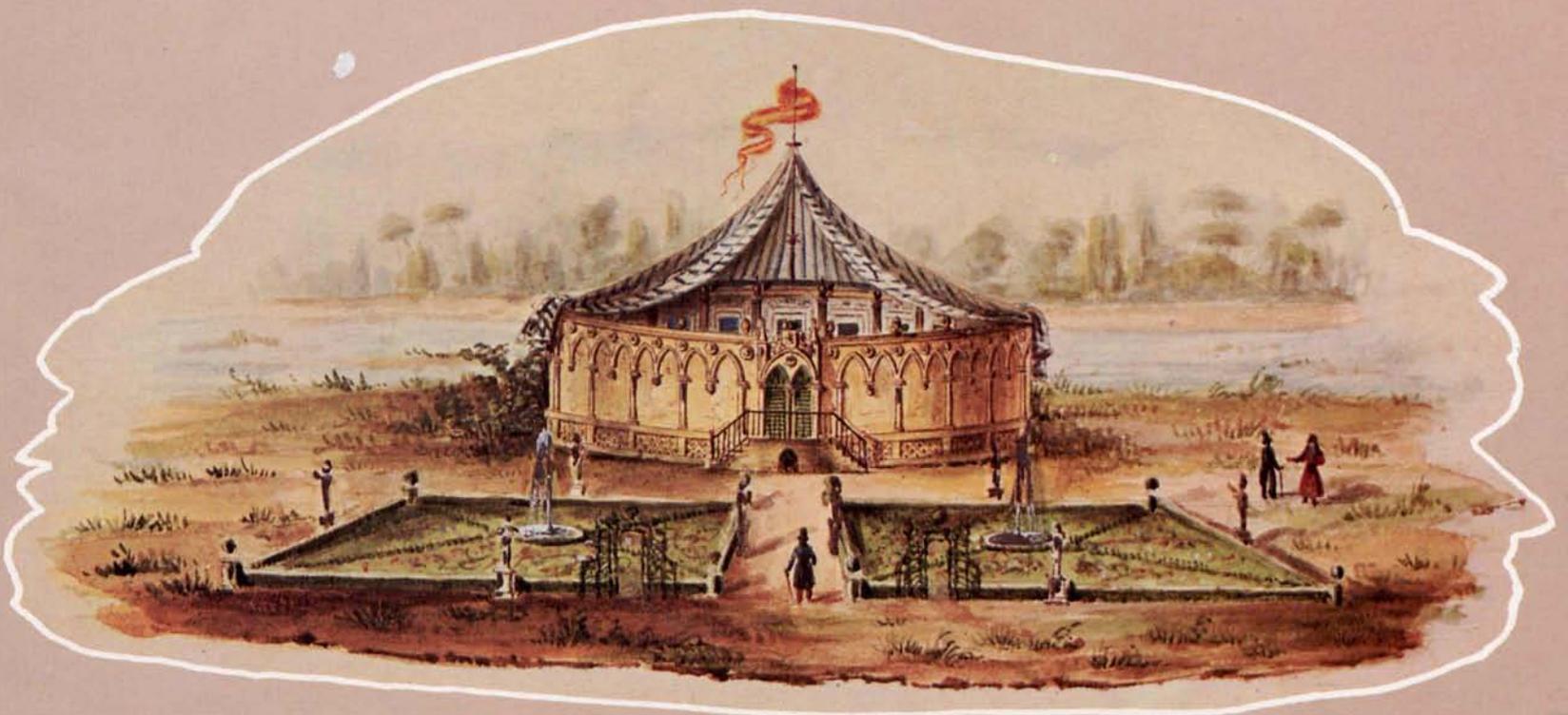
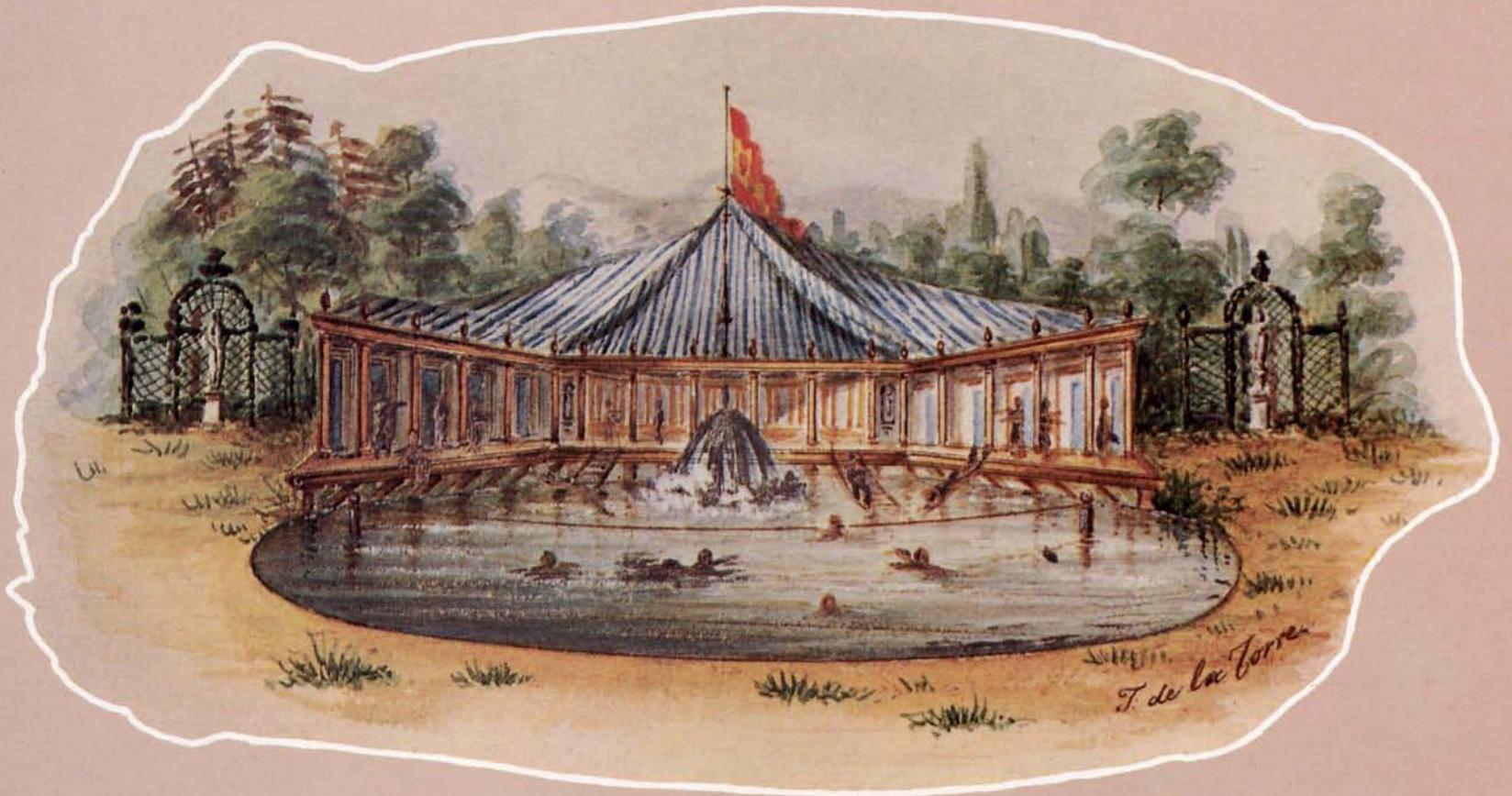


VILLA de MADRID



VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL EXCMO AYUNTAMIENTO

CONSEJO DE REDACCION:

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

Dirección: Mercedes Agulló y Cobo

REDACCION: PLAZA MAYOR, 27

ADMINISTRACION: MAYOR, 83

PRECIO DEL EJEMPLAR: 175 PESETAS

M A D R I D

AÑO XXI

1983-IV

NUM. 78

Sumario

Madrid entre la belleza y la fealdad. Por MIGUEL FISAC.

Ortega, con Madrid al fondo. Por JOSÉ MONTERO ALONSO.

Diseños de Felipe Fontana para una villa madrileña del barroco tardío. Por VIRGINIA TOVAR MARTIN.

El Déco y los ilustradores en Madrid. Por ESTRELLA DE DIEGO.

Casas de baños en Madrid. Por FERNANDA ANDURA VARELA.

Una Exposición magistral sobre el bodegón español. Por FRANCISCO CALVO SERRALLER.

Reconocimiento a J. Laurent. Por NATALIA Povedano MOLINA.

El arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785) en el Museo Municipal. Por F. A. V.

Picasso vuelve a la casa de San Pedro Mártir. Por LOLA GIL PEREZ.

Maqueta:

ANDRES PELAEZ y RAFAEL CHAMARRO

Portada:

PROYECTO DE BAÑOS EN EL MANZANARES. 1833.

Fotografías:

CAMPANO, ARCHIVOS «VILLA DE MADRID» y MUSEO MUNICIPAL

Dep. Legal: M. 4.194.—1958

RAYCAR, S. A. Impresores
MATILDE HERNANDEZ, 27
MADRID-19

MADRID ENTRE LA BELLEZA Y LA FEALDAD

Por Miguel FISAC

TODAS las afirmaciones rotundas suelen ser falsas. Decir que Madrid es una ciudad bella, en términos absolutos, evidentemente no es novedad.

Decir que es fea tampoco es cierto.

¿Qué es Madrid entonces? ¿Tal vez se encuentre en el término medio entre la belleza y la fealdad?

Muy posiblemente sea ese equilibrio inestable la característica más acusada de nuestra Villa y Corte.

Algo nos aclararíamos si analizamos —sin ninguna pretensión erudita ni historicista— las motivaciones urbanísticas y arquitectónicas que han originado esto que podríamos llamar estirones y flojedades estéticas que equivalen a ese resultado final que es Madrid.

Sin ninguna intención ciudadana, ni menos aún capitalina, surgió un pequeño pueblo, junto a un pequeño río.

Cuentan que algún Presidente de los Estados Unidos había sido antes vendedor de periódicos y que a Wamba le hicieron rey mientras estaba arando.

El cuento de *Cenicienta*, además de ser bonito, puede, alguna vez, hacerse realidad: su zapatito de raso lo perdió la Villa de Madrid al llegar un «Príncipe»: el Emperador Carlos, a pasar en ella unos meses para curarse una bronquitis crónica.

La medicina de sus aires saludables fue tan maravillosa, que cuando su hijo Felipe II estudió el lugar para fijar la residencia de su Corte, la situación central de su emplazamiento en la Península y el ambiente tan puro, inclinaron definitivamente la balanza hacia su elección.

Los Austrias tuvieron que improvisar el asentamiento de la capital de un Imperio en el que no se ponía el sol. Y de ese estira y afloja de las necesidades cortesanas y la realidad de un poblachón de la raya Norte de la Mancha, salió el Madrid antiguo. Una mezcla, a veces explosiva, entre unas callejuelas sucias y estrechas de casas pobres y desaliñadas, pero graciosas, y unos palacios e iglesias como la Casa de la Villa, la Capilla del Obispo y hasta una Cárcel, de tan bue-





Plaza de la Villa.

na traza y magníficos patios, que se dedica hoy a Ministerio de Asuntos Exteriores.

Cuando una gran ciudad, como es ahora Madrid, se encuentra en posesión de un barrio antiguo, el de los Austrias, puede hacer dos cosas, a cual más peligrosas: dejar ese barrio medio abandonado, marginado y sin hacerle caso, o considerarlo un verdadero tesoro urbano y, con gran preocupación cultural, querer «salvarlo» a todo trance. Y esto último es el gran peligro que hoy tiene el viejo Madrid.

Los eruditos, sin visión plástica del tema, acechan por las esquinas con sus carpetas de documentación literaria y gráfica.

Los restauradores sin sensibilidad, con sus técnicas mejor o peor aprendidas en el extranjero, se agarran al clavo ardiendo de un grabado antiguo o de una referencia mal digerida y el resultado puede ser —o es ya— un grotesco y repintado espacio urbano que fue antiguo y que ya no es más que un pequeño barrio «turístico», en el más peyorativo sentido de la palabra, pretencioso, ridículo y que parece de cartón.

Convendría pensar en que un monumento, una pieza arquitectónica o un conjunto urbano antiguo, tienen hoy una valoración subjetiva para nosotros, con nuestra mentalidad y en nuestro tiempo, que no es, por supuesto, la que tuvo entre los hombres de la época en que se hizo y, por tanto, si se

pretenden borrar las huellas naturales de ahora y se rodea de un falso ambiente antiguo, el resultado no pasará de ser una grotesca mascarada.

Contemplando hoy las maravillosas ruinas del Partenón de Atenas, se echa en falta que no estén allí, en su sitio, las metopas que la rapiña inglesa trasladó al Museo Británico. Pero no se siente ninguna nostalgia al no ver las columnas, los entablamentos y los frontones de mármol pentélico, recubiertos de estuco blanco y pintados en rojo, amarillo y azul, como sabemos que estuvieron entonces.

Aquel Partenón fue un templo pagano griego. Ahora es, para nosotros, hombres del siglo XX, una joya arquitectónica actual y nuestra. Aquello y esto son dos momentos distintos... y los separan veinticinco siglos no sólo en el tiempo, sino también en la manera de ver y de sentir esa arquitectura.

Los edificios antiguos se deben restaurar lo más indispensable, para su conservación, y con la mayor sensibilidad de que seamos capaces. Y sobre todo, hay que limpiarlos. La limpieza, el aseo corporal o ambiental, es una constante de nuestro tiempo y es para nosotros —no para los antiguos— indispensable.

La arquitectura de la Casa de Austria, tan española, ya después de tantos años de reinado, no llegó a perder ese sello nórdico de sus tejados empizarrados y sus cúpulas

bulbosas que pasan a ser castizas en Madrid. Sin embargo, no es extraño que al llegar a reinar los Borbones, empapados en la italianizante arquitectura francesa de Luis XIV, no les gustara para el nuevo Palacio Real un proyecto de don Pedro de Ribera y prefirieran el del abate Juvara, adaptado y reducido, después de su muerte, por su discípulo Juan Bautista Sachetti.

La mayoría de edad se la da Carlos III al descubrir que Madrid es una importante capital de un importante Estado, y que ha de colocarse arquitectónica y urbanísticamente a la altura de sus circunstancias.

Y el Rey-Alcalde comienza por lo primero: por buscar unos buenos arquitectos nacionales o extranjeros —donde los haya— para crear no sólo unos edificios importantes, sino sobre todo unos ejes ciudadanos: un cardo y un decumano en los que situar esos paseos y esos edificios importantes que le darán el empaque ciudadano que necesitaba.

Muy pocos son los conjuntos arquitectónicos y urbanísticos que se han conseguido realizar *ab ovo* con toda la pureza de un proyecto plasmado sobre el papel y sin arrepentimientos. Y la experiencia nos demuestra, en la frialdad de un Palacio de Versalles o de Brasilia, pongamos por caso, que a esa arquitectura le falta algo: le falta la gracia y lo humano de la duda, de la inseguridad y hasta del despropósito, como el de la fachada de la catedral de Chartres, por ejemplo.

Carlos III busca, y encuentra, dos grandes arquitectos españoles: don Juan de Villanueva y don Ventura Rodríguez, enraizados en las corrientes neoclásicas de su tiempo y aprovecha, como contrapunto, a don Francisco Sabatini, un brigadier que demuestra que sabe de eso, y a los maestros italianos que acompañaron al Rey desde Nápoles.

El resultado final del eje Norte-Sur es el Salón del Prado, con un Museo de Historia Natural que, para seguir nuestra tradición, se dedica finalmente para otra cosa. Un Jardín Botánico que, como excepción que confirma la regla, sigue, mejor o peor, destinándose para lo que se construyó, y un Observatorio Astronómico inconcluso y que ha perdido la conexión axial con los anteriores debido a la aparición intermedia de calles y edificaciones posteriores.

El decumano de este trazado, tuvo mejor suerte. Un edificio soberbio: la Real Casa de la Aduana, hoy Ministerio de Hacienda, de Sabatini, al comienzo del eje, desde la Puerta del Sol, es secundado dignamente por otros hasta el cruce con el cardo, en una intersección depresiva por lo que fue arroyo de Recoletos —en el que se bañaron en el Cuaternario los mamuts— y en el que se situó admirablemente una bellísima fuente monumental, como siempre proyectada para otro lugar, La Granja, dibujada por Ventura Rodríguez y ejecutada por Francisco Gutiérrez, Roberto Michel y otros. En la cuesta de subida, a continuación, y colocada

Medianerías decoradas en Puerta Cerrada.





La Puerta de Alcalá desde las Torres de Valencia.

en el lugar preciso de cambio de rasante, se emplazó la Puerta de Alcalá: un digno monumento a Carlos III. Este eje monumental sería casi perfecto, en su pensada belleza, si en los últimos años no hubiera cometido, el Ayuntamiento, dos errores al conceder licencia a dos edificios, uno al comienzo de la calle de Alcalá, en la esquina a la calle de Peligros, para el Banco Vitalicio de España, y otro, en su final que rompe el horizonte lejano y arbóreo de la Puerta de Alcalá.

Hay, después de esta intención programada de monumentalidad, otros aciertos plásticos, no totalmente casuales —aunque la suerte, tanto en las ciudades como en los hombres, juega un importantísimo papel— en los que consiguen

bellísimos conjuntos, como el de la Plaza de Oriente, rematado con un monumento que más que a Felipe IV se debería dedicar «A la Admirable Colaboración Artística» en el que, sobre un dibujo de Velázquez de retrato ecuestre del rey, Martínez Montañés realizó un boceto en talla de madera, que ejecutó en bronce Pietro Tacca, después de un estudio matemático de equilibrio de Galileo y todo ello en un pedestal de los escultores Francisco Elías y José Tomás. No creo que se pueda dar un ejemplo más aleccionador, más feliz y unitariamente resuelto.

Para el eje Norte-Sur, se aprovechó, muy racionalmente, la vaguada que creaba el arroyo de Recoletos. Pero el arro-

yo y su subsuelo, con un gran caudal de aguas subterráneas, es muy zigzagueante y la vía y sus edificaciones laterales tuvieron que adaptarse a las sinuosidades que les imponía la posibilidad de cimentación. Y, tampoco por casualidad, sino por buen sentido estético, en cada cambio de dirección se creó un ensanchamiento de cruce con otras vías perpendiculares y en el centro se colocó una estatua monumental, de mejor o peor fortuna, pero que cumple la función de rematar una perspectiva, pues, al no existir este rompimiento, la visión de ella se vendría a estrellar, de mala manera, en una fachada lateral de la Castellana.

Como ejemplo de lo que no se debería hacer, ahí tenemos la nueva remodelación de la mal llamada Plaza de Colón. En primer lugar, no es una plaza, sino un cruce de caminos, y en segundo lugar, se han empleado los elementos arquitectónicos más caros, más feos y más inoportunamente dispuestos que puede imaginarse, para conseguir el espacio ciudadano más pretenciosamente hortera con que cuenta Madrid. Y para remate de tanta torpeza, se ha marginado y desaprovechado un conjunto —ese sí— auténticamente monumental, de la Historia del Descubrimiento de América, de Vaquero Turcios, que se merecía mejor suerte.

La visión de Madrid desde el Manzanares es otra bella aportación de la época dieciochesca, que se inicia en la mole maciza del Palacio Real, que continúa después con las siluetas cupuliformes de varias iglesias neoclásicas, para rematar en la gran cúpula de San Francisco el Grande.

La cornisa de Madrid al Manzanares es, hoy, casi invisible, porque se han lodado, o sea llenado de lodo urbano, todos los puntos de vista que tenía, desde la Pradera, que ha pasado a ser sólo un recuerdo en los cuadros de Goya.

A contrapelo popular, hubo un gobernante al que llamaron los madrileños con un mote injustamente alcohólico y



Estatua ecuestre de Felipe IV.

Palacio Real entre la Torre de Madrid y el edificio España.





Vista aérea del Paseo del Prado.

también el de «Rey-Plazuelas», y desde luego éste no iba descaminado en sus planteamientos urbanísticos sobre Madrid. Pero ser hermano de Napoleón Bonaparte y estar montado sobre el volcán de la Guerra de la Independencia, no era la ocasión más propicia para dejar un buen recuerdo de su paso por la Villa y Corte.

Después, cuando entrado el siglo XIX, en las ciudades se programaron unos progresistas Planes de Ensanche, Madrid no tuvo demasiada suerte. El Plan Castro no produjo un resultado que le aportara belleza: a los bulevares, a las rondas y al Barrio de Salamanca, dentro de sus aciertos urbanísticos, les faltó calidad.

El insólito proyecto de la Ciudad Lineal resultó una aportación muy importante en la Historia del Urbanismo Moderno, pero aportó muy poco a la plástica ciudadana de Madrid.

A continuación de un Plan con vistas, fundamentalmente, a la ordenación del extrarradio, se convocó un Concurso Internacional, de muchas campanillas, en 1929, al que concurren los más afamados urbanistas de aquel momento y del que resultó ganador el tándem Jansen-Zuazo, que planteaba algunos criterios monumentales en la ampliación del eje Norte-Sur de la Castellana y que propició el conjunto de los Nuevos Ministerios que, teniendo unos valores arquitectónicos de gran mérito, se ha quedado bastante cerrado a la vida comunitaria de la ciudad.



El horizonte de Madrid roto por las Torres de Valencia.

Ayuntamiento de Madrid



Plaza del Descubrimiento.

Con un Madrid semidestruido, al final de la Guerra Civil, habría sido una gran ocasión para replantear una bella ciudad. Sin embargo faltó, o faltaron, los artifices capaces o, tal vez, la culpa fuera del gobernante que no buscó a los mejores, sino a los más manejables para sus propósitos. De todo esto salió un Plan, pomposamente llamado del Gran Madrid que, tomando las referencias del de Jansen-Zuazo e influido por la grandilocuencia arquitectónica que imperaba en Europa —El Gran Berlín, El Plan Moscú, etc.— planteó unas metas, además de ramplonas en el fondo, fuera de las posibilidades tangibles en que económica y socialmente tendrían que llevarse a la práctica. El resultado fue que, al adaptar las teorías a la realidad, se tuvieron que flexibilizar, portillo que aprovechó la especulación particular para no sólo desdibujar lo proyectado, sino llegar hasta a realizar lo contrario de lo que el Plan proponía. Después, ya en cadena, se fueron desatando atentados urbanísticos cada vez mayores, con densidades cuatro o cinco veces superiores a las aceptables en cualquier núcleo de convivencia humana y cuyo resultado ahí está: un Madrid feo, deshumanizado, inhabitable e intransitable.

Como queriendo paliar tan desastrosos resultados, no arquitectónicos sino urbanísticos, en un Madrid que se ha multiplicado por seis o siete en habitantes y volumen de edificación, se han realizado unas muy modestas obras de ornamentación ciudadana: arreglo ornamental de la Puerta del Sol con estatuita en bronce del oso y el madroño incluida; fuente en la Glorieta de Atocha, a continuación anulado con la colocación de ese dinosaurio metálico que se conoce como «el scalextric»; Fuente de los Delfines, de la Plaza de la República Argentina, sin duda la de más calidad de todas ellas, pero fuera de escala para el tamaño del espa-

Fuente de los Delfines.





Solar de La Vaguada.

cio a decorar; una pérgola con pretensiones arquitectónicas, en el primer tramo del Paseo de Recoletos, que maldita la falta que hacía, y, luego, pequeños arreglos en plazas y plazuelas resueltos con mejor o peor fortuna. Tal vez la remodelación de la Glorieta de Quevedo sea la más afortunada.

En donde se vuelca el interés plástico del crecimiento urbano de Madrid en los últimos años es, sin duda, en la ampliación de la Castellana.

Dos factores condicionan esta ampliación:

Es el primero que se impone una norma de diseño urbano abierto y con una ordenación volumétrica caprichosa y frívola en la que, al buen tuntún, se van alternando volúmenes verticales y horizontales creando tensiones estéticas que no se tienden a equilibrar y, como consecuencia, el resultado es un maremagnum carente de toda belleza.

El otro factor condicionante es el hecho de haberse llegado a considerar este espacio ciudadano como el de mayor prestigio de Madrid por las más potentes entidades industriales y comerciales: bancos, oficinas de grandes sociedades nacionales y extranjeras, etc., y como consecuencia de ese reconocimiento, se han volcado en promover edificios ostentosos —algunos de buena calidad de diseño— en donde, haciendo caso omiso del entorno y de su armonía, se procura sólo la singularidad a toda costa y cuyo resultado viene a ser algo así como el área de una ópera en la que todas las notas quisieran ser el «do de pecho».

Es una verdadera pena comprobar un esfuerzo urbano con evidentes aciertos singulares a nivel arquitectónico, pero

con un resultado urbanístico tan desastroso, por carecer del plan director que el empeño exigía.

No es probable que a Madrid se le presente otra ocasión, como aquella de los años 60, en que pueda realizar un conjunto urbano como el que ha desaprovechado.

Como epílogo de este breve recorrido por la estética madrileña, querría terminar con lo que en estos días es noticia: la inauguración de un gran Centro Comercial en la Vaguada del Barrio del Pilar.

La picaresca urbanística que ha presidido el crecimiento ciudadano de Madrid, consumó toda clase de desmanes, como los de crear zonas urbanas de alta densidad en los espacios de zonas verdes previstos en el Plan del 46.

Uno de estos *lapses* fue que el Ayuntamiento autorizara la construcción de un enorme supermercado, en una zona destinada en el Plan a parque y jardín en un barrio de asfixiante densidad y con raquítico equipamiento de servicios urbanos.

Para dorar esa «píldora» que se le atragantaba al vecindario del barrio, se recurrió al subterfugio de utilizar la palabra mágica de hoy: Ecología. Se iba a realizar, efectivamente, una solución ecológica del supermercado con lo que en realidad, más que un supermercado, o más bien, además de un supermercado, se realizaría un estupendo jardín.

Para garantizar ese maravilloso milagro urbanístico, se buscó la directa colaboración de un artista, que allá, en sus lejanas y paradisíacas tierras, había demostrado tener un exquisito gusto.



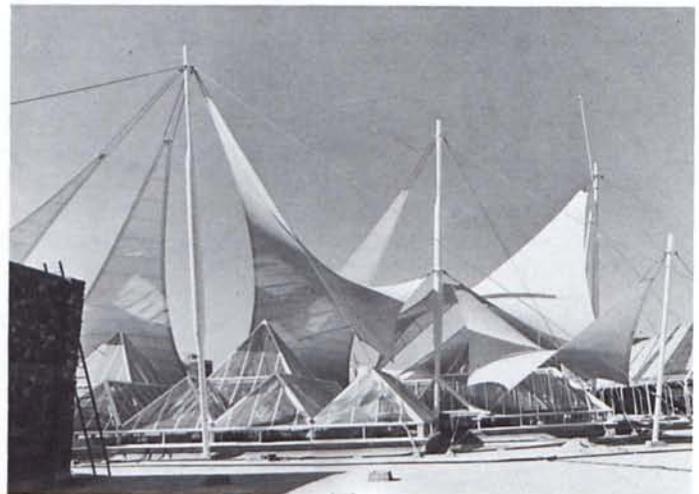
Complejo comercial de La Vaguada.

En realidad, yo sospecho que, más que su actuación, lo que se pedía era la garantía de su presencia, algo así como un aval ecológico.

El resultado ha sido un supermercado muy correctamente proyectado, según los patrones actuales de este tipo de edificios en Europa, al que se le han añadido unos accesorios plásticos totalmente innecesarios, y, posiblemente con muy mala vejez, que lejos de añadir belleza al conjunto, enmascara y confunde la pureza de las líneas arquitectónicas y en algunos aspectos, como el de las jardineras colgantes y la archiconocida cascada de agua en rotación, le da un cierto aspecto pueblerino.

Madrid, como un naufrago, lucha, a brazo partido, entre la belleza y la fealdad.

No es el momento de pensar en nuevas y fantásticas creaciones. Madrid ya ha crecido bastante. Es el momento de hacer un inventario de todo lo que tenemos y con humildad y sensibilidad ir aflorando las posibilidades de hacer bello, con imaginación, aquello que se hizo pensando en otra cosa.



Detalle del complejo comercial.

ORTEGA, CON MADRID AL FONDO



L. Onor
23. VI. 1925.

Por José MONTERO ALONSO

EN los últimos años del reinado isabelino, cuando se perfilan ya en el horizonte español oscuras nubes revolucionarias, se proyecta en Madrid convertir en zona edificable la parte sur del Retiro. Discutido, combatido el proyecto, se consigue únicamente librar de la planeada desaparición los terrenos en que se hallan situados los llamados Jardines del Buen Retiro, fronteros al Prado (es la parte correspondiente al actual Palacio de Comunicaciones). Constituían estos jardines una estampa típica del Madrid de finales de siglo. Pío Baroja, en una novela, describe así aquella zona del parque madrileño:

«Los Jardines del Buen Retiro eran sitio estratégico e importante para la burguesía madrileña de hace más de treinta años —Baroja escribe esto en 1933—. En aquellos jardines se podían

pasar las noches de verano de una manera agradable. Era lugar relativamente céntrico, contiguo a la plaza de la Cibeles; había en él un teatro grande, árboles, boscajes retirados para parejas misteriosas, un café y música.

El jardín presentaba soberbio aspecto de noche, iluminado con brillantez por los arcos voltaicos. Cruzaban damas elegantes y señores bien vestidos. Se lucía, se coqueteaba, se piropeaba y se cambiaban miradas ardientes entre unos y otros.

La gente se divertía, probablemente, como hace quinientos años y como se divertirá con seguridad dentro de otros quinientos. Por un precio módico se tomaba el fresco las noches ardorosas del verano madrileño y se charlaba en una tertulia. En una temporada se oía ópera, aunque barata no mala; en otras se veía representar zarzuelas bufas y

algunos bailes y pantomimas de gran espectáculo.

Los días de moda, en junio y a principios de julio, antes del éxodo de la gente rica a la costa cantábrica, los jardines tenían aire de gran gala.

Al público del Buen Retiro que quedaba en el rigor del verano se le motejaba de pobre y con pretensiones; es decir, de cursi, terrible acusación, espada de Damocles de los españoles durante cincuenta años y a la cual hoy parece irsele quitando la punta y el filo.

A las funciones de los jardines iba, según se aseguraba, mucho "tifus", es decir, gente que entraba de balde. Ello no impedía a estos "tíficos" darse gran tono en el teatro y hasta desacreditar el lugar de su diversión.

Se veían allí casi siempre gran número de políticos, de periodistas y varias familias de la aristocracia. De éstas, por presentarse en el jardín todas las no-



Rafael Botella: «El Paraiso en noche de baile».

ches y no salir a veranear a las playas del Norte, se pensaba si estarían arruinadas.»

Estos son los terrenos que se salvan de la proyectada conversión de una parte del Retiro en zona edificable. Se hace la explanación y se abre ya una calle, la de Granada, que arranca de la plaza de la Independencia. Se construyen las primeras casas. La edificación, sin embargo, queda detenida. Y sólo andando el tiempo se construirán los nuevos edificios: los que formarán la amplia calle que, paralela al Retiro, desembocará frente a la estación de Atocha.

Pero el azar político camina muy de prisa. Isabel II ya no reina en España. Un nuevo Gobierno se forma, nacido de la Revolución de Septiembre. Después, Amadeo I. La República.

Reina ahora Alfonso XII, que marchó de España cuando era aún un chiquillo. El joven Rey se hace rápidamente popular. Le quieren las gentes del pueblo. El es alegre y galán, vivaz y efusivo. Y hasta sus devaneos amorosos caen en gracia a hombres y mujeres. Se piensa que Alfonso XII bien merece que Madrid, la ciudad en que ha nacido, le

dedique una calle. Esa calle podría ser una muy reciente, aquella de Granada, en esta nueva y amplia zona al sur del Retiro. Se acuerda así. La calle cambia de nombre. Se llamará, desde ahora, de Alfonso XII.

De «La Mano negra» a «La Gran Vía»

En una de las primeras casas de la nueva vía, la que tiene el número 4, nace, el 9 de mayo de 1883, José Ortega y Gasset. Se le bautiza en la basilica de Atocha, que es en esos días parroquia provisional del barrio. El recién nacido es hijo y nieto de periodistas. («Nací —dirá él mismo— al pie de una rotativa.»)

Gobierna don Práxedes Mateo Sagasta: había convenido un giro de orientación liberal en la política, hasta hace poco dirigida por Cánovas. Los propios conservadores reconocían la conveniencia del cambio. A propósito de este nuevo rumbo de la política nacional, corre por redacciones y «peñas» de café una frase atribuida a Alfonso XII, a raíz de depositar su confianza en Sagasta: «Los liberales son como las vi-

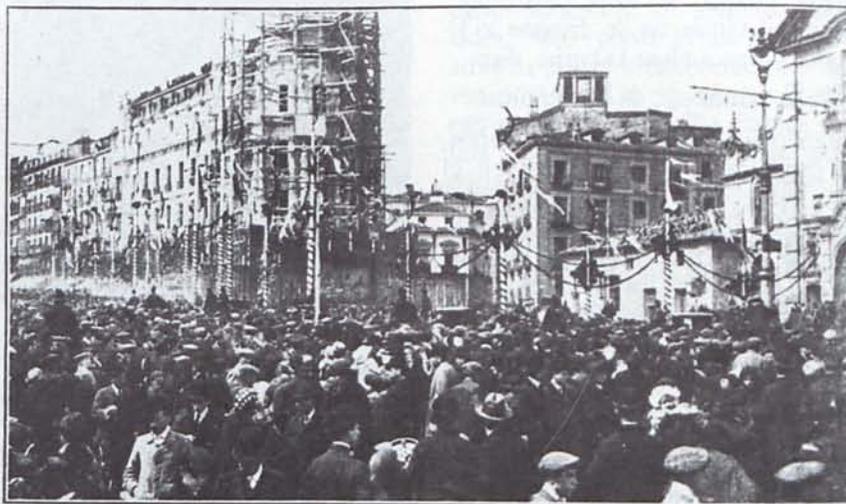
ruelas: hay que pasarlos siquiera una vez en la vida.»

Muere, en ese año de 1883, el Marqués de Salamanca, arruinado y a quien todavía, poco antes de la muerte, se le veía en un palco del Eslava, sonriendo a su último capricho amoroso, la tiple Juana Pastor. Se habla aún del perro Paco, aquel perrillo simpático, inteligente y travieso, muerto un día a estoque, estúpidamente, por un novillero en la plaza de toros. Armando Palacio Valdés publica su novela *Marta y María*, y la vida española se ve dramáticamente ensombrecida por «La mano negra»: una sociedad secreta a la que se atribuyen incendios y asesinatos que nunca llegan a esclarecerse.

Madrid se divierte, se divierte siempre. Teatros, verbenas, bailes. En Capellanes se anuncian «rigodones al estilo de París». Entre las fiestas de Carnaval hay un baile de máscaras que la empresa del Teatro de la Comedia ofrece a la Prensa: en él, una máscara va disfrazada de Fiscal de Imprenta, «con los nombres de los periódicos santanderinos —cuenta un diario— que se hallan excomulgados». A lo largo de todo el año funcionan en Madrid agru-

paciones privadas que se han creado para que sus socios bailen. Esas sociedades se llaman «Excelsior», «La Criolla», «El gavián», «La doctora escolar», «El dominó», «La violeta», «Valentino», «El mochuelo»...

A partir de este año 83, Madrid va a ser el fondo casi constante de las horas de José Ortega y Gasset. Cierta que algunas de esas horas tendrán como escenario otros lugares de España: Málaga, Córdoba, Deusto. Cierta que otras veces serán decorados internacionales los que sirvan para la meditación y la palabra del escritor: Alemania, Francia, Inglaterra, la Argentina, Suiza, los Estados Unidos... Pero Madrid será la ciudad de sus más largas estancias. No estación de paso, sino hogar permanente y entrañable: tierra para nacer, para amar y para morir. No en una simple dimensión material, de lugar y de tiempo, sino en toda una hondura y una entrega. Ortega —que nace frente al Retiro, a unos pasos sólo de aquella encantadora estampa decimonónica de los jardines descritos por Baroja— amó a Madrid profundamente.



