



VILLA de MADRID

Ayuntamiento 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:
R U F O G A M A Z O R I C O

REDACCION: PLAZA MAYOR, 27

ADMINISTRACION: MAYOR, 83

Teléfonos: Dirección, 265 91 38

Administración, 242 46 93

PRECIO DEL EJEMPLAR: 150 PESETAS

M A D R I D

AÑO XIX

1981-III

NÚM. 72

Sumario

1881-1981: Cien años de Picasso. Por A. M. CAMPOY.

Picasso: Vivir para pintar. Por FRANCISCO CALVO SERRALLER.

El «Guernica», en su sitio. Por MARIANO JUBERÍAS OCHOA.

Pablo Picasso y Madrid. Por FERNANDO CHUECA GOITIA.

Picassismo. Selección de textos de Ramón Gómez de la Serna.

Las tarascas madrileñas (II). Por JOSÉ MARÍA BERNÁLDEZ MONTALVO.

Juan Ramón Jiménez y su Madrid posible e imposible. Por FRANCISCO GARFÍAS.

El poema intacto. Por CARLOS MURCIANO.

Signo y valoración de la poesía de Juan Ramón Jiménez. Por FEDERICO-CARLOS SÁINZ DE ROBLES.

Madrid, de corte a metrópoli. Por JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA.

Las casas madrileñas de Juan Ramón Jiménez. Por JOSÉ MONTERO ALONSO.

El poeta que canta. Por MARCELINO TOBAJAS.

Hace cien años nació Carrere. Por JOSÉ LUIS PÉCKER.

Embajadores en Madrid. Por A. MATILLA TASCÓN.

Apuntes para un catálogo de lápidas madrileñas. Por JUAN H. SAMPELAYO.

Establecimientos tradicionales madrileños, en torno a la muralla. Conferencia de ADRIÁN PIERA.

Pedro Vergel, alguacil y toreador. Por FRANCISCO LÓPEZ IZQUIERDO.

Fotografías: Yebra, Imagen, Mariano Juberías, Montero Alonso, Archivo Gráfico Contreras y «Villa de Madrid».

Ilustraciones: Serny.

Dep. Legal: M-4194-1958

SAN MARTÍN - TRUJILLOS, 7
MADRID

Portada: *Pablo Ruiz Picasso: Autorretrato.* (Convaleciente, 1901).

1881-1981:

Picasso

CIEN AÑOS DE PICASSO

Por A. M. CAMPOY

«Frente a la gloria de un minuto o de una estación, la fortuna y la gloria de Picasso parecen talladas en el mármol más duro.»

Eugenio d'Ors



Juan Gris: *Retrato de Pablo Picasso*, expuesto en los «Independientes» en 1912, con el título de *Homenaje a Picasso*.

CON Charlot, Churchill, Pío XII, Stalin, algunos pocos más, Pablo Picasso ha sido uno de los nombres más familiares de nuestro tiempo. Ha sido el suyo el primer caso en la historia del arte en que el nombre de un pintor trascendiera el ámbito de las artes para convertirse en uno de los nombres más fa-

mosos del mundo. Su reinado en la fama fue, también, el más largo de todos: desde 1907, en que pinta «*Les demoiselles d'Avignon*», hasta 1973, en que muere, el nombre de Picasso orientó y resumió la pintura universal. Durante setenta años las corrientes estéticas giraron alrededor de su obra, con ella o frente a ella,

nunca indiferentes a ella. No hay en toda la historia del arte período más extenso ni más acuciante alrededor de un nombre. El período picassiano caracteriza gran parte del arte del siglo XX, influye la pintura europea, la americana, la oriental occidentalizada; lo picassiano determina alguna época inicial de todo pintor moderno. Es el ineludible ejercicio de modernidad que todo pintor se propone para corroborarse como tal.

Picasso ha tenido seguidores, imitadores, hasta discípulos, pero no ha tenido continuadores. Su personalidad quemaba a quienes se aproximaban a él. Es posible pintar desde una inspiración goyesca, o velazqueña, conservando no obstante la propia personalidad. No es posible pintar a partir de Picasso sin anularse. Porque su gran lección no es la de su propia pintura, sino la lección de libertad que proporcionó a la pintura para salvarla del continuismo estéril. Picasso introduce en la historia del arte la noción de que cambiar es necesario para poder crear. Cambiarlo todo, transformarlo todo para recrearlo todo. Picasso recrea la historia del arte. Partiendo siempre de una ocasión propicia (la geometría, el arte negro, Grecia, las Meninas, etc.), Picasso varía sobre unos temas dados, los destruye y los recrea. Tenía, para decirlo con la expresión de Goethe, una «inspiración hembra». Necesitaba ser fecundado por algo anterior a él, de donde la coherencia estilística de toda su obra respecto al próximo o remoto pasado de la historia del arte.

Fue, en esto sobre todo, un español más típico de lo que se cree, y como tal, un ácrata, un perpétuo insoportado a cualquier autoridad. «Yo no busco, encuentro», decía corroborándose genio azaroso, como uno de aquellos vagamundos ideales de la Conquista. Una temprana relación con Pío Baroja, en el Madrid finisecular y amargo del 98, le estimuló la latente carga de acracia que llevaba en la sangre como típico español. Pero como vivió casi toda su vida fuera de España —otra constante de cierta España peregrina—, sobre la personalidad anárquica del español se posaron hábitos de orden. Francia, con su buen sentido, malogró al bohemio que Picasso hubiera sido de quedarse en Barcelona o Madrid. Se «afrancesó» en su relación social (¿podía haber algo más «afrancesado» que un pintor español archimillonario?), pero su alma permaneció siempre española, como español fue siempre su pasaporte. Picasso no se «nacionalizó» francés nunca. Su arte, esencialmente, permaneció español siempre. Nada más extraño a la amabilidad del arte francés que el exabrupto, o «bizarrerie» española de Pablo Ruiz Picasso. Ciertamente Picasso asumió y recreó el arte internacional que se proponía desde París, pero lo hacía con un espíritu que nunca fue del todo francés, aunque en lo formal de su arte no tenga demasiado sentido buscar literales constantes de lo español. Lo picassiano es un espíritu español proyectado en un es-

tilo que no siempre se organiza en la tradición artística de España.

Picasso llevó a un París cosmopolita, más bien apátrida, el ardiente informe de un español que, además de serlo arquetípicamente (Goya también lo fue y, más que en cierto modo, patrocinó el impresionismo francés), era sobre todo mediterráneo. Desde los iniciales días del Bateau-Lavoir hasta las postreras jornadas de Mougins, Picasso se había dedicado a soltar en la dulce y ordenada y tradicional Francia los toros humanoides de su mar azul. Durante setenta años lo revolió todo, sacó todo de quicio, puso lo inesperado en el lugar que la costumbre había querido siempre ocupar. El mismo, en un poema que se diría surreal, parece retratarse y retratar el estupor de Francia ante el espectáculo insólito del español inimitable:

«recogiendo limosnas en su plato de oro
vestido de jardín
aquí está ya el torero
sangrando su alegría entre los pliegues de la capa
y recortando estrellas con tijeras de rosas
sacudiendo su cuerpo la arena del reloj
en el cuadrado que descarga en la plaza el arco iris
que abanica la tarde el parto...»

Era, más que el Louvre, más que el mascarón de proa de De Gaulle, más que el Folies-Bergère, el mito más poderoso de Francia, el penúltimo atractivo francés para las admiraciones y los escándalos del mundo. La sabiduría francesa «nacionaliza» todo lo que le llega si es genial, Napoleón o Picasso. Francia se enorgulleció de él, lo mimó y lo honró, y es humano que también se sirviera de él. Pero Picasso era español. Había nacido en Málaga, plaza de la Merced, el 25 de octubre de 1881, y el 10 de noviembre fue bautizado en la iglesia malagueña de Santiago Apóstol imponiéndosele los nombres de Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, María de los Remedios, Crispiniano de la Santísima Trinidad Ruiz Picasso... Tantos nombres para luego no tener necesidad de ninguno: Picasso a secas. Nadie dice Harmensz van Rijn Rembrandt, ni Diego de Silva y Velázquez... Se dice Velázquez, Rembrandt, Picasso. Murió el día 8 de abril de 1973 en Mougins, en la Costa Azul, cantón de Cannes, en la orilla del mismo mar que lo había visto nacer. Está enterrado en su castillo de Vauvenargues, en los Alpes Marítimos. ¡Qué contraste entre este sombrío «chateau» y la casa número 15 de la malagueña plaza de la Merced! ¿Qué puede hacer Picasso enterrado en el parque de un castillo de un marqués francés? Su sitio está aquí, entre nosotros, en San Antonio de la Florida, junto a don Francisco de Goya. España, pródiga en hijos errantes, se sentirá más completa cuando vuelva a su seno Pablo Ruiz Picasso.

A. M. C.

PICASSO:

Picasso

VIVIR PARA PINTAR



Por Francisco
CALVO SERRALLER

Pablo Ruiz Picasso, a los treinta años.

RESUMIR sintéticamente una vida tan dilatada e intensa como la de Picasso parece poco menos que imposible. Lo intentaremos, no obstante, previniendo al lector sobre el carácter meramente indicativo de nuestro esquema. Pablo Ruiz Picasso nació en Málaga el 25 de octubre de 1881. Su padre —José Ruiz Blasco— era profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de aquella ciudad. De su madre —María Picasso Lopez— adoptará el pintor el apellido que le hará mundialmente famoso. Teniendo presente



Mujer del sombrero de plumas. (Madrid, 1901.)

la fecha de nacimiento de Picasso, y de manera simplemente indicativa, conviene situarla como centro referencial de un conjunto vario de acontecimientos. En este sentido, para hacerse una idea, basta con mencionar que, en el contexto artístico internacional, triunfa entonces el arte académico de los salones, pero que ya están en plena madurez creativa los impresionistas Van Gogh, Gauguin —a punto de embarcar para Tahití—, Monet —que dos años más tarde se instalará en Giverny—, Cézanne —que pinta entonces obsesivamente la montaña de Sainte-Victoire—. En España, por su parte, cuando nace Picasso todavía reina Alfonso XII, que fallece en 1885, pero es en aquel momento cuando se está desarrollando la obra de Galdós, Clarín, Menéndez Pelayo, etc., y en aquel momento también cuando, con escasa diferencia entre sí, nacen la mayoría de los componentes de la Generación del 98: Ganivet, Valle Inclán, Unamuno, Pérez de Ayala, Juan Ramón, Machado, Maeztu, Baroja, Azorín y Ortega y Gasset.

En 1891, acompañando al cabeza de familia en su nuevo destino pedagógico, la familia Ruiz Picasso se traslada a La Coruña y, cuatro años más tarde, en 1895, por las mismas razones, a Barcelona. En 1897, Pablo Picasso ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde asiste irregularmente, para trasladarse a continuación a Barcelona y, por fin, a París, meta entonces para todo artista con capa-



Las tres bañistas



Los tres músicos (1921).



Las tres bailarinas (1925).



Maternidad (1905).



Retrato de Olga (1917).

ciudad e inquietudes, donde se instala por primera vez el año 1900. Desde ese momento, aunque todavía simultanea su residencia en la capital francesa con estancias en Madrid y Barcelona, su intención es quedarse definitivamente allí, lo que consigue a partir de 1904 de manera estable. En realidad, París se convierte en el eje principal de la vida de Picasso, aunque prodigue en cuanto puede las escapadas al Sur este espíritu indudablemente meridional. De hecho, sólo tras la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, en los veinte últimos años de su vida, Picasso vive de forma casi continua en la Costa Azul, un poco como si quisiera aprovechar todas las energías finales que conservaba su naturaleza privilegiada exclusivamente en la realización solitaria de su trabajo.

De espíritu extrovertido e inquieto, dotado de una facilidad excepcional para relacionarse con todo tipo de gentes, Picasso se junta, desde el comienzo de su instalación en París, con los círculos revolucionarios de la vanguardia, cuyo liderazgo asume rápidamente. Es cierto, al respecto, que su acusado sentido de independencia le hace abstenerse de firmar manifiesto o protegerse en grupos, pero, a pesar de ello, no creo que haya otro caso parecido al suyo en mantenerse abierto a las personalidades y generaciones

más dispares, casi con la única limitación de que sean capaces de haber demostrado el carácter revolucionario de su aportación. Picasso, en efecto, suma una relación impresionante de amistades procedentes del mundo intelectual, desde Max Jacob y Apollinaire hasta los surrealistas Breton y Eluard, veinte años más jóvenes que él. No es extraño, por consiguiente, que se convirtiera en el símbolo indiscutido del espíritu moderno tanto para los grupos artísticos como para la mentalidad popular. Su vitalidad portentosa, por otra parte, que se pone de manifiesto no sólo en la longevidad que alcanza —muere en el año 1973, cuando cuenta 92 años—, sino la energía de sus pasiones, hace que su biografía sea un centro de acontecimientos.

Todo en él es excesivo: su capacidad creadora, pero también su intensidad afectiva, que le lleva a gozar de grandes amistades, amoríos y auténticos amores. Entre estos últimos, no puede olvidarse el papel fundamental que desempeñan algunas mujeres, desde Fernande Oliver, Marcelle Hubert y Olga Koklova, con quien contrae matrimonio en 1918, hasta Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gillot y Jacqueline Roque, la compañera que le acompaña hasta el final de sus días. Pero en esta relación impresionante de pasiones amorosas lo importante no es la cantidad, aun-

que expresen en este asunto una energía superabundante, sino la cualidad; esto es: la intensidad, el apasionamiento, con que se agota en cada una de estas historias, que vive literalmente hasta el final.

¿Hay que insistir sobre la presencia de este mismo talento en la realización de su obra artística? En este terreno, el desbordamiento energético picassiano, al filo de una época que parece hecha a su medida, se perfila dotado de una naturaleza proteica, igualmente extraordinaria. Ciertamente, la facundia inventiva de Picasso no tiene comparación con ningún otro artista del siglo y con muy pocos de toda la historia del arte occidental. A este respecto, se puede afirmar, sin temor a exagerar, que lleva a cabo muy diferentes experiencias plásticas, las cuales, por separado, han justificado toda la vida de muchos artistas contemporáneos. Así, para comprobarlo, basta con hacer una simple relación nominal de las etapas y movimientos artísticos que intervienen en la vida creadora de este genio inagotable. Se forma inicialmente, por ejemplo, en el realismo académico, que aprende de sus maestros Muñoz Degraín y Moreno Carbonero, desarrolla hasta sus últimas consecuencias el postimpresionismo de la cosmopolita Barcelona finisecular, da origen en París a dos estilos expresionistas conocidos por etapas azul y rosa, funda el cubismo, realiza obras maestras en el clasicismo que imperó tras la Primera Guerra Mundial y aún en esos agitados años veinte y treinta —los turbulentos años de entreguerras— despliega una actividad tan espléndida que seduce a los terribles surrealistas. En este sentido, aunque nadie hoy le discute su condición de maestro del siglo, creo que se mantiene todavía abierta la capacidad de influir artísticamente que posee su obra.

De todas formas, dentro de ese carácter aquí forzosamente esquemático, se puede trazar un panorama cronológico fundamental de la evolución de la producción artística de Picasso, atendiendo sólo naturalmente a los momentos privilegiados de mayor originalidad. De esta manera, prescindiendo de sus primeros escarceos de aprendizaje, que se remontan aproximadamente hasta su instalación en Barcelona en 1899, la obra de Picasso puede dividirse en seis grandes etapas o períodos. En primer lugar, el período llamado de «Picasso antes de Picasso» por Cirici Pellicer, que engloba la producción catalana del artista, entonces casi un adolescente. El escenario es esa Barcelona de pleno fin de siglo, uno de cuyos focos de vanguardia cultural es la tertulia artística de Els Quatre Gats. De ese ambiente toma Picasso un vitalismo trágico a lo Nietzsche mezclado con las poses anarquistas de moda, pero principalmente se imbuje de aires pictóricos que siguen a Toulouse-Lautrec, Beardsley y mucho a Edvard Munch; en una palabra: líneas angulosas, marcadas, duras, propias de la capacidad sintética y nitidez de los ilustradores, junto a esa insania espiritual —atmósfera cromática chillona, sobrecargada, angustiosa— de los expresionistas del Norte. Los temas preferidos son el café y el burdel de baja monta, las actitudes violentas y melancólicas, las miradas enfermizas... Por lo demás, flota en todo el ambiente enrarecido del simbolismo, que tendrá en Anglada Camarasa su mejor intérprete catalán.

Pues bien, aunque en este primer período de su obra hay ya detalles geniales, se trata del «Picasso antes de Picasso», lo cual no hay que entender en sentido despectivo, sino teniendo en cuenta su prodigiosa evolución posterior. Desde este punto de vista, basta recordar el segundo período de su obra, entre 1901 y 1907, entre Barcelona y París, que es el que da origen a sus sucesivas etapas azul y rosa. El tono ascético, el misticismo enfermizo, la sensación patética de desamparo, la melancolía, los sentimientos de malheure

Paul, vestido de Arlequín.



Las señoritas de Avignon (1907).

en general se acentúan, cobrando además una particular intensidad por la utilización de gamas frías y el patético alargamiento de las figuras inspirado en ese Greco que entonces se empezaba a redescubrir. La etapa rosa, que comienza en 1904 aproximadamente, no significa un edulcoramiento literal del mundo picassiano, pero quizá sí una cierta reconciliación con el gusto por la vida, como se demuestra en la mayor comunicación entre los personajes, cierta fascinación por las formas clásicas y un cromatismo más cálido. Hay, en definitiva, durante estos años, como una depuración de lo plásticamente superfluo, como si Picasso conectara con la vanguardia internacional consciente de la necesidad de una tabula rasa.

El descubrimiento del arte de los primitivos, la meditación rigurosa en el problema de la construcción del espacio, que le llama la atención al contemplar la obra última de Cézanne, la relación que entabla con ese fauve insatisfecho que es Braque, etc., son algunas de las principales cuestio-



Naturaleza muerta, con cabeza de toro negro, mesa y candelero (1938).

nes que llevan al Picasso de 1907 hacia una febril revolución plástica que acabará formulándose como el cubismo, que es el movimiento que fundamenta la gramática del arte contemporáneo. La intervención de Picasso en la creación y desarrollo de las fases fundamentales del cubismo analítico y sintético —desconstrucción y reconstrucción de la figura y el lugar pictórico— fue decisiva. Durante este período, cuyo origen está ya en esa *Demoiselles d'Avignon* de 1907 y que se alarga aproximadamente hasta 1915, vemos ya en Picasso al maestro soberano del espíritu moderno.

Al final de la Primera Guerra Mundial, Picasso sigue produciendo escándalo, pero ya es famoso, una de las personalidades indiscutibles de la vanguardia internacional. Con el éxito, sin embargo, se detectan en Picasso síntomas de aburguesamiento, que se reafirma al verse contagiado por la ola de clasicismo que inunda a la gran mayoría de los vates de la vanguardia heroica. Los años veinte nos traen, pues, la imagen de un Picasso formal —recién casado, snob, bien trajeado y de gustos serenos y sensuales, como inspirados en un fácil clasicismo mediterráneo—, pero hay algo que, en el fondo íntimo, se resiste a ser conquistado por el buen tono y la mesura, algo que se deja entrever primero en forma de un pluriestilismo simultáneo, para, más tarde, estallar violentamente en forma de tres cuadros premonitorios: *Las tres bañistas* (1920), *Los tres músicos* (1921) y *La danza* (1925). De manera que la «vuel-

ta al orden» de ese clasicismo con reparos puede situarse entre 1915 y 1925.

Inmediatamente después, Picasso parece conectar con la violencia subversiva de los surrealistas, que tanto le habían adulado sin que pareciera hacerles mucho caso. Entra Picasso entonces en una especie de trance de desfiguración, con cuadros de simbología muy agresiva y primaria y sometida la imagen humana a un violento descuartizamiento. Las series de figuras de Dinard, de 1928-1929, y, en general, toda esa serie de «monstruos» de aquella época, así como la obsesión que manifiesta por el mito y el rito taurino que le ocupa en los años treinta, forman la etapa surrealista, que se corona en el *Guernica*.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Picasso parece perder cierto frenesí y se recluye cada vez más en sus posesiones del Sur. No hay que ver en ello ni una pérdida de vitalidad creadora, ni mucho menos una derrota, sino la consciencia de que hay que aprovechar al máximo el tiempo restante, lo cual pesa ya en quien, aún plenamente vigoroso, ha dejado atrás cumplidos los sesenta años. Creará todavía obras maestras memorables, como *La alegría de vivir: Pastoral* (1946), *Matanza en Corea* (1951), *La guerra y la paz* (1952), etcétera. Recrea también en esta última etapa obras de grandes maestros, como Velázquez, Delacroix, Poussin, sigue con la escultura y se aventura con la cerámica, ejecuta grabados extraordinarios, pinta hasta el fin...



La Guerra y La Paz (1952).

EL «GUERNICA», EN SU SITIO



Por Mariano JUBERIAS OCHOA

Picasso, el hombre

AQUEL descubrimiento cervantino de que en nuestro mundo hispánico existen seres que son monstruos de naturaleza, como dice en el prólogo de los *Entremeses*, refiriéndose a Lope de Vega, es aplicable no sólo a la literatura en general y la novela, el teatro y a la poesía en particular, sino también, y muy especialmente, a la pintura, que jalona los últimos siglos españoles con figuras deslumbrantes, que se alzan sobre el pavés universal de la especialidad con fuerza creadora suficiente para ser guías y fecundadores de generaciones enteras.

Así, Velázquez en el siglo XVII, que abre surcos nuevos en la historia de la pintura, cuya huella registramos en lumbreras como Goya y Manet, entre una multitud de pintores; así Goya, plagado de alusiones y adivinaciones, de inquietudes y descubrimientos, que aún son norma vigente y aún está actual en la conciencia universal, que su

bibliografía y sus exposiciones se multiplican por el ancho mundo con vigor y lozanía de la más fecunda actualidad.

Así, Pablo Ruiz Picasso, cuyo nombre resuena, con fuerza fecundadora y resonancias universales, materializadas en miles de libros de exposiciones y de artículos, de ensayos y conferencias, materializados en todas las lenguas cultas de la tierra y su obra es ambicionada por museos y organizadores de exposiciones. El mundo de sus devotos, como el de sus negadores, es infinito, porque es, por de pronto, la figura polémica más importante, producida en la actualidad mundial de la pintura, no sólo en lo que va del siglo XX, sino en el arte de todos los siglos. Es, sin lugar a dudas, la cabeza de ese mundo artístico que Ortega y Gasset llamó «deshumanización del arte». Se le niega, porque es la reacción primera que adopta el hombre para lo que no comprende, ya universalizado su castizo apellido Picasso por el afrancesado de Picasso, nace en el último tercio del si-

glo anterior, en el primero había muerto Goya. Este había nacido a los ochenta y cinco años de la muerte de Velázquez. Si la frecuencia en el relevo de la genialidad se hubiera producido en España en las demás disciplinas creadoras con perioricidad semejante, hoy estaríamos a la cabeza del mundo en las finanzas, en la investigación, etcétera

Su obra

Decía Sánchez Cantón de Goya que con lo producido por el aragonés en la segunda mitad de su actividad creativa, había material suficiente para cimentar la gloria de varios pintores.

Así Picasso, que dispara su sensibilidad con velocidad de ametralladora con la creación de diversas tendencias apenas iniciadas y abandonadas para que fructifiquen en otros, siguiendo sus huellas, las amplíen y las agoten. Por esa cuadrícula mental que nos lle-

va a simplificar las cosas, reduciéndolas a tópicos, cuando se habla de nuestro artista salta, con automatismo mecánico, la palabra cubismo; pero Pablo Picasso es el cubismo y mucho más: es una permanente fluencia de ideas, de tendencias de ensayos, de exploraciones, de adivinaciones.

Así, antes del cubismo analítico y del cubismo sintético, aparecen las «Demoiselles d'Avignon». Hay quien ve en ellas una influencia del arte ibérico; pero son algo más que una vuelta al primitivismo nacional: son una manifestación más del esperpento, como constante expresiva de nuestro quehacer creativo, que viene escalonado desde Quevedo y Cervantes a Valle Inclán, de Velázquez y Goya a Solana. Antes también del cubismo aparecen en Picasso el período azul, el rosa, el negro y, después, la vuelta a un clasicismo de formas rotundas, escultóricas, sin perder de vista lo pictórico. Más tarde la vorágine creadora a ritmo endiablado, sin pausa, desenfrenado, en su múltiple producción de pintura, grabado, cerámica, etc.

Picasso y El Prado

En 1936 el artista malagueño acepta como un honor el puesto de Director del Museo de El Prado, puesto que prestigia considerablemente su posición en el mundo del arte, porque ha sido cargo apetecido y soñado por los más eminentes artistas y por las personas destacadas en el mundo de la investigación y de la crítica artística.

Porque entrar en El Prado, ya como pintor, ya como coleccionista o legatario de obras, es una aspiración constante que, sin solución de continuidad, viene repitiéndose desde la fundación de la pinacoteca en 1819 hasta nuestros días como lo demuestra la pléyade de donantes ilustres que han trasvasado lo mejor de sus colecciones, faro entre los del mundo. Así se produce el prodigio de que una institución que inicia su vuelo universal con trescientas obras, donadas por Fernando VII, llega en su inventario actual a más de seis mil cuadros, con legados como el del duque de Pastrana con más de doscientas obras a las cedidas por Bosch o Cambó, el ilustre político catalán, que regala a El Prado nada más que la serie de Botticellis que enriquecen la colección y la gloria y el nombre del generoso donante.

En el mismo año expone Pablo Ruiz sus obras en Madrid y, antes, en 1901, se registra su presencia en la capital, donde funda la revista *Arte Joven*, en

la que colabora con sus ilustraciones e iniciativa y, cuando estudiante en la Real Academia de San Fernando, visita nuestro primer museo.

En 1907, en plena efervescencia cubista, inicia su amistad con Juan Gris (José Victoriano González), nacido en Madrid en 1887, seis años después que el propio Picasso. Es el hombre que tal vez ha comprendido mejor a Pablo Ruiz, llevando sus obras cubistas a la más alta cima del clasicismo, lo que había sido en sus orígenes: un cosmos ordenado, aunque esta tendencia tiene también su embriaguez de caos en Fernando Leger. Gris retrata al maestro en un cuadro que titula «Homenaje a Picasso...»

En la dinámica creadora e inspiradora de Picasso El Prado de vez en cuando, con fuerza arrolladora, inspira su obra como en su analítico estudio de «Las Meninas» que desarrolla en medio centenar de apuntes y cuadritos, como en su tauromaquia de 1934, que tiene más contactos con el cuadrito de Goya conservado en El Prado, titulado «La Corrida», que representa la suerte de varas, que con la famosa serie de grabados al aguafuerte ejecutada por el gran aragonés.

Un día el pintor universal, el más polémico y admirado de nuestros días, siente la nostalgia y el deseo de que su obra maestra, aquella en que puso su afán y su entusiasmo, hasta realizar para su ejecución más de medio centenar de estudios previos, entre diseños,

bocetos y dibujos, se conserve en El Prado.

El Prado

¿Por qué en El Prado? Porque en él se hallan alojados con toda dignidad y en sus producciones cimeras, los tres pintores españoles clásicos con mayor mensaje de modernidad, los más próximos a su gusto y sensibilidad: el Greco, Velázquez y Goya, acompañados y arropados por sus obras maestras: «El Caballero de la mano en el pecho», «La Ascensión del Señor», «La Anunciación a los Pastores», «Jesús en brazos del Padre Eterno», otros del Greco, con treinta y dos obras suyas más; allí Velázquez, con cincuenta y cuatro cuadros, entre los que podemos contemplar «Las Meninas», «Las Hilanderas», «La Rendición de Breda», «La Fragua de Vulcano», «La Infanta Margarita», la serie de sus enanos y bufones, las vistas de la Villa Médicis, «El Cristo» y la gran serie de sus portentosos retratos; Goya, el pintor cuya técnica y estética aún sigue produciendo epígonos y tendencias que llenan todo el siglo XIX y parte del XX con el magisterio de su arte inquieto y en permanente mutación, tiene en El Prado 117 pinturas, 478 dibujos y gran número de aguafuertes de sus cuatro grandes series. «Los Fusilamientos», las pinturas de la Quinta del Sordo, «La Familia de Carlos IV», las Majas, desnuda y vestida,





la «Pradera de San Isidro», la casi totalidad de sus cartones para tapiz... Todo Goya, toda su obra, toda su vida.

El museo de El Prado es el templo del arte donde están representadas las escuelas flamenca, italiana, francesa, alemana y española, el románico y el gótico. Todos en sus esencias más puras, en sus obras maestras: Fra Angélico, Rafael, Tintoretto, Tiziano, Veronés, Giorgione, los Basano, el Bosco, Van der Weiden, Van Dyck, Rubens, Jordaens, Rembrandt, Durero, Zurbarán, Murillo, Ribera, etc.

Pero, además, El Prado es, posiblemente, el fenómeno cultural de España más importante, el de mayor aceptación universal, el de juicio y crítica, el

más encomiado en el mundo, la unanimidad en el elogio no tiene fisuras. Es la obra bien hecha de España. El Prado es concentración de genio, contenedor de obras maestras. ¿Qué mejor ámbito para dar cabida a un genio más y a su obra maestra, a la que se puede ofrecer, como incienso para su gloria, el millón de visitantes que anualmente frecuentan sus salas?

El Casón

Es un edificio dependiente en la actualidad de El Prado, que tiene una larga historia. Nace formando parte del complejo palacial del Buen Retiro,

por los años 1631-1654, reinando Felipe IV, por iniciativa del Conde Duque de Olivares y bajo la dirección del arquitecto Alonso Carbonell. Ha sido destinado, desde su origen, a muy distintos menesteres. En sus tiempos fundacionales, bajo el Rey Poeta, fue salón de recepciones diplomáticas y saraos; luego, ha pasado por las más diversas ocupaciones; luego salón de sesiones del estamento de Procuradores, gimnasio y picadero, museo de Reproducciones Artísticas, que sirvió de aula de dibujo, en el que, bajo la dirección de Alvaro Alcalá Galiano, recibió sus primeras lecciones de dibujo el que suscribe, allá por la segunda década del siglo en curso.

Un huracán derribó su fachada a Poniente y fue reconstruida por el arquitecto don Ricardo Velázquez en el siglo pasado, con otra de bellísimas proporciones y composición equilibrada. Su más inmediato pasado fue albergar una serie de exposiciones de proyección universal, como la de Velázquez y lo Velazqueño, en 1960-61, que reunió obras del maestro sevillano procedentes de los más ilustres museos del mundo y de colecciones particulares; la de Goya, con motivo del cuarto centenario de la capitalidad de Madrid, celebrada en 1961, que reunió la mayor concentración de goyas de todos los tiempos; luego las de Zurbarán, Berruguete, de Martínez Montañés, del románico, etc.

La biografía del Casón no puede ser más ilustre. De albergue de fastos reales a, últimamente, manifestaciones culturales de la más alta alcurnia.

Víctor d'Ors, fue el arquitecto que proyectó y dirigió las obras realizadas en este edificio en 1959-60 y mandó grabar en su fachada las axiomáticas palabras de su padre, don Eugenio, que rezan así: «todo lo que no es tradición, es plagio». Concepto que amplía

Fragmento del techo pintado por Lucas Jordán.





Casón del Buen Retiro.

el gran filósofo catalán en su libro *Teoría de los estilos*, con las siguientes palabras: «Verdadera tradición únicamente la cultura la conoce, es decir, lo universal y lo eterno. La Historia, al quedar bajo las cuadrículas del espacio y del tiempo, prolifera en falsas tradiciones, que en justicia no son tales tradiciones, sino rutinas; y sólo pueden conducir a artificiosas tentativas de literal repetición.»

Tradiciones culturales de Madrid

Pues bien, de estas tradiciones culturales a que se refiere el maestro, es pródigo y fecundo nuestro Madrid. En primer lugar la pictórica, puesto que de ella estamos hablando. Aquí nacen y se conservan todas las obras maestras de Velázquez; aquí han visto la luz y aquí se guardan las producciones geniales de Goya; aquí surgen a la sombra de El Escorial, la escuela madrileña del XVI; aquí, en el XVII, y en la estela luminosa de Velázquez, la segunda gran escuela de Madrid, con figuras como los Ricci y Claudio Coello, que cierra y corona el Siglo de Oro de la pintura; aquí, en el siglo XVIII, bajo el contacto fecundador de Goya surgen los Eugenio Lucas, Alenza y otros, que enlazan con la madrileña escuela actual; aquí más de cien salas de exposiciones y media docena de subastas, más de medio centenar de colecciones y coleccionistas. En este mismo Casón de que estamos hablando hay una muestra de esta rica tradición: el techo pintado por Lucas Jordán, titulado «La Orden del Toison». También de su mano, hay en la capital otros dos techos más: «La Anunciación a María» en las Descalzas y «Vida de San Antonio y Reyes Santos», en San Antonio de los



Entre el Casón del Buen Retiro y el Museo del Ejército, la estatua de Doña Cristina de Borbón.

alemanes. De techos ilustres hay más de un centenar en esta Villa, firmados, entre otros artistas, por Giaquinto, Mengs, Tiépolo, Goya, Claudio Coello, Ricci, Carreño de Miranda, etc., como puede verse en el ensayo por mí publicado en el número 66 de esta revista.

Otra grande y fecunda tradición madrileña es la teatral, desde el siglo XVI a nuestros días. Si en aquella centuria había cuatro corrales de comedias, en la actualidad treinta tea-

tros, entre ellos el Español, heredero del Corral de la Pacheca, por el que ha pasado todo el Siglo de Oro del teatro y desde Lope de Vega a Buero Vallejo. A este teatro, a este fenómeno cultural, tal vez único en el mundo, contribuyen con sus obras los madrileños Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Moreto, Leandro Fernández de Moratin, Don Ramón de la Cruz, Echegaray (Premio Nobel), Tamayo y Baus, Benavente (Premio Nobel), Edgard Neville, Jardiel Poncela, entre otros.

Otra tradición nuestra, la novela. Desde enero de 1605 en que empieza a cabalgar Don Quijote desde una esquina de la calle de Atocha, saliendo de la imprenta de Juan de la Cuesta, ha da-

do muchas vueltas al mundo, haciendo escala en las tipografías de todos los idiomas imaginables. Su autor, el madrileño de Alcalá, Cervantes, escribe aquí la fabulosa segunda parte de su obra cumbre. En esta misma imprenta de Juan de la Cuesta se publican las *Novelas Ejemplares* y su *Persiles y Sigismundo*.

La novela picaresca tiene en Madrid una particular incidencia, apareciendo en sus imprentas la primera parte del



En la vecindad del Casón, la Real Academia y el Monasterio de los Jerónimos.

Pícaro *Guzmán de Alfarache*; Vicente Espinel, que residió y produjo en nuestra Villa la *Vida del Escudero Marcos de Obregón*; nuestro paisano Francisco de Quevedo es el autor de la *Vida del Buscón*. Otro madrileño, Alonso Jerónimo de Barbadillo, publica *La Hija de Celestina*. Madrileños son también Gonzalo de Céspedes y Meneses, autor del *Poema trágico del español Gerardo* y María de Zayas y Sotomayor, con su *Castigo de la Miseria*.

