

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: 225 PESETAS

M A D R I D

AÑO XXII

1984-I

NUM. 79

Sumario

El teatro Español. Su historia. Reformas. Exposición IV Centenario. Por ANDRÉS PELÁEZ.

Los "viajes de agua" madrileños. Por ROSALÍA DOMÍNGUEZ.

Política exterior y opinión pública madrileña en los "Avisos" de Barrionuevo. Por EDUARDO SALAS.

Los trabajos de Teodoro Ardemans para la Venerable Orden Tercera de Madrid. Por BEATRIZ BLASCO.

Trazas de Santiago Pavia para la iglesia del Hospital de San Luis de los Franceses. Por MATILDE VERDÚ.

La vivienda burguesa plurifamiliar en el Madrid de la Restauración. Por ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN.

La Hemeroteca Municipal de Madrid y su nueva sede en Conde Duque. Por MIGUEL MOLINA CAMPUZANO.

Primera posteridad de Enrique Herreros. Por "MÁXIMO".

La exposición "El paisaje de Canadá". Por BERTA BLASCO.

La exposición "El niño en el Museo del Prado". Por JOSEFA PASTOR.

Portada:

ELISA RUIZ.

Figurines:

(Foto P. POGGIO).

Fotografías:

CAMPANO, POGGIO, A. LUBROTH, ARCHIVO MAS, VILLAR y C. MANSO.

Maqueta:

ANDRES PELAEZ y RAFAEL CHAMARRO.

Depósito Legal: M. 4.194-1958

HAUSER Y MENET, S. A.
Plomo, 19. MADRID-5

EL TEATRO ESPAÑOL

Por ANDRES PELAEZ

SU HISTORIA

El teatro Español es el único teatro existente hoy en día cuya ubicación coincide con la que tuvo como corral de comedias.

El antiguo Corral del Príncipe, que así se llamaba, inaugurado en 1583, fue el segundo teatro público que tuvieron en propiedad las cofradías de los hospitales.

Casiano Pellicer comenta ampliamente la estructura de aquel corral: "Sobre unos cimientos de piedra y cal se hicieron tablado o teatro para representar, vestuario, gradas para hombres, bancos portátiles, que llegaron a noventa y cinco; corredor para las mujeres, aposentos o ventanas con balcones de hierro, ventanas

con rejas y celosías, canales maestras y tejados. Más adelante, Ciruela empedró el patio sobre el cual se tendía una vela o toldo que defendía del sol, pero no de las aguas".

Otro documento ilustrativo de la estructura del teatro del Príncipe es la planta de Pedro de Ribera de 1735, conservada en el Archivo de



Fachada del teatro Español.

Villa y en la que puede apreciarse su enorme parecido al otro antiguo corral, el teatro de la Cruz. En ambos la disposición consistía en un tablado con vestuario al fondo, un patio flanqueado por los corredores bajos con gradas, un zaguán de entrada rodeado por la contaduría y el guardarropa, los aposentos, la cazuela y la alojería que daba al patio y las escaleras que desde la calle daban entrada a los aposentos. Los corredores de las gradas se prolongaban a los dos lados del escenario, donde a veces se situaban los espectadores, y otras se utilizaban como almacén para vestuario y objetos que hubieran de salir a escena.

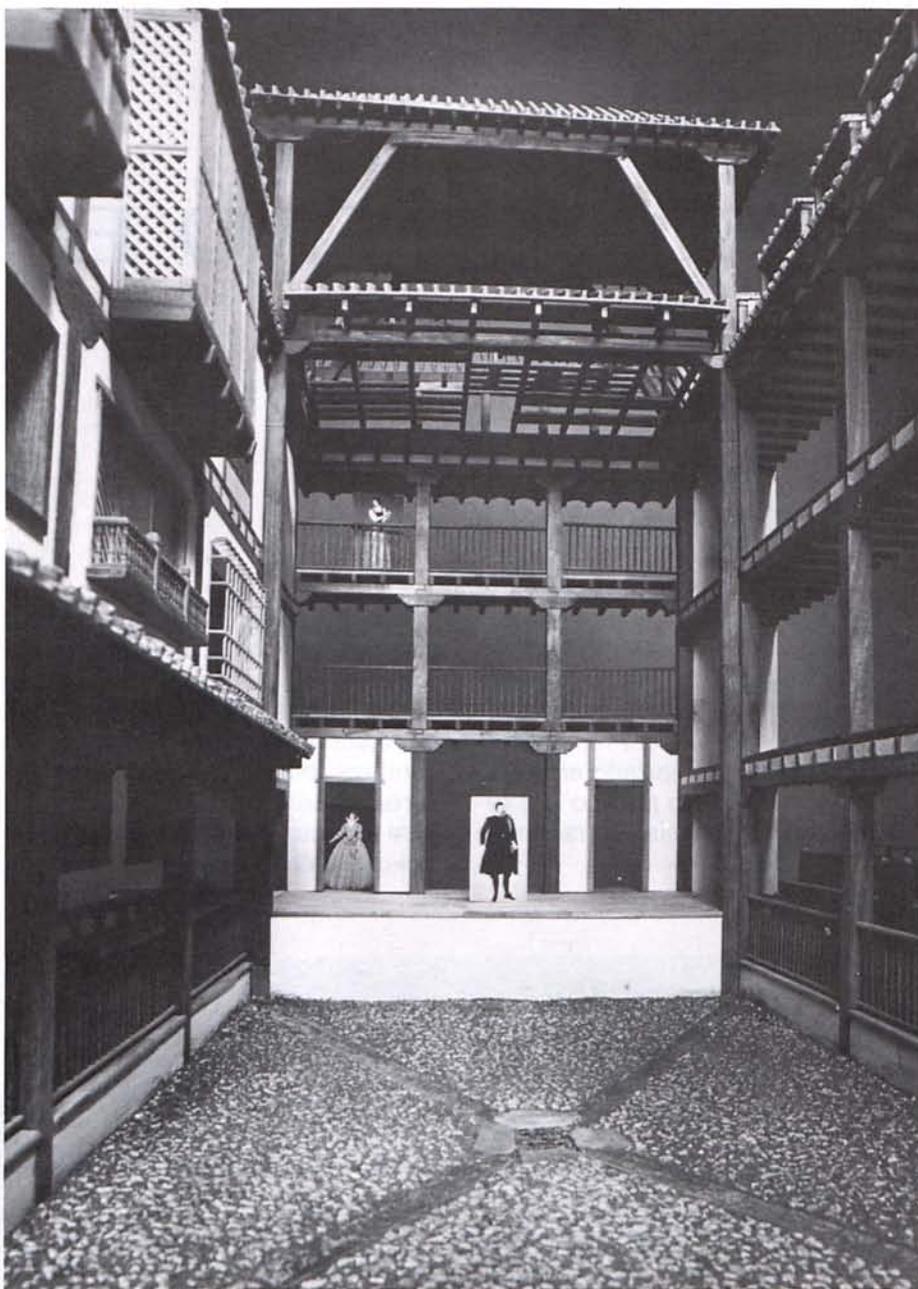
El tablado podía utilizarse en vertical u horizontal. En este último caso, el primer término representaba la calle, el término medio la casa o palacio y por último el decorado de fondo.

En el caso del teatro del Príncipe, éste era el lugar destinado a las “apariciones”, escenas de súbita aparición que impactaban al público y que se realizaban recorriendo la cortina que las tapaba.

Esta disposición horizontal se utilizaba sobre todo para las comedias de capa y espada.

Cuando se representaban autos sacramentales, la disposición del tablado era vertical. El nivel del tablado era el nivel terrenal, humano; el foso simbolizaba el infierno y el corredor alto el nivel divino, esfera celeste, habitáculo de Dios, ángeles y santos.

En el teatro Español quedan todavía recuerdos de su utilización como Corral. La actual “chácena”, abertura en la pared del fondo del escenario, está emparentada con el ya comentado lugar destinado a las “apariciones” del Corral del Príncipe. Los huecos curvilíneos de la parte alta de los muros de la sala, muy claros en el grabado de Carmona conservado en



Allen y Nuere. Maqueta del Corral del Príncipe.

el Museo Municipal (“Primer baile de máscaras en el Coliseo del Príncipe”), se corresponden perfectamente con los desvanes del Corral. En 1600 se añade un piso más para funcionarios reales. De 1627 a 1636 se elevan dos pisos más de aposentos laterales.

De 1713 se conserva una declaración de Teodoro Ardemans en la que dice haber visto las reparaciones ejecutadas en el Corral del Príncipe por Pedro de Ribera y que valora en 5.960 reales de vellón por la colocación del plomo y hierro.

Después de 1735 se decidió derribar el Corral del Príncipe, que fue

concebido desde este momento como teatro a la italiana. De este derribo se conservan los expedientes en el Archivo de Villa. El 28 de julio de 1735, el maestro mayor de obras de la Villa, Pedro de Ribera, y los alarifes de Madrid Francisco Ruiz y Nicolás Serrano declaran haber visto los aposentos y balcones del Corral que utilizaban particulares por tener entrada por las escaleras de sus casas. Consideraron que debían tapiarse estas entradas y adquirir una casa que **hacia de testero al vestuario que daba a la calle del Lobo** y usar el sitio de la alojería por la calle del Príncipe que pertenecía a la Villa.

El nuevo teatro fue construido por Juan Bautista Sachetti, arquitecto mayor de Madrid, secundado por don Ventura Rodríguez, quienes finalizaron la obra en 1745.

En 1767 se renovaron la fachada y el interior de la sala.

En 1802 se produce un gran incendio, quedando en pie solamente la estructura exterior del teatro. En noviembre del año siguiente, el marqués de Hermosilla dirigió al Ayuntamiento una instancia demostrando la necesidad de construir un nuevo teatro.

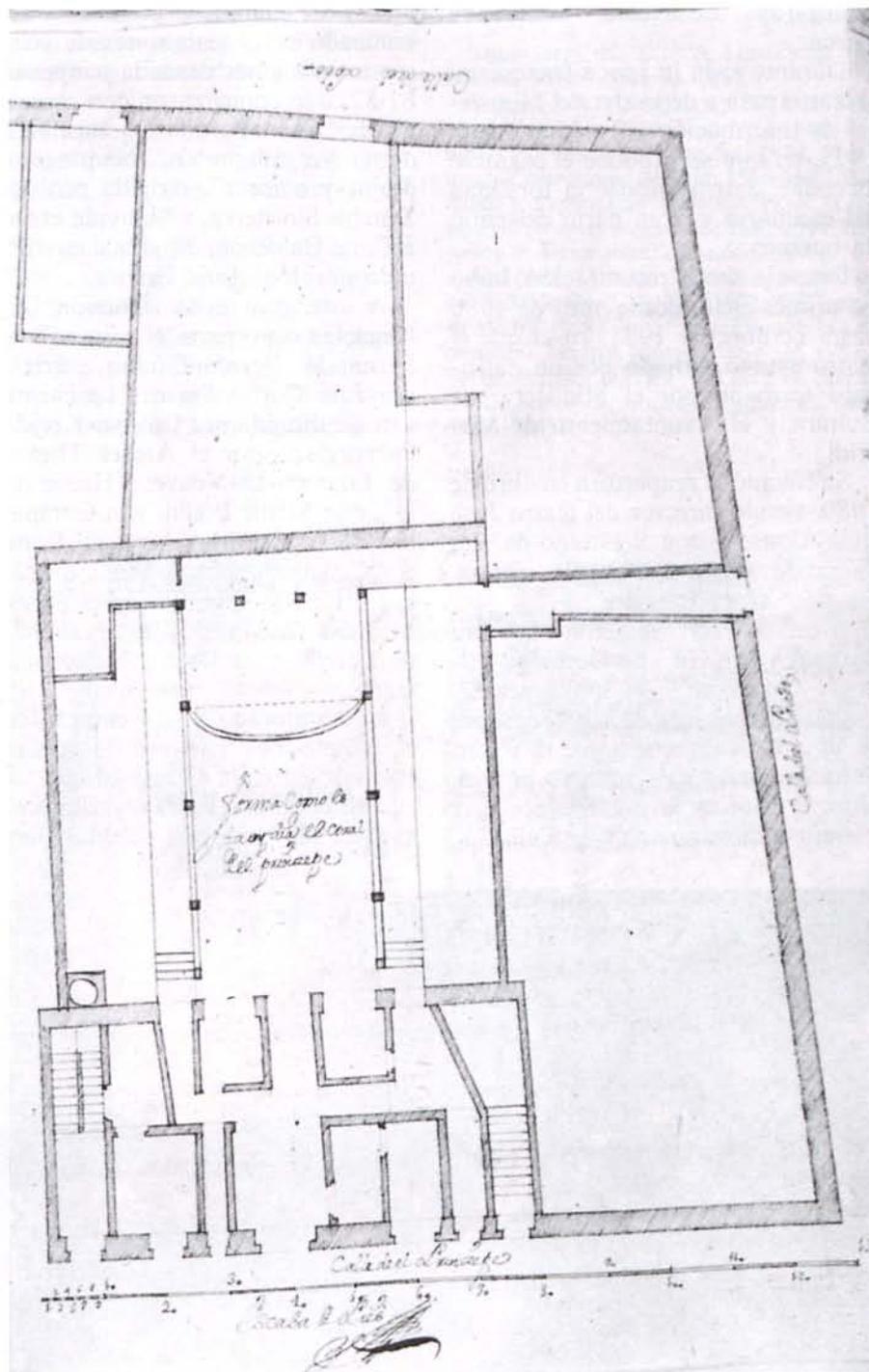
Juan de Villanueva, arquitecto del Museo del Prado, fue encargado de realizar los planos, proponiendo para ello adquirir la casa contigua del café y la de la calle del Lobo, que correspondía al escenario, para dar a éste la mayor amplitud posible. Villanueva calculó el coste total de las obras en millón y medio de reales y el teatro quedó completamente reedificado en 1807.

En él se estrenaron la mayoría de las grandes obras románticas de Martínez de la Rosa, Larra, el duque de Rivas, García Gutiérrez y Zorrilla.

En 1840 se introdujeron numerosas reformas. El conocido actor Julián Romea dispuso que desaparecieran los antiguos bancos del patio, convirtiéndolos en lunetas con respaldo de terciopelo azul. Se suprime la cazuela de mujeres, que queda convertida en galería en el lugar que hoy ocupan los palcos de platea.

En 1841 se coloca un nuevo telón de boca y Espalter decora el techo con retratos de artistas y dramaturgos.

En 1847, el Estado crea, por Real Decreto, un Teatro Real Español en el Teatro del Príncipe, lo que encuentra la oposición de los actores, y en 1849 pasa de nuevo al Ayuntamiento.



Pedro de Ribera. Plano del Corral del Príncipe. 1735.

Hacia 1850 se elimina la cazuela y se incorpora el café del Príncipe al teatro, formando la fachada asimétrica actual. En 1869, el teatro vuelve a cambiar de nombre y desde entonces se llamó teatro Español, con motivo de la ley de 1850, por la cual cada teatro debía denominarse según el género que en él se representaba. Así recibieron otros teatros los nombres de la Comedia, la Zarzuela, etcétera.

Fue época de grandes escenografías y "estrellas" como Carlos Latorre, Teodora Lamadrid, Matilde Díez y Julián Romea.

De 1887 a 1894, Ramón Guerrero moderniza el interior del teatro, reforma el edificio y restaura en él "el buen sentido dramático". En 1895 abre el teatro con la compañía de su hija María Guerrero.

Con María Guerrero y Margarita Xirgu se estrenarán autores como

Echegaray, Benavente, Galdós y Lorca.

Durante toda la época franquista, el teatro pasa a depender del Ministerio de Información y Turismo, hasta 1975, en que se produce el segundo incendio, destruyéndose la totalidad del escenario y gran parte del patio de butacas.

Después de su restauración, hubo un primer ciclo, desde abril de 1980 hasta octubre de 1981, en el que el teatro estuvo dirigido por un patronato formado por el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid.

Se efectuó la reapertura en abril de 1980, siendo director del teatro José Luis Alonso y con el estreno de "La dama de Alejandría", y la compañía de Aurora Bautista.

A este estreno siguieron "De San Pascual a San Gil", de Domingo Miras, y "Macbeth", de Shakespeare.

El 14 de octubre de 1981, después de más de cuarenta años, el teatro Español vuelve a su antiguo propietario, el Municipio madrileño.

Bajo la dirección de José Luis Gó-

mez y su equipo de gestión, se han realizado en el teatro más de veinte representaciones desde la temporada 81-82, que comenzaron con el estreno de "Cuidado con los zepelines", de Didier Flamand; "Ñaque o de piojos y actores", dirigida pro José Sanchis Sinisterra, y "La vida es sueño", de Calderón, dirigida e interpretada por José Luis Gómez.

A este gran éxito siguieron "Las bicicletas son para el verano", de Fernando Fernán-Gómez, dirigida por José Carlos Plaza; "La cacatúa verde", dirigida por Otomar Krejca e interpretada por el Atelier Theatral de Louvain-La-Neuve; "Heliogábalo", con Memé Perlini y la Compagnia Teatro La Maschera, de Roma; el "Concierto para fósiles", dirigido por Gregorio Paniagua y el Atrium Musicae de Madrid; la Coral Salvé de Laredo y la Danza Nacional de Cuba.

La temporada 82-83 empezó con el estreno de "Histoire du soldat", con la compañía Grand Magic Circus, dirigida por J. Savary. Siguieron los recitales de María del Mar Bonet

y Al Tall con "Cançons de la Nostra Mediterranea" y Luis Claret con "Interpretando a Bach y Kodaly"; el "Misterio Buffo", de Dario Fo, y el recital poético de Fernando Fernán-Gómez.

En el mes de diciembre se estrena "Flor de otoño", de José María Rodríguez Méndez, dirigida por Antonio Díaz Zamora. Siguieron: "Canciones y soliloquios de Chicho Sánchez Ferlosio, Amancio Prada y Agustín García Calvo"; "El correo de Hessen", dirigida por José Carlos Plaza; "Don Alvaro o la fuerza del sino", bajo la dirección y con escenografía de Francisco Nieva; Ian McKellen en "Interpretando a Shakespeare"; Raimon cantando a Ausias March; "María Estuardo", dirigida por Emilio Hernández; "Ricardo III", dirigida por Clifford Williams; "Ederra", bajo la dirección de Miguel Narros, y "Venta a Sinapia", de Fernando Savater.

Durante aquella temporada, el equipo de gestión estaba compuesto por José Luis Tamayo, director técnico; Andreu Polo y José Luis Esco-



Interior del teatro Español.

lar, ayudantes de dirección; Concha Busto, producción, y Carla Matteini y Silvia Espallargas, animación.

Para conmemorar el IV Centenario del Teatro Español se inicia la temporada 83-84 con "En el corazón del teatro, un trayecto para espectadores", espectáculo coordinado por Guillermo Heras, al que siguieron como espectáculo invitado la compañía de Nuria Espert en "La tempestad", que dirigió Jorge Lavelli; "Amor contra el tiempo", con Denis Rafter y Agustín García Calvo; "Hysterie", por el Grupo de Acción

Instrumental, y "Absalón", de Calderón, dramaturgia de José Sanchis Sinisterra y dirección de José Luis Gómez.

Coincidiendo con la representación de "Absalón" se inauguró la exposición: "Cuarto Centenario del Teatro Español".

El pasado 6 de marzo se estrenó "Cuentos de los bosques de Viena", dirigida por Antonio Larreta, a la que siguieron "Kabarett para tiempos de crisis", de Guillermo Heras, y "Orquídeas y panteras", de Alfonso Vallejo, premio "Lope de Vega".

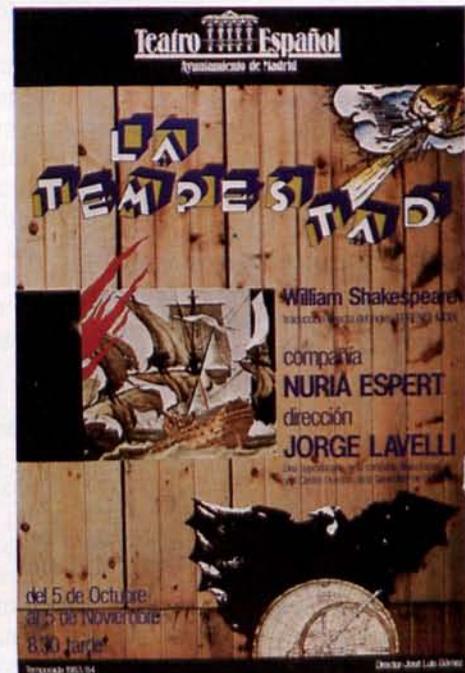
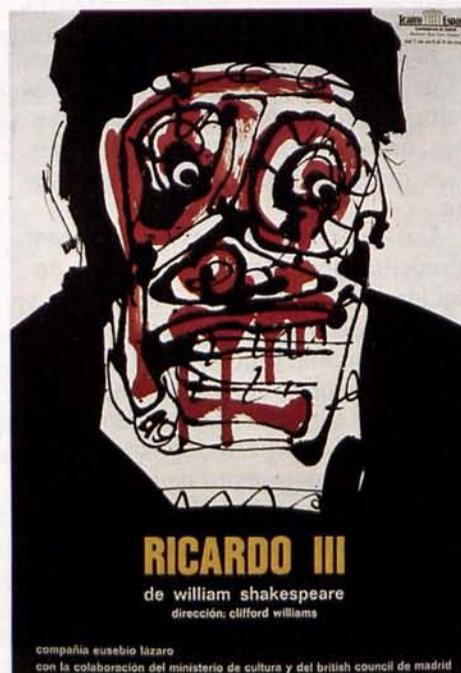
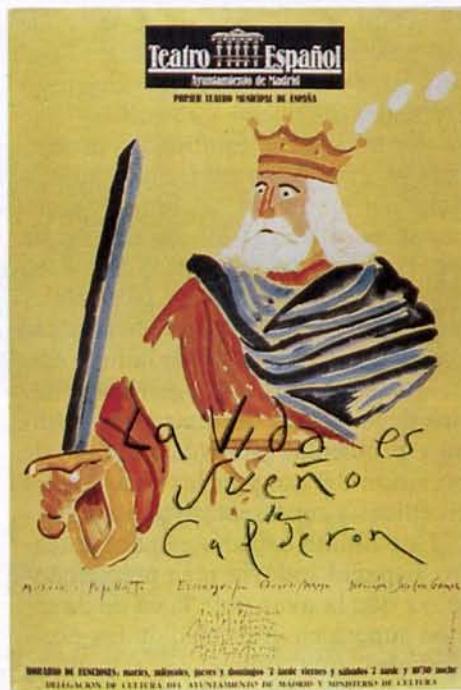
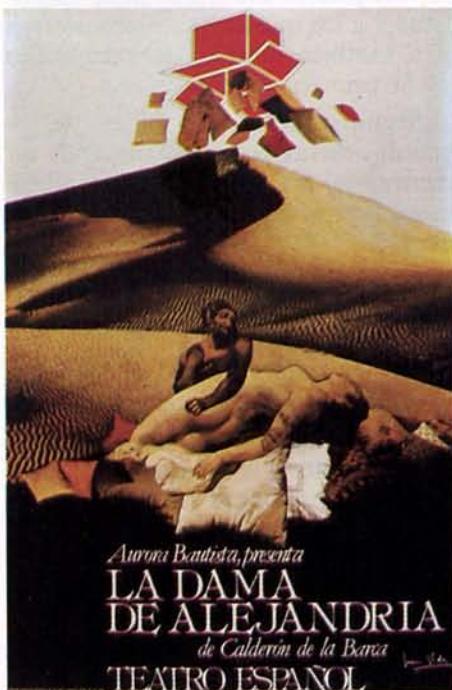
BIBLIOGRAFIA

SHERGOLD, N. D.: "A History of the Spanish Stage", Oxford, 1967.

VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D.: "Teatros y Comedias en Madrid: 1651-1665. Estudios y documentos". London, 1973. "Teatros y Comedias en Madrid: 1666-1687. Estudios y documentos". London, 1975. "Teatros y Comedias en Madrid: 1687-1699. Estudios y documentos". London, 1979.

ARRONIZ, OTHON: "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Madrid, 1977. "El Teatro en Madrid (1583-1925)" (Catálogo de la Exposición). Madrid, Museo Municipal, 1983.

CASTILLEJO, DAVID: "El Corral de Comedias. Escenarios, sociedad, actores". Madrid, 1984.



REFORMAS EN EL TEATRO: EL ESCENARIO ⁽¹⁾

DESDE 1975, en que se incendió el teatro, pasaron dos años antes de que se tomaran medidas de ningún tipo para su restauración.

El teatro había quedado a la intemperie por lo que su deterioro fue aún mayor, además de los actos de pillaje que se produjeron y que causaron la desaparición de algunas pinturas, y parte considerable del archivo del teatro.

El incendio afectó a la totalidad del escenario donde se había iniciado. Por efectos del calor, posiblemente, el telón cortafuegos quedó abierto por la parte alta, pasando el fuego al techo de la sala, destruyendo así las pinturas y los frescos y haciendo caer la araña. Gran parte del patio de butacas quedó también destruido.

Las obras de reconstrucción se efectuaron bajo la dirección del arquitecto municipal don Lucio Oñoro, que hubo de rehacer todo el escenario desde el contrafoso al telar, cambiando la estructura de madera por una metálica. En cuanto a la sala, no fueron restaurados los frescos del techo y se pintó del color granate que actualmente conserva. Se rehizo también todo el patio de butacas.

Hubiese sido deseable aprovechar el momento de la restauración y la inversión efectuada para adaptar el teatro a las necesidades tecnológicas requeridas en la actualidad.

El suelo del escenario se colocó fijo y apoyado en veinte pilares que descansan en el contrafoso.

Esta disposición plantea dos problemas fundamentales: la imposibilidad de maniobra en el foso y contrafoso para almacenar decorados, hacer desaparecer objetos grandes de

escena, etc., y un segundo, más relacionado con los efectos de representación, que es el no poder jugar con el suelo del escenario, que de haberse colocado móvil, con un sistema de elevación hidráulico o eléctrico, podría graduarse a distintas alturas o conseguir un juego giratorio.

Por otra parte, estaban los problemas propios de la estructura del edificio: un escenario sin hombros, incapaz de albergar los decorados de los cambios de escena, y un foso muy poco diáfano como para poder recogerlos desde abajo; problemas debidos a la gran antigüedad del edificio que obligaron a seguir los criterios de la técnica del teatro a la italiana y problemas relativos a la falta de previsión del uso y de las necesidades escénicas y representativas actuales.

Este último aspecto es para el teatro Español todavía más preocupante, ya que la avanzada línea de dirección supera en gran medida las posibilidades que ofrece la estructura material del edificio, siendo deseable conseguir un equilibrio entre ambas.

El escenario permite solamente montajes de telones pintados, porque la falta de hombros, entre otras razones, impide poder esconder los artilugios que deban de aparecer en escena.

Los teatros europeos suelen tener alrededor del escenario la misma capacidad de aquél para maniobrar y albergar decorados y objetos. Esta es una condición fundamental que debiera cumplir cualquier escenario moderno: disponer de suficientes espacios laterales para depósito de decorados y movimiento de los actores, y así facilitar el juego escénico.

En cuanto al telar, también llamado rejilla o peine, es el piso que soporta todas las poleas por las que pasan las cuerdas o cables para ascenso o descenso de los elementos del de-

corado. Está compuesto de finos listones de madera, que descansan en tres vigas de hormigón, lo que supone tres metros inútiles al paso de objetos y a los que hay que sumar otros dos, también inútiles, del puente fijo de la primera planta.

Según el peso de la pieza, de las cuerdas de las poleas se suspende un contrapeso mayor o menor, fijándose luego por medio de mordazas de madera.

La mecanización o electrificación de todo este proceso manual supondría una reducción enorme del tiempo de montaje y se evitaría la gran cantidad de mano de obra necesaria en este momento.

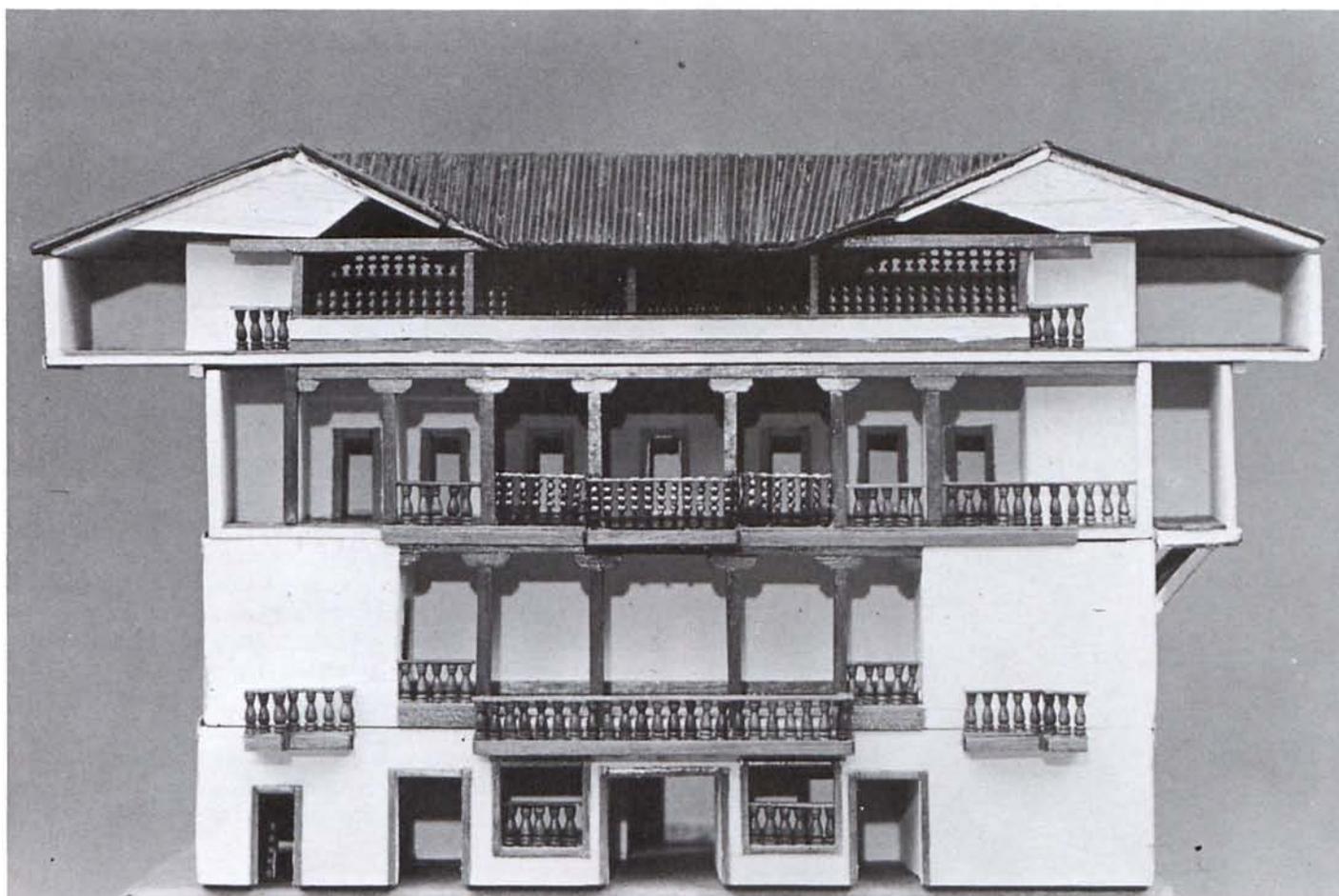
En cuanto a la sala, el mobiliario del patio de butacas no fue pensado para ser desmontado. Las necesarias y habituales reparaciones de las sillas, cambios en la moqueta, etc., obligan a desarmar todo el patio con el consabido deterioro.

Actualmente, el teatro cuenta con una mesa de control para todo el sistema de luces, pero sin temporizador, lo que hace necesaria una atención continua al aparato y a un cronómetro que controla los cambios de luces que requiere la representación.

Un tablero de mandos programado, con todos los cambios escénicos de luces, movimientos de objetos, subida y bajada de telones, sería suficiente. Se necesitaría un solo técnico para dar entrada a los movimientos.

En este momento, todo el trabajo se realiza encima del telar, que, como puede apreciarse en el plano, está lleno de cables y ruedas que dificultan en exceso el trabajo y el movimiento de los objetos en escena. Por ello, un bajo techo de rejilla desmontable, a 1,50 metros del telar, facilitaría la labor de los maquinistas, que podrían trabajar a una altura más razonable.

(1) *Los datos técnicos han sido facilitados por Andreu Polo, Director Técnico del teatro Español.*



Allen. Maqueta del Corral del Príncipe.

EXPOSICION «IV CENTENARIO DEL TEATRO ESPAÑOL»

EL 16 de febrero de este año se inauguró oficialmente en el teatro Español del Ayuntamiento de Madrid, la exposición "Cuarto centenario del teatro Español", en las tres salas de exposiciones temporales con las que cuenta el edificio.

La muestra ofrece una visión de la historia de los cuatro siglos de actividad del teatro desde 1583, en que se inaugura como corral de comedias. En ella pueden apreciarse en reproducciones fotográficas, maquetas y diseños originales, la historia de sus actores, su público, sus más significativos textos, los vestuarios y los distintos usos de los escenarios.

En la primera sala, *Sala azul* o de Tirso, se estudian las diferentes construcciones elevadas en el solar donde hoy se ubica el teatro, desde su primitivo uso como Corral de comedias a su transformación en Coliseo en 1745, en donde inició la zarzuela popular don Ramón de la Cruz. Reconstruido en 1807, a partir de 1849 tomó el nombre de Teatro Español.

Su larga historia le hace significarse como el teatro de habla hispana más antiguo del mundo y el único de toda Europa construido en estas fechas en donde se sigue representando todavía.

Tres dibujos de Enrique Nuere abren la sala e ilustran la transformación comentada: el primero con un tablado

dentro de un corral, otro con los vecinos cobrando entradas y el último, un coliseo cubierto.

Sigue un estudio sobre los orígenes del Corral de Almagro (descubierto y reconstruido a partir de 1950), otro de los tablados callejeros; el dedicado al Corral de la Cruz con el documento de compra, una reconstrucción del corral por Thomas Middleton sobre el plano de Ribera y del Corral del Príncipe, ilustrado con un tablado del XVII; un interior del teatro en 1660, dibujo de J. Comba, y la antigua planta de Ribera de 1735 conservada en el Archivo de Villa.

Una de las piezas fundamentales de esta sala es el modelo en madera de John J. Allen y el rectificado con las modificaciones sugeridas por Enrique Nuere y diseñado por Jorge Brunet.

Las diferencias entre ambas son estructurales. John J. Allen reconstruía el Corral con ocho apoyos exentos del edificio; Nuere y Brunet los incorporan al edificio argumentando que sólo de esta manera podría sostenerse el tejado. Además, para Nuere la cubierta colocada en 1713 en la caseta de las tramoyas y los postes del tejado tendrían que pertenecer a algún edificio, por lo que se trataría, en su opinión, de un patio con soportales. Incorpora también la cazuela de mujeres encima de la entrada.

Esta reconstrucción del Corral del Príncipe presenta



Elisa Ruiz. *Figurines*.

problemas metodológicos, ya que los datos son en muchas ocasiones contradictorios.

Juan Comba, en su dibujo sobre el interior del Corral, presenta una planta asimétrica de tres pisos con tejadillos en gradas y escenario, ajimeces, rejas salientes y balcones, gradas dentro del soportal a la izquierda y el lugar de asiento del alcalde en la parte derecha del tablado.

Sin embargo, el dibujo de Pedro de Ribera de 1735 plantea un plano simétrico que pone en duda la visión de Comba.

John J. Allen ha tomado como referencia esta planta de Pedro de Ribera y los dibujos de los aposentos conservados en la Biblioteca Nacional. Precisa en su estudio las elevaciones, aforo de cada sección, la pendiente del corral y el lugar donde, en 1642, se abrió por la calle del Prado la entrada a la cazuela de mujeres. Con estos datos, define en su maqueta un Corral de dos pisos con gradas a los dos lados del patio, donde los "mosqueteros" veían la obra de pie. Encima, la "cazuela" de mujeres, en el primer piso frente al escenario. En 1600 se añadió un piso para funcionarios reales.

Enrique Nuere objeta a la versión de Allen que el tejado no podía sostenerse por vigas exentas, ya que una estructura así se caería. El tejado, para Nuere, es la caseta para la maquinaria de las tramoyas, empotrada en el tejado de fondo. Las vigas coincidirían con los postes señalados por Pedro de Ribera que pertenecerían al cuerpo de algún edificio.

Estas modificaciones de Enrique Nuere sobre las investigaciones de John J. Allen han hecho posible la cons-

trucción del modelo en madera de Jorge Brunete, que también figura en la Exposición.

Otro panel de la misma sala lo ocupan las realizaciones del teatro inglés de estos años, sus similitudes y extrañas correspondencias con el español y sus curiosas coincidencias cronológicas.

Por último, las plantas de los Corrales ya Coliseos: la del Coliseo de la Cruz, realizada en 1735 por Felipe Yvarra y los diseños de Juan de Villanueva para la reconstrucción del Príncipe después del incendio de 1802.

A la subida a la segunda sala y sobre un modelo de carro, escenas sobre el modo de viajar de los actores que, según Agustín de Rojas, lo hacían por todo el país, representando en grupos de distinto número y carácter: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga y farándula.

A continuación, una reproducción del plano de Teixeira de 1656 con señalizaciones de los teatros de la época y las casas de dramaturgos.

La segunda sala, *Sala roja*, ofrece en cinco grandes apartados, un estudio de la Comedia del Arte italiana con sus diferentes tipos: Pantalón, la enamorada, el enamorado, el soldado, el doctor, la criada, Arlequín, Zanni y Pedrolino; sus indumentarias y su influencia en el teatro español: una visión de los elementos principales de una fundación de Corral: el público que acudía, la manera de declamar y los usos que se hacía del escenario.

