

VILLA de MADRID



Ayuntamiento de Madrid

VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO

CONSEJO DE REDACCION:

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

Dirección: Mercedes Agulló y Cobo

PRECIO DEL EJEMPLAR: 225 PESETAS

M A D R I D

AÑO XXIII

1985-III

NUM. 85

Sumario

Cerámica decorativa en establecimientos comerciales madrileños: II. Evolución estilística.

Por Araceli CABEZAS LOPEZ

Una Inmaculada de Maella en colección madrileña.

Por Isabel MATEO GOMEZ

El Monasterio de la Encarnación: la Desamortización e intervención del arquitecto Narciso Pascual y Colomer.

Por Gloria ESPARRAGUERA CALVO y Miguel Angel VERDAGUER MARTIN

Los paseos públicos en el Madrid de Felipe V. Remodelación del antiguo Paseo de Nuestra Señora de Atocha, por Pedro de Ribera.

Por Matilde VERDU RUIZ

Nuevas tendencias escénicas: Una idea para un Centro Nacional.

Por Fernanda ANDURA

Apertura de las nuevas Salas de Prehistoria e Historia antigua y Madrid Medieval, en el Museo Municipal.

Por Eduardo SALAS

La Exposición "Madrid, Villa y Corte en las estampas españolas (1650-1820)" y el Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid.

Por Petra VEGA HERRAN

Exposiciones en Madrid.

Por Zita CERRO Y VENTURA

Portada:

JOAQUIN SOROLLA. Fachada del Hospital de La Latina. (Col.: Museo Municipal)

Maqueta:

ANDRES PELAEZ

Fotografías:

AGROMAYOR, ARCHIVO DEL CENTRO DRAMATICO DE NUEVAS TENDENCIAS, CAMPANO, CASTILLO, MIGUEL ZAVALA, ORONoz, PATRIMONIO NACIONAL, REVISTA "RESEÑA" Y ARCHIVOS FOTOGRAFICOS DEL MUSEO MUNICIPAL Y DE LA REVISTA "VILLA DE MADRID".

Depósito legal: M. 4.194 - 1958

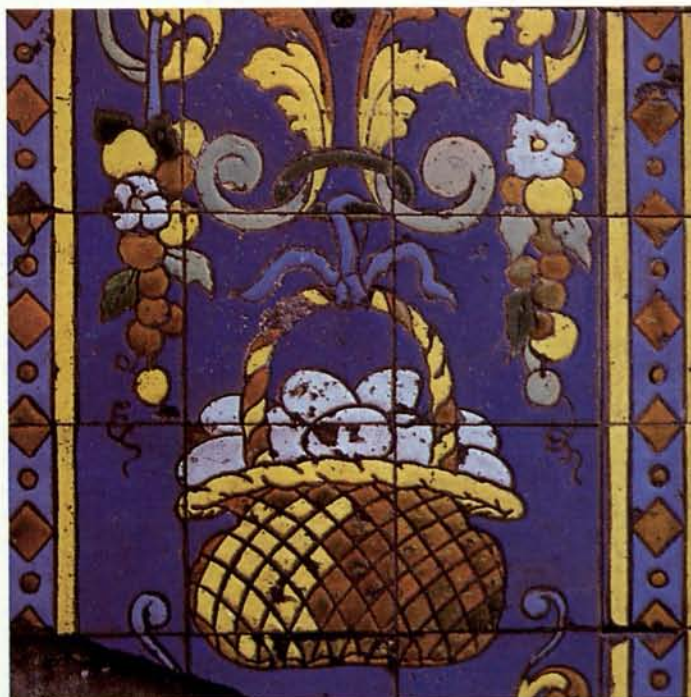
Imprime: Artes Gráficas Municipales.
Area de Régimen Interior.

CERAMICA DECORATIVA EN ESTABLECIMIENTOS COMERCIALES MADRILEÑOS: II. EVOLUCION ESTILISTICA

Por Araceli CABEZAS LOPEZ

LA calle madrileña en los primeros años del siglo xx tuvo siempre un aire bullicioso y festivo; los comercios y las gentes contribuyeron a crear ese aire de fiesta que vemos reflejado en numerosas crónicas gráficas o literarias de revistas de la época: "... desde que el comercio ha tomado el incremento que hoy tiene y el lujo fascinador que le caracteriza, la celebración de la feria, no tiene razón de ser en Madrid, donde todo el año es una feria continuada" (1). Y es en este paisaje urbano donde se encuentran comercios con decoración cerámica en sus fachadas. En los barrios de las Musas, Lavapiés, Embajadores, Maravillas... un día vieron celebrada su apertura; hoy muchos de ellos han desaparecido tras la labor de la demoledora piqueta.

La moda de la decoración cerámica se generalizó en los primeros años del siglo xx, porque, al margen del gusto selecto que podía tener una minoría hacia determinadas piezas cerámicas, que favorecería la creación de obras tradicionales en el taller "Nuestra Señora del Prado", en Talavera, se encuentra la utilización práctica y estética de la cerámica, al cubrir interiores y fachadas de edificios públicos (Escuela de Minas, Plaza de Toros de las Ventas, edificio del diario *ABC*...), interiores de portales, fuentes, escaleras, etc., y en revestimientos de fachadas comerciales que aprovecharán la llamativa luminosidad y brillantez del azulejo, mientras que otras tiendas lo harán con el vidrio.



Detalle de la decoración de la "Antigua Huevería", de la calle de San Vicente Ferrer.



Paneles del bar "Viva Madrid".



No pasó tampoco desapercibida esta moda en las crónicas periodísticas de revistas de la época, que, como *Blanco y Negro*, destacan el valor histórico del azulejo frente a la mediocridad ornamental de los nuevos materiales (2).

La decoración de fachadas e interiores de locales comerciales con azulejos se hace, en alguno de los ejemplos estudiados, en fecha posterior a la inauguración de la tienda, ya que buen número de ellas abrieron sus puertas al público en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, mientras que la moda de revestir muros con cerámica se impone a partir de la primera década del siglo XX. Se aprovecha el soporte cerámico para desarrollar motivos y formas decorativas que enlazan con los estilos tradicionales—neomudéjar, neorrenacentista, neobarroco y modernista—, sin olvidar la influencia de las exposiciones regionales en las dos primeras décadas del siglo XX (3), que vinieron a impulsar la creación de nuevos modelos iconográficos así como un nuevo resurgir de los talleres cerámicos.

Neomudéjar

El estilo neomudéjar se emplea en revestimientos interiores y zócalos de algunos establecimientos que siguen la tradición del alicatado de los patios musulmanes, alcázares, palacios e iglesias. Su decoración toma como modelo las formas geométricas del alicatado ya tardío (siglos XV y XVI), que a su vez imitaba antiguos alicatados musulmanes (por ejemplo, el patio de los Arrayanes en la Alhambra de Granada).

Líneas entrecruzadas blancas sobre fondo coloreado pasan a ser parte de la ornamentación de estas fachadas ("El Sol de Andalucía"), evocando las lacerías de los primeros años del siglo XVI y dejando atrás las composiciones más precisas y trabajadas que caracterizaron la época dorada del alicatado. Se tiende, como entonces, a una simplificación de las formas que llevaron a la decadencia técnica y ornamental de este tipo de revestimiento cerámico.

En el siglo XV, los alicatados se hacen utilizando piezas de barro cocido, hechas con molde y que encajaban entre sí, abaratándose así el coste que suponía cubrir extensas superficies con cerámica y facilitando la labor a los artífices, que lograban, con diminutas piezas poliédricas, formar verdaderos conjuntos caprichosos a manera de rompecabezas. Combinaciones que se pierden en alicatados posteriores, ya que evolucionan hacia la sencillez técnica de la cuerda seca o arista, y que hoy imitan industrialmente revestimientos cerámicos que nada tienen que ver con los alicatados nazaritas (4). (Bodega "El Aguila".)

El estilo ornamental de los siglos XVI y XVII

La mayoría de los paños que cubren las distintas fachadas de los comercios hacen referencia al estilo "renacentista" del arte azulejero por la forma de componer y distribuir la decoración en las placas cerámicas. Los paños están rodeados por una banda decorativa que forma parte de la placa de longitud 15×15 centímetros y que imita los "verduguillos" o "aliceres" (5); son piezas rectangulares con motivos ornamentales que difieren de la decoración interior del cuadro cerámico, en donde se ordenan escenas e imágenes con un claro sentido pictórico, enlazando con la tradición que introdujo Niculoso Pisano en la Península, en los primeros años del siglo XVII.

El artista italiano revolucionaría la decoración del azulejo en técnica y calidad artística. Los colores intensos y uniformes (óxidos) que se utilizaban tradicionalmente dan.



Paneles del "Salón de Peluquería" de la calle de Embajadores, 31.



paso a una gradación pictórica que se acentúa en los esfumados y cambios de luz. Las composiciones en azulejos tratan de acercarse a la pintura; el artífice cerámico se convierte en pintor, su paleta cerámica se enriquece, su dibujo se hace más preciso y detallado y sus imágenes más reales.

Persistirá, a pesar de su alto coste, el tratamiento pictórico del azulejo, que, en maestros como Enrique Guijo, tendrá un sello personal y un rigor histórico en las composiciones renacentistas y barrocas, tomando como modelo las piezas del Museo Arqueológico Nacional (6). Sus propios intereses artísticos y los de Rafael Ruiz de Luna coincidieron en el gusto por decorar las piezas y azulejos cerámicos; por ello, la obra de Guijo hay que valorarla en dos etapas: la que realizó en Talavera de la Reina y la de su posterior traslado a Madrid y apertura del taller que fundó en 1920 en Carabanchel, tres años antes de abandonar la Escuela de Cerámica (7), última etapa que aprovechó para llenar las fachadas de los comercios madrileños de escenas e imágenes en donde el dibujo y gradación de tonalidades se combinan en formas iconográficas que recogen la herencia de otros siglos ("La Mina de Oro" y "La Tierruca").

Otros artífices, siguiendo como Enrique Guijo a Niculoso Pisano, utilizan sus enseñanzas, pero dentro de unos márgenes estilísticos más estrictos, realizando, por ejemplo en la tienda de cerámica "Talavera", cuadros que recuerdan un renacimiento tardío. Las dos imágenes de los paños que revisten la fachada corresponden a la denominación de azulejos "ricos" dada por Diodoro Vaca (8), en los que alternan piezas de dibujo repetido con composiciones de imágenes religiosas limitadas por un recuadro que acentúa la importancia de la figura, a la vez que la destaca del resto de la composición. Frontales de estos azulejos de imágenes de santos fueron muy corrientes en las capillas de monasterios (Pedralbes (9), de catedrales (capilla de San Miguel en la catedral de Córdoba), o de altares (iglesias de la Vera).

Los cuadros están separados de las otras placas decoradas con "verdugillos", y las esquinas del paño de "La Verge del Mar" por "olambrillas", cuya longitud es de $7,5 \times 7,5$ centímetros, las relaciona con este tipo de piezas, que generalmente combinaban con otras de distinto tamaño (Pedralbes).

Junto a los motivos ornamentales hay placas cerámicas en una de las puertas, en donde se representan independientemente, a manera de los azulejos de oficios, varias escenas del *Quijote*. Estos asuntos del Siglo de Oro decoran en cerámica interiores de portales de barrios céntricos madrileños, y fachadas e interiores de establecimientos comerciales ("Los Gabrieles"), llegando incluso a representar la figura del *Quijote* como azulejo de repetición.

Junto al recuerdo de Niculoso Pisano en ciertos revestimientos cerámicos de fachadas comerciales, hay que señalar la presencia de un repertorio decorativo que tuvo su más amplia manifestación durante el primer tercio del siglo XVI, con un lenguaje plateresco que sirve de modelo decorativo a establecimientos madrileños.

Este estilo se traduce en los paños cerámicos en formas a *candellieri*, con un eje de simetría central que desarrolla a ambos lados motivos claramente platerescos, como en las decoraciones de fachadas (Universidad de Salamanca; iglesia de Santa María, en Calatayud; iglesia del Salvador, en Ubeda, etc.). Grutescos, máscaras, cintas, festones o guirnalda, cartelas... decoran los soportes cerámicos, sin olvidar los elementos introducidos por artífices



Panel de Cerámicas "Talavera".



Panel del "Salón de Peluquería" de la calle del Ave María, 8.

como Enrique Guijo o Fidel Blanco, que tienden a recordar la cerámica talaverana de los siglos XVI y XVII, mientras que los hermanos Mensaque y Alfonso Romero hacen referencia a los centros andaluces en los mismos estilos artísticos (10).

Esta diferenciación estilística de cada centro cerámico se aprecia, entre otros comercios, en la "Antigua Farmacia de la Reina Madre" o la "Antigua Huevería" y en el bar "Viva Madrid". Este último se relaciona con la tradición andaluza, mientras que los anteriores lo hacen con los talleres talaveranos.

Los propios autores de las fachadas y, particularmente los hermanos Mensaque, motivaron, con su espíritu industrial y artístico, a los pintores cerámicos para que estudiaran estampas, grabados y la misma obra azulejera sevillana que utilizaron en ocasiones como modelo de sus composiciones (11). Enrique Guijo y Fidel Blanco decoraron los motivos platerescos con las tonalidades azules y naranjas que tuvieron en la cerámica talaverana su mejor expresión en la segunda mitad del siglo XVI; pero si los colores son talaveranos, los modelos, como en la "Antigua Farmacia de la Reina Madre", suelen tomarse de formas o motivos ya tradicionales, similares a los que Alonso García, suegro de Roque Hernández, realizó para la capilla de Santa Clara, en Sevilla, en 1575 (12). Estos motivos tradicionales son semejantes en algunos ejemplos ("Casa Ramón") a decoraciones propiamente cerámicas, como "la cola de gallo", aunque en esta fachada se trata de forma más geométrica y esquemática.

Otras expresiones estilísticas platerescas se manifiestan en:

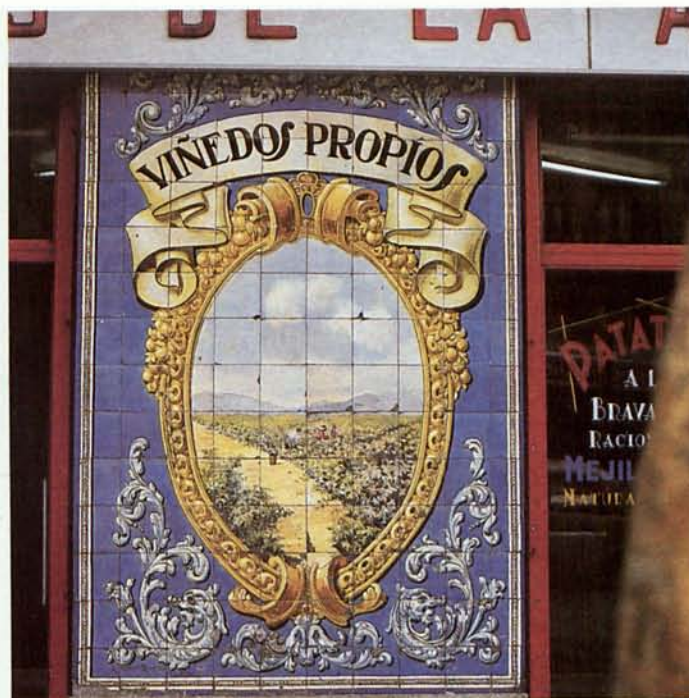
- grutescos.
- máscaras.
- cintas.
- festones o guirnaldas.
- flores.
- cabezas de querubines.
- trapos colgantes.
- cartelas de pergaminos.
- jarrones.
- roleos.
- puntas de clavo.

enlazando alguno de estos motivos con el lenguaje ornamental del siglo XVII.

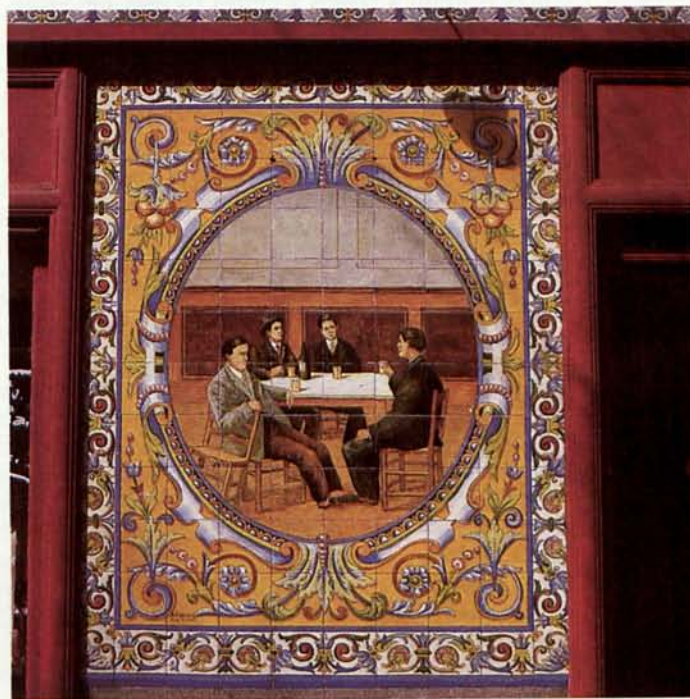
Los *grutescos*, figuras extravagantes, animales fantásticos, decoran los paños junto con entrelazos, roleos... en la "Antigua Farmacia de la Reina Madre", "Salón de Peluquería" o el bar "Viva Madrid", tomando en ocasiones forma de verdugillos. Repertorio que se desarrolla simétrico a un eje central, distribuyéndose ordenadamente por el soporte cerámico junto con las *máscaras*, reproducidas habitualmente como ornamento en las fachadas platerescas ("Casa Ramón" o bar "Viva Madrid").

Las *cintas* lisas o en forma de lazo ("Antigua Farmacia de la Reina Madre") y los *festones* o *guirnalda*s de frutos, flores y hojas que envuelven máscaras y tarjetas, agilizan el movimiento del conjunto ornamental. En algunos ejemplos, como el restaurante "Villa Rosa", los festones o guirnalda de flores de apretada composición rodean, sostenidos por querubines, todo el establecimiento, mientras que en "La Zamorana" las guirnalda se dibujan sobre los azulejos a manera de racimo o "colgante".

Las *flores* decoran como broches los roleos ("La Zamorana", "Salón de Peluquería") y como botones las cintas de lazo ("Antigua Farmacia de la Reina Madre"). En



Panel de "Bodegas de La Ardosa".



Panel de la taberna "La Zamorana".



Panel de "Villa Rosa".

los cuadros de azulejos del "Salón de Peluquería", "Antigua Farmacia de la Reina Madre" y "La Zamorana", se dibujan con cuatro o más pétalos, que más parecen hojas que pétalos de flor, tal como aparecen en edificios platerescos, exentas o junto a roleos y cintas (iglesia de Santa Engracia, en Zaragoza).

Los *trapos colgantes* (bar "Viva Madrid" y pilastras de "Villa Rosa") y las *cabezas de querubines* (bar "Viva Madrid") son expresiones de antecedentes renacentistas, que seguirán manifestándose a lo largo del siglo XVII, no siendo otra su finalidad que la de unir y completar motivos aislados o espacios vacíos. Recurso decorativo que utilizarán los artífices para cubrir los espacios cerámicos de los ejemplos antes citados.

Las *cartelas de pergamino* son otro elemento decorativo que se despliega por estas fachadas azulejeras a manera de tarjetón y en forma de relieve. Suelen imitar un pergamino con los extremos retorcidos, de los que se sujetan flores, frutos, hojas...; el espacio interior se deja para incluir una inscripción o fecha. Cartelas que recuerdan la "tarja" o "cuero recortado acartelado" (13).

En los paños cerámicos, la "tarja" o "cuero recortado" se manifiesta en:

- Las cartelas de pergamino, en la "Antigua Farmacia de la Reina Madre", en la parte inferior de los paños laterales a la entrada del establecimiento, y en la cartela con el nombre del local en el restaurante "Villa Rosa" o en las "Bodegas de La Ardosa".
- En círculos o cuadrados que rodean los números simétricos a ambos lados del rótulo.



Panel de la taberna "La Zamorana".

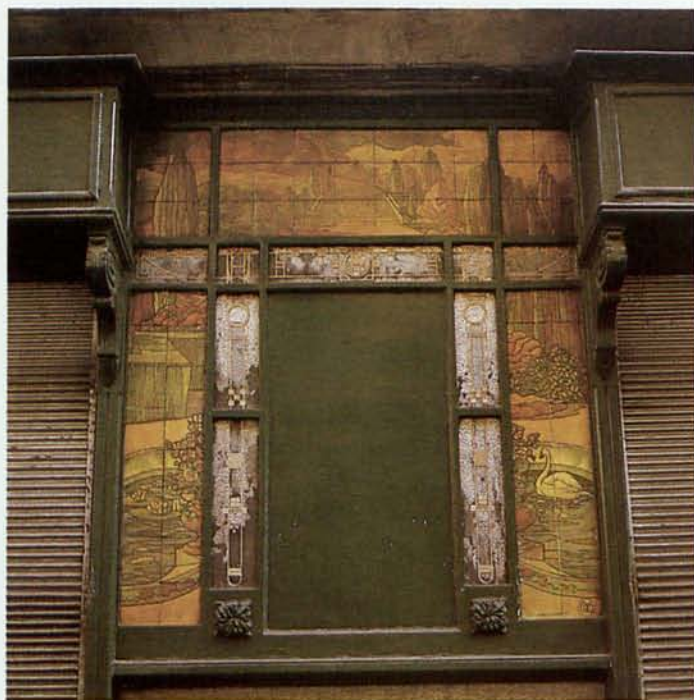
— Círculos u óvalos que decoran los paños centrales o laterales, muestran en su interior frases de colorido monocromo y escenas casi costumbristas, como reclamo de los productos que ofrece el establecimiento.

Los jarrones, elementos utilitarios, que derivan en formas decorativas de la arquitectura del siglo XVII, sirven de modelo a los que se dibujan en las fachadas comerciales a manera de eje central para favorecer la forma *a candelieri* y en ocasiones con caprichosas variaciones, más cerca de los candelabros que de los clásicos jarrones ("Villa Rosa").

Los roleos, figuras curvadas y carnosas, recuerdan más el ornamento barroco (14) que la decoración plateresca. En algunas obras se rodean de una abundante decoración vegetal de finos tallos y espirales.

Puntas de clavo. A fines del siglo XVI aparece también una nutrida serie de los azulejos llamados de punta de clavo, a base de temas geométricos sacados de los repertorios de la arquitectura y que alcanzaron gran difusión en toda España. Entre los ejemplares sevillanos pueden citarse un zócalo cercano al año 1590, en el antiguo Refectorio de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla (hoy Universidad) y el suntuoso revestimiento de la capilla mayor de la iglesia de San Juan Evangelista, en Aldea de Gandul (Alcalá de Guadaira) (15).

En la primera mitad del siglo XVII, en las enjutas de los arcos figura un elemento decorativo muy similar al anterior, las "puntas de diamante", que a veces se combinan en las molduras de los retablos, con relieves redondeados a



Panel central del "Bazar Durán".



Panel de la pescadería "La Ola del Cantábrico".

manera de piedras preciosas, tal y como aparecen en el zócalo de azulejos de San Francisco (Arcos de la Frontera, colección de la condesa de Lebrija, en Sevilla) (16).

Las "puntas de clavo" se utilizan normalmente como azulejo de repetición, junto a otras formas geométricas, en interiores de portales, en bares y mesones. Todavía se pueden ver ejemplos de esta decoración en la desgastada fachada del que fue restaurante de la calle de Santo Tomé.

No falta tampoco la *decoración geométrica* que, en azulejo repetido, forma composiciones de polígonos y bandas que se entrecruzan en una perfecta ordenación y que recuerdan los revestimientos cerámicos del Alcázar de Sevilla, de herencia musulmana; los paños que revisten los muros del Monasterio de El Escorial o los azulejos del Palacio de la Diputación de Barcelona, ya dentro del estilo barroco. Barroca es también la decoración que rodea, a manera de óvalo o círculo, escenas y frases publicitarias en forma de cartela.

Modernismo

El modernismo, que tuvo un desarrollo generalizado en Europa, se introduce con timidez en España, aunque de manera notable en Barcelona, favorecido por su auge industrial, ya que es una moda que asume "la sociedad industrializada", urbana y de *élite*, pero que, en el caso de la azulejería comercial, hay que valorar como un fenómeno popular. Los artífices que decoran estas fachadas incluyen en su repertorio motivos modernistas (racimos de uvas, hojas de parra, flores enlazadas, sinuosas curvas que acompañan rótulos, letras...), aunque hay que señalar que esta decoración tiene un tratamiento especial cuando se utiliza como revestimiento de casas particulares o edificios civiles (Daniel Zuloaga).

El mosaico fue uno de los soportes que más se utilizó para este tipo de decoraciones; en Madrid queda reducido al ejemplo de la taberna "Dolores", de temática naturalista y de arabescos curvos, mientras que en Barcelona el mosaico sería el soporte habitual de la decoración de establecimientos comerciales, casas particulares y fachadas de edificios (17).

La tipología modernista no sólo formó parte de una ornamentación adicional al conjunto de la obra, sino que, en ocasiones (establecimiento "Durán"), la importancia de esta manifestación vanguardista se hace notoria cuando guarda relación con obras azulejeras de prestigiosos ceramistas que adoptan en sus trabajos esta nueva estética (Daniel Zuloaga) (18).

El zócalo, que aparentemente tiene una función práctica, se vio en ocasiones cubierto por azulejos con decoración más esquemática y geométrica que la de los paños centrales, donde las formas son modernistas ("La Mina de Oro"), aunque sigue habiendo motivos de la azulejería tradicional renacentista y barroca.

Las tonalidades de estas placas cerámicas serán frías y planas, las formas, simétricas, con curvas sinuosas y ritmo naturalista, que actualmente queda como ejemplo de una moda estandarizada y sin ningún rigor decorativo.



Cuatro detalles de los paneles de la frutería "Casa González".





Panel de la taberna "La Dolores".



Detalle de un panel del "Bazar Durán".

El regionalismo y la importancia de las exposiciones

Una serie de factores deben considerarse como influyentes en el ceramista que decora revestimientos y fachadas cerámicas, entre ellos la cultura regional que fomentan las exposiciones que en los primeros años del siglo empiezan a adquirir importancia, y en las que se concede especial espacio al folklore y cultura andaluzas, razón por la que ciertos comercios siguen modelos propios de esta región ("Los Gabrieles", "Sol de Andalucía", "El Generalife"...). En estas exposiciones se presentaban productos, se daba cuenta de los avances industriales y se daban a conocer las tradiciones populares de cada región, por lo que incluían una sección de cristal, loza y cerámica (19), favoreciendo los contactos e intercambios entre técnicas y modelos de los distintos hornos de la Península.

Fueron también las Exposiciones Iberoamericanas de Sevilla y Barcelona las que dieron a conocer costumbres y tipos regionales, facilitando, al mismo tiempo, el trabajo de los distintos talleres cerámicos, pues presentaban sus novedades y formas tradicionales, que en la Exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929 quedaron patentes en la decoración azulejera de la Plaza de España, en la que intervinieron, entre otros centros cerámicos, el propio de Triana ("Casa Mensaque") y la fábrica "Nuestra Señora del Prado", de Talavera. Los hermanos Mensaque, a consecuencia de ello, incrementaron su producción dentro y fuera de Andalucía.

* * *

Panel de la pescadería
"La Ola del Cantábrico".



Los ejemplos de establecimientos comerciales que se mencionan guardan relación con otras fachadas cerámicas que, por razones de espacio, se han omitido ("La Ola del Cantábrico", "Casa do Compañeiro", "Bodega del Aguila", bodega "Los Romeros", frutería "Casa González", peluquerías del barrio de Lavapiés...). Todos estos cuadros azulejeros gozaron de prestigio justificado por sus condiciones óptimas de conservación, vistosidad y fácil limpieza. La mayoría de estas placas se fabricaron en Valencia, y una vez en manos del artesano serían decoradas "a la grasa", sistema que consiste en hacer el dibujo valiéndose de la técnica del estarcido, para después añadir los diferentes óxidos que equivalen a los distintos colores. Se resta así dificultad a una técnica que llegó a España con los musulmanes, pero se mantiene la creatividad y el interés por conservar unas formas, una tradición, basadas en estampas y grabados en un arte injustamente tratado como "menor".

NOTAS

- (1) OSSORIO Y GALLARDO, CARLOS: "Vida moderna", en *Blanco y Negro*, 1981, núm. 21.
- (2) *Blanco y Negro*: "La casa moderna. La cerámica en las habitaciones", 1904, núm. 700.
- (3) *Libro de Oro Iberoamericano. Catálogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla, 1929-1930.*



Detalle de un panel del "Bazar Durán".

(4) LLUBIÁ, LUIS M.: *Cerámica medieval española*. Barcelona, Labor, 1973, pág. 16. Tomando de Gestoso y Pérez la definición de alicatado, dice así: "Composición cerámica para recubrir muros o solerías, formada por cintas de barro esmaltado blanco con que se trazaban dibujos de lazo, polígonos estrellados, etc.; los espacios que restaban de la intersección de las mencionadas cintas, se llenaban con menudas piezas, conseguidas con el 'pico', cortándolas de placas o azulejos monocromos vidriados o esmaltados de blanco, verde, azul pálido, negro o melado, encajándolas, y, por consiguiente, sin que en ellas hubiese más línea divisoria que la del corte".

(5) También de la obra de GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ: *Historia de los barros sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1903. Luis M. Llubiá y en la obra citada define "aliceres" como cintas o verdugillos para recuadrar tableros y los que formaban los mosaicos y alicatados, pág. 17.

(6) SESEÑA, NATACHA: *Cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid, 1975, pág. 167.

(7) Archivo de la Escuela de Cerámica de Madrid. El archivo está ordenado alfabéticamente por apellidos de los ceramistas que impartieron clase en dicha Escuela.

(8) VACA GONZÁLEZ, DIODORO, y RUIZ DE LUNA, JUAN: *Historia de la cerámica de Talavera y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, 1943.

(9) "En Pedralbes existe también una buena prueba..., buen número de frontales policromos en los que no se imita ya las telas, bordados o guadameciles de los frontales postizos, sino que el cuadro o imagen de devoción se presenta en un marco rodeado de cenefas y paños decorativos. Estos últimos se obtienen a menudo por la combinación de grupos de cuatro azulejos que forman un tema radial." AINAUD DE LASARTE, JUAN: *Cerámica y vidrio*. Madrid, 1952, pág. 388.

(10) De los artífices a los que se hace mención, los que llegan desde Talavera son Enrique Guijo y Fidel Blanco; éste comenzó siendo decorador, para luego dedicarse a pintar cerámica, y se trasladó a Madrid durante la Segunda República, al no encontrar trabajo en Talavera. (Noticia proporcionada por Juan Manuel Arroyo, nieto de Juan Ruiz de Luna.) Los hermanos Mensaque, industriales sevillanos, aprovecharon el capital de Fernando Soto González, la pintura de Arellano Campos y los contactos con Juan Ruiz de Luna para difundir su obra azulejera, de connotaciones claramente renacentistas. (GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ: *Ob. cit.*) Alfonso Romero es uno de los artífices que tiene un aprendizaje más completo (escenografía, dibujo, pintura), aunque comenzó su labor cerámica en la fábrica de los hermanos Mensaque, de Triana.