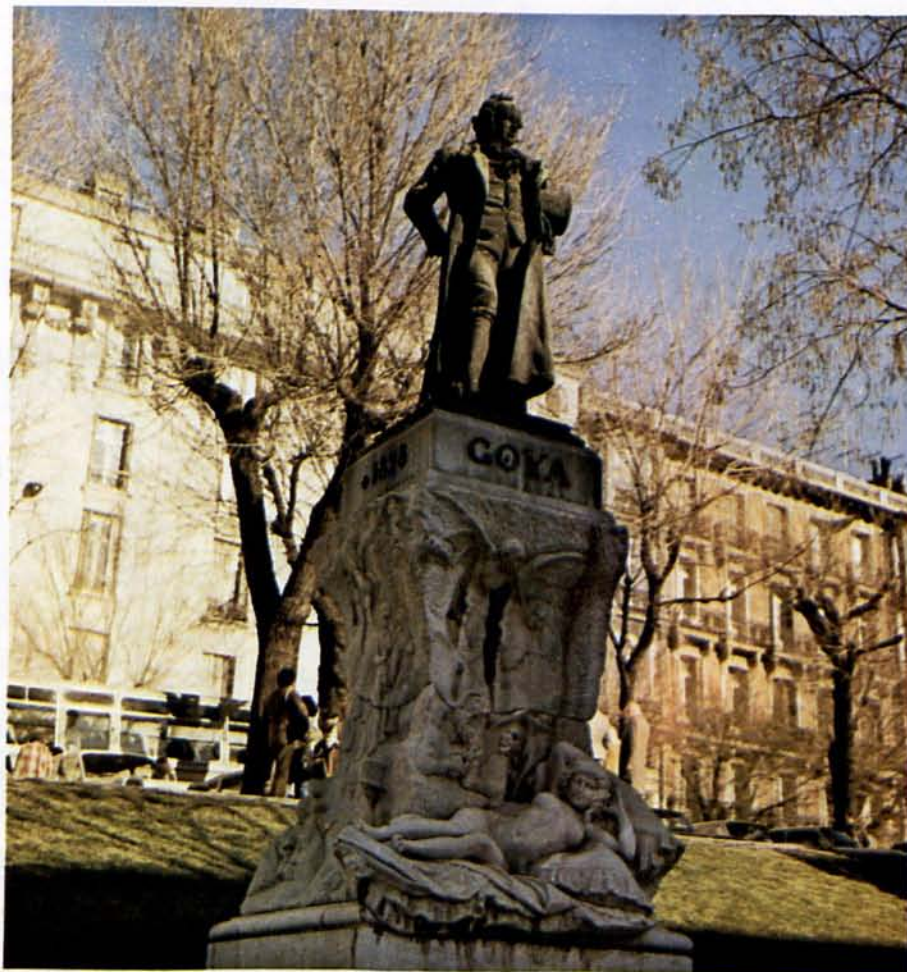
En el siglo XIX, desarrollan su actividad en la capital, entre otros, doña Emilia de Pardo Bazan, Palacio Valdés y culmina con Galdós, nacido en Las Palmas; pero su obra por su temática y por su escenario, es madrileña. El noventa y ocho es fenómeno de nuestro acervo literario con Azorín y Baroja, con Valle Inclán y Pérez de Ayala.

La música es otra gran tradición madrileña. En 1660, Calderón de la Barca, como autor de la letra, y Juan Hidalgo de la música, estrenan «Celos, aún del aire matan», que es la primera ópera española, que ahora recobra actualidad por su próximo reestreno en Alemania.

Género genuinamente español es la zarzuela, que ve la primera luz mundial en nuestra, por tantos motivos, ilustre Villa, igualmente debida a Calderón, que estrena «El Laurel de Baco», en 1658 y la «Púrpura de la Rosa» en 1660. Otros insignes autores contribuyen a su esplendor, como Lope de Vega y Vélez de Guevara. En el siglo XVIII, don Ramón de la Cruz, que es un excepcional hombre de teatro, además de fabuloso sainetero, como proclama la fama y figura en las historias literarias, escribe y estrena zarzuelas, entre las que recordamos «Las Fuencarraleras» y «La Segadora de Vallecas». Asimismo escribe óperas de cá-



Goya, ante el Museo del Prado.



PABLO PICASSO Y MADRID

Por Fernando CHUECA GOITIA

HE tenido la fortuna de conocer personalmente a Picasso y de estar con él en varias ocasiones. La primera vez en el verano de 1958 y la segunda, durante diversos días con motivo del 80 Aniversario de su nacimiento que se celebró con gran solemnidad en Niza, Vallauris y otras ciudades del mediodía de Francia.

Mi primera entrevista se organizó para preparar la Exposición que luego se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo en el mes de abril de 1960. Fue una exposición verdaderamente resonante y que en su género creo que no se ha repetido. La base de ella era la obra grabada de Picasso y como complemento algunas cerámicas, pequeñas esculturas y carteles.

Fue bastante laborioso el conseguir esta Exposición y todavía recuerdo cuánto me costó lograrla, siendo yo a la sazón Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

Seguramente no se ha presentado nunca una muestra tan completa de su obra gráfica. Allí estaban sus mejores grabados, las piezas más conocidas, las técnicas más variadas, desde la punta seca, al aguafuerte, al linóleo, etcétera. Fue verdaderamente reveladora. El público de Madrid se puede decir que por aquellas fechas apenas había contemplado ninguna obra de la mano del pintor. Sólo los muy viejos recordaban algunas exposiciones muy anteriores a la guerra donde figuraron unos pocos cuadros del famosísimo artista malagueño. Todavía recuerdo las colas que se produjeron en el Jardín de la Biblioteca Nacional y el entusiasmo de todos los que asistieron a este certamen.

Quien más me ayudó para conseguir



Picasso recordaba su vecindad en el barrio de Lavapiés. Madrid recuerda a Picasso. (Casa de San Pedro Mártir, donde vivió el pintor).

la Exposición fue el amigo y marchante de toda la vida de Picasso, Kanhwiler. Para agradecerle su colaboración marché a París y por intermedio de él solicité una entrevista con Picasso para poderle a su vez agradecer lo que podía hacer por nosotros y por lograr un resonante éxito con la Exposición de Madrid. Kanhwiler me dirigió a Douglas Cooper, amigo personal de Picasso y poseedor de una fabulosa colección de obras de arte moderno, no sólo de Picasso, sino de Matisse Braque, Leger, Gris, Modigliani y otros muchos. Douglas Cooper residía buena parte del año en un «chateau» del sur de Francia no lejos de Nimes que curiosamente se llamaba el Chateau de Castille y había pertenecido a un título de este nombre que había emparentado con una Montmorency elevando los timbres de su nobleza. Este barón de Castille tenía un modesto «chateau» que con motivo de su casamiento quiso mejorar para ponerlo a la altura de la dama de la gran familia con la que iba a contraer matrimonio. El pequeño «chateau» original fue rodeado de columnas e incluso se enriqueció con una especie de plaza rodeada de pórticos del más gracioso sabor neoclásico.

Este Chateau de Castille no sabemos por qué vicisitudes había venido a parar a manos de Douglas Cooper y allí exhibía la mayor parte de su colección. Estaba entendido que Cooper nos iba a acompañar para visitar al maestro en su residencia de la «Californie», en Cannes. Cooper nos recibió en su palacio, nos enseñó su colección y nos invitó a comer, pero luego con acentos de consternación nos dijo que, por obligaciones que habían surgido luego, no nos podía acompañar a visitar a Picasso, pero que no nos preocupáramos porque sería nuestro introductor y compañero de viaje un joven amigo suyo.

Tomamos el tren en Nimes y llegamos a Cannes a media mañana y después de comer, acompañados por nuestro joven introductor, traspusimos el umbral de la Villa modern styl de la Californie. A partir de entonces, todo fueron sorpresas. En el hall de la casa que debió pertenecer a alguna persona acaudalada de la «belle époque» encontramos una cabra, junto a un cajón que le servía de habitáculo y que estaba rodeado de paja para comodidad de un animal que el maestro había hecho famoso en una célebre escultura. Picasso apareció casi al momento vestido con un short y desnudo de piernas y torso. Era el atuendo usual cuando hacía buen tiempo y que todos hemos conocido en múltiples reportajes fotográficos. Al parecer no estaba muy seguro



Caballero de Gracia. En una pensión de esta calle vivió Pablo Ruiz Picasso.

de quienes eran los visitantes que iba a recibir y cuando vio a mi mujer, se quedó profundamente turbado. Se excusó con maneras muy corteses y dijo que le perdonáramos, que no sabía que venía una señora y que iba a retirarse unos momentos para cambiar de indumentaria. Le dijimos que era verano, que era el dueño de la casa, que no queríamos perturbarle, y que además siempre le habíamos visto de esta manera en múltiples fotografías. Pero no hubo medio, se escabulló y volvió con un jersey y con unos pantalones correctamente vestidos. Esto ya nos sorprendió porque rompía la idea de hombre desenfadado y libre de prejuicios sociales que podíamos tener de él y de su forma de vida. Cuando volvió, como decimos, correctamente vestido se desahozó en excusas ante mi mujer por la audacia que había tenido al presentarse de aquella manera y nos enseñó su estudio, las pinturas que estaba realizando y las múltiples curiosidades que encerraba.

Aquello era un verdadero «maremagnum» en donde con los lienzos alternaban los objetos más diversos y a veces estrafalarios, en contraste precisamente con el aspecto entonado de una villa burguesa. En una gran mesa, donde solía dibujar, sentado en un si-

llón de peluquería, nos dedicó un libro que todavía conservo y en la dedicatoria con trazo rápido y brillante y con lápices de colores, realizó un gracioso dibujo. Este libro lleva una dedicatoria que dice: «Para Chueca su amigo Picasso, 21/8/59.»

El sillón de barbero, que era donde más cómodamente se encontraba para dibujar, era uno de esos que todos hemos visto en las peluquerías de pueblo, sillón de madera con asiento de rejilla y con un respaldo que llevaba consigo la pieza graduable a voluntad para apoyar la cabeza. En efecto, se trataba del sillón de un amigo suyo, peluquero de Buitrago, que había salido tras la Guerra emigrado y al parecer con su instrumento de trabajo, que luego regaló al maestro por la mucha admiración que le profesaba.

Yo no sé si cuando lo visitamos el barbero de Buitrago todavía vivía o ya había muerto, pero sin duda fue un entrañable amigo suyo que solía acompañarle a las corridas de toros a las que el maestro era tan aficionado.

El propio Picasso nos decía de su amigo hasta qué punto tenía devoción por su persona, pero no por su pintura, cosa que le hacía reír mucho contándola: «Pablo ya sabes lo que te admiro y ya sabes que daría todo por ti,



«Para Chueca su amigo Picasso...»



pero ¿por qué pintas de esta manera? La verdad es que tu pintura es lo único que no me gusta de ti.»

Como la tarde era muy agradable y soleada, después de visitar el estudio, firmarnos el libro y, cosa mucho más de agradecer, regalarnos una pieza de cerámica original de su mano, un ladrillo de barro cocido con escenas de tauromaquia por los dos lados, pasamos al jardín.

El regalo se había producido porque mi mujer comentando unas cosas y otras, elogió mucho este ladrillo que estaba sobre la mesa y en un momento de espontaneidad, pues se encontraba, como sucedía siempre, muy a gusto entre españoles, le dijo a mi mujer, lléveselo usted. Forcejamos un tanto con él porque la pieza era y es valiosa, pero insistió y nosotros, que en el fondo lo estábamos deseando, nos la llevamos.

En el jardín, dominando desde lo alto un bello paisaje mediterráneo, que ha quedado para siempre esquemáticamente inmortalizado en los pequeños paisajes con palomas que forman parte de la serie de las Meninas, nos sentamos en un banco cara al sol. Allí se nos unió Jacqueline, una mujer menuda, de aspecto insignificante, toda vestida de negro que se acercó solícita a su marido llamándole reiteradamente «Monseigneur», le trajo unas tisanas y unas píldoras, cortando con su presencia la efusiva y caudalosa charla que tenía con nosotros. Cariñosamente le reiteró que no debía olvidar sus píldoras y no me acuerdo si se ausentó o siguió reunida con nosotros. Para entonces nuestro joven acompañante se había despedido y habíamos quedado hasta la llegada de Jacqueline charlando amigablemente, el maestro, mi mujer y yo.

La charla en el jardín giró especialmente en torno a Madrid. Nos preguntó don Pablo que de dónde éramos y dónde vivíamos y al decirle que éramos de Madrid y que veníamos precisamente a hablarle de la futura Exposición de sus grabados en la Villa y Corte, empezó a buscar entre sus recuerdos imágenes del Madrid de otros tiempos. A mi gran sorpresa recordaba muy bien el Madrid de su juventud. Nos contó sus impresiones al llegar desde Barcelona a Madrid por la Estación de Atocha; el efecto que le produjo la subida por la calle de Atocha, y el contacto con el pintoresco paisanaje que por allí pululaba. Nos habló de aquellas personas que cobraban un billete a los viajeros que subían cargados de maletas por transitar por la acera de la sombra, recordaba la pintoresca fachada de la Farmacia del Globo que



Plaza de Tirso de Molina —antes del Progreso— a la que Picasso guardó cariñosa fidelidad en el recuerdo.

muchos hemos conocido y cuya desaparición tanto hemos deplorado. Luego me preguntó en forma inquisitiva si Madrid había cambiado mucho. Yo le dije que sí, que evidentemente. Eso no pareció gustarle y volvió a insistir —¿pero ha cambiado mucho la plaza del Progreso? Entonces yo le tranquilicé. —Precisamente la plaza del Progreso sólo ha cambiado de nombre y de estatua, ahora se llama de Tirso de

Molina, pero en el fondo la plaza es la misma, su atmósfera, su ambiente, su población, el madrileñísimo caserío, todo permanece casi invariable. También me preguntó por la calle de Jesús y María, por la de la Esgrima y la Espada, por el Lavapiés y por la calle del Avemaría. Yo estaba francamente sorprendido de que conservara tan vivos los recuerdos de Madrid y de aquella época en la que vivió unos días en una

pensión o fonda, no me acuerdo bien, cercana a esta plaza del Progreso, que tanto excitaba su memoria.

Yo, antes de conocer a Picasso, pensaba que sus raíces españolas se habían en parte desvanecido, que normalmente hablaba francés y el castellano con acento y con giros franceses y hasta con dificultad; que de tener un acento más o menos hispánico se parecería más al catalán. Pero la verdad es que mi sorpresa fue que hablaba un francés bastante macarrónico, con un acento deplorable y en cambio un español castizo y carpetovetónico. Es evidente que de vez en cuando introducía palabras francesas o giros franceses, pero la verdad es que no con demasiada propiedad ni con acento correcto. Tampoco le encontré ningún deje catalán y esto modificó mis supuestos previos. En cambio, hablando de Madrid, se expresaba no digo como un personaje de Arniches, pero casi, casi. Nos contó su afición a los churros, que todavía le recordaban a Madrid tanto y que le dolía mucho no poder tomar, desde hace muchísimos años un chocolate con churros como los que tomaba en Madrid. En fin estas cosas si se quiere no tienen ninguna importancia, pero en una cierta manera, no cabe duda que definen al personaje y a su integral españolismo.

Después de esta charla, muy amena y sobre todo muy encendida, pues don Pablo se exaltaba contando sus propios recuerdos, nos dijo que le acompañáramos a dar un paseo por Antibes y por otras localidades de la costa.

No cabíamos en sí de gozo, pues esperábamos que la entrevista con Picasso hubiera sido más protocolaria, más breve y menos afectiva. Pero no, no sólo nos recibió, nos obsequió, nos mantuvo junto a sí charlando en su jardín, sino que llamó al chófer, dijo que prepararan uno de sus automóviles, que por cierto era uno de esos grandes armatostes bastante lujosos, pero un poco venido a menos. Picasso, ya se sabe, nunca se desprendió de un objeto que había sido suyo y los automóviles, viejos Hispanos, viejos Packards, otro tiempo magníficos, seguían arrumbados en sus cocheras cayéndose de viejos. En uno de estos automóviles, todavía en mejor uso, con un chófer bastante bien uniformado nos montamos el maestro, mi mujer y yo. Jacqueline se quedó en casa. El se puso un extraño sombrero pampero de paja y tal y como estaba nos encaminamos primero a Antibes.

El Museo de Antibes está en un viejo castillo al borde del mar, precioso por cierto, que por una de sus facha-

das da a una pequeña plaza y por la otra al mar, cuyas olas baten sus propios muros. En la misma placita de la entrada está la iglesia parroquial del pueblo y en ese momento entraban unos novios a casarse, ella vestida de blanco, como Dios manda, y él con un smoking muy currutaco. No me olvidaré nunca, el novio vio a Picasso, dejó a la novia confundida en medio de todos los amigos y testigos que entraban en la iglesia y se vino hacia nosotros a saludar al «cher maitre» que en aquella época era como una verdadera deidad para los franceses. Picasso muy gracioso le reconvino, le dijo qué era eso de dejar a su novia, que si no volvía se la iba a quitar y con una serie de palabras burlonas y cariñosas obligó al novio a volver a su sitio.

Bueno, nos quedamos comentando el hecho y todavía no habíamos entrado en el Museo cuando llegó un grupo de tres o cuatro personas que también se acercaron a él y le dijeron: —maestro, maestro; somos españoles. Entonces Picasso se quedó quieto, les miró fijamente y haciendo un gesto expresivo con la mano les dijo: —¡caray que suerte tienen ustedes! Realmente la salida no pudo ser más espontánea ni más directa. Así entramos en el Museo, nos explicó las pinturas y cerámicas que allí se exponen y nos lo enseñó todo. Como se sabe en este Museo, principalmente se recogen pinturas de la llamada etapa de Antibes, una etapa pletórica, faústica, de pinturas muy alegres, faunos y ninfas que saltan y corretean a la orilla del mar con una frescura y vivacidad extraordinarias. Me acuerdo que frente a alguna de sus pinturas o de sus cerámicas, naturalmente prorrumpíamos en expresiones admirativas y entonces él nos solía decir: —¿que les gusta, les gusta esto? —Sí, sí, maestro nos gusta mucho, y él contestaba: —A mí también, yo ahora no lo sabría hacer. El comentario tiene más profundidad de la que parece y revela mucho la personalidad de Picasso. No decía esto como una «boutade» o como una frase más o menos pintoresca para llamar la atención, si no que lo decía de verdad porque así era y así es la vida artística de Picasso. Picasso en cierto modo se ha devorado a

sí mismo con ese afán incesante de encontrar fórmulas nuevas de expresión, y después de encontrarlas las ha olvidado en busca de otras más nuevas y lo que ha hecho en un momento luego, arrastrado por las circunstancias, no podía volver a hacerlo. Hablaba y hablaba de verdad y con convicción, él se admiraba a sí mismo y decía sentenciosamente no sabría hacerlo ahora, y era cierto. La visita al Museo de Antibes no pudo ser más agradable ni más ilustrativa, aprendimos mucho.

Cuando salimos del Museo y entramos de nuevo en su automóvil, nos dijo: ahora nos vamos a tomar unos churros y, luego se rió y dijo: qué más quisiera yo, pero les voy a llevar a ustedes a un lugar donde hacen unas tortas, especie de waffles que se parecen un poco a los churros y el que no se consuela es que no quiere. Y en efecto, allí nos fuimos a una especie de bar o freiduría que estaba, recuerdo, en una calle cerca de la playa entonces atiborrada de turistas y también de gentes en traje de baño. Como no se podía aparcar, él le dijo al chófer que fuera dando vueltas a la manzana hasta que nosotros acabáramos nuestra pequeña merienda. Entonces en España no sabíamos lo que era el problema de los aparcamientos y los pocos coches que circulaban por nuestro país eran reyes y señores de la calle. Pero allí que las dos aceras estaban repletas de vehículos, tuvo que hacerse algo que a nosotros ahora no nos extraña.

Bajar Picasso a la calle, y reunirse en torno a él un enjambre de chiquillos, de hombres, de mujeres, de bañistas, de gentes que se apelotonaban para poder, cuando menos, tocar la ropa a este personaje, verdaderamente mítico fue todo uno. Se comprende que en estas circunstancias Picasso viviera muy alejado y defendido por guardaespaldas como un político amenazado. Este baño de popularidad tiene aspectos gratificantes, pero a la larga es algo insoportable. Se liberó cuando volvió a entrar en el automóvil y seguimos nuestro trayecto.

Después de insistir un buen rato en la suerte que teníamos al poder tomar churros cuando quisiéramos, y después de seguir hablándonos de su Madrid

de los lejanos tiempos, volvimos a su casa, es decir, a la «Californie», y volvimos a sentarnos en el banco del jardín primero y en el interior de la casa más tarde. Mi mujer y yo teníamos que volver a la estación de Cannes donde habíamos quedado citados con el joven amigo de Douglas Cooper, para coger el tren de regreso a Nimes. La verdad es que estuvimos a punto de perderlo, puesto que el maestro, cuya charla no cesaba, nos repetía constantemente, «esperen un poco más», «no tengan prisa» y nos volvía a hablar de España, de toros, de Madrid y hasta del general Franco. Nos dijo que muchas veces había ido a la finca de un amigo cercana a Perpignan y desde cuya altura, al estar próxima a la frontera, se veía el territorio español. Cuando iba a esta finca decía a sus amigos que le dejaran sólo y él se quedaba meditando y mirando de lejos el territorio de su patria. Cuando lo contaba casi se le humedecían los ojos.

La reunión, la entrevista, la tarde muy prolongada que estuvimos con el maestro fue inolvidable. A la fuerza nos despedimos porque no podíamos hacer otra cosa si no queríamos perder el tren. Los papeles estaban cambiados y, ¡oh paradoja!, éramos nosotros y no Picasso quien rompió este feliz encuentro. Puso el coche a nuestra disposición y su chófer particular nos llevó a la estación después de despedirnos con fuertes abrazos y después de agradecer los valiosos regalos que nos había hecho. Nos despedimos también cordialmente de Jacqueline y salimos pitando para la estación. La verdad es que faltó muy poco para que perdiéramos el tren.

Después de este primer encuentro con Picasso, he tenido otros, como he dicho, con motivo de la celebración del 80 aniversario de su vida. Estos encuentros posteriores tuvieron también su interés, aunque no se trató de un tete a tete con el gran pintor, puesto que fueron reuniones, unas con mucha gente, y otras más íntimas en comidas o charlas con otros españoles que acudimos a esta celebración. Pero esto quedaría para otra circunstancia.

F. CH. G.

PICASSISMO

No debe faltar aquí la semblanza del genial pintor malagueño, Pablo Ruiz Picasso, por el ingenioso madrileño Ramón Gómez de la Serna. Hemos seleccionado algunos textos del capítulo «Picassismo» de su muy curioso libro «ISMOS» publicado en 1931 por la editorial «Biblioteca Nueva».

NACE Pablo Ruiz Picasso en Málaga el 25 de octubre de 1881. Su padre, don José Ruiz Blasco, es profesor de la Escuela de Artes y Oficios, de Málaga, y gran aficionado a pintar orlas de pared o de abanico en que volaban palomas blancas. Su madre es de origen italiano.

Su infancia transcurre en Málaga oteando la bullanga de la luz de la bella ciudad y asomándose a los escaparates de la vida que después dejan tan honda huella en los niños, escaparates de tiendas de guitarras, escaparates de pañuelos de color. (Por el mundo se habla de Málaga como del portal de Belén de la Pintura.)

A los diez años va a La Coruña, donde su padre ha sido nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes, y allí parece que se celebra la primera exposición del artista precoz en el portal de una paraguitería.

Por los ascensos de que goza su padre es trasladado el hogar, primero a Barcelona, cuando Pablo tiene unos catorce años, y, por fin, a Madrid, a la Escuela de San Fernando, entre los quince y dieciséis del clarimensor artista.

Poco tiempo está en Madrid, pues el destino le lleva de nuevo a Barcelona, desde donde hace su primer viaje a París, hospedándose en el estudio que Isidoro Nonell posee en Montmartre. ¡Gran gitanería del Arte!

Con ansias nuevas, con deseo de fundar y reformar, vuelve a España, y en Madrid vive y se trata con los de la generación del 98, siendo como el artista que necesitaban en el grupo, pues aún no se destacaba en él Ricardo Baroja, influido por Picasso, que fue el primer descubridor, con acarbo-nada factura, del Madrid lleno de carácter

de entonces con sus portales suspectos y sus bohemios perdidos.

Un señor Soler, que es el revendedor del «Cinturón eléctrico» en Madrid, se presta a hacer una revista de arte y literatura que se llama *Juventud* y de que es director artístico, según reza la portada, don Pablo Ruiz Picasso.

Picasso deambula por el emborrillado Madrid de entonces, penetrándole por la suela de las botas lo que ha de ser después

principal base de sus renovaciones, la plasticidad de lo visible, que emborrillará de grises senos las telas de la primer pesadilla cubista.

Picasso va con Azorín, Baroja, Palomero y los innominados caballeros que se perdieron, en busca de las tabernas de moda, donde la abnegación de un tabernero —distinto cada año— da inmejorable condumio por muy poco dinero.

El juramento de poder que se inculca



«Un señor Soler...»



Grupo de artistas (Madrid, 1901).

Picasso para ser victorioso y no caer en esa interminable pobreza que llevamos todos en Madrid, le hace recoger con voracidad todas las incidencias de la realidad, bromeando con los interiores burgueses, pintando a las señoras elegantes —que ahora resultan tan cursis— y que llevaban como sombrero una cornisa de telas y alambres que era como aureola en forma de paleta en los promontorios de su cabellera.

En Madrid sufre el horror de las exposiciones oficiales, que propone ir a quemar en sus conciliábulos de café.

Del desengaño de España que tiene



Picasso, a los 23 años.

aquella generación del 98, él se escapa porque goza de la lengua internacional de la pintura que no poseen sus compañeros de callejeo patético.

Ve el clarear del principio de siglo sobre las lomas maravillosas de Madrid, de las pocas capitales establecidas en altimeseta y algo atisba en esa luz que le lleva ya en fiebre constante hacia horizontes lejanos.

En la revista, que dirige artísticamente, se publican trabajos de Nesi, de Baroja, de Azorín y de Maeztu. Todos fueron retratados quizás por Picasso en aquella redacción llena de luminosos cinturones eléctricos; pero casi todos debieron perder después los apuntes del precursor.

En esos veinte años de Picasso prendió la voracidad genial que se despabila con los cafés de la revelación y se sintió calentado por Goya y presenció la bifurcación de dos siglos, lo que hizo también tan buena mejora sobre Goya que vio, en el mismo caballete de Madrid, luz de otros dos siglos, del XVIII que acababa y del XIX que comenzaba. En ese mismo filo de siglos, del XIX al XX, Picasso recapacita las nuevas rutas.

Durante algún tiempo no rompe con la vida familiar española, cuyas cotidianeces pinta en cuadros grises y negruzcos que aún no saben que van a formar los principios de una colección de *amateur*, la colección Zetlin.

El tema realista e inmediato le agriede como a verdadero español. ¡No vale la pena de reaccionar contra los hogares tristes pintando los hogares tristes!

En 1901 vuelve a Barcelona y se va a París, donde dibuja vagabundos, *cocottes* y ladrones a la manera de Steinlein, inaugurando en primavera su primera exposición junto a aquel gran Iturrino, el picador en la cuadrilla, gran puyero de la verdadera

pintura; pero siempre con esa mala suerte de los picadores que, después de su mejor puyazo, han de ser desmontados por el toro en un percalce de derrumbamiento.

Influyen entonces en Picasso, Toulouse-Lautrec el jorobadete, y Gauguin el desesperado, el que quiso hacer de Rimbaud de la pintura, aunque no lo logró por la parte decorativa que puso en sus cuadros.

Es la hora de los cafés-concerts, de los cristos miseria, de los apóstoles de taberna, de las mujeres bravias y adornadas de alcohol, sífilis y nicotina.

Utiliza Picasso sus recuerdos de España, toros macabrizados y revueltos, pesadillas del recuerdo en cartones sucios, sin querer fijar el color de nada, repugnándole la textura excesiva de lo copiado.

Es el dibujante que hace su bohemia sentimental, esa bohemia entre altas chimeas de las que muchos volvieron cansados demasiado pronto (Bartolozzi, mezcla española e italiana, «toulouselautreano» en las cosas que vende en París con la firma de Batlle, hubiera sido otro Picasso, si no le hubiera asustado aquel dramático y largo alentar hacia la gloria entre hollines tristes).

En la Navidad de 1901 vuelve a España —¿qué gran importancia tenían entonces las tres estaciones!

* * *

En 1916 vive en un pequeño hotel de la rue Victor Hugo, donde voy a visitarle. Es cuando me encaro por primera vez con su figura, y por eso he dejado para este momento su descripción personal.

Picasso tiene tipo de ese mecánico que está pronto, a la puerta del taller, para hacer el milagro de la compostura, de la pieza nueva, de la charnela que haga andar de nuevo el coche: ese tipo de mecánico español que nunca forma una oficina ni un taller completo, sino que es él solo a la puerta del sotabanco, esperando al mundo para herrarle, para conseguir con su solo ingenio lo que no realizan las juntas técnicas.

Picasso está a la puerta de ese taller, arremangado, mañanero, con los brazos cruzados, viendo pasar el mismo paisaje como si fuese diferente, como si pasara frente a ese éxtasis todo el tren del mundo movedizo, huido, desplegado.

Automovilizó la pintura Picasso, la vio correr, presentarse, atropellar, volver en *panne* a su chamizo para, después de haber arreglado su avería de siglos, encargarse de las nuevas catástrofes.

Sin desesperar, sin negarse, dio con todas las formas y elementos nuevos que necesitaba la velocidad en la velocidad.

Su «mono» azul no estaba manchado de pintura como el de otros pintores. Debía tener a su servicio ángeles que limpiasen sus pinceles, que les apretasen la supuración en paños litúrgicos o quizá era que agotaba cada pincelada con todo el color del pincel, sin sobrarle nada, con precisión de tatuaje quirúrgico.

(Era el mecánico que toca en «su» sitio y los motores que parecían muertos se acele-



Arlequín a la guitarra.



Arlequín.



L'Aficionado.

ran. Sus pinceles eran como limpios destornilladores o como punzadores eléctricos.)

Esa emoción de mecánico fue la primera que me produjo y por eso la he complicado un momento con el concepto general de su invencionario.

El tipo recuadrado y atlético —gracias a su gimnástica de levantar motores en reparación como pesas arrugadas— tenía la fisonomía del español guasón y cortés, rostro franco con un momento de torvedad, sólo un momento cada muchos momentos. Sobre su fisonomía de hombre moreno un mechón marcaba toda la voluntariedad y rebeldía.

De más altura que aquel cómico italiano al que se llamó «Toribio» en España, se parece a ese héroe del cinematógrafo que fue el precursor de Charlot, la cebolla de que Charlot brota y que ya tenía los saludos cinematográficos por excelencia, los gestos náufragos de unos brazos cortos, y, si no las botas largas y rotas de Charlot, las botas larguísimas en que el fantoche cinematográfico se echaba hacia delante y hacia detrás, haciendo ángulos cerrados con la punta de sus pies. Picasso, fatalizado por sus dos eses, es el único héroe español del cinematógrafo que hemos tenido.

Picasso, que había hecho callar al perro labrador que salió a recibirme, se decidió a mostrarme todo el secreto de su casa. Pasamos al comedor: un comedor burgués de la más fina especie en cuyas paredes colgaban algunos cuadros de sus épocas pasadas, uno con un Arlequín de los *suyos* y otro con unas violetas muy *suyas*, y otro en el que había pintado un carrete y unas tijeras y que era algo así como el cuadro que resume ver coser a la querida en las horas sencillas en que no se hace, sino

mirar con una retentiva suprema que sólo entonces se tuvo.

El detalle más importante del comedor, el que le devolvía a su pasado de España, era uno de esos fruteros de mármol muerto, de alabastro, de esa materia mantecosa y dura que recuerda ancestrales fuentes y que era centro de mesa de aparador o de comedor en la niñez de Picasso.

Sabía Picasso el poema carnal que hay en el alabastro, su gran deseo de ser carne de mujer, carne de «Doña Inés del alma mía».

Lo llevó de España a París. Indudablemente procedía de la fábrica de la China de Madrid, aquella fábrica que se elevaba en el Retiro y en la que se fabricaba «loza», grueso mosaico y alabastro.

Aquel frutero de Picasso era como la pila del agua bendita de la casa privada, la pila que elevaba el ambiente, que hacía carnosos los siglos.

(El alabastro además da ganas de acariciar. A las queridas de Picasso —aquellas queridas que un día él mató— las gustaba acariciar ese alabastro, y en aquellas horas de sobremesa en que se quedaban solos en el comedor, se quedaron mirando con blandicia esa especie de taza de surtidor con tritones de la mesa de yantar.)

Después de un rato en el comedor hicimos la ascensión al estudio y a las antecámaras del primer piso, sorprendiéndome ver en la caja de la escalera un enorme Cristo de talla clavado en su cruz, pavoroso, como en descanso de su paseo en andas de cofradía, más agravada allí la sombra del crimen que Cristo evoca siempre.

Todo el piso de arriba estaba lleno de ídolos pegados a la parte baja de las paredes, como niños negros en un colegio de

ídolos infantiles. Picasso adelantó hacia mí alguno de los mejores como maestro que presenta a sus alumnos más aventajados.

En las paredes había pegados retazos de todo, juguetes de niño y aparatos de música hechos con una caja de cartón, hilos y una caña; puros dermatoesqueletos de los instrumentos de cuerdas puros. (Cocteau ha confesado que él quería aprender la música de esas guitarras absurdas de Picasso.)

Picasso, que aún enseñaba sus cuadros, fue volviendo de la pared los lienzos, que estaban como enfadados de cara a ella, escondidos del visitante, no queriendo que se les reconociese, como máscaras metidas en rincones del baile.

Con algo de circo al poner sobre el caballete los aros del arte nuevo, decorados con los arco iris de lo moderno, Picasso ponía jalones de obstáculo a la inteligencia. Fue un bonito número que no olvidaré, y que no se pareció al acto de Rosenberg —años más tarde, cuando también Rosenberg abrió su bodega—, que sacó Picassos y Picassos para que yo los viese, como botellas florecidas en embriagueces completas, en *cocktails* añejos. Rosenberg colocaba los cuadros en bajo y los sacaba de detrás de una inmensa cortina de terciopelo. No se pareció su acto de mostrar los cuadros al de Picasso, en ejercicio de peligro sobre el caballo blanco que no dejaba de correr, colocando sus lienzos sobre el sostén mágico con un «élan» vital incomparable.

—¿Y esto? —preguntaba Picasso mostrando otra perspectiva, dotada de esa cinemática con que sólo logran impresionar las velas latinas que pasan entre dos casas quietas, cuando el barco transcurre por



En el café. (Madrid, 1901).



El camerino. (Madrid, 1901).

detrás de la lengua del malecón que avanza sobre el mar, adornada de garitas.

Pero el momento culminante de aquella visita fue cuando Picasso me mostró ese cuadro en que se superponen rectangulares retazos de telas de distinta calidad, fisonómicamente telas inglesas de aquella época, interpuestas de «cuchillos» de sombra que en aquel momento iniciaban por sus formas de cartabones y de escuadras la «escuadro-

manía» que había de venir después con los Chiricos y Compañía.

Sólo dos puntos luminosos, como dos agujeros, lucían en uno de los recortes negros de aquella tela alta, y en todo el cuadro había un misterio superdetectivesco.

Picasso, entonces, cogió una gorra de viaje y la colocó sobre el cuadro, quizás —no me acuerdo bien de ese detalle— sobre el tablón claro en que se inicia un perfil

y todo el cuadro se centró y adquirió novela de realidades.

Picasso sólo me dijo en aquel breve momento de taumaturgia:

—¡Vea la vida que adquiere!

Aquel inglés de todas las ventanillas y con todas las inflexiones del viaje en su multifigura, y que para más señales fumaba en pipa, me hizo apuntar una ley manuable importante: «A todo cuadro hay que saber ponerle la gorra de viaje en su sitio, pues sólo podrá ser anticotidiano y extenso gracias a lo que tenga de jergológico.»

Así, un día, enseñando a Picasso el libro de un neuropata sobre el cubismo o algo por el estilo, éste contempló lentamente las dobles páginas en que reproducciones tendenciosas querían establecer comparaciones entre cuadros de Gris, Chagall, Braque, Miró, Ernst, y dibujos de locos. Al cerrar el libro, Picasso dejó escapar esta exclamación:

—¡Ya está! ¡Ahora resulta que hemos curado a los locos!

* * *

Para presenciar el estreno de su *Parade* —que salva con su injerto occidental al decorativismo demasiado oriental de los ballets—, Picasso viene a Madrid, y es cuando yo le doy en Pombo un toco banquete de antiguos recuerdos, como queriendo reivindicar el Madrid ciego de su primera juventud.

