

VILLA de MADRID



VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Excmo. Sr. D. Juan A. Barranco Gallardo, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Enrique Moral Sandoval, Teniente de Alcalde del Área 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: 239 PESETAS (I. V. A. incluido)

M A D R I D

AÑO XXIV

1986-I

NUM. 87

Sumario

El actual Museo Sorolla.

Por Florencio DE SANTA-ANA

Los Gremios artístico-industriales madrileños en el siglo XVIII.

Por Angel CASTAN

El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII.

Por Virginia TOVAR MARTIN

Cristos yacentes madrileños.

Por Enrique CORDERO DE CIRIA

Una vajilla inédita procedente de la Fábrica de La Moncloa.

Por María Leticia SANCHEZ FERNANDEZ

"De Madrid al cine". Historia del cine madrileño. (Exposición "El cinematógrafo en Madrid 1896-1960", en el Museo Municipal.)

Por Augusto M. TORRES

PORTADA:

Mascarón de proa de la fragata "Madrid". Siglo XVIII (Museo Municipal).

MAQUETA:

Belén FERNANDEZ CONTI.
Eugenio MUSOZ.

FOTOGRAFÍAS:

PATRIMONIO NACIONAL, VILLAR, Daniel CUBILLO, J. M. BARTOLOZZI, V. MURO, Pab'o TERESA, ORONoz, G. CASTILLO, AUTORES 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.

EL ACTUAL MUSEO SOROLLA

Por Florencio DE SANTA ANA



Jardín II.

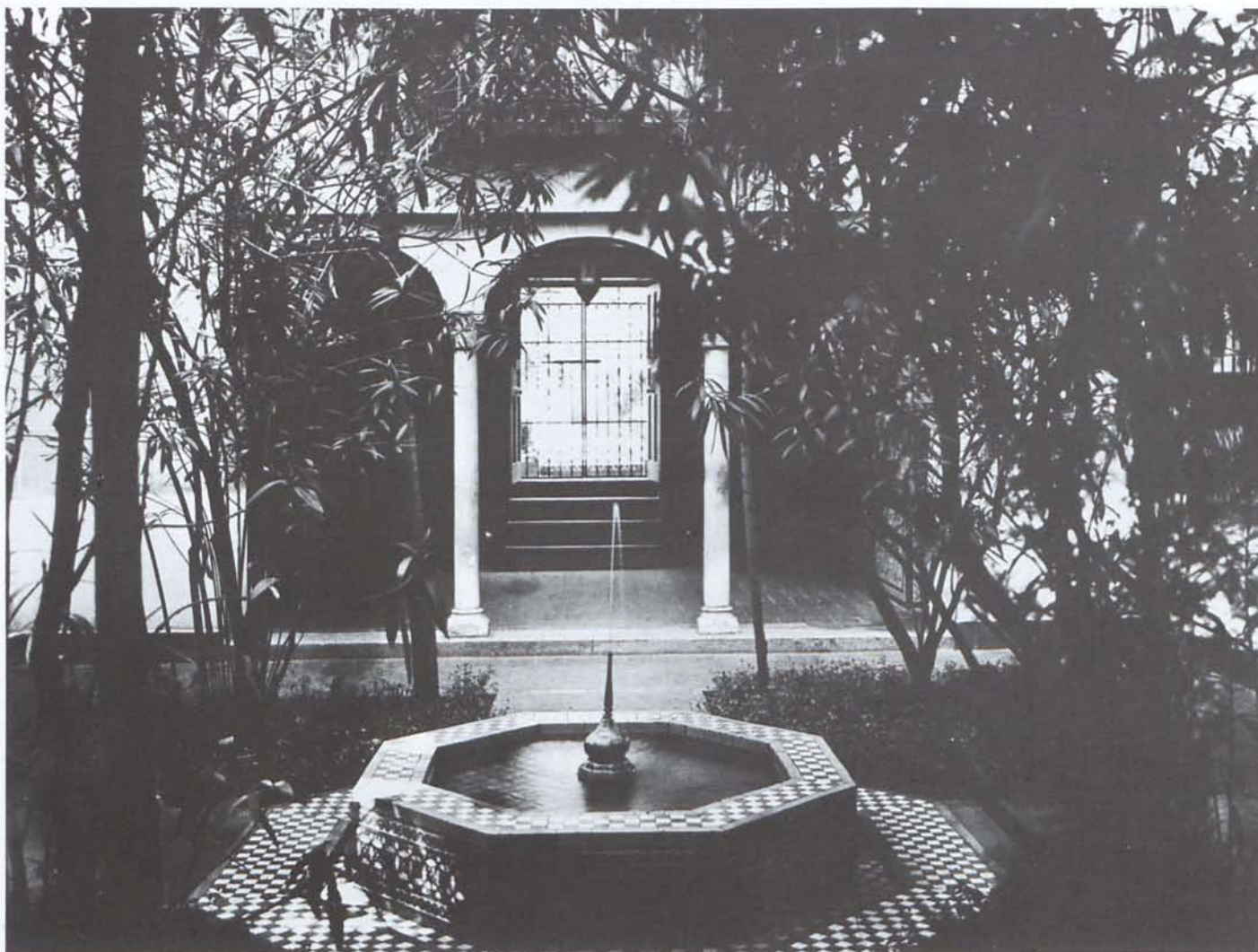
MAS de cinco años han durado las obras de ampliación y reforma de sus dependencias e instalaciones, con las que se han conseguido tres salas nuevas, la utilización del patio interior como zona visitable y un nuevo aspecto en sus salas tradicionales. Estas se han montado de nuevo de acuerdo con modernos sistemas pedagógicos, pero siempre respetando el carácter de Casa-Museo—su poder evocador—, característica insustituible de buena parte del edificio.

Antes de entrar en el análisis pormenorizado de cada espacio, creo conveniente dedicar unas líneas a la construcción del edificio y su transformación posterior en Museo. En el mes de julio de 1910 se iniciaron las obras, estableciéndose en el contrato suscrito entre el pintor Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) y el contratista, Domingo Molina, un plazo máximo de diez días para el inicio de las mismas. El contrato está fechado el 28 de junio de aquel mismo año.

El nuevo palacete iba a levantarse sobre dos solares que Sorolla adque-

re en distintos momentos. El primero—corresponde con el edificio, patio interior, estudio del pintor y el correspondiente jardín delantero—lo compra a la duquesa de Marchena el 17 de noviembre de 1905 en un importe total de 34.855 pesetas (1); el segundo al pintor Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912)—o, mejor dicho, a su mujer, María Teresa Moret y Remisa, hermana de la anterior propietaria—en 57.078 pesetas cinco años más tarde, el 5 de mayo de 1910 (2), que coincide con los jardines segundo y tercero y con los dos primeros estudios.

Enrique María de Repullés y Vargas (1845-1922) fue el arquitecto elegido para que idease el nuevo edificio, y fue seleccionado por recomendación del escultor valenciano y gran amigo suyo Mariano Benlliure y Gil (1862-1917), que le acababa de construir su casa-estudio en la calle de José de Abascal, edificio destruido hace bastantes años. Repullés firma el 12 de febrero de 1910 el primer proyecto, que sería ampliado con la compra del se-



Pequeño patio del fondo del jardín, antes de la reforma (1930).

gundo solar unos meses más tarde. Este proyecto es el presentado en el Ayuntamiento de Madrid para la consecución de la licencia de obras, que se obtiene el siguiente 21 de mayo. La adicción al citado proyecto, con su correspondiente ampliación —básicamente, la rotonda del salón y los dos estudios del fondo—, se presentó el 31 de mayo y fue aprobada el 30 de agosto, cuando las obras ya habían comenzado.

En el planteamiento previo de la casa, Sorolla ha ideado construirla en los más puros moldes de la castiza arquitectura española: muros con la alternancia de piedra y ladrillo, gran portón de inspiración gótica, torre escamoteada por una galería corrida en el último piso y los vanos defendidos por férreas verjas. En el Museo Sorolla se conservan un *gouache* y una acuarela, ésta última de dudosa afiliación, que, junto con una respetable cantidad de dibujos, nos proporcionan una visión general de la idea primera del pintor.

Probablemente, estos bocetos y dibujos se los mostraría a Repullés, pero

éste no debió tenerlos muy en cuenta, ya que el primer proyecto, muy neoclásico de concepción, en nada se parece a lo propuesto por Sorolla. Repullés modificaría, desconocemos la fecha, ese primer proyecto en un segundo, en el que se aproxima más a los deseos del pintor; pero también este segundo proyecto sería alterado en el transcurso de las obras, dando lugar a un edificio en el que el planteamiento del arquitecto queda totalmente eclipsado por las innovaciones introducidas: el eclecticismo de corte neoclásico, en origen, se transforma en ejemplo característico de una arquitectura “neo-andaluza”, porque lo andaluz predomina tanto en todo el edificio, plagiando rincones y detalles de lo existente en Sevilla y Granada, como en el jardín que rodea al mismo.

En diciembre de 1911, el nuevo palacete estaba concluido, y el día 29 de ese mismo mes y año, Federico García Sanchiz publica un artículo en el diario *La Noche*, de Madrid —“De cerca-Ave César”—, en el que se reproducen las primeras fotografías de la



Una de las salas (1930).

nueva casa, tanto del interior como del exterior. Los estudios del edificio pudieron ser recorridos por los curiosos madrileños cuatro meses más tarde, al celebrarse en los mismos una exposición antológica del pintor Aureliano de Beruete y Moret, que acababa de fallecer en el mes de enero, y que supuso su inauguración oficial.

Aunque actualmente el palacete se encuentra agobiado por edificios de mucha mayor altura, en el momento de su construcción se rodeaba de otras viviendas semejantes, habitadas por personalidades de la época: a la izquierda, la de la actriz María Guerrero y su marido, Fernando Díaz de Mendoza; junto a éstos, lindando también con la casa de Sorolla, la de nuestro premio Nobel de literatura, José de Echegaray. Al Norte, fondo en la actualidad, un solar propiedad de doña María de los Angeles Muguero, familia de Aureliano de Beruete, y a la derecha, un negocio de automóviles de los hermanos Lamarca (3).

La construcción fue vivienda oficial de Sorolla hasta su fallecimiento

en 1923, en cuyo salón se instaló la capilla ardiente, pero el pintor poco pudo disfrutar de ella debido a sus continuos desplazamientos por toda España por el encargo de la *Visión de España* para The Hispanic Society of America, de Nueva York. Iniciado a finales de 1911 y concluido en junio de 1919, tan sólo breves temporadas pasó en este edificio, en cuyo jardín sufre el ataque de hemiplejia que ha de provocarle la muerte.

Es su viuda, Clotilde García del Castillo, la que idea la "Fundación Museo Sorolla", y para ello dicta testamento el 10 de julio de 1925, ante el notario de Madrid don Camilo Avila y Fernández de Henestrosa, legando al Estado Español "la casa hotel nombrada de 'Sorolla' con sus estudios y jardines sita en el Paseo del General Martínez Campos número treinta y siete de esta Corte, en cuyo edificio, precisamente, ha de establecerse el Museo" .../... "Los cuadros, dibujos y apuntes de que era autor su finado marido y los objetos artísticos colocados en la referida casa, que son de la



Fachada principal y jardín.

exclusiva propiedad de la testadora, todo lo que deberá también destinarse al Museo ya citado" .../... "La cantidad necesaria como capital para producir una renta anual de veinte mil pesetas, invirtiéndose aquella en Papel del Estado y destinándose dicha renta a la conservación, custodia y reparación del Museo y obras de arte"...

Falleció doña Clotilde el 5 de enero de 1929, y como no había llevado a la práctica sus deseos de fundar el Museo, fueron sus tres hijos los que se comprometieron a realizarlo. Como no se había partido la colección de su padre, comenzaron por la confección del Inventario de los Bienes Relictos, que concluían el 29 de septiembre siguiente, con la ayuda de los dos yernos y de los albaceas testamentarios. Concluido el Inventario, se procedió a la partición en ocho lotes, una mitad como gananciales de su viuda y la otra correspondiente a sus cuatro herederos forzosos, su mujer y sus tres hijos. Terminado el Inventario, fue fácil desglosar los futuros fondos del Museo Sorolla, que conservaron sus letras de series y sus respectivos números, y se escrituraron ante el abogado del Estado Eduardo López Palop, el 20 de diciembre de 1930.

El 23 de febrero del siguiente año, el escultor valenciano Mariano Benlliure y Gil presenta en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, como albacea testamentario, la documentación del legado para proceder a su aceptación por parte del Estado, por Real Orden de 28 de marzo de 1931, que igualmente aceptaba cin-

cuenta y seis obras de Sorolla entregadas por su hijo Joaquín Sorolla y García, y los dieciocho lienzos donados por los tres hijos conjuntamente con el legado materno. La Real Orden clasificaba la nueva Fundación como "institución benéfico-docente de carácter particular" (4).

En la disposición final del citado Real Decreto se preveía la dotación de un Patronato al Museo Sorolla, nombrado por un Decreto de 29 de mayo de 1931. Del mismo formaban parte los tres hijos del pintor, María Clotilde, Joaquín y Elena Sorolla y García; los cuatro albaceas testamentarios, Mariano Benlliure y Gil, Manuel Benedito Vives, José Capuz Mamano y Pedro Gil y Moreno de Mora, junto con el director general de Bellas Artes, el director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el director del Museo Romántico, el presidente de The Hispanic Society of America, el director del Museo del Prado, el director del Museo de Arte Moderno, le presidente de la Junta Superior de Excavaciones, don Manuel Bartolomé Cossío, don Antonio Flores Urdapilleta y don José Gabilán. Era nombrado vicepresidente el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y presidente del mismo el Jefe del Estado.

A los miembros del nuevo Patronato se les requiere la redacción de un Reglamento para el Museo, que fue promulgado por Decreto de 24 de marzo de 1932. Su artículo 2.º especifica claramente sus fines: "Dicha institución se propone perpetuar el es-

clarecido nombre del inmortal artista Joaquín Sorolla, contribuyendo a que la parte más considerable de su prodigiosa labor, y aun el propio hogar artístico por él construido, sirvan de estudio y ejemplo a las generaciones futuras."

El 11 de junio siguiente se inauguraba oficialmente el nuevo Museo madrileño, en sencillo acto académico presidido por el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, don Fernando de los Ríos, en representación del Gobierno, que leyó unas cuartillas dando las gracias por el legado. También tomaron la palabra don Manuel Bartolomé Cossío, que hizo el ofrecimiento de la casa y de las colecciones en nombre de la familia Sorolla, y don Federico García Sanchiz y don Amalio Gimeno, que hicieron sendas semblanzas de Sorolla. Cuatro días más tarde, el Patronato del Museo Sorolla publicaba las cuatro disertaciones en un folleto titulado *La Casa de Sorolla*.

Desde su inauguración, el Museo ha sufrido numerosos avatares, siendo imprescindible destacar el legado de don Joaquín Sorolla y García, quien, al fallecer en Madrid el 2 de marzo de 1948, cede a la Fundación Museo Sorolla todas sus colecciones y pertenencias. Una Orden Ministerial, de 16 de julio de 1951, aceptaba el nuevo legado, que suponía la recuperación de una octava parte más de la colección Sorolla, reuniendo su Museo seis de las ocho partes en que se dividió en 1929.

* * *

El Museo Sorolla puede dividirse en cinco partes bien diferenciadas: jardín, planta semisótano, principal, segunda y tercera; todas ellas con características distintas.

El jardín que rodea buena parte del edificio es una creación más de Sorolla, quien, ferviente admirador de la jardinería andaluza—preferentemente del Alcázar de Sevilla y de La Alhambra y El Generalife de Granada—, intenta plasmar algunos de sus rincones en la propia residencia. Tal es su entusiasmo por Andalucía, que ordena traer plantales de Granada, fundamentalmente mirtos y naranjos, para ubicarlos en su propio jardín, planteado como el jardín-oasis de los musulmanes. Como hizo en la construcción de la casa, también dibuja Sorolla los distintos sectores del jardín, planeando y organizando todos sus rincones, conservando el Museo una serie importante de dibujos sobre el tema.

Pero no sólo es de raíz andaluza el diseño y sus plantas, sino que también tienen la misma procedencia una serie de elementos que lo enriquecen y adornan, tales como las pilas de sus fuentes, las columnas antiguas de mármol o granito, numerosos capiteles—algunos califales y el resto renacentistas—, restos arqueológicos—togado romano de muy posible procedencia jiennense—, una fuente granadina del siglo XVII y numerosa azulejería moderna de Triana, que comparte los honores con otros restos cerámicos del siglo XVIII, en su mayoría valencianos.

Siguiendo la tradición renacentista de Italia, introduce en el jardín obras escultóricas—las hay de Blay, de Benlliure, de su hija Elena Sorolla, de Francisco Marco Díaz Pintado (*La Fuente de las Confidencias*)—, junto con obras anónimas antiguas y varias reproducciones (tres bronce pompeyanos, un fragmento de la *Cantoría*, de Donatello; la *Venus Esquilina*...) y varios escudos castellanos. También de origen italiano es la pérgola o cenador del tercer recinto, con columnas, capiteles y basas aprovechados y grandes vigas de madera—éstas, modernas—talladas en su extremo a manera de zapatas.

El jardín lo plantea Sorolla dividiendo en tres partes: la primera, que corresponde a la fachada principal, presenta una marcada tendencia por lo sevillano. Recordemos el paralelismo entre el grutesco del Alcázar de Sevilla con la parte baja de dicha fachada, en la que cuatro columnas soportan dos arcos de medio punto y entre ellos un óculo, dando paso a un pértico, en

el que se abre la puerta principal adosada a la derecha. La colocación de la fuente central y la disposición de los arriates también denotan ese mismo origen.

Dos escalones enmarcados con columnas con esculturas encima—fórmula recogida del jardín de la Danza del Alcázar sevillano—dan paso al segundo recinto, en el que predomina lo granadino. La fuente central, a menor escala, nos recuerda el Patio de la Acequia del Generalife. En vida de Sorolla, numerosos surtidores de agua incidían en el *raid* de este segundo jardín, los cuales desaparecieron en obras efectuadas hace tiempo, perdiendo una

de sus características esenciales. Es curioso confirmar que la barroca fuente granadina se encuentra adosada al muro de la casa en este segundo recinto, donde además se conservan unos viejos mirtos que tradicionalmente se tienen como procedentes de La Alhambra.

La filiación del tercer espacio es de más dudosa interpretación por la existencia de tres factores disonantes entre sí, como son el exterior de la rotonda del salón, *La Fuente de las Confidencias* y la pérgola. La primera forma un saliente semicircular en la planta rectangular del jardín. Aunque decorada con sobriedad, tan sólo co-



Jardín I.



Jardín III.

lumnas aprovechadas enmarcando los vanos, y sencillas molduras, no podía tener correspondencia alguna con lo andaluz, y por ello Sorolla insiste más en el jardín italiano en este tercer espacio. Una breve columnata lo separa del segundo, en el lado izquierdo, con plintos en que coloca reproducciones pompeyanas. Dos columnas de granito con capiteles jónicos y un escalón forman su entrada, con la pérgola a la derecha y la fuente enfrente. Esta última tiene delante un pequeño estanque o alberca que, junto con la puerta que comunica con el patio, son los únicos elementos de tradición andaluza que se pueden apreciar. Por esta última puerta se entra en el Patio Andaluz, denominación que ya lo califica. El ambiente sevillano o granadino, más este último, impera en este espacio

puesto de nuevo siguiendo el criterio de zonas de producción. Varios ejemplares de sillería popular española junto con unas mesas completan la decoración de este espacio, del que tenemos que destacar un capitel califal —procedente de Medina Azahara—, un fragmento de sarcófago romano y parte de la colección de azulejos que atesora el Museo.

De la zona acristalada del patio se accede directamente a las nuevas salas de esta planta. Tras pasar por la nueva Conserjería —en una de sus vitrinas se expone temporalmente la colección de vidrio—, accedemos a dos salas donde los fondos en exposición no son permanentes. Estas salas corresponden a Pequeño Formato y a Exposiciones Temporales. La primera, con vitrinas en todos sus muros, está

locado una vitrina, en forma de aspa, con la rica colección de joyería popular que atesoramos, excepción de temporalidad de estos dos espacios.

Saliendo de nuevo al Patio Andaluz, se acaba de instalar una pequeña Sala de Respeto, que no está abierta al público. Compone su decoración un tre-sillo isabelino, con su mesa de centro a juego, y una mesa y un frailerio antiguos y españoles. En los muros, algunos lienzos de Sorolla. Esta salita y la nueva Conserjería correspondían a zonas de servicio de la primitiva casa.

Retrocediendo hacia la entrada, se puede visitar la última sala de esta planta, que ocupa el espacio de la antigua cocina, sala dedicada a dibujos y *gouaches* de Sorolla y que comparte su misión expositiva con la de espacio dedicado a actividades culturales. En ella se pasa diariamente un programa de vídeo y es utilizada como sala de conferencias y de proyecciones. Se abrió al público en 1951, y tras un cierre temporal, realizadas las obras de ampliación y restauración de 1983, quedó abierta de nuevo al público.

Saliendo de nuevo al jardín, se llega al Museo propiamente dicho. Unos escalones conducen a la entrada oficial del Museo, primitivo acceso a la zona de trabajo en esta casa de Sorolla. Esta parte está compuesta por tres estudios encadenados, todos ellos con luz cenital, proveniente de los lucernarios, a dos aguas, del techo. La Sala I se corresponde con el estudio tercero de los viejos inventarios, lugar de preparación técnica de las futuras obras artísticas de Sorolla. En este recinto se preparaban los bastidores, se tensaban las telas, se imprimían, se adecuaban marcos, etc. Por tanto, no poseía carácter decorativo alguno y su posterior ambientación se efectuó trasladando muebles y otros objetos de distintos lugares, preferentemente del estudio contiguo. Desde siempre estuvo dedicada a mostrar varios estudios para la *Visión de España* en The Hispanic Society of America, de Nueva York, función que hoy mantiene. En la remodelación de 1984 se han procurado colocar estos cuadros de forma cronológica de ejecución, y se han retirado varios tipos de una misma región, siendo sustituidos por los de otros lugares, intentando dar una idea más amplia y variada sobre el tema. También se ha recuperado, en las últimas obras, el color primitivo del maderamen y se ha sustituido la desafortunada faja color cuero de la parte superior de los muros por un verdegris más acorde con el resto de la instalación.



Patio andaluz.

cuadrangular con tres galerías de dos arcos de medio punto sobre columnas y capiteles aprovechados. Un alto zócalo de azulejería —de Ruiz de Luna— recorre la parte baja de los muros, en los que se encuentran largos vasos y dos grandes paneles cerámicos de Levante. En el centro, fuente de azulejos blancos y azules de Triana con potente surtidor central. El patio fue restaurado en 1982, dentro del proyecto de ampliación aprobado por el Ministerio de Cultura, y acristaladas dos de sus galerías en 1983, con la finalidad de poder ser visitado por el público, al ser zona obligada de paso para las salas contiguas. Aprovechando las obras, se reclasificó la colección de cerámica y alfarería, que se ha ex-

dedicada a la exhibición de pequeñas obras de Sorolla, notas de color en su inmensa mayoría, de las que el Museo cuenta con más de setecientas. Ante la imposibilidad de mostrarlas todas, se han organizado ciclos, y una vez al año, se procede al cambio.

Igualmente ocurre con la Sala de Exposiciones Temporales, cuya principal función es la presentación anual de fondos distintos del Museo, encuadrados por temáticas o por otros conceptos. Se inauguró en 1982, con motivo del cincuentenario del Museo, con una muestra sobre "El jardín de la Casa Sorolla en la pintura de Sorolla", a la que siguió "Sorolla y el mar" y actualmente "Sorolla y Castilla". En el centro de esta misma sala se ha co-

En la Sala II, despacho y galería de exposición en vida de Sorolla, el cambio ha sido mucho más espectacular. En 1974 presentaba un aspecto lamentable. Los muros, que debían haber estado forrados de arpillera, presentaban sucesivas capas de pintura ahuecadas, con innumerables agujeros y llenos de grietas y fisuras y, además, en tono gris bastante oscuro. En 1979 se enteló en un lino pardo-amarillento sin modificar la colocación de cuadros y muebles. El lucernario superpuesto al primitivo, que tiene la misma disposición que el de la Sala I, impide el paso de luz, por lo cual es la sala más oscura del Museo, aunque esté reforzada con luz artificial. Este lucernario provoca acumulación de polvo en el falso techo de escayola, con considerables daños en las telas de los paramentos, por lo cual en la remodelación del pasado año se abandonó la tela y sus acolchados y se sustituyó por moqueta pegada directamente al muro. La primitiva instalación presentaba una auténtica miscelánea de temas, retratos —de paleta muy oscura que restaban aún más descaradamente luminosidad a la sala—, jardines, temas de playa, paisajes, etc.

Con la reforma, la sala se ha dedicado en exclusiva al tema de playa —en el que abundan los blancos y los tonos claros— que ha permitido compensar la falta de luz, proteger *Después del baño. Valencia*, de 1915 —que se está alterando por problemas de pigmentación—, y realzar *La bata rosa*, lienzo culminante de Sorolla que preside la sala. Como fondo se ha elegido una gruesa moqueta que recuerda la arena de la playa. El mobiliario y esculturas de la sala no se han movido, pero, como en la Sala I, se han tapizado todos aquellos muebles que lo necesitaban, intentando en la medida de lo posible recuperar su primitivo aspecto. En la vitrina del fondo, siguiendo la política de reagrupamiento de las distintas colecciones en busca de una instalación más comprensible, se han concentrado todos los objetos de arte oriental, en la parte alta, y pequeñas obras de metalistería en la inferior.

Prosiguiendo el normal recorrido del Museo, accedemos a la Sala III, estudio principal de la casa donde nuestro artista trabajaba. La sala es paradigma de la propia creatividad de Sorolla, quien tuvo en cuenta una serie de factores técnicos para conseguir un muy confortable ambiente para la creación artística. Estos factores los cuidó con gran atención durante la construcción del estudio, destacando



Sala I.

los distintos focos de luz natural. Para ello hizo perforar techos y muros, obteniendo luz cenital por medio de un gran lucernario a dos aguas y tres grandes ventanales a derecha, izquierda y fondo —este último tapiado en 1930 al ser adquirida la finca colindante por el marqués de Castellar a la actriz María Guerrero, que se jactaba de “prestar la luz a Sorolla”, del cual aún se conservan las molduras que lo enmarcaban —orientados hacia el Norte, Este y Oeste, respectivamente. Bajo el ventanal del lado Norte, rompe el muro y prolonga el estudio unos metros más con poca altura, pero con cristales inclinados a modo de techo,

que convierte en pequeño lucernario de luz cenital. La desafortunada colocación de una vitrina moderna, instalada por los años cincuenta, ha tapado este saliente y su techo ha sido igualmente alterado al anular parte del lucernario.

Una puerta, también moderna, cierra el paso a este espacio en el que aún permanece una grande y vieja vitrina de Sorolla. El ensanche medio se ocultaba por un gran biombo, entelado en damasco rojo, en muy mal estado de conservación. En las reformas iniciadas en 1981 se encontró una conducción de agua, lo que hizo se interpretase como vestidor, o desvesti-



Sala II.

dor, de modelos, pero tal suposición hay que desecharla en cuanto existía, y existe en la actualidad totalmente reformada, una *toilette* en el mismo estudio y a muy pocos metros del espacio anterior.

Pero no sólo en el tratamiento de la luz es Sorolla innovador en este su estudio, porque intenta aislarlo de su entorno familiar diferenciando nitidamente su vivienda de su lugar de trabajo, aunque ambos se encuentren ubicados juntos. Una pequeña puerta, que según tradición familiar siempre estaba cerrada, comunicaba ambas zonas y hoy sirve de acceso, desde esta sala, al *hall* de la casa. Para no interrumpir el normal desarrollo de su vida doméstica, hizo construir una gran trampilla en el entarimado del fondo para introducir o sacar las grandes telas ya preparadas para servir de soporte a sus geniales obras. Esta trampilla comunicaba con el área de servicios contigua al Patio Andaluz, y a través suyo y de un largo pasillo salían al jardín primero que da a la calle. Por el mismo conducto entraban los modelos que subían o bajaban al estudio por una escalera de caracol, hoy existente, que comunica dicha zona de servicios con

el estudio del maestro. Un ingreso especial, actual Conserjería, por el jardín tercero daba entrada a los tres estudios, que se independizaban entre sí por puertas.

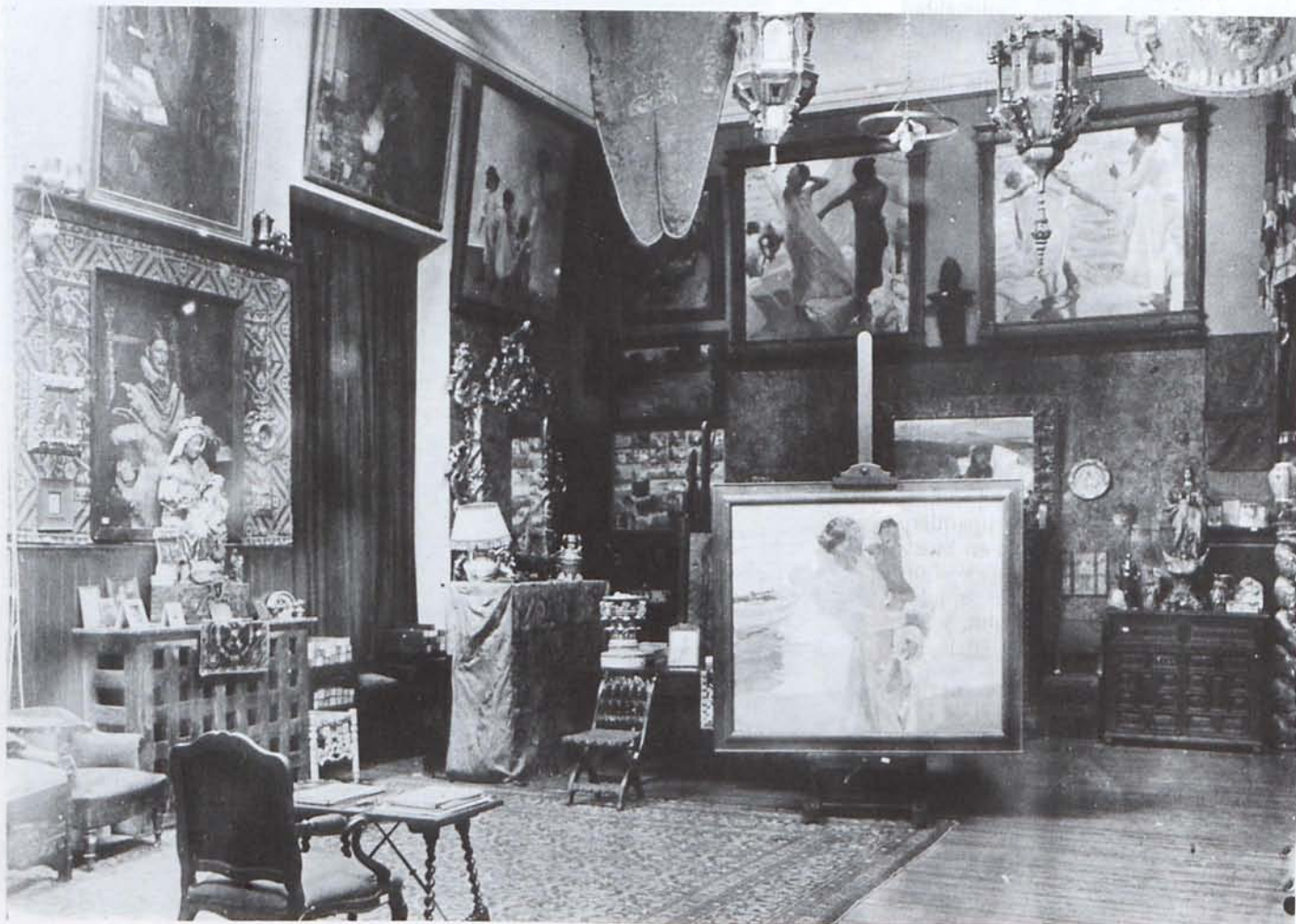
En las viejas instalaciones de esta Sala III, anteriores cuando menos a 1974 y posterior reparación de 1979, predominaban los tejidos raídos y mal conservados, más un apollado tapiz que dejaba al descubierto, descaradamente, su urdimbre, pese a los buenos intentos de tapar tales averías con un plato, un apunte, etc. Las paredes estaban pintadas de gris—cada vez más intenso y oscuro de tono—y en nada favorecía a los lienzos que en los muros se colgaban, eso sí instalados de forma muy tradicional, compensando volúmenes, pero sin dar idea alguna de estudio de pintor. Además, los dos grandes ventanales existentes—el tercero, como ya he dicho, fue tapiado en 1930—se encontraban ocultos por espesas cortinas que impedían el paso absoluto de la luz natural, por lo cual el visitante avisado tenía que imaginarse la iluminación de este estudio y el no avisado se quedaba con una idea falsa del mismo.