(11) AINAUD DE LASARTE, JUAN: *Ob. cit.*, pág. 388.

(12) *Idem id.*, pág. 220.

(13) "Nacida en la segunda mitad del siglo XVI, tuvo gran prosperidad en el siguiente, formando un abultamiento en la decoración, que toma aspecto carnoso, cactiforme. La inerte decoración interior se recurva vigorosamente, determinando una pieza de grandes hojas y mucho claroscuro, decoración carnosa que deriva de la tarja. Entrado el siglo XVIII, las tarjetas se convierten en verdaderas cornucopias y en los años centrales se incorpora la rocalla." MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959, págs. 63-64.

(14) PEÑALVER, A., y FÉLIX, J.: *Ornamento barroco*. Valencia, 1956.

(15) AINAUD DE LASARTE, JUAN: *Ob. cit.*, pág. 215.

(16) *Idem id.*, pág. 220.

(17) "Farmacias modernistas en Barcelona", *Jano. Medicina y Humanidades*, núm. 400.

(18) Exposición del modernismo en España. Casón del Buen Retiro. Madrid, 1959.

(19) Exposición Regional Valenciana, 1909.



Dos paneles de la frutería "Casa González".



UNA INMACULADA DE MAELLA EN COLECCION MADRILEÑA

Por Isabel MATEO GOMEZ

MARIANO Salvador Maella es uno de nuestros pintores del siglo XVIII que más necesitado está de una monografía. Ya Sánchez Cantón decía que, aunque no era artista que hubiera tenido muchos admiradores, un estudio detenido de sus obras aumentaría notablemente el aprecio de ella (1).

Pintor de origen valenciano, desarrolla la mayor parte de su vida artística en Madrid, donde llegó a ser Pintor de Cámara en el año 1794.

Cultivó el retrato y los temas históricos y religiosos, destacándose dentro de estos últimos, por su prodigalidad y delicadeza, en la representación de Inmaculadas. La iconografía de las mismas es muy semejante entre sí, pudiéndose establecer —según criterio de Paulina Junquera— dos tipos, dependiendo de cómo tengan la cabeza, elevada o bajada (2).

Se ha insistido en la inspiración que ejerció sobre Maella, Lucas Jordán y los pintores madrileños del siglo XVII, y, sobre todo en las Inmaculadas, Murillo y Palomino (3).

La *Inmaculada* que damos a conocer hoy (fig. 1), y que se halla en colección particular madrileña, es de pequeñas proporciones en relación con las más conocidas del artista. Presenta a la Virgen con cabeza baja, aplastando a la serpiente, que se enrosca en la media luna, en pie sobre el globo terráqueo. La Virgen tiene las manos cruzadas sobre el pecho, y destaca su figura sobre un fondo celeste en el que apenas se esbozan unos querubines. Otro grupo de angelitos —más resaltados y de factura muy suelta y esbozada, como la de la Virgen— acompañan a ésta a cada lado, impulsando, uno de ellos, el revuelo del manto.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Existen para esta Inmaculada dos espléndidos dibujos preparatorios, también en colección particular madrileña (figura 3). En ellos, como es característico en Maella, utiliza la pluma en forma de rasguño, pasando luego a otro estudio de composición más definitiva, a lápiz, sobre papel cuadriculado, detallando las actitudes y rayando con el mismo lápiz las zonas de sombra (4).

El modelo de la Virgen—aunque poco acabado—es dulce y armonioso: los angelillos son de frente ancha, cabello revuelto, ojos muy marcados y carnes blandas dentro de una anatomía perfecta.

La Inmaculada que estudiamos guarda relación estilística, sobre todo, con la de la colegiata de La Granja (1772), con la de El Pardo (1794)—también muy abocetada—y con la de la colección Adanero (fig. 2). Lo mismo ocurre con los ángeles; los modelos se repiten también en estos cuadros y en el ejemplar del oratorio de Aranjuez (1778). Sin embargo, creo que el academicismo o el barroco contenido que muestra la Inmaculada de Madrid hace presumir una etapa tardía en la obra del artista. Su técnica poco acabada, menos aún que la de El Pardo, puede hacer pensar que se trata del boceto previo a un cuadro definitivo—aún por localizar—, para el que Maella hizo, además, los dos dibujos preparatorios.



El cuadro, antes y después de su restauración.



NOTAS

(1) SÁNCHEZ CANTÓN: "Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya", en *Ars Hispaniae*, vol. XIII. Madrid, 1958, página 310.

(2) P. JUNQUERA: "M. S. Maella", en *Reales Sitios*, 1973, número 37, pág. 38.

(3) P. JUNQUERA, *loc. cit.*, nota 2; D. MOLLINEDO: "Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella", en *Archivo Español de Arte*, 1973, pág. 145.

(4) MOLLINEDO, *loc. cit.*, nota 3, Museo del Prado: *Catálogos de Dibujos Españoles*, por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, vol. III. Madrid, 1977. Los dibujos preparatorios para la *Inmaculada* guardan relación, sobre todo la postura del angelito que se encuentra en pie junto a la Virgen, con la del Niño Jesús del dibujo de la Sagrada Familia de la lámina 45 del catálogo del Prado (F. D. 2614). También la forma de dibujar el rostro de la Virgen, el óvalo de la cara y los ojos.

EL MONASTERIO DE LA ENCARNACION: LA DESAMORTIZACION E INTERVENCION DEL ARQUITECTO NARCISO PASCUAL Y COLOMER

Por Gloria ESPARRAGUERA CALVO

y

Miguel Angel VERDAGUER MARTIN (1)

(1) Con la colaboración de María Teresa Zaragoza Rameau,
Ana Clara Zarza Balluguera e Ignacio Teba Pareja.



El Monasterio de la Encarnación.

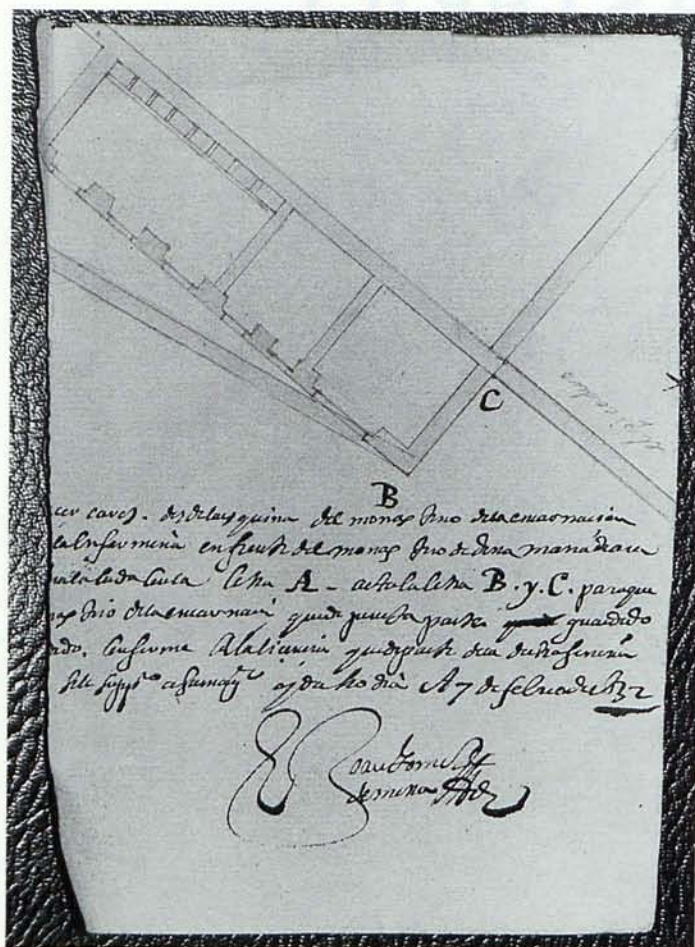


Fig. 1. Fragmento del plano original de Juan Gómez de Mora.

INTRODUCCION

ESTE trabajo surgió como consecuencia del levantamiento de planos efectuado en el Monasterio de la Encarnación por iniciativa de la Dirección General de Bellas Artes, dentro de un ambicioso programa para obtener documentación exhaustiva de algunos edificios singulares del patrimonio artístico madrileño.

A partir de este encargo, y dado el interés del edificio, comenzó nuestra búsqueda para completar las lagunas que presentaba la historia del Monasterio.

Según avanzaba nuestra investigación, nos fuimos dando cuenta de la complejidad e importancia del estudio.

Así pues, este artículo tiene la pretensión de aportar nuevos datos que esclarezcan el conocimiento de uno de los monumentos más significativos de Madrid y divulgar parte de la obra, desconocida, de Narciso Pascual y Colomer, cuya trayectoria profesional le sitúa en un lugar destacado dentro de la Arquitectura española de la primera mitad del siglo XIX (*).

I. BREVE HISTORIA DEL MONASTERIO

I. a) Fundación

El Monasterio de la Encarnación debe su fundación al patronato de Felipe III, quien en 1611 concede la dotación inicial. En 1625, Felipe IV hace una ampliación de la renta, quedando así definitivamente establecidas las condiciones para su desarrollo (1).

Para su construcción se eligió un solar cercano al Alcázar denominado "el Campillo de Doña María de Aragón", de buenas proporciones y forma trapezoidal.

Las obras comienzan en el mismo año de 1611. Para dirigir las, la Reina designa a Fray Alberto de la Madre de Dios, según ha demostrado Agustín Bustamante García, aclarando la autoría del Monasterio, que siempre se había atribuido a Juan Gómez de Mora (2). Fray Alberto de la Madre de Dios es un arquitecto formado al amparo de Francisco de Mora, bajo cuyas órdenes estuvo trabajando en Lerma; de él procede el estilo sobrio y sencillo característico de la arquitectura de principios del siglo XVII, heredera de los presupuestos arquitectónicos de Juan de Herrera.

El proyecto de Fray Alberto para la Encarnación sigue las pautas tradicionales: convento en torno a un patio de proporciones cuadradas, con una iglesia sencilla de planta de cruz latina, de una sola nave y cúpula sobre el crucero. Estos fueron los elementos primitivos del Monasterio, los cuales han permanecido inalterables en su esencia, si bien en sus aspectos formales son muchas las transformaciones sufridas.

Terminaron las obras en 1616, año en que se consagró el altar mayor.

I. b) Obras entre 1616 y 1786

Son muchas las vicisitudes que, a lo largo de los años, sufre el Monasterio y la Comunidad de religiosas: unas, producto del paso del tiempo; otras, resultado de acontecimientos fortuitos.

El convento fue objeto de varias reformas, debido a las necesidades de la Comunidad. En la mayoría de los casos, se van a concretar en el aumento del número de celdas o en mejoras en los servicios de la casa. Así, en 1632, se realizan obras en la enfermería, bajo la supervisión de Juan Gómez de Mora, a la sazón Maestro Mayor (3), dato de gran importancia que nos indica la presencia de Gómez de la Mora en la Encarnación, pero lógico debido al cargo oficial que ostentaba (fig. 1).

A mediados del siglo XVII, el Monasterio fue ampliado. En las obras intervinieron: Alonso de Carbonell, que desempeñaba el cargo de Maestro Mayor, como tasador y medidor de la obra, y Alonso García, quien figuraba como Aparejador Mayor (4).

Se trata de la ejecución de celdas-dormitorios, que daban por el Este al jardín del Torno y por Poniente al jardín de la Provisoria (5). Esta obra fue encargada a Francisco de la Peña, maestro de obras, del que se pueden aportar pocos datos (6). Se inició en 1649. El coste total ascendió a 58.000 reales de vellón, cantidad que nos confirma la importancia de las reformas (7).

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la iglesia fue remodelada. En estas obras interviene Ventura Rodríguez, quien trabaja entre 1755 y 1767. En un memorial al Rey, enviado por las religiosas en demanda de ayuda económica para financiar las obras de ornamentación, se dice que la iglesia se hallaba totalmente renovada en 1776 (8). Posteriormente, hacia finales del siglo, se solicitan nuevos fondos para "... concluir una barandilla de bronce y concluir y colocar las estatuas de mármol que se han de colocar en el altar Mayor y finalizar otros adornos de la iglesia..." (9).

Todo ello da idea de la serie de transformaciones que sufre el convento desde su fundación hasta finales del siglo XVIII. Sin embargo, las mayores las conocerá en la siguiente centuria (10).

II. LA DESAMORTIZACION Y SUS CONSECUENCIAS

II. a) Exclaustración

Los teóricos del Reformismo Ilustrado —Olavide, Campomanes, Jovellanos y otros— creyeron que una de las tareas más urgentes en la modernización de las estructuras socioeconómicas españolas era la de poner freno a la expansión de los llamados bienes de "manos muertas" (11). Con ello pensaban, por un lado, acabar con una serie de privilegios de clase, y por otro, poner en circulación una riqueza en su mayoría infraexplotada.



Fig. 2. Plano de situación de la primera mitad del siglo XIX.

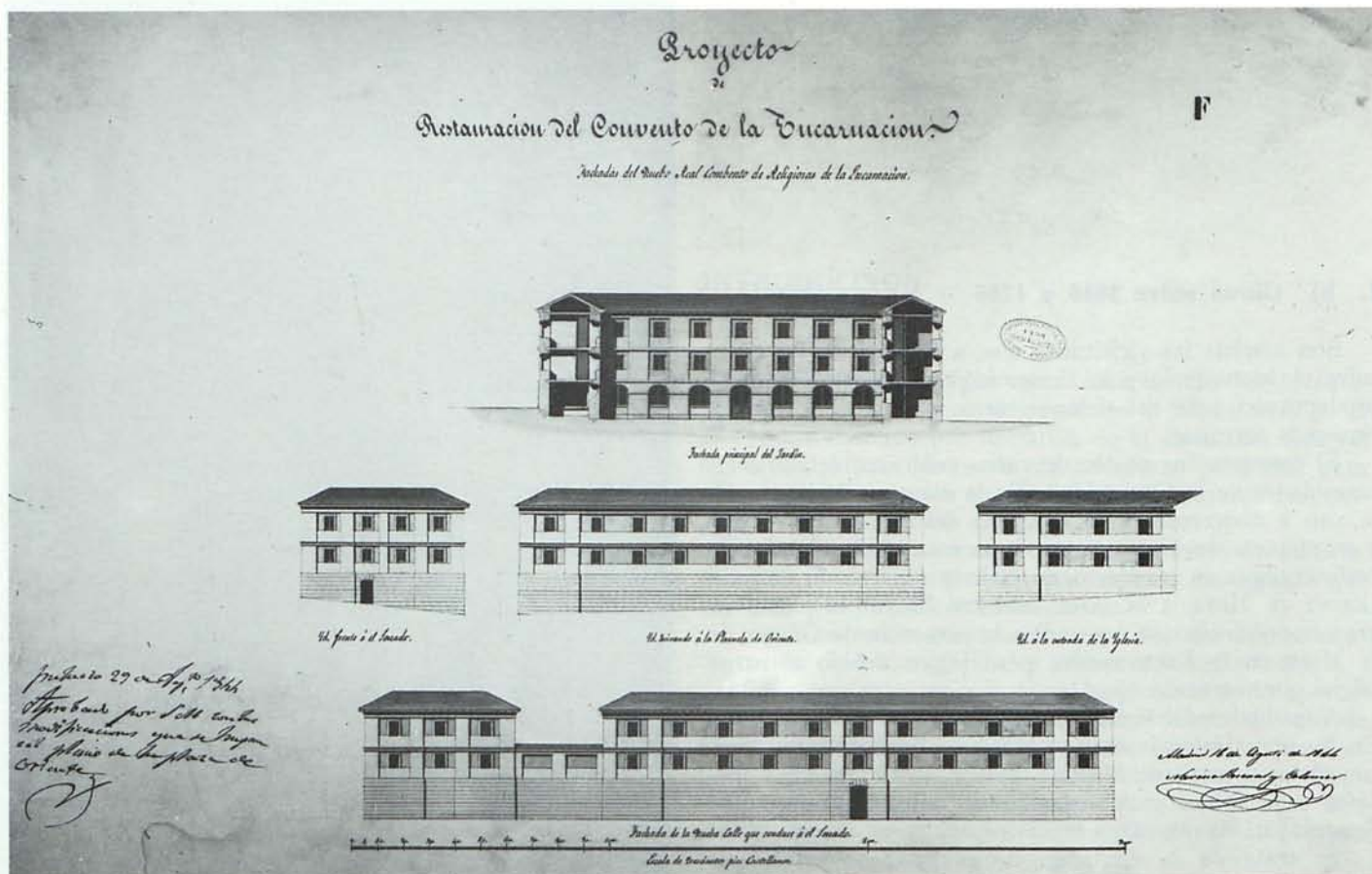


Fig. 3. Proyecto de restauración del Convento, de Narciso Pascual y Colomer.

Estas ideas no cuajaron en un proyecto concreto hasta comienzos del siglo XIX. Los aires de cambio social que se introducen en España en los primeros años del siglo, los desajustes sociales que trae consigo el estallido de la Guerra de la Independencia, la huida de los Monarcas, garantes del sistema establecido, impulsaron a los legisladores en las Cortes de Cádiz a sentar las bases de una nueva sociedad. Así, las Cortes gaditanas, el 13 de septiembre de 1813, dieron un decreto general de desamortización (12). Sin embargo, este decreto no tuvo efecto debido al golpe de estado de Fernando VII, pero fue importante, porque sirvió de modelo a las leyes de desamortización que dictaría el liberalismo español desde 1836 en adelante.

El Monasterio se vio afectado por la ley de 1836, ya que la función de la Comunidad de Agustinas Recoletas que en él habitaba, no se incluía dentro de las excepciones que preveía la ley (13). Efectivamente, seis años después, la Comunidad recibe la orden de abandonar la casa. Las religiosas fueron repartidas entre los conventos de las Góngoras y de Santa Isabel, y la iglesia pasó a ser "parroquia ministerial del Palacio Real" (14).

A partir de este momento, la Comunidad emprende la tarea de recuperar la propiedad del convento, tarea que le llevará varios años.

II. b) Demolición de gran parte del Monasterio como consecuencia de la remodelación de la zona: el trazado de la Plaza de Oriente y sus aledaños

La preocupación de las religiosas debió ser grande al comprobar que el Monasterio iba desapareciendo paulatina-

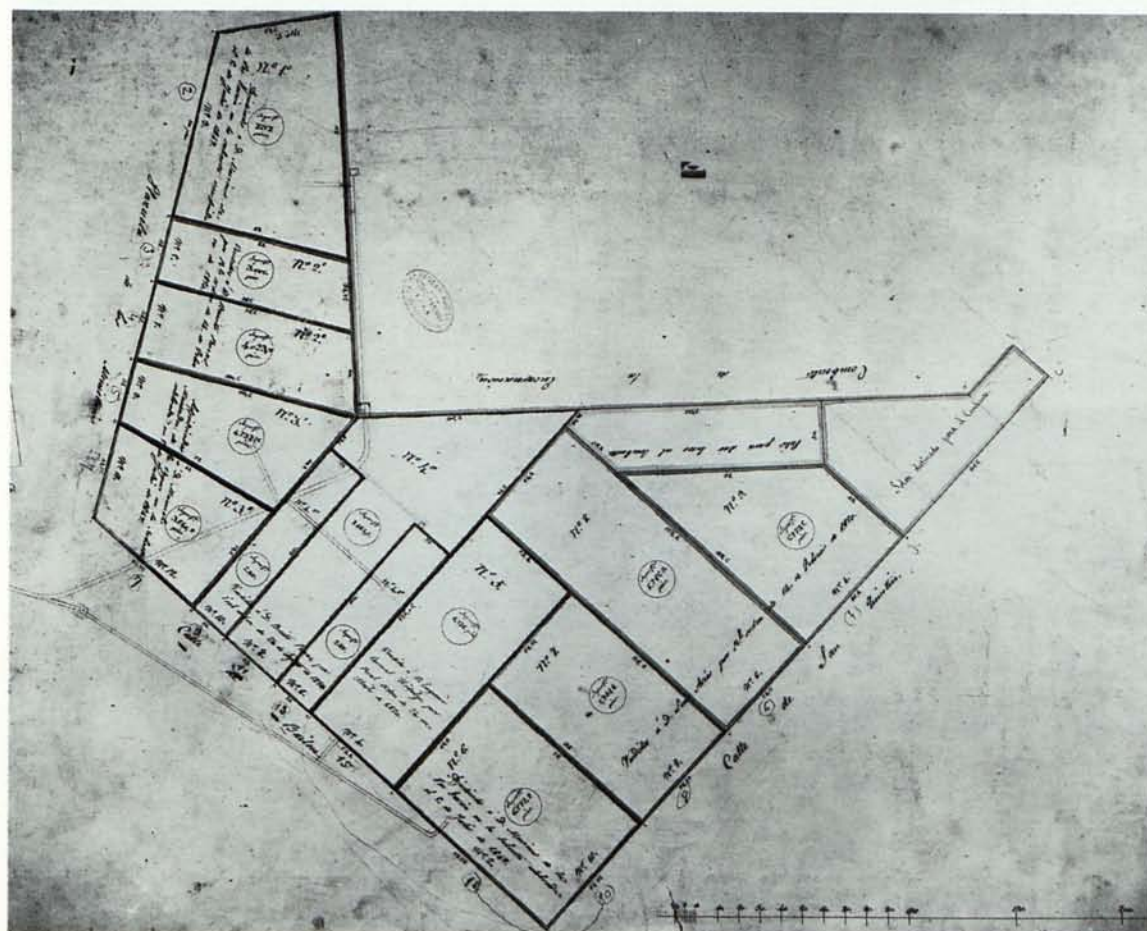
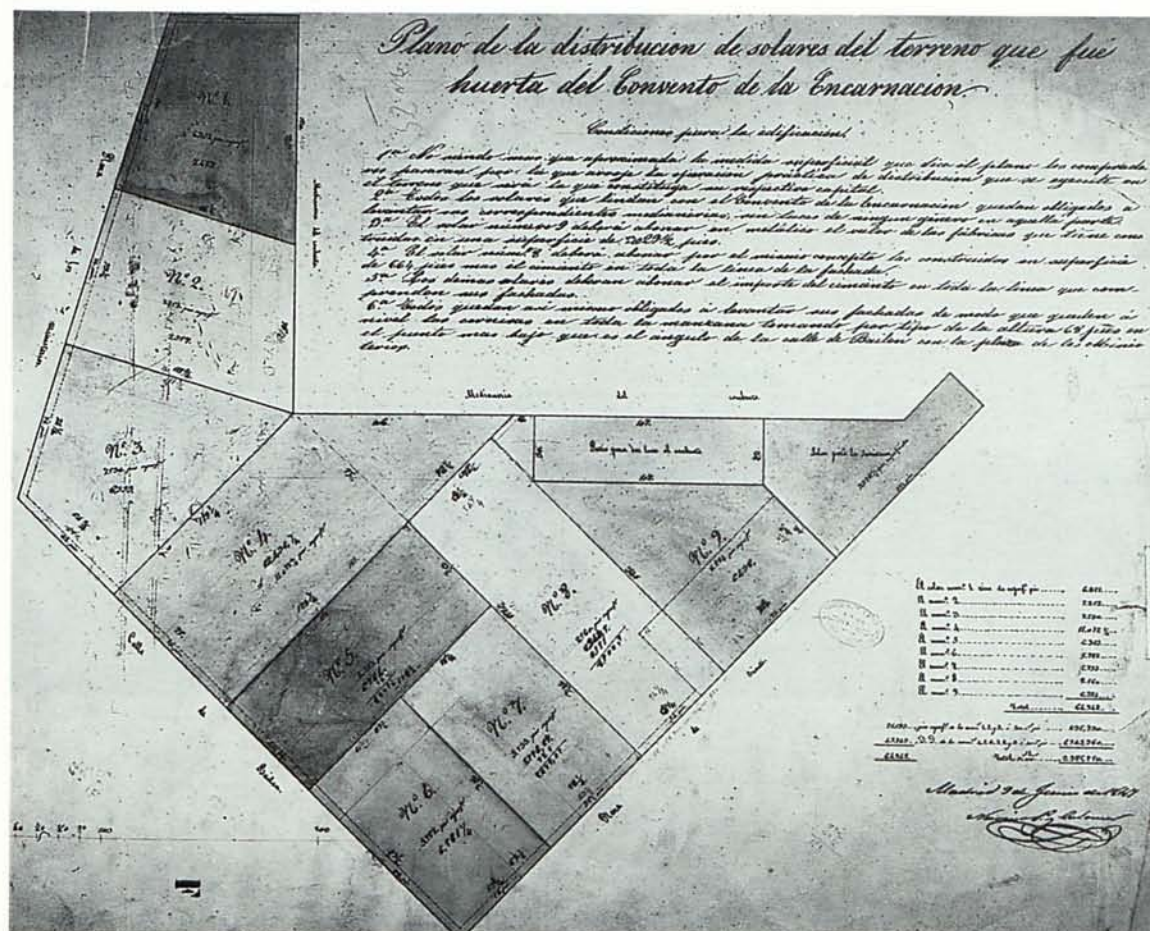
mente víctima de la piqueta.

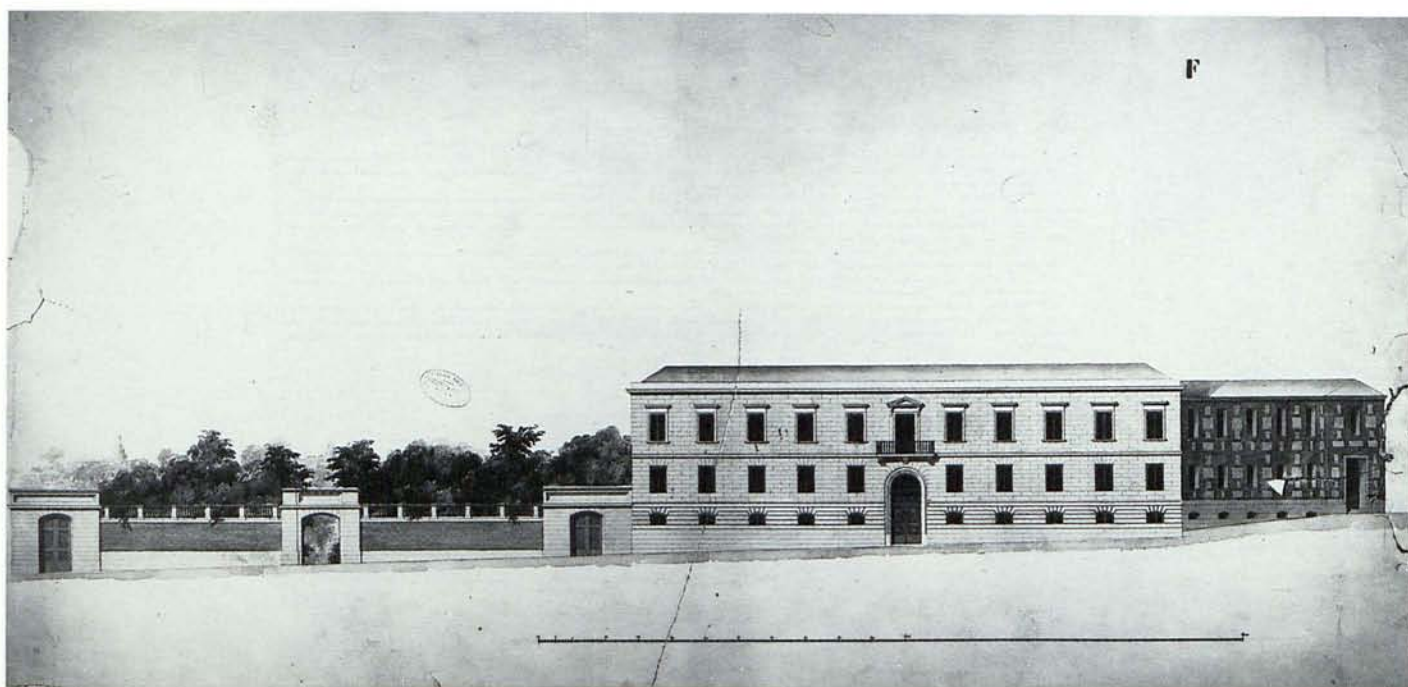
El convento, con anterioridad a 1842, ocupaba una gran manzana, cuyos límites eran: la plaza de la Encarnación, la calle del mismo nombre, la de Doña María de Aragón o de los Ministerios y la de Caballerizas, hoy de Bailén (figura 2). En ella se disponían la iglesia, las casas de los capellanes, la de los sirvientes, otras que estaban alquiladas y una extensa huerta. De todo ello, en 1847, quedaba sin derribar únicamente la iglesia y las casas de los capellanes, que daban a la calle de la Encarnación. Se redujo, por tanto, la gran manzana a dos terceras partes de su extensión inicial (15). En el *Diario de Madrid* del 6 de mayo de 1844 se daba la noticia de una contrata para "... proceder a la extracción de los escombros del derribo del convento de la Encarnación que existía en la Plaza de Oriente..." (16).

Muchos son los ejemplos de demolición de inmuebles con características semejantes a las del Monasterio de la Encarnación en la historia de la Villa. Algunos afirman que el Madrid del siglo XIX, que comienza a desarrollarse y configurarse como una auténtica capital, crece a expensas de los innumerables conventos que cobijaba en el siglo XVII.