Picasso departe con todos como un antiguo camarada y sabe sentarse en el rincón de los divanes con el gesto de sus primeros tiempos, afondado y sin ditirambos.

Aunque se buscaron comensales urgentemente, no se encontraron muchos para aquella cena, que no podía ser, sino aquella noche, porque Picasso se iba al día siguiente.

El mal artista, al que buscábamos para que hiciera bulto de maniquí con cabeza parlante, preguntaba:

—¿A Picasso? Y ¿quién es Picasso?

Picasso fumaba su pipa apagada y se regodeaba en verse huésped de sólo una noche en un Madrid que era el mismo de siempre, con sus cuatro bohemios que se descerebran en el esfuerzo de matizar de intelecto un rincón de la ciudad.

Brindé al final por Picasso, aprovechando para emoción de todos aquel contraste del triunfador del mundo en la caverna española de Pombo, único sitio de resguardo de lo nuevo en aquel año.

Picasso habló después, emocionado, en su español de siempre, como si fuese el emigrante de la gloria que, indiano afortunado en el más extranjero de los países que es el de la gloria, volviese a la casucha de su aldea.

Hasta se sentó en el suelo en esa hora de las fotografías en que los banquetes más solemnes de España se convierten en final de merienda en los Viveros.

R. G. S. («Ismos»)

LAS TARASCAS MADRILEÑAS

II

Por José María BERNALDEZ MONTALVO

CONTINUÓ aquí, con una segunda tacada, lo que comencé en el número 71 (1981) de *Villa de Madrid*: la publicación de dibujos sobre tarascas, obrantes en los expedientes «Fiestas del Corpus» custodiados por el Archivo de Villa madrileño. No voy a repetir ahora lo que entonces dije sobre su origen, significado y entorno. Quien tenga curiosidad por conocerlo ha de ir a ese número anterior. Por otra parte, sólo con él —y con los que a éste D.m. sigan— podrá tener la serie iconográfica entera; único medio además, para alcanzar su verdadero interés.

Sí contestaré sin embargo a una pregunta. Me dicen que no queda claro quién era la tarasca: el serpentón o la mujerona que lo cabalgaba. La tarasca

era el todo. Pero al constituir esa mujer su figura principal, solían llamarle tarasca a ella por sinécdoque. Y es que en tal figura de mujer —a veces se ha dicho que representaba a la meretriz de Babilonia (así Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*) e incluso a Ana Bolena (concretamente a la que desfilaba en Toledo, cfr. Moreno Nieto, *Diccionario enciclopédico de Toledo y su provincia*)— iba la clave expresiva del mal. Expuesto en dos planos: la tiranía que como *muger mui fuerte et mui braua* ejerce sobre los hombres es imagen de la ejercida por el vicio (de quien ella es maestra) sobre el género humano. En términos generales, naturalmente.



Dice arriba:

esta a de ser una figura fea tocada con gaqu[e] i perendenges i se a de abanicar; i un bolatin a destar puniendole el un perendenge i el otro está alunbrando con un candil; i a de mascar con la boca qu[e] a de ser grande; i a de andar alrededor i a destar mui entallada; llos arlequines de delante an destar sentados i el uno toca un tanboril i el otro una ginebra; estan con sus gor[r]as i pulma (sic: pluma) i cascabeles (sic); en todo ello la sierpe berde i escamada y ogeada de plata con el faldon lleno de rosas; y los gigantes adereçarlos y encarnar rostros i manos i platear i pintar monterones i tocados i espadas; i todo esto a destar mui alegre de colores.

Junto al dibujo de mano de los comisarios de fiestas:

En lugar del candil a de estar afeitando a la Tarasca (Rúbricas de los comisarios) con los Matachines a de haver un toro

Sierpe alada —hembra desde luego— con patas y cabeza de ave. Quiso ser quimera o grifo. La poca maña del dibujante la dejó en avechicho de clasificación imposible. El pico al no ser curvo, más que listo para desgarrar carnes en vivo, parece suplicar un puñado de alpiste. Los ojos, que debieran mirar fulminantes, tienen una expresión entre romántica y desvalida. Con algo de tórtola en celo y de gallina mojada. Sin pretenderla tal, le resultó graciosísima al pintor.

La mano de los Barahona —José y Mateo, su primo— se ve a la legua. Recordemos las tarascas de 1657, 1663 (1.^a), 1666 (*Villa de Madrid*, n.º 71). La misma mujerona fea con su peinado liso (jaque) y sus pendientes largos (perendengues), entalladísima. Los mismos arlequines en la cabeza, adornando burlones su vanidad. Y delante, otros dos volatines socarrones adulando con sus músicas a la tirana que amenaza engullirles: el primero con un tamboril; el segundo con una ginebra (¡jojo!: hoy «triángulo»). La luz del candil también simboliza vani-

dad. Los comisarios de fiestas —don Francisco Montenegro y don Andrés Martínez Navarrete— lo sustituyeron: el volatín la afeitaría en vez de iluminarla.

Recordemos que en el XVII «afeitar» significaba «poner afeites». Voz sustituida hoy por el galicismo «maquillar». Conque las mujeres de entonces se afeitaban; y no los hombres, que se rapaban las barbas. Mientras que hoy somos los hombres quienes nos afeitamos y ellas se maquillan. Aunque yo me sé de algunas que para maquillarse bien, precisan un concienzudo afeitado...

Han desaparecido las banderolas típicas de los Barahona, elemento habitual en las *llèdanies* (cruces procesionales populares baleáricas). Pero se mantienen los colores luminosos y el aire de ninot (cfr. las de 1657, 1663 (1.^a), 1666). Barrunto en estos artifices influencias levantinas.

Tinta. Colores al agua en la sierpe y rostros. Al pastel o al temple en trajes. 28,5 × 29 cm. Costó 1.800 reales de vellón con el arreglo de las caras y manos de los gigantes, etc.



Mateo (escultor) y Agustín (pintor) de Barahona, hermanos. Este último ha sustituido a José. Pero la escuela sigue; con pocas variantes.

La mujer —esta vez de facies más correcta— aparece sentada en pomposo sitial (símbolo de soberbia). Preside el cotarro masculino. Un arlequín le pone un perendengue, mientras que con la otra mano apresta un escarpidor (peine de púas más largas que el común para desenredar el pelo) o quizá una lendreras. Se mira a un espejo (cfr. la de 1666) sostenido por el hombre que le sirve en esto y con un plato al que ella tiende la mano: la gula ha hecho aparición junto a la vanidad. Y sigue la representación misógina del mal: mujer que tiraniza al hombre como el vicio al ser humano.

Con igual sentido, otro hombre sostiene a los volatines que la divierten. Símbolo también de la vida muelle. Toca sonajas y panderillos.

Sierpe canina y superhembra.

Tinta. Colores al agua, ante todo en el bicho. Al pastel y al agua en las figuras humanas. Costó 2.200 reales ella, los arreglos y hacer para las gigantillas dos cabezas nuevas. 32 × 25 cm. Sin comentario del artífice; pero la hoja está cortada de modo que quizá existiese y lo quitaron. En el reverso un ensayo a carboncillo.



Arriba a la derecha, la otra cara del supuesto galán.

Dice arriba:

este es vn mostro redículo con dos caras; con la primera de galan tocando un harchilaú[d] con mobimiento del braço; y los demas alriquines (sic: arlequines) con movimiento de braços tocando los ynstrumentos; y en lugar de muger se pone el mostro, y si no a la voluntad de los señores cauos comisarios; y la sierpe toda oxeadada de plata

Mateo y Agustín de Barahona, por 2.000 reales para ella y los arreglos de costumbre.

Grandes novedades aunque no en la disposición ni en los elementos portados: instrumentos de cuerda, escarpidor / lendrería (cfr. la de 1668), tamboril, ginebra...

En contra de la costumbre no ponen una mujer. Sino un galán ginandroide. Novedad curiosísima. El hermafrodita bufo es clásico en el binario tradicional de nuestros payasos. El «augusto» es un hombrón rechoncho, coloradote, con grandes zapatones romos, pantalones anchísimos, descomunal chaqueta. Hombrón de buena fe al que tratará de engañar el «clown». Este en cambio es maligno, aunque a la postre salga trasquilado. Alto. Su cara totalmente blanca con labios muy rojos pintados como mujer, cejas negrísimas —una al natural, otra hacia arriba como acicalada—, no se define por ningún sexo; lleva calzón, pero cubierto por un faldellín hasta media pierna; zapatos puntiagudos y de tacón alto... Es figura que reúne elementos bisexuales. Como el galán de aquí lleva espada y ropa de hombre pero cara y tocado

femeninos. Su cabeza se alzaba dando paso a la de un monstruo machicabruno (pero con perendengues). Clásica representación de lo demoníaco. Esto de representar el mal por un hermafrodita tiene mucha miga. El Andrógino mítico era un ser extraordinariamente inteligente y poderoso precisamente por reunir en sí ambos sexos. Por eso se relaciona con el Hombre Primigenio que era meta de muchas sectas gnósticas.

Los arlequines que tocan la ginebra y el tamboril, narigudos como Polichinela. Innegable influencia de la *commedia dell'arte*, igual que el empleo del término «arlequín». El tercero tiene —Varey y Shergold lo señalan (cfr. el trabajo suyo que cito en mi anterior artículo sobre tarascas)— «algo de saltimbanqui italiano haciendo juegos de manos con los aros». No faltará algún chusco que atribuya también a influencia italiana determinados volúmenes ahí dibujados.

Tinta. Colores al temple y al agua con posibles toques de pastel. 40 × 40,5 cm.

1670

Dice arriba:

esta ha de ser vna dama y vn galan; el galan tocando la guitarra, y la dama abanicándose con mobimiento en el braço; el carro con todas las figuras ha de andar alrededor, y el mono que ba en la punta del carro ha de tocar vn tamboril, y los otros dos que han de yr enmedio del carro han de tocar las sonajas, con sus banderas, con mobimiento de los braços; y la sierpe ha de alargar y encoger la cabeza, y a de yr escamada de platta.



Siguen los hermanos Mateo y Agustín de Barahona. Por 1.600 reales, la tarasca y un sinfín de arreglos.

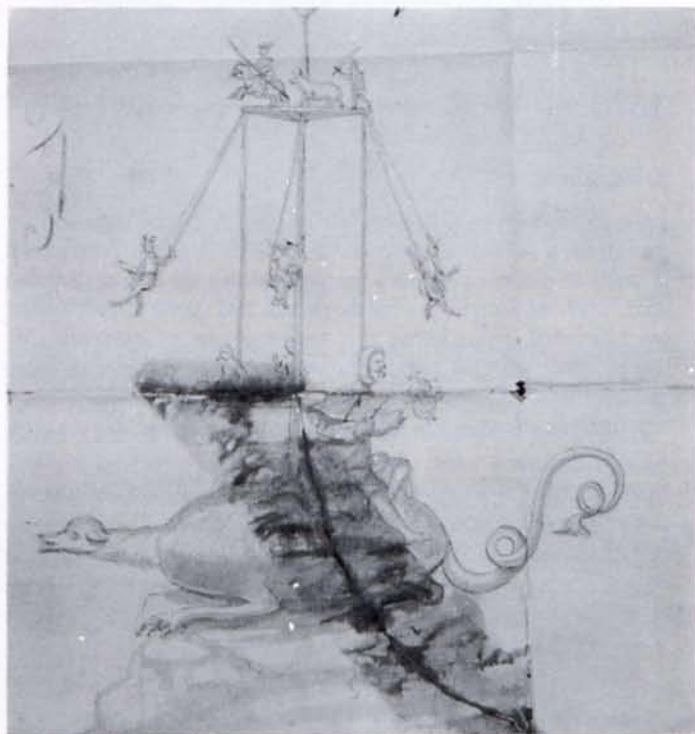
Disposición, la de costumbre; instrumentos, los habituales. Vuelven las banderolas (cfr. comentario a la de 1667). Pero, aun siguiendo su escuela, introducen novedades.

Falta lo grotesco. Todas las figuras en reposo. Pareja

de igual tamaño —su diferencia expresa jerarquía; y siempre han dibujado mayor a la mujer— plácidamente a popa (no hay tal carro). Si no fuese por el unicornio de feroz estampa, más parecería escena galante.

¿Vive, pues, un romance el caballero? No será el que dice: «marinero que la guía / diciendo viene un cantar». Porque este señorín tan modoso y recatado, tan sentadito, tan formalito, juicioso y compuesto no tiene pinta de guiar nada. Le llevan, ambas manos en su guitarrica dale que le das, amarrado a un duro banco de la pobre barquilla suya. Que sin velas desvelada y con espejuelos por banda en vez de cien cañones, se romperá entre peñascos de desilusión. Eso sí: él gana a Santa Cruz en que todos (y no sólo turcos, franceses e ingleses) hayamos espanto de verle. Porque es la imagen misma del tedio.

1671



Arriba a la derecha:

Hesta rueda en que van fijadas las figuras de juego de toros que an de ser cinco piezas y la del remate que lleua vna vandera con un escudo de las armas de la Villa, a de andar alrededor con cuyo mob[i]miento se an de menear los ocho monillos que van pendent de la rueda. La figura de la muger a de ser ridícula, esta a de tener en la mano un lattigo que aze el acción de menear la mano; el pescuezo de la tarasca se a de alargar y encojer. De manera que ttodas las figuras an de ser quinze figuras como lo muestra la tarasca, vestidas ridículamente de los colores mas alegres.

Sebastián García, pintor y maestro dorador, rompe la disposición convencional. Los Barahona dejan de figurar como artifices. Desde ahora los dibujos son mucho más esmerados. La plástica caricaturesca y bufa a lo ninot, deja paso a una realización que busca calidades estéticas. El efecto satírico entra más por la mente que por los ojos. Resulta curioso comprobar cómo descripción y diseño no se corresponden. Habla de quince figuras pero sólo dibuja diez. Los del columpio debieran ser ocho,

Plasma en cartón-piedra una ácida reflexión: el amor doméstico congela al héroe (con perdón de Andrómaca, digo yo). Hasta esos arlequines nada traviesos parecen hijos de la feliz pareja. Como queriendo recordarnos que el hombre figura entre los animales que sí se reproducen en cautividad. Tras la aparente inocuidad de la traza se encierra un contenido cruel.

[O... ¿estamos ante un puntazo contra ciertos paseos en falúa por los canales del Real Sitio del Buen Retiro?].

El autor del proyecto advierte que la cabeza se dispara mediante un resorte. Esta acción era común en todas las tarascas. Como expuse en *Villa de Madrid*, n.º 71.

Preparada a lápiz. Colores al agua; temple en algunas zonas. 39,5 × 36,5 cm.

pero van cinco. Y otras cinco las toreras, cuando pone tres (lástima grande que las suertes representadas sean las de a lanza y a estoque, y no otras con mayor interés histórico para la Fiesta).

Con todo, no son estas las diferencias mayores. Escribe «látigo», pero dibuja un abanico y un espejo. Propone una figura ridícula, mas traza otra que no lo es tanto. Bien pudiera tratarse de una corrección posterior al diseño, que enmienda su elegancia a fin de darle un aire más chocarrero según los dictados del gusto popular (y pues él lo paga, es justo).

¿Estamos ante una sátira del *pan y toros* hispánico, que trae al pueblo prendido en el engaño de la diversión? Posible.

Desarrollo excepcionalmente alto. El faldón con flores sustituido por un risco. Tinta sepia y aguada. 35,5 × 52 centímetros. En 1.500 reales de vellón, con los aderezos de gigantones, angarillas, etc.

1672



Dice arriba:

en 1500 r.

Leonardo Alegre

(no se trata de una firma, sino de una nota administrativa).

Dice abajo:

esta tarasca a de tocar el tanboril para que dançen los hombres i la dança del castillo a de dar bueltas alrededor y el hombre que está encima a de bailar con los pies; la tarasca de dos baras, las primeras figuras cinco quartas y las demás de una bara

Nuevo artífice: Leonardo de Alegre. Cobró 1.500 reales por la tarasca y los arreglos.

La sierpe con cabeza de quimera. El dibujante le ha aumentado el servicio de restaurante (2 ó 3 hasta ahora).

Regreso a la disposición tradicional. Tiorra horrenda —bien dibujada— cuyo elegante atavío y peinado hace aún más hiriente su rostro de vieja bruja. Sátira de la vanidad. Con su tamboril hace bailar de cabeza a un homúnculo soportado por un castillo formado por otros (cfr. la de 1666). Sátira de la mujer dominante y de la soberbia. Sátira, en suma, del vicio que hace títere al hombre. El artífice señala tamaños. Ya dije que su gradación significaba poder. Por supuesto ella es el doble (dos varas) que aquel a quien trae de cabeza.

Tinta. Colores al temple. ¿Pastel en los azules? Como la de 1671, muy desarrollada en la altura: 28 × 33 cm.

1673



Dice arriba:

traza de la tarasca deste año la qual a de ser vna mujer que signifique a vna quajadera que está sen]tada en vn banco dando de comer quajada a Santiaguillo (sic) el qual a de salir bestido del mes[mo] jenero que anda por la calle de armiños y gergilla (sic). A de tener dos baras de alto y alrededor [an] de andar quatro muchachos de a bara de alto alrededor dançando con diferentes acciones e[n] pies y manos y en las manos an de llebar vno vn manojo de zebollas y otro ajos y otro p[inta] y la figura de la mujer a de meni[ar] el brazo de la cuchara como quando le da quajada y él a [de me]niar la cabeza a vna parte y a otra

luego, de otra mano y aparte:

y juntamente con aderezo de jigrant[es]

Importantes novedades. No van los símbolos usuales. El dibujante prefirió dos figuras concretas de la vida real. La cuajadera era una de tantas regatonas; una más del sinfín de vendedores y vendedores ambulantes que infestaba las calles madrileñas. Tenían bien

ganada fama de gente con malísimas pulgas. En vano trató el Ayuntamiento de atajar la venta ambulante. Así consta en la documentación del Archivo de Villa. En el *Baile nuevo de la Plaza Mayor* (BN 1413/70; edit. por M. Herrero García) tenemos un fiel retrato de aquel *maremagnum* mercantil.

El Santiaguillo es figura picaresca surgida en torno al Camino Jacobeo: vulgar vagabundo en hábito de peregrino (la «jerguilla» era una tela basta; los armiños han de entenderse como simples pellicos) firmemente decidido a comer sin dar golpe.

Opino que el artífice buscó zaherir la impotencia municipal para limpiar de vagos y vendedores fuera de la ley las calles de Madrid. La presencia de niños pintando u ofreciendo ajos y cebollas, lo corrobora. Es la infancia explotada laboralmente. Corría el año 1673. Así que: ¡pelillos a la mar!

La tarasca adquiere aquí un contenido de crítica social concreta —y no del vicio in genere— al estilo actual.

El comentario lleva cortada la última parte de los renglones. Creo haberla reconstruido acertadamente.

Preparado a carboncillo. Tinta y aguada sepia. 29 × 19 centímetros. Leonardo de Alegre cobró 1.800 reales. El dibujante recuerda al de 1671, pero es otro.



1674

Dice arriba:

Memoria de lo que se a de hacer en la tarasca. La principal figura es la tarasca, a de dançar en la maroma que haya adelante y atrás, y el arlequin tocando la guitarra con mobimiento del brazo que la está tocando. Los muchachos an de andar alrededor como aciendo burla de la tarasca. La figura principal a de ser de cinco quartas y las demas de vna bara.

Otra concepción original que rompe en cierto modo la simbología satírica de la tarasca. Porque aquí no es la mujer/vicio quien oprime o escarnece. Al contrario: camina ridícula, vieja y fea por la cuerda floja mientras los muchachos le hacen burla.

Atavíos elegantes, premonitorios del rococó. Sólo el tocado de la mujer nos trae aires zingaros. Los muchachos con juboncillos de manga perdida, nada tienen de pilletes y sí mucho de pajes.

Dibujo primoroso. Tinta negra y aguada de azul. 40 x 40,5 cm. La sierpe con cabeza de quimera y buena potencia nutricia. Patas de palmípedo. La vieja —se advierte que ha de ser la figura mayor, pero sólo en una cuarta— se asemeja a la de 1672. Pero es otro el pintor.

Leonardo de Alegre la hizo por 1.800 reales; más arreglos.

1675



Dice arriba:

Mobimientos a que a detener esta traza. Primeramente la figura de la tarasca a de tocar la trompa marina con mobimiento en el brazo. El bolatín a de azer las suertes que hace el bolatín en el Corral con desechos de las suertes que hiziere al derecho, y se a de poner de caueza enzima de la maroma y se advierte que las a de executar como el natural. El arlequin a de tocar las sonaxas con mobimiento en la mano y todas las figuras se an de bestir con bestidos naturales; los jigantones se an de aderezar de todo lo que se ubiere menester con condizion que todos los desposos buelban al poder del que la hiziere como el año pasado y se a de dar acauada ocho dias antes del dia del sacramento.

Regreso a la concepción tradicional. Pero en vez de guitarra o tamboril, la mujer toca la trompa marina. Era efectivamente un instrumento de una sola cuerda muy gruesa —y no de viento— que se tocaba con arco apoyando sobre ella el dedo pulgar de la mano izquierda. Reproducción con exactitud y verismo, aunque en dibujo tosco.

Por la descripción del diseñador sabemos que quisieron significar a un saltimbanqui real —y quizá muy popular—, imitando bien los ejercicios que hacía al revés.

Advierte también que todas las figuras han de llevar ropas usuales. No me parece que ocurra así en la figura de la mujer: esas mangas de ala no me suenan a tal época.

28 x 25 cm. Tinta negra y aguada (muy burda por cierto). Preparado a carboncillo.

Y ya seguiremos.

J.M.B.M.

JUAN RAMON JIMENEZ Y SU MADRID POSIBLE E IMPOSIBLE

Por Francisco GARFIAS

JUAN Ramón Jiménez llega por primera vez a Madrid en la primavera de 1900, un Viernes Santo lluvioso. Mala impresión primera. Nieblas manchegas en la madrugada inacabable. Al fin, «un Aranjuez relativo. Madrid cercano —escribirá—, luego mísero, sin gracia, anodino en su cerro, derramado charco sólido; y ya, de pronto, con su rápido prelude sucio de herrajes mohosos y cristales rotos, la estación goteante».

Le esperaban Francisco Villaespesa, Salvador Rueda, Julio Pellicer, Bernardo G. de Candamo... ¡El Modernismo! Porque era su hora en punto. Rubén Darío había tenido que salir, rápido, de Madrid, por orden de La Nación, de Buenos Aires, pero en su ausencia quedaban éstos y algunos más dispuestos a dar la batalla. Juan Ramón se deja llevar por Villaespesa que se multiplica, sube y baja, se desvive por agradar al moguereno, un muchacho pálido, distinguido, con duros bien sonantes en el bolsillo.

Pero Madrid, en este primer viaje, no entra en Juan Ramón a pesar de la buena voluntad del autor de *El alcázar de las perlas*. Más tarde, recordará el moguereno: «En casa de Villaespesa leíamos, cantábamos, gritábamos, discutíamos. Elisa, su leve mujer, su nardo inadvertido, tocaba mediadora al piano El alto de los bohemios, etc.; su cuñada Leonor, la bella, hacía crítica humorística, y ¿Marcela?, la otra, callaba, sonreía. De vez en cuando entraba más sol, digo, una muchacha radiante de cabello de oro, irisada de aureola, que entonces nunca pude saber quién era. Y nos íbamos todos, si el tiempo era bueno, a la Moncloa. Junto a una fuente, en un bosquecillo, una glorieta, con la dulce y pálida Elisa como imagen de fondo, nos recitábamos, a un unísono incansable, versos de Rubén Darío, de Bécquer, de Julián del Casal, de Rueda, de Silva... y de nosotros dos, naturalmente, y de nuestros hermanos». Porque se llamaban hermanos. Unamuno aún no había publicado sus versos y los Machado no habían hecho su aparición en el horizonte lírico.

Todo era exaltación y énfasis, pero Juan Ramón no sabía ciertamente a que había venido a Madrid y para qué. Villaespesa decide que el moguereno publique sus versos en dos libros de diferente tono y buscaba la imprenta, todos los días una distinta, cada día una mejor; buscaba títulos, papel, letra, dedicatorias, tinta, como un torbellino fatal que dejaba pasmado al joven poeta. «Cogidos de una idea súbita, locos sucesivos, andábamos y desandábamos las calles, las plazas, las iglesias, los paseos, las fábricas, los cementerios,

recitando versos, cantando, hablando alto... Y así hasta las cuatro o las cinco de la madrugada, cuando el blando gris azul del cielo de Oriente sobre la Puerta del Sol, la calle de Alcalá, la Red de San Luis me arrullaba, me endulzaba, el cuerpo y el alma, y me llevaba a dormir. Pero a las ocho si-



Juan Ramón Jiménez (Autorretrato).

Luz de crepúsculo.

Marzo, 1918. (La Jovina)
(Alemania).

¿Tan alto estás, Señor,
que no te llega
esta tumba de sangre,
te llanto, te llanto, te llanto?
¿Quiénes más se necesitan
para llegar a ti, Señor de todo?

¡Dolor constante es este
para llevar los ángeles (espíritus)
entre los cielos y mundos,
para crear un mundo,
del que sean los otros caprimullos,
que se llamen Dolor!

Pero ¿y tu amor? ¿No era
tu amor la unión del universo,
ojos plantados tus estrellas?

Señor, que lo creas
por ti el dolor, dolor, dolor!
Señor que ya es más grande
el dolor de la tierra que tu amor!

Poema autógrafo de Juan Ramón Jiménez.

guiente, como el primer día, Villaespesa estaba, con su sombrero de copa y su abrigo entallado, en mi casa, y otra vez el ciclón.»

«Una calle madrileña —escribe Ramón Gómez de la Serna— tenía en aquel momento la concentrada lección de la literatura y de la vida: la calle de Jacometrezo. Quiero dar valor a esa calle porque en ella transita, se ajetea, se complica la vida de Juan Ramón». A pesar de lo que dice el formidable Ramón, no fue en la calle de Jacometrezo donde vivió el poeta a su llegada a Madrid, sino en la calle Mayor y en el número 16, a casa de unos granadinos amigos de su familia. Tampoco Villaespesa vivía en la calle de Jacometrezo, sino en la del Pez. Rubén Darío se hospedaba en la calle del Marqués de Santa Ana, acompañado de Paca Sánchez, su amada. Y allí iba con frecuencia Juan Ramón a visitarlo. El moguerense recordará después que a veces le encontraba escribiendo sobre una consola, de pie y en camiseta. Otras veces acudía a un café de la calle del Príncipe, donde el nicaragüense tenía la tertulia, aunque a Juan Ramón le horrorizaba aquel aire enrarecido de humo y de palabras fuertes. Algunas veces coincidía con Darío en casa de Valle Inclán. Con una concisión admirable escribirá el poeta años más tarde: «Valle —eso de Valle Inclán vino después— está leyendo los alejandrinos del poema Cosas del Cid, de Rubén Darío. Juan Ramón, con indumentaria de la época, entra en la casa de Valle Inclán con Villaespesa. Todo el ambiente es sucio. Hay licores de todas clases. Allí había personalidades intelectuales, entre ellas Rubén Darío, perdido por el

alcohol. Muchas de las personas que estaban allí han muerto ya. Todos repiten ¡Admirable!, palabra alta de la época; ¡Imbécil!, la palabra baja. Así se hizo la crítica modernista. Por ejemplo: Rubén Darío, admirable; Echegaray, imbécil.»

«Yo traía —escribe el moguerense— muchos versos y mis amigos me indicaron la conveniencia de publicarlos en dos libros de diferente tono. Valle Inclán me dio el título —Ninfeas— para uno y Rubén Darío para el otro —Almas de violeta—; y Francisco Villaespesa, mi amigo inseparable de entonces, me escribió unas prosas simbólicas para que fuésemos juntos, como hermanos, en unas páginas sentimentales atadas con violetas». Estas páginas sirvieron de prólogo a Almas de violeta. Para Ninfeas escribió Rubén un soneto impecable que dejaría confuso al pálido Juan Ramón.

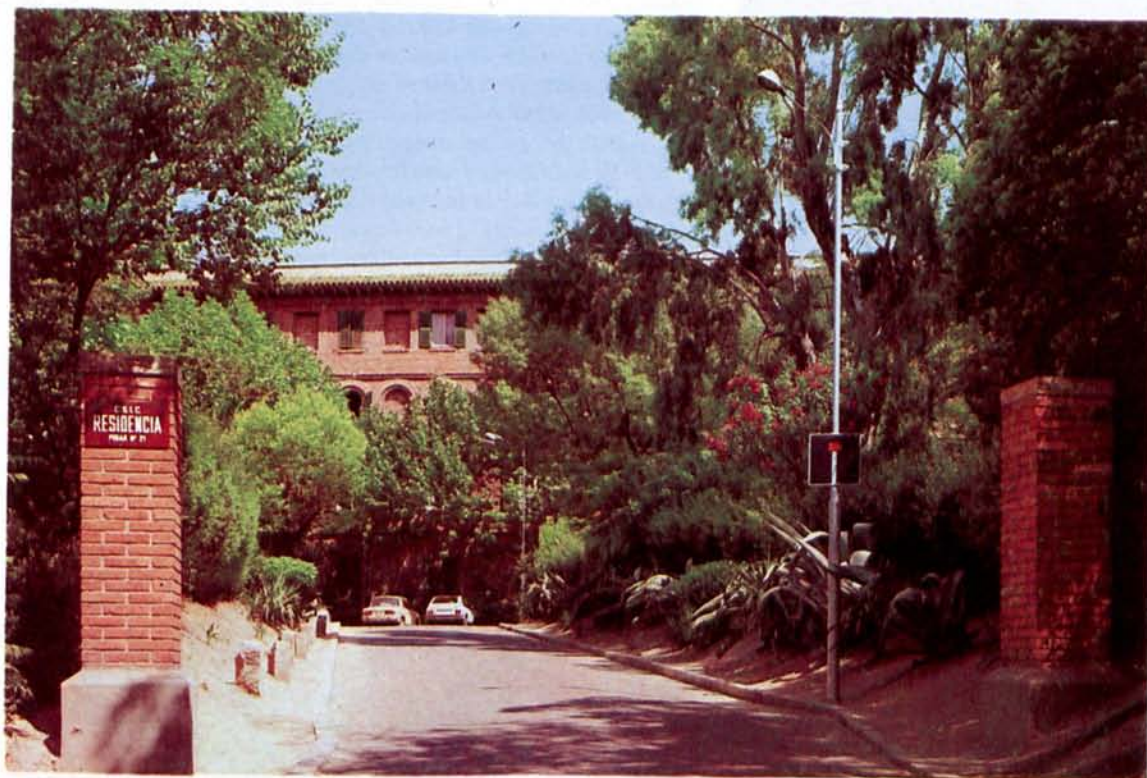
Un poco al margen del clima netamente poético, a veces confundido en algún matiz con él, se alzaba ya, espléndida, la que habría de llamarse la generación del 98. Pero a la llegada del poeta a Madrid aún no habían visto la luz tipográfica las páginas más representativas de uno y otro grupo. Salvador Rueda iba a caer pronto en desgracia en el ánimo de Rubén, el pontífice. Marquina, que tenía sólo un modernismo aparente, pensaba ya en el teatro. Los Machado no habían regresado de París...

Con el verano, cansado de jarana modernista, vuelve Juan Ramón a Moguer. Sus dos primeros libros quedaron en la imprenta al cuidado de Villaespesa que aprovechó la ausencia de su joven amigo para poner dedicatoria, en todos los poemas, a personas amigas suyas o admiradas por él. Pero el poeta volvía a estar aburrido de todo y no dio demasiada importancia al juego. La muerte de su padre acaba de destruir sus nervios y entonces, por consejo de médicos amigos, es enviado al sur de Francia, al Sanatorio de Castel d'Andorte en Le Bouscat, Bordeaux. En los jardines del Sanatorio escribirá los versos tristes de Rimas, que publica al año siguiente en Madrid. Porque ha vuelto a Madrid, concretamente al Sanatorio del Rosario, en donde pasa dos años apacibles entregado al gozo de la creación lírica. Es la época de Arias tristes, la época de la revista Helios. «A finales del año 1901 —escribe— sentí nostalgia de España, y después de un otoño en Arcachón me vine a Madrid, al Sanatorio del Rosario, blanco y azul de Hermanas de la Caridad bien ordenada. En este ambiente de convento y jardín he pasado dos de los mejores años de mi vida. Algún amor romántico, de una sensualidad religiosa, una paz de claustro, olor a incienso y a flores, una ventana sobre el jardín, una terraza con rosales para las noches de luna... Arias tristes.»

El Sanatorio del Rosario —Sanatorio del Retraído le llamará el poeta— estaba donde sigue estando sino que entonces lo rodeaban huertos, campos desnudos y tierras sin parcelar. Era un Madrid casi de exilio, lleno de silencios y de pájaros. Bajo la vigilancia del doctor Simarro vive unos años tranquilos. Es ahora cuando toma contactos con los Machado, que han vuelto de París, y cuando proyecta la publicación de una revista «seria y fina». En 1903 el poeta se traslada, desde el Sanatorio del Rosario a la casa particular del doctor Simarro, con quien ya le une una estrechísima amistad. Por mediación del doctor entra en contacto con la Institución Libre de Enseñanza. Allí conoce a don Francisco Giner, cuya amistad influirá poderosamente en la orientación de su vida. A finales de 1904, regresa a Moguer.

Pero el poeta, nostálgico de todo, piensa mucho en Madrid. Se van acumulando los títulos de sus libros: Las hojas verdes, La soledad sonora, Poemas mágicos y dolientes... ¡Platero y yo! Los amigos le escriben insistiendo en la necesidad de que vuelva a Madrid. Ramón Gómez de la Serna le

La «Residencia de Estudiantes», en Madrid, donde Juan Ramón viviera varios años fecundos y armoniosos. Estas adelfas fueron plantadas por el poeta.



Entrada en «La Residencia».

escribe unas cartas acuciantes y le prepara hospedaje cerca de una Casa de Socorro, por indicación del poeta que sigue con la manía de una muerte repentina. Y, al fin, vuelve a la capital. Es al final de 1912. Ramón, escribirá: «Fui a esperar al poeta. ¡Qué sorprendente sorpresa! Juan Ramón me dio miedo. Era imponente y mayestático, y me resultó inaudito que nos tuteásemos. ¡Con aquella barba morada de negra que era, como teñida con moras de moreras!».

«Casi todos los atardeceres —escribe María Martínez Sierra— venía a nuestra casa...; yo, aprovechando las últimas

luces de la tarde, escribía con lápiz...; Juan Ramón se acercaba a la ventana que daba sobre un jardincito, de los pocos que ya iban quedando entre las calles de Madrid, y decía versos frente al cristal, buscando rimas, puliendo estrofas. Cuando ya no se veía para escribir, hablábamos; yo me burlaba un poco de su melancolía; él se dedicaba a hacerme rabiar —achaque inmemorial de hermanos— burlándose, a su vez, de mi prosaico e inalterable buen humor, echándome en cara mi risa, en la cual, para ponerle un poco de poesía, se obstinaba en encontrar una veladura violeta».



«Paisaje», por Juan Ramón Jiménez (Sevilla, 1897).

Juan Ramón era otro como era otro Madrid. Había decidido cambiarlo todo, clausurar su tiempo poético e iniciar otro camino más cerrado, más hondo y más alto. Desecha proyectos, se busca a sí mismo, cierra los ojos y sueña con su Obra, con mayúscula.

El renovado Madrid le ofrecería el clima necesario en la Residencia de Estudiantes. Su carácter pacífico y ordenado, su gusto para toda labor artística y su estrecha amistad con el director, hacía que el poeta encajara en aquel ambiente intelectual. En una carta a su madre, en la que le hace una descripción detallada de cuanto le rodea, dice: «Mi cuarto es muy hermoso; tiene tres ventanas grandes al jardín y todo el día lo tengo lleno de sol; además, el jardín está precioso, con muchas flores que a mí sólo, entre los ciento cincuenta residentes, me permiten coger para mi cuarto». En otra carta, refiriéndose al nuevo edificio de la Residencia, escribe: «Han empezado las obras y yo, que soy uno de los que la dirigen, voy todos los días, de dos a cuatro, al terreno». Y añade: «El proyecto es maravilloso y el año que viene será una realidad... Aquello será ya la perfección». Y, refiriéndose al director, comenta: «De la organiza-

ción habría para estar un día escribiendo. Alberto Jiménez Fraud, mi íntimo amigo, director de esta Residencia, es el hombre perfecto. Tiene veintiocho años y lleva esto de un modo que no se puede explicar. Hay que verlo.»