Junto con cuadros y apuntes, se

mostraban obras cerámicas de muy poca calidad, así como estandartes, banderas, armas y otros objetos en metal, en lamentable estado de conservación. La falta de luz y el fondo gris acentuaban el ambiente de suciedad y abandono.

Viejas fotografías de este estudio nos han proporcionado numerosas ideas para su actual instalación. Por ellas hemos podido comprobar que los añadidos cerámicos de los muros no existían en vida de Sorolla, porque los cuadros se unían marco con marco en casi todos los testeros, con telas antiguas en las partes bajas, pero también medio ocultas por más obras. La disposición de muebles y otros elementos decorativos tampoco se corresponden con la existente, exactamente igual a la de 1979, así como los propios lienzos de Sorolla, consecuencia normal si se tiene en cuenta la partición de bienes de 1929.

Al pintarse la sala en 1979, se descubrió una primera capa en “tierra de Sevilla”—rosa fuerte matizado con ocre—, que se quiso mantener como imprimación. Dicho tono no apareció en ninguna capa del muro que cierra el gran ventanal del fondo, por lo que



Estudio (1930).

podemos suponer que se cambió el color de los muros después de 1930, fecha de su construcción, bien para igualar el estudio o bien como adecuamiento de sus instalaciones ante la entrega al Estado español o posterior inauguración de los años 1931 y 1932, respectivamente. Por ello, en la presente remodelación se ha tenido en cuenta este color, que entona mucho mejor con la pintura de Sorolla y que, por otra parte, evoca su admiración por Andalucía. Dicho tono es muy frecuente en su pintura a partir de 1908, cuando se deslumbra con los jardines del Alcázar sevillano.

Por similares razones, se han dejado al descubierto los dos grandes ventanales existentes, tan sólo protegidos por cortinas de lamas verticales en tela plastificada blanca, y sería de desear que se pudiera simular la presencia del tercer ventanal tapiado. En la colocación de los lienzos se ha pretendido sugerir una idea de amontonamiento, como estaban en vida de su autor, pero sin atosigar al visitante. Por razones de seguridad, no se ha desmontado la vitrina moderna.

La sala así instalada, se ha dedicado a lienzos de jardines y retratos fa-

miliares. Los primeros, por ser temática importante de la producción de Sorolla, y los segundos porque estaban repartidos por todo el Museo y se han agrupado para poder apreciar su evolución. Los óleos de jardines están colocados por núcleos, algo revueltos por la falta material de espacio y para no romper la unidad de la sala, pero el visitante perspicaz puede perfectamente diferenciar cada grupo —Sevilla, 1908; Granada, 1910; Sevilla, 1910; Casa Sorolla, 1914-1920; La Granja, 1907, y Sevilla y Granada, 1917-1918—. Se ha respetado la colocación de cuatro lienzos característicos: *La hora del baño, Valencia*, y *Después del baño, Valencia*, en el testero principal, encima del *Autorretrato* de Sorolla, y *Paseo a orillas del mar* y *Joaquina la gitana* en el de enfrente. La razón es evidente, los dos primeros siempre tuvieron tal colocación, ya en vida de Sorolla; los otros dos desde 1931, tras ocultar el ventanal.

En la remodelación total se han tenido muy en cuenta otras colecciones del Museo, por lo que se han reunido algunas en las distintas vitrinas de esta sala, que con anterioridad mostraban diversos y revueltos fondos

de muy distinta naturaleza. En la situada en el testero principal se ha instalado la colección arqueológica, y algunos ejemplos de indumentaria popular y el capote de paseo del torero Rafael el Gallo, se han mantenido por su pintoresquismo. Una segunda vitrina, bajo el retrato de *Joaquín Sorolla y García*, recoge las condecoraciones, medallas y premios otorgados a Sorolla, junto con unas pocas muestras de medallas conmemorativas y monedas de distintas épocas. En el mismo testero una tercera, y moderna, expone los ejemplos más característicos de cerámica española que guarda el Museo.

Una cuarta vitrina, al fondo de la sala, muestra objetos más heterogéneos, así como una selección de diplomas otorgados a nuestro artista. En los distintos estantes podemos admirar cerámicas de Mariano Benlliure y Daniel Zuloaga, porcelanas de Copenhague, extraordinarias cerámicas de Manises y Aragón, etc.

Ambientando el estudio se han mantenido tres banderas, una "Senyera" valenciana muy antigua, un estandarte del Roncal y una española del siglo XVIII sobre damasco gualda. Además, un escudo bordado, una alfombra



Sala III.



Hall (1930).

alpjarreña del siglo XIX y las telas antiguas que decoran una cama "a la turca" —denominada "covacha" tradicionalmente—, algunos tapetes y restos de arneses que ocultaban un torno de escultor. La parte escultórica del estudio ha permanecido, salvadas algunas excepciones, en sus lugares tradicionales y aquel mobiliario que lo precisaba ha sido de nuevo tapizado, conservando también su sitio tradicional.

En la vivienda familiar del artista se entra directamente a la parte baja de la escalera principal. En esta zona pocos han sido los cambios, excepto el tono de los muros. El tono es reproducción del existente con anterioridad a 1979. En el *hall* o salón ha ocurrido otro tanto, como en el vestíbulo, antecomedor, comedor y pasillo al salón, todos pintados del mismo color. Se han retapizado todos aquellos muebles que lo necesitaban con las telas más adecuadas y se han restaurado y dotado de almohadones en terciopelo labrado, como los tenía Sorolla en vida, las cinco jamugas granadinas de la rotonda.

El *hall* se ha reinstalado tal como

estaba, hasta con los mismos retratos; el comedor ha recuperado dos jamugas que estaban en el salón y la mesa principal se ha enriquecido con dos candeleros de plata mejicana.

En el pasillo al comedor se ha colocado adecuadamente, por centros de producción, parte de la colección de benditeras, una de las más completas que existen en España. En el antecomedor se ha instalado toda la colección de cerámica de reflejo metálico de Manises que el Museo posee. En esta misma sala se han hecho otras modificaciones, como la recuperación del *San Bartolomé*, de escuela de Ribera, que a vuelto a su sitio primitivo; la presencia de una paleta de pintor y los retratos de sus hijos *Joaquín* y *Elena*, que crean un ambiente familiar junto con una acuarela, dos dibujos y dos fotografías. Se ha mantenido todo el mobiliario en su antigua ubicación, así como las distintas esculturas que lo adornan.

Volviendo al salón, retrocedemos brevemente para analizar el vestíbulo —actual salida—. Este espacio no ha sufrido alteración alguna, salvo haber-

se añadido dos lienzos a ambos lados de la ventana.

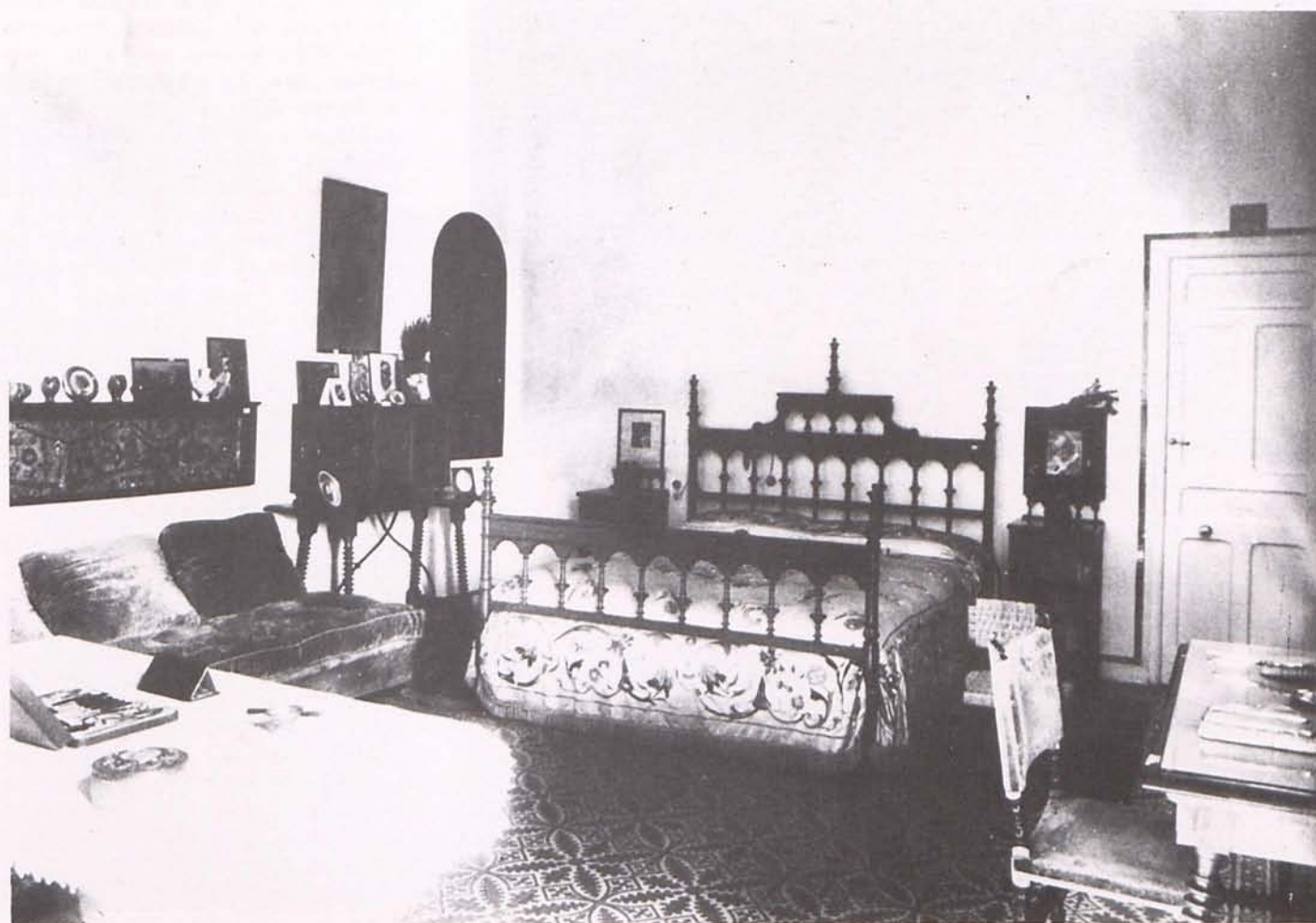
Las dos mesetas de la escalera principal han sido alteradas, buscando una entonación general en verdes, color complementario del ocre amarillento de sus muros. En la meseta intermedia, dedicada a Granada, se exponen dos paisajes y un jardín de dicha ciudad, más una vista del pórtico de este Museo, con poderosas connotaciones andaluzas. En la parte superior se han colgado *Mis chicos*, pintado en 1897, por ser un retrato familiar de sus tres hijos, muy decorativo, y, además, de paleta similar a los anteriores lienzos. En la superior hemos hecho desaparecer los tres marcos con notas de color de Sorolla, que han pasado a engrosar los fondos en expectativa de ser expuestos en la sala dedicada a ellos, y se han instalado tres temas de costumbrismo marinero de la región valenciana, evocando así dos de las regiones más queridas por nuestro pintor: la andaluza y la levantina.

Nos queda por recorrer el segundo piso del Museo, antigua zona de la casa destinada a los dormitorios de la



Hall y escalera principal.

familia. La estructura actual de estos recintos no concuerda con la primitiva, puesto que existían cuatro dormitorios, un gran cuarto de baño y un distribuidor, llamado salita de costura en los inventarios. Esta salita, un dormitorio —el de su hija María Clotilde— y el gran baño, forman hoy el espacio correspondiente a la Sala IV; las restantes Salas de Exposición Permanente —V, VI y VII— deben coincidir con los otros tres dormitorios, y digo “deben coincidir” porque no existe constancia exacta de ello. Ya en 1931 el hijo de Sorolla —al que se permite residir en el edificio mientras viva, según los deseos de su madre reflejados en su testamento— decidió dedicar esta planta a Salas de Exposición, ampliando el Museo, y para ello trasladó su vivienda al tercer piso —actuales oficinas y biblioteca del Museo—. Las obras de acondicionamiento debieron iniciarse después de la inauguración oficial del Museo, en junio de 1932 —sólo se abrieron al público las salas de la planta principal—, y al estallar la guerra de 1936 no debían estar concluidas. Es en el año 1945 cuando se abrieron, tras la reanudación de las obras en 1942.



Alcoba (1930).



Salita antecomedor.

Las salas que forman esta planta han sufrido algunas modificaciones, principalmente en suelos, muros y color de los techos, éstos falsos y con escayolas de corte escurialense, como era frecuente en los años de su realización, 1944. Al inaugurarse en el año siguiente, quedaron al aire los pavimentos primitivos —pequeñas baldosas de ladrillo bicolor—, que más tarde se ocultarían o reemplazarían con el

parqué hoy existente. Los muros, como los suelos, se revistieron en fecha indeterminada con lino de color pardo claro, que no fue sustituido hasta la remodelación del pasado año.

Antes de iniciarse las obras de re-instalación, estas cuatro salas tenían los techos pintados de blanco manchado las molduras, y rosa-pardo los interiores, muros entelados —alterados por la acción del tiempo y la luz— y altos

zócalos de madera barnizada en tono muy oscuro. La colocación de los lienzos, acuarelas, dibujos y otros objetos resultaba agobiante. En la Sala VI, tres pequeñas y viejas vitrinas albergaban la importante colección de joyería popular, y una paleta encerrada en otra vitrina similar a las anteriores, hoy colocada en la salita antecomedor.

En la nueva instalación se ha intentado superar todos estos errores, y creo se ha conseguido. De nuevo, los techos son blancos, la reflexión de la luz se ha incrementado; los paramentos se han revestido con papel japonés de rafia en su color natural, y el alto zócalo de madera se ha lacado en tono ligeramente más oscuro que el papel. La falta del carácter familiar de estos espacios ha permitido una mayor libertad en su montaje, que, por otra parte, evoca ambientes de principios del siglo xx, cuando lo japonés estuvo de moda en toda Europa y cuando se construye este edificio.

La colocación de los distintos lienzos se ha efectuado de forma cronológica. Hubiera sido de desear que se iniciara el recorrido por la Sala IV, primera de la planta, pero sus grandes proporciones han aconsejado iniciar el recorrido por el final. De esta forma se ha llevado a la práctica, dedicando la Sala VII a la obra de Sorolla comprendida entre los años 1879 y 1894 —momento del que escasea obra en este Museo y por ello el Ministerio de Cultura adquirió para nosotros en 1984 *Escena de puerto, Valencia*, firmada en 1880—, destacando de todo el conjunto *Trata de blancas* como obra culminante del período, que ha ocupado el centro del testero principal.

La Sala VI se ha destinado a los años comprendidos entre 1895 y 1900. Está presidida por dos buenos retratos, el conmemorativo del nacimiento de su hija Elena —*Madre*—, pintado en 1895, y el colectivo *Una investigación*, de 1897, con el doctor Simarro y sus colaboradores. En la sala se muestran también dos acuarelas, de 1898 y 1899, respectivamente. El espacio disponible se ha completado con algunas obras más de Sorolla, sobresaliendo *Noria, Jávea*, de 1900, punto de partida de la nueva pintura de nuestro artista y coincidente con el nuevo siglo. Esta sala se tiene como el espacio correspondiente al dormitorio del matrimonio Sorolla, y por ello se ha mantenido el retrato de su mujer, más conocido como *Clotilde en el estudio*, fechado en 1900.

A los años 1901-1905 se dedica la Sala V, muy pequeña y con tres vanos. Además, no se ha podido desplazar de

su primitiva colocación *El baño del caballo*, firmado en 1909, por ser obra excesivamente difundida y exigida por nuestros visitantes. Como consecuencia, sólo se ha podido mostrar un lienzo de Asturias, de 1903; otro de Valencia, del mismo año; otro de Alcira, de 1904, y tres de Jávea, de 1905.

En la Sala IV se ha instalado una selección, cuidadosamente elegida, de obras culminantes y representativas de los años comprendidos entre 1906 y 1919. Con ella se intenta hacer comprender a nuestros visitantes cómo evoluciona Sorolla y cómo inciden en su obra las distintas corrientes vanguardistas europeas. Connotaciones de índole impresionista, postimpresionista, nabi y fauvista se muestran palpables en algunos lienzos de esta sala, ya que el arte de Sorolla nunca estuvo cerrado a nuevas formas de interpretar la pintura. La sala está presidida por un *Autorretrato*, firmado en 1909, y en la pared de enfrente destaca otra de sus grandes obras que conserva el Museo, *La siesta*, de 1912.

Varios carteles muy someros indican los períodos correspondientes a



Sala VII.



Salas VI y V.

cada sala, como se ha hecho en las más importantes de la planta principal.

Las nuevas instalaciones del Museo se han montado con carácter pedagógico, pero sin destruir el ambiente de Casa-Museo de la planta principal, y que en los dos restantes pisos ha permitido una exhibición mucho más consecuente. La existencia de las nuevas Salas de Pequeño Formato y Exposiciones Temporales ha solucionado el problema de exhibición de los ricos fondos de reserva —condenados al os-

tracismo en etapas anteriores—, en ciclos temáticos. La Sala de Dibujos, acondicionada también como sala de proyección, ha supuesto un importante avance para nuestras actividades culturales. En ella se proyecta diariamente un programa de vídeo sobre la vida y obra de Sorolla, y en ella se organizan ciclos de conferencias.

N O T A S

(1) Escritura ante el notario de Madrid don Magdaleno Hernández y Sanz.

(2) Escritura ante el notario de Madrid don José Criado y Fernández Pacheco.

(3) Datos recogidos del testamento de la viuda de Sorolla.

(4) Número 4 de la disposición final de la Real Orden de 28 de marzo de 1931.

(5) Escritura ante el notario de Madrid don Cándido Casanueva y Gorjón, definitivo testamento que renuevan los otorgados en Madrid el 4 de julio de 1934 —ante don Camilo Avia—, el 5 de noviembre de 1936 y el 28 de enero de 1937 —ante don Luis Avila Pla.

LOS GREMIOS ARTÍSTICO-INDUSTRIALES MADRILEÑOS EN EL SIGLO XVIII

Por Ángel CASTÁN

1. La revitalización de las «artes mecánicas» en el Madrid del XVIII: sus causas

EL advenimiento del siglo XVIII y los nuevos gustos estéticos y ornamentales impuestos en la Corte por los monarcas de la Casa de Borbón impulsaron con fuerza el resurgimiento de las industrias artísticas

madrileñas, cuyos antecedentes habría que buscarlos en la hegemonía que algunas de ellas alcanzaron ya a fines del siglo XVI, a raíz de la instalación definitiva por Felipe II de la capitalidad en Madrid (1561), “manifestándose —dice Cavestany— en el arte que hemos de llamar cortesano, en oposición al de carácter popular” (1).

Una serie de causas o factores pro-

piciaron, sin embargo, este resurgir experimentado por las artes industriales madrileñas del XVIII, especialmente bajo el reinado de Carlos III:

1.º La condición de “honestos y honrados” que diversas artes y oficios mecánicos de la Corte, considerados tradicionalmente como “viles” y despreciables, ostentaron a raíz de la promulgación por Carlos III de la Real



CALDERERO



HERRERO



CARPINTERO



PLATERO



MUSICOS



CANTERO



CESTERO



TEJEDOR



CERERO



ZAPATERO



CERAMISTA



TONELERO

REAL CEDULA DE S. M.

T SEÑORES DEL CONSEJO.

POR LA QUAL SE LIBERTA á los Gremios menores de Madrid de las cantidades que en virtud de Escrituras otorgadas contribuyen á la Real Hacienda por los derechos de Alcabalas y Cientos que causan en ventas de sus maniobras, en la conformidad que se expresa.



EN MADRID.

EN LA IMPRENTA DE DON PEDRO MARIN.

Cédula de 18 de marzo de 1783, habilitando a quienes los ejercían, artesanos o menestrales, para obtener "los empleos municipales de la República" y poder gozar de las prerrogativas de hidalguía. Entre los oficios citados figuran los de herrero, sastre, zapatero y carpintero, si bien esta disposición era extensiva a las restantes artes industriales (2).

El principio de "utilidad racional" vigente en el despotismo ilustrado—"ciencias útiles", "artes útiles"—, que había de regir las artes y oficios, se opondrá, pues, según Sánchez Agesta (3), a la nobleza como "autoridad tradicional", operándose una "profunda revolución de las valoraciones sociales" que generará, como consecuencia inmediata, la revisión del honor social como uno de los exponentes del pensamiento del siglo.

2.º La declaración, por Real Cédula de 2 de septiembre de 1784, de que para el ejercicio de cualquier arte u oficio en la Corte "no ha de servir de impedimento la ilegitimidad que previenen las Leyes", permitiéndose, en consecuencia, a los hijos ilegítimos su ingreso en los gremios respectivos, aprendizaje y ulterior práctica del oficio (4).

3.º Prohibición de arresto a los artesanos madrileños, por Pragmática Sanción de 27 de mayo de 1786, por deudas civiles o "causas livianas", y de embargo de sus herramientas o instrumentos de trabajo (5).

4.º El paulatino levantamiento y desaparición en Madrid de las leyes suntuarias o pragmáticas contra el lujo, dictadas por los Austrias en siglos anteriores, en artículos tales como vestidos y ornamentos personales, telas suntuosas y brocados para la decoración de habitaciones y piezas de mobiliario, muebles preciosos, objetos de plata repujada o tallada, guarniciones, jaeces y monturas de caballerías, coches, carrozas y literas, etc. (6). A este respecto cabe recordar que únicamente los vestidos y complementos de las personas reales, los ornamentos sagrados y piezas litúrgicas destinadas "al servicio del culto divino" y los trajes militares y guarniciones de caballería que tenían por destino la guerra quedaban exentos de tales restricciones.

5.º El libre establecimiento en la Corte y adscripción a los gremios correspondientes, a raíz de la promulgación de la Real Cédula de 30 de abril de 1772, de maestros y artífices ex-

DISCURSO

SOBRE LA EDUCACION

POPULAR

DE LOS ARTESANOS,

Y SU

FOMENTO.



EN MADRID.

En la Imprenta de D. ANTONIO DE SANCHA.
Año de M. DCC. LXXV.

Campomanes. Portada del "Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento". 1775.

tranjeros—maestros de coches principalmente—de renombre que contribuyeron a la enseñanza y difusión de su arte entre nuestros artesanos—formación de discípulos—, así como al perfeccionamiento del mismo (7).

6.º La enseñanza e incorporación de mujeres y niñas, por Real Cédula de 12 de enero de 1779, a aquellos oficios y artes de la Corte—"labores y artefactos", se dice textualmente—propios de su sexo, tales como hilados, cordonería, pasamanería, encaje y bordado, labores que antes eran privativas de los gremios y desempeñadas exclusivamente por hombres: maestros, oficiales y aprendices (8).

7.º La renovación operada en la enseñanza de los oficios artísticos en Madrid. Se trata, en definitiva, de los principios expuestos por Campomanes en su *Discurso sobre la Educación Popular de los Artesanos y su Fomento* (1775): enseñanza metódica y gradual de las artes, y ordenación racional del tiempo y los métodos de aprendizaje; declaración obligatoria, por Real Orden de 23 de noviembre de 1787, de la enseñanza del dibujo en aquellas artes y oficios considerados como "mecánicos" que precisen de su auxilio: impartir tal disciplina en la Corte estuvo a cargo de la Real

DISCURSO

SOBRE EL FOMENTO

DE LA

INDUSTRIA

POPULAR.



DE ORDEN DE S.M.Y DEL CONSEJO.

MADRID. En la Imprenta de D. ANTONIO DE SANCHA. M. DCC. LXXIV.

Campomanes. Portada del "Discurso sobre el fomento de la industria popular". 1774.



Academia de Bellas Artes de San Fernando; y enseñanza, por último, de las matemáticas y de la geometría, disciplinas necesarias, junto al dibujo, para el diseño y posterior ejecución de determinadas piezas y manufacturas artístico-industriales.

8.º Institución de premios anuales por parte de los gremios y de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País a aquellos artesanos —aprendices, oficiales y maestros— más sobresalientes en determinadas artes u oficios.

9.º Adquisición de los nuevos inventos, máquinas, instrumentos y “artefactos” producidos por la técnica por parte de los gremios y artífices de la Corte, con el fin de promover el adelantamiento de las artes y los oficios, alcanzar mayor perfección y belleza en las manufacturas artísticas realizadas y aumentar la productividad de las mismas.

10.º Traducción y publicación en Madrid, auspiciada por la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, de aquellas obras extranjeras

más sobresalientes —tratados, manuales, enciclopedias— que sobre artes y oficios se hubieran escrito, con el fin de adelantar en cada una de las ramas de la industria, adoptando los nuevos sistemas, y promover el desarrollo y perfección de las artes industriales en la Corte.

Campomanes, en el *Apéndice a la Educación Popular* (1776) —“la tercera clase —nos dice— pertenece a la noticia de libros técnicos de las artes, de que se presenta un sucinto resumen, para que las sociedades económicas y los apasionados a los oficios, y a los artesanos, se dediquen a buscarlas, traducirlas y completarlas, acomodadas a la utilidad general de la nación” (9)—, nos ofrece los resúmenes de las siguientes obras extranjeras, algunas aún sin publicar en la Corte en aquella fecha (10):

- *Nuevo arte de suavizar el hierro colado, y de hacer obras tan acabadas con éste, como con el de fragua*, por M. de Reaumur.
- *Arte de reducir el hierro a hilo, o de hacer lo que comúnmente se llama hilo de alambre*, por M. Duhamel de Monceau.
- *Arte del Cerrajero*, por M. Duhamel de Monceau.
- *Arte del Acero*, por M. Parret.
- *Arte de la Porcelana*, por el señor Conde de Milli.
- *Arte del Carpintero, tallista y ensamblador*, primera parte, por M. Roubó, hijo, oficial carpintero.
- *Idem*. Segunda parte, maestro carpintero.
- *Idem*. Tercera parte, primera sección.
- *Idem*. Tercera parte, tercera sección.
- *Arte del emparrador o carpintero de jardinería*, por M. Roubó, hijo, maestro carpintero; cuarta parte del arte del carpintero.
- *Arte del tornero mecanista*, por M. Hulot, maestro tornero y mecanista de S. M. Cristianísima. Primera parte.
- *Arte del Tonelero*, por M. Fougereux de Bondaroy.
- *Arte de hacer raquetas, pelotas, etcétera*, por M. de Garsault.
- *Arte de pintar sobre vidrio, y de la vidriería*, por Pedro le Vieil, profesor de este arte en París.
- *Arte del carbón de tierra*, por M. Morand.
- *Arte del Diamantero*, por M. Aubanton.
- *Arte del Organero*, por M. Bedos.
- *Arte de hacer estufas*, por el conde de Milli.
- *Arte del Barnicero*, por M. Mitonard.

- *Sobre la enseñanza del arte de la Reloxería*, por don Manuel de Cerella.
- *Reflexiones sobre las artes mecánicas*, por el señor don Francisco de Bruna, Decano de la Real Audiencia de Sevilla.

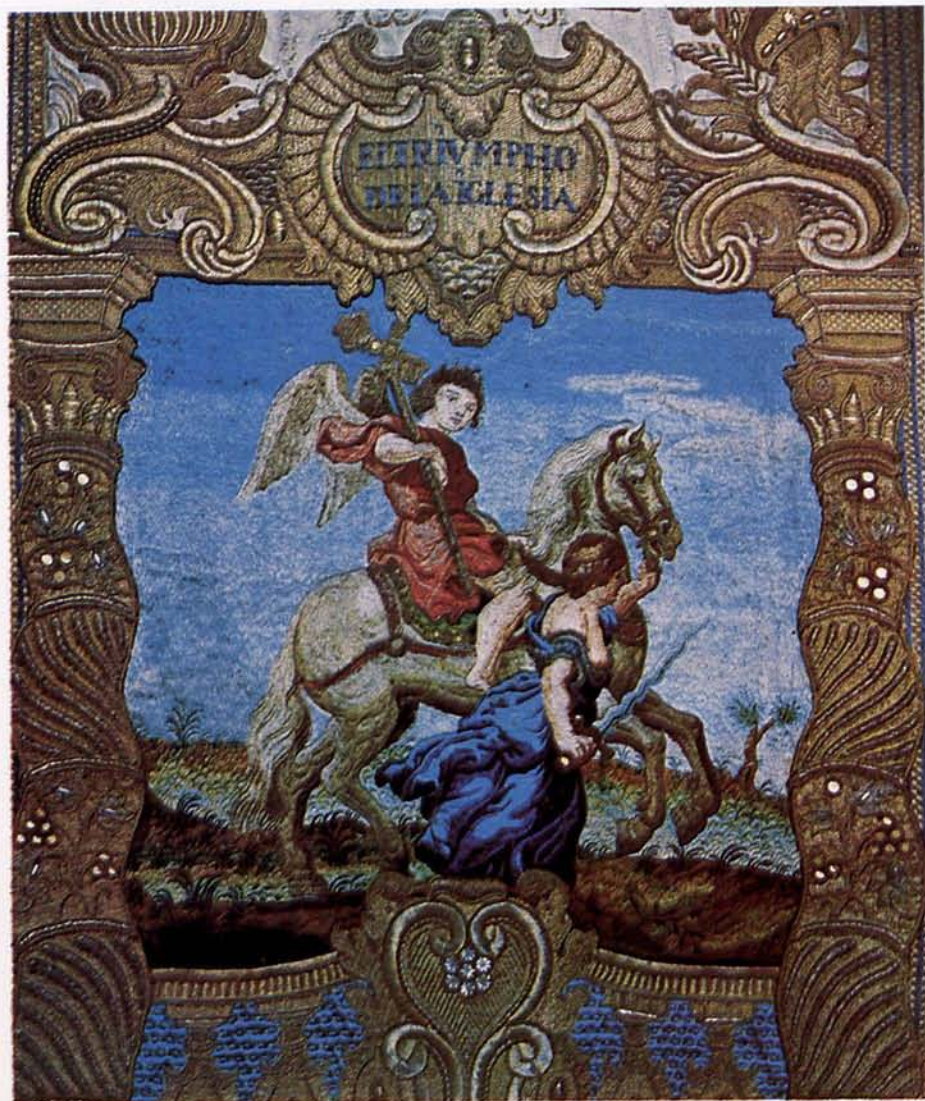
En 1778, don Miguel Jerónimo Suárez tradujo e imprimió en Madrid las *Memorias instructivas y curiosas sobre Agricultura, Comercio, Industria, Economía, Chymica, Botánica, Historia Natural, etc.*, sacadas de las obras que hasta hoy han publicado varios Autores Extranjeros, y señaladamente Reales Academias, y Sociedades de Francia, Inglaterra, Alemania, Prusia y Suecia (11), memorias que respondían a traducciones literales de obras francesas, inglesas, alemanas, que tratan cuantos temas importaban en aquellos tiempos a la industria española en general y madrileña en particular, constituyendo un verdadero compendio

de la sabiduría ilustrada. “De verdadero prontuario —escriben Pitarch y Dalmases Balañá— se podrían calificar los diez tomos de sus memorias, en los que se puede encontrar todo lo relativo al cultivo del lino, al carbón de tierra, al sistema de hacer velas de sebo; noticias sobre el vidrio y los esmaltes, sobre ‘guarda-rayos’, sobre química experimental; sobre el cultivo de los capullos de seda; cuestiones agromónicas: abonos, jardinería, etc. Un total de ciento una *Memorias* que resumen y reúnen en una verdadera ‘encyclopedia’ extensa gran parte de los adelantos de la época”. (12).