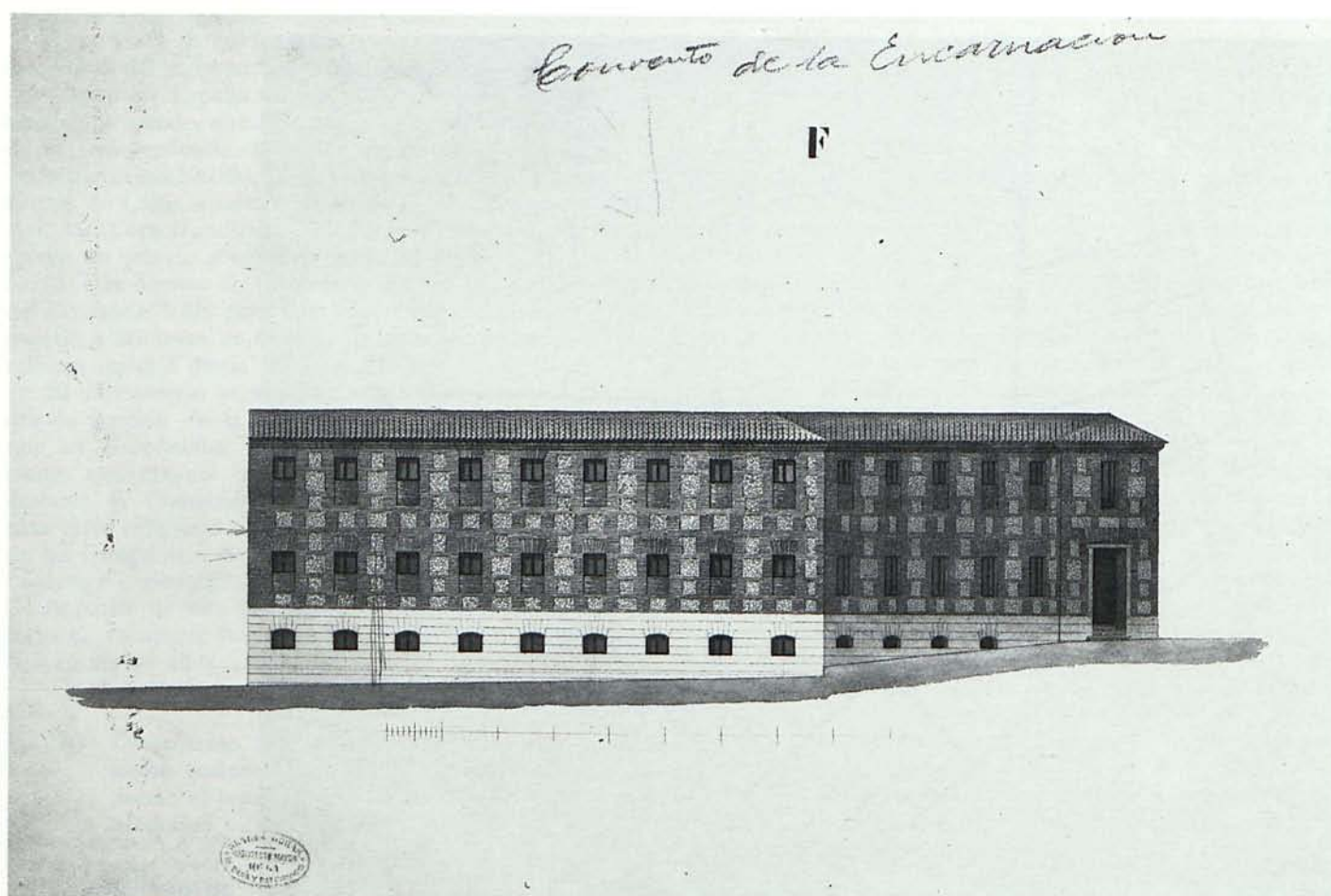
La Encarnación estaba emplazada en una zona que, a todo lo largo de la primera mitad del siglo XIX, iba a ser objeto de importantes obras, como consecuencia de una ambiciosa remodelación del trazado urbano; de ahí que no resulte extraño que una gran parte del conjunto sufra los resultados de la misma.

La llegada del siglo XIX había traído a la arquitectura española corrientes que imponían líneas puras, espacios áulicos al modo clásico, economía en lo decorativo, etc., lo que llevó a la arquitectura oficial a considerar la necesidad de completar el entorno del Palacio Real. El primero





Figs. 6 y 7. *Propuestas de fachadas, con y sin inclusión de la huerta.*



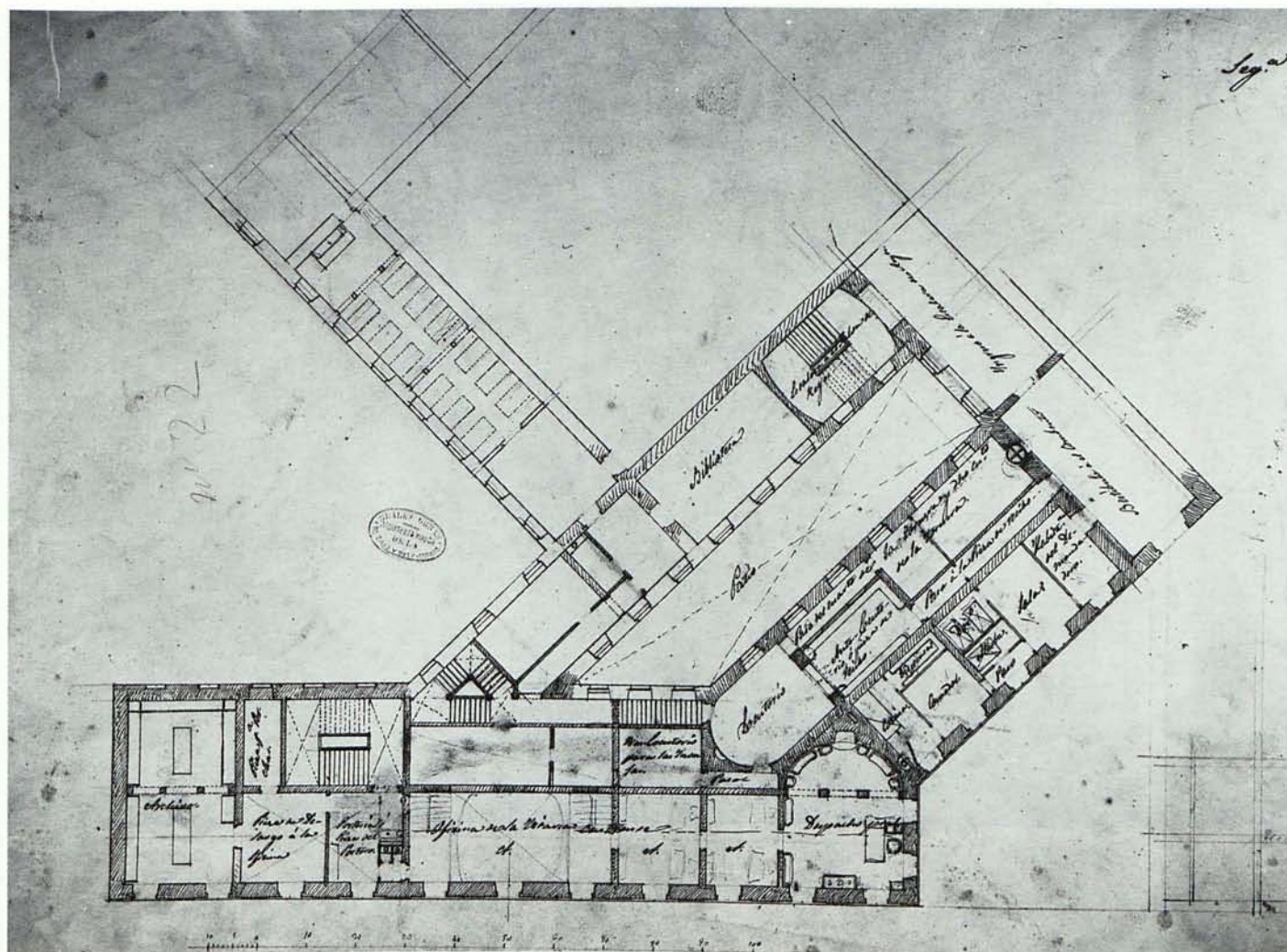


Fig. 8. Distribución del Patio del Torno (solución no realizada).

en acometer esta reforma fue José I Bonaparte, quien quiso completar la obra que iniciara Felipe V, siguiendo sus mismos criterios estéticos e imponiendo el clasicismo francés.

El 18 de agosto de 1810 se dio orden de comenzar los derribos en torno al Palacio. La dirección de las obras estaba a cargo de Silvestre Pérez, entonces Arquitecto Mayor de Madrid. El proyecto, por expreso deseo del Rey, consistía en crear una serie de plazas que enlazaban a través de un viaducto que salvara el desnivel de la Cuesta de Segovia, San Francisco el Grande con la fachada sur de Palacio (17). Este paseo se completaría con otra plaza, a la que se abriría la fachada principal.

El proyecto no llegó a realizarse. Sin embargo, con la llegada de Fernando VII, en 1816, se le encargó a Isidro González Velázquez, Arquitecto Mayor del Rey, el proyecto de la Plaza de Oriente. Para su realización se aprovechan los solares abiertos en época de José Bonaparte. Isidro Velázquez proyecta, entonces, una plaza ultrasemicircular, incluyendo en ella un espacio para el Teatro Real (18).

En épocas sucesivas, trabajan en la zona Antonio López Aguado, quien en 1818 proyecta el Teatro Real, y Custodio Moreno, el cual, al hacerse cargo de las obras en 1832, sigue sin variaciones las pautas marcadas con anterioridad. Así llegamos a 1843, año en que se considera la posibilidad de una ampliación a costa de los terrenos de la huerta del Monasterio. Efectivamente, en 1844 comienzan los derribos en el convento y en 1847 son subastados los solares de lo que era huerta de la Encarnación. Se procede, entonces, a una remodelación del trazado, abriéndose la calle de

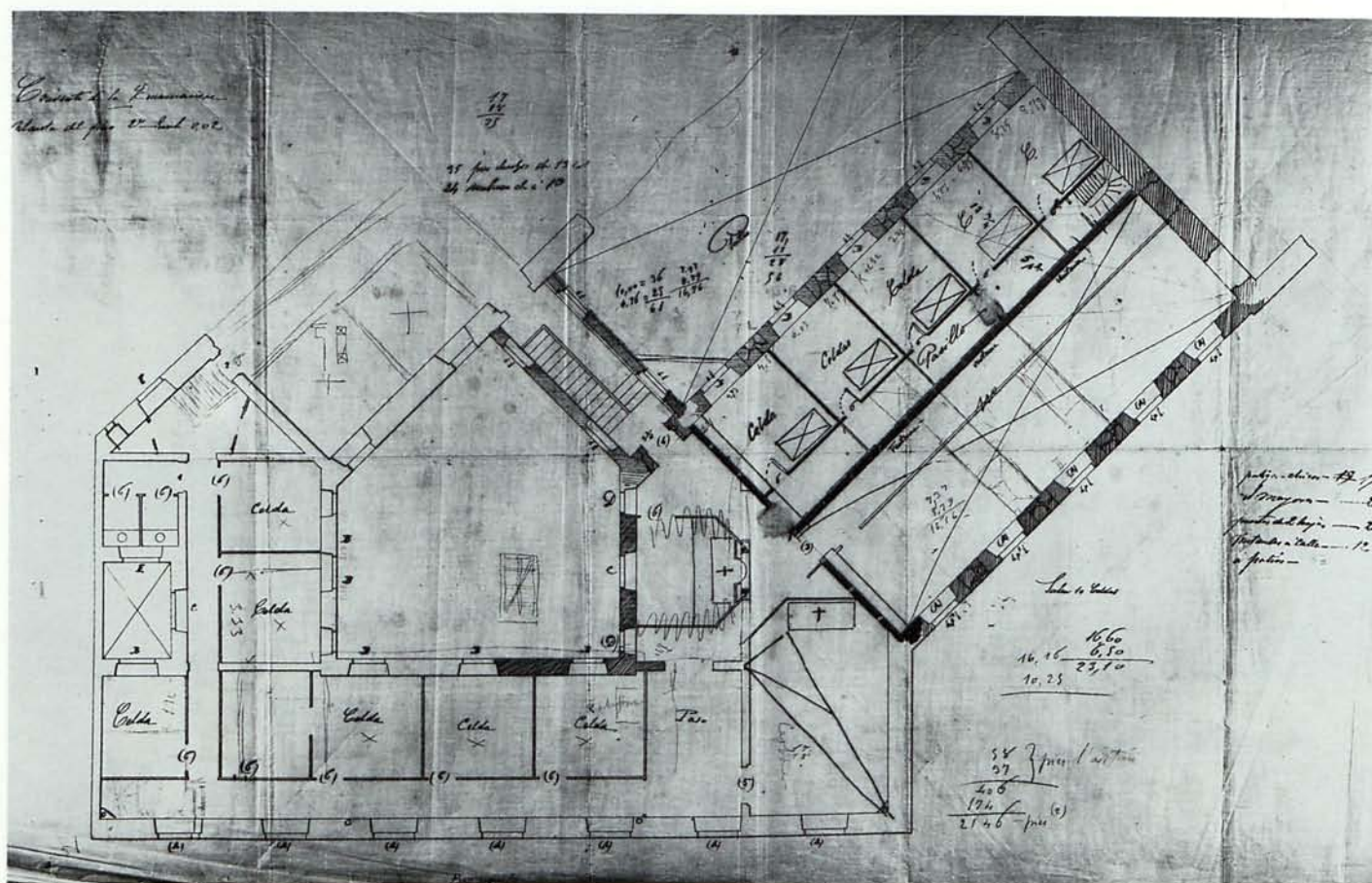


Fig. 9. Distribución del Patio del Torno (solución realizada).

San Quintín, los jardinillos aledaños y construyéndose las casas del entorno con arreglo a un canon no tan riguroso como en la manzana del Teatro (19). Con ello queda definitivamente perfilada una de las plazas más elegantes del tejido urbano madrileño (20).

II. c) Retorno de la Comunidad de religiosas

Tras cinco años de ausencia, las religiosas consiguen regresar al Monasterio el 30 de mayo de 1847 (21).

Es conocida la situación de deterioro en que se encontraba la casa y la hacienda de las monjas agustinas. Por este motivo, a partir de entonces comienza un largo período de pleitos para que se les restaure el Monasterio y para participar en los beneficios que producían los solares que les pertenecían antes de 1842 (22).

Una prueba de las precarias condiciones en que vivía la Comunidad en los primeros años, nos la proporciona el hecho de que en abril de 1854 el Ayuntamiento cedía un pequeño solar en la calle de San Quintín para que las religiosas construyeran habitaciones (23).

III. NARCISO PASCUAL Y COLOMER Y LOS TRABAJOS DE RESTAURACION DEL MONASTERIO

Al mediar el siglo XIX, asistimos a una atenuación de los presupuestos neoclásicos que habían dominado el gusto artístico desde finales del siglo XVIII. Poco a poco, el clasicismo de tendencia grecorromana va quedando como el lenguaje propio de los edificios que poseen una significación puntual: teatros, Diputaciones, Ayuntamientos, etc. Paralelamente, se va experimentando otro lenguaje capaz de resolver las exigencias de una nueva sociedad. Para la

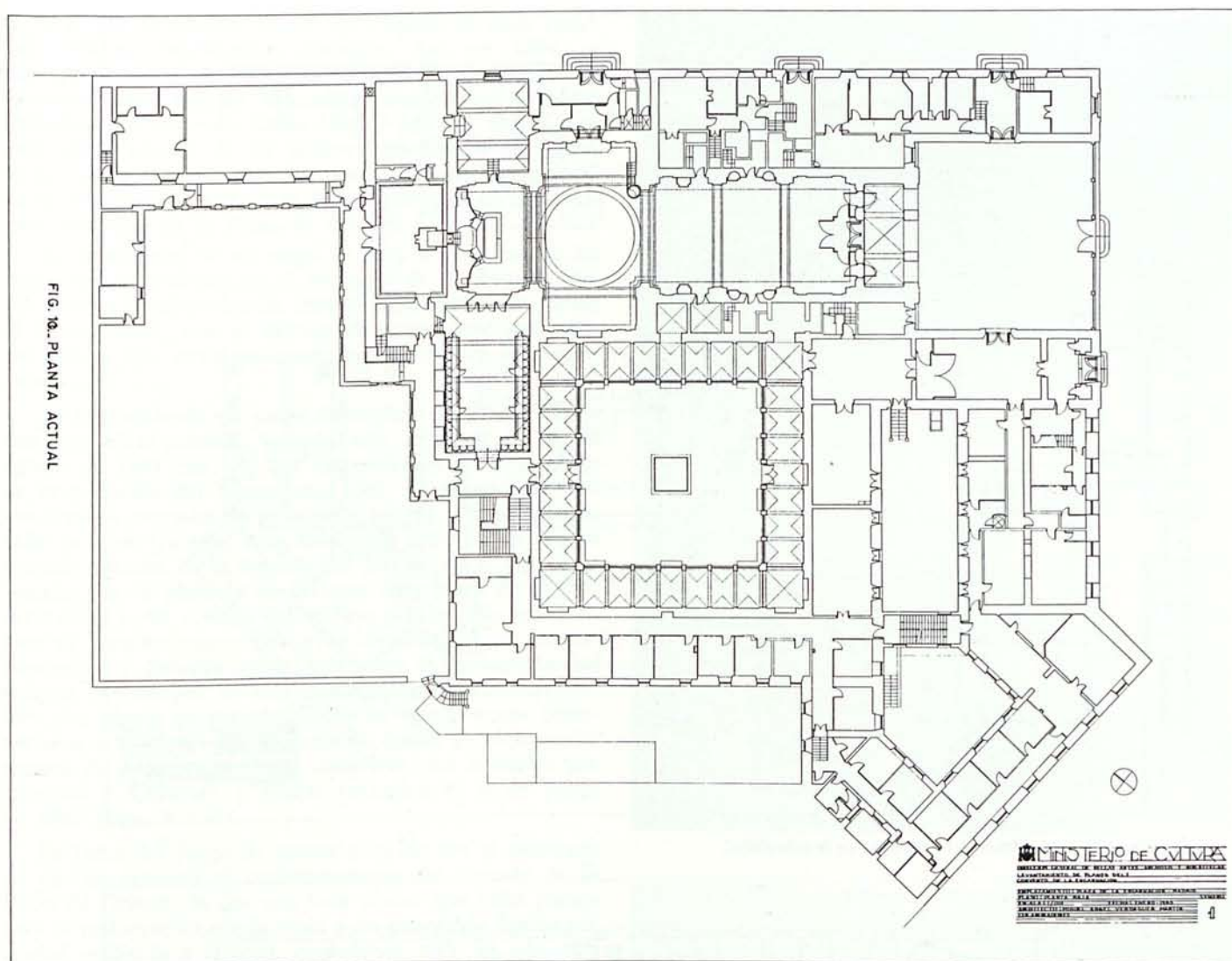


Fig. 10. Plano del Convento en la actualidad.

composición de este código o lenguaje se recurrirá a elementos del pasado, mezclados de forma nueva y diferente: se trata, pues, de un lenguaje ecléctico. A partir de este experimento, surgirá la Arquitectura Moderna.

En este panorama se enmarca la figura de Narciso Pascual y Colomer, perteneciente a la última generación de arquitectos formados en la Academia de San Fernando, antes de la creación de la Escuela, en 1844, desde la cual, como Director, en dos ocasiones—1852-1854 y 1864-1868—, y como profesor de “Teoría de la Construcción” (24), impulsó la renovación de la enseñanza de la Arquitectura y el cambio de los presupuestos estilísticos comentados.

Pascual y Colomer poseía una sólida formación clásica de tendencia italianizante, aprendida de su maestro Custodio Moreno, continuador de la tradición de Juan de Villanueva, y completada en viajes de formación a Francia e Inglaterra, en lo que se distingue de sus contemporáneos, que solían hacerlo a Roma. Ello quizá le permitió adoptar unas formas más evolucionadas o elaboradas, recogidas en países que ya habían hecho una traducción propia de los presupuestos del clasicismo histórico.

Pronto se va a convertir en el principal arquitecto del período isabelino. Su carrera se desarrolla prácticamente dentro del mismo, ya que muere en 1868. A él se deben las más importantes obras del período: el Palacio del Congreso (25), el Palacio del Marqués de Salamanca (hoy Banco Hipotecario) (26) y la ambiciosa restauración de los Jerónimos, entre otros. Su profesión le lleva a desempeñar

el cargo de Arquitecto Mayor de Palacio, en cuyo cometido realiza importantes trabajos. Así, en 1844, se encarga de continuar las obras de la Plaza de Oriente, en sustitución de Custodio Moreno, manteniéndose la unidad estilística del proyecto. Entre 1844 y 1851 le vemos ocupado en el trazado de los jardines del Campo del Moro, en la construcción de algunas casas junto al Teatro Real, en el cerramiento de la Plaza de la Armería y en la alineación definitiva de la Plaza de Oriente (27).

El desempeño de su cargo le lleva a ocuparse de las obras que se realizan en el convento de la Encarnación. En torno a la primavera de 1844 le encontramos dirigiendo el desescombro, tras el derribo de gran parte del edificio (28), y más tarde realizando proyectos para su restauración (29).

Se ha localizado un juego incompleto de planos firmados por el arquitecto, fechado uno de ellos el 16 de agosto de 1844 (fig. 3), que responderían a un proyecto de restauración del Monasterio (30). El juego contiene: dos alzados parciales de la fachada que da a la proyectada calle de San Quintín, muy diferentes entre sí en cuanto a estilo, alzados de la fachada del jardín; de la que da al Senado; de la plazuela de Oriente (hoy plaza de la Encarnación) y del costado del edificio por la calle que conduce al Senado; cuatro planos de distribución que corresponden a los distintos niveles que posee el convento, y dos croquis. Al margen de esta documentación, existen también dos planos de parcelación de los terrenos que pertenecieron a la huerta del Monasterio, donde se incluyen las normas de edificación. Estos, asimismo, van firmados por Pascual y Colomer y están fechados el 9 de junio de 1847 (figs. 4 y 5).

La fecha del juego de planos coincide con el momento en que se acomete el replanteamiento del trazado de la Plaza de Oriente, lo que nos hace pensar que estos planos para la restauración obedecerían a un intento de dar mayor unidad estilística a la zona, creando así todo un conjunto monumental. Las circunstancias de la Plaza y del Monasterio estaban tan íntimamente unidas en aquel momento, que impulsaría un proyecto de remodelación de aquél, al mismo tiempo que se llevaba a cabo el derribo.

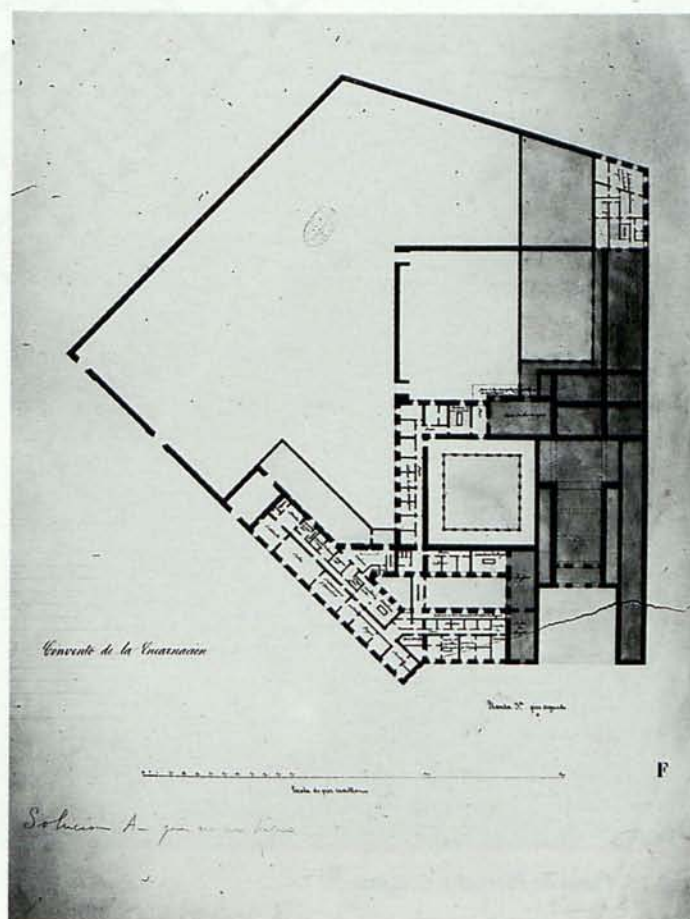
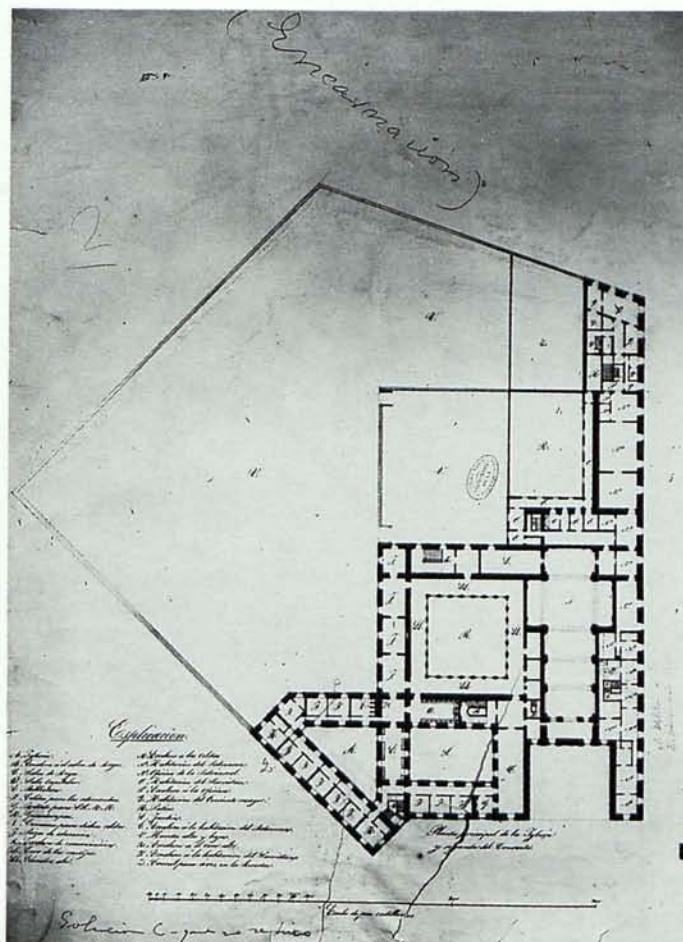


Fig. 13 y 14. Planos de Pascual y Colomer.

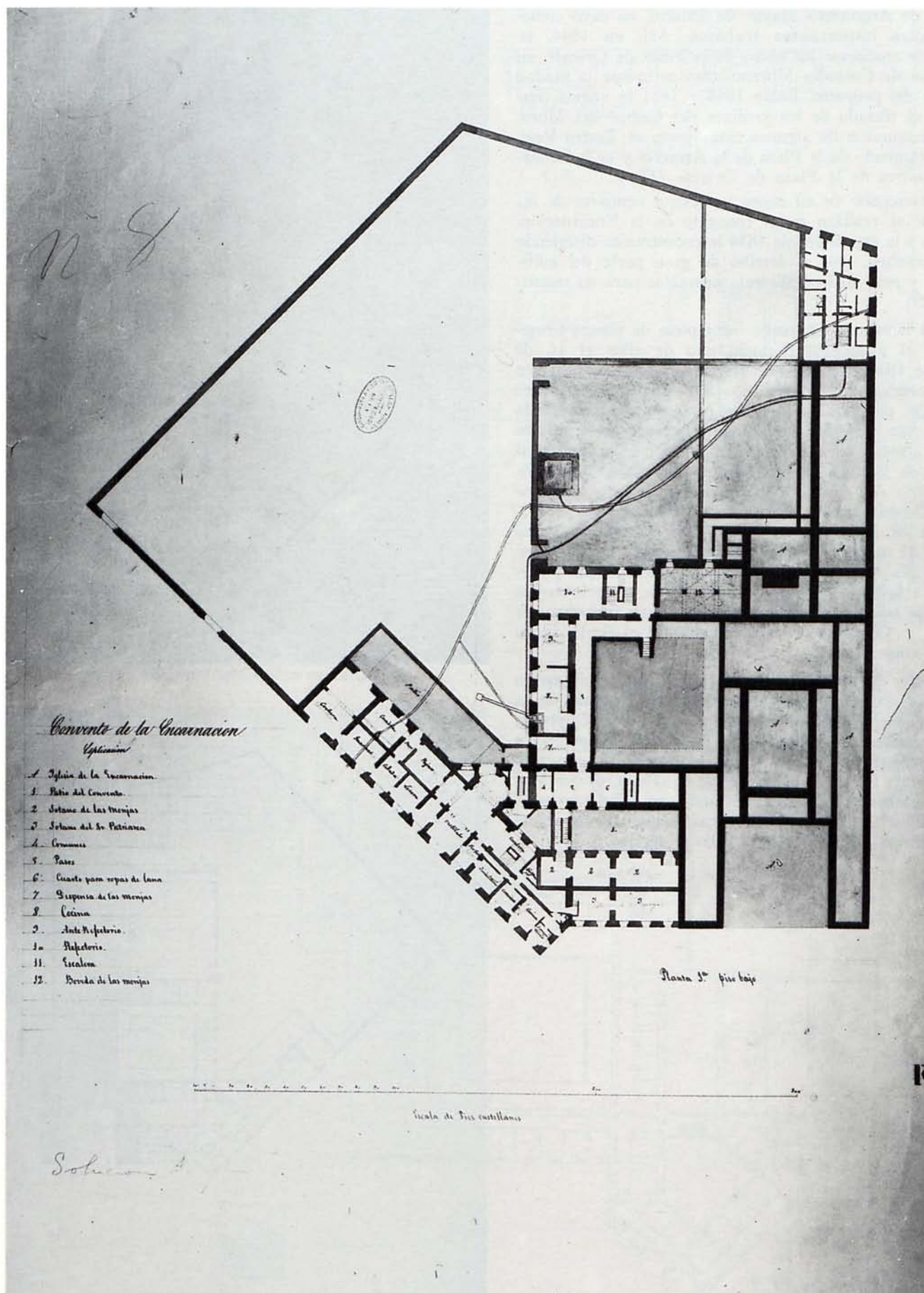


Fig. 15. Plano de Pascual y Colomer.

El análisis de los alzados que dan a la calle de San Quintín nos confirma esta idea. Uno de ellos responde a una concepción muy clásica, siguiendo el estilo que caracteriza la primera etapa de Pascual y Colomer, según ha estudiado Pedro Navascués. Se resuelve mediante una fachada en la que predomina el almohadillado corrido, como único elemento decorativo; arranca de los restos del Monasterio que se han conservado y continúa por la calle de San Quintín, donde se rompe con un vano de acceso, de línea muy sobria, que da paso a lo que se conservaba de la huerta. Es éste, pues, un proyecto que no restaura, sino que pretende remodelar el conjunto del convento (fig. 6).

El otro alzado, por el contrario, más en consonancia con la técnica constructiva del siglo XVII, se resuelve mediante un paramento realizado con cajoneras de mampostería e hiladas de ladrillo; en él hay una total ausencia de lo decorativo, excepto el zócalo de granito decorado con el almohadillado mencionado (31). De él ya ha desaparecido el resto de huerta que se estudiaba en el anterior (fig. 7).

Poco hay que resaltar de los planos de distribución. En ellos se aprecia que el perímetro del edificio mantiene las proporciones actuales, si bien la disposición de las dependencias conventuales varía. En cuanto a los croquis, corresponden, probablemente, a distintas etapas del trabajo de diseño (figs. 8 y 9). Uno de ellos se corresponde con la solución que hoy contemplamos.

Comparando estos planos con los que se han levantado (figuras 10, 11 y 12), es obvia la diferencia. Por ejemplo, llama la atención, en los planos de distribución, la diferente ordenación del llamado patio del Horno (figs. 13, 14, 15 y 16). En éstos adopta forma triangular, mientras que en la actualidad se resuelve mediante un trapecio. Una puerta de servicio da a la calle de San Quintín, llamada de Carretería, que comunica con la carbonera y con el patio de la Provisoria, la cual, en el proyecto comentado, no está estudiada. En cuanto a los alzados, el actual se asemeja al segundo de los descritos, si bien de éste ha desaparecido la planta baja con el almohadillado corrido y vanos, para ser sustituido por un zócalo liso de granito.