De la Residencia de Fortuny se traslada pronto al nuevo edificio, en lo alto del Hipódromo. El poeta ha encontrado un Madrid distinto, más intelectual y puro, mucho más afín con su sistema de vida. Ganado por el ambiente de la Residencia, vive en ella varios años felices, fecundos y armoniosos. El escritor modernista y sentimental se ha convertido en un intelectual puro tras un largo esfuerzo de admirables renunciaciones. Son los años de su amistad con Ortega y Gasset. «Ortega —escribe— era la antorcha de los reunidos. ¡Cuántas discusiones lúcidas y de cuántas cosas, tuvimos Ortega y yo en aquellos años de ansia! Yo colaboraba frecuentemente en Los lunes del Imparcial y mis nuevos poemas le gustaban cada vez más. Cuando se iniciaron las publicaciones de la Residencia, de las cuales yo me ocupaba con el director, el primer libro que dimos fue el de las Meditaciones del Quijote, cuya edición cuidé con el mayor esmero... Un día Ortega y yo discutimos un homenaje a Azorín que se llevó pronto a cabo en Aranjuez, y al que concurríamos un centenar de amigos comunes... Ortega ofreció el homenaje en la Glorietta del Niño de la Espina, y fue el justo definidor de los primores de lo vulgar de ese primoroso sensitivo limitado que es Azorín».

Juan Ramón ha cogido ya, y como nunca, la magia del aire madrileño. Años culminantes en la vida y la obra del poeta. Tiempos de amistad entrañable con Giner de los Ríos, con Bartolomé Cossío; años en que, frente a un castellanismo repetido de «mesón del segoviano» y «cofradía de la capa», nuestro poeta hacía en prosa y verso la exaltación de lo andaluz desde Madrid; de una Andalucía entrevista ahora a través del cristal limpio y frío de Madrid. «Mi idea instintiva de entonces y consciente de luego, era la exaltación de Andalucía hacia lo universal, en prosa; y en verso, a lo universal abstracto; y como creo que es verdad que el hábito hace al monje, yo me puse por nombre «el andaluz universal», a ver si podía llenar de contenido mi continente».

Se adentra el poeta en una poética desnuda que ha de ser, en adelante, la razón pura de su existencia verdadera. Juan Ramón se sentía preparado para su gran vuelo lírico y Madrid va a ser el gran nivelador de estilo para este extraordinario poeta del sudoeste. «Yo había leído mucho —escribe—, en mis siete años de campo moguerense, a San Juan de la Cruz, a Santa Teresa, a Fray Luis de León, poetas de espacio y tiempos generales, y castellanos naturales, sin decirlo; y ellos eran los que influían más en mi cambio tan favorable.»

En este ambiente de la Residencia, alejado del ruido y el tráfico del centro de la ciudad, estimulado por un silencio y un orden que habrían de ser, en adelante, sus más finos colaboradores, comienza a escribir, junto a los poemas de turno, unas prosas madrileñas en las que va dejando sus impresiones instantáneas de cuanto le rodea: la puesta de sol en la colina, el canalillo, el Guadarrama, Rosales, el reloj de la Plaza de la Villa, las hojitas nuevas en el Retiro, el barroco y el granito, la Puerta de Hernani, el Parque del Oeste... Si el Sanatorio del Rosario, donde vivió dos años de su primera juventud, se llamó para él Sanatorio del Retraído, este alto del Hipódromo, con su luz ciega y fría, se va a llamar en adelante La Colina de los chopos, una colina desde la que verá a Madrid con sus ojos avizores y exigentes. Las páginas que escribe, que al principio tenían un carácter más limitado —el recinto de la Residencia y sus parques— fueron desbordando, luego, la colina del título y derramándose por un Madrid posible e imposible, el Madrid que él

soñaba y deseaba. Del Retiro a Rosales, desde el Manzanares a la Sierra, todo fue tema propicio de comentario y cántico.

Poco a poco iba ordenando en capítulos las páginas de este libro sobre Madrid que no acabaría nunca. El primero se titularía Cerro del viento. Madrid posible e imposible sería un capítulo de contrastes entre el Madrid soñado y el vivido, un capítulo lleno, todo él, de «la casa, la calle, la ciudad, ruidos, olores, gritos, luces» madrileños. Vemos, en todos ellos, cómo en la caliente prosa lírica se recorta, duro, intangible, profuso —«parto del Guadarrama»—, el Madrid que el poeta soñaba frente a un Madrid que, entonces como ahora, crecía blando y ligero. Parece que la piedra contemplada o soñada le prestara a la prosa su dureza, dureza que el poeta labrará después, hasta clarearla de gracia, con el cincel exacto del adjetivo preciso. Prosa fuerte en lo lírico, donde el inciso inevitable, la excesiva puntuación y la irreprimible y airosa repetición adrede, ponen su portadilla barroca y necesaria; que no importa, no «la repetición —dice— cuando se ve la sintaxis», cuando por dentro de la trama artística corre, derecho, fluido, el río claro del idioma. De vez en cuando encontramos, en el escorzo gris de tanta piedra acumulada, un jardincillo leve de frescura, un hilo lírico de verdor —esas «hojitas nuevas del Retiro», o se siente el pulso ganado cuando el poeta pone, sencillamente, «la mano en el árbol».

Pero el poeta anda lleno de amor. Lo acaba de encontrar en Madrid, como tantas cosas, definitivo, invasor, subiendo de sí mismo como un chorro de agua, y escribe con vehe-

mencia, llevándolo, aquí y allá, como «una deslumbrante joya». De pronto, hace un paréntesis para contraer matrimonio en Nueva York con Zenobia Camprubí, la que será para siempre su compañera ideal, su ángel de lujo. El 2 de marzo se celebra la boda y el 1 de julio están ya de regreso en Madrid, donde comienzan al unísono, una vida fecunda y armoniosa. Viven en la calle de Conde de Aranda, después en la de Lista, más tarde en Velázquez y, últimamente, en el 32 de Padilla, donde viven hasta 1936. Juan Ramón se va encastillando en su soledad aunque sigue interesado por los temas madrileños. Ya no es la Colina de los Chopos su centro geográfico y sentimental, pero siguen presentes en su obra el otoño de oro en los chopos, el aire, el eco, el viento de Madrid. Y siempre —¡y qué hermosamente expresado!— la nostalgia del Madrid de piedra neoclásica de Carlos III, «del Madrid que creo —dice— debe incorporarse al hoy y al mañana, que es actualidad y es futuro. Todo esto, naturalmente, con lo eterno, el paisaje, la luz, el color y el sentimiento».

Con la guerra civil, y aún antes, el clima madrileño se fue haciendo denso y lleno de presagios. Un aire amargo, de muerte y de tragedia, oscurecía la esperanza que el poeta había puesto en la juventud española. Juan Ramón se ahogaba en aquel Madrid lleno de proclamas, de manifestaciones, de versos subversivos. Una cosa preocupa extraordinariamente a los Jiménez: los pobres niños desamparados llegados a Madrid en busca de protección oficial. Zenobia y el poeta se hicieron cargo de doce de aquellos niños provincianos instalándolos en uno de aquellos hotelitos amueblados que desde hacía algún tiempo subarrendaba Zenobia a estudiantes extranjeros. Juan Ramón cuenta, en uno de sus libros en prosa, cómo los milicianos quisieron detenerle porque llevaba barba, señal de tremendo señoritismo. «Y lo curioso —escribe— es que Lenin tenía barba y Marx también». Y añade: «Luego la guerra trajo la mezcolanza natural, y muchos campesinos, como El Campesino mismo, andaban con barba por todas partes». Entonces otro escritor, que le había aconsejado que se la quitase, se la dejó crecer «para no correr peligro, para parecer miliciano, para engañar a los milicianos, al pueblo, con barba descuidada».

El ambiente se hacía asfixiante y el 22 de agosto de 1936 salen, Juan Ramón y su esposa, camino de París y de América. Atrás quedaba Madrid, Moguer, España, todo junto, ya, revuelto, como una nostalgia grande y dominadora. Cuba, Estados Unidos, Puerto Rico... Lejos se va quedando el diverso Madrid vivido y añorado. El Madrid de 1900, modernista y jaranero. El Madrid intelectual de la Residencia de Estudiantes. El Madrid hogareño de Padilla. Ahora escribe un largo poema —Espacio— como un diario vital y estético lleno de resonancias. El poeta intenta completarse en la nostalgia. «No es el presente —dice— sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja, más, más grande». Seguirá pensando en el chopo madrileño como símbolo ardido de su obra llameante. Y si ladra un perro, dirá: «No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, la Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, allí, allí.»

Pero ya no volverá a contemplar a su Madrid posible e imposible con sus ojos de fervor y exigencias. Volverá, sí, un día de junio, muerto ya junto a su esposa muerta. No por mar, como solía viajar, sino por aire. El había escrito: «Me gusta mucho viajar con mi mujer y conmigo». Pero este definitivo diario de poeta y aire no se escribió jamás.

F. G.



Juan Ramón Jiménez por O. Guayasamín.

EL POEMA INTACTO

Por Carlos MURCIANO

HAY en *La soledad sonora*, libro que Juan Ramón escribiera en 1908 y publicara tres años después, un poema que siempre ha llamado mi atención, no por sus calidades intrínsecas, que, aun teniéndolas, se ven superadas a mi juicio por otros de ese libro, sino por el hecho de que el poeta no tocara nunca ninguna de sus palabras (1). Se trata del VI de la tercera parte, «Rosas de cada día», subtítulo «Crepúsculo absurdo», y compuesto de doce alejandrinos con rima consonante, integrados en tres estrofas de cuatro. Es ésta una forma que Juan Ramón prodiga en *Elegías*, libro de 1907, y va a repetir en *La soledad sonora* y en los sucesivos (*Poemas mágicos y dolientes*, *Laberinto* y *Melancolía*). Comentándolos, Angel González califica de «asombrosa» la capacidad juanramoniana para construir poemas con el verso de catorce sílabas, cuyos hábiles encabalgamientos interiores le restan rotundidad eufónica, y una adecuada elaboración le alivia sus rigideces, dejándole «libre e inestable, facilitando la creación de un clima vago y melancólico» (2); Antonio Campoamor, por su parte, considera que el alejandrino adquirió en Juan Ramón

«una flexibilidad y un lujo desconocidos hasta entonces en el idioma español» (3).

En efecto, el moguereno llega a familiarizarse de tal modo con este verso, que lo dota de una ductilidad y de una facultad tal de asimilar cuanto enuncia, que continente y contenido se adecúan prodigiosamente, en una simbiosis tan particular como perfecta. Ciertamente puede producirse un ameneramiento, presionado en buena medida por el uso de la consonancia y por la insistencia paisajística y temática, pero el resultado suele ser, en la mayoría de los casos, positivo. «Oros vagos y tristes» llueven, pues, sobre *La soledad sonora*, mientras «un aroma de lilas y un acento de fuente» lo perfuman y calan.

Sabido es que la obra de Juan Ramón fue un continuo arrepentirse de su *Obra*. Volvía a ella, una vez y otra, para depurarla, para perfeccionarla, para sacarle —y dejarla en— lo mejor. «Yo corrijo sin forzar nada», afirmó; su poema pretérito desarrollábase naturalmente en la posterior relectura, y convertíase de niño en joven, en hombre. «Sin yo quererlo —reconocía—, todo lo escrito por mí me acompaña



siempre. Y aquí, allá, en casa, de viaje, a la madrugada, me salen al encuentro con un aspecto distinto. Y si un escrito reciente se rehace, ¿por qué no uno anterior?». A los setenta y un años, según se deduce de unas notas de 1952, citadas por Sánchez Romeralo en su prólogo a *Leyenda* y que él cree inéditas, el moguereno empezaba —«¿por última vez?»— a corregir de nuevo. No iba a culminar su tarea, pero sí a dejar encauzada la edición de ese libro de libros que vio la luz en 1978 (4).

Por lo que se refiere a los sesenta y ocho poemas alejandrinos de *La soledad sonora* —y prescindo de los octosílabos de la segunda parte—, Juan Ramón elige diez para su Segunda Antología Poética, que cierra en 1918 (5). Entre ellos, está el que me mueve a escribir, al que el autor antepone —¿por qué?— este título: «Castillo». He aquí la pieza aludida, tal como aparece en la Segunda Antología:

CASTILLO

(Crepúsculo absurdo)

LA lluvia deja solitarios los jardines,
y las hojas adornan de amarillo los bancos.
De vez en cuando, el aire tiene olor de jazmines
podridos. Mudo, un mirlo mira los cielos blancos.

EN la nostalgia inmensa, crepuscular y agreste,
torna el fantasma antiguo a sentarse a mi lado:
esta mujer vestida de un tornasol celeste,
con los brazos desnudos y el pecho descotado...

F RÍO... Sus ojos grandes y anegados, imploran
de mi piedad... Revive no sé qué vago dejo
de una voz... Las arañas de un baile antiguo, doran
las silenciosas plumas de un abanico viejo...

He dicho antes que Juan Ramón no tocó una sola palabra de este poema —título aparte—, no un sólo verso. Porque sí se detuvo en sus signos de puntuación. Sustituyó los puntos suspensivos de la primera estrofa —colocados tras bancos, podridos y blancos— por un punto, y añadió dos comas en la tercera: entre anegados e imploran, y entre antiguo y doran. Mas a la hora de componer el citado libro *Leyenda*, el poeta volvió a *La soledad sonora* con más aguzado espíritu crítico, aunque amplió a catorce la muestra alejandrina. Nuestro poema presenta, respecto de la versión de la Segunda Antología, una sola variante: la coma entre antiguo y doran ha vuelto a desaparecer. Pero hay aquí otros que pierden su rima original, e incluso se incorpora a la tercera parte, nombrada ahora «La rosa mustia de cada día», uno nuevo, «Sangre, que no te agotas nunca», ausente de la edición primitiva y, por supuesto, de la selección de la Segunda Antología.

«La corrección en poesía debe ser sólo confirmación», escribió Juan Ramón en *Estética y Ética estética*. ¿Qué tipo de confirmación supone entonces dejar intacto un poema? Mas lo notable radica en que, como digo, no se trata de un poema redondo. El mismo verso inicial, «La lluvia deja solitarios los jardines», suma trece sílabas y, musicalmente, se tambalea, a no ser que el primer hemistiquio se consiga troceando la cuarta palabra: «La lluvia deja so / litarios los jardines». (No es el único caso: v.g., en el poema VI de la primera parte, hallamos este verso: «¡Ah, quién pudiera pro/ longar eternamente...». Y otro curioso ejemplo lo tenemos en el poema XXXIII de la tercera parte, donde surge de repente un do-

decasílabo: «... lo celeste, por lo alegre y por lo vago», que el poeta revisa en *Leyenda* y lo convierte en «... lo negro, por lo brillante y por lo vago», con lo que las doce inoportunas sílabas siguen subsistiendo.)

Comentando recientemente otro poema de *La soledad sonora*, recordaba yo una definición juanramoniana recogida en el citado *Estética y Ética estética*: «Soy romántico, simbolista y clásico». Y el primero de los tres es quien en este «Castillo» se pone de relieve más acusadamente. ¿Es, por cierto, ese fantasma el que le sugiere el título? Claro que su figura no es del todo convencional: el tornasol celeste de su vestido, los brazos desnudos, el pecho descotado, más parecen propios de una ensoñación erótica que de una pesadilla, si bien estén sus grandes ojos implorantes, el frío y el olor a jazmines prodidos, más en consonancia con ésta que con aquélla. Cuando Francisco Garfias comenta la tercera parte de *La soledad sonora* (6), nos recuerda, a propósito de su clima («Sensualidad. Enervamiento... El amor agranda las estancias. Le llegan al poeta olores tristes...»), cómo una hermana y una amiga íntima de Juan Ramón eran las encargadas de llenar las horas vacías de éste «con música romántica». No son extraños, pues, el viejo abanico, la voz llegada de otro tiempo, los bancos hojosos, la nostalgia inmensa y crepuscular. ¿Y ese mirlo mudo? Es en verdad el único que aparece en los sesenta y ocho poemas, poblados por demás de trinos y de alas. Hay aviones, ruiseñores, aves, un «pájaro errante y lírico»; «un pájaro de otoño», «un pájaro agorero» y hasta «cien pájaros raros» volando por la espesura; y aún esos «matinales pájaros» que vienen al pino

verde y que Juan Ramón va a trocar en «los orientales pájaros» que cargan el pino verde. Pero mirlo, repito, no hay más que ése que mira los cielos blancos y calla, tristeado.

En las notas de 1952 que antes nombraba, el moguerense apuntó: «... mi ilusión sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo». Empero este poema, con el que se enfrentó, que sepamos, en dos instantes decisivos, el de la composición de la Segunda Antología y el de la rigurosa selección de *Leyenda*, permaneció intacto. *Misterios de la creación*.

C. M.

NOTAS

(1) *La soledad sonora*, que editara Fernando Fe en 1911, consta de tres partes: «La soledad sonora» —treinta y cuatro poemas alejandrinos—, «La flauta y el arroyo» —treinta y un poemas octosílabos— y «Rosas de cada día» —treinta y tres poemas también alejandrinos—, todos ellos encabezados por otro poema alejandrino «A la soledad».

(2) Angel González: *Juan Ramón Jiménez*. Estudio. Ediciones Júcar. Madrid, 1973. Ver páginas 204-207.

(3) Antonio Campoamor: *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*. Sedmay Ediciones. Madrid, 1976. Ver pág. 111. El autor añade: «No nos emocionan las sedas, los azules, las platas y las rosas de los cuartetos alejandrinos, con sus constantes cambios rítmicos, sino la vaguedad de su melodía».

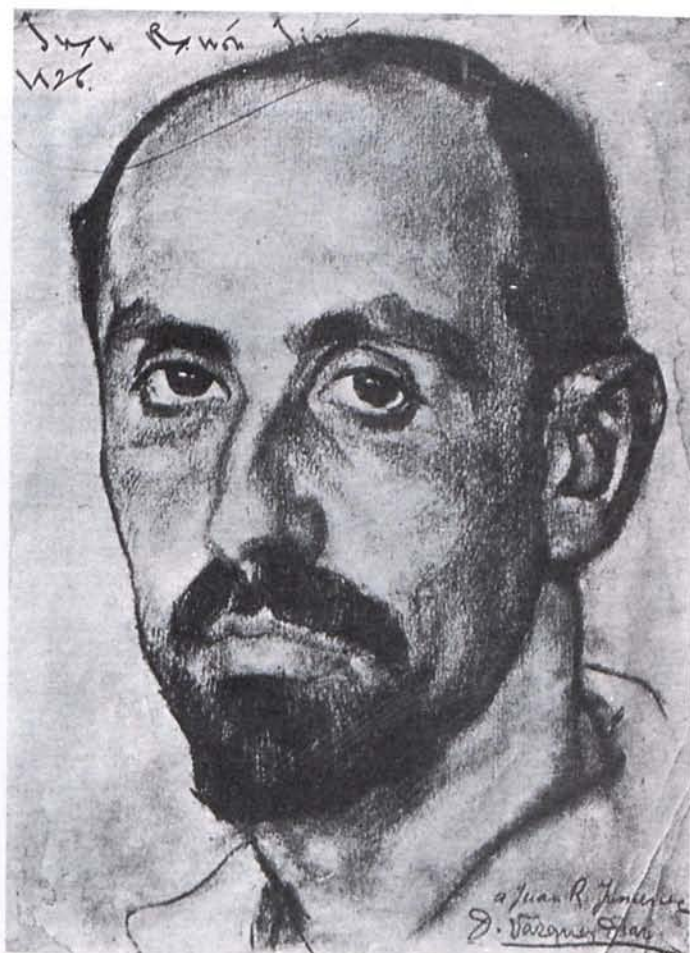
(4) Juan Ramón Jiménez: *Leyenda* (1896-1956). Preparado y prologado por Antonio Sánchez Romeralo. Cupsa Editorial. Madrid, 1978. Ver pág. XI.

(5) Juan Ramón Jiménez: *Segunda Antología Poética*. (1898-1918). Espasa-Calpe. Madrid. Manejo la edición de 1945. Ver pág. 85.

(6) Ver su prólogo a *Primeros Libros de Poesía*. Biblioteca Premios Nobel. Aguilar. Madrid, 1959, pág. 53.

SIGNO Y VALORACION DE LA POESIA DE JUAN RAMON JIMENEZ

Por Federico-Carlos SAINZ DE ROBLES
(Cronista de la Villa)

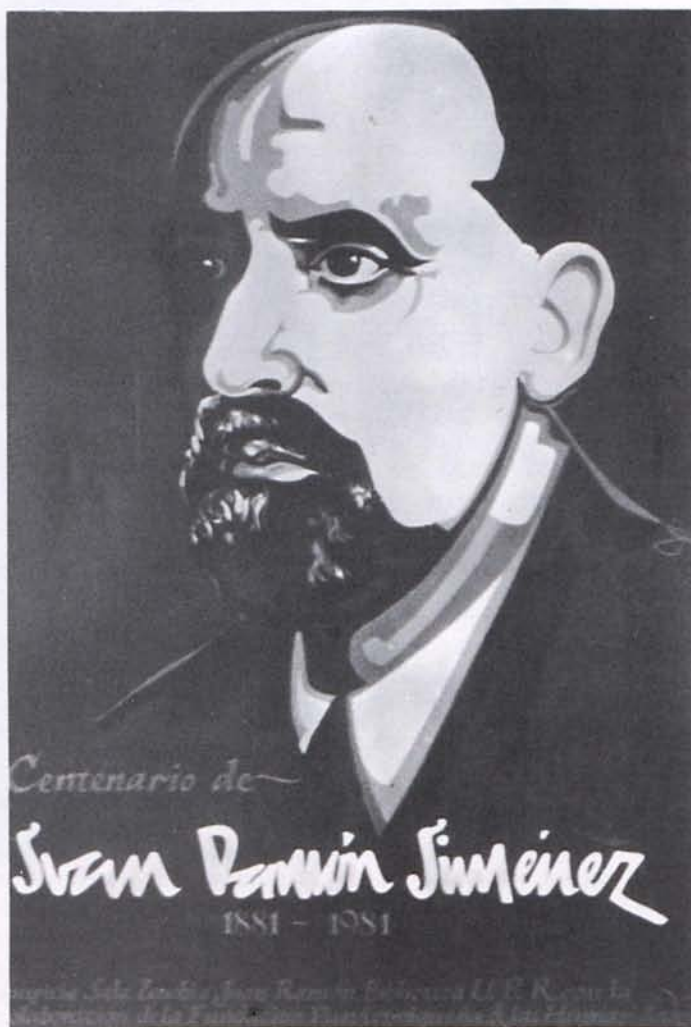


CON Juan Ramón Jiménez alcanza-
mos la cumbre de la poesía cas-
tellana contemporánea. Juan Ra-
món inicia el posmodernismo (intimis-
mo peculiar y personalísimo) que se
opone al modernismo neto y deslum-
brante de Rubén Darío. Juan Ramón
llega, tendiendo un puente admirable
de luces, notas y colores exquisitos por
encima de los movimientos subversivos,
revulsivos entre 1919 y 1925, a la poesía
de hoy mismo. Juan Ramón domina,
todopoderoso, un período poético
mucho más largo, ancho y profundo
—en España, por supuesto— que el
dominado por el ídolo maya Darío.
Todos los valores, todos los efectos de
que se enorgullece y goza la actual
poesía castellana le han llegado, la
han impulsado desde el irresistible

vendaval lírico de Juan Ramón, con-
trastados y aquilatados por Juan Ra-
món, puestos en vigencia de libre cir-
culación mundial por Juan Ramón.
Hasta cuando los actuales poetas in-
tentan volver a Garcilaso, a Góngora,
al Quevedo conceptuoso en su grado
máximo, a Figueroa, no consiguen
hacerlo, sino moviéndose en el clima
poético del mítico cisne de Moguer.

En toda la obra de Juan Ramón
Jiménez está filtrada y patentísima
—tono, refinamiento, eterna y dulce
melancolía— en las escenografías de
Andalucía la Baja, que, siendo explo-
siva de luminosidad, de calidez, ejerci-
ta cotidianamente, sin pausa y sin lan-
guideces, la aspiración de andarse «por
el centro de las almas» en vilo —o en
vuelo— permanente.

En la extensísima obra de Juan Ra-
món, más de sesenta volúmenes, siem-
pre líricos de condición y ambición,
(pero algunos de ellos en prosa no ol-
vidadiza de su deber de poetizarse)
pueden distinguirse dos épocas bien
distintas entre sí, aún cuando sin per-
der ese «aire levantado de la misma
sangre paternal». Una, de 1898 a 1916
—quizás en 1917—. Otra, de 1917 a
1958. En la primera época, sobrio,
exquisito, fabricante feliz de quin-
taesencias, ya ganador del gran premio
de «andaluz universal», como le calificó
Rodó, puede señalársele —por seña-
lársele más que por decidirse uno— yo
—a proclamar que no las tuvo— atis-
bos, que no influencias, de Góngora,
de Lope, de Figueroa, de Carrillo de
Sotomayor, del «nemoroso Garcila-



so»... Pero, ¡cuán rápido, cuán terne se liberó Juan Ramón aun de tales atisbos!

Cuando más estrepitosa y contagiosa era en España la resonante y cegadora influencia de Rubén, cuando si no todos (algunos aún colgados de la tradición, casos de Gabriel y Galán y de Vicente Medina) la gran mayoría de los jóvenes poetas españoles, con ufanía de audacia y con ya soberbia de futuras glorias, se miraban y medían obesos en el ave fénix de Nicaragua. Entonces, precisamente entonces, Juan Ramón, austero y tremendo en su propia soledad, sordo voluntario a los cantos de aquella sirena —de dos océanos y de ambos mundos—, se adentró por su camino riguroso que iban encaminando sus propios pasos, sin que en esto exista paradoja y sí puntualización. Cuando allá, al otro lado de él, todo, o lo más, era la orgía de la sonoridad, la suntuosidad de los

metros largos, el colorido turbador de las imágenes sorprendentes, la alegre sustitución de los sentimientos más íntimos por las sensaciones más ávidas, Juan Ramón exalta su mundo interior, refugia las esencias de su reconcentrado amor por la belleza en las formas sencillas y tradicionales del endecasílabo y del romance, entrega sólo la imagen natural, espontánea y limpia, a una música inefable de piano escuchado de lejos, en un silencio sonoro, tocado más a roce que a tacto. Por lo que sea, porque no lo mira, o porque puede mirarlo sin cegar, no queda deslumbrado por el sol del Modernismo, ni aturdido por las tremendas resonancias del mismo. Algo más: es el primer y más peligroso heterodoxo de la escuela rubeniana, y de la que rescatará enseguida a magníficos poetas: los Machado, Mesa, Salinas...

«No quiero decir —escribe Federico de Onís— que Juan Ramón Jiménez

sea el mejor poeta que ha existido; creo que se cuenta entre los más grandes, y dudo quien le supere en pureza y unidad. Es dudoso que haya una poesía más libre de elementos no poéticos que la suya, una poesía de la que estén más ausentes las ideas y realidades exteriores, y que sea toda, como la de los místicos, expresión en palabras de puras e inefables realidades interiores; y lo es también que haya habido una vocación poética más tenaz, continua, exclusiva y lograda como la suya, una permanencia de idealidad tal a través de tantas variaciones.» Sencillamente, en poesía íntima, nos confiesa Juan Ramón cómo huyó del Modernismo, y qué buscaba él en la poesía...

Vino, primero pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes,
y la fui odiando sin saberlo.
Llegó a ser una reina
fabulosa de tesoros...
¡Qué iracundia de hiel y sin sentido!
Mas se fue desnudando,
y yo la sonreía.
Se quedó sin la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica
y apareció desnuda toda.
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Los libros publicados por Juan Ramón Jiménez entre 1902 —Rimas— y Sonetos espirituales —1916— corresponden a la poesía escrita entre 1898 y 1915. Conviene tener este dato muy en cuenta para precisar la evolución lírica del gran poeta. En esta primera época, exquisito y doliente, morador de una torre de marfil exclusiva y excluyente, para siempre, y siempre lejano y solo, Juan Ramón no ama, sino los jardines recónditos de luces crepusculares, las penumbras y contraluces aquilatados en ausencias amorosas, los amables fantasmas de las adoradas mujeres musas, el sentimentalismo enfermizo de las pastorales y de las églogas, lo tierno, lo idílico, la vaguedad de las neblinas y de los ensueños, y, acaso lo que más, la música interior, emotiva, turbadora, desvanecida en una lentitud casi morbosa, y la soledad expresada en el sentimiento lírico y plenamente musical del paisaje:

¡Qué quietas están las cosas,
y qué bien se está con ellas!
Por todas partes, sus manos
con nuestras manos se encuentran.



*Homenajes a Juan
Ramón Jiménez de
Gregorio Prieto.*

¡Cuántas discretas caricias,
qué respeto por la idea,
cómo miran, extaxiadas,
el ensueño que uno sueña!

*Y, en seguida, su nostalgia de luna
(casi becqueriana), de silencio, de nocturnos y de murmullos...*

Ha querido esa luna
—¡esa luna de llantos!—
acercarse a la tierra.
¿Para qué? ¿Quién lo sabe!
Para darme tristeza.

*A esta primera época corresponden:
Arias tristes, Jardines lejanos, Elegías,
Olvidanzas, Baladas de primavera, La
soledad sonora, Pastorales, Poemas
mágicos y dolientes, Laberinto, Estío,
Sonetos espirituales y algunos otros li-
bros, todos delatores, por sus muy sig-
nificativos títulos, de los juicios que he
formado precedentemente acerca de la
esencialidad lírica de Juan Ramón en
aquellos años de su juventud y prime-
ra madurez.*

*Dentro de esta primera época aún
puede hacerse una subdivisión: hasta
1907 y desde este año hasta 1916
(ó 1917). Entre 1907 y 1916, Juan Ra-
món amplía las formas líricas utiliza-
bles y acude al endecasílabo, al sone-
to, a la silva, al alejandrino, y llega a
crear estrofas.*

*En Eternidades —1916— y en el
Diario de un poeta recién casado
—1916—, se inicia la segunda, y más
larga, singladura lírica de Juan Ra-
món. Más concentración. Más preci-
sión. Más eliminación de las antiguas
morbideces patéticas. Más «olvidanza»
de la obsesiva musicalidad apianada.
Mayor justeza de ideas. Pero también
mayor inclinación —acentuada año
tras año— al conceptismo, al simbolis-
mo difícil. Más esfuerzo consciente
para que la espontaneidad —en cada
libro más perdida— y la perfección
—en cada libro más hallada— no des-
entonen y hasta lleguen a entreverarse
en un total sin fisuras. Más amor, en*

*cada libro, por una estética pura que
por una pura poesía desnuda. Este
cambio Juan Ramón nos lo explica,
brevemente en su Diario: «Ni más
nuevo al ir ni más lejos; más hondo; la
depuración constante de lo mismo.»
Y también: «Como las islas del instan-
te, unas veces con color sólo, otras
sólo con pensamientos, otras, con luz
sola.»*

*En el segundo período, Juan Ramón
vive obsesivamente su afán de hacer
más elemental, más sencilla, más ínte-
gra su poesía, de dejarla más desnuda
bajo una luz cenital para quitarla po-
sibles sombras o relieves, para conse-
guirla un posible nimbo de glorifica-
ción absoluta...*

¡Qué goce, corazón, éste quitarte,
día tras día, tu corteza;
éste encontrar tu verdadera forma
tierna, desnuda, palpitante!

*Y produce emoción profunda reco-
nocer en esta poesía de Juan Ramón
cómo ha llegado a ser paradigmática
de sencillez y elementalidad, sólo au-
mentada en densidad, para llegar a la
genuina esencia tan perdurable como
fecunda. A esta segunda época de la
obra de Juan Ramón corresponden sus
libros: Piedra y cielo, Eternidades, Be-
lleza, Unidad, Canción, Animal de fon-
do y algunos más. Y me sigue pare-
ciendo válida una opinión del que fue
mi gran amigo y gran historiador y
crítico de la Literatura Española, el
profesor Angel Valbuena Prat, que re-
cojo a continuación: «La labor de Juan
Ramón no es sólo la de su admirable
obra, sino la de su escuela a diferencia
de Rubén, que era la apoteosis de una
época que terminaba, por lo cual los
discípulos brotaron a veces de lo más
inconsciente de su obra, que, por lo tan-
to, como la de Wagner, fue genial y,
en ocasiones, estéril. Juan Ramón pre-
senta todo lo aprovechable de un gran
estilo a una generación nueva; él adi-*

*vina los valores líricos siguientes, los
dirige y orienta. Una de las mayores
adquisiciones es la de una poderosa
escuela capaz de ser original, de li-
brarse literalmente del punto de parti-
da. Es Juan Ramón, por tanto, el
maestro de poetas, no el maestro de
discípulos.»*

*Particularmente mi enjuiciamiento,
hoy, de la obra poética de Juan Ramón
discrepa, y no poco, de su enjuicia-
miento general, dentro y fuera de Espa-
ña. La obra de su segunda época me
parece, claro está, más repensada,
más trabajada, más aquilatada, y por
ende, más compleja y difícil para su
comprensión... entre quienes no somos
exquisitos entendedores de las más
aquilatadas y repensadas de las obras
juanramonianas. ¿Es que, ahora, ya
vale más el repensar que el resentir, la
difícil aclaración que la inmediata cla-
ridad?*

*Me acontece con Juan Ramón lo
mismo que con Pablo Picasso —los
dos geniales, por supuesto—: prefiero
sus primeras épocas a sus segundas...
¡coincidentes en el tiempo! En Picas-
so: las épocas crudamente realistas, la
azul, la rosa, emotivas a la primera
mirada, inmediatamente enternecido
el corazón y concreto el entendimien-
to; épocas que van desde 1898 (?) hasta
1917.*

*Y la primera de Juan Ramón: emo-
tiva a la primera lectura, inmediata
contagadora de la ternura, de los de-
seos de sencillez y belleza desnudas y
clarificadas; épocas que van desde 1898
a 1917. ¿Caben más, ni mejores, simi-
litudes? Después... Juan Ramón y Pi-
casso fueron agrandando su grandeza
—a veces originadores de pasmos his-
téricos—; pero la agrandaron, sigo
creyendo yo humildemente a costa de
complicarse, de repensarse modos y
fórmulas para conseguir una compleji-
dad basada plenamente en lo simbóli-
co; sí, en lo desconcertantemente sim-
bólico, jamás descifrado por completo.*

F.C.S.R.

MADRID, DE CORTE A METROPOLI

(Ensayo a propósito de Juan Ramón Jiménez)

Por José Ramón ALONSO PEREIRA

SUPONE para mí un reto escribir en estas páginas dedicadas a Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, entiendo que en el homenaje de una ciudad a un hombre —de la Villa de Madrid al poeta— no puede estar ausente el recuerdo y el análisis de su propio entorno ciudadano, de su propia ciudad; de esta ciudad «objeto de naturaleza y sujeto de cultura», «escena fija de las actividades del hombre», que el poeta recrea o vuelve a crear con la palabra.

Creo por ello que la mejor contribución que cabe hacer aquí a Juan Ramón Jiménez es referirnos al Madrid que conoció y vivió, desde su primera arribada allá por 1900, hasta su partida definitiva en 1936; a ese Madrid que va a irse transformando lentamente de Corte en Metrópoli a lo largo de casi cuarenta años.