Aspecto de la calle de Alcalá durante el acto de inauguración de las obras de la Gran Vía

Se ha dicho que el hombre es un pedazo de tierra, que su espíritu, por tanto, responde a la tierra en que ha nacido. Hay, efectivamente, mucho de esta tierra madrileña en el alma, en el talante, en la expresión de este escritor cuyo centenario se celebra ahora.

Va desarrollándose la cinta de su vida sobre los fondos cambiantes de la ciudad. Madrid alfonsino, Madrid de la Regencia. En el año en que Ortega nace, estalla en Badajoz una sublevación militar de carácter republicano. La grave noticia llega a Sagasta, en la ma-

Obras del quinto tramo de la Gran Vía.



drugada, cuando se halla durmiendo. El Jefe del Gobierno se dispone a levantarse y, rascándose la barba, dice:

—Pero, hombre... ¡A estas horas!

Cuando José Ortega tiene tres años, muy cerca de la casa familiar, en el teatro Felipe, que apenas es más que un barracón y está junto a los Jardines del Buen Retiro, se estrena *La Gran Vía*. Los organillos, los pianistas de los cafés y los músicos callejeros llenan la vida de Madrid con los compases pintureros de la nueva obra de Federico Chueca.

El siglo camina hacia su final. Cuba y Filipinas. Ortega comienza a estudiar Filosofía y Letras y Derecho en Deusto. Sigue después Letras en Madrid, en el caserón de la calle de San Bernardo; Derecho en Salamanca. Se doctora en 1904: es el año en que se concede el Premio Nobel a Echegaray, en que Baroja publica *La busca* y «Azorín» las *Confesiones de un pequeño filósofo*. Allá, en Milán, Puccini ha estrenado, sin éxito, *Madame Butterfly*. Ese año, Ortega conoce a Rosa Spottorno, la que será, andando los días, su esposa.

El escritor vive ahora en la calle de Goya, a la entrada, en el número 6, pasado el edificio de la Casa de la Moneda. Se traslada después a otra casa, en la calle de Santa Teresa: la calle en que vivió José Zorrilla la gloria melancólica, la necesidad y la tristeza de sus últimos años, lejos ya los triunfos de *Don Juan* y de *El zapatero y el Rey*.

Una clase de Ortega

1909 es un año de trágica tensión en España. Barcelona vive el dolor de su Semana Sangrienta. En esta hora crispada y dramática, José Ortega y Gasset pronuncia en el Ateneo de Madrid —escenario de muchas de sus horas— una conferencia en la que critica duramente al Gobierno. Al año siguiente, gana las oposiciones a la cátedra de Metafísica en la Universidad Central. Y se casa, en la primavera de ese año, con Rosa Spottorno y Topete. Se celebra el acto en el domicilio de la novia, en la plaza de Colón: una casa que será a lo largo del tiempo derribada, para construir sobre su emplazamiento el edificio de las llamadas Torres de Jerez.

Tras la luna de miel en El Escorial y una nueva estancia en Alemania —donde le nace el primer hijo—, José Ortega y Gasset regresa a Madrid. Se instala en la calle de Zurbano, en la casa número 10. Y se entrega plenamente a su tarea universitaria. No asisten a sus



Gran Vía y calle de Alcalá.



clases solamente los alumnos matriculados, sino personas no estudiantes, atraídas por el crédito creciente del joven profesor. Un día asiste a la clase el escritor catalán José Plá. Ortega —contará después Plá— «es más bien de corta estatura, pero voluminoso y de redondeadas carnes, y lleva una excelente americana cruzada, de color gris claro, sobre la cual destaca un cuello planchado, brillante, y una corbata azul, de motas blancas. Un hombre bajito, vigoroso, uno de esos hombres que parece que han de llevar unos tacones un poco más altos que los normales. Pero todo esto es secundario en esta figura, porque lo que fascina inmediatamente de este hombre son sus rasgos y el relieve de la cabeza, inolvidables, que eliminan del campo visual todo lo demás. La bola de la cabeza es voluminosa y está invadida por una acentuada calvicie. En ella se destacan unos rasgos a medio dibujar, de una cierta rudeza, de una marcada volumetría, que a veces parecen amasados con barro de una manera apresurada, que no ha llegado a la suavidad y finura, pero impresionan, por la masculinidad y la fuerza del relieve. La frente es amplia y vasta, prominente, y bajo sus arcos los ojos palpitan de vida: unos ojos matizados, de una movilidad sorprendente, que siguen las incidencias de la vida mental del profesor —en el momento presente su discurso— con una fidelidad absoluta, como siguen sus ademanes, sus repudios o sus preferencias. Ojos que traicionan los estados anímicos y que se mueven entre una oleosa pasividad resignada y una dureza luminosa y rutilante, magnífica. En la penumbra del aula —que acentúa más aún la declinación de la tarde— lo único que parece vivo son los ojos del profesor y la rapidez de sus mutaciones sensibilísimas. En el norte de Europa el espectáculo de la vida de estos ojos quizá sería considerado un poco teatral y excesivo y se observaría una falta de impassibilidad. En estas latitudes el argumento pierde peso por la importancia que tienen los ojos en la existencia humana, que es prodigiosa y enorme, siempre, naturalmente, que la intensidad de las manifestaciones oculares no sobrepase una teatralidad plausible. Los ojos son nuestro instrumento dialéctico más decisivo, son quizá nuestra dialéctica misma».

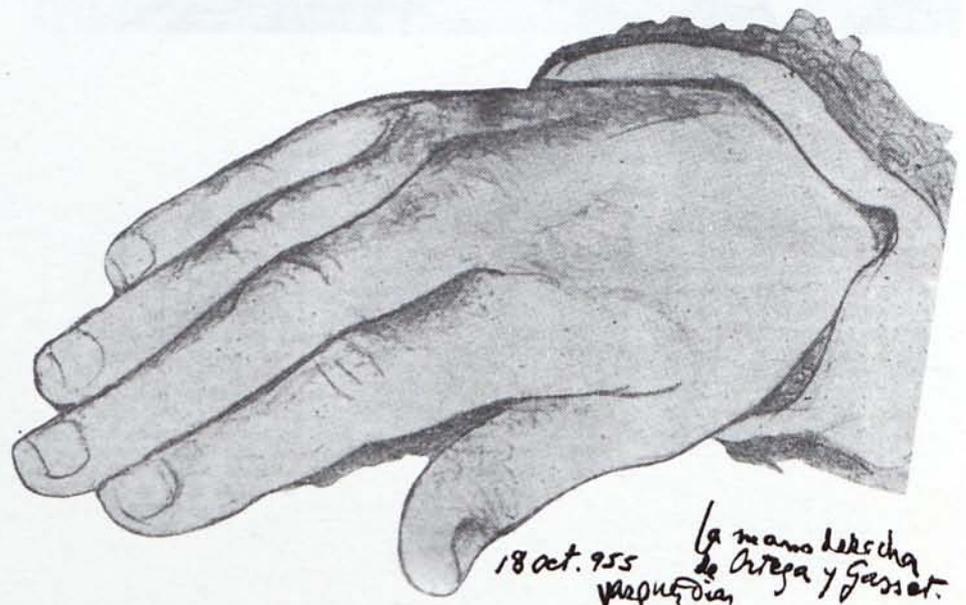
Cuando José Plá entra en el aula, la clase ha comenzado ya. Se sienta en el último banco. «Transcurrieron dos minutos más y me alcanzó el prodigio de la voz. Había entrado a formar parte del silencio del aula. El orador y el silencio que tenía delante. Es muy pro-



Fresno. Caricatura de Ortega.

bable que algunas personas, que se encuentran en este lugar —pensaba— estén en desacuerdo con lo que dice el profesor. Pero, ¿hay alguna persona que no se sienta íntimamente fascinada? La voz de Ortega es prodigiosa. Es una voz plena, de barítono granado, de una admirable precisión de matices, de una vocalización perfecta, llevada hasta las últimas exigencias de las vocales. Por esto es una voz que parece sólida y al mismo tiempo es suave, madura, delicada, de superficies que incitan al tacto. Es como un mueble viejo, de buena madera, sólidamente construido y que, a través de un trabajo persistente y misterioso, llega a presentar superficies bruñidas, brillos fascinadores, reflejos soñados. Esta doble serie de condiciones se presentan, además, tan unidas que son inseparables... En la oratoria de Ortega, el constructor del idioma y el artista son inseparables. Es imposible no ver que se trata de un caso de complejidad final, de una madurez llevada mucho más lejos. Es decir, de un caso de dominio extremadamente singular, raramente visto. La voz del profesor llega a la máxima belleza cuando se piensa en que todo lo que dice —sea lo que sea— se pierde en el desierto...»

Escenarios distintos de Madrid van sucediéndose como fondo para la palabra y la acción del escritor. Ahora, en la primavera de 1914 —dentro de unos meses estallará la Gran Guerra— es una conferencia en el Teatro de la Comedia: el teatro en que habían estrenado sus primeras obras don Benito Pérez Galdós y Jacinto Benavente; en que se estrenó *La Dolores*, todavía sin música de Bretón, y el *Juan José*, de



18 oct. 955
 la mano derecha
 de Ortega y Gasset.
 Vesp. 5 dia

Joaquín Dicenta; el teatro en que se había presentado como actor Ramón del Valle-Inclán, que allí se hizo novio de una joven actriz de la compañía, Josefina Blanco, con la que unos años más tarde había de casarse.

La conferencia en el Teatro de la Comedia lleva el enunciado de «Vieja y nueva política». En ella reitera sus ideas sobre la necesidad de que el espíritu de Europa presida el pensamiento y la acción de España. Hace aún poco de la polémica que Ortega ha sostenido con Unamuno. Este ha atacado a «los papanatas que están bajo la fascinación de los europeos». Ortega ha respondido afirmando que apenas escribió «una sola cuartilla en que no aparezca, con agresividad simbólica, Europa». Españolaización, europeización, la rebusca de lo entrañable en Unamuno, la mirada hacia lo universal en Ortega... Este llega a decir un día que acaso «el matiz rojo y encendido de las torres salmantinas les vendrá de que las piedras venerables aquéllas se ruborizan oyendo lo que Unamuno dice cuando a la tarde pasea entre ellas».

Habla el orador en su conferencia de

dos Españas: la oficial y helada, la vital y palpitante. La primera está muerta. La otra ha de expresarse y manifestarse. De una forma negadora, primero («todos hemos sido republicanos —dice— en un momento de mal humor»). Y ha de manifestarse, de una forma afirmativa, con el aliento a un partido nuevo, abierto y liberal, que no puede estar, ya se comprende, entre aquellos partidos oficiales, «que están aún en pie, como dicen que después de muertos siguen los elefantes».

La Revista de Occidente

A los diez años de este discurso en la Comedia, el escritor crea la *Revista de Occidente*. La redacción ha sido instalada en un piso de la avenida de Pi y Margall, en el número 7 de esta nueva y amplia calle madrileña. Se trata del segundo trozo de la Gran Vía. Cuando Ortega era niño, el proyecto de la Gran Vía llegaba a él con música de Chueca, desde el cercano Teatro Felipe, muy próximo a su casa de la calle de Alfonso XII. Años más tarde, las obras,

por fin, se inauguran. Es en 1910: el año de la boda del escritor, el año de la cátedra de Metafísica en la Central. Y ahora, en 1923, es la puesta en marcha, en un piso de la Gran Vía, de aquella revista, extraordinario exponente español de la cultura universal.

Llega Ortega a la redacción de la revista entre las siete y las siete y media de la tarde. Antes de la llegada de amigos y colaboradores, el escritor trabaja en sus cosas, revisa papeles, anota recuerdos y detalles. Van llegando después los que formarán, hasta la hora de la cena, la tertulia. Esta era —dirá Ramón Gómez de la Serna— «el presbiterio de la revista y donde se seleccionaban las personas y los originales». Venía a ser la continuación de la que antes se reunía, con muchos de los tertulios de ahora, en la Granja El Henar: un café en la calle de Alcalá, cerca de la calle del Marqués de Cubas, donde tenía también su tertulia don Ramón del Valle-Inclán, en torno al cual se agrupaban Julio Romero de Torres, el poeta Enrique de Mesa, el escultor Juan Cristóbal, el pintor Anselmo Miguel Nieto...

Tovar. Baile popular.





Entrada a la Plaza Mayor por Ciudad Rodrigo.

Acudían a la redacción, a última hora de la tarde, los amigos, los colaboradores. Entre ellos, García Morente —que un día, a un lado ya el pasado escéptico y positivista, se hará sacerdote—, Ramón Gómez de la Serna, el doctor Pittaluga y su hijo el músico Gustavo, Benjamín Jarnés, el doctor Teófilo Hernando, Corpus Barga, Manuel Abril, Xavier Zubiri, Antonio Espina, Fernando Vela, Emilio García Gómez, José Tudela, Blas Cabrera, Guillermo de Torre... El más joven de los contertulios es Antonio de Obregón, quien un día evocará lo que eran aquellas reuniones en el piso de la Gran Vía, en el atardecer de la ciudad. «El gran madrileño que fue Ortega tenía su segunda cátedra en la tertulia de la revista, donde campeaba su conversación con toda sencillez y franqueza, y recibíamos las primicias de aquella su lucha contra la chabacanería y mediocridad, el escribir cosas universales y trascendentes con el pensamiento escrutador puesto en las piedras de El Escorial o en las cumbres guadarra-meñas, su “andar y ver”, como, asi-

mismo, su versión sobre las cosas más dispares de la actualidad, por lo que he recordado muchas veces las palabras de una ilustre personalidad europea cuando dijo, sorprendido: *Ortega y Gasset es acaso el único hombre de Europa que puede hablar con igual seguridad, con igual brillantez, sobre Kant o Marcel Prouts, sobre Debussy o Max Scheler...*»

El comentario de temas políticos, literarios o artísticos se salpica a veces con frases zumbonas y campechanas. El acento madrileño, *castizo*, no deja de asomar con frecuencia a la palabra de Ortega.

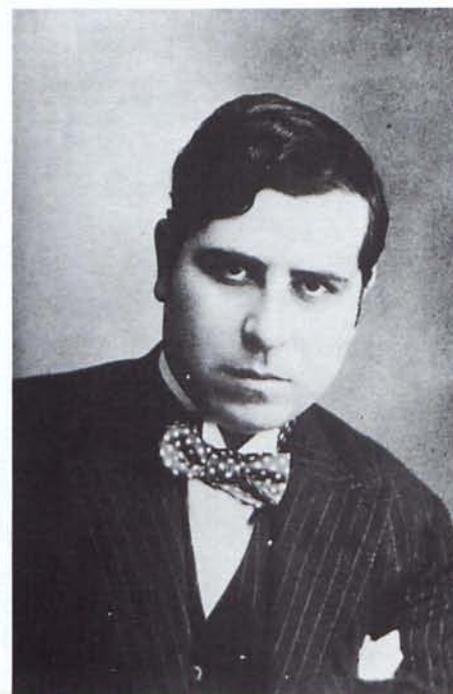
—Cuando vi que me faltaba burladero —se le oye decir un día— tomé otra decisión. ¡Aquí me tiene usted, toreando el verano!

Otra tarde, los contertulios le escuchan esta frase:

—La filosofía ejerce un oficio indecente, porque levanta las faldas a las cosas.

Se habla, otro día, sobre las conferencias. Y Ortega comenta:

Ramón.





La tertulia de Pombo.

—Lo importante de una conferencia es el suceso, la gente, el gesto, si el orador tiró el vaso de agua... Por eso la orquesta es superior al disco y el teatro al cine.

Es el escritor, por su penetrante espíritu de observación, un agudo definidor de cosas y personas. Una tarde se le oye decir, sobre alguien:

—Tiene cara de ser de Bilbao y llamarse Rotaache.

Interroga y comenta sobre todo, curioso eterno: sobre Medicina, sobre Ciencia, sobre hechos sociales. La vena periodística —hijo y nieto de periodistas— no se ha agotado en él. «Quien quiera crear algo —escribirá—, y toda creación es aristocracia, tiene que acertar a ser aristócrata en la plazuela. He ahí por qué, dócil a la circunstancia, he hecho que mi obra brote en la plazuela intelectual que es el periódico.»

El banquete en Pombo

Cuando niño iba, a veces, acompañado por el padre, a tomar sorbetes de

arroz al café de Pombo, situado a la entrada de la calle de Carretas. Ahora, la vieja botillería es el marco para una tertulia que todas las noches de sábado se reúne bajo la capitania de un joven e inquieto escritor, Ramón Gómez de la Serna, el creador de las Greguerías. (Habían nacido éstas en 1910, el año de las oposiciones a la cátedra de Metafísica.) Se charla, se discute, se proyectan homenajes. La tertulia sabática tiene siempre un acento abierto y cordial. De allí nace la idea del banquete a Figaro, que se celebra en Fornos, con un sitio vacío en la mesa presidencial: un sitio en el que se siente la presencia invisible y como fantasmal del escritor suicida. De allí nace la idea de un banquete a don Nadie. Y un día la de un banquete a José Ortega y Gasset. Este acepta y acude una noche de sábado a Pombo. No había estado allí —él mismo lo recuerda, en su discurso de gracias— desde los días infantiles en que iba con el padre a tomar los sorbetes de arroz. Junto a Ortega están esa noche escritores que raramente acuden a actos de este género, como Juan Ra-



Bartolozzi. Un rincón de Pombo.

món Jiménez y «Azorín». «Pombo era a mis ojos —evoca Ortega, en sus palabras de gratitud— una cosa mucho más vieja que yo; me parecía que visitaba a un señor decrepito, con gran alarde de gafas y una escueta levita orillada: una especie de Mesonero Romanos o de Hartzzenbusch. Ahora, al hallarme ante ustedes, me encuentro con que es Pombo una cosa más joven

que yo; mientras yo he envejecido, esta perenne botillería se ha remozado. Decididamente, no se sabe qué es, en definitiva, lo joven y lo caduco: hasta hace poco, el puente más viejo de París era el Puente Nuevo. Me doy, pues, perfecta cuenta de que muchos de ustedes son ya otra cosa que yo, o más otra cosa que cabe imaginar: son otra generación...»

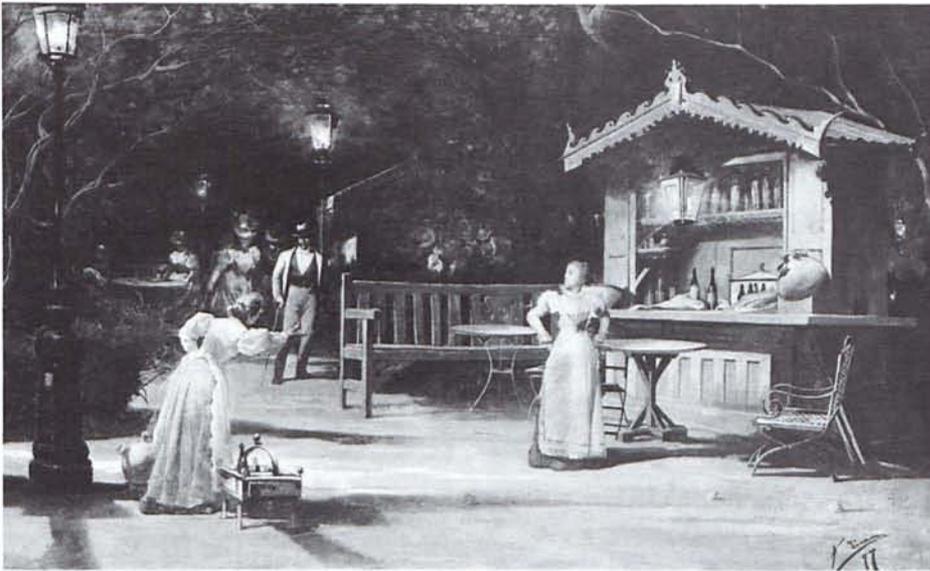
De Pombo nace también la idea de un banquete a otro escritor, Francisco Grandmontagne. El acto se celebrará en local distinto: en el Mesón del Segoviano, en la Cava Baja, corazón del Madrid popular. Cerca, la plaza de los Carros, Puerta Cerrada, la calle del Humilladero, Don Pedro, Puerta de Moros... La Cava Baja es calle de mesones y posadas. Se hallan allí la posada del Dragón, la de la Villa, la del León de Oro, la de San Isidro, la de San Pedro... Al frente de esta última está un segoviano, Santiago González. De ahí que se llame a esta posada Mesón del Segoviano. José Ortega y Gasset asiste a la cena. Y cerca de él están esa noche figuras que no son del ambiente literario: Raquel Meller, y Antonia Mercé, *la Argentina*, y Ramón Montoya, el guitarrista, y don Antonio Chacón, el *cantaor*.

Lee, al final del banquete, unos versos don Antonio Machado, catedrático estos días en Segovia.

«En este remolino de España, rompeolas
de las cuarenta y nueve provincias
[españolas,
Madrid del cucañista, Madrid del
[pretendiente,
y en un mesón antiguo, y entre la poca gente
¡tan poca!, sin librea, que sufre y que trabaja
y aún corta solamente su pan con su
[navaja,
por Grandmontagne alcemos la copa...»

Después, cuando se ha apagado la última palabra y se ha extinguido el último aplauso, Ortega, con «Azorín», con Gómez de la Serna, con Pérez de Ayala, deja el mesón y se pierde por las calles de este viejo Madrid barriobajero. Charla, se detiene, mira balcones y rincones, tiene siempre en los labios la anécdota, el recuerdo y el comentario oportunos. Madrid está en él, amado y hondo: lo mismo el Madrid sosegado y elegante del barrio en que ha nacido como este otro Madrid popular del desgarrado y el piropo, del mesón antiguo y las casas que se engalanan, por ser la Virgen de la Paloma, con farolillos verbeneros y cadeneta de colorines.

Aún asiste a otro acto organizado por los «pombianos»: el banquete al caricaturista Luis Bagaría, que en las páginas de *El Sol* da cotidianamente, con agudeza y estilo muy personales, su visión burlesca de los hechos de cada día. Esta vez, el homenaje es en sitio muy distinto de aquel anterior en el Mesón del Segoviano: es en el Palace Hotel. Es este ambiente mundano una parcela más del multiforme y vario Madrid. No sería exacto definir y encasillar a la ciudad con un solo adje-



Lizcano.
«Agua, azucarillo y aguardiente».

tivo. Porque Madrid es a la vez popular y señorial, grave y zumbón, crédulo y escéptico: según los barrios, según las horas, según la circunstancia. Madrid podría decir, repitiendo una frase popularizada del propio Ortega, que es «él y su circunstancia». Y Ramón Gómez de la Serna, el infatigable e ilusionado animador de estas jornadas de Pombo, ha escrito que «Madrid es la capital del mundo más difícil de comprender. Es incomprensible como un gran artista, como todo lo que tiene algo de genial. Madrid es finura y postración, silencio y luz. A Madrid hay que traer al joven para que lo comprenda casi todo, aunque también se desengañe un poco de todo. Madrid para mí es la plataforma de la sensatez, donde el oro se pesa sin que falte un escrúpulo a su peso exacto y donde se aprecia el vivir más que el ganar... Cuando yo guiaba por sus calles, no mostraba tal o cual monumento, sino un rincón, determinada hora en determinado sitio, un temblor del alma entre la humanidad de alrededor que no iba a ningún sitio, sino que estaba ya, que vivía, que rezumaba su modesta felicidad.»

En busca de «la alegría de la República»

Cada día, ya se sabe, trae su afán. Y para Ortega, en el final del año 1931, su afán es el de que la República —nacida en la primavera última, entre el esperanzado júbilo popular— rectifique su agrio perfil de hasta entonces. Es en el que se llama ahora Cine de la Opera —antes Real Cinema—, dentro del ámbito extendido al pie del Palacio Real. Ha perdido el barrio algo de su espíritu y su colorido de otros días.

No se escuchan ya los pifanos de los alabarderos, que tenían cerca su cuartel. Las capas blancas de aquellos soldados palatinos embellecían y decoraban, al pasar, los muros grises de las viejas casas decimonónicas. En una de estas casas murió un día el tenor Gayarre. En otra se suicidó «Figaro». Hay figones y fondas modestas, en parte sostenidas por gentes vinculadas al Teatro Real. En el café Español, situado en una esquina de la calle de Carlos III, a primera hora de la tarde, tienen su tertulia los hermanos Manuel y Antonio Machado y toca el piano un músico ciego, el maestro Devesa.

Este barrio palatino se llena de rumorosa animación en la mañana dominical del 6 de diciembre, al conjuro de la conferencia de Ortega y Gasset. Esta es un análisis del histórico momento

«Tapón del Rastro». 1912.





Portada del Antiguo Hospicio.

que España vive, recién aprobado el texto constitucional. «... No se comprende —dice el orador— que habiendo sobrevenido la República con tanta plenitud y tan poca discordia, sin apenas heridas ni apenas dolores, hayan bastado siete meses para que empiece a cundir por el país desazón, descontento, desánimo; en suma, tristeza. ¿Por qué nos han hecho una República triste y agria?, o, mejor dicho, ¿por qué nos han hecho una vida agria y triste bajo la joven constelación de una república naciente?» Proclama el orador la necesidad de una rectificación en ese perfil del régimen. Pide, en suma, organizar «la alegría de la República Española».

Ese interés apasionado que la figura y la palabra de Ortega despiertan siempre se renueva quince años más tarde, cuando el escritor regresa a España, de la que había marchado, como sus entrañables Marañón y «Azorín», en 1936. La primera presencia pública es en el Ateneo: la misma tribuna del año 1909, cuando pronunció otra resonante conferencia sobre el momento político español. Es, ahora, una tarde de primavera madrileña, con aguaceros y sol. La ciudad está celebrando estos días sus fiestas de San Isidro. Y Ortega, en el abarrotado salón, entre sus amigos de siempre —Marañón y Emilio García Gómez, «Azorín» y Obregón, Cossío y Candamo...—, habla sobre el Teatro, durante algo más de una hora. Y esta pequeña nota anecdótica: sólo una vez bebe agua, al referirse a «esa cosa sin la cual no se puede ni torear ni hacer historia: garbo».

El callejeo, la tertulia y el piropo

Pero la vinculación de Ortega a Madrid no es únicamente la que se desprende, material y concreta, de esa sucesión de escenarios sobre los que se va silueteando su figura. Es algo más hondo y esencial, más del alma. Cuantos, conociéndole personalmente, hablaron sobre él, destacaron su neta condición madrileña, su amor a la ciudad en que había nacido. Parte de su vida transcurre fuera de España, sí, pero él vuelve siempre a Madrid, palabra que gustaba de decir a veces anteponiendo el posesivo: «mi» Madrid.

Uno de sus amigos mejores, en la última parte de su vida, es Antonio Díaz-Cañabate, estupendo cronista de la capital. El ha escrito de Ortega que «su contacto con todo lo que Madrid tiene de singular (¿y por qué no decirlo, aunque la palabra sea inexpresiva e incluso falaz?), de *castizo*, fue íntimo y

permanente. Durante muchos años fue hombre de café. Hasta los últimos días de su vida mantuvo una tertulia. El callejeo le entusiasmaba, el roce con los tipos y las costumbres verdaderamente populares, también. El lo decía: "Soy el último almogávar del piropo." El acento de su voz, de su inolvidable voz, tan hecha para hablar bien, poseía, en ocasiones, el desgarro y la cadencia del acento madrileño.»

Tenía, de Madrid, el gusto por la tertulia. Sus amigos le oyeron decir que el español rinde el máximo de su trabajo en la tertulia. Había, según él, que aprovechar en España la fuerza y la vitalidad de esas reuniones de amigos y conversadores en el café o en un salón. Contaba, a propósito de esto, que en Alemania la gente es muy trabajadora, pero sobria en su relación social. En España, añadía, ocurre lo contrario. El español está incómodo en su oficina, a la que llega tarde y en la que está buscando siempre el pretexto para no trabajar. En cambio, después, ya en el café con los amigos, ese mismo hombre se aparece efusivo, generoso, ingenioso. Y rinde magníficamente. «En la tertulia —resumía— es donde Pérez afirma su personalidad frente a Gómez.»

Tenía, de Madrid, el aplomo y la zumba, un cierto descaro a veces al hablar. Tenía el gusto por el pasear lento, la afición al piropo, el amor a la noche. Le encantaba el callejeo, sabroso y pausado.

—Sólo nosotros, los madrileños —decía— sabemos pasear. Y es que por Madrid se anda como quien lleva una mujer muy guapa al lado, a la que se tiene que dejar pronto, y vamos retardando lo posible tan terrible momento.

Un año pasó, con un grupo de amigos, los Carnavales en Munich. Se bailaba allí día y noche, sin pausas, con incansable animación. Ortega dice a uno de sus compañeros, el escritor Cañabate, tan buen conocedor de todo lo madrileño:

—¿A que a usted le gustaban más que éstos los bailes de la Zarzuela y del Gran Teatro?

—No sé, no sé... Estos son asombrosos.

—En efecto: son asombrosos, pero aquéllos eran graciosos.

El amigo, extrañado, le pregunta:

—Pero, ¿usted los frecuentó?

—Pues claro. Alguna vez fui para que no se me escapara nada de mi Madrid.

Y en ese «mi Madrid» un tono de orgullo y de contento, de risueña e íntima satisfacción.



Tovar. «El piropo».

Kiosco de música del Retiro.



«La noche madrileña es ya la única noche que queda en en mundo»

Desdeñó siempre los honores oficiales, y no le importaron academias ni condecoraciones. Sólo una de éstas aceptó: la Medalla de Madrid, que le fue concedida en 1935. Hombre siempre de tertulia, reanuda, tras el regreso a España, la de la *Revista de Occidente*, ahora en la calle de Bárbara de Braganza, en el número 12. Y pasea, pasea siempre, con sus amigos de ayer y de hoy: paseos lentos, gustosos, salpicados de recuerdos, anécdotas y comentarios agudos. Un día, en Recoletos, dice a Luis Calvo, ante la estampa de las mu-chachas en flor que pasan ante él:

—Esto ya no se ve en parte alguna. Madrid respira gracia, júbilo y belleza.

Su pasión por Madrid, su finura para captar la esencia sutil de lo auténtico madrileño, asoman a veces a sus páginas, como cuando dice que «iba por las tardes a contemplar desde el paseo de Rosales la cenefa roja que pone el sol decadente sobre la silueta del Guadarrama. Esta belleza madrileña —resumía— es, de todas, la más pura y la más firme». Habla de la fachada del hoy Museo Municipal y la ve con «incesante gesticulación... Como nuestra gente popular, la arquitectura es allí burlona, conceptuosa e inquieta... La graciosa irrespetuosidad que es característica del madrileño ha inspirado al arquitecto —escribe—, que se entretiene en faltar al respeto a la piedra, material grave y solemne, obligándola a danzar y a hablar». Y en este desfile de apuntes madrileños no falta el «aprendiz de río»: «hay también —nos dice— un “logos” del Manzanares; esta humildísima ribera, esta líquida ironía que lame los cimientos de nuestra urbe lleva, sin duda, entre sus pocas gotas de agua alguna gota de espiritualidad».

«Estética en el tranvía» es un encantador ensayo suyo en el que hallamos también un eco de lo madrileño: esa mirada codiciosa con que los hombres veían subir a las mujeres a aquellos medios de transporte públicos, adivinando y calculando, por unos centímetros más de pierna al descubierto, la total belleza femenina, que es —escribe Ortega— «una belleza que no hemos previsto».

Sus últimas casas son en la calle de Serrano, 47; Velázquez, 120; Guadiana, 1 (la Colonia del Viso); Rey Francisco, 11, y Montesquiza, 28. Es en esta última donde tiene su cita con la muerte. Un día, había dicho a su amigo Antonio Cañabate:

—Veo que trasnochar le sigue gustando a usted. Hace bien. Apure usted



Descubrimiento de la lápida dedicada por el Ayuntamiento a Ortega.

todo lo que pueda la noche madrileña. Es ya la única noche que queda en el mundo.

Llega para él la noche definitiva, la de la suprema paz. Es en una jornada de tibio y soleado otoño. Los mortales restos del escritor hallan su reposo último en el Cementerio de San Isidro, el patrón de la ciudad. Allí han reposado también, antes del traslado a San Antonio de la Florida, los de don Francisco de Goya, otro apasionado de lo madrileño. Y los de la Duquesa Caye-

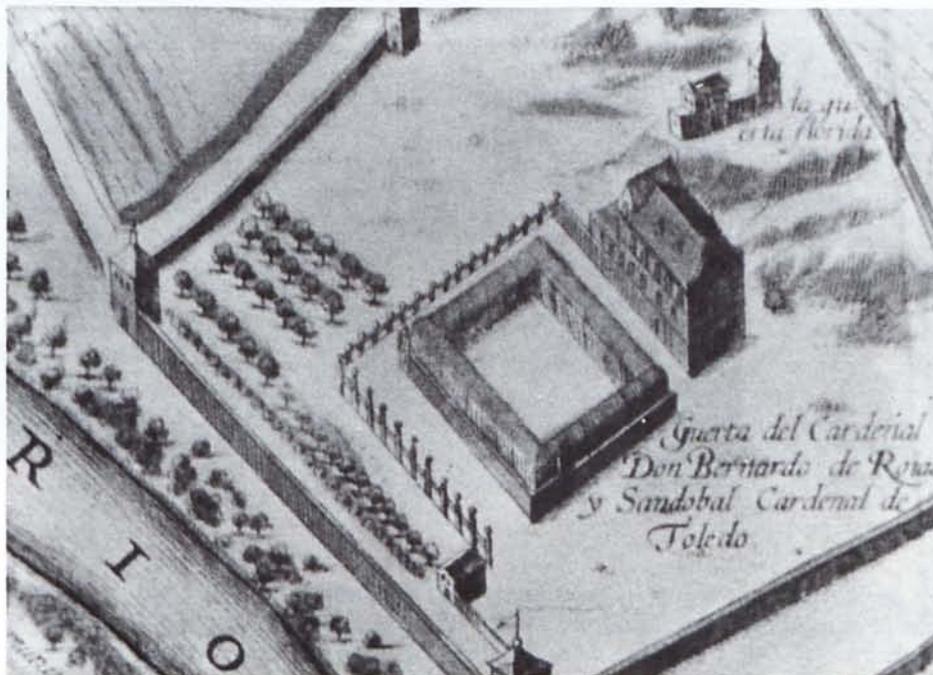
tana de Alba, tan unida al espíritu y la vida de la ciudad que es «rompeolas —de las cuarenta y nueve provincias españolas—. Tras de la muerte, una calle de Madrid, la que hasta entonces se llamó de Lista, cambia su nombre por el del escritor. Los restos de éste descansan ya para siempre en aquel clásico camposanto, cerca del paisaje que Goya amó y pintó tan profundamente. Tierra de Madrid, de un amado y entrañable Madrid, para la quietud final de don José Ortega y Gasset.

DISEÑOS DE FELIPE FONTANA PARA UNA VILLA MADRILEÑA DEL BARROCO TARDIO

Por Virginia TOVAR MARTIN

LA idea barroca de la ciudad, no como un organismo cerrado, sino como un espacio extendido, que ejerce funciones de relación sobre áreas geográficas más amplias, fue desarrollada en el siglo XVII, y la propia ciudad capital, Madrid, se puede entender, como un claro ejemplo. La utilización rural del suelo, los pueblos limítrofes, los caminos, se incorporaron a la nueva estructura, determinaron su propia red de circulación, y la villa, con su centro, con su sector antiguo bien determinado, extendió las fuerzas que de él dimanaban más allá de sus propios límites.

