detalle de un reclinatorio. Las notas de M.^a Elena Gómez Moreno a la obra de Tormo citan su traslado en 1940 al Museo, apareciendo al dorso de la parte inferior de la estatua, escrita en tinta con letra moderna la inscripción con el nombre y fechas de este obispo de Mondoñedo (10).

El problema que plantea este sepulcro es que presenta, como se ha dicho, un escudo a su espalda, bajo la mitra, dividido en dos por banda diagonal con dragantes, un castillo en su parte superior y el león rampante en la inferior, propio del linaje de los Castilla y del que no se ve la posibilidad que pudiera ser empleado por algún miembro de la familia de los Lujanes cuyas armas son distintas. Se ha comprobado que el escudo del sepulcro madrileño coincide con el que presentan dos portapaces, uno en Ochánduri (Logroño) con los santos Emeterio y Celedonio, patronos de Calahorra, y un segundo en colección particular procedente de esta región con Santo Domingo de la Calzada, las dos circunscripciones de que fue obispo Alonso de Castilla hacia 1533, cronología que conviene al arte de los portapaces aparte de la improbabilidad de que el escudo que los adorna pertenezca a otros obispos de esta Diócesis de Calahorra y La Calzada en el siglo XVI. Estas armas aparecen también en la parte superior del escudo del Deán de Toledo, Diego de Castilla, correspondientes a su apellido paterno, personaje que en su testamento encarga veinte misas a la memoria de su tío Alonso de Castilla, obispo de Calahorra, y que en 1561 gira visita de inspección al convento madrileño de Santo Domingo el Real (11).

A pesar de lo dicho, la identificación del obispo de Calahorra por medio del escudo presenta otros problemas. El primero es que el sombrero episcopal que cobija el escudo presenta diez borlas a cada lado, símbolo de los arzobispos, pero es caso que puede darse como se ha comprobado en los escudos de Gutierre de Carvajal, obispo de Plasencia, en las puertas de entrada a su famosa capilla, que también se adornan con las diez borlas arzobiscales aunque no se sabe que alcanzara esta dignidad. El segundo problema es de solución más dificultosa pues no se ha podido determinar por qué el sepulcro se encontraba en la Iglesia de San Pedro, si es que no hubo error en la identificación de Tormo; sólo puede pensarse en un traslado antiguo quizá cuando se planteó el problema de las exequias de la Emperatriz, o a causa de la venta de la Capilla a Pedro de la Barreda o más probablemente cuando la reforma de la Capilla y su bóveda para un entierro de la que habla el opúsculo anónimo citado de 1638, que no menciona el bulto del obispo (12).



Gregorio Pardo. Descensión de la Virgen. Catedral de Toledo.

Ante esta serie de dificultades debería haberse soslayado la mención del sepulcro y su casi segura procedencia de Santo Domingo el Real de Madrid, pero el escudo que presenta es un argumento demasiado firme como para intentar al menos su estudio estilístico como obra probable de Esteban Jamete.

La obra de este escultor de Orleans, llegado a España en 1535, aparece poco determinada en las fuentes y en general realizada con otros artistas, lo que dificulta el estudio de su concreta actividad. No obstante las figuras que adornan su famoso arco de la catedral de Cuenca y el retablo dedicado a Santa Elena de

esta misma iglesia proporcionan elementos de comparación para el análisis del sepulcro madrileño.

La figura en alabastro del obispo aparece arrodillada, con las manos juntas cubiertas de guantes y el anillo, la mitra, y capa pluvial adornada con preciosos relieves de apóstoles, cuatro a cada lado, en la cenefa; al dorso otro interesante relieve de la Piedad, bajo el escudo citado, que cubre la parte superior de la capa. La figura recuerda la de San Segundo, en Avila, obra de Juni de 1570 de la que difiere en la forma de los plegados y sobre todo en el específico modelado de los rasgos faciales tan característico del arte ju-



Escudo de los Luján, en su casa, Madrid.

niano, lo cual se menciona porque se sabe que su hijo trabajó en el taller de Jamete.

La factura de los relieves, poco destacados y en graduación leve hacia el fondo, recuerda la técnica que preside la ejecución de los que decoran el retablo de Santa Elena de Cuenca y también se advierten rasgos generales de un mismo taller en la ejecución de las figuras de los santos de la capa y las obras atribuidas a Esteban Jamete, algunas de ellas documentalmente.

Coinciden en estas obras la específica configuración de las cabezas,

que no se acuerda con las figuras algo desmenuzadas de los cuerpos, como puede verse en el San Andrés en la parte inferior derecha de la escultura del obispo, de cráneo deprimido por delante y algo sobresaliente por detrás y del San Pedro de la jamba del arco que lleva el nombre de Jamete en la catedral de Cuenca, de talla de cuerpo algo corta. También son detalles comunes en las obras de este escultor y los relieves del Arqueológico, la textura musculosa y nervuda de los brazos, la posición de las piernas destacando las rodillas, separadas bajo la túnica

y a veces cruzando los pies, a lo Beruguete y más en general la actitud de las figuras, como por ejemplo la del Apóstol de aureola rayada que a la derecha, tercer relieve desde abajo en la capa, vuelve su cabeza a la izquierda en postura contrapuesta a la del torso y piernas aunque este detalle de la figura serpentinata es común en la época. Sin embargo los pliegues en las obras que se atribuyen a Jamete son más afilados, más apretados, seguidos y pegados al cuerpo que los que presentan los relieves del sepulcro del Arqueológico, como también difiere la factura del cabello, recordando estos detalles diferenciales a los que presiden la realización de otras obras atribuidas al círculo del artista, sobre todo al estilo de los relieves de alabastro del retablo de San Martín también en la Catedral de Cuenca, obra que parece muy cercana al arte del escultor de Orleans.

Aún puede aportarse un nuevo argumento, aparte de los documentales, a favor de la ejecución del sepulcro del Arqueológico por Jamete si el estudio estilístico realizado no convence de forma definitiva; en una reciente publicación se describe el sepulcro de don Juan de Quiñones, también obispo de Calahorra, realizado por el escultor Jerónimo de Noguera en 1571, oficial de Jamete que actúa como testigo de sus acusadores en el famoso pleito citado. La escultura del obispo Quiñones debió inspirarse en el sepulcro madrileño, pues repite su composición y los motivos decorativos de la capa difiriendo en la talla, más tosca, de los relieves. Son muchas coincidencias que los dos obispos lo fueran de la diócesis de Calahorra y que ambos tuviesen relación con los dominicos para no pensar que ello dejara de influir en el encargo del sepulcro posterior en años a un discípulo de Jamete (13).

NOTAS

- (1) Las noticias recogidas sobre el convento en: López de Hoyos, Juan: *Relación de la muerte y honras fúnebres del SS. Príncipe don Carlos*. Madrid, 1586. Castillo, Fray Hernando de: *Historia General de Santo Domingo y su Orden de Predicadores*. Valladolid, 1613, 4 vols. (3.º y 4.º por Frai Ioan López, obispo de Monopoli). González Dávila, Gil: *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*. Madrid, 1623. Quintana, Jerónimo de: *Historia de la Antiquidad, Nobleza y Grandeza de Madrid*. Madrid, 1629 (ed. 1954). León Pinelo, Antonio. *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Transcripción. Madrid, 1971. Ponz, Antonio. *Viaje de España...* Madrid, Aguilar, 1974 (1.ª ed. 1771), t. V. Álvarez Baena, José Antonio. *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid*. Madrid, 1786. Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1847. Eguren, José María. *Memoria histórico-descriptiva del Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid*. Madrid, 1850. Amador de los Ríos, José. *Historia de la Villa y Corte de Madrid por...* y don Juan de Dios de la Rada y Delgado. Madrid, 1860. Mesonero Romanos, Ramón. *El Antiguo Madrid*. Madrid, 1881. Polentinos, Conde de: *Iglesias y Conventos de Madrid*. Catálogo General Ilustrado. Exposición del Antiguo Madrid. 1926. pág. 95. Idem. *Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos*. Bol. Soc. Esp. Exc., 1945, 67-70, láms. (C. de Jesús, Sor): *Breve reseña histórica del Convento de Santo Domingo el Real de Madrid. Desde su fundación por el mismo patriarca Domingo de*

Guzmán años del Señor de 1218. Santiago de Compostela, 1946. Angulo Iniguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.