Del estudio comparativo entre los planos levantados y los realizados por Pascual y Colomer, podemos constatar su intervención en la zona de los patios del Torno y del Horno (fachada a la calle de San Quintín), puesto que aún hoy la distribución se mantiene muy semejante a una de las soluciones por él proyectadas (32).

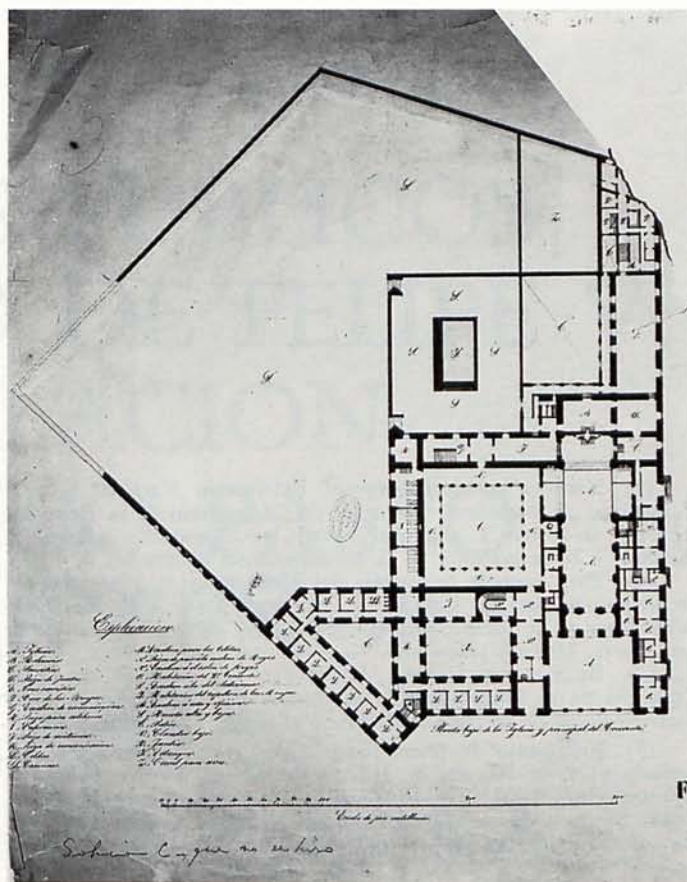


Fig. 16. Plano de Pascual y Colomer.

NOTAS

(*) Nuestro agradecimiento al Patrimonio Nacional y a la Comunidad de Agustinas Recoletas del Monasterio de la Encarnación por su interés y la ayuda prestada en el acceso a la zona de clausura y en la consulta de la documentación existente.

(1) Para conocer la historia del Monasterio es imprescindible recurrir a la obra de GARCÍA DE ARNESTO, JOSÉ: *Guía histórico-descriptiva de la Capilla Real del Monasterio de la Encarnación de esta Corte*. Madrid, 1916.

(2) BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN: "Los artífices del Real Convento de la Encarnación", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1975, págs. 369-388.

(3) Fragmento de plano firmado por Juan Gómez de Mora, fechado el 8 de febrero de 1632. Archivo del Monasterio de la Encarnación (A. M. E.). El Archivo del convento está sin catalogar. Se compone de documentos sueltos, en su mayoría copia de los conservados en otros archivos nacionales, y de libros de cuentas ordenados por años. Estas dificultades nos obligan a citar los documentos dándoles título y fecha, lo más concretamente posible.

(4) TOVAR, VIRGINIA: *Arquitectos madrileños del siglo XVII*. Madrid, 1975, pág. 123. Virginia Tovar cita a este arquitecto como Aparejador Mayor a mediados del siglo; tras su fallecimiento, en 1654, le sucede en el cargo José de Villarreal. AGULLÓ Y COBO, MERCEDES: "Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García", en *Archivo Español de Arte*, 1973, núm. 184, pág. 397, menciona a un Alonso García, maestro de obras en la iglesia de Getafe en 1623 y en la escalera del convento de San Felipe en 1635. Según la misma autora existen en el Archivo de Protocolo datos que confirman la presencia de un Alonso García en Toledo entre 1664-1665, realizando un retablo.

(5) Carta de pago fechada el 21 de mayo de 1650 (A. M. E.).

(6) TOVAR, VIRGINIA: *Op. cit.*, págs. 154-366, cita a varios arquitectos con el apellido de la Peña, considerando su origen confuso en el siglo XVII. Según la misma autora, hay noticia de un Francisco de la Peña, maestro de cantería, en el taller de Melchor de Buños.

(7) Recibos fechados desde el 17 de abril de 1649 hasta el 22 de mayo de 1650, expedidos por Juan González de Espinosa, mayordomo del convento, y firmados por Francisco de la Peña (A. M. E.).

(8) Minuta del Memorial del Rey fechada el 10 de julio de 1776 (A. M. E.).

(9) Súplica de las religiosas y el Capellán a Su Majestad solicitando créditos, fechada en agosto de 1786. Ha sido corregida la ortografía del documento (A. M. E.).

(10) En cuanto a la historia del convento se pueden consultar: CORRAL, JOSÉ DEL: "Felipe IV y el Real Monasterio de la Encarnación", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XVI, 1977, págs. 203-240. SIMÓN DÍAZ, JOSÉ: "Los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación en el año 1628", en *VILLA DE MADRID*, núm. 66, 1980, págs. 31-37. SIMÓN DÍAZ, JOSÉ: "La estancia del Cardenal legado Francesco Barberini en Madrid, el año 1626", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XVII, 1980, págs. 159-213.

(11) TORTELLÁ CASARES, GABRIEL: "La economía española, 1830-1900", en *Revolución burguesa. Oligarquía y constitucionalismo*. Tomo VIII de la *Historia de España*. Barcelona, 1981, pág. 32. "Se llamaba 'manos muertas', en la terminología de la época, a los propietarios de activos inalienables: el ejemplo característico lo constituyen los mayorazgos, pero la mayor parte de las propiedades eclesiásticas eran también inalienables. Al no poderse enajenar ni dividir estos bienes, su masa no podía disminuir, pero sí engrosarse."

(12) En el cual "... se proveía la nacionalización de una masa de bienes raíces que se formaría de los confiscados a los traidores y a los jesuitas, más los de las órdenes militares, los de los conventos y monasterios suprimidos durante la guerra, y parte del patrimonio de la Corona; más la mitad de los baldíos y realengos. Estos bienes se podrían comprar parte en metálico y parte en títulos de la Deuda". TORTELLÁ CASARES, GABRIEL: *Op. cit.*, pág. 33.

(13) La ley de 1836 venía a decir que se nacionalizarían los bienes del clero regular, se procedería a la disolución de las órdenes religiosas, a excepción de las que tuvieran una función docente o de asistencia sanitaria, y sería incautado por el Estado el patrimonio de todas las comunidades afectadas. Ver NADAL, JORDI: *El fracaso de la Revolución Industrial en España, 1814-1913*. Barcelona, 1975, páginas 54-86.

(14) Copia de la carta que la Priora dirige al Intendente General dando cuenta de la orden de excomunión, fechada el 30 de junio de 1842 (A. M. E.).

(15) Copia del legajo donde se resume la historia del convento desde la excomunión hasta el retorno de la Comunidad, fechada el 7 de noviembre de 1865 (A. M. E.).

(16) Legajo 7173/77. Archivo de Palacio (A. P.).

(17) NAVASCUÉS, PEDRO: "Arquitectura", en *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Tomo V de la *Historia del Arte Hispánico*. Madrid, 1978, pág. 31.

(18) NAVASCUÉS, PEDRO: *Op. cit.*, pág. 28.

(19) PÉREZ MARTÍN, MERCEDES: "La plaza de Oriente madrileña", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, 1955, núm. 2, págs. 381-405.

(20) CHUECA GOITIA, FERNANDO: *Madrid, ciudad con vocación de capital*. Santiago de Compostela, 1974, págs. 199-201.

(21) Ver legajo nota 16.

(22) Documento en que se solicita un porcentaje en los beneficios que rentan los solares expropiados, fechado el 16 de abril de 1866 (A. M. E.).

(23) Ver legajo nota 16.

(24) NAVASCUÉS, PEDRO: *Op. cit.*, pág. 53.

(25) *Ibidem*, pág. 52, y del mismo autor, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973, págs. 109-111.

(26) LORENTE JUNQUERA, M.: "Don Narciso Pascual y Colomer", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, núm. 81, página 363; y NAVASCUÉS, PEDRO: *Op. cit.*, págs. 113-114.

(27) NAVASCUÉS, PEDRO: "Arquitectura", en *Del Neoclasicismo...*, pág. 56.

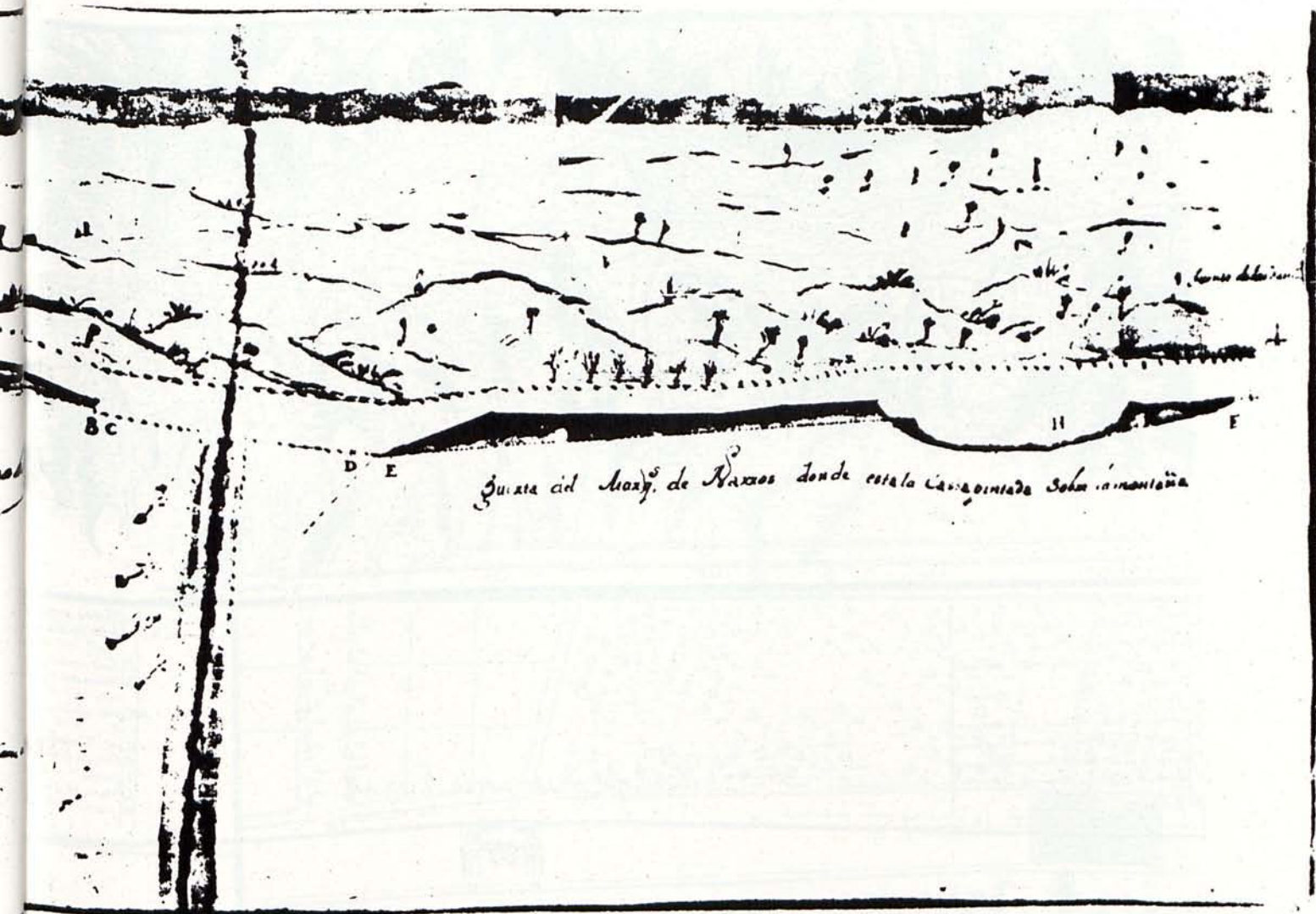
(28) Ver legajo nota 16.

(29) Legajos: 7173/79, 7173/84 y 7173/89 (A. P.). De la consulta de estos legajos se desprende que las obras realizadas por Pascual y Colomer durante esos años no tuvieron gran envergadura.

(30) Encontrados en el Archivo de Palacio sin catalogar.

(31) NAVASCUÉS, PEDRO: *Arquitectura y arquitectos...*, página 112.

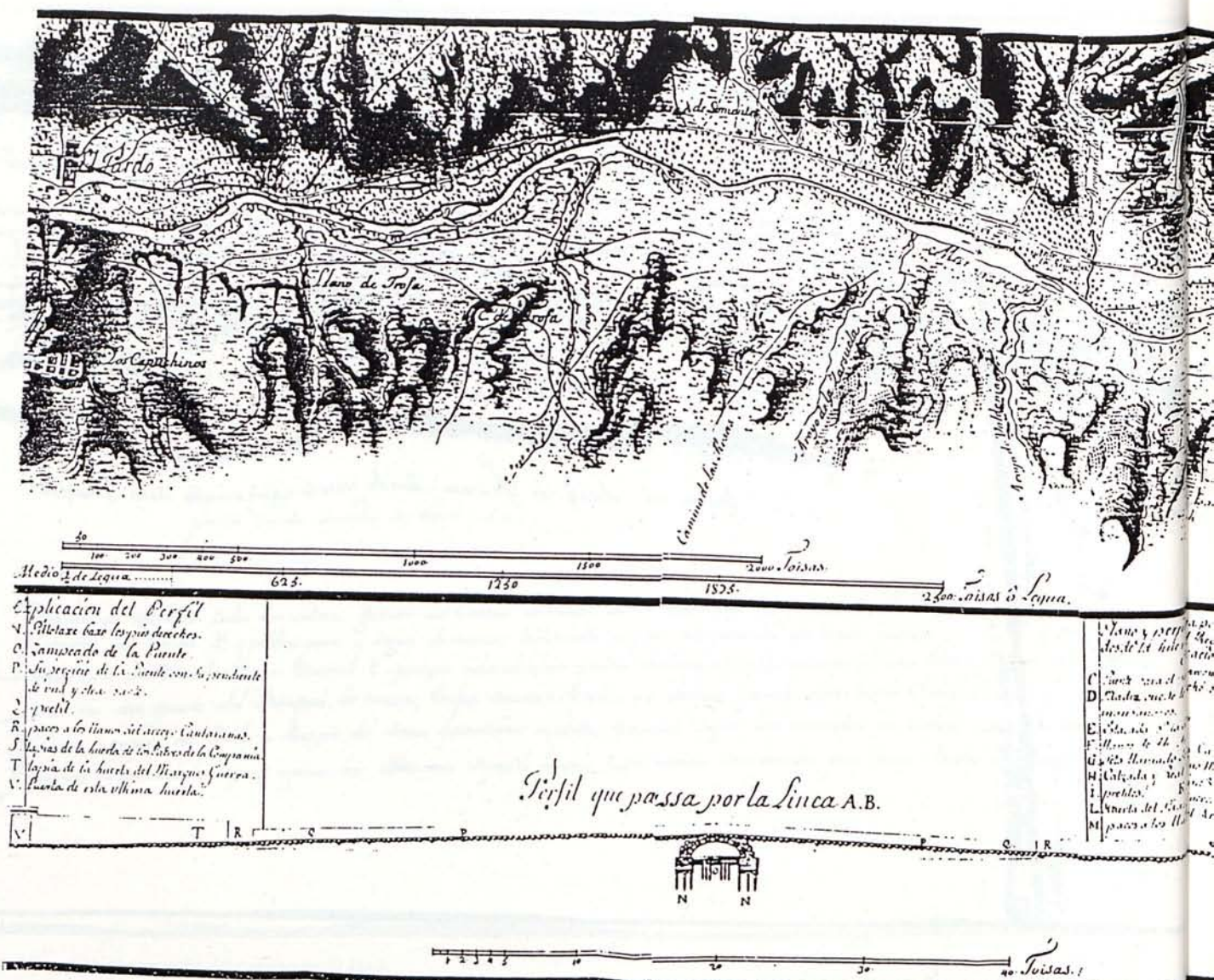
(32) La bibliografía consultada para este trabajo es específica de la arquitectura del monumento; no obstante, aquí damos una relación de algunos de los numerosos estudios que se pueden consultar sobre la Encarnación: AGULLÓ Y COBO, MERCEDES: "Noticia de algunos artistas que trabajaron en el Real Monasterio de la Encarnación", en *VILLA DE MADRID*, núm. 41 (1973), páginas 67-74. JUNQUERA, PAULINA: "Escultura del Monasterio de la Encarnación", en *Reales Sitios*, núm. 4, 1965, págs. 22-29, y de la misma autora, "El Museo del Monasterio de la Encarnación", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. I, 1966, págs. 385-390. TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: "Visitando lo no visible. La clausura de la Encarnación en Madrid", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV, 2.º trimestre, junio de 1917, págs. 121-134, y 3.º trimestre, septiembre, págs. 190-194.



Aunque todo ello sea cierto, no ha de ser óbice, sin embargo, para olvidar, como frecuentemente se ha hecho, los importantes logros conseguidos en el reinado de Felipe V en el proceso de transformación del paisaje urbano madrileño y de asimilación del mismo con el ofrecido por las modernas capitales europeas, logros doblemente meritorios teniendo en cuenta que, en gran medida, debieron su existencia a arquitectos locales autodidactas, debido a la carencia de centros oficiales de enseñanza, y que se desarrollaron en un clima de acusada penuria económica.

El objetivo principal del presente artículo es precisamente ofrecer algunas noticias que puedan contribuir al conocimiento y valoración de uno de los aspectos a los que, dentro del ámbito de las obras públicas, se dedicó mayor atención y se consiguieron mejores logros en el período correspondiente al reinado de nuestro primer Monarca de la Casa de Borbón: los paseos.

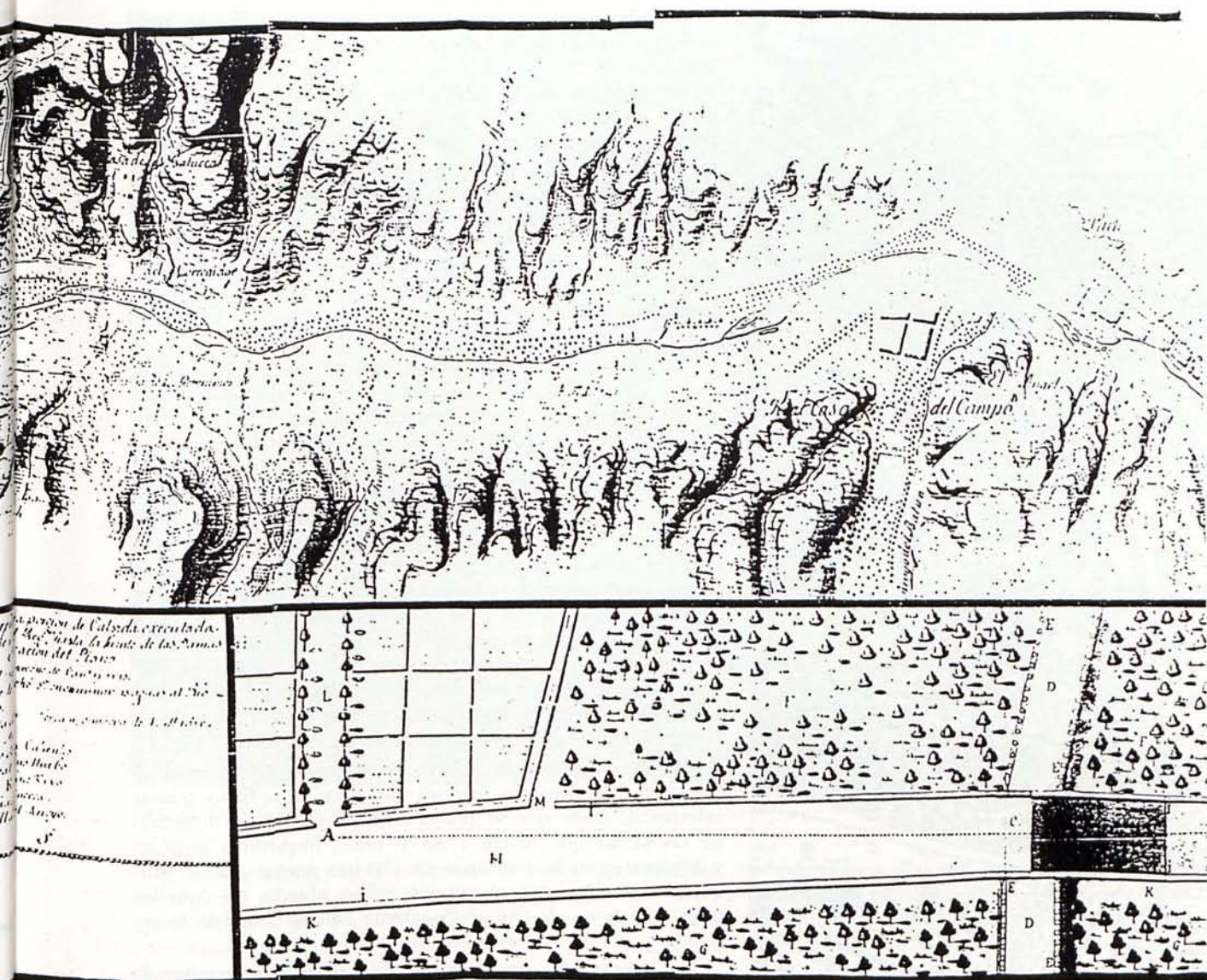
La incorporación, dentro del paisaje ciudadano de la capital española, de una serie de parajes públicos amplios, confortables, sorpresivamente bellos, no sólo cobraba especial interés a la hora de constatar universalmente el poderío de la nueva dinastía borbónica a la que Felipe V dio comienzo, sino que también cobraba singular importancia dentro del conjunto de mecanismos psicológicos encaminados a cautivar las voluntades y dirigirlas, imperceptible-



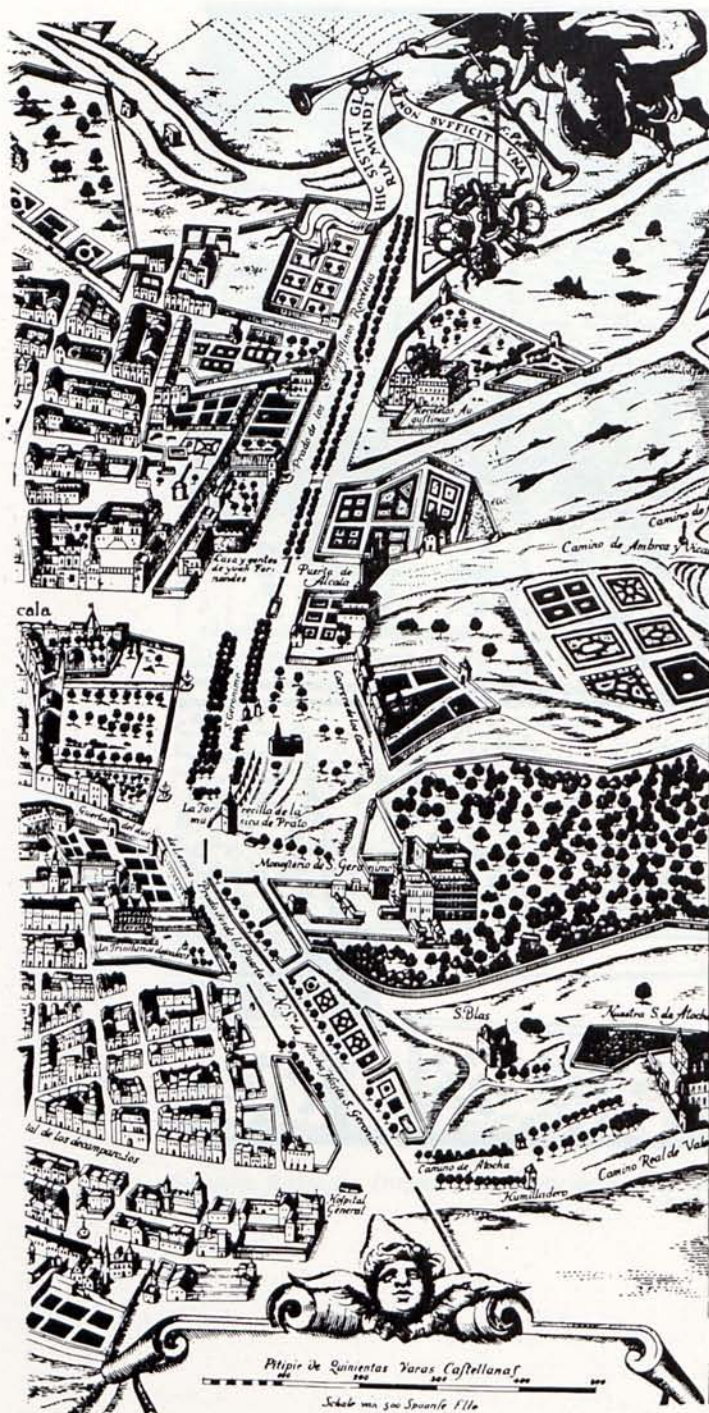
Sebastián Rodolphe. Proyecto de reforma del camino de El Pardo.

mente, hacia la aceptación y conservación de la estructura sociopolítica impuesta. En ellos, el visitante o residente extranjero podría calibrar el alcance de la estabilidad y esplendor de la institución monárquica establecida en sus confines, pero también podría ser calibrado dicho alcance por los españoles de otras provincias, por todos aquellos ciudadanos madrileños que asiduamente las recorrian, por la gran masa popular nacional que encontraba en tales paseos la posibilidad de entregarse a actividades placenteras, olvidando, entre las personas de todos los estamentos sociales con quienes las compartían, aunque sólo fuese por algunos instantes, los aspectos negativos del régimen sociopolítico, estamental y absolutista que imperaba sobre sus vidas, en el que sólo eran permitidas aquellas innovaciones que no pusiesen en entredicho su permanencia (2).

El 4 de marzo de 1744, la Villa de Madrid formalizaba una representación en la que hacía figurar como paseos públicos comprendidos dentro y fuera de la cerca de la Corte los siguientes: "los de el Camino de El Pardo, desde



la Hermita de Nuestra Señora del Puerto hasta la Fuente de las Damas; el de el Prado llamado de San Jerónimo compresibo desde la Puerta de Recoletos hasta la de Atocha; el Camino que desde la expresada puerta [de Atocha] da al Convento de Nuestra Señora de Atocha; el del la Fuente Castellana que da principio desde fuera de la Puerta de Recoletos y llega hasta los altos de Chamartín; el de el Soto Luzón a la orilla del río de Manzanares, desde la Huerta que se nombra de Casani hasta el Labadero del Hospital General". Se especificaba también en dicha representación, que además de estos paseos que eran tenidos por públicos "por la constumbre de frecuentarlos los cortesanos y jente común del pueblo", había otros que servían "de extensión y recreo", pero que por estar más retirados y ser menos usados y no de tanta diversión, se entendían como "extensiones de puertas afuera de la Corte". Eran los siguientes: el de San Bernabé, el del Puente de Toledo, el Camino del Emperador y el de "delante" de la Casa de Campo (3).



Plano de De Wit. Paseo del Prado y camino de Atocha (1635).

Al menos dos de los paseos mencionados fueron proyectados por Pedro de Ribera, artista de la primera mitad del siglo XVIII, que cada vez con mayor intensidad, conforme avanzan las investigaciones sobre el mismo, se nos ofrece como uno de los arquitectos que en mayor medida contribuyeron a acabar, dentro de los estrechos márgenes ofrecidos por los condicionamientos de la época, con el aspecto pueblerino que presentaba nuestra Villa, la cual durante muchos siglos pareció estar abocada a no dejar nunca de serlo: el nuevo paseo que puso en comunicación la Tela con el Camino de El Pardo, y que recibió el nombre de Paseo de la Virgen del Puerto, y el paseo que se extendía entre la antigua Puerta de Atocha y el Convento de la Virgen de igual advocación.

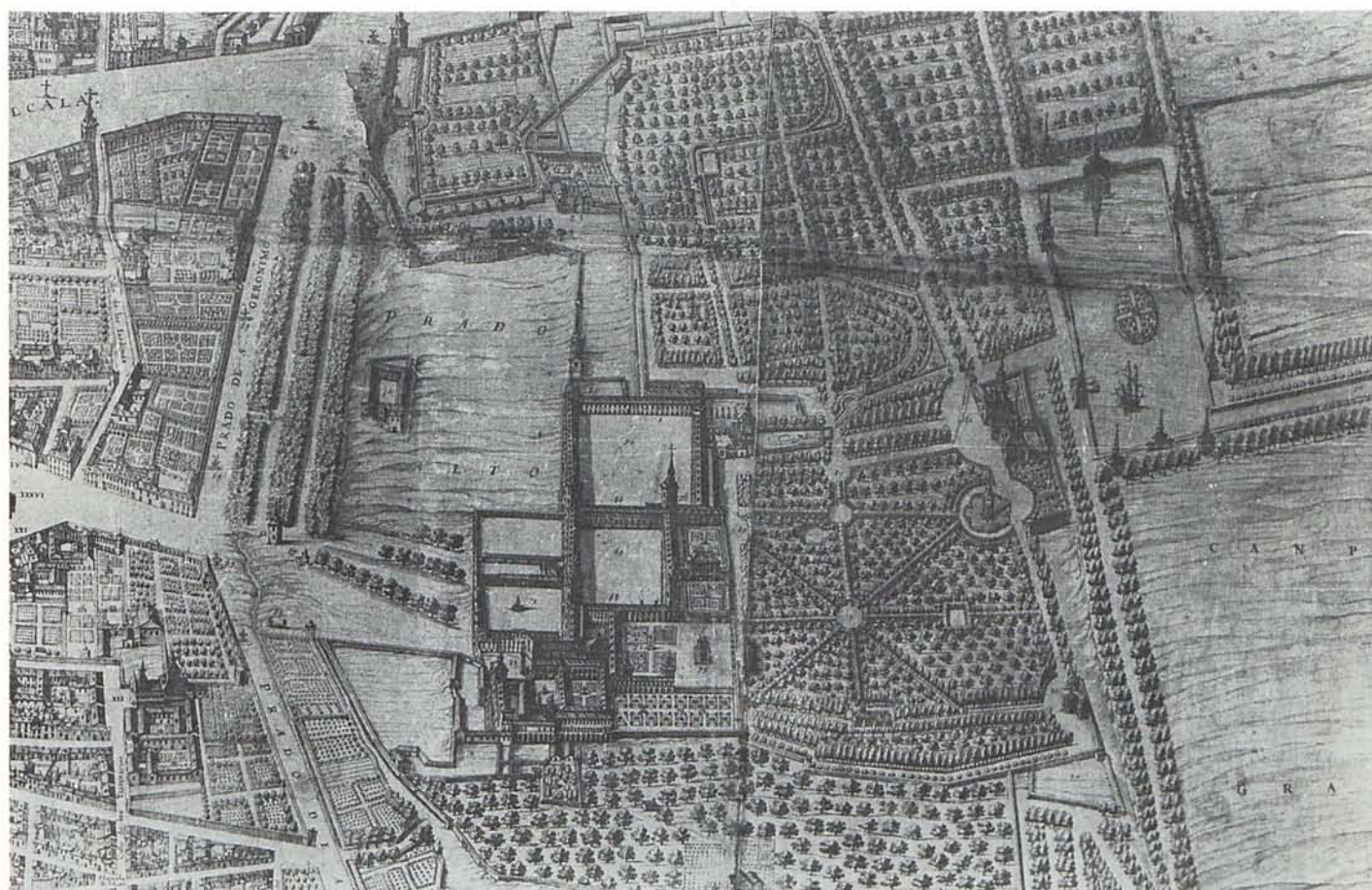
Del primero tuvimos ocasión de ocuparnos en un reciente trabajo (4). Señalaremos, no obstante, que el Paseo de la Virgen del Puerto fue realizado en el primer tercio del siglo como consecuencia de una temprana representación hecha por el conde de la Jarosa, Corregidor de la Villa, a la que el Rey había respondido, en 1707, aceptando la demolición de un trozo de muralla y la cesión de las tierras del Parque del antiguo Alcázar que fueran necesarias para su ejecución. Su apertura incluyó la construcción de diversas fuentes, en algunas de las cuales se llegó a hacer uso del mármol negro, y de la Puerta de San Vicente, obra de exquisito barroquismo castizo, de acento rococó.