El carácter abierto de la ciudad comenzó su proceso con el traslado definitivo de la Corte en 1606, bajo el reinado de Felipe III. El concepto de extensión nacía entonces, tomando por eje la residencia del Soberano, determinándose líneas básicas de relación con el mundo exterior, con los alrededores salvajes. El urbanismo del siglo XVII en la ciudad-capital tuvo dos objetivos bien pronunciados: en primer lugar, la definición de un centro, de un espacio, donde se comience la organización de funciones urbanas, especializadas incluso, con su carácter recreativo, administrativo, comercial, etc., y en segundo lugar, la articulación con dicho centro, de direcciones, cuyos puntos se establecen en arrabales extramuros, que no son sino el germen del nacimiento de un área suburbana. En la citada época, la actividad edificadora en torno al Alcázar Real es bastante conocida, pero dentro del análisis que nos ocupa, señalamos uno de los proyectos suburbanos más destacados, precisamente en la zona que ofrecía mayor número de dificultades por su terreno escarpado y pendiente: la ladera occidental del recinto real, para la que Patricio Caxés, el traductor de Vignola, y bajo la dirección del Maestro Mayor del Rey, Francisco de Mora, diseñó una serie heterogénea de entidades arquitectónicas en el fondo de una escalinata que arrancaba desde el pro-



La Florida en el siglo XVII (Plano de Texeira).

pio Palacio Real, como punto de partida de un eje organizador con tramos descendentes, volúmenes elípticos, y galerías rectilíneas, penetrando en el espacio del río y adelantándose hasta los jardines y bosques de la Casa de Campo (1). La solución es rica y variada, las escaleras abrazaban un espacio íntimo y protegido, la pérgola adornada con estatuas, pero el largo perímetro, crea un largo recorrido de movimientos ascendentes y descendentes y el goce de la naturaleza abierta. La composición está dominada por la fachada oeste del Alcázar, que quedaría desde la lejanía sin el carácter hermético y defensivo que hasta el momento ofrecía. La solución es una muestra del cambio de concepto en el umbral del siglo XVII, camino de las disposiciones axiales, del Barroco maduro.

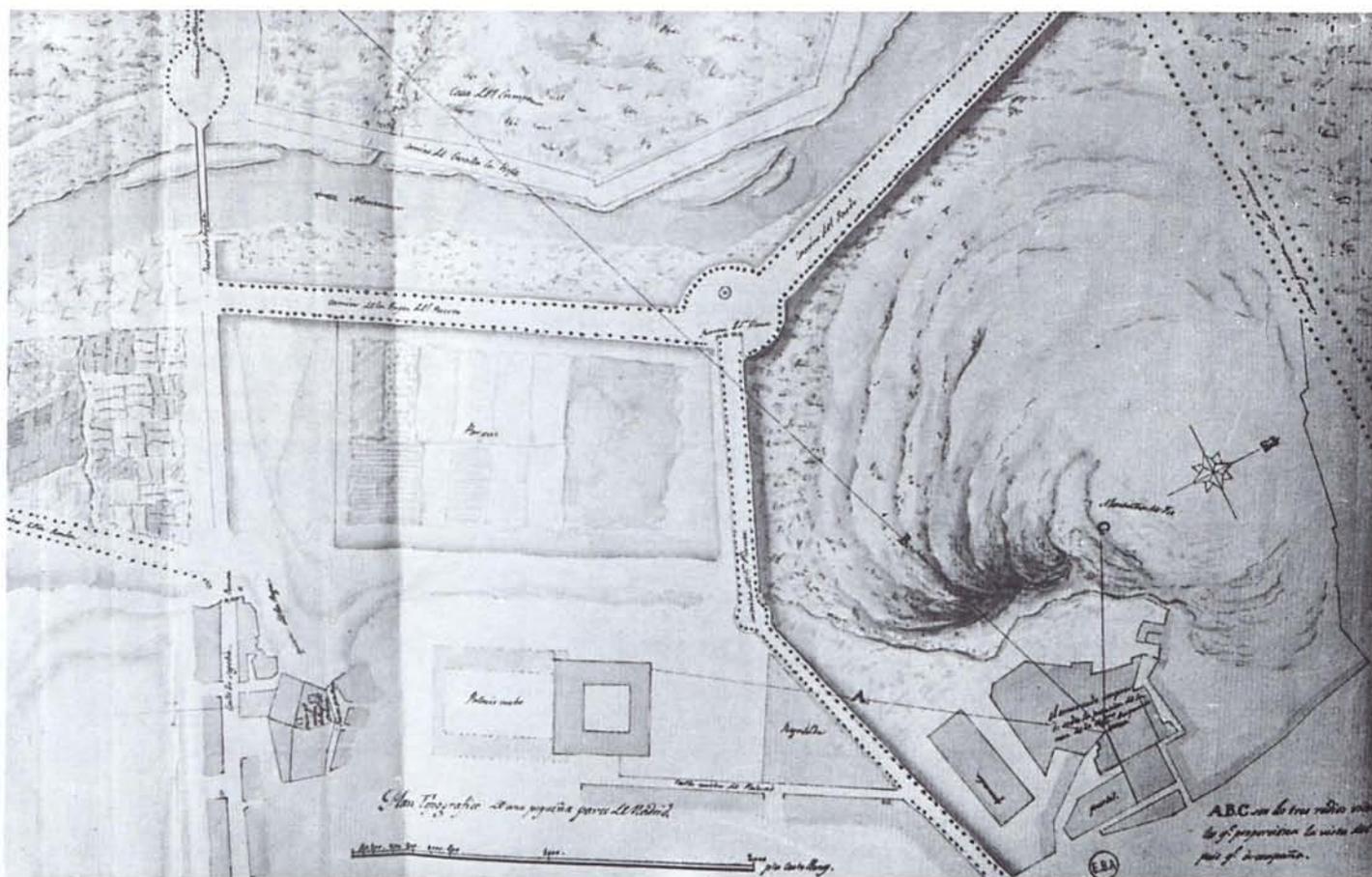
Francisco de Mora, con la misma intención de integración de espacios al

casco urbano de la ciudad, extendió la calle de Atocha, por el límite este, hasta alcanzar el Santuario del mismo nombre, remodelado bajo sus trazas, poniendo en marcha la incorporación de los terrenos donde se asentará de inmediato la compleja zona residencial del Buen Retiro (2). Se establece con ello un eje de Este-Oeste, que integra el panorama urbano flanqueado por la simetría que ofrecen los dos palacios reales en ambos extremos, casi unidos ópticamente a través de la gran calle Mayor, que para ello se traza más rectilínea y anchurosa y se estructura con gran empeño de unificación, hasta en sus alzados.

La actividad arquitectónica urbana del siglo XVII abarcó de igual manera la zona norte de la ciudad bajo la misma idea de adquisición de un mundo abierto y extenso. El Cardenal Bernar-

(1) «Biblioteca Real. Planos y dibujos. Los proyectos fueron publicados por M. C. Valdés». *Reales Sitios*, 1981.

(2) V. TOVAR: «Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la madrileña Capilla de N.ª S.ª de Atocha». *Rev. Univ. Complutense de Madrid*, 1973.



La Montaña del Príncipe Pío y La Florida en el siglo XVIII.

do de Sandoval y Rojas, a continuación el marqués de Castel-Rodrigo, conde de Noblejas, la marquesa de Castejón, etc., compraron las tierras de esos límites, construyendo el primero de ellos en esa zona una de las villas más destacadas de la época. Las construcciones del mismo tipo se sucedieron, como veremos después, en el mismo lugar, y de este modo, la ciudad fue dominando el espacio norte con laderas aterrazadas desde la cima de un cerro, de una montaña, casi tan enfática como la que a su costado servía asiento al viejo Alcázar (3). Eran ya entonces denominadas, las tierras de la Florida, lugar objeto de nuestro trabajo, donde casi dos siglos después, Felipe Fontana, va a levantar sobre el espacio, ya tígidamente formalizado, una villa de gran importancia para el Monarca reinante.

Son muchos los proyectos e ideas que hallamos en el siglo XVII en torno a este problema urbanístico extrarradial de la capital. Hemos mencionado unos ejemplos para señalar el hecho de que

gran parte de la actividad urbana y arquitectónica de los siglos XVIII y XIX, tuvo un apoyo en las tendencias generales del siglo XVII, aunque la arquitectura, con otros propósitos, no se someta tanto a análisis apriorísticos y pesen sobre ella mucho menos los principios de autoridad.

La arquitectura barroca tardía dominó la escena europea bien rebasada la segunda mitad del siglo XVIII. Muchas de las realizaciones llevadas a cabo hacia esas fechas marcando la culminación de la gran tradición arquitectónica barroca de etapas precedentes. En Madrid, los ideales urbanos de la época de Felipe V, continuaron viviendo en muchos aspectos hasta el final del reinado de Carlos III, y fueron presentados como una última y gran síntesis de las expresiones conseguidas por la arquitectura barroca, aunque quizá con cierto deseo de simplificación. Los proyectos realizados por el arquitecto Felipe Fontana para el Palacio Real de la Florida en la última década del siglo XVIII son una prueba evidente de este propósito, hecho que queremos resaltar en toda su importancia. Representan una manifestación madura de la refinada arquitectura palacial borbónica, y un hecho por el propio reconocimiento de su

autor, del hechizo que aún causaba el barroco de la residencia napolitana de Caserta.

Alonso Núñez de Castro, ponderando la desigualdad del terreno de Madrid, establece cierta analogía con Roma: «Estriban los edificios de Madrid sobre cabezas de montes, como la soberbia Roma» (4). La zona de la Florida, el Palacio Real, se situó en efecto en una de las cotas más altas de la ciudad, con un paisaje ordenado geométricamente y centrado en la propia residencia regia, transformando la fisonomía existente con una sucesión de terrazas en una hermosa vista panorámica. Su posición en la cima se relaciona con la posición alzada de muchos edificios del barroco tardío europeo. La suntuosidad, el espacio formalizado, no ofrecen ninguna contribución tipológica fundamentalmente nueva. Se retorna al tipo usual de palacio con jardín, cascadas y fuentes, quizá con un grado menor de dinamismo, pero como una manifestación típica del sistema barroco. En concordancia con la di-

(3) V. NIETO ALCAIDE: *La Montaña del Príncipe Pío*. Madrid, Espasa-Calpe. V. página 1621.

(4) J. SIMÓN DÍAZ: «Estimación literaria de los factores naturales de la Villa». *Villa de Madrid*, año V, n.º 19.

mención del ampuloso terreno, el complejo arquitectónico de la Florida, estructuraba y dominaba el agreste paisaje del contorno. La herencia del barroco clásico italiano sigue siendo una realidad viva en él y en otros edificios de Europa.

Pero veamos en primer lugar el desarrollo de la edificación del citado Palacio Real de la Florida, en la ladera norte de la capital, sobre la suave y ondulada colina que llegaba a los límites del camino real del Pardo, y al paseo del llamado Prado Nuevo, junto al Manzanares.

Gómez Iglesias, en un extenso trabajo, nos brindó hace años una rigurosa investigación sobre la colina, llamada posteriormente del Príncipe Pío, y sus alrededores (5). Ocupaba el terreno abrupto y áspero del NO, al otro lado de la barranca de la cuesta de San Vicente, donde hoy se alzan, entre otros nuevos elementos, el paseo de Rosales y el Parque del Oeste, lugares que aún conservan la fisonomía articulada y en pendiente de la primitiva zona. Don Ramón Ezquerro del Bayo, historiador que tanto se ha ocupado del estudio de las casas palaciales en los alrededores de Madrid, se ocupó también del lugar (6), así como el Marqués de Saltillo (7) y el Conde de Polentinos (8). El óleo intitulado «La Montaña con el Palacio de Castel Rodrigo» del Museo Municipal, es una copia al parecer del existente en el Palacio de los Príncipes Pío en Mombello (Italia), pero también es una muestra valiosa de la configuración antigua del lugar.

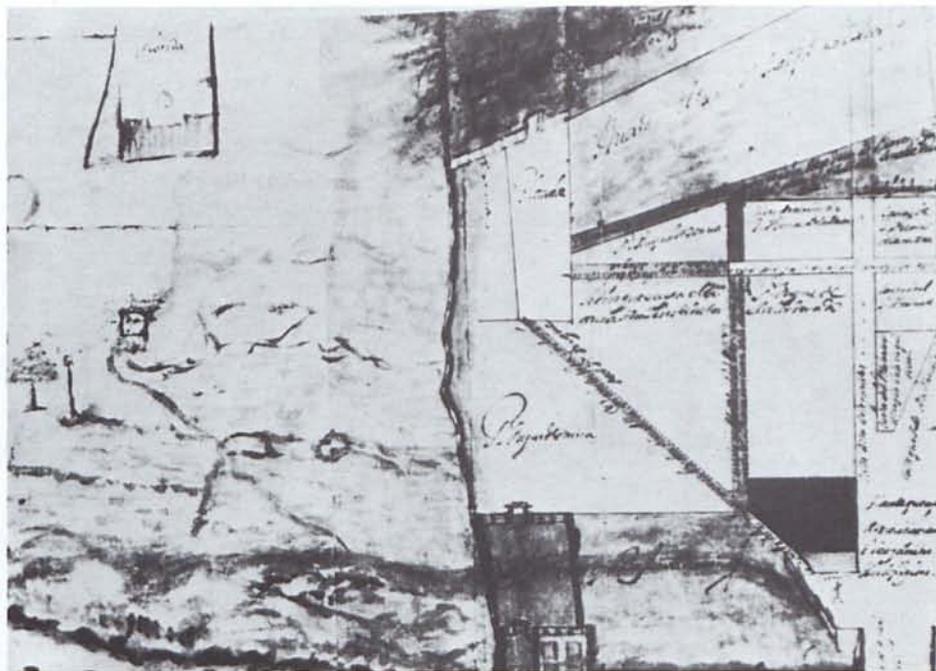
La montaña figura ya en la primera imagen de Madrid, la que nos llega en el álbum de dibujos titulado «Villes d'Espagne», que se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena. La colina la separa del centro donde se halla situado el Alcázar Real, una hondonada por donde discurría el arroyo de Leganitos, en su curso hacia el Manzanares. Constituía toda ella una gran finca rústica, con edificios de poca consideración, que pasó pronto a ser propiedad del marqués de Auñón.

(5) A. GÓMEZ IGLESIAS: «La Montaña del Príncipe Pío y sus alrededores (1565-1907)». *Villa de Madrid*, año VI, n.º 25.

(6) R. EZQUERRA DEL BAYO: «Casa de Campo, Heredamiento de la Florida y Montaña del Príncipe Pío». *R.B.A.M. del A.*, 1926, página 184.

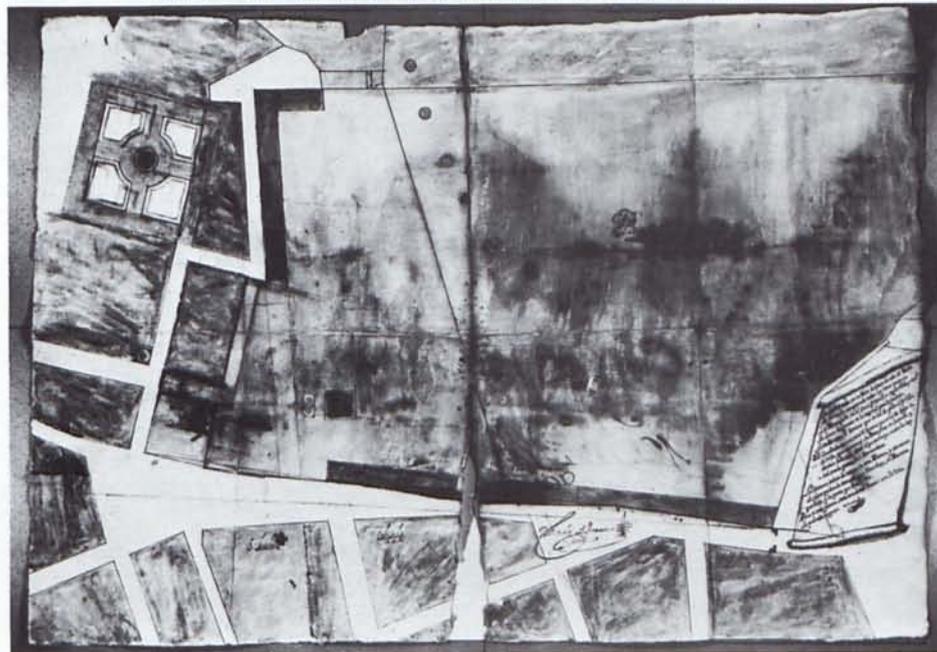
(7) MARQUES DE SALTILLO: *La huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas*. Madrid, 1954, pág. 45.

(8) CONDE DE POLENTINOS: «La Capilla de la Concepción, llamada de la Cara de Dios». *Investigaciones Madrileñas*. Madrid, 1948, pág. 145.



Manuel del Olmo: Proyecto de urbanización del sector de La Florida.

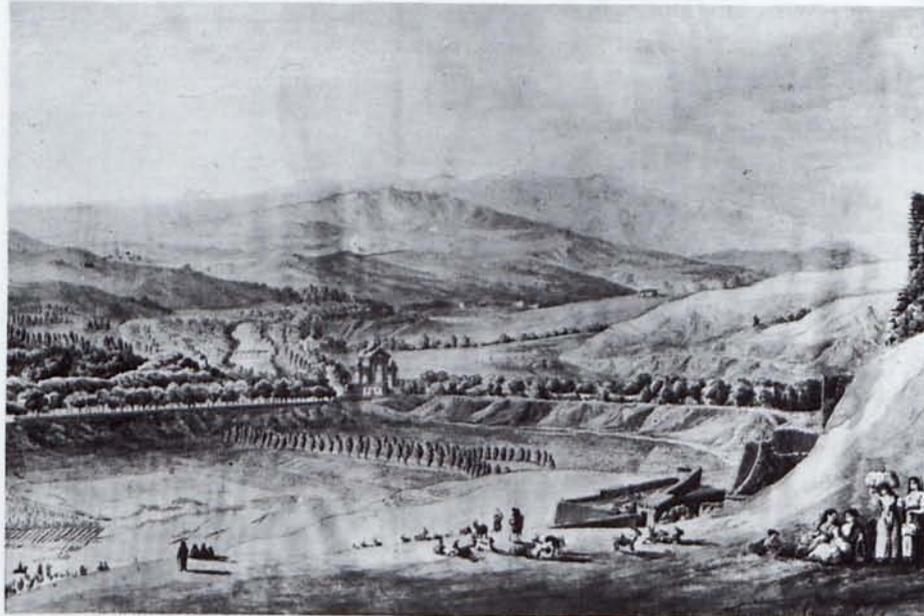
Teodoro Ardemans: Proyecto de remodelación de los terrenos de La Florida.





La Florida en el último tercio del siglo XVIII (Plano de Espinosa).

Brambilla: Puerta de San Vicente, Campo del Moro y La Florida.



Ya en el plano de Wit, de hacia 1622 (9) aparecen las huertas nombradas Florida y del Cardenal don Bernardo de Rojas y Sandoval. Jerónimo de Quintana destaca, en 1629, la Quinta de la Florida entre los jardines limítrofes madrileños: «La Quinta de la Florida, camino del Pardo, que fue del Cardenal Arzobispo de Toledo, y al presente es de don Gabriel Ortiz, Inquisidor de la Suprema» (10). Al parecer, el Marqués de Auñón, debió traspasar la propiedad al Cardenal en 1613 y éste la donó en 1617 a su sobrino el Duque de Lerma; el duque-cardenal la cedió hacia 1624 a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, y fue su prepósito, el P. Albornoz, quien la vendió en el año 1625 a don Gabriel Ortiz, obispo de Badajoz en 16.700 ducados (11).

Posiblemente hubo más transmisiones antes de llegar a poder del marqués de Castel-Rodrigo, don Francisco de Moura y Corte-Real, en la segunda mitad del siglo XVII. En el Texeira, extraordinario plano de la ciudad, la posesión ya parece cercada por tapia y con mayor amplitud que en los mapas anteriores, limitada en su parte norte por el camino de la Buitrera que conducía a la llamada huerta de la Salceda con su gran casa perteneciente al propietario y que se señala en el mapa de Texeira con el número 143; junto a ella, la huerta de la Florida tuvo su entrada al sur, con su casa principal, y jardines. Ambas fincas se unirían formando un todo homogéneo.

En 1647, la Florida pertenecía ya a don Francisco de Moura, conde de Lumiares, primogénito del marqués de Castel-Rodrigo, adquirida al marqués de Camarasa. A partir de esta fecha, el lugar se irá poco a poco convirtiendo en residencia suntuosa. El marqués de Castel-Rodrigo amplió y unificó el lugar comprando la Buitrera a don Luis Muriel Salcedo, las huertas de la duquesa de Villahermosa, otras huertas y casas junto al puente de Leganitos, varias tierras de labor, las huertas llamadas de las Minas, otras huertas y casas más pequeñas, con todo lo cual, la posesión de la Florida llegaba a un desarrollo admirable. La Florida, a fines del siglo XVII, tenía ya un suntuoso palacio, y un considerable entorno valorado en 4.395.821 reales (12). En esta época, el arquitecto Manuel del Olmo

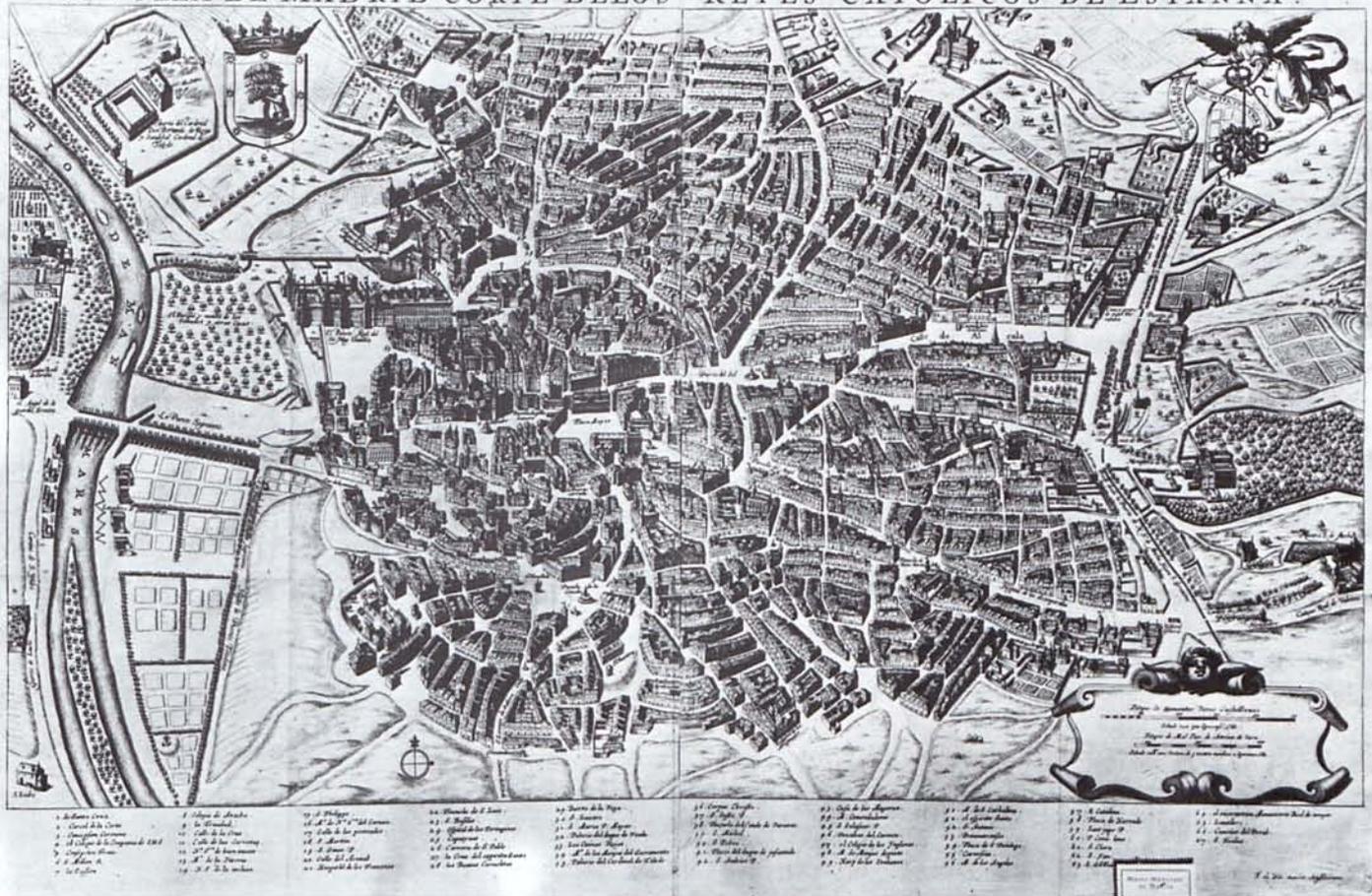
(9) A. MATILLA: «La verdadera fecha del plano más antiguo de Madrid». *A.I.E.M.* 1981.

(10) J. DE LA QUINTANA: *A la muy antigua, noble y Coronada Villa de Madrid*. Madrid, 1629. F.º 378.

(11) GÓMEZ IGLESIAS: *ob. cit.*, pág. 14.

(12) GÓMEZ IGLESIAS: *ob. cit.*, pág. 16.

LA VILLA DE MADRID CORTE DE LOS REYES CATOLICOS DE ESPANNA.



Plano de De Witt.

obtenía las debidas licencias para «tirar las líneas de las tapias de la Puerta de la Florida y cerrar el alto del barranco que va al Puente del Prado Nuevo» (13). Para ella presentó en el Ayuntamiento dos plantas de gran interés para el conocimiento de la situación de la zona, pues en ella ya se reflejan los edificios que se levantaron dentro de la posesión, plazas, fuentes, ermitas, etc., la perfecta configuración del Prado Nuevo, fijando los límites de toda la zona residencial, el perímetro del Palacio en la cima de los terrenos, el comienzo de la posesión del Duque de Osuna en la ladera sur, puente de Leganitos, suelos de don Pedro de Salazar, etc., zona sur que todavía estaba en manos de diferentes propietarios. La entrada a la Florida se dibuja en el Paseo del Prado Nuevo con edificios torreados de gran empaque y dos puertas sucesivas encuadradas por una zona ajardinada. Manuel del Olmo también dirigió el saneamiento del lugar y el empedrado entre la calle de Leganitos y el Prado Nuevo, obra que fue

ejecutada por el maestro de obras José de la Calle (14).

Muerta doña Leonor Moura, la zona de la Florida pasó a su hermana doña Juana, casada con el Príncipe Pío de Saboya, y seguidamente a su hijo, el sexto marqués de Castel-Rodrigo. En 1776, tras la muerte de don Gisberto, primogénito del apellido, pasó a su hermana mayor, doña Isabel María Pío de Saboya Espinola de la Cerda, en cuyas manos permaneció hasta el año 1792 en que la posesión entera fue adquirida por el Rey Carlos IV (15).

En la Planimetría de la Villa, el más importante catastro urbano de Madrid realizado en el siglo XVIII por cuatro arquitectos, dirigidos por don Nicolás de Churriguera, con una excelente copia del original conservada en el Archivo de la Villa, «el sitio» perteneciente al Príncipe Pío mide más de seis millones de pies superficiales, y como comenta Gómez Iglesias, «logrados a golpe de compra a don Francisco de Moura, marqués de Castel-Rodrigo». Se señala la Casa del Príncipe, con

71.526 pies, huertas, tierras, montaña y palomar, 5.472.372 pies; jardines y Casa de la Vaquera, 648.762 pies. El plano de Espinosa de los Monteros, de 1769, refleja muy detenidamente toda la zona, observándose muy escasas modificaciones en cuanto a la geométrica disposición que ya había alcanzado a fines del siglo XVII. Ya en el plano de Manuel del Olmo, aparece una ermita dedicada a San Antonio, pero se ha de observar que se halla situada fuera del recinto. Posiblemente, era la del Resguardo de Rentas Reales, pues el templo pintado por Goya, se levanta dentro del programa constructivo de Felipe Fontana, que es el que nos ocupa.

En cuanto a estos antecedentes sobre la posesión de la Florida, sólo nos queda agregar que en su costado sur, próximo a Palacio Real y Cuesta de Leganitos, se halló también la casa y tierras del duque de Osuna cuya área totalizaba 321.507 pies, destinado después por el Rey a convento de San Vicente de Paúl y otro pequeño sitio que correspondía a la marquesa de Los Llanos. Pero todo ello, quedó ya desde 1691, separado de las posesiones de la Florida con la obra citada de limitación dirigida por Manuel del Olmo.

(13) ASA 1-4-32. Mide 0,42x0,84 cm. Tinta marrón aguada, aguada amarilla, verde, marrón, roja y sepia.

(14) Uno de los proyectos recoge el conjunto y el segundo la zona más próxima al Alcázar.

(15) GÓMEZ IGLESIAS: *ob. cit.*, pág. 14.

EL NUEVO PALACIO DE LA FLORIDA

A fines del siglo XVIII, y tal como se observa en el plano de Espinosa de 1769, el palacio y jardines de la Florida, habían adquirido una bella composición geométrica mediante terrazas que formaban transacción entre el propio edificio y el espacio integrado. Sustancialmente, no difiere la organización de lo que se había trazado en la posesión al llegar el año 1656 en que Texeira lo dejara reflejada en el plano, pues ya entonces el palacio estuvo construido en la parte más al norte, con una planta de hermosa disposición y una diferenciación interna de espacios, abierto al exterior con un conjunto de parterres geométricos y fuentes. Fue sin duda una manifestación singular dentro de la austera arquitectura civil del siglo XVII. A lo largo de la segunda mitad del siglo, edificaciones de la entrada, y el propio palacio, cobrarán mayor suntuosidad a juzgar

por los dibujos de Manuel del Olmo y de los que también realiza para mejora de la posesión Teodoro Ardemans (16).

En 1769, los jardines de la Casa de Campo, profundamente transformados en esta época por Sabatini y otros maestros, los jardines del propio Palacio Real en su lado oeste, y el bello parque de la Florida, constituían un esquema triangular de parecidos propósitos artísticos, separados por el curso del Manzanares. Posiblemente, lo atractivo del lugar fue lo que movió al Monarca Carlos IV a determinar su adquisición, pues de esta manera el más bello paisaje que se podía contemplar desde la ciudad pasaba en su integridad a posesión de la Corona.

En la escritura de transmisión del dominio de la zona residencial de la Florida se especifica, «que la propiedad estaba integrada por una Casa-palacio de Campo, jardines, huertas, tierras de

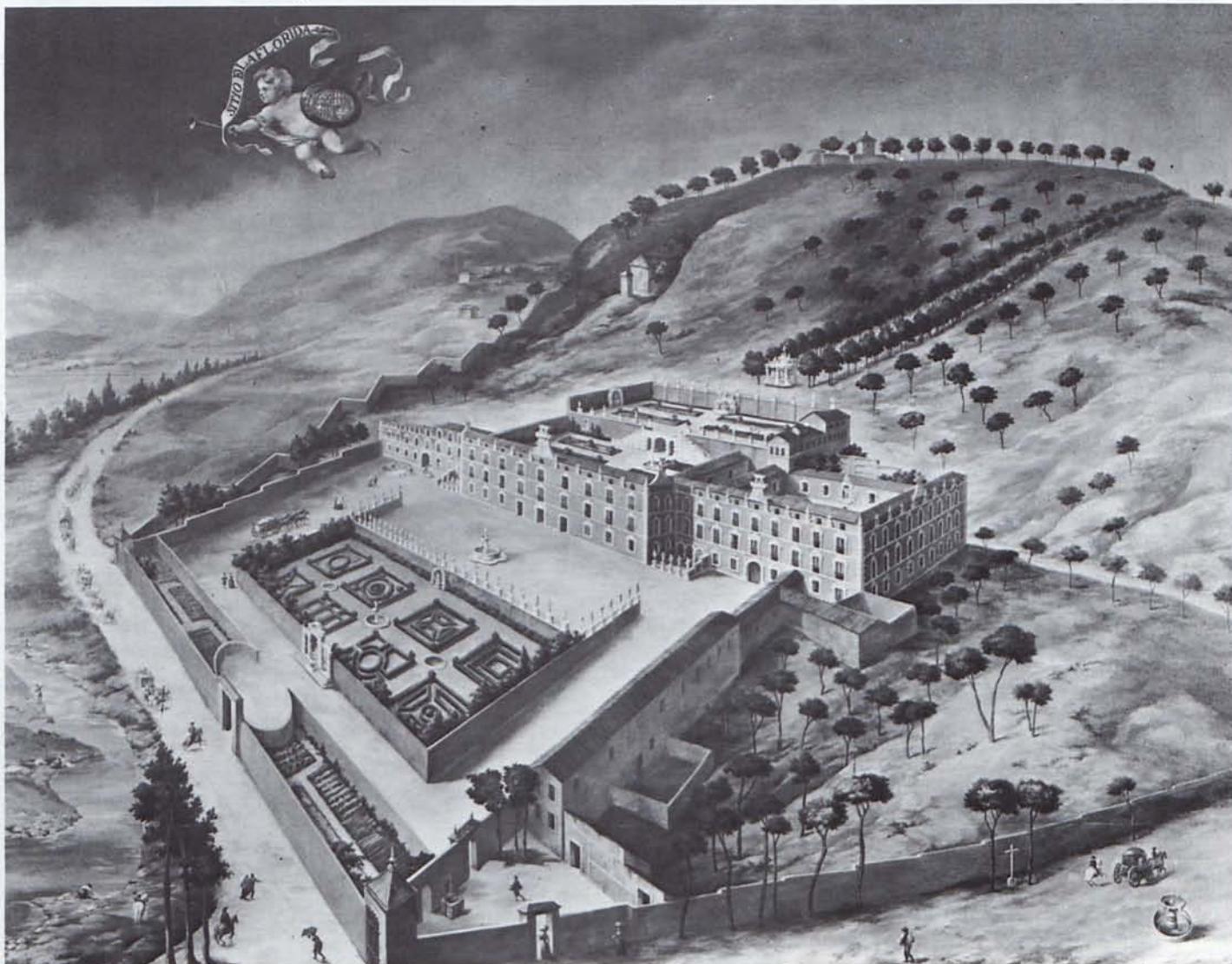
regadío y de secano, palomar, plantas, árboles frutales y silvestres, estanques, norias, aguas, obras de fontanería, encañados, fuentes, estatuas, cerca, más sus tapias» (17). Los linderos eran, por la parte del Manzanares, el camino del Pardo, Puerta de San Vicente, Camino Nuevo, tapias del duque de Osuna, frente de los terrenos del duque de Liria, calle de San Bernardino, límite de la huerta llamada de la Pajarera o de las Vacas, para volver en ángulo agudo a tomar el camino del Pardo, por donde empalmaba nuevamente con el Prado Nuevo.

El 16 de mayo de 1792, una noticia dada en Aranjuez nos informa de la compra: «El Rey ha comprado para objetos de Su Real servidumbre, el Jardín llamado de la Pajarera, el Palacio, el Palomar, Huertas y demás posesiones de la Montaña del Príncipe Pío y ha encargado a don José Merlo las obras. Ha designado a don José

(16) ASA 1-12-31. Mide 0,83×0,53 cm. Tinta marrón. Aguada roja, azul, amarilla y verde.

(17) GOMEZ IGLESIAS: *ob. cit.*, pág. 18.

Anónimo: Sitio de La Florida. Siglo XVIII.





Carlos IV.

1792. El 13 de junio del mismo año, Francisco Sabatini escribía a don Diego de Gardoqui quejoso de la omisión que se le había hecho en tan importante empresa. Dice, que no emite sobre la propiedad ni las obras que se va a emprender ningún informe, porque «no ha estado implicado en la compra» (20). Carlos IV, sin duda, prescindió de él para la renovación del Palacio Real y sitio de la Florida, pero tampoco pensó en su arquitecto mayor, Juan de Villanueva, sino en un arquitecto, posiblemente de origen italiano, que había ocupado un puesto hasta el momento, no demasiado representativo, como después veremos, Felipe Fontana, ilustre apellido en la historia de la arquitectura barroca, ya que Dominico y Carlo Fontana, fueron dos figuras de gran relieve en Roma, en los comienzos y en los finales del siglo XVII.

Carlos IV decidió construir un nuevo palacio con todos los elementos adicionales bien conjugados en su entorno.