* * *

Madrid acoge por primera vez a Juan Ramón Jiménez en año tan significativo como el de 1900. Es un joven de diecisiete años que se ha criado en los jesuitas del Puerto de Santa María y acaba de comenzar a estudiar en la Universidad de Sevilla. Viene a la capital de España a iniciarse en la poesía de la mano de Villaespesa y Rubén.

La Villa y Corte, pese a aglutinar la representación de toda España, seguía siendo al finalizar el siglo XIX una ciudad funcionalmente muy simple, cuya única razón de ser era la capitalidad. Y esta vocación ciudadana encontrará su más plena plasmación precisamente en estos años en que se revisa el concepto mismo de Ciudad Burguesa sustentado anteriormente.

Si el ideal urbano decimonónico que había presidido los Ensanches de Castro o Cerdá era el de las formas geométricas claras y simples, la repetición indefinida y no jerarquizada de elementos, y la regularidad de la composición urbana, en el cambio de siglo la difusión de las doctrinas de Stübben, Sitté, Buls, Hennard, etc., hacen que arraigue la idea de considerar la Ciudad como un organismo vivo, complejo, accidentado, irregular y pintoresco, organismo jerarquizado y segregativo, diferenciado y diferenciador a la vez.

Y esta idea urbana, síntesis cosmopolita de la Ville Lumière francesa y de la City Beautiful americana, es la que prenderá

universalmente en los años inmediatos al cambio de siglo, tanto en Viena como en París, en Bruselas como en Barcelona, en Berlín como en Madrid.

El cosmopolitismo urbano que surge en torno al Novecientos debe entenderse, pues, como una visión moderna y sofisticada de la Ciudad Burguesa decimonónica, que encontrará su expresión artística en las formas tanto de la plástica como de la poesía de ese Modernismo —templado o exaltado, según los casos— que se difunde por toda Europa en torno a 1900.

También Madrid se asomaría modestamente a esta renovación ciudadana en las mismas vísperas del Desastre del 98, cuan-



Madrid 1900. Los Jardines del Buen Retiro llegaban hasta Cibeles.



do accedan Romanones y Alberto Aguilera a la alcaldía y al Gobierno Civil en el otoño de 1897, momento que puede considerarse como comienzo de una nueva etapa urbana para el Madrid de la burguesía.

Aguilera mismo escribió por entonces en la prensa: «No cabe nuestra vida moderna dentro de los menguados moldes que la aprisionan. Madrid es chico para su movimiento actual; le hacen falta grandes arterias, necesita perder por completo su antiguo y nada artístico aspecto; el ensanche no puede ajustarse ya al primitivo plan; los barrios extremos necesitan plazas, squares, paseos, ventilación, luz, oxígeno...» Se necesita, en suma, de toda una serie de elementos urbanos que cambien la propia imagen de Madrid, transformando la «capital más provinciana del mundo» en una ciudad europea y cosmopolita, que intenta superar la crisis asomándose al mundo, por los caminos del europeísmo que le faltaron a la España de la Restauración y la Regencia.

Justamente estas carencias funcionales de la Ciudad serán puestas en evidencia por los ideales cosmopolitas del Novecientos, que promoverán en Madrid la aparición de monumentos, casinos, hoteles y palacetes, como los elementos necesarios e indispensables para configurar la nueva imagen de la capital.

De modo concomitante —y dejando aparte los proyectos viarios de reforma interior, en otro lugar reseñados— puede señalarse cómo en el otoño de 1898, al tiempo que Romanones publicaba su célebre «Bando Municipal de Higiene y Salubridad de las construcciones» de tan dilatada vigencia, se verificaba el traslado de la fuente de Neptuno a su actual emplazamiento en el centro de su plaza, rompiéndose con ello la estética del Paseo del Prado del siglo XVIII e inaugurando una estética urbana nueva, de «glorietas» o «rond points», emparentada en alguna medida con las ideas generadoras de los Congresos Internacionales de Arte Público de Bruselas y París, y de las cuales



Vista general de los tres edificios de la Residencia de Estudiantes. Abajo, sala de conferencias. Las fotos ilustraban un reportaje publicado en «Nuevo Mundo» (15-XII-1922), en el que se decía: «La Residencia de Estudiantes se yergue como un símbolo en el punto más elevado de Madrid, en "una despejada y estimulante colina cuyo aire excita la energía intelectual", según feliz expresión de un escritor inglés. Allá abajo queda el desierto...»

surgirán, en 1905, en Madrid, la Junta Consultiva de Arte Público del alcalde Vicentí, y los Premios municipales de Edificación.

A este mismo propósito escribía Manuel Vega March, en 1905: «La primera obra arquitectónica de una población es la población misma.» Y añadía: «En el trazado de las calles, en la disposición y distribución de los servicios generales, en la agrupación de los núcleos, en la relación de las superficies viales y edificables deben resplandecer las condiciones artísticas y técnicas. Más claro: la urbe debe ser bella de por sí, e idónea para la satisfacción de todas sus necesidades.»

Particularizando para la Villa estas ideas, el mismo Vega March escribiría en 1907: «¿Por qué no acometer la empresa (urbana) en grande, sin vacilaciones, con el propósito decidido y manifiesto de hacer de

Madrid rápidamente una ciudad moderna, cómoda, agradable e higiénica, sin dejar por ello de ser Madrid...?»

* * *

Tras largas ausencias en Moguer, a los treinta años Juan Ramón Jiménez vuelve a Madrid, donde vivirá ya definitivamente desde 1912. Esta vez será recibido en la Residencia de Estudiantes, ese órgano universitario que la Institución Libre de Enseñanza ha fundado en 1910 en un palacete de la calle Martínez Campos y que pronto se trasladará a unos edificios construidos expresamente al final de la calle del Pinar. Durante casi un lustro, Juan Ramón será feliz en la Colina de los Chopos —que cantará repetidamente en sus obras—, donde conoce a Zenobia Camprubí con quien se casará en 1916.



La calle de Alcalá, a principios del siglo XX.

En ese año, y desde hacía dos, Europa entera venía debatiéndose en la mayor guerra interna de su historia, guerra que iba acabar con su hegemonía mundial, tanto política como cultural. Los conceptos urbanos manejados hasta 1914 entran en crisis a la vez que aparece un nuevo modelo ciudadano, la metrópoli, y una nueva capital mundial, Nueva York. Y será precisamente esta ciudad y no Madrid el lugar escogido por el poeta para su matrimonio.

No debe entenderse la metrópoli como una simple versión ampliada de la ciudad cosmopolita del pasado; la metrópoli es, en efecto, una categoría diferente de asentamiento humano que se distingue de las anteriores tanto por su carácter como por su tamaño. De hecho, una gran ciudad sólo llega a convertirse en metrópoli cuando el poder económico —acumulación de capital y base industrial— y el poder social —tanto político como cultural— vienen a coincidir en el mismo lugar; si desaparece esta coincidencia, desaparece con ella la noción metropolitana.

El atractivo de esta noción es evidente. «Las grandes ciudades, sobre todo las metrópolis —escribió en 1927 Ludwig Hilberseimer en un texto ya clásico— son los centros energéticos de los Estados y del mundo creado por éstos: son los puntos de cruce de las corrientes de la energía humana, de la economía y del espíritu.»

Y será esta imagen nueva, aún sólo intuitiva, la que el poeta —como años después Lorca y tantos otros— irá a buscar a Nueva York, a la vez que los poderes sociales comenzaban a introducirla en Madrid al apercibirse de ella, y los diseñadores iban materializándola en sus obras sobre el tejido ciudadano.

Desde los tiempos de Felipe II, Madrid había sido concebida como capital político-administrativa, como centro de convergencia del país, como motor espiritual e intelectual de la Nación. Pero esta concepción

de la Villa como Corte de España no era bastante para mantener su hegemonía ni su rango en una sociedad medianamente industrializada. Madrid se veía, pues, abocada a reforzar su componente económica y su componente social para poder mantener la propia capitalidad.

Ya durante la segunda mitad del XIX Madrid había asentado una cierta posición como plaza comercial y financiera, tras su participación en la desamortización y en el tendido de la red ferroviaria radial. Esta base económica se consolidará aunada a la acción del emporio vascongado, que se vuelca sobre la capital convirtiéndola en la tercera década de nuestro siglo en un centro comercial de primer orden. A su vez, la acumulación de capitales actuará de promotora de nuevas e incipientes funciones industriales, inaugurando un ciclo de reali-

mentación del desarrollo metropolitano, que al ampliar las opciones irá determinando sucesivos crecimientos.

Así Madrid se va transformando progresivamente mediante la paulatina incorporación de nuevas industrias que cambian la composición social de una ciudad que irá dejando de ser la de los servicios por antonomasia para convertirse en un importante núcleo de crecimiento industrial, en una incipiente comunidad metropolitana, que poco tendrá ya que ver con ese Madrid castizo y cortesano que tanto impresionó a los hombres de la Generación del 98.

Lógicamente, en este cambio urbano cobrarán papel relevante las aportaciones de la arquitectura y de sus profesionales. La influencia del capitalismo norteamericano aunado con la idea de metrópoli en expansión, y expresados ambos a través de una retórica formal magnificente y clasicista, impregnarán toda la arquitectura representativa del Madrid oficial, que pretenderá dar a éste una imagen plástica en consonancia con la opulencia metropolitana a que se aspiraba.

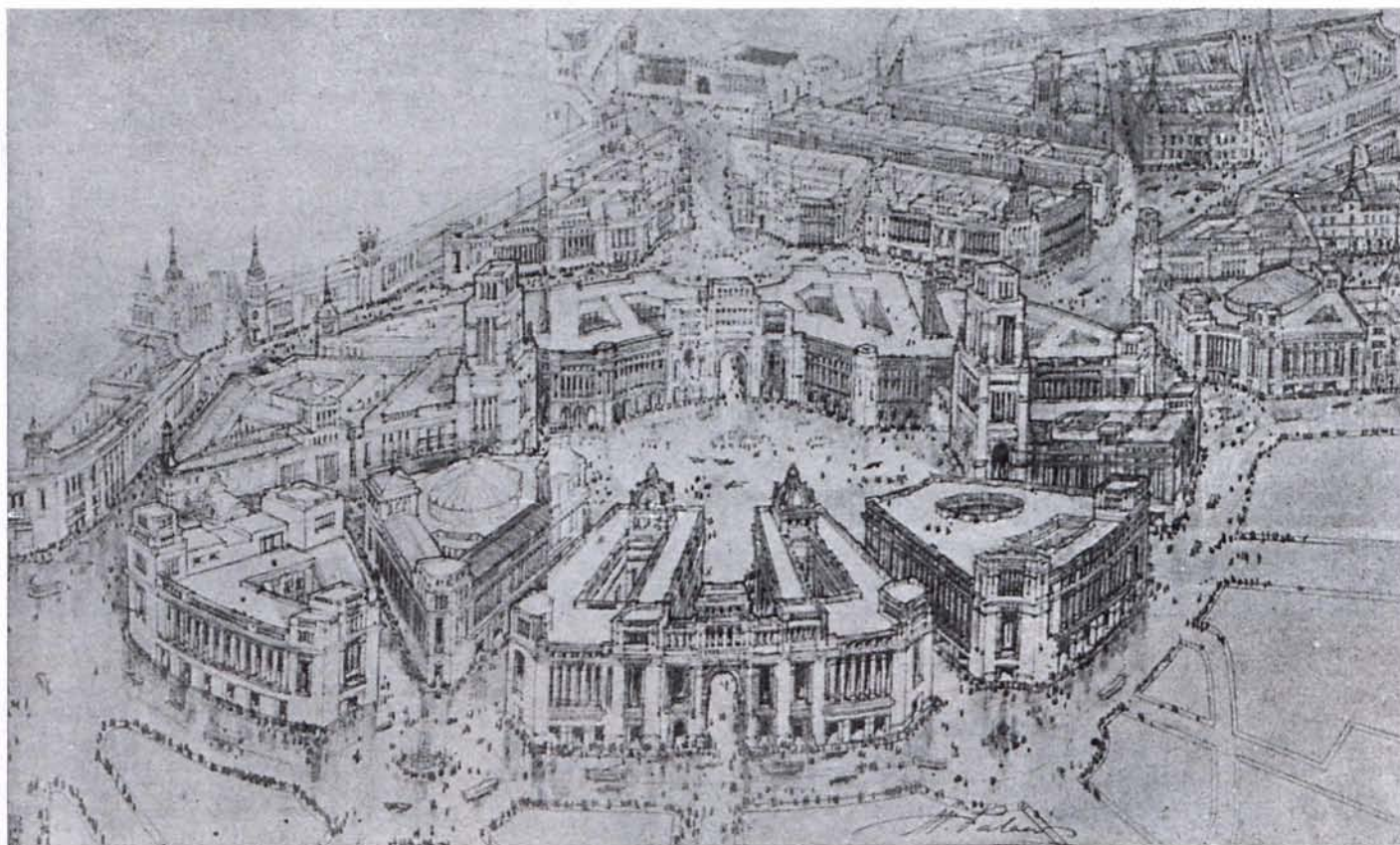
Un análisis personal podría centrarse en el apogeo de Antonio Palacios (1876-1945) durante la tercera década del siglo, si bien con el constante contrapunto futurista y clasicista de los arquitectos vascos Teodoro Anasagasti (1880-1937) y Secundino Zuazo (1887-1970). El monumental Círculo de Bellas Artes de la calle Alcalá, los edificios comerciales del segundo tramo de Gran Vía, y la megalómana propuesta de reforma de los alrededores de la Puerta del Sol podrían ser buenos ejemplos de ello.

Un análisis más urbano tendría forzosamente como punto focal la Gran Vía —en especial el segundo tramo citado—, ente urbano que convierte a Madrid en ciudad moderna, no tanto porque resuelva sus problemas urbanísticos o porque modifique su estructura urbana, cuanto por presentar con toda claridad el nuevo elemento espacial y la nueva escala metropolitana.

A este reclamo responderán también to-



Uno de los edificios «Titanic», ejemplo del colosalismo de aquellos años. Es el número 1, en fase avanzada de construcción: 400 viviendas y 40 tiendas.



Megalómana propuesta de reforma de la Puerta del Sol.

da una serie de proyectos formalmente análogos que surgen a la luz en los primeros años veinte. José Luis Oriol, Sainz de los Terreros, Díaz Tolosana, Muguruza, Monasterio, e incluso a otro nivel el mismo Antonio Palacios, como antes indicábamos, desarrollan en estos años similares supuestos ideológicos en sendas propuestas de reforma interior, pretendiendo todos ellos definir desde supuestos formales cuáles deben ser los criterios urbanos a utilizar por los Poderes Públicos para favorecer los intereses de una burguesía ascendente, deseosa de invertir en una favorable situación económica.

El ejemplo más claro y palpable de esta situación lo representan los hermanos Otamendi —uno de los cuales, Joaquín, fue durante muchos años socio de Palacios— que aplicarán la nueva gestión empresarial al campo de la edificación, siendo además los primeros en valerse comercialmente del reclamo representado por la idea de Metrópoli, que aplicarán con profusión en todos sus empeños ciudadanos.

Constituyen así en fecha tan temprana como enero de 1917 la empresa constructora del ferrocarril subterráneo de Madrid, curiosamente denominado ya «ferrocarril metropolitano» o, más popularmente, «metro». Esta Compañía Metropolitana Madrileña, al crear, en 1920, una filial inmobiliaria, la llamará asimismo Urbanizadora Metropolitana, empresa ésta que a su vez promoverá la más espectacular introducción de los métodos de producción industrializada en la arquitectura, a una escala

por entonces desconocida. A ella se deben la urbanización y construcción de la zona de Reina Victoria, desde la popular barriada «metropolitana» de Ciudad Jardín, hasta los colosales edificios «Titanic» junto a Cuatro Caminos.

Un tercer análisis, por último, debería atender al estudio de los nuevos contenidos urbanos que se intenta implantar y a las formas que introducen y simbolizan. A la nueva casa de apartamentos, en contraposición tanto a la vivienda tradicional como a la vivienda social; al cine, y en especial al cinema-coliseo que surge en estos años; al nuevo edificio comercial y bancario planteado a modo de embrionario rascacielos, etcétera. También habría de referirse este análisis al uso y expresión de los nuevos materiales constructivos, al nuevo valor de la luz en la plástica urbana, al papel de los nuevos ingenios mecánicos en la transformación de la ciudad, y a tantos y tantos otros elementos que irán aunando los diferentes poderes sociales y económicos para producir la imagen metropolitana deseada.

Con el advenimiento de la República, la Ciudad empieza a dejar de plantearse como un objeto sólo susceptible de transformarse en su centro, estableciéndose la necesidad de definir un programa municipal totalizador que incluya tanto una revisión de los planteamientos de ensanche como un estudio sobre la situación de los barrios periféricos, dentro de un incipiente concepto más general de área metropolitana, que pretende abordar Madrid a partir del estudio de sus necesidades.

Desde esta plataforma se plantea en 1931 el desarrollo del Concurso internacional de 1929 que había sido convocado para la formulación de un plan general de ordenación metropolitana. Sobre la base propuesta por Herman Jansen y Secundino Zuazo, la administración republicana acometerá la empresa como una necesidad ineludible de la política central del Estado para poder ejercer su propio imperio y equilibrar así en lo posible el poderío amenazante de la España periférica y regionalista.

La crisis social y económica de los años treinta impedirá cristalizar esta política metropolitana que, no obstante, con posterioridad a 1939 será llevada a su culminación por el nuevo Régimen. Pese a ello, puede decirse que ya en 1936 —y con respecto a 1898— se ha verificado en Madrid un tránsito urbano fundamental, y no sólo cuantitativo, sino cualitativo o esencial: el tránsito de la Corte a la Metrópoli. Y este tránsito será recogido, como por un sismógrafo, en la obra de nuestros poetas.

* * *

Finalmente, en el verano de 1936, casi cuarenta años después de su primera arribada, Juan Ramón Jiménez abandona Madrid y emigra a la metrópoli neoyorquina, «ávido de librar su poesía del odio y de la servidumbre», no regresando jamás a España.

J. R. A. P.

LAS CASAS MADRILEÑAS DE JUAN RAMON JIMENEZ

Por José MONTERO ALONSO

JUAN Ramón Jiménez entra en Madrid en la mañana del 13 de abril de 1900. Es el último año del siglo. La causa determinante del viaje del joven poeta —cuenta éste dieciocho años— a la capital ha sido una tarjeta postal que le han enviado Rubén Darío y Francisco Villaespesa, alentándole para el traslado.

El afán de venir a Madrid estaba ya en el espíritu de Juan Ramón Jiménez. La capital es el foco de la vida literaria española. Poetas, novelistas, pintores sueñan desde lejos con el triunfo en la gran ciudad. La posición de la familia de Juan Ramón es desahogada, y el viaje no plantea ningún problema en lo económico. El escritor se trasladará a Madrid —él mismo lo recordará— *«una noche de confusas estrellas trastornadas, altas y bajas, exaltado desvelo, quizá fiebre, en el tren que venía a mayor niebla cada vez»*.

Desde la estación de Atocha algunos escritores, entre ellos Villaespesa. Le acompañan a la casa en que el recién llegado va a instalarse. Es el piso último del número 16 de la calle Mayor. Vive allí una familia granadina, amiga de los padres del muchacho de Moguer. Los amigos le acompañan hasta el piso. *«Villaespesa, acabando todos de subir los doscientos escalones, me pidió que le leyera en el acto mis versos; y sin preocuparme de otra cosa, sin ver ya nada ni a nadie, bajamos los dos los doscientos escalones, entramos en el café que había en la misma casa, y allí, mientras no sé si tomábamos no sé qué, le leí todos mis versos, mi profuso libro «Nubes», sentimental, colorista, anarquista y modernista, de todo un poco ¡ay! mucho. Llovía largo fuera; dentro, humo plomo, férreo estrépito diferente. Yo, en ninguna parte. Cuando quise almorzar, cené»*.

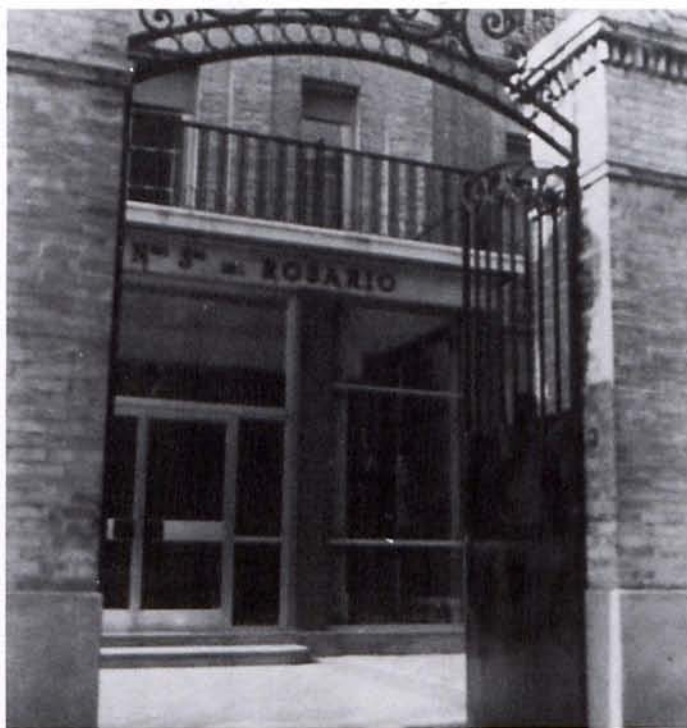
Villaespesa es su constante acompañante en Madrid. Al día siguiente, a

las ocho de la mañana, acude ya a buscarle y le lleva a la casa —en la calle del Pez— en que el poeta vive. Están con él la esposa, Elisa, y dos hermanas de ésta. Juntos entraban en muchas imprentas, *«en todas las imprentas, porque Villaespesa descubría cada tarde una mejor; en muchos cafés, otro café siempre, en muchos museos, distinto museo siempre, en muchos jardines, más lejano jardín siempre; como torbellinos y sin saber yo por qué»*.

Comienza el verano, y el poeta regresa a Moguer. Está enfermo, necesita la ternura hogareña. De nuevo en la tierra natal, el dolor le hiere con un terrible golpe: la muerte del padre. Juan Ramón vive desde entonces bajo una tremenda depresión nerviosa. Teme a la muerte, quiere tener cerca de sí un médico. La familia le lleva a Madrid, para que le examine el doctor don Luis Simarro, eminente especialista en dolencias nerviosas. El médico aconseja



Juan Ramón Jiménez llega a Madrid el último año del siglo XIX y se instala en la casa —Mayor, 16— de unos amigos de su familia.



En el Sanatorio del Rosario vive el poeta unos años de hondo sosiego espiritual. Escribe versos y planea la edición de la revista «Helios». Había encontrado un ambiente de árboles y silencio como en su Moguer.

la estancia en un sanatorio. Escogen uno de Francia, porque cerca de él vive un buen amigo de la familia. Allí está durante algún tiempo Juan Ramón, que regresa a Madrid a finales de 1901. Conviene a su espíritu la vida de sanatorio, y se instala en el del Rosario, situado en la calle del Príncipe de Vergara. Ocupa en él una alcoba y un saloncito. El sanatorio madrileño tiene, además, jardín: algo que es esencial para los ojos y el alma de este joven poeta que acaba de cumplir veinte años.

Le atiende y visita con frecuencia el doctor Simarro. Encantan a Juan Ramón Jiménez el ambiente y el silencio del sanatorio, «blanco y azul de hermanas de la Caridad bien ordenada». Van a verle los amigos: los hermanos Machado, Valle-Inclán, Benavente, Martínez Sierra, Salvador Rueda, Agustín Querol... «Yo no voy a cafés ni casi al centro de Madrid; vivo aquí aislado, y sólo viene a verme algún buen amigo; así trabajo y leo sobre todo; leo y sueño mucho», escribe un día a Rubén Darío.

Prepara allí la revista «Helios», que edita junto a cinco amigos, cada uno de los cuales aporta mensualmente cien pesetas para los gastos de la publicación. Esta aparece en abril de 1903 y deja de salir en mayo de 1904. Juan Ramón Jiménez abandona el Sanatorio del Rosario y se traslada a vivir a la casa del doctor Simarro, en la calle del Conde de Aranda, número 1, esquina a Serrano. Tiene allí silencio, recogimiento, espíritu de trabajo, libros. A la

casa llega un día Ramón Pérez de Ayala, que desea que el poeta conozca a un joven escritor que le acompaña y que marchará muy pronto a Alemania, donde se propone hacer estudios de Filosofía: es José Ortega y Gasset.

Enferma el doctor Simarro, quien se traslada a una casa que se ha hecho construir en la calle del General Oráa. Juan Ramón regresa a Moguer. Comienza a escribir *Platero y yo*. Su casa familiar se ha arruinado, y la situación económica es delicada. El poeta desea volver a Madrid. «Si usted quisiera —escribe a su amigo Gregorio Martínez Sierra— podríamos hacer una combinación. Yo estoy vendiendo las fincas que aquí me quedan, después de nuestro desastre, para irme a Madrid del todo. He calculado y puedo disponer de cuarenta duros mensuales durante unos cuantos años; si usted tuviera una casita cerca de una casa de socorro —cosa fácil, pues en Madrid hay quince o veinte casas de socorro en diversos distritos— y me cediera un par de habitaciones, dormitorio y cuarto de trabajo, podríamos vivir juntos —y separados, ¿eh? Una vida bella— el tiempo que yo pueda estar en el planeta; comeríamos juntos; después, independencia absoluta: en los veranos, se quedaría la casa puesta, y yo en ella; mis muebles correrían por mi cuenta; y nos ayudaríamos en nuestra labor y ablandaríamos al ambiente nuestro. Yo entregaría a María —administradora— los cuarenta duros mensua-

les. Debo advertir a usted que me propongo llevar una vida ascética. Y creo que con la base que tengo y algo que pudiera obtener trabajando, viviría con un modesto y claro decoro».

Escribe también, sobre el viaje a Madrid, a algunos otros amigos, entre ellos a Ramón Gómez de la Serna, a quien pide que le busque una pensión o «una casa pulcra regentada por una señora viuda y su hija», que estuviese —eso sí— cerca de una casa de socorro. Juan Ramón Jiménez tiene verdadero horror a poner repentinamente enfermo y lejos de alguien que pudiera atenderle. Los amigos no dan con eso que el poeta quiere, y éste se presenta repentinamente en Madrid. Por mediación de un amigo, Julio Pellicer, se instala provisionalmente, mientras encuentra algo mejor, en la calle de Gravina, en el número 11. Cerca, en la calle de Válgame Dios, hay un centro de asistencia médica. Cerca, también, una casa de socorro.

Su gran acompañante durante esta nueva estancia en Madrid es Ramón Gómez de la Serna. Juntos van a veces a la Casa de Campo, donde Juan Ramón lee a su amigo versos de *Arias tristes*, un libro que entusiasma al escritor de las *Greguerías*.

Está solo unos meses en la casa de la calle de Gravina. De ella se traslada a la pensión Arizpe, en la calle de Vilanueva número 5. Hay cerca una policlínica, como el poeta quiere. Escribe Juan Ramón a la madre: «He encontra-



En la calle del Conde de Aranda, número 1, vive el doctor Luis Simarro. En esa casa reside durante algún tiempo Juan Ramón Jiménez.

do una buena casa, a la que me mudaré a fin de mes; está en la calle de Villanueva, el piso es alto, un tercero, pero tiene ascensor; hay, además, baño. La casa es muy buena, como ya digo, espaciosa, clara, limpia, con muebles nuevos y bonitos, y hay gran tranquilidad. El señor que me la ha recomendado me dice, además, que se come divinamente. Lo que me obliga a irme de la calle de Gravina es el ruido; además

del mercado, vive en el piso alto una familia con muchos niños y no me dejan un momento en paz, lo mismo de noche que de día».

Se halla a gusto en la pensión Arizpe, mas a veces el silencio que a él le gusta se ve seriamente quebrantado. En un piso de arriba vive un matrimonio norteamericano que a veces habla y ríe en tono muy alto y que toca el piano con frecuencia. Permanece Juan Ra-

món en la casa de la calle de Villanueva hasta finales del verano de 1913. El director de la Residencia de Estudiantes, Alberto Jiménez Fraud, buen amigo suyo, le invita a que se traslade allí. Así lo hace el poeta, que vivirá en la Residencia hasta su matrimonio.

El 2 de marzo de 1916 se casa en Nueva York, en la iglesia católica de Saint Stephen, con Zenobia Camprubí. Hace unos cuantos días ha muerto Ru-



El poeta —aquejado por dolencias frecuentes— quiere vivir en una casa que esté cerca de algún centro médico. La encuentra en Gravina, 11.



«He encontrado una buena casa, a la que me mudaré a fin de mes», escribe a la madre. Es la pensión Arizpe, en el número 5 de la calle de Villanueva.

bén Darío. Tras unos meses por tierras de América, los recién casados regresan a Madrid. Se alojan, mientras arreglan el piso en que se disponen a vivir, en la Residencia de Estudiantes, donde se habían conocido. El nuevo piso está en la calle del Conde de Aranda, en el número 16. Y, como siempre, la obsesión del silencio y del aislamiento. Se revisten de corcho las paredes de la estancia en que trabaja el poeta. No se atiende ninguna visita que no haya sido antes concertada por teléfono. El portero tiene siempre la orden de decir que el señor no está en casa...

Es ya conocida en el Madrid literario la obsesión de Juan Ramón por el silencio y la soledad. Se dice que entrar en la casa es como entrar en un mundo diferente, en el que la voz suena casi a profanación. Zenobia —se cuenta— abre la puerta suavemente, lentamente, cuando alguien llama, y habla a éste con un acento de bisbiseo, como si en la casa hubiese un enfermo de gravedad.

Viajan con frecuencia. Se han comprado un coche, que ella conduce. Juan Ramón no quiere nunca ponerse ante el volante. «¿Se imagina usted —dice a un amigo— lo que pasaría si yo atropellase a un niño?».

Pese a las paredes acorchadas, todo parece conspirar contra el afán de silencio que el poeta siente. Una vez, es un grillo, que canta y canta en una jaula de las chiquillas de un vecino. Este es el conde de Manila, a quien Juan

Ramón escribe amablemente para que las niñas trasladen el animalito a un lugar más distante... Otro día, es un nuevo grillo, que está en una ventana inmediata. «Por fin —cuenta el escritor— no pude más; y le dije a Honorito Igeldo, el niño del portero, dueño del grillo real, que si me lo quería vender; que le daría un duro, o dos, o cinco, lo que él quisiera; con la idea de llevarme al acerado animalito oscuro al Retiro y hospedarlo entre la yerba más distante. El chiquillo abrió unos ojos enormes, asombrados, que a mí me parecieron dos grillos melancólicos, de honda música triste, creyendo yo que se le convertían en pena, con mi pregunta. ¡No, gracias al dios del silencio, existente, para mí, aquel día! Me dijo el castellano: «Por un duro voy a traerle al señor cinco grillos de los buenos...»

Para colmo, sobre el piso que el matrimonio habita viven unas muchachas cubanas, que están siempre bailando, tocando una pianola, organizando pequeñas fiestas ruidosas. Juan Ramón les envía una carta. «Queridos vecinos: Desde que les regalaron a ustedes esa vil pianola, la casa ha perdido toda su dignidad. Esto es a toda horas, y por virtud de ustedes, un cine, un cabaret. ¡Qué lata y qué niñería permanente de musiquillas de cuplés y de baile americano! Hablar a ustedes de derechos y deberes de vecinos que viven en una misma casa, que pagan lo mismo, etc., sería absurdo, puesto que en España

esas cosas no tienen sentido, y aquí el que trabaja en serio tiene que hacerlo —¡ay!— a salto de mata, a deshora, sin ritmo, como Dios quiera. Prescindiendo de ello, por lo tanto. Pero como mientras la pianola de ustedes toca y toca doce horas al día, yo no puedo hacer nada, me voy a dedicar a ponerme a tono con ustedes. Y el tono será el de los platillos y el redoblante. Así es que en cuanto ustedes empiecen con su pianola, empezaré yo con un tambor y metal. Se lo aviso a ustedes de antemano, no se asusten y tengan que llamar a la casa de socorro, o para que preparen algodones y demás, porque el ruido va a ser tempestuoso, diluviano, apocalíptico. Su desocupado y envilecido vecino...».

De esta casa de la calle del Conde de Aranda se trasladan, en 1920, a la calle de Lista, en el número 8. En 1926 pasan a Velázquez, 96. En julio de 1929, a un piso entresuelo de la calle de Padilla, número 32, del que, en mayo del año siguiente, se trasladan al piso primero izquierda de la misma casa. Es su último domicilio en Madrid. 1936. La guerra. En agosto, Juan Ramón y Zenobia salen de Madrid hacia Valencia. Cruzan luego la frontera, en dirección a París. El día 26 embarcan en Cherburgo, en el trasatlántico «Aquitania», camino de Nueva York. Madrid ha quedado atrás, lejos.

J. M. A.

(Fotos: Montero Alonso)



En 1920 Juan Ramón y su esposa se trasladan a la calle de Lista número 8. La mayor parte de las casas habitadas por el poeta en Madrid se hallaban en el barrio de Salamanca.



Con motivo del centenario del escritor, un grupo de poetas jóvenes coloca una placa de recuerdo y homenaje en la casa —Lista, 8— en que Juan Ramón vivió en 1920

EL POETA QUE CANTA

Por Marcelino TOBAJAS

¿NO es un atrevimiento? ¿Acaso sé yo algo de poesía...? Después de dudar, medito; finalmente tomo mi vieja y querida pluma y comienzo a escribir estas líneas; cerca tengo un libro de Juan Ramón Jiménez —no me atrevo a llamarle Juan Ramón a secas—, lo hojeo y en seguida vienen los recuerdos suscitados por lecturas anteriores.

Levanto la cabeza, miro por la cristallera de mi ventana, en este día de otoño recién llegado y añorante el alma, y los sentidos, de sol agostoso y rumorcillo de olas en la cala. Enfrente no tengo ni el cabezo de Cope ni el mar azul, cabrilleante, sino el blanco Palacio Real y el mar verde de sus arboledas, que el viento del Oeste hace cabrillear. Es un mar vegetal del que no pudo disfrutar Fernando VII; entonces esto era, más que otra cosa, una serie de derrumbaderos que se unían a la ribera del Manzanares. Y viene a la memoria, cómo no, el recuerdo de Joaquín Murat, en su puesto de mando establecido muy cerca de aquí el 2 de mayo de 1808, una fecha que los españoles no olvidaremos jamás.

Ve a mi izquierda lo que antaño fue el palacio del Almirante don Manuel Godoy, primera vivienda de Murat en Madrid, donde se instaló la máquina para imprimir los libelos que el abate Marchena escribía por orden de Murat con el propósito loco de envenenar las ideas de los españoles.

Allí, junto a la estatua ecuestre del rey don Felipe IV, veo la casa en la que murió Julián Gayarre, el que está enterrado en su navarro Valle del Roncal. Gusta que los hombres famosos se manden enterrar en su tierra, que es la mejor manera de amar a España en el último momento. Es lo mismo que mandó Juan Ramón Jiménez; por eso duerme con su mujer en el cementerio de Moguer. Desde Puerto Rico los trajeron a los dos.

Ahora hace un ciento de años que vino al mundo ése al que Rodó calificó tan acertadamente de «andaluz universal», el que se escandalizaba porque se le negara lugar a la ilusión:

¿Y no es nadie la ilusión?

Lo pregunta precisamente quien —¿cabe mayor capacidad de ilusión?— se enamoró de Zenobia al escuchar su voz, cuando aún ni siquiera la había entrevistado,

¡Tu voz! Te la oía antes
pura como aquella fuente
al viento, entre el matinal
verdor.