Los resultados obtenidos fueron tan espectaculares que, al concluirse, fue considerado, en palabras del Fiscal, como "uno de los más deliciosos paseos que poseía no sólo la Corte española, sino otras muchas de las de Europa" (fig. 1).

La intervención de Ribera en el paseo que llevaba al Convento de Nuestra Señora de Atocha revistió menor relevancia, dado que se limitó a la proyección y dirección de las obras que, entre 1733 y 1737, llevaron a ampliar y mejorar, con la inclusión de algunas fuentes, las condiciones ofrecidas por el antiguo paseo abierto en aquellos mismos límites. A ella precisamente hemos dedicado la segunda parte de este estudio.

La responsabilidad de Pedro de Ribera en la conformación del paseo del Puente de Toledo, mencionado en la representación aludida, debió de ser, igualmente, decisiva, dado que la proyección y dirección de las obras del Puente de Toledo corrieron a cargo del mismo, y tenemos constancia de que dichas obras llevaron aparejada la realización de diversos plantíos bajo su supervisión. El paseo debió ser de gran belleza, contribuyendo a crear, junto con la propia arquitectura del puente, uno de los rincones de carácter monumental con los que la ciudad abrió sus dominios al mundo.

También durante la primera mitad del "siglo de las luces" se proyectaron diversos ensanches del Camino de El Pardo, concretamente, de la zona fronteriza a la Huerta de los Cipreses (1705) (5), del paraje fronterizo con el Soto de Migas Calientes, "desde la esquina del arroyo de los Arineros ... [hasta] la tierra del tejar que estaba enfrente de la Ventilla de Migas Calientes (1711) (6) y del sitio contiguo a las Huertas de la Moncloa y Navas (1714) (7); durante aquel período se efectuó en el paseo de Recoletos-Prado de San Jerónimo el empedrado de algunas zonas, se colocaron nuevas fuentes, se reacondicionaron o suprimieron otras, se construyeron diversos paredones para contener el arroyo que discurría a su través y se proyectaría por el arquitecto Juan Bautista Sachetti un plan para renovar algunas fuentes del Prado de San Jerónimo, disponiéndolas simétricamente y asegurando su abastecimiento de agua y el de algunas otras situadas en el mismo lugar.



Plano de Texeira. Paseo del Prado (1656).

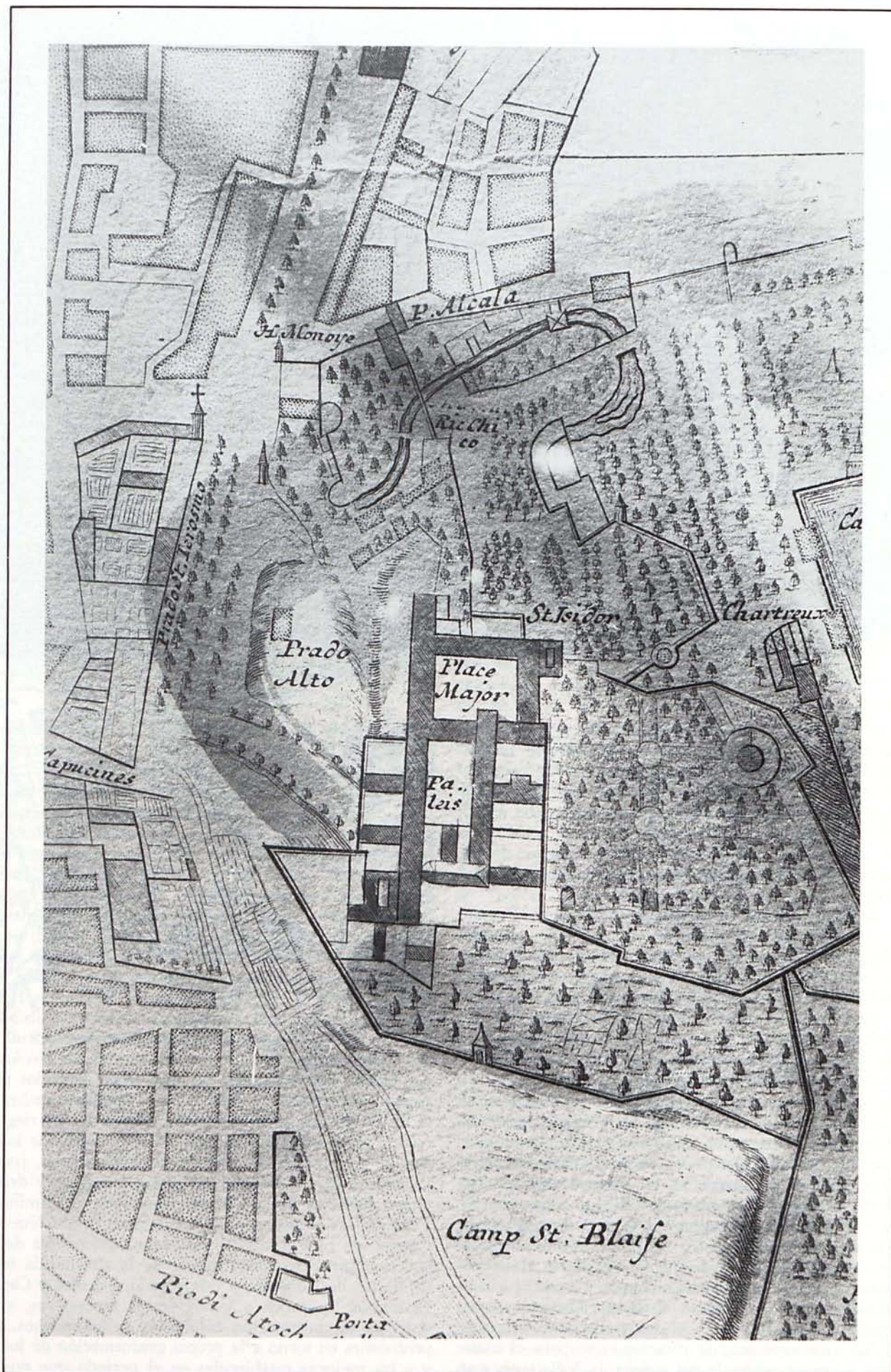
Una vez subrayada la existencia de todas estas medidas de mejora, nuestro propósito primordial, en este primer apartado, va a ser intentar analizar la escasez de recursos económicos con los que fueron llevados a cabo los deseos de renovación que, en algunos momentos, se dejaron sentir dentro de la esfera de los paseos públicos en el reinado de Felipe V, y el escaso alcance de las realizaciones que dichos deseos obtuvieron por respuesta, a pesar de algunas grandes conquistas.

Las obras del Paseo Nuevo de la Virgen del Puerto, iniciadas en 1716, fueron costeadas utilizando los efectos producidos por las quiebras de tesoreros y arrendadores y de las aplicadas a limpieza, empedrado y fuentes (8), y aquellas destinadas a la remodelación del antiguo Paseo de Nuestra Señora de Atocha, con menor fortuna que las anteriores, no pudieron concluirse a causa del empeño sufrido por los caudales de Limpieza y Empedrado, en los que habían ido recibiendo libramiento.

Tales circunstancias no son más que manifestaciones concretas de la persistencia, durante la primera mitad de la centuria dieciochesca, del problema fundamental que había marcado el desarrollo de las obras públicas, tocantes a caminos, puentes y paseos, en la dinastía anterior: la carencia de una asignación monetaria fija y suficiente. El monarca que puso los cimientos de la España contemporánea en cuanto a reforma civil y secularización de diversas funciones, conservó todavía de sus predecesores el extremo amor al fasto que les había llevado a invertir cuantiosas sumas en sus palacios, a costa de descuidar otras realizaciones trascendentales en el desarrollo de la vida ciudadana. No solamente para la creación, sino para el mantenimiento y conservación de sus paseos, la Villa tenía que

ir rapiñando esporádicamente los caudales que se encontrasen más desahogados, o, por mejor decir, menos empeñados, ya fuesen Sisas, Propios o de algunas de las consignaciones públicas que gozaban de dotación anual.

En el Reglamento de las consignaciones destinadas a los gastos considerados como cargas precisas de Madrid, promulgado el 20 de enero de 1715 por orden de Felipe V, respondiendo a los deseos reales de aumentar la eficacia de la administración pública y disminuir la presión fiscal sobre el pueblo, la única partida aplicable a los paseos públicos fue la destinada al Camino de El Pardo, por valor de 90.000 maravedís anuales (9). Los efectos de semejante falta de dotación pronto se dejaron sentir: el 28 de septiembre de 1715, el Contador de la Razón de Hacienda, don Juan Pedro Godi, formalizaba un extenso informe "al servicio de Su Magestad y de la Villa de Madrid", en el que, pormenorizadamente, daba cuenta de los efectos en los que habían recibido hasta entonces libramiento los plantíos, riegos, empedrados y labores de vigilancia realizadas en el Prado de San Jerónimo y Prado Nuevo; los riegos efectuados en la extensión que iba desde la casilla de los Guardas de las Sisas (que estaba a la orilla del río, junto a la Florida) hasta la Ventilla de Migas Calientes y desde esta última hasta la Fuente de las Damas en el Camino de El Pardo, y los empedrados inmediatos al Prado Nuevo y del Camino de El Pardo (10). El documento resulta de interés por permitirnos conocer, aparte de la alternancia trilogista de efectos de Limpieza y Empedrado, Fuentes y Camino de El Pardo, aplicados a los referidos menesteres, y de los sistemas de contratación empleados en los mismos, algunas precisiones en torno a la propia conformación de los paseos y a las mejoras establecidas en el periodo que nos ocupa.



Plano de Seutter. El paseo del Prado y cerro de San Blas (segunda mitad del siglo XVIII).



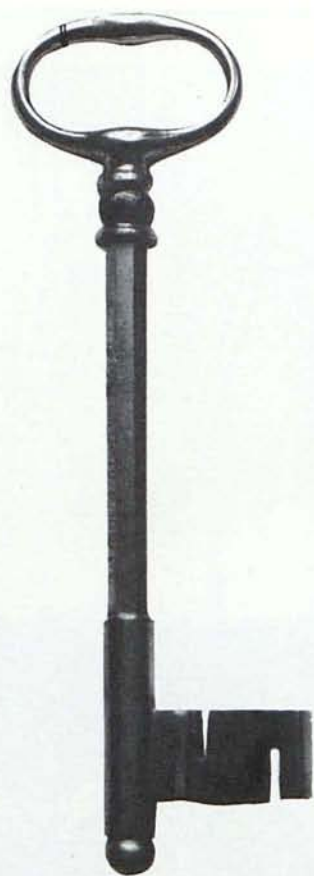
Fachada del Convento de Atocha.

Su contenido puede resumirse en los términos siguientes:

El riego y plantío del Prado de San Jerónimo era anterior a 1617, fecha en la que principiaron a escribirse los Libros de la Contaduría de la Razón de Hacienda; los primeros gastos relativos a tales plantíos y riegos, registrados en dichos libros, se libraron en Sisas ordinarias, pero desde 1646 hasta la fecha del informe, pasaron a hacerlo en los caudales consignados a efectos de Fuentes, estando en aquellos momentos a cargo de dos obligados encargados, respectivamente, de llevarlos a cabo en el Prado de San Jerónimo y en el valle de Atocha; desde 1621 a 1701 se habían efectuado los empedrados de la calzada que iba desde la puentecilla hasta el Convento de Nuestra Señora de Atocha, el de la calzada que iba desde los registros de la Puerta de Atocha hasta la calzada "que estaba en ser", de las extensiones comprendidas desde la esquina del jardín de la duquesa de Lerma hasta la de los registros de la Puerta de Atocha, desde el Convento de los Recoletos hasta más abajo de la puentecilla del arroyo del Prado, "en lo que mira a la fachada del Peso de la Harina", desde donde estaba la Puerta de Alcalá hasta el sitio donde se había colocado, y desde la puentecilla que estaba enfrente de los Recoletos hasta la Puerta de los Recoletos, el empedrado del sitio que Madrid tenía para ver las fiestas en La Priora, el de las manguardias del puente que daba paso al Pósito

y "en el arroyo de la parte de abajo de dicha puente"; el empedrado de "alrededor" de diversas fuentes del Prado y de las superficies comprendidas desde la esquina de las casas del señor Juan Enríquez hasta el arroyo del Prado, y desde la puentecilla de junto al Pósito hasta la esquina del Retiro. El dinero invertido en ellos se había obtenido de la consignación de la sisa gravada sobre el consumo de carne de carnero destinada a los pagos de Fuentes, de las Sisas ordinarias, del aprovechamiento del Peso de la Harina y de la refacción de Embajadores. Su mantenimiento corría, en aquellos momentos, a cargo de un obligado y su importe era sustraído de los efectos de Limpieza y Empeдрado.

En el informe del Contador de la Razón de Hacienda se exponía también que el plantío y riego del Prado Nuevo se había iniciado en 1654, a partir de los caudales de las Sisas del Cuarto de Palacio y Vino de la Plaza, pero que, desde 1668, dichos gastos pasaron a librarse de los efectos de Fuentes; que los empedrados del mismo realizados a lo largo del siglo anterior se habían librado de los caudales de Fuentes y Camino de El Pardo, y el mantenimiento de riegos, plantíos y empedrados que había desde la "casilla donde se guardó el contagio hasta la Puerta del Parque", se hallaban entonces a cargo de un obligado que recibía sus pagos de los caudales de Fuentes; que otro obligado



Llaves de viajes de agua de Madrid.



diferente, pagado de los mismos caudales, se ocupaba del mantenimiento del empedrado que había desde el Convento de doña María de Aragón, y calzada (por donde salían Sus Majestades a La Piora) hasta el pretil del Prado Nuevo, y desde la calle de Leganitos hasta la casilla donde se guardó el contagio: que el primero de los distritos mencionados había comenzado a regarse en 1698, a cargo de los caudales de Fuentes y Limpieza y Empedrado, y el segundo en 1704, cargando sobre los primeros; que el riego de ambos distritos se contrataba en 1715, con un obligado, pagándose su importe de los caudales de Fuentes y Limpieza y Empedrado.

Digamos, por último, que en el mencionado documento, dentro de los gastos librados en la consignación del Camino de El Pardo, figuraba el de los plantíos efectuados, desde 1708 a 1710, en el Soto del Molino y en el terreno comprendido desde la Puerta del Parque hasta el callejón de Migas Calientes; el plantío de álamos negros realizado en el Camino de El Pardo, en 1712; el plantío de álamos negros efectuado en 1713, desde la Puerta de La Florida hasta la Huerta de los Cipreses. También constaba en el mismo que de aquella consignación se libraban en 1715 los gastos derivados de los dos contratos de obligación, que aseguraban, respectivamente, la conservación de los Caminos de El Pardo, con inclusión de sus empedrados; la vigilancia de sus plantíos, su riego desde la calle de Leganitos hasta la Huerta de los Cipreses y el mantenimiento de la noria vieja, de la que se sacaba el agua en los tiempos de riego. Se reconocía, asimismo, la existencia de una persona costeada por los caudales consignados para la limpieza y empedrado de las calles, encargada especialmente de tener corriente la noria que estaba enfrente de la Huerta de los Cipreses, de la que se obtenía el agua para regar los álamos que se habían plantado desde dicha Huerta, que miraba al Callejón del Río, hasta enfrente de la esquina de La Florida, donde estaba la casilla de los Guardas; de hacer correr en las tardes de verano y en los días de invierno, en los que Sus Majestades recorrían el lugar, los cinco caños que se habían hecho encima del estanque, y de regar los álamos que había desde la noria hasta el cenador de La Florida.

En la Junta de Fuentes celebrada el 30 de septiembre de 1715, fueron revisadas las escrituras vigentes para las obligaciones de los riegos del Prado de San Jerónimo, Prado Nuevo y Camino de El Pardo y manutención de sus empedrados, plantíos, "caminos alto y bajo", norias, estacadas y guarda de árboles; el Reglamento real de enero de 1715 para las consignaciones de las cargas precisas de Madrid, y una resolución de Felipe V que le había sido participada el 24 de abril de aquel mismo año, por la que se prohibía la separación de los efectos administrados por la Junta de Fuentes, de cualquier cantidad que no respondiese a los fines para los que se había aplicado su consignación (a excepción de los 200 ducados destinados al Hospital de la Convalecencia), inclusive de aquellos que se habían estado invirtiendo en el mantenimiento del Camino de El Pardo. Una vez efectuada la expresada revisión, la Junta concertó el acuerdo de encomendar al Procurador General que expusiese en la Junta de Sisas la siguiente circunstancia, para que, en vista de su opinión, el Consejo pudiese poner en conocimiento del Rey lo que considerase ser de su mayor servicio y éste pudiese determinar lo que fuese de su mayor agrado: era preciso "zesar las providencias dadas en beneficio del público en el cuidado de sus paseos, por no tener arvitrio la Junta ni el Corregidor para que se continuasen las referidas obligaciones..." (11).

Desconocemos si la determinación de la Junta obtuvo

alguna respuesta inmediata. En cualquier caso, los datos que hemos recogido con posterioridad a aquellas fechas indican la ausencia, durante el reinado de Felipe V, de medidas para erradicar el problema de hacer depender los gastos ocasionados por los paseos públicos de la Corte madrileña de los caudales asignados a fuentes públicas, limpieza y empedrado y Camino de El Pardo, de la misma.

Sabemos que, una vez concluido el Paseo Nuevo de la Virgen del Puerto, se aseguró su mantenimiento mediante el establecimiento de un nuevo contrato de obligación a partir de los caudales de Limpieza y Empedrado (12), pero también —y a pesar de que algunas de las conquistas alcanzadas en el ramo elevase el optimismo de las gentes hasta el punto de llevar a manifestaciones impresas en las que se creía posible ver con prontitud “adornado el cuerpo político de la Corte” con la extensión de numerosos jardines y anchas arboledas en las principales vías de acceso (13)— que la falta de recursos económicos destinados a las zonas verdes de la ciudad era tan grande, que sólo con retraso y grandes dificultades se pudo pagar a los obligados encargados de su riego las cantidades estipuladas en los contratos en los restantes años del citado reinado.

En este sentido podemos afirmar que, hacia el año 1719, el Rey manifestó al Corregidor don Francisco de Salcedo Aguirre, marqués del Vadillo, su deseo de que tales riegos excediesen por algunos días las estaciones de primavera y verano, y que, por consiguiente, y debido a la falta de consignación para regar el Prado de San Jerónimo y Camino de El Pardo, pasaron a pagarse de los caudales de Fuentes, excepto entre 1726 y 1732, en el que los riegos del último pasaron a hacerse con recursos propios (14).

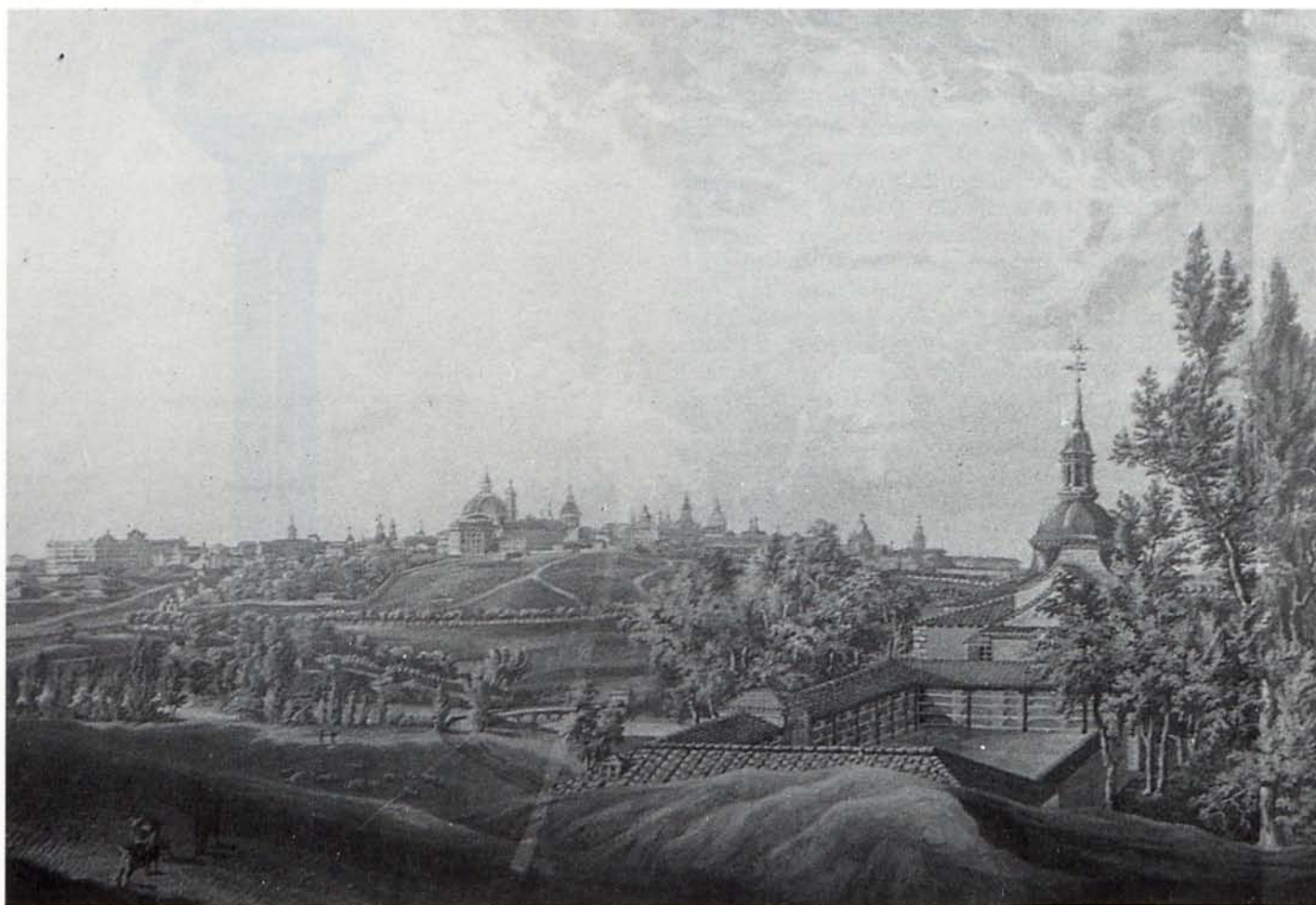
En 1740, el Concejo madrileño tomó la firme resolución de requerir al Consejo la aplicación de recursos para poder mantener regados los paseos, esgrimiendo los siguientes argumentos:

“En todas las cortes en que residen los soberanos, se hace preciso, a proporción de lo que interesa y logra el común, haya los dispendios que son necesarios para la comodidad de la corte, siendo justamente debido, el que se distinga en todos aquellos beneficios que debe experimentarse detener la fortuna de residir en ella las magestades. Y por esto en esta Corte no se pueden seguir reglas particulares de otras ciudades que sólo se limitan a gastar lo que pueden en veneficio de sus avitadores, son la esplendidez y magnificencia que es urgentemente necesario en la corte en donde reside la grandeza, embajadores de las potencias extranjeras, tribunales y personas de todo carácter por lo que es necesario que los Paseos estén asistidos y correspondientes a la comodidad precisa que pide la razón y política, y si el tiempo de calor y incomodidad de polvo no estuviesen asistidos del riego necesario, sería faltar al desahogo de los Paseos como si no los hubiera, imposibilitando a los cortesanos a que no los pudiesen disfrutar no salir a ellos, lo que sería sumamente reparable a todos y con especialidad a los que an residido y estado en las cortes extranjeras en donde nada falta de estas providencias y demás conveniencias a la diversión pública y grandeza de ellas” (15).



Llaves de viajes de agua de Madrid.





Vista de Madrid desde el Camino Alto de Castilla. A la derecha, la ermita de la Virgen del Puerto.

El 16 de junio de 1741, el Protector de Fuentes hacía saber que los caudales destinados a su conservación no podían sufrir más empréstitos por no tener caudales suficientes ni siquiera para subvencionar dicha conservación (16). La situación no admitía más demoras. Sin embargo, hasta el 2 de febrero de 1743 el Rey no se decidió a tomar cartas en el asunto, ordenando la realización de un informe en el que quedasen reflejados los recursos que tenía Madrid destinados a la conservación, aumento y mayor ornato de sus paseos públicos, cuáles eran éstos y qué obras, reparos, plantíos y riegos eran los que por costumbre se hacían anualmente (17).

La Villa dio cumplimiento a dicha orden real el 4 de marzo de 1744, no sin antes haberse visto obligada a emitir diversas representaciones justificando su incapacidad para dar cumplimiento a lo que era de su obligación tocante a riegos (18) y hacer responsable de dicha situación, en una de ellas, a que ya no administraba los arbitrios e impuestos municipales, con los que había podido satisfacer durante tantos años las cargas impuestas sobre ellos y acudir con los sobrantes a efectuar aquellos servicios sin necesidad de recurrir a gravar más a un pueblo que de por sí ya lo estaba en grado sumo (19). La relación de los paseos públicos de la ciudad es la transcrita al comenzar estas líneas. Después de su inclusión, se hacía constar la falta de dotación para las obras, reparaciones y conservación, especificándose que la única partida destinada a este fin eran los 900.000 maravedís consignados anualmente para el mantenimiento del Camino de El Pardo, y que esta

cantidad se recaudaba a partir del producto de la Sisa del Rastro de Fuentes impuesta para la conservación y aumento de los viajes de agua y fuentes públicas. Se manifestaban a continuación los siguientes datos, relativos a plantíos y riegos:

- *Plantío y riego del Prado Viejo, llamado de San Jerónimo*, desde la Puerta de Recoletos hasta la Torrecilla. Los riegos se efectuaban desde 1.º de mayo hasta 29 de septiembre, prolongándose los días que hubiese sequía. Cada año se plantaban cien árboles nuevos. La obligación del desempeño de ambas funciones estaba fijada en 8.500 reales anuales (20), que recibían libramiento, por falta de consignación para ello, en los caudales aplicados al reparo y conservación de las fuentes públicas.
- *Riego del paseo comprendido entre la Puerta de Segovia y la Ermita de Nuestra Señora del Puerto, y desde ésta hasta la Ermita de San Antonio, en el Camino de El Pardo*. Desde el día de San Juan hasta el 29 de septiembre, más los días de sequía. Ascendía diariamente su importe a 45 reales de vellón y se satisfacía, por falta de consignación, de los caudales destinados a la limpieza y empedrado de las calles.
- *Riegos del Prado Nuevo y del Camino de El Pardo, desde la casa de los Guardas, junto a La Florida y orilla del río, hasta la Ventilla de Migas Calientes*,



Camino de El Pardo y fuente de los Once Caños.

y desde ella hasta la Fuente de las Damas. Se efectuaba igual que el anterior, en precio de 12.000 reales de vellón, librados, por falta de consignación, en los caudales destinados a las fuentes públicas, con calidad de reintegro de los caudales que se destinasen para este fin. Desde 1743, el importe anual del citado riego había descendido a 9.000 reales, por haberse hecho una calzada, por orden real, desde la Ventilla de Migas Calientes hasta la Fuente de las Damas.

- *Plantío y reparo de árboles del Paseo Nuevo, calzada del Puente de Toledo y Paseo del Emperador.* Corría a cargo de los caudales destinados a la limpieza y el empedrado de las calles.

Concluía el informe dando cuenta de la existencia de dos guardas encargados de la vigilancia respectiva de los álamos del Prado Viejo y de los álamos de la calzada del Puente de Toledo, Camino del Emperador y Paseo Nuevo, cuyo salario se satisfacía, por falta de consignación, de las cantidades destinadas a limpieza y empedrado. Al final, se ponía en la real consideración de Su Majestad, que, por falta de fondos, no había podido impedir el Concejo, que se saliese a vaciar tierra fuera de las puertas de la Villa, dejándola amontonada en sus cercanías, cerrando los caminos y “embarazando los aires”, como se advertía en el Hospital General en la parte que daba al campo, fuera de la Puerta de Atocha (21).

El 8 de junio de 1744, la Villa redactaba nuevo informe, para poner de manifiesto, respondiendo a una solicitud expresa del Monarca, los efectos municipales que consideraba más apropiados para costear los riegos de los paseos públicos y Camino de El Pardo y evitar que las brozas que se sacaban al campo se pusiesen en parajes próximos a las puertas. La solución propuesta era totalmente conservadora.

Opinaba Madrid que, para no gravar más al pueblo, dado que hasta el momento en que a la Villa se la había “separado” de los arbitrios e impuestos municipales por ella antes administrados, los servicios de riego habían podido cumplimentarse con los caudales sobrantes de aquéllos, después de satisfechas las cargas impuestas sobre ellos, y que radicaba precisamente en el hecho de administrar ya Madrid tales arbitrios e impuestos, parecía lo más oportuno que los gastos ocasionados por los referidos motivos se librasen de los caudales aplicados para la conservación de fuentes públicas y limpieza y empedrado de sus calles (22).