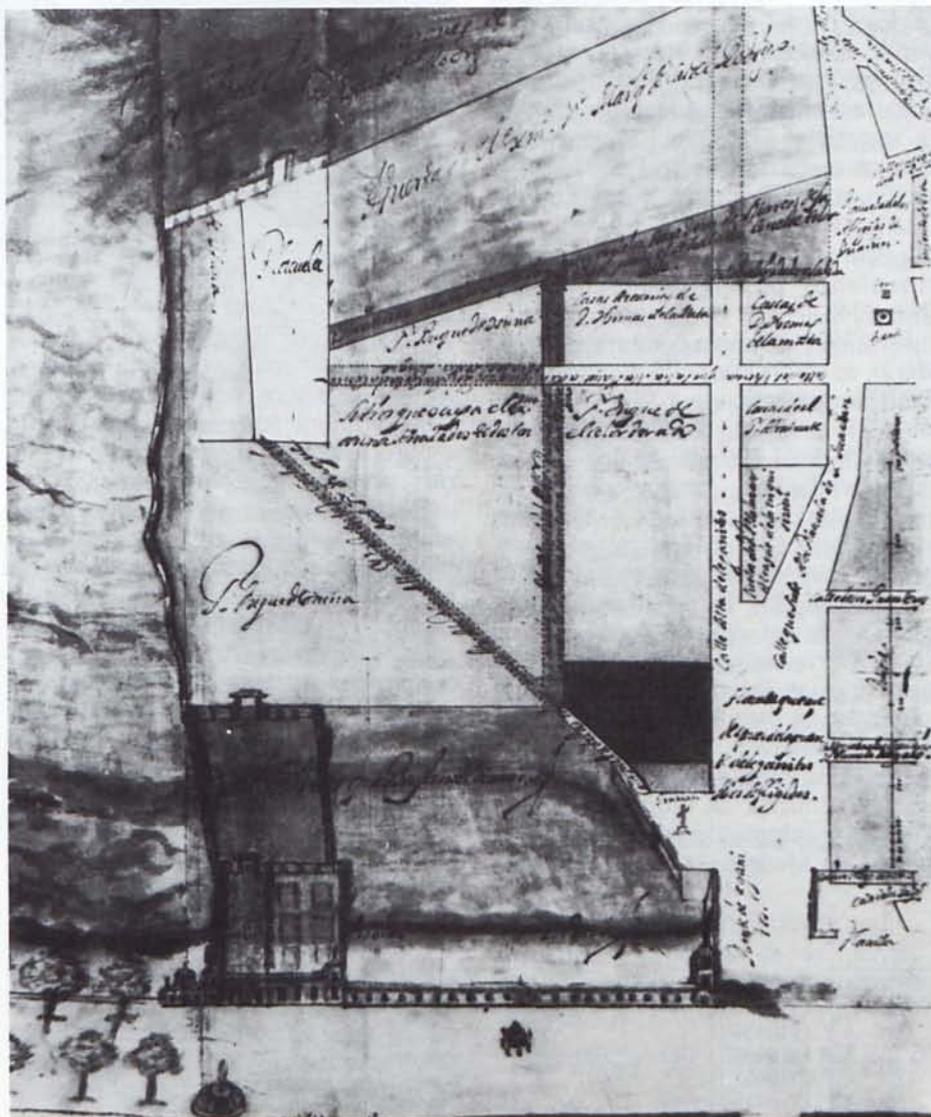
(20) A.P. C/10404/5.

Manuel del Olmo. La Florida.

Merlo 50.000 reales mensuales» (18). Por orden real emitida en la misma fecha se le comisiona también para el empleo de los caudales destinados a las obras.

Con este real destino, la posesión de la Florida iniciaba su última andadura artística, quizá la más significativa, aunque sin perder la configuración el grato efecto general que había conseguido en épocas anteriores. Carlos IV, en el momento de la adquisición, que desde ahora comenzó a llamarse Real Sitio de la Florida, compró la huerta llamada de la Moncloa, situada en el camino del Pardo, la granjilla del Convento de San Jerónimo, donde se hallaba la fábrica de Loza, y otras pertenencias del Seminario de Nobles, y un poco más lejanas, tierras y huertas en la falda meridional del arroyo de Cantarranas, propiedad de los duques de Alba en límite con la Moncloa. El Monarca se propuso «cercar tales terrenos a fin de evitar toda comunicación entre la Puerta de Hierro, el camino del Pardo y la huerta que fue de la Duquesa logrando por este medio la mayor quietud de su real diversión, seguridad de sus frutos y comunicarse a los reales bosques del Pardo sin salir al camino real carretero» (19).

La compra de la posesión de la Florida quedó ultimada en el año



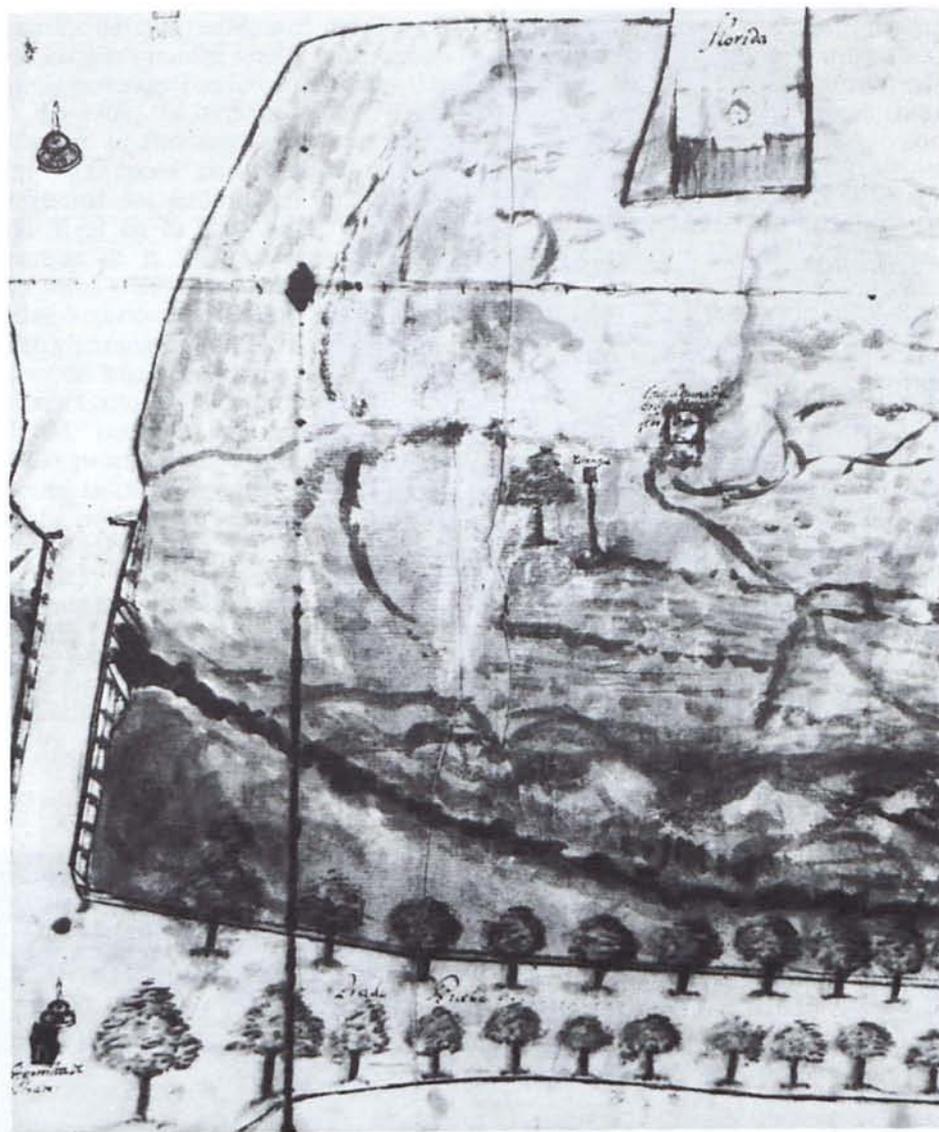
(18) A.P. C/10404/5.

(19) GÓMEZ IGLESIAS: *ob. cit.*, pág. 19.

Don José Merlo, Ayudante de Cámara de Su Majestad, Aposentador y Jefe Honorario de la Real Furriera, fue el encargado de poner en marcha las obras, por Real Orden de 24 de febrero de 1792 (21). Los preparativos se pusieron en marcha a lo largo del citado año, y el 25 de febrero de 1793, Merlo, en extensa carta al Excmo. señor don Diego Gardoqui, le enviaba la regulación de sueldos, oficiales, maestros, etc., empleados en la Real Florida (22). El 18 de julio de 1792 se entregaban a Merlo para las obras, todas las maderas de Cuenca que se hallaban en la Fábrica de Aguardientes y Naipes.

El arquitecto Felipe Fontana fue encargado de realizar los proyectos. Por Real Orden de Su Majestad, fue nombrado para tal empresa el 24 de mayo del mismo año 1792 (23). Las trazas para el nuevo edificio debió tenerlas a punto en pocos meses, ya que el 26 de mayo de 1793, en una extensa memoria, da cuenta de lo gastado en las obras, que asciende ya a una cantidad considerable. En dicho memorial, informa, que en las obras actúa como Aparejador Mayor de cantería, don Carlos Fhernet, como Aparejador Mayor de fábricas, Juan Rivas; como medidor general Bernardo Pottoc, enumerando asimismo a algunos proveedores de materiales. También se mencionan algunos maestros que realizan la excavación, como Francisco Riera, Eusebio Picado, Pedro Guijarro, Miguel Guerra, Pedro Vivó, José Blesa, todos ellos vinculados de algún modo a las obras (24).

En 1793, en breve comunicación de Merlo, se informa que la compra de la Real Florida asciende a 8.714.800 reales y 21 mrs.; este dato contradice la cantidad de 1.900.000 reales que se viene repitiendo, aunque puede ser que la cantidad se refiera a todas las adquisiciones del Monarca; el dato, aunque breve, especifica su referencia a la Florida (25). Esta noticia se fecha en 1793, y sin embargo, en 1795 el Rey todavía sigue comprando tierras «para formar “la nueva Florida”»; se adquieren en esta fecha, la huerta llamada El Botánico, de la marquesa de Castejón; la huerta del conde de Noblejas; la huerta de don Manuel de Alarcón, y catorce tierras de labradores vecinos de Madrid (26). En esta fecha



Manuel del Olmo. Huerta de La Florida.

también hay noticia de una reclamación de diezmos de los terrenos, del Abad y Cura párroco de San Martín «sobre terrenos incorporados a la Florida, posesión de la parroquia» (27).

En 1796, reales órdenes, nos dan a conocer las exenciones que debía gozar la posesión del Real Sitio de la Florida (28), en fechas en que la construcción nueva estaba ya muy avanzada. El palacio, los jardines y demás organismos trazados por Fontana, que describiremos a continuación, iban llegando a su término; entre ellos, la famosa ermita de San Antonio, donde Goya, en 1799, comenzará sus hermosas pinturas. La ermita, trazada también por Felipe Fontana, queda como única muestra arquitectónica de la gran empresa de este arquitecto. En 1798, a dicha ermita se la dota de una pensión eclesiástica y de una plantilla. Se le entregan 110.000 reales para cura, sacris-

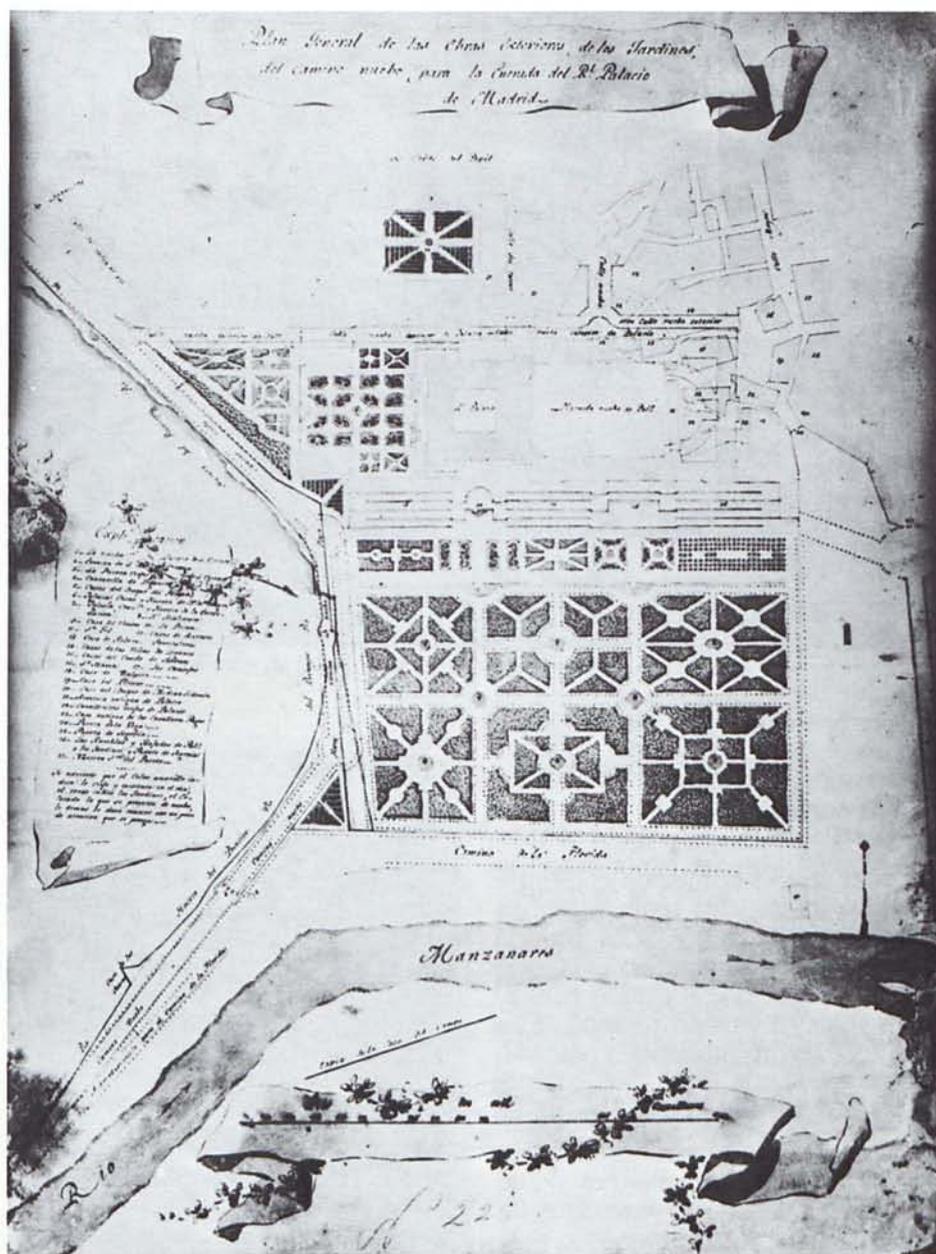
tán, oblatas, cera, etc. Goya, pintor de Cámara del Monarca, el 20 de diciembre de 1798, firma la cuenta de los géneros que había solicitado para la obra de la Capilla de San Antonio el 15 de junio anterior (29). En las cuentas figura también «por el alquiler de un coche para ida y vuelta del Sr. Don Francisco Goya desde su casa a la ermita, 6.240 reales de vellón desde 1.º de agosto hasta que se remató la obra» (30). Los materiales sumaron 14.314 reales de vellón.

A propósito de la capilla, otra noticia de las mismas fechas nos informa sobre la imagen colocada en ella: «Dice que trató con Juan de Churriguera que hacía la Sacristía de Santa Cruz y Santo Tomás y adornó la media naranja e hizo los tres retablos, los que no adornó porque tuvo que huir de la Corte por cierta travesura y estrenándose el año 1733 le fabricó la estatua de San

(21) A.P. C/10404/12.
 (22) A.P. C/10404/15.
 (23) A.P. C/10404/11.
 (24) A.P. C/10404/11 y 12.
 (25) A.P. C/10405/13.
 (26) A.P. C/10405/14 y 19.

(27) A.P. C/10405/3.
 (28) A.P. C/10405/20.

(29) A.P. C/10405/8.
 (30) A.P. C/10405/8.



Sabatini. Camino de La Florida en el Proyecto para el Campo del Moro.

Antonio el padre del maestro mayor Don Juan de Villanueva en su propia casa, calle de San Pedro y San Pablo, haciendo al mismo tiempo la que está en el convento de El Tiemblo, aunque ésta le salió mejor, tomando el diseño de un cuadro de cuerpo entero que tenía María García, que oy es de la Sacramental de San Martín y está en San Ildefonso abandonado en el camarín de Nuestra Señora de la Soledad» (31). Parece ser que fue esta imagen de San Antonio la que se colocó en la nueva capilla diseñada por Fontana, más un cuadro de la Virgen de Gracia, del presbítero Antonio López Figueroa.

Los proyectos de Felipe Fontana para la posesión de la Florida, ejecutados en el año 1792, los conocemos

gracias a la relación de los mismos que su viuda, doña Pelegrina Fauro, entregó al Aposentador e Intendente de la Real Florida, don José Merlo, el año 1809. No ha sido posible hallarlos. Quizá en cualquier momento aparezcan en alguna carpeta de las muchas que en tiempos recientes se van incorporando al Archivo del Palacio Real, gracias a la labor extraordinaria de los profesionales que actualmente le tienen a su cargo.

La relación de tales proyectos es muy clarificadora, ya que nos da cuenta de la importancia de la empresa arquitectónica de Fontana y de sus características. El dato que en dicho inventario nos parece fundamental destacar, es el que recoge la vinculación de la nueva construcción al Palacio de Caserta, como se sabe la más importante construcción palacial del Rey Carlos III

durante su estancia en la ciudad de Nápoles: «En poder de la viuda se halla un libro de los Diseños del Palacio de Caserta en Nápoles. Tengo entendido que este libro le dio el Rey al difunto Fontana para que tomase de él lo que juzgare a propósito para la ejecución de los Planes y Diseños de la Real Florida» (32).

Transcribimos, a continuación, por su interés, el inventario de los diseños del Real Sitio de la Florida ejecutados por Felipe Fontana.

«Inventario de planes, con asistencia de don Juan Millán, Ayudante del Arquitecto Mayor, don Juan de Villanueva, comisionado por éste, de los diseños, planes, modelos del Palacio, jardines, fuentes, cascadas, invernáculos, galerías y ermita de San Antonio de la Florida, ejecutados por el Arquitecto de Su Majestad don Felipe Fontana, existentes en poder de la viuda doña Pelegrina Fauro, para que se entreguen a don José Merlo, Aposentador de Su Majestad e Intendente de la Florida:

Un diseño del altar mayor de San Antonio de la Florida.

Un diseño de la mina que sale de la Florida al río.

Un diseño de la fachada principal del Palacio de la Florida.

Un segundo diseño de la fachada del mismo Palacio.

Un diseño con el perfil de las escaleras del jardín.

Un plano del vestibulo y escalera principal del Palacio.

Plano bajo, plano principal y corte. Galería circular con la fuente principal del piso del jardín.

Fachada de dicha galería circular.

Otra fachada del palacio.

Otra fachada del palacio, en menor.

Corte de la escalera lateral.

Corte más ancho de la galería circular, escalera y ramblas del jardín.

Plano de las escaleras circulares que hacen frente al de los invernáculos.

Fachada del anterior plano, cascadas a los lados y sus cenadores.

Fachada y uno de los ángulos de los jardines altos y ramblas para bajar al jardín bajo.

Plano y fachada de una de las invernaciones.

Plano y fachada de las cascadas con sus puentes arrimadas a los invernáculos.

Corte de los invernáculos.

Planta baja de una de las fuentes y galería circular a ella unida a los mullones.

(31) A.P. C/10405/3.

(32) A.P. Exp. Personal C/11761/68; C/10405/13.



Palacio del Buen Retiro. 1766.

Fachada de la anterior, planta de la Fuente de Diana.

Corte de la misma fuente.

Planta baja de uno de los salones circulares a los extremos de la galería principal.

Otra de lo mismo y media planta del piso principal del salón.

Fachada del salón y galería principal.

Corte del salón y galería principal.

Fachada y corte del salón circular a los extremos en la galería.

Plano de la portada principal de la galería.

Corte de dicha portada.

Fachada de la portada principal de la galería grande.

Fachada opuesta a la principal.

Corte más largo de la misma portada principal.

Corte de la portada y galería grande.

Plano general en que se demuestran los jardines altos y bajos y galería de la Florida.

Fachada del Observatorio encima de la fachada principal del Palacio.

Plano de un cenador cuadrado.

Plano y fachada de la nueva capilla de San Antonio.

Corte más largo y ancho de lo interior de la capilla y su puerta principal.

Fachada del frontispicio para colocar el escudo de Armas Reales.

Cinco escalas con que se hicieron los diseños.

17 borradores de todo el proyecto y plano principal del Sitio de la Real Florida.

Plano general de las demarcaciones del Sitio conforme le tenía el Príncipe Pío, con sus medidas.

Plano y perfil del terreno y camino de San Bernardino.

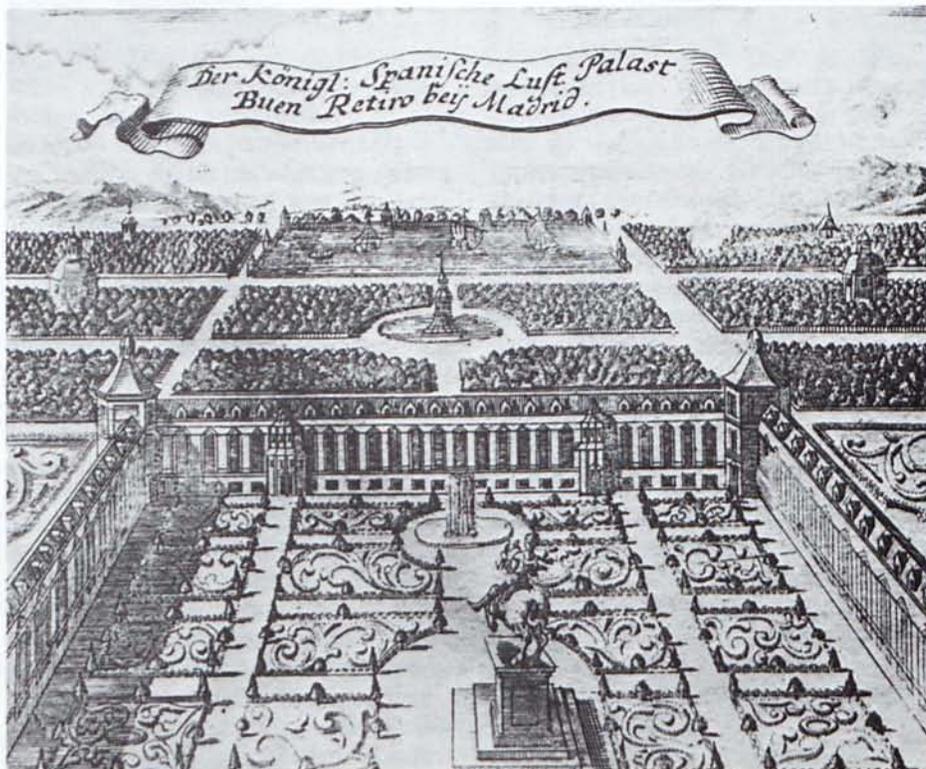
Once borradores de la Capilla de San Antonio.

Un modelito de madera de un ángulo de la portada principal.

Total 48 planos.»

Como vemos, la relación constituye toda una información sobre la suntuosa construcción real. Nos da perfecta idea de que el organismo en su conjunto, toma como base el edificio palacial como volumen unitario rodeado de las diversas experimentaciones y variadas posibilidades de la época. Son edificios en los que hallamos el empleo de las

Jardines del Buen Retiro.





Ermита de San Antonio de La Florida y Fuente de los Once Caños.



*Juan de Villanueva.
Estatua de San Antonio para
la ermita de La Florida.*

formas circulares, las galerías abiertas, que se desprenden del majestuoso salón, como lo hiciera Boffrand para el Château de Malgrange, cerca de Nancy en el primer tercio del siglo XVIII, como aparece en la propia Caserta. Las escaleras espaciosas dan la continuidad espacial en el exterior y como transición, el gran andrón en forma de espacioso vestíbulo, de interpretación claramente barroca a partir de su consagración por el arquitecto Guarino Guarini en el Piamonte. Las galerías se abren en semicírculo y marcan un cambio de ritmo con la fachada principal que se intuye rectilínea. En el centro, el gran salón circular, y en el jardín, está prevista la disposición de escaleras, fuentes e ingeniosos cenadores. Todos los componentes de las obras maestras de la arquitectura palacial barroca.

Se advierte la formación italiana de Felipe Fontana, y también la reactivación de los organismos franceses de este signo a partir de la llegada a España de los Borbones. El palacio, en la irregularidad del lugar, debió aparecer con una silueta de rico modelado. Las galerías transparentes, la disposición de diferentes niveles, las variaciones entre exterior e interior, todo ello con una lógica de composición posiblemente bien convincente. Nos parece que fue un edificio de rica elaboración, a juzgar por las riquezas de los dibujos preparatorios una obra regia adecuada al carácter del lugar.

Su disposición interior, también debió representar una nueva contribución. En los documentos se dice que participó en su decoración el pintor de Cámara, don Fernando Brambilla, ya

que presenta una cuenta por obras realizadas en el Palacio en 1817 (33). Se informa que realizó «una pieza grande ricamente adornada e igualmente las paredes con paisajes figura de vistas de los Reales Sitios de Su Majestad». También se informa que pintó «una escalera ricamente adornada y compuesta con su bóveda, una pieza grande que tiene sus paredes de caoba, un Gabinete contiguo; se compusieron dos piezas como también 16 cuadros de Rubens muy mal tratados, al olio». También debió decorar la llamada pieza de las Columnitas.

La reconstrucción del Palacio debió ser total. Madoz nos dice que «ocupaba una parte dominante del terreno; su planta de figura rectangular, tuvo 117 pies de longitud por seis y medio de costados, componiendo su superficie el total de 7.078 pies y medio cuadrados. La fachada y entrada principal se encuentra mirando al Sur. Su construcción es de mampostería el cimiento y zócalo, con un clapeado de losa blanca por el exterior, y lo restante, hasta la total altura, de fábrica de ladrillo; consta de planta baja, principal y boardillas. Además tiene un pretil todo alrededor por la parte de O. y N., con un sótano donde se fabricaban las mantecillas para SS. MM. y AA.». Nos habla también de que tuvo el Palacio una Casa de Oficios, de planta rectangular y fachada al Sur, de 102 pies por 60 de costado. Parece ser que se encontraba sin terminar cuando Madoz redactó sus notas sobre el lugar. También hace referencia al palomar «que ocupa un alto que domina el jardín del Cenador, inmediato al estanque de los Barbos; su planta es de figura circular y tiene de superficie 750 pies cuadrados». Nos habla también de la Montaña del Príncipe Pío como posesión de la Real Florida, describiendo los pequeños edificios, alfares, frutera, pozos de nieve, huertas y fuentes, de las que destaca dos, la llamada del Almendro y la situada en la fachada principal de la caballeriza de S. A. Sobre el conjunto del Real Sitio nos da sus límites, sus diez puertas de acceso, seis de hierro (Noria de la Villa, San Antonio, Estanque de Jesús, Moncloa y Corona) y cuatro de madera (Marcelo, Reina, Vacas y Dehesa de la Villa). El terreno más alto de la posesión, dice que está dividido por dos arroyos: San Bernardino y Cantarranas, sobre los que se tendieron varios puentes-cillos. También nos informa que para el riego de la posesión se dispuso de 16 viajes de agua potable.

(33) A.P. C/10405/7.



*Modelo de Madrid de 1830,
de Gil del Palacio.
Montaña del Príncipe Pío.*

Sobre la ermita de San Antonio, nos confirma que la primitiva quedó destruida al construirse el camino del Pardo. Su antigüedad al menos se puede centrar en el siglo XVII, ya que aparece dibujada en el mencionado proyecto de Manuel del Olmo. Respecto a la nueva, la fecha en 1792, con acierto, ya que en dicho año Felipe Fontana, como hemos visto, realizaba las trazas. «Su fachada consta de un solo cuerpo decorado con dos pilastras dóricas que sientan sobre zócalo de granito y reciben el cornisamento coronado por un frontispicio triangular en cuyo tímpano están las armas reales. Hállase en el medio de la portada con jambas, ménsulas y frontón triangular de piedra de Colmenar. El interior forma un crucero adornado de pilastras corintias y cerrado por una graciosa cúpula viéndose en los vanos de las puertas frontispicios semicirculares de buena forma.» Comenta que la imagen de San Antonio es de Ginés, y los cuadros de los retablos laterales de Jacinto Gómez, pintor de Cámara de Carlos IV. Dedicó un amplio comentario a los frescos realizados por Goya en la cúpula y bóvedas. A los costados, describe las habitaciones abovedadas de planta baja, unidas por la espalda y que están destinadas para el Teniente Cura y Capellán auxiliar, comprendiendo todo el edificio una superficie de 5.350 pies cuadrados.

No sabemos por qué causa, León Gil del Palacio no realizó la maqueta del Palacio de la Florida y sin embargo determinó el terreno, el cercado, algunos estanques, norias, huertas e incluso algún elemento arquitectónico que se intuye que perteneció a los jardines de Palacio. Sin duda, el palacio aún estaba en pie, ya que hemos podido ver que Madoz da plena constancia del mismo. Los planos inventariados de Felipe Fontana nos dan a conocer el tipo de construcción arquitectónica que se propuso realizar, y los elementos complementarios que complementaron los alrededores del Palacio. Con esta información nos atrevemos a fechar el cuadro que reproduce la villa de la Florida, que se halla en el Museo Municipal de Madrid, en los años primeros del siglo XIX, cuando el Palacio y sus jardines estaban contruidos. Por lo tanto, consideramos que dicha pintura reproduce la composición trazada por Felipe Fontana, ya que analizando sus elementos, responden a los organismos que acabamos de transcribir de la relación que entrega de los mismos la viuda de Fontana. Aparecen los dos invernáculos tras el Palacio, la fachada de las cascadas con los puentes arrimados a los invernáculos, las ramblas del jardín, las fuentes y galería circular unida a los murallones, las galerías, jardines altos y bajos, observatorio encima de la fachada principal, el

cenador cuadrado, capilla de San Antonio, galería con la fuente principal, etcétera. Los planos de Fontana responden a la imagen pintada y son para nosotros un bello testimonio de la suntuosidad que alcanzó la villa con el citado arquitecto, y lo que difiere también de la construcción palacial cuadrangular, de refinamiento menor, cuando fue propiedad del Cardenal Arzobispo de Toledo y del Marqués de Castel-Rodrigo.

Parece ser que al tomarse la vista del palacio y jardines, la construcción no estaba aún terminada, pues falta por cerrar el pabellón izquierdo en dos de sus lienzos. Sin embargo, lo que se halla alzado, nos da bastante idea de la suntuosa residencia real. Se trata de una construcción rectangular, compuesta por tres pabellones, dos ligeramente retranqueados que encuadran el principal. Como describe Madoz, tuvo cuatro pisos realizados en piedra blanca de Colmenar y ladrillo combinados, dando a la construcción una policromía en la que reside uno de sus principales atractivos. La construcción palacial está recorrida por un marcado eje axial que va desde la puerta de entrada al recinto hasta el cenador y camino que se pierde tras él en la

lejanía, con una distribución bilateral de estricta simetría, de episodios arquitectónicos variados a través de la escalona pendiente del recinto. Las cascadas, las fuentes, las galerías, los parterres geométricos, las portadas monumentales que se suceden una tras otra en el eje medio con una inusitada variedad de esquemas, todo está entendido con magnificencia y armonía, con empaque y simplicidad al mismo tiempo. Todavía se percibe en ella el sentido escenográfico del barroco, el agua, la naturaleza, las formas arquitectónicas transparentes, la mitología como símbolo de virtudes, de mensajes heroicos, la Villa como Casa-Palacio de Campo con el refinamiento, la elegancia de las horas de descanso y de placer.

Fontana, hemos visto que tuvo en sus manos el álbum que contenía los dibujos del palacio de Caserta, lo cual evidencia la influencia italianizante de la construcción y la pervivencia en nuestro país de los genios del barroco tardío.

De la personalidad de Felipe Fontana tenemos escasos datos. Sabemos que el 13 de mayo de 1790 el rey nombra a Felipe Fontana para la custodia del Teatro del Buen Retiro, que hasta entonces estaba a cargo de don Santiago

*Houasse.
Vista de Madrid, desde La Florida.*



Benavera (34). El 21 de enero del año siguiente se le concede habitación dentro del Palacio del Buen Retiro. El 17 de enero de 1794, en plena realización del Real Sitio de la Florida, solicita cochera y cuadra al lado de los bastidores del teatro del mismo Buen Retiro. En 1797 se informa que padece varios achaques y falta de vista, por lo que se encuentra «muy quebrado de salud... y han mandado los facultativos que pase a tomar los baños de Archena en el reino de Murcia y en segunda los ayres de la ciudad de Valencia». Solicita que se le dé licencia seis u ocho meses.

El 22 de agosto de 1800, Felipe Fontana murió en la ciudad (35). Así se comunicaba al día siguiente: «Ayer falleció en este Real Sitio, Don Felipe Fontana, encargado del Coliseo y sus enseres.» El 27 de agosto se suprimía dicha plaza y se informaba: «habiendo fallecido Don Felipe Fontana que hizo los Planos y Proyectos de las Reales Obras de la Florida... conviene que por la Primera Secretaría del Despacho de Estado se comunique una Real Orden a los testamentarios de Felipe Fontana a fin de que entreguen a la persona que Su Majestad tenga a bien, todos los Planos y Diseños que el dicho difunto ejecutó de Real Orden y Su Majestad costeó, tanto desde la Real Capilla de San Antonio y Galería Grande, como de las fuentes, Cascadas y Palacio, que todos presentó al Rey en diversos tiempos y volvió a recoger así como algunos modelos que el dicho estaba realizando del Palacio, Escalera, Cascada y alguna Fuente...»

En cuanto a su origen, pudiera tener relación con Jacobo Tomás Fontana, Pintor de Cámara con Felipe V, nombrado para dicho oficio el 8 de septiembre de 1702 «ad honorem» sin goce alguno (36).

(34) A.P. Exp. Personal C/7307/49.

(35) A.P. Exp. Personal C/11761/68.

(36) A.P. Exp. Personal C/371/2.

Brambilla. Vista del Sitio de La Florida.

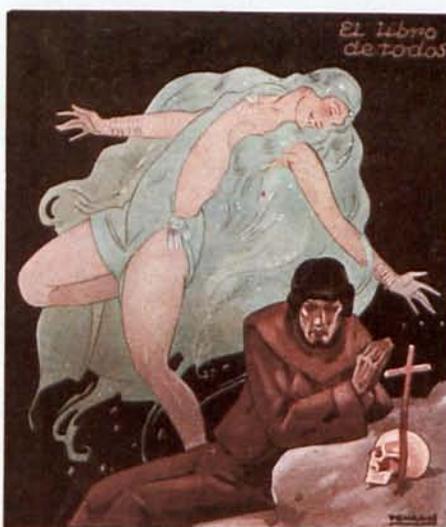


EL DÉCO Y LOS ILUSTRADORES EN MADRID

Por ESTRELLA DE DIEGO



MAURICIO DEKOBRA
LAS NOCHES DE MONTMARTRE
NOVELA UNA PESETA



ENRIQUE GOMEZ CARRILLO
El Evangelio del Amor
NOVELA UNA PESETA



Pedro Mala
UNA LIGEREZA
UNA PESETA



ANTONIO DE HOYOS Y VINENT
EL MONSTRUO
NOVELA UNA PESETA

Cuatro portadas de Penagos.

DURANTE los años 20 y 30 de nuestro siglo, Madrid presencia el florecimiento de una serie de publicaciones de carácter más o menos popular que potencian el acercamiento del gran público a los que entonces son escritores y dibujantes de moda.