(2) Los estudios y notas sobre piezas concretas de escultura en Santo Domingo el Real, aparte de las incluidas y citadas en las obras de la nota 1: *Inventario de cuadros y esculturas del Museo Nacional*, 1849, e *Inventario General del Museo Nacional del Prado*, 1857, manuscritos en el Museo del Prado que en realidad no aportan noticias, Expediente n.º 18 de 1869 y n.º 54 de 1871, manuscrito en el Museo Arqueológico Nacional, con la relación de las obras de Santo Domingo enviadas al Museo, La Srta. M.ª Teresa Sánchez Trujillano ayudó eficaz y amablemente en todas las consultas y estudios en el Museo, Rada y Delgado, Juan de Dios: *Estatua orante del rey don Pedro de Castilla que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid*. Museo Español de Antigüedades, IV, 1875, 537-545. Idem: *Sepulcro de doña Constanza que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional*. Museo Español de Antigüedades, V, 1875, 333-339. Rosell y Torres, Isidoro: *La Madona de Madrid, antigua imagen del demolido monasterio de Santo Domingo el Real*. Museo Español de Antigüedades, V, Catálogo del Museo Arqueológico que se publicó siendo director del mismo el excelentísimo señor don Antonio García Gutiérrez. Madrid, 1883. Pórrer, Vicente: *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*. Madrid, 1902. López Núñez, Juan. *Leyendas y tradiciones madrileñas: Los restos del Rey don Pedro el Cruel y La Historia romántica de un convento*. «La Esfera», 7 agosto y 13 noviembre 1915, (respectivamente). Álvarez Ossorio, Francisco. *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1910. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1954 (Guías de los Museos de España). Ceán Bermúdez y Agustín *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800: Muñoz Bustamante, Agustín: *Juan Muñoz, escultor*. Bol. Sem. A. Arq. Valladolid, 1973.

(3) Pérez Pastor, Cristóbal: *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*. Madrid, 1914, t. II. Colección de documentos inéditos, núm. 743, pág. 145, al dar noticia sobre Juan Muñoz, el autor del retablo, como luego se verá, aclaró que la había localizado en un protocolo de J. de Obregón, «entre las escrituras del convento de Santo Domingo el Real de Madrid, de los años de 1613 a 1615» pero no especificó las relativas a las obras y maestros que en ellas intervinieron que en síntesis son las siguientes: A. H. P. J. Obregón. Protocolo 2455: 7 marzo 1614 (f. 96 v) carta de pago a Martín de Gortáizuri 2, maestro cantero por la obra de los nichos grandes nuevos y las losas del suelo; el 21 de julio de 1614 (f. 160) pago a Miguel de Santana, maestro de obras, a cuenta de los 71.960 reales que montó la obra que ha hecho en Santo Domingo el Real de Madrid, recibiendo otro pago por el mismo concepto el 4 de noviembre de 1614 (f. 192). El 20 de marzo de 1615 se hace un nuevo pago a Martín de Gortáizuri por el enlosado y gradas del entierro constando que en fecha de 30 de septiembre del mismo año (f. 70 y 70 v) se otorga carta de pago y finiquito a Miguel de Santana por lo que ha hecho en el convento «conforme a la tasación que de consentimiento suyo y del dho convento conforme a la traza y conciertos que hicieron Pedro de Licargarate aparejador de su magd y (tachadura) Lucas hernández que me dieron la dha obra», firmando como testigos Pedro Meléndez, Mateo Montañes y Francisco López de Sarraide que aparecen en otros documentos referentes a la obra.

La transcripción del nombre de Gortáizuri, dificultosa, se ha hecho atendiendo a sus firmas pues en el texto de los documentos parece corresponder al de Cortayre. Quizá sea el Martín de Cortézubi que trabaja en El Escorial en 1567, según Gregorio de Andrés: *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial*. Madrid, 1972 y en Martín Muñoz de las Posadas según el estudio de Cervera Vera en el Bol. Ac S. Fernando 1197. Sobre Miguel de Santana una noticia en Mercedes Agulló: «Ataques contra la muralla de Madrid». Anal. Inst.º Est. Mad., 1968, 163-4. La figura de Lizargarate es más conocida, sabiéndose, entre otros datos, de su actuación en El Escorial, citado por Gregorio de Andrés, en Lerma, según Luis Cervera Vera: *El Monasterio de San Blas en la villa de*

Lerma, Jávea, 1969, pág. 45 y en Toledo a las órdenes de Vergara el Joven de acuerdo a las noticias de Verardo García Rey: *Juan Bautista Monegro*. Bol. Soc. Esp. Exc. 1933, 205. Pérez Pastor, op. cit., pág. 123, dió a conocer la intervención de Lucas Hernández en la Iglesia de San Sebastián de Madrid.

Los documentos relativos a la realización del retablo aparecen en el mismo protocolo citado anteriormente en el siguiente orden: El año 1613 (f. 133 y sgtes.) aparecen «Las condiciones que se an de guardar para dorar estofas y encarnar... el retablo, del convento real de Santo Domingo desta villa de Madrid», verdadero tratado de estas técnicas por su minuciosidad, que firman Juan Muñoz, como ensamblador y Agustín de Torres, procurador del Convento. En 7 de marzo de 1614 (f. 96) se pagan 3.000 reales a Juan Muñoz, escultor «a quanta de la labor, esculturas y lo demás del retablo», otros 11.300 en 19 de julio de 1614 (f. 159) y aún otros 5.000 el 25 de febrero de 1615 (f. 35) sin que se haya localizado en este protocolo carta de finiquito y si una noticia del 15 de mayo de 1614 (f. 147) sobre la recepción en el convento de la imagen de N.ª Sra. de las Virtudes y Candelaria, que describen, sin mencionar procedencia. En el mismo Archivo Histórico de Protocolos de Madrid se localizó otro documento, no recogido por Pérez Pastor, en el núm. 2514 del escribano Diego Castellanos, en un cuadernillo suelto, sin foliar, con fecha de 9 de septiembre de 1561 y relativo al enterramiento de Pedro de la Barreda en la Capilla del obispo (sic) de Santo Domingo el Real de Madrid; en el que se consigna la protesta de la priora del Convento, Aldonza de Castilla que admite la posesión de la capilla por el dicho don Pedro y sus herederos pero no el derecho a ser enterrados en ella. Otras noticias contenidas en distintos protocolos, algunas de ellas proporcionadas amablemente por las Archiveras Manoli Asensi y M.ª Teresa Baratche, no aclaran los puntos estudiados en este trabajo aunque contienen otros datos de mucho interés para futuros estudios.

En el Archivo Histórico Nacional, Sección de Clero, se consultaron Pergaminos, Libros y Legajos concernientes a Santo Domingo el Real de Madrid que proporcionaron las noticias siguientes: Libro 7.297; 2 junio 1562. *Quaderno de los títulos y ordenaciones de la Capilla del señor Rey don Pedro sita en el Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid*, que menciona la visita al convento del Deán de Toledo Diego de Castilla dando normas de disciplina a sus capellanes y otras relativas al cuidado de sus ornamentos y plata a más de recomendaciones sobre «el bulto del Rey» al que aconseja se proteja contra el público que se apoya en la estatua durante los oficios. El libro 7317 recoge los «Títulos y recados por donde consta los Patronos de la Capellanías que mandó fundar el señor don Francisco Fernández de Córdoba en Santo Domingo y las misas que se habían de decir en la Capilla de los Castillos, donde están enterrados sus antepasados. Contiene noticias de gran interés para la historia del arte en España pero no en concreto para este trabajo y se repite su contenido, como se dirá, en el legajo núm. 3908. El libro 7338 incluye «las memorias, fiestas y misas perpetuas que el convento de Santo Domingo el Real de esta villa de Madrid tiene obligación de hacer y decir cada año para siempre jamás» entre las que se mencionan las debidas al Rey don Pedro, a don Alonso de Castilla, a don Antonio de Castilla en la Capilla de N.ª P. Santo Domingo, y a Pedro de la Barreda, entre otros. Debe fecharse hacia 1680 pues el de 1689 se hace una queja acerca de las sepulturas que no se ven por las obras de enlosado que están realizando los Parra. En el Legajo 3.900, año de 1592, se aclara que Rafael Román, entallador tiene un censo perpetuo en el convento y el de 1766 se especifica la misma circunstancia relativa a Fc.º Wandergotten (sic) director de la Fábrica de tapices. También aparecen nombres de otros artistas relacionados con el convento en general con motivo de la imposición, compra o venta de censos, como el de los albañiles Mateo Contreras y Domingo Gutiérrez, en el Legajo 3.901, año de 1587, el platero Vicente de Pailba, en el mismo legajo fecha de 1617, el ensamblador Enrique Meni, en el Legajo 3.902, el platero Juan de Morales en el 3.904, fecha de 1590 etc. En el Legajo 3.908, aparte de la mención citada sobre las capellanías de Francisco Fernández de Córdoba, se citan las obras realizadas el año de 1688 por Jacinto de la Piedra, maestro cantero y Mathias Román, maestro de obras.