El 24 de junio de 1744, el marqués de Villarias dictó por fin las ordenanzas dispuestas por el Rey para regir provisionalmente las actividades de riego de los paseos públicos. Seguíanse en ellas, hasta que le fuesen destinados caudales fijos, las recomendaciones hechas por Madrid: el número de días de riego siguió siendo el mismo que queda reflejado en la representación de la Villa; el correspondiente al Paseo Nuevo seguiría pagándose de los caudales de Limpieza, y el del Prado Viejo de los caudales de Fuentes. Los riegos de los dos distritos extendidos entre la Puerta de San Vicente y la Fuente Vieja de las Damas, pasarían a hacerlo de los efectos consignados para fuentes, limpieza y empedrado y Camino de El Pardo. Se mantenían, asimismo, y en la misma conformidad, los riegos que tenían que hacer los mangueros de la limpieza desde la Puerta de Recoletos a la del Conde Duque y desde ésta hasta Leganitos cuando los Reyes y Príncipes residiesen en la Corte (23).

La incapacidad de estas medidas para subsanar el mal de fondo no tardaron en hacerse notar: en 1745, el obligado del riego del Prado de San Jerónimo, dado el atraso que había experimentado en sus pagas, se negó a realizar tal actividad. Tuvo que acudir al empleo de dieciocho mangueros de la limpieza, a costa del caudal de Propios,



llegándose finalmente a requerir, por la fuerza, al obligado, a cumplir su contrato, ya que los Propios se hallaban tan atrasados que no alcanzaban para los fines precisos del pago de sus cargas (24).

De la frecuente poca consistencia y calidad del material empleado en las fuentes públicas, incluidas las de los paseos; del irrespetuoso trato que el pueblo las dispensaba; de las deficiencias de los viajes de agua que las abastecían (pozos perforados sin apenas penetrar en la zona de saturación, material de baja calidad, raíces, hurtos de agua, insuficiente protección frente a los agentes externos), nos hemos ocupado en otro trabajo (25). Evocamos, no obstante su existencia, para recordar al lector, el aspecto poco grato que para los asistentes a los paseos públicos de la capital española debió representar la frecuente contemplación de unas fuentes desgastadas y rotas, carentes de agua, y de polvorientas obras, destinadas a reparar o modificar sus conductos. El aspecto que ofrecían llegó a ser de verdadera ruina cuando se producían lluvias tempestuosas. Así lo dejó reflejado el arquitecto Manuel López Corona en un informe de 25 de agosto de 1743, en el que dio cuenta de las ruinas ocasionadas en los paseos públicos por las lluvias acaecidas el día 23 de aquel mes. Decía así:

“Primeramente, he reconocido desde la Puerta de Atocha siguiendo todo el Prado Viejo hasta la Puerta de Recoletos, en cuya distancia hay las siguientes ruinas:

1) La alcantarilla de la Puerta de Atocha que coje todo el Camino de Vallecas, ésta, por donde salen las aguas ha quedado con su zampeado todo escarnado y con varias roturas en la fábrica; y por donde entran las aguas en ella, donde hay dos fuentes con sus pilones grandes y su pretil de cantería con asientos para reserbar la espresada alcantarilla, se ha quedado sin algunos antepechos de las fuentes, éstas inundadas y el pretil del cerco de la alcantarilla, la mayor parte undido.

2) El pretil que ay en dicho Prado para sostener el terraplén del Camino y las aguas del arroyo, el qual cogía desde el arca de agua de los Padres Trinitarios Descalzos hasta la esquina de la casa del excelentísimo señor Duque de Medinazeli, se ha llebado mucha parte de él y lo que ha quedado está escabado y con próxima ruina, prebiniendo averse echo en el Camino, escabaciones que le estrechan, con perjuicio así del paso de personas como coches.

3) La casa del excelentísimo señor Conde de Oñate donde bibió el excelentísimo embajador de Olanda, que está ymmediata a los PP. Recoletos Agustinos, ésta se inundó su quarto bajo tres baras y media de alto, de modo que los muebles que en ella avía, se han perdido enteramente y rompiendo el agua por las ventanas y puertas, las ha dexado la mayor parte inservibles, desquiziadas y una de las rejas desquiziada con la fábrica, y ésta toda umedecida asta el piso del quarto general, reconociéndose que si uviera durado más tiempo la dicha tempestad, la casa expresada la ubiera arruinado.

4) La Puerta de Recoletos, la rejilla que está inmediata a ella, que tiene dos baras de ancho por tres de alto y era de tierra con umbrales y nudillos, se la ha llebado enteramente y a sido milagroso no haverse llebado toda la portada, respecto de que tres baras de ella cubrió el agua, inundando el arca general de la Fuente Castellana y Casa de los Guardas de Puertas.

En toda esta distancia, ay varios daños así de fuentes aziéndolas llebado sus antepechos, como escabaciones del terreno, los quales por razón de ser el paseo público de esta corte, necesita de su reparo. Y contemplado el valor

de su ymporte, se contempla ser sesenta mil reales de vellón, antes más que menos.

Desde ésta Puerta de Recoletos asta el Paseo Nuevo, Camino por donde ban sus Magestades a los Reales Sitios, se han reconocido barias ruinas de las cercas de Madrid, las que siendo, como son, barias partes de la circumbalazion, importarán, más de cinquenta mil reales.

Asimismo en el Camino del Real Sitio del Pardo, desde la bajada de la Cuesta de los Arineros hasta el Puente Berde, echo nuebamente de madera, se han reconocido los daños siguientes:

1) En la Huerta que llaman del Boticario, esquina de la Benta de Migas Calientes que oy perteneze al Príncipe Nuestro Señor, se arruinó un pedazo de cerca en línea de cien baras y se llebó la reja, inundando la alcantarilla y conductos que avía para la salida de las aguas, cuyo daño se regula en doze mil reales de vellón poco más o menos.

2) En la Huerta inmediata que es de los PP. del Noviziado, por dos partes rompieron las aguas y se llebaron las cercas inundando la Huerta, la que queda perdida de sus legumbres y importará el daño de toda ésta, respecto de ser de tierra dichas tapias y algunas con cortos zimientos y sin macho alguno de fábrica, más de tres doblones.

3) En la Huerta de la Marquesa Guerra, inmediata a esta antezedente, ha sucedido otra tanta ruina de inundación pero no tanta la de cercas, pero costará más seis mil reales de vellón..." (26).

Remodelación del antiguo Paseo de Nuestra Señora de Atocha

Entre los ejemplos virtuales del progresivo interés suscitado en la Corte de Felipe V por las actividades encaminadas a dotar a la Villa de paseos públicos dignos de un ámbito ciudadano representativo, a su vez, del esplendor de todo un reino, señalábamnos al principio la remodelación del antiguo Paseo de Nuestra Señora de Atocha, proyectada por Pedro de Ribera, arquitecto al que se debió igualmente el proyecto del antiguo Paseo de la Virgen del Puerto. Exponemos a continuación algunos datos relativos a dicha remodelación, hasta ahora desconocida, de aquel Paseo que ocupó aproximadamente los terrenos que constituyen en la actualidad el Paseo de la Infanta Isabel (27).

En el extremo sureste de la Villa se hallaba enclavado uno de sus más famosos conventos: el de la Virgen de Atocha, donde se veneraba la imagen de aquella sagrada y legendaria Virgen, cuyos prodigios quedaron inmortalizados por algunos de nuestros literatos, y que los Reyes de la Casa de Austria convirtieron en el preferido para la celebración de las ceremonias de la Corte, acudiendo a él en sus entradas y salidas de la misma o con motivo de cualquier acontecimiento público o efemérides de la familia real (fig. 2).

Ya en el siglo anterior, el Convento de Atocha se había convertido en uno de los conjuntos barrocos más importantes de la segunda mitad del siglo XVII, a causa de la reedificación que realizó de su capilla mayor Sebastián Herrera Barnuevo (28). Felipe V le dispensaría el mismo trato de predilección de sus predecesores. Como si tratase de manifestar con ello el mismo simbolismo de continuidad monárquica imprimido años más tarde en el nuevo Palacio, que habría de erigirse sobre los restos del antiguo Alcázar, nuestro primer Monarca borbón encomendó personalmente al Corregidor de la Villa, o al menos aceptó complacido, la reestructuración del paseo que daba acceso al Real Con-





Plano de Nicolás de Fer. Camino de San Isidro (siglo XVIII).

vento, paseo al que ya se alude en uno de los proyectos de la Junta de Urbanismo, creada en 1590, relativo a la apertura de una calle nueva, plantada de álamos negros, desde el pilón del Camino de Nuestra Señora de Atocha hasta la entrada de dicho Monasterio (29), y que podemos ver ya perfectamente conformado en el plano de De Wit (1635) (fig. 3).

La primera noticia que tenemos de dicha remodelación data del 9 de abril de 1733. En aquella fecha, el marqués de Montealto, que ocupaba el cargo de Corregidor de la Villa, hizo presente en la Junta de Ayuntamiento las circunstancias siguientes:

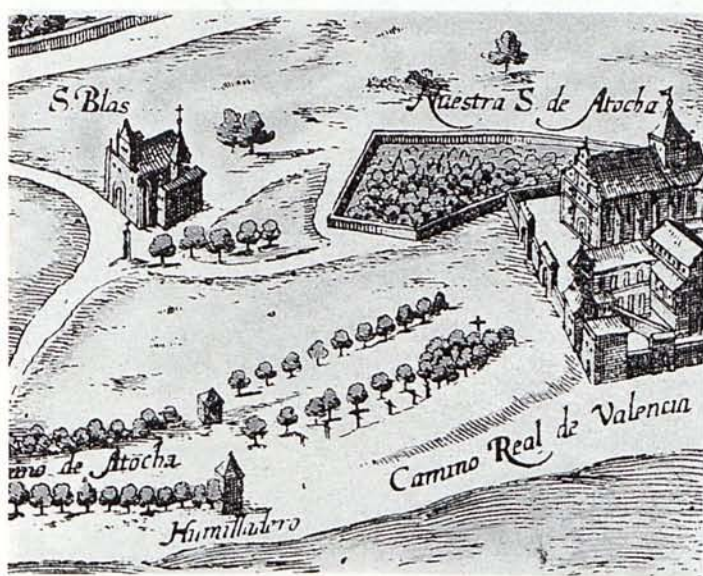
"[Debido] al deseo grande que siempre había tenido desde que experimentó de la piedad del Rey la gracia de nombrarle en el corregimiento de Madrid, de ensanchar el camino de Nuestra Señora de Atocha desde la Puerta al Convento, así por la gran devoción de sus Magestades y Pueblo a esta santa ymagen, como por ser patrona de Madrid, a que se añade la grande concurrencia de gente en las funciones públicas en que sus Magestades ban a dicho santo templo a dar gracias en las ocasiones de regocijo, ... había discurrido dar principio a dicha obra por discurrirla del servicio de ambas magestades y de singular gusto y complacencia de los cortesanos, por lo que había hecho executar al Maestro Mayor, los diseños y planos de dicha obra..."

El Concejo, después de considerar "lo útil y bien visto" de la obra y las "eficaces" razones aludidas y de dar respetuosamente las gracias al marqués de Montealto por su celo, dejó el inicio de las obras referidas a su entera disposición y nombró por comisario de las mismas a don Juan de Miranda (30).

Aunque, por desgracia, no hemos encontrado el proyecto original de Pedro de Ribera para esta obra, sí hemos hallado diversos libramientos contra los efectos de limpieza y empedrado cursados por el Corregidor a favor del arquitecto del importe semanal de los jornales y materiales invertidos en la misma. El primero de dichos libramientos corresponde a la semana iniciada el 16 de agosto de 1733 (31) y el último a la que dio comienzo el 16 de septiembre de 1736 (32). En ellos se hacía constar que la obra corría a cargo del Maestro Mayor don Pedro de Ribera, que la persona que actuaba como sobrestante era don Manuel Urena Girón y que dicha obra le estaba encomendada al marqués de Montealto, en virtud de "particular orden de Su Magestad", afirmación eludida en las declaraciones, antes transcritas, hechas por el Corregidor al Concejo. A partir del mes de noviembre de 1733 (33), se mencionan en alguna de ellas los aportes de carretas con "dovelas para el arco", figurando asimismo en varias de las correspondientes a 1734 la utilización de impostas y de antepechos de piedra nueva (34). En una de las partidas de gastos de fines de 1734 figura el importe de cuatro grapas de hierro que se habían utilizado para asentar el "pilón junto a la alcantarilla" (35). Partiendo de esta noticia, revisamos diversos expedientes relativos a fuentes. En uno de ellos se recogía la solicitud de dinero para el maestro fontanero que tenía "la llave" del viaje de Abroñigal Alto, Benito Pardo, para que pudiese proseguir las obras de las cañerías de las fuentes que se habían de poner en el Camino y Paseo Nuevo que se hacía en el Camino de Atocha y de las dos que estaban, una enfrente al Hospital General y la otra fuera de la Puerta que llamaban de la Pelota. En el mismo documento está incorporada una declaración de Ribera,



Puerta de San Vicente.



Camino de Atocha y ermita de San Blas.

a la falta de dotación padecida por los paseos públicos de la Villa, tuvo que interrumpir las obras iniciadas en el Camino de Atocha "por habersele mandado cesar en ella, sin embargo de ser tan útil, importante y quedar defectuosa y sin la conveniente hermosura a el adorno público (37).

Para el arranque de este paseo fue aprobado por el Concejo madrileño, el 31 de mayo de 1745, un proyecto del entonces Maestro Mayor de las Fuentes de la Villa, Juan Bautista Sachetti (38) (fig. 2), frente a los realizados con la misma finalidad por los maestros canteros Pedro de la Piedra y José Gómez García (39).

La obra de ensanche del Paseo de Atocha se vio complementada posiblemente por la apertura de una explanada o plaza delante del atrio de la iglesia del Convento de Atocha (40). El convento obtuvo, al menos, licencia para poderlo hacer así el 9 de octubre de 1737, tras los informes favorables del Maestro Mayor de Obras de Madrid, Pedro de Ribera, y del comisario de la obra del Paseo de Nuestra Señora de Atocha, Juan de Miranda, con la condición que los gastos corriesen por su cuenta (sin solicitar públicamente dinero) y que Madrid no tuviese que costear ningún paredón para detener el terreno "en la gran eminencia" en que quedarían las tapias (41).

de 24 de noviembre de 1733, que confirma lo expresado en dicha solicitud y señala que las obras realizadas excedían en aquel momento lo expuesto en ella, "pues [estaban] corrientes las dos fuentes, que la una es la de los pilones que llaman Carcabón de Atocha y la otra es la que está fuera de la Puerta que llaman de la Pelota" (36).

En el último de los libramientos referidos, las obras se consideraban en proceso de desarrollo. Hemos podido constatar que, debido a la falta de recursos económicos, tuvieron que paralizarse antes de su definitiva conclusión; en la representación hecha por Madrid el 4 de marzo de 1744, a la que hicimos referencia en el primer apartado, se daba cuenta de que el marqués de Montealto, debido

Las razones que movieron al convento a solicitar la expresada apertura de la explanada fueron: evitar las aglomeraciones en las celebraciones de gran concurrencia pública, evitar que los coches penetrasen en la lonja de la iglesia, dotar a la entrada del lugar sagrado de las convenientes condiciones de higiene y hermosura y liberar al convento de la "pública cátedra del demonio" y "soporte de lascividades y ladrocinios" que era el cerro de San Blas. En realidad, con dicha solicitud sólo se vino a reincidir en las peticiones del Prior y religiosos del Convento de Atocha en 1703 para que se allanara y desapareciese el cerro de San Blas, que, según se expresaba, entorpecía el concurso de la Corte y eran muchas las ofensas a Dios que en él se cometían, por ser allí donde se refugiaban "las malas mugeres y gente perdida... con mucho escándalo de la Villa de piedad cristiana" (42).



Puente de Toledo.

NOTAS

(1) CARMEN GAVIRA: "La configuración del eje Prado-Recoletos-Castellana (1630-1975)", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XVIII, 1981, pág. 234.

(2) JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *La cultura del barroco*. Madrid. Ariel, 1981. Reimp. de la 2.^a ed., págs. 131-225.

(3) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (ASA): 1-128-34.

(4) MATILDE VERDÚ RUIZ: "El antiguo Paseo de la Virgen del Puerto: una obra fundamental en la aportación urbanística del arquitecto Pedro de Ribera", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XX, 1983, págs. 155-166.

(5) ASA: 3-162-941. Para la realización de dicho ensanche y del que se efectuó paralelamente en el Camino del río, fue precisa la compra de algunos terrenos comprendidos en unas huertas pertenecientes al Convento de San Jerónimo y a Francisca Lengó. Tasó dichos terrenos Teodoro Ardemans (6.865 reales de vellón) y también las obras de desmonte del referido ensanche del Camino de El Pardo, realizadas por Carlos Lorenzo y Sebastián Izquierdo (33.392 reales de vellón), que abarcaron "desde la segunda bomba frontera al Molino Quemado hasta el arca de agua frontera al Callejón que bajaba al río".

(6) ASA: 3-163-4. El desmonte del terreno fue tasado por Teodoro Ardemans el 19 de abril de 1711, en 42.240 reales de vellón.

(7) ASA: *Acuerdos* núm. 138, fols. 101, 200v. El proyecto y evaluación del costo de dicho ensanche fue realizado por el maestro de obras y alarife de la Villa Juan de Morales.

(8) ASA: 1-128-17.

(9) ASA: 1-166-69.

(10) ASA: 1-122-30.

(11) ASA: *Acuerdos de la Junta de Fuentes* núm. 28, folios 295v-297.

(12) ASA: 1-128-17.

(13) ANDRÉS MARTÍ: *Proyecto... sobre la limpieza de las calles de Madrid, construcción de jardines, huertos, arboledas en sus cercanías*. Madrid, Manuel Fernández (s. a.: ¿1738?), págs. 26-28.

(14) ASA: 1-122-38. Representación hecha al Consejo por la Junta de Fuentes, el 12 de octubre de 1739.

(15) ASA: *Acuerdos* núm. 167, fols. 93v-94.

(16) ASA: 1-122-38. Documento fechado el 19 de junio de 1741, firmado por don Pedro Manuel de Contreras y dirigido al Corregidor marqués de Montealto.

(17) ASA: 1-128-34. Papel de Aviso del marqués de Villarias comunicado al Secretario del Ayuntamiento, don Julián Moreno de Villodas, por el Corregidor marqués de Montealto, el 4 de febrero de 1745.

(18) ASA: 1-122-38; 1-128-34.

(19) ASA: 1-128-34. Representación hecha por Madrid el 3 de mayo de 1743.

(20) Los riegos efectuados con posterioridad al 29 de septiembre eran aparte porque no entraban dentro del precio estipulado en los contratos de obligación.

(21) ASA: 1-128-34.

(22) ASA: 1-128-34.

(23) ASA: 1-122-38; 1-128-34.

(24) ASA: 1-128-34.

(25) MATILDE VERDÚ RUIZ: "Los paseos madrileños de Recoletos y del Prado de San Jerónimo anteriores al reinado de Carlos III...", *ob. cit.*

(26) ASA:

(27) PEDRO DE RÉPIDE: *Las calles de Madrid*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1971, pág. 57.

(28) VIRGINIA TOVAR MARTÍN: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, págs. 113-115, 274-275. Biblioteca de Estudios Madrileños, XVIII.

(29) FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH: "Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, año XIX, enero-diciembre de 1950, pág. 56.

(30) ASA: *Acuerdos* núm. 162, fols. 38v-39.

(31) ASA: 1-16-101.

(32) ASA: 1-114-102.

(33) ASA: 1-16-101.

(34) ASA: 3-257-14.

(35) ASA: 3-257-14.

(36) ASA: 3-468-10.

(37) ASA: 1-128-34.

(38) ASA: 1-103-14.

(39) MARÍ DEL SOL DÍAZ Y DÍAZ: "Noticias sobre algunas fuentes monumentales de Madrid del siglo XVIII", en *VILLA DE MADRID*, año XV, 1977, núm. 54, págs. 47-48.

(40) En un informe de Juan de Miranda se puntualizaba: "el fin general de la comunidad, es hacer un paso cubierto como el que está en San Francisco, para que, sin que entren los coches en la lonja, se pueda entrar en la iglesia sin mojarse" (ASA: 1-17-47).

(41) ASA: 1-17-47.

(42) MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER: "La ermita y el cerrillo de San Blas", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. IX, 1973, págs. 119-120.

NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS: UNA IDEA PARA UN CENTRO NACIONAL

Por Fernanda ANDURA



Alvaro del Amo, "Geografía".



"Chamartín: Territorio teatral desconocido".

CON sede en el antiguo emplazamiento del cine Olimpia, en la madrileña plaza del Lavapiés, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas se creó, por iniciativa de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura, en el mes de enero de 1984, con la idea prioritaria de sentar las bases para potenciar un *teatro español contemporáneo*.

Las ideas renovadoras en cuanto a sistemas artísticos y de producción teatral de nuestra historia reciente, no pasaron la mitad de las veces de disquisiciones teóricas en tertulias de profesionales, que nunca pudieron tener una realidad práctica. Desde las ideas para un "Teatro de Arte", de Gregorio Martínez Sierra, al carácter renovador del "Teatro Universitario La Barraca", dirigido por Lorca y Ugarte, o el intento de Max Aub de crear un Teatro Nacional, todas ellas caminos abiertos dentro del mundo del teatro, fueron desechadas después de la II República, dando lugar a un período de convencionalismo y silencio conformista por parte de la profesión teatral.

Con el desarrollo del denominado *Teatro Independiente* y la aparición de revistas especializadas, apoyadas por dramaturgos, críticos y profesionales del teatro, fue posible cierta apertura escénica, siempre paralegal y con grandes problemas de censura, que incluso llegó a establecer una red de salas y cadenas de locales que dedicaban sus espacios a representaciones de estos grupos y que fueron capaces de montar un circuito de distribución del nuevo teatro. En este sentido se hicieron representaciones en instituciones culturales oficiales, Ateneos, Casas de Cultura, salas de las Cajas de Ahorro, Asociaciones de vecinos y en salas fijas, como la "Sala Villarroel", de Barcelona; la "Sala Cadarso", de Madrid, o el "Valencia Cinema", de Valencia. Todo ello en un momento en el que la casi totalidad del teatro oficial se hacía en Madrid y Barcelona.

La transición política española acabó con todos estos intentos, que, con la nueva situación de cambio, empezaron a quedar desfasados y carentes de sentido para un público que cambiaba y evolucionaba en gusto y sensibilidad.



Francisco Gutiérrez, José Manuel Garrido y Guillermo Heras.

La gestión política del actual Ministerio de Cultura, y concretamente de la Dirección General de Música y Teatro, tuvo un criterio amplio al intentar potenciar nuevas formas de producir teatro y nuevas maneras de representación de espectáculos, apoyando prioritariamente un teatro español contemporáneo. Existía ya el Centro Dramático Nacional, pero hasta el momento de creación del C.N.N.T.E., la Administración del Estado no había tomado la decisión de apoyar e institucionalizar un Centro de producción de teatro experimental y de investigación.

En este sentido, y bajo esta protección, surge el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigido por un profesional del teatro independiente, Guillermo Heras, quien con un reducidísimo equipo de personas se entregó a la difícil tarea de creación de un centro de producción e investigación teatral para el desarrollo de las nuevas tendencias escénicas. Proyecto que tendrá, sin duda, resultados a muy largo plazo. Y trabajar con perspectiva de futuro en detrimento de resultados de éxito inmediato es difícil, ingrato y, sobre todo, muy mal llevado por la crítica y por la mayoría de la profesión teatral. Los conflictos y polémicas que plantean siempre los movimientos renovadores y de vanguardia son un hecho histórico, y sus propuestas han sido difícilmente aceptadas, incluso por profesionales del mismo sector, lo que no deja de resultar extraño, desde el momento en que estas alternativas no suponen en absoluto un enfrentamiento respecto

del teatro tradicional o los teatros de repertorio. Su intención es solamente dar salida a esas nuevas ideas latentes y fundamentales para el desarrollo del nuevo teatro; corrientes estéticas y de representación, que, no por ser menos asumidas o reconocidas por la mayoría de la profesión, han de tener menos interés que las del teatro convencional. Y no sólo en sentido estético o representativo, sino también en relación con nuevos sistemas de producción del hecho teatral, de gestión, de utilización de los medios publicitarios y de promoción e incluso de funcionamiento interno.

Las líneas generales de actuación de este Centro Nacional han sido, en este primer año, las programadas. Se han establecido contactos con las Autonomías mediante "encuentros", coproducciones con Diputaciones, Ayuntamientos y Centros Dramáticos, con la idea de descentralizar el teatro y crear un circuito estatal de actuaciones, que inicie un diálogo entre los creadores de las diferentes Comunidades autónomas y establezca una red estable de locales y lugares de representación; en suma, un amplio canal de distribución del teatro público por todo el Estado.



"Chamartín: Territorio teatral desconocido"



Teatre Metropolità de Barcelona. "La Bella y la Bestia".

De esta manera, la fórmula de *co-producción* que ha desarrollado el Centro, ha supuesto un gran avance por permitir establecer las bases de una amplia descentralización de las producciones realizadas.

Se ha adelantado en cuanto a la gestión del propio Centro, desarrollando, con un sentido abierto e ingenioso, la potenciación de nuevas fórmulas de producción y funcionamiento interno.

Se han potenciado también nuevos espectáculos, que seriamente supusieron un avance en sus aspectos técnicos y estéticos o que afrontaban el hecho teatral de manera distinta a la del teatro comercial habitual, como los montajes de "La Fura dels Baus" o los del "Teatre Curial", en los que el texto, si lo hay, no actúa como generador de una puesta en escena concreta, sino que es su consecuencia. Y funciones de textos arriesgados, difíciles, no convencionales, inclinados a la experimentación e investigación.

Se han recuperado espacios no tradicionales de representación, como el antiguo Mercado de Frutas, AZCA

o la Estación de Chamartín, que fue escenario de un montaje con varios grupos madrileños que realizaron un recorrido por toda la estación (denominado "Chamartín: Territorio teatral desconocido", un nuevo espacio de investigación urbana para otras formas de comunicación teatral, una nueva vía para mostrar la vitalidad eterna del espectáculo teatral.

Se han creado talleres y laboratorios de investigación de las diferentes especialidades de la práctica teatral para fomentar la investigación de jóvenes autores, actores y técnicos en montaje, dirección, dramaturgia, etc.

Se han ofrecido ayudas para la creación textual a ocho novísimos autores teatrales, seleccionados partiendo de proyectos presentados en el C.N.N.T.E.

La primera actividad de la temporada 1984-1985 del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, fue un ENCUENTRO DE AUTORES, celebrado en el mes de julio, sobre el tema "La escritura teatral a debate", al que se presentaron veintitrés ponencias y en el que participaron más de



J. S. Sinisterra. "Conquistador o El retablo de El Dorado".

setenta profesionales de la escritura teatral en sus diversas modalidades, procedentes de toda España. Este "Encuentro", en el que se analizó la situación actual de los nuevos dramaturgos españoles, no fue sólo un acto de inauguración del C.N.N.T.E., ya que la actividad del mismo desde un principio ha estado orientada hacia la consolidación de las diversas líneas

La segunda actividad fue el ciclo denominado FRONTERAS DEL TEATRO 84, una muestra de los montajes, no precisamente textuales, más interesantes, que en aquel momento recorrían España. Durante seis semanas se montaron seis espectáculos diferentes, todos de carácter experimental, en los que la danza, la música electrónica, lo imaginario, el riesgo o la manipulación de espacios escénicos fueron sus propuestas. En este ciclo participó un grupo de teatro catalán, "La Fura dels Baus", con el espectáculo *Accions*, un montaje operativo en el que se manejaron productos residuales para conseguir una proyección escénica "deforme", en la que el espectador debía

acomodarse a una escenografía itinerante que impedía su relajación.

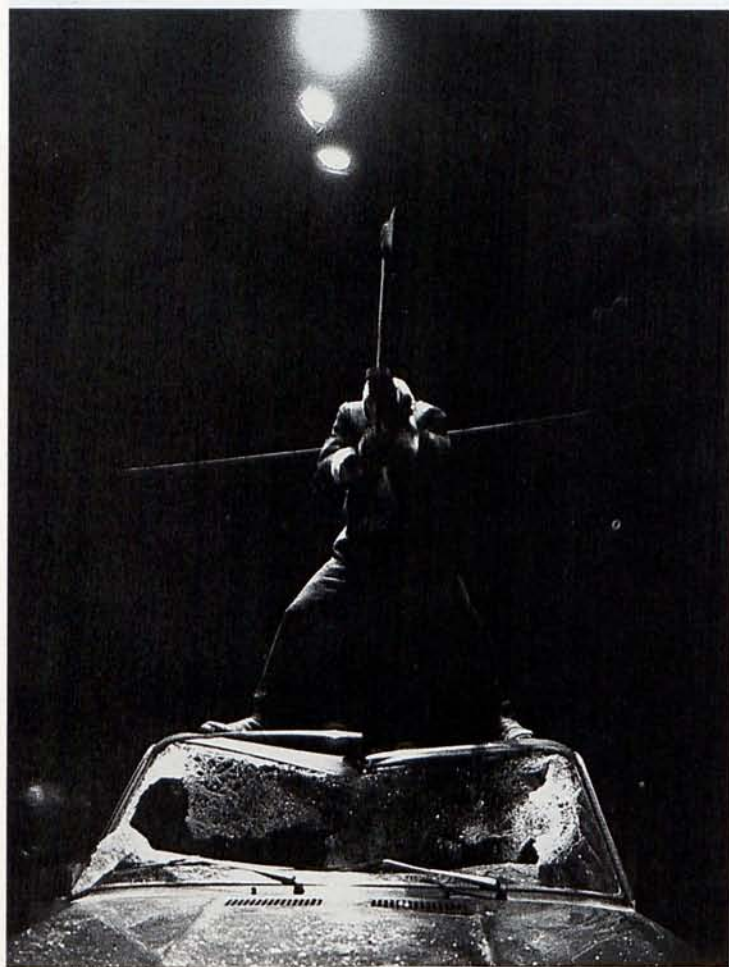
El segundo espectáculo del ciclo fue *Ciudad Irreal*, del "Teatro de Títeres La Tartana", un *collage* en el que la puesta en escena mezclaba escenas naturalistas con acciones expresionistas, el melodrama, la tragedia y la comicidad, y en el que la música se integraba como parte del discurso dramático y no como mera función ilustrativa.

"Ananda Dansa Contemporánea", un ballet de teatro valenciano, presentó el espectáculo *Destiada*, de José Ballester. Una propuesta escénica de ballet que rompía con la rigidez académica de los tradicionales, con una "falta de respeto" absoluta a la simetría coreográfica buscando nuevas vías de expresión y ofreciendo un gran dominio de expresión corporal.