Dieciséis años más tarde, en 1794, don Antonio Carbonel publicaba a su vez, en Madrid, la *Encyclopedia metódica: Fábricas, Artes y Oficios* (13), traducida del francés al castellano, obra de menor envergadura.



Antonio Gómez de los Ríos. Casulla bordada (Palacio).



Antonio Gómez de los Ríos. Casulla del Taller Real de Bordado (Palacio).

2. Industria y artesanado en Madrid: fábricas y obradores

En el Madrid del XVIII no podemos hablar aún de la existencia de grandes industrias de carácter artístico con elevado número de operarios, sino más bien de pequeños talleres artesanos de carácter prácticamente familiar, a cuyo frente estaba un maestro del oficio, en donde trabajaban por lo común de tres a diez obreros en régimen gremial, integrados por el maestro, los oficiales y los aprendices.

Así, pues, las artes industriales madrileñas mantuvieron durante el siglo XVIII marcado carácter artesanal, desempeñando todavía en ellas importante papel la elaboración casi manual de los productos. En efecto, el concepto de *maquinización* aplicado al proceso productivo, si bien nacido ya en este siglo, no se difundiría ampliamente en la Corte hasta mediado el siglo XIX. Sin embargo, y aunque predominantes en el contexto industrial madrileño, no todo eran en el XVIII pequeñas “industrias artesanas”, haciendo su aparición, por un lado, el concepto de fábrica, a la par que se abrían, por otro, grandes talleres artísticos de fundación real por iniciativa de los monarcas.

Respecto a la utilización del término “fábrica” en España, don Antonio Carbonel, editor y traductor en 1794

de la *Encyclopedia méthodica: Fabriques, Artes y Oficios*, hace la siguiente observación:

“En España siempre se ha usado la voz Fábrica para significar no tan sólo lo que los franceses entienden por la voz *Fabrique*, sino también para entender lo que ellos conciben por *Manufacture*.”

(...)

“Nosotros traducimos ‘fábrica’ de tapices de Gobelins, ‘fábrica’ de loza de Sebe, ‘fábrica’ de espejos de Saint-Gobin..., y los franceses dicen *manufacture*; porque tomados estos objetos por mayor, resulta una serie de operaciones diversas, contenidas en un recinto y gobernadas por factores; directores o empresarios del establecimiento” (14).

La fábrica llevaba implícita los apartados de obrador o taller y tienda, cuyas características completaban su significado, diferenciando cualitativamente las tareas inventivas de las propiamente mecánicas. Para las primeras se precisaba un obrador o taller:

“Todo trabajo por mayor —nos dice Carbonel—, que requiere inventiva, inteligencia y reflexión es sin duda arte, y se executa en el taller; por consiguiente el Dibujante, el Tintorero, el Iluminador..., tienen taller.” Para las segundas “en que basta la práctica no es más que oficio, y así el Tejedor, el Sastre, el Zapatero... trabajan en tienda” (15).

La fábrica, cuya característica esencial era la existencia de inventos mecánicos, comprendía, pues, un vasto obrador y un “taller inmenso, donde las máquinas por mayor las mueve el agua; una fuerza grande, una fragua de áncoras, una ferretería, el conjunto

de martinetes y de los trabajos grandes para el cobre...” (16). En este sentido, precisamente, deben entenderse las fábricas que funcionaron en Madrid en las últimas décadas del siglo XVIII.

Varias fueron las existentes en el Madrid dieciochesco, algunas de ellas sometidas a régimen gremial, tales como la Fábrica de la Moneda, que llegó a rebasar los 180 operarios en plantilla; la Imprenta Real, que alcanzó los 100; la Real Fábrica de Naipes; la Real Fábrica de Medias; las pertenecientes al sector textil—fábricas de medias de seda “al telar”, manufacturas de terciopelos, “grodetures” y “damasinas”, sargas y tafetanes, rasos, pañuelos, fajas, gasas, pasamanerías de seda, galones y tirados de oro y plata, paños y bayetas finas, “serafinas” y “bocaicies”, lienzos pintados, estampados de seda, bordados en lencería, encajes y blondas, alfombras turcas, etcétera (17)—; las dedicadas a la confección de sombreros, abanicos y quitasoles; las de cartón y papel pintado; abalorios y plumajes, etc.

Según el *Diario curioso-erudito, y comercial, público y económico*—fundado por don Manuel Ruiz de Uribe—, aparecido en la Corte el 2 de febrero de 1758, había en Madrid a la sazón tres fábricas de velas y hachones: una, en la Plaza de Santo Domingo; otra, en la calle de Santa Ana, y la tercera, a la subida de la de Santa Cruz; una fábrica de hules, en la calle de Embajadores; otra de sombreros, en la Carrera de San Jerónimo; la Real Fábrica de Cristales, en la calle de San Francisco; la de cuerdas, en la calle de Rodas; la de alfombras turcas, en la calle de la Magdalena; una de cerveza, en la calle Real del Barquillo; la de naipes, en la Ancha de Peligros; la de abanicos, en el Postigo de San Martín, y un taller de “organitos para hacer cantar a los pájaros”, en la calle de Barrio Nuevo (18).

Al finalizar el reinado de Carlos IV, los establecimientos fabriles más notables de la Corte eran (19): la fábrica de loza establecida en el Retiro; la platería de Martínez, en el Paseo del Prado; la imprenta Ibarra, en la calle de la Gorguera—hoy Núñez de Arce—; la fábrica de sombreros de San Fernando, en la calle de Jesús y María; la de naipes—hoy fábrica de tabacos—, en la calle de Embajadores; la de botones, en la calle del Alamo; la de pianos, en la calle de Preciados, y la de papeles pintados, junto al Cuartel de Guardias de Corps.



Apolo desollando a Marsias. Porcelana del Buen Retiro (Museo Municipal).

Respecto a las grandes fábricas o talleres artísticos de fundación real establecidos en Madrid durante el siglo XVIII, recordemos que en 1720 Felipe V fundó la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, cuya dirección se encomendó al artífice belga Jacobo Vandergoten; en 1759, Carlos III creó la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, conocida también como “Real Fábrica de la China”, a imitación de la italiana de Capo di Monte, fundada por él también; a iniciativa suya se crearon los Reales Talleres de Ebanistería (1763), Bordados (1764) y Bronces (1774); y, por último, la



Escena de género. Porcelana del Buen Retiro (Museo Municipal).



Reloj de porcelana del Buen Retiro (Museo Arqueológico Nacional).

Real Platería de Martínez, en 1778, bajo la protección del Rey, por el prestigioso orfebre aragonés Antonio Martínez Barrio, si bien el traslado de los talleres al nuevo edificio neoclásico del Paseo del Prado no se realizó hasta 1792 (20).

Salvo las excepciones que constituyeron las grandes fábricas o manufacturas de fundación real, podemos afirmar que los oficios artísticos madrileños mantuvieron en el siglo XVIII el mismo carácter familiar de la época de los Austrias. En efecto, la labor industrial se realizaba en el mismo hogar doméstico, de forma artesanal, similar a la de otras ciudades y pueblos castellanos. Se trataba de la denominada "casa-taller", la cual generalmente desempeñaba también la función de tienda para la venta de los productos allí elaborados. Esto nos lleva a reflexionar sobre un hecho característico del sistema gremial: la concentración en las mismas manos de la fabricación y venta de las manufacturas, comercializando así el artesano sus propios productos. La figura del intermediario, evidentemente, no había aparecido todavía.

La vivienda se encontraba casi siempre en el piso superior, o bien en el interior de la planta baja, en donde frecuentemente estaba instalado el obrador, recibiendo la luz del día por el portal de acceso al mismo o por alguna estrecha ventana. El almacén, por su parte, se hallaba situado en la cueva o sótano del inmueble. Cavestany nos dice sobre este particular: "La casa-taller, que de la angosta y revuelta calle de Cuchilleros o Bordadores recibía luz por sencilla portalada y estrecho ventanuco, cobijó la fragua, el telar y el banco del carpintero, que se heredan de padres a hijos" (21).



*Al de oficio zapatero
nunca le sobra dinero.*



*Quien hace un cesto
hace ciento.*

3. Demarcaciones urbanas

Según Campomanes (22), la demarcación urbana, o "distancia en que cada maestro puede poner su tienda u obrador", de los distintos gremios artístico-industriales de la Corte, basada en la agrupación de los artesanos de un mismo oficio en una determinada calle o barrio de la capital, es un hecho inherente a la propia naturaleza del sistema gremial que venía produciéndose en Madrid ya desde el siglo XVI.

En el Madrid del XVIII la mayoría de las artes y oficios estuvieron sometidos a demarcaciones gremiales, algunas de ellas fácilmente constatables por la toponimia urbana—calles de Bordadores, Platerías, Latoneros, Cuchilleros, Cofreros, Esparteros, Cabestros, Cedaceros, Boteros, Ribera de Curtidores, Portal de los Pellejeros, Tintoreros, Coloreros, de las Velas, Panaderos, Yeseros, Plazuela de Herradores—, si bien otros muchos no tuvieron localización fija, siendo el trabajo domiciliario una de sus constantes, y ocupando, en consecuencia, un radio de acción más amplio y diverso.

UBICACIÓN DE LOS PRINCIPALES GREMIOS ARTÍSTICO-INDUSTRIALES DE LA CORTE:

— *Ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal*: los ebanistas madrileños, durante el siglo XVIII, no guardaron, al parecer, demarcación urbana alguna, a diferencia de lo que ocurría en otros oficios de la Corte donde el gremio obligaba a sus maestros a residir en una misma calle o barrio. Este no sometimiento a demarcación parece remontarse, incluso, a los siglos XVI y XVII. La localización urbana del gremio resulta, pues, mucho más difícil de establecer. En el siglo XVII, y según noticias recogidas

por Entrambasaguas y Mercedes Agulló (23), fueron varios los entalladores y ensambladores madrileños domiciliados en las calles de Hortaleza, Fuenarral, Carrera de San Jerónimo, del Príncipe, Mayor, Carretas, de Preciados, del Carmen, San Ginés (hoy Bordadores), San Antón, de las Negras, de las Infantas y del Soldado (hoy Barbieri). Los datos aportados por Mesonero Romanos (24) vendrían a indicarnos que los principales talleres de ebanistería y tiendas de muebles, durante el siglo XVIII y primer tercio del XIX, estuvieron en la Puerta del Sol y en su entorno, preferentemente en las calles de Hortaleza, Jacometrezo y Caballero de Gracia, es decir, en las inmediaciones de la Red de San Luis.

— *Carpinteros*: tuvieron sus talleres, tiendas y puestos, durante el siglo XVIII, en las calles de Atocha, Mayor y Toledo. Su establecimiento desde antiguo en los soportales de la calle



*El que hace fuelles
en verano ni come ni bebe.*

de Toledo queda confirmado por un expediente del año 1732 conservado en el Archivo de Villa (25).

— *Cofreros*: instalados en la misma calle de su nombre—calle de Cofreros—, con entrada por la Puerta del Sol y salida a la calle de la Zarza (26).

— *Torneros*: instalaron sus tiendas y obradores, durante los siglos XVII y XVIII, en los soportales de la Plaza Mayor y en las calles de Toledo, Mayor y Atocha (27).

— *Puertaventaneros*: tuvieron sus tiendas y talleres, durante el siglo XVIII, en las calles de Toledo, Mayor y Atocha, es decir, en las mismas zonas urbanas donde también radicaron los carpinteros y torneros de la Villa.

— *Maestros de coches*: durante los siglos XVII y XVIII no estuvieron sometidos a demarcación urbana alguna, siendo el trabajo domiciliario una de las constantes del gremio. Las relaciones de artífices de los años 1823 y

1828 conservadas en el Archivo de Villa (28), donde aparecen consignados los domicilios de sus respectivos talleres, así lo atestiguan: según se desprende de dichas relaciones, dominaban los talleres de coches situados en las calles de Hortaleza, Fuencarral, Flor Baja, Magdalena, Valverde, Leganitos, de la Luna, del Espejo, Alcalá, Atocha, Lavapiés, etc. Durante el siglo XVIII, la fábrica de coches más importante de Madrid se localizó en el Avapiés o Lavapiés: se trataba de la "Real Fábrica de Coches de SS. MM.", cuyos talleres fueron destruidos por un violento incendio la noche del 18 de agosto del año 1800 (29).

— *Violeros y guitarreros*: tuvieron sus tiendas y talleres, durante el siglo XVIII, en la calle de Majaderitos Angosta, hoy de Cádiz, que va desde la de Carretas a la de Espoz y Mina, cercana a la Puerta del Sol (30).

— *Doradores "a mate"*: tuvieron sus tiendas y obradores, según Capella (31), desde finales del siglo XVI y a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en los soportales de la Plaza Mayor y en las calles de Toledo, Mayor y Atocha, es decir, prácticamente en las mismas zonas urbanas donde también radicaron los carpinteros, torneros y puertaventaneros de la Corte. Al margen de los lugares apuntados, los datos aportados por Entrambasaguas y Agulló (32) nos permiten conocer también el domicilio de algunos maestros doradores de la Villa durante el siglo XVII: Puerta del Sol, Cava de San Miguel, Plaza de Herradores, calles de San Marcos, de la Gorguera—hoy Núñez de Arce—y de la Amargura.

— *Plateros*: tuvieron sus forjas y tiendas, desde finales del siglo XVI, en la calle Mayor, si bien únicamente ocuparon el tramo comprendido entre la Puerta de Guadalajara y la Plaza de la Villa, conocido con el nombre de calle de las Platerías. Así aparece ya



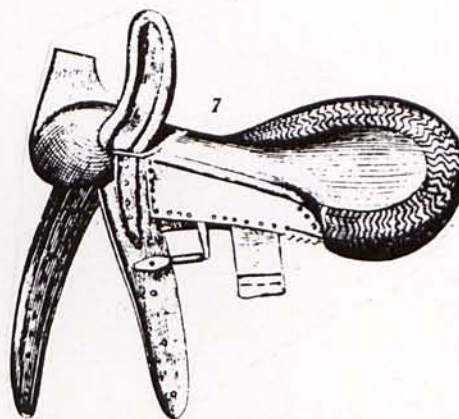
Incendio de la Real Fábrica de Coches de Madrid, en 1800 (Museo Municipal).

en el plano de Texeira (1656), primero, y en el de Espinosa (1769), después (33).

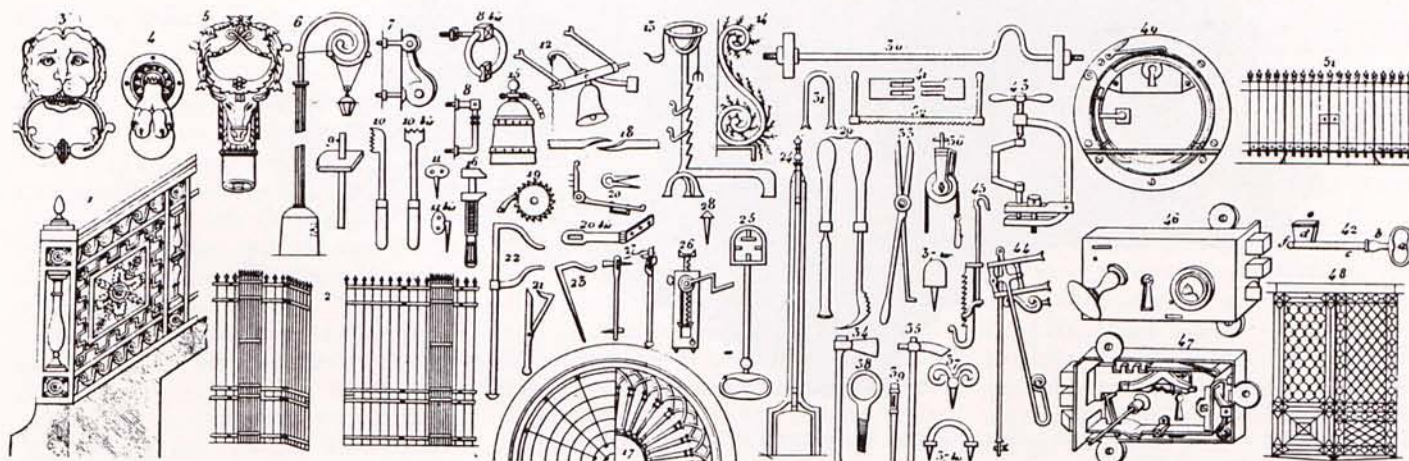
— *Herreros de grueso y cerrajeros*: sabemos que, desde principios del siglo XVI, los herreros y cerrajeros madrileños tuvieron sus fraguas en Puerta Cerrada, lugar donde el Ayuntamiento decretó su instalación, atendiendo una petición del regidor de la Villa, el año 1514, en casas-tiendas habilitadas por el Concejo, en virtud de una Real Provisión otorgada en Valladolid por la reina Doña Juana el 24 de octubre de ese mismo año (34). A comienzos del siglo XVII continuaban aún en Puerta Cerrada, si bien a mediados de centuria herreros y cerrajeros debieron situarse libremente, trasladando sus fraguas, ante la peligrosidad y molestias ocasionadas al vecindario, a los arrabales de la Villa, tal y como puede apreciarse en el plano de Texeira, de 1656: se trata de los barrios de Maravillas, Barquillo y San Antón—este último conocido actualmente como barrio de las Saleras o de Santa Bárbara—, donde permanecieron a lo largo de todo el siglo XVIII y buena parte del XIX. Estas tres barriadas colindantes entre sí recibieron

el apodo castizo de "Barrio de la Chispería", denominándose "chisperos" a sus vecinos, en alusión a las chispas que a las calles arrojaban las numerosas fraguas de las herrerías y cerrajerías establecidas en la zona (35).

En el denominado Barrio de Maravillas, delimitado por las calles Ancha



de San Bernardo, Ronda de Santa Bárbara—correspondientes a las actuales calles de Carranza y Sagasta—y Hortaleza, destacaron las fraguas de herrería gruesa y menuda instaladas en las calles de la Palma, San Vicente Ferrer, San Lorenzo y San Mateo,





*Silla de manos con pinturas de Luis Parct. Gremio de maestros de hacer coches
(Museo Arqueológico Nacional).*

principalmente. En la barriada del Barquillo, comprendida entre las calles de Hortaleza y el antiguo paseo de los Padres Agustinos Recoletos —hoy Paseo de Recoletos—, se localizan algunos talleres de herrería y cerrajería en su mismo eje principal, constituido por la calle Real del Barquillo, que le da nombre, y en las calles vecinas de las Torres —hoy Marqués de Valdeiglesias— y San Bartolomé. Gran actividad registraron también las fraguas situadas en las calles próximas del Soldado (Barbieri), San Jorge (Víctor Hugo), Arco de Santa María (Augusto Figueroa) y San Francisco (Gravina). Por último, el Barrio de San Antón o de las Salesas, colindante con los dos anteriores, limitado por las calles de Hortaleza, Ronda de Recoletos —calle de Génova actualmente— y Paseo de los Padres Agustinos Recoletos, vio florecer el arte de la forja y de la metalistería en las calles de San Antón (Pelayo), Santa Bárbara la Vieja (Luis de Góngora), San Lucas y San Gregorio.

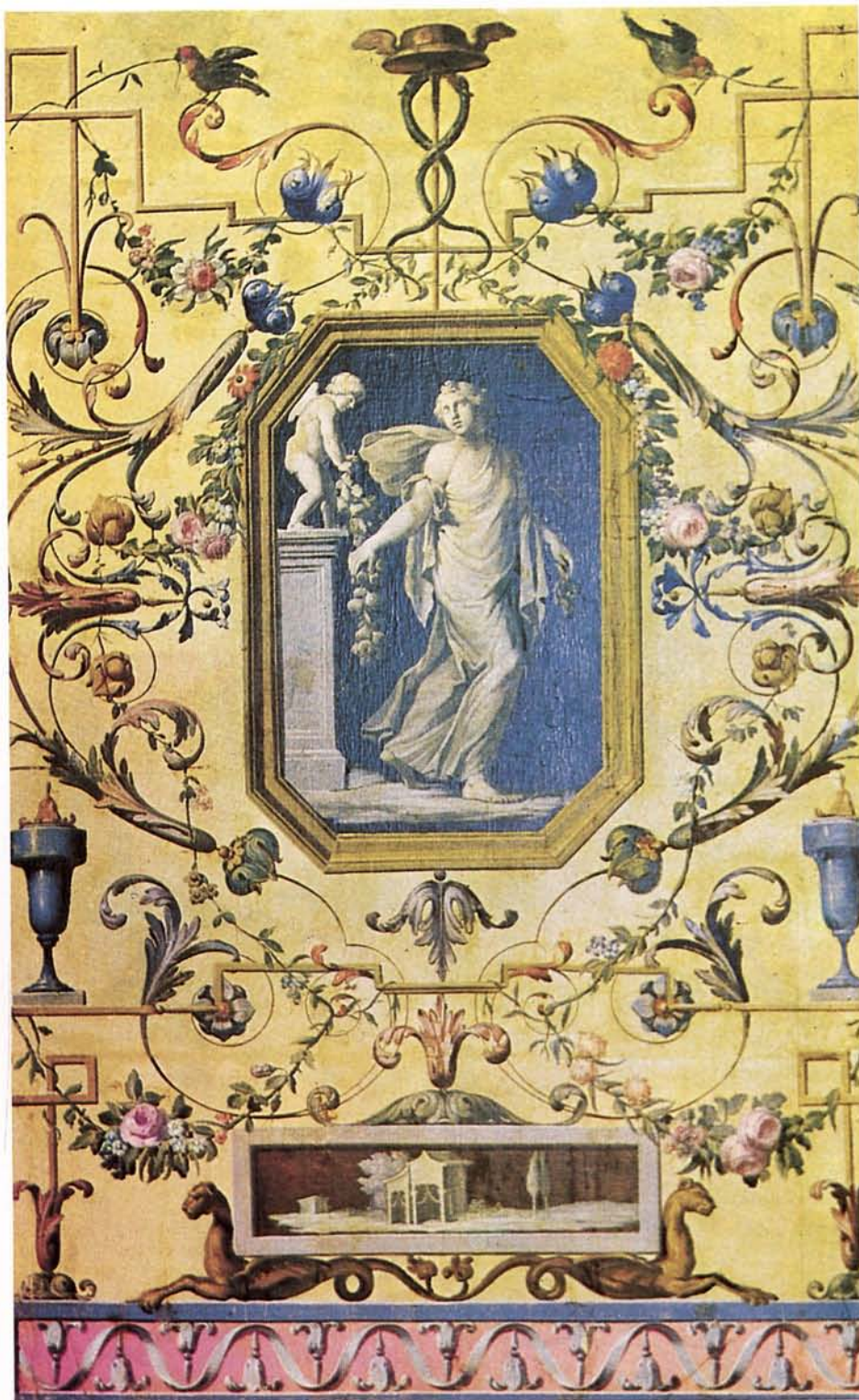
— *Latoneros*: tuvieron sus talleres y fundiciones, durante los siglos XVII y XVIII, en la calle de su mismo nombre —calle de Latoneros—, que va desde la de Toledo a Puerta Cerrada, denominación con la que aparece ya en el plano de Espinosa (1767), si bien en el de Texeira (1656) carecía aun de nombre (36).

— *Arcabuceros*: según Cavestany (37), tuvieron sus talleres y tiendas, desde finales del siglo XVI, en la Puerta de Guadalajara, basándose para hacer semejante afirmación en una pragmática de 24 de julio de 1598, en la que se precisaba el lugar de la Villa en que estos artífices estaban establecidos.

— *Cuchilleros y tijereros*: instalaron sus tiendas y obradores en la calle de su mismo nombre —calle de Cuchilleros—, llamada también de la Cuchillería, situada entre la Cava de San Miguel y Puerta Cerrada, próxima a las carnicerías de la Plaza Mayor. En el plano de Texeira aparece aún de nombre, apareciendo ya en el de Espinosa con la actual denominación (38).

— *Espaderos*: según Peñasco y Cambronero (39), los espaderos de la Corte situaron sus tiendas y talleres en la misma zona que los cuchilleros, sita entre la Cava de San Miguel y Puerta Cerrada.

— *Bordadores*: durante el siglo XVIII tuvieron establecidos sus obradores en la calle que hoy todavía ostenta su nombre, que va de la de Mayor a la del Arenal. En el plano



José del Castillo. Cartón para tapiz. Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (Museo Arqueológico Nacional).

de Texeira la calle aparecía aún con el nombre de San Ginés, recibiendo en el de Espinosa la denominación actual de Bordadores (40). Cavestany (41) afirma que durante el siglo XVII es muy posible que existiesen ya talleres de bordado en la cercana calle de las Hileras, situada entre la Plazuela de Herradores y la de San Martín, y en la que tuvo su obrador una tal doña

Sebastiana, bordadora de Su Majestad hacia el año 1623.

— *Pasamaneros*: durante el siglo XVII tuvieron instaladas sus tiendas y obradores en la Puerta de Guadalajara, Plaza Mayor y bajada de la Ropería, según consta en el pregón que se hizo el día 8 de enero de 1619, correspondiente a la adición de Ordenanzas del año 1618 (42). En el si-

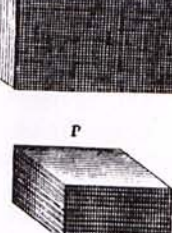
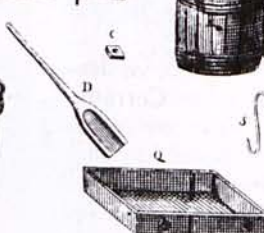
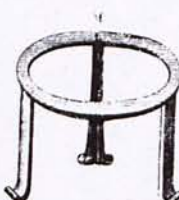
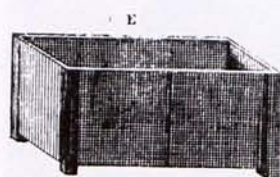
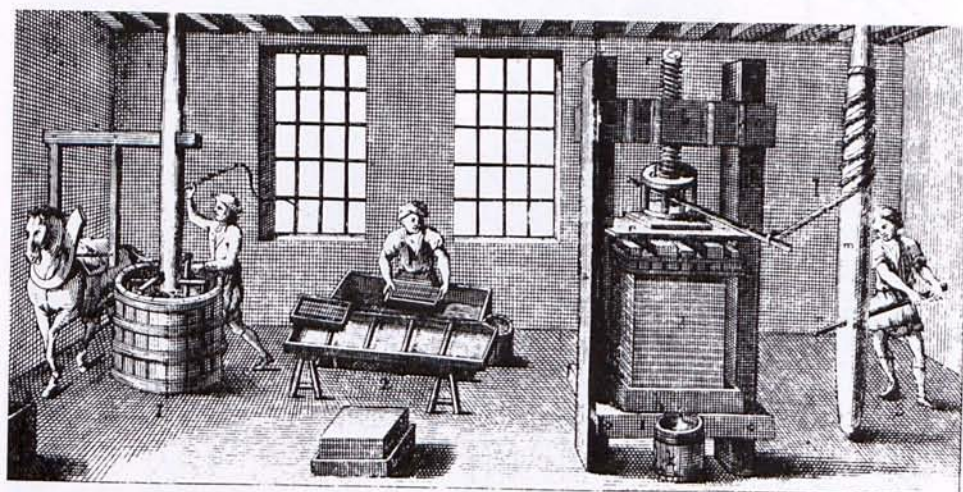
glo XVIII, sin embargo, el arte de pasamaneros no debió observar una demarcación urbana concreta, ubicando sus talleres y telares, aparte de en los ya citados, en otros diversos lugares de la Villa. Larruga (43) menciona, en efecto, varios talleres de "tirados" de oro y plata situados en la plazuela de San Gil, calle Mayor, plazuela del Clavel, calle de Atocha—frente al convento de Santo Tomás—, plazuela de la Cebada y calle de Bordadores.

— *Cordoneros*: las únicas noticias ciertas que poseemos sobre la demarcación urbana del gremio de cordoneros se remontan al siglo XVI. Según lo

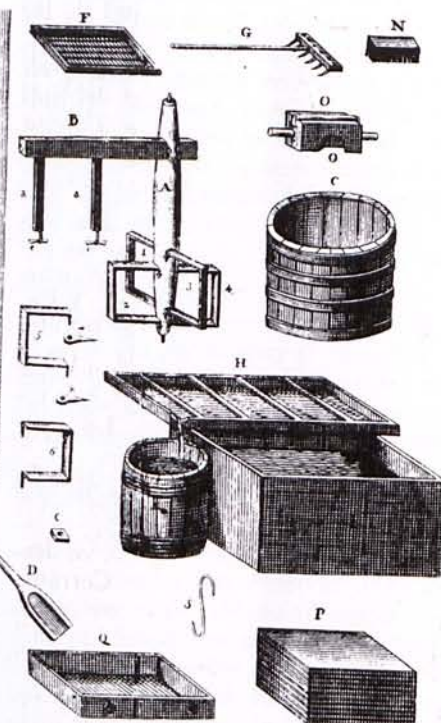
expresado en las Ordenanzas de 1549, los cordoneros y mercaderes de sedas se reunieron para aprobar dichas Ordenanzas en la plazuela de San Salvador, "según lo han de uso y costumbre", siendo leídas públicamente en la plaza del Arrabal, o Plaza Mayor de la Villa, el 3 de enero de 1550 (44). Según podemos deducir de estos datos, los cordoneros madrileños debieron ubicarse durante los siglos XVI y XVII en las inmediaciones de la Puerta de Guadalajara—Plaza Mayor y calles Mayor y de San Salvador—, lugar donde también tenían sus tiendas los mercaderes de sedas. Durante el siglo XVIII los cordoneros, aparte de en

plazuelas de la Cebada y del Angel; en la Cruz Verde; Puerta Cerrada; calles de Silva, de la Luna, de Rodas; Fuente del Avemaría, etc. Otros estuvieron ubicados próximos a San Antonio, Casa del Tesoro, Cárcel de Corte y junto al Estudio, en la calle de Toledo (46). Aparte de los lugares ya mencionados, el gremio debió tener también emplazamientos en la Ribera de Curtidores y sus aledaños, zona de gran tradición en Madrid en las industrias del curtido y de la piel en general.