Sobre este último punto, el escenario del Corral, se recoge la escasa información documental con la que se







Lectura de "Divinas palabras". (Fot. Alfonso.)

cuenta. Los cinco escenarios cuyas plantas se conocen coinciden en la ubicación del escenario detrás del tablado, separado por cortinas. Había dos entradas al tablado desde el vestuario, una a cada lado. El hueco central se reservaba a las "apariencias" (escenas de aparición súbita). Encima del tablado y a lo largo del escenario había un corredor que servía para las escenas de balcón. En el escenario del Príncipe existían tres espacios verticales y tres niveles horizontales, que se ilustran en la exposición con los montajes fotográficos de Adam Lubroth. Las tramoyas para las elevaciones tenían sus contrapesos escondidos detrás de los postes del escenario.

La acción escénica se expresaba entonces en tres dimensiones: movimiento horizontal o físico de cambio de lugar; transformación en profundidad entre el mundo visible e invisible (intelectual o de sueño) montado en algún hueco del escenario; y una comunicación vertical entre los corredores altos (espirituales), el nivel humano (del tablado) y el infernal (debajo del tablado). Todo ello, visible herencia de la cosmología medieval.

Las escenas de jardín y de calle solían ser de noche; las escenas de interior se desarrollaban en una sala de la primera planta, el piso noble. Las escenas con naves solían representarse en el primer piso, haciendo alusión a ellas con un decorado de velas y mástiles. Las de ciudad o fortaleza se representaban con un muro, torres y escaleras. Los montes solían ser piezas móviles sobre ruedas.

En cuanto a las máquinas de elevación, se fueron complicando cada vez más, pero existían cuatro tipos habituales: giratorias, de elevación vertical, vuelo horizontal y vuelo diagonal.

Lope de Vega y Tirso de Molina constituyen otros dos grandes apartados, en los que se desarrollan una introducción a la psicología personal de Lope y las 400 comedias suyas que han sobrevivido: sus textos, retratos, sus 32 comedias más representadas, su personalidad, grandes amores y sus concomitancias con Shakespeare.

En los siguientes paneles se ofrece un estudio de las costumbres y modos de vida de la época.

En cuanto al mobiliario, la casa de la nobleza era la que con mayor frecuencia aparecía en el teatro del XVII. Se estructuraba en dos sectores claramente diferenciados, por un lado las estancias de carácter público, y las estancias privadas, de carácter más íntimo. Las primeras eran tres: el *zaguán*, con bancos adosados a las paredes; la *sala* ricamente decorada y la *cuadra*, que se utilizaba para recibir a las visitas "de respeto".

Las habitaciones solían recubrirse de tapices que servían de aislante y mantenían el calor. En cuanto a los asientos, se utilizaban bancos, taburetes y sillas de costilla. Mesas y aparadores de uso corriente y bufetes, escritorios, escribanías, tocadores y armarios componían el mobiliario de lujo.

En un último apartado se expone una reconstrucción

de los trajes, indumentaria y cambios de moda que hubo entre 1580 y 1660, con explicaciones y comentarios de Carmen Bernis y treinta deliciosos figurines originales de Elisa Ruiz.

Toda la moda femenina y masculina, los trajes de corte, de armas, de calle, labradores y criados se hallan aquí representados. El traje de corte daba la pauta general y era imitado por amplios sectores sociales. Este estilo cortesano de finales del siglo XVI estaba ya formado antes de mediar el siglo y mantuvo rasgos muy constantes hasta muy entrado el XVII; los cambios afectaron sólo al peinado y detalles accesorios. Incluso en los años 30, en los que empezaron a llegar a la Corte modas francesas, en el momento en que Francia se convierte en centro inspirador de la moda europea, en España esta moda se interpretó con gran libertad y se desarrolló un estilo que siguió siendo genuinamente español.

La indumentaria cortesana femenina era básicamente sencilla: saya entera con mangas redondas y gorra con rodete de pedrería. El torso se oprimía con un cartón de pecho, y la falda interior de aros decrecientes, el verdugado, daba cuerpo al traje. En donde se ponía mayor énfasis era en el adorno: ricas guarniciones, torcidos, caireles, grandujados, pasamanos, trenzas, entorchados, molinillos, lomillos, cadenetas, trepas. Hacia 1625 empiezan a aparecer los cuellos de lechuguilla, tan utilizados después.

Los cortesanos utilizaban el jubón, que reproduce la forma abombada de la armadura, y las calzas, medias rellenas de algodón, bayeta o fieltro. A mediados del siglo XVI aparece el tudesco, una especie de capa sin mangas, y sus variaciones en el bohemio y ferreruelo.

Los criados, en todas sus categorías de escuderos, lacayos y pajes, se vestían a espejo y expresión de la categoría de su señor. Vestían prendas propias de caballero y muy distintas a las de los labradores y a las de las clases populares.

Los labradores vestían de manera muy diferente a la gente de las villas. El labrador rico (indumentaria tomada de un dibujo de San Isidro conservado en la Real Academia) usaba sayo, calzón, polainas sobre medias y zapatos de lazo. El labrador pobre, jubón suelto, calzón de lienzo y abarcas. Las labradoras se han representado como aparecen en las comedias, con un sayuelo o corpiño y una vasquiña o saya.

En cuanto a la gente de armas, lo más significativo eran el colorido, plumas y galas y el carácter suntuario del traje, que servía de estímulo para alistarse en la milicia. El traje habitual consistía en jubón, gregüescos o calzones y banda cruzando el pecho. Los altos mandos usaban ropilla, calzones, sombreros de ala grande y guedejas, patillas de gran tamaño que fueron prohibidas en 1639.



García Lorca, Margarita Xirgu y Eduardo Marquina.



El Alcalde en la inauguración de la Exposición.

Las mujeres de clase baja se cubrían con manto o rebocino, mantillo o mantellina, todos ellos cortos, sin pasar de las caderas. Para viajar usaban sombrero.

La última sala, *Salón de té*, ofrece un recorrido por los siglos XVIII al XX, atendiendo sobre todo a algunos de los más importantes estrenos, tanto del Coliseo de la Cruz, como del Príncipe.

Los primeros paneles ilustran los años comprendidos entre 1640 y 1760, de teatro palaciego; la última etapa de los Corrales; Nicolás Fernández de Moratín y su tertulia de la Fonda de San Sebastián, y una revisión de "La comedia nueva o el café".

Otros grandes apartados están dedicados a la vida de don Ramón de la Cruz, sus sainetes y zarzuelas populares estrenadas en el teatro del Príncipe; y al actor Isidoro Máiquez, que revolucionó la escena española introduciendo numerosos cambios tanto en la figura, suprimiendo los gestos afectados e introduciendo mayor naturalidad en las actuaciones, así como en la escena y en la estructura del edificio. Aparece representado en algunos de sus más conocidos personajes en "Otelo", con traje oriental y en el papel de "Oscar".

A continuación, se reproducen varios grabados de la época que ilustran los cinco grandes años del Romanticismo: de 1834 a 1839; la vida y obras de los grandes dramaturgos García Gutiérrez y Zorrilla, y otro dedi-

cado a los más señalados actores decimonónicos.

Por último, una mención a las dos grandes compañías que actuaron en el ya teatro Español. La compañía de María Guerrero, en su actividad desde 1895 a 1928, en que muere, y la compañía de Margarita Xirgu, desde el año 1910 hasta los años inmediatamente anteriores a la Guerra civil.

En los paneles dedicados a María Guerrero se ilustran sus más conocidos estrenos y el ambiente teatral de la época. Reproducciones fotográficas de la actriz con Echegaray, Galdós, Benavente, sus autores más queridos. Los estrenos de mayor éxito, como "El gran galeoto", de Echegaray; "Alma y vida", de Galdós; "El sí de las niñas", "Electra", "El abuelo" y "Casandra".

Margarita Xirgu, en representaciones de obras de Valle-Inclán, escenas de "Divinas palabras", los polémicos estrenos de las obras de García Lorca.

Por último, un homenaje a Buero Vallejo, único dramaturgo en activo que conoció aquella época, y su estreno de "Historia de una escalera".

Como documento de la Exposición, se ha editado un catálogo: "El Corral de Comedias: escenarios, sociedad, actores", coordinado por David Castillejo.

Sólo me resta agradecer sinceramente a Ana Eizaguirre sus atenciones y sugerencias en la redacción de esta reseña.

LOS “VIAJES DE AGUA” MADRILEÑOS

Por ROSALIA DOMINGUEZ



DESDE la Prehistoria hasta nuestros días, la mayor parte de los asentamientos humanos se han producido en las riberas de los grandes ríos. Estas vías de agua servían tanto para abastecer del necesario líquido elemento a las gentes establecidas en sus orillas como para procurarles un medio rápido y fácil de transporte por el que recorrer distancias considerables. Esto se evidencia al contemplar el gran número de núcleos urbanos situados junto a ríos caudalosos: París, Londres, Viena, Budapest, Sevilla, etc.

Madrid, sin embargo, constituye una excepción. Su creación no fue debida al caudal de su río, el humilde Manzanares, blanco durante siglos de burlas, pullas y actitudes más o menos despreciativas, tanto por parte de los propios madrileños como de los foráneos, sino a su peculiar topografía, salpicada de colinas, altozanos y profundas vaguadas, surcadas por numerosos arroyos, que lo convirtieron en lugar idóneo para levantar en su más alto promontorio, colgada prácticamente sobre el exiguo río, una fortaleza casi inexpugnable.

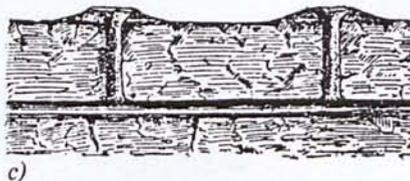
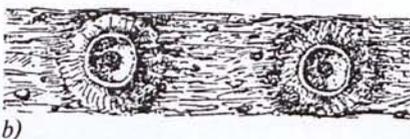
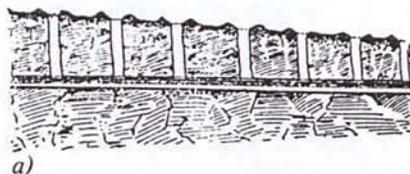
Pero, a pesar de su escaso caudal y de sus detractores, el Manzanares ha tenido también quien rompa alguna lanza en su favor. Jerónimo de la Quintana, por ejemplo, escribía en el siglo XVII sobre el madrileño río: "... si bien no es caudaloso, es apacible, sin perjuicio y agradable..." y "... su agua, muy delgada y saludable a los que tienen mal de piedra...".

El mismo cronista comenta también que el conde Juan de Rhebner, embajador de Rodolfo II de Alemania, decía del Manzanares que "era el mejor río que había en toda Europa, porque se podía en coche y a caballo ir por medio de él tres y cuatro leguas, sin peligro alguno, gozando de una y otra parte de amenos sotos y verdes alamedas...".

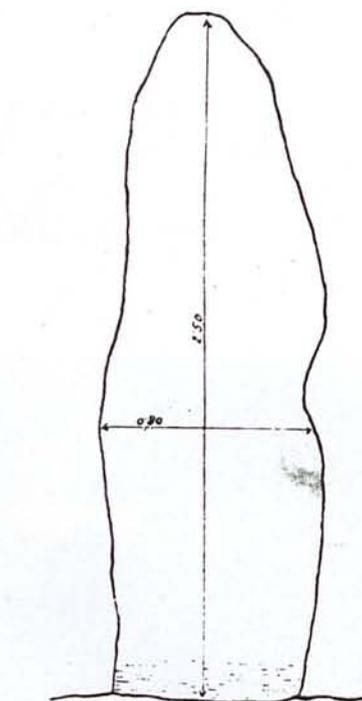
Está claro que si el caudal del Manzanares no fue razón suficiente para que en sus orillas naciera una ciudad, lo que tiene mucho de verosímil es que las corrientes acuáticas del subsuelo madrileño fueran un elemento importante a la hora de la elección por los árabes, tan conocedores de las técnicas de captación de aguas subterráneas, de este lugar para construir en él una fortaleza, avanzada defensiva de Toledo, a mediados del siglo IX. Es decir: reunía dos características fundamentales que lo convertían en un punto estratégico de primer orden: la especial configuración de su terreno y la riqueza de aguas de su subsuelo.

El origen del nombre de Madrid tiene también mucho que ver con sus cursos de agua. El nombre primitivo del pequeño villorrio premusulmán sería *Matrice*, en sentido de arroyo-matriz, fundamento del poblado. Este arroyo corría por el barranco —hoy calle de Segovia— que formaban las dos colinas en las que se asentaba la primitiva población madrileña: la del Alcázar y la de las Vistillas, y tenía su origen muy cerca de Puerta Cerrada, en las llamadas "Fuentes de San Pedro" (un documento del siglo XIII atestigua que este arroyo era lindero de un solar donado al Concejo madrileño por Alfonso X).

Cuando se consolida la invasión islámica y la pequeña villa se convierte en plaza fuerte, cambia su nombre por el de *Mayrit*, cuyo significado es "lugar donde abundan las mayras, raudales o venas de agua" (1).



- a) Pozos y galerías de un viaje de agua. Corte longitudinal.
 b) Bocas de pozos de un viaje de agua. Perspectiva.
 c) Detalle del corte longitudinal.



Galería de un viaje de agua, sin revestimiento, en forma de lomo de caballo.

Ya en el Medievo, un dicho popular, haciendo alusión a la legendaria riqueza acuática del subsuelo madrileño, rezaba:

Madrid, la osaria
 cercada de fuego
 fundada sobre agua.

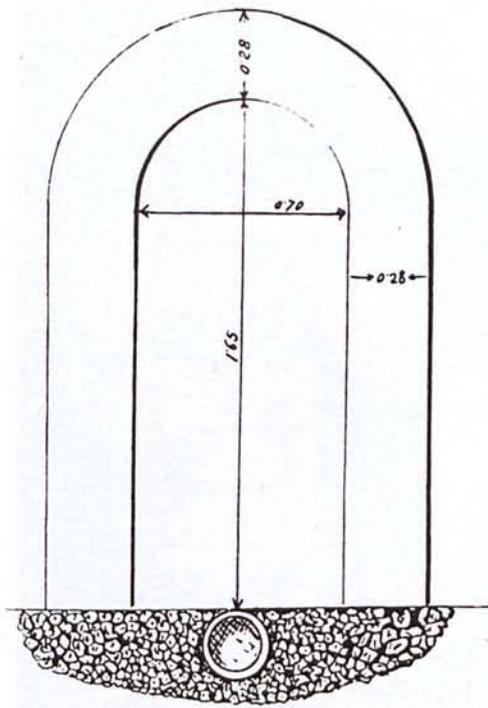
A comienzos del siglo XV, Ruy González de Clavijo incidía en este tema, como lo haría un siglo después Juan Hurtado de Mendoza, al escribir sobre Madrid:

De fuego ser cercada de
 [dixeron
 antiguos siglos y sobre agua
 [armada,

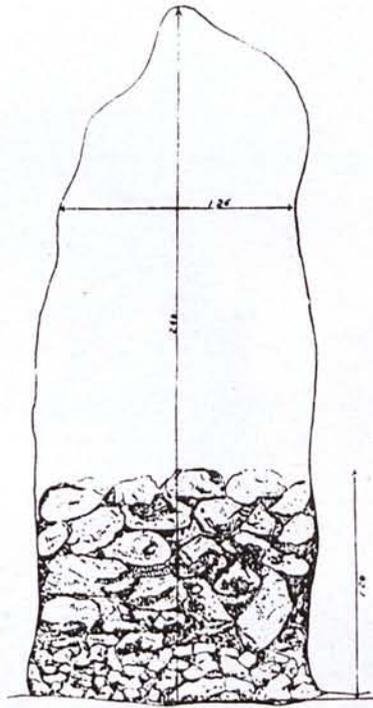
y a manera de divisa heráldica de la Villa, López de Hoyos pone en el escudo madrileño:

Fui sobre agua edificada.
 Mis muros de fuego son:
 ésta es mi insignia y blasón.

En el siglo XVII, Jerónimo de la Quintana elogiaba la riqueza de las aguas subterráneas madrileñas del siguiente modo: "... es tan grande la abundancia de agua que tiene [Madrid], así de pozos como de fuentes, y en muchas partes tan cerca de la superficie de la tierra y tan someros los pozos, que con el brazo pueden sacar agua de ellos".



Galería de un viaje de agua, con lecho de grava.



Viaje de la Castellana. Galería revestida, con lecho de grava.

No parece sino que Madrid tuviera clavados sus cimientos en una inmensa laguna subterránea de agua dulce. Por eso los madrileños, musulmanes o cristianos, trataron siempre de utilizarla en su provecho con un peculiar sistema de captación, sus famosos "viajes de agua".

El origen de estos "viajes de agua", según la tesis defendida por Oliver Asín, es indudablemente islámico. Siendo Madrid una atalaya avanzada de los reyes moros de Toledo, estaba expuesto a numerosos sitios. Al no poder aprovechar el agua del Manzanares, y conscientes los musulmanes de las extraordinarias posibilidades que ofrecía el lugar, crearon estos "viajes de agua" subterráneos para abastecer la fortaleza, sin que los sitiadores pudieran cortar su suministro. Uno de estos "viajes" ha aparecido recientemente en las excavaciones que se están llevando a cabo en el recinto del Madrid morisco, muy cerca de la muralla que encerraba la "medina" surgida al amparo de la fortaleza, primer recinto de Madrid.

Estos "viajes" consistían en un complejo entramado de galerías subterráneas que conducían a la ciudad el agua obtenida por captación de los lentejones de arena acuífera, muy abundantes en el subsuelo madrileño

—los "vexigones de tierra llenos de agua" de los que habla Teodoro Ardemans—. Este procedimiento de captación y conducción de aguas subterráneas es de clara raigambre oriental, característico de países como Persia, Arabia y algunos del Norte de Africa, lugares donde muy probablemente fue introducido por los árabes.

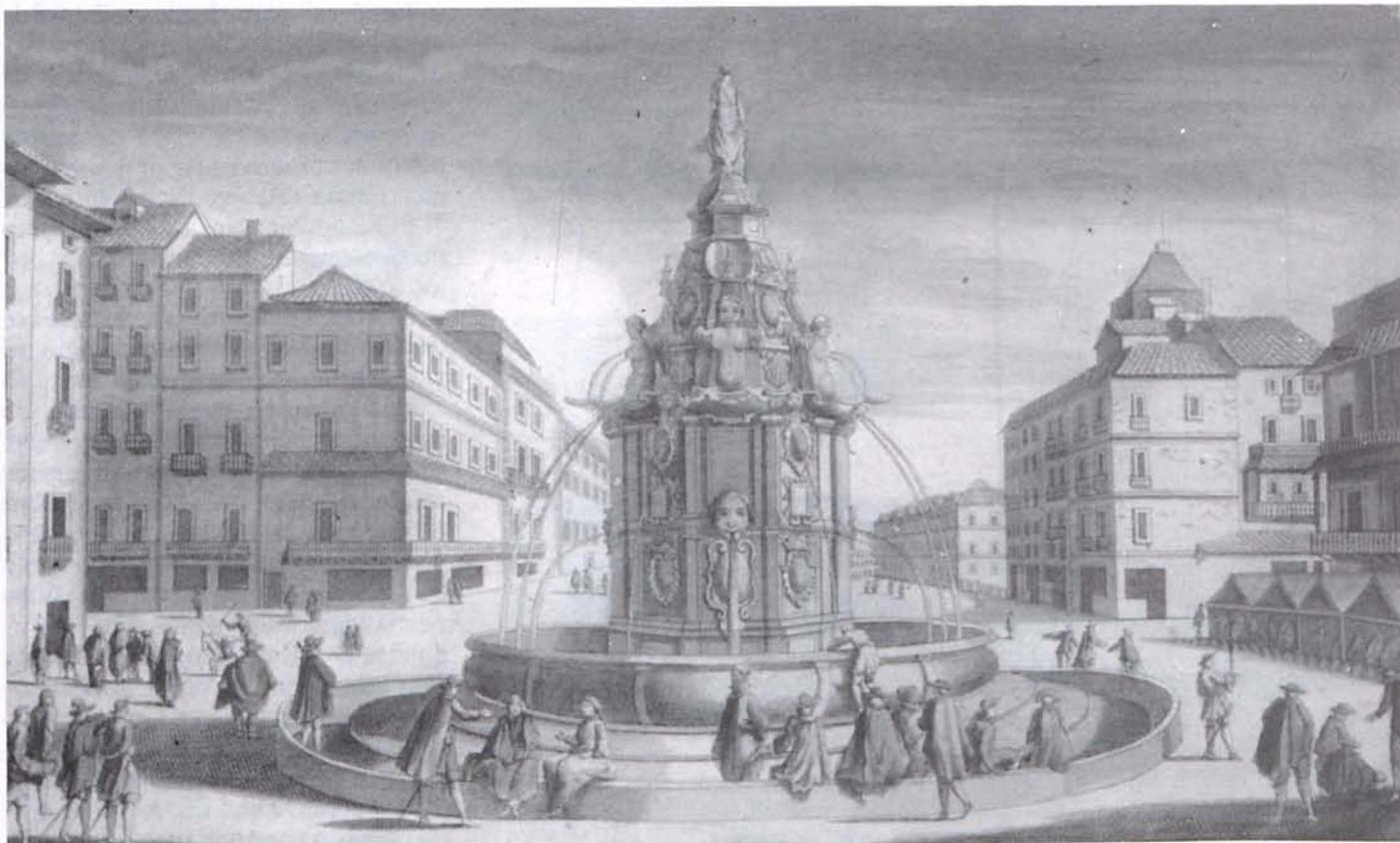
El procedimiento por el que se conseguía el agua de estos lentejones y su posterior canalización hasta la ciudad consistía en la apertura de una serie de pozos que recogían el agua filtrada de las capas de arenas acuíferas que descansaban sobre otras zonas de arenas impermeables. Los pozos se abrían a considerable distancia del núcleo urbano, en zonas de mayor elevación, para que, al producirse el suficiente desnivel, el agua circulara hacia éste por la gravedad.

Galerías subterráneas, de configuración abovedada y de altura superior a la de un hombre, siempre en ligero declive, unían de trecho en trecho estos pozos, que se cubrían en la superficie con cascarones de ladrillo o con losas y capirotos de granito, dejando siempre un respiradero.

Cuando el terreno lo aconsejaba, por tratarse de tierra de miga, estas galerías se revestían de ladrillo. En su parte inferior iba un lecho de grava, aunque también se utilizaron cañerías de barro, sin vidriar, por donde el agua discurría, preservándola de sabores extraños y todo tipo de agentes nocivos.

A la llegada a la ciudad de estas minas comenzaba un complicado entramado de ramificaciones por su subsuelo. Cada viaje vertía su carga acuática en un depósito general, llamado arca, donde el agua reposaba y se hacía cristalina. Desde aquí se distribuía, por nuevos encañados, a otras arcas menores y cambijas (arcas de ángulo, cuyo fin era variar la dirección de las conducciones): Tanto las arcas como las cambijas eran, por regla general, subterráneas, aunque algunas veces pudieran estar al descubierto.

Cada una de estas ramificaciones iba a morir a una fuente, pública o privada, que tenía asignada una cantidad fija de agua. Para medirla —medición que se realizaba dos veces al año, en primavera y en otoño, para constatar el aumento o disminución del caudal de los viajes— se



utilizaba el “real de agua”, equivalente a la cantidad que salía por segundo a través de un círculo igual al de un real de a ocho segoviano, moneda de plata que tenía el peso y el valor de 8 reales de plata corriente y de 15 reales y dos maravedís, si era plata vieja.

Aunque ha existido disparidad de opiniones en cuanto a la cantidad exacta de agua que corresponde al “real”, parece que la cifra más comúnmente admitida es la de “tres pulgadas cúbicas por segundo”, o lo que es igual, $37,556 \text{ cm}^3$ por segundo (2).

Existían también otras medidas inferiores: el medio real, el cuartillo y el medio cuartillo.

En cuanto a los caños que se utilizaban para la conducción del agua hasta las arcas y cambijas y su posterior distribución a las fuentes, eran de barro cocido sin vidriar. Estos caños no tenían todos el mismo diámetro y recibían su nombre de acuerdo con su grosor. Los de mayor calibre se denominaban “caños de a nueve” (nueve dedos de diámetro = $15,67323 \text{ cm}$.), y por él salían 124 reales de agua. Existían también los “caños de a seis”, “de a cinco” y los denominados “caños naranjeros”. Estos cuatro tamaños eran los más utilizados, pues el de menor cali-

bre, el “caño limonero”, de círculo muy pequeño, no era de uso corriente.

Es en el siglo XV cuando comienzan las noticias documentadas de “manaderos” o “minas” cuyas aguas se recogían en arquetas de las que salía un caño de cal y ladrillo.

Un siglo después se utiliza el nombre de “encañado” y “alcantarilla” para denominar los “viajes”, acerca de los cuales el Archivo de la Villa posee una abundante documentación.

En época del Emperador Carlos se lleva a cabo la construcción del viaje de la Fuente del Berro y en el reinado de Felipe II, durante el cual se produce el asentamiento cuasi definitivo de la Corte en Madrid, los viajes de aguas subterráneas funcionaban con un muy aceptable rendimiento y prometían mayores caudales mediante las obras pertinentes.

Existían viajes públicos y privados y es difícil cuantificar su número total. Para su cuidado y mantenimiento, así como para la búsqueda y puesta en explotación de nuevos manantiales, se creó la Junta de Fuentes, a cuyo frente estaba un juez de las Aguas que entendía en todos los litigios que surgieran en la Villa en relación con el disfrute, distribución o hurto del líquido elemento, pues se

daban casos de que algunos vecinos poco honestos hurtaban el agua de los viajes en su provecho, a través de minas subterráneas que abrían en los sótanos de sus casas, disminuyendo e incluso secando el caudal de alguna fuente pública o propietario legítimo del agua.

Dependiente de la Junta de Fuentes, el fontanero mayor de la Villa ostentaba la máxima responsabilidad en todo lo concerniente a los viajes y sus fuentes, mantenimiento y conservación. A sus órdenes estaban los maestros fontaneros, cuyo principal cometido era guardar las llaves de las arcas de repartimiento de cada uno de los viajes de agua que abastecían la Corte.

En ocasiones ocurría que de estas llaves de las arcas se hacía un uso indebido por parte de los fontaneros u oficiales a su cargo, y los sobornos debían ser frecuentes, pues algunos de estos funcionarios quitaban el agua a aquellos propietarios de los que no recibían alguna compensación económica.

El agua que llegaba a la Villa a través de este peculiar modo de conducción pertenecía a diversos dueños: algunos viajes eran del Patrimonio Real, otros del Concejo, otros de algún monasterio más o menos opulento, como el de Santo Domingo o



Ventura Rodríguez. *Fuente de los Galápagos.*

el de Nuestra Señora de Atocha. Eran dueños también de manaderos aquellos habitantes adinerados de la Villa —aristócratas, altas jerarquías, embajadores, etc.— que podían comprar el agua de algún viaje con la que llenar las arcas de sus mansiones particulares.

Para el pueblo llano, el agua era gratuita y la obtenía en las fuentes públicas donde acudía para llenar sus cántaros. También lo era para los hospitales y conventos que no fueran propietarios de algún “viaje” y para aquellos ciudadanos que vivían en plantas bajas, desde las cuales se tuviera acceso a alguna mina por donde necesariamente tuvieran que pasar los fontaneros oficiales de la Villa, bien en visitas de inspección o para efectuar obras de reparación en las galerías.

Por otra parte, los madrileños estaban sometidos a un peculiar impuesto, consistente en un real de vellón por cada carnero que se consumía en la Villa, que se destinaba a sufragar los gastos que se ocasionaban por hundimiento de minas, rotu-



Fuente de la Fama.

ras de encañados y reparación de arcas.

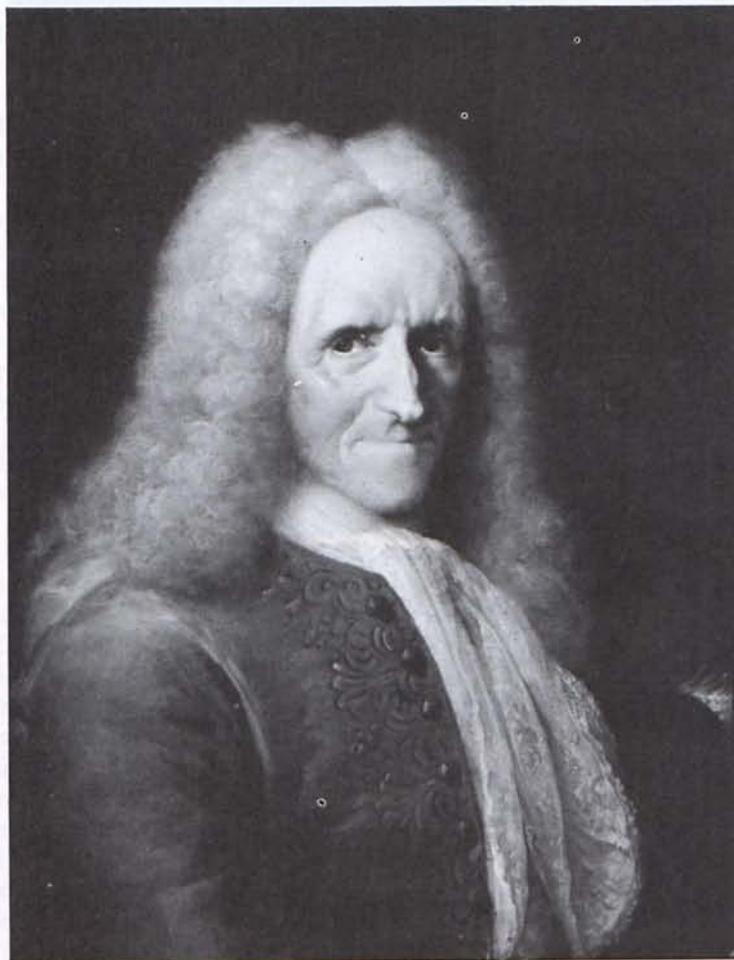
En cuanto a la calidad del agua de los “viajes” madrileños, hay que resaltar que su pureza, finura y transparencia han sido siempre casi legendarias. Esta pureza se debe a su nacimiento, entre arena áspera y roja y, como dice Aznar de Polanco, “de tan buena calidad y bondad, y tan delgada y de buen gusto, que no se halla en ella color, olor ni sabor...” (3).

Existían viajes de agua dulce o potable y aguas gordas, que se destinaban a distintos usos, como riego de huertos y jardines, lavaderos, industrias, etc.

Los principales viajes de aguas dulces eran los de Alcubilla, el Abroñigal Alto y Bajo y la Fuente Castellana. Entre los más destacados de aguas gordas estaban los del Prado de San Jerónimo, el Prado Nuevo, el de los Caños de Leganitos, los Caños del Peral, los Caños Viejos de la calle de Segovia y el muy famoso de la Fuente del Berro.

Lo que determinaba su clasificación en aguas “delgadas” y “gordas” era el peso de la arroba de agua de cada “viaje”. El agua más delgada, más fina, provenía del viaje del Bajo Abroñigal, y las más gordas del de la Fuente del Berro y los Caños del Peral.

Pero el agua para beber también se compraba y para su suministro a domicilio surgió una figura típica en las calles de Madrid: el aguador, de-



Miguel Jacinto Meléndez. El corregidor Marqués de Vadillo.



Fuente de Cibeles.

saparecida muy entrado ya el siglo XIX, cuando el Canal de Isabel II permitió llevar el agua corriente dentro de las casas. En el Madrid medieval constituían ya un gremio consolidado. A lomos de borriquillos transportaban el agua cristalina de los “viajes” desde la fuente hasta las casas para vender su carga. Y aunque su precio estaba reglamentado, no faltaba quien trataba de hacer un buen negocio a costa del agua. Y de bieron ser tan numerosos los aguadores que cobraban precios abusivos por su mercancía, que por el Concejo madrileño se dictaron disposiciones para tratar de impedir estos abusos, como la de finales del año 1490, en la que se ordenaba que “los aguadores no vendan ni puedan vender a más de un maravedí la carga de agua, y lo venden a dos maravedís...” (4).

El trasiego de un número muy elevado de aguadores por las calles madrileñas debía ser un espectáculo familiar para los ciudadanos de la Villa, aunque muchos extranjeros se extrañaban de que un elemento tan vital para el hombre como el agua fuera objeto de tráfico mercantil.

Para llevar a cabo este comercio, el Concejo madrileño cedía el agua al mejor postor, del cual dependían los aguadores, agrupados, como hemos dicho, en un antiguo gremio.

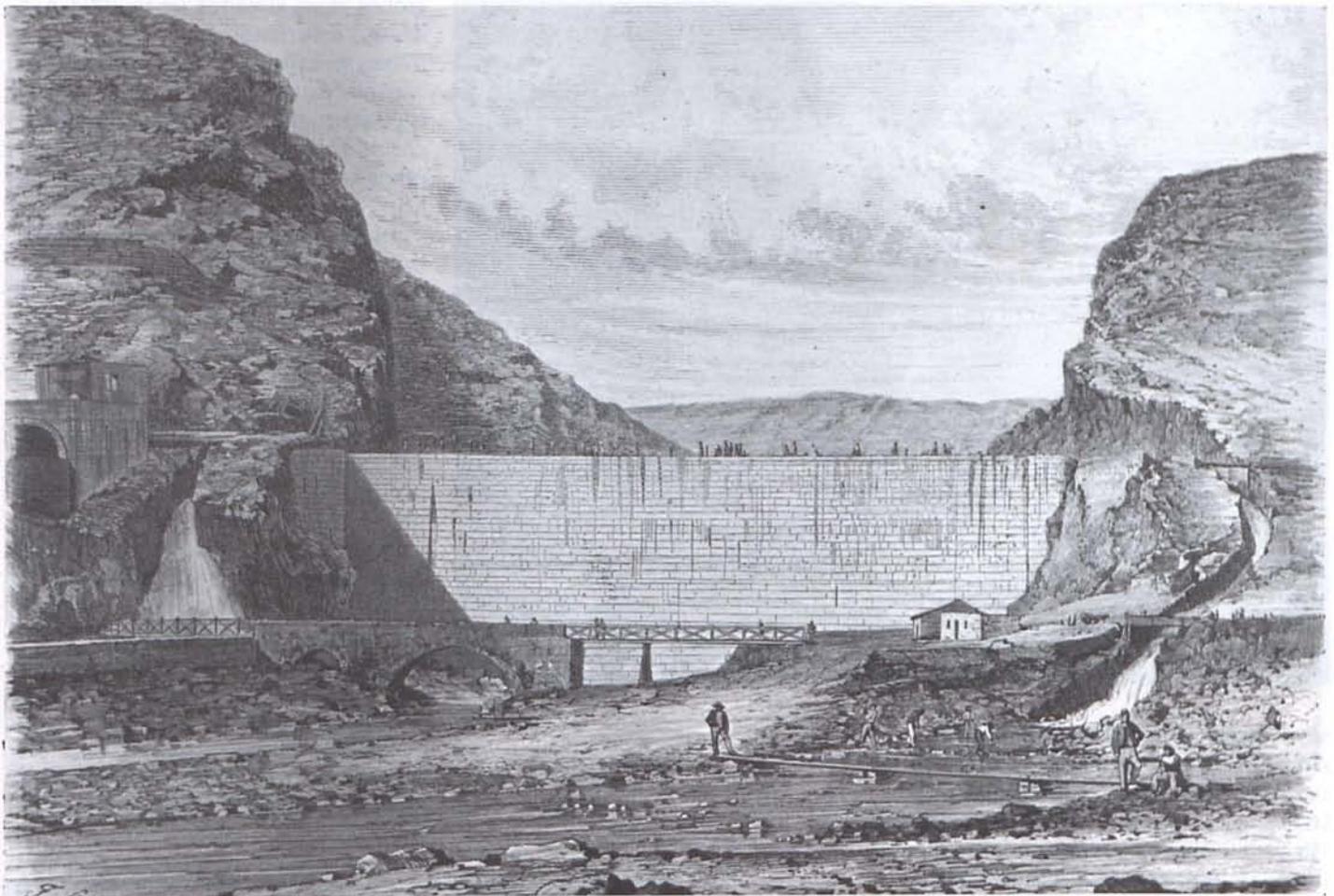
Desde época medieval hasta que han desaparecido, la inmensa mayoría de los aguadores procedían de re-

giones muy alejadas de la Villa. Gallegos, asturianos y montañeses copaban prácticamente la totalidad del gremio, aunque no faltaban las excepciones, como lo prueba la existencia de franceses entre los que tenían por oficio la venta de agua a domicilio.

El número de aguadores circulando por la Villa con su carga y la velocidad que imprimían a esta circulación con sus jumentos por las estrechas y mal empedradas callejas debió ocasionar más de un accidente entre los madrileños. Existe una curiosa disposición del Concejo de Madrid, que data de 1501, que trata de prevenir estos atropellos, al ordenar que “los aguadores no vayan corriendo con los asnos, porque acaece topar y derribar muchas personas e hacer muchos daños, so pena de estar diez días en la cadena” (5).

En cuanto a las fuentes públicas donde estos aguadores cargaban su acuática mercancía, se tienen noticias de bastantes en el Madrid medieval. Estas fuentes, que marcaban el fin del camino del agua de los “viajes”, no tenían carácter monumental ni decorativo, y su misión no era otra





Presa del Lozoya para la traída de aguas. 1857.

que la distribución del agua a los habitantes de la Villa, aunque, algunas veces, los madrileños las utilizaban como lavadero público. El Concejo prohibió terminantemente su uso para tal fin y ordenó se prendiera, por los porteros de la Villa, “a las personas que fallasen lavando en las fuentes o en los pilares desta Villa, con doze maravedís de pena...” (6).