(4) Domínguez Bordona, J. *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*. Madrid, 1933. Azcárate, José M.ª *Escultura del siglo XVI*. Madrid, 1958. Ars Hispaniae, XIII. Martínez, Gloria y Redondo, Encarnación. *La capilla de Santa Elena: obra de Esteban Jamete*. Boletín Información Excmo. Ayt.º de Cuenca. Abril-junio, 1959, 26-28.

(5) Gratia Dei, Pedro. *Escribió del rey don Pedro y de su descendencia que es el Linaje de Castilla*. B. N. Madrid, Mss. 18732 y 1354. Castilla, Alonso de *Crónica del Rey Enrique III* que incluye la *Chronica del Rey don Pedro* escrita por el obispo de Jaén, Juan de Castro y Gracia Dei. Adiciones a la dicha chronica por A.º de Castilla, año de 1570. B. N. Madrid. Mss 1500 *Genealogias ilustres. Castilla, Linaje de los de este apellido*. B. N. Madrid, Mss. 1372. González Dávila, Gil. *Teatro Eclesiástico*. II, 367. Ponz, op. cit. V, 4ª div. 42 a 44. Amador de los Ríos, op. cit. II, 427. Las armas aparecen en el sepulcro de D.ª Constanza de Castilla en el Arqueológico y se describen por García Rey, Verardo. *El Deán Diego de Castilla*. Bol. R. Ac. B. A. Toledo. 1923-24.

(6) Las noticias aparecen en los textos de la nota 1 y las obras concretas en los documentos de la nota 2.

(7) Amador de los Ríos, op. cit. II, 442 habla de la bóveda de la capilla que don Pedro de Castilla había edificado pero parece contradecir lo expuesto en su pág. 427 citado en el texto. En las adiciones de Alonso de Castilla a la *Crónica del Rey don Pedro* (f. 46 v.) op. cit., al hablar de Pedro Laso de Castilla asegura que su padre Pedro de Castilla, tío de Alonso de Castilla, el obispo de Calahorra, había construido la bóveda y la capilla. El nombre de Sancho de Castilla aparece en el Protocolo 2514 citado en nota 3. La reconstrucción de la capilla se relaciona en: *Colocación de la milagrosa imagen del glorioso patriarca Santo Domingo de Soriano*. Madrid, 1638, en *Fuentes para la historia de Madrid*, recopiladas por José Simón Díaz, Madrid, 1964, 237 y sgtes.

(8) Gómez Moreno, Manuel: *Diego de Pesquera*. A. E. A., 1955. Bialostocki, Jan. A. *Madonna and Child from Felipe Vigarni workshop*. Bulletin du Musée National de Varsovie, XII, 1971, 3, 49-54. Colmenar Viejo. *Catálogo Monumental de Madrid*. 1976, 76-77. La noticia sobre el medallón de Valladolid proporcionada, amablemente, por Jesús Urrea.

(9) García Rey, Verardo *Artistas extranjeros en la provincia de Madrid*. Rev. Arch. Bea. y M. del Ayt.º de Madrid, 1929. Sobre Vergara el Viejo. Idem. *Juan Bautista Monegro* op. cit., recoge la relativa a su hijo. A. H. P. Madrid, Escribano Riaño, Protocolo 135, 19 de marzo de 1541: Carta de Poder de Francés a Covarrubias. Otra nota en relación a los contactos de la familia de los Castilla con artistas toledanos en García Rey: *Diego de Castilla* op. cit.

(10) Ponz op. cit. Madoz, op. cit. Tormo, Elias. *Iglesias del antiguo Madrid*. Reed. de la de 1927. Madrid, 1972.

(11) La noticia y fotografías de los portapaces de Ochanduri y Santo Domingo de la Calzada cedidas amablemente por Gabriel Moya. Sobre el obispo de Mondoñedo Antonio Lujan y su sepulcro en San Pedro: González Dávila. *Teatro Eclesiástico*, III, 431. Idem. *Teatro de las Grandezas*, 225. Quintana op. cit. 517. Álvarez Baena, op. cit. Madoz, 710. Además: Álvarez Baena, José Antonio. *Hijos de Madrid ilustres en santidad, armas, ciencias y letras*. *Diccionario histórico*. Madrid, 1789. Capmany y Montpalau, Antonio. *Museo Histórico*. Madrid, 1858, I, 358. Sobre su escudo, García Carraffa, Alberto y Arturo. *Enciclopedia Heráldica*. Madrid, 1934, T. 51, 275-27 7.

(12) Vid. nota 3 protocolo 2514. Amador de los Ríos, op. cit. *Colocación de la milagrosa* op. cit.

(13) Valdés Fernández, Manuel, *Jerónimo de Noguera y Juan del Rivero. El sepulcro y la capilla de don Juan de Quiñones en la iglesia del Convento de Santo Domingo de León*. Tietras de León, 30 sept. 1977.

MADRID, EN LOS TITULOS DE DOCE OBRAS LIRICAS

Por Angel SAGARDIA



NUMEROSOS libretistas han inscrito el nombre de la capital de España en los títulos de producciones líricas, de zarzuelas y revistas, principalmente, y colocaron en ellas diversas referencias madrileñas.

Pasamos a ocuparnos de doce de dichas piezas (casi todas se encuentran olvidadas, quizá alguna por su escaso mérito) enumerando —por orden alfabético—, primero aquéllas en cuyo título aparece en primer lugar el nombre Madrid, ejemplo, «Madrid Cómico» y después, las que ostentan título en el que dicho nombre no figura como primera palabra, «De Madrid a Biarritz»

«Madrid Cómico», revista cómico-lírica, en un acto dividido en cinco cuadros. Libro de Félix Limendeux y Enrique López Marín, música de Brull y Alvarez, se estrenó en el teatro Romea, el 20 de abril de 1896.

En el libreto se lee: «Revista con escenas en prosa, ripios, música, decoraciones, luces, trajes, colores, monos, etcétera, etcétera» y los autores dedican la obra a Sinesio Delgado con estas palabras: «indiscutible poeta y padre del auténtico, del popular «Madrid Cómico».

En el cuadro primero, en un telón, reprodujeron la portada de «Madrid Cómico» y el personaje que representaba a dicha publicación, vestía con arreglo al figurín creado por Cilla en el semanario. En

El libretista CALIXTO NAVARRO autor, con Federico Castellón de «MADRID PETIT» y con Manuel Arenas de «MADRID VIEJO Y MADRID NUEVO». (Caricatura por Ramón Cilla, a la que aplicó este pie:

Laborioso con exceso,
fama y aplausos conquista;
y que es un autor de peso
creo que salta a la vista.»)

una escena decía: «Soy el Madrid que bulle y que se agita, la dorada ilusión del provinciano».

Los cuadros tercero y quinto llevaban los nombres «Noticias y anuncios» y «La plaza de monos». Todo contribuía a que la revista fuese una evocación del famoso semanario «Madrid Cómic».

«Madrid-Club», revista en un acto, libro de Fiacro Iraizoz, música de Manuel Nieto, estrenada en el teatro Eslava, el 22 de enero de 1889.

En la obra personifican cosas inanimadas, como los juegos. En el acto segundo, que se desarrolla en el «Madrid-Club», el decorado presenta alegorías de todos los juegos. Los personajes que los representan, vestían caprichosos trajes. Desfilaban juegos callejeros, el juego de chapas, el de bolos y la «Lotería Nacional», encarnados algunos por madrileños, aragoneses, vascos, que daban motivo para que en la partitura hubiese música madrileña, jota, zortzico... Compararon esta revista a «La gran vía», pero no ha perdurado.