— *Guadamacileros*: según se desprende de los tres pregones con que finalizan las Ordenanzas aprobadas al



Escala de 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Pie



los lugares ya citados, posiblemente ampliaron su radio de acción a otras zonas de la Villa.

— *Silleros y guarnicioneros*: debieron localizarse, a fines del siglo XVI, en los portales de la Plaza y calle Mayor, así como en las calles de Toledo y Atocha, según se desprende del Bando de Policía del Ayuntamiento del año 1591 (45). Durante los siglos XVII y XVIII, sin embargo, parece ser que los guarnicioneros y silleros madrileños no observaron una demarcación urbana concreta, gozando de libertad de domicilio, según se deduce del repartimiento por donativo que hizo el gremio en 1697, instalando sus tiendas y obradores en diversos lugares de la Villa: en el Portal de los Pellejeros y junto a la Carnicería, en la Plaza Mayor; en la calle de Alcalá;

arte en 1587, los guadamacileros de la Corte tuvieron ubicadas sus tiendas y obradores a fines del siglo XVI en la plaza de San Salvador, Puerta de Guadalajara y calle de Alcalá (47).

— *Mercaderes y encuadernadores de libros*: la mayor parte de las imprentas y librerías madrileñas del siglo XVIII, en las que habitualmente también se encuadernaba, estuvieron radicadas en la misma Puerta del Sol y sus aledaños (48): calles del Arenal, Mayor, del Correo, de la Paz, Carretas, Montera, Carmen, Preciados, Abada, Carrera de San Jerónimo, del Baño, Alcalá, Peligros, Santa Cruz, Santiago, Atocha, Toledo, San Millán, plazuelas de la Leña y de Santo Domingo, etc.

— *Abaniqueros*: aunque no formaron gremio, los escasos abaniqueros

existentes en Madrid en el siglo XVIII tuvieron ubicados sus talleres y comercios en las cercanías de la Puerta del Sol. La fábrica de abanicos de Eugenio Prost estuvo instalada en un principio en la Red de San Luis, en la llamada "Casa de Estrarena", pasando después, a comienzos del siglo XIX, a la calle del Olivo Bajo, actualmente de Mesonero Romanos (49). Pedro Vergez, por su parte, comerciante francés de abanicos establecido en la calle de Carretas antes de la Guerra de la Independencia y vuelto a su patria al empezar ésta, volvió a Madrid, pasados esos años, instalándose en el número 10 de la Plaza del Angel (50).

4. Salarios y cargas tributarias

Los salarios en el Madrid del XVIII variaron según los diferentes artes y

Escala salarial de los maestros de mayor a menor:

- Maestros plateros de oro y plata: no aparece expresado el jornal diario, pero sí sus beneficios o utilidades anuales particulares, cifrados en 13.016 reales de vellón para los de oro y 9.352 para los de plata.
- Maestros tallistas y ensambladores: 13 rs. vn. diarios.
- Maestros de coches: 11 rs. vellón diarios.
- Maestros doradores a mate, guarnicioneros, cordoneros y herreros de grueso: 10 rs. vn. diarios.
- Maestros libreros (mercaderes y encuadernadores de libros): no aparece expresado el jornal diario, si bien obtenían un beneficio por utilidad anual particular de 9.038 rs. vn.



Francisco Targarona. *Probeta pistola*. 1778 (Museo Municipal).

oficios, dependiendo su cuantía de la categoría alcanzada por el individuo dentro del gremio, es decir, según su grado de maestro, oficial o aprendiz. Este aspecto aparece perfectamente detallado en el Censo de artes y oficios de la Corte del Catastro de Ensenada, elaborado a mediados del siglo, entre 1750 y 1757 (51).

Según este Censo, el jornal diario de los maestros de los diferentes gremios artístico-industriales de la Corte, expresado en reales de vellón, oscilaría entre un máximo aproximado superior a los 15 rs. vn., obtenido por los maestros plateros de oro y los maestros relojeros—los oficiales ya cobraban 15 rs. vn. diarios—, y un mínimo de 4 ½ rs. vn. diarios obtenido por los maestros pasamaneros.

- Maestros doradores a fuego, batidores de oro, herreros de menudo, torneros y marmolistas: 9 rs. vn. diarios.
- Maestros ebanistas, puertaventaneros, silleros de paja y tiradores de oro: 8 rs. vn. diarios.
- Maestros cerrajeros, tapiceros, cuchilleros y latoneros: 7 rs. vellón diarios.
- Maestros espaderos, guitarreros, guadamacileros y tejedores de seda: 6 rs. vn. diarios.
- Maestros pasamaneros 4 ½ reales de vellón diarios.

El jornal diario de los oficiales oscilaba entre los 15 rs. vn. de los oficiales de plateros de oro y los 4 rs. vellón de los oficiales de pasamaneros.

Escala salarial de los oficiales por orden decreciente:

- Oficiales de plateros de oro: 15 rs. vn. diarios.
- Oficiales de bordadores: 12 reales de vellón diarios.
- Oficiales de tallistas y ensambladores, de maestros de coches, de plateros de plata, de doradores a mate, de arcabuceros, de herreros de grueso y de la Real Fábrica de Naipes: 10 rs. vn. diarios.
- Oficiales de marmolistas, de batidores de oro y de doradores a fuego: 9 rs. vn. diarios.
- Oficiales de guarnicioneros: 8 ½ reales de vellón diarios.
- Oficiales de carpinteros y cofreiros, de puertaventaneros, de tiradores de oro y de la Real Fábrica de Tapices: 8 rs. vellón diarios.
- Oficiales de ebanistas, de tapiceros, de latoneros y de libreros: 7 rs. vn. diarios.
- Oficiales de guitarreros, de torneros, de silleros de paja, de relojeros, de tejedores de seda, de espaderos, de herreros de menudo, de cerrajeros, de alfareros y de guadamacileros: 6 rs. vellón diarios.
- Oficiales de cuchilleros: 5 reales de vellón diarios.
- Oficiales de pasamaneros: 4 ½ reales de vellón diarios.

A título comparativo, diremos que a mediados del siglo XVII, concreta-



Real Platería de Martínez. *Jarra*. 1806 (Museo Arqueológico Nacional).



Encuadernación en beccerro rojo con decoración dorada y escudo real (Museo Municipal).

mente hacia 1654, el jornal medio de un oficial en España, según Martínez de Mata, era de 4 reales (52). Podemos afirmar, pues, que el aumento de los jornales en estos cien años sufrieron un notable incremento, si bien desconocemos su relación respecto al índice del coste de la vida en el Madrid de mediados del XVIII.

Por último, el jornal de los aprendices estaba marcado, de manera uniforme en todos los gremios y artes, en 3 rs. yn. diarios; excepción hecha de los aprendices de la Real Fábrica

de Tapices y los detallistas y ensambladores, que cobraban 4 y 2 ½ reales de vellón, respectivamente.

Respecto a las cargas tributarias, los gremios menores de Madrid en el siglo XVIII, entre los que figuraban los de carácter artístico-industrial, hubieron de contribuir anualmente a la Real Hacienda mediante el pago del impuesto por los derechos de alcabalas y cientos causados por las ventas de sus maniobras.

La "alcabala", según definición del diccionario de la Real Academia Espa-



Consola y espejo dorados. Gremio de ebanistas, entalladores, ensambladores y doradores (Museo Nacional de Artes Decorativas).

ñola, era un "tributo del tanto por ciento del precio que pagaba al fisco el vendedor en el contrato de compra-venta y ambos concertantes en el de permuta" (53). Los "cientos", por su parte, eran un "tributo que llegó hasta el cuatro por ciento de las cosas que se vendían y pagaban alcabala" (54).

Capella Martínez, refiriéndose a los gremios madrileños del XVII, nos dice al tratar este punto: "Un efecto de las alcabalas en el contribuyente industrial era que éstas gravaban no sólo las labores, frutos y mercaderías dispuestas para el consumo, sino también los cambios en que intervenían géneros que, siendo productos para unos, eran realmente materia prima para otros" (55).

El sistema de cobranza de estos impuestos se verificó en la Corte por el procedimiento de los "conciertos" o "encabezamiento" que hacían los administradores o los arrendadores mayores con los gremios, debiendo ser análogo a la moderna contribución industrial y de comercio, recientemente sustituida por el "impuesto fiscal" (56).

La tributación por alcabalas y cientos estuvo vigente en Madrid a lo lar-



Abanico "Luis XV". Gremio de abaniqueros (Museo Nacional de Artes Decorativas).

- Gremio de Puertaventaneros: 1.350 rs. vn.
- Gremio de Cerrajeros: 1.100 reales de vellón.
- Gremio de Ebanistas: 1.000 reales de vellón.
- Gremio de Silleros de Paja, Jauleros, Fuelles y Ratoneras: 500 reales de vellón.
- Gremio de Torneros: 400 reales de vellón.
- Gremio de Herreros de obra menuda: 300 rs. vn.
- Gremio de Cordoneros: 150 reales de vellón.

go de todo el siglo XVIII, hasta que Carlos III, por Real Cédula dictada en El Pardo el 12 de febrero de 1788, concedió exención tributaria a los gremios menores de la Corte (57).

Esta Real Cédula nos permite conocer las cantidades que pagaron anualmente en concepto de alcabalas y cientos, en el último cuarto del siglo XVIII, varios de los gremios artístico-industriales de la Corte en ella consignados:

- Congregación de San Eloy de Artífices Plateros: 6.000 rs. vellón.
- Gremio de Guarnicioneros: 5.050 reales de vellón.
- Gremio de Herreros: 4.600 reales de vellón.
- Gremio de Carpinteros: 4.600 reales de vellón.
- Gremio de Maestros de Coches: 4.500 rs. vn.
- Gremio de Latoneros: 2.700 reales de vellón.

Sillón tapizado en seda bordada de plata.
Gremio de ebanistas, entalladores
y ensambladores (Palacio Real).



NOTAS

- (1) CAVESTANY, J.: *Las industrias artísticas madrileñas en la exposición del antiguo Madrid (1926-1927)*. Madrid, 1927, pág. 6.
- (2) Archivo Histórico Nacional, Real Cédula núm. 615.
- (3) Véase SÁNCHEZ AGESTA, L.: *El pensamiento político del despotismo ilustrado*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- (4) Archivo Histórico Nacional, Real Cédula núms. 687 y 762.
- (5) Archivo Histórico Nacional, Real Cédula núm. 755.
- (6) Véanse las Pragmáticas contra el lujo dictadas desde Carlos V (Pragmática Sanción sobre trajes) hasta Felipe V en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* (...) mandada formar por el Señor Don Carlos IV. Tomo III, libro VI, títulos XIII y XIV. Madrid, 1805-1807. (Reproducción facsímil. Madrid, Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, 1976.)
- (7) Archivo Histórico Nacional, Real Cédula núm. 328 y Sección Consejos, libro 1489, núm. 31.
- (8) Archivo Histórico Nacional, Sección Consejos, lib. año 1779, fols. 242-245.
- (9) CAMPOMANES, R. P.: *Apéndice a la Educación Popular*. Tomo III. Madrid. Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776, XIII. C., cit. por PITARCH, A. I., y DALMASES BALANÁ, N.: *Arte e industria en España, 1774-1907*. Barcelona, Blume, 1982, páginas 25-26.
- (10) CAMPOMANES, *op. cit.*, págs. 38-46, 70-114, 224-228 y 280-302. Cit. por PITARCH y DALMASES BALANÁ, *op. cit.*, págs. 25-26.
- (11) Véase Archivo Histórico Nacional, Osuna-Cartas 427 bis, tomo V, 1783, marzo 1, Madrid, "Nota de las Descripciones de Artes y Oficios, y demás obras traducidas e impresas de orden de S. M. para la pública instrucción por D. Miguel Gerónimo Suárez, de la Real Sociedad económica de esta Corte, y Archivero de la Real Junta General de Comercio, Moneda y Minas."
- (12) PITARCH y DALMASES BALANÁ, *op. cit.*, pág. 24. Véanse págs. 26-27, donde se señalan los títulos de algunas "Memorias" sobre porcelana, dorado de cristal, barnices, arte de la vidriería, etc. Con licencia, en Madrid, por D. Pedro Marín. Año de 1778. Diez tomos.
- (13) En Madrid. En la Imprenta de Sancha, año de 1794. Dos tomos. Cit. por PITARCH y DALMASES BALANÁ, *op. cit.*, páginas 14-24.
- (14) CARBONEL, A.: *Encyclopedia metódica: Fábricas, Artes y Oficios*. En Madrid. En la Imprenta de Sancha, año de 1794. Dos tomos, pág. 241. Cit. por PITARCH y DALMASES BALANÁ, *op. cit.*, pág. 14.
- (15) *Idem*, *id.*, págs. 596-598. Cit. por PITARCH y DALMASES BALANÁ, *op. cit.*, página 15.
- (16) *Ibidem*.
- (17) Véase LARRUGA y BONETA, E.: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. En Madrid, por D. Antonio Espinosa, 1788. Tomo II.
- (18) SÁNCHEZ TRASANCOS, A.: *Historia de la industria en Madrid*. Madrid, 1972, página 149. Cita a FRANCISCO VINDEL: *El Madrid de hace doscientos años*. Madrid, 1958.
- (19) SÁNCHEZ TRASANCOS, *op. cit.*, página 187. Cita a CARLOS CAMBRONERO: *El Rey intruso*. Madrid, 1909, pág. 14.
- (20) Véase CAVESTANY, J., *op. cit.*, páginas 26-30 (Real Fábrica de Tapices), 38-47 (Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro) y 56-61 (Real Platería de Martínez). Véase también ECHALECU, J. M.: *Los Talleres Reales de Ebanistería, Bronces y Bordados*. Archivo Español de Arte. Tomo 28, 1955, págs. 237-259.
- (21) CAVESTANY, *op. cit.*, pág. 5.
- (22) CAMPOMANES, R. P.: *Discurso sobre la Educación Popular de los Artesanos y su Fomento*. Madrid. Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1775. Madrid, Instituto de Estudios Fiscales. Ministerio de Hacienda, 1975, página 221.
- (23) ENTRAMBASAGUAS, J.: "Noticias de algunos entalladores, doradores y ensambladores que trabajaron en Madrid desde el final del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII". *Revista Nacional de Educación*. Madrid, 1941, y AGULLÓ y COBO, M.: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid. Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Valladolid, 1978.
- (24) MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, página 258.
- (25) Archivo de Villa: Secretaría, 2-243-18. "El Gremio de Carpinteros pidiendo se les mantuviese en la posesión de sus tiendas, establecidas en los Portales de la Calle de Toledo, de donde pretendía lanzarlos el Gremio de Lencería". Véase también PEÑASCO DE LA FUENTE, H., y CAMBRONERO, C.: *Las Calles de Madrid: Noticias, tradiciones y curiosidades*. Madrid, 1889. (Edición facsímil Madrid, Abaco, 1975, págs. 532-533.)
- (26) MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, página 364.
- (27) CAPELLA MARTÍNEZ, *op. cit.*, vol. I, página 297.
- (28) Archivo de Villa: Corregimiento, 1-206-1. "Lista de los individuos que existen en esta capital. Año 1823". Archivo de Villa: Corregimiento, 1-48-1. Año 1828.
- (29) CAVESTANY, *op. cit.*, pág. 67.
- (30) *Idem*, *id.*, pág. 64.
- (31) CAPELLA MARTÍNEZ, *op. cit.*, vol. I, página 297.
- (32) ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, cit. por nas 304-305, y AGULLÓ y COBO, M., *op. cit.*, 1978.
- (33) PEÑASCO y CAMBRONERO, *op. cit.*, página 321.
- (34) CAPELLA MARTÍNEZ, *op. cit.*, vol. I, página 317.
- (35) OLAGUER-FELIU y ALONSO, F.: *El antiguo Barrio del Barquillo: tradición en el trabajo del hierro*. Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1984, pág. 215. Establecimientos tradicionales madrileños. Cuaderno IV.
- (36) PEÑASCO y CAMBRONERO, *op. cit.*, página 289.
- (37) CAVESTANY, *op. cit.*, págs. 16-17.
- (38) PEÑASCO y CAMBRONERO, *op. cit.*, página 176.
- (39) *Ibidem*.
- (40) *Idem*, *id.*, pág. 107.
- (41) CAVESTANY, *op. cit.*, pág. 31.
- (42) Archivo Histórico Nacional. Consejos, lib. 1514, núm. 33.
- (43) LARRUGA, *op. cit.*, tomo II, págs. 147 y 149-154.
- (44) Archivo de Villa: Secretaría, 2-245-26. Cit. por CAPELLA MARTÍNEZ, *op. cit.*, volumen I, págs. 411 y 501-502.
- (45) CAPELLA MARTÍNEZ, *op. cit.*, vol. I, página 268.
- (46) Archivo de Villa: Secretaría, 2-243-5. Año de 1697. "Memoria del Donativo que se reparte el gremio de Guarnicioneros deste año de 97. Por mandato de Su Magestad y horden del Señor Corregidor desta Villa de Madrid."
- (47) FERRANDIS TORRES, J.: *Cordobanes y Guadameciles*. Catálogo ilustrado de la Exposición. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1955, pág. 80. Transcribe íntegramente estas Ordenanzas de 1587 —*Ordenanzas de los guadamezileros de la villa*— citando la fuente originaria donde la halló: Archivo de Protocolos de Madrid: Protocolo de Gonzalo Fernández. Leg. 1603, fol. 53, y Protocolo de Francisco Testa. Leg. 2670, fol. 717. Págs. 78-80.
- (48) Véase VINDEL, F.: *Libros y librerías en la Puerta del Sol (1587-1825)*. Madrid, 1950. Y del mismo, *El Madrid de hace doscientos años*. Madrid, 1958, cit. por SÁNCHEZ TRASANCOS, *op. cit.*, pág. 149. Véase también AGULLÓ y COBO, M.: "Noticias de impresores y libreros madrileños de los siglos XVI y XVII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, C. S. I. C., tomo I, año 1966, págs. 169-208; tomo II, año 1967, págs. 175-214; tomo III, año 1968, páginas 169-208; tomo VIII, año 1972, páginas 159-192; tomo IX, año 1973, páginas 127-172; tomo X, año 1974, págs. 155-169.
- (49) LARRUGA, *op. cit.*, tomo III, página 132. Así figura también en el documento del Archivo Histórico Nacional. Sección Consejos, lib. año 1786, fol. 1151.
- (50) EZQUERRA DEL BAYO, J.: *Exposición del Abanico en España*. Catálogo ilustrado. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1920, pág. 41.
- (51) MATILLA TASCÓN, A.: "El Primer Catastro de la Villa de Madrid". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Tomo LXIX, 1961, págs. 485-497.
- (52) Cit. por CAPELLA MARTÍNEZ, *op. cit.*, tomo I, pág. 86.
- (53) *Diccionario de la Lengua Española* (decimonovena edición). Madrid, Real Academia Española, Espasa-Calpe, 1970, página 52.
- (54) *Idem*, *id.*, pág. 300.
- (55) CAPELLA MARTÍNEZ, *op. cit.*, vol. I, página 111.
- (56) *Idem*, *id.*, pág. 113.
- (57) Archivo Histórico Nacional, Real Cédula núm. 842.

EL PASADIZO, FORMA ARQUITECTÓNICA ENCUBIERTA EN EL MADRID DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Por Virginia TOVAR MARTÍN

ALGO que se olvida con frecuencia y que, sin embargo, caracteriza sustancialmente la arquitectura barroca cortesana, es la clara afición a evocar sistemas de la más pura tradición hispánica, sistemas que ya entonces muy bien pudieron ser considerados como "elementos históricos" y tratados, por lo tanto, con cierto respeto y emoción estética, aunque ligeramente transformados o enmascarados por el vigor y la fiebre ornamental de un nuevo estilo.

Los arquitectos de los siglos XVII y XVIII miraron con gran atención las formas genuinas y auténticas del pasado español, el impresionante fondo heredado desde Roma sobre todo, y utilizaron aquella rica y variada herencia arquitectónica con nuevos medios de expresión y nuevas posibilidades de experiencia. El planeamiento de la ciudad en aquella época fue construido con la experiencia artística de varios siglos, con la serie de exigencias de dignidad y proporción halladas en los edificios y arquitectos que les precedieron, con la creencia en la verdad y estabilidad de muchos de los edificios levantados en el pasado, en el estilo grandioso y monumental que tantas veces ya ha sido probado y reconocido.

Hay que evitar equívocos y vale la pena considerar el barroco español desde la cultura y la sensibilidad propias de España, desde los principios rectores de una larga tradición que se hacen notar desde la más precoz iniciación al nuevo estilo en los albores del siglo XVII. En esa conflictiva época, en la que se persigue un aire de modernidad, en la que se buscan los símbolos animadores de una nueva sensibilidad tras penetrar en una nueva coyuntura histórica, en el panorama amplio y libre de nuestra arquitectura cortesana barroca hay una clara intención de "permanencia" en la esencia española, aunque el edificio sufra grandes transformaciones al convertirse en la respuesta a una

muy distinta necesidad social o en el marco personal de un gobierno absoluto. Ningún arquitecto hispánico a lo largo de esos dos siglos va a descuidar ni a desertar de las fuentes artísticas que le precedieron. Los métodos de pensar y de sentir tienen una conexión directa con la tradición, con la propia historia, que se vuelve a convertir en una fuente de energía sin límites. Estas formas se incorporan a las nuevas creaciones, se involucran en el nuevo pensar arquitectónico, pero tales nexos con el pasado permiten la visión de concordancia, de continuidad, de "imagen ininterrumpida", aunque se viva una época de progresión y regresión espacial, de impulsión y descentralización diferente al Renacimiento y épocas anteriores. Ciertas modalidades se irían incluso desvaneciendo para que las nuevas estructuras arquitectónicas se hiciesen más visibles; sin embargo, a lo largo de todo el desarrollo del barroco español se percibe la citada sincronización como un aspecto coherente, intuitivo y sincero, como una afirmación a las posibilidades formales y espirituales, o a las características que informan el arte español de todas las épocas.

Italia creó un arte barroco suntuoso, mientras España, con prioridad política, creó su propia "imagen" barroca en lenta y pausada ascensión, sobria y noblemente sencilla, dando origen a un conjunto arquitectónico único en el que a simple vista se advierte su propia identidad. Un conjunto sólidamente elaborado desde los niveles intelectuales más estrictos, tan estrictos como los italianos. En sus edificios y en sus reformas urbanísticas hay un rígido esquema formalístico, pero carentes por lo general de la "ostentosa" magnificencia y grandiosidad de otras construcciones barrocas de Europa. La arquitectura refleja la postura de España en aquella época, la postura de una nación estelar implicada en un ideal de vida riguroso.

Entre los muchos aspectos analizables de ese pasado,

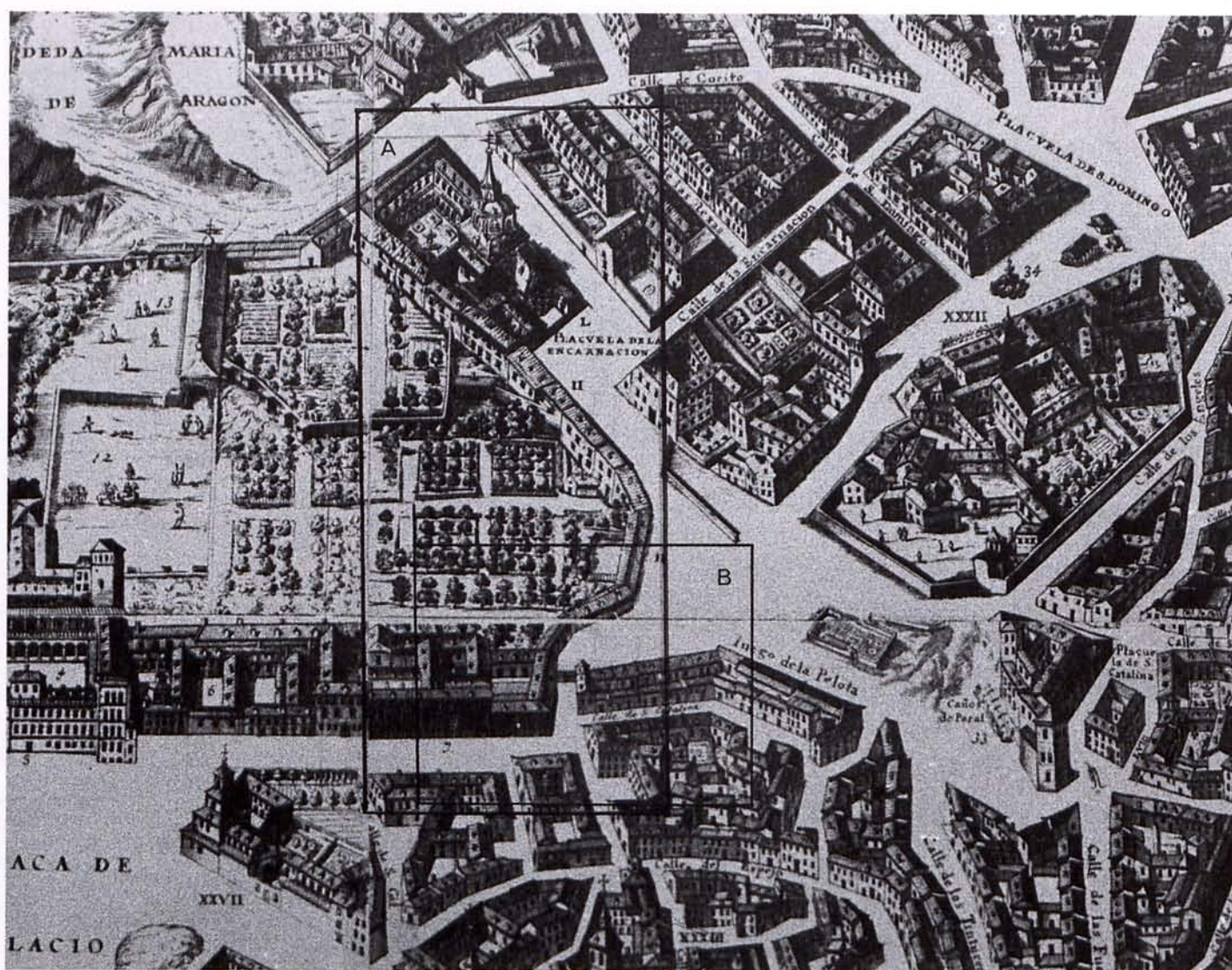


Fig. 1. Pasadizos entre el Alcázar y el convento de la Encarnación (A), y entre el Alcázar y el Juego de la Pelota (B).

hoy queremos referirnos a uno quizá de tono menor, pero no por ello menos significativo, "el pasadizo", una forma arquitectónica que tiene profusa presencia en la arquitectura madrileña de esas épocas, como también la tuvo, no sé si con igual representación, en el marco urbano de otras provincias, como Toledo o Alcalá de Henares.

Madrid levantó en los siglos XVII y XVIII un número considerable de arcos-pasadizos uniendo plantas altas de edificios fronteros, como veremos, y con fines muy diferentes. La fórmula, sin duda, procede de una casi exaltación del sentimiento de la vida privada aristocrática, que guarda celosamente su intimidad en el plano de lo doméstico y en otros campos y aspectos. Sin embargo, las raíces de tales construcciones voladas todos conocemos que se remontan, al menos en el proceso de su generalización, a la ciudad hispano-musulmana, a las urbes del Andalús, como un rasgo perenne de su propia organización. Chueca Goitia ha analizado en diferentes ocasiones, con su rigor y especial sensibilidad, el concepto morfogenético de la calle árabe, a la que se niega todo valor de espacio colectivo. En el trazado musulmán son frecuentes las calles sin salida, en oposición al valor de la calle "formativa", que comunica un lado y otro de la ciudad. Los "adarves", sin continuación, sirven a un interés privado y no público, su ordenación se privatiza. Como consecuencia de tales criterios, las calles que unen un lugar y otro de la ciudad se condicionan a una

ordenación caprichosa, a formas sinuosas y curvilíneas, a quebradas perspectivas (1). La calle recta, como principio fundamental del trazado urbano con un concepto clásico, no se aplica a la ciudad árabe, estableciéndose su constitución angosta, tortuosa, enmarañada, irregular; todo ello, como ha señalado Torres Balbás, con mira intimista y defensiva (2).

Como también se ha señalado, en la conformación de la ciudad árabe es imprescindible considerar el valor prioritario de la propiedad privada sobre el derecho público, así como la carencia de un gobierno municipal regulador de los intereses colectivos. La ciudad islámica "es una ciudad secreta, una ciudad que no se ve, que no se exhibe, que no tiene rostro, como si sobre ella cayera el velo protector que oculta las facciones de la esclava del harén" (3).

Al llegar el siglo XVII, Madrid-capital luchó valientemente por un trazado regular y orgánico, por establecer alineaciones continuas que favoreciesen el tránsito para el mejor funcionamiento de la ciudad, por el trazado amplio y espacioso de sus principales calles, por desarticular el dédalo de las estrechas, cortas y tortuosas calles de la "madina", que el tiempo no había conseguido aventar del todo. El núcleo central de la Villa, con sus barrios y arrabales, mercados y puertas, a pesar de los esfuerzos, todavía conservaba numerosos callejones ciegos, y aunque simplificado y reducido, el recinto medieval, el escenario principal de

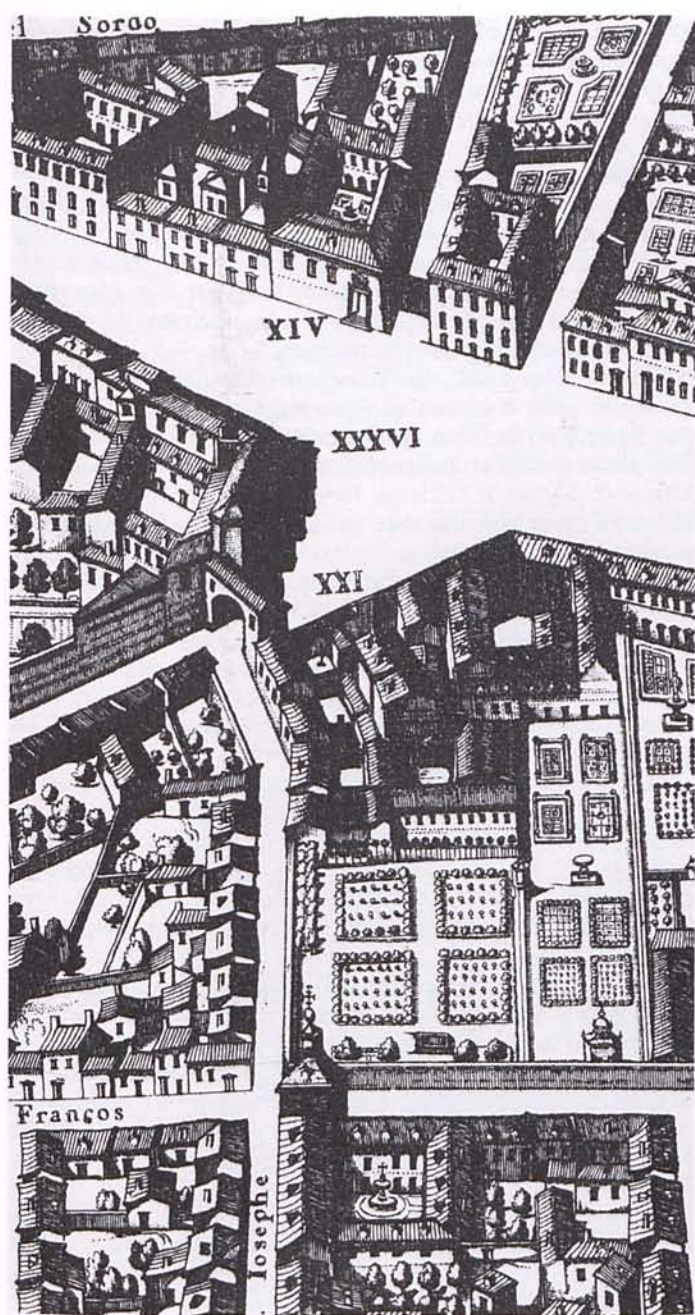


Fig. 2. Pasadizo entre el palacio del duque de Lerma y el convento de Santa Catalina de Sena. Frente a él, el pasadizo entre el palacio de la marquesa del Valle y el convento del Espíritu Santo.

la vida cotidiana desplazado en gran parte al sur de la capital, conservaba todavía recuerdos de aquel pasado lejano. Callejuelas sin salida terminadas en un silencioso recodo, vías estrechas y curvilíneas son frecuentes aún hoy en la ciudad vieja.