Tanta fuerza tenía en él la ilusión que le permitía hablar con su borriquito, y lo entendía... Viene a mí aquello que dijo alguien: «que no podía entender eso de hablar

con un burrito», y la contestación inmediata de un interlocutor: «¡Ningún andaluz tendría duda semejante!» Creo que no es eso; más bien me parece que se pudo argüir: «ningún hombre de pueblo tendría esa duda», porque lo que nos está matando es eso que hemos dado en considerar ciudad: gritería de bocinas, papeles multicolores que también chillan desde las paredes, desde los lugares más insólitos, nieblas de cigarrillos exóticos y prohibidos, asfalto, mucho asfalto y finalmente hierbecilla en los jardines, esa pobre hierba pisoteada inmisericordemente por los que se engañan al buscar, así, un contacto con la Naturaleza, cuando al tumbarse lo que hacen es volverle la espalda. No podrán cantar con el poeta:

¡Tanta flor (tanto nardo,
jazmín, lirio, azucena)
llena el valle del mundo
de blancura y de esencia!
¿Para qué? ¿Quién lo sabe!
¿Para darme demencia?

¿Para qué (¿tú lo sabes?)
tanta flor llena el mundo
de blancura y de esencia?

Y es que nuestro poeta —habrá que decirlo con palabras de Sainz de Robles— «llega, tendiendo un puente maravilloso de luces, colores y notas».

«Canción» se llama el libro que tengo junto a mí. Es una edición del año 1961; en ella se cita la primera —1936—, de la que se imprimieron unos cuantos ejemplares. He visto dos, uno de tapas de tela amarilla —color favorito del autor—, y otro de tapas de tela morada, porque Juan Ramón Jiménez dudaba —se dice— a la hora de elegir el color para las tapas. Era un bibliófilo el dueño de estos dos ejemplares; los acariciaba al enseñarlos y se deleitaba con el lema que figura en ellos:

Amor y Poesía
cada día.

Para la empresa del amor contaba con su mujer, a ella va dedicado el libro: «A mi mujer Zenobia Camprubí Aymar, a quien quiero y debo tanto, estas canciones que le gustan y tantas de las cuales ha anticipado y confirmado ella con su espíritu, su bondad y su alegría.»

¿Será una de esas tantas, «Dios de Amor», ese elogio ascético, casi místico, hermano por derecho propio de otras poesías españolas del Siglo de Oro que vienen a la memoria?

Lo que queráis, señor,
y sea lo que queráis.

Si queréis que entre las rosas
ría hacia los matinales
resplandores de la vida,
que sea lo que queráis.

Si queréis que entre los cardos
sangre hacia las insondables
sombras de la noche eterna,
que sea lo que queráis.

Gracias si queréis que mire,
gracias si queréis cegarme;
gracias por todo y por nada,
y sea lo que queráis.

Lo que queráis, señor,
y sea lo que queráis.

Es un no cerrarse a nada; alguien dijo una vez que «era fatalismo moro», ¡qué se le ha de hacer! Esta obsesión de identificar Andalucía con lo moro es inevitable, pero ¡cuán lejos de la verdad! Esas notas que los superficiales creen morunas realmente son propias de al-Andalus, que fue cosa muy distinta. Tiene gracia que los mejores alminares de Marruecos sean imitaciones lejanas de la Giralda.

Volviendo a «Dios de Amor», ese no cerrarse a nada que pueda venir está muy lejos de la pasividad, del bajar la cabeza y meterla bajo el ala; es re-signarse, volver a hacer el signo del cristiano, la señal de la cruz, que es signo de fe. Y una fe tomada del pueblo, de la que es expresión genuina ese

Lo que queráis, señor,
y sea lo que queráis.

Ese pueblo suyo de Moguer que está vivo en las primeras estrofas de «El Viaje Definitivo»:

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando.

Y se quedará mi huerto con su verde árbol y con su pozo blanco.

Todas las tardes el cielo será azul y plácido, y tocarán, como esta tarde están tocando, las campanas del campanario.

Unión de elementos que armonizan sus propios valores en una sinfonía de luz, color y sonido.

¿Cómo sonarían las campanas que oye el poeta? ¿Graves, agudas? Lo que no se oculta es el dolor contenido, la angustia al pensar en la marcha inevitable, en tanto que el cielo seguirá «azul y plácido».

Pero el poeta olvida ese viaje definitivo y se consagra al brotar de la Primavera, con una alegría estentórea y creciente:

Ya viene la primavera
¡Lo ha dicho la estrella!

La primavera sin mancha,
¡Lo ha dicho la agua!

Sin mancha y viva de gloria
¡Lo ha dicho la rosa!

De gloria, altura y pasión
¡Lo ha dicho tu voz!

O cuando se pregunta

¿El sol nace del cielo
o nace de mi alma?
Sublime nacimiento
¿en qué sangre te inflamas?

Como hombre que es, el poeta no está ausente del miedo al dolor. Temerario, enumera esa angustia, reconoce que está «allí la sucia amenaza», mas no se deja vencer y se le enfrenta, empleando solamente dos palabras terribles: nadir y soez.

«Felicidad (dice el día)
tu gloria está terminada.»
El corazón y la frente
lo repiten: «¡Terminada!»
Pero en el nadir más triste,
por su cuenta, no en palabras,
repite un eco soez:
«¡Nada, nada, nada, nada!»

¿Hay desolación? Quizá. Ahí está la desolación, que produce

A veces un gusto amargo,
un olor malo, una rara
luz, un tono desacorde,
un contacto que desgarra,
como realidades fijas
nuestros sentidos alcanzan
y nos parece que son
la verdad no sospechada.

Claramente se ve que es el antimundo del mundo del poeta: flores, aromas, árboles, aguas, luna, sol, pájaros, campanas, colores... con todo el cromatismo —visual, sonoro y táctil— que conlleva. Helo aquí condensado en seis versos:

La rosa:
tu desnudez hecha gracia.

La fuente:
tu desnudez hecha agua.

La estrella:
tu desnudez hecha alma.

Sin olvidarse de su lírica el poeta da un consejo, ¡cuánta actualidad hoy!, que es el consejo de un pueblerino, de un filósofo rústico. Hay aquí un concepto del tiempo que corre paralelo al unanimiano crecer de las encinas, «lento y seguro», aunque Juan Ramón Jiménez no es tan preciso; ya la dedicatoria, «(A MISS RÁPIDA)», nos lleva —tal parece— a un mundo anglosajón de negocios, de vehículos que quieren acercarnos velozmente al final,

Si vas deprisa,
el tiempo volará ante ti,
mariposilla esquiva.

Si vas despacio,
el tiempo irá detrás de ti,
obediente buey manso.

Ni uno ni otro poeta han necesitado echar mano de máquinas o de signos abstractos para contar el tiempo; el uno toma como paradigma del buen crecer las lentas encinas; el otro contraponen la mariposa y el buey, ¿cabe más acercamiento a la tierra?

No es «Canción» —ya se sabe, pero conviene recordarlo— un libro de juventud. A los cincuenta y tantos años el autor selecciona las poesías que deben formar el tercer volumen de sus Obras Completas. Hay allí composiciones de muy distintas épocas, que al publicarse, seleccionadas por el autor, adquieren una segunda y definitiva vida.

Nueve años antes de que salgan los primeros y escasos ejemplares de esta edición, don Federico de Onís afirmaba que Juan Ramón Jiménez, aun cuando no fuera «el mayor poeta que ha existido; creo que se cuenta entre los más grandes».

Cuando en 1956 se le concede el Premio Nobel de Literatura, se hace constar en el diploma, que se le otorga «por su poesía lírica, que, en lengua española, constituye un ejemplo de alta espiritualidad y pureza artística».

Arriba canta el pájaro
y abajo canta el agua.
(Arriba y abajo,
se me abre el alma).

Entre dos melodías,
la columna de plata!
Hoja, pájaro, estrella;
baja flor, raíz, agua.
¡Entre dos conmociones,
la columna de plata!
(¡Y tú, tronco ideal,
entre mi alma y mi alma!)

Mece a la estrella el trino,
la oda a la flor baja.
(Abajo y arriba
me tiembla el alma.)

M. T.

HACE CIEN AÑOS NACIO CARRERE

Por José Luis PECKER

PASEABA.

He aquí un arte antiguo que no dejaba obra, pero dejaba rastro. Las ciudades se recorrían, se aprendían, se gustaban. A veces, el paseo se hacía rito, y los inquilinos de determinadas viviendas no precisaban mirar el reloj. La dueña de la casa recomendaba a algún pequeño que acudiera a la ventana:

—Dime si don Antonio ha salido ya a dar su paseo.

En el frío de la cama, la duda del llavín buscando a tientas la puerta de enfrente, abría paso también para los sueños:

—Apaga que son las doce y don Enrique ha llegado.

Hoy, no se entiende el paseo si no es medio corriendo. Lo llaman «jogging». Da pena ver a las gentes con tanta desazón: colorado el rostro, la boca sin palabras, los ojos fatigados... Sí, porque quien corre de esa manera no ve la horizontal del sosiego; su mirada va al trote (arriba y abajo, sin recreo).

«El miedo» y «la prisa» formaron pareja para derrotar «al paseo». Se lo llevaron detenido; lo encerraron; lo hicieron imposible. Las calles perdieron su intimidad. Un ejército de termes con dinamo, lo invade todo: sus mandíbulas mastican números (el mejor octanaje se aproxima a la centena y «centeno» es la simiente que sustituye al trigo); defeca en humo espeso que todo lo contamina; mientras se sesteá, ocupa demasiado lugar y cuando despierta se torna peligroso.

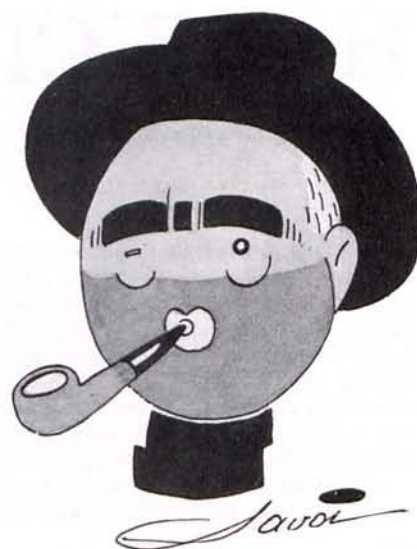
Sin embargo, Emilio Carrere paseaba Madrid. (Los vehículos no formaban legión agresora todavía.) Encontró todo el tiempo necesario para amarlo. Enamorarse de una ciudad resulta peligroso: nacida de mil padres, suele atender dispares consejos; su trazado engaño parece justificado; apenas habla si no es con lengua de badajo; y sus guiños de cristal sólo se entienden allá por la caída de la tarde.



Emilio Carrere, paseante por Madrid.



Carrere fue, con frecuencia, tema de los mejores caricaturistas de la época.



CARRERE AMO MUCHO

—Padre, ¿de cuántos hijos?
—Siete.
—¿Viven todavía...?
—Tres.
—Madrid, partida y meta...
—Sí. En él nació el 18 de diciembre de 1881 y en él murió el 29 de abril de 1947.

—Y en Madrid vivió siempre...
—Toda su vida. En las calles Princesa, Andrés Mellado, Lagasca, Mayor, Rosales y Meléndez Valdés.
—¿Por qué cambió tanto de domicilio?

—Hoy no se comprende este vagabundeo, pero entonces los madrileños practicaban —casi como un deporte— este continuo cambio de vivienda. Había muchas vacías: un papel blanco ceñido a los barrotes de los balcones quería decir: «Se alquila este piso». Se visitaba y, unas veces porque la cocina era más amplia o porque tenía un pasillo más ancho o porque daba más tiempo el sol de la tarde, se llamaba a una «casa de mudanzas» y —en un dos por tres— se cambiaba de barrio. La verdad es que entonces no existía esta «pasión por los viajes» que hay ahora, pero los madrileños habían inventado el «turismo familiar» dentro de la propia ciudad. Muchas veces, en lugar de veranear, se alquilaba un piso nuevo y todos contentos.

—¿Dónde fue más feliz Carrere?
—En la calle Mayor, tan cerca del barrio que amó siempre.

BOHEMIA

Viajo por el diccionario con presteza:

«País de la Europa Central, antiguo reino y hoy una de las grandes regiones de Checoslovaquia, constituido por una meseta granítica rodeada de altas montañas. Confina con la provincia de Moravia, con Austria y con Alemania. Extensión: 52.064 km². Capital: Praga. Los primeros habitantes de Bohemia fueron los boios, pueblo celta que dio su nombre al país. Tras sucesivas conquistas, en 1547 fue incorporado a la monarquía austriaca y convertido en provincia del imperio. La guerra de 1914-1918 confió Bohemia al nuevo Estado de Checoslovaquia que, tras nueva desmembración en 1939, logró rehacerse al terminar la segunda guerra mundial».

Bohemio, ia, adj. Bohemo (úsase como sustantivo)/Gitano, individuo de cierta raza de gente errante / Dícese de la persona de costumbres libres y vida irregular y desordenada/ Perteneciente al bohemio. «Vida Bohemia.»

POESIA

—¿Emilio Carrere fue un bohemio?
—De los pies a la cabeza... aunque adoraba todo lo cómodo y placentero. Seguramente pocos escritores de su tiempo gustaron la vida tanto como él.
—¿Era sincero cuando confesaba: «Soy un hombre que no sabe lo que va a hacer el día siguiente»?
—Decía la verdad. Jamás le preocupó la palabra «mañana».
—Sin embargo, Carrere tenía obligaciones que no permitían alterar los horarios con exceso.
—Pero no le agradaban. Efectivamente, como funcionario del Tribunal

de Cuentas, debía acudir periódicamente a la oficina. Sin embargo, no iba jamás: aquel empeño no le gustaba.

—Debía reírse del mundo cuando comentaba «el ordenadísimo desorden de sus papeles y sus cosas. Nadie sabe encontrar nada y yo siempre encuentro todo».

—Con esa frase copiaba la realidad. Su despacho aparecía lleno de libros, artículos y objetos. Tenía prohibido que limpiaran sus mesas y sillas por miedo a «los traslados». En aquella babel de cuartillas y volúmenes siem-

pre hallaba el dato que le era necesario. No resultaba fácil pensar que aquel amontonamiento sirviera para algo, pero evidentemente sabía dónde dejaba las cosas. Y en el momento oportuno, aparecían como un milagro.

LOS CAFES

Le persiguieron con saña algunas plumas ávidas de escándalo menudo, acusándole de bañar en alcohol las heridas del alma.

—Un infundio absurdo. ¡Si ni siquiera tomaba vino en las comidas!

—Recuerdo haber leído que Carrere combatió siempre aquella frase hecha de que «para encontrar la musa había necesidad de embriagarse».

—Efectivamente. Solía comentar las dificultades con que tropezaban Verlaine y Poe que, para poder escribir, tenían que dominarse porque bajo los efectos de alcohol desaparece el placer de la escritura y aún el de encadenar las palabras juntas.

—Balzac reclamó para su tumba el siguiente epitafio: «Vivió y murió de 30.000 cafés con leche»...

—También le iba a él. No es posible calcular los que bebió a lo largo de su vida.

—¿Diariamente?

—Tres, seis, diez... ¡Quién sabe! Dependía del momento, de la conversación, del poema o del artículo que estaba escribiendo.

—Fue un personaje popular de Madrid y era fácil encontrarse con él en la calle.

—Su ruta era sencilla: jamás fue cliente de bares o tabernas; sin embargo, frecuentaba todos los cafés de Madrid. Participaba en innumerables tertulias; cambiaba impresiones con escritores y artistas y hasta se entretenía jugando. Brilló más que en cartas, en las carambolas: en las mesas de billar del Círculo de Bellas Artes, admiraban su estilo.

—Su café favorito:

—El «Varela». En él pasó más tiempo que en ningún otro. La nueva dirección respetó su imagen y aunque se ha convertido en una marisquería —«Rías Altas», en la calle Preciados, 37— conserva el bronce de su redondo rostro con recuerdo de fechas y motivos:

**En este lugar
escribió sus mejores versos
el gran poeta**

**EMILIO CARRERE
1881-1947**

**Homenaje de los poetas españoles
MADRID, MCMLII**



Emilio Carrere, pregonero del Día de la Mantilla Española, organizado por el Círculo de Bellas Artes.

LO QUE QUISO Y LO QUE NO QUISO

Todos los niños sueñan imposibles. La vieja madrastra que es la vida, inflexible, recorta las grandes ilusiones con la tijera del tiempo.

—¿Qué deseaba ser?

—Astrónomo: siempre quiso hablar con las estrellas. El empeño le duró mucho tiempo. Fue amigo incluso de Mario Rosso de Luna, descubridor de cometas.

—¿Le gustaban las matemáticas?

—En absoluto. A él le atraía la literatura: comenzó a escribir versos a los trece años.

—¿No fue actor?

—Por poco tiempo. Sólo le iban bien dos personajes: «Don Juan» y «Don Alvaro». No los representó en demasiadas ocasiones ni en teatros notables... Los dramas realistas le gustaron menos y no pudo dominar a «Juan José».

—¿Su padre estaba conforme con esta trayectoria de «cómico de la legua»?

—Ni mucho menos. El hubiera querido que fuera abogado y después notario. Pero, como le dije, lo más que consiguió fue ingresar como funcionario en el Tribunal de Cuentas.

—Pues, de otro lado la fortuna jamás fue aliada de las letras...

—Efectivamente. Su vida estuvo signada por la disputa continua con los editores y con los directores de periódicos y revistas de la época.

—¿Era capaz de sujetarse al horario de las redacciones?

—De ninguna manera. El enviaba los artículos con puntualidad, pero

nunca los escribió en un despacho o en una mesa de redacción: prefería el humo del café a la tormenta de las máquinas de escribir.

—Los libros le costaban más trabajo...

—Sí, si se retrasaba en las entregas de originales casi siempre.

—Le acusaron de engañar a los editores...

—¡Y lo hizo! ¡Tantas veces le engañaron a él en la vida!... Alguna vez se dio cuenta de que quien debía leer no leía y de que ni siquiera se preocupaba de encargar a otros que leyeran por él. Ideó algo bien sencillo: cambiar el título de la obra y entregar originales repetidos. Pues bien, el libro aparecía en los escaparates tras el bautismo, y el corazón era viejo.

LA PIPA

En esta patria fue tradición de mucho tiempo contar historias y leyendas alrededor de la llama. Quedaba afuera la noche, fría y miedosa. Junto a la gran chimenea de la cocina, hay saludo y asiento. La familia forma un coro de silencios en torno al altar del fuego: alguien recuerda o explica... Si es cocina de camino —Mesón al cabo— irán apareciendo gañanes, mozas, arrieros, trajinantes y copleros.

Cuando Emilio Carrere escribe, apenas quedan fuegos importantes: no hay sitio ya en las casas, para albergar montones de leña. El brasero se ha impuesto en las viviendas como un círculo mágico, donde el cisco se duerme

maquillado de un gris ceniza, con la caricia de hierro de la badila. Pero, llega la hora de la paseata y el poeta se cita con las sombras en la calle de todos y en la calle de nadie. En el ojal carnosos de su boca ha colocado la insignia del fuego. Es un hogar menudo, compañero al que cuenta sus versos y sus ansias:

**«Humo azul y encantado, que pone ante
[te mi vista
para no ver lo feo, un mágico cendal»**

- ¿Fumaba muchas pipas?
- Continuamente: en la calle, en casa en la cama. Vivía, sin darse cuenta, en medio de un cenizal.
- ¿Fumaba y leía?
- Sobre todo en la cama.
- Sus autores del alma:
- Baudelaire y Verlaine.
- ¿Usaba algún tabaco especial?
- Quemaba el que tuviera a mano, aunque el humo olía con frecuencia a higos y a miel.
- ¿Tenía muchas pipas?
- Desde luego. Era un regalo que recibía con frecuencia. ¡Hasta Gabriele d'Annunzio le envió una de porcelana!
- Pipar ¿era, para él, un vicio?
- Yo creo que lo convirtió en una necesidad.

LA CAPA

El palio griego, a manera de manto —hasta el tobillo— precedía en gracia a la pañosa. Augusto lo prohibió en el Foro Romano y en el Circo también. En Madrid prohíbe la segunda sin bando alguno, la prisa, la antimoda, el asiento del coche que embaraza... Emilio Carrere supo llevarla con garbo.

- ¿No usaba abrigo?
- Jamás.
- ¿Tuvo muchas?
- Por supuesto: azules, verdes, marrones... Sin apenas darse cuenta, las quemaba.
- ¿Presumía de broches en plata y bordados de seda?
- En el vestir, resultaba excesivamente descuidado —desmañado incluso— y esas cosas no le preocupaban.
- ¿Qué costaba entonces una buena capa?
- A principios de siglo, diez duros. Tenga en cuenta que era la prenda más popular.
- ¿Y hoy?
- Se ha convertido en una prenda de etiqueta, con lo que el color negro ha derrotado al marrón. Su precio de-

be estar entre las 20.000 y las 30.000 pesetas. Y si le añaden bordados, puede alcanzar las 40.000 ó 45.000 pesetas.

—Quienes la llevan, aseguran que «protege más que el abrigo».

—Así debe ser porque, acostumbraba a pasear los fríos de Madrid en pleno invierno, allá por la madrugada, y nunca estuvo enfermo.

—Su última capa, ¿no se fue con él?

—Sí, sus amigos capistas quisieron colocarla sobre el féretro para que envolviera su adiós.

—¿No fue hombre de «capa y espada»?

—De ninguna manera. Respondió mucho más al tipo de hombre bueno y entrañable. Lo fue con todo el mundo, repartiendo amistad y consejos. Solicitaba placas y homenajes: gracias a él Amado Nervo y Chueca, se acuerdan al paso.

—Su caricatura, fácil...

—Sólo había que añadir a la capa y la pipa, el clásico chambergó, y ése era él.

LA HERENCIA

«Hesperia» era llamada España y «Héspero» el lucero de la tarde. El mundo dirigía entonces sus ojos hacia

occidente, de donde habría de llegar el oro a Roma y un mundo nuevo a Europa. El planeta Venus, de puntillas, sembraba de ilusiones y aventuras el planeta Tierra.

—¿No le llegó la herencia de occidente?

—Concretamente de Galicia.

—¿Fue importante?

—Para aquellos tiempos, sí. Para los que corren, una miseria.

—¿Acudió él mismo a recogerla?

—En un viaje bien largo que duró dieciocho horas.

—La herencia, ¿cambió su vida?

—Continuó haciendo lo mismo.

—¿No compró un coche?

—Posiblemente cambiaría de modelo, ya que tenía uno.

—¿Multiplicó sus trajes?

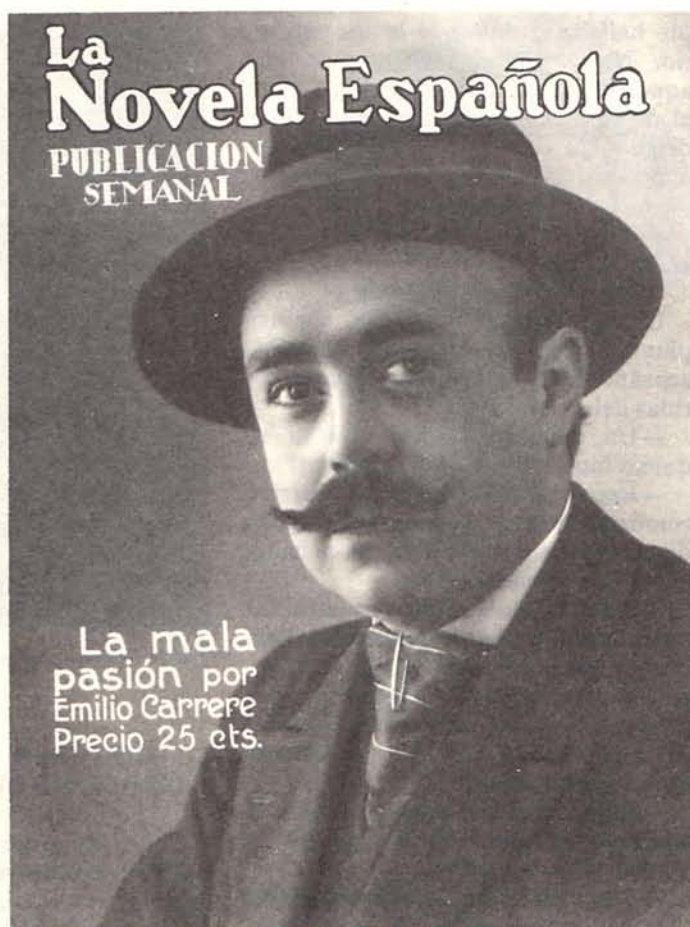
—¿Para qué, si no iba a presumir de guardarropa?

—Aseguran que comenzó a lucir una cadena de oro y perlas que cruzaba su oscuro chaleco. Y un enorme reloj de oro...

—Sí, llevó un tiempo la cadena. El reloj, imposible: era incapaz de llevar un reloj colgando; ni un alfiler de corbata siquiera.

—¿Hizo algún viaje de placer, con motivo de la herencia?

—Fue a Portugal, pero por poco tiempo. No le apetecía salir de Ma-



drid... A veces, marchaba a Avila, Segovia —buscaba alrededores con leyenda— y regresaba enseguida.

—¿No ponía atención «turística»?

—Al contrario. Paseaba los lugares y se fijaba en todo. Le atraía extraordinariamente el arte...

LA HORA

Gentes hay que nacen para volar. Su horizonte es la vida y no les asusta que las luces cambien o que lleguen los fríos. No permiten que las horas del día devoren su existencia. Se resisten a hablar de minutos y a saber que se muere un poco a cada instante.

—¿Cuándo comenzaba su jornada Carrere?

—Al despertar la tarde. Y se sentaba a comer a eso de las cinco.

—¿Se recogía...?

—A las cuatro o a las cinco de la madrugada.

—¿Es cierto que tenía cita con las campanas?

—Le gustaba escuchar las de los altos relojes en las calles, casi rayando el alba. Y las de los conventos al morir la tarde.

—Distinguía como nadie su voz: «Campana de San Pedro el Viejo, honda campana medieval», «Campanilla de Santa María, ingenua y monjil», «Campanario de San Salvador, sobre un patinillo monacal, donde viera el Emperador algún auto sacramental», «San Andrés, campesina campana legendaria», «Campana de la Catedral que canta los días pascales», «La de la Paloma, campana chispera», «San Miguel, el alma de acero», «San Cayetano y la Latina, voz barroca y esquila cristalina»... ¿Cuál escuchaba con mayor pasmo?

—Le gustaban por igual todos los misterios del hermoso rosario de las campanas.

—Los médicos ordenan ahora «paseos largos». A él, ¿se los mandaban o paseaba por pasear?

—Le entusiasmaba caminar despacio, solo... Como ya no se anda.

—¿Cuál era su calle favorita?

—Todo el barrio de los Austrias le atraía. Acaso la calle del Sacramento fuere la que más amaba.

—¿Cuándo le gustaba sentarse a escribir?

—De noche, en los cafés. En casa escribía poco.

—Su letra era menuda, insistente. Se ve un original suyo y está lleno de amor. Da la impresión de que araba las cuartillas...

—Era minucioso con la pluma y, a pesar de ello, tardaba poco tiempo. No

necesitaba demasiadas notas y apenas tachaba: Había escrito antes sus artículos con el corazón.

—Su gran labor la traducen dos palabras como un «alto en el camino». Su sección se llamaba «Aquí Madrid».

—Ese era el artículo diario, obligatorio. Mas, tenía luego las colaboraciones y los libros aguardando.

—Quiso intentarlo todo.

—Hasta el teatro con «La Manola del Portillo», a la que pusieron música los maestros Luna y Moreno Torroba.

—A veces no nos damos cuenta, pero, entre los paseantes, gustan unos de la línea recta y otros de la circunferencia. Carrere, que jamás sintió ilusión por la geometría, ¿prefirió la calle o la plazuela?

—Le atraían las plazas extraordinariamente.

—¿Se distraía en el teatro, el cine, los conciertos?

—Al cine no fue nunca.

—Aparte del coche, ¿elegía tranvías o metro?

—Le gustaba sobre todo, el coche de caballos. En metro y en tranvía no debió de ir nunca.

—Adoraba el invierno. ¿Por qué?

—Porque Madrid le gustaba en las cuatro estaciones... y el invierno siempre es largo.

—Quienes le conocieron, aseguran «que odiaba el viaducto»...

—Odiar, odiar, no sé... le gustaría menos por su altura y su leyenda de suicidios.

—Le agradaba en cambio el «voy y vengo» de las posadas...

—Es que en ellas encontró sabor constante y temas singulares.

—Es curiosa la situación. Napoleón reduce a un tercio los conventos de Madrid; su hermano el rey José, derriba casas para trazar plazuelas... Carrere busca «el Madrid monacal» y se solaza en el coso menudo de las plazuelas. ¿Con quién estuvo más de acuerdo?

—Todo lo que significaba romper, destruir, cambiar, a él le hacía daño.

—Carrere busca el misterio. Por eso, pasea de noche y mira hacia lo alto. Le inspiran los guiños de la vela en las buhardillas, las muchachitas en los balcones, las parejas de novios, la canción de la fuente, el reloj gigante que da las horas, el corro de los niños... El, que era un grato conversador, ¿detiene su vida para escuchar?

—Ese fue su gran secreto: supo escribir porque quiso escuchar.

LA POESIA

Confesiones, dudas, elogios.

Un pedazo de biografía en los versos de cada tarde y una gran caridad. Elige las palabras para no hacer daño. Sus poemas evocan; nunca desafían. Pasa revista a una geografía y a unas gentes con las que se encuentra a diario. Y todo —lo grande y lo pequeño; la multitud y la soledad; la verbena y el cuplé— lo dibuja con amor.

Suyos son estos cantos, que recorto de generosos poemas:



Madrid, en la definitiva despedida a Emilio Carrere. El duelo fue presidido por el ministro de Educación Nacional y el Alcalde de la Villa.

CUANDO MADRID ERA UN PIROPO

¡Diálogos de torre a torre hablando de eternidad!
Junto a la estampa romántica chisporrotea la sal
de los lienzos de sainete. Tipos que no existen ya...
Trasnochadores de Fornos con un nardo en el ojal,
la Susana con mantón; de hongo y de capa, Julián.

LUNA DE JUNIO

«Luna de junio, la verbenera,
la de los sotos del Manzanares,
la sanjuanera
de los misterios y los cantares.»

LA VIEJA Y NUEVA CANCION DE CORRO

«Hay en los viejos barrios quietas plazuelas
donde cantar las niñas claras tonadas,
las mismas que cantaban nuestras abuelas,
las que después cantaron nuestras amadas.»

VIÑETA DE LA MORERIA MATRITENSE

Moriscos de albos turbantes
y entre los velos flotantes,
fulgurando alucinantes,
las pupilas de una huri;
blancas barbas de profeta
y kasidas de poeta
sonando en la plazoleta
del vetusto Magerit.

LA POSADA DE LA CAVA

La posada,
con su enorme portalada,
que dará el sol,
y la moza que trajina
del zaguán a la cocina...
Olor denso de chacina,
clásico lienzo español.

LA TORRE DESAPARECIDA

Ya no existe el campanario
legendario
que dobló
por Quevedo y por Cervantes;
el del templo,
relicario
del que otrora se llamó
barrio de los comediantes.

ELOGIO DE LAS RAMERAS

Azucenas de carne del altar de Afrodita,
saben que son hermanos el placer y el
[dolor].
Y conocen el tedio y la angustia infinita
de la busca humillante del amor sin
[amor.]

NOCTURNO BARRIOBAJERO

Calle chula y rabanera:
las comadres en la acera,
alegría de arrabal.
La oronda gallinejera,
manguitos y delantal
que le abomba la «espetera»
Gandules a la bartola,
y a la luz de una farola
golfos jugando al giley;
y la estampa de la Lola,
que es la moderna manola,
con su peine de Carey.

LA HORA OPORTUNA

¡Siempre tarde o más temprano!
Parece que en el arcano
alguien trastueca mi suerte
y, cual sarcasmo fatal,
solo seré puntual
cuando me cite la muerte.

—¿Le citó?

—La primavera de 1947.

—¿Cómo llegó la muerte?

—Sufrió una trombosis y pudo superarla. El doctor Jiménez Díaz le cuidó con mimo, pero a los 28 días le repitió...

—¿Una larga agonía?

—Más de un mes, sin conocer ya a nadie. En un perpetuo silencio.

—Había definido así el corazón: «repugnante piltrafa dividida en unas cosas horribles, llamadas aurículas y ventrículos y que, para que marchen bien o menos mal, tiene uno que hacerse vegetariano y tomar comidas sosas.» ¿Se sometió a ese régimen durante mucho tiempo?

—Como nunca se encontraba mal, hizo siempre una «vida joven». Recriminaba a sus propios hijos: «lleváis vidas de viejos y así no se debe vivir.» Tenía, eso sí, la tensión alta.

—Aquella admiración popular que despertaba, ¿le acompañó en su entierro?

—Madrid se llenó de pena. Ministros, menestrales, gentes de toda condición se abrazaron con llanto ante el cadáver.

«Su desconsolada esposa María de los Milagros Saez de Miera. Sus hijos, Fernando, Gustavo, Luis... Gracias a Elisa nació y murió esta entrevista, en el lugar donde el poeta pasó los últimos años —Meléndez Valdés, 59—, conocido en Madrid por «La casa de las flores». Ocupa el solar que estuvo próximo al campo de deportes de la Real Sociedad Gimnástica Española. Sobre él, y con proyecto del arquitecto Zuazo Ugalde, surgió la primera casa moderna que contó en Madrid a un tiempo, con patio de manzana y soportales al exterior. Se ha iniciado ya el proceso para declararla monumento histórico-artístico.

QUEDA UNA CALLE

Barrio de Argüelles. Entre las de Vallehermoso y Blasco de Garay, la del poeta. Falta el nombre de Carrere en alguna de las esquinas. Generosa calzada que admite casas de hasta seis pisos. En los números pares, seis portales; en los impares, cinco y un gran almacén. Otro más pequeño, medio entornado, advierte poéticamente:

ACEITES ESENCIALES AROMAS PARA ALIMENTACION DESTILACION DE PLANTAS AROMATICAS

Dos anuncios de restaurantes, tributo, recuerdo al buen comedor.

JAMAICA GRILL

Menú de la casa 500 ptas.

Ensalada tropical.

Pollito en salsa naranja.

Puding de piña.

Vino de Colmenar de Oreja 79.

Ron de Antillas.

Y al volver la esquina, RESTAURANTE NIAGARA

Menú de la casa 325 ptas.

Judías con chorizo.

Chuleta de cerdo con patatas.

Pan, vino y postre.

(Precios de cuando 1981 aún era joven).

EMBAJADORES EN MADRID

FRANQUICIA DIPLOMATICA EN EL SIGLO XVII

Por A. MATILLA TASCON

Director del Archivo Histórico de Protocolos.

EL Reino y la Villa de Madrid se habían quejado reiteradamente al rey Felipe IV de que en las despesas de los Embajadores se vendían cosas de comer y beber, evitándose de ese modo el pago de sisas y demás tributos que las gravaban. Para remedio del quebranto recaudatorio que aquello suponía, se ajustaron con el Nuncio y con los Embajadores de Alemania, Inglaterra, Polonia y Venecia los géneros que se les darían exentos de impuestos, pero con obligación de tener en adelante cerradas sus despensas.

El incumplimiento del convenio obligó al Rey a pasar recados a los Embajadores de banco con residencia en la Corte, pidiéndoles cumplieran su real voluntad. Y al aceptar éstos de nuevo cerrar sus despensas, insinuaron que les gustaba comprar en plaza los géneros y regalos. Para darles satisfacción en esto, se ordenó a la Sala de Alcaldes semaneros y a los Alguaciles de repeso cuidaran de que, una vez proveídas las Reales Casas, se vendiera a los proveedores de las Embajadas lo que necesitasen para el gasto. Naturalmente, se sobreentendía que con preferencia al resto de los compradores; pero, eso sí, pagando las sisas y demás derechos, pues se les compensaba su franquicia con una asignación equivalente (1).

En tanto no pueda conocerse con algún detalle el aludido convenio, interesa exponer aquí los efectos del privilegio de exención otorgado a la clase diplomática, deduciéndolos de varias escrituras contenidas en el registro 24.883 del Archivo Histórico de Protocolos, referidas a los años 1671, 1672 y 1674.

Lo primero que esas escrituras ponen de manifiesto es que la franquicia fue concedida al Nuncio, Cardena-

les en España y Embajadores o Enviados de Príncipes extranjeros acreditados y residentes en la Corte.