«Madrid de noche», «silueta cómico-lírica» en un acto y nueve cuadros, libro de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de Joaquín Valverde (hijo); se estrenó en el teatro Romea, el 22 de enero de 1877.

La obra, es una exposición de cómo se vivía en Madrid por la noche; los personajes son vendedores, serenos, guardias, chulos, cocheros y los actores principales representan los relojes de la Puerta del Sol, de la plaza de la Villa, del Banco de España, la noche, el café con gotas...

En el cuadro primero, «la noche» pregunta:

«De Madrí al cielo,
y saber quiero
si eso es verdad».

Le contestan:

«Pues es verdad,
de Madrí al cielo
y nada más».

Al final de la revista amanece, se escucha una diana e inquires el «reloj de la plaza de la Villa»:
«¿Qué es esto?»

La noche responde:

«Que se acabó mi reinado, y luce ya
la aurora del nuevo día
que en Madrí viene a reinar».

«Madrid en el año dos mil», «Panorama lírico-fantástico inverosímil», sobre pensamiento de una novela de Enrique Souvestre, libro de Perrín y Palacios, música de Manuel Nieto y Angel Rubio; estrenado en el teatro Variedades, el 13 de enero de 1887.

Acción en Madrid en el año 2.000. Es una colección de escenas en las que muestra un vivir fantástico en el año que da nombre a la obra; termina con un coro; el texto, al final contiene esta frase:



El escritor LUIS MARIANO DE LARRA, autor de «LA CONQUISTA DE MADRID».

«Nos llama el trabajo
corramos ligeros
los libres obreros
del año dos mil.
¡Viva la patria!
¡Viva Madrid!»

«Madrid petit», «viaje semifantástico» en un acto dividido en cuatro cuadros, libro de Calixto Navarro y Federico Castellón, música de Joaquín Valverde (hijo); se estrenó en el teatro Martín, el 21 de enero de 1891. Acción, primer cuadro en Barcelona y los restantes en «Madrid petit».

En la ciudad condal, el personaje Gutiérrez, hombre pintoresco, lanza al aire un globo en el que sube con una familia amiga. Se remonta la nave y pasadas ciertas horas, desciende en una población que, para Gutiérrez y varios de los viajeros, es Madrid. Gutiérrez vivió en la villa y corte y, aunque salió de Madrid hace diez años, reconoce muchos lugares. Así, ante habitantes de la ciudad que le



El maestro FEDERICO CHUECA, autor con Joaquín Valverde de la partitura «DE MADRID A PARÍS».

dicen que no es la villa del oso y el madroño, exclama: «¿Pero no es esto el cuartel de la Montaña? ¿Esta la plaza de la Cebada y allí la Puerta de Toledo? ¿No es este el pueblo del timo, el país de la guitarra, la capital de España?» Le explican que un madrileño naufragó, y en una isla desierta edificó un «Madrid», «Madrid petit», en el que se vive muy bien; es limpio, sus gentes educadas...

Reproducimos dos letras de los cuplés que canta «Don Perfecto» y muestran características de «Madrid petit»:

«Cuando por causa de alguna crisis
baja la Bolsa de la nación,
los jugadores perjudicados
tienen al punto reparación.
Si algún banquero suspende pagos,
a nadie afecta ni causa mal;
los acreedores van al Tesoro,
y allí reciben su capital.»

«Si una señora sube al tranvía
y está de gente repleto ya,
los caballeros, galantemente,
ceden el puesto sin replicar.
Los cobradores, bien educados,
paran si alguno mandá parar,

y si hace frío cierran la puerta
y en las monedas no hay falsedad.»

«Madrid viejo y madrid nuevo», «Paralelo lírico» en un acto y ocho cuadros, libro de Calixto Navarro y Manuel Arenas, música de Angel Rubio, tuvo su estreno en el teatro de la Zarzuela, el 13 de noviembre de 1885 y pasó al teatro Recoletos, el 24 de julio de 1886.

El «Madrid viejo», lo encarnaba un actor y el «Madrid nuevo», una actriz. Hay personajes que representan el travía, una calesa...

En el cuadro tercero, la escena octava corre a cargo de un coro de aguadores gallegos, que cantan refiriéndose al río Manzanares:

«En Asturias y en Galicia
puso Dios soberbios mares
y en Madrí dicen que hay ríu
peru nun le ha visto naide.
Aseguran que se llama
ese ríu Manzanares
peru es ríu que se ríe
de lus que van a buscarle».

Las escenas de los cuadros séptimo y octavo se desarrollan en la Puerta del Sol. La crítica elogió los decorados, que en el cuadro séptimo representaban la fachada de la iglesia del Buen Suceso y la fuente de la «Mari-Blanca» y en el octavo, la fachada del templo se transformaba en la del café Imperial (que le sucedió) y la fuente la «Mari-Blanca», por otra que ocupó su lugar.

Concluye la obra diciendo el «Madrid viejo» al «nuevo»:

«Hijo, lo aplaudo y lo apruebo,
y nadie cuentas demande.
Si Madrid viejo fue grande
grande es también «Madrid nuevo».

«De Madrid a Biarritz», «viaje económico en tren de ida y vuelta», zarzuela cómica en dos actos y cuatro cuadros, libro de Miguel Ramos Carrión y Carlos Coello, música de Emilio Arrieta, se estrenó en el teatro de la Zarzuela, el 24 de diciembre de 1870.

Al empezar la obra aparece un telón en el que se lee este pintoresco anuncio: «¡¡¡Viaje a Biarritz por veinticinco reales!!!, en coche de segunda clase con ocho asientos para treinta y dos personas. Billete de ida y vuelta; chocolate, almuerzo, comida, cena, médico, botica y entierro pagado. Las señoras harán el viaje gratis y acompañadas de un empleado del ferro-carril».

El cuadro segundo se titulaba «Adios, Madrid, que te quedas sin gente», y todos los que se disponían a viajar, cantan: «¡A Biarritz!, ¡A Biarritz! Adios Madrid, que te quedas sin gente. Adios, Madrid».

La acción de los cuadros tercero y cuarto sucede

en Biarritz, acaecen buen número de peripecias cómicas y hacia el final del «Viaje», el personaje «Don Buenaventura», canta:

«A Madrid, a Madrid,
que yo ya estoy
de más aquí».

«De Madrid a París», «viaje cómico-lírico», en cinco cuadros, libro de José Jackson Veyan y Eusebio Sierra, música de Chueca y Valverde, estrenado en el teatro Felipe, el 12 de julio de 1889. La obra contiene alusiones a la exposición de París que preparaban por entonces. Sobresalieron los números musicales «Las golondrinas del amor» (en tiempo de vals); coro de «Alguaciles de la plaza de toros» y un terceto de cigarreras, el de más fuerza, a cargo de tres triples ataviadas con mantones de Manila que recordaba musicalmente el número de «los ratas», de «La gran vía», pero no logró la popularidad de aquél.

«Golondrina de Madrid», zarzuela en dos actos, libros de Luis Fernández de Sevilla, música del maestro José Serrano, se estrenó en San Sebastián, el 1 de septiembre de 1944, tres años después de la muerte del compositor.

La trama de «Golondrina de Madrid» se desarrolla, la del acto primero, en una plaza de un barrio bajo madrileño y la del segundo, en la avenida del Retiro a cuyo fin está el estanque y el monumento a Alfonso XII.

«Golondrina» es una muchacha nacida en Madrid, con residencia en la capital de España, pero por vivir su madre en Guadalajara, pasa los inviernos con ella, regresando en la primavera a su ciudad natal.

En «Golondrina», los tipos, situaciones y diálogos se ajustan al género sainete lírico. Cantados o declamados, se escuchan en la producción versos y frases madrileñísimas. Ejemplos: entonan en un pasacalle: «Soy golondrina de Madrid», y en una escena la protagonista dice: «De rodillas he de ir a darle las gracias a la Virgen de la Paloma».

«La conquista de Madrid», zarzuela en tres actos, libro de Luis Mariano de Larra, música de Joaquín Gaztambide; primera representación en el teatro de la Zarzuela, el 23 de diciembre de 1863.