El siglo anterior ya había visto nacer periódicos y revistas como *El Globo*, *La España Moderna*, *Nuevo Mundo* o *Blanco y Negro*. Algunos de ellos pervivirían en el XX pero cambiarían en lo fundamental su estructura haciéndola más dinámica, aumentando en publicidad y en fotos. Otras muestras aparecerían dando una idea clara de la concepción de la prensa contemporánea, si no culta, por lo menos con ambición de culturizar.

Junto a estas revistas y diarios, nacían unas publicaciones, periódicas también, con carácter de colección, que llevaban la novela, el teatro o la poesía del momento a un público que, aun no formando parte de la élite cultural, tenía cierta afición literaria. Tales publicaciones, junto a *La Esfera* o las supervivientes *Nuevo Mundo* o *Blanco y Negro*, sirvieron de trampolín para una generación de jóvenes, nacidos en su mayoría en las dos últimas décadas del XIX, que rompían con todo y se atrevían a oponerse al realismo reinante y copiar modelos internacionales, por lo menos en lo superficial, de un estilo nuevo y dinámico, la plasmación gráfica y desorbitada de la generación vitalista de los 20: el Déco.

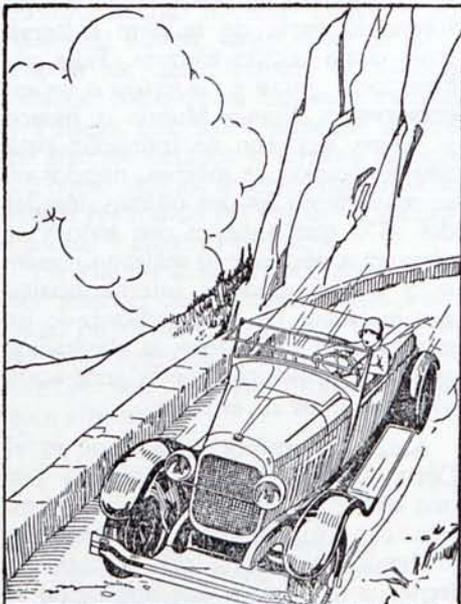
Ante todo cabría definir qué es el Déco. En una Europa atosigada por una serie cambiante de «ismos», de estilos con planteamientos intelectuales profundos, aplastada por la sucesión frenética de guerras que implicaron al

entonces mundo civilizado, pasó casi desapercibido un estilo que era *per se*, que no iba, al menos en lo aparente, más allá de la forma, de lo meramente estético, pero que guardaba en sí la raíz del mundo actual, que potenciaba nuestros cultos y nuestras manías. El Déco acababa para siempre con las pasiones románticas porque las absorbía y las releía; adoraba la máquina porque la utilizaba; vivía deprisa porque no sabía hasta cuándo. Era un estilo refinado y *kitch* que potenciaba una imaginación viva creando formas e ideas tan cerca de nosotros, que durante muchos años nos pasaron desapercibidas. El Déco es el mundo del coche, de las salas de fiestas, de la liberación de la mujer, de las playas y el culto al sol, de los primeros trajes de baño, de la industrialización del arte. Es el mundo que señala el final del corsé y los moños, donde se supera, por fin, ese binomio arte-industria propuesto por el Nouveau y nunca vencido. Quizás, porque le debemos todo, hemos tardado mucho en apreciarlo.

La primera vez que se habló de Déco fue por los años setenta en una publicación inglesa conectada con el mundo del arte y los anticuarios: *Antiques Weekly*. Allí, Stratton mencionaba por primera vez el Déco como un estilo y no sólo como una moda. El director se apresuró a decir que ni siquiera estaba claro que lo fuera, quien sabe si temiendo un colapso en el mercado de las antigüedades.

Y sin embargo, el Déco influyó en el Pop y dio lugar a una nueva aproximación a la vida, la nuestra; el desprecio que el aspecto *kitch* creó en torno a ese arte supuso, paradójica-

MEL. Ilustración para «Moulin Rouge», de Eduardo Mendaro.



Cuatro portadas de Varela de Seijas, MEL y Solans.

mente, en el Pop una mayor horterización de las formas dando lugar a la «estética de lo cursi», de lo recargado, que marcó desde entonces, y en una asunción inconsciente del Déco, la moda.

Es difícil establecer los límites temporales y espaciales de este estilo. Para Battersbay, un clásico ya dentro de los investigadores del Déco, es un arte que llega hasta 1925, año de la gran exposición de París (1) y se llama *modernism* al posterior (este término se usa, específicamente, para designar objetos y muebles posteriores a la antes mencionada fecha y que tiene un estilo sin

alusiones a los anteriores. En español, sin usar el término, por su confusión con el Nouveau, se ha acuñado otro adjetivo, «post-moderno», para designar objetos posteriores al Déco, los de los años 50 (2). Para Agoff, el estilo perdura en los 40 de forma incongruente a pesar de los cambios de pensamiento y filosóficos que conlleva la política de Hitler. Hay indiscutibles diferencias, sobre todo determinadas por dos factores que empiezan a ponerse de moda en el continente años atrás, pero que son asimilados por este estilo hacia esos años: se trata del cubismo y el arte negro. El primero, que después de la guerra tiene una clara influencia actuando a manera de ele-

(1) BATTERSBAY, M., *The Decorative Twenties*. Londres, London Studio Vista, 1969, página 10.

(2) Idem, pág. 7, nota.



Ribas. Ilustración para «Las Esfinges», poema de Francisco Villaespesa.

mento endurecedor de las formas casi femeninas del Déco, se empieza a conocer en París en los años 1910-1911. En 1911 se lleva a cabo en esta ciudad la famosa Exposición y este influjo señala el cambio entre un Déco más puro, más cercano al Nouveau, y el posterior, *modernism*, de formas más angulares y más lineales, llegando a ser una fase de transición como apunta el autor antes citado (3). En lo que se refiere al arte negro, ya desde 1905 había empezado a tener cierta influencia en algunos pintores cubistas jóvenes, pero su máxima aceptación se logró en la Muestra de Arte Colonial Francés de 1922. Años antes, en los primeros de nuestro siglo, *The Studio*, revista inglesa dedicada a las artes, publicaba artículos de tierras lejanas dentro de una línea de exotismo ya cultivada por el Nouveau que llega a unas tierras cada vez más lejanas con el Déco, culturalmente hablando (4).

El decorativismo, l' Art Déco, reúne una serie de tendencias convergentes que crean este estilo asombroso, plurivalente y esquizofrénico, que llevan a una gran contradicción: el Déco jamás existió como tal, como unidad, fue un nombre con el que se designó a una serie de objetos expuestos en la Muestra de París del año 66, producción de los años 1920-1940. Un arte que, como apunta Maenz refleja todo el malestar de una época de la que «somos depositarios» (5). Para Appelgate es la síntesis del «exotismo de Sherezade, el recién descubierto folklore de la Europa oriental, la estilización de algunos motivos Nouveau, formas clásicas de corte geométrico, cubismo, maquinismo...» (6).

Su comienzo, por otra parte, parece fundirse con el final del Nouveau, por los años 1910-1915 y está claro que, a pesar de las contradicciones internas, es un estilo, pues, como su predecesor, reúne objetos diversos con un denominador común. La historiografía anglo-

sajona parece centrar su final en los 30 y la alemana y francesa en los 40. Esto podría deberse al hecho de que en los países anglosajones hay un típico estilo años 40, ligado a Hollywood, que es releído por el resto de Europa y asimilado al Déco.

El país de origen de este arte es, no obstante, Francia. Después de la Primera Guerra Mundial, París es la capital vencedora moralmente, a pesar de que su economía está tan extenuada como la alemana. Pero Francia necesita reafirmarse en su supremacía cultural; tiene que crear algo que saque a los artistas de su pobreza y demostrar que sigue habiendo un público al que pueden vender sus productos. La guerra cambia los esquemas sociales: nacen los nuevos ricos y los nuevos pobres. Los primeros son el punto de mira de todo tipo de mofa por parte de la clase tradicionalmente culta; son unos individuos sin una base clara que se habían enriquecido gracias a la guerra y miraban hacia las grandes firmas comprando, a menudo, lo que no lograban comprender, y creando un híbrido clasicista en la decoración, amalgama de objetos interesantes mal combinados. Londres, una capital vencedora también, continuaba mezclando estilos: el Tudor, el Georgiano y juegos de ambientación china predominaban en los anuncios pensados, más que para nadie, para esos nuevos ricos. Mientras tanto en París se creaban formas nuevas que se mostraron en la Exposición de 1925, donde los artistas luchaban por alcanzar sus posiciones dentro de lo que denominaríamos «Pre-modernism».

Era lógico que fuera Francia el país de origen del Déco o, por lo menos, quien primero lo codificara como estilo, por dos razones indiscutibles. Su Nouveau, precedente inmediato del arte que tratamos, tuvo formas originales en Francia pero, sobre todo, en 1919 se creaba en este país la *Compagnie des Arts Français*, una organización conservadora, elitista y nacionalista, que se oponía a tendencias como *Werbund* o *Das Bauhaus*. En el fondo, el Déco no hace más que frenetizar las formas Nouveau, algo que Jean Cocteau define como lleno de simbolismos y folklore oriental. Era lógico que el Déco, un arte de rapidez y esteticismo, no adquiriera tanta importancia, en un principio por lo menos, en países comprometidos ideológicamente como los centro-europeos, o con importantes contactos con los mismos como los norteeuropeos o anglosajones.

Este arte, moderno por excelencia, cotidiano y cercano a nosotros, se ex-

(3) Idem, pág. 8.

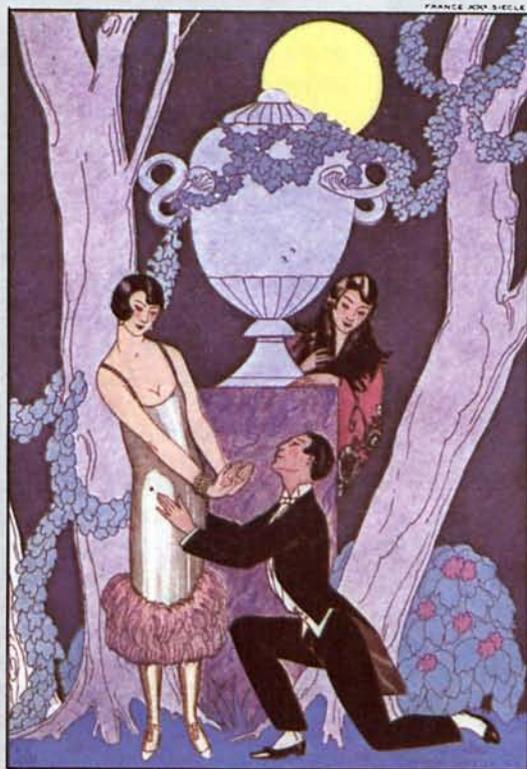
(4) PRAETORIUS, «Decoratives Art in New Guinea», *The Studio*, Vol. 25, N.º 108, 1902, página 95.

(5) MAENZ, P., *Art Déco, 1920-1940*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pág. 17.

(6) Citado por MAENZ, *op. cit.*, pág. 138.



José Zamora. «Muy siglo XVIII».



Non!



Oui!

George Barbier. «Escenas Galantes siglo XX».

tiende de una forma casi mágica, como una danza de vida y muerte, de pieles de «gamusina» —un animal imaginario que Ramón Gómez de la Serna, escritor déco dentro de la generación del surrealismo, inventa dentro de la tendencia a la locura, a lo impensado—, de muertos en el campo de batalla; es la velocidad y los carteles, las divagaciones y los balbuceos publicitarios. Las guerras determinan su curso: la Primera cambia la mentalidad de los hombres que quieren viajar por los espacios frívolos y tremendos; da a la mujer un poder insospechado y una autonomía impensada. Los ritmos se aceleran y de tallo ondulante pasan a velocidad automovilística, creando un tipo de mujer extravagante que vive para la moda tratando de demostrar que no ha pasado nada, que la guerra ha devastado pero no ha sido en vano. En este momento el eterno femenino, llevado a extremos por el Nouveau, arte de la planta y la mujer, toma una posición de fuerza desde la estética hacia el poder y, junto a los dos tipos del final de

siglo, la virgen pre-rafaelita y la malvada vampírica, prototipos utilizados por Ramón en la *Mujer de ámbar*, en *Femeninas* por Valle-Inclán, o en *Il piacere* por D'Annunzio, se crea un tipo de estrella de cine que sonríe y desea ser admirada, pero que siempre mantiene una propia entidad pasando, desde la máxima objetualización, a ser sujeto pensante. Toda esta liberación feminista generalizada, inconsciente, de formas, se la debemos a la estética Déco, que conllevó un cambio de concepto de la belleza (7).

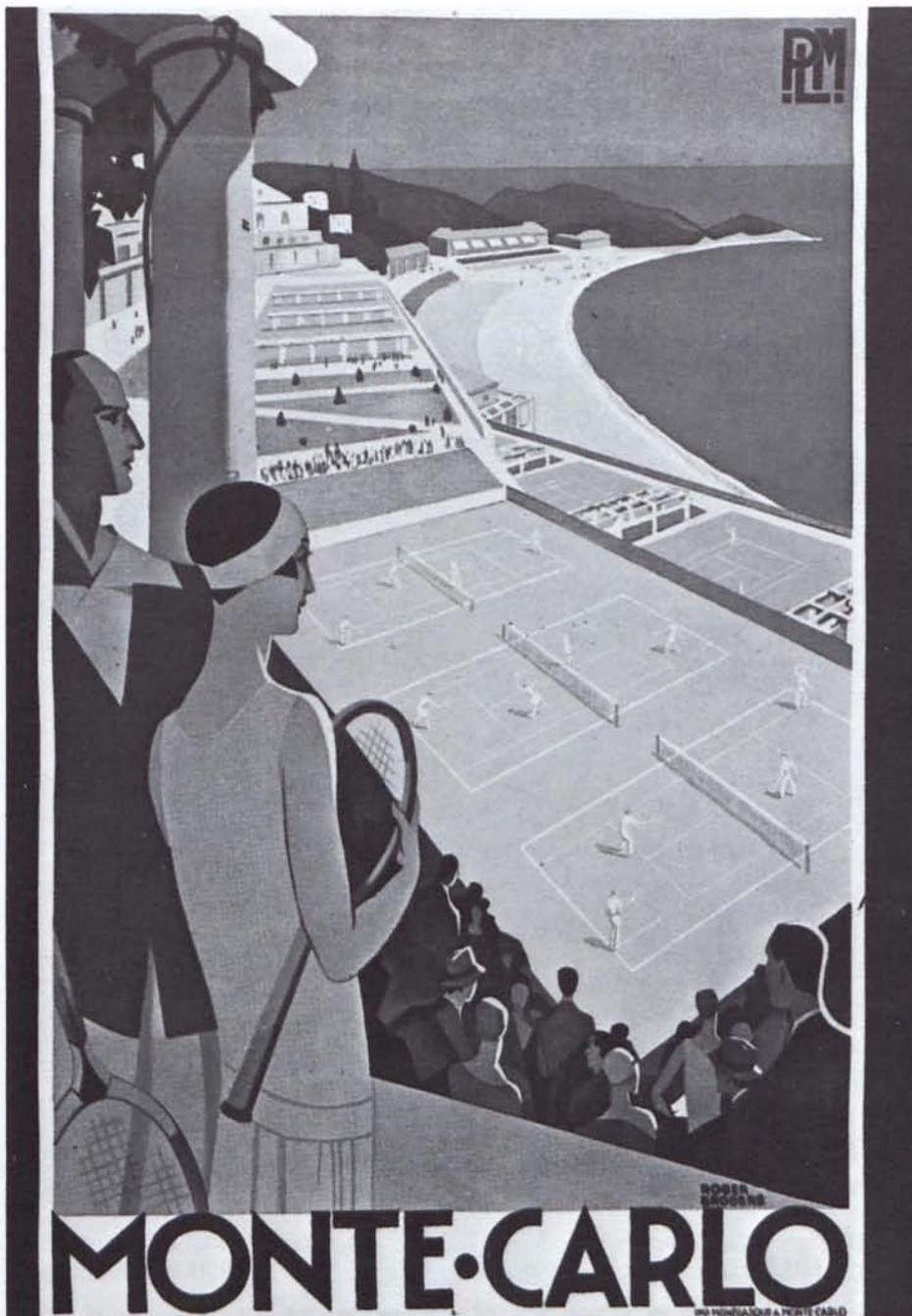
La situación en España, por nuestra neutralidad en las contiendas mundiales, difiere de la europea generalizada, aun siendo el Déco un arte muy individualizado de un país a otro. Aquí es una especie de híbrido entre lo castizo, la herencia finisecular asumida y los modelos europeos que se copian en lo superficial. Todo esto explicaría

(7) Para estos aspectos ver BANNER, L. W., *American Beauty*, New York, Alfred A. Knoff, 1983.

nuestro retraso en cuestiones como la liberación de la mujer o procesos culturales unidos al Déco.

Sin embargo, la nueva generación de los años 1915-1930 de artistas gráficos y literatos de códigos más populares, asumen su papel de «modernos» dignamente, dando lugar a un arte muy conformado y de una singularidad que separa a España del resto del mundo. Los símbolos más claramente intelectuales del Déco, como la mariposa, el agua —en forma de fuentes, cascadas...— o el ave del paraíso no aparecen en nuestro país. La influencia mejicana, disociación con el pasado cercano, a la vez que búsqueda del romántico, tampoco es tan evidente, quizás, porque para nosotros Méjico es parte de un pasado más próximo que ideal. Importante sin embargo la «egipto-manía», de la que participan la mayoría de estos artistas, y los temas orientales y de sabor de tierras lejanas.

Hay algo primordial a la hora de entender a los ilustradores Déco españoles e, incluso, internacionales: ellos ilustra-



Roger Broders. «Monte-Carlo».

ban, fundamentalmente, libros y revistas, por lo que se adaptaban a las obras que les presentaban y para las que debían realizar las ilustraciones. Por este motivo, es imposible analizar a los dibujantes dejando a un lado a la generación de escritores de la época. No nos vamos a detener en ellos, pues Sainz de Robles ha escrito distintos trabajos al respecto, tratando de recuperar para nuestra generación a una serie de literatos que, sin tener la categoría de sus contemporáneos de la Generación del 27, representan un momento y una mentalidad importante en España. Son esos «raros y olvidados», como expresa el autor antes mencionado, que señalan el principio de un hacer nuevo en nuestro país con un importante centro cul-

tural en la capital, de reuniones donde los más adelantados se atrevían con la chistera parisiense, preludio de algo que salvaría a un Madrid perdido entre el provincianismo y las ansias cosmopolitas.

Nombres como Salaverría, Répide, Carmen de Burgos (Colombina), Romero Cuesta, Alarcón Capilla, Julio Camba, Pérez de Ayala o el Caballero Audaz, llenaban las páginas de los periódicos y revistas de la época y las de esa serie de publicaciones periódicas que conformaron a Madrid: *La Novela de Noche*, *La Novela Semanal*, *La Novela Picaresca*, *El Teatro Moderno*, *Nuestra Novela*...

Eran poetas, novelistas, dramaturgos, gentes llenas de un ingenio casi *naif* y tierno que poblaron los hogares sin pretensiones (8). Por eso es posible aplicar a los dibujantes el esquema establecido por Cansinos-Assens en *La Nueva Literatura* en 1925; para él hay ocho categorías que concuerdan perfectamente con los dibujantes: intelectuales, preciosistas, madrileñistas, castellanizantes, orientalizantes, cantores de provincias y eróticos. Aunque los temas que ilustra cada uno de los dibujantes varían según la historia en sí, y a pesar de que en todos coexisten todas las tendencias, se podría decir que cada uno de ellos pertenece más específicamente a una determinada.

¿Quiénes eran nuestros dibujantes de la generación olvidada? Eran, ante todo, ilustradores y artistas excepcionales, seres que se atrevieron con las nuevas tendencias europeas a través de sus viajes y sus pensiones por el continente y que, quizás sin asimilar el espíritu, asumieron la forma.

Todos ellos tenían una delicadeza de líneas, sin resaltar las cosas inelegantemente; eran humoristas y dramáticos y crearon una estética nueva, no sólo en la ilustración de novelas o historias para periódicos, sino también en un producto típico de nuestra sociedad, que entonces empezaba a florecer: la publicidad. Esta se manifestaba tanto en anuncios de productos conocidos, como la propaganda de Gal en la que participaron los nombres más famosos (Penagos, Ribas, Bartolozzi...), como en la ejecución de carteles, muy en boga en ese momento en España como en el mundo. El cartel, como medio de expresión es uno de los aspectos más interesantes del Déco; donde más claramente se podía manifestar la moda

(8) Recordar dos libros fundamentales de SAINZ DE ROBLES, F. C., *La promoción del «Cuentos semanales»*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, y *Raros y olvidados*, Madrid, Ed. Prensa Española, 1971.

y donde resaltaban los modos. En este terreno destacaron nombres como Jean Carlu, Henri Mercier o Bernd Reuters y su publicidad de automóviles (9). En nuestro país también se incorporó a la vida cotidiana llegando a dar lugar a exposiciones como la de 1918 con un concurso de carteles anunciadores de teatro y bailes. Nuestra industria, lejana aún de la europea, durante un tiempo se limitó al anuncio de festejos taurinos, según se señala en una reseña de *La Esfera* de ese mismo año (tal es el caso del famoso cartelista Juan Miguel Sánchez y sus carteles de la Feria de Córdoba de 1928); a partir de un determinado momento, empiezan a centrarse en bailes y publicidad general y se crea una nueva industria en la que participan todos estos dibujantes.

Indiscutiblemente, dentro de la generación existían diferencias de calidad, estilos y temática, pero a todos les unía algo en común: ese culto al mundo femenino que expresaban a través de formas distintas, pero que tenía siempre como punto de mira a la mujer, tímida aún en su modernidad, con el mantón de manila guardado en el baúl y fumando en los cafés, donde empezaba a aparecer, «muy mujer de Penagos», como explica Marino Sánchez Grau en su crónica del café Gijón —la única de las tertulias que sobrevive, aunque maltrachea, en la actualidad (10)—, para tomar el aperitivo como gran reto al mundo.

Efectivamente, las mujeres ya no eran como antes. Habían cambiado su aspecto externo y se cortaban el pelo dejando al descubierto el cuello y muchos años de historia. Esta generación de artistas las creó niñas y ninfas, esbeltas y modernas, muy dentro de una estética que tardaría en generalizarse a nivel popular, muchos años después.

Quizás, los dibujantes más seductores del momento fueron Penagos y Bartolozzi. Ellos se dedicaron casi exclusivamente al dibujo que, a veces, parecía más mundo de la moda que de la realidad.

Penagos, colaborador incansable de todas las publicaciones mencionadas, crea ese tipo de mujer-ángel, vampiresa, tigresa... y todos los adjetivos que Rubén Darío aplicaba al sexo femenino. Son sus dibujos los más severos, los más Déco, los más elegantes. Pocas veces vuelve la mirada hacia el humor típico de Bagaría; de Xaudaró, con su famoso perro que en 1928 hacía las



Léon Bakst. «El dios azul», figurin para ballet.

(9) Ver *Advertising Art in the Art Deco Style*, seleccionado por T. Menthen, New York, Dover, 1975.

(10) GOMEZ SANTOS, M., *Crónica del Café Gijón*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1955.

delicias de miles de lectores; de Menda, que en «Gutiérrez», por las mismas fechas, inventaba chistes simples, como la época misma. Penagos era el precursor de muchas cosas, pero, sobre todo de la mujer moderna, un cierto tipo de copia de las europeas, la «afrancesada», que convivía con los ángeles y las vampiresas de «fin de siglo». Su erotismo es siempre velado y pulcro, muy en la línea de don Felipe Trigo, que representaba la liberación auténtica de la mujer, el final de los traumas y los rechazos. Quizás es él con su «nueva mujer», nueva mujer de la que en otros términos hablaba la Kolontay en los primeros años de siglo, el más Déco, el que mata, definitivamente, los vestigios modernistas, de la España de los años 20.

Bartolozzi, otro de los grandes genios de la generación, mantiene, sin embargo, un refinamiento intelectualizado y brumoso que le acerca al Nouveau. Sus líneas ondulantes, que crean un ambiente preciosista, nos aproximan a un mundo rarefacto de finales del XIX. Si Penagos crea la mujer, Bartolozzi la sofisticada, la angeliza, creando un dibujo del «desfallecimiento» con muchas incursiones al humor. Su maestría en el trazo, fino, preciso, muy dibujado, le convierte en uno de los maestros a quienes otros de inferior calidad copian. Tal es el caso de Ribas que, aunque buen dibujante, nos recuerda, por lo que tiene de formas alargadas y ondulantes, el Nouveau en una palabra, a Bartolozzi.

Otro genio de la generación es José Zamora, Pepito. Este es el más detallista, muy de cultura objectual, de descubrimiento de una señora en su gabinete. En él, el más internacional, el único español que figuraba en la gran Exposición de Minneapolis de esos últimos años; en él está clara la influencia de Beardsley, y, sobre todo, la de los ballets rusos, otro de los grandes mitos del Déco, que revolucionó, con sus colores *shoking* y su forma de hacer, toda la cultura europea. Es curioso al observar los dibujos de Baskt, figurinista ligado a estos ballets, que agrupó nombres como los de Stravinsky, Benois y Golovine, las asociaciones que hay entre el ruso y Pepito Zamora (11). La mujer curva y frenética, el detallismo, el ensueño, los liga a una tradición de Salomé y Wildes que ocupa la parcela más decadente de la Europa del momento, aunque aquí la decadencia es vital, móvil.

También Pepito Zamora creó una escuela de luces extrañas, de curvas



Léon Bakst. Figurín para el ballet «La peri».

(11) Baskt, Londres, Academy Editions, 1977.



Varela de Seijas.

sinuosas, una estética «del lunar» que seguirían otros dibujantes de menor importancia. Referencias concretas las encontramos en José de Urquía, cuyas mujeres contorsionadas, en actitudes y formas inverosímiles, nos transportan al universo de menudencias, muy afrancesado, de Zamora.

Junto a estos nombres otros muchos artistas supieron atrapar la atención del gran público, pero para nosotros resultan menos atractivos porque les falta esa modernidad, que, en efecto, no es más que intemporalidad, de los tres anteriormente descritos.

Un dibujante discreto, muy en la línea de Penagos, era Varela de Seijas, que, como el resto, colaboró en las publicaciones de moda. Sus mujeres modernas, vestidas con ropa europeizante o en actitudes cotidianas, no alcanzan nunca la magia de las de Zamora, ni el encanto de las de Bartolozzi, ni la autenticidad, un poco progresista, de las de Penagos.

Junto a él, nombres como Ochoa, de trazo más duro que los anteriores; Echea, en la línea Déco típicamente penaguiana y toda una serie de nombres que, sin ser de poca importancia, no llegan nunca a las calidades de los



Barjanski. Cartel para «Un affaire».

Varela de Seijas. Ilustración para «Una niña bien», de José Romero Cuesta.



Léon Bakst. Figurín para el ballet «Helena de Esparta».

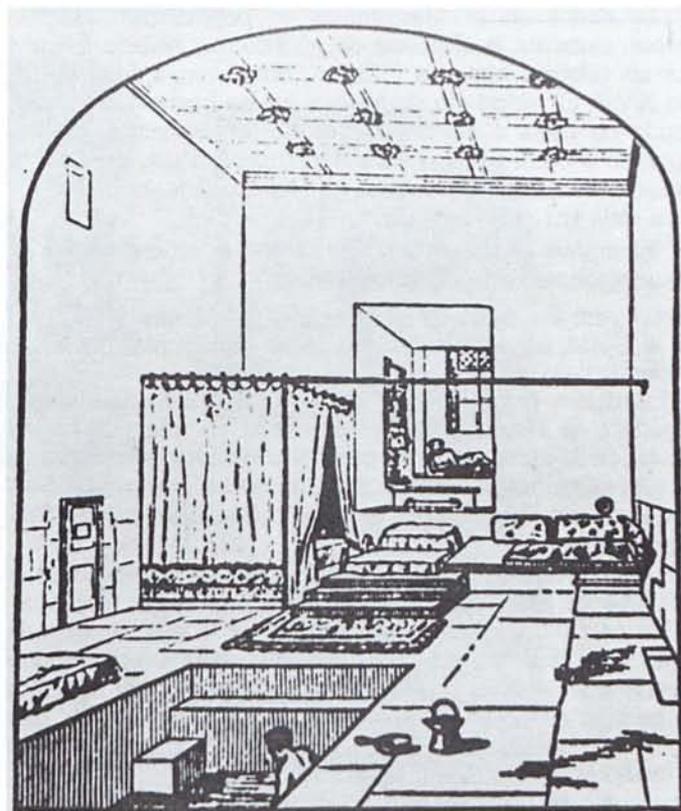
demás: Moya del Pino, Vivanco, o Ribas, ya mencionado, cuya obra también merece destacarse.

Pero ni están todos los que son ni son todos los que están. Hablar de los dibujantes Déco en Madrid por los años 1920-1930 es introducirse en un mundo de pasiones y rincones, siempre protagonizado por una mujer a la que cantaban Anglada Camarasa, Joan Brull o Alvaro Retana. Una Venus un poco cupletista, representando un universo que cambia pero permanece inamovible. Ellos crean una nueva estética más agresiva desde las formas de lo que la mujer será en el futuro; la estilizan y la sacan de casa. Le cortan el pelo y le suben las faldas en un Madrid organillero y ramoniano, donde las porterías siguen siendo un reducto del «mundo troglodítico».

Ese es su mérito, europeizar a Madrid, sacarle de su encasillamiento intelectual y su olor a patio y por eso somos todos un poco hijos de la generación de los 20. Porque nos transmitieron un culto al sol como ente curativo —recordar a Gide y su «Inmoralista»—, el culto a la playa y el culto a la raqueta. Porque asumieron la tradición romántica y la necrofilia y los cementerios de Valle-Inclán, temas que aún perduran en el Déco como reminiscencia finisecular, y la convirtieron en vitalismo exultante. Por eso somos deudores de una generación olvidada y mal estudiada en todas sus vertientes —literatura, arte, moda...—, esa generación del cine y la tertulia de esos años en los que Madrid todavía era un pueblo con ansias de gran ciudad. ■



CASAS DE BAÑOS EN MADRID



Urquhart. Interior de un baño turco.

Por Fernanda ANDURA VARELA

Las noticias más antiguas sobre casas de baños en Madrid se refieren a las construcciones musulmanas. Según Angel Fernández de los Ríos (1) y Ramón de Mesonero Romanos (2) los musulmanes reedificaron las murallas del recinto antes llamado Magerit, estableciendo en sus cercanías varias casas de baños, unos en la calle Segovia, bajo la Parroquia de San Pedro, y otros en la plazuela de los Caños del Peral, que Mesonero supone dieron nombre a la antigua puerta llamada de Balnadú, muy próxima, haciéndole derivar del latín *balnea duo*.

De tiempos de Alfonso X el Sabio se conocen varias cédulas acerca de las desavenencias con los de Segovia por la repoblación del Real del Manzanares, que obligaban, entre otras tareas a la restauración de los baños públicos que habían existido en la calle Segovia.

Cuando los musulmanes fueron expulsados definitivamente de España, se conservaron muchos rasgos de su civilización. Pero el baño, que, sin ningún estimulante artificial causa una sensación de bienestar corporal, fue repudiado, ya que se consideraba un símbolo de los hábitos de los moros.

Muy poco se sabe acerca del tipo de construcciones, asistentes, servicios o relaciones que pudieran establecerse en estos antiguos baños, ya que las primeras noticias literarias se refieren a los baños en el río Manzanares, inmortalizados por la literatura de nuestro Siglo de Oro.

En la Biblioteca Municipal de Madrid se conserva un curioso sainete de don Ramón de la Cruz titulado *Los baños inútiles* (3) en el que se hace referencia a otras instalaciones similares, como los baños del Puente Verde:

«Estos baños son más grandes, señoras, y están más cerca de Madrid que los del Puente Verde...»

También alude al Manzanares como un lugar de encuentro alegre y festivo:

«... pero aquella broma, música y fandangos que allá se arman y meriendas son la salsa de los baños».

El carácter terapéutico de los baños, utilizado como excusa la mayoría de las veces, se pone de relieve en boca de la señora Rosa:

«... según la receta de mi médico, yo salga del baño cuando convenga».

(1) FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel: *Guía de Madrid*. Madrid, Ed. Abaco, 1975, 3.ª ed., pág. 660.

(2) MESONERO ROMANOS, Ramón: *Panorama matritense*. Madrid, 1862.

(3) CRUZ CANO Y OLMEDILLA, Ramón de la: «Los baños inútiles». Fin de fiesta del auto sacramental, *La Nave del Mercader*. 1766. Biblioteca Municipal, Manuscritos 1-152-34.

Los baños en el Manzanares se popularizan enormemente; aumenta la afluencia de público, estimulado además por las célebres romerías y fiestas, tanto que, a fines del siglo XVII, el vecindario de Madrid en las noches de verano, acude en masa a ciertos puntos de las márgenes del río, llegando a contarse más de mil carruajes. Esto, unido a la escasez de caudal del río, hace que las condiciones higiénicas sean cada vez más precarias.

El mismo Vélez de Guevara (3 bis) se refiere a ellas de manera jocosa en *El diablo cojuelo*:

«... y en los baños de Manzanares los Adanes y las Evas de la Corte, fregados más de la arena que limpios del agua, decían Ite, río es».

Fernández de los Ríos (4) recoge la anécdota de una embajadora de Dinamarca que se bañaba en una excavación hecha en la arena, al igual que los conocidos personajes de Ortego se enlodaban bajo tiendas de estera, como reflejó en varias de sus ilustraciones alusivas a los baños en el Manzanares.

Todo esto, hizo que se tomasen medidas por parte de la Alcaldía de Madrid. Don Francisco Caballero y Rozas, alcalde en 1880, redactó una orden (5) en la que regulaba la construcción de baños en el río Manzanares, imponiendo cuotas a los dueños o arrendatarios, preceptuando la previa inspección de la ribera y definiendo las características que habían de observar: 22 metros de largo, 8 de ancho y uno y medio de profundidad; serían del tipo de caja, de madera, lienzo o lona y de un solo color; de la techumbre de cada uno, penderían cadenas o cuerdas bien aseguradas a las que pudiesen asirse los bañistas; estarían provistos de alfombras o esteras y contarían con los asientos y las luces necesarias. Se contemplaban además medidas higiénicas referentes al barrido, limpieza de las ropas de baño y a empleados y dependientes que velasen por el buen servicio, el orden y la seguridad. Las señoras estarían asistidas sólo por mujeres, y los niños habrían de bañarse con personas mayores.

Estos baños en el Manzanares tenían el uso restringido a la temporada veraniega. En otras estaciones, los madrileños recurrían a casas de baños establecidas en el centro de la Villa, similares a las existentes en otras capitales europeas.

Carmen Simón Palmer (6) comenta el ejemplo aislado de Domingo de Lapuente, que de 1628 a 1649, obtiene el privilegio de establecer una casa de baños, situada en la calle de los Jardines, que puede considerarse la primera de Madrid. En su solicitud, el señor Lapuente exponía las propiedades curativas de estos baños en contraposición a los nocivos baños del Manzanares. La licencia obligaba a la presentación de receta y examen médico en los baños. Veinte años después, el Concejo cerró el local bajo multa de cincuenta ducados y dos años de destierro de no cumplirse la orden.

Desde mediados del siglo XVIII, empiezan a establecerse en Madrid numerosas casas de baños públicas y privadas en donde «se servían» baños medicinales, rusos, turcos y de vapor incluso a domicilio.