Felipe III y Juan Gómez de Mora dictan diversas reglamentaciones urbanas para lograr un cambio morfológico profundo en la capital, donde un colectivo cada día más creciente tenga la posibilidad de desarrollarse. La ciudad poco a poco irá extendiéndose hacia los límites Este y Norte de manera regular y armónica, y el núcleo viejo también disminuirá o simplificará su carácter laberíntico, pero sin olvidar nunca su ascendencia, a la que contribuyó, en su quebrada construcción, su asentamiento montuoso.

Hoy día, casi borrada la huella de aquella villa medieval, sería dificultoso imaginar su estructura viaria cortada

por cobertizos y pasos uniendo un lado y otro de una calle estrecha, travesía o callejuela. La España hispano-árabe dispuso que los constructores de "sobrados que atravesaran las calles a que dicen encubiertas", debían de hacerlos a altura suficiente para poder pasar bajo ellos "el caballero con sus armas e que no le embargue", según la Ordenanza de Córdoba de 1503 (4).

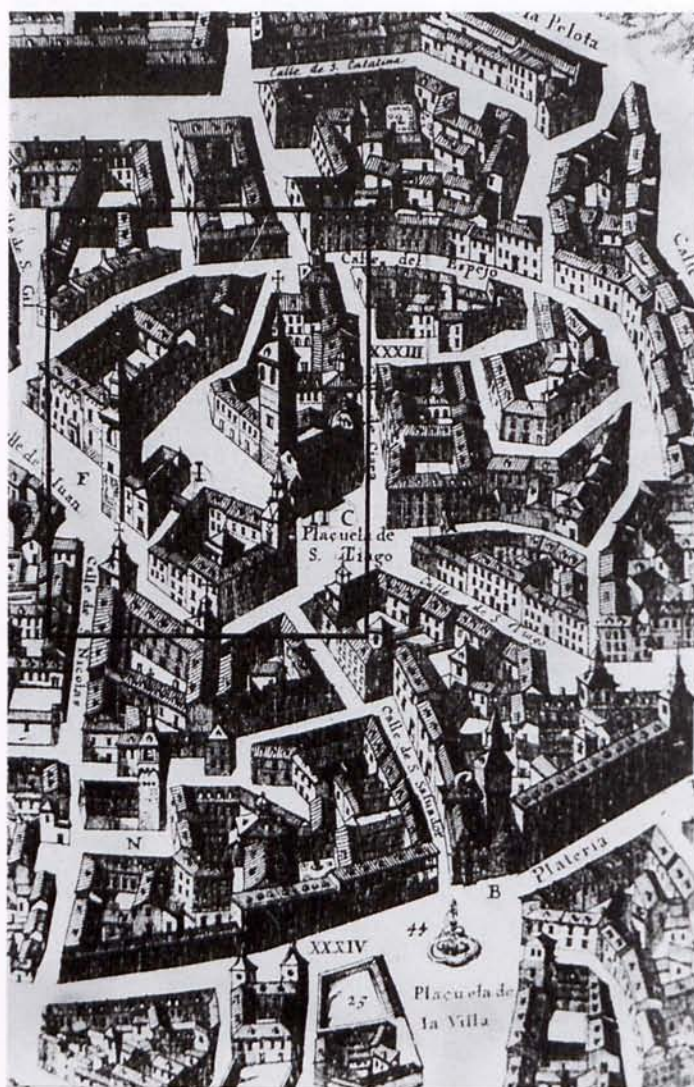
Eran problemas de espacio e intimidad. La vivienda buscaba un modo de expansión a través del sobrado o algarfa sobre las calles, "a modo de voladizos sobre jabalcones", o cubriendo de manera total un tramo de la calle. De esta manera, la vivienda se permitía una ampliación sin restar superficie a la calle. Estos pasadizos "ofrecían fuertes contrastes, zonas de sombras espesas bajo las construcciones voladas de poca altura, gratos refugios en los días cálidos, alternando con otras intensamente soleadas, de luz cegadora".

El pasadizo de raíz musulmana, a veces implicó en su propia conformación un arco; sin embargo, también los arquillos transversales sin pasadizo fueron elementos que cortaban las calles y callejuelas por la parte alta, contribuyendo a ese quiebro constante urbano, aunque posiblemente ejercieron también una labor de refuerzo en construcciones pobres o de poca resistencia. El pasadizo hispanomusulmán pudo también estar implicado en la propia organización urbana de defensa. Sin embargo, puede entenderse sobre todo como mirada encubierta, como lugar de contemplación del movimiento callejero, del espectáculo público o el paisaje.

¿Por qué se mantuvo tan arraigado en el siglo XVII? La disposición de la ciudad capital tendía inevitablemente a su ensanchamiento, a la apertura de plazas que permitieran la pausa y el descanso, a la complementación de zonas estanciales con fuentes, al trazado de indefinidas vías que encauzasen con desahogo el tránsito. La ciudad cristiana se superponía a la ciudad hispanomusulmana definitivamente en una adaptación gradual, pero racional. Sus manzanas surgen rectangulares y cuadradas, trapeziales, regulares siempre. La calle Mayor será su eje longitudinal cruzada por otras paralelas y simétricas, abandonando el zigzag y el apretujamiento de las gentes y de las viviendas. En teoría resulta sorprendente el mantenimiento tan firme del corredor o pasadizo volado ante los claros intentos de un urbanismo madrileño de raíz moderna.

Sorprende todavía más cuando conocemos algunas reglamentaciones en contra de tales construcciones en el siglo XVI. En 1551, el Ayuntamiento de Burgos se quejaba al Rey de la profusión "de corredores, balcones y saledizos resaltando en lo alto de las fachadas y cubriendo la angostura de las calles" (5).

Los pasadizos que se construyen tan abundantemente en Madrid, en general cuentan con cierta oposición del Ayuntamiento; sin embargo, tal vez por proceder en su mayoría de peticiones de la nobleza, son una realidad y, por tanto, un rasgo morfológico de la ciudad muy a tener en cuenta. Algunos fueron contruidos en el viejo recinto, que aunque en gran parte remodelado, conservaba ciertos resabios de su antiguo trazado. Pero otros muchos se construyeron en las zonas modernas de la ciudad y ello nos obliga a pensar en su propio papel configurador, en su práctica función, en su atractivo privado, en su propio valor estructural y fisonomía particular que añade una especial y graciosa configuración al proceso interrelacionado y continuo de calles y plazas. Sin previa sistematización, el pasadizo asoma por sorpresa en los lugares más inesperados, a veces hasta en calles tan principales como Arenal o Carrera de



San Jerónimo. Su quiebra trasversal seguirá fiel a su origen musulmán; sin embargo, el tiempo ha producido un crecimiento de las viviendas en altura y su aspecto necesariamente se hace más despejado. La estructura propia y adecuada de la ciudad, con su normativa estructural o decorativa, influye en el pasadizo y ostenta tallas y escudos o se reviste con los materiales y adornos a que obedece la arquitectura civil de la capital. El pasadizo cambia de significación en algún sentido en el siglo XVII. La ciudad pasa a ser un escenario barroco de primer orden, una ciudad en ininterrumpida fiesta encubriendo el decaimiento político del reino. El equipamiento de aguas, edificios públicos, puentes, fuentes, etc., es primordial. La “Grandeza” o “Nobleza” de la Villa y Corte está en boca de todos. Su arquitectura se vuelve en su conjunto regular y uniforme bajo un plan de gran coherencia. El pasadizo, aprovechando esquinzos, quiebros o calles recoletas, surge de improviso con un efecto pintoresco, espontáneo, adornado, trastocando el excesivo rigor clasicista, las proporciones excesivamente calculadas, superponiéndose a la mirada, como un refugio entrañable, caprichoso y misterioso. La ciudad barroca lo aceptó como “perfecto mirador público” o como símbolo del estamento nobiliario feudal y distante.

Fueron los Reyes los primeros que implantaron el esquema arquitectónico del pasadizo. Reales pasadizos unie-

ron el Alcázar con la Encarnación, iglesia de San Gil y parroquia de San Juan. Algunos pasadizos reales fueron de quita y pon. Fueron estructuras provisionales que unieron el Palacio de los Monarcas con la iglesia de San Juan o de Santiago con motivo del bautizo de algunos Infantes. El pasadizo levantado para el bautizo del Príncipe Baltasar Carlos el año 1629, decorado en su totalidad con balaustada y escudos por el arquitecto mayor del Rey, Juan Gómez de Mora, dio paso a una tipología de gran ascendencia (6). Los pasadizos contruidos por los monarcas, provisionales o permanentes, sin duda sirvieron de estímulo a los contruidos por la nobleza.

En el año 1624, la Marquesa del Carpio, en largo memorial presentado en el Ayuntamiento de Madrid, dice que tiene tratado "con el Cura de la iglesia parroquial de San Justo y Pastor se le dé una tribuna a la dicha iglesia para oyr Missa y Officios Divinos, y para passar desde las casas de su vivienda que son las que llaman del Cordón, que son de Puñonrrostro, es nezesario se haga un pasadizo asta la dicha iglesia por halto, que atraviese la calle que baja desde el Monasterio de la Condesa de Castelar" (7). Pide licencia para su construcción, la cual se le concede el 27 de abril, pero advirtiéndole "que sea más alto para que la procesión de San Marcos que pasa por ella lo haga libremente, y que se aya de derribar siempre que la Villa lo quiera".

La calle es la actual de Puñonrostro, corta y muy estrecha. La obra, por tanto, no era compleja ni dificultosa. Aunque el Ayuntamiento accede a la petición, pone algunos reparos, y como hemos visto se reserva el derecho de mantenerlo o derribarlo. Esta actitud se manifiesta con gran frecuencia; sin embargo, la construcción siempre se mantiene.

En el mismo año encontramos otra solicitud, esta vez de la Marquesa del Valle, quien pide la construcción de un gran pasadizo para unir su casa principal con el Convento de Clérigos Menores del Espíritu Santo (8). La casa de la Marquesa del Valle fue una de las residencias palaciales más destacadas del siglo XVII. La dueña, doña María de la Cerda, era descendiente de Hernán Cortés. El palacio pasó más tarde a don Luis Espínola, Conde de Siruela, y posteriormente recayó en el Duque de San Pedro, que residía en Génova y en cuyo nombre tomó posesión la Hermandad del Refugio, que tenía derecho a ello por cláusula testamentaria (9) (fig. 2). Junto al palacio se encontraba el Convento del Espíritu Santo, fundado por el caballero modenés Jácome de Gratis, o de Gracia, en sus propias casas. La iglesia y convento se terminaron en 1684. El pasadizo de la Marquesa del Valle estaba situado en este sector del Prado Viejo, recuperado con gran prioridad en el trazado urbano madrileño del siglo XVII; sobre el solar se construiría más tarde el edificio de las Cortes.

El Duque de Albuquerque, en el año 1632 presentó una memoria en el Ayuntamiento para obtener la licencia de construcción de otro pasadizo. Dice que "vive en las casas de la Marquesa de Cerralbo, en la calle de Premostratenses, que está enfrente de las casas principales de la Duquesa de Medina de Rioseco, su suegra, y para poder tener más ensanche de aposento y poder comunicarse la Duquesa, su mujer, con su madre, pide hazer un pasadizo enmedio de las dos casas, en una callejuela angosta, que no estorba la vista ni quita luz a ninguna casa particular" (10). Los fines del pasadizo han perdido en este caso el ser comunicación con un recinto religioso, para convertirse en un elemento de comunicación privada entre dos

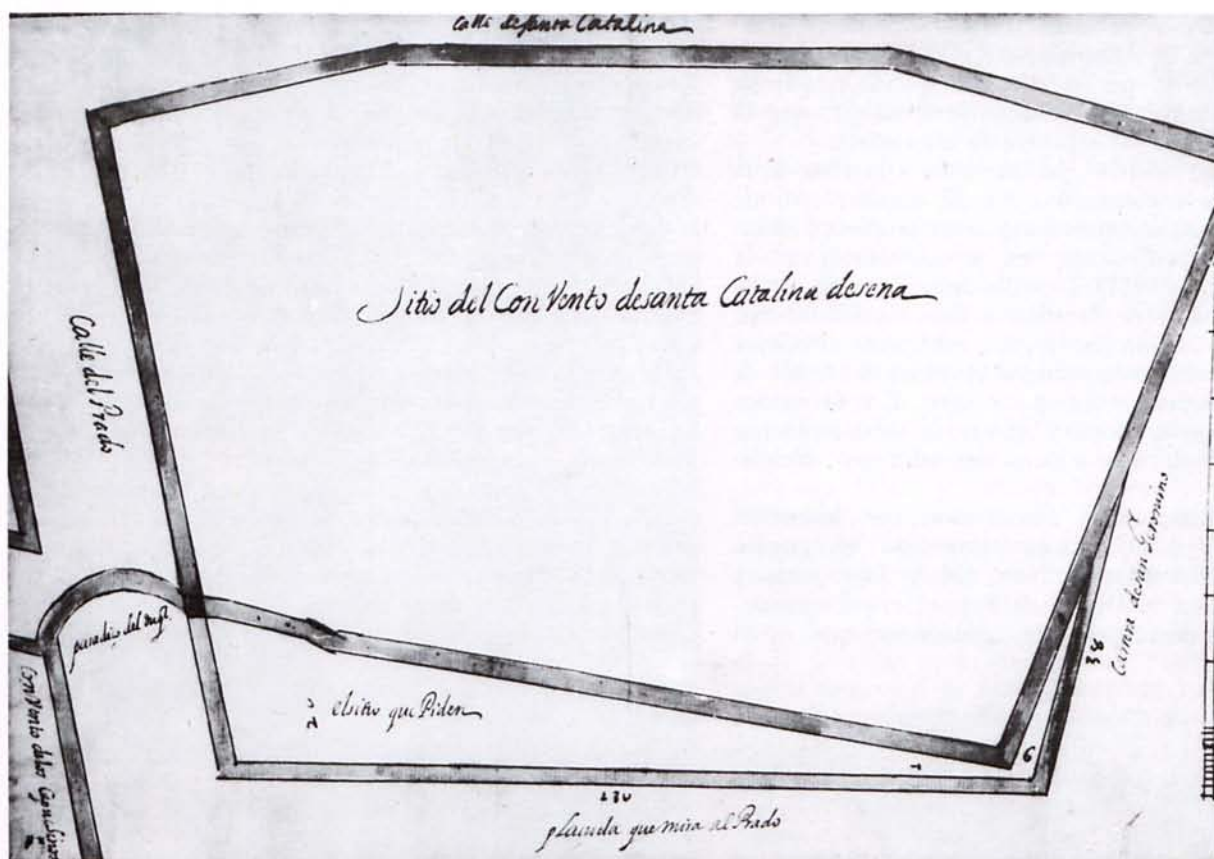


Fig. 5. Pasadizo entre el convento de Santa Catalina de Sena y el palacio del duque de Lerma.

Luzón, frente a la parroquia del mismo nombre, estuvo adornado con escudos y una torre y una entrada configurada con dos puertas. A pesar de sus características nobiliarias, no hubo ningún reparo en la construcción del citado pasadizo. El pasadizo vemos que se fue integrando sin freno alguno en las casas de los más altos aristócratas, como un apéndice más de la vivienda y sometido a su propia estilística (fig. 3).

Efectivamente, el Marqués de la Laguna mencionaba como modélico para el suyo el situado en la calle del Prado, uniendo el Convento de Santa Catalina de Sena con el palacio del Duque de Lerma. Se conservan las plantas del mismo con motivo de una ampliación y reforma del convento llevada a cabo en el año 1641 y en la que media también el Trazador Mayor del Rey (14). El pasadizo de Lerma estaba situado a la altura de la calle de San Agustín, en confluencia con la calle del Prado y convento de los Capuchinos. Fue una construcción recia; quizá se convirtió en el pasadizo más sólido y monumental de la capital entre los numerosos que fue construyendo en sus casas particulares la nobleza. Estaba adornado con un arco de gran amplitud (figs. 2, 4 y 5).

El pasadizo es evidente que se fue consolidando muy seriamente en la programación arquitectónica del siglo XVII. Hemos hallado referencias varias a su proceso y destacamos el que fue construido en 1667 por doña Ana María de Acuña, Marquesa de Valle de Serrato, y Antonia de Acuña y Guzmán, Condesa de Salvatierra (15). Ambas dirigen un informe al Ayuntamiento en el que declaran "que tienen unas casas en la Plazuela de la Villa que alindan con la Parroquia de San Salvador, calle enmedio; piden la gracia de que se haga un pasadizo alto, desde la dicha

casa a la iglesia, consideración de ser casa de don Juan de Acuña, Marqués del Valle, Presidente del Consejo de Castilla, y que, por tanto, sirvió a V. S. en el Consejo como también siendo Procurador de Cortes de la Parroquia". Como se recordará, el lunes 19 de agosto de 1619, celebró Madrid el primer Ayuntamiento en las casas de don Juan de Acuña, "consistiendo su edificio en un cuadro de bastante extensión, con dos pisos, bajo y principal, torres en los cuatro ángulos y dos puertas iguales por la parte de la Plazuela de la Villa o del Salvador, construidas a lo que parece a fines del siglo XVI con hojarascas que acaso se le añadirían después..." (16). Este edificio, sin embargo, fue representativo de la programación general emprendida por Juan Gómez de Mora, y sigue su estilo característico. El pasadizo de los Acuña se levantó en el propio corazón de la ciudad, erigiéndose dignamente al compás de todas aquellas importantes remodelaciones, civiles y religiosas, emprendidas en su entorno.

Pero parece ser que también la alta burguesía madrileña tuvo predilección por los pasadizos. Este origen tiene el que fue solicitado por doña Antonia de Medina, viuda de don Antonio de Ubilla, Secretario de Su Majestad (17). Dicha señora declara "que siendo Camarera durante muchos años de la Imagen de Nuestra Señora situada en el Colegio de San Ildefonso de Niños de la Doctrina Cristiana, sirviendo de muchos años en su iglesia, suplica licencia para que desde la dicha casa pueda abrir un paso por donde pasar a la misa que se celebra en dicho Colegio". Otra vez más la piedad popular intenta manifestarse de manera reservada y discreta. La licencia fue admitida en el año 1685.

A pesar del cambio de dinastía, a pesar de los nuevos aires franceses e italianos que van a recorrer la ciudad



Fig. 6. *Pasadizo entre las casas de los Lasso de la Vega y la iglesia de San Andrés.*
(Maqueta de Gil de Palacio, 1830.)

a todo lo largo del siglo XVIII, el pasadizo sigue arraigado a la arquitectura de la Villa como un elemento encadenado a su estructura por el peso y amor a la tradición. En 1707 solicita la construcción de un pasadizo más el Duque de Montalto "en sus casas enfrente de las del Duque de Pastrana en la Morería" (18): "El Duque de Montalto dice que ha mudado su habitación a la casa nuevamente fabricada en el sitio que llaman de los Luxanes y alquilado para su familia la casa contigua que hoy posee el Convento de Religiosas Franciscanas de Chinchón, que ambas casas dividen la callejuela nombrada de Granada y pide la construcción de un pasadizo alto." El 22 de octubre del mismo año, el aparejador del Buen Retiro y alarife de Madrid, Juan de Morales, visita el lugar y declara "que se puede hazer sin embarazo público". El pasadizo del Marqués de Montalto se construyó y, como se ha de suponer, se levantaba en el marco más idóneo a sus verdaderas raíces, la Morería, lugar, como lo ha definido Mesonero Romanos, "estrecho, tortuoso y laberíntico, de rápidos desniveles del suelo, de caprichosa y estudiada falta de alineación de sus casas y los restos que aún quedan de algunas de ellas que han resistido el poder del tiempo hasta nuestros días, están evidentemente demostrando su origen árabe" (19). El pasadizo estaba en ese poético lugar de las quintillas y tercetos del madrileño don Nicolás Fernández de Moratín. Se levantaba junto a la casa Palacio del Rey Moro. No podía faltar el pasadizo en ese lugar adonde antaño habían sido relegados moros y judíos, formando su aljama o barrio. El siglo XVII allanó el lugar y levantó nuevos caseríos; sin embargo, aquel laberinto de callejuelas nunca llegó a perder su primera organización de raigambre musulmana. Sobre aquel paisaje montuoso y enigmático se levantó el gran palacio de todo aquel distrito, el de don Pedro Lasso de la Vega, que sirvió de aposentamiento a los Reyes Católicos. Por orden real, en el siglo XVI, parece ser que se construyó un regio pasadizo entre dicho palacio y la tribuna de la familia en la inmediata parroquia de San Andrés, convertida en Capilla Real, pasadizo que podemos contemplar en una estampa del siglo XIX (fig. 6).

Pocos años después, el 31 de octubre de 1712, doña María Andrea de Guzmán Dávila, Duquesa de Arisco, viuda del excelentísimo señor don José Sarmiento de Valladares, de la Orden de Santiago, Duque y Señor de Atrisco, del Consejo de Su Majestad, exponía ante el Ayuntamiento de Madrid la siguiente súplica: "... que ha tratado con su hija, doña Bernarda Sarmiento, que al contraer matrimonio con el Excmo. Sr. Don Felix Lopez de Ayala, Conde de Fuensalida y Colmenar, y para su morada se ha tomado en arrendamiento unas casas en la calle del Arenal que pertenecen al Conde de Real y que lindan con las principales en que vivo. Solicita la construcción de un pasadizo entre ambas ya que dará a una callejuela sin salida..." (20). Como se sabe, la calle del Arenal fue una de las más prestigiosas de la ciudad arquitectónicamente, ya que en ella construyeron sus casas principales los Duques de Nájera, los Duques de Arcos y Maqueda y el Marqués de Casa-Gaviria. El pasadizo, capricho o recurso privativo de la nobleza, se engranaba, como pieza natural de algunos palacios, en rincones o en calles principales.

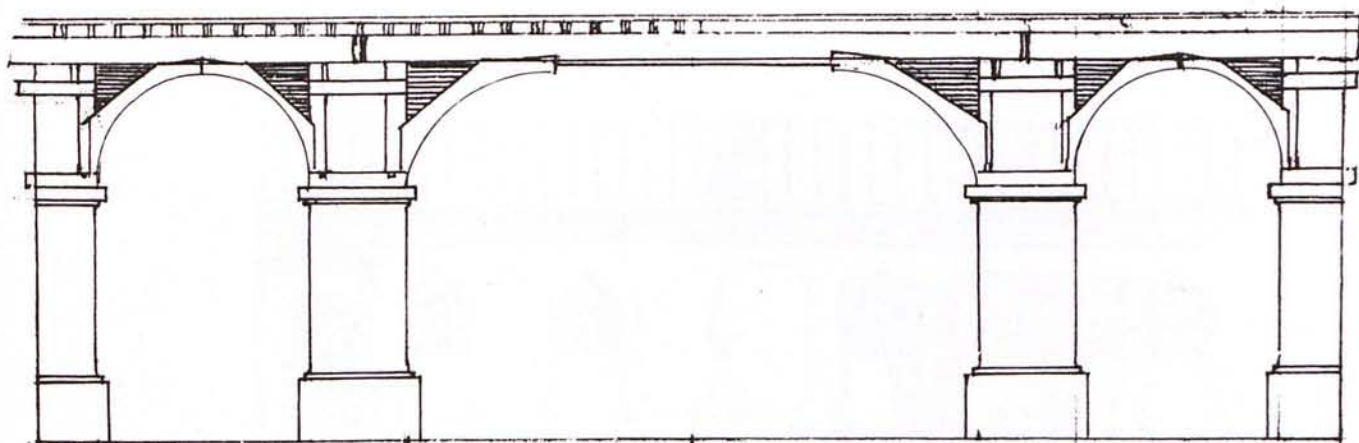
Se conservan los datos del pasadizo solicitado por don Francisco de Benavides, Conde de Santisteban, para comunicar sus casas con la vieja parroquia de San Pedro. El palacio estaba situado en la calle que baja de la Puerta de Moros a la calle de Segovia. Al solicitar la licencia, especifica que su deseo es el de unir su vivienda con una tribuna del citado templo, que posee sobre el coro. El



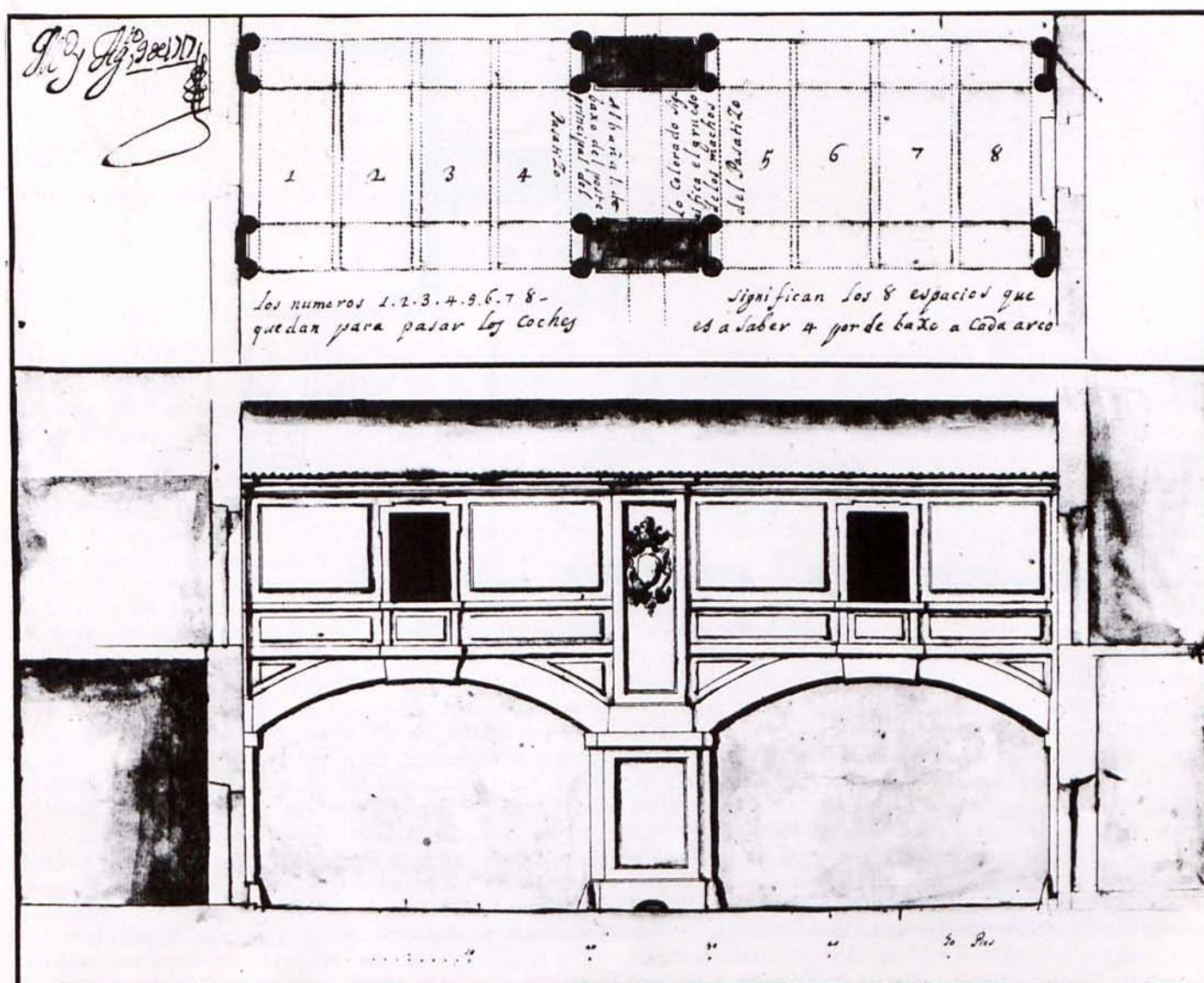
El mismo pasadizo, según un grabado del siglo XIX

informe fue realizado por Teodoro Ardemans el 18 de febrero de 1715, consiguiendo la correspondiente licencia, en la que se hace constar "que no embaraze el paso público ni tenga imperfección la calle disponiéndolo con un arco y siendo en una buena parte de lo que hoy es Plazuela propio de la condesa. Suplica se sirva concederle el paso del ayre para la construcción del pasadizo" (21). El lugar vuelve a remitirnos a sus orígenes musulmanes, donde la vieja iglesia de San Pedro, famosa por su torre mudéjar, sirvió junto a la parroquia de San Andrés de núcleo de aglutinación de la población cristiana. El palacio del Conde de Santisteban incidía en la calle de Segovia, cuya vía angosta en el primer tramo, al llegar a la iglesia de San Pedro, se ensanchaba formando una irregular plazoleta. En ella el pasadizo, quizá con mayor longitud de lo que es frecuente, se convirtió en un gran arco transversal rompiendo la encrucijada y la pendiente.

Un ejemplo más, del que se conservan los dibujos, es el pasadizo solicitado por el Marqués de Almonacid para unir sus casas palaciales con el Convento de los Afligidos de la Orden de Premostratenses (22). Quizá el palacio citado pueda ser el de doña Leonor de Moura, Marquesa de Castelrodrigo, construido en el siglo XVII, en el cual estuvo la famosa capilla "en la que se veneraba una copia de la cara de Dios estampada en el lienzo de la Verónica",



Figs. 7 y 8. Ardemans. Proyecto de pasadizo para unir las casas del marqués de Almonacid con el convento de los Aflijidos (1717).



dos casas que fueron de la Marquesa de Selva Real y de don Tomás de Zorrilla Lovaina. Solicita la "construcción de un Arco-Pasadizo en dicha calle de la Ballesta que dé paso para la servidumbre al expresado Colegio al sitio de dichas casas mediante no resultar perjuicio alguno ni deformar en aquella calle y por la poca comunicación que tiene". En este caso, el reconocimiento del lugar y de la obra fue realizado por Juan Bautista Sachetti el 8 de mayo de 1752. El expediente se acompaña de un diseño firmado por el arquitecto don José Álvarez (25) (fig. 9).