El "Teatre Metropolita de Barcelona" ofreció para el mismo ciclo *La bella y la bestia*, un trabajo elaborado sobre el cuento del mismo título, apoyado en una escenografía espectacular. De nuevo, un teatro de la imagen y



Alvaro del Amo.
"Geografía".



La Fura dels Baus.
"Accions".

de la visualización. Sin perder para nada el espíritu del cuento, se hizo un montaje absolutamente libre en el que el lenguaje utilizado combinaba el texto hablado, en directo o en *off*, la música y la danza.

Puesto en escena por el grupo catalán "Heura Dansa Contemporánea", *Le ciel est noir* fue el penúltimo espectáculo del ciclo FRONTERAS DEL TEATRO 84, que terminó con un montaje de la obra de Camilo José Cela *Oficio de tinieblas*, por el "Colectivo de Grupos Vascos", cinco agrupaciones de teatro de Bilbao, que se reunieron para realizar este espectáculo.

JOVEN ESCENA LIBRE fue otro de los grandes ciclos realizados por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, en colaboración con la Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Madrid y el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura.

En este ciclo participaron varios colectivos de la nueva generación de creadores que se enfrentan con graves problemas para poder poner en escena su trabajo, como falta de infraestructura y de salas de ensayo, carencia de medios para promocionarse, porque ni los empresarios privados ni los centros públicos, acostumbrados a una política de repertorio, asumen sus proyectos.

Las salas Olimpia, San Pol y Cardaro, la Lonja del Edificio del Reloj y la Plaza Mayor, acogieron los espectáculos de los grupos "Espacio Cero", "Teatro Callejón del Gato", "Producciones Fila 13", "Marqués de Bradomín", "Noctámbulos" y "Producciones Marginales", entre otros.

Con este ciclo se sentaron las bases para la apertura de caminos a las posibilidades de expresión de los jóvenes autores y actores españoles y para hacer posible que los esfuerzos de investigación de los grupos jóvenes no se vean frustrados permanentemente en sus comienzos y tengan la posibilidad de conectar con la sensibilidad de un nuevo público, un público joven.

Un nuevo ciclo de JOVEN ESCENA LIBRE se abrió el pasado mes de junio, con tres espectáculos, dos de los cuales recibieron premios en el Festival de Teatro de Sitges 85. Uno de ellos, *Teatraco*, del grupo "Cambaleo de Teatro", fue un espectáculo muy cercano a la novela negra, mejor aún, una historia urbana con trasfondo negro. Seis historias de seis personajes se entremezclan en una serie de encuentros y un desenlace con un crimen absurdo. La escenografía está concebida como una escultura metálica (síntesis de la ciudad) en la que se mueven los personajes.

El "Teatro de Títeres La Tartana" presentó *Última toma*, de Leopoldo Alas; un trabajo colectivo dirigido por Carlos Marquerie, con una concepción casi cinematográfica del teatro; un espectáculo en el que la música, juego escénico y texto de cuatro actores principales y títeres, estructuran tres ejes: musical, plástico y poético, con la intención de atraer al público hacia un planteamiento teórico y hacia los recursos estéticos del espectáculo puro.

La última representación de este ciclo fue *Blanc!*, del grupo catalán "Teatre Curial", realizado en el patio de la Sala Olimpia; un espectáculo fundamentalmente visual, de imagen, en el que formas, volúmenes, colores y movimientos descubren imágenes sorprendentes, por el original elemento que se utiliza: la espuma. Más de cien metros cúbicos de espuma envolvieron el lugar de la representación, los actores y sus movimientos.

Las COPRODUCCIONES realizadas este año por el C.N.N.T.E., como he comentado anteriormente, han sido una fórmula de producción utilizada en esta temporada, con el fin de desarrollar una política de acercamiento y apoyo a grupos y compañías de toda España, dispuestos a correr el riesgo de estrenar obras de autores españoles o realizar nuevas propuestas escénicas.

Las tres primeras fueron tres montajes de tres grupos ya consolidados en sus respectivas Autonomías, y con lenguajes escénicos muy diversos.

El "Teatro Fronterizo" puso en escena *Conquistador o El retablo de Eldorado*, texto de un autor español contemporáneo, José Sanchís Sinisterra, que reflexiona sobre el tema de la conquista y epopeya americana con los recursos formales y precarios medios del teatro popular de fines del XVI: entremés, retablo, copla... La escenografía y vestuario fueron realizados por el pintor Rafael Bartolozzi.

El "Teatro Estable de Navarra" presentó *Abismo*, de otro joven autor, José Láinez. El espacio escénico estaba formado por una estructura metálica dividida en compartimentos a modo de colmena, creando el espacio vital en el que dos obreros exponen sus pasiones y contradicciones.

El "Centro Dramático Galego" puso en escena *Informe*, de Suso Meda, una obra realizada a partir del *Informe a la Academia*, de Kafka.

Con esta producción se cerró el primer ciclo de coproducciones, enfocadas a potenciar nuevos equipos de trabajo estables que configuren una práctica teatral viva y contemporánea.



Albert Boadella. "Gabinete Libermann".



Grupo Fila 13. "Proavitot".



Alvaro del Amo. "Geografía".

Por último, un lugar especial merecieron las PRODUCCIONES propias del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas de esta temporada. La primera, *Geografía*, de Alvaro del Amo, dirigida por Guillermo Heras, quien ha obtenido por este montaje el Premio a la Mejor Dirección de la Asociación de Espectadores de Alicante. Fue un trabajo colectivo partiendo de un inteligente y fascinante texto.

Es la historia de un hombre que inicia tres relaciones que se van implicando poco a poco; tres cuentos en uno, mezclados en un tejido, que se convierten en historia.

Gerardo Vera creó un decorado vivo sobre un doble fondo: una gasa de nubes y una orografía sólida, vivificado por una iluminación cambiante, de Angel Luis Fernández. El vestuario, pálido, en contraste con los colores del decorado, ayudaba a crear una atmósfera de vacío y desencanto.

La segunda producción propia fue *Gabinete Libermann*, de Albert Boadella, uno de los espectáculos más interesantes de la temporada. Boadella trabajó durante cinco meses, utilizando la infraestructura de "Els Joglars" y con actores procedentes de diversos lugares de España. El texto dramático ha surgido de un trabajo colectivo.

El argumento gira en torno a una sesión de "terapia pública". En palabras del propio Boadella: "El psiquiatra Eduardo Libermann crea un nuevo método de terapia pública que consiste en tratar a los pacientes aprovechando la energía catártica que desprenden los espectadores asistentes. El espectáculo es la novena sesión de tratamiento a dos pacientes, Marisa y Javier, que sufren una desprogramación casi total a causa de haber permanecido voluntariamente enclaustrados durante varios años en un apartamento de dimensiones reducidas."

El espacio escénico, muy limpio, lo

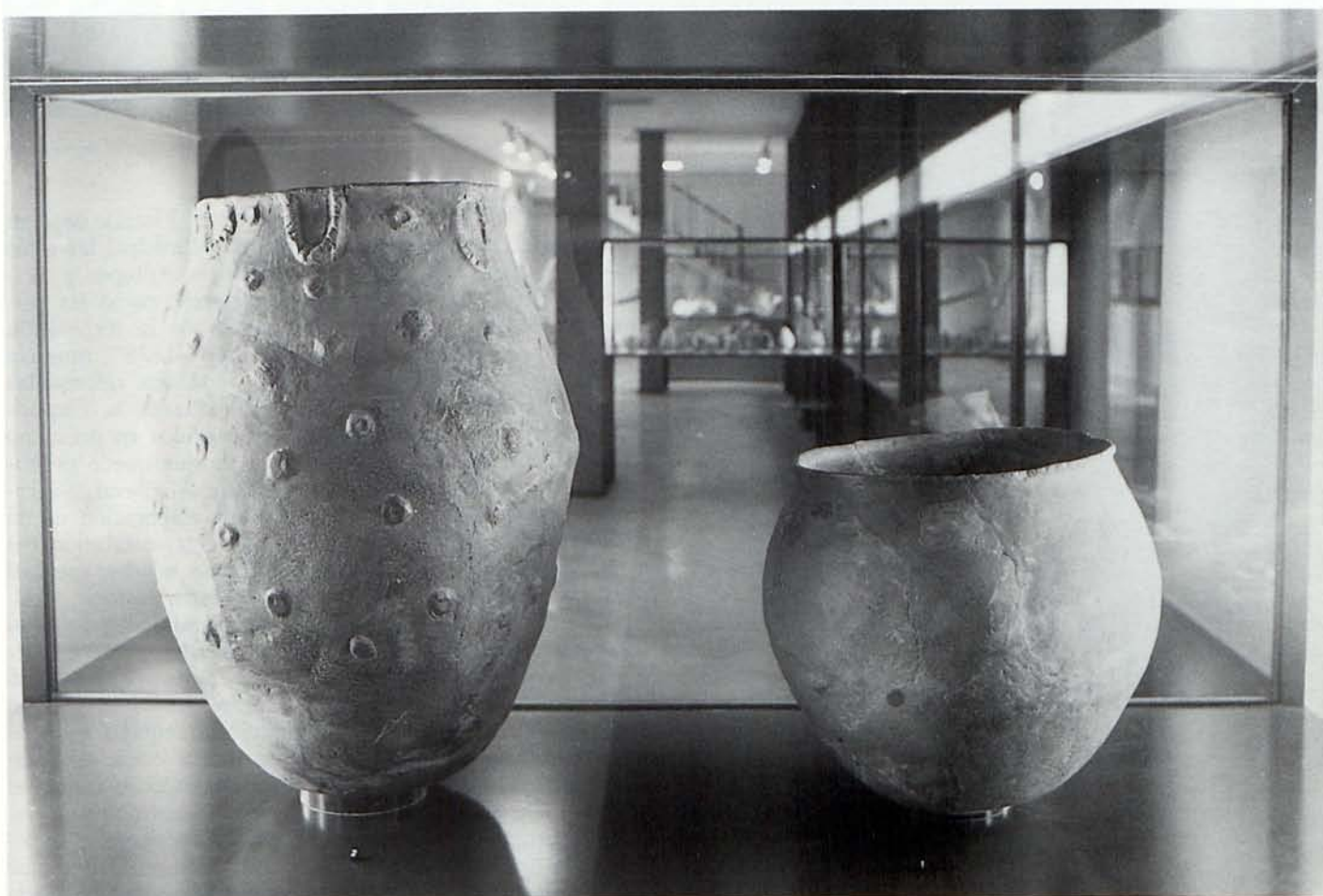
formaba una tarima en medio del escenario, que soportaba un cubo de metacrilato en el que permanecían los dos pacientes durante casi toda la función. Fuera, el doctor, la enfermera y un ayudante, ayudaban a la simbiosis público - paciente - terapeuta, "triángulo perfecto en el que cada elemento saldrá beneficiado de la interrelación", estableciendo la sesión de terapia.

* * *

Este ha sido un comentario somero de un primero año de intensa actividad del C.N.N.T.E.; un año de nuevos intentos, nuevas experiencias y nuevas propuestas en un territorio casi desconocido; un año, sobre todo, de muchas e interesantes realizaciones prácticas, basadas en el concepto de teatro como servicio público, enmarcado en la difícil tarea de investigación en las Nuevas Tendencias Escénicas.

APERTURA DE LAS NUEVAS SALAS DE PREHISTORIA E HISTORIA ANTIGUA Y MADRID MEDIEVAL, EN EL MUSEO MUNICIPAL

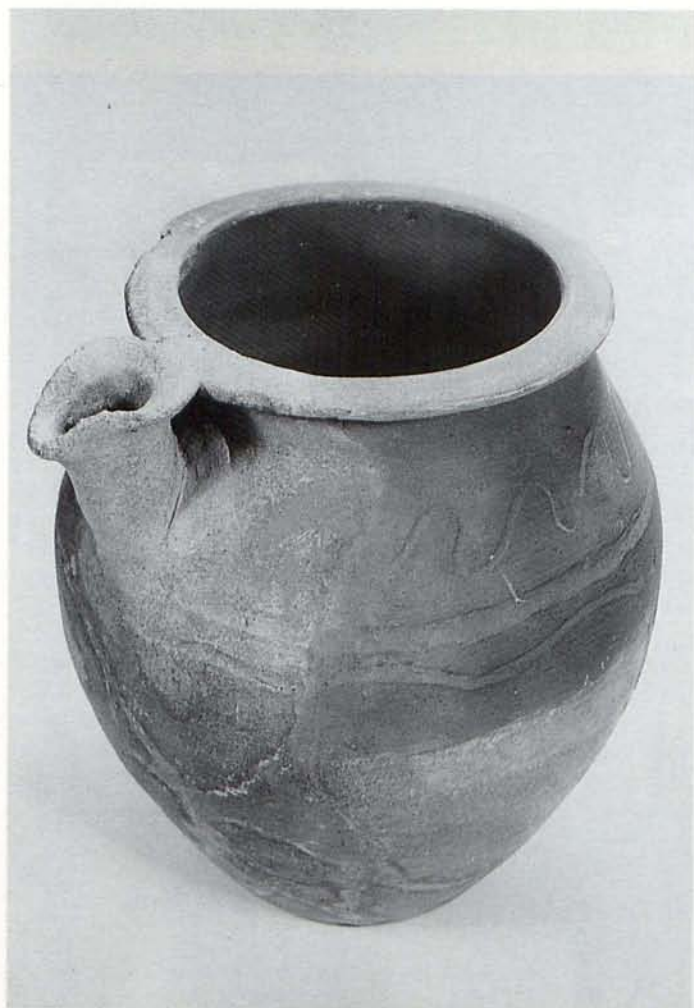
Por Eduardo SALAS



Ollas del yacimiento del "Tejar del Sastre" (Bronce medio).



Vitrina con material procedente del yacimiento de "El Ventorro" (Eneolítico/Bronce inicial).



Jarra visigoda del yacimiento de "La Torrecilla".

COINCIDIENDO con las pasadas Fiestas de San Isidro, se abrieron en el Museo Municipal las salas dedicadas a Prehistoria e Historia Antigua y Madrid Medieval. Estas salas se inauguraron, como las restantes del Museo, en 1979, con motivo de la Exposición "Madrid, testimonios de su historia hasta 1875", muestra con la que se reinauguró el mismo, una vez reformadas y acondicionadas sus instalaciones. Finalizada la Exposición, se devolvieron todos los objetos cedidos en préstamo temporal por otras Instituciones, con lo que quedó prácticamente desmontada la sala del Madrid Medieval. Se cerraron ambas salas cuando se decidió la elaboración de un proyecto que permitiese una más adecuada instalación del complejo material, correspondiente a estas edades, esencial para un completo conocimiento de nuestra historia local.

El proyecto ha llegado a ser una realidad gracias al trabajo realizado por el personal del Museo, y fue estructurado y definido por Maricruz Seseña, según ya se publicó en el número 4 de la *Gaceta del Museo Municipal*, que, en estrecha colaboración con un cualificado equipo especializado en montaje, han conseguido dar a estas salas un enfoque fundamentalmente didáctico, teniendo en cuenta el gran número de visitantes procedentes de centros escolares, y de acuerdo con los criterios museológicos actuales, especialmente aplicables a las características de este Museo, que tiene como objetivo principal el conocimiento de la historia de la ciudad.



Mosaico de la villa romana de Carabanchel.

Sala de Prehistoria e Historia Antigua

Esta sala es quizá la que más sorpresa suscita en el visitante—por lo general, poco conocedor de la historia de Madrid y su entorno—por la riqueza de sus colecciones, que abarcan desde el Paleolítico inferior hasta los períodos romano y visigodo.

Debido a las dificultades que tal material presenta en su exposición y comprensión, se ha optado por un procedimiento que, sin olvidar el rigor científico, resulte esencialmente didáctico y asequible para todos los visitantes.

Una serie de paneles con textos y gráficos explican los orígenes prehistóricos de Madrid, así como las principales fases de investigación desde los primeros descubrimientos en el Cerro de San Isidro, junto al cementerio de este nombre, en 1862. Dos Instituciones sucesivas han estudiado la riqueza arqueológica de Madrid desde 1924: el Servicio de Investigación Prehistórica y la Sección Arqueológica del Museo Municipal, que desde 1959 ha llevado a cabo una extraordinaria labor de recuperación y estudio, que se ha visto dificultada por la destrucción de numerosos yacimientos, debido sobre todo al rápido crecimiento de la ciudad.

La sala se divide en tres secciones: Fauna e industria del Paleolítico, Desarrollo de la vida agrícola y ganadera desde el Neolítico a la Edad de Hierro, y Ocupaciones romana y visigoda. Los objetos están instalados en vitrinas que siguen orden cronológico, indicándose las características más acusadas de cada período, y en cada pieza su tipología y el yacimiento del que procede.



Vitrinas con material romano y tardorromano.



Restos fósiles e industria lítica del Paleolítico inferior (Areneros del Manzanares).



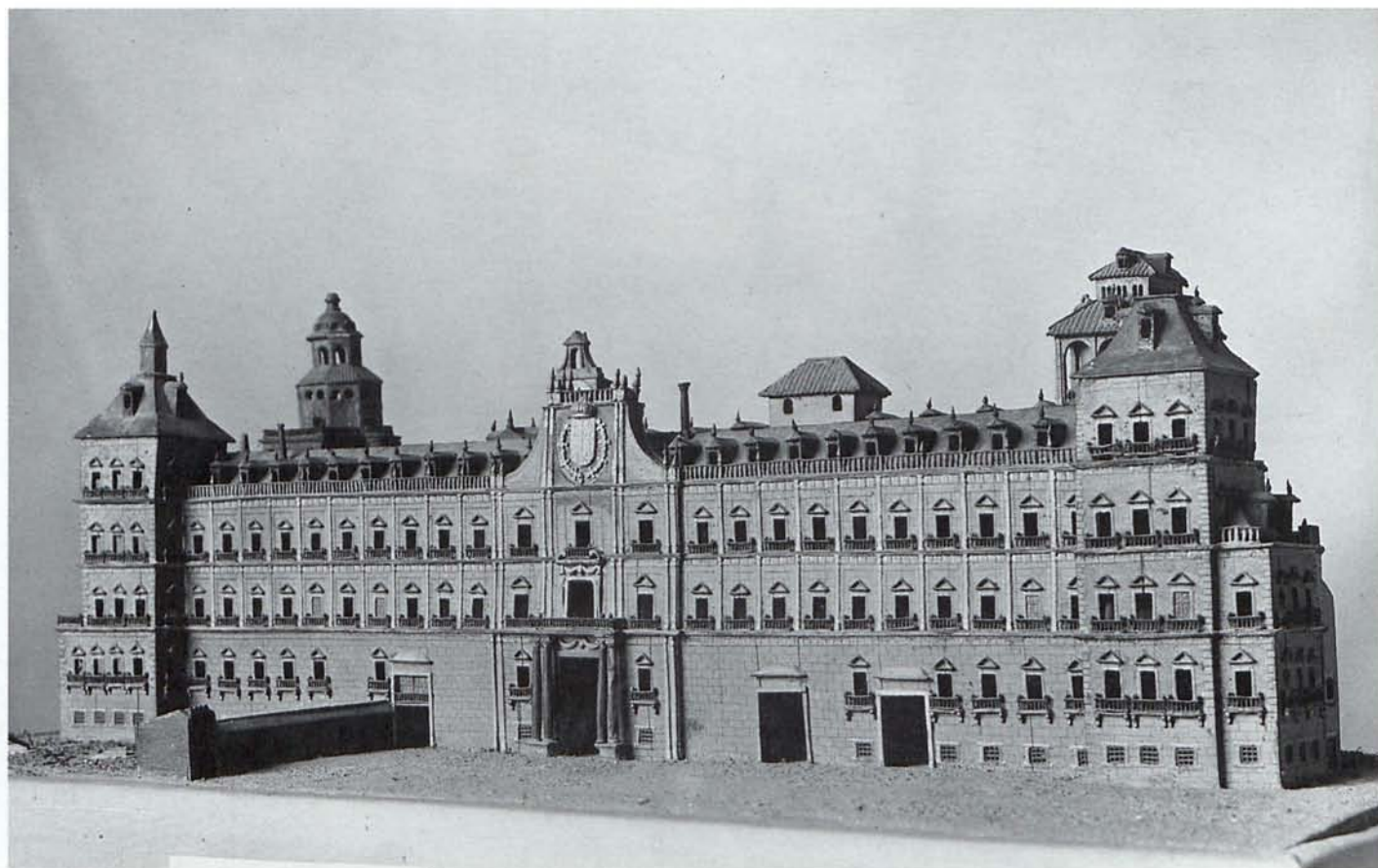
Vasos campaniformes y otras piezas procedentes del yacimiento de "El Ventorro" (Eneolítico/Bronce inicial).

Destacan los impresionantes restos fósiles de grandes mamíferos que poblaron el Valle del Manzanares, así como los abundantes utensilios de industrias líticas hallados en los areneros del río. Merece especial atención la completa muestra de la cultura del vaso campaniforme—que alcanzó gran auge en la zona de Madrid aproximadamente en el segundo milenio antes de Cristo—, ligada a las primeras manifestaciones de la metalurgia. La belleza de las piezas expuestas, sobre todo las procedentes de yacimientos como El Dolmen de Entretérminos o El Ventorro, hablan por sí mismas de la importancia de esta cultura en nuestra provincia.

También se muestran piezas correspondientes al periodo final del Bronce y a la Edad de Hierro, esta última caracterizada por la cultura conocida como de los Campos de Urnas, por los enterramientos de incineración, de los que es buen ejemplo el de la Torrecilla, de donde procede un espléndido brazalete de oro del siglo VIII a. C.

Los vestigios romanos que se conservan proceden de excavaciones realizadas en villas y grandes propiedades agrícolas localizadas en los alrededores de Madrid, como las de Villaverde Bajo y Carabanchel. Se exponen piezas de vajilla de *terra sigillata*, objetos de bronce, mosaicos y estucos pintados. Destaca la hermosa cabeza de Sileno procedente de Villaverde Bajo.

Los restos visigodos son abundantes en la provincia de Madrid y proceden en su mayoría de necrópolis como la de Daganzo de Arriba, de la que proviene la espada de bronce con piezas de plata.



Modelo del antiguo Alcázar.

Las salas de Historia Medieval

La Edad Media es uno de los períodos más difíciles y peor conocidos de la historia de Madrid, tanto por la escasez de los vestigios materiales que han llegado hasta nosotros como por la dificultad que entraña la reconstrucción histórica de esta ciudad, tan maltratada y sometida a continuas transformaciones y destrucciones.

El objetivo perseguido en la instalación de estas salas ha sido narrar al visitante los diferentes aspectos de la ciudad medieval por medio de paneles explicativos, breves y claros, de fácil comprensión, que permitan un conocimiento exacto del pasado, con el apoyo de material original siempre que ha sido posible—piezas de cerámica, dibujos, grabados—, y, en su defecto, gráficos, reproducciones y maquetas que permiten conocer las diferentes fases del desarrollo urbano y los principales rasgos de la ciudad en este período.

Los orígenes de la ciudad, dejando al margen antiguas leyendas, se remontan a un poblado de cazadores y agricultores situado en el vallejo que hoy ocupa la calle de Segovia. Las recientes excavaciones en la calle Angosta de los Mancebos (1984) vienen a confirmar esta tesis, ya que se han encontrado restos de un poblado de la Edad del Bronce. Oliver Asín considera que el origen del nombre Madrid viene del arroyo que discurría por este valle, arroyo matriz, cuyo vocablo romano *matrize* sería adaptado por los árabes como *mayrit*.

Los musulmanes ampliaron el antiguo poblado, construyendo en lugar prominente la fortaleza o alcázar, junto a la que estaba la ciudadela o almudayna. Entre las aportaciones de los musulmanes debemos destacar la construcción de los viajes de agua, sistema de captación de las abundantes aguas subterráneas de Madrid, que se ha seguido utilizando hasta muy avanzado el siglo XIX. Las últimas excavaciones en la plaza de los Carros (1984) han permitido conocer con más exactitud este original procedimiento de canalización de aguas.

Una tabla cronológica que abarca desde la conquista de Madrid (entre 1083 y 1085) hasta el reinado de los Reyes Católicos, indica los principales acontecimientos de la Villa y su participación en los asuntos generales del Reino a lo largo de la Edad Media. Esta sección está ilustrada con reproducciones del Fuero de Madrid (1202)—cuyo original se custodia en el Archivo de Villa—, de algunos privilegios reales otorgados a la ciudad y de los Libros de Acuerdos del Concejo madrileño, así como varias notas sobre el régimen municipal de Madrid durante la Edad Media.

El desarrollo urbano de la ciudad se sigue en una maqueta, en la que, sobre la topografía actual, se indican los recintos amurallados árabe y cristiano. Completan esta información paneles y gráficos que detallan el crecimiento experimentado por la ciudad hasta el reinado de los Reyes Católicos. Centra la sala una magnífica reproducción de la *Vista de Madrid*, dibujada por Wingaerde (hacia 1563),

conservada en la Biblioteca Nacional de Viena, la más antigua vista de la ciudad conocida, en la que se pueden apreciar sus murallas y sus más importantes edificios religiosos y civiles. Este dibujo nos permite constatar, aunque de manera un tanto idealizada, la verdadera importancia y aspecto de la ciudad poco después de recibir a la Corte, por decisión de Felipe II, en 1561.

Otros apartados nos hablan e ilustran sobre las murallas y puertas, la actividad económica de sus habitantes y la vida social y religiosa de la ciudad. Conventos, monasterios y otras fundaciones, en su mayor parte desaparecidos, podemos conocerlos gracias a las reproducciones del plano de Texeira de 1656, la maqueta de Madrid de 1830 y antiguos grabados y dibujos. Además están reproducidas en maquetas la más antigua iglesia de Madrid, la de Santa María, hoy desaparecida, y las de San Pedro el Real y San Nicolás, que aún perduran. También las devociones de Madrid tienen su lugar, representadas en

estampas con las imágenes de la Virgen de Atocha, de la Almudena, San Isidro y Santa María de la Cabeza. Una reproducción a tamaño nos permite contemplar el Arca de San Isidro, conservada hoy en el Palacio Arzobispal de Madrid.

En el aspecto económico y social se hace referencia a las diferentes actividades económicas y los grupos sociales en que se dividía la sociedad medieval: las familias nobles y su dominio sobre la ciudad y su Municipio, la dedicación del pueblo a las labores agrícolas y ganaderas, que combinan con otros oficios, y la integración de la población morisca y judía en el esquema establecido. Ilustran estos paneles fotos de los escasos edificios y obras de arte que han llegado hasta nuestros días, como la Casa de los Lujanes, la Capilla del Obispo y los restos de lo que fue el Hospital de La Latina.

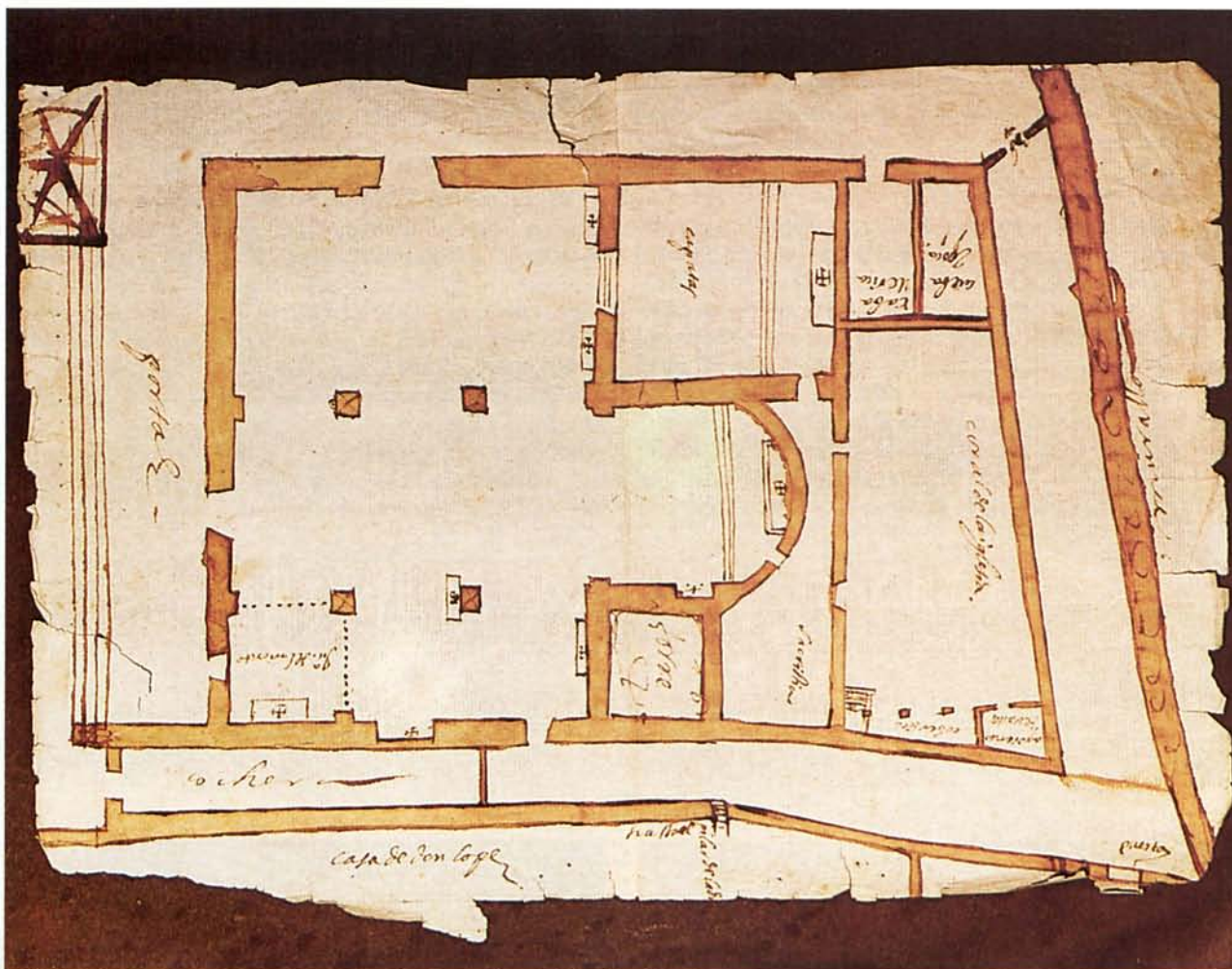
Por último, cierra la Sala un recorrido evocador por las calles y lugares que todavía recuerdan el Madrid medieval.



Modelo de la iglesia de San Pedro.



Vista de una Sala del Madrid medieval.



Planta de la iglesia mudéjar de San Miguel de los Octoes.



Modelo de la iglesia de San Nicolás.

LA EXPOSICION «MADRID, VILLA Y CORTE EN LAS ESTAMPAS ESPAÑOLAS (1650-1820)» Y EL CATALOGO DEL GABINETE DE ESTAMPAS DEL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Por Petra VEGA HERRAN



Inauguración de la Exposición y presentación del Catálogo por el Concejal del Area de Cultura.