Por los años a que nos referimos hubo dos maneras de hacerse efectiva la gracia: pagándose por el Consejo a cada representante diplomático una cantidad de dinero como compensación de lo que tributaban por los géneros al adquirirlo, o bien se les abonaba parte en dinero y el resto quedaba justificado por no haber satisfecho los impuestos de géneros que habían entrado con exención valiéndose de sus permisos.

Realizaba los pagos en efectivo el Consejo, por mano de su Receptor para este cometido específico, don Pedro Fernández de la Quadra, el cual recibía, a su vez, el dinero preciso de los recaudadores de las sisas. Casi siempre eran los tesoreros o mayordomos de los Embajadores quienes recibían las cantidades; libradas por años, pero pagadas por grupo de meses ya transcurridos. Pocas veces es el propio titular el que cobra y extiende la carta de pago. Arrancaba el devengo de la fecha de entrega a Su Magestad de la «Carta de creencia», y concluía el día del cese o del regreso del diplomático a su país. En ambos casos, la cuenta del mes incompleto incluía sólo la presencia acreditada.

Tenían asignadas las siguientes cantidades al año: 2.173.763 maravedis (casi 178 reales diarios) los Embajadores de Alemania, Inglaterra (en 1672) y Portugal, el Cardenal Moncada y Aragón y el Cardenal Arzobispo de Toledo; 1.717.696 mrs. (algo más de 140 reales al día) el Embajador de la Serenísima República de Venecia; 1.172.926 mrs. (aproximadamente 96 reales diarios) los Embajadores de Inglaterra (en 1671), República de Génova, Holanda, Malta, Dinamarca y República de Luca, el Enviado de Suecia y los Residentes

de los Esguizaros Católicos (Suizos), del Duque de Mantua y del Duque de Módena.

Las sesenta y cinco escrituras, cartas de pago, que tenemos a la vista ofrecen algunas noticias relativas a las Representaciones diplomáticas en Madrid, que estimamos de interés dar a conocer a continuación.

Alemania: Asignaciones: en 1671: 2.173.763 mrs.; en 1672: 2.173.763 mrs.; en 1674: 2.164.632 mrs. Embajador D. Francisco Eusebio, Conde de Penting, caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro. Su mayordomo: D. Juan Antonio Guisardo. Por lo de 1671 se le pagan 1.616.675 mrs. al contado y 557.088 mrs. de lo que montaron las sisas y demás derechos del vino, carne y otras cosas que había entrado en especie, según sus permisos, en los meses de enero a abril.

Cardenal Moncada y Aragón, Duque de Montalto: Asignaciones: en 1671: 2.173.778 mrs.; en 1672: 2.173.778 mrs. en su nombre, su tesoro D. Juan Bautista Galiano recibe, por lo del año 1671, 1.430.865 mrs. de contado y 742.898 mrs. que se le descuentan de lo del vino, carne y otras cosas que entró en especie, según sus permisos. Se le siguió pagando hasta el 4 de mayo de 1672, en que falleció.

Cardenal de Santa Balbina y Arzobispo de Toledo: Asignaciones: en 1671: 2.173.763 mrs.; en 1672: 2.173.763 mrs.; en 1674: 2.173.763 mrs. Don Pascual de Aragón era, además de Cardenal y Arzobispo, Primado de España, Canciller Mayor de Castilla, del Consejo de Estado y de su Junta de Gobierno. Su pagador de raciones, D. Juan Ruiz Montana, recibió en 1671 por lo de ese año 1.476.142 mrs. de contado y 697.621 mrs. «que se le suspendieron por otros tantos que le montaron el vino, carne, tocino, azúcar y carbón que se había entrado en especie para el gasto de la Casa de Su Eminencia en este dicho presente año». En 17 de diciembre de 1671 se le abona el año completo. Todos los demás cobraban por vencido. De 1672 sólo hemos hallado carta de pago de los seis primeros meses, e igualmente de 1674, pago efectuado en 12 de febrero de 1675, fecha en que Costa era Gobernador de España.

Dinamarca: Asignaciones: en 1671: 1.172.926 mrs.; en 1672: 1.749.945 mrs.; en 1674: 2.174.789 mrs. El Enviado del Rey de Dinamarca y su Residente en la Corte de Madrid es D. Cristóbal Aguedón. Su mayordomo: D. Francisco Verjés. Por lo de 1671 se le pagan 840.958 mrs. de contado y 331.968 mrs. que se le descuentan por lo que montaban de impuestos el vino, carne y otras cosas que había entrado en especie, según certificaciones de los arrendadores de sisas y de los fieles registradores del Rastro y Carnicerías.

En 17 de marzo de 1672 besa la mano de Su Magestad un nuevo «Embajador del Rey de Dinamarca»: D. Jorge Reetz, cuyo secretario, D. Pedro España, recibe por él, en 24 de julio, 497.458 mrs. por el período de 17 de marzo a fin de junio, a razón de 4.693 mrs. al día, según lo señalado para todo el año por libramiento del Marqués de la Vega, Corregidor de la Villa de Madrid.



La calle de Embajadores, en el Plano de Texeira.

Esguizaros Católicos: Asignaciones: en 1671: 1.172.926 mrs., y en 1674: 1.170.838 mrs. D. Juan Bautista Casani era el Residente de los Esguizaros católicos (Suizos) en la Corte de España. Por lo de 1671 se le pagan: 841.994 mrs. de contado y 330.932 mrs. que se le descuentan según sus permisos por los impuestos de lo que había entrado y tomado en especie.

Francia: D. Esteban Dupré, Embajador de Francia, presentó su «Carta de creencia» a Su Magestad el 4 de julio de 1671. Costa recibió las siguientes asignaciones: en 1671: 2.173.767 mrs.; en 1672: 2.173.767 mrs.

Génova: Asignaciones: en 1671: 1.172.926 mrs.; en 1672: 1.172.926 mrs.; en 1674: 1.170.838 mrs. Embajador de la República de Génova en Madrid: D. Juan Bautista, Marqués Palavicino. Tenía como mayordomo a D. Simón de Rada y Ardanaz. Por lo de 1671 recibe 781.916 mrs. de contado y 391.010 mrs. en forma de descuento por los impuestos que no pagó de géneros que entró en especie, según sus permisos.

Gran Bretaña (alguna vez se dice Inglaterra): en 1671: 1.172.926 mrs.; en 1672: 2.173.763 mrs.; en 1674: 2.164.789 mrs. En 1671 era Embajador Extraordinario del Rey de la Gran Bretaña en Madrid, D. Guillermo Godolphin, caballero de la Espada Dorada, auditor del Fisco y de las Rentas Reales, senador en el Parlamento de Inglaterra. Tenía como mayordomo a D. Ricardo Gerald. Por lo de 1671 recibe 715.321 mrs. de contado y 457.605 mrs. por lo que montaban las si-

sas y demás derechos de los géneros que había entrado en especie, según sus permisos.

A partir de 16 de enero de 1672 es Embajador Extraordinario D. Roberto Spencer, Conde de Sunderland. Tenía de mayordomo a Juan Rumbold. Su franquicia era de 2.173.763 mrs. al año; pero el 24 de mayo le cesó, «respecto de salir de esta Corte y no residir en ella por estar despedido y volverse a Inglaterra.»

Godolfin, por su parte, siguió en 1672 como Embajador ordinario, con igual asignación de 2.173.763 mrs. Figura como su mayordomo D. Gaspar Páez de Mendoza. En 1674, la franquicia baja a 2.164.789 mrs.

Grisones (República de los): Asignación en 1674: 1.170.838 mrs. Era Residente de la República de los Grisonos en la Corte de Madrid el Abad D. Antonio de Valdironi. La cantidad correspondiente de julio a diciembre de 1674 la recibe de los herederos de D. Francisco Fernández de la Quadra.

Holanda: Asignaciones: en 1671: 1.172.926 mrs.; en 1674: 1.708.722 mrs. Desde 9 de julio de 1671, D. Adrián Paetz estaba en Madrid como Embajador Extraordinario de las Provincias Unidas de El País Bajo de Holanda. Tenía como su gentilhombre a Abraham Vinants.

Luca: Como Embajador de la República de Luca, D. Lorenzo Cenani recibe por lo correspondiente a 1671, como franquicia: 828.549 mrs. de contado y 735.359 mrs. que se le descontaron de lo que entró en especie sin pago de impuestos.

Malta: Asignaciones: en 1671: 1.172.926 mrs.; en 1672: 1.172.926 mrs.; en 1674: 1.170.838 mrs. Era Embajador de Malta D. Martín de Villalta, bailío de Lora, comendador y señor de lo espiritual y temporal de la villa de Calasparra y Archena, teniente de Gran Prior de San Juan en los Reinos de Castilla y León. Su mayordomo: D. Juan Rodríguez Ramos, del hábito de San Juan. Por el año 1671 percibe 838.782 mrs. de contado y 334.144 mrs. que se le descuentan por el vino, carne y otras cosas que entró en especie, según sus permisos, sin pago de impuestos.

Mántua: Asignaciones: en 1671: 1.172.926 mrs.; en 1672: 1.172.926 mrs.; en 1674: 1.177.792 mrs. Residente por el Duque de Mántua en nuestra Corte era D. Mauricio Francia. En su nombre se pagan a D. Agustín Ortiz por lo de 1671: 823.752 mrs. de contado y nominalmente otros 349.174 mrs. que se le descuentan de su franquicia por los géneros que introdujo en especie, sin pago de impuestos, haciendo uso de sus permisos.

Módena: Asignaciones: en 1671: 1.172.926 mrs.; en 1672: 1.172.926 mrs.; en 1674: 1.170.838 mrs. Residente por el Duque de Módena era D. Pedro Pablo Dini, caballero de la Orden del Santísimo. En su nombre, D. Agustín Ortiz cobra por lo de 1671: 854.496 mrs. de contado y 318.430 mrs. por lo que entró en especie, según sus premisos, sin pago de impuestos.

Orange: Asignaciones: en 1674: 1.170.838 mrs. Figura como Enviado Extraordinario del Sr. Príncipe de Orange, D. Sebastián de Chuze, el cual recibe la asignación hasta el 31 de diciembre de la viuda de D. Francisco Fernández de la Quadra.

Portugal: Asignaciones: en 1671: 2.173.763 mrs.; en 1672: 2.173.763 mrs. Era Embajador Extraordinario del Rey de Portugal, D. Juan de Silva, Marqués de Gorbea y Conde de Puertoalegre, Mayordomo Mayor de dicho Rey. Su apoderado, D. Francisco Munis, recibe por lo de 1671: 1.387.303 mrs. de contado y 686.460 mrs. que se le descontaron por lo que había entrado en especie sin pago de impuestos, usando de sus permisos de franquicia.

Suecia: Asignaciones: en 1671: 1.172.926 mrs.; en 1672: 1.172.926 mrs. Era Enviado Extraordinario del Rey de Suecia a la Católica Magestad de Carlos II, D. Carlos Tugel. En su nombre, D. Pedro de León recibe por la franquicia de 1671: 772.804 mrs. de contado y 400.122 mrs. por los géneros que introdujo en especie sin pagar los derechos, usando de sus permisos.

Toscana: Asignaciones: en 1674: 1.170.838 mrs. D. Vuri Castellón era Residente por el Serenísimo Duque de Toscana. Comenzó en 5 de mayo de 1674, y se le justifica franquicia a razón de 3.027 mrs. por día. Hasta 31 de diciembre se le abonan 773.007 mrs. Fue secretario suyo D. Jerónimo Lucolesi.

Venecia: Asignaciones: en 1671: 1.717.696 mrs.; en 1672: 1.717.696 mrs.; en 1674: 1.717.696 mrs. era Embajador de la Serenísima República de Venecia, D. Carlos Contarine. En su nombre, y por lo que respecta a 1671, D. Juan de Nicolás cobra 1.302.478 mrs. al contado y 415.218 mrs. que se justifican nominalmente por los géneros que introdujo sin pago de impuestos, usando de sus permisos de franquicia (2).

No sabemos si este procedimiento de asignaciones compensatorias del privilegio de exención de impuestos por los géneros que consumieran los Representantes de países extranjeros duró más o menos tiempo. Pero lo que no cabe duda es que los «criados» de los Embajadores volvían una y otra vez a tener tratos y comercio, ya que en la última década del siglo se reitera por el Poder Real la prohibición de semejante actividad, y se manda ejecutar lo dispuesto en tal sentido en los años 1653, 1662, 1675 y 1683. Es más: en el siglo XVIII seguirían estos y otros atropellos, dando ocasión a muy serias reprimendas a los Embajadores por parte de nuestros monarcas (3).

A. M. T.

(1) *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Libro 3.º, título 9.º, Ley 2.ª.

(2) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: Protocolo 24.883; folios: 380, 410/415, 417/420, 432, 436, 437, 463, 467, 475/485, 487, 488, 494, 495, 498, 502, 508/511, 514/521, 531, 537, 540, 548, 552, 555, 558, 795/797, 800/803, 806/809, 813, 814, 818.

(3) *Novísima...* Libro 3.º, título 9.º, Leyes 3.ª, 4.ª y 5.ª.

APUNTES PARA UN CATALOGO DE LAPIDAS MADRILEÑAS

Por Juan SAMPELAYO

XXIX

I. Arosemena, Justo. Político panameño del siglo XIX. Panamá, 1817- Panamá 1896.

II. Monumento a Justo Arosemena en el Parque del Retiro, en la Plaza de Panamá. Placa en bronce y alto relieve. Medallón con figura de Arosemena original de Laiz Campos. Por iniciativa del embajador de Panamá en España, don Moisés Torrijos se gestó este monumento.

III. La leyenda de la lápida dice así: «La patria del hombre es el mundo y si en mí consistiera borraría de todos los diccionarios la palabra extranjero», Justo Arosemena.

IV. La inauguración del citado monumento tuvo lugar en la mañana del 2 de octubre de 1978 en presencia del a la sazón teniente de alcalde de Madrid don Jesús Suevos y el embajador de Panamá en España, don Moisés Torrijos, así como miembros del Concejo y el Cuerpo diplomático acreditado en Madrid. El embajador Torrijos pronunció el siguiente parlamento:

«Si alguien me pidiese un ejemplo de la buena fortuna, no vacilaría en citar el caso presente de esta honrosa ocasión que me permite representar a mi



país, como embajador de Panamá, en la inauguración de la Plaza de Panamá y del monumento a la más ilustre personalidad panameña, intelectual y política, del siglo XIX hispanoamericano y una de las más singulares que vio aquella época tan rica en varones ilustres. Porque es verdad, para un panameño rendir homenaje a Justo Arosemena es un rito cívico, que la costumbre no agota, ya que es fuente constante de altos ideales y porque, precisamente, en estos días en que termina la primera parte de la lucha de Panamá por la reconquista de sus derechos, el ejemplo de su vida y de su obra es tónico eficaz para la acción y guía preciso para el pensamiento. Nacido en 1817, el extraordinario talento de Justo Arosemena se va formando bajo la tutela de las ideas más avanzadas del momento. Mozo aún, inicia su brillante vida pública sin descuidar por ello sus trabajos teóricos. Extraña conjunción de hombre de pluma y de político, no tarda Justo Arosemena en alcanzar las más altas dignidades de lo que era entonces la Nueva Granada, la Gran Colombia y, al fin Colombia. Hacendista eminente, legislador sagaz y previsor, diplomático diestro en el arte de negociar acuerdos complicados, las más altas posiciones que ocupa no le hacen olvidar con todo, el hecho radical y decisivo de que es un hijo del Istmo, un panameño y que su patria chica ha sido siempre una entidad con perfiles propios, un hecho histórico aparte desde los días del descubrimiento. Justo Arosemena va construyendo, poco a poco sobre bases, que sus ideas filosóficas hacen aun más firmes, la teoría de la nacionalidad, de la particularidad de Panamá y logra, armado tan sólo de la pluma, edificar, dentro del sistema colombiano de entonces, el Estado Soberano de Panamá, primer intenso serio de convertir un hecho político concreto lo que ha sido desde siempre una realidad humana y sentimental». Se extiende luego en bosquejar la personalidad humana de Arosemena, y dice después: «El hecho es que aquí estamos reunidos en torno a su monumento, y en la Plaza Panamá, gentil creación del Ayuntamiento de Madrid, en este madrileñísimo Parque del Buen Retiro. En este parque tan celebrado por los madrileños y los extranjeros, por donde han desfilado y desfilan tantas obras ilustres viene ahora la de un pañameño que a pesar de ser hijo de la época en que nuestra América se independizó de España, no olvidó nunca los orígenes de nuestras naciones y habló siempre de la necesidad futura (en un futu-



ro que hoy es nuestro urgentísimo presente) de una Comunidad de Naciones Iberoamericanas, nuevo y eficaz personaje de la historia del próximo mañana. Para mí que con este acto cumpla mi última misión como embajador de Panamá en España, en vísperas de mi regreso a la patria, es un señalado honor inaugurar la Plaza de Panamá y el monumento a la memoria de Justo Arosemena. En nombre de Panamá, os ruego señor hacer llegar al pueblo de Madrid y a sus autoridades, el testimonio del agradecimiento de los panameños.» Grandes aplausos premiaron estas palabras. A continuación el Primer Teniente de Alcalde, señor Suevos señaló cuan grato era para Madrid recordar la memoria de Arosemena en este parque que reúne tantas ilustres figuras españolas e hispanoamericanas.

* * *

I. Pastor y Durán, Vicente. Matador de toros. Madrid 1879. Madrid 1966.

II. Esta lápida colocada en el número 5 de la calle de Embajadores, donde vivió el famoso diestro fue realizada su ejecución por el Ayuntamiento de Madrid a iniciativa de los periodistas Rafael Flórez y José Julio García, ambos muy taurófilos. La misma nos recuerda al torero en el I Centenario de su nacimiento y ha sido ejecutada en la Escuela de Cerámica de Madrid bajo la dirección de su Director don Alfonso Maza.

III. Es de azulejos —cerámica— y muestra a Vicente Pastor en una de sus clásicas faenas y su texto reza de este modo: «El pueblo de Madrid a su torero Vicente Pastor en el centenario de su nacimiento, 1879.

1879-1966

Va enmarcada con los hierros de las ganaderías españolas cuyas reses toreó Pastor.

IV. El acto inaugural tuvo lugar a la una y media del mediodía del miércoles 30 de enero de 1980, dando guardia de honor a la lápida municipales en traje de gala. Asistieron el Concejal de Cultura del Ayuntamiento don Enrique Moral en representación del Alcalde que se encontraba enfermo, los Concejales señores Pla y Martín, los señores don Mariano Zúmel y don Matías Prats, Presidente y Vicepresidente de la Federación Nacional Taurina, los diestros señores don Angel Luis Bienvenida y don Agustín Parra, así como gran número de aficionados y vecinos del barrio de Embajadores.

En primer término descubrió la lápida el Presidente de la Junta del Distrito del Centro, don Juan Francisco Pla, quien en breves y emotivas palabras trazó la silueta humana de Vicente Pastor. Habló de «El chico de la blusa» como hombre de Embajadores y dijo cómo su torería había sido el encanto de la gente de su tiempo.

A continuación, en un breve parlamento, el periodista Rafael Flórez destacó el estoicismo y sobriedad del tore-

ro. El Concejal de la Arganzuela, don Benito Martín, trazó una biografía apretada, pero rica en datos del diestro, destacando sus triunfos a lo largo de su vida.

Por último habló el Concejal de Cultura señor Moral quien después de justificar la ausencia del Alcalde por una enfermedad de los ojos, dio las gracias a los autores de la iniciativa de la lápida señores Flórez y García y se congratuló de que Vicente Pastor tuviera este recuerdo en su barrio. Todos los oradores fueron muy aplaudidos.

En la tarde de dicho mismo día y como complemento del acto mañanero, el notable periodista y coautor de la colocación de la lápida, don José Julio García, pronunció una conferencia en el patio de Cristales del Ayuntamiento de Madrid con el título «Vicente Pastor y el Madrid de su tiempo», que fue muy aplaudida por el numeroso público.

* * *

I. P.S.O.E. (Fundación del Partido Socialista Obrero Español), calle de Tetuán, 12. Altura rótulo Restaurant. Casa Labra.



II. La lápida que conmemora el centenario de la fundación del Partido Socialista Obrero Español en el hoy restorán —entonces taberna— Casa Labra se hace a instancia de aquél y para conmemorar junto a otros actos el dicho centenario.

III. La lápida, de reducidas dimensiones, lleva la leyenda que, redactada por don Enrique del Moral Sepúlveda—, Secretario General de la Fundación Pablo Iglesias, dice así: «El 2 de mayo en esta casa, careciendo los trabajadores de libertad para reunirse y asociarse, se fundó clandestinamente el Partido Socialista Obrero Español.»

IV. El acto del descubrimiento de esta lápida tuvo lugar en la mañana

del miércoles 2 de mayo de 1979 en la calle de Tetuán con asistencia de numerosísimo público —más de quinientas personas— que llenaban la mencionada calle y parte de la de Preciados. Un gran letrero iba de un lado a otro de la de Tetuán a la altura del número 12 y decía aquél: «El Dos de Mayo de 1979 en esta Fonda un grupo de trabajadores manuales e intelectuales fundó la Agrupación Socialista Madrileña, núcleo del Partido Socialista Obrero Español.» Los fundadores —texto de Jaime Corroba— fueron 25, bajo la dirección de don Pablo Iglesias, don Jaime Vera y señor García Quejido. Asistieron los miembros de la Comisión Ejecutiva Federal del PSOE, la Comisión Ejecutiva del FSM, así como varios miembros del Comité de Honor del Centenario.

Presentó a los oradores don Guillermo Galeote, Coordinador General del Comité del Centenario. En primer lugar hizo uso de la palabra el Primer Secretario del PSOE, don Felipe González, quien hizo una breve historia del Partido, señaló cómo lo que se pretendía al celebrar el Centenario era simbolizar lo que en buena medida ha sido y es el PSOE. No buscamos la espectacularidad —añadió—, sino el espíritu sencillo.» Dijo también el orador al referirse a lo que queda hoy en día de la idea fundacional que son «muchas cosas; el programa máximo al que nunca vamos a renunciar porque es el que nos une a los socialistas, y un cierto estilo que pervive a pesar de los períodos de clandestinidad por los que ha pasado nuestra organización y que ha impregnado el espíritu clásico del partido». Acto seguido habló don José Prat, quien según el texto de don Jaime Corroba —«El Socialista», 13 de mayo de 1979— «hizo una síntesis del significado del 2 de mayo como fecha de la fundación del partido. Desglosó la historia de la «Asociación del Arte de Imprimir como antecedente del Partido Obrero». Al respecto dijo «que los tipógrafos eran en aquellos tiempos los aristócratas del obrerismo».

A continuación se refirió a la figura de Pablo Iglesias, y de él dijo «que por la humanidad llegó al socialismo, porque socialismo y humanismo es una misma cosa». Finalizó diciendo: «Para mí lo mejor de todo esto es que el partido tenga a toda esa juventud que se reclaman sucesores de Pablo Iglesias. Es la mejor muestra de que seguimos vivos después de cien años de historia no exenta de enormes dificultades, y

de que, sobre todo, la idea ha pervivido al paso de los tiempos.» Una gran ovación premió este parlamento entonando después los asistentes «La Internacional».

Terminado el acto, muchos de los presentes visitaron la taberna-restorán Labra, donde Felipe González departió con los allí reunidos.

En dicho día y como actos complementarios al reseñado, por la mañana hubo una visita a las tumbas de destacados socialistas en el Cementerio Civil y por la noche una cena de confraternización con asistencia de centenares de personas y en la cual pronunciaron discursos los señores Don Felipe González y don Nicolás Redondo.

* * *

I. Ministerio de Hacienda. Calle de Alcalá, 9.

II. Este noble edificio fue construido, por orden del Rey Carlos III, por don Francisco Sabatini para la Real Aduana —ver al respecto «Viaje de España», Antonio Ponz. Madrid 1776, pág. 291, tomo V—. Las lápidas que historiamos se encuentran en su fachada principal.

III. En una de ellas puede leerse «Aedes publicae issu et simptibus Carol III. Exportandis Mercibus Extructae. Anno MDCCLXIX.» (Letrero en mayúsculas.)



La otra reza de este modo: «Casa Real de Aduana, mandada construir por el Rey N.S. Carlos III y concluida en el año 1769.»

IV. No existe fecha de inauguración de estas lápidas y es de suponer que como las de otros edificios fueron colocadas en él a su terminación y, por lo tanto, nacen con él.

ESTABLECIMIENTOS TRADICIONALES MADRILEÑOS, EN TORNO A LA MURALLA

Por Adrián PIERA

En los días del 24 de mayo al 7 de junio estuvo abierta al público, en el Palacio de Exposiciones de IFEMA, la muestra «Establecimientos Tradicionales Madrileños», en su segunda edición. La exposición, organizada por la Cámara Oficial de Comercio e Industria, recogía 250 fotografías, debidamente documentadas, de tiendas tradicionales situadas en una zona en torno a la muralla. Adrián Piera, Presidente de la Cámara, glosó el significado de la interesante muestra con la conferencia que publicamos:

EN esta ocasión gratisima para nosotros, de una nueva visita vuestra a nuestra Casa, hemos querido evocar, para acogeros, un trozo de nuestra ciudad que, por ser el núcleo del que nació, es el Madrid de todos, el que siempre ha existido y el que nunca ha de morir.

En torno a su muralla se hizo Madrid. Este ha sido el axioma justificativo de la elección del barrio sobre el que hoy vuelca la Cámara su atención. Un Madrid que aún sin llamarse así ya existía «desde siempre», de todos es bien sabido, en el pequeño poblado formado en la prehistoria de la ribera del Manzanares, un diminuto habitat permanente que soportará, en el siglo VIII, la dominación de los árabes constructores de la muralla, al pie de la cual, como símbolo, nos hemos reunido esta tarde.

La dotación de una muralla parece dar al pequeño poblado entidad suficiente para personalizarse primero, y adquirir después fuerza para lograr su desarrollo. Mucho ha cambiado con el correr de los siglos, muchos hombres y vidas han pasado e innumerables han de pasar, pero al tratar de evocarlos aquí para vosotros no pretendemos reproducir aquello que pasó, ni lo que se ha perdido para siempre, sino lo que perdura, lo que ha contribuido a crearlo, lo que le hará permanente.

Millones de edificios, pequeñas casas, conventos, grandes palacios, se

han levantado para caer después en el Madrid de la muralla. Decenas de millones de vidas, ilustres, modestas, honradas, leales y menos leales, han latido en derredor de sus piedras. Pero no es nuestra intención referirnos a ellas, porque lo que queremos es fijarnos en ese «algo» indefinible que cada época ha dejado impreso en el Madrid de la muralla, haciéndolo intemporal, atemporal mejor dicho.

Varios son los factores que han contribuido a este milagro, la fe y el esfuerzo de los que en Madrid creyeron, el esfuerzo y trabajo de los hombres que lo construyeron, la llamada poderosa y fuerte de sus hijos para atraer a otras gentes no nacidas aquí, pero que no por eso lo amaron menos.

El perfil de este Madrid está tallado en múltiples facetas, pero si os fijáis siempre que pretendamos analizarlas sale por sí sola la palabra esfuerzo, trabajo, como constante repetida a lo largo de los siglos en el comportamiento de las distintas sociedades que los han vivido.

Y entre todos estos comportamientos, el *artesanal y comercial* es característico y primordial en el barrio de nuestro estudio, el barrio creado en torno a la muralla.

Desde el siglo IX, que empezara a estructurarse la fortaleza árabe y la medina formada a su alrededor, los hijos del barrio de la muralla han trabajado por él y en él. Y su trabajo perdu-

ra y aparece hoy quintaesenciado, superpuesto en diversos planos que se dan todos juntos, a la vez, inseparables, en sus calles en sus rincones, en el nacimiento de su artesanía, de su comercio, en la pervivencia de unos oficios, en la transformación de otros, en la vida mercantil activa de un barrio que ha sido origen de unas cosas, receptor de otras, transformador de las más y siempre generador de vida.

Esta superposición de planos es lo que hemos pretendido evocar en la ambientación con que el comercio de la zona, creada alrededor de la muralla, se presenta.

No todos los madrileños saben, y algunos que no son de Madrid tampoco, que tenemos una muralla. Por lo tanto, me vais a permitir, unos trazos ligeros sobre dónde está y cómo fue y hoy es esta muralla de Madrid.

LA MURALLA

Encerraba un perímetro de 35 hectáreas, con cinco puertas y dos torres albaranas. Algunos de sus nombres sólo permanecen en el recuerdo, pero la mayoría han quedado fijados en la toponimia de Madrid: Puerta de la Vega, de Moros, Cerrada, de Guadalajara, de Balnadú, Torres de Narigües y de Gaona. Caminos de Toledo, de Segovia, de Alcalá...

En todas las descripciones de los diversos historiadores se comienza diciendo «...partiendo del Alcázar seguía a la Puerta de la Vega y de allí...». Es claro suponer que la muralla nace en el ángulo sur-oeste del Alcázar e iría a la Puerta de la Vega, en el inicio de la Cuesta del mismo nombre, para allí separarse en dos ramales: uno que, pasando por debajo del Viaducto y lo que



Costanilla de Santiago.

hoy es Capitanía General, subiría a la calle Mayor, frente a la calle Factor, para, siguiendo por ella y la actual calle del Rebeque, unirse otra vez al Alcázar por el ángulo sur-este.

En el centro de este recinto estaba la Puerta de entrada a la fortaleza, la Almudayna, o Almudena, que más tarde se llamó Arco de Santa María, cuando la mezquita mayor fue puesta bajo la advocación de la Madre de Dios de los cristianos.

Y un segundo ramal más extenso para abarcar la medina, la población civil y, sobre todo, artesanal, extendida a los pies del Alcázar, que atravesando desde la Cuesta de la Vega, la actual calle de Segovia, seguiría por entre Angosta de los Mancebos y la calle de Don Pedro, para salir delante de la iglesia de San Andrés a la Plaza de Humilladero, en donde estaba la Puerta de Moros. Coronado este tramo por una torre albarrana, la llamada de Narigües, defensora de las fuentes de agua en el lugar que hoy conocemos por los Caños Viejos. Proseguía después bordeada por las Cavas, por lo que hoy es la calle del Almendro, yendo a parar a la Puerta que, hasta que la cerraron por ser nido de maleantes y ladrones, se llamó la del Dragón. Pero hoy todavía la conocemos por Puerta Cerrada, desde donde la muralla sigue bordeada por otra Cava, la de San Miguel, la calle de Cuchilleros y la Plaza del Conde de Barajas hasta llegar a la Puerta más importante, la de Guadalajara, en línea recta con el Arco de Santa María, por lo que su emplazamiento vendría a coincidir con el cruce de calle Mayor y Milaneses.

A partir de allí tendía hacia los arenales, entre las calles Mesón de Paños y Escalinata, al este, y Espejo e Independencia, al oeste. Y aquí llegamos a la parte que presenta mayor problemática por la falta de testimonios: la localiza-

ción de la Puerta de Balnadú, y la exacta situación del lienzo norteño de muralla y su posterior unión con el Alcázar. Sea como fuere, en algún punto del perímetro de nuestra actual Plaza de Isabel II estaba el límite norte del recinto murado con la segunda torre albarrana, la llamada de Gaona, defensora de unos caños de agua que han dejado un nombre de peso en la historia de la actividad teatral de Madrid: Los Caños del Peral. Hay de ella, hoy, trozos visibles y otros permanecen ocultos bajo los cimientos de las casas. Todavía se pueden ver las rotas piedras de lo que fueron sus altivos muros en solares del final de la calle Mayor, de Bailén, de Almendro de Escalinata... Pero descubierta u oculta por las viviendas y tiendas y talleres de los madrileños de hoy, la muralla está. Primero encerrando el núcleo primitivo, y, después, como base y soporte de las sucesivas construcciones que a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII hicieron de la villa una ciudad.

Está en la forma de las calles curvas, revueltas, contenidas en un apretado círculo, cuya línea exterior es perfecta, apreciable en cualquier plano de la ciudad. Y, sobre todo, está en que el momento de su construcción marca históricamente el de la introducción en Madrid de un nuevo modelo de sociedad, el modo de vida urbano que la ciudad medieval adquiere.

Al quedar rodeado por la muralla el núcleo urbano se separa sustancialmente del rural. Es la enseña de la libertad de la ciudad como tal frente al régimen señorial o de dominio nobiliario soportado por las gentes del campo. Representa el reconocimiento de una sociedad de artesanos y comerciantes que forman un burgo enteramente desligado del mundo agrícola y ganadero rural.

A partir de entonces, ha terminado su función de avanzada estratégica del reino de Toledo, y el burgo-artesanal y comercial empieza a desarrollar una gran actividad económica. Tan fuerte, que en 1202 ya es merecedor de un Fuero dado por el Rey Alfonso VIII, y capaz de consolidarse como villa que se expandirá, en siglos posteriores, hasta convertirse en gran ciudad.

La sociedad mercantil que entonces se forma, y que en ininterrumpida evolución llega hasta nuestros días, presenta tan distintas facetas que necesariamente su análisis ha de resultar complejo.

LA CALLE MAYOR

La muralla cobija a la calle Mayor, la que siempre ha sido el eje y espina dorsal de la ciudad en sus distintas etapas evolutivas, la que fue zoco árabe cuando su trazado se limitaba a unir la Puerta del Alcázar o Almudayna con la de Guadalajara, y la que vio formarse en los alrededores de esta última la gran concentración comercial del Arrabal que daría origen a la gran Plaza, centro de toda actividad en el Madrid del XVII.

La calle Mayor, a la que un tiempo dieron su nombre las agrupaciones gremiales allí establecidas, Plateros, Herradores, Mesón de Paños... La calle Mayor que se hace noble y cortesana cuando desempeña su papel de vía directa de entrada al Palacio construido por los Borbones. La calle Mayor, élite del comercio en el siglo XIX, del cual, dichosamente, se conservan y mantienen preciosas muestras que hoy resaltamos en su justo e inapreciable valor.

No puedo caer en la tentación de enumerar lo mucho y bueno que esta calle Mayor de hoy encierra a un lado y otro de lo que fue la Puerta de Guadalajara; donde, por cierto, se albergaban en el interior de sus muros, y dentro de los recodos que la hacían fuerte, seis pequeñas tiendas, tres a cada lado.

Pero muy cerca del lugar que ella ocupara hay una carnicería que responde a dos nombres, preciosos los dos: El Arca de Noé, o el Barco de la Abundancia, según que su fachada se mire por la Plaza de Herradores, o por su colindante Comandante Las Morenas. Identifico en ella a todas las tiendas de la calle que reúnen las características de Establecimiento Tradicional, para tener ocasión de manifestar, desde aquí, mi admiración y respeto a la figura de su propietario don Luis Mingo, cuya centenaria vida ha sido casi entera consagrada al servicio de un comercio de Madrid. En esta vida cen-

tenaria personifico la de tantos comerciantes que hoy felizmente continúan haciendo de la calle Mayor, la calle del Madrid de siempre.