El 25 de febrero de 1763, el Marqués de Montealegre solicita también la construcción de un pasadizo en la calle del Arenal. Don Lorenzo José de Cámara, en nombre del Marqués de Montealegre, Conde de Oñate, Mayordomo Mayor de Su Majestad, dijo: "Que con motivo de haver comprado mi parte unas casas en la calle del Arenal frente de las suyas principales y estar fabricando en ellas solicitó lizencia para hazer un Arco-Pasadizo, lo que se le concedió. Y habiéndose después opuesto el Duque de Arcos y pasado al Fiscal ha declarado no haber lugar al recurso..."

Sin embargo, esta peculiar construcción, tan arraigada en la tradición hispánica, parece ser que comenzaba a tener los primeros detractores. En el informe de oposición del Duque de Arcos se dice que tal Duque "ha prohibido hazer labrar y reedificar en las calles públicas pasadizos, saledizos, corredores, balcones, ni otros edificios que salgan a las calles fuera de la pared donde se hizieron queriendo que aquellas, como que son públicas, queden exentas, libres, estén alegres, limpias y claras y puedan entrar por ellas sol y claridad, así que cesen estos provechos..." (26).

No sabemos el alcance de la normativa de Arcos, ni el apoyo que le pudo prestar el Ayuntamiento. Sólo podemos de momento afirmar que su aplicación, al menos, no fue

rigurosa. En 1813 se documenta la construcción de otro pasadizo solicitado por el Convento de Padres Trinitarios Descalzos "desde la entrada que iba a dar a las casas de la calle de los Remedios" (27) y otro más solicitado por la Comunidad de San Gil, en 1819, sobre la calle de San Nicolás "para comunicarse con la iglesia del mismo nombre desde la casa que vuelve a la calle del Biombo" (28).

Con esta serie de datos, creemos queda documentada esta especial fórmula arquitectónica, muy implicada en el campo visual de la ciudad. La hemos definido como fórmula "encubierta" por su claro papel de ocultación, de reserva, de función secreta a la defensa de la vida privada. Los que creemos en la transformación urbana de la ciudad en el siglo XVII en aras del cumplimiento de una función burocrática y administrativa, de un espacio unificado, uniforme, en el que hacer soportable la actividad palacial y cotidiana que conlleva la capitalidad, hemos de contar también con esa entidad arquitectónica volada, aérea, sobre el aire de la calle, sobre el marco de la atmósfera, como quiebro constante en los nuevos trayectos, como fórmula cruzada en recodo que preserva la intimidad. Era, una vez más, la transposición barroca en concordancia con los principios de la tradición hispánica. Un elemento que nos ayuda a clarificar los comportamientos de una clase social que prefiere convivir aislada del resto de la ciudad como si en ella siguiese todavía dominando algún sentimiento nostálgico de la villa medieval y musulmana. El pasadizo, expuesto a la destrucción y reconstrucción sucesivas, manteniéndose a pesar de todo por su adscripción nobiliaria, impuesto en la red viaria con cierto significado de "dominio", es en la ciudad barroca un rasgo formal con estructura propia y adecuada a su destino que nos obliga a considerar el especial significado cortesano que tuvieron en los siglos XVII y XVIII ciertos principios de construcciones hispánicas anteriores.

NOTAS

- (1) CHUECA GOITIA: "El urbanismo islámico", en *Vivienda y Urbanismo en España*. Madrid, 1982, pág. 83.
- (2) TORRES BALBÁS: "La Edad Media", en *Resumen histórico del urbanismo en España*. Madrid, 1954 (2.^a ed.), pág. 73.
- (3) CHUECA GOITIA, *ob. cit.*, pág. 86.
- (4) TORRES BALBÁS, *ob. cit.*, pág. 91.
- (5) TORRES BALBÁS, *ob. cit.*, pág. 73.
- (6) TOVAR, V.: *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. Madrid, 1983.
- (7) Archivo Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (ASA), 1-3-36.
- (8) ASA, 1-3-18.
- (9) MESONERO ROMANOS: *El antiguo Madrid*. Madrid, 1861, página 233.
- (10) ASA, 1-3-45.
- (11) ASA, 1-1-61.
- (12) ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO: *Libro de Fábrica de la Iglesia de Santiago 1636-1736*.
- (13) V. TOVAR, *ob. cit.*, pág. 436.
- (14) ASA, 1-194-8.
- (15) ASA, 1-188-21.
- (16) R. MESONERO ROMANOS, *ob. cit.*, págs. 74-75.
- (17) ASA, 2-296-12.

- (18) ASA, 1-12-10.
- (19) MESONERO ROMANOS, *ob. cit.*, pág. 44.
- (20) ASA, 1-13-67.
- (21) ASA, 1-14-3. MESONERO (*ob. cit.*, pág. 62) menciona el palacio de Santisteban "como casa principal de sólida construcción regular apoyada por uno de sus costados en el pretil a que da su nombre. Este importante edificio, que lleva uno de los títulos del celebre Condestable Don Alvaro de Luna y de su hijo Don Juan, nacido en Madrid en 1435, y hoy posee el Duque de Medinaceli y Santisteban. Anteriormente tuvo una torre muy grande que hoy no existe".
- (22) ASA, 1-14-27. Los dibujos están elaborados en aguada roja, amarilla, rosa y gris. Elvira Villena, en su memoria de licenciatura, los ha integrado en su riguroso estudio sobre Teodoro Ardemans, en su labor para el Municipio de Madrid. Su estilo y decoración se ciñen con fidelidad a la personalidad del citado arquitecto, responsable en esos momentos de la arquitectura general de la villa.
- (23) ASA, 1-66-155.
- (24) ASA, 1-15-19.
- (25) ASA, 1-20-78.
- (26) ASA, 1-45-27.
- (27) ASA, 1-37-25.
- (28) ASA, 1-39-71.

CRISTOS YACENTES MADRILEÑOS

Por Enrique CORDERO DE CIRIA



Francisco Chacón. *La Piedad* (Escuelas Pías, Granada).

MADRID conserva, incluso después de lamentables pérdidas, una de las más ricas colecciones de tallas de Cristo Yacente y, lo que quizá resulte más excepcional, algunos usos y costumbres con los que la Iglesia y la devoción popular rodearon esta particular representación de Cristo, han llegado hasta nuestros días en algún caso en estado muy puro. El valor de estas manifestaciones nos hizo creer que valía la pena estudiar juntamente la riqueza de las piezas artísticas y el repertorio devocional. Si los modernos estudios de arte no pueden prescindir del entorno en que se crea la manifestación artística, en el caso que nos ocupa parece tanto más necesario por cuanto el tipo que analizamos se forja vinculado a un uso en funciones sagradas y destinado a unos fines específicos.

La tipología del Cristo Yacente es un tema tardío dentro de la iconografía cristiana. Los pasajes evangélicos que van del Descendimiento a la Deposición en el sepulcro (Mt., 27,57-61; Mc., 15,42-47; Lc., 23,53, y Jn., 19,38-42), en el arte románico no tuvieron otra representación que la del Descendimiento: Cristo pende aún de la Cruz mientras es desclavado, con grandes tenazas, por los santos varones Juan de Arimatea y Nicodemo. Pero esta imagen no parece suficientemente expresiva de la muerte intrigante del Dios hecho hombre. Los temas del *Llanto sobre Cristo muerto* y *Santo Entierro* se incorporan a esta primera manifestación y, de ellas, no antes de la segunda mitad del siglo XIV, se individualizará el grupo de la Piedad (1). Los modelos clásicos de la *Conclamatio* y, más aún, de la *Pietà militare*, es decir, el tema de la muerte del héroe transportado a la tumba por las figuras del sueño y de la muerte en un primer momento, por sus compañeros de armas más tarde, serán aprovechados en detalles puntuales por el arte

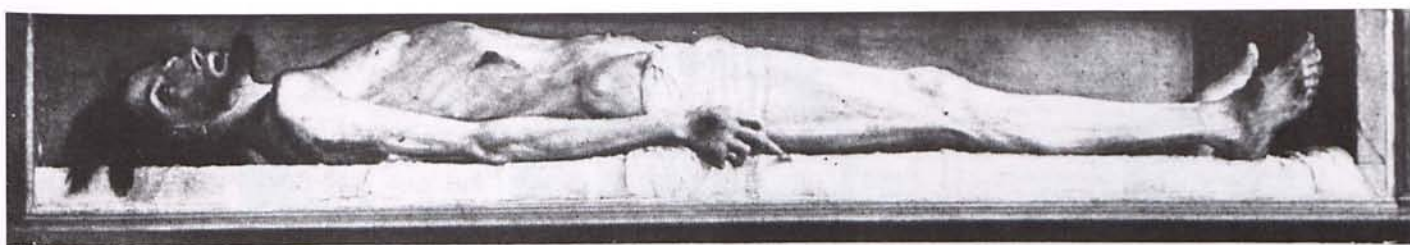
cristiano (2). Otra fuente más próxima son las figuras yacentes de los catafalcos o *enfeus* góticos (3), tumbas murales derivadas del sarcófago colocado en un nicho de arco en el muro, sobre el que reposa la efigie yacente del difunto, a menudo con representaciones del entierro y plañideras. A partir del siglo XIV, en Francia, estos yacentes revisten cada vez más el carácter de *retrato* del difunto mostrado "en todo el horror de su consunción cadavérica" (4). El propio Cristo muerto, imagen de un Dios que asumiendo el dolor hace de éste un don preciosísimo en el terreno del espíritu, es un Cristo patético destinado a conmover al espectador, por cuyos pecados padeció muerte atroz.

El impresionante *Cristo muerto* de Hans Holbein el joven (1522, Museo de Basilea), que será una de las primeras ocasiones en que el arte refleje la soledad de Cristo en su muerte corporal, es de tal realismo que, en ocasiones, se ha inventariado como *retrato de cadáver* olvidando la divinidad. La predicación no es ajena a la creación de ese ambiente de especial patetismo bajo cuya influencia se formaliza el tipo iconográfico: San Bernardino de Siena, por ejemplo, llamando la atención hacia el dolor de la madre, comparó el tema de la *Piedad* con el de la infancia. La Virgen, que nunca ignoró el destino redentor del fruto de sus entrañas, sosteniendo al Hijo muerto en el regazo, recordaría las ocasiones en que, siendo niño, lo tuvo de igual forma; y, así, no escasean los grupos de la *Piedad* en los que la figura de Cristo se ha representado a menor escala que la de la madre, como si de un niño maltratado se tratara.

En el siglo XVI, la figura de Cristo muerto tendido sobre una camilla, expuesto su cuerpo preciosísimo a la devo-



Bartolomé Bermejo. *Piedad*. 1490 (Catedral de Barcelona).



Holbein. Cristo en el sepulcro. 1520 (Museo de Basilea).

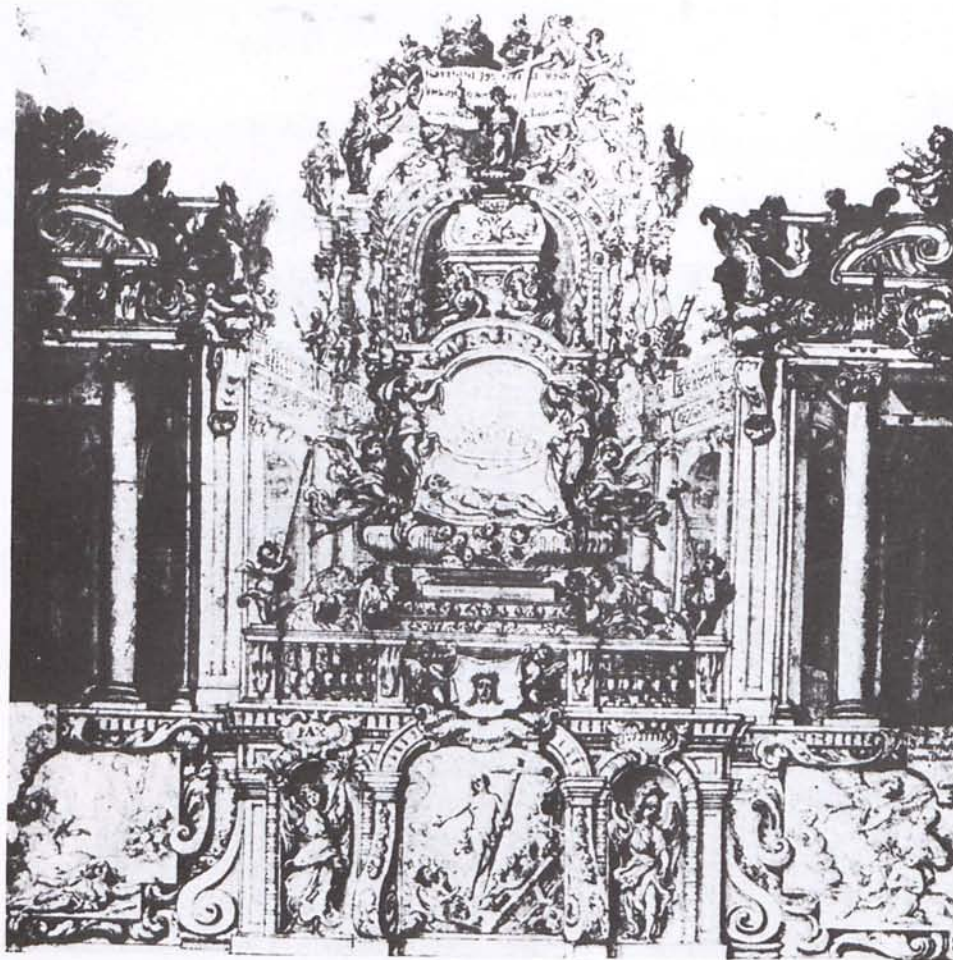
ción antes de quedar envuelto por el sudario, en grupos del *Entierro* tales como el de Juan de Juni en el Museo de Valladolid (formado por tallas exentas a diferencia de la composición del mismo tema para la Catedral de Segovia, en un solo bloque), se independizará de este motivo, o del más sencillo de la Piedad, de forma tal que la figura de Cristo queda ahora aislada, sin más compañía que la del espectador, al tiempo que también la Virgen—de las Angustias, de la Soledad, etc.—se ve privada de la compañía del Hijo.

Pero no son estos orígenes de la *imagen* suficientes para explicar debidamente el fenómeno. Las funciones religiosas (procesiones y autos sacramentales) y la extensión del culto a la Sábana Santa de Turín serían factores determinantes a la hora de efectuar los encargos. La devoción a la Sábana Santa parece muy vinculada a ambientes aristocráticos que desempeñaron también un importante papel en los encargos efectuados a Gregorio Fernández. El convento de las Lauras de Valladolid conserva un lienzo del Santo Sudario, regalo de la fundadora, cuarta duquesa de Alba por su matrimonio con don Fadrique de Toledo. Un documento del propio convento, que se reproduce por su valor modélico, explicaba así el origen de la pintura:

"El duque D. Fadrique, al pasar por Saboya en el tiempo que hacía la guerra a los herejes, llegando a su noticia la preciosísima reliquia del santo sudario que tiene aquella

ciudad, hizo llevar un pintor para que la copiase, y no estando más que echadas las primeras líneas, avisaron a su excelencia se partiese luego, porque estaba ya el enemigo en campaña. Viendo, pues, que no podía conseguir el fin de sus santos deseos, pidió al gran duque de Saboya que para que no se fuese sin aquel consuelo de su devoto espíritu mandase se pusiese sobre el Santo Sudario aquel su lienzo. Hízose como su excelencia le había suplicado. Y Dios quiso premiar el santo celo con un prodigio, porque habiéndose puesto el lienzo de la manera que se ha referido sobre el Santo Sudario, al separarle se halló en él estampada la efigie del Señor, con tanta semejanza que no se pudo discernir cuál de los dos fuese el original."

Hemos aludido también, como fuente de encargos, a las procesiones y representaciones de la Pasión. Una muestra interesante es la que organizaba la Cofradía del Santo Entierro de Sevilla, que hacía su parada de tarde en tarde, a diferencia de las cofradías más populares, por los muchos gastos que su salida ocasionaba. De la talla, sin fundamento atribuida a Montañés, se cuenta la improbable y común leyenda de su hallazgo milagroso en las murallas de la ciudad al ser recuperada por Fernando III. Pero las procesiones no se inician hasta la fusión de la primitiva Cofradía con la de Nuestra Señora de Villaviciosa, fundada en 1582 por Tomás Pessaro, genovés, maestro de alfarería. La proce-



Rizzi. Proyecto para un altar (Uffizi. Florencia).

sión y función sagrada se abría a las doce del Jueves Santo, exponiendo las imágenes del Crucificado, la Virgen, San Juan y las Marías en un altozano próximo a la Puerta Real, permaneciendo entre luces hasta las tres de la tarde del viernes. En ese momento, se procedía a la predicación del Sermón del Descendimiento y acto seguido se representaba éste, desclavando al Cristo cuatro sacristanes llamados *varones timoratos*. Envuelta en una mortaja, la imagen de Cristo se llevaba a la Catedral y, de vuelta, quedaba expuesta a la veneración en el convento de San Pablo. Allí permanecía hasta la mañana del domingo de Resurrección en que lo recogía la Hermandad llevándolo, en actitud de Resucitado, de retorno a su capilla. A estos pasos del Yacente y el "Duelo" (la Virgen, San Juan y las tres Marías), se incorporó más tarde el paso de la Muerte, alegoría de ésta llorosa al pie de la Cruz vacía, obra de Juan de Astorga.

De estas escenificaciones del drama sagrado conserva el "Código de Autos Viejos" algún diálogo y resta el testimonio de múltiples tallas de Cristo con los brazos articulados, además de la celebración, todavía hoy vigente, en Bercianos de Aliste (Zamora). En estos casos, se trata de una forma de culto eminentemente popular; las cofradías se dotan de Cristos para la ocasión mediante el expeditivo método de aserrar los brazos de un Crucificado preexistente adaptándolos al doble uso a que se les destina; y no sólo en España. Ejemplos tenemos en un Cristo de Donatello conservado en Santa Croce de Florencia y en el de Fuentes

de Nava (Palencia) en la órbita de Juan de Valmaseda. Los encargados para este fin se construirán atendiendo a su uso más que a los dictados del arte, pues difícilmente pueden conjugarse las dos actitudes—horizontal y vertical—y obtener un modelo que satisfaga al tiempo dos puntos de vista tan contrarios (5).

La costumbre de exponer al Yacente en Jueves Santo en el Monumento está en el origen de otra serie de encargos (6). El carácter efímero de estas composiciones impide su conocimiento en profundidad, pero no faltan testimonios documentales de su uso, también en Madrid. El *Libro de Fábrica* de la parroquia de San Sebastián, en la visita de 1641, recoge el pago de 450 reales "a Benito Ruiz, pintor, por las pinturas de los lienços del monumento", y de 16 reales por "retocar el lienço del Santo Christo en el sepulcro", más otros 30 por dorar su marco (7). En torno a esos años, trabaja también para el monumento de San Sebastián Luis Carducci, que se dice "criado de su Majestad y catedrático de artillería", que hace la obra en madera del monumento, su dorado, y unos "jerolíficos" para la custodia (8). Como vemos por este ejemplo, el Yacente del Monumento es pintura, y así también el que los curas de San Lorenzo de Valladolid encargan a Mateo Cerezo a fines del xvi (9).

Por un dibujo a pluma y aguada que se conserva en los Uffizi de Florencia, relacionado por A. E. Pérez Sánchez con Francisco Rizzi "en su estilo más exaltadamente decorativo, posterior a 1660 y después de haber asimilado to-

talmente la técnica y los modelos de Mitelli y Colonna" (10), podemos hacernos una idea de estas arquitecturas efímeras. Entre gran aparato barroco, el Cristo Yacente ocupa el cuerpo central. A su alrededor, profusa decoración vegetal y ángeles pasionarios, con las Virtudes y escenas a modo de *quadri riportati* en las que, bajo el Yacente, se representa el *descensus ad infernos* y a sus lados los espejos doctrinales (Sacrificio de Abraham y Serpiente de bronce). Pérez Sánchez supone la obra destinada a la catedral de Toledo, pero para Monumento de Semana Santa falta en él un lugar idóneo para la colocación del Santísimo, a menos que éste se situase, como veremos en el Yacente de las Descalzas Reales (donde trabajó Rizi en la decoración de la capilla del Milagro), en el costado herido de Cristo. Por otra parte, el dibujo, elemental y apenas insinuado, del Cristo Yacente, sobre un lienzo que sostienen dos ángeles adolescentes, puede ser copia memorística de los yacentes de Gregorio Fernández, a los que recuerda. Dos Yacentes del escultor afincado en Valladolid sirven de receptáculo para el expositor con la Sagrada Forma, en las Carmelitas de Burgos, y para una cápsula que contiene la reliquia de la sangre, en Santa Clara de Lerma. E insólitamente, el Cristo Yacente eucarístico en un lienzo, infelizmente no conservado, que cita Tormo (11) en pieza inmediata a la sacristía de Santos Justo y Pastor (Maravillas), tendrá este origen.

Al desmontarse los Monumentos, las tallas de Cristo Yacente pasan a dependencias secundarias o al banco de algún altar, donde a menudo no han sido advertidas por los expertos. Pero en ocasiones excepcionales, que tendremos ocasión de ver bien representadas en Madrid, en torno al Cristo se construye una decoración estable, limitada en los casos más sencillos a la construcción de un altar para la Dolorosa.

Testimonios literarios no ahorran patetismo al describir la imagen lacerada del Cristo muerto y son buena ayuda para comprender mejor lo que a través de la imagen pintada o esculpida se desea transmitir: la meditación sobre los "despojos" de Cristo, acercándolo a su condición humana, no debe ocultar, sin embargo, la divinidad, sin la que no hubiera sido posible la Redención. Cristo, cargando con los pecados de los hombres, ha aligerado la carga que pesaba sobre la humanidad: "Mas viendo los despojos / De que esta muerte vuestra queda llena, / Se acaban mis enojos", reflexiona el alma ante el yacente en un romance del *Cancionero de Úbeda*. Cristo muerto obra la liberación del pecado, destruyendo las puertas del infierno. Su cuerpo mismo refleja la divinidad en el *Epitafio al Sepulcro de Cristo* que puso Benito Arias Montano en sus *Monumentos Sagrados de la Salud del Hombre*, seguido de un epigrama a "las riquezas del linaje humano": "...Abrigad esos miembros, nada ofenda / su honor; aunque cadáver es de hombre, / son de Dios esos miembros, sin contienda. / No temáis corrupción ni hedor que asombra / que está muy lejos esa carne pura / de achaques semejantes..." (12). Pero ese "sacro cuerpo, real, ungido" es, en palabras de Luis de Ribera, también y al mismo tiempo, imagen de "pavor maestra", vestida de amarillez, siniestra (13). Esta doble exigencia de mostrar el dolor en su estado más extremo y la incorruptibilidad que a la divinidad corresponde, difícilmente podrá ser atendida por el arte: el Cristo patético pierde terreno frente al modelo heroico al imponerse la concepción clásica del desnudo, idea en la que persisten Gregorio Fernández y Sánchez Barba en pleno siglo XVII, cuando ya la religiosidad recobra tintes dramáticos, confiando a la policromía los efectos expresionistas y al modelado la belleza ideal del cuerpo en que encarnó la divinidad.



Procesión del Santo Entierro en Madrid (1970).

Primeros ejemplares madrileños: Gaspar Becerra y Gregorio Fernández

La serie de Yacentes madrileños se abre con el expresionista y patético del claustro alto de clausura del convento de Franciscanas Descalzas (Descalzas Reales), atribuido desde Torno a Gaspar Becerra. De él y de la procesión que con él se celebra en Viernes Santo ha escrito este autor: "La más sencillamente impresionante y artística de las de España y con música antigua del tiempo de la fundación (?). En ella se conduce entre cajas y a varas (sin urna) un Cristo yacente de Gaspar Becerra, probablemente, guardado en clausura y eucarístico (¡en Viernes Santo!) por privilegio especialísimo" (14). La imagen del Yacente enfatiza las heridas con un expresionismo tal que no deja traslucir finalidad estética. Es un cadáver fuertemente contorsionado, con los músculos agarrotados y los miembros dislocados, reflejando bien la forma cruenta de la agonía. Se ha tallado exento, sin sudario. El perfil, ondulado, se quiebra en el esternón. El paño de pureza o *subligaculum* es holgado y envuelve el perímetro, equilibrando el ensanchamiento de la caja torácica. Brazos y piernas discurren paralelos, levemente flexionados, y la cabeza se ladea, hundándose en los hombros. La forma no natural en que le



Gaspar Becerra. Cristo del convento de las Descalzas Reales.

sobrevino la muerte, resaltada por el uso generoso de una policromía fuertemente expresionista, viene indicada también por la forma en que reposan las manos, con las palmas hacia arriba, y por los pies aún cruzados. La atribución a Gaspar Becerra parece contrastar con la lectura clasicista que este polifacético maestro hace de Miguel Ángel, en oposición al apasionamiento berruguetesco, pero es aceptable como indicativa de las vacilaciones con que se resuelve el problema de la imagen religiosa manierista.

Casi tan importante como la talla es su entorno. Colocada en una capilla del claustro de clausura, profusamente decorada con grutescos al ingreso y grisallas atribuidas al propio Becerra en los muros, se representa en ellas el ciclo de la Resurrección, destacando así la victoria sobre la muerte, señal inequívoca del tipo de *lectura* que se desea sugerir con el Yacente. El fondo del altar en el que se asienta el Cristo se decora con ángeles mancebos que sostienen extendido el sudario que, en su forma, recuerda a la Sábana Santa de Turín, de la que se guarda un pequeño e ingenuo dibujo sobre una de las puertas de este claustro. Pero no sólo la Sábana Santa se nos ha querido recordar aquí, sino la pureza del cuerpo santísimo, como quería Arias Montano; pureza que se expresa, como en la escena del Bautismo de Cristo, de donde, sin duda, se ha tomado el modelo, por medio de la asistencia de los ángeles oferentes del lienzo que encubrirá la desnudez.

Hasta su apertura como museo, el Cristo permanecía todo el año en clausura y sólo se exhibía en los oficios de

Viernes Santo a los que seguía la procesión. Para esta ocasión, al costado abierto se adapta una pequeña custodia con peana de ángeles adoradores y esmeraldas en el viril. El modesto claustro aparece ese día enriquecido con los tapices eucarísticos sobre diseño de Rubens, regalo de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, quien vistió el hábito de las Descalzas Reales (15). El cuerpo de Cristo simboliza así la transustanciación en las especies eucarísticas.

La vida conventual, en distintas etapas, aparece marcada por este culto. Tomás Luis de Victoria (Ávila, 1548-Madrid, 1611), capellán de las monjas, compuso el canto melismático de las *Lamentaciones* o *Eheu!* que cantan las monjas desde el coro durante la procesión. Y, en el otro extremo de la religiosidad, con ese sentimiento nivelatorio que es característico del barroco y que tiene, entre otras manifestaciones, la de las jácaras en las que los niveles de lo sagrado y lo profano se confunden (16), el Tribunal de la Inquisición de Toledo recogió, en 1662, unos diálogos que cantaban las monjas de las Descalzas Reales con motivo de la visita al Santo Sepulcro. De la índole de éstos, llenos de chanzas y chocarrerías, da buena muestra la primera estrofa: "*Madrugaron Tres Marias / una mañana de Pascua, / que las mujeres madrugan / siempre por salir de casa*" (17).

También en las pinturas murales de la monumental escalera, encargo de Sor Ana Dorotea, hija del emperador Rodolfo II, terminadas en 1684, según una inscripción en

la propia escalera, el Cristo Yacente, como devoción particular del convento, encuentra acomodo. De atribución discutida, la panda norte, la que aquí interesa, será de Pereda. El Yacente, adorado por tres ángeles, queda enmarcado por una arcada de corte clásico al pie del Calvario, con una inscripción que reza *QUIA IN IPSIS IVSTIFICASTI ME*, y una segunda, en el encuadramiento inferior abarcando las dos escenas: *DOMINE PER ILLAM AMARTITVDINEM QUAM SVSTINVESTI, EL MATER TVA SSMA INGRESSA EST DE CORPORE TVO SANCTISSIMO, MISERERE ANIMAE MEAE INGRESSV SVO*.

De la larga serie de Yacentes de Gregorio Fernández, divulgador eximio de un tipo preexistente (18), cinco aparecen vinculados a Madrid. Características tipológicas de todos ellos son la visión frontal en la concepción del diseño, que no obsta para un perfecto acabado de todas sus partes, como ha demostrado Martín González con el de San Vicente de Valladolid, único enteramente desnudo y esculpido exento (sin sudario). La visión correcta, del costado derecho, se facilita con una leve inclinación del plano hacia este lado y con el ladeamiento de la cabeza y elevación de la pierna y brazo izquierdos. El paño, abierto, como mero pliegue del sudario descuidadamente dispuesto, tiene en los primeros ejemplares —llegando hasta el de los Capuchinos de El Pardo— una cinta de sujeción, abandonada luego con evidente mejora en la fluidez del desnudo clasicista. La

cabeza reposa sobre una almohada en la que se dispone cuidadosamente ordenado en mechones el cabello. La flexión de la pierna izquierda, insinuando un *contraposto*, para evitar la total rigidez, dota al diseño de alegría, a cuyo efecto último contribuye mucho una exquisita policromía, más expresiva en los últimos de la serie. Los primeros, los de Santa Clara de Lerma, de hacia 1606, y San Pablo de Valladolid, encargo también, posiblemente, de los Lerma, se caracterizan por las formas más robustas, que se irán atenuando con el tiempo.

El primer trabajo para Madrid, reivindicado por Martín González para Gregorio Fernández, datándolo hacia 1611, aunque aceptando participación de taller, es el del convento del Sacramento, también relacionado con los Lerma, que María Elena Gómez Moreno creyó de un imitador tardío. Se trata, todavía, de un tipo hercúleo, relacionable con el de la catedral de Segovia.

El de los Capuchinos de El Pardo, que se cuenta entre los más pequeños (1,55 metros), ha sido el más ensalzado. Encargo probablemente de Felipe III, promotor del convento a instancias del padre Brindisi y, ejecutado en 1614, aunque la tradición viene sosteniendo que el encargo se realizó en 1604 y con motivo del nacimiento de Felipe IV, lo que parece desmentir un documento algo confuso aportado por Martín González y el silencio que sobre el Cristo



Detalle del Cristo anterior.



Gregorio Fernández. Cristo del convento de Capuchinos de El Pardo.

guarda el manuscrito 3.661 de la Biblioteca Nacional de Madrid, descripción en verso de El Pardo y su convento fechada con precisión a 7 de enero de 1613. La delicada carnación, que no oculta por completo el color de la madera, ha sido particularmente elogiada en este Cristo, instalado un viernes de marzo de 1615 en el banco del retablo, conducido en solemne procesión desde el Alcázar (19). Su colocación actual, en una urna historiada sobre pedestal de mármoles, obra de los talleres Granda en 1945, resulta por entero desafortunada, obligando a su observación desde un punto de vista contrario al correcto.