El asunto se basa en la conquista de Madrid por Alfonso VI y la aparición de una imagen de la Virgen en un hueco de la Almudena, al desplomarse un cortinón del muro. En el diario «La Iberia», el 27 de diciembre de 1863 se leyeron las siguientes líneas: «El moro Tarph, más que fiero alcaide de Madrid, es un personaje incauto e inofensivo que se deja engañar por el último de los cristianos, que bajo el nombre de Alí dice y hace todo género de tonterías. Zaida y Zulima son dos moras, cuyas cuitas no consiguen interesar, y Ansurez es un caudillo cristiano, que sólo sirve para hacer bueno al moro Tarph. El Rey Alfonso es un verdadero rey de bastos. La música no guardaba relación con el libro.



Caricatura del maestro JOSE SERRANO, autor de la partitura de «GOLONDRINA DE MADRID».

«La conquista de Madrid» la presentó Gaztambide en el teatro Tacón, de La Habana, en el debut de la compañía que llevó a Cuba. Afirman que la zarzuela entusiasmó y proporcionó al compositor y empresario ingresos importantes.

En los versos últimos de la obra, consta:

«Tú que en el cielo brillas,
Madrid de Dios venerada,
ante tu imagen sagrada,
mira a Madrid de rodillas».

«La estrella de Madrid», zarzuela en tres actos, libro de Adelardo López de Ayala, música de Emilio Arrieta. Se estrenó en el teatro de la Zarzuela, el 13 de octubre de 1853.

López de Ayala se inspiró para escribir esta producción en la obra de Lope de Vega «La estrella de Sevilla». Resultó un libro que era imitación de las antiguas comedias españolas llamadas de capa y espada. En asunto se desarrolla en la villa y corte en el siglo XVII; uno de los personajes es el rey Felipe IV que pretende a Estrella. En el acto primero, escena cuarta, el rey dice al personaje Tropezón:

«Mi anhelo es
rendir a la hermosa dama
a quien da nombre la fama
de la Estrella de Madrid».

«La estrella de Madrid» fue el primer libreto que López de Ayala proporcionaba a Arrieta; ambos se profesaron entrañable amistad desde 1852 y que sólo la trunció la muerte del escritor en 1879.

La zarzuela de López de Ayala y Emilio Arrieta obtuvo éxito, los autores tuvieron que salir a escena para corresponder a los aplausos del público al final de los segundo y tercer actos. Algún crítico consideró que la música «no ofrecía en su totalidad un conjunto tan igual, interesante ni tan bien inspirado como el de «El dominó azul» y «El grumete», zarzuelas de Arrieta que datan de febrero y junio de 1853, año del estreno de «La estrella de Madrid».

«Los infiernos de Madrid», «zarzuela fantástica en tres cuadros y once viñetas», letra de Luis Mariano de Larra, música de José Rogel, estrenada en el teatro de los Bufos Madrileños (Circo), el 19 de diciembre de 1867.

Son personajes: Satanás, sus siete hijas (la soberbia, la envidia, la ira, la pereza, la avaricia, la gula, la lujuria), diablos de ambos sexos, máscaras, vendedores, caballeros...

Satanás quiere casar a sus hijas, que se niegan, y al final del cuadro primero dicen: «Marchemos a Madrid».

La acción del cuadro segundo sucede en las Vis-tillas y la de la viñeta sexta en un restaurante titulado «Magia Blanca». En él, el personaje «Tío Lila» exclama:

«Conque creo que el invierno
verdadero está en Madrid.
Aquí te fríe el casero
aun viviendo en Chamberí.
La paz está en el infierno,
el infierno está en Madrid».

Llega la mujer del «Tío Lila» y dice este: «¡Mi mujer!; ¡favor, socorro! El cólera está en Madrid».

Las escenas del cuadro tercero (viñeta séptima), se desarrollan en la Puerta del Sol madrileña. Intervienen modistas y vendedores. Estos, cantan dirigiéndose a las primeras:

«Ese manto recogido
y la punta de ese pie,
meten en Madrid más ruido
que el piano de un café».

Podrían citarse más obras —ya que existen— en cuyo título aparece el nombre «Madrid» y en sus asuntos hay referencias madrileñas, pero no es oportuno ya que son de escaso valor literario y musical y, además, como sucede con algunas que hemos presentado, existen entre ellas similitudes y sus argumentos son fantásticos, disparatados y a veces de mal gusto.

APUNTES PARA UN CATALOGO DE LAPIDAS MADRILEÑAS

Por Juan SAMPELAYO



XIX

I. Pizarro, Francisco. Trujillo (Cáceres), 1476. Lima (Perú), 1546. Conquistador y colonizador del Perú.

II. La lápida está colocada en la Plaza de Lima formada ésta por el entronque de la Avenida del Generalísimo a la altura del número 28, calle de Concha Espina y Avenida del General Perón. Está situada a media altura y fue dedicada a Pizarro por la Asociación de Universitarios peruanos con la cola colaboración de la Embajada del Perú en Madrid.

III. La lápida, pequeña, de mármol blanco, lleva el escudo del Perú y la siguiente leyenda: «Francisco Pizarro fundador de Lima. La colonia peruana de Madrid. VIII de mayo de MCMLVI.»

IV. El acto del descubrimiento de la lápida se efectuó al mediodía del 8 de mayo de 1956. Asistieron el Encargado de Negocios del Perú, don Felipe Portocarrero, y los miembros de la Embajada señores don Guillermo Lohoman, Lafose y Hague; el cónsul general del Perú señor Miranda Nieto, el ex ministro don José

Yanguas Messía, director del Instituto de Cultura Hispánica señor Sánchez Bella, don Felipe Sasone, presidente de la Asociación de Estudiantes Peruanos don Leopoldo Pizarro y, en nombre del Ayuntamiento de Madrid, su primer teniente alcalde señor Soler y Díaz Guijarro, así como numerosas personalidades y miembros de la colonia peruana en Madrid.

Habló en primer lugar don Leopoldo Pizarro, quien dijo de su satisfacción y agradecimiento así como de los estudiantes peruanos en España de ver hecha una realidad este recuerdo a la memoria de Pizarro y añadió: «Su recia figura, noble y serena, como la tierra donde nació, permanece en la conciencia de una raza porque el reconocer sus méritos venera su memoria y le guarda el sitio que en justicia le corresponde. Por eso, cuatrocientos quince años después de su muerte, conservamos vivo el recuerdo y admiración por su hidalga figura». Terminó su parlamento reiterando su gratitud al

Ayuntamiento madrileño por su presencia en dicho acto.

En breves frases, el señor Soler y Díaz Guijarro en nombre del Ayuntamiento de Madrid, hizo patente el amor y los vínculos de religión y lengua que unían al Perú y a España.

* * *

I. Campo, Conrado. Madrid, 1878. Madrid, 1953. Compositor. Académico de Bellas Artes.

II. Al cumplirse el año del fallecimiento del insigne compositor que fue el maestro Conrado Del Campo y a instancias de la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes de España, se colocó una lápida de recuerdo en la fachada de la casa número 16 de la calle de la Aduana, en que nació Del Campo.

III. La lápida llevaba en la parte superior una efigie de Conrado Del Campo esculpida por el artista Ma-



rino Amaya, la cual ha desaparecido quedando tan sólo el texto de la lápida que dice así: «Aquí nació el insigne maestro Conrado Del Campo que consagró por entero su vida a la música para grandeza de España. Homenaje de los escritores y artistas jóvenes españoles. 18 marzo 1954.»

IV. El acto de la inauguración de la lápida tuvo lugar a las doce del mediodía del jueves 18 de marzo de 1954. Pronunciaron palabras emocionadas en homenaje a la figura del maestro, el director general de Bellas Artes don Antonio Gallego Burin, el escritor don Eduardo Aunós, el presidente de la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes de España don Enrique Chena Quejido y el músico don Cristóbal Halftter.

* * *

I. Falange Española. Lápida en recuerdo del acto fundacional de ésta en 29 de octubre de 1933 por el Triunvirato formado por don José Antonio Primo de Rivera, don Julio Ruiz de Alda y don Alfonso García Valdecasas.

II. Se encuentra situada la lápida de referencia en la fachada del Teatro de la Comedia, calle del Príncipe, número 14, donde el mitin de la fundación tuvo lugar.