La finalidad fundamental del Museo Municipal de Madrid es dar a conocer y fomentar el conocimiento de la ciudad. El grupo de estampas es, probablemente, el que mejor cumple este fin, ya que permite seguir la evolución de la ciudad desde el punto de vista urbanístico, social, religioso, etc.

Los fondos del Museo están integrados por unos 26.000 objetos, de los cuales el grupo más numeroso es el de estampas, que asciende aproximadamente a 12.000.

Si bien todo este material estaba debidamente valorado, hasta ahora únicamente se habían realizado fichas de inventario, muy completas, y fichas de referencia. No se contaba con un catálogo, imprescindible para facilitar la labor a los numerosos estudiosos e investigadores que continuamente se acercan al Museo buscando datos, ilustraciones, etcétera. Ahora, el Museo ve realizado este proyecto, y en el mes de junio de 1985 ha aparecido el primer tomo del *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, obra de Juan Carrete, Jesusa Vega y Estrella de Diego.

Para la elaboración del *Catálogo* se ha atendido a criterios de tipo cronológico y a las distintas técnicas de reproducción empleadas. Teniendo en cuenta ambos, se han formado los siguientes grupos, que corresponden a los distintos tomos:

Tomo I: Estampas españolas anteriores a 1820.

Tomo II: Estampas españolas, litografía y grabado de los siglos XIX y XX.

Tomo III: Estampas extranjeras desde el siglo XVI al XX.

Tomo IV: Se incluirán en él series correspondientes a cartografía, alerías, carteles, calendarios, *ex libris* y las reproducciones realizadas por técnicas fotomecánicas.

El tomo I, que ahora se publica, está formado por dos volúmenes. El primero, tras la presentación de la Directora del Museo, se abre con el texto *Libros ilustrados españoles*, del Alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván; sigue el de Fernando Delgado Cebrián, Secretario del Museo, *La colección de estampas del Museo Municipal*, y el Catálogo propiamente dicho, precedido de una explicación sobre su elaboración, realizada por Juan Carrete.

En este primer volumen se incluyen las fichas de las estampas por orden alfabético de grabadores, de ABADAL hasta OBREGON, numerados del 1 al 101. El segundo volumen contiene la obra de los grabadores, de OROZCO hasta ZUDANEL, numerados del 102 al 172, y a continuación los ANONIMOS. La estampa lleva el número de su grabador y el que ella ocupa dentro de la obra de su autor; en el caso de los ANONIMOS, todas llevan el número 173 y a continuación el que les corresponde dentro del grupo.

Tras las fichas figura la RELACION DE LIBROS Y COLECCIONES DE ESTAMPAS, en la cual, con la ficha bibliográfica del libro o colección, se incluyen los números de catálogo de las estampas reproducidas. Un INDICE diccionario facilita el manejo del Catálogo, que se cierra con la CORRESPONDENCIA ENTRE EL NUMERO DE INVENTARIO Y EL DE CATALOGO.

Las fichas contienen los siguientes datos:

- Título de la estampa.
- Transcripción de las leyendas.
- Medida, en milímetros. Si la estampa está recordada en alguno de sus márgenes, se hace notar con la letra "r" inmediatamente detrás.
- Técnica empleada para la estampación. Se especifica el material de la matriz empleada (cobre o madera) y a continuación la técnica propiamente dicha: talla dulce para buril, aguafuerte... y entalladura para el grabado en madera.

Los distintos artistas que han participado en la obra se consignan precedidos de abreviaturas:

A, Arquitecto; E, Escultor; I, Inventor, etc.

Si la lámina forma parte de una colección, serie o libro, se indica precedida de la abreviatura "Col.". En ocasiones, este dato se reduce a un número entre corchetes que remite a la *Relación de libros y colecciones de estampas*, incluida en la parte final del *Catálogo*.

Termina la ficha con el número que a cada estampa corresponde en el Libro Registro del Museo, precedido de las iniciales I. N.

Cada ficha va acompañada de la fotografía de la estampa correspondiente, con lo que resulta innecesaria su descripción.

Paralelamente a la publicación del *Catálogo*, se ha inaugurado en el Museo Municipal la exposición temporal MADRID, VILLA Y CORTE EN LAS ESTAMPAS ESPAÑOLAS (1650-1820), organizada en grandes bloques temáticos: Vistas y monumentos, Acontecimientos políticos, Estampas de devoción, Tipos y trajes, Real Cartografía, Teatro...



Dentro del apartado "Vistas y monumentos" se han incluido:

- *Sucesos importantes*, como el incendio de la Plaza Mayor en 1790, muy reproducido; la corrida de toros celebrada el 20 de julio de 1803; incendio de la Cárcel de Corte, el 4 de agosto de 1791; incendio de la Real Fábrica de Coches de Madrid; elevación del globo aerostático en el que el 12 de agosto de 1792 voló don Vicente Lunardi en el Jardín del Buen Retiro; muerte del torero Pepe Illo, etc.
- *Ornatos*. Entre ellos la "Descripción de los Ornatos Públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de... Carlos IV y Doña Luisa de Borbón y la jura del... Príncipe de Asturias". Madrid, Imprenta Real, 1789. Láminas realizadas por Francisco de Paula Martí.
- *Catafalcos y cenotafios* para honras fúnebres reales (láminas de Palomino y Brambilla, Francisco Jordán, etc.).
- *Dibujos de Arquitectura*. Real Cárcel de Corte, grabado por Hermenegildo Víctor Ugarte; Puente de Toledo...; Fuentes... Se incluyen también dentro de este grupo algunas láminas de la colección "Vistas del Real Sitio de Aranjuez", en la que trabajaron grabadores de la talla de José Ballester, Juan Bar-

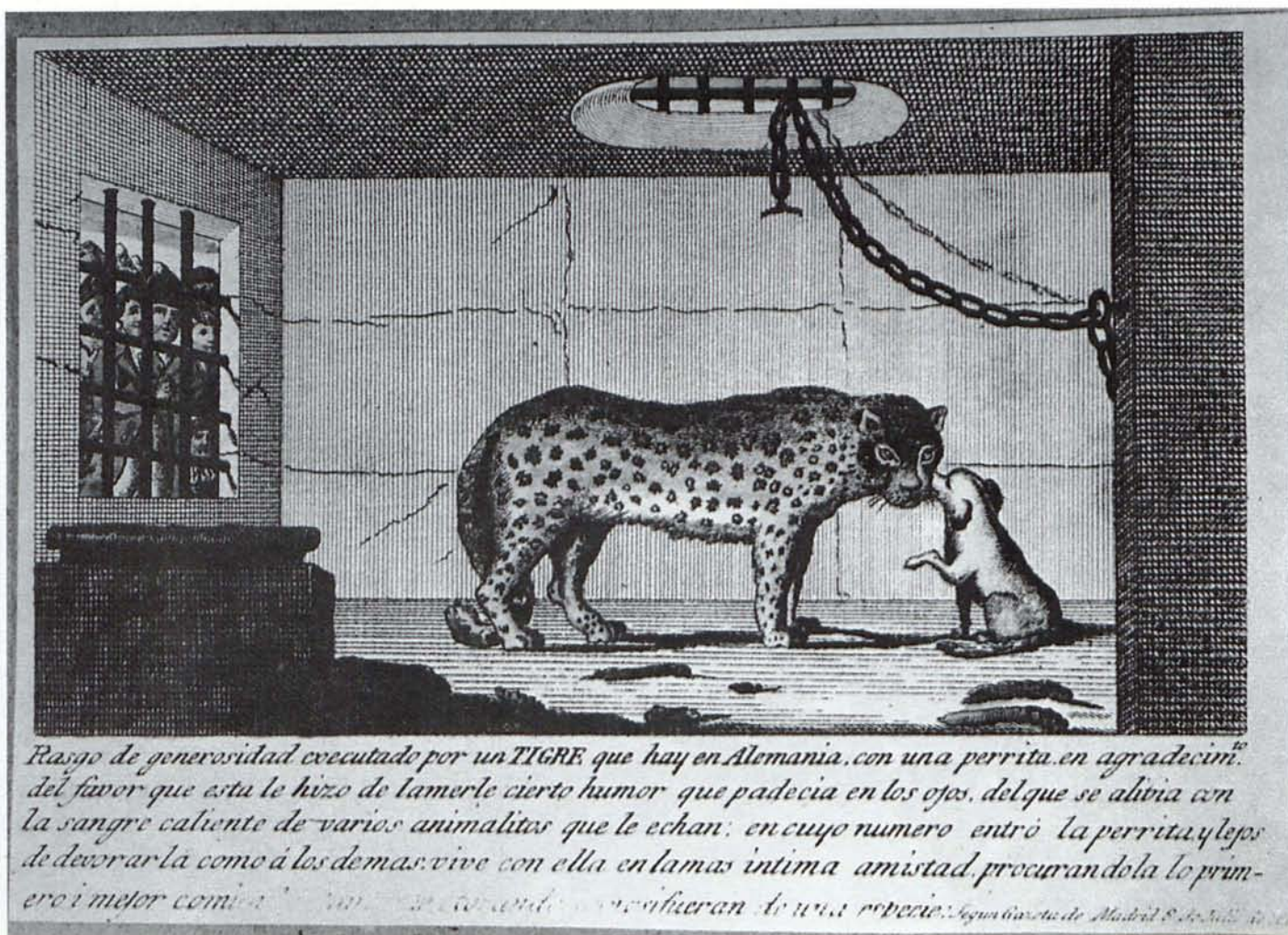
celon y Abellán, José Joaquín Fabregat, Francisco Montaner, etc. Asimismo, se han expuesto láminas de la colección de "Escenas de la Brigada de Artillería Volante", obra de López Enguñados, Nicolás Besanzón, Rafael Esteve, Araújo...

Dentro de *Acontecimientos políticos*, sin duda el grupo más numeroso corresponde a la Guerra de la Independencia, con láminas de Francisco Jordán de la serie del Dos de Mayo, y de Alejandro Branco de otra serie del mismo nombre, así como gran número de anónimas. Gran importancia tienen, dentro de este apartado, las caricaturas y sátiras antinapoleónicas.

Al lado de ellas, figuran las de exaltación del poder real, como la lámina grabada por Villafranca dedicada a Felipe IV, o la de Salvador Carmona dedicada a Carlos III.

En *Estampas de devoción* se ha expuesto un gran número de ellas, de acuerdo con su importancia para Madrid y su calidad. Están representadas obras de Palomino, Irala, Jimeno, Joaquín Ballester, Salvador Carmona, etc.

A continuación se exhibió el grupo formado por *Trajes y tipos*, tema introducido en el grabado por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en su "Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos...", de 1777. La "Colección General de los trajes que en la actualidad se usan en España..." fue publicada en 1801, y en ella trabajaron Albuérne, Manuel Alegre, Francisco de Paula Martí, Antonio Rodríguez y José Vázquez. En 1804 salió a la luz "Modas de Madrid", obra de los mismos grabadores, excepto Manuel Alegre.



La Imprenta Real publicó, también en 1804, la colección "Gritos de Madrid", grabada por Miguel Gamborino.

De estas colecciones, junto a las de "Escenas de Majos", anónima, y "Seguidillas boleras", de Marcos Téllez, se expuso una selección muy representativa.

En 1752 Fernando VI fundó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y ya entonces fueron, pensionados por la misma, a París y Roma, los alumnos más aventajados, para aprender el arte del grabado.

En 1789 se creó la Real Estamperia, que posteriormente pasó a llamarse Real Calcografía, dependiendo de la Imprenta Real. En este apartado se exponen láminas de sus colecciones: "Cuadros de la Colección Real", "Retratos de Españoles Ilustres", "Vistas de los Reales Sitios". Trabajaron en ellas Juan Bernabé Palomino, Brandi, B. Vázquez, Esteve, Carmona, López Enguñanos, Esteban Boix, Selma, Moles...

En un último grupo figuraron grabados realizados por pintores de finales del siglo XVIII y principios del XX.

EXPOSICIONES EN MADRID

Por Zita CERRO Y VENTURA



Inauguración de la Exposición por el Alcalde de Madrid Enrique Tierno Galván.

JOSE ROBLDANO (1884-1974)

JUAN ESPLANDIU (1901-1978)

EDUARDO VICENTE (1909-1968)



Juan Esplandiú. *Cuesta del Moyano*.

EN el Centro Cultural Conde Duque se expone la obra de tres grandes pintores costumbristas madrileños: José Robledano, Juan Esplandiú y Eduardo Vicente.

Los tres presentan un buen número de obras muy distintas entre ellas, pero a la vez con ciertas semejanzas. Semejanza que da el tener una patria chica en común, haber vivido unas circunstancias políticas conflictivas, con una ideología por la que lucharon en el bando republicano (Robledano y Vicente) y tener gran amor a España, su gente, sus costumbres y sus fiestas tradicionales.

El género costumbrista siempre tuvo gran acogida en los artistas españoles; el mismo Goya reflejó nuestra sociedad de principios del siglo XIX.

Ahora, en el siglo XX, estos tres hijos de Madrid contribuyen de modo activo a que no muera este género tan cultivado en España.

JOSE ROBLDANO, quizá el pintor con una vida más dura, estuvo en la cárcel hasta 1943, y allí realizó gran parte de su obra gráfica, que sacó de la prisión en paquetes de ropa sucia. Su pintura abarca paisajes, bodegones, jardines, procesiones y corridas de toros.



Juan Esplandiú, *Barriada de las Ventas, Horno de asados.*

Es curioso observar cómo el Impresionismo francés le influyó hasta el punto de hacer una triada de cuadros en los que la protagonista es la luz. Las diferentes horas del día dan reflejos de luz y de color que producen cambios lumínicos en una misma escena. Eso mismo había hecho años antes Monet, sirviéndole de modelo la catedral de Rouen.

Las técnicas utilizadas por Robledano varían desde el óleo al lápiz y la acuarela. También en el campo del cartel Robledano desarrolló una obra importante; la publicidad, la propaganda y la facilidad de poder convencer al usuario estaban de su mano.

JUAN ESPLANDIU fue esencialmente un ilustrador. Supo reflejar el calor de una plaza de toros y la tranquilidad de una escena urbana. Viajó a París, donde conoció a Dalí y a Cossío; a su vuelta a España, colaboró en *ABC*, *Blanco y Negro*, *Buen Humor* y *VILLA DE MADRID*. Esplandiú nunca se dedicó plenamente a la publicidad; en este campo su obra es esporádica.

Donde más quedaron patentes sus dotes pictóricas y su buen hacer fue en sus óleos, de colores vivos pero suaves, planos pero capaces de traslucir el relieve de la escena.

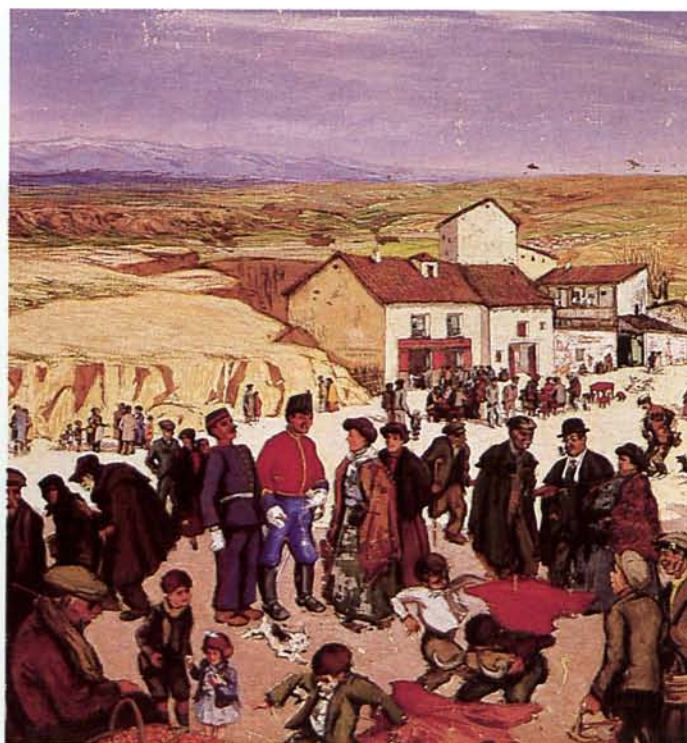
EDUARDO VICENTE, el más joven de todos, fue también el que falleció antes. Trabajó con Amorós y Mignoni, con



Eduardo Vicente, *Retrato de la señora Biosca.*



José Robledano. *Huelga de mendigos.*



José Robledano. *Los Altos de Amanuel.*



Eduardo Vicente. *Posada de San Isidro.*

quienes aprendió pintura; más tarde trabajó para la Editorial Espasa-Calpe, y en un viaje a Nueva York se sintió fascinado por la gente de barrios como Harlem, Broadway y Brooklyn, a los que plasmó admirablemente en sus telas.

Vicente, de ideología republicana, trabajó en el terreno de la propaganda política y colaboró activamente con el partido.

Las obras de Robledano y de Esplandiu tienen en común el color, la temática, el modo de tratarlos, incluso el enfoque de algunas obras es similar; Vicente, por el contrario, realizó obras muy difuminadas en cuanto al color; los ocre, cremas, marrones y tostados no marcan contornos, se diluyen, creando una atmósfera brumosa.



Sagrada Familia del Cordero.



La Visitación.



Sagrada Familia del Roble.

CON el título "Rafael en España", y hasta el 15 de julio, el Museo del Prado, en sus salas de exposiciones temporales, exhibió una magnífica exposición del artista italiano Rafael de Urbino. "Rafael en España" reúne obras propiedad del Museo y copias de artistas que colaboraron con Rafael o fueron sus discípulos.

Las copias proceden de museos italianos y son obras de artistas del Renacimiento y del siglo XVIII, algunas de gran calidad y que se exponían por primera vez. Muchas de ellas son estupendas copias, como es el caso de *La Virgen de la Ventana*, del siglo XVI, la mejor copia que existe del original, actualmente en el Museo de los Uffizi, de Florencia.

Los temas de Rafael no sólo son religiosos, también el mitológico ocupó un puesto relevante. En la selección realizada por el Prado, figuró la copia de las figuras pintadas para la Capilla Chigi, en Santa María del Popolo, de Roma. Estas pinturas estaban destinadas a cubrir toda la amplia cúpula.

Entre los originales destaca el famoso retrato de *Cardenal*, uno de los mejores del artista de Urbino y que pertenece al Museo del Prado.

Aunque Rafael no olvida la obra de sus predecesores y sus contemporáneos, supo fundir todas sus influencias creando su propia personalidad y dando de ella justa medida y proporción exacta. Pero también es injusto negarle una extraordinaria capacidad creadora.

Rafael, que comenzó su carrera de éxitos siendo aún discípulo de Perugino, con composiciones que recuerdan e imitan las de su maestro, recibió de Leonardo y Fra Bartolomeo la elegancia que imprime a sus personajes.

Rafael alcanzó la fama cuando Julio II le otorgó su



"La Perla"

mecenazgo; a partir de entonces su ascenso fue imparable, debiendo establecer un taller para la realización de las grandes composiciones murales, que copiaba de cartones previamente encargados por el Pontífice a Flandes.

Los frescos cubrían lunetos, cúpulas y muros; a pesar del gran formato, los personajes y objetos estaban tratados de modo escrupuloso y siempre con la elegancia y equilibrio que le eran propios.

El Museo del Prado posee magníficos lienzos de este pintor renacentista, como la *Sagrada Familia del Cordeiro*, *La Virgen del Pez*, *La Sagrada Familia del Roble*, el retrato de *Cardenal* y el *Camino del Calvario*, obra también conocida como *El Pismo de Sicilia*, y al que en el siglo XVIII se le concedía mayor importancia incluso que a los lienzos de Velázquez.

Rafael busca ante todo simplificación, claridad y grandiosidad, destacar el tema principal con la consiguiente pérdida de importancia de lo secundario y anecdótico, que tanto había interesado en el siglo XV. Consecuencia de ello es la claridad de las composiciones, en las que se perciben las líneas y planos fundamentales.

Todo ello le llevó a una reacción idealista e inspirada en el platonismo, creando de este modo tipos humanos perfectos, elegantes y gráciles. En sus escenarios arquitectónicos se buscan las perspectivas, los fondos, lo monumental y los juegos de luces que crean contornos y volúmenes.

El Museo del Prado ha organizado esta exposición con finalidad eminentemente didáctica, y en ella se pueden ver las investigaciones que se han realizado por medio de radiografías, rayos infrarrojos y fotografías en las que se aprecian los cambios de color y composición que han sufrido las telas.



La Virgen del Pez.

El pasado 23 de mayo se inauguró en los Palacios de Cristal y de Velázquez del madrileño Parque del Retiro de Madrid, la exposición "La Escultura Española. 1900-1936", que permaneció abierta hasta el día 22 de julio.

La Muestra recoge doscientas obras escultóricas y más de sesenta dibujos de sesenta y seis artistas españoles, que, desde el comienzo del siglo hasta la Guerra Civil, esculpieron en muy distintos materiales y con muy marcadas diferencias. Se pueden distinguir dos tendencias: la figuración y el clasicismo, por un lado, y la vanguardia, que rompe con todo planteamiento tradicional.

Todavía pervive el romántico siglo XIX, pero ya las nuevas tendencias del siglo XX entran firmes y fuertes en un campo inicialmente poco explotado, pero desde un principio abonado y que dio magníficos frutos.

La nueva centuria trajo consigo un amplio desarrollo urbano, que se refleja en el crecimiento de las ciudades y remodelación de lo ya existente. El urbanismo anterior dejaba espacio para grandes monumentos y grupos escultóricos situados en el centro de plazas y jardines.

Quizá los mejores protagonistas de este tipo de escultura fueron Mariano Benlliure y Agustín Querol. Los dos llenaron España con sus obras; Madrid fue un buen escenario para ellos.

Con Mariano Benlliure terminó el naturalismo de formas desvanecientes de Rodin. Excelentemente dotado para interpretar el movimiento y la expresión infantil, sus mejores creaciones son los bocetos y los temas del género. Es autor de gran número de monumentos; el de más empaque, el del General Martínez Campos, junto con los de Gayarre y Castelar; pero probablemente el más atractivo es el de Joselito, en el cementerio de Sevilla.

Benlliure murió en 1947, y, habiendo comenzado a trabajar a finales del XIX, llenó con su actividad un importante capítulo de nuestra escultura moderna.

Querol se estableció en Madrid, y, protegido por las altas esferas, recibió gran número de encargos, llegando a industrializarse para poder realizarlos. Sus creaciones se distinguen por una gran facilidad técnica, que favorece su gusto por el modelado suave en que las formas se esfuman y desaparecen. Por ello se le considera uno de los más destacados cultivadores del modernismo de fin de siglo.

En España la reacción comienza a manifestarse levemente en artistas que buscan de nuevo un modelado similar al de Rodin: José Llimona (1864-1934), Mateo Inurria (1869-1924), Nemesio Mogrovejo (1875-1910).

Pero el proceso simplificador se intensifica en los escultores posteriores: José Clará (1878-1959), Enrique Casanovas (1882-1948), Manolo Hugué (1872-1954) con sus manolas, baturros y vascos; Antonio Rodríguez Hernández (1889-1919), Victorio Macho (muerto en 1966), Emilio Barral (1896-1936), Mateo Hernández (1833-1943), etc.

Gargallo, Julio González, Picasso y Miró, participaron muy activamente en la creación de la escultura internacional producida en París.

Una de las personalidades más poderosas y creadoras del nuevo estilo escultórico fue el español Julio González (1876-1942), hijo de forjadores y amigo de Picasso y Brancusi. Hizo una serie de máscaras faciales y cabezas, en las que lo lineal domina sobre las superficies encajadas y conjuga de este modo el constructivismo con el surrealismo. En todas sus obras se advierte un halo de tragedia y pesimismo.

La Exposición ha sido extraordinariamente importante y de gran interés por la labor de recuperación de un arte poco y mal conocido.



Julio González. *La Montserrat*.

XILOGRAFIA ALEMANA DEL SIGLO XX

EL Instituto Alemán de Madrid ha desarrollado una gran labor cultural, en la que la literatura y la pintura son las protagonistas.

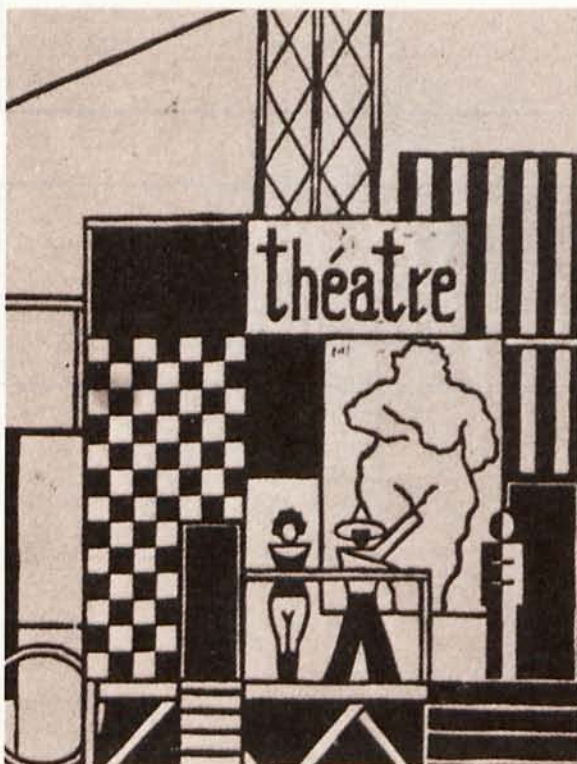
La Fundación Juan March ha dedicado su última exposición de esta temporada a una interesante exhibición de xilografía alemana del siglo xx, con la colaboración del Instituto Alemán y con motivo de la Semana del Libro Alemán y la Muestra de Cinematografía Alemana.

Un total de cincuenta artistas expusieron, destacando entre ellos personalidades de la categoría de Kandinsky, Arp, Marc, Barlach, Pankok, Bargheer, Grieshaber, Bisier...

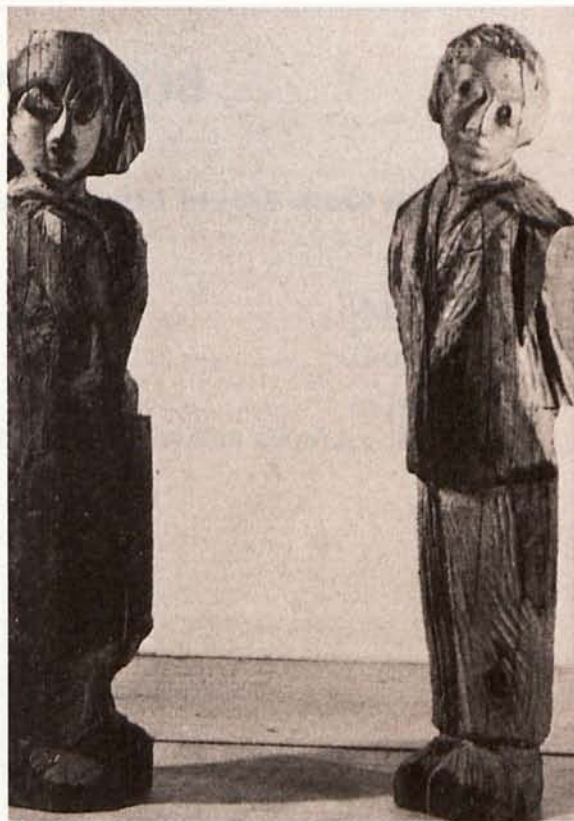
Normalmente, la madera es el material utilizado en la técnica del grabado, y mucho más desde la época expresionista hasta nuestros días, y prueba de ello es que más de la mitad de los artistas lo hacen sobre este material noble desde las tres últimas décadas. Por eso, debido a la amplitud de la Muestra, se puede observar cómo evolucionó en este sentido el grabado y el gusto del grabador.

Cada país puede destacar en un género, temática o técnica, que desde siglos ha ido perfeccionándose y evolucionando sin llegar nunca a perderse, sino que ha ido pasando de generación en generación. Alemania tiene una larga y exquisita tradición, que se puede remontar a Alberto Durero, aunque con anterioridad se conocen obras anónimas de gran belleza y perfección. Tras un momento de declive, en el siglo xx alcanzó elevadas cotas por la introducción de nueva maquinaria y perfeccionamiento en la técnica.

La Muestra resaltó la importancia de este arte en nuestro siglo y su competencia con la pintura, a la que se puede comparar, sin que ninguna de las dos quede relegada.



Gerd Arntz. *Théâtre*.



Begoña Goyenetxea. *Pareja*.

MUESTRA DE ARTE JOVEN

CON el título "Muestra de Arte Joven", el Círculo de Bellas Artes ha abierto de nuevo sus puertas.

En los últimos meses del año pasado, el Ministerio de Cultura, a través del Instituto de la Juventud, convocó un concurso con el fin de sacar a la luz los talentos jóvenes y para conocer qué es lo que se hace ahora mismo en este campo. Tras una selección difícil, se han podido escoger cincuenta artistas de los novecientos ochenta que presentaron obras.

Lógicamente, entre este amplio número de artistas en potencia o ya consagrados, se advierten muy distintas tendencias y técnicas.

La selección ha sido difícil; cada uno de ellos participó con dos obras y se concedieron diez premios.

De las cien obras seleccionadas, no es fácil determinar si la figurativa o la abstracta tiene más calidad, pero lo que es evidente es el gran nivel del arte joven español contemporáneo, que está resurgiendo desde las últimas décadas hasta hoy.

Cada joven artista plasma de modo exclusivo su punto de vista, y aunque quizá domina la figuración, se puede apreciar la vuelta al expresionismo y neoexpresionismo. La obra gráfica abstracta es de gran calidad, aunque su número fue inferior.

El Instituto de la Juventud se ha propuesto ayudar a estos jóvenes artistas, que necesitan promocionar su obra y condiciones adecuadas para poder desarrollarla. La Exposición permitió advertir la calidad y el interés que muestran los jóvenes por el arte, si consideramos el elevado número de artistas participantes y obras presentadas.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Servicio de Gestión Editorial. Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD:

PROVINCIA:

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

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL

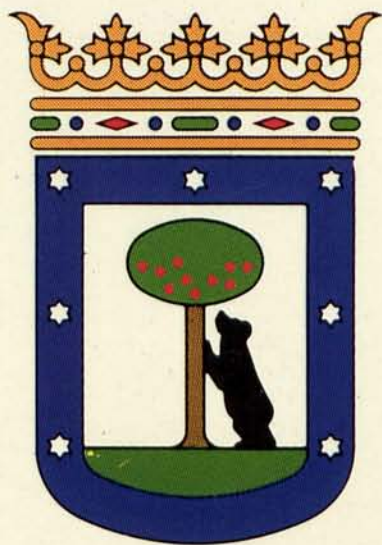
	Ptas.
España	900
Europa	1.660
América y resto del extranjero	2.260
Número suelto España	225
Número suelto Europa	415
Número suelto América-extranjero	565

El Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

—Servicio de Gestión Editorial—,

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

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



AYUNTAMIENTO
DE MADRID