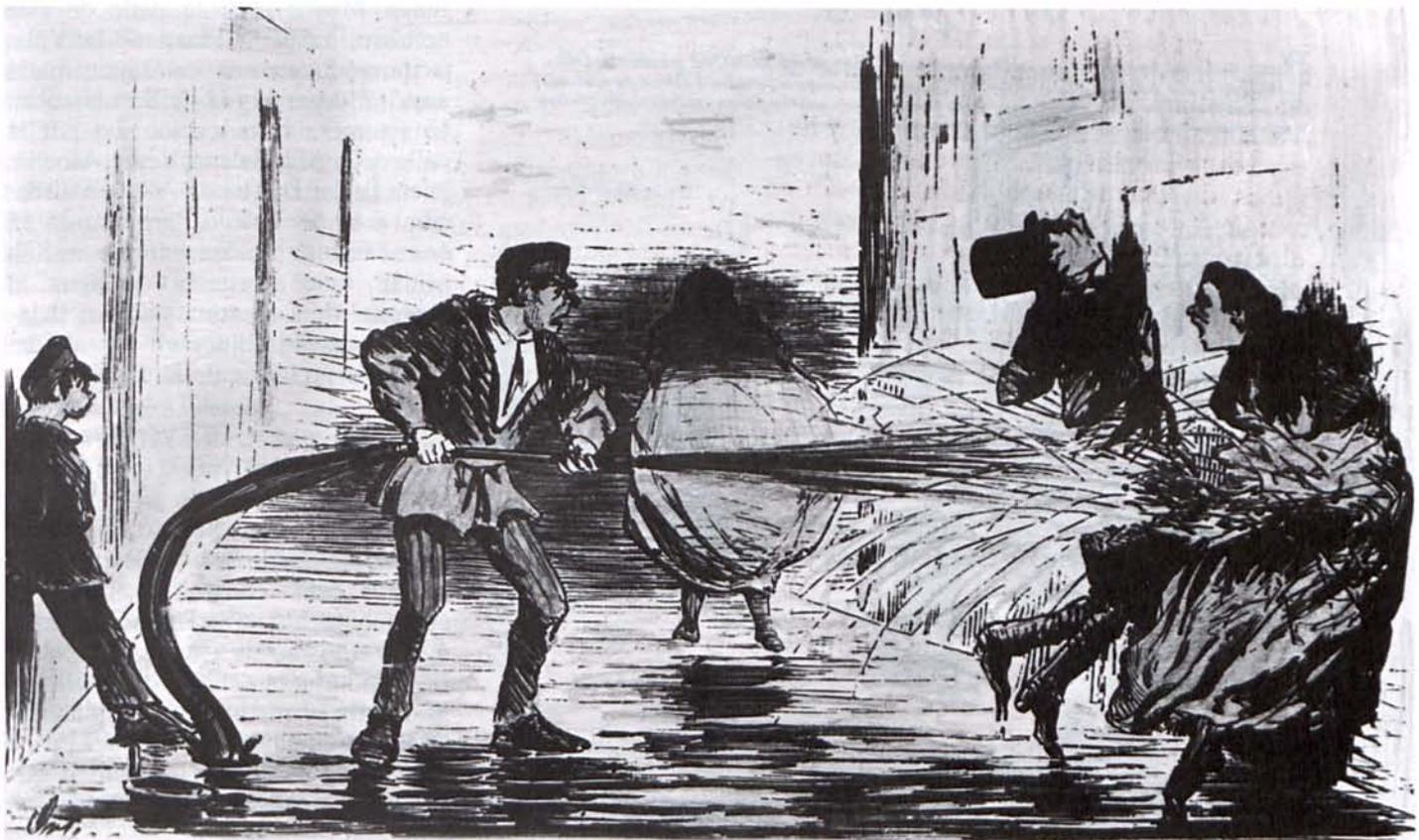
Muchas de estas fuentecillas reunían sus aguas en un pilar o pilares, apropiados para abrevaderos o albercas de riego. De ahí nacen los nombres plurales de Hontanillas —que se convirtió posteriormente en la Fuente de los Caños del Peral o Valnadú—, los Pilares de la Villa, los Caños Viejos, que dieron su nombre a la cuesta que subía a la Morería, las Fuentes de San Pedro, etc. (7).

Las fuentes eran también lugar de reunión de hombres y mujeres, cuyos encuentros no siempre estaban presididos por la honestidad requerida en un sitio público, sobre todo al anochecer. Los escándalos amorosos en las fuentes o sus inmediaciones debieron ser notables, hasta el punto de que el Concejo tuvo que arbitrar me-

didias para cortar tales ataques a la moralidad. En 1495 se ordenó que “... ningún hombre, desde las ocho horas adelante de mediodía arriba, no vaya a las fuentes solo nin acompañado con moza ni mujer...”. Por otra parte, también se establecía que “... ninguna mujer ni moza non vaya a las fuentes con hombre mozo, salvo sola o acompañada de mujeres o mozas, e ningún hombre sea osado de ir a las fuentes con ellas nin sin ellas después de anochecido, so pena de que tal hombre o mozo sea preso y esté tres días en la cárcel” (8).

Muy avanzado ya el siglo XVI, las fuentes de Madrid iban adquiriendo un sentido más estético, aunque sin olvidar nunca su vertiente utilitaria. López de Hoyos alude, en 1572, a diversas fuentes madrileñas y a las virtudes de sus aguas “dulces y muy saludables”: Leganitos, con cinco cágon, hasta llegar al puente de dicho muy apropiada para “sanar las enfermedades de la piedra”; Santo Domingo, para “enfermedades incurables”, etc.

Mención aparte le merecen las cuatro fuentes de piedra berroqueña



¡Agua, va! 1859.

del Prado de San Jerónimo, junto a las que, con forma de abrevadero, se situaba al final del paseo, que en este tiempo constituyeron motivo de asombro por su "singular artificio" y "suntuosa fábrica", sus caprichosos juegos de agua y la altura a la que ésta subía, produciendo al caer "grande ruido y suave armonía". Estas fuentes, de agua dulce, se nutrían de los viajes del Alto y Bajo Abroñigal.

También en el Prado de San Jerónimo, frente al monasterio, se levantaba una fuente ochavada que, a diferencia de las cuatro anteriores, se abastecía de unas minas de agua gorda, no potable, situadas por debajo de las cocheras del Retiro.

Al asentar definitivamente la Corte en Madrid, Felipe III, a comienzos del siglo XVII, dio un extraordinario impulso a los "viajes" de agua, agrandando los ya existentes y construyendo otros nuevos. Madrid se convertía en la capital de un gran imperio y su densidad demográfica se multiplicaba rápidamente. El agua de los antiguos viajes no era suficiente para abastecer a una población en constante crecimiento que se despa-

rramaba inconteniblemente hacia el Prado, formando los grandes arrabales de Santo Domingo, San Martín y San Millán, extramuros del recinto que englobaba el núcleo medieval de la Villa.

Para proveer el abastecimiento del Alcázar palaciego se construyó el viaje del Amaniél, pues el soberano quería dotar al palacio de agua propia. En este sentido, existe una comunicación a la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, fechada en 1615, en los siguientes términos: "Su Majestad manda que con toda brevedad se ponga el agua de Amaniél en su Real Alcázar de esta Villa de Madrid..."

También el Municipio quiso coadyuvar a la traída de aguas a la Villa, pues "imitando el ejemplo de su Rey, metió en Madrid grande abundancia de agua, repartiéndolas por todas las plazas y lugares más públicos, en beneficio de sus vecinos y gente" (9).

Como la necesidad de agua para abastecer la Corte iba en constante aumento, se buscaron nuevos manantiales a partir del Arroyo Abroñigal, aunque la traída de sus aguas presentaba serias dificultades por lo accidentado de su trayecto hacia la

mismo corazón del Madrid morisco y se ramificaba en diversas direcciones. Uno de sus ramales terminaba en un arca situada cerca del Palacio del Duque de Uceda, al final de la calle Mayor. Otro se dirigía, por la calle del Mesón de Paredes, hacia el Rastro, abasteciendo a su paso toda la zona de Embajadores y continuaba hasta las Vistillas de San Francisco, después de atravesar la zona de las Cavas y la Puerta de Moros, terminando en una cambija junto a la Puerta de los Carros.

En cuanto a las fuentes públicas cuyas aguas pertenecían a este "viaje", las más notables eran las de Puerta Cerrada, o Fuente de Diana, con una dotación de dieciséis reales, que gozaba de gran fama, hasta el punto de que pasaba por ser una de las mejores de Europa; la situada en la Puerta de Moros, o Fuente del Humilladero, llamada también Fuente de Endimión, que poseía cuatro reales de agua; la de Lavapiés, la de la calle de Santa Isabel y la de la calle del Mesón de Paredes.

En el año 1691, la Junta de Fuentes ordenó la ampliación de dos ramales de este viaje para conseguir un mayor caudal de agua. Las obras terminaron en 1699, consiguiéndose un aumento de 46 reales.

En el año 1621 se iniciaron las obras del viaje de la Fuente Castellana, que fue sin duda el de más largo recorrido de todos los viajes antiguos de la Villa. Nació en el Valle de la Castellana, aproximadamente a la altura de Cuatro Caminos, en la llamada "Casa de Maudes", desde donde salían dos ramales: uno hacia la derecha, con dirección a Chamartín, y otro hacia la izquierda, que tomaba el camino de Fuencarral. En su camino hacia Madrid, el ramal principal seguía la dirección del actual paseo de su nombre hasta alcanzar su arca principal, llamada asimismo de la Castellana, donde se recogían todas las aguas del nacimiento de este "viaje".

Su recorrido dentro de la Villa era muy amplio a través de encañados subterráneos hasta las fuentes, tanto públicas como privadas, a las que abastecía. Desde esta primera arca, situada un poco antes de llegar a la actual Plaza de Castelar, tomaba la dirección, después de un pequeño giro, de la Puerta de Santa Bárbara. Desde aquí continuaba en línea recta



por la calle de Hortaleza hasta la Red de San Luis, siguiendo prácticamente el mismo camino que el viaje del Alto Abroñigal en esta parte de la ciudad. A su paso por esta zona abastecía a diversas mansiones ajardinadas, propiedad de aristócratas, como la duquesa de Véjar, el almirante de Castilla o el duque de Abrantes, en cuyo palacio vivía el conde de Peñaranda, o residencias de embajadores, como el de Venecia, que habitaba en un espléndido palacio en la calle de San Mateo. También diversos conventos obtenían su agua de este "viaje", como el de las religiosas carmelitas de Santa Teresa, el convento de Santa Bárbara y el convento de la Recogidas, en la calle de Hortaleza.

Desde la Red de San Luis arrancaba otro ramal con dirección a la calle de Alcalá, a través de la calle Peligros. Se bifurcaba posteriormente en dos brazos, uno de los cuales giraba hasta alcanzar la Plaza de

Santa Ana, seguía hacia Atocha, torciendo en dirección a Antón Martín. En esta zona abastecía también a una serie de conventos, como el de las Calatravas y el de las monjas Ballecas.

El otro brazo cruzaba las Cuatro Calles, a través de la Carrera de San Jerónimo, para abastecer la zona situada entre las calles del Príncipe y de la Cruz. Al llegar a la Plazuela del Ángel, seguía hacia la Plaza de Santa Cruz, donde se situaba su última cambija.

Enriquecían el caudal de la Fuente Castellana otros dos manantiales, el de Contreras y el Nuevo de la Alcobilla, ampliado considerablemente a finales del siglo XVII —1688—, aunque el primitivo viaje data de 1399. Ambos se unían al de la Castellana muy cerca de la Puerta de los Pozos de la Nieve —hoy Glorieta de Bilbao—, frente a la calle de la Palma.

El "viaje" de Contreras nacía cer-

ca del Valle de la Norieta, junto al camino llamado de las Postas, en la parte septentrional de Madrid, algo más arriba del nacimiento del manantial que surtía el monasterio de las Descalzas Reales, y bajaba hacia la Villa por el camino de Fuencarral hasta llegar a la Puerta de este nombre —hoy Glorieta de Ruiz Giménez— donde se incorporaba al “viaje” de la Castellana. Desde aquí continuaba su camino hasta alcanzar la Puerta de los Pozos de la Nieve, bajando hasta la calle de la Palma, donde se unía al viaje de la Alcubilla.

Por su parte, el “viaje Nuevo de la Alcubilla” nacía en el valle de su nombre, en la Dehesa de Chamartín. Bajaba también hacia Madrid siguiendo el camino de Fuencarral hasta la actual Glorieta de Cuatro Caminos, donde se bifurcaba en dos ramales: uno en dirección a la Puerta de Santa Bárbara, siguiendo el recorrido de la hoy calle de Santa Engracia, y otro hacia la Glorieta de Quedo. En este punto volvía a dividirse en dos brazos, uno de los cuales bajaba por San Bernardo y otro por la calle de Fuencarral hasta su fusión con el viaje de Contreras y posteriormente con el de la Castellana.

De esta forma, incorporados estos dos manantiales a su caudal, el viaje de la Fuente Castellana abastecía, a través de la calle de San Mateo, el área situada a la izquierda de la calle de Fuencarral: Plazuela de San Ildefonso, Correderas Alta y Baja de San Pablo, calles de la Madera, Escorial, Molino de Viento, Valverde, Barco y Desengaño —donde residía el embajador de Inglaterra—; calle de la Puebla —en la cual estaba situado el Hospital de San Antonio de los Portugueses— y toda la zona comprendida entre las calles del Pez y de la Luna, conocida como “Barrio de San Plácido” por el famoso convento de la calle de San Roque, tan ligado a las vidas del conde duque y Felipe IV. Asimismo, el agua de estos viajes abastecía el ámbito urbano que delimitaban las calles de la Luna, Tudescos, Ancha de San Bernardo y la Plazuela de Santo Domingo. Su última cambija estaba situada en la Plaza de los Mostenses, cerca de la actual Plaza de España.

Entre las fuentes más destacadas que se surtían del agua del viaje de la Fuente Castellana podemos citar la de la Plaza de Santa Cruz, frente a la



Inauguración del Canal del Lozoya. 1858.

Cárcel de Corte, llamada también Fuente de Orfeo por la figura del mítico personaje que la remataba: su dotación era de cuatro reales, y la de las Recogidas, en la calle de Hortaleza, con un real.

Del viaje de la Alcubilla se nutría la fuente de San Antonio de los Portugueses, con un real de agua, y la de la Plazuela de Santo Domingo, considerada como una de las más dignas de aprecio entre todas las de la Villa, con cuatro reales de dotación.

Al comienzo del reinado de Felipe IV seguía trabajándose activamente en nuevos “viajes” de agua, como el de la Fuente de Leganitos —1623—, cuyo caudal procedía de los altos de San Bernardino, en la actual calle de la Princesa. Sus aguas fueron muy apreciadas por los madrileños.



Máquinas elevadoras de agua. 1876.

En 1628 se pusieron en marcha las obras del viaje del Palacio del Buen Retiro, que abastecería pocos años más tarde a los jardines y al conjunto palaciego que la tenaz voluntad del Conde Duque de Olivares levantara en la parte más oriental de la Villa, al otro lado del Prado de San Jerónimo, destinado a convertirse en el centro vital de la fastuosa Corte del Rey poeta.

Hay que hablar ahora de un famoso viaje de agua, cuya celebridad ha llegado prácticamente hasta hoy: el de la Fuente del Berro.

Se inició su construcción en tiempos de Carlos I, y sus aguas, a despecho de ser de las más "pesadas" o "gordas" de todas las de los viajes antiguos, alcanzaron gran predicamento entre los madrileños, sobre todo en el ámbito cortesano. Un buen ejemplo del aprecio en que se tenían lo demuestra el hecho de que el Cardenal Infante don Fernando, hermano de Felipe IV, se la hacía transportar hasta Flandes, pues no bebía otra agua que no fuera la de este famoso manantial.

En el año 1630, el duque de Frías vendió a Felipe IV la finca llamada de Miraflores, donde estaba ubicada la tan celebrada fuente, única que se abastecía del "viaje" de su nombre, que tenía una dotación de 20 reales de agua. Aunque el monarca había donado la finca a los monjes de Montserrat, que habían sido expulsados de Cataluña ese mismo año, reservó parte del agua del manantial para el servicio del Buen Retiro y también para el uso general del vecindario.

Felipe V y Carlos III, ya en el siglo XVIII, demostraron siempre una gran predilección por las aguas de la Fuente del Berro, a diferencia de Carlos II, cuyas preferencias iban hacia las del viaje del Bajo Abroñigal.

Esta predilección la explicaba Aznar de Polanco, en 1727, cuando advertía que las ventajas que ofrecían sus aguas se debía a "no estar sujetas a que se mixturan otras aguas con ellas", ya que el viaje de la Fuente del Berro vaciaba donde tenía su nacimiento. En este punto discrepa Oliver Asín, quien pudo constatar que sus galerías arrancan del subsuelo de la actual Plaza de Toros de las Ventas, por lo que no es posible que este manantial nazca y vacíe en el mismo sitio. Pero lo que es evidente es que, al ser un viaje corto y bastante alejado del núcleo urbano, sus aguas ofrecían mayores garantías de pureza al disminuir la posibilidad de su contaminación con los caudales de otros viajes.

Fue, sin duda, el agua preferida de la Casa Real, no sólo en la capital, sino en los sitios donde se celebraban las jornadas de la Corte: El Pardo, San Ildefonso, El Escorial y Aranjuez.

La fama de sus aguas sobrevivió incluso a la construcción del Canal de Isabel II, que dio el golpe de gracia a los "viajes" antiguos. Todavía a principios del siglo XX, por las calles de Madrid ofrecían las aguadoras: ¡Agua como la nieve, fresquita, de la Fuente del Berro! Y en la actualidad, aún son numerosas las personas que acuden a ella para recoger su preciado líquido.

El siglo XVIII abrió para España una nueva etapa de su Historia: la de los Borbones, que iban a aportar un aire nuevo, un estilo de vida diferente y un intento renovador en todos los



Fuente de Diana.

ámbitos, que se plasmarían, mejor que en ningún otro sitio, en la capital del Reino.

Los trabajos relacionados con la explotación y puesta en marcha de nuevos viajes de agua, y ampliación y mejora de los ya existentes, continuaron a buen ritmo. Madrid se estaba preparando para el espectacular cambio que iba a sufrir en el reinado de Carlos III, que convertiría la capital de los Austrias, destartalado y sucio poblachón, en una ciudad más limpia, más bella, más monumental.

En el reinado de Felipe V se marcaron muchas de las pautas que Carlos III seguiría años más tarde. El marqués de Vadillo, corregidor de la Villa, fue uno de los hombres que abrieron los nuevos caminos y a él se deben, entre otras muchas obras importantes para Madrid, la construcción del viaje de agua que se llamó "Fuente de la Salud", última gran obra de esta clase que se llevó a cabo en la capital "para refrigerio y abasto de sus vecinos, por lo menesteroso (Madrid) que se halla de agua, causado de las sequías y falta de nieves

que ha avido muchos años ha" (10).

El maestro fontanero encargado de su construcción fue Domingo García, hombre muy competente en el ámbito de su profesión; pero, a pesar de su eficaz labor, el caudal que encontró no respondía plenamente a las esperanzas que este nuevo "viaje" había suscitado, pues se le supuso un caudal de 30 reales de agua y por las fuentes por las que vaciaba lo hacía solamente a razón de 12 reales.

El nacimiento tenía lugar al pie del Cerro de los Pimientos, en el Camino del Pardo, antes de llegar a las Batuecas, y sus galerías venían hacia Madrid a través de una serie de arcas y cambijas, bordeando la Huerta de la Florida, propiedad del príncipe Pio de Saboya, para continuar hacia la ermita de San Antonio, donde existía una fuente pública que tenía dos reales de agua de dotación. El viaje proseguía en dirección a la ermita de la Virgen del Puerto, siguiendo en línea paralela la corriente del río, hasta desembocar en dos fuentes de mármol negro, traídas de Cataluña, de exquisita hechura, que se hallaban situadas entre dicha ermita y el puente de Segovia.

A pesar de todos los esfuerzos, la cantidad total de aguas que surtían a Madrid era sumamente escasa para abastecer las crecientes necesidades de una población que se estaba convirtiendo en una hermosa capital, en la que se seguían construyendo nuevas fuentes. En esta época —pleno siglo XVIII— tenían un carácter netamente monumental, aunque sus caños también llenaban las barricas de cientos de aguadores —llamados de la burra— que pululaban por la ciudad vendiendo su mercancía a domicilio, lo mismo que en plena Edad Media.

Pero, en honor a la verdad, y en contraposición con lo que ocurría en los siglos XV y XVI, sobre la vertiente utilitaria primaba en estas fuentes el aspecto de monumento, que las convertía en espléndido complemento de la reforma urbanística que se estaba llevando a cabo: La Cibeles, Apolo y Neptuno, en el Salón del Prado, cuyas aguas pertenecían al viaje del Bajo Abroñigal, son el mejor ejemplo.

A finales del siglo XVIII, la escasez de agua en la Villa hizo que se pensara en aumentar, de alguna manera, el surtido de un elemento tan

necesario para la subsistencia. Desde el reinado de Carlos III comenzaron los proyectos para poner en marcha las obras necesarias en orden a conseguir mayores caudales acuáticos.

Uno de estos proyectos consistía en la realización de una serie de nivelaciones para abastecer la capital con las aguas del Jarama, pero las dificultades de su elevación y lo dudoso de su resultado final lo dejaron en suspenso. Fue, sin embargo, el punto de partida de otros proyectos posteriores, como los del conde de Cabarrús, Juan de Villanueva, Silvestre Pérez y Francisco Javier Barra. El de este último fue adoptado, con algunas modificaciones, por el ingeniero don Pedro Cortijo en la centuria siguiente.

En el primer tercio del siglo XIX, persistiendo la escasez de agua en Madrid, Fernando VII promulgó un Real Decreto (1824) por el que se otorgarían premios y consideraciones a quienes llevasen a efecto proyectos para aumentar el abastecimiento de agua a la capital, insuficiente a todas luces.

Años más tarde, ya en el trono Isabel II, don Juan Rojo y don Juan de Rivera publicaron en 1848 una Memoria demostrando la posibilidad de traer a Madrid las aguas del río Lozoya por medio de un canal. En junio de 1851 se ordenó proceder a la ejecución de las obras necesarias, con la participación en la gran empresa del Ayuntamiento y los particulares.

Pero hasta tanto no se culminase la obra del canal, que solucionaría definitivamente el problema del agua en Madrid, la situación de la capital era dramática y la apremiante necesidad del líquido elemento se hacía cada día más patente.

Para paliar en lo posible esta situación se puso en marcha la conducción a Madrid de las aguas del viaje de la Fuente de la Reina, situada en las inmediaciones del Pardo, cuyo caudal era aproximadamente de 500 reales fontaneros. Este viaje llegaba hasta el pie de la montaña del Príncipe Pío, desde donde comenzaba la distribución de sus aguas por el subsuelo madrileño.

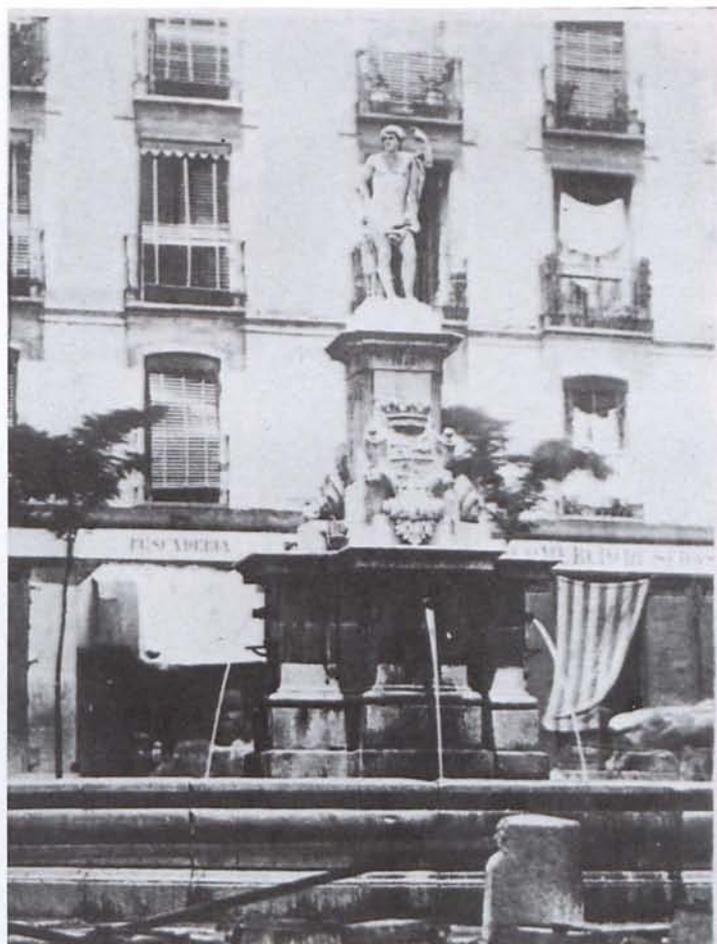
A finales de 1855, gracias a la diligencia del alcalde de Madrid, don Valentín Ferraz, que activó las obras, comenzaron a prestar servicios las fuentes de hierro fundido si-

tuadas en diversas plazuelas de la Villa, se llevaron aguas al matadero y pudo atenderse al riego de los jardines de la Plaza de Oriente, que estaban a punto de perecer (11).

Muy pocos años antes habían entrado en funcionamiento los llamados "caños de vecindad", destinados exclusivamente al uso de los vecinos y ubicados estratégicamente por toda la Villa. Existían en Madrid un total de 19 de estos caños y a los aguadores les estaba prohibido surtirse de sus aguas. Consistían, por lo general, en una sola piedra o arca fija en una de las paredes de la calle, con un grifo de bronce para la toma de agua. Existían excepciones, como el caño de la calle de Preciados, de hechura más artística, que figuraba un gran jarrón de hierro fundido.

El Municipio madrileño había establecido unas Ordenanzas para regular las actividades del oficio de aguador y coordinarlas con los derechos de los vecinos de la Villa a utilizar también las fuentes.

Los aguadores, pues, tenían que



Fuente de Endimión.



Inauguración del Canal de Isabel II. 1858.

llenar necesariamente sus barricas en las fuentes públicas, cada una de las cuales surtía a un número determinado de ellos.

Por no citar más que algunos ejemplos, destacaremos la Fuente de la Cibeles, donde cargaban 50 aguadores; la Fuente de la Puerta de Moros, que tenía asignados 53; la de la Plaza de la Villa, con 66, siendo la de mayor dotación la Fuente de Puerta Cerrada, con 144 aguadores.

El número total de aguadores de Madrid se acercaba al millar, que utilizaban treinta y seis mil cubas o cántaras para el transporte del agua. Su central estuvo durante mucho tiempo en la Puerta del Sol, en la Fuente de la célebre Mariblanca. En enero de 1856, dos años antes de que entrara en funcionamiento el Canal de Isabel II, protagonizaron una huelga sin éxito —la primera y única

de este oficio— debido al traslado del servicio desde su antigua “sede” central hasta la Plaza de las Descalzas, y haberse reducido considerablemente las plazas de aguadores.

El entrañable tipo madrileño del aguador fue, sin duda, a través de los siglos, una pieza clave en el abastecimiento de agua al vecindario madrileño hasta el último tercio del siglo XIX. La lenta muerte de este oficio comenzó en 1858, con la “puesta en pie” del agua del Lozoya en la fuente provisional que a tal efecto se construyó al final de la calle Ancha de San Bernardo, cuyo surtidor se elevó a más de 90 pies de altura. Se iniciaba una nueva etapa en la historia del abastecimiento de aguas a la Villa.

El agua del Lozoya, al entrar en las casas, se hizo doméstica e íntima y ahogó, sin darse cuenta quizá, el pregón de los aguadores, dándoles un golpe mortal del que ya no pudieron recobrar jamás.

El agua del canal terminó también con el protagonismo que durante centurias habían ostentado los antiguos viajes de agua, que quedaron relegados a un plano muy secundario, cayendo posteriormente en el abandono y el olvido.

BIBLIOGRAFIA

(1) OLIVER ASÍN, JAIME: “Historia del nombre de Madrid”. Madrid. CSIC, 1958, pág. 102.

(2) SOLESIO DE LA PRESA, MARÍA TERESA: “Antiguos viajes de agua de Madrid”. Madrid. Instituto Eduardo Torroja. 1975, pág. 19.

(3) AZNAR DE POLANCO, JUAN CLAUDIO: “Aritmética inferior y geometría práctica y especulativa; origen de las aguas dulces y gordas desta Coronada Villa de Madrid...”. Madrid, 1727, pág. 221.

(4) “Libro de Acuerdos del Concejo Madrileño”. Tomo II. Madrid, 1970, pág. 247.

(5) “Libro de Acuerdos del Concejo Madrileño”. Tomo IV. Madrid, 1982, pág. 313.

(6) “Libro de Acuerdos del Concejo Madrileño”. Tomo II. Madrid, 1970, pág. 39.

(7) GÓMEZ IGLESIAS, AGUSTÍN: Glosas al “Fuero de Madrid”. Edición de 1963. Págs. 130-134.

(8) “Libro de Acuerdos del Concejo Madrileño”. Tomo III. Madrid, 1979, pág. 160.

(9) GONZÁLEZ DÁVILA, GIL: “Historia de Felipe III”. Madrid, 1623.

(10) AZNAR DE POLANCO, JUAN CLAUDIO: Ob. cit., pág. 325.

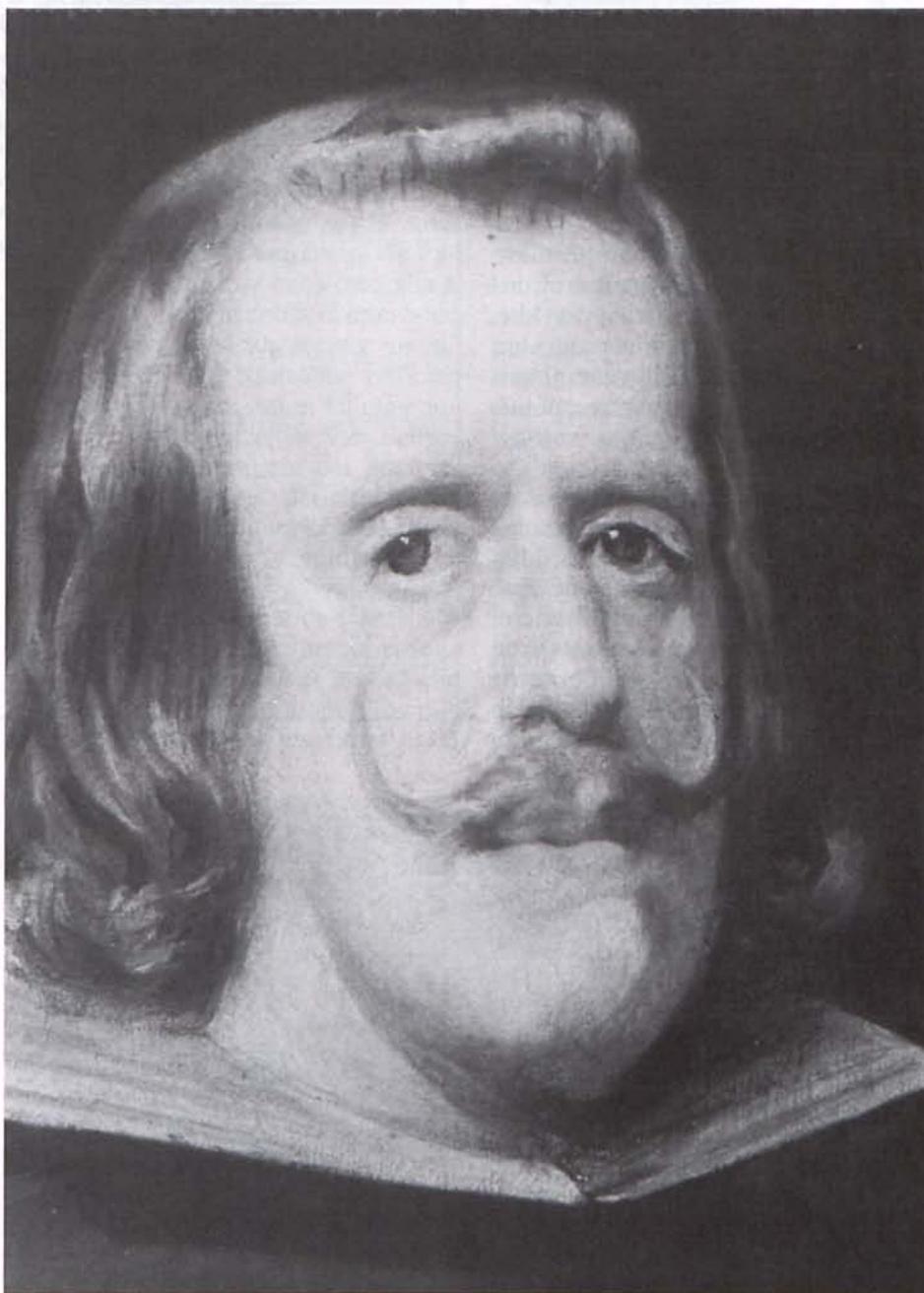
(11) FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, ÁNGEL: “Guía de Madrid”. Madrid, 1982, pág. 403.

POLITICA EXTERIOR Y OPINION PUBLICA MADRILEÑA EN LOS “AVISOS” DE BARRIONUEVO

Por EDUARDO SALAS

HACE ya bastantes años todo lo relacionado con los orígenes de la prensa y el periodismo viene preocupando de una manera excepcional, lo cual resulta lógico si tenemos en cuenta la importancia y el volumen que han llegado a alcanzar las publicaciones periódicas en nuestro país. En España este interés se ha centrado, como era de esperar, en los orígenes de nuestro propio periodismo, y en esta línea han vuelto a cobrar especial relevancia todas aquellas manifestaciones culturales que jalonaron de una manera u otra la aparición de la primera Gaceta española. La figura de don Jerónimo de Barrionuevo, autor de una de las series de avisos más completas que han llegado a nuestros días, motivo de ilustración para todo tipo de trabajos históricos por su variedad y riqueza temática, cobra, así, un papel de primera magnitud como fuente documental. Tanto él como otros muchos, entre los que es brillante precedente Pellicer (1), cubrieron la información durante varias décadas del siglo XVII en España, mientras que en otras ciudades europeas ya se había llegado a una fase más desarrollada del fenómeno periodístico.

En el siglo XVII se produce un acelerado proceso de complejidad en las relaciones internacionales que conlleva un inusitado desarrollo de las comunicaciones, a pesar de la precariedad de los medios de transporte. A lo largo de toda Europa se consolida una complicada red de informaciones en las que el correo juega un papel fundamental. Las principales Cortes europeas se encuentran en continuo contacto y la necesidad



Velázquez. Felipe IV.

tes, tanto de fuera como de los territorios que componen su Imperio, y esas informaciones llegan por los más diversos caminos: los soldados, que vuelven de los diferentes frentes; los forasteros, que de forma continuada afluyen a la Villa; los correos, cuyas nuevas corren como la pólvora, deformándose, ampliándose, tergiversando su contenido original de boca en boca.

Las gentes acudían en su tiempo de ocio, para pasar el rato, a tertulias, paseos y espectáculos, cuando no se reunían en los numerosos centros y congregaciones devotas con que contaba la Corte. También contribuían a fomentar el rumor la presencia, más o menos estable, de embajadores y la llegada de embajadas extraordinarias acompañadas de numeroso séquito, cuyos negocios intrigaban a los madrileños. Tal era la curiosidad que suscitaban estas misiones, que entre los madrileños se hablaba de "duendes", como en este curioso papel que se incluye en los *Avisos de Barrionuevo*: "La curiosidad cortesana, apremiada de la novedad de que haya extranjeros que coman y beban en silencio y duerman con descanso en Casa Real dice que, si no es una de las cosas que aquí dirá, será más cierto lo que dijese..." (4). Y se pasa revista a todos los asuntos candentes de la política internacional con un acusado sentido del humor.

Madrid contaba con una serie de puntos de encuentro donde se daba cita una población heterogénea, en la mayor parte de los casos de paso por la Villa. De entre los muchos centros de reunión con que contaba la Corte, quizá los más significativos eran los famosos mentideros, que no eran sino puntos de tránsito y parada públicos al aire libre entre los de más habitual concurrencia de la ciudad, donde se daban cita gentes de toda condición y diversa procedencia. Recibían el expresivo nombre de mentideros porque en ellos se daba rienda suelta a la locuacidad y murmuración, constituyendo así una manifestación más dentro de un ambiente cultural en el que la comunicación oral continúa ejerciendo un papel predominante. Como dice Maravall, parece innegable "que el rumor juega en la ciudad del Barroco una importante baza, dentro de una cultura de masas que se sirve habitualmente de



una serie de resortes de acción espontánea" (5).