El éxito inmediato de este modelo promueve otros encargos. A este momento de mayor languidez corresponde el del convento de la Encarnación (1,77 metros), que aparece citado por Luis Muñoz en su *Vida y virtudes de la venerable Mariana de S. Joseph*, impreso en Madrid en 1646, con su fondo de urna, pintura de Diriksen de la Dolorosa con San Juan y la Magdalena, de media figura, y el adorno de la capilla (20). Según Velasco Zazo (21), era tradicional en el Capítulo de la Encarnación "la procesión que en torno del sepulcro hacen las monjitas en la madrugada del Domingo de Resurrección, anunciando ésta con el volteo de campanas".

El Yacente (1,71 metros) del convento de San Plácido ha sido considerado por Martín González de muy alta calidad y superior al de la Encarnación. Para él se levantó capilla decorada con pinturas de Francisco Rizzi, Cabeza-lero, Claudio Coello y Francisco Pérez Sierra, perdida en 1908 (21 bis). Completa el número de los Yacentes madrileños de Gregorio Fernández el conservado hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, procedente de la Casa Profesa de Jesuitas en Madrid (Noviciado), al que se aludirá luego.

La dictadura estilística de Gregorio Fernández

El modelo establecido por Gregorio Fernández goza de un merecido prestigio desde el primer momento, pero recorta las posibilidades creativas de sus sucesores, que lo siguen repitiendo hasta las últimas décadas del siglo. Y aún en los posteriores no dejará de marcar su impronta.



Gregorio Fernández. Cristo del convento de la Encarnación (Madrid).



Copia de Gregorio Fernández. Cristo de la iglesia parroquial de San Martín (Madrid).

La iglesia parroquial de San Martín (antes convento benedictino de Portacoeli) guarda un Yacente que Tormo, aun con interrogante, asigna al propio Gregorio Fernández (22), teniéndolo por *notable*. No lo cita, ni como de taller, Martín González. Se trata de una mediana copia tardía, con evidentes caídas en cuanto a calidad, particularmente en las piernas mal proporcionadas y en la mano y hombro derechos, sin apenas relieve. La pobre policromía, muy deteriorada, hace improbable toda vinculación con el taller del maestro, pero es buena muestra de cómo se repite servilmente el modelo.

El marqués del Saltillo (23) dio a conocer un importante documento notarial fechado el 21 de mayo de 1650 por el que Juan Sánchez Barba, maestro escultor vecino de Madrid, con residencia en la calle de Hortaleza, se compromete con Pedro Pérez de Araujo, maestro pintor, a entregarle en septiembre del mismo año un "Santísimo Cristo en el sepulcro de seis pies de largo en blanco hecho de su mano y ha de imitar el Santo Cristo que está en la Casa Profesa de esta Villa". Por él se le pagarían 1950 reales. En el mismo acto se contrata con Francisco Belvilar, maestro arquitecto, el sepulcro en blanco, por el que Pérez de Araujo pagaría 2.950 reales, y a Pedro Pérez —que no sabe firmar— se le encarga el dorado por 1.550 reales. De la policromía del Cristo nada se dice, pero es fácil deducir que de ella se encargaría el mismo Pérez de Araujo —al que no se debe confundir con el otro Pedro Pérez—, quien habría recibido el encargo del conjunto de la obra de un desconocido comitente. Pero la importancia del documento estriba, para nosotros, en demostrar cómo el gusto de los clientes persiste fijo en los modelos de Fernández. A Sánchez Barba, no obstante, y relacionándolo con el



Altar de la Soledad. Iglesia parroquial de San José (Madrid).

documento del marqués del Saltillo, ha atribuido María Elena Gómez Moreno (24) el Yacente del Carmen Calzado y su réplica en San José, por coincidir su estilo con el Crucificado del Caballero de Gracia, obra suya indudable. Quedaría, en tal caso, realizada la personalidad del escultor quien supo aprovechar el modelo dado por el comitente para crear una obra independiente y propia, dentro de un gozoso clasicismo. Ambas tallas son exentas y su concepción es más movida que en el modelo de Fernández. El desnudo es natural y fluido, levemente arqueado el cuerpo de suave factura. Pese a la menor valoración que del conservado en San José —antiguo convento de San Hermenegildo, de carmelitas calzados en su rama masculina— hace Gómez Moreno, se aprecia en él una calidad similar en las dos tallas, si bien las distancia la policromía, más estridente en el de San José que en el conservado en la actual parroquia del Carmen y San Luis, particularmente en el trata-

mía a causa de la veneración de sus devotos. No habiendo sido advertido por Tormo, pensamos que pudo estar colocado primitivamente en la capilla pasionista (de la que más adelante se tratará y de la que tampoco se ocupó Tormo), que actualmente cobija un Yacente moderno.

Pero un Cristo yacente patético como el de Becerra bajo el influjo dominante de Fernández, ya no parece posible. Y no se encontrará uno así hasta llegar al pequeño y un tanto insólito Cristo de Michel Perronius, firmado y fechado en Nápoles, 1690, conservado en el convento de la Encarnación. Macerado y agarrotado todo él, con fuerte contracción corporal y heridas abiertas en la madera realizadas por una violenta policromía. Labrado en camilla y con almohada, sobre la que discurre el sudario, no obstante, la cabeza cae fuertemente por efecto de la elevación del tórax dilatado. Brazos y piernas se presentan tumefactos y forzados. Faja amplia y lisa, envolviendo todo el con-



Michel Perronius. *Cristo del convento de la Encarnación.*

miento de la sangre y los azotes, pero también más cuidado en el paño de pureza (que, como los de Fernández, deja el costado desnudo), con finas franjas verdes. Su colocación, empotrado en el muro, en un altar de la Dolorosa, es, además, más fiel que la urna exenta que lo cobija hoy en el Carmen. La visión por los cuatro lados, posible de este modo, evidencia el punto de vista único de su concepción, con incorrecciones cuando el punto de vista del espectador se modifica.

A diferencia de los Yacentes de Fernández, en los dos de Sánchez Barba, la cabeza cae, sin apoyo de almohada, tensando el cuerpo. El brazo izquierdo reposa sobre el paño superfemoral y la mano derecha, entreabierta, mira hacia arriba. En el Carmen, la urna presenta dos aberturas a los pies, por donde asoman éstos, que han perdido su policro-

torno. A su lado quedan la corona de espinas, tenaza, martillo y un clavo de proporciones desmesuradas, detalles que no se encuentran en ninguno de los españoles.

Escenografía barroca

Ya en el siglo XVIII, el peso de Gregorio Fernández sigue gravitando sobre los autores, pero lo que más destaca es la construcción de ámbitos específicos y muy escenográficos para el Yacente. La forma más simple, de retablo, se conserva con su pureza original en San Marcos. Tiene, como detalles característicos, la talla de la Dolorosa, de vestir, en el cuerpo del retablo y el cuadro, fondo de urna, de San Juan, la Dolorosa y la Magdalena; todo ello en un



Cabeza del Cristo anterior.

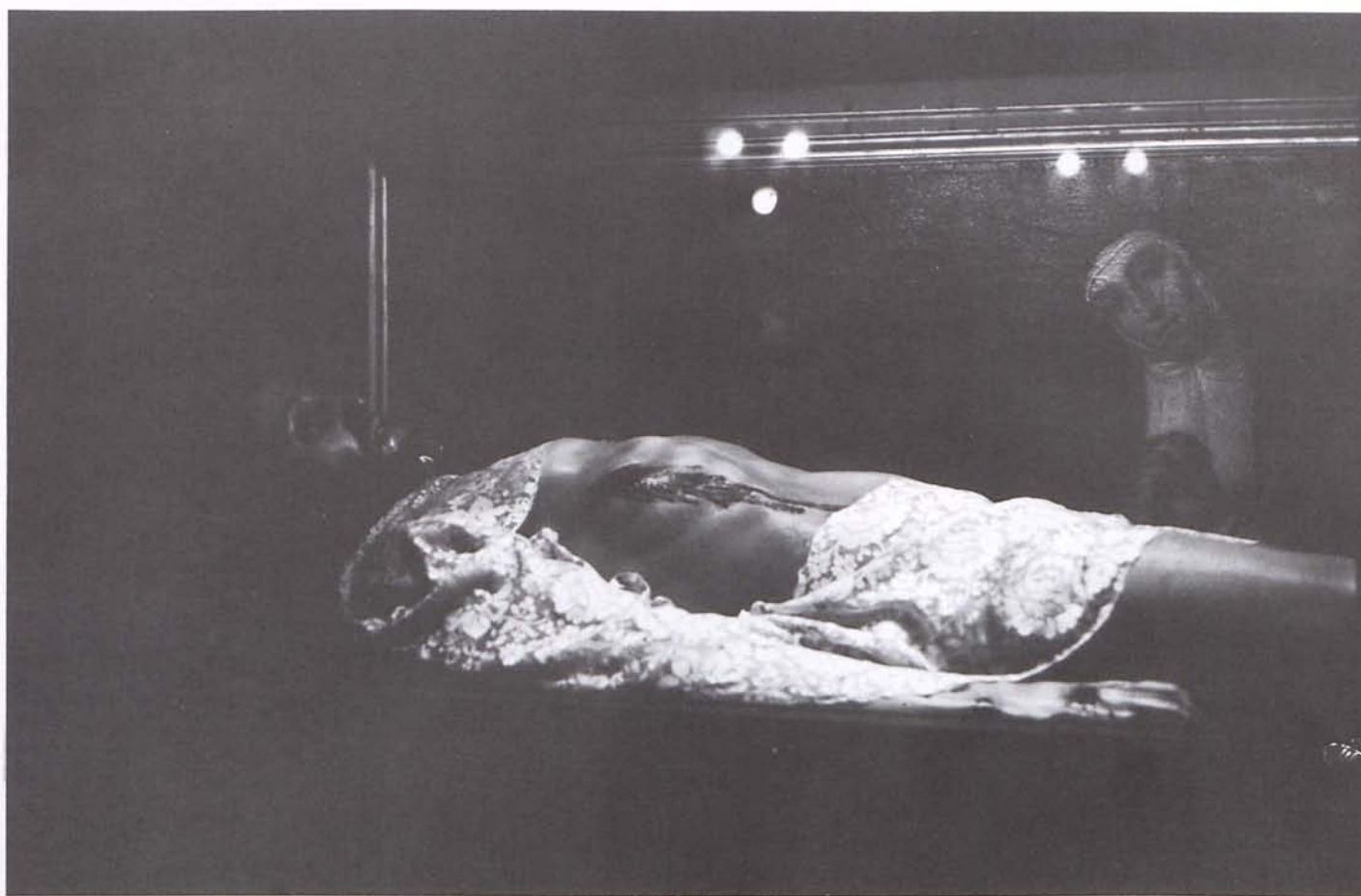
retablo de madera pintada simulando mármol con nubes y angelillos en estuco, de Roberto Michel. El Yacente ofrece la peculiaridad, único en Madrid, de su articulación, siendo desmontables brazos y piernas y, según Tormo (25), se le ha arreglado el cabello que antes era de pelo natural. Sigue libremente la iconografía de Fernández, pero es más rígido que el de éste y labrado sin sudario, envuelto en mantilla de hilo.

La Santa Faz que se venera en este retablo se ha colocado recientemente, procedente de la capilla llamada de la Cara de Dios—donde hoy la calle de Cristino Martos—, erigida en 1689 por doña Leonor de Moura, marquesa de Castel Rodrigo. El lienzo, vinculado al mayorazgo, copia del rostro de Cristo en la Sábana Santa de Turín, se exponía al público en Viernes Santo, originando una romería que fue suprimida en 1917. No debía de ser muy antigua, pues no la menciona Mesonero Romanos (26), que sí da cuenta de la exposición a la vista de los devotos, y contraría una copla de Juan de Iriarte, tío del célebre fabulista, de la que se desprende que Madrid en el siglo XVIII vivía el Viernes Santo con recogimiento: "*Campanas callan y coches, / todo está quiento en Madrid, / que sólo hoy que muere Cristo / se puede en Madrid vivir.*"

Excepcional efecto escenográfico ofrece la capilla pasionista del Carmen Calzado, ignorada por Tormo y por María Elena Gómez Moreno en sus notas posteriores a la guerra civil. El Yacente, colocado en una urna bajo el altar, es obra del escultor murciano José Planes, posterior a 1940 (27) y ya muy deteriorado; de tamaño natural, hercúleo, labrado con la camilla, es de poco interés. Pero su hueco indica la existencia allí de un Yacente anterior



Retablo de la Soledad. Iglesia parroquial de San Marcos (Madrid).



Anónimo. *Cristo yacente*. Iglesia parroquial de San Marcos (Madrid).

que bien pudo ser el de Sánchez Barba. La capilla se cierra con una reja en el tránsito del xvii al xviii, con la cartela: ALTAR DE ALMA PERPETUO. VISITANDO ESTA CAPILLA SE GANAN LAS MISMAS INDULGENCIAS QUE EN SAN JUAN DE LETRAN EN ROMA, y en otra inscripción: REAL E ILUSTRE CONGREGACION DEL SSM^o SMENTO Y STO ENTIERRO. El retablo, de orden salomónico, con columnas torsas ya del xviii, se prolonga en los muros laterales hasta alcanzar el arco de entrada. El espectador queda envuelto en el trabajo de tarjas, festones y cartelas con recubrimiento de oro que, en una manifestación suprema de *horror vacui*, cubre en toda su extensión los muros, creando un ambiente nítidamente diferenciado del resto del templo. La hornacina central, entre estípites, alberga una Virgen de la Soledad, talla de vestir, y, como se ha dicho, bajo el altar se abre un nicho para el Yacente. En los muros laterales, pinturas muy ennegrecidas, adivinándose una copia de la *Coronación de Espinas*, de Van Dyck, y un *Cristo a la columna con San Pedro en lágrimas*, derivado de Cano. En la bóveda, pinturas al fresco de ángeles pasionarios encuadrados por grisallas.

El binomio constituido por la Dolorosa de vestir y el Yacente se encuentra también en la iglesia de las Calatravas, en un retablo de Churriguera. Se trata de un Yacente pequeño (0,87 metros) colocado en una urna sencilla al revés de lo normal—visible el costado izquierdo—y, al menos desde este punto de vista, que no parece sea el correcto, fuertemente contorsionado. Es talla exenta, es decir, labrada sin camilla ni sudario. Y en San Ginés, hay otro en el banco del altar de la Virgen de la Soledad. El Cristo yacente, quizá de fines del xix, se nos muestra muy rígido,

sólo rota su horizontalidad por la leve inclinación de la cabeza, acomodándose a la almohada pese a ser talla exenta. El paño superfemoral muy abultado, con amplio vuelo, en contraste con la anatomía sumamente consumida, equilibrándose con el abultamiento de la caja torácica. Policromía muy sobria, prescindiendo de los característicos reguerros de sangre.

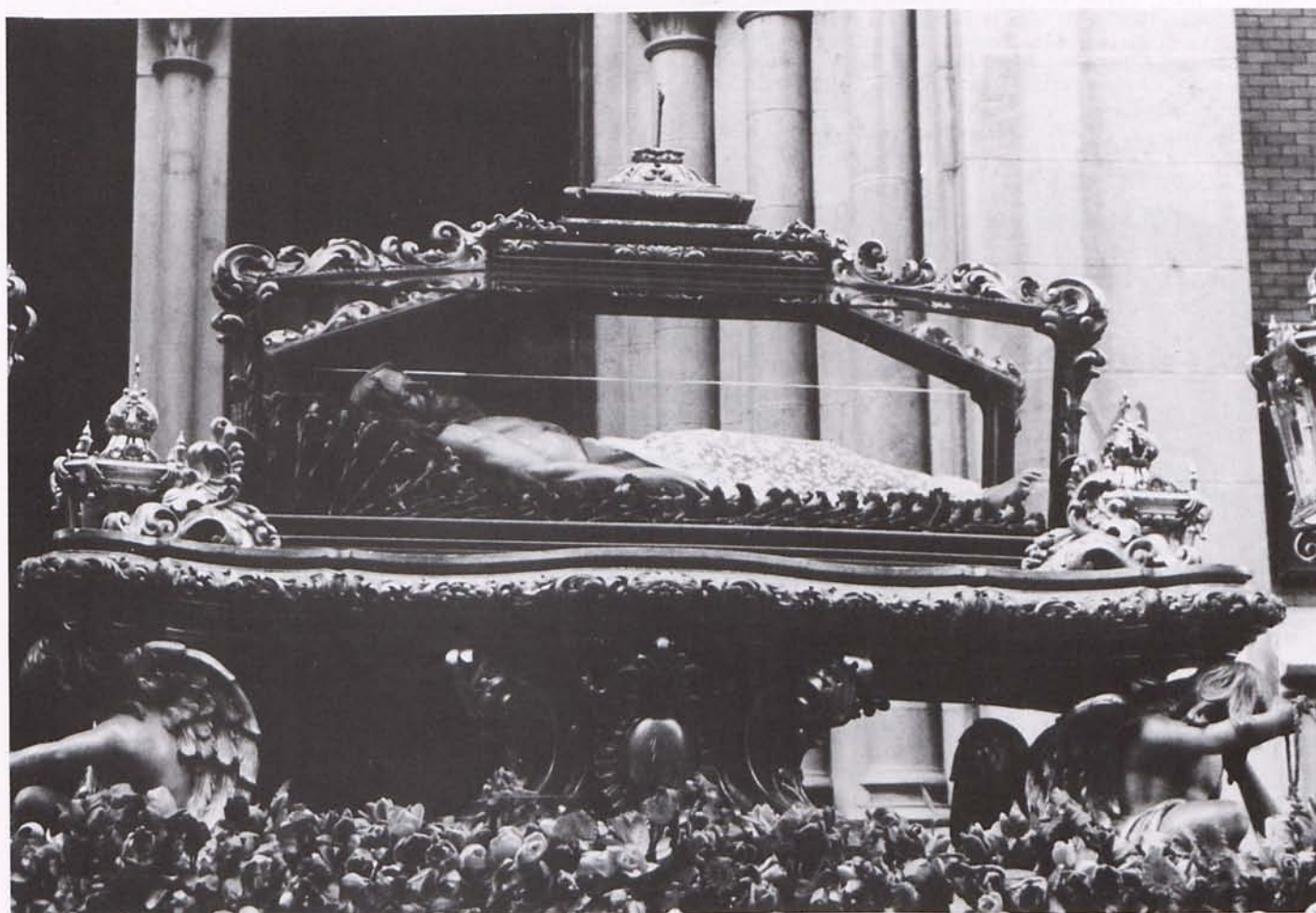
En la actualidad, sale el Sábado Santo, organizada por el Ayuntamiento, la procesión del Santo Entierro, con los únicos pasos del Yacente de la iglesia de Santa Cruz y de una Virgen de la Soledad. Antes de 1936, sólo salía a las calles de Madrid una procesión el Viernes Santo, en la que ya figuraba el Yacente que, según el testimonio del Barón Davillier en su *Viaje por España*, de 1874, se contaba entre los pasos de mayor devoción. El paso es propiedad de la Cofradía de Carpinteros y Ebanistas, fundada en 1580 en el colegio de Santo Tomás de Aquino, que poseía un Yacente de Juan Pascual Mena (1707-1784), destruido en 1936 junto con otras obras de arte de la iglesia de Santa Cruz, con la que se había fusionado la de Santo Tomás tras su derribo en 1872.

Un curioso soneto satírico de Góngora, "A los que dijeron contra las Soledades", se vale del símil de la procesión de la Soledad el Viernes Santo en Madrid para figurar la presentación en la Villa y Corte de sus *Soledades*. Alvarez y Baena (28) alude a ésta que, desde comienzos del xvii, sacaba a la muy venerada imagen de Nuestra Señora de la Soledad del convento de la Victoria. Siguiendo a Góngora, la vemos iniciar su recorrido por la carrera de San Jerónimo, junto a Sol, entre cofrades, unos con luz, otros con disciplinas, costumbre que se dice venida de

Génova y muy arraigada en Madrid (29). Pasa luego por La Latina y se dirige a Palacio para retornar por el Carmen a su convento de la Victoria. El fácil imaginarse, ya entonces, un paso del Yacente precediendo al de la Soledad, como ocurre hoy. En la actualidad, desgajada de la primitiva y única de las madrileñas, la del Santo Entierro sale con un Yacente de González Gil (30) (¿réplica del primitivo de Mena?) al que unas placas con la Sagrada Familia en el taller de carpintería, colocadas en el trono del paso, dan el título de *Cristo de la Vida Eterna*. Sale en urna levantada por cuatro ángeles atlantes en lágrimas, enlazados por cordones a los faroles de las esquinas. La talla de Cristo parece pensada para ser vista desde un punto de vista bajo. Al menos, el efecto es mejor cuando se la ve sobre el trono que luego en el templo; esto explicaría las flexiones de piernas y brazos y el amplio paño, llenando el hueco para satisfacer la visión lejana (31).

CONCLUSION

Se confirma así, a nuestro parecer, aquello que habíamos avanzado: la riqueza extraordinaria de la colección de tallas madrileñas del Cristo Yacente, que no desmerece, en cuanto a su número, a la de localidades como Valencia, donde su culto estuvo muy extendido, no faltando en casi ningún templo. En cuanto a calidad es elocuente la mera enunciación de sus artífices: Gregorio Fernández, Gaspar Becerra, Sánchez Barba y Mena. Finalmente, por lo que se refiere al repertorio devocional, si bien faltan noticias de la ceremonia del Descendimiento, hemos podido apreciar una notable variedad de manifestaciones, destacando por su carácter único la procesión de las Descalzas Reales, llegada hasta nuestros días con toda su pureza.



Procesión del Santo Entierro en Madrid (1985).

- (1) W. PINDER, en "Die dichterische wurzel der Pietà", en *Rep. für Kunstw.*, t. XLII (1920), pp. 45 y ss., sostuvo el origen alemán, señalando la Piedad del convento de Ursulinas de Erfurt como la más primitiva entre las conocidas. E. MÂLE, en *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1922, p. 247, fija una fecha precisa para la *Mariae Compassio*: 1380, en manuscritos franceses.
- (2) Vid. E. PANOFKY: *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, páginas 251 y ss.; *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975, pp. 223 y ss.
- (3) Vid. D. JALABERT: "Le tombeau gothique", en *Revue de l'art ancien et moderne*, t. LXIV (1933), pp. 145-166.
- (4) J. BALTRUSAITIS: *La Edad Media fantástica*, Madrid, 1983, página 236.
- (5) J. NAVARRO TALEGÓN, en su *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980, p. 281, ha dado a conocer el encargo que en 1615 hacía la Cofradía del Santo Entierro del Monasterio de San Ildefonso de Toro a Sebastián Ducete de "una hechura de Cristo Crucificado d'escultura, de madera, hueco, puesto en su cruz y de manera que unos sacerdotes que han de yr en la procesión, le puedan desclavar de la cruz y los brazos se pongan de manera que puedan servir al Santo Sepulcro, que así como se vayan desclavando se vaya cayendo el brazo y juntando al cuerpo".
- (6) A. IGUAL UBEDA, en *Cristos yacentes en las iglesias valencianas*, Valencia, 1964, p. 51, cita la firma el 11 de febrero de 1608 por Gaspar Giner de un recibo a cuenta "de un Nuestro Señor difunto que se ha hecho para ponerlo en la capilla del monumento el día de Jueves y Viernes Santo..." para el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia.
- (7) M. AGULLÓ Y COBO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, pp. 176-177.
- (8) AGULLÓ: *Op. cit.*, p. 50.
- (9) J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980, p. 189.
- (10) *El dibujo español de los Siglos de Oro* [exposición], Madrid, 1980, catálogo a cargo de A. E. Pérez Sánchez, núm. 226.
- (11) E. TORMO: *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1979, página 180.
- (12) *Monumentos Sagrados de la Salud del hombre, desde la caída de Adán hasta el juicio final, que en verso latino cantó en sesenta y dos odas don Benito Arias Montano*, traducidas por el P. Benito Feliú de San Pedro, de las Escuelas Pías, Valencia, 1774.
- (13) LUIS DE RIBERA: *Sagradas poesías, dirigidas a la señora Costanza María de Ribera, monja profesora en el hábito de la Concepción*, Madrid, 1626.
- (14) *Op. cit.*, p. 129.
- (15) E. MÂLE: *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, pp. 83 y ss.; E. TORMO: *En las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 1945, pp. 39 y ss.; S. Sebastián: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981, pp. 172-177.
- (16) Cfr. L. ROSALES: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, 1966, pp. 81-85.
- (17) Citado en M. DE LA PINTA LLORENTE: *La Inquisición española y los problemas de la incultura y la intolerancia*, Madrid, 1953, pp. 200-201.
- (18) Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 189 y ss., y *Escultura Barroca en España 1600-1770*, pp. 62-64.
- (19) Cfr. P. J. A. POZO DE MIENGO: *El Pardo y el Santo Cristo de El Pardo*, Madrid, 1972, p. 45.
- (20) D. ANGULO IÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVI*, Madrid, 1969, p. 345, con errónea atribución a Becerra del Cristo para el que se pintó el lienzo.
- (21) A. VELASCO ZAZO: *Recintos Sagrados de Madrid*, Madrid, 1951, p. 70.
- (21 bis) Todos los datos de la demolición y reconstrucción del Monasterio, en AGULLÓ Y COBO, M.: "El Monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón", en *Villa de Madrid*, núm. 47, 1975, p. 44.
- (22) *Op. cit.*, p. 133.
- (23) "Efemérides artísticas madrileñas 1603-1811", en *Boletín de la Real Sociedad Española de Excursiones* (1948), primer trimestre, p. 20.
- (24) M. E. GÓMEZ MORENO: "Escultura del siglo XVII", en *Ars Hispaniae*, Madrid, 1963, p. 318.
- (25) *Op. cit.*, p. 38.
- (26) *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, 1831, facsímil 1982, p. 17.
- (27) F. AZORÍN: *El Madrid devoto y romero*, Madrid, 1984.
- (28) *Compendio histórico de las grandezas de Madrid*, Madrid, 1786, p. 119.
- (29) J. PUYOL: "Plática de disciplinantes", en *Estudios in memoriam del Sr. Bonilla y San Martín*, 1927, pp. 241-266.
- (30) *Arte religioso en Madrid*, Madrid, Academia de San Dámaso, 1982, p. 72.
- (31) Aún podrían añadirse dos tallas anónimas, de menos valor, en las Góngoras, del pasado siglo, envuelto en mantilla de encaje, y en Nuestra Señora de los Dolores, no anterior a 1946, muy rígido. A. VELASCO Y ZAZO, *op. cit.*, cita también, como perdidos, los siguientes: San Jerónimo el Real ("Otra capilla era la de San Sebastián, con varios cuadros y dentro de una urna un Cristo yacente, más dos sepulcros", p. 216) al parecer siguiendo a Ponz, no que él lo haya visto. Oratorio del Olivar, p. 351; no parece muy bien informado: la Virgen, que da por perdida, aún se conserva, y no menciona, quizá lo confunde, el crucificado de Pereira, que ha sido siempre la talla de mayor devoción en ese Oratorio. Finalmente, cita otro en la iglesia del Buen Suceso (la inaugurada en 1868 en la calle de la Princesa) en un retablo con la Soledad, sin más detalles.

UNA VAJILLA INÉDITA PROCEDENTE DE LA FÁBRICA DE LA MONCLOA

Por María Leticia SÁNCHEZ FERNÁNDEZ



Sopera.



Sopera pequeña.



Entremesera y taza.



Salsera.

EN el Seminario Conciliar se conserva una interesante colección de piezas de porcelana pertenecientes a la Iglesia diocesana de Madrid. Su procedencia es, en la mayoría de los casos, difícil de determinar, ya que se trata de donaciones y piezas sueltas. Hasta el momento, no hemos encontrado ninguna referencia documental sobre ellas. Por tanto, nos limitaremos a describirlas y datarlas ofreciendo la síntesis del trabajo realizado durante 1984 y 1985, años en que se procedió a su inventario y catalogación (1).

La colección de porcelanas se compone de 967 piezas, vajillas en su mayor parte, a excepción de algunos jarrones y esculturas. Como obras más importantes y valiosas destacamos una serie de figuras de la fábrica de Meissen, muy importante por ser la que realizó por primera vez en Europa piezas de auténtica pasta dura al haber descubierto el secreto de su composición; cuatro ánforas de Sèvres de mediados del siglo XIX; algunas piezas de manufactura vienesa (un jarrón, un cenicero y un pequeño esenciero); y, sobre todo, dos interesantísimas vajillas: una, procedente de la fábrica parisienne Palais Royal, y la otra, procedente de la madrileña fábrica de La Moncloa. El resto de las piezas, también de gran belleza, pertenece a un segundo orden. Destaquemos seis juegos de café: dos ingleses, concretamente de las fábricas de Wedgwood y Coalport (de esta última manufactura se conservan además una serie de fuentes ovaladas); dos, posiblemente, de fabricación china; uno francés, de Limoges, y otro de la Cartuja de Sevilla. Existen también platos hondos y tazas de esta fábrica realizados siguiendo la tradición de la loza estampada. Todos estos juegos son de finales del siglo XIX. Hay algunas piezas de pequeñas manufacturas alemanas, como Volkstadt y Ludwigsburg, y tres vajillas inglesas de fabricación relativamente moderna. Nos parece interesante reseñar doce platos de la manufactura francesa Choisy Le Roy, que destacan por su graciosa decoración con escenas de principios de siglo. Finalmente, hacemos referencia a piezas sueltas de fabricación española desconocida, que no revisten mucho interés; se trata de un juego de café, tazas sueltas y algunos platos y fuentes.

Este estudio está dedicado a una de las vajillas más importantes: la fabricada en la manufactura de La Moncloa, por ser genuinamente madrileña.

La vajilla (2) se compone de 278

piezas, distribuidas de la siguiente forma: legumbreras, cuatro; salseras, cuatro; entremeseras con dibujo, cuatro; entremeseras sin dibujo, tres; azucarero con plato adherido, uno; azucarero sin plato, uno; tazas con tapa, 22; ensaladeras, tres; soperas, tres; salvamanteles, dos; tapas sueltas, tres; fuentes redondas, 15; fuentes ovaladas, 17; fruteros, uno; cuencos, uno; platos trincheros, 148, y platos soperos, 40.

Suponemos que el número inicial de piezas sería mucho mayor, pero la falta total de documentación (3) nos impide saberlo con certeza. Tomando como punto de referencia otras vajillas de la misma época, cuyo número de piezas conocemos gracias a las testamentarias de los Reyes y a los inventarios del chinero de Palacio, podemos calcular su número total en torno a 500-600.

TIPOS CARACTERÍSTICOS DE LA VAJILLA

En las ilustraciones se reproduce un ejemplo de cada tipo de objetos, caracterizados todos por el fondo blanco sobre el que va un dibujo, una cenefa rococó compuesta por roleos dorados, entre los que se intercalan flores malvas y azules, y orlas doradas en los bordes. Esta vajilla reproduce modelos franceses, concretamente de Sèvres, que es la manufactura que pone de moda los tipos procedentes de Meissen y crea diseños que han llegado, muchos de ellos, hasta nuestros días (4). Durante el siglo XIX las manufacturas parisienses fabricaron multitud de objetos siguiendo estas directrices. Esta moda se introdujo también en España, en las fábricas reales. Así, Buen Retiro imita, sobre todo en su última etapa, las piezas procedentes de Francia, y, en algunos casos, repone las piezas necesarias de las vajillas francesas (5).