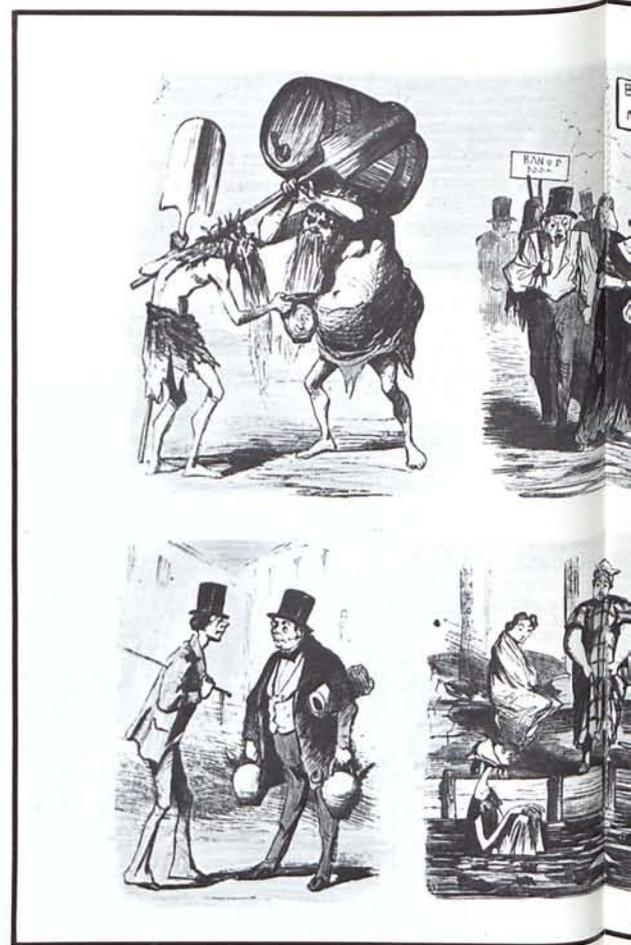
En aquel siglo, en toda Europa, el auge de la medicina como ciencia terapéutica y el nuevo redescubrimiento de la naturaleza, sentarán una gran preocupación por la ciencia hidroterápica.

(3 bis) FRADEJAS LEBRERO, José: *Geografía Literaria de la Provincia de Madrid*. Instituto de Estudios Madrileños, 1958, pág. 113.

(4) *Ob. cit.*

(5) «El Madrid Moderno». Cuaderno XV. Agosto 1880.

(6) *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XI. Madrid, C.S.I.C., págs. 237-250.



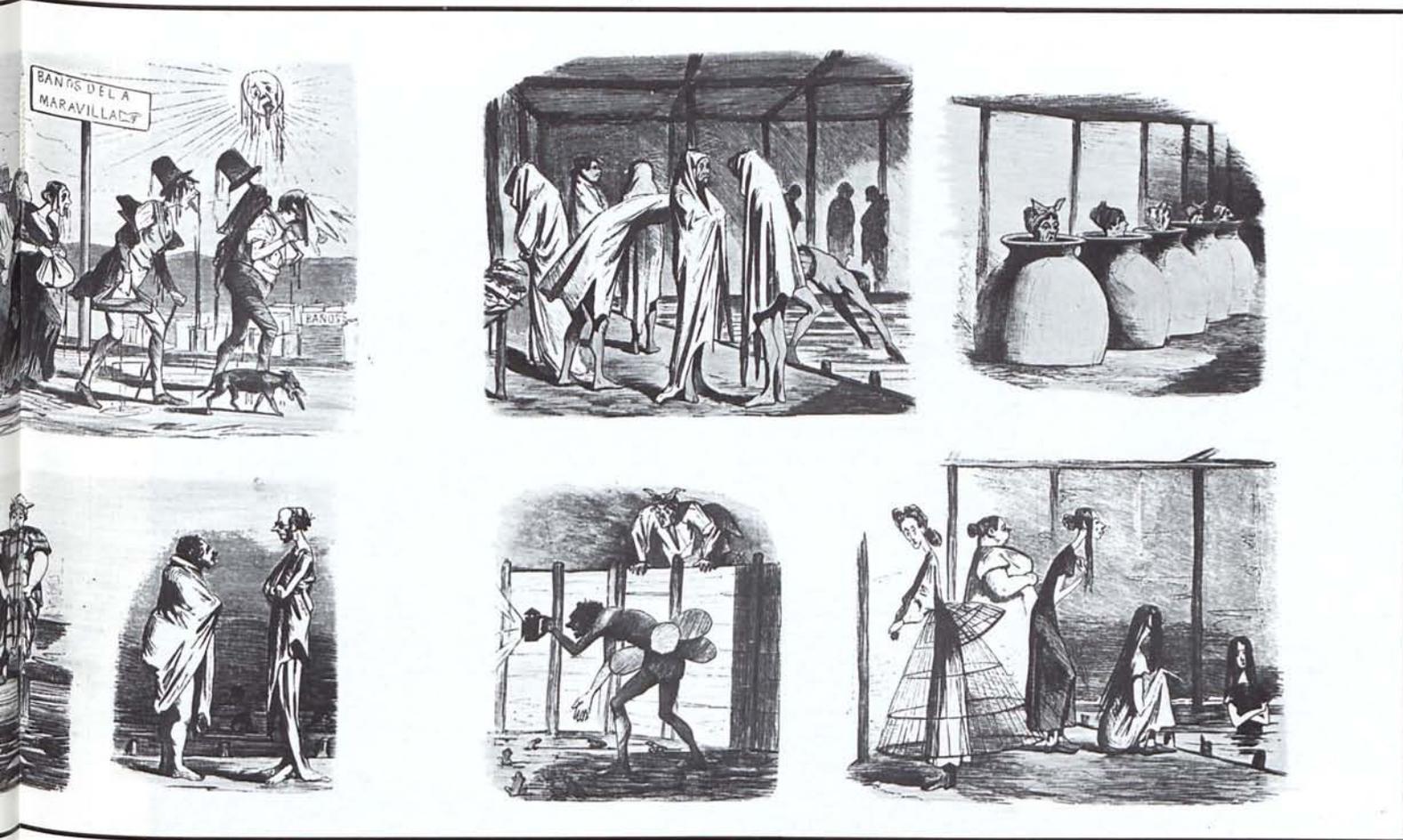
En Londres, el médico John Floyer (1649-1734) utiliza los baños fríos para algunas enfermedades como el raquitismo. También en Alemania, Boerhaave, médico holandés, atribuye al agua un papel terapéutico fundamental. En París, Poitevin abre unos baños públicos con el aval médico de los Doctores Regentes de la Facultad de Medicina en un barco de construcción especial, anclado en el Sena (7).

Las propiedades terapéuticas de los baños fueron las que en el siglo XVIII debieron impulsar la construcción de este tipo de establecimientos, ya que la faceta del baño como higiene debía estar bastante lejos de la práctica cotidiana, como lo demuestra el hecho de que las mentalidades más ilustres de Europa, los editores de la Gran Enciclopedia (1775) consideraban la palabra ducha como término de cirujía.

Cerca de la plazuela de Lavapiés, en la calle Valencia, número 3, se inauguraron, a mediados del siglo XVIII, unos baños, propiedad de Antonio Berete, que se abastecían del agua de una fuente sita en el mismo establecimiento y que se depositaba en una balsa de piedra berroqueña que en tiempo de invierno servía de lavadero. Los precios oscilaban entre 6 y 7 reales cada baño.

De 1758 se conserva un escrito sobre la licencia concedida a don José Barbarán para que «pueda poner y tener

(7) SIGFRIED GIEDION: *La mecanización toma el mando*. Barcelona, 1978.



Ortego. «Los baños de Madrid».

una hostería en la que llaman la Fontana de Oro, en la Carrera de San Jerónimo, y en ella vender todo género de mantenimientos, asados, cocidos, y demás que es estilo» (8).

Así se estableció el café y fonda llamado de La Fontana de Oro que dio nombre a una de las más importantes novelas de Benito Pérez Galdós, que escribió en 1867, en la que la describe como un club donde se reunían los liberales exaltados de la época (1820-1823) y en la que la pasmosa imaginación del autor hacía revivir escenas y tipos de gentes, que, de manera cotidiana utilizaban el local.

En este mismo lugar, Monier, médico y empresario francés, establece unos baños en 1835, que se inauguraron al tiempo que los de la calle Caballero de Gracia que él mismo regentaba.

Los que abrió al público en la Carrera de San Jerónimo, fueron quizás los más prestigiosos de Madrid. No sólo se podían disfrutar en el propio local, sino también a domicilio. Además se suministraban baños de salvado, aromáticos emolientes y minerales. Disponían de un salón de descanso con estufa y en invierno los cuartos estaban esterados; un comedor donde se servía chocolate, café y caldo; un gabinete de lectura y habitaciones con su servicio correspondiente.

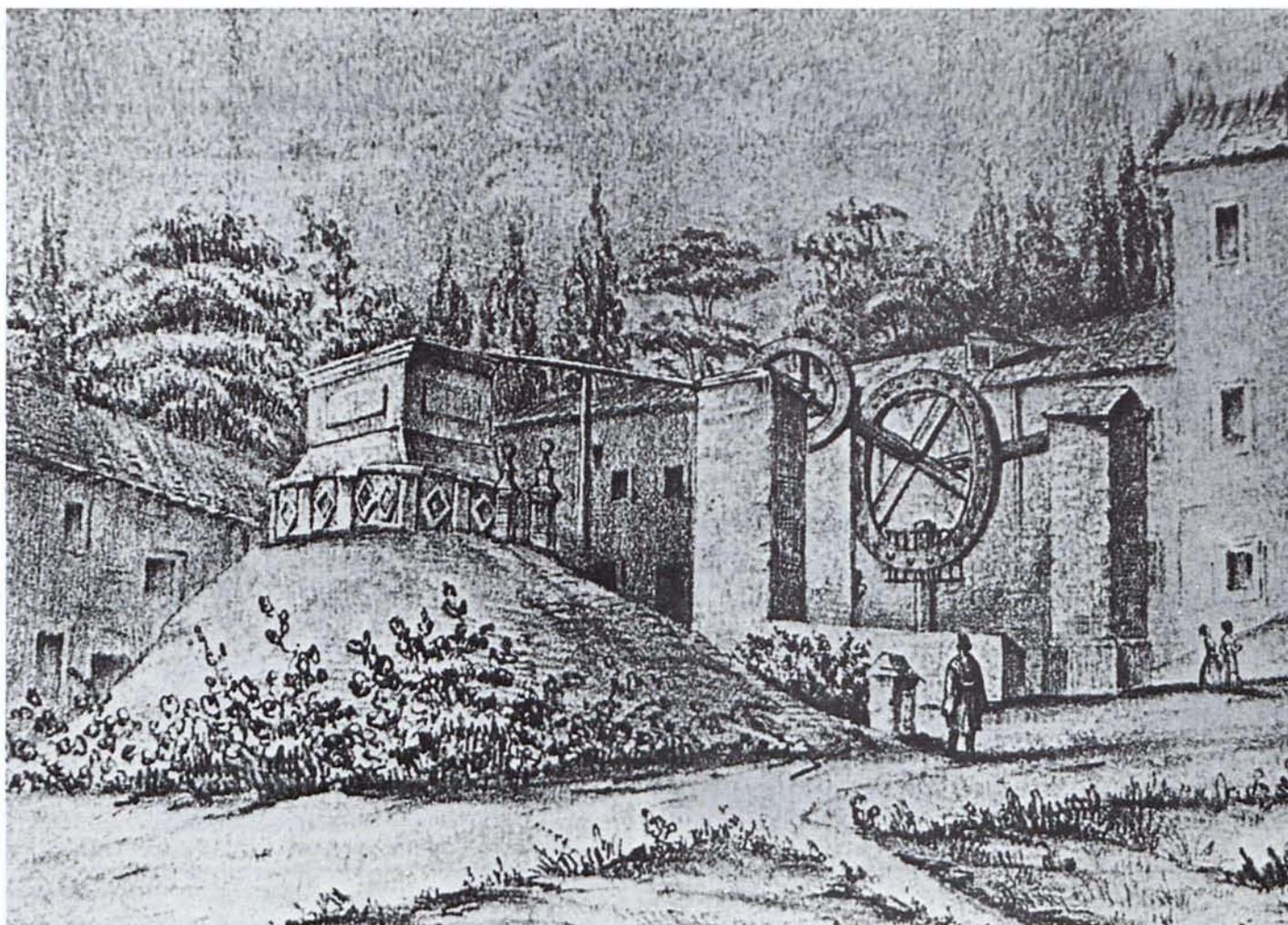
(8) «La Fontana de Oro». *Revista de la Biblioteca. Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Enero 1926, n.º 9, págs. 110-113.

Los de la calle de Caballero de Gracia eran similares. Disponían también de baños portátiles, fonda y un «gabinete de lectura a la Parisiense» (9).

Monier estableció, además, en el Manzanares una escuela de natación y sitio de recreo con el nombre de Pórtici.

de natación y sitio de recreo con el nombre de Pórtici, de la que se conserva una excepcional referencia gráfica en un dibujo de Víctor Aleuxis de 1833, conservado en el Museo Municipal y en el que aparece «Casº Monier» como creador y emprendedor de la obra. El complejo estaba situado entre la Casa de Campo y el Camino del Real Sitio del Pardo, en donde tenía su entrada principal. Desde ella se accedía a una casa rústica que disponía de biblioteca, salas de billar y café y de la que partían dos avenidas que daban acceso a las instalaciones de baños de agua caliente, baños minerales, chorros y salas de descanso una, y a los establos y cuadras para caballos, otra. A la orilla del río estaban las casetas separadas para baños de señoras y caballeros y un embarcadero para el que se preveían «barcas de nueva invención», como puede apreciarse en una de las leyendas del grabado citado. El lugar disponía también de un pabellón para uso de S. M. la Reina Isabel, un circo o picadero para las clases de equitación y dos estanques para baños de agua templada.

(9) MESONEROS ROMANOS: *Ob. cit.*



Casa de baños de los «Campos Eliseos».

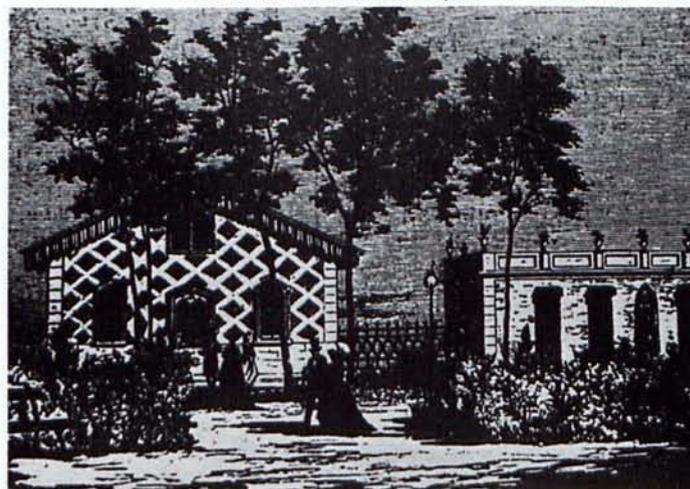
Si bien los citados baños fueron los de mayor renombre, no fueron los primeros en la Villa. Los de la calle Jardines, número 20, ya citados, empezaron a funcionar en 1628. Mesonero los recuerda con «una disposición sencilla, de estrechos y sucios aposentos, mezquinas pilas hundidas en el suelo, desnudez absoluta de adornos y atavíos... de ellos sólo quedaba el nombre sobre la puerta de entrada: Casa de Baños del Cura» (10). Madoz los cita como una de las más antiguas casas de baños en Madrid.

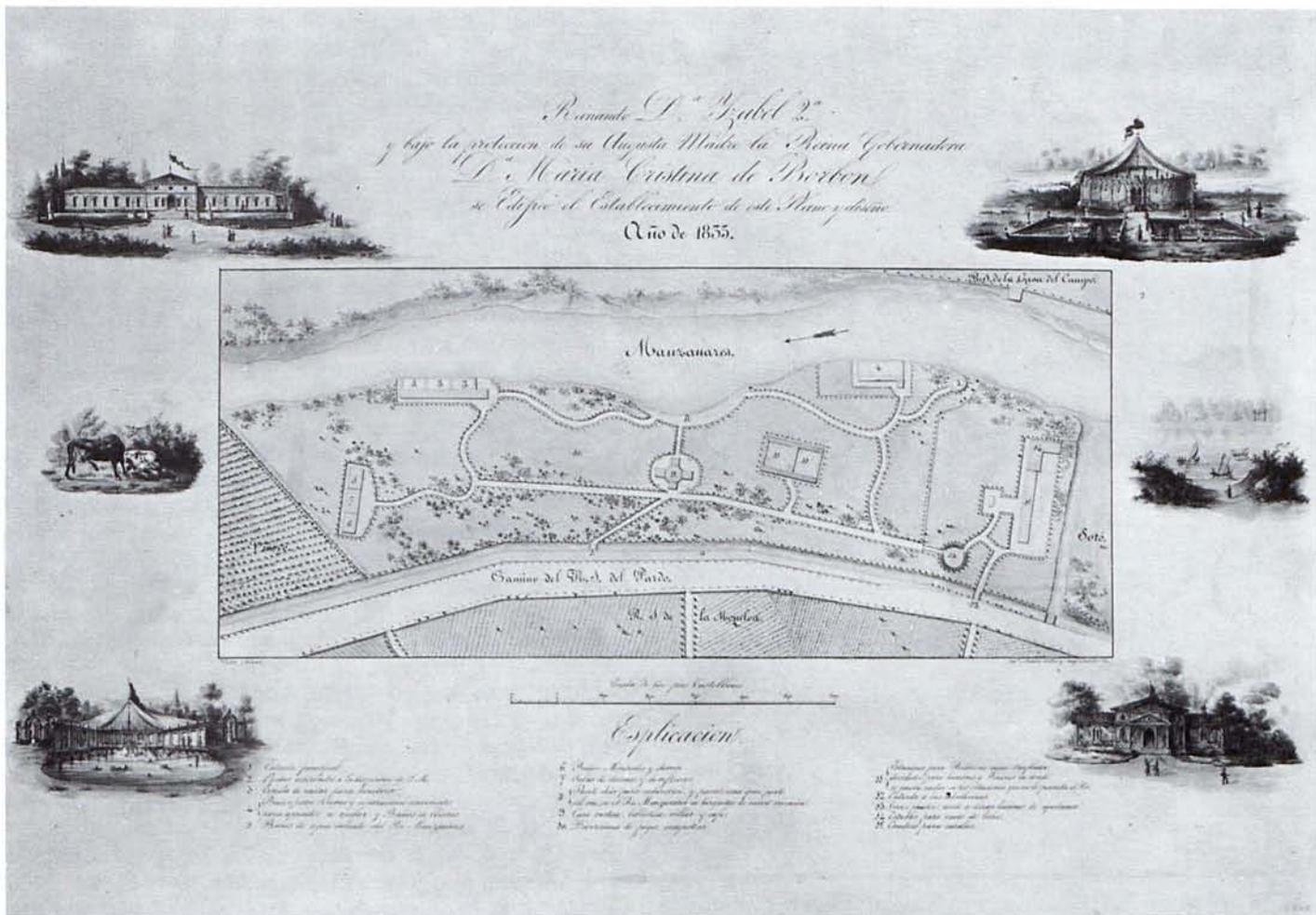
En 1800 se establecieron en la calle del Mediodía Grande otros baños que permanecían abiertos desde el primero de junio hasta el 15 de septiembre. Ofrecían residencia por quince días a las personas que viviesen fuera.

Los lavaderos públicos de los Caños del Peral, también conocidos como Fuentes del Arrabal, tenían contiguo un corral cerrado, en donde, desde 1704, daba sus representaciones al aire libre una compañía ambulante de comediantes y operistas italianos. Este corral duró casi un siglo, hasta que, en 1819, se construyó sobre su solar el Teatro Real. Las aguas que surtian los Caños del Peral provenían de la Plaza Mayor y calle de las Fuentes y fueron aprovechadas para el establecimiento de un nuevo local de Baños contiguo en la Plaza de Isabel II, número 5. Se llamaron Baños de Oriente y se abrieron al público el 30 de mayo de 1830. Estas aguas eran celebradas por su pureza, salubridad y abundancia. Contenían una mezcla de magnesia y de potasa que al tiempo de ser purgante, era beneficiosa para la piel de los bañistas. Tenían 29 pilas de piedra blanca de Colmenar, distribuidas alrededor de un espacioso patio para descanso, con

(10) MESONEROS ROMANOS: *Ob. cit.*

Establecimiento hidroterápico de Chamberí. 1852.





Víctor Aleux. Baños de Pórtici en el Manzanares. 1833.

16 columnas de piedra berroqueña y entoldado durante las horas de calor.

Entre los más elegantes de la época, se cuentan los Baños de la Estrella, en la calle de Santa Clara, propiedad de Francisco Travesedo, quien mandó construirlos en 1831. Mesonero (11) los describe: «... abriendo la persiana, descendí por uno de los ramales de la doble escalera al salón de descanso. Al observar la bella disposición del edificio, su bien entendido compartimiento (*sic*), el sencillo y elegante adorno del salón, la frescura del patio, los modales de los encargados del servicio, me felicité de encontrar este progreso en nuestra capital». El local fue el primero que estableció en Madrid los baños llamados de chorro o de regadera; administraba baños a domicilio de día y de noche y realizó un importante servicio público en los años del cólera, llegando a impartir algunos días más de cincuenta baños a enfermos coléricos.

En 1848 fueron construidos los de la calle Hortaleza, número 42, en un edificio mucho más refinado que los anteriores. El salón de descanso estaba cubierto por una vidriera de colores, sus pilas eran todas de mármol y el pavimento y paredes de azulejos decorados. Una gran galería con ventanas daba a la calle del Barquillo. El agua se extraía con noria.

El desarrollo de este tipo de locales venía apoyado ya desde 1720 en que se fundó en Madrid la Junta Gubernativa de Medicina, Cirugía y Farmacia y por la Junta Superior de Sanidad, fundada en 1839, con sus campañas sanitarias. Reconocidos médicos como Benavente, Carretero Muriel, Rico Sinobas y otros facultativos madrileños del

Hospital General de San Carlos, ponen de moda los estudios sobre hidroterapia simple y termomineral.

En estos mismos años, los médicos, Joaquín Delhom y Manuel Arnús, sensibles también a las tendencias hidroterápicas, habían inaugurado en 1845 un establecimiento en la calle de Mina de Barcelona. En 1858 solicitan permiso para construir en el hasta entonces mercado de San Felipe Neri, unos baños de Vapor o Rusos que introducían la modernidad de este tipo de baños en Madrid. El proyecto se amplió y se extendieron los servicios a toda clase de baños de agua simples y compuestos, sulfurosos artificiales, atmosféricos y pulverizaciones, constituyendo un importante y completo centro balneario.

Como sus mismos directores comentan en un folleto de propaganda del establecimiento (12) intentaban «constituir en Madrid un centro de Balneación, donde la sociedad, y principalmente los facultativos de ciencias médicas, encuentren todos los aparatos y aplicaciones balnearias que la higiene, gimnasia, profilaxis y medicina hayan acreditado y acrediten».

Este balneario situado en Hileras, número 4, ofrecía baños de vapor simples y rusos, duchas, pilas para baños artificiales, de mar y compuestos, según receta médica, aparatos atmosféricos y de pulverización y se ofrecían baños a domicilio.

Del servicio se hacían cargo dependientes de ambos sexos y contaban con todos los medios para secundar los baños: «sal de Pennes, jabones, botellitas de agua de Colonia, de

(11) MESONEROS ROMANOS: *Ob. cit.*

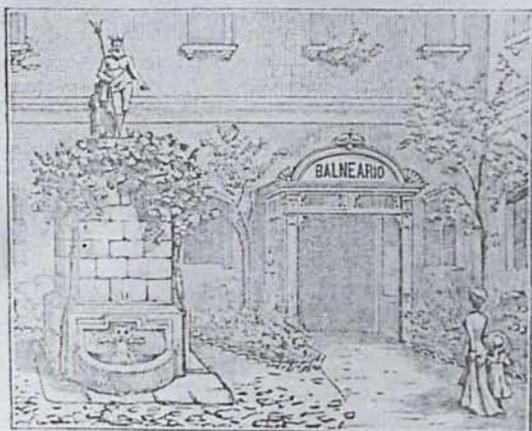
(12) DELHOM, Joaquín: *El establecimiento Balneario de San Felipe Neri*. Madrid, 1858.

BALNEARIO DE SAN FELIPE NERI

Hileras, 4, MADRID

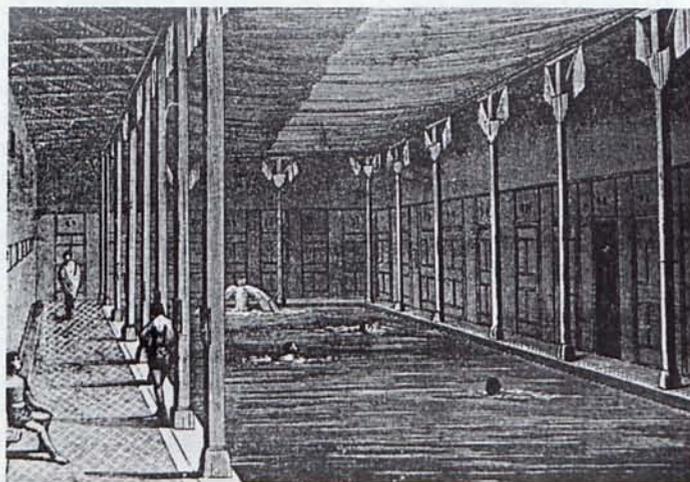
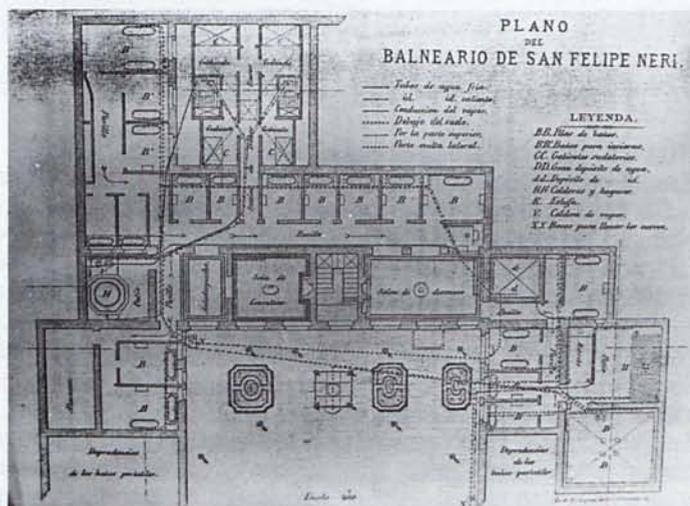
entre la calle Mayor y la de' Arenal.

Premiado en la Exposición balneológica de Francfort.



APLICACION DEL AGUA A LA TEMPERATURA Y FORMAS EN CADA CASO INDICADAS

Baños simples, higiénicos.
 Baños compuestos ó medicinales.
 Baños sulfurosos.
 Baños minero medicinales artificiales de todas clases.
 Primera casa que los ha preparado y administrado en Madrid.
 Baños de vapor simples ó medicamentosos. Baños rusos.
 Duchas frías y escuensas de diferente forma y presión, administradas con los más modernos aparatos.



Piscina interior del Balneario del Niágara. 1880.

agua sedativa y de la mixtura de Becquerel... y líquidos para las friegas que es útil hacer al salir del baño... dichas lociones deben hacerse principalmente a las sienas, nuca, pecho, sobacos, flexura del brazo, muñecas, ingles, corvas y tobillos» (13).

Los baños de vapor consistían en habitaciones (ver gráfico adjunto de la planta) en cuya cúpula se abría una doble válvula para la renovación del ambiente. Un generador proporcionaba el suficiente vapor a las estufas y a él se añadían sustancias emolientes, aromáticas o balsámicas.

Otras dependencias eran: la sala de espera o vestíbulo que daba paso a los cuartos sudatorios; aposentos-estufas donde se servían los chorros locales y generales, fríos, templados o calientes; almacenes para los baños portátiles y calderas; gabinetes sudatorios; salas para consulta y dependencias administrativas.

En 1852, don Vicente Ors y Ors, médico pensionado por S. M., sensible a las enseñanzas del labrador austriaco Vicenz Priessnitz (1799-1851), que nunca había estudiado, que nunca tuvo la menor noción de medicina y que a menudo ni siquiera sabía cómo se aplicaban sus recetas (14), pretende fundar en Madrid un establecimiento similar a los de Priessnitz en Austria. El local era propiedad de Andrés Arango, que aportó capital para su construcción y estaba en el barrio de Chamberí.

El local, sano, cercado de paseos agradables, inmediato a fuentes de puras aguas y situado en un lugar de buena ventilación, contaba con instalaciones para ducha mayor, de enorme potencia (no podía soportarse más de tres o cuatro minutos), ducha menor ascendente capaz de levantar 30 kilos de peso y la de saetillo o chorro dirigido.

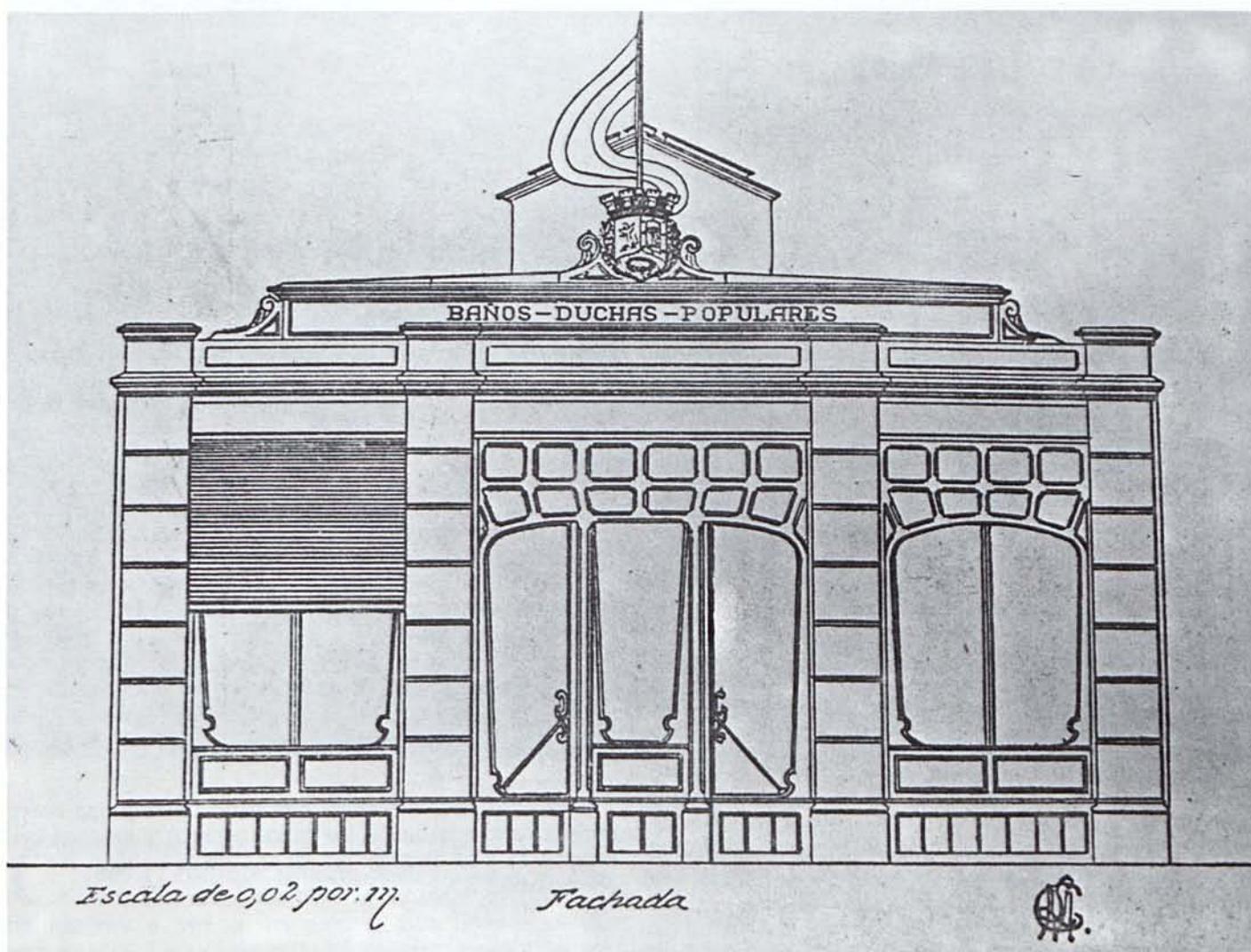
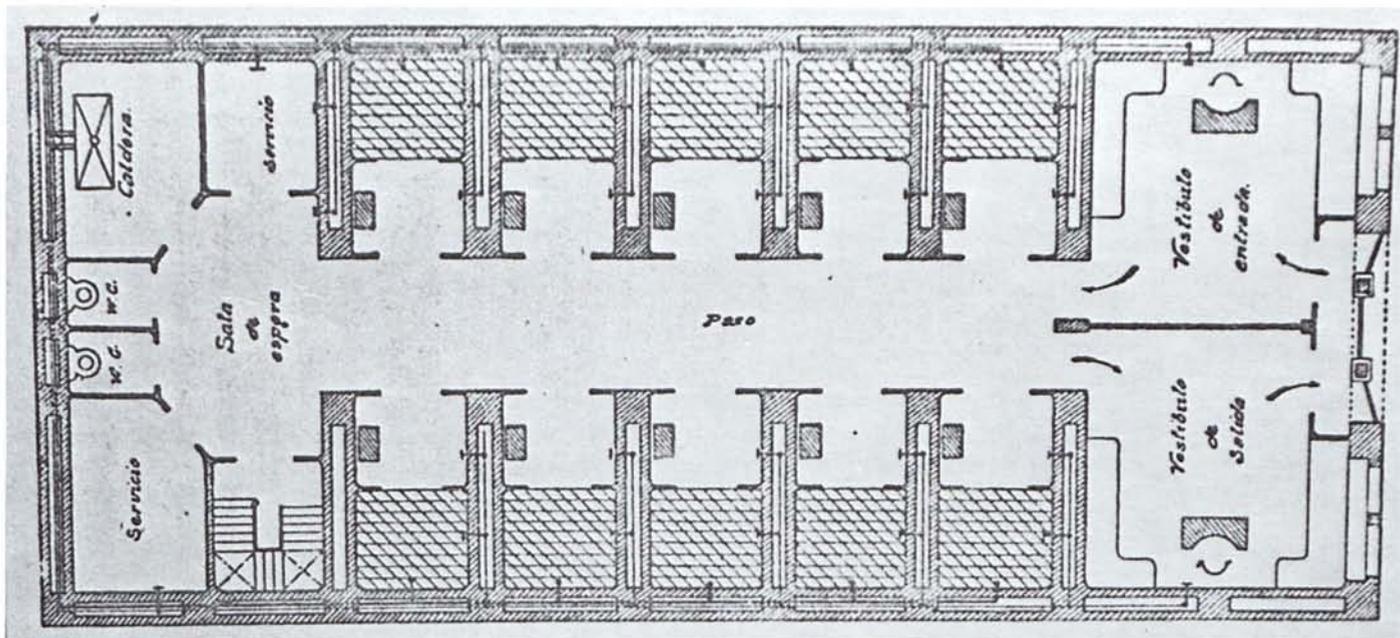
De otro tipo, fue el Balneario de los Campos Eliseos, sociedad que estableció un complejo recreativo en las inmediaciones de la Puerta de Alcalá. Propiedad de José de Casadesús, se abrió al público en 1861. Su idea era crear un conjunto de instalaciones de recreo a la medida de los ya existentes en París y Londres. Los planos de todo el conjunto se debieron al arquitecto Lucas María Palacios.

Los distintos servicios rodeaban una gran plaza circular, destinada a funciones de fuegos artificiales; en su centro había una fuente monumental con estatuas, candelabros y farolas de gas. Un salón amplio estaba destinado a bailes y conciertos; cercanos, dos edificios, uno para fonda y otro para café; jardines particulares con salones rústicos; quioscos, pabellones y casas en donde el público podía admirar cosmorama, dioramas y autómatas; dos grandes laberintos, surtidores y juegos de agua, de paloma, sortija, etc. Contaban, además, con una pista de hielo cubierta, un invernadero de hierro y cristal con plantas tropicales; instalaciones para tiro de pistola y carabina. Además, un edificio para teatro, una plaza de becerros, circo ecuestre, peleas de gallos y montaña rusa.