Tres eran los mentideros que revestían un mayor interés: el de las gradas de San Felipe el Real, el de Comediantes, localizado por la zona de Huertas, y el de las Losas de Palacio. Don Jerónimo hace mención a todos ellos, pero acentúa el interés de San Felipe y Palacio, por ser los lugares donde se encontraban noticias más variadas y recientes. El más popular de todos era el de San Felipe, vertido sobre la Puerta del Sol con una amplia lonja, que permitía que el lugar fuese idóneo para el paseo y la reunión. Seguramente contribuyó a la murmuración del mentidero la proximidad de la Casa de Correos o Estafeta, como se la conocía entonces (6). Entre las muchas gentes que allí se daban cita abundaban los oficiales de Italia y Flandes, expertos en

el arte de la exageración. Sin embargo, en el mentidero de las Losas de Palacio, aunque no se descartaba la mentira y la fantasía, circulaba una información de acusado carácter político y las noticias eran más fiables y exactas por provenir generalmente de las covachuelas del Alcázar, ocupadas por la burocracia de los Consejos. Su núcleo principal lo componían gentes que acudían a los patios del Alcázar, y solían ser aspirantes a empleos y mercedes, papelistas y gacetilleros, entre quienes la marcha de la cosa pública era tema casi único de conversación. En las puertas de palacio se leían los papeles políticos más serios y las gacetas, se adquirían los libelos y papeles anónimos, se fijaban pasquines mordaces e ingeniosos, y todo esto, junto con las noticias que facilitarían los funcionarios o las que trajera algún correo, compo-



nían un buen caudal informativo para los gacetilleros, entre los que habitualmente se encontraba Barrionuevo, siempre ávido de novedades. El mismo dice en varias ocasiones: "Como me van dando las nuevas todos los días que voy a palacio, en llegando a casa lo escribo luego, con que vengo a comprender tantas cosas distintas y de tierras tan apartadas que, a no ser de este modo, qué cabeza bastara para decir tanto. Y advierto a V. M. que si alguna cosa no saliera tan cierta no está en mi mano, que en este lugar cada instante se mudan las cosas, y suele entrometerse entre col y col, lechuga" (3 oct. 1654). Esto nos lleva a pensar en la escasa credibilidad que a veces entrañaban tales noticias, motivo por el cual don Jerónimo se justifica utilizando expresiones del tipo "Dícese" o "Tengo por cierto". A la curiosidad de Barrionuevo se añaden las excelentes oportunidades que su linaje y cargo le proporcionan, y así lo advierte: "Madrid, Señor, es la vena del arca donde acude toda la sangre del hombre. Yo soy curioso, y tengo muchos amigos que con particular cuidado me advierten todo lo que pasa" (21 oct. 1654). Por las alusiones que hace reiteradamente en sus avisos podemos deducir que se encontraba inmerso dentro de una complicada red de información en la que primaba un elevado espíritu de competencia por la exclusiva. Don Jerónimo trabajaba normalmente con la ayuda de correos más o menos fijos y con la colaboración de otras personas, entre las que se incluían hasta traductores que vertían el contenido de papeles extranjeros al castellano: "Un manifiesto ha sacado Cromwell contra nosotros. Estando traduciendo en español. Procuraré haberlo a las manos para remitírselo a V. M." (25 dic. 1655).

LA POLITICA EXTERIOR A TRAVES DE LOS AVISOS

Entre la multitud de noticias que dan cuerpo a los *Avisos*, salta a la vista el volumen y amplitud de la información dedicada a la política exterior. Es en el terreno de la información internacional donde don Jerónimo lleva a cabo su labor de gacetillero al terreno más expresamente "periodístico", y donde se acerca más a lo que llegará a ser la "Gaceta". A pesar de la objetividad que le suele



Velázquez. *La Infanta María Teresa.*

caracterizar, sus noticias adolecen en ocasiones de cierto sensacionalismo, cuando no se queda en lo meramente literario, arrastrado por el alma de poeta que lleva en su interior. Pero, ¿hasta qué punto los Avisos de Barrionuevo nos ayudan a conocer la opinión pública de la época con respecto a este complejo campo de la política internacional de su tiempo? Los *Avisos*, que como dijimos se encuentran entre la mera relación, más o menos elaborada, y la crítica más aguda y depurada de la época, presentan una serie de aspectos que nos pueden resultar orientadores a este respecto. Uno de estos aspectos es el de la deformación de los nombres, común en la época, pero muy esclarecedora del espíritu que alienta dichos avisos. Con frecuencia surgen

nombres propios, que aparecen escritos tal y como sonaban o habían llegado a sonar tras un largo proceso oral. Los ejemplos son numerosísimos: Fuentenublón por Fontainebleau, Jatelete por Chatelet, La Capela por La Chapelle, o duque de Bockinjam por Buckingham, Berganza por Braganza, y otros muchos más. Estas deformaciones no plantean problemas de identificación, muy por el contrario, facilitan su comprensión. Los madrileños adaptan los nombres "extraños" a la fonética castellana, adaptando lo que habían leído o escuchado. Sorprendentemente, en los *Avisos* estos nombres aparecen con la grafía correcta y el derivado indistintamente, por lo que podemos pensar que, o bien Barrionuevo se dejaba llevar por cierto

tono popular, o sencillamente lo hacía por facilitar la lectura a un público no familiarizado con palabras difíciles de pronunciar. En cualquiera de los casos es indudable que Barrionuevo, con un estilo sencillo, facilita la comprensión de los de por sí complicados asuntos internacionales, y en este sentido cumple sus objetivos, puesto que acerca al lector una variadísima imagen del panorama internacional.

Las noticias de Barrionuevo (1654 a 1658) coinciden con un periodo en la política europea que se caracteriza por un acentuado cambio en las relaciones internacionales. La paz de Westfalia (1648), con la que finaliza la guerra de los Treinta Años; los Tratados de los Pirineos (1659) y Oliva (1660) ponen fin respectivamente a la guerra entre Francia y España y la guerra del Norte, poniéndose así término a un largo periodo de hostilidades. España, agobiada por las interminables guerras y las cargas que éstas imponen, asiste impotente al nacimiento de la supremacía francesa, y el cambio que este hecho produce en el concierto europeo, con la aparición de nuevas fuerzas y el desplazamiento de los tradicionales centros de poder. La especial situación de España, en guerra continua con casi todos los países europeos, sintiéndose expoliada por éstos y objeto de la codicia ajena, quizá explica más que ninguna otra cosa esa incapacidad del español del siglo XVII para mirar al extranjero de otra forma que no sea la del enemigo (7). España continúa enarbolando el privilegio de una política cargada de ideales que contrasta con el maquiavelismo imperante en toda Europa, y esta sería una de las razones que precipitaría su caída en el panorama internacional. Gracián, en su obra *El Criticón*, se hace partícipe de esa idea al adjudicar cualidades a las diferentes naciones europeas: "Allá cuando repartieron los bienes, a los españoles les cupo la honra; a los franceses, el provecho; a los ingleses, el gusto; y a los italianos, el mando" (8). Este sentimiento lo sintetizaba el pueblo en acentuada xenofobia y desconfianza que queda patente en las numerosas noticias de Barrionuevo, como esta referente a una posible pérdida de la flota de Indias, cuya espera llenaba de inquietud a todos los españoles: "Plegue a Dios que sea



Rigaud. Luis XIV.

mentira, y que se haya apiadado de nosotros por intercesión de la Virgen Santísima... protectora y Patrona de estos reinos perseguidos de tantos" (11 marzo 1656). El desaliento se hace fuerte también en otro sentimiento que se esgrime contra el extranjero: la ortodoxia. En efecto, los españoles han identificado hasta tal punto el catolicismo con su política que no pueden por menos que ver herejes en todos aquellos que contravienen su política, auténtica enseña del equilibrio católico. Así se expresa don Jerónimo: "Júntanse los herejes en Ginebra para primero de enero a hacer un concilio, que intitulan genebraico,

para tratar de su religión, haciendo sola una de tantas como siguen arrianos, luteranos, puritanos, espiritánicos, anabaptistas, calvinistas y otros muchos más, ramos que han salido de árboles tan mortíferos de las almas; y hecha una religión, dicen se quieren oponer a la verdadera católica nuestra y echar el resto por acabarla, haciendo al mundo que todos les sigan, arruinando la Casa de Austria que tanta mano tiene en las elecciones de Emperadores y Pontífices, base y fundamento en que estriba toda la fe. Confúndales Dios que puede" (27 nov. 1655). La identificación de los Habsburgo con el catoli-

cismo es la razón por la que países católicos como Francia y Portugal negocian con herejes, ¡incluso Francia pacta con el turco! Y en relación con este delicado asunto se construirá la interminable polémica entre franceses y españoles (9). Pero, a pesar de todo, España ha de adaptarse a las exigencias del mundo moderno, y tiene que ceder, como se puso de manifiesto en la política seguida con respecto a Inglaterra. Esto explica las frecuentes justificaciones que se dan a estos devaneos, y algo de esto se puede colegir de los numerosos rumores de conversión que apasionan a los madrileños de la época y de los que Barrionuevo se hace eco continuamente: “El rey de Dinamarca se dice quiere reducirse a la Iglesia... Dios lo haga y nos libre de tanto luterano” (6 nov. 1655). Estas son, sin lugar a dudas, las locuras de Europa a las que se refiere Saavedra Fajardo en sus *Empresas*, y que tendrán su última y forzada consecuencia en el matrimonio de la infanta María Teresa de Austria con Luis XIV de Francia, proceso que don Jerónimo sigue con el mismo escepticismo y atención que el resto de los españoles: “Y todavía insisten en que si les dan a la infanta para Reina, y al... duque de Anjou le hacen rey de España, y le casan con la segunda infanta... harán las paces y restituirán todo lo que nos han tomado, y renunciará la infanta, que quieren para Reina, todos los derechos regios que tiene a esta corona. Todo esto es darnos con la entretenida, siendo una cosa que, a juicio de todos, no puede ser. Digo lo que se dice” (29 abril 1656). Valiosísima noticia esta por lo que tiene de predicción, aunque ni Barrionuevo ni ninguno de sus contemporáneos podía sospechar que esta “hábil maniobra” francesa llegaría a triunfar, en otros términos, con la llegada de Felipe V a España y la subida de los Borbones al trono español.

FRANCIA, ENEMIGO NATURAL DE ESPAÑA

Francia en este período acaba de salir de los conflictos de la Fronda (1648-53), y todavía se resiente de los efectos de dicho movimiento. Mazarino es el gran protagonista de este momento, y en los *Avisos* quedan reflejadas todas sus intrigas y astucias como diplomático, ejercidas

con habilidad, hasta la mayoría de edad de Luis XIV. El joven rey, sin embargo, suscita curiosidad, no exenta de cierta simpatía. Algunos hechos, narrados por Barrionuevo, auguran al futuro Rey Sol: “Tomó el Rey de Francia en persona a Condé, lugar del príncipe de Condé y cabeza de su principado... El es animoso, gallardo, y de espíritus levantados. Si en edad de diez y siete años obra así, ¿qué hará a los treinta?” (15 sept. 1655).

La guerra con Francia tiene dos etapas. Una victoriosa para España por su alianza con la Fronda, y otra de recuperación francesa que provoca la ofensiva en los frentes tradicionales: Flandes, Cataluña y las plazas italianas, sin olvidar la ayuda encubierta a Portugal. No obstante, España conserva importantes cartas en su mano; había aprovechado la Fronda para consolidar su situación en Italia y ganarse una serie de aliados importantes, como el príncipe de Condé, adicto a España desde los tiempos de la revuelta. Este personaje, envuelto en un halo heroico y contrapunto al bastardo don Juan José de Austria, se convirtió en motivo de las más enconadas polémicas de la época, y supuso un obstáculo grave para alcanzar la paz: “Y que el Rey dice vendrá en ella —se refiere a la iniciativa de paz de Luis XIV—, con que Su Majestad no ayuda al príncipe de Condé, le entregue al de Lorena y ponga en tela de juicio los derechos de Portugal, y otras cosas a este tono, con que a juicio de todos,

si Dios no lo remedia, imposibilitan del todo” (15 dic. 1655). Y es que entre españoles y franceses media algo más que la hostilidad característica entre dos naciones vecinas. Son dos caracteres los que se enfrentan, dos maneras de entender la vida y la idea de oposición pesa en el ánimo de los dos pueblos. Los españoles consideraban a los franceses variables, mentirosos y superficiales; los franceses, por su parte, tachaban a los españoles de hipócritas, y les irritaba sobre manera la gravedad, que ellos identificaban con soberbia y altanería (10). El proverbial contraste entre la austeridad española y la orgullosa opulencia francesa no es sino un reflejo de este antagonismo. Esto queda reflejado en las noticias, llegando a su punto álgido con motivo de la Paz de los Pirineos: “Escriben muchos de nuestros cortesanos que fueron tantos los señores y señoras que vinieron de Francia a esta acción, y tantas y ricas las galas con que la lucieron, que conocidamente quedamos inferiores de nuestra parte, aunque hubo gran cuidado en este esmero sin perdonar a gastos, con lo cual en esta ocasión ya no la tendremos para decir, como en otras, que las galas francesas se reducían a follaje de plumas y cintería” (12 junio 1660). El tiempo pasa, y con él la antigua gloria española; Francia, la gran triunfadora de Westfalia, se impone definitivamente con la Paz de los Pirineos, y con ella el influjo de su cultura, que iniciaba con Luis XIV su edad dorada.



—

Relacion

*Que hizo al Senado de Venecia el
Embaxador, que tubo en España
Desde el año de 1656, h^{ta} el de 1659.*

*Lo es no menos de alabanza
digno, que de conveniencia, pero
à mi Coartedad viene a ser tanto
mas defici^o quanto comercio es obli-
gacion de ferir las cosas mas esen-
ciales de mi pasado ministerio
en España donde me ocupé tres
años en calidad de obediente
Ministro de este Rex. mo. Sr. Juan
ademas de la estimacion que gran-
jea el Principe en que le tienen por
bien informado en los Intereses*

EL BLOQUEO INGLES

El siglo XVI legó una herencia de odio y prejuicios antibritánicos a las generaciones españolas del siglo posterior. Se les conocía como mercaderes, piratas del mar y sobre todo herejes. Durante años España e Inglaterra se había encontrado en el mar, sin que se decidiese la declaración abierta de hostilidades. La ruptura oficial no se verificó hasta la firma del tratado anglofrancés de 1657.

La supremacía inglesa en el mar suponía un gran peligro para el comercio español, mal defendido (11). El bloqueo inglés frente a las costas de Cádiz demuestra la superioridad de la flota inglesa: "Trátase de hacer una grande armada, y que el señor don Juan de Austria la gobierne, así de galeras como de bajeles, con que parece se podrán reprimir las infestaciones de las armadas enemigas, para todo lo que es muy necesaria la venida de la flota, que de otra suerte

no hay un real con que poder obrar nada..." (13 nov. 1655). Por otra parte, ni Francia ni Inglaterra estaban dispuestas a favorecer la unión de la Península Ibérica, y los intereses de Inglaterra en Portugal eran considerables: "Dice el refrán que 'putas y rufianes, aunque riñan, presto se vuelven a concertar'. Lo mismo han hecho ingleses y portugueses, dándose satisfacción los unos a los otros..." (22 sept. 1655).

El ascenso de Cromwell al poder con el título de Protector alarmó a los españoles, y prueba de ello es cómo se sigue día a día el proceso, a través de los *Avisos*. Cromwell encarna la imagen que tienen los españoles de la Inglaterra revolucionaria, y se le pinta con las tintas más negras: "Espérase con gran cuidado y confianza de Dios el despeño de esta bestia, la ruina de esta estatua de metales diversos con pies de barro, aborto del Infierno, de donde ha salido, sin duda con permiso del cielo" (7 marzo 1657). Pero fundamentalmente se ve en él al regicida, al usurpador que no ha respetado ni a Dios ni a la Corona: "No me maravillaré de cosa que haga quien perdió el respeto a su Rey y a su Dios, que es lo peor" (3 nov. 1655). Todos estos comentarios exagerados nos sirven de referencia para calibrar cuál sería el estupor de una sociedad como la española ante los acontecimientos que se desarrollaban en Inglaterra. La ejecución de Carlos I conmocionó a los españoles, a la par que abría en Europa una brecha al poner de manifiesto la vulnerabilidad de la Monarquía.

LA SINGULARIDAD DE LA REINA CRISTINA DE SUECIA

Merece especial interés hacer memoria de este personaje del que tanto se ha hablado, que ha terminado por pasar al campo de la leyenda. Cristina abdicó de la Corona de Suecia —una de las mayores potencias del siglo— y abjuró de sus creencias para convertirse al catolicismo. No hace falta advertir cuál sería la impresión que causó en el ánimo de los españoles la conversión de la Reina protestante, famosa por su peculiar carácter y sabiduría.

La Reina peregrinó por toda Europa, recibiendo muestras del júbilo



Van Dyck. *Carlos I de Inglaterra.*

en todas las Cortes católicas. Su llegada a Roma fue sin duda uno de los acontecimientos más brillantes de la década; así lo vive Barrionuevo: "Llegó la Reina de Suecia a Roma, entrando por una costosisima puerta de piedras ricas que se le hizo para este festejo, y arcos triunfales por las calles... El concurso de nobleza y pueblo parecía algún triunfo de los antiguos" (2 feb. 1656). Mas una vez disipada la conmoción inicial que produjo la conversión, la Reina quedó al descubierto decepcionando a muchos de los que la habían admirado. El apoyo de los príncipes fue más político que espiritual, y por esto, una vez que cesó el alcance del hecho, la Reina se convirtió en un personaje incluso molesto por su carácter intrigante y caprichoso. La opinión pública se hace cargo del cambio de actitud para con la Reina: "Habiendo hecho don Pedro Calderón un Auto Sacramental de la reducción a la fe de la Reina de Suecia, bajó decreto del Rey al Presidente no se hiciese, porque las cosas de esta



La Reina Cristina de Suecia.

señora no estaban en aquel primer estado que tuvieron al principio, cuya casa y servicio de criados se compone ahora de sólo franceses" (7 junio 1656). Felipe IV retira su hasta entonces incondicional apoyo, y la tan esperada visita de la Reina a Madrid no llegó nunca a realizarse.

* * *

A través de algunos ejemplos hemos podido captar algo de la inquietud de la opinión pública del siglo XVII respecto a los asuntos internacionales, opinión siempre apasionada y reveladora de los sentimientos que despiertan unos y otros países, y que sorprendentemente no resulta tan lejana a nuestro ánimo actual. En medio de la efervescencia que vive Madrid en estos momentos, don Jerónimo de Barrionuevo se convierte en un testigo de excepción a través de sus *Avisos* en una combinación de inteligencia, sentido crítico, humor y especial sensibilidad que le permiten captar admirablemente el carácter de su ciudad y la problemática de una época.

BIBLIOGRAFIA

- (1) PELLICER, J. *Avisos históricos... 1639 (hasta 1644)*. Madrid, Taurus, 1965.
- (2) GÓMEZ APARICIO, P. *Historia del periodismo español...* Madrid, Editora Nacional, 1967.
- (3) La edición utilizada de los *Avisos* es la de A. PAZ y MELIÁ, de la Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, Atlas, 1969. También incluye unos apéndices de dudosa atribución (1659-1664).
- (4) "Varios pronósticos y desvarío sobre los nuevos Duendes del Buen Retiro". 7 octubre 1657.
- (5) MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1980.
- (6) RODRÍGUEZ MARÍN, F. *Cervantes y el mentidero de San Felipe*. "Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid". 1924.
- (7) GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid, Taurus, 1973.
- (8) Cit. por HERRERO GARCÍA, M. *Ideas de los españoles en el siglo XVII*. Madrid, Gredos, 1966.
- (9) JOVER, J. M. 1935. *Historia de una polémica y semblanza de una generación*. Madrid, C. S. I. C., 1949.
- (10) HERRERO GARCÍA, M. *Opus cit.*
- (11) DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *El antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid, Alianza, 1980.

LOS TRABAJOS DE TEODORO ARDEMANS PARA LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE MADRID

Por BEATRIZ BLASCO

LA relación profesional que mantuvo Teodoro Ardemans con la Venerable Orden Tercera de San Francisco abarca dos etapas perfectamente diferenciables por el tipo de trabajo y por los años en que lo ejecuta. En 1683 y 1686, la Orden le reclama en su calidad de maestro pintor y diez años después requerirá los servicios del arquitecto.

Adoptando un criterio cronológico, nos ocuparemos ahora de su labor pictórica en el techo de la sobrecalera de la Enfermería de dicha Orden, obra tímida y temprana en la que Ardemans pone en práctica las enseñanzas de su maestro Claudio Coello, con quien se le conoce una estrecha relación truncada por la muerte de éste, en cuyo testamento aparece como testigo (1).

Hemos definido esta obra como tímida y temprana: lo primero, porque la pintura parietal de arquitecturas fingidas supone para Ardemans una experiencia ocasional, un ensayo práctico de las nociones aprendidas con Coello, que abandonaría finalmente para dedicarse más de lleno a la arquitectura (2). Lo segundo, porque se trata de su primera obra documentada, fechada en 1683, cuando nuestro artista se encontraba completando sus estudios en las nobles y liberales artes de la Arquitectura y la Pintura, de la que poseía, según sus propias palabras, “no pocos rasgos” (3).

(1) J. DEL CORRAL, “Teodoro Ardemans, maestro mayor de las obras de la villa de Madrid y su fontanero mayor”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, 1974, t. X, p. 178.

(2) Sin embargo, no hemos de olvidar que continuaría ejercitando la pintura al óleo y que llegaría a detentar el cargo de Pintor de Cámara de Felipe V.

(3) T. ARDEMANS, *Declaracion y extension sobre las Ordenanzas, que escribió Juan de Torija...* Madrid, 1719, s. p.



Detalle de la pintura del techo de la escalera de la Enfermería. Recuadro lateral.

Estas circunstancias hacen que resulte difícil descubrir en la obra la mano de Ardemans, a la sazón joven aprendiz que aún no se había forjado un estilo propio y definido. La pintura que nos ocupa no es, pese a su calidad, un hito en la producción artística madrileña de fines del siglo XVII y su autoría no fue nunca manifestada por Ardemans en sus escritos autobiográficos ni por sus biógrafos posteriores, siendo E. Tormo en 1927 quien, a la vista sin duda del archivo de la Orden Tercera, afirmó que el “techo de la magnífica escalera está pintado todavía por Teodoro Ardemans (tenía a la sazón diecinueve años, en 1683)” (4). Afirmación que requiere matizaciones. Dejemos hablar a los documentos: la primera referencia documental tiene fecha de 9 de mayo de 1683 y se localiza en uno de los múltiples cuadernos que la Junta de la Orden confecciona con los asuntos diarios. En ella no se

(4) E. TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, Instituto de España, 1979, p. 61.

menciona a Ardemans y sí a “Thomas Garcia Maestro Pintor”, refiriéndose a un papel que el susodicho “hauia hecho obligandose a pintar en la sobre escalera de la Enfermería los Escudos de Armas de la Orden reduciendose a que despues de hauerlo executado se le pagasse por la tasa del Maestro que para ello nombrasse la Orden”, asunto que finalmente se aplazaría porque “todavía no estaua resuelto el si la pintura se hauia de hacer en el yeso, o en lienzo” (5), pareciéndole además inconveniente a la Orden que se adelantara cantidad alguna para este trabajo sin haber concertado previamente un precio fijo. Sólo cinco días después —el 14 de mayo— se acuerda la cantidad en 1.000 reales (6), que por fin se elevan a 1.200, según consta en la correspondiente escritura de obligación, que por su interés transcribimos íntegra al hilo del texto:

(5) Archivo de la Venerable Orden Tercera (desde ahora VOT), Libro 1.º de la Enfermería, 1676 a 1686, f. 159.

(6) Libro 1.º de la Enfermería, Arch. de la VOT, f. 158.

“Dezimos Theodoro Ardemanos y Thomas García, maestros pintores, que nos obligamos a que dentro de la fecha en dos meses desde el día que se nos dieren quinientos reales, a pintar en el techo de el artesonado de la sobreescalera de la fabrica de la Enfermeria de la Venerable Orden 3^a, de Nuestro S.P.S. Francisco dos escudos de armas de la Orden, con quatro tarjetas donde se han de escribir los rotulos que se ordenaren, a toda satisfaccion de maestros de el Arte, y an de ser a el temple con calidad que la obra no a de subir de mill y ducientos reales y si despues de tassada, no ymportare la dicha cantidad, se les a de descontar la revaja de la cantidad que hubieren de perciuir. Madrid y Mayo 16 de 1683. Por Thomas García firmo Teodoro Ardemanus. Thomas García=Teodoro Ardemanus” (7).

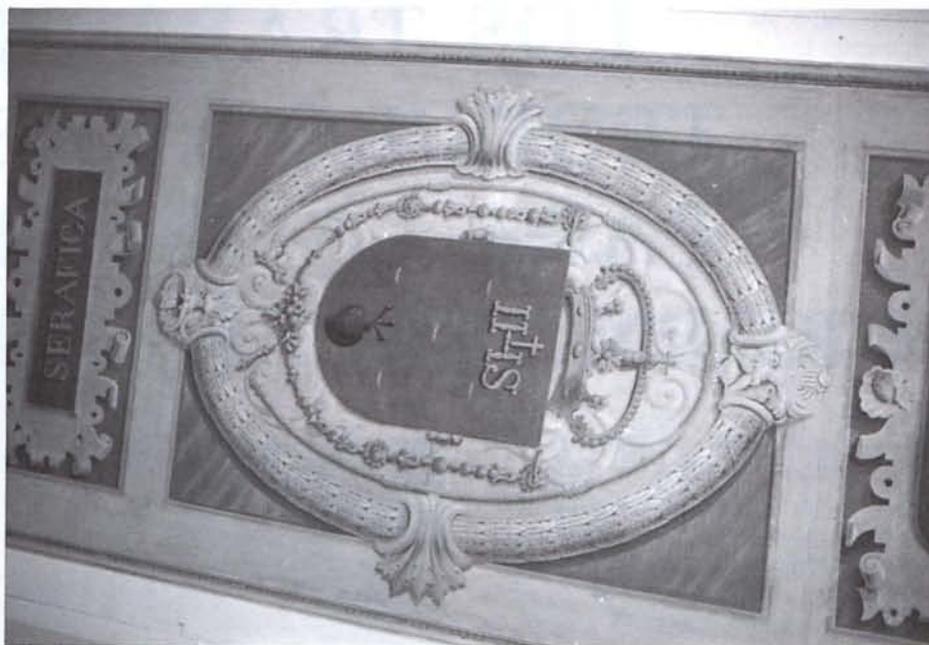
Se trata, por tanto, de una obra conjunta, como ya advirtiera V. Tovar hace unos años (8), a la que Ardemanos accede en el último momento, cuando ya se habían entablado negociaciones con Tomás García. ¿Podemos ver en ello la recomendación de Claudio Coello? Adelantar tal cosa sería aventurado, aunque el transcurso de los hechos tampoco parece desestimar por completo esta posibilidad.

Los trabajos comenzaron y acabaron rápidamente, pues el 14 de julio del mismo año, “Theodoro Ardemanus y Thomas García, maestros pintores, pidieron por memoria se les libre lo que ha tenido de coste lo que han pintado en la sobreescalera de la Enfermeria” (9), entregándoseles a cuenta 300 reales de vellón el día 30, que se sumaban a otros 500 ya librados —aquellos cuya entrega a Tomás García se iniciara el 9 de mayo

(7) Arch. de la VOT, leg. 410/15, “Variar escrituras de diferentes maestros de obras que se obligaron a construir y edificar la enfermeria”, s.f. Este mismo texto aparece repetido sin variaciones en el leg. 463/11 del citado archivo, “Cuentas del importe de toda la obra de la enfermeria”, s.f.; al pie de las firmas de Ardemanos y García se añade: “Tome la razon en los Libros de la Contaduría de la enfermeria de Nuestra Venerable Orden 3.^a”, firmado por Don Joseph de Veumont, Contador.

(8) V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 332-333.

(9) Libro 1.^o de la Enfermeria, Arch. de la VOT, f. 165v.



Pintura del techo de la enfermeria (detalle).

y hubo que suspender por las razones ya expresadas—, pese a que todavía no se había efectuado la tasación de la obra. Para ello habría que esperar hasta el 19 de septiembre, en que Diego González de Vega la tasa en 1.500 reales (10), cuya demasia no sería reintegrada por la Orden a los pintores, limitándose a pagar la cantidad establecida en la escritura de obligación. El importe total se salda en enero de 1684.

El trabajo resultante de esta colaboración es suficientemente conocido, pese a lo cual creemos conveniente recordar que se trata de un diseño de composición muy simple, en virtud de su compartimentación simétrica en tres grandes recuadros rectangulares separados entre sí por cuatro tarjetas con los rótulos “SERAFICA/Y VENERABLE/ORDEN/TERCERA”, impresos en dorado sobre fondo azul.

De los recuadros mayores, los dos laterales se instituyen por sí solos en protagonistas de la bóveda, tanto por sus vistosos escudos franciscanos como por los medallones ovalados de fingido estuco que los enmarcan dignificándoles más si cabe, y produciendo un estudiado efecto barroco —nada extraordinario en la época, por otra parte— de hacernos ver al-

(10) Libro 1.^o de la Enfermeria, f. 173v., arch. de la VOT.

go (una aplicación escultórica en este caso) que en realidad no vemos. Este efecto se ve considerablemente aumentado por la incidencia indirecta de la luz y por la relación antitética establecida entre dichos medallones y las molduras —esta vez reales— que articulan los recuadros geométricos que compartimentan la sección curva de la bóveda; aquellos, fingidos, aparentan ser orondas molduras continuas, interrumpidas únicamente por cuatro elementos de resonancias orgánicas que le confieren un acusado aspecto naturalista; éstas, en abierta oposición, forman escuetas figuras geométricas y doblan sus esquinas en ángulo para ofrecer un aspecto abstractizante reforzado por la propia planitud de las molduras —blancas sobre un fondo neutro— que debilita sensiblemente el juego de luces y sombras.

De todo ello resulta una magnífica confluencia de contrastes en la que los elementos dejan de ser lo que son para aparentar exactamente lo contrario, gracias a su hábil tratamiento. Lo real parece irreal, lo fingido corpóreo, la escultura dibujo, lo consistente se diluye en un esquema abstracto y lo aparente toma forma y adquiere una rotundidad que se nos antoja palpable y nos hace dudar. Es el triunfo de lo equivoco que se resume en el rectángulo central donde



Recuadro central de la pintura en la escalera de la Enfermería.

convergen las formas circulares con las angulares, lo real con lo fingido, el naturalismo y la abstracción, pues, si bien la simulada moldura que lo enmarca es rectangular, su cuerpo se abomba y estría y cada uno de sus cuatro lados es interrumpido en su centro por un motivo vegetal semicircular que contradice expresamente el anguloso efecto producido por las esquinas dobladas de las molduras planas adyacentes, al tiempo que le dotan de un acusado aspecto naturalista incrementado por el aplique circular que hay en su centro y por los estilizados motivos vegetales simulados simétricamente en torno a él. Nuevamente el equívoco se erige en protagonista de un conjunto plástico cuya paradójica unidad se basa precisamente en el enfrentamiento equilibrado de conceptos opuestos, conformando sin duda uno de los mayores alicientes de la Enfermería de la Venerable Orden Tercera.

No podemos determinar a ciencia cierta cuál fue la responsabilidad de Ardemans en esta obra, pero, sin querer desmerecer la memoria de Tomás García, nos inclinamos a pensar que fue decisiva por dos razones: una, porque su aprendizaje anterior y su categoría artística hacen viable esta hipótesis y otra, porque sólo tres años después la Orden volvió a contratar sus servicios para un trabajo similar.

El 6 de enero de 1686, el artista suscribe el siguiente documento: "Digo yo Teodoro Ardemanus que me obligo a hazer la obra de lo que dize el neto del requadro de lo artesonado de la Sacristia de la Venerable Orden Tercera pintada al fresco conforme esta echo el boron (*sic*) que contiene a San Francisco en un caro (*sic*) de fuego para principios de abril y a satisfacion de quien la Horden fuere seruida de nombrar y esta ajustada en mill y docientos reales de ve-

llon y se me a de dar esta cantidad en tres plaços al principio, al medio y al fin y por ser berdad lo firme oy a 6 de Enero de 1696. Teodoro Ardemanus" (11).

En esta ocasión trabaja solo y eso nos permite apreciar con más claridad su saber hacer, sus tempranas inclinaciones artísticas en las que se perfila ya su innegable valía.

El argumento de la obra, impuesto por la Orden, lo explica él mismo en la escritura de obligación: el fundador franciscano se nos aparece en una visión mística sobre un carro de fuego tirado por dos nerviosos caballos blancos. A sus pies, en un espacio intermedio, distintos personajes se relacionan entre sí, un tanto ajenos al hecho milagroso.

En cuanto a técnica y composición la pintura es correcta y su calidad innegable, destacando la inclinación barroca de Ardemans a potenciar la teatralidad mediante la utilización de unos recursos pictóricos aprendidos con Claudio Coello. La figura del santo, en pie sobre el carro que le transporta, se destaca e individualiza del resto del conjunto gracias a la posición curvada que adoptan en su carrera los caballos blancos que le sirven de marco formal y cromático, configurando una composición circular a partir de la cual se estructura el resto de la escena. El artista aprovecha la ocasión que le brinda la Orden Tercera para hacer un alarde de sus conocimientos técnicos: los escorzos se suceden y los puntos de vista se multiplican para dar una impresión de tridimensionalidad que ciertamente no existe y para delimitar dos espacios: el celestial y el terrenal. Aquél, ocupado por el carro de fuego rodeado de nubes, tiene un punto de vista muy bajo que acentúa la distancia real existente entre la escena y el espectador, provocando paralelamente una sensación ultraterrenal de difícil definición al permitirnos contemplar un ángulo de los personajes al que raramente podríamos acceder en nuestro ámbito cotidiano. Una balastrada proporciona al espectador la referencia precisa para comprender que la escena no transcurre en el Más Allá, sino que se trata, por así decirlo, de una momentá-

(11) Arch. de la VOT, leg. 410/15, hoja suelta, s. f. Por su contenido, este documento parece haberse traspapelado, ocupando en el archivo un lugar que no le corresponde.

nea transposición del mundo celestial al terrenal, de una "aparición", en definitiva; el punto de vista de los personajes que se asoman por ella es distinto del anterior —más alto y, por tanto, más real— y permite establecer una relación entre la visión mística y el fiel al actuar como espacio intermedio, formal y conceptualmente. De nuevo las actitudes, los colores y los gestos son los encargados de marcar las diferencias y de dotar de un carácter peculiar a esta escena en la que los personajes humanos, de gestos mesurados, se distribuyen sin mayor grandilocuencia tras la barandilla, sin llegar a saberse, en definitiva, si les asombra más lo que ocurre sobre sus cabezas o la expectación que despierta en las personas que se encuentran a sus pies.

Por último, delante de la balaustrada dos angelotes se afanan por sostener el escudo franciscano que, colocado en el eje compositivo bajo la figura del fundador, subraya la importancia de la Orden e insiste en la

calidad escenográfica de la representación.

Volvemos a ver cómo se diluyen los límites entre la realidad y la apariencia gracias a la hábil inserción del espacio pictórico en un marco arquitectónico adecuado del que se constituye en fingida continuación.

La obra se realizó dentro del plazo propuesto y a plena satisfacción de los comitentes que puntualmente pagaron a "Theodoro Ardemanus por la pintura de nuestro Serafico Padre en el techo de la Sacristia nueva un mill y doscientos reales", el 28 de abril de 1686 (12).

Tendrían que pasar diez años para que Ardemans volviera a trabajar para la Orden Tercera, esta vez en su condición de arquitecto.

En 1693, la Orden comienza a estudiar la conveniencia de fabricar una iglesia en su Enfermería para facilitar la administración de los Sacramentos a los internos. Rápidamente,

(12) Libro 7.º de Acuerdos, f. 212., Archivo de la VOT.



Visión general de la escalera de la Enfermería.

el proyecto toma cuerpo y previo concurso al que presentan proyectos Felipe Sánchez, Diego Román y José de Arroyo, se elige el de este último concertándose la correspondiente escritura de obligación ante Miguel Alvarez de Sierra, el 6 de septiembre; en ella el arquitecto se compromete a terminar la obra, conforme la planta y condiciones propuestas, en el plazo comprendido entre el 1.º de marzo de 1694 y el 1.º de marzo de 1696 (13).

Desde este momento, en el archivo de la Orden se suceden las declaraciones de arquitectos cualificados, requeridos por la propia Orden, enjuiciando el grado de fortificación que Arroyo estaba dando a la obra: el 8 de noviembre de 1694 "viose la declaracion que hizieron Eugenio de Camarena, y Juan de Pineda, maestro alarifes, sobre las dudas que se han ofrecido quanto a si la sacristia que se executa en la Enfermeria lleva bastante fortificacion ô no y si es de la obligacion de Joseph de Arroyo por cuya cuenta corre dicha obra" (14). El 21 de diciembre, el encargado de revisar la obra será el Padre Valdemoro, quien, a la insinuación del Ministro, de "si los quatro pilares, o machos en que se ha de levantar la media naranja de la Yglesia tenían vastante grueso y fortaleza para mantenerla segun lo que previene la planta", respondió que "eran vastantes... porque si en cargandose la media naranja no se hallasen vastantemente fuertes estas pilastras haria luego sentimiento la media naranja, y este daño resultaria contra Joseph de Arroyo pues estaua obligado a asegurar la obra" (15).