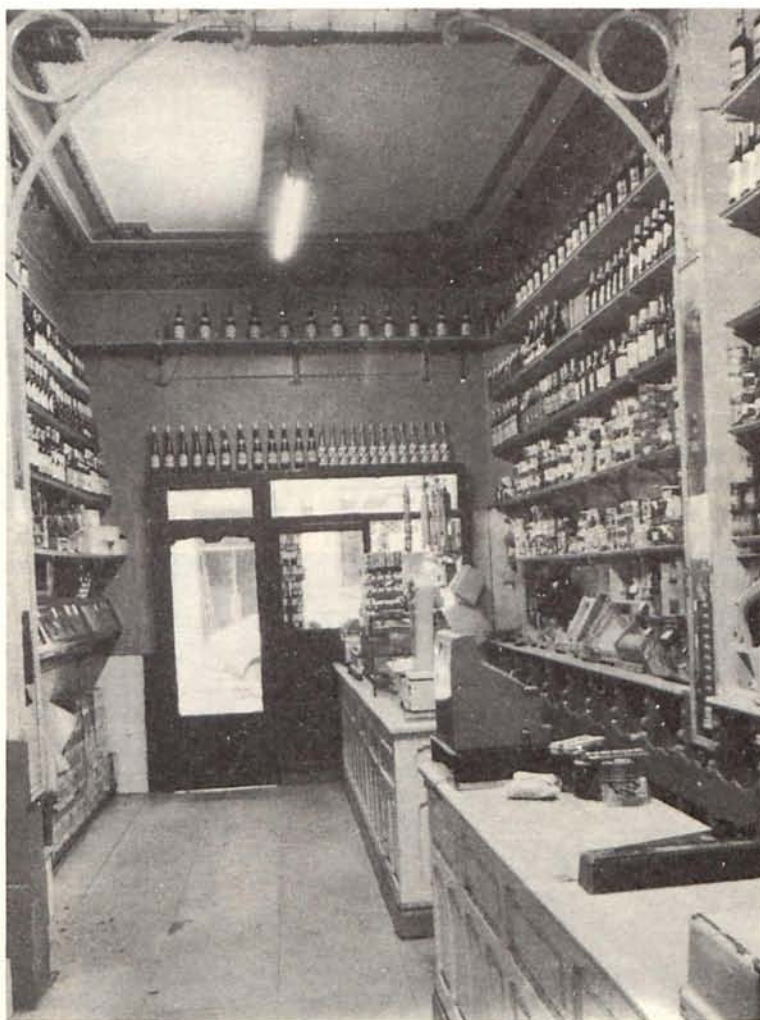
LA MORERIA

Pero existe otra faceta del perfil del Madrid de «en torno a la muralla», para analizar la cual es necesario adentrarse en el barrio donde se refugió el comercio artesano cuando, cristianizada la ciudad, la mayor libertad de vida que la nueva sociedad permitía a sus moradores convirtió en abiertas las cerradas callejas, y rompió en alegres rejillas y puertas los muros de las casas árabes, hasta entonces vueltos y cerrados sobre sí mismos.

Convertidos ya en «moriscos», los madrileños de origen árabe, que quieren seguir siendo fieles a su tradición, se agrupan, para vivir unidos, en el cerro de las Vistillas, al sur del recinto murado y allí surgen pequeñas calles que se cruzan y entrecruzan laberínticamente, llenas de talleres y pequeños comercios, creando un barrio de tan hondo contenido y fuerza que ha logrado perdurar a través de los siglos con su propio nombre: «La Morería».

No lograron cambiar su ambiente las nobles mansiones, casi palacios, que allí se construyeron cuando, después de la capitalidad, fue autorizada la construcción de edificios más allá de la muralla. Y aún hoy, cuando la vida de este rincón madrileño parece haber perdido gran parte de su actividad, arrastrada por el progreso hacia otros lugares de apariencia más próspera, la Morería sigue teniendo sabor y tradición, porque no en vano en ella figuraron los primeros establecimientos y talleres de Madrid.

Sus calles entrelazadas trepan hacia la gran escenografía, compuesta en lo alto del cerro por el conjunto de las Plazas de Puerta de Moros, donde estuvo la puerta sureña del recinto murado, el Humilladero, la Cebada, la de los Carros, la Paja y, sobre todo, la de San Andrés, donde se yergue la gran mole de la parroquia, una de las más antiguas y más bellas de Madrid, y, sobre todo, más madrileña. No en balde en ella transcurrió la vida, y entre sus muros estuvo un tiempo enterrado el cuerpo de uno de los trabajadores más preclaros de Madrid, Isidro el labrador, el que sabía crear pozos en las alquerías y almunias del contorno, el taumaturgo-fontanero, mezcla de santo y artesano, o simplemente un santo artesano, espécimen que se sigue dando hoy en la vida artesanal de la Morería y del Arrabal de San Francisco.



LOS ARTESANOS

Porque son muchos los artesanos de vida sacrificada, no me atrevo a decir santa, pero casi casi, que mantienen en estos contornos la tradición del trabajo en taller familiar o incluso unipersonal: encuadernadores, doradores, tapiceros, cereros... Especialmente en el Arrabal de San Francisco parece como si el taller artesanal se hiciera todavía más precioso, más entrañable. Allí se hace de todo, a veces cosas únicas en Madrid, por lo que su clientela afluye de todas partes.

¡Hasta el último organillero tiene allí su taller! Este barrio del Arrabal que lo saca todo a relucir, lanza al aire a todas horas, fusas, negras y corcheas, desde la calle de las Aguas, donde Antonio Apruzzese, un hombre de setenta y cinco años, sigue grabando, punteando y afinando organillos.

¡Cuánto no habrán bailado los madrileños a su aire! Decir música de organillo es decir pueblo de Madrid, resonancia de chotis, de zarzuelas, de cuplés y pasodobles. Claro es, que, en tanto el pueblo bailaba a su son, los aristócratas y burgueses iban al Real, al gran teatro situado en el extremo

contrario del recinto, allá donde la Puerta de Balmadú, la de localización incierta, daba paso a los que salían para buscar, por Talamanca, los desfileros de la sierra, o los que de ella venían en número más escaso, es natural, que los arribados de otras zonas más llanas del este y sur de la meseta.

LOS MERCADOS

Por esto, por la facilidad de arribo, es en las Puertas del este y sudeste del recinto donde surgen los mercados.

La ciudad árabe primero, típica medieval después, no dispone de grandes plazas en su trazado, y el mercado ha de ser lugar que posibilite el ver y ser visto, el mirar y ser mirado, el disponer de espacio suficiente para la exposición de la mercancía y de tiempo, sólo limitado por la salida y la puesta del sol, para la venta y el regateo. Nacen, por tanto, los mercados por generación espontánea en lugares de vocación comercial propia, donde se ofrece al arriero o trajinante que arriba por las puertas, amplia explanada para el despliegue de su mercancía.

Plaza San Miguel.



Puerta Cerrada.



Es muy difícil señalar una fecha exacta de nacimiento a los mercados del Madrid de la muralla: hoy están perdidos algunos como el de la Caza. Transformado en bellísima Plaza Mayor, el que fuera mercado, en un simple arrabal. Conservado todavía su recuerdo en nombres hoy vivos: el de la Paja, por ejemplo; o aquel donde los Carros efectuaban su carga y descarga, o su alquiler, para el transporte de la mercancía. Y convertido en magnífico centro comercial, uno de los mejores, por no decir el mejor de España, aquel que comenzó siendo simple lugar en el que se pesaba y vendía el grano y la cebada.

Hablar del Mercado de la Cebada obliga a referirse a sus dos construcciones. La que en 1875 dio a Madrid con su armazón de hierro categoría europea, y el construido en 1962, alarde arquitectónico al que se añade los indudables adelantos impuestos por el progreso, pero cuyos méritos artísticos no es momento de discutir.

Conseguir para Madrid las indudables ventajas que la construcción del nuevo Mercado de la Cebada le ha reportado, supuso el sacrificio de la vieja y bella arquitectura de hierro, cuya integración en el entorno de la plaza era más perfecta que la conseguida hoy. Los hombres de aquel mercado, sus hijos o nietos, siguen vendiendo en éste, y si su forma exterior ha cambiado no lo ha hecho su trato, su modo de vender y actuar, imagen en cierto modo del tradicional modo de ser de Madrid. A las familias de los veteranos se les denomina sólo por el apellido: los Matanzo, los Paredes, los Rubiato, los Crespo, los Morán, los Cantalejo... Ellos y otros como ellos son los que sostienen el mercado, independientemente de la mayor o menor belleza y fortaleza de su estructura. Porque al Mercado de la Cebada, lo mismo que al Mercado Central de Pescado, ese puerto de mar que tiene Madrid en su calle de Toledo, no le sostienen sus vigas y muros, sino sus gentes, que son quienes le dan vida y alientan para él.

LA HOSPITALIDAD DE MADRID. POSADAS Y MESONES

El Madrid de la muralla ya era, como el de ahora acogedor y hospitalario. El artesano que a él llegaba procedente de otros puntos solía asentarse cerca de las salidas naturales conducentes a su tierra de origen. El comerciante que acude a vender los productos de su tierra y su ganado, a comprar aquellos que la villa puede ofrecerle, también busca para su alojamiento el



Toledo se abre allí mismo ofreciendo una especialización en artículos de uso rural, que, por cierto, todavía conserva, que la hace única para las compras del que viene de fuera. La clientela de la posada y el mesón está asegurada.

La impronta dejada en las Cavas y sus alrededores por aquellos primeros balbuceos de la industria hotelera del Madrid del XVI ha sido tan fuerte que aún perdura, y no sólo esto, sino que retoña de nuevo con la aparición de otro tipo de acogida: son los mesones actuales, los del pincho de tortilla y del vaso de vino al rasgueo de guitarra, y los soberbios restaurantes que al amparo de la tradición de las Cavas ofrecen en sus alrededores el refinamiento de hoy servido en un ambiente enraizado en las más puras esencias de nuestro Madrid.

La clientela, con ser muy distinta, busca y encuentra en el mesón lo mismo que hallaron sus antepasados: el rato de charla, la sabrosa comida, el buen vino, la amistad. Da lo mismo que representen un grupo social bien distinto al de aquéllos; la finalidad que se cumple es exacta: el mesón acoge a un grupo bien cualificado de la vida de Madrid.

Y, por otra parte, están los que quedan de antes. Los que mantienen, además de la tradición, los viejos esquemas en que se fundaron. Aquellos que debían contar en su «staff» con un mozo de mulas, un mayordomo, un

despensero, un ama de llaves y un herrador y por supuesto, un mozo de paña y tintero, por si alguien, además de dormir, sentía la tentación de escribir. Aquellos en que un gran portalón daba entrada al patio central alrededor del cual se abrían los aposentos de uso general en la parte baja, dormitorios arriba, abiertos al balconcillo desde el que el alojado curioso atisbaba cómodamente todo el ir y venir del mundo de la posada ¡Y qué mundo! Literatos y dramaturgos bien lo conocen, ya que no pocas veces, ha sido la posada escenario de lances de risas y llanto. Pero nosotros hemos de recordar el de las transacciones comerciales que allí se realizaron, el enriquecimiento de unos, la pobreza de otros, el mediano vivir de los más, y la preocupación de todos.

En homenaje a este mundo, hemos querido reproducir esta antigua posada de San Pedro, en cuyo patio les recibimos. Fundada en 1740, todavía alberga hoy, cada noche, fieles clientes en esta preciosa escenografía que vemos. Del ágil ingenio de Ramón Gómez de la Serna, salió, en 1921, el mandato categórico: «Desde hoy esta casa será el Mesón del Segoviano»; fundamentándose en que, en aquel entonces, su dueño procedía de aquella tierra. Su hija doña Petra, podría contarnos tantas cosas de lo acaecido entre sus muros... sabe tanto... El Mesón del Segoviano es un esquema, un prototipo, que la evolución de los tiempos ha querido

lugar más cercano a aquel por el que ha efectuado la entrada y próximo al punto de destino de su negocio: y éste era, normalmente, el mercado.

Son las posadas y los mesones quienes le ofrecen hospitalidad a su llegada a Madrid. Pero no sólo a él y a su cabalgadura, sino también a la mercancía que encontrará allí lugar para su almacenamiento hasta que las últimas ventas se efectúen. Fácilmente se comprende que las condiciones higiénicas que este tipo de establecimiento podían ofrecer, como lonja o almacén, no eran todo lo idóneas que la salud del madrileño exigía, pero era el Madrid del siglo XVI, el del agua encharcando sus calles, el de las ventanas vertedero de desperdicios.

Nacen las posadas allí donde son más necesarias para el servicio de este tipo de visitantes. Por eso su principal foco está en derredor de Puerta Cerrada: cruce de caminos, proximidad a los mercados, cercanía a los lugares donde las agrupaciones gremiales de los tintoreros, cuchilleros, tijereteros, latoneros, son poderosas. Además, la calle de



Mesón del Segoviano.



salvarnos para que hoy podamos comprender lo que fueron.

Quedan todavía en nuestro barrio encantadoras posadas: las de nombre terrible, el Dragón, el León. Con nombres de santos, otras, San Isidro, San Antonio.

Muchas se han perdido. Algunas, pocas, funcionan todavía como tales. Las más continúan defendiendo los viejos locales, aun desfigurados por la nueva actividad que albergan.

* * *

Su caso es el común de todos los establecimientos tradicionales de Madrid, que se pierde, se desdibuja, se despersonaliza. Es deber de todos luchar porque esto no ocurra, y porque la impronta dejada por aquellos primeros que trazaron una línea de conducta comercial, se mantenga y perdure. Ha de ser, por supuesto, dentro de las innovaciones introducidas por los que les su-

cedieron, reflejo, a su vez, de nuevos modos de vida. Pero no debe perderse la huella dejada en cada tiempo por una sociedad que, al hacer del comercio y el trabajo artesanal una vocación, imprime a su obra un sello determinante que la hace más bella.

Hay que luchar porque todo su pasado se refleje en el Madrid comercial de hoy para que sirva de base a su futuro, que será, a su vez, tanto más hermoso cuanto más se apoye en su verdadera raíz, la nacida y crecida al amparo de los que le precedieron.

Y para terminar, permitanme exponerles un caso acaecido como un milagro estos mismos días, animador y claro ejemplo de lo que ha sido, es y debe ser el destino de un establecimiento tradicional de Madrid.

Un establecimiento tradicional, la Posada de la Villa, cuenta 400 años de existencia. Todo en ella, edad, dificultades de sostenimiento, poco rendimiento del negocio, aconseja y aún induce a su demolición. Innumerables intentos que se hacen por salvarla, no puedan nada contra las circunstancias

adversas que la rodean. Pero cuando ya la piqueta demoledora de una joya del Madrid comercial se abate sobre sus muros, surge el milagro. La generosidad y sacrificio de un hombre, don Félix Colomo, el propietario de las Cuevas de Luis Candelas, la adquiere para devolverla su sabor primitivo, adaptándola como restaurante que ofrecerá nuevos y modernos servicios en el tradicional nombre de la Vieja Posada. Reciente milagro que acaba de producirse en estos mismos días, y admirable decisión del señor Colomo a quien manifiesto, en nombre propio y de los que aman las tradiciones madrileñas, nuestro más profundo agradecimiento, así como a todos los que en casos semejantes, han salvado valiosos testimonios de nuestra historia comercial.

Pero con ser mucho, no es suficiente este trabajo y esfuerzo aislado del comerciante.

Tendencia imperante en el nuevo urbanismo occidental es la de rehabilitación de edificios antiguos en los cascos artísticos o históricos de las ciudades; Francia, Inglaterra, Alemania, Holanda, Estados Unidos, evitan la destrucción de aquellos que consideran valiosos, conservando sus fachadas y readaptando sus interiores a la nueva actividad a la que se destinan.

En octubre del pasado año, España participó en la campaña organizada por el Consejo de Europa por el Renacimiento de la ciudad, bajo el lema «Ciudades para vivir». Su participación se redujo entonces a una mera protección teórica, dado que la situación económica actual, tanto a nivel estatal como municipal, impide otro tipo de participaciones.

Pero cuando este proyecto se convierta en una realidad, y en la Campaña por el Renacimiento de nuestra ciudad entren trozos de nuestro Madrid artístico, histórico, literario, allí ha de estar el Madrid comercial de la Muralla, porque conservarlo y recuperarlo supone conservar y recuperar nuestra propia identidad.

«En torno a la muralla» se creó el Madrid comercial del que partió dispersándose el germen de este otro gran Madrid que hoy vivimos.

En las tiendas que ocupan los mismos lugares en que los primeros comerciantes se establecieron; en los talleres de artesanos que practican casi o muy parecidos oficios a los que aquéllos practicaron; en los nombres dejados por ellos a las calles; en el ambiente mercantil y artesanal que todo el barrio respira, rendimos este pequeño homenaje a los hombres que han hecho posible la evolución, de los cuales son ustedes, hoy, representantes.



UNA VICTIMA DE LOS INGENIOS MADRILEÑOS

«PEDRO VERGEL, ALGUACIL Y TOREADOR»

Por Francisco LOPEZ IZQUIERDO

PEDRO Vergel de Prado vino al mundo en el mes de octubre de 1580 y en el barrio de Platerías, calle de Santiago esquina a la de las Fuentes, es decir, cerca de la Puerta de Guadalajara, como Lope, su amigo; como Calderón. Nació, pues, al mes siguiente que un madrileño ilustre: don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas.

Vergel descendía de una familia de plateros, oriundos del Bearn; pero él no quiso serlo: tomó otros derroteros, como después veremos.

Vergel era gentil y guapo mozo. Y como expresa su biógrafo Alejandro Martín Ortega, «amaba nuestro alguacil el vivir dispendioso, pero no desordenado, que daba empaque y prestancia a su persona...»

Su amistad con el Fénix de los Ingenios le venía desde muchacho por la vecindad de ambos, y su afición por los toros —pasión hispana

por excelencia en todas las clases sociales— de su primera juventud, pues, como escribe el citado biógrafo, «muchas veces, en el campo, en las riberas del Jarama, vio nacer las estrellas a la vuelta al hogar del que se había escapado para aprender, desde jovenzuelo, cómo se rejonea y cómo se da muerte a un toro, pasión dominante de su vida...».

Le vemos ya con el oficio de alguacil el año 1604 en Valladolid, estando allí la Corte... Y vuelta ésta a Madrid, regresó Vergel a su villa natal, donde casó en 1607 con doña Magdalena de Gamboa, a quien redimió, y que fue causa de que Salas Barbadillo y el Conde de Villamediana le dedicaran sus aceradas sátiras...

Alejandro Martín Ortega escribe que «fue Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo el primero, a mi entender, quien, procaz y deslenguado, propaló la escabrosa especie de la

deshonra conyugal de Pedro Vergel... trazando el prólogo de su villipendiada vida. Y le siguió, con más ímpetu y agresividad el satírico poeta don Juan de Tassis y Peralta...», «que era pequeño, feo y granujiento», según escribió un poeta su enemigo.

Fue procesado Barbadillo en 1609 por satirizar a éste y a otros alguaciles, sirviéndole Vergel de modelo para su novela «El sagaz Estacio, marido examinado».

Sin embargo, escribe de él su citado biógrafo que «fue bien mirado por todos... y su conducta posterior, durante toda su vida, nos le acreditan de poseer, a más de excepcional atracción, un gran sentido práctico para navegar... Fuerte en resortes viriles, en más de una ocasión... tuviera en él decidido defensor su amigo Lope de Vega, ya que éste asegura en algún lugar, refiriéndose a Vergel: «Vuesa merced,

que sólo ha tenido manos para defender amigos...».

Que Lope le estimaba en sumo grado lo demuestra el hecho de dedicarle su tragicomedia, escrita hacia 1611, «El mejor mozo de España», cuyo asunto se refiere a las bodas de los Reyes Católicos, en que el mejor mozo de España era, por supuesto, el novio, don Fernando de Aragón.

Saca a relucir Lope en esta dedicatoria —que firma «su capellán y amigo»— no sólo las prendas personales de Vergel, sino que le recuerda una hazaña taurina suya:

«... La persona, el brío, el buen gusto, el donaire, la gala, la condición, la liberalidad, la honrada lengua, el espíritu levantado a cosas grandes, la destreza en las armas y el valor en la ejecución, con tan nobles ejemplos, que habiendo hecho pedazos (con solo la capa y la espada) dos toros ferocísimos en Lisboa, preguntaban algunos fidalgos a los criados de S. M. *si vuesa merced era portugués o había deseo de serlo...*».

Respecto a su buena vida y a su gusto por las joyas, expresa Martín Ortega: «Así, en 8 de agosto de 1619, por ante el escribano Diego Cerón, compra a Pedro Pérez de Carrión, platero, por precio de 1.325 reales, una gargantilla de oro, dos salvas decoradas con una iluminación y dos cintillos de oro; acaso uno de estos cintillos fuera el que lució en cierta fiesta celebrada en la Plaza Mayor, que hizo escribir a Villamediana, con su pluma difamatoria, aquello de

*«Qué galán entró Vergel
con cintillo de diamantes,
diamantes que fueron antes
de amantes de su mujer.»*

Compró también, por 24.000 reales, casa en la calle del Príncipe, frontero al corral de Comedias, en terreno ocupado hoy por la plaza de Santa Ana. En esta casa fue sorprendido y penado Pedro Vergel, con otros, por jugar a los naipes en 1627.

La primera vez que por los documentos vemos actuar como alguacil en fiestas de toros a Vergel, lo cual no quiere decir que no lo hubiera

hecho antes, es en 1618, descubierta este dato por Martín Ortega en el Archivo Histórico de Protocolos madrileño.

Según éstos, el Ayuntamiento, en 7 de abril de 1619, ordena a García Vázquez, mayordomo de los propios de la Villa «que de los maravedís de vuestro cargo de la dicha mayordomía, pagad a Pedro Vergel, alguacil de la casa y corte de su mag., trece mil y quinientos maravedís que por un decreto de los señores del Consejo Supremo de su mag. le están mandados dar del valor de un toro vivo, por la ocupación y trabajo que tuvo en sacar los toros que se corrieron en la Plaza del señor Duque Cardenal el jueves cinco de julio pasado».

Aclararé que desde que se derribó la Plaza del Arrabal hasta que fue sustituida por la actual Plaza Mayor en el mismo lugar, las corridas hubieron de darse en la plaza de Palacio el miércoles 27 de junio, por San Juan, la primera por deseo expreso de Felipe III en la Huerta del Duque de Lerma, jueves 5 de julio, la segunda y la tercera, por Santa Ana, en la plazuela de la Cebada, el lunes 30 de julio de 1618.

El mismo día 7 de abril dio Vergel carta de pago al receptor de las sisas de la Villa por veintisiete mil maravedís, en virtud de una libranza del Ayuntamiento, del valor de dos toros vivos «por la ocupación que tuvo en las fiestas de toros que se corrieron por San Juan, en la Plaza Mayor, y las de Santa Ana en la Cebada».

La de la Plaza Mayor fue la de inauguración, el miércoles 3 de julio de 1619, por San Juan.

En 1621 no hubo toros en Madrid por los lutos dedicados a Felipe III, que había fallecido en la madrugada del 31 de marzo.

El año 1622, en cambio, se celebraron las siguientes:

El miércoles 6 de julio, por San Juan; el miércoles 27 de julio, por Santa Ana. Entre ésta y la siguiente, de toros y cañas, de lunes 28 de noviembre, por el cumpleaños de la reina, sucedió la espantosa muerte del conde de Villamediana —el domingo 21 de agosto, entre ocho y nueve de la noche— en plena calle Mayor. Hubo toros otra vez, para

divertir a Felipe IV, el lunes 19 de diciembre.

Con referencia a los toros de 27 de julio hay una solicitud en el Archivo de Villa del alguacil Vergel de fecha 18 de agosto, que le fue concedida en el Ayuntamiento de lunes 22, es decir, al día siguiente de la muerte de Villamediana.

He aquí los textos:

«Muy poderoso señor:

Pedro Vergel, Alguacil desta Corte, digo a V.A. consta del cuidado y diligencia con que acudí al servicio de V.A. en las dos fiestas de toros próximas pasadas, y es costumbre dar por cada fiesta el valor de un toro. Pido y suplico a V.A. se sirva de mandar que se me dé el valor de dos toros, en que recibiré mucha merced, y para ello, etc.— Pedro Vergel [Rubricado].

Otrosí digo que en la dicha fiesta me mató un toro un caballo, suplico a V.A. mande se me dé por ello ayuda de costa la que V.A. fuere servido, como se [ha] hecho siempre con otros alguaciles.— Pedro Vergel [Rubricado].»

Y en el sobrescrito se dice:

«P.^o Vergel alguacil desta Corte. Vallejo. En Madrid a deciocho (sic) de agosto de 1622. Désele el valor de dos toros vivos de entrambas fiestas. Que pide el valor de dos toros destas dos fiestas pasadas» (1).

Tras la solicitud de nuestro alguacil al Consejo de Castilla, en el Ayuntamiento de lunes 22 de agosto se determinó «que a Pedro Vergel, alguacil desta Corte, se le den cien escudos de oro por los tres toros que se le han de dar, los dos de las dos fiestas de San Juan y Santana y el otro que S.M. le mandó dar el día de los de los de Santana, los cuales le pague Agustín de Fuentes, mayordomo de Propios.»

Cotarelo y Mori escribe que «en el siguiente mes hubo corridas de toros con caballeros en plaza», según expresa la siguiente nota: «A los 6 de julio hubo toros en presencia de S.M. y A.; dio dos lanzadas D. Cristóbal de Gaviria, que salió bien; y después, entrando en la plaza con lacayos y rejones, le derribó el toro a él y al caballo, y le volvió a pisar dejándole por muerto. Levantáronle entre cuatro hombres sin

acudir a su socorro ninguno de los de a caballo. Sólo el alguacil Vergel se apeó del suyo y se lo dio al dicho D. Cristóbal, y casi sin volver en sí subió en él, y Pedro Vergel a pie, con acicates a su lado, fueron corriendo al toro y lo mataron a cuchilladas. Estimóse en mucho esta facción de Pedro Vergel, y por tal el Duque del Infantado desde el balcón de S.M. le dio las gracias, y lo mismo hicieron los demás grandes y señores desde sus ventanas. El caballo se lo había prestado a Pedro Vergel el Conde de Villamediana, y estimó tanto el hecho, que se lo dio todo enjaezado como estaba, y asimismo le ofreció ración para él en su caballeriza; y el Almi-

rante y el Marqués de Velada y otros le dieron cadenas y sortijas de diamantes de mucho valor. Muerto el toro, salió de la plaza D. Cristóbal y con dos sangrías estuvo luego bueno de su caída.»

«Es probable —añade Cotarelo— que en esta corrida entrase el mismo Conde, pues sabemos lo aficionado que era a esta clase de ejercicios, como otros muchos caballeros de su tiempo.»

Era D. Cristóbal de Gaviria caballero de Santiago, y no me extraña que Villamediana prestara a Vergel cabalgadura, pues el Conde tenía caballos en su cuadra, de los que era apasionado. Lo que no en-

cajan son las sátiras del Correo Mayor contra Vergel y su acción de prestarle un caballo para que hiciera su oficio de alguacil en la Plaza Mayor... A menos que D. Juan estuviera arrepentido, apesadumbrado, en examen de conciencia a que le llevaría la sospecha de su próximo fin...

He aquí una sátira que D. Juan de Tassis escribió a Vergel y que Cotarelo fecha en 1622, quizá porque así figura donde la tomó. Hasta 21 de agosto en que fue asesinado el Conde ya hemos visto cómo sólo hubo dos corridas de toros, pero ninguna de toros y cañas. Por tanto, estos versos se referirán a fiesta anterior.

A PEDRO VERGEL, EN LA FIESTA DE TOROS

Fiestas de toros y cañas
hizo Madrid a su Rey,
y por justísima ley
llenas de ilustres hazañas.

La suma de todas ellas,
con ardimento gentil,
engrandeció un alguacil
con mil circunstancias bellas.

El caballero novel,
valiente, bravo y furioso,
se ha presentado en el coso,
florido como un *vergel*.

Sus galas son peregrinas,
pues le hacen contrapeso
a martinetes de hueso
cintillo de cornerinas.

Miró al toro con desdén
Vergel, y el toro se para,
pues ve con cuernos y ara
un retrato de Moisés.

Dudó el toro la batalla,
y no sabe en tal aprieto
si ha de guardar el respeto
al rey de la cornualla.

El toro tuvo razón
de no osar acometer,
pues mal puede él oponer
dos cuernos contra un millón.

Mal gobierno fue por Dios,
sabiendo que se embaraza
la fiesta, hechar en la plaza
los toros de dos en dos.

—No causes tan grande inopia
al mundo, toro cruel;
que si matas a Vergel
destruyes la cornucopia.

Pero no saldrás con lauro:
Huye, toro, que te atajan;
mira que sobre tí bajan
Aries, Capricornio y Tauro.

Guarda a Vergel el decoro,
que en la presencia del Rey,
el que antes fue manso buey
se ha trocado en bravo toro.

De otras armas te apercibe,

toro, para tu defensa
que a Vergel no hacen ofensa
cuernos, pues con ellos vive.

Arremetió el toro fiero
a Vergel, que con destreza
por encima su cabeza
hizo la vuelta el carnero.

Lleno de coraje acerbo,
se levanta y mete mano
animoso, si no ufano,
y ligero como un ciervo.

—Conseguirás, lauro eterno,
Vergel, con sumo tesoro,
pues venciste toro a toro
peleando cuerno a cuerno.—
Por Dios, que admiro el indicio,
en enemistad tan grave,
si no es que ya el mundo sabe
que son ambos de un oficio.

Su político gobierno
honor en los hombres labra,
en hombres por la palabra,
mas en Vergel por el cuerno.

Mercedes esperar pudo
con que a todos se anteponga,
Vergel, pues le dan que ponga
el minotauro en su escudo.

Destos peligros extremos,
cuál sea el más grave ignoro,
verse en los cuernos del toro
o en el toro de los cuernos.

—En ocasión oportuna
anduviste, Vergel, hombre;
hoy colocaste tu nombre
en los cuernos de la luna.»

Décimas al mismo

De un toro mal ofendido
se vio Vergel encornado,
con sus armas acosado
y en sus cuernos perseguido.
Con su defensa advertido
acuchilla al toro fiero,

cuando el vulgo lisonjero
dice entre confusas voces:

—Toro, pues no le conoces,
debes de ser forastero.—

Disfrazado en caballero
Vergel en la plaza entró,
y el toro le derribó
y cayósele el sombrero.
Aunque con armas de acero,
fue del toro conocido,
y viéndose del vencido,
humilló sus armas dos,
diciendo: —Vergel, a vos
todo cuerno sea rendido.—

Que muera a cuernos Vergel
no es desdicha, sino gala,
que su vida no se daba
otra muerte más cruel.
Volteóle el toro a él,
y él le dio de cuchilladas;
y delante del Rey dadas,
que le harán merced espero,
porque le valgan dinero
los cuernos y las cornadas.

Vergel, con razón sentido
de que un toro se le atreva,
a cuchilladas lo lleva
maltratado y mal herido.
Huye el toro, aunque ofendido,
y así la pendencia ataja,
por ver que en vano trabaja
si ha de vencer a Vergel,
otro toro mayor que él
y con armas de ventaja.

¡Que le perdiese el decoro
delante del mismo Rey
un advenedizo buey
a un tan conocido toro!
Diera, por Dios, un tesoro

porque Vergel le amarrara, pues pudiera cara a cara ponérsele y cuerno a cuerno, y no querer por lo tierno, poner a riesgo la vara.

—Vergel, no te conocí, que a conocer tu sujeto, yo te guardara el respeto que en público te perdí. Tan acosado me ví de tu valerosa espada, que te tiré una cornada; de lo cual arrepentido humilde perdón te pido como a rey de esta vacada.—

—No hay perdón. Malicia ha sido que él ahora no podía topar los cuernos que cria un tan honrado marido. Y si hasta ahora he sufrido ya no puedo perdonar; que no quiero dar lugar a que pasado mañana en los toros de Santa Ana otro se vuelva a burlar.—

Y ahora un soneto al mismo:

La llave del toril, por ser más diestro, dieron al buen Vergel, y por cercano deudo de los que tiene so su mano, pues le tiene esta villa por cabestro.

Aunque en esto de cuernos es maestro y de la facultad es el decano, un torillo, enemigo de su hermano, al suelo le arrojó con fin siniestro.

Pero como jamás hombres han visto un cuerno de otro cuerno horadado, y Vergel con los toros es bienquisto.

Aunque esta vez le vieron apretado, sano y salvo salió, gracias a Cristo: que Vergel contra cuernos es hadado.

Al mismo

Acosado de los toros un caballo de Vergel, vio sus ancas coronadas de lo que sus sienes él.

Esto no hizo novedad a todos los del cuartel que desde lejos miraban, y dijeron: —Está bien.—

Porque viendo atrás el cuerno del rocín en el revés, juzgan que la faz del dueño de la misma data es.

Al mismo

A los toros de Alcalá por la posta va Vergel; un corneta va con él.

¡Válgame Dios! ¿Qué será?

Habiéndole maltratado el Conde de Monterrey

Un conde, un monte y un rey dieron de palos a un buey.

Los siguientes versos, aunque titulados «A Santiago de Medina cuando se casó con Julia», más parecen dedicados a Vergel, según puede verse por el contexto:

¿Qué tiene el señor Vergel que da tan grandes bramidos?
¡Qué! ¿no hay en Madrid maridos Ni en el mundo como él?

Ese cor... novel que pueda igualarle dudo; que aunque es ciego, sordo y mudo y aunque más quiera sufrir, no ha de poder competir contigo, protocolar...

La futura sucesión de oficio que es tan honroso se le debe al nuevo esposo de justicia y de razón.

De todo ilustre cab... becerro, gamo y venado, rey es Vergel, coronado de fresnosa cornerina, y Santiago de Medina es el príncipe jurado.

El Vergel do se apacienta todo cab... es Vergel; y su casa es arancel que quiere que se consienta.

No tiene ni pide cuenta los estorbos adivina; no da ni toma mohína; que este trato le ha enseñado, como toro madrigado al novillo de Medina.

Dirigiéndose a San Isidro Labrador, no se conforma el Conde con satirizar a un alguacil, sino a tres: a Medina, el recién casado de los anteriores versos; a Sierra, cuñado de Vergel, por estar casado con una hermana de la mujer de éste, y al propio Vergel.

Isidro, si a nuestra tierra bueyes venís a buscar, estos tres podéis llevar: Medina, Vergel y Sierra.

Todavía hay un soneto, que Martín Ortega dice contenido en el manuscrito 20.355, fol. 202, de la Biblioteca Nacional, y que cree en la posibilidad de que sea de Quevedo, lo cual dudo, inclinándome a que se debe a la pluma del Conde, pues en el último terceto hay una imagen que nos recuerda aquella octava de Villamediana que comienza:

Llego a Madrid, y no conozco el Prado; y no lo desconozco por olvido, sino porque me consta que es pisado por muchos que debiera ser pacido...

Helo aquí, precedido de unas líneas explicativas:

«Un alguacil de Corte que primero fue platero y viendo que con su oficio no lo pasaba bien, dio licencia a su mujer que ayudase, la cual se enamoró de D. Diego de Prado y le gastó la hacienda y habló a un caballero que tiene su hacienda en Soto y se llama Luzón.

Este que ves, platero jubilado, alguacil con perdón de aquesta villa. Fiero con ferruelo y sotanilla, toro vestido y cabestrón barbado.

Este sufrido a prueba de callado que de cuernos se va como canilla; tan judas de su pobre mujercilla que un cuerno sufrirá por un cornado.

Este chivato que obispar pretende; este carnero que su ser conserva; este tratante que su fama vende; Este consorte de cualquiera cierva ya no paze en el Prado porque entiende que el soto de Luzón tiene más yerba.

Murió, según consta en el libro 3.º de enterramientos de la parroquia de Santiago, al folio 134, «en 20 de octubre de 1632, P.º Vergel, en sepultura propia. Era de la parroquia de San Sebastián...» y «criado del infante D. Carlos».

Pedro Vergel, alguacil de la Casa y Corte de Su Majestad, y toreador, ha pasado a la historia, a la chica, si queréis, porque Lope de Vega le ensalzó en varias ocasiones y porque Salas Barbadillo y el Conde de Villamediana le vituperaron no pocas...

F. L. I.

(1) Bibliografía:

Archivo de Villa, 2-57-11, en Francisco López Izquierdo «Toros en la plaza Mayor de Madrid, 1619-1846», dos tomos (inédito). Adolfo de Castro y Rossi, «Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII...», Madrid, 1881.

Emilio Cotarelo y Mori, «El Conde de Villamediana», Madrid, 1886.

«Comedias Escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio», Biblioteca de Autores Españoles.

Alejandro Martín Ortega, «En el Centenario de Lope de Vega. Datos sobre el Fénix y el alguacil Vergel», artículo publicado en diario «ABC», 1962.

Alejandro Martín Ortega, «Pedro Vergel, alguacil de la Casa y Corte de S.M.», Madrid, 1965.