Formando parte del conjunto, en el centro del vivero, estaba situada la casa de baños, para resguardarla del aire y de la vista del público. Estos baños eran al aire libre y recibían las aguas de la ría que servía para el riego y para la navegación en pequeñas y ligeras lanchas movidas por

(13) *Ob. cit.*

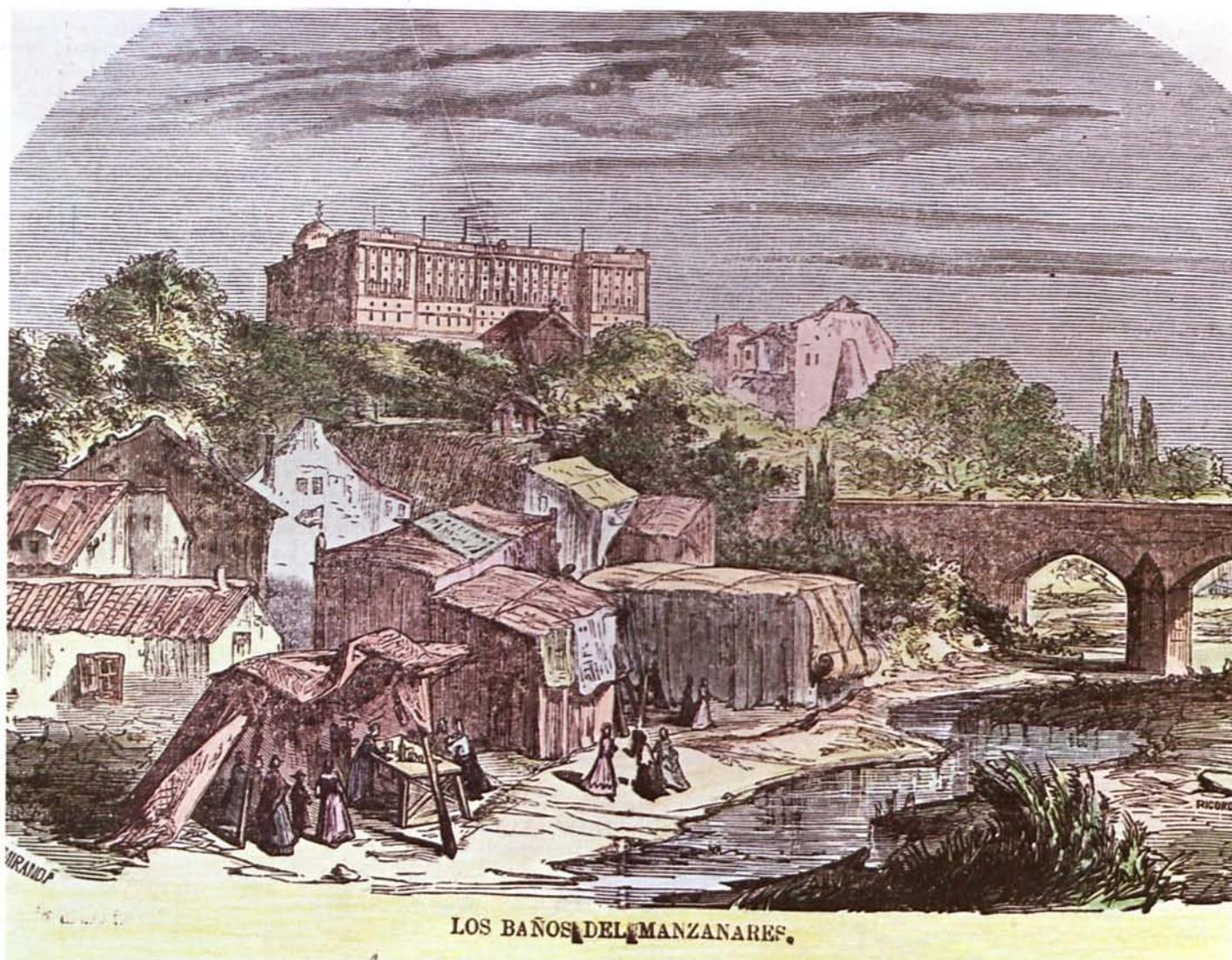
(14) Priessnitz había sido labrador y, tras recibir la coza de un caballo, se quedó inútil, logrando su curación con la aplicación de paños mojados en los huesos fracturados, por lo cual decidió aprovechar su celebridad aplicando su terapia como remedio de las más variadas enfermedades por aldeas y pueblos. Vicente Ors y Ors incluye una alabanza de más de 100 páginas al labrador austriaco. Chamberí, antes llamado los Tejares, debe su nombre a la reina doña Isabel de Farnesio, natural de Saboya, que sentía particular predilección por este sitio, debido a su semejanza con el también llamado Chamberí de su patria natal y a la salubridad de este paraje que hacía que fuese allí para aliviar sus dolencias.



Luis Cabello. Planta y fachada de los «Baños-Duchas-Populares». 1905.

remos, en la que podía disfrutarse de una gruta mágica. Se estableció también un gimnasio compuesto por columpios de rotación parcial y total, trapecios, paralelas y demás aparatos.

Las mismas inquietudes terapéuticas animan a otro empresario, Vito Montaner, a establecer un nuevo centro-balneario en el paseo de San Vicente, número 12. Con el nombre de El Niágara, empezó a funcionar en 1880, y en él se im-



partían baños medicinales de todo tipo y artificiales de salado, almidón, aromáticos y alcalinos.

El edificio era de una planta, con amplio y cuidado jardín y servicio de restaurante. La sala general de natación contaba con una gran piscina de cemento de casi 20 por 10 metros; alrededor de esta sala se distribuían las habitaciones para vestuarios de los bañistas. Las señoras disponían de una piscina menor. Había 16 habitaciones más para uso de familias, con piscinas menores de mármol y un antebañero para vestirse y desnudarse con todos los útiles necesarios para el confort del bañista: mesa de noche con servicio, tocador con pomadas, colonia, polvos, cepillos y peines.

Los primeros intentos de establecer en Madrid baños populares se debieron a la iniciativa de Luis María Cabello y Lapidra, arquitecto y vocal de la Junta Municipal de Salubridad e Higiene, que en octubre de 1905 propone al alcalde de la Villa, Eduardo Vicenti, la implantación de unos baños- duchas populares.

En la memoria que acompaña al proyecto se hacen repetidas observaciones acerca de los fines sociales y «civilizadores» de la institución y se trazan las líneas generales de lo que había de ser un establecimiento de este tipo. Acompañan la planta y secciones del proyecto, que aquí se reproducen.

Entre las dependencias que se consideraban necesarias, se citaban: el vestíbulo de entrada, un cuerpo central en el que, a ambos lados de una galería de comunicación, se repar-

tiesen los «camarines» con un lugar destinado a vestuario y un recinto para el baño, y un vestíbulo de salida. La calefacción del agua y del local se realizaría con máquina de vapor. La iluminación sería natural; un gran lucernario colocado en el pasillo central distribuiría la luz a los cuartos de baño. El pavimento estaría entarimado en todas las dependencias y sería de cemento en los cuartos de baño.

Respecto al estilo arquitectónico «se ha procurado sencillez de líneas, sin reflejar en la fachada época determinada de arte, habiendo tan sólo intentado en la composición, por las proporciones adoptadas y la sobriedad de ornato, darle cierto carácter moderno por su destino...» (15).

Hemos querido ofrecer así una panorámica y una breve historia de lo que fueron los baños públicos y los establecimientos de este carácter en Madrid desde el siglo XVI a principios del XX.

(15) *Baños- duchas populares de la Villa de Madrid*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Antonio Marzo, 1905.

UNA EXPOSICION MAGISTRAL SOBRE EL BODEGON ESPAÑOL

Por Francisco CALVO SERRALLER



Sánchez Cotán. «Bodegón de hortalizas y frutas».

CON la exposición *Pintura de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, que actualmente se exhibe en las salas de la Biblioteca Nacional de Madrid, se hace justicia histórica a una de las parcelas más interesantes del arte español. La singularidad del bodegón español ha merecido, en efecto, la consideración de escuela pictórica independiente, cuya calidad es equivalente a las de Italia, Países Bajos o Francia. A pesar de haber alcanzado tan alta estimación, el bodegón español apenas había sido objeto de grandes estudios o exposiciones monográficas, requisito imprescindible para lograr el conocimiento histórico que consolidara establemente su valoración artística.

Téngase en cuenta, por ejemplo, que, antes de la actual, sólo hubo —que yo sepa— dos muestras centradas en el bodegón español: la de Cavestany, en 1935, bajo el patrocinio de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y la celebrada en Norteamérica, durante los años 1964 y 1965, con el título *The Golden Age of Spanish Still-life. Late 16th trough early 19th Centuries*. Este escaso entusiasmo a la hora de promover el conocimiento público de la historia del bodegón español mediante exposiciones monográficas, contrastaba con el aprecio con que éste era estimado por los especialistas, desde Charles Sterling, que exaltaba su importancia en un estudio clásico —*La Nature Morte de*

l'antiquité à nos jours—; donde se dedica un capítulo independiente con el título de «España y lo humilde, la naturaleza muerta mística», hasta los trabajos posteriores de Ingvar Bergström —*Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*— o Ramón Torres Martín —*La naturaleza muerta en la pintura española*—, por citar sólo algunas de las investigaciones más amplias.

Pero ¿qué pensaban nuestros escritores del XVII sobre arte, cuando comenzó a proliferar la moda del bodegón? Aunque entonces todavía pesaba la influencia de la doctrina artística del clasicismo, que establecía una rígida jerarquización de géneros, en la que todos quedaban supeditados al histórico, considerado el mayor, se aprecia un progresivo interés por tratar el asunto. De esta manera, si Carducho habla de él aún con términos despectivos, Pacheco le concede mayor relevancia y Palomino una amplísima atención, manifestada no sólo en la descripción pormenorizada del tema, tanto desde el punto de vista teórico como del práctico, sino en las biografías que dedica a los bodegonistas españoles más destacados. Por lo demás, la relación tópica que se establece entre el grutesco y el origen histórico del bodegón, explícitamente recalcada por Pacheco, nos permite una relectura de otros tratadistas españoles anteriores, que así lo insinuaron de forma más velada, desde Felipe de Guevara hasta Fray José de Sigüenza y Pablo de Céspedes. En cuanto a la celebración poética de las excelencias del bode-

gón, puede ilustrarse con abundantes ejemplos; tantos, en realidad, que se ha de prescindir aquí de hacer su relación, demasiado extensa. Baste recordar para el caso, no ya las poesías en homenaje a ciertas singularidades, sino el argumento mismo en cuestión cuando es tratado por un escritor como Baltasar de Alcázar.

Además de este problema del origen histórico del bodegón, hay otros muchos que apuntan a su significación como género independiente en la pintura moderna europea, con sus correspondientes implicaciones técnicas, estilísticas y simbólicas. Con todo, retomando ahora el objeto principal de nuestro comentario crítico, nada hay que nos urja tanto como la definición estética y estilística del bodegón español; en una palabra: ¿qué semejanzas o diferencias hay entre nuestra escuela y las de Italia, Francia o los Países Bajos?

La selección de obras y su ordenación en la muestra que comentamos, magníficamente concebidas por Alfonso E. Pérez Sánchez, Director del Museo del Prado y comisario de la misma, parecen haber previsto nuestra pregunta anterior, ya que la exposición trata de sintetizar las líneas históricas maestras por las que ha discurrido el género, desde comienzos del XVII hasta Goya. Contando con pintores como Sánchez Cotán, Felipe Ramírez, Loarte y Zurbarán, que tan bien se ajustan a esa atmósfera «humble», a ese «realismo de poética irrealidad» o, en fin, siguiendo lo que también escribe Sterling, a ese naturalismo con el que se

Francisco Gallardo. «Trampantojo».





Luis Meléndez. «Bodegón».

«espiritualizan» los objetos más vulgares, Pérez Sánchez podía haber forzado las cosas para que coincidieran con este esquema convencionalmente aceptado, típico. No lo ha hecho así, y esta decisión me parece una de las mejores aportaciones de la Exposición. Sin rehuir los problemas, pone delante del espectador el complejo conjunto de influencias y desarrollos que han intervenido en la historia del bodegón español, que evoluciona de una manera en absoluto lineal. De esta forma, el visitante va atravesando una serie de compartimentos cronológica y estilísticamente ordenados, pero cuyo montaje didáctico no escamotea jamás las alterancias, oposiciones, variedad de registros, matices, cambios, etc. En definitiva: se nos proporciona la mayoría de datos operativos, mas sin tratar de influirnos con prejuicios de índole estética.

He aquí los apartados en cuestión, que ordenan nuestro recorrido: «La aparición del género en Castilla», «El ambiente cortesano y sus intérpretes hasta 1650», «El mundo andaluz hasta mediados del siglo XVII», «El apogeo del bodegón barroco», «La tradición barroca en el siglo XVIII», «Los modelos cortesanos y el arte académico», «La escuela valenciana de flores y ornatos y su influencia» y «Goya y la irrupción del romanticismo». La enumeración de los títulos de cada una de estas secciones puede servir, en principio, para evidenciar el criterio elegido, decididamente historicista. Esta voluntad de exponer objetivamente la máxima información disponible tiene mucho que ver con el método ha-

bitual del *scholar*, del profesor universitario, del historiador del arte profesional, lo que encaja perfectamente con la trayectoria personal de Alfonso E. Pérez Sánchez, que ha dedicado una gran parte de su vida a la investigación y a la docencia. Ofrecer rigurosamente el mayor número de datos es algo cuya bondad nadie puede discutir, mas no se crea, sin embargo, que la erudición se implanta, por las buenas, en el territorio movedizo del montaje de una muestra artística. Hay tras ella siempre muchas mediaciones estéticas solapadas, que pueden arruinar el mejor programa. Y conste que no me estoy refiriendo ahora a los aspectos meramente decorativos de un montaje, cuya bondad o maldad es siempre consecuencia y no causa del éxito o el fracaso del planteamiento o el pensamiento con que se ha concebido la muestra.

Hago todas estas consideraciones generales porque, valorando como se merecen los aspectos eruditos de la Exposición que nos ocupa, llena de interesantes novedades, no bastan para justificar, ni mucho menos, su indudable acierto. Las noticias pueden ser transmitidas mediante una publicación y su aglomeración inorgánica, sin un fondo de concierto adecuadamente diseñado, puede sembrar la más absoluta confusión. En definitiva, estoy llamando la atención sobre una aparente perogrullada, que, no obstante, ha provocado no pocos sonoros fracasos; estoy llamando la atención sobre la importancia de la ilación argumental que proporcione un sentido a la Historia, incapaz de tomar cuer-



Juan Van der Hamen y León. «Frutas y caza».

po como mera acumulación de datos. Así que imaginense la complicación multiplicada cuando esta historia es además una Historia del Arte: el menor aspecto se sobrecarga de intención.

Pues bien, como señalé más arriba, al basar Pérez Sánchez su argumentación en mostrar la complejidad del desarrollo histórico del bodegón español, existía el doble peligro de crear un barullo informativo y estético, por no hablar directamente de esa amenaza de «los árboles que impiden ver el bosque». Para que esto no se produjera, dada la ambición del planteamiento, sólo quedaba una salida, siempre a un pelo del abismo: mantener en constante tensión los hilos de la trama, pero sin que se llegara nunca a romper. La tensión no se podía eludir en ningún caso, porque la evolución de nuestra pintura moderna, en general, no es un modelo de vertebración natural, pero, mucho menos, cuando se trata de un género tan especial como es el bodegón. Por otra parte, habiendo ocupado este tipo de pintura a los mejores y los peores artistas, la capacidad de discriminación estética desempeña un papel decisivo. De manera que hay que sumar la erudición histórica, el análisis estético, la lucidez conceptual y, cómo no, cierta inflamación poética, imprescindible en un tema, cuya reiterada secuencia, puede aburrir. Esta es exactamente la suma excepcional que se ha dado en *La pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*.

¿Cuáles son, en todo caso, los momentos más intensos del recorrido por la Exposición? Es casi imposible sintetizar aquí, indiscriminadamente, las muchas cuestiones interesantes, de muy diversa índole, que se le van planteando al

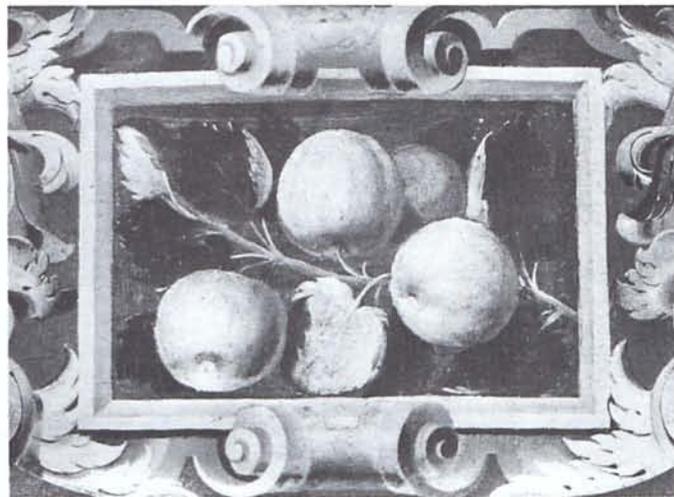
visitante. Lo advierto porque voy a limitarme a trazar un panorama de impresiones personales, sin ninguna pretensión académica. En este sentido, atendiendo al orden que nos marca la compartimentación de estancias con que ha sido ordenada la muestra, destacaré, en primer lugar, los dos cuadritos anónimos, de la Fundación Santamarca, cuya refinada factura hace pensar a Pérez Sánchez en una ejecución italiana o muy influida por los modos lombardos. Incluso perteneciendo hipotéticamente a un Fede Galizia o a un Pamphilo Nuvolone, cumplirían este par de magistrales cuadritos la función de contrapunto normativo, que atinadamente se ha reservado a lo largo de toda la Exposición a los modelos extranjeros. Junto a ellos, pero sin aplastarles, pese a la imponente fuerza de su presencia escueta, están los bodegones de Sánchez Cotán, Felipe Ramírez y Alejandro Loarte, vértebras cervicales del naciente naturalismo español. ¿Cómo explicarse unos orígenes tan clamorosos? Se justifica el impacto por la asimilación del tenebrismo italiano, pero no agota este razonamiento el porqué de la genial adecuación de la sensibilidad española a la espontánea crudeza recién importada, redoblada aquí por una innata sobriedad y una dicción áspera, concisa, directísima. Al contemplarlos, recuerdo la helada causticidad del Padre Sigüenza refiriéndose a los grutescos como «monerías»: el virtuosismo anecdótico se transmuta en pasión metafísica o en apetito elemental; en algo, sea como sea, decididamente extremo. En estos bravos bodegones están todos los fundamentos de la escuela española, incluyendo su gama pardos-anaranjada, espesa, acre, vasta y ardiente, como una tela burda que inflama la piel delicada.



Velázquez. «Cuerna de venado».

Zurbarán: «Bodegón de cacharros».





Anónimo andaluz hacia 1600. «Pepinos» y «manzanas».



Francisco de Burgos Mantilla. «Bodegón de frutos secos».

El paso siguiente es, en realidad, un salto, que salva, no grandes distancias cronológicas, sino espirituales. Es el salto del claustro a la corte, de la oración al arabesco y la zalema. Todo, claro, dentro de un orden, que es sobrio, porque es español. Hay un pintor soberano en esta corte: Juan Van der Hamen y León, en el que confluyen sintéticamente la habilidad flamenca con cierta gravedad local. Nunca tuve la oportunidad de ver reunidos tantos y tan buenos Van der

Hamen, y, menos aún, que fueran flanqueados por Espinosas y Ponces de calidades parejas. Entre ellos, no se puede dejar de mencionar ese célebre anónimo, identificado equivocadamente con Alonso Vázquez, del tintero, las antiparras, los libros y la calavera. Pero donde se da un respingo es ante el único cuadro conocido de Francisco de Burgos Mantilla, cuya personalidad conocemos gracias a Mercedes Agulló y A. Pérez Sánchez. Este *Bodegón de frutos secos*, una



Goya. «Pavo muerto».

de las piezas reinas de la presente Muestra, posee un dibujo inigualable, un instinto pictórico genial y, sobre todo, una gama agrisada, que sólo es posible en la cumbre del refinamiento colorista.

El mundo andaluz tiene una fama bien merecida en el menester del bodegón y, cómo no, aquí se pone de manifiesto. Como dato ciertamente curioso, pero también no exento de un vigor artístico nada despreciable, Pérez Sánchez ha traído una serie de compartimentos decorativos del Palacio Arzobispal de Sevilla, en los que se ven grutescos alternados con recuadros frutales y florales, entre los que aparece alguna vez, ¡pásmense de nuestro país!, un ramillete de pepinos. Estas son, por lo demás, y huelgan los comentarios, las estancias de los Zurbaranes —Francisco y Juan—, de Velázquez —¡qué cuerna!—, de Blas de Ledesma... Déjenme, sin embargo, a pesar de los pesares, que me recree en la habitación reservada a Pedro de Campobán, cuyo elegante racionalismo no desmaya ante la mejor prueba francesa.

El apogeo del barroco se cumple para mejor lucimiento de nuestra escuela, palpitante de sombras y brasas, cobres, perlas y carnes sangrantes, fondos de tinieblas, abigarramientos simbólicos, sueños, premoniciones, consejas, oscuridades humeantes... De nuevo, y nunca serán suficientes, los bodegones portugueses de Pereda, cuyo caballero durmiente también se exhibe, así como —otra de las grandes sorpresas— unas *Nueces* inéditas, que borran surrealísticamente la frontera entre lo orgánico y lo inorgánico. Ahí cuelgan también los flameantes Deleito y Cerezo, los suntuosos Arella-

nos, los elegantes Gabriel de la Corte, los Bartolomé Pérez, etcétera. Voy a dedicar un apartado especial a Tomás Hiepes, que se lo merece, aunque sólo sea por el cuadro titulado *Bodegón de dulces*, para mí una de las piezas más originales y sobresalientes de todo el conjunto de la Exposición.

El siglo XVIII arranca con una de las variantes tópicas del género: los trampantojos, a los que no fueron muy aficionados los españoles, y así lo acusan con planteamientos, quizá demasiado crudos, para tan sofisticada especialidad. La calidad se eleva al máximo, no obstante, cuando se llega a Luis Meléndez y, no digamos, a Luis Paret.

En cualquier caso, en las esferas académicas de la segunda mitad del siglo se mantiene elevadísimo el nivel y se suceden las sorpresas, como, por ejemplo, la de López Enguídanos y, sobre todo, la de los valencianos Benito Espinós, José Ferrer y Francisco Lacoma. El colofón es de una teatralidad demudante y se llama Francisco de Goya. Haber logrado poner juntos a la pareja de pavos —el muerto y el desplumado, pertenecientes respectivamente a las colecciones del Prado y de la Alte Pinakothek de Munich—, es ya, por sí mismo, un acontecimiento, a la par que la demostración palpable de una genialidad que no necesitaría más presentación que este par de bodegones, unos de los más trascendentales trozos de pintura de todo el arte moderno. No sé; creo sinceramente que es difícil volver a encontrarse con una Exposición tan importante y turbadora como esta del bodegón, sin duda una de las estrellas mundiales de esta temporada.

RECONOCIMIENTO A J. LAURENT

Por Natalia POVEDANO MOLINA

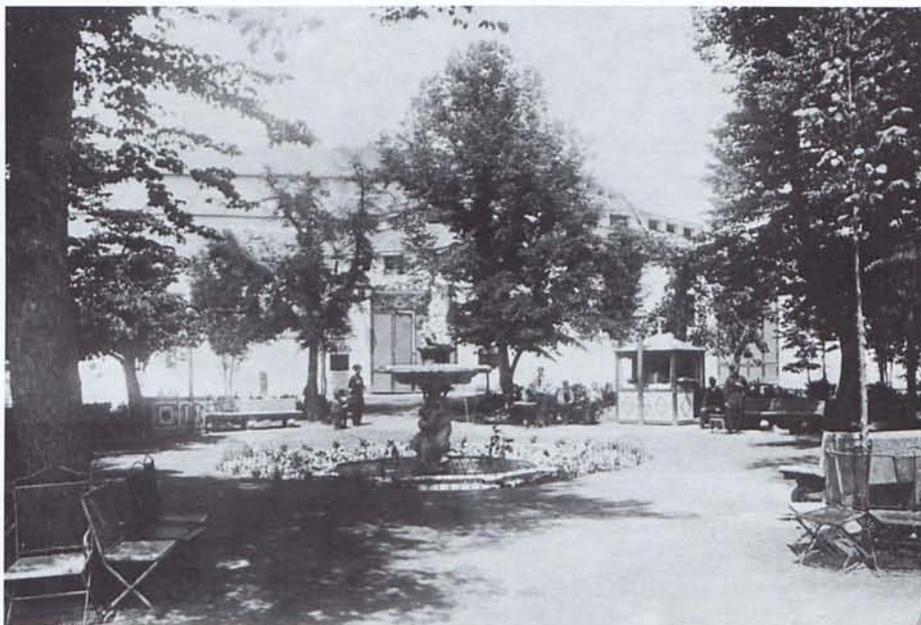
EN sus comienzos, la fotografía intenta sólo reproducir fielmente la realidad y divulgarla. Era esto lo que más se valoraba en el nuevo invento y lo que acentuaba todavía más la importancia de su carácter documental. La posibilidad de reflejar la realidad, archivarla y mostrarla, se acomodaba con el espíritu de la gente que se lanzaba a través de ciudades y países exóticos en busca del reportaje histórico-documental de paisaje, de tipos y costumbres, etc.

España no es una excepción; el interés despertado por el daguerrotipo y su difusión se ve favorecido por la llegada de gran número de fotógrafos extranjeros que ven en nuestro país el lugar de trabajo temporal ideal para sus experiencias.

Uno de estos fotógrafos es Juan Laurent (1), que recorre el país en busca de temas fotografiables, llegando a reunir una colección tan extensa que forma con ella distintas áreas temáticas: pintura, arqueología, armería, etc., y abre, para su distribución, una casa en Madrid, al igual que ya había hecho en París.

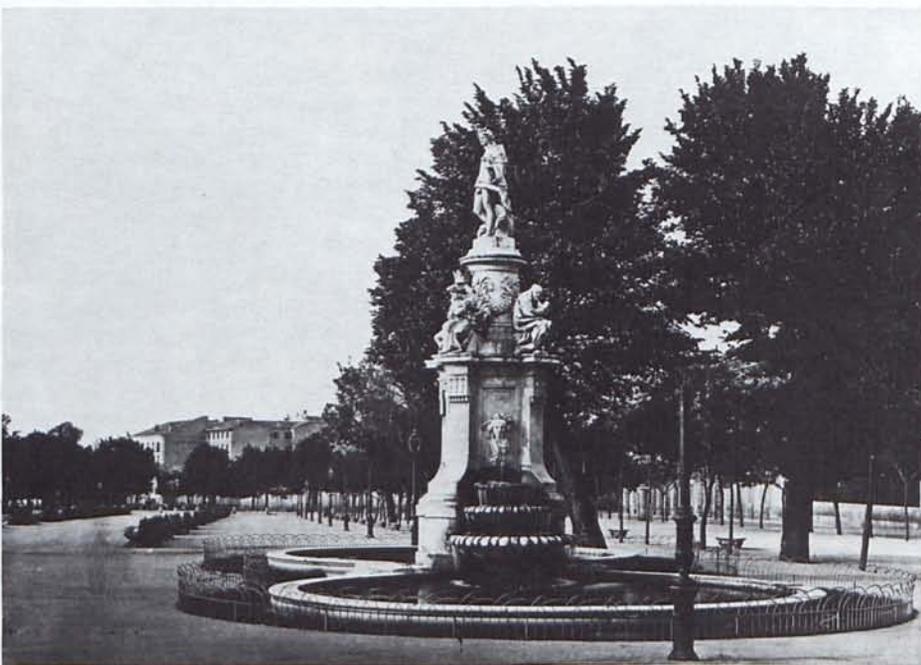
Hasta ahora, las noticias que teníamos sobre su figura y trabajo eran escasas. Hoy, la labor investigadora que en el Museo Español de Arte Contemporáneo se está llevando a cabo, partiendo de la catalogación del Archivo Ruiz Vernacci, estimado en más de 40.000 negativos, y que recoge la casi totalidad de la obra de su iniciador Juan Laurent, nos ha aportado valiosos datos para el conocimiento de su biografía y obra. El resultado de estos trabajos se ha recogido en el Catálogo y en la Exposición que bajo el título «J. Laurent I» se ha inaugurado el pasado noviembre. La muestra presenta una selección de fotografías escogidas entre las 2.000 catalogadas hasta el momento.

Juan Laurent nació en Garchizy (Francia), el 23 de julio de 1816 (2),



Fuente del Paseo de Recoletos.

El Salón del Prado con la Fuente de las Cuatro Estaciones.



ignorándose la fecha exacta de su llegada a España. Las primeras noticias de su estancia en la capital son dos fotografías —«Grupos de viajeros» y

«Equilibrista en una plaza de toros»— ambas fechadas en Madrid, la primera el 1.º de mayo de 1857 y la segunda el 12 de junio del mismo año (3). Las

(1) GUTIERREZ MARTINEZ, Ana María Victoria: «Juan Laurent y Minier, fotógrafo». Artículo publicado en el Catálogo de la Exposición «J. Laurent, I». Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pág. 26.

(2) GUTIERREZ MARTINEZ, Ana María Victoria: *Ob. cit.*, págs. 23-33. Recoge los últimos

datos biográficos sobre su vida, obra y circunstancias que rodearon la producción de Laurent.

(3) SOUGES, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Madrid, Ed. Cátedra, 1981, págs. 236-237.

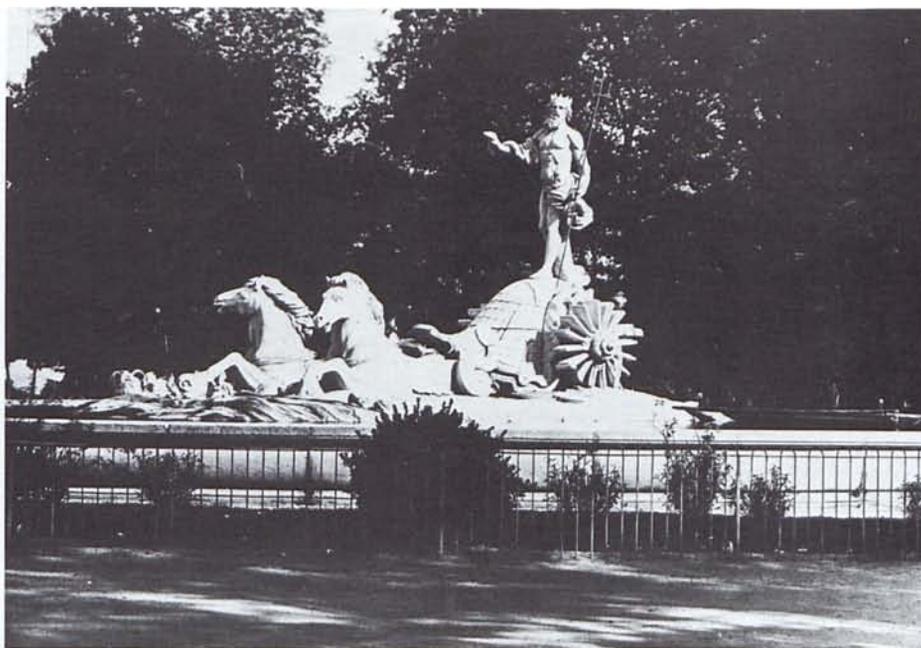
fotografías se encuentran actualmente en la Société Française de Photographie. En estas fechas, Laurent residía en la Carrera de San Jerónimo, n.º 39, y su despacho ostentaba la razón social «J. Laurent y Cía».

En 1858 trabajaba en la revista *La Crónica*, para la que realiza, por encargo, unos reportajes sobre la Empresa Ferroviaria Asturiana, tema de gran interés en aquella época de espectaculares avances técnicos y científicos.

Pero sus verdaderos éxitos los consigue en la década de los sesenta, cuando inicia la comercialización de sus fotografías. Es este hecho lo que le proporcionará su reconocimiento oficial. Sus series, resultado de seleccionar y ordenar las fotografías por temas, a modo de guías turísticas, tienen un gran éxito, sobre todo las de pequeño formato, en las que consigue una ordenación compacta de los temas. No ocurre igual con las de gran formato, que no tienen una sistematización tan clara como las anteriores. En estas series, Laurent presenta un nuevo concepto de la realidad, pudiendo considerársele como el introductor en España de la fotografía comercial.

No sólo destaca Laurent por sus trabajos de ordenación y divulgación, sino también por sus investigaciones en busca de una mayor calidad técnica. En 1866 (4) presenta ante la Société Française de Photographie el papel leptográfico, resultado de su trabajo en colaboración con Martínez Sánchez (5). El papel leptográfico era un papel al colodión con el que se pretendía sustituir al papel albuminado. Gracias a él se obtenía una amplia gama de tonos entre blancos y negros bien definidos, y una mejora en la rapidez, según el fijador, lo cual supuso un gran avance en la técnica del revelado, y obtuvo una favorable acogida en Francia. Sin embargo, el paso del tiempo disoció el nombre de Laurent del de la leptografía. Lee Fontanella, en su estudio (6), lo ha sacado del olvido reivindicándole como su inventor.

Las fotografías sobre Madrid conservadas en el Museo Municipal recogen, en pequeña escala, una completa muestra de los diversos géneros cultivados por Laurent. Desde los retratos y fotografías de tipos y costumbres hasta



Fuente de Neptuno en el Prado.



Fuente de Cibeles en el Prado.

(4) FONTANELLA, Lee: *La Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, Ed. El Viso, 1981.

(5) José Martínez Sánchez, fotógrafo madrileño instalado en la Puerta del Sol, formaba parte del círculo de fotógrafos del pintor Manuel Castellanos. En los años 60 se asocia con Laurent.

(6) FONTANELLA, Lee: *Ob. cit.*, págs. 153-154.

las de carácter monumental, científico e industrial.

El «Album n.º 3, J. Laurent, fotógrafo de S. M.» (7), recoge una colección de 270 retratos de personajes famosos de la época, en los que recurre a elementos accesorios de estudios para conseguir efectos teatrales y una calidad técnica que ponen de manifiesto sus grandes dotes creativas.