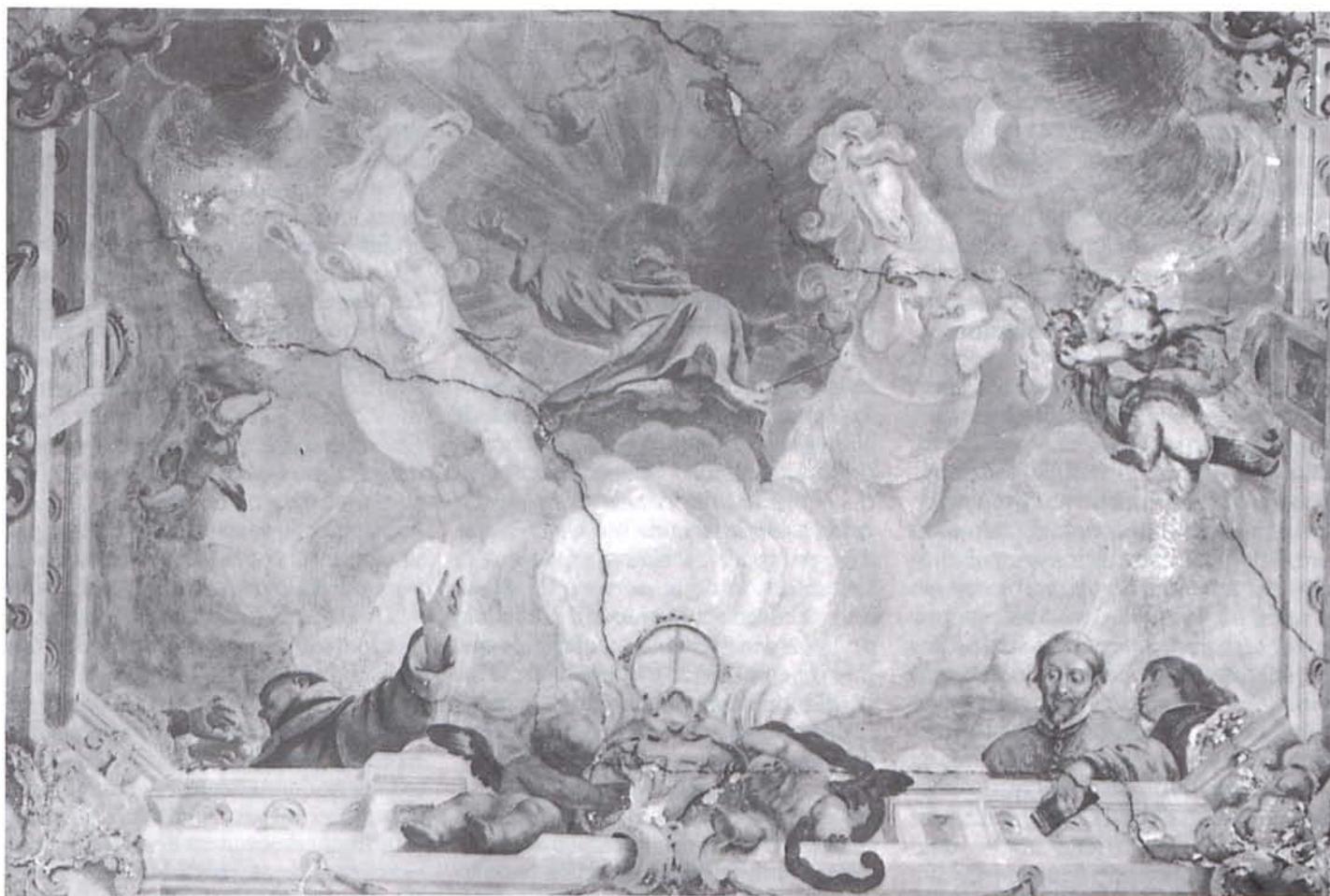
Como vemos, la fortificación se convertirá desde el principio en la piedra de toque de esta iglesia, habiéndose obligado Arroyo "a que la obra por el termino de quatro años contados desde el dia que la entregase acauada sera permanente y corra en el dicho termino por mi cuenta y riesgo su estabilidad y firmeza excepto en los casos fortuytos como son de yncendio, dilubio, temblor o uracan" (16), a lo que la Orden apos-

(13) Archivo de la VOT, leg. 410/11, s.f.

(14) Arch. de la VOT, Libro 4.º de la Enfermería (1693-1696), f. 203.

(15) Arch. de la VOT, Libro 4.º de la Enfermería, f. 230.

(16) Arch. de la VOT, leg. 410/11, Escritura de obligación de José de Arroyo, s. f.



Ardemans. Pintura al fresco en el techo de la sacristía de la Capilla del Cristo de los Dolores.

tilla que “si, lo que Dios Nuestro Señor no permita, empezada la dicha fabrica muriere el dicho Joseph de Arroyo sus herederos la an de proseguir y acuar en toda perfección como el susodicho va obligado” (17).

A no ser porque se trata de un simple pliego de condiciones, creeríamos estar ante una afirmación profética, ya que esto es lo que ocurre: el 19 de enero de 1695 (18) muere Arroyo y su muerte desencadena un proceso en el que participarán los arquitectos más afamados del momento, incluido, claro está, Ardemans, cuya presencia reviste unas características peculiares que le distinguen del resto.

En esta ocasión sus servicios se concertan sin ningún tipo de dudas gracias a la directa intervención de una persona influyente, pues el 23 de enero de 1695 “el señor Ministro entrego en esta Junta un nudico que el

señor cardenal [Portocarrero] escribió a su señoría manifestándole el deseo de que por la ocasión de haber fallecido Joseph de Arroyo se valga la Orden para sus obras de Theodoro Ardemans por la experiencia, y satisfacción que tiene el señor Cardenal de ser este Maestro de los buenos que hay en la Corte, y habiéndose reconocido la scriptura que Joseph de Arroyo hizo con la Orden para la fabrica de la Yglesia de la Enfermeria y estando prevenido el que en caso de que faltase el dicho Joseph de Arroyo havian de continuar sus herederos, y perficionar la obra, se acordó que el señor Ministro llame a Theodoro Ardemanus, por haver quedado por testamentario de Joseph de Arroyo y se ynforme de la disposición que ha dejado para la continuacion de esta obra, y vea el señor Ministro lo que se puede executar” (19).

Ciertamente el interés del Cardenal Portocarrero fue grande y así lo reconocería el propio Ardemans en

(19) Arch. de la VOT, Libro 4.º de la Enfermeria, f. 242.

sus *Ordenanzas* al manifestar que le honró “con la plaza de Maestro Mayor de la Santa Iglesia Catedral de Toledo” en el mismo año que ahora nos ocupa.

Pero volvamos a nuestro asunto. Portocarrero estaba decidido a que su propuesta se llevara a cabo y para ello, junto con su recomendación, ofrecía a la Orden la solución adecuada para hacerla viable demostrando el conocimiento detallado que tenía de las condiciones escrituradas entre Arroyo y los franciscanos, según las cuales, caso de ser necesario, éstos se desentenderían de la obra y la responsabilidad de acabarla, conforme a lo establecido, pasaba a los herederos de aquél. Al aparecer Ardemans como testamentario del arquitecto fallecido y contar con el beneplácito de los herederos, el problema parecía arreglarse y dos meses después —el 14 de marzo— se notifica en la Junta la buena disposición de Juan de los Ríos “como tutor y curador de los hijos de Joseph de Arroyo en su primera muger... a continuar la obra de la Iglesia en conformidad de lo que Joseph de Arroyo

(17) *Ibidem*, s. f.

(18) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, p.º 12.260, Declaración de los herederos de Arroyo tras su muerte, ante Miguel Alvarez de Sierra, s. f.

capitulo en la scriptura en que se obligo ha hazer esta obra" (20), para lo que se había procedido ya a su reconocimiento. Con este motivo "Theodoro, maestro de obras, escribió al señor Ministro, diciendole no-sauia (*sic*) podido él, y Eugenio Camarena remitir la medida de la obra de la Iglesia, pero que se reducía a que lo hecho en ella, portico, sachsria y demas piezas altas ymporta 59000 reales sin atender a las demasias por que estas estan pagadas", acordándose por fin que si los herederos diesen su conformidad se nombrase un arquitecto "de la satisfacion de la Orden" (21). Conviene recordar que en el contrato de Arroyo se había ajustado el precio de la obra en 140.000 reales, de los que a la hora de su muerte había recibido 49.500, de manera que, tras esta primera tasación, la Orden debería a los herederos 9.500 que tendría que percibir el arquitecto elegido junto con la restante cantidad fijada para acabar la obra.

Sin embargo, una vez que Ardemans y Camarena reconocen detenidamente la obra y remiten a la Junta el informe correspondiente, se evalúa su precio definitivo en 61.000 reales y se pone de manifiesto una tara en su estructura que la hace inconsistente para soportar el ochavo proyectado en un principio por Arroyo, alterándose sustancialmente el curso de los hechos. Sobre este punto los documentos son confusos, pues la citada memoria no aparece, aunque sí una mención explícita de Camarena admitiendo que "juntamente con Theodoro Ardemanus, asimismo alarife desta Villa, vieron y reconocieron la obra y fabrica que el dicho Joseph de Arroyo tenia hecha en la Yglesia de la Enfermeria de la Orden Tercera desta Villa y hizieron el tanteo por mayor y por prezios del valor de la dicha fabrica que ymporto sesenta y un mil reales. Y que si llega el caso de tasarse la dicha fabrica segun el ajuste prinzipal hecho por el dicho Joseph de Arroyo ymportara mucho menor cantidad por estar ajustado el todo de la fabrica en ziento y quarenta mil reales. Y que el testigo a reconocido que la dicha fabrica no esta con toda la fortificazion que se nezesita para cargar

(20) Ibidem, f. 256v-257.

(21) Ibid., f. 257.

el ochavo segun estaua obligado el dicho Joseph de Arroyo" (22).

En vista de la nueva situación, la Orden recurre judicialmente ante "el señor Alcalde don Juan Ramirez Vaquedano y Juan Francisco Faxardo, escribano de provincia, poniendo demanda a los dichos menores sobre el cumplimiento del dicho contrato y perjuizios que se la an seguido y se an mandado embargar los vienes del dicho Joseph de Arroyo" (23).

La citada demanda debió interponerse antes del 28 de marzo, pues en la Junta de este día, el Marqués de Villanueva, Ministro de la Orden, notificó que "tenía casi convenidos a los herederos de Joseph de Arroyo, a que harian apartamiento de la scriptura en que los obligo su padre a la continuazion de la obra de la iglesia de la Enfermeria dejando a veneficio de la Orden todos los materiales que hay oy en la obra, y tambien el efecto de plomo" (24). Finalmente se adoptaría esta vía de compensación económica y renuncia a todos los derechos sobre la continuación de la fábrica en litigio (25), pero de momento, mientras transcurren las negociaciones entre el Marqués y los herederos de Arroyo, la Orden Tercera estudia una proposición de Ardemans, presentada por el dicho Ministro, "de que continuaria esta obra con las mismas calidades, y prezios dados por Joseph de Arroyo excepto el que la media naranja o linterna no podia ejecutarla en la misma forma por no tener vastantes refuerzos las paredes en que ha de cargar" (26), en un intento de solventar rápida y suavemente tan espinoso asunto, velando, en su calidad de testamentario de Arroyo, por el interés de sus herederos, sin menoscabo de los de la Orden, obligado por su propia ética profesional de Alarife; por ello ofrece una solución de compromiso, pero

(22) Arch. de la VOT, leg. 410/11, s.f. El documento en cuestión, con fecha de 22 de junio de 1695, reúne diversos escritos referidos a la solución final acordada entre los herederos de Arroyo, representados por sus tutores, y la Orden para evitar el embargo de los bienes de aquéllos sentenciado en el juicio interpuesto por ésta.

(23) Ibid. s.f.

(24) Arch. de la VOT, Libro 4.º de la Enfermeria, f. 258.

(25) Mediante el acuerdo de 22 de junio, citado en la nota 22.ª, se finiquita este asunto. Arch. VOT, leg. 410/11 s.f.

(26) Junta de 28 de marzo de 1695, Libro citado, f. 258v.

satisfactoria, consistente en acabar la obra dentro de los plazos y costos acordados, salvando las dificultades planteadas por la actuación de Arroyo con una reforma de la cúpula que afectaría a su estructura —reforzando sus apeos— sin modificar sustancialmente su aspecto formal.

En los archivos de la Orden no se guarda la memoria que debió presentar Ardemans ante la Junta, aunque sí dos plantas autógrafas y sin fechar en las que se atiende únicamente a la solución aludida, por lo que entendemos que son las que presentó a este fin. Ardemans propone dos soluciones distintas cuyo aporte fundamental se centra en conseguir una base capaz de apoyar y distribuir el empuje de una cubierta semiesférica de 25 pies de diámetro interior.

Una de ellas consiste en reforzar los cuatro arcos torales sobre los que habría de asentarse la cubierta elevada, engrosándolos dos pies "en la salida... acia el jardin y acia la escalera" (28), lo que alteraría el aspecto exterior de la iglesia ideado por Arroyo al añadir en el recorrido longitudinal de sus muros exteriores unos resaltes, a modo de contrafuertes, que hubieran podido perjudicar su normal inserción medianera en el jardín y sobre todo en la escalera de la Enfermeria.

La otra solución insiste nuevamente en el engrosamiento de los machos torales, pero "sin tomar parte de ningún medianero" (29), es decir, sin crear ningún refuerzo exterior al perímetro de la iglesia, sino recurriendo a un engrosamiento achaflado de los mismos hacia el interior, tanto en dirección al cuadrado central sobre el que había de volar la cúpula, como a los lados del presbiterio y cuerpo de la nave.

El hecho de que Ardemans presente dos proyectos para solucionar el apeo de la cubierta tiene que ver con la intromisión de uno de ellos en los espacios colindantes, razón por la cual presentaría simultáneamente otro alternativo, o bien éste fue requerido por la Orden para subsanar el problema que implicaba el primero.

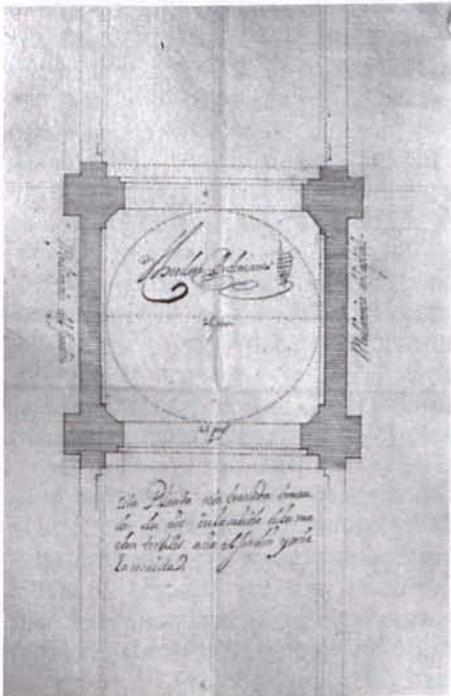
(28) Planta autógrafa de Ardemans. Arch. de la VOT, leg. 410/11, hoja suelta, s.f.

(29) Segunda planta autógrafa de Ardemans. Arch. de la VOT, leg. cit., hoja suelta, s.f.

Al mismo tiempo, el arquitecto adjunta una propuesta de planta de arranque del peralte del ochavo válida para cualquiera de las dos soluciones de apeo ofrecidas, ya que se desarrollaría por encima del anillo de la cúpula; ésta adoptaría un sistema de apoyo y distribución de empujes mediante pechinas muy generalizado en la época, traducido al interior en un espacio semiesférico convenientemente estucado y conservando al exterior el perfil octogonal de la planta, con apertura de vanos para la entrada de luz.

La planta que ofrece Ardemans es suficientemente expresiva, pues además de colorearla de rojo —frente al rayado oscuro que empleó para indicar sus reformas a nivel de suelo— especificó de su puño y letra que se trataba de la “Planta del ochavo que se a de executar sobre la capilla mayor de arriba”, apunte que resulta innecesario a la vista de la disposición de los macizos delimitando claramente un ámbito octogonal articulado en su cara externa por ligeros salientes de doble función: estructural, al actuar como contrafuertes, y formal, al multiplicar la movilidad del muro poligonal mediante la introducción de resaltes angulosos distribuidos rítmicamente para crear superficies alternativas de dos tamaños distintos.

Cada cara del octógono albergaría también un vano, señalado por Arde-



Proyecto de Teodoro Ardemans para el apeo de la cúpula.

mans con líneas entrecortadas, que permitiría la entrada de luz y acentuaría la propia articulación del ochavo y la sensación de movilidad antes aludida.

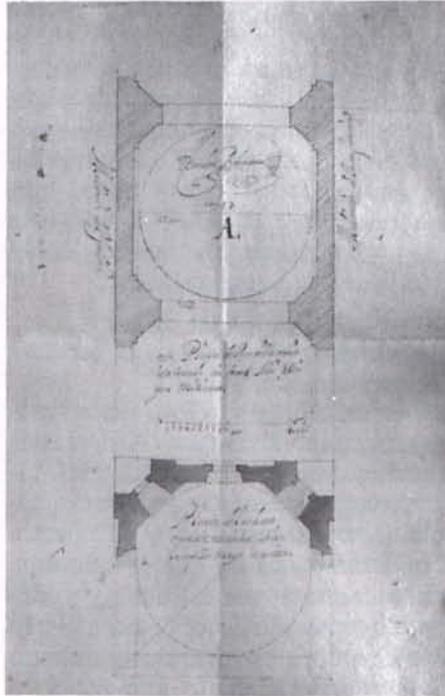
Pese a la corrección de las trazas, la Orden Tercera acordó en la misma Junta de 28 de marzo que “el señor Ministro perficione el ajuste con los herederos de Joseph de Arroyo, y que para que se pueda elegir lo que parezca mas conveniente asi para la obra de la Yglesia como para el menor gasto de su fabrica en que resta de ella procure el señor Ministro auisar a los Maestros de obras de esta Corte para que los que quisieren encargarse de esta obra den pliego de condiciones” (30). En ello no debemos ver una actitud de desagrado hacia el proyecto de Ardemans, sino más bien un deseo de tomar las precauciones necesarias para que la controvertida obra de la iglesia se concluyera convenientemente por la persona que demostrara estar más cualificada, sin atender a otra recomendación que sus propios méritos.

Una vez abierto el concurso, presentan sus declaraciones Felipe Sánchez —el 29 de marzo (31)— y Diego Rodríguez —el 2 de abril (32)— y además, por la atención que merece “este negocio, como ymportante,

(30) Arch. cit., Libro 4.º de la Enfermería, f. 258v-259.

(31) Arch. cit., leg. 410/11, s.f.

(32) Ibidem.



Otro proyecto de Ardemans para reforzar los machos torales de apoyo de la cúpula.

y de tantas consecuencias para la Orden y respecto de las opiniones que se havian publicado de que la obra referida tiene la firmeza que se necesita, y que otras son contrarias se acuerdo se llame a don Diego Luys Arias, ingeniero que se halla en esta Corte,... y al Padre Valdemoro, y Manuel del Olmo” y se nombra una comisión encargada de estudiar lo que fuere “mas conveniente asi en la continuacion de la obra como en la ynovacion de ella, mayor perfeccion, hermosura y seguridad, sin que obste el que se gaste mas de lo que se tenia considerado...” y para que no se retrase más el inicio de las obras “se encargo al señor Ministro procure que en conformidad de lo que esta acordado se concluya el ajuste, y convenio con los herederos de Joseph de Arroyo, y se trayga ynstrumento judicial para que en todo tiempo conste, y no quede la Orden expuesta a ningún pleyto” (33).

Atendiendo a este requerimiento, la comisión se reúne ante la Junta el 15 de abril para estudiar las propuestas de Diego Rodríguez, Juan de Pineda, Manuel García del Olmo y Felipe Sánchez, admitiéndose por fin las dos últimas y acordando se sacaran “tres copias de cada una de ellas y se remitan a Theodoro Ardemanus, a Phelipe Sánchez y a Diego Rodríguez para que sobre ellas dijese lo que se les ofreciera” (aquél en calidad de representante de los herederos y éstos como arquitectos elegidos por la Orden) (34). Estos maestros redactan un informe al respecto —informe que no aparece en los Archivos de la Orden—, imaginamos que dando su opinión sobre los otros y sopesando sus pros y sus contras, ante lo cual la Junta de 22 de abril se reúne para decidir “lo que más conviniese y haviendose propuesto para ello a los dichos Phelipe Sanchez Theodoro Ardemanus y Diego Rodríguez quedo elegido por mayor parte de votos Phelipe Sanchez” (35), quien presenta el correspondiente pliego de condiciones el día 6 de mayo (36).

Con esta decisión se cierra la relación profesional de Ardemans con la Venerable Orden Tercera, liquidán-

(33) Arch. cit., Libro 4.º de la Enfermería, f. 259-260.

(34) Libro citado, ff. 267r y v.

(35) Ibidem, f. 268v.

(36) Arch. de la VOT, leg. 410/11, s.f.

dosele el 20 de mayo dos doblones (37) en concepto de agradecimiento por haber acudido al "reconocimiento de la iglesia de la Enfermería y hecho plantas, y proposiciones para los reparos que se han juzgado necesarios", al igual que a Manuel García del Olmo, Diego Rodríguez y el Padre Valdemoro (38).

No vamos a tratar de analizar ahora las razones que impulsaron a la Orden a tomar esta decisión porque desbordaría nuestro propósito inicial, pero sí queremos constatar que el aspecto que hoy luce el revestimiento exterior de la cúpula es bastante menos afortunado que el que propusiera Ardemans: el peralte, demasiado escaso, no achaflana sus ángulos, por lo que el airoso y movido ochavo proyectado por Ardemans se convierte en un insulso cuerpo cúbico de paredes lisas en las que se han suprimido también los vanos. Sobre él, comprimiéndole más si cabe, en lugar de proyectarle hacia arriba, el chapitel empizarrado no consigue librarle de la sensación de pesadez, torpeza y limitación que su vista produce.

Todavía poseemos una prueba más de la infortunada presencia de Ardemans como arquitecto al servicio de la Venerable Orden Tercera, pues, aunque esta vez llegó a encargarse la obra en cuestión, fue demolida en unas reformas posteriores y no se puede apreciar ni siquiera su primitivo emplazamiento. Para comprender este encargo debemos retroceder hasta el mes de enero de 1695: el día 23 se expone ante la Junta la encarecida recomendación de Portocarrero para que los terciarios se sirviesen de Ardemans en la continuación de las obras comenzadas por el malogrado Arroyo. De momento, la Junta actúa con cautela y antes de contratar los servicios de nadie, opta por poner en práctica los trámites usuales que la ocasión requería, con el resultado que ya conocemos.

Mientras tanto, para no desairar al Cardenal con una dilación que podría ser tomada como negativa, contrata a Ardemans para realizar una escalera cuya ejecución no entorpecería el transcurso normal de los trá-

(37) Arch. cit., leg. 178/6, "Data de las cuentas de la Enfermería", hoja suelta, s.f.

(38) El acuerdo de hacer este pago se había tomado en la Junta del 24 de abril de 1695. Libro 4.º de la Enfermería, f. 271.



Techo de la escalera de la enfermería.

mites aludidos, puesto que se emplazaría en la Capilla del Cristo de los Dolores para la que Ardemans había realizado unas hermosas pinturas diez años antes.

El documento que relata el suceso es suficientemente expresivo en lo que se refiere a los motivos, emplazamiento, tasación y sistema de pago, pero no así en lo que atañe a estructura de la obra, de manera que hasta la aparición de nuevos datos más concretos nada podemos añadir a su texto, que copiamos íntegro como colofón al presente estudio.

"En 30 de henero de 1695

[Al margen: "Que se aga la escalera del coro de la Capilla"]

"El señor Ministro dio quenta tenia tratado con Theodoro Ardemanus Alarife y Maestro Mayor de esta Villa el que se executase una nueva escalera para subir al coro de nuestra Capilla respecto de que la que auia era tan sumamente estrecha y yndezente que no podia servir para el uso de dicho coro espezialmente quando esta se â ensanchado atendiendo a los concursos que se ofrezzen continuamente en la Capilla y que en

ellos se pueden grangear las voluntades de muchas personas de representacion que acudan a ella dandoles un lugar dezente lo qual no se podia lograr manteniendose la escalera antigua, que su señoria abia pasado a sacar lizencia y consentimiento del R.P.S. para que dicha escalera se executase y conbiniendo la Orden en ello abia ajustado la obra con dicho Theodoro en prezio de 2.800 reales, los quales abia discurrido su señoria se le podian pagar en unos efectos de la Villa que pertenezzen al culto divino con cuias cartas de pago se contentava el Maestro, y la Orden executava sin desembolso prompto una obra tan util y nezesaria, y aviendose comferido sobre esta materia se acuerdo se le diessen muchas grazias al señor Ministro por lo que su zelo y debozion se aplica a la mayor utilidad y aumento de la Orden y que la obra se executase en la misma conformidad que su señoria lo tenia ajustado y que se despachase libranza de los efectos referidos para satisfazer al Maestro" (39).

(39) Arch. de la VOT., Libro 9.º de Acuerdos, f. 298v-299.

TRAZAS DE SANTIAGO PAVIA PARA LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE SAN LUIS DE LOS FRANCESES

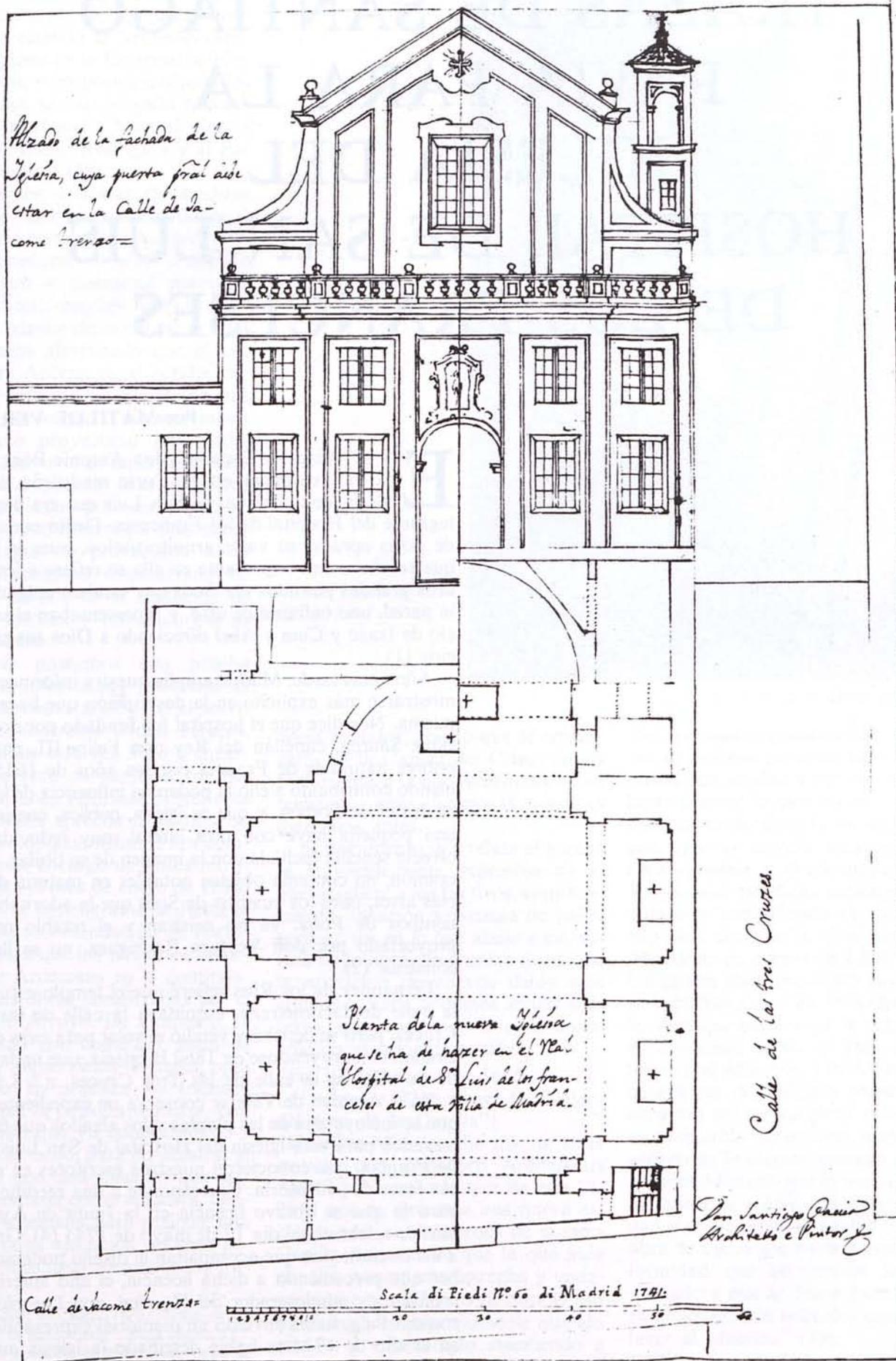
Por MATILDE VERDU

EN su "Viage de España", don Antonio Ponz recogió la existencia en la Corte madrileña de una iglesia denominada de San Luis que era parte integrante del Hospital de los Franceses. Debió considerar de poco aprecio su valor arquitectónico, pues lo único que reseña como importante en ella se refiere a los cuadros grandes pintados por Solís que estaban colgados en la pared, uno enfrente de otro, y representaban el sacrificio de Isaac y Caín y Abel ofreciendo a Dios sus sacrificios (1).

Años más tarde, Madoz amplía nuestra información al mostrarse más explícito en la descripción que hace de la misma. Nos dice que el hospital fue fundado por don Enrique Saureu, capellán del Rey don Felipe III, para los pobres naturales de Francia por los años de 1615, habiendo contribuido a ello la poderosa influencia de la Reina Isabel de Borbón, y que su iglesia, pública, consistía en una pequeña nave con otra lateral muy reducida que ofrecía sencilla fachada con la imagen de su titular. En su opinión, no contenía objetos notables en materia de nobles artes, pues los cuadros de Solís que la adornaban en tiempos de Ponz, ya no existían y el retablo mayor, proyectado por don Ventura Rodríguez, no se llegó a construir (2).

Fernández de los Ríos refiere que el templo estuvo en la calle de Jacometrezo, esquina a la calle de las Tres Cruces, pero se derribó y vendió el solar para casa de vecindad, construyéndose en 1862 la iglesia, que nada tenía de notable, en la calle de las Tres Cruces, n.º 8 (3).

En el Archivo de Villa se conserva un expediente en el que se incluye una de las plantas y los alzados que fueron trazados para esta iglesia del Hospital de San Luis, Rey de Francia, que conocieron nuestros escritores en diversas fases de su historia. Corresponde a una reedificación para la que se obtuvo licencia en la Junta de Ayuntamiento celebrada el día 12 de mayo de 1741 (4). Gracias a los documentos que acompañan al diseño podemos saber que precediendo a dicha licencia, el año anterior, el presbítero y administrador del Hospital, don Leopoldo Jerónimo Puig, había enviado un memorial expresando que en el año de 1714 se había derribado la iglesia antigua tras haberse procedido a tirar los cordeles con asistencia del Caballero Regidor del Cuartel y de uno de los maes-



Proyecto de Santiago Pavia para la iglesia del hospital de San Luis de los Franceses.

tros nombrados para tal efecto. De aquella diligencia sólo había quedado "... la noticia entre algunos vecinos y sirvientes del Hospital que asistieron a ella, habiéndose después planteado la yglesia nueva (cuyos cimientos están ya fuera de tierra) perdiendo terreno propio de la yglesia al parecer para hazer despues en el una pequeña lonja como la de San Phelipe Neri de clérigos menores. Pareciendo conveniente quitar el palenque para evitar que hurten los palos de él y las indecencias que se cometen en el sagrado, ha resuelto por el suplicante hacer el cimiento proporcionado para labrar sobre él pared en el mismo lugar y sitio que ocupaban las paredes antiguas, como parece por un pedazo de ellas que aún se conserva y por los cadáveres que se ven en la zanja que se ha abierto y que manifiestan haver sido enterrados en el lugar y parage que ocupava la yglesia antigua. Y constando assimesmo por los títulos de las casas y por la planta de Madrid que las paredes de dicho templo antes de su derrivo hacían esquadra perfecta y esquinazo en línea recta con las calles de Jacome de Trenzo y de las Tres Cruces, se demuestra que hoy no se pretende terreno alguno que no sea propio y que no se estrecha la calle ni sirve de perjuicio alguno...". En consideración de todo lo referido, don Leopoldo Jerónimo Puig solicitaba que el Caballero Regidor del Cuartel al que pertenecía el Hospital, acompañado del Maestro mayor de Madrid u otro que fuese elegido, reconociesen el lugar y dejasen convenientemente señalado el término propio del mismo, sobre el que se podía labrar la nueva iglesia. Este memorial fue presentado en la Junta de Ayuntamiento que tuvo lugar el 14 de diciembre de 1740 y se acordó que se buscasen los antecedentes y planta en él referidos y una vez hallados se entregasen al Caballero Comisario del Cuartel para que éste a su vez pudiese informar de los resultados obtenidos.

En la Secretaria del Ayuntamiento todas las diligencias practicadas para dar cumplimiento a lo encomendado resultaron infructuosas: ni se encontró la planta que se decía haber sido presentada con anterioridad a Madrid, ni el acuerdo en el que constaba se hubiese presentado.

El 29 de abril de 1741, don José Mateo de Ayora nombró a Manuel de Molina, maestro de obras y alarife de la Villa, para pasar a reconocer el lugar donde se había de ejecutar la obra expresada en el citado memorial. Una vez situados en el mismo y después de haber sido reconocidos el proyecto correspondiente a la nueva iglesia que se intentaba edificar y los títulos de propiedad que acreditaban la legítima posesión por parte del Hospital del paraje en que se habría de levantar, se procedió a la tira de cordeles por parte de Manuel Molina ante Manuel José Estévez, quien lo ejecutó en esta forma: "De linia y fachada general desde la esquina de dicho sitio que haze assi a la calle de las Tres Cruces como a la de Jacometrenzo asta la cassa medianera según se entra por la Red de San Luis, que pertenece a D.^a Maria de Agüero, tubo sesenta y zinco pies menos quarto. Y de ancho o hueco dicha calle de Jacometrenzo según se entra en ella por la Red de San Luis desde dicho sitio asta la zera de enfrente casas que pertenecen a D. Juan Antonio Gascón y hazen esquina a la callejuela de la Flor veinte y siete pies y tres quartos y por el otro extremo desde dicha esquina sitio del Ospital asta la esquina de la calle de los Leones, casas que administra D. Andrés Yago veinte y quatro pies. Y desde dicha esquina del referido ospital asta la de las ca-

sas que fueron de D. Vizenzio de Esquarzafigo y sirvieron de Cárzel de la Corona, tubo de hueco la calle de las Tres Cruces veinte y dos pies y medio". Asistió al acto Pablo de Torres, maestro de obras, que realizaria la que va expresada. El Caballero capitular le previno, como era usual en estos casos, observase en ella Ornato y policía enlosando la tirantez de su fachada y sacase la tierra y desmontes al campo para no embarazar el paso público.

Una vez cumplimentado el requisito previo de la tira de cordeles, el Ayuntamiento, como hemos visto al principio, concedió licencia para que se llevase a cabo la construcción del proyecto presentado.

Como puede apreciarse se trata de un diseño, firmado por don Santiago Pavía, arquitecto y pintor, en el que queda especificado que la fachada principal de la iglesia debía estar en la calle de Jacometrezo. A simple vista parece responder al esquema de fachada, con orígenes en el protobarroco italiano, que fue profusamente extendida por las iglesias de la Compañía de Jesús y alcanzó pronta raigambre en nuestro país: dos cuerpos superpuestos en la vertical unidos entre sí por medio de aletones. El primer cuerpo está subdividido a su vez en cinco calles simétricas. Pero el paso de una calle a otra no queda establecido a través del plástico y rítmico juego de pilastras y columnas de alto pedestal que dotaba a aquellas fachadas de un dinámico juego de superficies situadas en diferentes planos cuyo punto máximo de tensión se concentraba en el eje central. Santiago Pavía se limita a reducir al máximo el paramento mural abriendo en él amplios ventanales que agrupa de dos en dos mediante un molduraje rectangular totalmente rectilíneo. El procedimiento evoca el utilizado por Juvara en algunas de sus obras. Únicamente en la calle central, sobre el semicírculo de la puerta, se hace concesión al elemento decorativo al incorporar una pequeña hornacina de perfil mixtilíneo.

La separación de ambos cuerpos corre a cargo de una balaustrada, en cuyos remates los jarrones, flameros y figuras escultóricas han dejado lugar a las sobrias bolas herrerianas. Esta balaustrada rompe ligeramente el plano horizontal al adelantarse en unión de la cornisa que corona el primer cuerpo con el fin de señalar visualmente los límites de la nave interior.

En el segundo cuerpo volvemos a encontrar la misma ausencia de órdenes, de elementos plásticos y quebrados capaces de dinamizar su estructura. Se subdivide en tres calles, pero sin guardar correspondencia con las establecidas en el inferior. El foco de atención se dirige hacia el extenso vano que, al igual que los anteriores, establece una viva comunicación entre el recinto interior de la iglesia y el mundo exterior. El molduraje es sobrio. Se adapta a la forma triangular del cuerpo y únicamente quiebra sus líneas en la zona superior de la calle central acentuando la focalización del eje central. Los aletones laterales huyen a su vez de cualquier caracoleo formal y rompen únicamente la monotonía de su superficie con la inclusión de sobrios recuadros geométricos. Rematan en bolas de bajo pedestal sobrepuestas a la rectilínea cornisa triangular que corona el conjunto.

Al parecer, el arquitecto pretendió que esta iglesia estuviese flanqueada solamente por una torre. Torre que nos recuerda la tipología empleada por el barroco madrileño, dado sus caracteres atrofiados. Estas torres venían a desempeñar el papel de transición óptica entre la fachada y la inmensa cúpula que las iglesias reiteradamente in-

cluyeron en sus esquemas. Y es precisamente este elemento, la cúpula, el que más expresivamente aleja este diseño de la arquitectura que venía siendo habitual desde el siglo XVI. Algunas construcciones europeas habían supuesto un avance en este sentido. Felipe Juvara, en diversas creaciones eliminó la cúpula como parte independiente y rasgo dominante y en algunas de las que fue incluida, la iluminación de los edificios a través de múltiples ventanas anulaba el papel prioritario que hasta entonces había jugado. Su ausencia se manifiesta claramente en planta. Un pequeño pórtico, adaptado al desnivel del terreno, tiene acceso a la pequeña torre y a una serie de estancias que se suceden comunicándose en el flanco derecho de la iglesia. Da paso a una amplia nave, cubierta con bóveda de cañón, en la que se insertan cuatro capillas rectangulares totalmente independientes entre sí. El presbiterio acaba en testero semicircular. A ambos lados del mismo se disponen los accesos a unos recintos distribuidos de manera asimétrica, cuyas plantas se mantienen dentro de la tónica general rectilínea. Las del lado derecho le enlazan con el pórtico de entrada.

En líneas generales, este diseño arquitectónico para la iglesia del Hospital de San Luis de los Franceses es representativo de una de las líneas artísticas en las que se movía la arquitectura madrileña de aquellos momentos en los que a las enseñanzas de un barroco tradicional se habían sobrepuesto, sobre todo a través del contacto con las obras cortesanas, aquellas procedentes de los centros de Europa que protagonizaban el movimiento artístico más brillante: Francia e Italia. Dentro de estas últimas habría que distinguir las correspondientes a una corriente barroca de línea clásica (Bernini-Fontana-Juvara), las procedidas de un barroco de conjugación más libre (Borromini-Guarino-Bonavia), el movimiento rococó y los primeros pasos de un neomanierismo y neoclasicismo que pausadamente iría implantando su dominio. Manifestación del barroco tardío clasicista, la iglesia de San Luis enlaza en realidad con la tradición posherreriana superviviente, con mayor o menor intensidad, a través de todo el siglo XVII y primera mitad del XVIII y es precursora a su vez del futuro neoclasicismo imperante en la segunda mitad del siglo.