III. La lápida fue colocada a instancias del Ayuntamiento de Madrid en 1971 obedeciendo a un ruego del entonces concejal señor Rodríguez Tarduchi, para así conmemorar la fundación de la Falange. Es de mármol negro y lleva arriba el escudo de Madrid y abajo las flechas y el yugo, emblema de la Falange y una fecha: 1971.

La inscripción de la lápida reza así: «El 29 de octubre de 1933, aquí, en el teatro de la Comedia, José Antonio convocó a la juventud española para una ilusionada empresa de entrega, de pasión y de sacrificio por una Patria mejor.

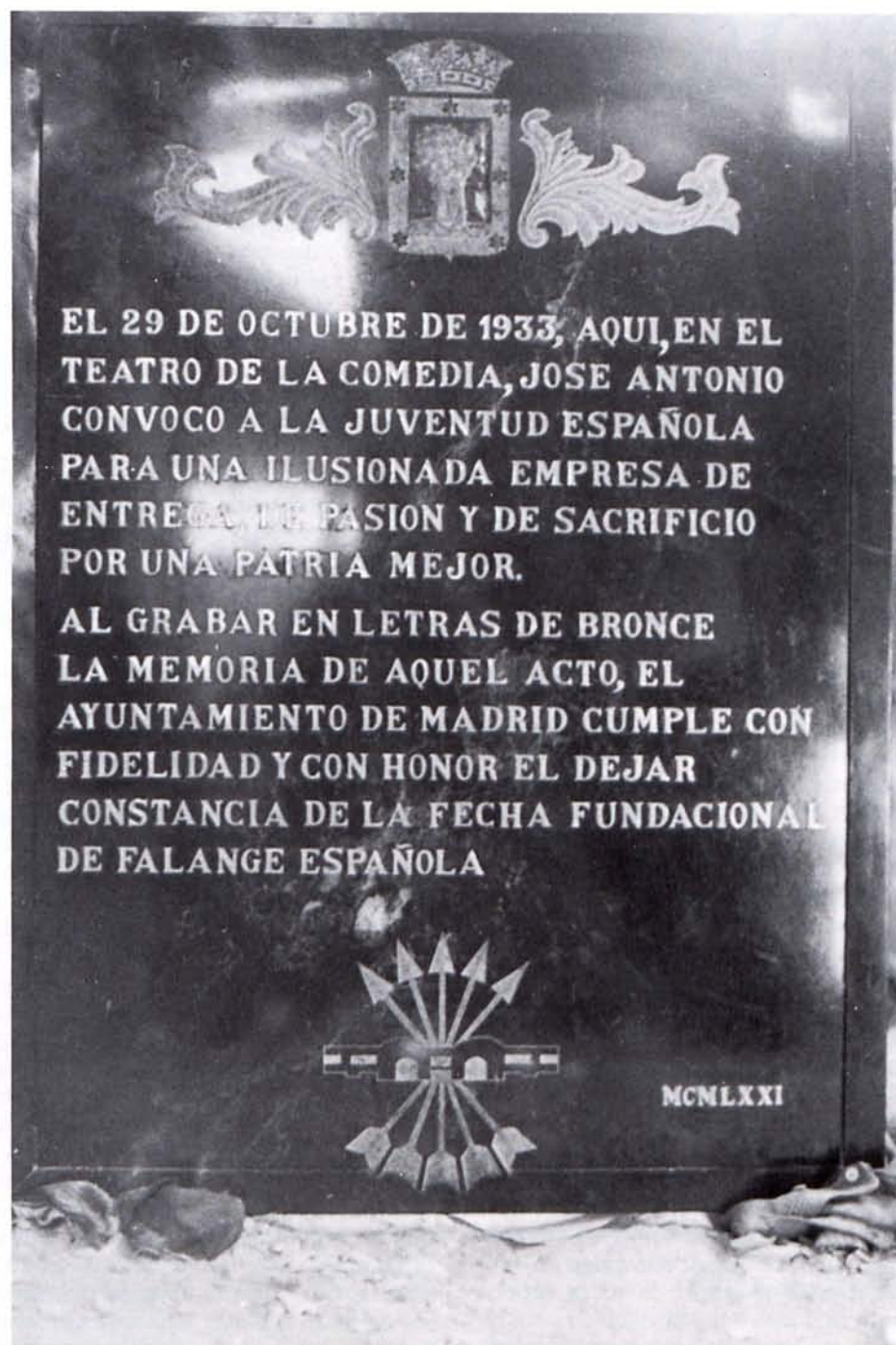
Al grabar en letras de bronce la memoria de aquel acto, el Ayuntamiento de Madrid cumple con fidelidad y con honor el dejar constancia de la fecha fundacional de Falange Española.»

IV. El acto inaugural de esta lápida tuvo lugar en la mañana del jueves 23 de marzo de 1972. En el hall

del teatro se reunieron numerosas personas, otras más lo hacían en la calle del Príncipe por falta de espacio. Presidió la ceremonia el que era a la sazón vicesecretario general del Movimiento don Manuel Valdés Larrañaga, que descubrió la lápida. Se encontraba asimismo presente, la hermana de José Antonio, doña Pilar y los señores López Cancio, gobernador civil y jefe provincial del Movimiento y en representación del Ayuntamiento el primer teniente de alcalde don Jesús Suevos, quien por enfermedad del alcalde don Carlos Arias Navarro, leyó el discurso que éste había enviado y cuyo texto recogemos a continuación: «Camaradas y amigos: El 29 de octubre de 1936 se inscribía en las mejores páginas de la historia de España el nombre de este viejo teatro de la calle del Príncipe. Situado en el tradicional barrio de las Musas, que diera cobijo a los más preclaros talentos y agudos ingenios de la Villa y Corte, tuvo la singular fortuna de prestar resonancia en su sala a la palabra creadora de uno de los más esclarecidos madrileños de todos los tiempos: José Antonio Primo de Rivera.

Fue el teatro de la Comedia parte material y muda de uno de los más importantes actos que el hombre puede realizar: la fundación, que es tanto como decir crear sobre bases firmes y con seguras garantías de continuidad. Aquí, José Antonio alzó una bandera de Fe y Esperanza, de irrenunciables exigencias, de pasión por la grandeza, la libertad y la unidad de España. Son absolutamente válidas las ideas, vigentes las palabras, estimulante el clásico estilo poético y alegre, del discurso fundacional de Falange Española: sigue tremolando alzada en lo alto, la misma bandera que nos invita a la fraterna unidad, al sacrificado servicio, al cabal entendimiento de la vida, a la fervorosa entrega a un ideal nobilísimo, que ambiciona el engrandecimiento de la Patria.

Es un honor para el Ayuntamiento de Madrid el habernos convocado para este acto, tan entrañable como necesario, tan sencillo y austero como deseaba José Antonio para todas las públicas manifestaciones de la Falange y los falangistas. Hemos querido fijar en piedra el recuerdo de la memorable fecha fundacional. Pocos acontecimientos tan genuinamente importantes para España ha presidido y protagonizado Madrid como aquel que tuvo por escenario el teatro de la Comedia. En pocas



ocasiones podrá vanagloriarse de haber prestado un valiosísimo servicio a España como en aquella mañana de octubre en que se alumbró doctrinas, se encendieron entusiasmos, se movilizaron talentos y se alzaron brazos en una ardorosa y gallarda empresa común de salvación nacional. Es la misma tarea en que los españoles debemos sentirnos personalmente comprometidos por la paz, en progreso y la grandeza de España. Es la empresa que, acometida y desarrollada con fe y entusiasmo bajo el ejemplar mandato de Francisco Franco, puede ofrecer hoy, como estímulo para las jóvenes

generaciones, una España renacida y pujante, venturosamente distinta de aquella de 1933.»

A continuación el Gobernador Civil de Madrid, don Jesús López Cancio pronunció el siguiente parlamento: «Gracias, Señor Alcalde por tus palabras. Gracias también al Ayuntamiento de Madrid por un acuerdo que le honra y al que hoy se da cumplimiento. Gracias en nombre del Consejo Provincial del Movimiento y de cuantos nos hemos congregado en este vestíbulo.

Muchas son, ciertamente, las fachadas madrileñas que pregonan los acontecimientos de la vida de perso-

nalidades ilustres, pero sólo unos pocos monumentos pueden parangonarse con este sencillo recordatorio de que aquí, precisamente aquí, nació el noble intento de una España nueva.