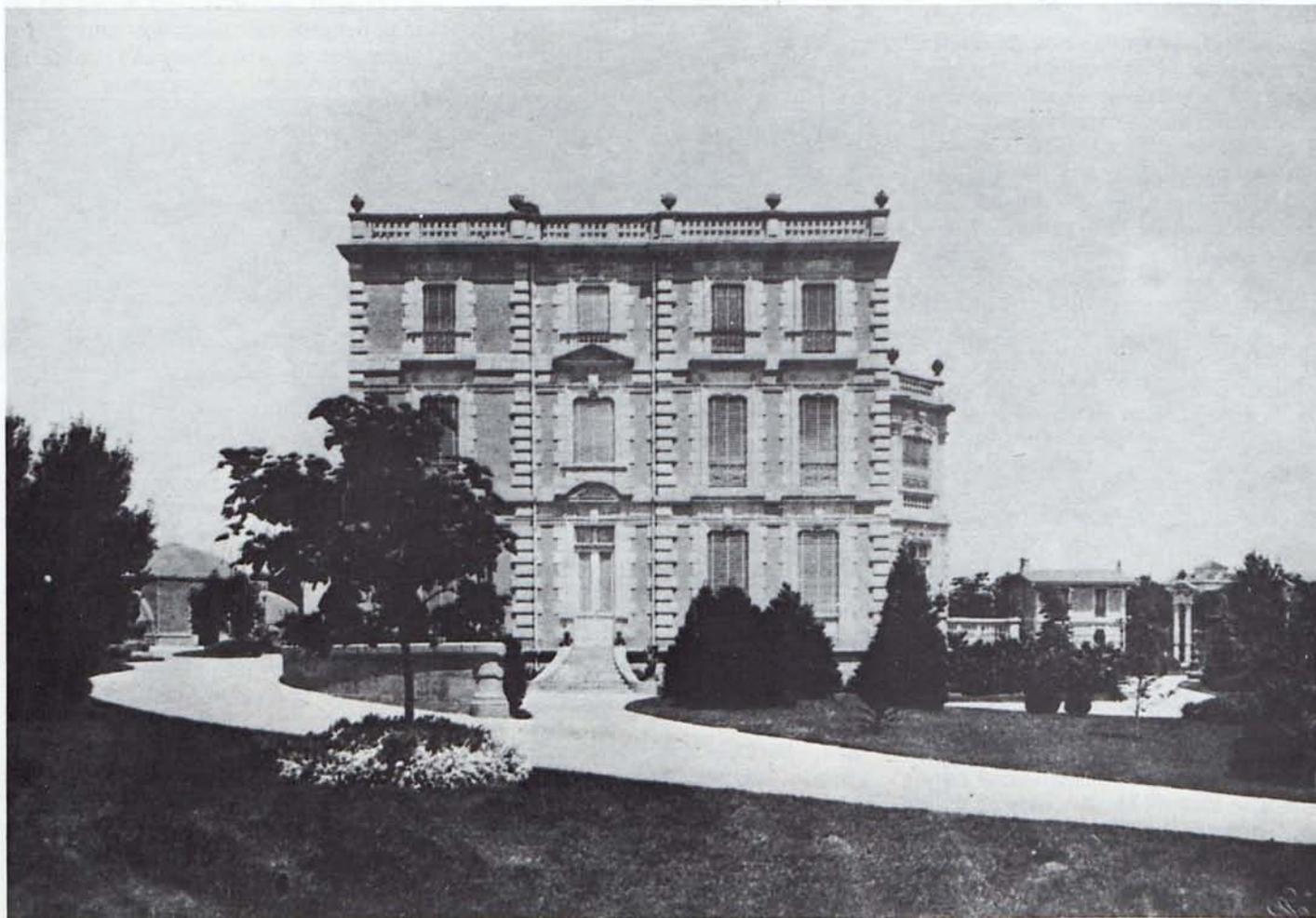
La serie temática más completa existente en este Museo es la dedicada a las fuentes, siendo la más divulgada, por su carácter testimonial la de la fuente de Recoletos. Puede considerarse una curiosidad dentro de la obra de Laurent, ya que en muy raras ocasiones encontramos mezclados con un tema monumental la figura humana, por lo que el tema central se convierte en ella en un mero detalle dentro del ambiente. ¿Qué le preocupa más, destacar la fuente o el tema que la enmarca?

(7) El hecho de que aparezca como fotógrafo de S. M., no quiere decir que tuviera el título de fotógrafo de la Casa Real, sino que en algunas ocasiones realizara fotografías reales de forma eventual.



Fuente de la Alcachofa.

Palacio de Indo en el Paseo de la Castellana.



Este mismo planteamiento aparece, aunque con menos fuerza, en otros ejemplos de fuentes madrileñas: Cibele, Neptuno y Las Cuatro Estaciones en el Salón del Prado; Alcachofa, en el Parque del Retiro, y Los Tritones, en el Campo del Moro. En todas ellas, el ambiente sigue jugando un papel importante aunque el tema principal termine destacando a costa de la supresión del elemento humano.

Sin embargo, Laurent se interesa primordialmente por la captación sistemática de los objetos, agrupándolos y delimitándolos en aquello que le es más específico.

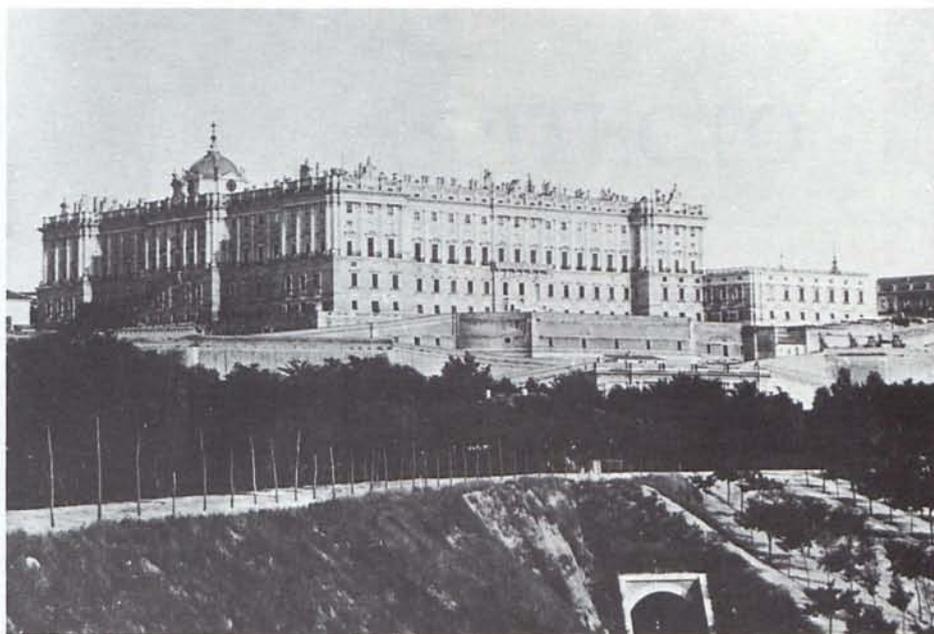
Cuando fotografía un monumento, lo que pretende reflejar es la estética del edificio. Cada monumento tiene su propio arte que el fotógrafo debe resaltar. El Palacio del Indo es un claro exponente de cómo Laurent sabe utilizar la belleza de líneas del edificio enmarcándola en el ambiente preciso.

En la vista de la fachada Norte y Este del Palacio Real, tomada desde los Jardines del Campo del Moro, el edificio es el que marca la composición, al igual que en la fotografía citada anteriormente, resaltando las aristas y dividiendo nitidamente las zonas de luces y sombras. Esta fotografía que comentamos parece pertenecer a las de encargo oficial que se le hacen a Laurent para los Reales Sitios y para la serie monográfica del Palacio Real, que se conserva en la colección de la Biblioteca Nacional y en el Archivo de Palacio.

En esta época, el Ayuntamiento de Madrid se interesa de forma especial por la reforma y modernización de la Villa. Laurent, a quien no se encarga ninguna fotografía por parte de las autoridades municipales, participa de esta inquietud y, sin ningún interés propagandístico, refleja con la mayor fidelidad las transformaciones urbanas, legándonos unos documentos que hoy tienen valor inestimable. Gracias a él, han llegado hasta nosotros imágenes de edificios desaparecidos en la actualidad.

La fotografía de la iglesia de Santa María, frente al Palacio de los Consejos, nos muestra un estudio detallado de la fachada lateral derecha, tomada desde la calle Mayor. Alrededor de la iglesia aparecen materiales de derribo, lo que nos hace suponer que fue tomada en 1869, año de su demolición.

De la antigua iglesia de Santo Tomás, incendiada en 1874, conocemos las características del conjunto monumental a través de cuatro vistas. Además de su ya comentado interés por mostrar una visión de conjunto, se plasman cada uno de los detalles con la



Palacio Real.



La Puerta del Sol con el Ministerio de la Gobernación.

La Puerta del Sol.



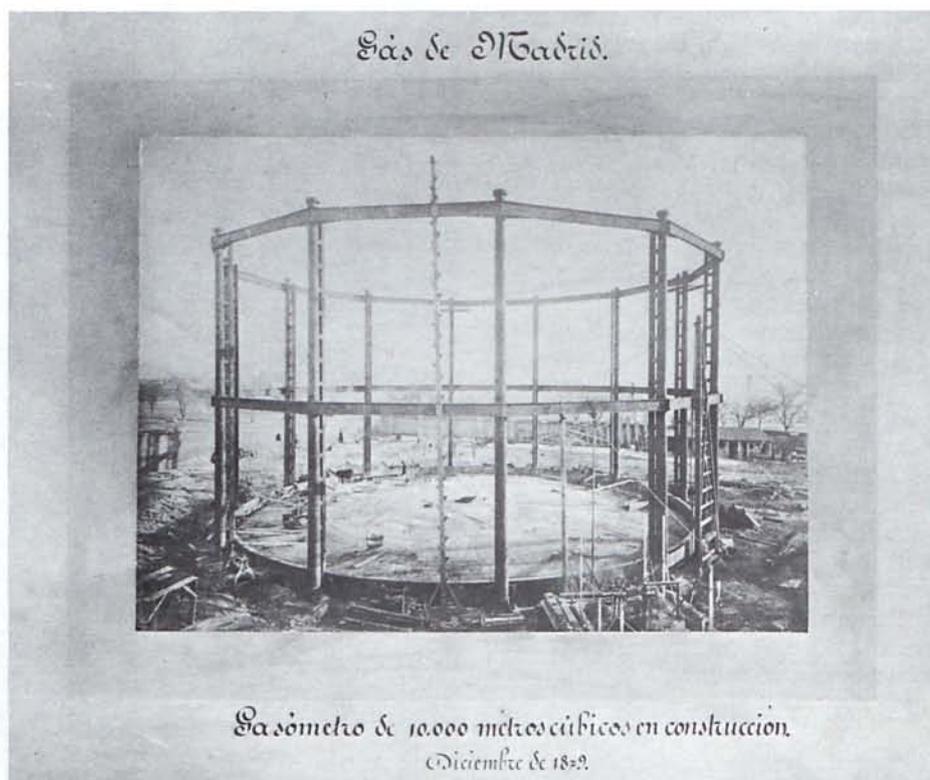
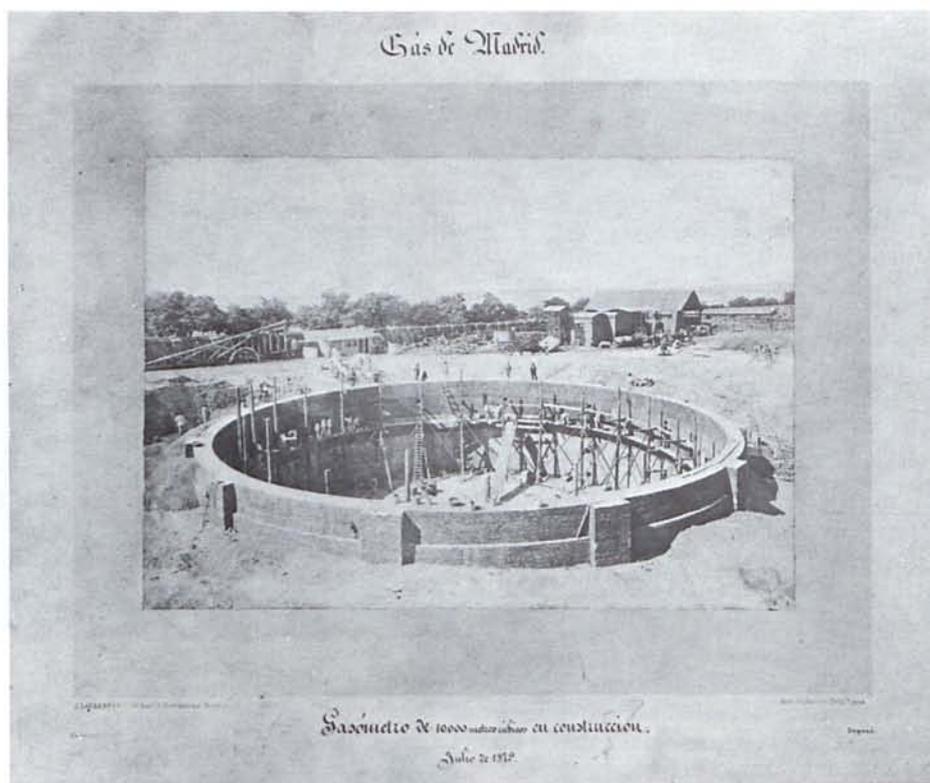
máxima perfección, como si Laurent quisiera descomponer los monumentos para analizarlos exhaustivamente. Tanto en la fotografía de la iglesia de Santo Tomás como en la de Nuestra Señora de Atocha, estos detalles adquieren un gran valor.

Otras fotografías del mismo carácter son las de la Puerta de San Vicente, de visión frontal; la fachada del Hospital de La Latina y la fachada norte del Museo del Prado.

En otras, intenta captar el cambio de la ciudad y su actividad puramente industrial, con un mensaje de modernidad muy de acuerdo con las ideas de la burguesía. Son las fotografías sobre las reformas de la Puerta del Sol en 1862 y que recogen la reconstruida plaza. Las de la Estación ferroviaria del Mediodía son, sin embargo, difíciles de catalogar como fotografías industriales y no monumentales, porque, como anota Lee Fontanella «considera las Estaciones como los nuevos monumentos arquitectónicos del país».

Las de la construcción del Campo del Gas, levantado en 1879, si entran, por el contrario, dentro del campo científico y técnico, ya que aportan valiosos datos del proceso y tipo de construcción de este edificio. Son secuencias fotográficas sacadas a lo largo de un periodo dilatado de tiempo.

Todas estas fotografías, a excepción del «Album n.º 3», se encuentran en formato suelto y numeradas. La común referencia a Madrid las convierte en una pequeña colección de gran valor.





EL ARQUITECTO VENTURA RODRIGUEZ (1717-1785) EN EL MUSEO MUNICIPAL

Por F. A. V.

A un año del bicentenario de la muerte del arquitecto madrileño Ventura Rodríguez, las Salas de Exposiciones Temporales del Museo Municipal se han abierto para rendir homenaje a la gran labor que realizó en nuestra Villa, como reorganizador del urbanismo en el caótico Madrid de principios del siglo XVIII y en casi toda la geografía española, situando nuestra arquitectura en el lugar que le correspondía dentro de las corrientes europeas y restaurando las tendencias clásicas en España en una centuria en la que los ilustrados convenían en localizar el gusto y el «savoir faire» de la arquitectura más allá de nuestras fronteras.

La exhibición pretende, y creemos ha conseguido, exponer una muestra representativa de la obra del arquitecto, y excepto rarísimas excepciones, por razones de conservación unas o por pertenecer a patrimonios eclesiásticos inaccesibles otras, se ha conseguido reunir y ofrecer al pueblo de Madrid la totalidad de los proyectos conservados de Rodríguez.

El Museo Municipal cuenta entre sus fondos con un escogido número de ellos: los referidos a la organización del Paseo del Prado. Siete diseños forman esta serie del plan que comenzó a trazar en 1776, en el que se proyectaba la colocación de tres fuentes, Cibeles, Apolo y Neptuno, el cambio del pavimento y la construcción de un gran pórtico semicircular de grandes dimensiones, que, a modo de ágora, estaba provisto de todo tipo de comodidades para la realización de conciertos, bailes y reuniones.

Proyecto para Catedral. Accademia de San Luca. Roma.





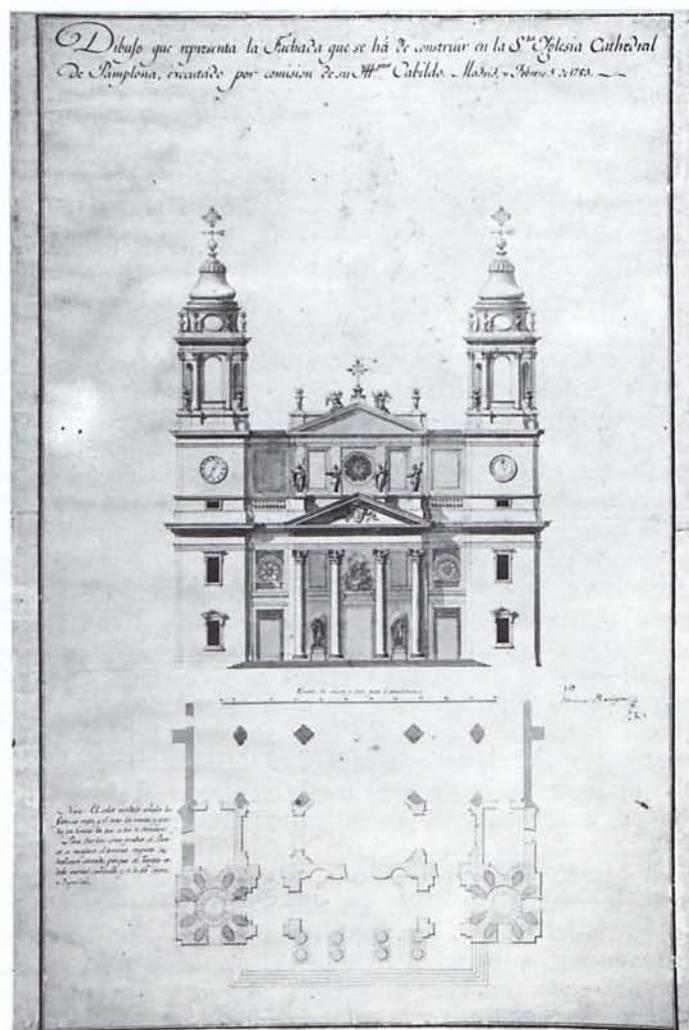
Un aspecto de la Exposición.

Con el mismo criterio de ordenación urbana de la zona Este de la capital y con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid, había desarrollado ocho años antes cinco ideas para la sustitución de la antigua Puerta de Alcalá por otra nueva. El acontecimiento regio le llevó a diseñar también una serie de ornatos en plazas y calles madrileñas, de los que, la única referencia gráfica que se conserva son los cuatro óleos de los cinco existentes, que se exponen, copia de los diseños de Rodríguez.

En la misma sala, dedicada a las realizaciones civiles del arquitecto, figuran la serie de proyectos trazados para el Palacio nuevo de los Borbones, desde que entró a los dieciocho años como ayudante de los grandes arquitectos Juvara y Sachetti. De su obra en Palacio se exponen cuatro diseños para la escalera interior, cinco para la capilla, dos para los jardines exteriores y cuatro para el cerramiento de la Plaza de Armas, todos ellos influidos por el hacer barroco aprendido de sus maestros.

Además del encargo real, realizó otros proyectos y remodelaciones en palacios para la nobleza. De 1752 data el primero de ellos, encargo del marqués de la Regalía, que se levantó en la calle de San Bernardo en el lugar que hoy ocupa el Ministerio de Justicia. Para el palacio que el duque de Alba tenía en la calle de Alcalá, esquina a la del Barquillo, traza una nueva fachada, un proyecto para el jardín y un curioso diseño para un arca de agua. Figuran también sus propuestas para la casa del marqués de Astorga y un dibujo de José Gómez Navia bastante fiel al diseño original de Rodríguez, de la fachada del palacio del duque de Liria, quien, en 1774, había contratado al arquitecto en sustitución del francés Guilbert que no era del agrado del duque.

El proyecto, conservado en un álbum, para el Real Colegio de Cirugía de Barcelona, es el único de los realizados por Rodríguez que se llevó a cabo dentro de su sustancial aportación a la arquitectura médica. Son cinco dibujos —planta, alzado y secciones— en los que sigue un esquema funcional y rítmico, carente de innecesarios ornatos, que repetirá en todas sus propuestas con destino a actividades especializadas.



La sala se completa con los seis diseños para las obras en la capilla, rectoral, librería y habitaciones que se proyectaron para el Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá de Henares; las reparaciones efectuadas en 1772 en el Real Archivo de Simancas; los proyectos para la Biblioteca de San Isidro el Real; un apartado para sus realizaciones en ayuntamientos, cárceles y cementerios y tres diseños para la nueva Casa de Correos que se levantaría posteriormente bajo la dirección de Jaime Marquet.

Otra amplia sección de la Exposición se ha dedicado a las obras religiosas de Ventura Rodríguez, entre las que destacan tres diseños para una posible Catedral de Madrid, que le supusieron en 1746 su ingreso en la Academia de San Luca de Roma; los tres decididamente influidos por el barroco romano que Rodríguez había aprendido de su maestro Filippo Juvara.

La misma línea siguen varios proyectos de iglesias que realiza en estos años, repitiendo esquemas centralizados con inmensas cúpulas y órdenes clásicos.

De 1761 es el diseño para San Francisco el Grande que conocemos por las dos copias del siglo XIX que figuran en la Exposición. Las variaciones con respecto a los anteriormente citados son pocas, aunque empieza a simplificar el esquema, suprimiendo detalles ornamentales y las líneas cóncavas en muros y fachadas.

En la iglesia del Pilar de Zaragoza, obra también de juventud (1753), su formación en el barroco italiano sigue siendo patente, llegando a solucionar a modo de gran baldaquino la integración de la Capilla de la Virgen en el conjunto de la iglesia.

Pero, deslumbrado por los esquemas de tipo central, seguirá desarrollándolos a lo largo de toda su producción en un intento de conseguir cada vez soluciones más perfectas. Las iglesias madrileñas de San Marcos (1749) y de San Bernardo (1753) o el proyecto para el Sagrario de la Catedral de Jaén (1761) son prueba evidente de su deseo de perfeccionar esta idea que culminaría en el proyecto para la Colegiata de Covadonga (1780) y que actuaría por encima de los lenguajes que han operado en la producción de un arquitecto que evolucionó desde el estricto barroquismo de los proyectos para la Academia de San Luca, hasta la severidad herreriana del Convento de Padres Agustinos de Valladolid (1759) o el austero clasicismo de la fachada de la Catedral de Pamplona (1783).

Por último, una parte fundamental de la Exposición, se ha dedicado a las obras municipales del arquitecto, a su actividad como Arquitecto Mayor, cargo que ocupó desde 1764.

Se exponen proyectos de alineación de fachadas de casas particulares como la de Eugenio de Mena en la calle Jardines, la del conde de Polentinos en la calle de Atocha, la de Miguel Hermoso en la calle Mayor o la de los señores Monsagrati en la calle de Valverde; rectificaciones en la altura de las fachadas, como la incluida en el informe para la Casa de la Real Iglesia de San Isidro; cerramientos con rejas y escaleras de las fachadas de las iglesias de los Capuchinos del Prado, San Felipe el Real o las Salesas Reales, tendentes a evitar las reuniones de fieles que impedían el buen discurrir del tráfico urbano.

Todas estas medidas respondían a una misma voluntad de orden y a una determinada preocupación urbana que, aunque bastante primaria, pudo corregir en cierta medida el caos constructivo del casco antiguo madrileño.

«El Arquitecto Ventura Rodríguez» es en mi opinión, una de las mejores exposiciones realizadas en el Museo Municipal. El esfuerzo ha sido grande, desde la laboriosa coordinación llevada a cabo por Natalia Povedano que ha logra-



do reunir una obra tan dispersa, hasta el cuidado montaje, diseño de Joaquín Roldán, Miguel Donada y Rafael Chamorro que han acertado en componer un espacio adecuado a las características del material expositivo.

El catálogo, que recoge la totalidad de los proyectos del arquitecto y una exhaustiva bibliografía elaborada por Carmen Herrero, incluye estudios de Fernández Alba, Chueca, Navascués, Virginia Tovar, Barrio Moya y Mercedes Agulló quien ha sacado a la luz la desconocida obra de Ventura Rodríguez como Maestro Mayor. Ha supervisado la edición Andrés Peláez, quien ha conseguido llevar a buen fin una de las labores de mayor dificultad en la realización de un catálogo: combinar una composición perfectamente legible de más de 450 ilustraciones con el buen gusto.



Anónimo del siglo XVIII.



Ornatos de Ventura Rodríguez para la entrada en Madrid de Carlos III.

PICASSO VUELVE A LA CASA DE SAN PEDRO MARTIR

Por Lola GIL PEREZ

Paloma Picasso y el Alcalde Tierno Galván.

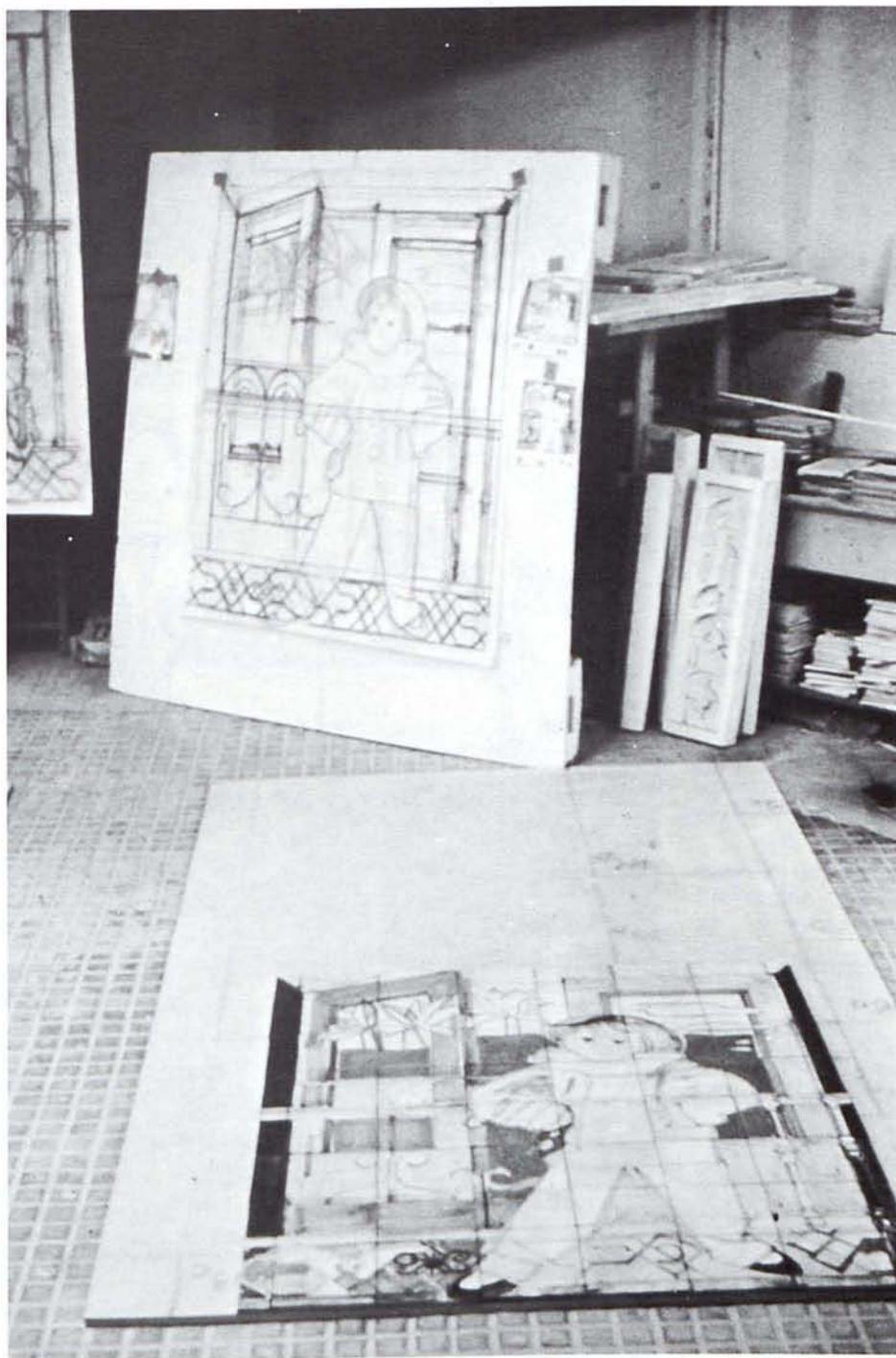




Paloma Picasso, con el Alcalde Tierno Galván, la autora de los murales, Lola Gil, y los Concejales Enrique Moral y Javier Angelina.

EN la primavera de 1981, el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, por mediación del Arquitecto Jefe del Patrimonio, me encargó la placa para recordar a Pablo Ruiz Picasso en el centenario de su nacimiento, que iba a colocarse en la casa donde vivió durante el curso escolar 1897-98.

La idea inicial de una placa conmemorativa se vio ampliada por cuatro paneles, recibidos en los cuatro huecos de fachada correspondientes a los balcones ciegos ya existentes, como no es tan excepcional en la arquitectura de Madrid, en determinadas épocas, el continuar los elementos, falseando con estucos allí donde por diversas razones no era fácil repetir ventanas, recercados, molduras, pilastras, etc... Re-



Dos momentos del proceso de creación.

miniscencias de reales fiestas, llegada de embajadores a la Villa y Corte, alianzas o coronación de príncipes y monarcas. O simple expresión popular de un gusto por el «trompe-l'œil» de tipo utilitario.

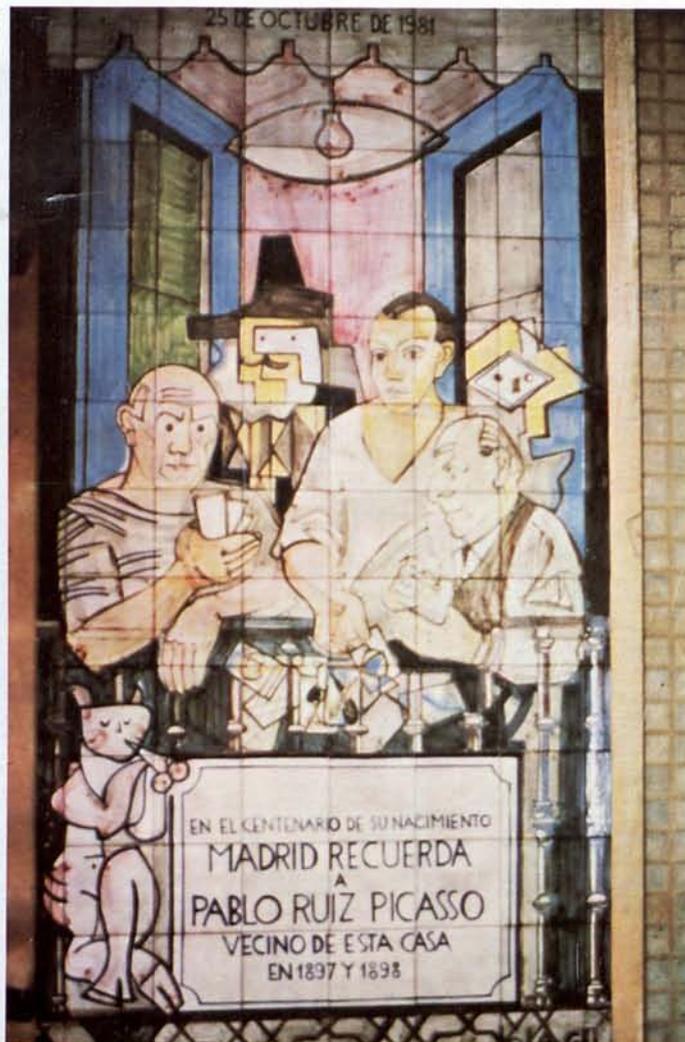
Así es como, guiada por las sugerencias del arquitecto Joaquín Roldán, en su afán de no alterar la distribución original característica del edificio, se pensó en una decoración plana, recurriendo a los artificios de la perspectiva y el claroscuro, conteniendo la composición y los temas representados, en los límites de una buena integración con la vertical de la fachada.

Por otra parte, el empleo de una azulejería tradicional de nuestro Siglo de Oro, resolvía varios problemas con una gran economía de medios.

La cerámica es, sobre todo, un material resistente a la intemperie por haber sido sometido al fuego y, además, el esmalte, por su cualidad de cristal, es un buen receptor de luz.

Solución acorde con un pasado histórico que se remonta a la incorporación de nuestro arte al Renacimiento. Fue Niculoso Pisano quien introdujo en los alfares de Sevilla el estilo llamado «storiato» y por tanto la incorporación de la pintura y los grabados en la cerámica de paneles, que tan brillante desarrollo tuvo con Triana en Sevilla y Talavera en Castilla en el barroco, pasando a Portugal y conectando con Delft (más tarde centro de la Compañía de Indias) y con América Latina, donde hubo una gran exportación de obra de revestimiento. Si bien debemos el vidriado a los árabes, y

Panel central de los murales.



Lola Gil trabajando en los murales de Picasso.



al Renacimiento italiano el estilo «storiato», nuestro país ha sido siempre tierra de alfares y artesanos para apoyo del arte. También Pablo Picasso se interesó por la cerámica para realizar su obra y nos dejó catalogadas oficialmente unas 1.000 piezas.

La técnica de sobrebaño es ágil y permite una ejecución directa y comprometida, que requiere un trazo único sin posibilidad de retoques muy arriesgados de efectuar, porque se puede levantar el baño al insistir. Sin embargo, es idónea para transmitir impresiones espontáneas y atiende más a lo sensorial que al intelecto, más sofisticado éste.

Las piezas utilizadas son de barro bizcochado de 20×20 centímetros, numeradas en su reverso y bañadas a mano con un barniz opaco de plomo, estaño, feldespato y cuarzo, quedando al secarse una superficie absorbente de dos milímetros aproximadamente. Es en estas piezas colocadas sobre unos tableros horizontales donde se pasa el dibujo, valiéndose de los cartones (dibujos a tamaño natural) agujereados en sus líneas principales por las que se hace colar un polvo de grafito por medio de una muñequilla, quedando señaladas las formas básicas del dibujo al retirar el cartón. Esta operación se denomina estarcido. Esta labor es muy delicada por la fragilidad del baño crudo aún. Seguidamente, se pinta el tema definitivo (guiándose un poco por los trazos del grafito, que más tarde desaparecerá en el horno) con los óxidos preparados para una temperatura tanto adecuada al soporte como el baño. Una vez terminado de pintar, se introducen en un horno-mufla los azulejos apilados en «gacetas» que permiten aislar unos de otros para evitar que se queden pegados en el momento de fundir los materiales.

La temperatura alcanza los 980° C, lo que provoca una reacción química en los colores y una transformación física irreversible, que lo convierte en otra materia más dura, sonora y resistente a dilataciones térmicas por debajo de los grados a que ya fueron sometidas en el momento de la cocción.

En cuanto a los temas de composición, seguimos un criterio de *divertimento* y aproximación al gran pintor en su aspecto más humano, facilitando el acercamiento de aquellos que lo iban a disfrutar y provocar la divulgación de la obra picassiana.

Primero se dibujaron los balcones, persianas, guardapolvos, etc., continuando la factura de la casa, y ya sólo quedaba invitar a los personajes de los cuadros de Picasso que más cómodamente fueran a instalarse.

Llegaron de la manera más natural, en las primeras conversaciones a pie de obra. La «Dama blanca» se puso a tomar el fresco en el 3.º piso, Pablito Pierrot, el primer hijo de Picasso, se asoma al último balcón, el más pequeño; Mme. Gertrude Stein atisba detrás de los cristales, y la joven clásica de abanico permanece junto a ella con su enigmática y serena presencia.

Las plantas y los faunos también proceden de las carpetas de Picasso. En el balcón principal, el joven Pablo Ruiz y sus arlequines observan a las dos figuras que quieren ser, una el gran pintor ya maduro con su niki de rayas y la otra Pepe Isbert, el actor madrileño que nació en esta casa. Aparecen jugando una partida de cartas, como realmente podrían haberlo hecho estos dos entrañables personajes, en versión de unas gentes que miran siempre el aspecto humano de los artistas famosos, desmitificándolos para mejor comprenderlos.

También Picasso nos dejó abundantes muestras de su gran sentido del humor y de su dimensión afectiva. Creo que no hubiera mirado este homenaje «storiato» con malos ojos. El deseo fue traerlo entre nosotros con su mundo para mezclarlo a la vida, que él tan inteligente y plenamente supo disfrutar.

Panel con Gertrud Stein y «la Dama blanca».



BOLETIN DE SUSCRIPCION

Sección de Gestión Editorial. Secretaría de Despacho de la Alcaldía-Presidencia

NOMBRE.....

DIRECCION.....

LOCALIDAD.....

PROVINCIA.....

Se suscribe a la revista trimestral "Villa de Madrid".

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL

	Ptas.		Ptas.
España	700	Número suelto España	175
Europa	1.400	Número suelto Europa	350
América y resto del extranjero ..	2.000	Número suelto América-extranjero	500

El Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

—Servicio de Gestión Editorial—,

Teléfs.: 247.63.35 y 248.10.00 (extensión 200),

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



AYUNTAMIENTO
DE MADRID