Interior de la Iglesia, derribada.

(1) PONZ, A.: "Viage de España", 1793; tomo V. 3.^a imp., pág. 237.

(2) MADOZ, P.: "Diccionario geográfico, histórico y estadístico de España y sus posesiones de Ultramar", Madrid, 1848, tomo X, pág. 373.

(3) FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: "Guía de Madrid", Madrid, 1876, pág. 321.

(4) ASA: 1.^a-83-160. El plano mide 29 × 42,5 cm. y está realizado en tinta marrón.

LA VIVIENDA BURGUESA PLURIFAMILIAR EN EL MADRID DE LA RESTAURACION

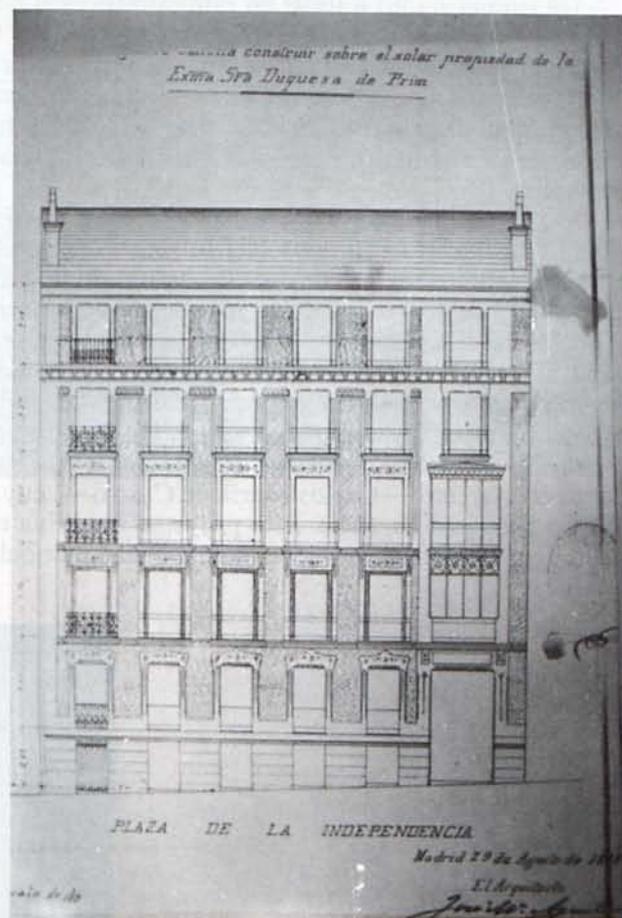
Por ANGEL LOPEZ CASTAN

EL advenimiento en 1874 de la Restauración Borbónica (1874-1902) supuso para la arquitectura española en general, y la madrileña en particular, un momento de gran auge, tanto por la multiplicidad de los estilos desarrollados, todos ellos bajo el común denominador del historicismo o "revival", o bien fundidos en el eclecticismo, como por el gran volumen de lo edificado en este último cuarto del siglo.

Como ha advertido Navascués, el desarrollo de la arquitectura madrileña de la época de la Restauración iba a estar marcado por dos acontecimientos claves para la historia de la España contemporánea, mediando entre ambos un lapsus de tiempo de treinta años: de la Revolución de Septiembre de 1868, que supuso el destronamiento de Isabel II, al desastre colonial de 1898, con la liquidación de las últimas posesiones españolas en Ultramar. Ciertamente, estos condicionantes históricos influirían en mayor o menor grado sobre el desarrollo arquitectónico y urbanístico del Madrid alfonsino y de la Regencia (1).

Paralelamente a la erección de los grandes edificios civiles y religiosos, el Madrid de la Restauración fue también testigo de un gran ímpetu constructivo en lo que se refiere a la vertiente de su arquitectura doméstica. Este auge vino ligado a los años de paz y estabilidad social internas que proporcionó el reinado de Alfonso XII y la posterior regencia de María Cristina de Habsburgo, sirviendo la política pacificadora de aquél de eficaz estímulo para el fomento de la inversión privada por parte de la burguesía y de la aristocracia de la época. En efecto, fueron estas clases las que, a la par de impulsar las grandes reformas urbanas del último tercio del siglo XIX, invirtieron gran parte de su capital en la construcción de edificios para viviendas, destinadas en su mayoría a ser explotadas en régimen de alquiler por sus propietarios.

En pocos años Madrid vio multiplicarse la cifra de viviendas plurifamiliares de varios pisos, llamadas también casas de cuartos o de vecindad, al igual que asistió a la edificación, aunque en menor proporción, de numerosos palacetes u hoteles unifamiliares. Sin embargo, estos dos tipos de vivienda doméstica responderán generalmente a dos "status" sociales distintos, cada uno con unas aspiraciones y exigencias:



J. M.^a de Aguilar. Proyecto de fachada. Plaza de la Independencia, 3. 1883.

— Las casas de pisos de grandes pretensiones están en función de una burguesía acomodada y en ascenso que busca unas viviendas confortables, amplias y cómodas, dentro de la tónica europea imperante —París sería el modelo a imitar—, pero que no puede permitirse el lujo de pagar unos terrenos de elevado coste para levantarse un palacete u hotel individual. Tampoco hemos de olvidar que muchas veces estas casas de cuartos, incluso las más lujosas, eran de alquiler, y no en propiedad, lo cual podría hablarnos de las diferencias existentes en el poder adquisitivo de esta burguesía (media y alta).

— Las viviendas unifamiliares quedaban reservadas casi exclusivamente a la aristocracia madrileña próxima a la Corte, con unas necesidades sociales que cumplir de cara a su "status" —bailes, fiestas, recepciones—, en las que no es ajeno el prototipo arquitectónico elegido: palacete de dos plantas con amplia escalinata de acceso en su fachada principal; jardín en torno a la casa rodeado por una vistosa verja; cocheras y cuadras; amplios salones en el interior para la celebración de fiestas; gabinetes de recepción y salas de estar; despacho, etc.

Un primer punto a tocar en este estudio es el del *Urbanismo*: la Revolución de 1868 había sentado las bases para una reestructuración urbana de Madrid, favorecida "por el derribo de las tapias que constreñían la ciudad e impedían su crecimiento en superficie", y por las numerosas secularizaciones, expropiaciones y derribos que se generaron (2).

Fruto de esta ordenación urbana fue el acometimiento, de una manera definitiva, del Ensanche de Madrid a partir de 1869. No se trataba, sin embargo, de un plan urbanístico de nuevo cuño, siendo preciso remontarnos al Real Decreto de 8 de abril de 1857 por el que se autorizaba al Ministerio de Fomento, tras ser consultados el Ayuntamiento y la Diputación de Madrid, a formular un proyecto de ensanche para la capital. Es lo que se denominó el Plan Castro, apellido del ingeniero a quien se encargó el proyecto —Carlos María de Castro—, cuya ejecución comenzó en 1860. Este proyecto concebía el trazado de las calles de forma ortogonal o en cuadrícula, es-

tando previstas en él zonas de utilidad pública como son cuarteles, iglesias, mercados, escuelas, hospitales, teatros, etcétera, y numerosos jardines privados. A diferencia de la transformación urbana de París, llevada a cabo por el barón Haussmann, en donde las grandes avenidas atraviesan el antiguo casco medieval, el plan Castro conservaba intacto el viejo casco madrileño. Aunque con modificaciones inevitables, hay que reconocer que la zona de Madrid urbanizada según los proyectos del plan Castro es, aún hoy, unas de las mejor trazadas de la capital (3).

Fernández de los Ríos, en su "Futuro Madrid" (1868) y en su "Guía de Madrid" (1876), nos ha dejado una información de primera mano sobre la apertura de los nuevos barrios de la capital y su ordenación urbana, empresas desarrolladas durante la Restauración. Sería en estos nuevos barrios, precisamente, en donde se desarrollaría la mayor parte de la arquitectura doméstica de la época.

Las principales zonas de Madrid comprendidas por el Ensanche y pobladas fundamentalmente por la aristocracia y la burguesía del momento fueron las siguientes:

— *El Barrio de Argüelles*: calles de Ferraz, Princesa, Mendizábal, Tutor, Rey Francisco, etc.

— *El Barrio del Retiro*: limitado por las calles de Granada, Alcalá y el Salón del Prado. La calle de Granada, actualmente Alfonso XII, se abrió tras el derribo de las tapias del Retiro, la Pajarera y la Casa de Fieras Vieja (4). Es éste uno de los núcleos urbanos más importantes y mejor conservados de la época de la Restauración, pudiendo destacarse en él las siguientes calles: Valenzuela, Alfonso XI, Montalbán, Juan de Mena, Lealtad, ahora Antonio Maura, que desemboca en la plaza del mismo nombre; Moreto, Méndez Núñez, Felipe IV; Academia, Ruiz de Alarcón, Casado del Alisal, Alberto Bosch y Espalter. Esta última frente al Jardín Botánico, cierra el perímetro del barrio por su otro extremo.

— *La Carretera de Aragón*: corresponde a la actual calle de Alcalá, perteneciente entonces al barrio de la Plaza de Toros. Tiene su punto de partida en la plaza de la Independencia, urbanizada también por estos años.



J. M.^a de Aguilar. Realización del proyecto anterior. 1883.

— *La Barriada del Pósito y Cuarteles del Pósito*: esta nueva barriada, comprendida por las calles que van del paseo de Recoletos a la plaza de la Independencia (calles de Olózaga, Villalar, Marqués del Duero, Recoletos, Villanueva), surge en los terrenos que ocupaba el Pósito o antiguo almacén municipal de acopio de granos y las dependencias que lo circundaban.

— *La Urbanización del Paseo de Recoletos y del Paseo de la Castellana*.

— *El Barrio de Santa Bárbara*: barriada situada en las inmediaciones de las Salesas Reales, y comprendida por las calles situadas a espaldas del paseo de Recoletos, entre Génova —antigua Ronda de Recoletos— y Hortaleza aproximadamente. Algunas de las calles más significativas son: Pelayo, Fernando VI, Bárbara de Braganza o antigua Costanilla de la Veterinaria; Salesas, actualmente Conde de Xiquena; Saúco, llamada de Prim en la actualidad; Almirante, Argensola, Orellana, Barquillo, Marqués de la Ensenada. Este barrio fue otro de los preferidos por la burguesía de la Restauración, como lo atestiguan las numerosas casas edificadas en su entorno.

— *El Barrio de Salamanca*: esta barriada lleva el nombre de su promotor y artífice, el marqués de Salamanca. Situado en las afueras de la Puerta de Alcalá, según datos proporcionados por Fernández de los Ríos, en siete años se pobló con 26.000 habitantes. Podemos destacar las calles de Serrano, Velázquez, Goya, Lista, Don Ramón de la Cruz, Juan Bravo, Maldonado, Lagasca, Claudio Coello, etc.

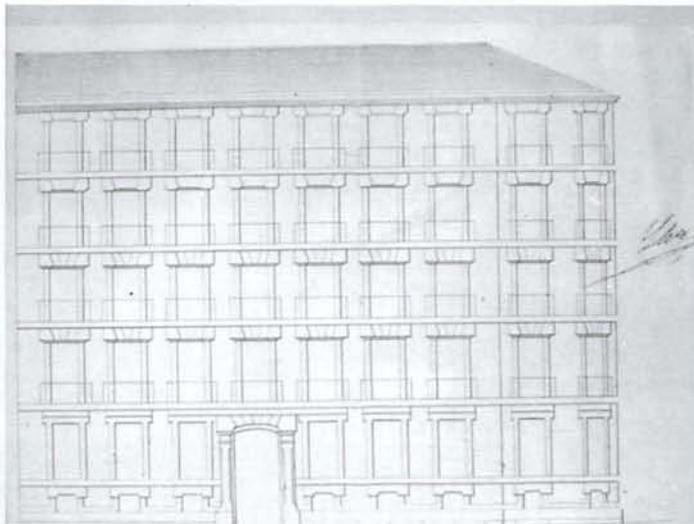
— *El Barrio de Indo*: situado entre la Ronda de Recoletos, actual calle de Génova, y el paseo del Obelisco. “Barriada construida por el señor Indo al lado izquierdo del paseo del Cisne, con pequeños hoteles de alquiler, caprichosamente trazados por el arquitecto Villajos, que han embellecido mucho el aspecto de la Castellana” (5). Algunas de las calles de este barrio son Almagro, Monte Esquinza, Españolito, Fernando el Santo, Orfila, Blanca de Navarra, etc.

— *El Barrio de Chamberí*: calles de Olid, Santa Felicina, Raimundo Lulio, Alburquerque, Cardenal Cisneros, etcétera.

El resto de los barrios comprendidos dentro del Plan de Ensanche quedan fuera del ámbito urbano elegido por la burguesía para la construcción de sus viviendas. Se trata de barriadas humildes pobladas por las clases proletarias que habitaban en los extrarradios de Madrid:

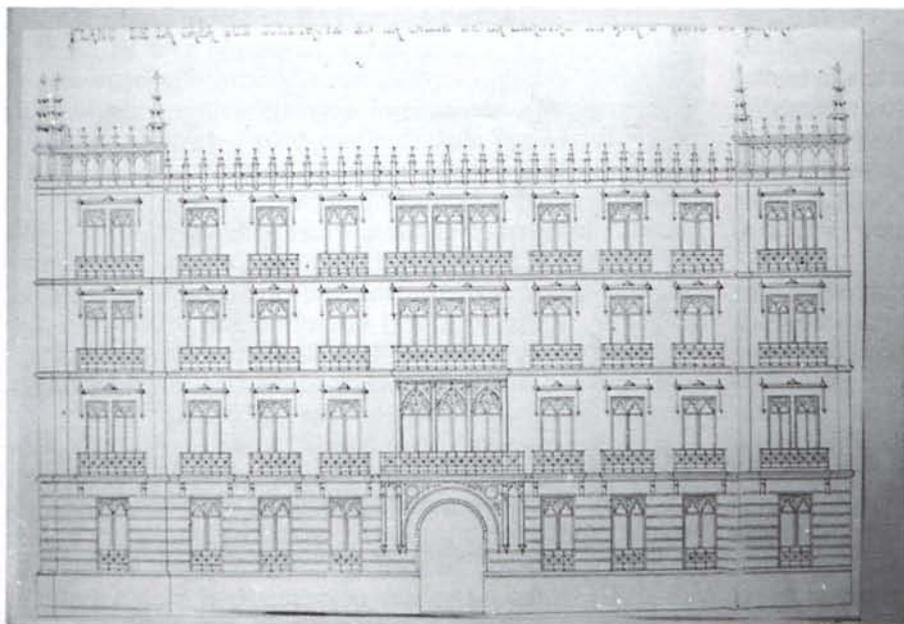
Arrabales de Pozas, Valle-Hermoso, Bellas-Vistas, Tetuán, La Prosperidad, La Guindalera, Pacífico, Sur y Peñuelas.

Estilísticamente, la arquitectura doméstica madrileña de la Restauración participaría del auge general que tuvieron en Europa los llamados estilos históricos; denominada por Navascués “la fase típica del revival”, esta inercia arquitectónica, dominada por el signo del eclecticismo, se vería rota en las postrimerías del siglo por la irrupción modernista. En el momento que estudiamos, se dieron cita estilos tan diversos como el italianizante cuatrocentista, adoptado por Francisco de Cubas en la decoración de sus edificios para viviendas, frente a la otra vertiente neogótica de sus construcciones oficiales; el estilo neomudéjar, cuyo máximo representante fue Emilio Rodríguez Ayuso junto a Lorenzo Alvarez Capra y Carlos Velasco, si bien estos dos últimos mantuvieron una ten-



L. Alvarez Capra. *Proyecto de fachada y su realización*. Serrano, 23. 1883.





E. Rodríguez Ayuso. *Proyecto de fachada.*
Antonio Maura. 1881.

dencia ecléctica en su arquitectura doméstica; los estilos neogriego y neorromano, etc.

Sin embargo, el estilo que dominó en este último tercio del XIX en Madrid fue el eclecticismo, caracterizado por la mezcla en un solo edificio de elementos procedentes de estilos diversos, pero elaborados con un sentido nuevo. Coincidiendo nuevamente con Navascués, podríamos considerar el discurso de ingreso en la Academia de San Fernando de Juan de Dios de la Rada Delgado, leído en 1882, como un verdadero manifiesto del eclecticismo. Lleva por título: "Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX". En algunos de sus párrafos podemos leer: "Nuestro siglo tiene un espíritu de asimilación... El arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico, confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas; pero en saber combinarlos de modo que resulte un todo homogéneo y armónico está el secreto, que sólo al verdadero talento artístico es dado penetrar" (6).

En esta línea del eclecticismo habría que encuadrar a

la gran mayoría de los arquitectos madrileños del momento, pudiendo destacarse: Agustín Ortiz de Villajos, Severiano Sáinz de la Lastra, Miguel Aguado de la Sierra, José María de Aguilar, Antonio Ruiz de Salces, Isaac Rodríguez Avial, Simeón Avalos, Federico Ynzenga y Castellanos, Esteban Latorre Latorre, Enrique María Repullés y Vargas, etc.

Este eclecticismo arquitectónico coincidiría en cierta forma con la estética un tanto prosaica y retórica que caracterizó a las artes y a la cultura española en general durante el último tercio del siglo XIX, sumidas en un letargo de mediocridad y decadencia alentado por una aristocracia y una burguesía sin otras inquietudes renovadoras. Habría que esperar al fin de siglo, con la aparición de dos movimientos artístico-literarios distintos aparentemente —modernismo y noventa y ocho—, desarrollados de forma paralela en Cataluña y Castilla, y con unas premisas estéticas e ideológicas totalmente nuevas, para que se produjera la gran sacudida cultural que serviría de eficaz revulsivo a toda la inercia trasnochada anterior.



E. Rodríguez Ayuso. *Realización del proyecto anterior.* 1881.

ESTUDIO PORMENORIZADO DE LOS EDIFICIOS DESTINADOS A VIVIENDAS

En este apartado intervienen toda una serie de factores a tener en cuenta: distribución interior de los pisos; configuración general del edificio; construcción y materiales; higiene y ventilación; decoración; confort, etc.

Afortunadamente disponemos para este estudio de un testimonio contemporáneo de primera mano en el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del arquitecto Enrique María Repullés y Vargas, leído en 1896 bajo el título: "La casa-habitación moderna desde un punto de vista artístico".

Este discurso fue contestado en la misma sesión por el también arquitecto y académico don Lorenzo Alvarez Capra, quien hizo unas interesantes reflexiones respecto al mismo tema (7).

El primer punto tratado en el discurso es el de la *distribución interior de los pisos*.

Con respecto a este punto hemos de advertir que carecemos de planos interiores de distribución de las viviendas, ya que la Comisión de Obras del Ayuntamiento de Madrid no exigía en aquel momento el plano distributivo por piezas o habitaciones de los diferentes pisos que constituían el edificio. Por lo tanto, los expedientes de construcción conservados en el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid se limitan únicamente a proporcionarnos la memoria descriptiva y el alzado de la fachada del edificio, adjuntadas ambas por el arquitecto. Así pues, nos hemos de conformar con la información suministrada por Repullés sobre este particular.

Antes de nada, comienza diciéndonos Repullés, la casa ha de ser "habitabile", es decir, ha de responder a unas condiciones higiénicas de luminosidad y ventilación; ha de ser vasta, cómoda, sana.

A continuación pasa a hacer un amplio estudio acerca de la distribución ideal de las piezas destinadas a vivienda en una casa-habitación moderna.

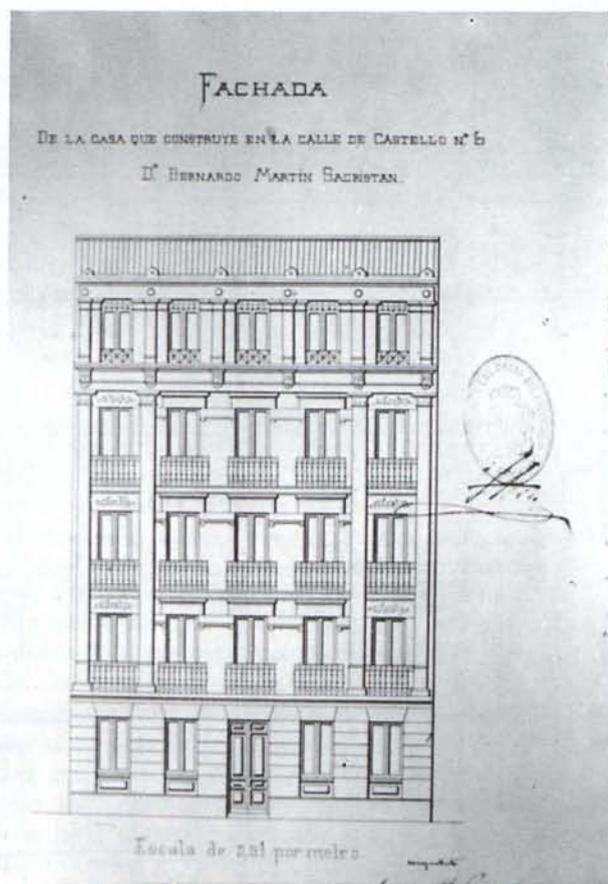
Alvarez Capra, a este respecto, nos dirá: "La verdadera base del sistema distributivo de las casas, no hay para qué decir que consiste en la capacidad cúbica de cada una de las habitaciones, teniendo presente el número de individuos que han de ocuparlas, el uso a que se destinan y el tiempo probable de permanencia en ellas" (8).

Repullés distingue seis secciones bien diferenciadas en esta distribución:

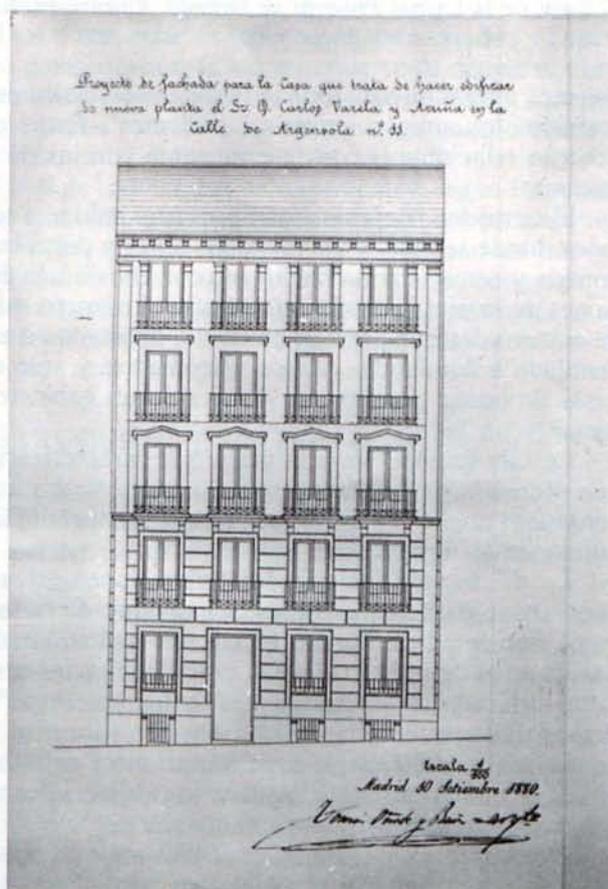
— *La 1.ª sección* comprendería las "piezas destinadas a tratar de negocios". Estas han de estar lo más próximo posible a la entrada. En esta sección se incluirían el vestíbulo o recibimiento, que habrá de tener claridad y amplitud, y "servir de repartidor de los diferentes servicios"; y el despacho, claro y alejado de los ruidos de la casa. A ser posible se le antepondrá otro cuarto a modo de sala de espera.

— *La 2.ª sección* estaría integrada por las piezas "destinadas a la recepción de visitas y celebración de fiestas y reuniones". Como mínimo habría dos piezas: "un salón para reuniones y un gabinete o pequeña sala para las visitas aisladas de cada día". El gabinete tendrá entrada independiente de la sala y puerta de enlace entre ambas piezas.

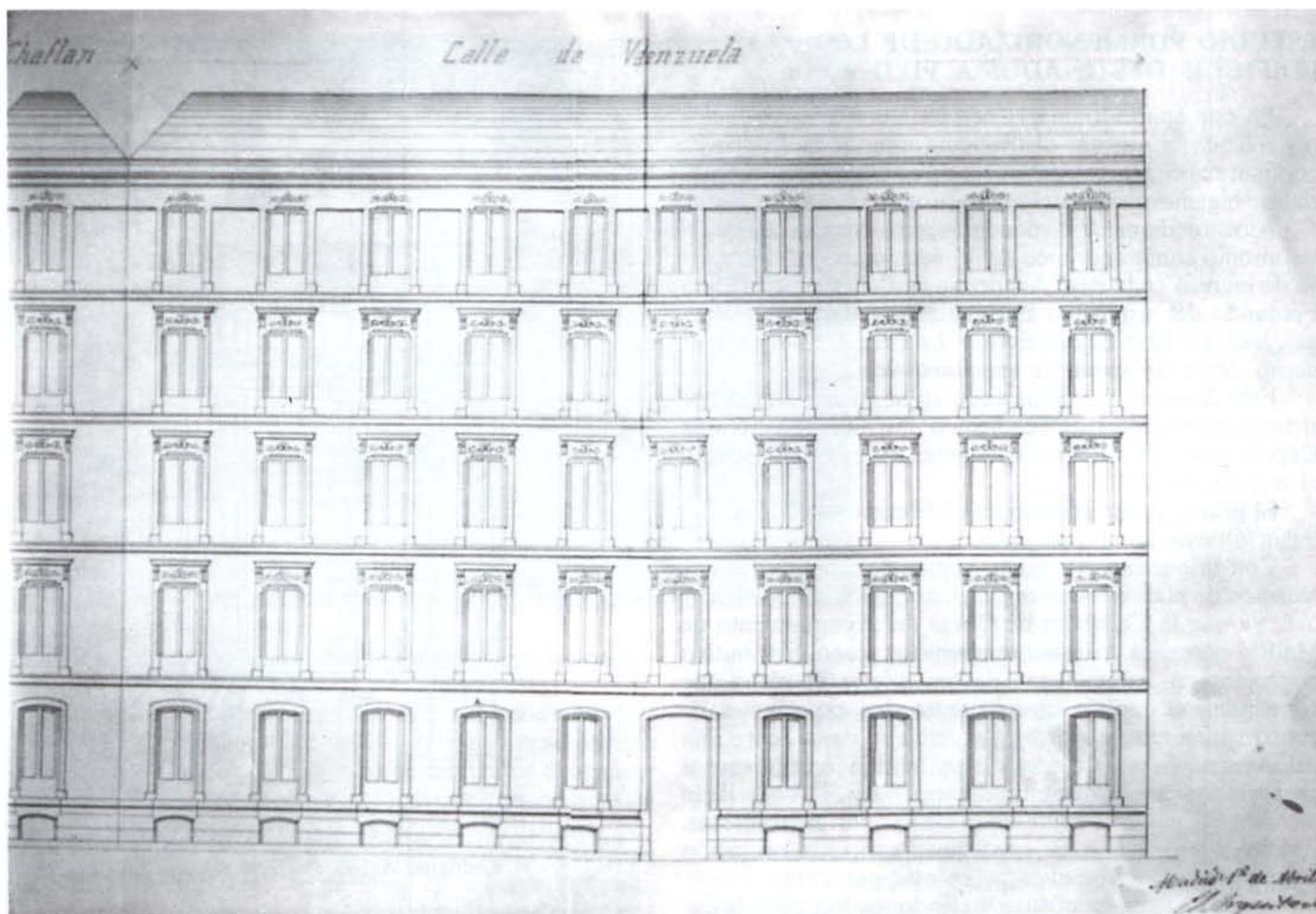
— *La 3.ª sección* comprendería las "salas familiares y gabinetes de confianza, biblioteca, comedor, billar, orato-



E. Rodríguez Ayuso. Proyecto de fachada. Castelló, 6. 1882.



T. Oñate y Ruiz. Proyecto de fachada. Argensola, 11. 1880.



S. Sainz de la Lastra. *Proyecto de fachada. Valenzuela, 2. 1880.*

rio, etc., para el uso de toda la familia, y en las cuales son recibidos los amigos íntimos y parientes”. Estas piezas deberán relacionarse convenientemente con las de la 2.^a sección.

El comedor “deberá situarse en proximidad a los salones donde se reúnen los invitados antes y después de la comida y comunicando fácilmente con ellos”. Las dimensiones de la pieza estarán en relación al número máximo de comensales que haya de contener, debiendo estar bien ventilada e iluminada. Anejos al comedor, y sólo en las casas de buena posición, se dispondría un gabinete para fumar y un billar.

La sala familiar sería la pieza que caracterizaría, según Repullés, la tercera sección, ya que “constituye el verdadero hogar” y “es un recinto que compendia la vida íntima de la familia”.

— La 4.^a sección incluiría las habitaciones privadas o “aposentos particulares de cada individuo de la familia, como son los dormitorios, tocadores, baños, guardarropas, cuartos de trabajo y otros, cuyas habitaciones deben estar separadas e independientes de las anteriores”. Podemos destacar en ella:

El cuarto de trabajo, cuya importancia enfatiza Repullés con palabras como “santuario del jefe, infranqueable casi siempre para los profanos...”.

El dormitorio, que ha de tener “las mejores condiciones higiénicas, dándole recogimiento para el reposo, excelente ventilación directa, amplitud y desahogo”.

Piezas destinadas al aseo personal y anejas: tocado-

res, baños, guardarropas, etc. Estas piezas habrán de tener accesos independientes, luces abundantes, discretas comunicaciones entre sí, etc.

— La 5.^a sección “la componen los cuartos y dormitorios de los sirvientes”. Estos han de tener buenas condiciones higiénicas y su situación será equidistante de los aposentos particulares de la familia y el resto de la casa. A este respecto resulta muy curiosa la consideración que a continuación hace Repullés: “No opino que, como en Francia, se les relegue al último piso; pues, además de dificultarse el servicio, resultan fuera de la vigilancia de los amos, con una libertad reñida con la moral y de la cual seguramente abusarían”.

— La 6.^a sección estaría compuesta por las dependencias necesarias al servicio doméstico: la cocina, de la que habría que separar todos los servicios ajenos a la comida, como son el lavado y planchado, el fregado de la vajilla, etcétera, labores a realizarse en piezas contiguas; las despensas; las cuadras y cocheras, que en caso de existir deberán alejarse lo más posible para evitar ruidos y malos olores.

Esta distribución en secciones trazada por Repullés, correcta desde un punto de vista arquitectónico, pecaría de utópica, no tanto por su viabilidad, como por la gran superficie necesaria para distribuir tan elevado número de piezas. Podríamos considerar como excepcionales los casos que realmente se ajustaran a esta normativa, y que constituirían lo que podríamos llamar la perfecta configuración de una vivienda burguesa de clase alta.



S. Sainz de la Lastra. Realización del proyecto anterior. 1882.

La literatura del momento nos proporciona abundantes ejemplos descriptivos acerca de las viviendas de la Restauración en Madrid, así podríamos citar la novela del Padre Coloma "Pequeñeces"; "Insolación", de Emilia Pardo Bazán; "Dulce y sabrosa", de Octavio Picón; o algunas de las narraciones y novelas de Ortega Munilla. La gran figura de Benito Pérez Galdós quedaría fuera, aun siendo contemporáneo de la Restauración, debido a que sus novelas se centran en una época anterior: en efecto, son las casas del Madrid isabelino las que aparecen en novelas como "Fortunata y Jacinta", "Tormento", o "La de Bringas".

Sin embargo, y enlazando con el proyecto distributivo de Repullés, hay que decir que la realidad era otra desgraciadamente, sobre todo en lo que se refiere a las casas de vecindad más modestas, cuya construcción y distribución seguía respondiendo a unos prototipos anteriores que se remontan a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Alvarez Capra, en la réplica al discurso de Repullés, se refiere concretamente a este tipo de viviendas que podríamos denominar galdosianas:

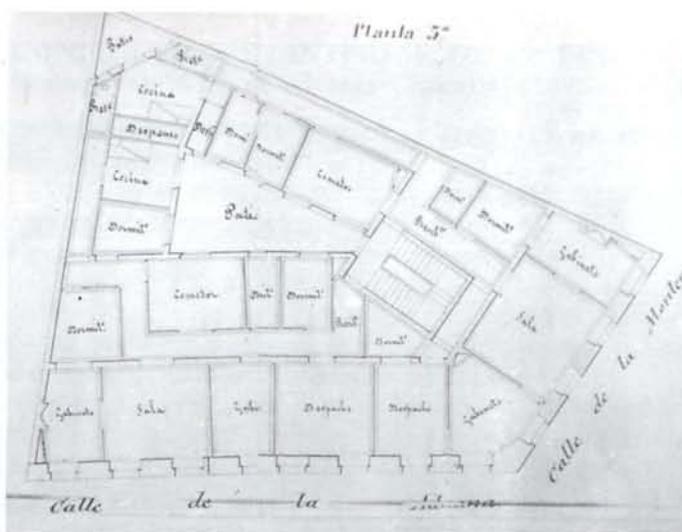
"Constituyen alojamientos destartados, sin proporciones, floreciendo el moho en los portales, escaleras y patios, privados casi de moho de aire y de luz, desprovistos de agua, sin las más elementales ideas de las salidas precisas". En otro momento nos dice: "Las casas se hallan levantadas sobre terrenos irregulares en sus proporciones, sin relación alguna entre las fachadas a la vía pública y su fondo, ocasionando lo dicho distribuciones incoherentes, forzadas o inverosímiles. Comedores de paso a la cocina, dormitorios en los comedores, alcobas hasta sin montantes de ventilación a los pasillos" (9).

De todos estos defectos también se hace eco Repullés, consignando los principales a erradicar:

"Nuestras actuales habitaciones no responden, en general, a lo reclamado por las necesidades modernas y el bienestar apetecido. Fijándonos por un momento en las casas destinadas a alquiler, con inclusión de las de precio elevado, propias solamente para familias bien acomodadas, observaremos un patrón rutinario de que los propietarios no se apartan, especie de canon tradicional, aplicado lo mismo a la casa modesta que a la lujosa".

Algunos de estos defectos rutinarios eran:

— "Las mezquinas alturas de los pisos, obligadas por el



S. Sainz de la Lastra. Plano de Planta. Montera, 18. 1881.

deseo de obtener todos los posibles dentro de la elevación señalada como tal por las Ordenanzas municipales".

- El portal y la escalera, generalmente mal iluminados.
- Los recibimientos, estrechos y oscuros.
- "Los despachos, necesitados de silencio y luz, y los comedores, que deben ser alegres y bien ventilados, suelen tener estrechas ventanas a patios donde de ordinario abren las suyas las cocinas; y ¡quiera Dios que falten en la planta baja dependencias mal olientes y ruidosas!".
- "Dormitorios con ventilación directa apenas se encuentra uno, y esto si acaso, en las modernas construcciones; cuartos de baño, rarísima vez; contentémonos con que la abundancia de aguas permita los inodoros y fregaderos".

— "Dos o tres cuartos tenebrosos para criados y ropas, alguno para tocador; la cocina, que suele ocuparse también en oficios bien diferentes del arte culinario y menos limpios; y una reducidísima despensa, situada con harta frecuencia entre el fogón y el vertedero".

El mal de todos estos inconvenientes, según Repullés, no está tanto en los arquitectos como en los propietarios de las fincas, quienes muchas veces rechazan las nuevas distribuciones "más razonables y artísticas, obligando al antiguo reparto, multiplicando piezas, estrechando cruas, reduciendo patios y rebajando alturas, todo con el objeto de sacar al capital renta mayor".

CONSTRUCCION Y MATERIALES

Este punto es tratado por Alvarez Capra en su contestación al discurso de Repullés (10).

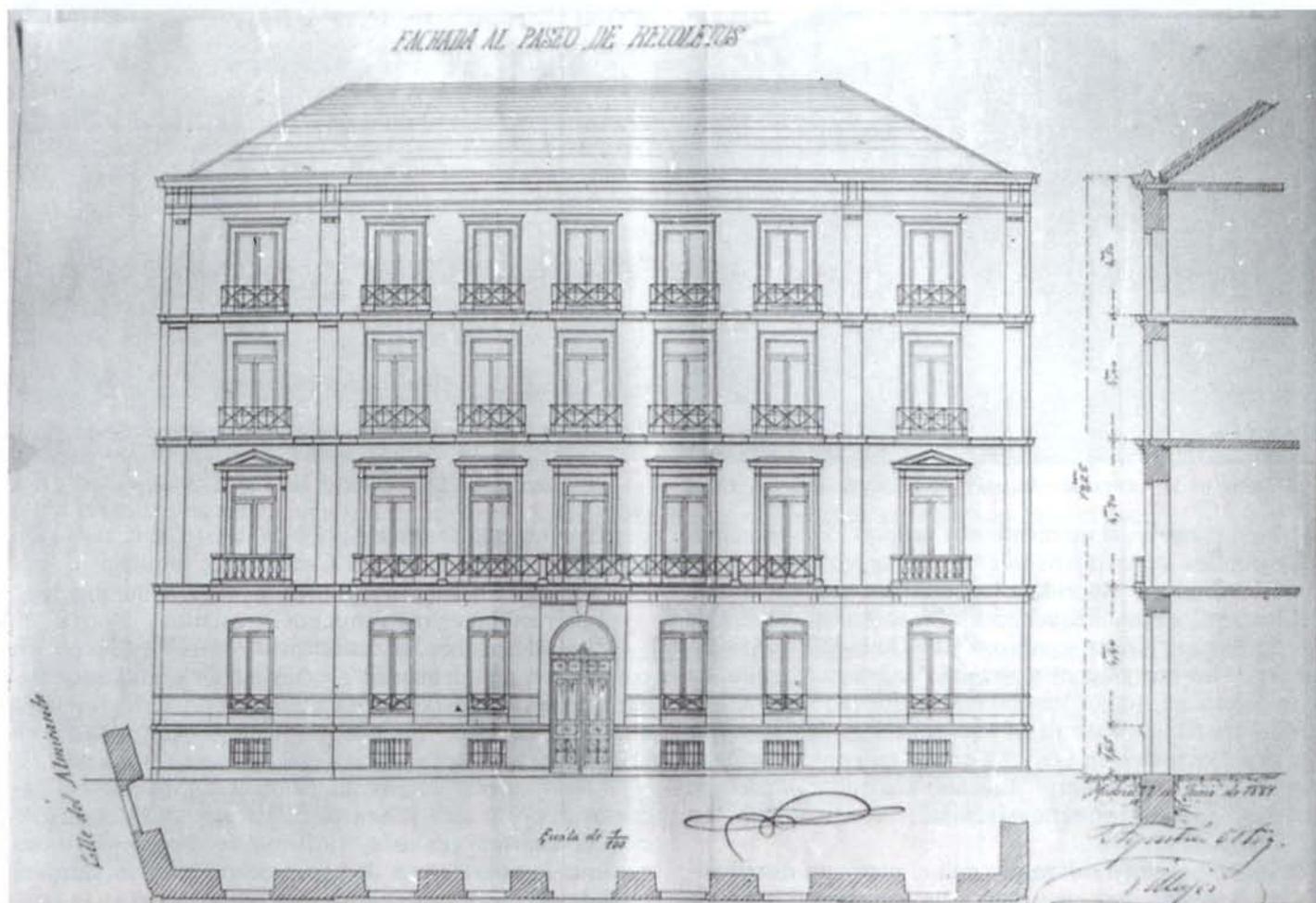
El primer factor a tener en cuenta en la construcción es la solidez:

— Los cimientos de los edificios son la base de toda construcción y en ellos no vale la economía, ya que compromete la estabilidad del edificio, además "de ser siempre el lugar de más difícil reparación".