Porque esta lápida que ofrendáis a José Antonio, trasciende de su personal biografía, se hace memoria del empeño de una generación y se convierte en acicate y guía de cuantos deseen enderezar su insatisfacción social hacia el mejor servicio de una España auténtica y moderna, digna y universal, fuerte y justa.

Porque la voz de José Antonio fue aquí un primer análisis del pasado; de las ideologías imperantes y de la comunidad misma; lleno de intuiciones, estilo, claridad y afirmaciones, insólitas en aquellos tiempos de disolución y parcialidades suicidas. Fue una convocatoria para las coincidencias fundamentales. Fue el paso al frente de un intelectual que abandonó la soledad de su castillo especulativo, sus dudas inteligentes, y se lanzó al servicio de su patria, pregonando fe y voluntad en unos «queremos» que movilizaron a la juventud española de entonces.

Desde esta decisión, José Antonio, en contacto con el pueblo, enriqueció sus ideas y fortaleció su ánimo, hasta culminar su pensamiento político en el gran discurso del cine Europa. Pensamiento y vida que signó con la autenticidad de su entrega y sacrificio, inmortalizadas en la losa austera y unitiva del Valle de los Caídos.

La voz y el ejemplo de José Antonio, constituyen un discurso inacabado y un truncado servicio; una malograda posibilidad, que exige de nosotros algo más que la mera repetición de todas sus afirmaciones iniciales; exige sí la intransigencia de cuanto certeramente señaló con fundamento político de nuestra comunidad, pero exige también la búsqueda de nuestras respuestas válidas para los problemas de cada hora, de cada tiempo.

Porque él no quiso programas rígidos, cómodos recetarios, sino gallardía y firmes criterios, nosotros tenemos que usar de nuestra libertad y responsabilidad en busca de la realización de la sociedad armoniosa, justa y progresiva que él ambicionó.

En este caso se rinde homenaje también a las escuadras de intelectuales y de artesanos, de obreros y labriegos, de estudiantes y hombres de ciencia, de empresarios y militares, que procedentes unos de los

«marzos» de Ledesma y los «octubres» de José Antonio, otros de la forzada decisión de unas horas dramáticas que se convirtieron en tres años de dolor y gloria, y los más, forjado en el alegre convivir de los campamentos juveniles, constituyen la base humana de unas minorías que no se conforman simplemente con aceptar los principios doctrinales de nuestro Movimiento, sino que proclaman y ejercen su voluntad de servirlo.

El mandamiento de esta lápida puede condensarse para nosotros en dos palabras: fidelidad y atrevimiento. Una fidelidad sin nostalgias en las que el estilo se sobreponga al gesto, el concepto a la metáfora, la vida a las palabras. Una fidelidad a beneficio de inventario, para descubrir los vicios y fracasos de nuestro pasado y salvar el patrimonio de las obras y de las ideas realmente dignas de trascender, como apoyatura o como ingrediente de ese futuro que demanda y espera el ímpetu creador de nuestro atrevimiento.

Es decir, decisión clarificadora de los objetivos, que justifique el esfuerzo de nuestra unidad; decisión que nos libere de toda la escoria que oculta el fuego caliente y luminoso de nuestra doctrina. Atrevernos a salir del bunker defensivo de lo que es meramente accidental, para que nuestras ideas, nuestra viva presencia y nuestro ejemplo se proyecten sobre nuestro pueblo de un modo eficaz y reciban de él la comunicación de sus necesidades y de sus aspiraciones.

La gran meta de nuestro Movimiento sigue siendo, al menos para el falangista que os habla, la obra de síntesis que España demanda: síntesis cultural, síntesis social y síntesis política. La primera para incorporar todo lo noble, válido y verdadero, cualquiera que sea su procedencia o lugar donde se halle; la segunda efectiva; para superar la lucha de clases imponiendo una justicia radical y efectiva; finalmente una síntesis política que haga consustancial la unidad y la diversidad, la autoridad y la participación.

Por ello, sin concesiones a la frivolidad, a la cuquería o al conformismo, tenemos que ofrecer respuestas hábiles para los problemas de nuestro tiempo. La fidelidad sin atrevimiento no puede acarreamos más que la inoperancia y la muerte. El ejemplo nos lo dio José Antonio; no hagamos de su recuerdo ceniza y hoja seca, perennes en la forma pero

sin vida. El, y todos los que cayeron por una España mejor, nos imponen el esfuerzo de la adivinación. Nuestra vocación política, nacida del amor y la discrepancia, hemos de servirla con inteligencia, proyectándola más sobre el análisis del presente y la conquista del futuro, que hacia la mera complacencia del pasado, nos obliga, pero que ya no nos pertenece».

Terminado el acto y ya en la calle del Príncipe, todos los asistentes al mismo cantaron el himno de la Falange «Cara al sol» Dio los gritos rituales el señor don Manuel Valdés Larrañaga, que era a la sazón Vice-secretario General del Movimiento.

* * *

I. Asilo de Huérfanas de Jesús. Alburquerque 18, con vuelta a la calle de Luchana.

II. Esta Institución Benéfica de ladrillo rojo se alzaba en el lugar indicado. Hace poco más o menos diez años que el edificio fue derribado y pese a las investigaciones realizadas no hemos podido averiguar donde fueron a parar las lápidas conmemorativas situadas a la entrada del mismo. Tuvo como uno de sus principales promotores a don Salvador Bermúdez de Castro y Díez. Ilustre gaditano —6 de agosto de 1817— muerto en Roma en 1883. Poeta romántico, escritor, Embajador en México y más tarde cerca del Rey de Nápoles el cual le concedió el título de Duque de Ripalda.

Fue después embajador de España en Roma y en París. Senador del reino por la Reina Isabell II, que le otorgó el título de Marqués de Lema.

III. Los textos de las lápidas decían de este modo:

«A la memoria del Excelentísimo Señor don Salvador Bermúdez de Castro y Díez, Duque de Ripalda, Marqués de Lema a cuya caridad se debe principalmente la construcción de este edificio. Año de 1887.»

«La caridad de algunos señores comenzó por amparar huérfanos en 1857, confiando en Dios sólo. Esta casa levantada en 1887 prueba que no confiaron en vano. Sea Bendito el Santo nombre de Dios.»

IV. No parece hubo ceremonia inaugural de las mencionadas lápidas cuyo destino, si bien de momento no conocemos, no dejamos de confiar de hallarlo en el transcurso de la publicación de estos Apuntes.

MADRID Y SUS LIBROS

Virginia TOVAR MARTÍN: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1975. 430 páginas.

LA arquitectura madrileña de los «malos tiempos» de los reinados de Felipe IV y Carlos II es el tema de este libro, primordialmente de investigación, de Virginia Tovar Martín, profesora adjunta de la Universidad Autónoma de Madrid y uno de los más fecundos estudiosos noveles de nuestra arquitectura barroca. Ante un período especialmente desatendido por nuestra historiografía, quizá por su aparente falta de interés y atractivo como exponente de una época de ocaso político y aguda crisis económica, la autora ha partido —con innegables dosis de clarividencia, modestia y honradez— de un primer acopio de materiales que le permitieran levantar su historia, de la mano de sus protagonistas. Ha basado su trabajo de investigación en el esclarecimiento de los hechos, de las obras y sus artífices, antes que lanzarse a generalizaciones que, por falta de datos, podrían aparecer como apresuradas y apriorísticas. Prueba de ello es su interés por la documentación de primera mano, tantas veces menospreciada, que se convierte en principal e inédita fuente de incalculables consecuencias. Por un lado, le ha permitido desmontar mitos tradicionalmente aceptados como los del protagonismo de artistas como Francisco Herrera el Mozo o José Ximénez Donoso, cuya actividad queda restringida al ámbito de lo decorativo. Por otra parte, le ha dado pie para la «creación» de figuras con entidad personal y obra de importancia (hasta ahora meros nombres) —como las de los Olmo, Hurtado, Sánchez, Torija, Peña—; para la plena conformación de otras figuras, bien conocidas en otras etapas de su vida (los casos de fray Lorenzo de San Nicolás o el Hermano Bautista) o en otras disciplinas en las que centraron su actividad (Herrera Barnuevo y su iglesia de los benedictinos de Montserrat). Gracias a su ingente aportación documental podemos hoy saber cuándo y de quién son prácticamente todas las obras madrileñas del período, tanto las conservadas como las desaparecidas, muchas de estas no de menor interés.