— "Los muros o paredes de los edificios tienen que descansar sobre los cimientos con la verticalidad debida, en disminución de sus gruesos, para que en conjunto afecten la forma más resistente". "Los entramados horizontales, verticales y oblicuos merecen un cálculo muy detenido".

Estos serían, en esencia, los componentes del esqueleto del edificio.

En cuanto a los materiales, suponen la incorporación



A. Ortiz de Villajos. Proyecto de fachada. Paseo de Recoletos, 23. 1881.

de los nuevos recursos ofrecidos por la industria y la técnica modernas.

— *La piedra*: debido a su alto coste, “su empleo en la vivienda de alquiler hay que limitarlo por punto general al basamento, todo lo más a la planta baja, a las impostas y repisas, a los zócalos de los patios y a los pavimentos de los mismos”.

— *El ladrillo*: es empleado generalmente al descubierto en las fachadas. A. Capra nos dice al respecto: “Por fortuna, hace unos veinte a veinticinco años, esta clase de construcción va llevando al destierro los revocos de las fachadas, y con el auxilio de ese precioso material hierro, representado en los entramados verticales de madera, que dan aspecto de verdaderas jaulas a nuestras viviendas”.

— *Las mezclas*: mortero, yeso y cementos.

— *La madera*: se utiliza en los entramados y armaduras sobre todo.

— *El hierro*: A. Capra hace un verdadero panegírico de este material revolucionario para la historia de la arquitectura. “Material duro, resistente, que lleva ligereza a las edificaciones, permitiendo que se espacien los puntos de

apoyo y se reduzcan los espesores, que se presta por sí mismo a que se levanten edificios homogéneos y que constituye el producto de la época, llamado a producir verdadera revolución en la arquitectura”.

Sin embargo, su empleo no estaba por estos años tan difundido como hubiese deseado Alvarez Capra, ya que la madera era utilizada aún con gran profusión. Aduce varias razones fundamentales que justificarían el uso del hierro en las viviendas de nueva planta, sustituyendo así este material progresivamente a la madera: en primer lugar, su mayor durabilidad, su no descomposición frente al agua y la humedad y, por último, la reducción de peligro de incendios. El hierro se usaría sobre todo en los entramados verticales, horizontales y oblicuos, constituyendo asimismo la base de las cubiertas en las armaduras, ya sean aquellas planas o azoteas; o bien pobladas de teja árabe, pizarra o teja plana.

— *Complementos constructivos*: labor de carpintería en balcones, ventanas y puertas; en las bajadas, desagües y subidas de humos se generaliza el empleo del material de hierro, sustituyendo a las del barro y plomo.



A. Ortiz de Villajos. *Realización del proyecto anterior.* 1881.

CONFIGURACION INTERIOR DE LA FINCA (tratado también por Alvarez Capra)

Dos elementos contribuyen a que la casa sea saludable: la escalera y los patios.

— *La escalera:* ha de tener luz y ventilación, siendo necesaria la apertura de ventanas o balcones al patio. En la Restauración tienden a desaparecer las antes denominadas “de luz propia, nombre que se les daba por el lucernario que, si bien su luz era cansada, no proporcionaba en cambio ventilación alguna”. Advierte la conveniencia de no construir las escaleras totalmente de madera por riesgo de incendio, siendo necesario la realización de bóvedas tabicadas que sirviesen de apoyo a otros materiales no combustibles.

— *Los patios:* “Los patios aparecen como el órgano de la respiración de las casas”. Deben ser amplios y desahogados con el fin de proporcionar suficiente luminosidad a los cuartos interiores. Deberá existir asimismo una proporción entre el área edificable y el espacio ocupado por ellos.

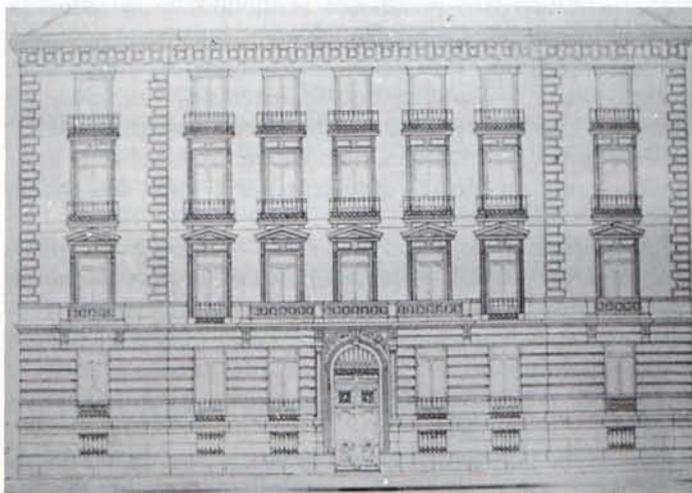
DECORACION DE LOS EDIFICIOS

El aspecto de la ornamentación también lo trata Repullés. Habría que contemplarla en su doble vertiente: la decoración exterior de las fachadas y la interior de las propias viviendas.

Decoración exterior de las fachadas:

Las fachadas pueden ser bien de ladrillo al descubierto, lográndose por medio de su combinación bellos efectos decorativos, o revocadas al exterior, generalmente con molduras ornamentales de yeso superpuestas (medallones, motivos de candelieri, cabezas, etc.) En ocasiones, cuando el material utilizado es el ladrillo al descubierto, puede ir combinado con azulejos de cerámica.

Estos dos tipos de fachada se alternan con líneas de cantería en las impostas y repisas de los balcones, utilizándose el yeso en las jambas y dinteles. El empleo de miradores acristalados de hierro, salientes, las barandillas de los balcones, las cornisas de madera, constituyen todo un repertorio decorativo a través del cual podía llegarse a un infinito número de combinaciones.



M. Aguado de la Sierra. *Proyecto de fachada. Paseo de Recoletos, 25. 1881-82.*



M. Aguado de la Sierra. *Realización del proyecto anterior.* 1881-82.



Marqués de Cubas. Fachada Plaza de la Independencia, 8.

Decoración interior de las viviendas:

Repullés nos enumera toda una serie de condiciones necesarias para obtener una buena decoración, pudiendo considerarse un verdadero ideario estético (11).

— La estructura de la forma arquitectónica (proporciones de los diversos aposentos, elevación y distribución de huecos y macizos, dimensiones y situación de aquéllos) habrá de determinarse de acuerdo “al verdadero módulo de la Arquitectura, que es la figura humana”.

— La habitación será el cuadro en el que se desarrolle una acción entre personas, “debiendo atender en ella a este módulo para proporcionar y relacionar con él todas sus partes, evitando cuanto pueda dañarle en forma y color”.

— “Dar buenas proporciones a las piezas es relacionar convenientemente su largo, ancho y altura”. “Lo importante es la proporcionalidad entre el ancho y el largo, no debiendo nunca éste exceder del doble del primero, huyendo siempre de piezas cuadradas, así como de las circulares y elípticas, donde tan difícil colocación tienen los muebles y tan mal efecto los recuadros de los huecos”. Según dominen unas u otras proporciones, la pieza tendrá diferente carácter.

— Existen recursos artísticos para producir determinados efectos donde las proporciones no pueden cambiarse de cruzía. “Son artificios ingeniosos que modificarán aparentemente la forma de la pieza: huecos pintados o espejos donde deben existir macizos, pavimentos imitando relieves, etc.”.

— Las lámparas para el alumbrado nocturno, colgadas del techo o sujetas a las paredes, “deben de guardar perfecta armonía con la forma, tamaño y ornamentación de la pieza en que se coloquen”.

— Los tubos metálicos que conducen el agua o el gas deben ser decorados para que no rompan la estética de las fachadas o de los interiores. Asimismo, los radiadores de las habitaciones se decorarán con formas variadas.

— Tres son los elementos que constituyen la esencia de la decoración arquitectónica en el interior de una casa, aplicada a sus huecos, muros, techos y suelos: la materia, el dibujo y el color.

En cuanto a la materia, la industria moderna proporcionaría numerosos productos artificiales a un reducido coste: “Los papeles pintados, estucos, mármoles y maderas comprimidas, mosaicos, telas, azulejos, mayólicas, tierras cocidas y prensadas, aplicaciones fundidas, vidrios coloreados, etc., etc., realizan con economía relativa artísticas decoraciones, siempre que su elección y aplicación, tanto en forma como en color y tono, sean acertadas en cada caso”.

La utilización de materiales ricos —mármoles, maderas, metales— también forma parte de la decoración de las viviendas de este momento, si bien su uso quedaría reservado exclusivamente a las clases más pudientes debido a su elevado precio, a pesar del abaratamiento producido en el coste de estos materiales gracias a su más fácil extracción y transporte.

El empleo adecuado del dibujo puede conseguir efectos ópticos de gran interés: “La multiplicidad de líneas y fajas horizontales, dividiendo y subdividiendo en tal sentido la superficie de una pared, rebaja al parecer la altura de

ésta; y por el contrario, el predominio de la línea vertical la hace más elevada". Los frisos no han de ser muy altos, "no debiendo exceder, en ningún caso, de la cuarta parte de la elevación total del muro". Cuando el muro no sea muy elevado "debe huirse de entablamientos o cornisas que lo hagan aparecer aún menor".

"La repetición de un bello elemento decorativo es causa de mayor belleza, porque todo lo que se dirige al sentimiento adquiere gran valor por la reiteración": grecas; franjas de meandros y palmetas; casetones y artonados en los techos; dibujos y estructuras de los pavimentos.

Por último, en cuanto a los colores hay que atender a sus propiedades físicas, a los complementarios, a las tintas neutras, a las modificaciones sufridas según venga la luz a iluminarlos. Ante todo "debe procurarse que la gradación de tonos en una misma habitación sea suave".

ELEMENTOS DE CONFORT EN UNA VIVIENDA MODERNA

Este es uno de los puntos más interesantes, a mi juicio, y con el que Repullés pondría término a su disertación. Según él, toda vivienda debe gozar de una serie de comodidades modernas que constituirían el "confort" (12).

— Empleo de grandes ventanales que proporcionen abundante luz natural; existen cristales grandes y artísticos para cubrirlos y aislar del frío.

— Iluminación nocturna a base de bujías, lámparas de gas y de luz eléctrica. Este último sistema aparecería en la década de los noventa, fecha del discurso que nos ocupa.

— Abundancia de agua y conducciones que permiten "el establecimiento de baños, lavabos, fregaderos y lavaderos, obteniéndose también el calentamiento de la misma con sencillos aparatos". Es necesaria también la abundancia de agua en las letrinas para "la extracción de los sobrantes". Capra también insiste en este punto: las bajadas de hierro "han de estar realizadas, como la higiene aconseja, con ajustes hidráulicos, con sifones en todos los puntos en que puedan comunicarse las habitaciones con el colector general, y con las prolongaciones debidas hasta los tejados".

— Calefacción por aire, agua caliente o vapor. Se trata del empleo doméstico de la calefacción central en sustitución de las chimeneas y de los braseros. Alvarez Capra también se ocupará de este particular: "Hay que salvar la distancia siguiendo el camino de otros países, en los que se calienta desde la escalera hasta el último cuarto de la casa por una cantidad fija" (13).

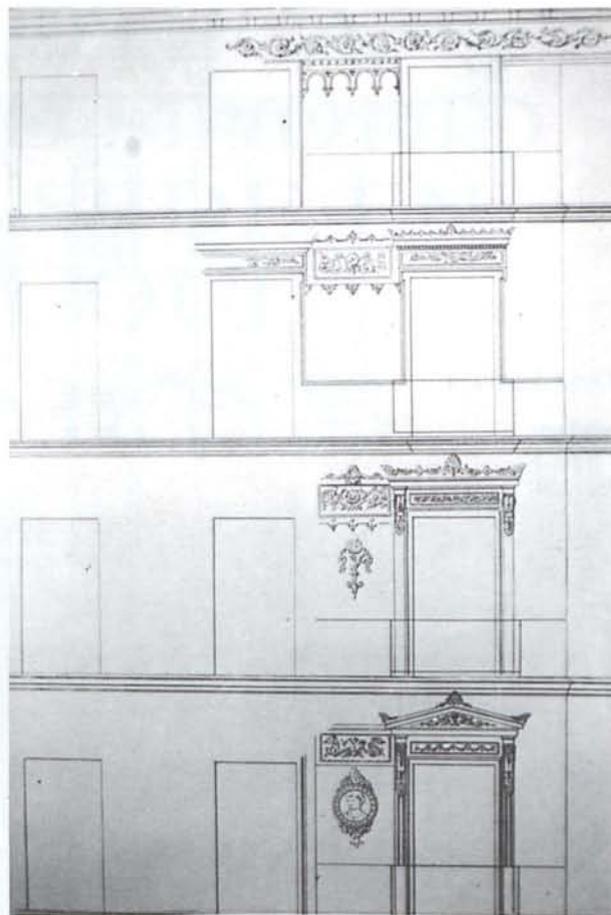
— Utilización de timbres eléctricos o mecánicos para la comunicación interior, y de teléfonos.

— Uso de ascensores para facilitar el acceso a los pisos altos. Tanto el teléfono como el ascensor no comenzaría a utilizarse, y esto muy minoritariamente, hasta los últimos años del siglo.

— Utilización de pararrayos.

ORIENTACION DE LOS EDIFICIOS

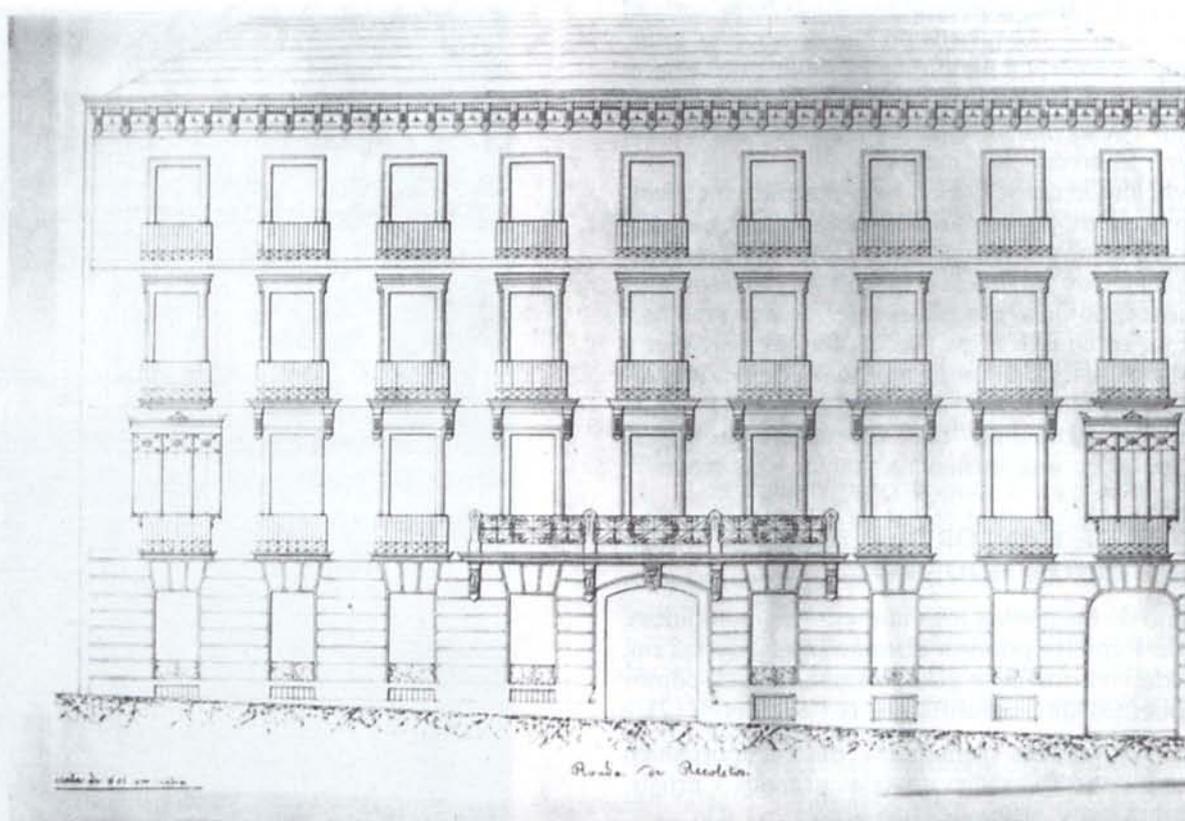
En palabras de Repullés, variaría según las costumbres de la familia. "Si ésta ha de ocupar la casa solamente en el invierno, habrá que huir de la orientación al Norte para los aposentos de servicio privado y de estancia prolonga-



Marqués de Cubas. Proyecto de fachada. Detalle ornamental. Alfonso XII, 2. 1878.



Marqués de Cubas. Realización del proyecto anterior. 1878.



A. Ruiz de Salces. *Proyecto de fachada. Génova, 16. 1878.*

da; pero si el edificio se habita en el verano, convendrá la expresada orientación. En cada caso ha de atenderse mucho al clima del país, vientos reinantes, y hasta a la situación de los edificios inmediatos, por el amparo que puedan prestar" (14).

ALTURA DE LOS EDIFICIOS

Las Ordenanzas municipales estipulaban para las calles de primer orden una altura total de fachada de 20 m., marcando para las de segundo orden una altura de 18 m. Generalmente esta altura comprendía la planta baja, el principal y las plantas segunda, tercera y cuarta. De esta altura externa quedarían excluidas la planta de sótanos, las buhardillas trasteras y los sotabancos (cuartos habitables colocados por encima de la cornisa, pero retranqueados con respecto a la línea de fachada).

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

- (1) NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX". Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1973. Pág. 171.
- (2) NAVASCUÉS. Ob. cit. pág. 171.
- (3) RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A. "Historia del Arte de C.O.U.". (3.ª parte). Edit. Anaya. Madrid, 1979. Págs. 671-675.
- (4) NAVASCUÉS. Ob. cit. pág. 172.

(5) FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A. "Guía de Madrid". Madrid, 1876. (Edición facsímil de Monterrey Ediciones. Madrid, 1982.) Pág. 740 / NAVASCUÉS. Ob. cit. pág. 175.

Ver también la obra de FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS "El futuro Madrid". Madrid, 1868. (Edición facsímil publicada por "Los Libros de la Frontera". Barcelona, 1975.

(6) RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la. "Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX". Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 14 de mayo de 1882. Madrid, 1882.

— NAVASCUÉS. Ob. cit. pág. 237. Ver también del mismo "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX". "Revista de Ideas Estéticas", n.º 114. Págs. 111-125.

(7) REPULLÉS Y VARGAS, E. M. "La casa-habitación desde un punto de vista artístico". Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 24 de mayo de 1896. Madrid, 1896. Págs. 12-22. (Los diferentes puntos tratados y las citas textuales corresponden a su discurso, salvo las intercalaciones de citas de Alvarez Capra advertidas en su momento.)

(8) ALVAREZ CAPRA, L. Contestación al discurso de ingreso de Repullés y Vargas, citado en la nota anterior. Pág. 57.

(9) ALVAREZ CAPRA. Ob. cit., págs. 54-55.

(10) ALVAREZ CAPRA. Ob. cit., págs. 59-62.

(11) REPULLÉS. Ob. cit., págs. 30-34.

(12) REPULLÉS. Ob. cit., págs. 37-39.

(13) ALVAREZ CAPRA. Ob. cit., pág. 63.

(14) REPULLÉS. Ob. cit., pág. 23.

BIBLIOGRAFIA FUERA DE NOTAS

PEÑASCO, H., Y CAMBRONERO, C. "Las calles de Madrid". Madrid, 1889. (Edición facsímil de Abaco Ediciones. Madrid, 1975.)

LA HEMEROTECA MUNICIPAL DE MADRID Y SU NUEVA SEDE EN CONDE DUQUE

Por MIGUEL MOLINA CAMPUZANO



A PENAS es necesario ponderar la importancia de la Hemeroteca Municipal de Madrid, puesto que es ampliamente reconocida, ni reiterar, por ello, lo que ha supuesto, a lo largo de sus años, como esfuerzo de recogida, con el mérito de que parte muy considerable de los fondos corresponde a fechas muy anteriores a su fundación, en 1918, por lo que ese esfuerzo ha hecho de ella uno de los más valiosos acervos hemerográficos no sólo de España, sino del mundo, o referir que atesora, además, series y otras clases de publicaciones más o menos afines: colecciones de obras de teatro y de la narrativa moderna, almanaques y calendarios (nacionales y extranjeros), anuarios, guías, etc., amén de folletos, ro-

mances, papeles volantes u hojas sueltas, bandos, etc., especialmente madrileños, contándose, entre tantos fondos, bastantes de ellos raros y ciertos ejemplares únicos. Tampoco es menester insistir en que se trata de una de las instituciones culturales más destacadas entre las que sustenta, más allá de sus obligaciones primarias, la Administración Local española, ni en que la generosa iniciativa de aquella corporación municipal madrileña de casi principios de siglo resultaría verdaderamente precursora y ejemplar, como lo prueba el haberse creado en nuestro país, sobre todo últimamente, tantos otros centros de su mismo carácter.

La fase inicial de nuestra Hemeroteca, establecida



primero en locales de la Casa Carnicería de la Plaza Mayor, constituyó ya una entusiasta acumulación de publicaciones periódicas de todo origen, no sólo madrileñas, sino del resto de la nación (incluso en las lenguas regionales) y de numerosos países, sobre todo de los hispánicos, de los que llegarían abundantísimas aportaciones. Tras la de su inspirado fundador y primer rector, Ricardo Fuente, la etapa de Antonio Asenjo, director desde 1925, fue de un auge extraordinario. Pero ya él tuvo que luchar por hallar espacio, problema máximo en cualquier Hemeroteca. El pronto traslado al número 3 de la Plaza de la Villa no había acabado de resolverlo, por lo que hubo de recabar los espaciosos bajos de la Casa de Cisneros, así como conseguir otro inmueble, esta vez contiguo y en varias, pero pequeñas plantas, a espaldas de la sede principal, con fachada a la calle del Codo. Desde entonces, poco antes de la guerra civil, no se pudo contar con un metro cúbico más. ¡Júzguese cuál vino siendo después el problema, al continuar incesante el crecimiento de fondos! Terminada la contienda, durante la cual, Manuel Rosón, al frente de la institución, la preservó celosamente y mantuvo la recepción de publicaciones, así como Asenjo, accidentalmente en la zona opuesta, con su extraordinaria vocación, organizó allí la recogida de periódicos que luego también vendrían a sumarse a ella, y tras el fallecimiento de éste, la Hemeroteca fue encomendada al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos del Ayuntamiento, nombrándose director a Eulogio Varela, que procedió a una importante reorganización del centro. Poco después se produjo un hecho que habría de influir en sus ulteriores destinos: la creación, también en Madrid, de otro análogo, la Hemeroteca Nacional. Parece que hubiera sido conveniente atribuir tal rango a la Municipal, sirviendo sus ya riquísimos fondos para una institución enteramente renovada y acrecida, apoyada, conjunta y ampliamente, por la Administración del Estado y por la del Municipio y dotada de instalaciones y de personal bien suficientes. Pero ello, al parecer, no fue posible.

Durante el cuarto de siglo de la dirección de Varela, el crecimiento de los fondos no pudo, como decimos, hallar correlación en el del espacio, ya que sus intentos de disponer de una nueva sede no tuvieron éxito. Se fue así llegando a una situación de verdadera congestión, de la que ya había sido testigo, en 1945, durante mi primer destino en el centro. Con el siguiente director, Federico Carlos Sáinz de Robles, el Ayuntamiento, ante ello, adoptó una medida, por otra parte, dolorosa y triste: la de, teniendo en cuenta la existencia en la capital de la otra Hemeroteca, la Nacional, limitar grandemente en la nuestra la entrada de fondos, circunscribiéndolos prácticamente a los editados en Madrid.

Año y medio después, a finales de 1968, a mi llegada como director, encontré tal cúmulo de problemas que entendí era necesario postular una vez más el traslado a una nueva sede y, entre tanto eso se decidiese, proceder en seguida a su cuidadosa preparación, comenzando por lo más básico o elemental, la reordenación de la Hemeroteca, labor inaplazable que de por sí, con el escasísimo personal disponible para ello (aparte el destinado a las tareas ordinarias de la institución), se mostró muy vasta y dificultosa. Sabido es que cualquier empresa se acomete ambiciosamente, aun cuando no sea posible prever sus ulteriores condicionamientos, sobre todo las limitaciones que la afectarán. El crecimiento llega un día, inevitablemente, a exigir régimen o reglamentación, pues, con frecuencia, complicación y confusión son situaciones casi similares. Eso vino a ocurrir con nuestra Hemeroteca, que, tras una arrolladora juventud, puede decirse que no alcanzaba perfecta madurez, por la aludida escasez de personal y al propio tiempo, sobre todo, por la práctica imposibilidad de realización de mejoras materiales, por esa falta de espacio en los diferentes e inapropiados locales de la Plaza de la Villa y sus aledaños.

En primer lugar, fue necesario colocar adecuadamente una quinta parte, aproximadamente, de los fondos en nuevas estanterías, ya metálicas, para lo cual el aprovechamiento del espacio se convirtió en algo verdaderamente "usurario". Puede afirmarse que la extensión de





los depósitos, tanto en planta como en altura, se ocupó en una proporción muy superior a la normal. Una labor anteriormente iniciada, pero en su mayor parte inconclusa, planteaba dificultad: se había intentado normalizar la precedente anómala numeración de las estanterías, pero no se habían cambiado congruentemente todas las firmas en los volúmenes ni en los catálogos. Por no contarse con espacio libre alguno para manejarse con mínima holgura, resultó extremadamente dificultoso conseguir un objetivo primordial: situar en depósitos diferentes (o, al menos, en parte de cualesquiera de ellos) las colecciones en curso de publicación (algunas ya de desmedida longitud) y allí mismo reservarles espacio para su ulterior crecimiento. Y, en fin, superando todos los obstáculos, se procedió a reunir en un solo sitio, con única signatura, por tanto, la totalidad de los volúmenes de cada una de las colecciones, ya fuesen históricas o en curso de publicación, dado que por motivos explicables, ya insinuados en parte, la dispersión era grande.

Los arbitrarios cambios de formato de las publicacio-

nes periódicas, a veces varios en el curso de la vida de cada una, obligan a considerables desperdicios de espacio —en “altibajos”— en las estanterías, agravando ese problema de capacidad. Por otra parte existe un defecto que hemos de imputar a los editores de obras periódicas: la frecuencia, muchas veces injustificada (y rara vez convenientemente advertida en las cabeceras), de los cambios de título, hecho que en un gran acervo hemerográfico disculpa se hayan tomado a veces como publicaciones distintas bastantes que no lo son. Por todo ello se hubo de ir catalogando de modo riguroso (en las que hemos denominado cédulas “revisadas”) la elevada cifra de colecciones de nuestra Hemeroteca. Catalogación minuciosa y en extremo laboriosa, pues además de consignar en cada cédula principal las características generales de la publicación de que se trate, se han detallado todas las entregas o números que de ella se poseen, así como se han anotado circunstancias tales como la existencia de suplementos y, a veces, folletones, números extraordinarios, entregas mal encuadradas o deterioradas, etc. A la vez, de cada



una de las principales se ha ido sacando el mayor número posible de cédulas de referencia. Ello, además de beneficiar considerablemente a los usuarios del centro, ha resultado indispensable para la referida reunión de los elementos de cada colección, habida cuenta la aludida frecuencia de cambios de título. De esa forma, al par, el fichero a disposición del público se ha ido convirtiendo en un catálogo diccionario, que, como la experiencia muestra, es, para la generalidad del mismo, comparativamente, el más práctico de todos los posibles (abstracción hecha de su prevista multiplicación para mayor ayuda a los usuarios). Así, al presente, las muchas referencias a materias ya casi suplen de por sí uno específico de esa índole. Pero, además, existen otros dos juegos de ese mismo catálogo que se están disponiendo para que uno de ellos, desde luego, sirva de geográfico, y el otro, presumiblemente, de cronológico.

Por otra parte, se prepararon dos juegos del catálogo topográfico, indispensable para el traslado de la institución, que en su nueva sede requeriría, como así ha sido, una colocación mucho más racional y, por tanto, absolutamente diferente de sus fondos, habiéndose de cambiar, por ello, la casi totalidad de las signaturas.

* * *

En mi etapa de director se plantearon, por fin, varias propuestas de nueva sede para la Hemeroteca, si bien todas ellas inadecuadas por varios motivos, ante todo por no ajustarse al grande y detallado plan de necesidades elevado oportunamente a la Corporación, el cual requería un edificio cumplidamente amplio y funcional. La más divulgada fue la de instalarla en las antiguas Escuelas Aguirre, de capacidad notoriamente insuficiente. Al cabo, se decidió destinarle una parte, con acceso por su patio norte, de este inmueble erigido, a expensas del pueblo

madrileño, a comienzos del siglo XVIII, bajo la dirección de Pedro Ribera, para los Reales Guardias de Corps, popularmente conocido como Cuartel del Conde Duque, que, recobrado hace algunos años por el Ayuntamiento, éste acertadamente restaura y va destinando a sus instituciones culturales, con el destacadísimo empeño puesto en ello por su delegado, don Enrique Moral Sandoval.

Así, a los sesenta y cinco años de su inicio, aquella generosa, precursora y trascendente iniciativa de nuestra autoridad local, el entusiasmo y esfuerzo de los mencionados fundadores y de quienes sucesivamente gobernaron la institución, secundados por el abnegado trabajo del reducido personal a sus órdenes, así como la notable liberalidad de los editores de prensa periódica y de los numerosos donantes, culmina en el hecho de que tantos y tan valiosos fondos hemerográficos, en especial del siglo XIX y de comienzos de éste y, como es explicable, muy destacadamente madrileños, puestos al servicio de todos y en especial de numerosísimos estudiosos nacionales y extranjeros, que, merced a ellos, han impulsado en tanto grado el conocimiento de nuestra última historia política, social y literaria, gocen, al fin, de una instalación conveniente. Porque, no obstante el atractivo de la antañona casa de la Plaza de la Villa, de su zaguán, patio, escalera y galerías, que a tantos lectores ha encantado, hacía mucho tiempo, como he dicho, que la situación allí era insostenible. La sala de lectura resultaba muy reducida, sólo se contaba con tres despachos para oficinas y, ante todo, los depósitos, además de dispersos, carecían de condiciones en cualquier respecto: por su alejamiento y carencia de medios mecánicos para el traslado de los volúmenes, por sus grandes alturas, que exigían el uso de escaleras de mano, por la humedad de algunos de los situados en sótanos, por las numerosas y dispares estanterías de madera, etc., y porque, repito, se encontraban absoluta y aún desmedidamente repletos.

En Conde Duque, el arquitecto Julio Cano Lasso, eficazmente secundado por la empresa constructora, ha realizado asimismo para la Hemeroteca una labor admirable, respetando y, si cabe, realzando los valores, todavía "austriacos", de la fábrica original de Pedro de Ribera. En contraste con la antigua sede, establecida en tres edificios distintos e inapropiados, de múltiples y estrechas escaleras, con el inconveniente, además, de que hallándose guardada la mitad de los fondos en los bajos de la Casa de Cisneros, había que atravesar con ellos en la mano, para servirlos y recogerlos, la Plaza de la Villa, la presente situación de las dependencias en edificación de cuatro plantas, bien enlazadas entre sí por escalera única y dos ascensores, es enteramente funcional, si bien no con toda la inmediata espaciosidad que ambicioné. Contiguas a la inferior abovedada, se suman las dos amplias plantas destinadas a depósitos, bajo el referido patio norte del edificio, expresamente vaciado para ello. Todo en magníficas condiciones materiales, merced a la acertada labor realizada, con óptimas características de ambientación, iluminación y seguridad.

Tras la sobria puerta en el lienzo norte del referido patio, lucen, en la planta de acceso, la solería y los pilares graníticos de la Sala de Lectura "Ricardo Fuente", destinada principalmente a la de los periódicos del día, con sesenta y dos puestos, y de la frontera que se destinará a

los aludidos catálogos auxiliares. En la inmediata superior, que es donde tiene principal acogida el público, se sitúan la recepción, la Sala de Lectura "Antonio Asenjo", con setenta y seis amplios y cómodos puestos y los aparatos para la lectura de microfilms, el espacio para el fichero general al público, la sala de descanso para éste, la bien instalada Sección de Reprografía, la Sala de Catalogación y de ficheros internos y los diferentes y ya más numerosos despachos para el personal técnico y administrativo. La última planta, prácticamente diáfana, se ha destinado a depósito complementario y otras diversas necesidades.

La diferencia de cota entre las actuales calles del Conde Duque y de las Negras habría inducido a Pedro de Ribera, cuando acometió la edificación de este Cuartel, a construir, robustamente abovedada, a lo largo de la última, la referida planta inferior. En el tramo de la misma (con puerta también a dicha calle), asignado a la Hemeroteca, y tras una cuidada y vistosa restauración, se ha instalado la Sección de Recepción y Clasificación de fondos y un taller de encuadernación. Por allí se accede inmediatamente a los dos citados depósitos generales de la institución, logrados, cual dije, merced al vaciado del patio, que hube de sugerir, y prácticamente cada uno de ellos de la misma superficie que éste, pero con moderada altura. Su capacidad se utiliza al máximo con la instala-





ción, al presente, de 2.161 armarios metálicos móviles, los llamados "compactos", todos de un metro de frente y 2,15 metros de altura; esto último con la finalidad de que no haya que recurrir a escalera alguna para manejar los volúmenes situados en las baldas superiores. Estos armarios sólo se diferencian entre sí en que unos, en cantidad de 1.206, destinados a los volúmenes de gran formato, tienen 54 centímetros de fondo y nada más que tres baldas, verticalmente separadas, además, en su centro, con el fin de compartimentar y sujetar mejor la serie de aquéllos, siempre de menos fácil manejo cuando se alinean en gran número. Los otros 955 armarios, para los de formatos menores, tienen la mitad de aquel fondo y seis baldas, las cuales, en todos los casos, son graduables.

En el depósito inferior, totalmente ocupado ya por esos armarios, y en cada uno de sus dos tipos, se han colocado las colecciones más propiamente históricas o "cerradas", convenientemente distribuidas por áreas o secciones delimitadas con arreglo a su origen geográfico y a su importancia numérica: se trata de las respectivamente editadas en Madrid, en nuestras diferentes regiones, en Iberoamérica y Filipinas y, por último, en el resto del mundo. De ese modo se puede mostrar sistemáticamente, a cualquier interesado, la mayor parte del tesoro hemerográfico acopiado en este centro. En el depósito superior, por ahora sólo parcialmente ocupado, pero teniendo empotrados los raíles para montar los "compactos" que sucesivamente se vayan necesitando, se han situado los títulos en curso de publicación, si bien algunos tengan comienzos tan antiguos como la *Gaceta de Madrid*, hoy *Boletín Oficial del Estado*, el *Diario de Barcelona* y bastantes otros de los más veteranos informadores cotidianos de Madrid y otras localidades. Todos ellos con espacio libre en baldas inmediatamente siguientes para su ulterior crecimiento. En la inmediación a las entradas a estos dos depósitos, arrancando de la abovedada, se halla el montalibros, con el que cómodamente se atienden las peticiones efectuadas a través del tubo neumático, enlazando las diferentes plantas del centro.

Interrumpido el servicio de la Hemeroteca al público el 25 de abril de 1983 para proceder al traslado, éste, no obstante su cuidadosa preparación, también supuso un notable esfuerzo, tanto por la gran cantidad de fondos

que se habían de transportar, y ello con el mayor cuidado, como por el hecho de que aquél se pudiera reanudar menos de cinco meses después, el 21 de septiembre, tras la solemne inauguración efectuada el día anterior por el Excelentísimo señor Alcalde, don Enrique Tierno Galván. Se logró merced a la entrega entusiasta e infatigable de sus funcionarios y del personal concedido con carácter extraordinario para tal fin, y a la disciplina y celo con que la empresa privada de transportes, contratada para ello, secundó las directrices fijadas. Aparte el antiguo mobiliario aprovechado, especialmente los numerosos armarios metálicos cerrados, en los que ya se venían guardando fondos escogidos, y varias estanterías metálicas fijas, utilizando como inventario los ficheros topográficos (previa y rigurosamente comprobados por última vez a partir del cierre al público aquel 25 de abril), desde el 9 de mayo hasta el 8 de julio se fueron sacando ininterrumpidamente, pero con arreglo tanto a la adscripción geográfica como al formato, de la veintena de depósitos de los tres edificios de la vieja sede (por lo que aquéllos no fueron simplemente vaciados de una vez) millares de colecciones, que, conforme llegaban a la nueva, eran inmediata y ordenadamente colocadas en sus dos únicos depósitos generales, en las dos clases de "compactos", anotando simultáneamente en las cédulas topográficas las nuevas firmas adjudicadas a las mismas. El resto del tiempo, hasta la reapertura al público, lo exigió principalmente la cuidadosa consignación de esas nuevas firmas en los tejuelos exteriores e interiores de los volúmenes (los segundos como garantía adicional de la ubicación de los mismos), a la vista de las referidas cédulas topográficas, que fueron, de ese modo, perfectamente comprobadas, y de éstas, por último, su paso al fichero a disposición del público y a los restantes catálogos internos.

Permitaseme, por último, una efusión. Como persona entregada, en cuerpo y alma, desde hace quince años, al servicio de la Hemeroteca, trabajando, en la no obstante entrañable casa de la Plaza de la Villa, en las difíciles condiciones descritas, con la esperanza puesta siempre en una adecuada instalación, quiero que conste mi máxima gratitud al Ayuntamiento por la realización de lo que a veces sólo creí un sueño.

PRIMERA POSTERIDAD DE ENRIQUE HERREROS

Por "MAXIMO"

Y espero que no la última. Aunque nunca se sabe.

Al morir Enrique Herreros quedó, tras el cadáver, esa estela de silencio que dejan en este país los muertos. Elogios urgentes, encendidos pésames, el mortuorio incienso (y breve) que presta el periodismo a las exequias. Luego viene el pudridero de El Escorial, del que pocos cuerpos emergen hacia mejores tumbas, del que contadas almas ascenderán al Panteón de Reyes. Es el ritual ibérico con la difunta capra hispánica (oso, urogallo o neblí), visto el ilustre difunto desde el punto de mira cultural.

Hay que dejar pasar un tiempo... Aunque en este dejar pasar tanto gran hombre se evapore, tanta placa de calle se nos quede inédita, tanto talento se nos pierda en el patriótico despilfarro de tanto desdeñado patrimonio.





Le urgi en su día a Enrique Herreros, hijo (aunque él ya estaba en ello), que sacase del panteón el egipciaco tesoro y que lo airease sin pudor a los ojos del viento, para que, aun con el retraso habitual en estos páramos, nos enterásemos del secreto gran artista que había sido su padre. Digo lo de secreto porque casi nadie sabía (los críticos aún lo ignoran) lo mineral pintor y vegetal aguafuertista (cabe adjetivar a la viceversa) que había sido Herreros, tan trasapelados estos méritos por desajustes informativos de la audiencia, por el semiclandestino carácter de la actividad paralela (sobre todo en los años últimos), por la modestia del interfecto que en paz descansa y por su apabullante y más que merecida fama de primero entre los principales humoristas gráficos del siglo y portadista inolvidable de la primera y genuina "Codorniz".

Bueno, pues aquí, en los contemporáneos salones del Centro Cultural del Conde Duque (hoy pueblo de Madrid), está la rediviva obra (nunca había muerto, sólo dormitaba en el ángulo oscuro donde reposa el arpa) de un artista indeleble que se llama y llamará Enrique Herreros, para lo que gusten mirar.

Luis Caruncho, director del Centro, y Enrique Herreros, hijo de quien su nombre indica, han dotado a unas paredes de luz profunda y han montado, como quien no quiere otra cosa que ejercer la justicia y alegrarnos la vida (y no sólo la vista), una primera exposición póstuma de Enrique Herreros, una primera posteridad de alcance (espero que vinculante), una muy afectuosa e inteligente y entusiasta antología y un *trailer* sustantivo y sustancioso de lo que podría llegar a ser, si se rastrea el legado, la exhaustiva y magna muestra de lo que Herreros produjo y dispersó. (Porque aquí sólo vemos, y es muchísimo, una parte de lo que el hijo conserva y poco más; se impone la búsqueda del completo catálogo, el minucioso rescate, por colecciones sumergidas y archivos negligentes, del Herreros que falta.)

Y digo esto no por Enrique Herreros, quien quizá pintó sólo por pasar el rato y divertirse, y a quien todas estas

alharacas o cebada al rabo quizá se le diesen una higa o la yema del otro, desde su retiro espiritual de Potes, a tantos metros-luz sobre el nivel del mar o Puerta del Sol. Lo digo por nosotros, que aunque ricos, si no excedentarios, en pintores simples y humoristas compuestos, nunca andaremos sobrados de artistas de una vez. Humoristas hay muchos, pintores más, pero artistas nunca sobran en la historia del arte y cuando nos topamos con uno hay que aguzar la pupila, quitarnos la gorra y fijarnos para siempre, a poco que se deje, en el museo público. (Antes de que se me olvide y antes de que sea tarde: las *escenas matritenses* de Enrique Herreros que figuran en esta muestra, y otras más si las hubiere y se encontrasen, deben adquirirse con carácter de urgencia por algún museo o sitio de la capital de este reino, si es que los responsables de la cultura madrileña tienen un concepto cabal de su responsabilidad pública.)

Pero, ¿en qué se diferencia Enrique Herreros de tanto humorista suelto, de tanto ilustre pintor de la villa de Madrid? Pasen y vean a esta exposición del Conde Duque y lo podrán comprobar con sus propios fondos de ojo. ¿Es que Enrique Herreros tiene más gracia que otros, dibuja mejor que nadie, pinta con las dotes egregias de un superdotado magistral? Lo ignoro, y no soy quién para jugar a preceptivas comparadas y a establecer mediciones de jerárquica majestad. Enrique Herreros, es evidente, tiene la gracia por arrobos de oro, dibuja como un ángel que hubiese pasado temporadas en el infierno del Bosco (previo a Rimbaud) y supongo que pinta como Dios manda, aunque mi nula condición de crítico técnico me impide certificar notarialmente esta final suposición.

Lo que le pasa a Enrique Herreros (en sus cuadros y dibujos), y no les pasa a los que son simplemente laureados maestros, es que el relámpago ilumina sus obras y en ellas suena el trueno. Se distingue a un artista no por la habilidad del pulso, sino por la temperatura de las venas, no por la aplicada fotocopia del mundo, sino por la invención de un universo.



Herreros. *El juicio de Paris.*

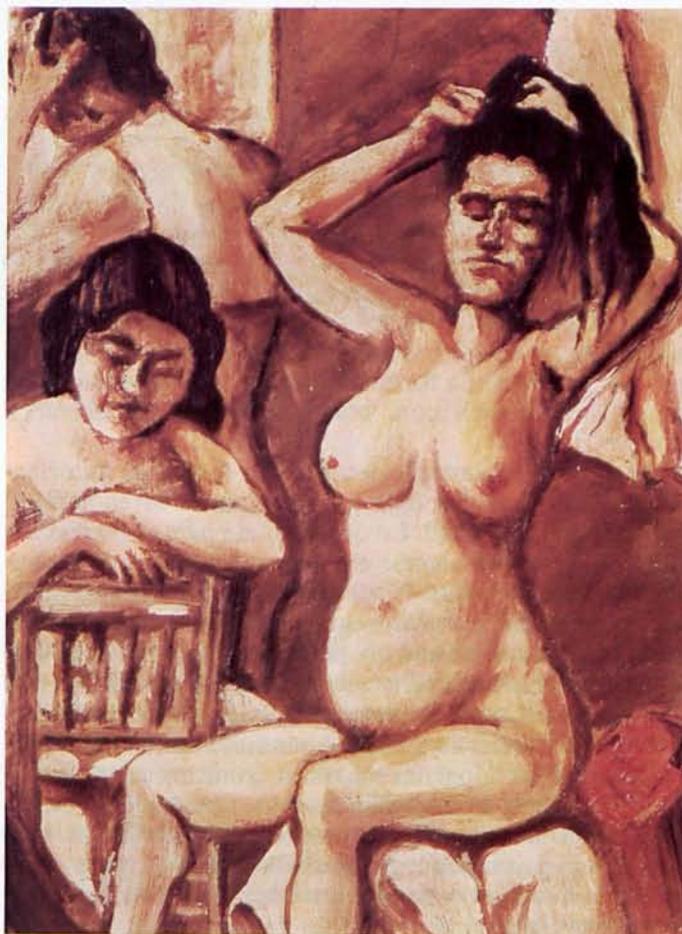
Si Enrique Herreros no ejerciese un dominio implacable de la forma, está claro que Enrique Herreros no nos conmoviera, porque la torpeza malogra la emoción. Pero si la forma, en Enrique Herreros, no fuese el resultado de una tensión vital y tan sólo se debiese a óptimas dotes, tampoco nos sacudiría más allá de la convencional admiración.

Yo no estaría escribiendo este comedido arrebatado (que no crónica, ni crítica, ni descripción) si Herreros fuese un humorista con talento (como hay varios), un costumbrista certero (como tantos) o un espléndido pintor o dibujante (que en abundancia habrá quienes le superen en esplendidez). Le estoy dando a la máquina y al tambor porque en el humor gráfico de Herreros y en los dibujos de Herreros y en los aguafuertes de Herreros hay una pasión del cerebro y una inteligencia de los sentimientos que conduce a la mano a prodigiosos hallazgos de autenticidad, de hondura, de sobrecogimiento, de verdad. ¿Es Herreros un pintor sentimental, un dibujante literario? Nada de eso. En sus cuadros y papeles hay sentimientos, nunca sentimentalismo. En sus mismas y aparentes anécdotas dibujadas, la independencia gráfica de los seres y la autonomía intrínseca de los ámbitos trascienden el título y se liberan de la representación: no representan, no significan, no ilustran, no remiten: *son*. Hay tal honradez en el impulso creador (y tal hondura en los presupuestos mentales) que el resultado gráfico de la expresión, *la maestría resultante* (y no sólo instrumental y potencial, aunque con su obvia dotación) nos introduce en esos abismos de *realidad* que sólo los artistas libres e imaginativos, enteros y verdaderos (o sea, los únicos artistas dignos de tal nombre) consiguen iluminar, rastrear, imaginar, crear. ¿Cómo consigue esto Enrique Herreros? Pues muy sencillo y muy difícil: diciendo corajuda y limpiamente la verdad, diciendo toda y nada más que la verdad, diciéndola por el camino más corto posible (en cuya economía reside la belleza), más humilde, aguzado y perplejo (atajos y laberintos del humor) y diciendo lo que dice, claro, de un modo inimitable y personal. Digamos, de pasada, que todo artista es único, que no hay escuelas que valgan, que todo epigonismo es un suicidio y una confesión de impotencia y una sorda tristeza y una inutilidad. (Ya que el arte es un bosque en el que no hay dos árboles iguales.)

Y eso que llegamos a este punto hay que aclarar/observar que Herreros juega a cierto epigonismo en su au-

toeducación pictórica y hasta quién sabe si el maestro Herreros, en su extraviada humildad, no se considerase discípulo de tal señor Solana, tal señor Goya y hasta tales compadres Picasso o Rubens, en cuyos estamparios se inmiscuyó. Pues bien, digamos (y decimos, digo) que Herreros *no copia jamás* a estos señores: hace con ellos ejercicios de dedos, como un pianista loco y lúcido, como un sobrino (que a la vez es hermano) agradecido, cuya obra revuelca y transfigura (que no copia) y en cuyas materias (y espíritus) más bien juega y se ejercita para salir luego al campo propio: deliberadamente humilde y sencillamente soberbio.

Los "solanas" de Herreros que aquí vemos *son* Herreros. Los Velázquez, los Rafael, los Boscos, los más arriba citados, recreados, parodiados, homenajeados por Herreros *son* Herreros. De tal turba (y qué compañía) se ha servido Enrique Herreros para arropar un despegue que conduce a su propia atmósfera, estratosfera, aire, tierra, agua, fuego, ruido, furia, carcajada, silencio y demás elementos naturales de su propia supranaturalidad. Y llegamos a los Herreros propiamente dichos: a sus chistes tremendos de la primera "Codorniz", a sus difícilmente superables ilustraciones del "Quijote" (son las más fieles al gran libro que yo he visto, las más cervantescas y manchegas, sin dejar de ser Herreros de arriba abajo y de cabo a rabo); a sus intensas y hermosísimas y prodigiosas "escenas matritenses" (elevación al cubo de otros antecedentes costumbristas); a sus no por deliberados divertimientos, menos magistrales "dibujos eróticos" u otras amenidades que trascienden la mera amenidad.





Habría que hablar largo y profundo de cada uno de estos tramos, con la particular analítica que requeriría tan homogénea heterogeneidad. Habría que detenerse en los retratos y otros óleos. Habría que demorarse en el Herreros grabador, que aun fluyente en los ríos de Goya, navega en barca propia, exulta de asombrosa perfección y lo que a mí también me importa: da una vuelta de tuerca (o varias) a la muerte contemplada por el sordo, para, mediante la penetración en los osarios de la fiesta, reventar apocalípticos caballos de un humor inquietante y descarnar con suavidad (la forma es dulce y sedosa) a esa dama llamada Metafísica con, más que hispánico, universal temblor.

Pero estos menesteres descriptivos (amén de autorizadamente críticos) los dejó para paseantes serenos dotados de culta autoridad. Lo que a mí me pide el cuerpo ante esta muestra es clamar el entusiasmo en bruto y alentar más sesudos ojeos. No tengo espacio (ya me he pasado del prescrito) para proseguir la aproximación al faro. En la exposición, además, y perdón al Herreros alpino, al Herreros cineasta, al Herreros polivalente y biblia-en-verso, se repasan otros aspectos maravillosos de este hombre, aquí ni siquiera tocados. Abandono también esas zonas exógenas, endógenas tal vez, a cronistas de lo divertido y lo variado. Sólo dos líneas más, puesto que ya es de noche en Malasaña, para agradecer al Conde Duque esta tan feliz y encendida exposición-homenaje y para dejar corolaria constancia de este (esta vez sí que sí) genial artista impávido.

LA EXPOSICION "EL PAISAJE DE CANADA"

Por BERTA BLASCO



DURANTE más de treinta años el doctor Firestone se ha dedicado a reunir obras de los principales artistas canadienses. Su profesión de economista y el ocupar altos puestos en departamentos del Gobierno no le ha impedido trabar amistad con muchos de estos artistas y el cultivar su afición como coleccionista de arte. Esta ocupación de mecenas o de amante de las bellas artes lleva implícito el deseo de compartir ese placer estético, y de ahí que en 1972 el doctor y la señora O. J. Firestone decidieran ceder 1.200 obras a la Ontario Heritage Foundation. Este impulso altruista también estaba motivado por algo tan patente como es el descono-

cimiento, casi absoluto, de que es objeto el arte canadiense.

Los Firestone, conscientes de este hecho, evidente aún en su propio país, quisieron hacer accesible la producción artística de Canadá, desde el pasado siglo hasta nuestros días. Esto supuso un primer paso con el que no se iban a conformar. En 1982 sugieren a la Ontario Heritage Foundation organizar una exposición en la que se aúnen sus dos preocupaciones: mostrar el arte canadiense, e incluso antes que esto, el dar a conocer a un público más amplio la propia Canadá.

Este es un país lejano que la gran mayoría no sabría



Emily Carr. *Sunlight in the Forest.*

cómo definirlo. Sin embargo, su nombre se relaciona comúnmente con una imagen que le caracteriza: la de su naturaleza, vasta, sin límites y en un estado virgen. Es uno de los países más extensos del mundo, y en contrapartida uno de los de menor densidad de población, con sólo veinticuatro millones de habitantes. Esta peculiaridad imprime carácter, y es la que destacan cuando buscan delimitar su identidad frente a los demás países. Como consecuencia, en el campo de la producción artística, desde un determinado momento, que puede fijarse hacia 1919, el porcentaje de obras en las que es básico el tema del paisaje, de la naturaleza, es elevadísimo, al ser el género más significativo, el definitorio del país, y por lo tanto a través del que mejor se puede llegar a conocer Canadá.

La Exposición muestra treinta y tres cuadros, que abarcan desde el año 1912 hasta 1982. El número de artistas es el mismo, lo que hace que la variedad marque esta muestra, ya que, a pesar de poder establecer una serie de grupos, el individualismo es una nota que se percibe como clave entre ellos. La soledad en la que se encuentran al enfrentarse de un modo directo, personal, a la naturaleza hace que se desarrolle más la subjetividad de estos artistas.

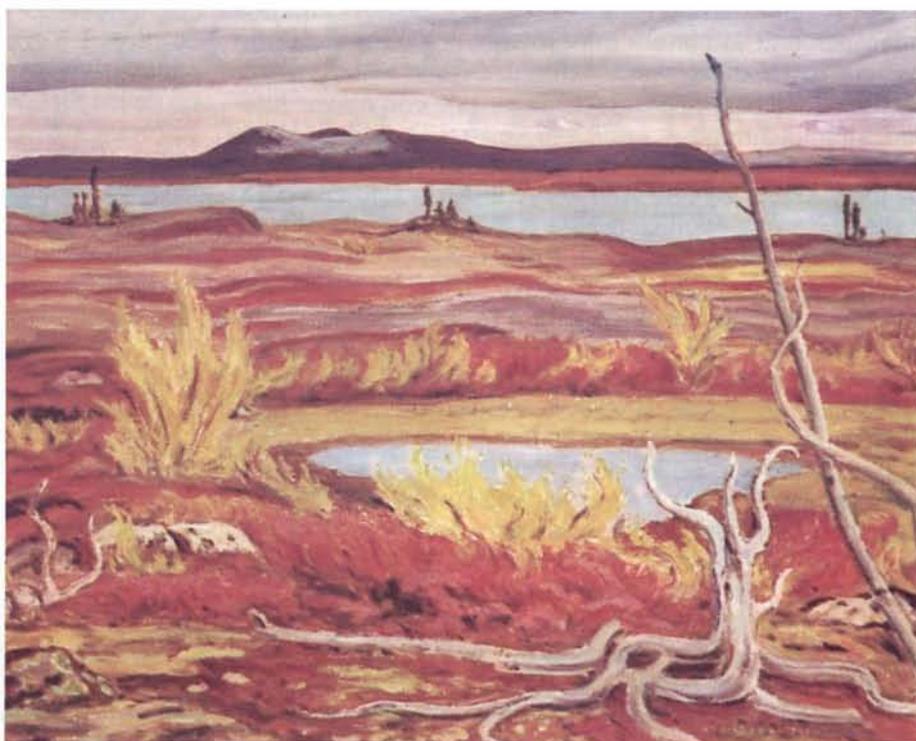
El cuadro de Emily Carr, "Sunlight in the Forest", el primero cronológicamente en la exposición, ya muestra esta tendencia. Es de fecha muy temprana, de 1912, incluso anterior al momento establecido como comienzo de la etapa autónoma de la pintura canadiense,

coincidente con una mayor independencia económica y política, respecto a Inglaterra y Estados Unidos. En él el color agresivo, el carácter grueso, táctil, de la pincelada, la forma de presentarnos de una manera abrupta, salvaje ese fragmento del paisaje, anuncia un modo que se va a imponer sobre todo en los años veinte y treinta, para dejar un poso, marcar unas pautas, perceptibles aún en las obras más cercanas a nosotros en el tiempo.

El llamado grupo de los siete es el que establece estas directrices, que hay que aclarar no son en absoluto rígidas y siempre permiten conservar la individualidad propia de los artistas canadienses. El grupo se dio a conocer como tal en 1920, aunque el núcleo promotor, formado por Mac Donald (1873-1932), A. Y. Jackson (1882-1974) y Lawren Harris (1885-1970), ya llevaban casi una década trabajando en un arte explícitamente canadiense. A éstos se unieron nuevos miembros, sobrepasando el número de siete, y su disolución en 1933 sólo supuso la desaparición del grupo como tal, manteniéndose el nuevo concepto de expresión que habían acuñado.

La mayoría de estos artistas, y los que les siguieron, completaron su formación en Europa o en los Estados Unidos. Conocieron las obras de los maestros consagrados, se empaparon de las nuevas tendencias, para luego, al volver a Canadá, conservar sólo lo esencial de lo aprendido, y enfrentarse de una manera mucho más libre a todas las posibles sugerencias que la impresionante naturaleza que les rodeaba, les pudiera evocar.

Esta actitud, no exenta de espiritualismo, entronca con

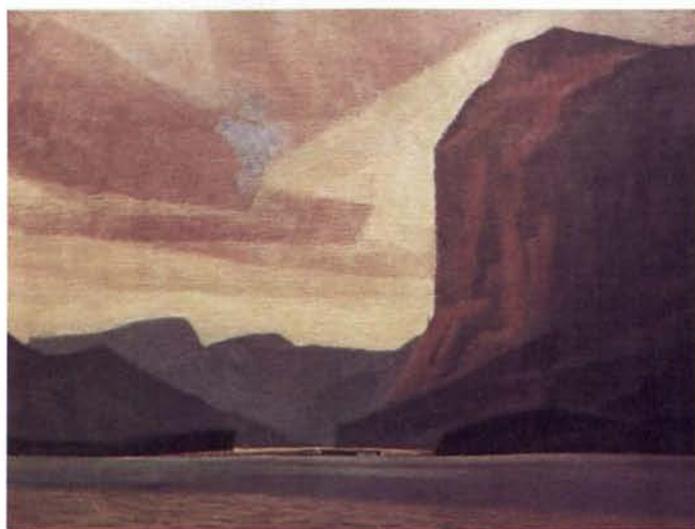


A. Y. Jackson. *Lake Rouvière*.

toda una tradición occidental de tratamiento, o mejor, de postura ante el paisaje. El conseguir transformar, y plasmar, la experiencia de la naturaleza es un ideal que comenzó a popularizarse hacia 1800, dando frutos tan diferentes como Friedrich, Runge, Turner, Constable, Rousseau... A ello en América hay que sumarle lo impresionante de su geografía: grandiosa, inquietante, inabarcable, que les llevó a intentar conservar salvaje esa naturaleza, y así de 1832 data el establecimiento de la primera reserva nacional: las fuentes termales de Arkansas, y pictóricamente impulsó la creación, en la primera mitad del siglo XIX, de la Hudson River School, que produjo vastos paisajes plenos de trascendentalismo.

Esta experiencia no pasó inadvertida a los pintores canadienses, si bien éstos utilizaron un lenguaje nuevo, distinto al exportado por Europa. En un principio la nueva técnica fue causa de rechazo, y en la Exposición de Toronto de 1920, en la que el grupo de los Siete se dio a conocer, se les criticó por la crudeza del color y de la pincelada. Tuvieron que pasar treinta años para ser reconocidos como Escuela Nacional.

Este grupo, y sus seguidores, buscaron principalmente la inspiración en la zona Norte de Canadá, en el Artico, región deshabitada, arisca y noble, que retaba a estos artistas con las posibilidades expresivas que ella presentaba. En la sala hallamos colgados trabajos de seis de ellos: A. Y. Jackson (1882-1974), L. Harris (1885-1970), principal promotor del trabajo en conjunto del grupo de los Siete; A. Lismer (1885-1969), F. Carmichael (1890-1945), quien presenta el lado sombrío de la naturaleza al ser manipulada por el hombre, y A. Casson (n. 1898). Les acompañan cinco lienzos de contemporáneos y discípulos suyos: A. Collier (n. 1911), Ch. Comfort (n. 1900) cuyos paisajes presentan una incipiente abstracción ya sugerida por sus maestros; R. Hewton (1888-1960), G. Pepper (1903-1962) y C. Schaefer (n. 1903).



Alan Collier. *Terra Nova*.

Un segundo grupo está formado por artistas con una concepción de la pintura más abierta, en la que el cuadro es una experiencia supranacional. Siguen siendo claramente canadienses pero tratan el paisaje con mayor lirismo, simplificándolo y estilizándolo. Así D. Milne (1882-1953), K. Nakamura (n. 1926), quien perteneció al grupo de los Once, a los que atraía el Arte Abstracto como necesidad de una evolución ante el estancamiento estético en el grupo de los Siete; G. Roberts (1904-1974), J. de Tonnacourt (n. 1917), S. Cosgrove (n. 1911), ambos utilizando una paleta muy distinta a la impuesta en el primer tercio del siglo, y G. Caiserman-Roth (n. 1923).

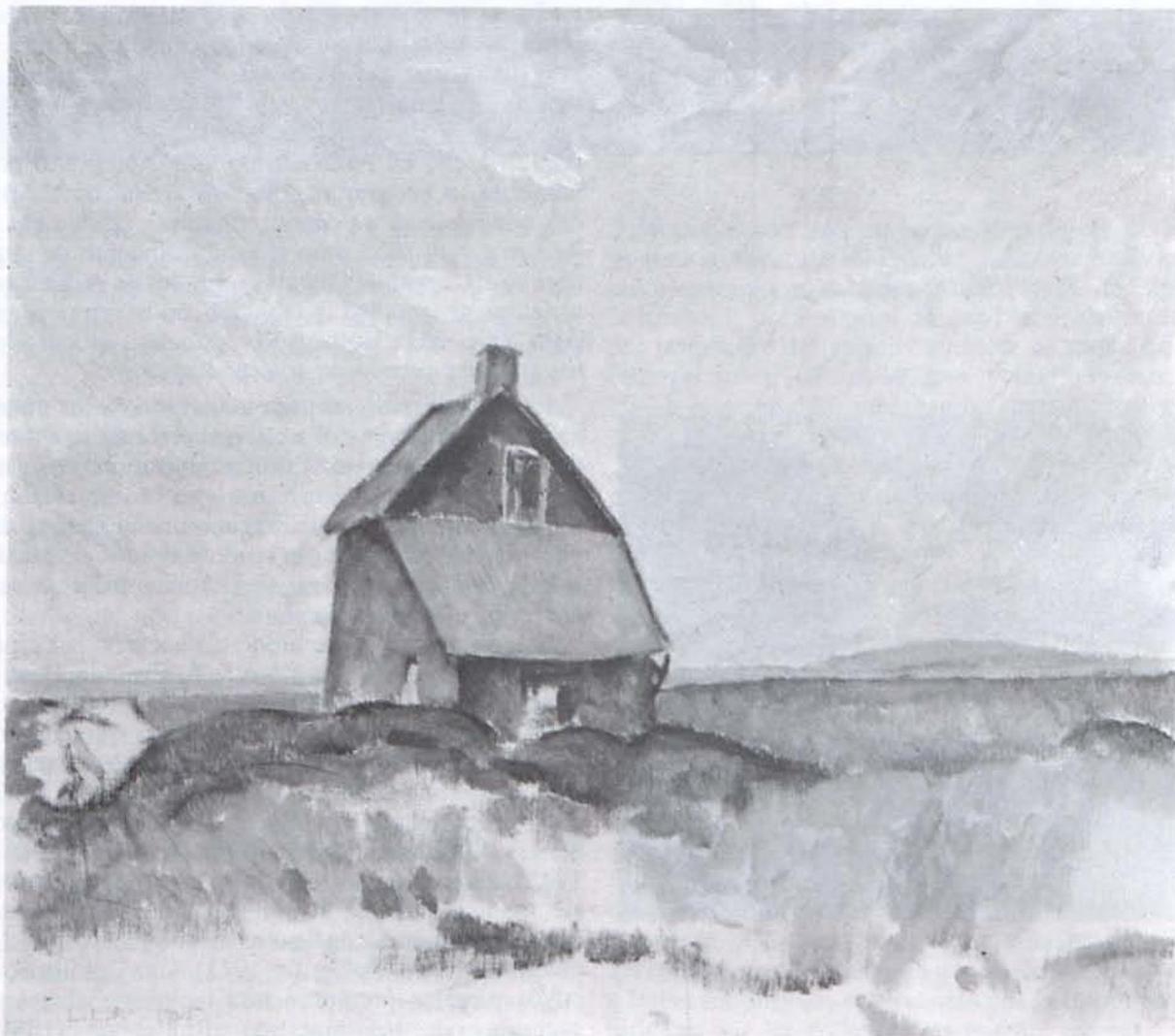
Los pintores canadienses franceses forman un tercer e hipotético grupo, en el que se encuentran desde obras abstractas, aunque siempre inspiradas o sugiriendo formas naturales, como las de A. Pellán (n. 1906), J. P. Riopelle (n. 1923) y M. Ferron (n. 1924); paisajes tratados de manera más literal, como son los ejemplos de J. P. Lemieux (n. 1904) y de C. Picher (n. 1927), u otras tendencias. así es expresivo lienzo de Beaulieu (n. 1910).

Una cuarta división se puede establecer atendiendo a criterios geográficos, reuniendo por un lado a "Los Occidentales", quienes se inspiran en la Colombia Británica y en la región de las Praderas, y en los que se puede apre-

ciar una mayor orientación hacia las escuelas americanas de Nueva York y California. Utilizan un colorido muy intenso, originado en principio por el cromatismo del grupo de los Siete, y enfatizado al entrar en contacto con las culturas indígenas. Incluyen las obras de Emily Carr (1871-1945), ya nombrada; J. Shadbolt (n. 1909), con un llamativo tríptico en el que experimenta con nuevos materiales; Plaskett (n. 1918), M. Bates (1906-1980), O. Rogers (n. 1935) y L. Fitzgerald (1890-1956).

Frente a éstos "Los Orientales", de la región del Atlántico, cultivan un realismo total, del que no son representativos los dos cuadros expuestos de M. Lamb Bobak (n. 1922), cercano al expresionismo alemán, y de C. A. Law (n. 1916).

Esta división, artificial, tiene como fin el poder establecer unas relaciones que introduzcan un orden en esta variadísima muestra del paisaje en la pintura canadiense. En ella quedan algunos cabos sueltos, como H. Masson (n. 1907), D. Partridge (n. 1919) y York Wilson (n. 1907), que demuestra la característica, ya repetida, del individualismo, la subjetividad, la soledad del artista canadiense (tan sólo en un par de obras queda insinuada la figura humana) al intentar evocar la emoción producida por lo sublime de la naturaleza que conforma su país.



Lemoine Fitzgerald. *Prairie Homestead*.

LA EXPOSICION “EL NIÑO EN EL MUSEO DEL PRADO”

Por JOSEFA PASTOR



Sánchez Coello. *Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela.*

LA exposición “El niño en el Museo del Prado” ha señalado, hace pocos meses, el cierre de un año particularmente importante en la serie de exposiciones realizadas por nuestro primer museo, y el comienzo de otro que promete ser tan pródigo como el anterior.

La exposición, de carácter monográfico, ofrecía obras desde finales del siglo XVI a los primeros años del siglo XX, tanto de artistas españoles como extranjeros. Fue dirigida por Alfonso Pérez Sánchez, director del Museo, y coordinada por Manuela Mena, Joaquín de la Puente y Mercedes Orihuela.

Es interesante resaltar, antes de adentrarnos en el tema de la exposición propiamente dicha, que en su realización ha contado de manera importante la colaboración con Juvenalia y el patrocinio económico de El Corte Inglés, lo cual es buena muestra de lo que la iniciativa privada puede ofrecer a los organismos públicos, tantas veces tan necesitados de apoyos externos, brindando su ayuda sin rebasar los límites que a cada cual corresponden.

La muestra ofrecía, por su temática, una característica singular que la hacía particularmente atractiva para un sector difícil de público: los niños y los jóvenes. Efec-

tivamente, y con todas las reservas lógicas en estos casos, era interesante que pudieran verse retratados en las obras expuestas, sobre todo en aquellas que, bien por su asunto, bien por su cercanía en el tiempo, presentan unas actividades comunes a la infancia de todas las épocas. Buen ejemplo de ello es la serie de pinturas de Goya, exquisito captor de la sensibilidad infantil que, tanto en los cuadros de pilletes jugando como en los retratos familiares, nos ha dejado ejemplos de actitudes que se perpetúan a través de los años y que son siempre reconocibles por sus posibles protagonistas. A ellos está dedicada en primer lugar la exposición, prescindiendo, por ello mismo, en los comentarios del catálogo de precisiones estilísticas y técnicas.

La exposición se dividió en tres grandes grupos atendiendo al asunto de las obras: Retratos, Composiciones religiosas y mitológicas y Escenas de la vida diaria.

Es, sobre todo, en el primer grupo donde se advierten con mayor claridad los sometimientos de los pequeños personajes y de los mismos artistas a las obligaciones derivadas de su rango o de su función. Así nos encontramos con muchos personajillos envarados como los retratos de “Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela”, de

Sánchez Coello, o los infantes de Velázquez, conscientes de su importancia como miembros de la realeza que no desaparecerá hasta el siglo XIX, cuando ya empiecen a proliferar los retratos de la pujante burguesía o de la nobleza urbana en un tono más desenvuelto. Es, por ejemplo, el magnífico retrato de Federico Flores, obra de Federico de Madrazo, que, aún con un entorno velazqueño, nos transmite un mensaje de un cierto desenfado y una inocente arrogancia muy lejanos ya de los protocolos cortesanos. Mucho más lejos todavía de esta atmósfera tenemos los dos retratos infantiles de Ignacio Pinazo.

En el segundo grupo ha sido precisa una cuidadosa selección, puesto que lógicamente son innumerables las figuras infantiles que aparecen en los cuadros de tema mitológico, así como en las pinturas religiosas con sus angelotes rodeando las imágenes de Inmaculadas y otras escenas en el Museo.

En las obras religiosas es siempre el Niño Jesús el protagonista indiscutible, y el pintor español que, sin duda alguna, ha sabido dar una imagen más tierna de él ha sido Murillo, de quien se exhiben varias obras. El gran sevillano, que ha estado injustamente relegado durante muchos años, fue uno de los mejores pintores de niños, trascendiendo los límites de la pintura religiosa y representando a pilluelos callejeros como nadie hasta él lo había hecho.

Pero también nos encontramos en este mismo apartado con un Caravaggio pleno de dramatismo merced al empleo de la luz y a su rigor geométrico en el "David vencedor de Goliat", o en el otro extremo de la serie, a los alegres Cupidos de Reni y de Quellinus.

En cuanto al conjunto de vida diaria es, por su misma naturaleza, el más desenfadado y en el que con mayor libertad han podido moverse siempre los artistas, libres de rigideces oficiales y de convencionalismos religiosos. También por eso mismo pertenecen ya la inmensa mayoría de las obras a pintores del último siglo, ya que pueden ejercer su actividad sin estar tan sujetos a los poderosos mecenazgos de la Corte o de la Iglesia.

Los temas de los cuadros son muy variados, representando tanto juegos infantiles como escenas familiares, pasando incluso por el dramatismo más o menos teatral de Pallarés y Allustante en su obra "Abandonados". Como ya hemos apuntado, fue Murillo uno de los adelantados en este género, pero el Museo no posee ningún lienzo que le represente en este aspecto. Sin embargo, de su contemporáneo y probablemente discípulo Pedro Núñez de Villavicencio, se expone un magnífico lienzo, "Juegos de niños", con pilluelos en movidas actitudes que contrastan con la criada y el pequeño de familia honorable que los observan.

En cuanto a las obras de los pintores pertenecientes al pasado siglo, no sólo destacan por su frescura y vivacidad sino que constituyen verdaderos documentos de la vida cotidiana, como "El primer pantalón", de Lamberto Alonso; "Tomando el sol", de Ramiro Lorenzale, o el "Huerto con frailes y un ladronzuelo", de Cecilio Pla. Magnífica también no sólo por este valor documental, sino por sus valores estéticos, es "Niños en la playa", de Sorolla.

Asimismo, aparecen aquí los cuadros de género campesino con la entrada en escena de los animales domésticos. Tal es el caso de "Las dos amigas", de Agrasot, o de "Mira, mira, com mencha", de Díaz Penavés.



Federico de Madrazo. *Federico Flores.*



Ignacio Pinazo. *Ignacio, hijo del artista.*



Núñez de Villavicencio. *Juegos de niños.*

Hay que señalar que la mayoría de las obras expuestas no se ofrecen habitualmente a la contemplación del visitante sino que han sido rescatadas, por así decirlo, de los fondos del Museo (unas, conservadas en los almacenes, y otras, en depósito en distintos Museos y entidades) y se muestran ahora para que pueda ser conocida la increíble riqueza de la primera pinacoteca nacional que puede permitirse el lujo de montar con sólo sus propios fondos exposiciones de temáticas variadísimas sin restar un ápice ni en calidad ni en cantidad. En efecto, ésta es una de las múltiples lecturas que pueden hacerse de las colecciones, puesto que son prácticamente ilimitadas las posibilidades que brindan los distintos enfoques susceptibles de ser propuestos.

No se ha tratado, por lo tanto, de hacer una exposición exhaustiva (sería absolutamente imposible), sino de carácter sugerente y en este sentido el mismo excelente catálogo de la exposición ha introducido como cierre del mismo un capítulo dedicado a otras obras del Museo que sin estar presentes en la muestra sí lo están permanentemente en las salas como presencia viva del niño. Son obras tan conocidas como la "Sagrada Familia del Roble", de Rafael; la "Virgen con el Niño", de Morales; las lúdicas pinturas de Tiziano o Rubens, la ternura de los hijos de los Duques de Osuna, de Goya, hasta llegar al trágico desgarrado del "Guernica", de Picasso.

Este último aspecto es resaltado también en las hojas editadas por el Gabinete Didáctico del Museo (una actividad de las más interesantes y encomiables del mismo) que no sólo ha redactado unas notas de fácil comprensión para los visitantes jóvenes, sino que para fomentar su interés e incipiente afán investigador, les incita a buscar por las salas de la Pinacoteca cuadros famosos en los que aparecen niños. Es indudablemente otro de los aciertos de la exposición.

Es de destacar asimismo que la muestra ha sido concebida con carácter itinerante, con lo que una buena parte del conjunto podrá ser conocida, además, por otras ciudades españolas que muy difícilmente podrían tener acceso a las obras expuestas. De esta manera se realizará cumplidamente una de las más importantes funciones del Museo del Prado, cual es la de dar a conocer poco a poco sus fondos tan desconocidos muchos de ellos, desgraciadamente, por tantos españoles.

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

El Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

—Servicio de Gestión Editorial—,

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

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



AYUNTAMIENTO
DE MADRID