Partiendo de estas bases, Virginia Tovar organiza su obra en tres grandes partes. La primera está dedicada a la exposición del panorama histórico del período y la influencia de la sociedad madrileña, la Corte, la Iglesia y la penosa situación económica sobre la arquitectura; y al estudio de los caracteres generales de ésta, tanto en el aspecto urbanístico como en los de sus materiales y técnicas, tipologías de los edificios civiles y eclesiásti-

cos. Las dos siguientes, completadas con una relación de obras de los maestros del momento, se dedican al estudio pormenorizado de las figuras de los arquitectos y sus realizaciones, divididos en dos grupos (1650-1680 y 1680-1700). El estudio detallado de cada uno de ellos recoge tanto sus datos biográficos (de gran interés muchos de ellos por mostrarnos de cerca su vida) como un análisis, no solamente descriptivo, de sus obras. Merece mención especial su profundo interés por sus realizaciones en el campo del retablo, faceta a veces olvidada pero de capital importancia para la comprensión de una arquitectura, volcada hacia lo decorativo y bidimensional, como la de este período.

Al hilván de estas obras y estos arquitectos, Virginia Tovar va entresacando las características de esta época de nuestro barroco, apegada todavía a las estructuras tipológicas del clasicismo de fines del siglo XVII, y a sus teorías, pero que buscaba una originalidad fundada en el desarrollo de sus conformaciones espaciales —por medio de su dinamización— y en un nuevo sentido de la decoración, basado en un tratamiento plástico y unificador. Todo ello sin salirse de los límites cronológicos previstos. Consciente de la falta de estudios, a un «nivel» como el del suyo, de las etapas anterior y posterior, ha rehuido las generalizaciones prematuras, las conclusiones dogmáticas con respecto a los antecedentes y consecuencias. Ya llegará su hora y no es improbable que Virginia Tovar —bien lo sabemos— nos depare la gratísima sorpresa de su prosecución: un nuevo aldabonazo a la puerta de nuestra historiografía arquitectónica.

Fernando Marías

Mercedes AGULLÓ COBO: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Departamentos de Historia del Arte de las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid. Granada, 1978. 269 páginas.

EL reconocido prestigio de Mercedes Agulló Cobo como historiadora del Arte, basando sus trabajos en el exámen minucioso y la búsqueda paciente e incansable por los archivos de la Villa, ha dado lugar a que las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid acogieran el proyecto de publicación del riquísimo material de archivo que la autora había venido reuniendo, durante muchos años, con el rigor que la caracteriza. Por todos los historiadores del Arte es sabida

la utilidad que, para la precisión de datos y conocimiento de artistas, han supuesto los libros de Pérez Pastor, Pérez Sedano, Zarco del Valle y C. Torroja, aportando datos sacados de los archivos, especialmente de los de Madrid y Toledo. El libro de Mercedes Agulló no es sólo una continuación de ellos, sino que, además, por la forma en que está estructurado y por la variedad de datos recogidos, amplía el conocimiento de los artistas y de la época que vivieron. En efecto, al no limitarse a los estrictos datos sobre pintores sino, también, a nacimientos y testamentos de sus familiares, tasaciones de colecciones, etc., nos adentra en las relaciones humanas de unos artistas con otros, enriqueciendo el panorama artístico de la época de que se ocupa. En resumen, libro de indispensable consulta facilitada por los minuciosos índices que acompañan a los documentos ordenados alfabéticamente por los apellidos de los artistas. Al comienzo de su obra, la autora expresa su gratitud a los profesores Pita Andrade y Pérez Sánchez por la ayuda prestada para que se haya podido llevar a cabo esta publicación; nosotros también queremos unirnos a esta manifestación de gratitud que, por la evidente utilidad de la obra, han de sentir, seguramente, cuantos se interesan por el estudio del Arte.

Isabel Mateo Gómez

José ALTABELLA: *Lhardy, panorama histórico de un restaurante romántico. 1839-1978.* Madrid, 1978.

AZORIN lo ha dicho y no hay quien pueda borrarlo. «No se puede concebir a Madrid sin Lhardy», es algo, es todavía mucho más de lo que puede pasar a París sin Maxims, por lo que a Francia toca. Desde 1839 en la Carrera —la Carrera no es otra que la de San Jerónimo— para Madrid:

A una niña, en la Carrera,
se le cayó el abanico,
y fueron a recogerlo
entre cuatro señoritos.

esta Lhardy, la tienda de Emilio Huguenin Lhardy, que cosa curiosa nació allá por cuando Napoleón iba a venir a armar la marimorena, la verdad es que se la armaron a él en esta coronada Villa.

Sin archivos ya cuentas o menuses de la Casa, lo que es por otra parte, dicho sea con respeto, desidia de esta por su historia ha compuesto Pepe Altabella, periodista de la erudición una muy cumplida de este establecimiento que es gala y gloria de los de «restauranter» en la Corte de las Españas con su arranque romántico y su presencia 78 y siempre en cada instante con un muy alto tono en que la gastronomía y la política, la historia y la literatura y claro es que un tono galante de buen tono se han producido en su torno.

José Altabella, que sabe cosas y más cosas ha ido de las viejas memorias a las novelas galdosianas y ha sabido entrar en las Hemerotecas para dar con las citas de un banquete ya en el menú o la minuta, los precios, para encontrar versitos o coplas que cuentan de improvisaciones al término de banquetes y que prueban que lo del destape no es de hoy:

Mujeres hay tan bellas y tan fatuas
que gozan enseñándose a la gente,
y sólo no se toman por estatuas
porque tienen el mármol más caliente.

Es todo un centón fina y sabiamente encadenado el de episodios de Lhardy con que ha compuesto su vida este autor que cuando coge un tema —señalemos su libro sobre la Lotería Nacional— lo agota y lo exprime sacando de él los mejores y más ricos jugos.

De 1839 a hoy quien dice, por Lhardy ha pasado lo mejor y lo más granado de España y sobre él han escrito al margen de sus dineros y de sus tazas de consomé todos. Todos ya en torno al elegante Tamames, ya en otros más cercanos el ingenioso Julio Camba. La toreía: Frascuelo, Domingo Ortega y Manolete. La Poesía y las Letras: Azorín y su prosa al espejo, Agustín de Foxá...

Gran y hermoso libro el de Altabella y todo ello ornado con una iconografía que es un supremo encanto. Lhardy tiene ya su gran historia en este libro pero por qué no decir mejor que Altabella a través de un restorán ha escrito una muy hermosa y encantadora historia madrileña.

Juan Sampelayo

Matilde VÁZQUEZ y JAVIER VALERO: *La guerra civil en Madrid. 1936-1939.* Ediciones Tebas. Madrid, 1978.

Madrid y tres años cruciales —graves— de su historia vienen ahora en un grueso volumen a enriquecer no ya en número, sino en calidad la muy copiosa bibliografía de la guerra civil española. Una mujer y un hombre dados con vocación a la historia han compuesto este volumen que si bien es un libro escrito por especialistas de aquella se puede leer por buceadores de la misma y mismamente por curiosos de ésta. Un libro que centra la guerra civil en todas sus vertientes en una ciudad: Madrid, protagonista de este volumen de casi mil páginas de letra clara y cuidadosa impresión.

Bajo epígrafes capitalicios Matilde Vázquez y Javier Valero, recorren cada día y cada hora, cada momento la ciudad y de sus investigaciones salen las proclamas o los discursos, los precios y las noticias de qué pasaba en Madrid, qué perfil guardaba en esos años que configuraron en ella la guerra civil.

Hay objetividad en infinitas páginas de este relato que los autores han escrito en su largo periplo de investigación y redacción, si bien no se puede negar que hay en alguna ocasión cierta simpatía —simpatía objetiva, si este término puede admitirse— en algunos puntos de esta obra.

La historia sin embargo es la predominante de este libro que encierra centenares de documentos dispersos y difíciles de encontrar, sólo por esto la tarea de Matilde Vázquez y de Javier Valero, sería ya encomiable tanto por el hoy, pero mucho más por el futuro. Es un libro de consulta podemos decir de modo evidente, pero es también una obra donde el curioso satisface ampliamente su curiosidad. Tras de él será ya difícil encontrar más cosas sobre ese grave y crucial período madrileño.

Juan Sampelayo