A continuación vamos a describir cada uno de los modelos:

Legumbrera

Con tapa que lleva asa en forma de media flor en oro y dos asas en el recipiente, una a cada lado, también doradas. La tapa va decorada con dos escenas flanqueadas por cenefas y orla dorada en el borde. El recipiente o cuerpo lleva una orla en el borde superior y otra en el inferior, ambas doradas. Está decorado con dos escenas, a sendos lados, rodeadas por cenefas iguales a las que decoran la tapa.



Platos llanos.



Taza con tapa.



Platos llanos.



Fuente ovalada.

Salsera

Con pie y asa dorada formando medio círculo rematado en un pájaro. Decoración bajo el labio de la pieza. La cenefa decora el borde superior.

Entremesera

En forma ovalada con los dos ex-

tremos rematados en punta. Decoradas con dos orlas doradas, en la parte superior e inferior, en la zona exterior de las alas, y con una orla dorada en el borde superior del ala interior. Cenefa rodeando la escena que decora el centro del recipiente. Hay otro tipo de entremesera de iguales características, pero sin escena, que ha sido sustituida por una orla dorada situada en el centro de la pieza.



Cuenco.

Azucarero

Los azucareros son de dos tipos: con plato adherido o sin él. El primer tipo lleva un plato decorado con orla dorada en el borde interior y cenefa. El recipiente, en forma de copa oval, con asa dorada y escena en el lado opuesto al asa, con cenefas del tipo de las ya descritas anteriormente. Tapa con asa en forma de piña dorada y orla dorada en el borde. Orificio en uno de los lados para introducir la cucharilla, flanqueado por una cenefa. El segundo tipo de azucarero tiene la misma forma del anterior, pero no lleva plato adherido.

Tazas

Taza con tapa. Tapa con asa en forma de piña dorada y orla también dorada en el borde. Cenefa entre el asa y el borde. Recipiente en forma de copa oval con asa dorada. Escena en colores en el lado opuesto al asa y flanqueada por cenefas. Pie dorado.

Ensaladeras

Ovalada, con tapa. Cuerpo de porcelana blanca con cenefa dorada formando hojas entrelazadas en la parte exterior. Tapa con asa dorada en forma de piña y orla dorada en el borde. Dos escenas decoradas, opuestas entre sí, rodeadas por cenefas.

Soperas

En forma oval, con dos asas doradas en el recipiente, y tapa con asa. El asa tiene forma de piña dorada y va decorada con dos orlas doradas en la parte superior e inferior y dos escenas decorando la parte alargada, y rematadas por la cenefa. El cuerpo tiene dos asas en forma de roleos, doradas, y pie dorado. Hay dos escenas, una a cada lado de las asas, flanqueadas por cenefas.

Salvamanteles

Piezas de porcelana blanca ovaladas con orificios y orla dorada en el borde.

Fuentes redondas

Pieza en forma circular decorada con cenefa situada en las alas interiores del plato, orla dorada en el borde y escena en el centro del recipiente.

Fuentes ovaladas

Pieza en forma oval con cenefa rodeando las alas interiores de la pieza, orla dorada y escena decorada cubriendo la parte central del objeto.

Cuenco

Recipiente redondo de fondo blanco en el interior y decorado con dos escenas en el exterior, opuestas entre sí, y flanqueadas por cenefas. Orla dorada rodeando el pie del recipiente.

MANUFACTURA Y DATACIÓN DE LA VAJILLA

El primer problema que encontramos al estudiar estas piezas es que ninguna de ellas lleva marca de fábrica ni de fabricante; por tanto, todas las



Legumbreira.

Frutero

De un piso, con pie dorado y plato decorado en el borde con la cenefa. En el centro del plato, soporte de fondo blanco para asir la pieza, rodeado por una aureola a base de hojas doradas entrelazadas.

Platos trincheros y soperos

Recipientes circulares decorados con cenefa situada en el ala interior del recipiente. Orla dorada en el borde. Escena decorada cubriendo el centro de la pieza.

afirmaciones que hagamos deben quedar como hipótesis hasta encontrar algún testimonio que nos confirme o nos desmienta las conclusiones propuestas. A pesar de ello, creemos que hay motivos para aventurar la fecha de fabricación y la manufactura.



La consideramos obra de la fábrica de La Moncloa, por dos razones: el tipo de dibujo que decora las piezas y sus modelos. Los dibujos, que serán objeto de estudio específico, presentan personajes ataviados con trajes que corresponden a la moda vigente entre 1815 y 1825, aproximadamente; diversos tipos de soldados cuya vestimenta es típica de las guerras napoleónicas y una serie de paisajes que responden, como veremos, a las colecciones de grabados realizadas en el primer tercio del siglo XIX. Estos tres tipos de escenas nos hacen pensar que la vajilla tuvo que fabricarse de 1818 en adelante. En principio, pensamos en la manufactura del Buen Retiro, pero dado que dicha fábrica sufrió una completa destrucción al término de la Guerra de la Independencia y dadas las características de los dibujos, consideramos más acertada la atribución a La Moncloa. Por otro lado, hay que tener en cuenta que muchas de las piezas realizadas en la nueva fábrica, y sobre todo las de la primera época, son muy difíciles de diferenciar de las del Buen Retiro, ya que los moldes, modelos y obradores continuaron siendo los mismos. A este razonamiento se une la segunda causa que apuntábamos: el tipo de piezas que componen la vajilla es de origen francés, muy común en el París de aquel momento (6). Si nos detenemos a analizar las piezas que elaboran las distintas fábricas parisienses de aquellos años, veremos que su fabricación data de la época del Congreso de Viena. Este dato nos hizo pensar en algún momento que la procedencia de la vajilla pudiera ser francesa, y concretamente de París, pero analizando la textura y calidad de la porcelana, y la forma de realizar las escenas decorativas, volvimos a nuestro pensamiento inicial.

Por tanto, creemos que estas piezas proceden de la madrileña fábrica de La Moncloa y las podemos datar entre 1818 y 1825, aproximadamente. Repetimos que estos datos son hipotéticos hasta que se vean confirmados documentalmente, como la factura de venta, la carta de donación o el inventario.

DIBUJOS QUE ADORNAN LA VAJILLA

Al hablar de la manufactura de las piezas de la vajilla, hacíamos referencia a tres tipos de escenas que nos servían como punto de referencia para su datación: los trajes, los uniformes de los soldados y los paisajes. Estos modelos se completan con cuatro se-





ries más: serie de los animales, serie de los cazadores, serie de los oficios y serie de los niños. Por tanto, la vajilla se compone de siete series decorativas que vamos a ir exponiendo independientemente.

1. Serie de los trajes

Es, junto con la serie de los oficios, la que mayor número de piezas comprende. Podemos dividir su estudio en dos apartados: la moda masculina, popular y cortesana, y la moda femenina, también en los dos aspectos (7).

A partir de 1789 las nuevas ideas sobre la libertad, la armonía y el individuo repercutieron decisivamente en los atuendos, provocando, por ejemplo, en las mujeres la desaparición del corsé y del miriñaque, y en los hombres la eliminación de los zapatos de juglar y del sombrero de plumas. La moda se hizo más sencilla, adoptando gran parte de las influencias inglesas que cuajaron en la llamada moda imperio. Las mujeres empezaron a vestir trajes sin cola, ceñidos bajo el pecho y con total ausencia de pliegues. Los únicos adornos serán encajes y puntillas, pañoletas y elementos complementarios, como abanicos, pendientes y gargantillas. Los peinados harán juego con la indumentaria, imponiéndose el moño en la nuca y los bucles a ambos lados de la cabeza. El cabello irá siempre protegido por redecillas, pañoletas o sombreros. Conforme nos acercamos a 1820, los talles se colocan en la cintura y las faldas se abomban permitiendo ver media pierna. Las mangas aumentan su vuelo y se hacen más anchas en los hombros, dando lugar a la proliferación de todo tipo de mantillas y corpiños.

En el hombre se impone el pantalón ajustado en la rodilla que posibilita el uso de las botas. El color de las chaquetas se va haciendo cada vez más oscuro, animado exclusivamente por los chalecos de tres colores. Sobrevive el frac y la levita larga y estrecha; también se impondrán las capas y esclavinas. Como única manifestación del gusto personal en los caballeros, se permitió el escote en el chaleco para ver la camisa cerrada con chorreras. Los cabellos se acortan y se tocan con sombreros redondos o de ala ancha y chisteras.

A lo largo del siglo XIX, los diseñadores de moda realizaron figurines que posteriormente fueron reunidos en colecciones y almanaques, piezas de porcelana, etc.



2. Serie de los oficios

Podemos considerarla, junto con la serie de los niños, un apéndice de la otra, ya que se trata de figuras femeninas y masculinas vestidas de acuerdo con lo expuesto, pero realizando un oficio concreto. El interés de la serie reside en ver cómo la moda imperante se adapta a una actividad concreta. Aparte de la belleza de las escenas, son muy curiosos los aperos que muestran, de acuerdo con el oficio que desempeñan, y que nos permiten establecer un cuadro de las distintas labores: pescadoras con cestas de mimbre y armazones de madera, segadoras con rastrillo y mieses, lavanderas con sus tablas, hortelanas con cestos de frutas, hilanderas con huso, doncellas de servicio con juego de café, mercaderes con balanza, panaderas con moldes de horno, pastores con zurrón, aceiteras con toneles, lecheras con cántaros, bordadoras con tijeras, vigilantes nocturnos con candiles, labradores con rastrillo, posaderos con escanciador de cerveza, amas de crías y cabrera apacentando las cabras.



Fuente redonda y plato llano.

3. Serie de los niños

Está representada por un número pequeño de piezas y nos muestra los vestidos de los niños en aquel momento con todas las características que hemos enumerado al hablar de la serie de los trajes. Por este motivo, la con-

sideramos un subconjunto de las dos series anteriores. Como detalle curioso, anotemos que las nuevas corrientes de la indumentaria tuvieron su primera repercusión en los niños, suprimiéndose los vestidos recargados y diseñándose trajes apropiados para el juego. Por eso, en todas las piezas adornadas con niños, éstos aparecen

siempre con distintos juguetes: pelotas, arcos, instrumentos de percusión, etcétera.

4. Serie de los animales

Se compone de un pequeño número de piezas en las que figuran pájaros, zorros, perros, osos, cabras, etc., que posiblemente respondan al interés surgido durante el primer tercio del siglo XIX por la Historia Natural. Este afán es un reflejo del *boom* científico del momento. Parece plausible que estos dibujos procedan de láminas y grabados destinados a ilustrar este tipo de estudios.

5. Serie de los paisajes

Este conjunto responde, sin lugar a dudas, a las colecciones de grabados que se realizaron en el siglo XIX por parte de viajeros, con el fin de dar a conocer las zonas visitadas. Muchas vajillas de la época están decoradas con este tipo de escenas, lo que da ocasión a parecidos entre ellas. Por ejemplo, varios de los paisajes que aparecen en la vajilla estudiada guardan gran parecido con los paisajes que adornan la vajilla francesa de Palais Royal, y a su vez muchas de estas escenas son iguales a las existentes en las vajillas del chinero de Palacio. Hemos cotejado algunos de estos dibujos con



Platos llanos.



Platos llanos.



Fuente ovalada y plato hondo.

EL EJÉRCITO ESPAÑOL.



MADRID. 1867.—Imprenta de Marés y compañía, calle de la Encarnación, núm. 19.



Dessiné par Demouré

Pl 57

Paris, Imp. de Tognat, et de la Rochelle

Dessiné par Demouré

POLOGNE.

COSTUMES MILITAIRES POLONAIS EN 1830.

colecciones de grabados de 1806 y se ha podido comprobar la relación entre porcelana y grabado (8).

6. Serie de los uniformes militares

Decora un pequeño número de piezas y sus características han resultado fáciles de determinar gracias a los pliegos de soldados recortables, de moda después de la Guerra de la Independencia, primero en Cataluña y después en Madrid (9). En el caso de Madrid interesa señalar las imprentas de Ma-

rés y compañía, en la Plaza de la Cebada y Plaza de Riego, como productoras de láminas litografiadas dedicadas al Ejército español, y que podrían haber servido muy bien como modelos para decorar piezas de porcelana. Algunas de estas colecciones engrosan los fondos del Museo Municipal. Entre los uniformes reconocidos destacaremos: lanceros a caballo, a veces en grupos, lanceros desmontados, artillería de montaña en grupos con un cañón. En cuanto a Ejércitos extranjeros, destacaremos algunos dibujos representando oficiales del ejército ruso y francés entre 1815 y 1820, aproximadamente,

y algún dibujo con oficiales turcos galopando.

7. Serie de los cazadores

Nos atrevemos a considerarla como un grupo con características concretas, integrada dentro de la anterior. Se trata, en general, de soldados cazadores que cabalgan en solitario armados con espada o escopeta. La mayoría no viste traje de gala, y por ello parece que van en misión de rastreo o escaramuza. Pueden aparecer totalmente vestidos con traje castaño o alternando con pantalones amarillos (10).



Fuentes ovaladas.

NOTAS

(1) Quiero agradecer de una forma muy especial al Rector del Seminario, don Juan Martín Velasco, su amabilidad y deferencia al encargarme esta tarea, y sobre todo por las enormes facilidades dadas a la hora de acometerla. También quiero que conste la preocupación e interés existentes en las personas que se encargan directamente de conservar estos objetos de la mejor manera posible: Adolfo La Fuente, Ernestina Albert y Josefa Soler.

(2) Vamos a referirnos siempre en la numeración de las piezas al Inventario realizado en 1985, denominado con las siglas S. C. D. M. (Seminario Conciliar Diocesano de Madrid). Ej.: N.º 25 Inv.º Gral. S. C. D. M.

(3) El Archivo Diocesano de Madrid no ofrece datos que se refieran a inventarios, cuentas, relación de objetos, etc.

(4) A este respecto son muy interesantes las vajillas de la Colección Wallace de Londres, las piezas del Victoria and Albert Museum de South Kensington de Londres, los objetos de porcelana del Museo de Artes Decorativas de París y las vajillas del Residenz de Munich.

En España destacaremos las piezas del Museo Arqueológico Nacional, las del Pa-

trimonio Nacional y las del Museo de Artes Decorativas. Todas buenos indicadores para estudiar la influencia de los modelos en la Península.

(5) Un caso muy claro es la vajilla de Carlos IV y María Luisa de Parma, hecha en Sèvres con motivo de la boda de los futuros Reyes. Todas las piezas que se rompieron fueron repuestas por la Fábrica del Buen Retiro. En el Palacio Real de Madrid se conservan objetos de las dos manufacturas, siendo difícil diferenciarlas sin recurrir a las marcas de fábrica.

(6) Nos ha servido de gran ayuda el análisis de las piezas que integran la Queen's Gallery de Londres descritas en el catálogo: "Sèvres: porcelain from the Royal collection". London, 1979.

(7) BOEHN, Max von: *La moda: historia del traje en Europa desde los orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, 1929. Tomos V y VI.

(8) Alexandre De Laborde realizó una colección de grabados de vistas de España en 1806, que fue muy utilizada para decorar piezas de vajillas.

(9) FRANCISCO, Rafael de: *El recortable militar español*. Madrid, Ediciones Poniente, 1982.

(10) Agradecemos a Fernando A. Martín su valiosa colaboración, sin la cual no habría sido posible realizar este estudio.

«DE MADRID AL CINE».

HISTORIA DEL CINE MADRILEÑO.

(EXPOSICIÓN «EL CINEMATÓGRAFO EN MADRID 1896-1960»,
EN EL MUSEO MUNICIPAL)

Por Augusto M. TORRES



Decoración para el rodaje de "El clavo", de Rafael Gil.

EN la primavera de 1896 llega a Madrid A. Promio, un técnico de los hermanos Lumière, para dar a conocer el cinematógrafo. El 15 de mayo, como uno más de los festejos de San Isidro, presenta el nuevo invento ante un público que no da crédito a sus ojos y se asusta cuando un tren llega a la estación de Lyon y se abalanza sobre ellos. Lo que los Lumière habían definido como "un invento sin futuro" comienza su andadura por España, pero Promio no sólo viene como distribuidor y exhibidor, sino también como realizador de películas.

Aprovechando su estancia en España, Promio hace con su cámara de proyección, que también vale para rodar, unos primitivos documentales que se convierten en las primeras películas españolas y abren el largo camino que lleva de Madrid al cine. Sus títulos son muy significativos: *Llegada de los toreros*, *Maniobras de la artillería en Vicálvaro* y *Salida de las alumnas del Colegio de San Luis de los Franceses*. Como es lógico, las películas tienen algún éxito en España, pero ninguno en Francia, y Promio sigue su trabajo de distribuidor y exhibidor, pero no vuelve a rodar antes de perderse en el anonimato de la noche de los tiempos.

A pesar de la prohibición de venderse que pesa sobre las primitivas y útiles cámaras que realizan todas las funciones cinematográficas, algunos espabilados empresarios españoles se hacen con algunas y comienzan a explotar el nuevo negocio por su cuenta. De esta manera, no tardan en destacar el aragonés Eduardo Jimeno y el catalán Fructuoso Gelabert al popularizar un tipo muy característico de películas que retratan bien el país. Al igual que los hermanos Lumière popularizan y difunden las salidas de fábricas, en España proliferan las salidas de iglesias. Y Eduardo Jimeno hace *Salida de misa mayor del Pilar de Zaragoza* (1896); Fructuoso Gelabert, *Salida de la iglesia de Santa María de Sans* (1897), y un desconocido, *Salida de misa de las Calatravas* (1898).

En estos primeros años de difusión del nuevo invento,

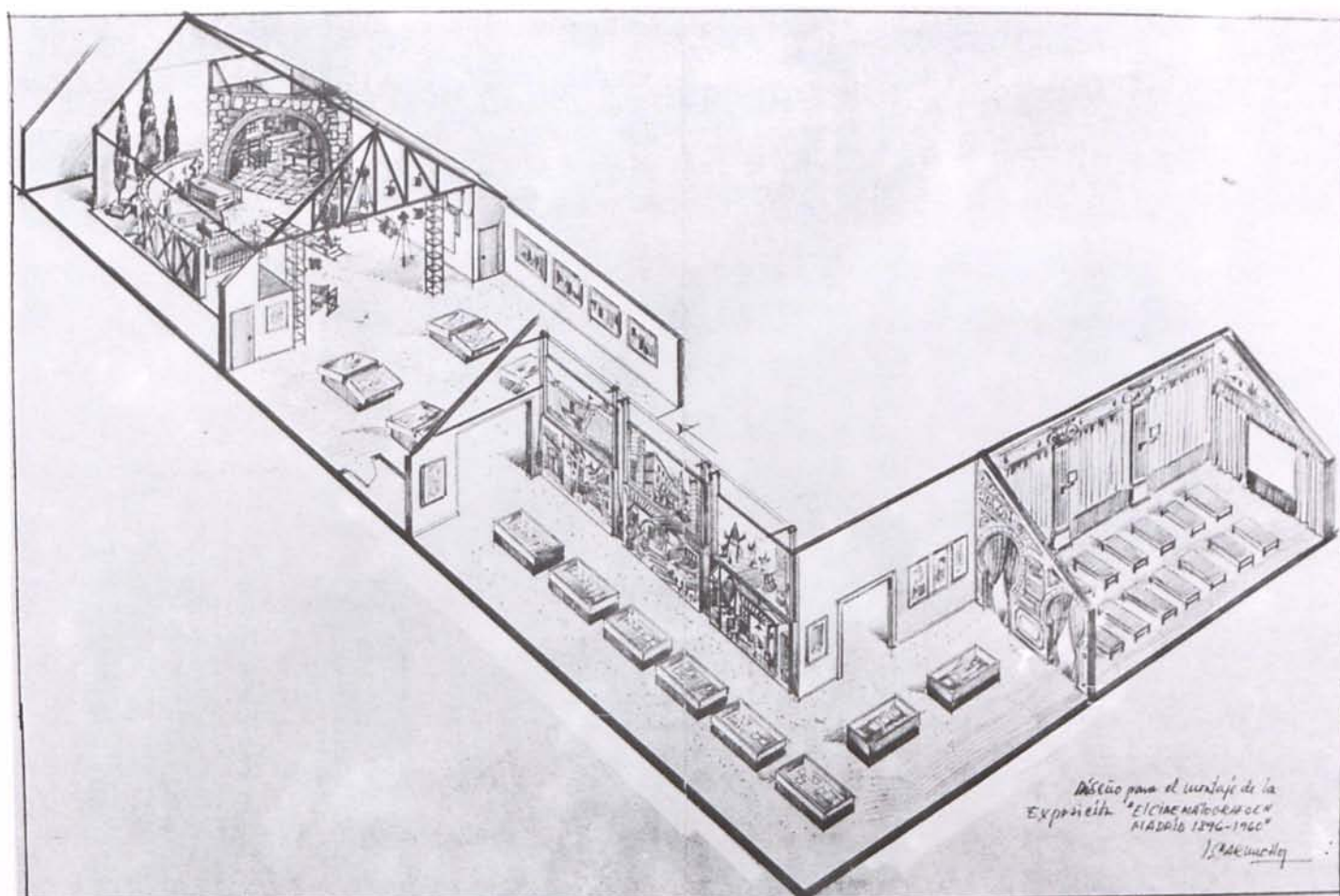
Barcelona se sitúa a la cabeza gracias al trabajo de Fructuoso Gelabert, Segundo de Chomón y Ricardo de Baños y la creación de las primeras productoras. Frente a una nutrida producción catalana, en Madrid sólo se hacen en 1906 *El entierro de la infanta María Teresa* y *La boda de Alfonso XIII*, donde se capta el atentado en la calle Mayor por la pericia del operador catalán Baltasar Abadal, y en 1911 *Parada militar del rey Alfonso*, que hace Ricardo de Baños.

Gracias a la actividad de los hermanos Perojo, en 1916 empieza en Madrid la producción de forma artesanal. José muere pronto, pero Benito inicia una larga carrera en cuyos comienzos hace de productor, director, guionista, fotógrafo e incluso actor. Tras rodar en el parque de El Retiro, que será un decorado constante en las películas madrileñas, *Fulano de Tal se enamora de Manón* (1913), hace *Amigo y esposa* (1914) en un hotelito de la calle de Velázquez. Aunque la actividad más difundida de Benito Perojo ne estos primeros años de actividad cinematográfica es la creación de un personaje cómico, Peladilla, a imitación del ya famoso encarnado por Charles Chaplin. Y, entre 1916 y 1918, hace *Garrotazo y tentetieso*, *Peladilla cochero de punto*, *Clarita* y *Peladilla en el fútbol*. Animado por el éxito de estas primeras experiencias, Perojo se va a París a aprender el oficio y sólo vuelve años después para proseguir su carrera de director y más tarde de productor.

Aunque España es un país neutral, durante la primera guerra mundial la producción cinematográfica no prospera, al contrario que otras industrias, por falta de negativo y convertirse en algo más parecido a un juego de azar que a un negocio. Continuamente se crean y deshacen productoras, lo mismo si la película es un éxito o un fracaso, y no existe una mínima continuidad que dé lugar a una base industrial. Entre la reducidísima producción madrileña de estos primeros años cabe señalar *El misterio de una noche de verano* (1916), rodada en un pequeño estudio en la calle



Juan A. Barranco, Alcalde de Madrid, y Ramón Herrero, Concejal de Cultura, en la inauguración de la Exposición.



Luis Caruncho. Diseño para el montaje de la Exposición.

de Diego de León por el debutante Francisco Camacho, las versiones realizadas por Jacinto Benavente para su productora Madrid Cines de sus famosas obras teatrales *Los intereses creados* (1918) y *La madona de las rosas* (1919), y *Flor de España o la historia de un torero* (1919), del debutante José María Granada.

Hay que esperar a los años veinte para que Madrid desbanque a Barcelona en la producción, se sienten unas mínimas bases industriales y se realicen obras que enlacen con el público y logren grandes éxitos. La primera es una primitiva versión muda de *La verbena de la Paloma* (1921), la célebre zarzuela de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón, dirigida por el santanderino José Buchs, de larga carrera, e interpretada por José Montenegro, Florián Rey, que luego será famoso director, y Elisa Ruis Romero, más tarde conocida como "Romerito". Una gran producción que cuesta la elevada cifra de 42.000 pesetas y es un gran negocio. Su éxito hace que, como ya había ocurrido en el teatro, no tarde en realizarse una versión de *La Revoltosa* (1924). Con un presupuesto de 15.000 pesetas, Florián Rey dirige la célebre zarzuela madrileña de López Silva y Fernández Shaw, con música de Ruperto Chapí, y Josefina Tapias y Juan de Orduña, antes de pasarse a la dirección, encarnan a los protagonistas.

Gracias al parque de El Retiro, el Rastro y algunos primitivos estudios, Madrid se convierte en un gran plató, donde cada vez se ruedan más películas. De forma que de los 58 largometrajes que se producen en 1928, 44 se ruedan íntegramente en la capital. Dentro de un cine más populachero que popular, los temas más típicamente ma-

drileños, donde Madrid no sólo es decorado, sino parte integrante de la historia, son los folletinescos: *Las entrañas de Madrid* (1926), de Rafael Salvador; *El pilluelo de Madrid* (1927), de Florián Rey; *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928), de Fernando Delgado; los castizos: *Estudiantes y modistillas* (1927), de Juan Antonio Cabero; *Rosa de Madrid* (1928), de Eusebio Fernández Ardavin, sobre la obra homónima de su hermano Luis; y los históricos: *Isidro Labrador* (1923), de Sabino Micón; *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1925), de José Buchs; *Luis Candelas o el bandido de Madrid* (1926), de Armando Guerra, seudónimo tras el cual se esconde el periodista Armand Estivalis, y *El Dos de Mayo* (1927), del prolífico José Buchs.

En estos años en que se afianza la cosmopolita generación del 27, siempre interesada por el cine, y Luis Buñuel realiza en *París Un chien andalou* (1928) con la ayuda de Salvador Dalí, hay que destacar la creación en Madrid de los primeros cine-clubs, y, concretamente, el Español, fundado por Ernesto Giménez Caballero, con la ayuda de Buñuel. Así como la realización de dos películas experimentales, muy a tono con el mejor cine que se hace en Europa, *Historia de un duro* (1928), de Sabino Micón, y *Al Hollywood madrileño* (1928), de Nemesio M. Sobrevila, que sólo pueden enfrentarse a un reducido público a través de estos cine-clubs.

A través de películas tan populares como la madrileña *El gordo de Navidad* (1929), de Fernando Delgado, un sainete sobre la lotería; la aragonesa *Agustina de Aragón* (1929), de Florián Rey, un drama sobre el viejo tema



*Interpretación de decorados de películas
y vitrinas con material cinematográfico.*

del honor, y el lánguido melodrama rural *La aldea maldita* (1929), también de Florián Rey, estas dos últimas con interiores rodados en Madrid, el cine español entra en contacto con un público, sienta unas mínimas bases industriales y se dispone a conquistar un mercado. La llegada del sonoro con su cualificada tecnología, la elevación de los gastos de producción y la necesidad de un personal especializado, echa por tierra la posibilidad de que el cine español se convierta en una industria importante con entidad propia.

La primera película sonora española, *Los misterios de la Puerta del Sol* (1929), de Francisco Elías, rodada en Madrid, pero sonorizada en París, no se estrena hasta varios años después por falta de cinematógrafos con equipos sonoros. El cine español llega a una curiosa situación por el elevado precio de los equipos sonoros y resistirse los propietarios de los cinematógrafos a invertir en algo que

consideran "una moda pasajera". De forma que siguen exhibiéndose películas mudas o sonoras sin sonido a la espera que pase la fiebre del sonido. De los setenta y tantos largometrajes anuales a que había llegado la producción, se pasa a que, entre 1929 y 1931, sólo se hagan cinco, y además se ruedan en España y se sonorizan en Francia. Además la llegada del sonoro coincide con el final de la dictadura del general Primo de Rivera, la crisis de la peseta, el aumento de la fuga de capitales al extranjero y el desánimo entre los inversores industriales.

Dado que el público no acepta las películas habladas en inglés, la producción española se paraliza por falta de medios; todavía no se ha inventado el nefasto doblaje, y España y Latinoamérica son dos grandes mercados con un mismo idioma. A finales de 1929, las productoras norteamericanas Fox y Metro-Goldwyn-Mayer comienzan a producir películas en castellano en Hollywood, y Paramount



Otro aspecto de la Exposición.

en los estudios de Joinville-Le-Pont, cerca de París. Contratan a los mejores profesionales españoles y latinoamericanos y se produce una emigración masiva de actores, directores y guionistas. Esta práctica de rodar versiones de una misma película en diferentes idiomas tiene el doble fin de aumentar la producción norteamericana y evitar el desarrollo de las cinematografías nacionales. Hasta 1935 se hacen versiones en francés, alemán, italiano, portugués y sueco, pero sobre todo en castellano, dada la mayor amplitud de mercado. Entre 1930 y 1933 en España se producen 18 largometrajes, pero entre 1930 y 1936 en los estudios norteamericanos se hacen 136 en castellano. A partir de esta fecha, dada su baja calidad, su no excesiva aceptación por el público y el descubrimiento del doblaje, se interrumpe la producción.

El 14 de abril de 1931 se proclama la II República y, a pesar de la rabiosa oposición de la derecha y sus propios errores, se crea un buen clima para el desarrollo cultural, que de hecho alcanza una de las cimas de la historia contemporánea. Tras haber aprendido a hacer películas sonoras en Joinville y Hollywood, los directores, seguidos de los guionistas y actores, empiezan a volver a España y, poco a poco, la producción se intensifica hasta lograr el favor del público y constituir una base industrial.

Durante esta etapa, Madrid vuelve a adquirir la supremacía en la producción, pero deja de ser el decorado natural donde se desarrollan muchas historias. En estos pri-

meros años, las técnicas sonoras hacen necesarias pesadas cámaras y un completo silencio, lo que inevitablemente lleva al rodaje en estudios. En 1932 se constituye en Madrid la sociedad "Cinematografía Española Americana" (CEA), en cuyo consejo de administración están los más conservadores dramaturgos del momento. Carlos Arniches, Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Pedro Muñoz Seca, Juan Ignacio Luca de Tena, Jacinto Guerrero, etc., creen que el cine hablado es patrimonio de los hombres de teatro y construyen unos estudios en la Ciudad Lineal. La primera película que producen es *El agua en el suelo* (1934), de Eusebio Fernández Ardavín, sobre un argumento de los Quintero, una historia con una fuerte carga clerical, como tantas que se hacen durante la II República, que obtiene un respetable éxito. También se construyen en Madrid los estudios de "Ediciones Cinematográficas Españolas, S. A." (ECESA), que están dentro de la órbita conservadora del diario *El Debate*, dedicados a la producción de películas con un tono claramente moralizante. Sin olvidar los Estudios Ballesteros, en la calle de Martín de Vargas, y los Iberia Films, ambos en Madrid. Aparte de una mínima producción propia, todos estos estudios viven de alquilarse para la realización de producciones ajenas.

Durante la República, la producción se centra en dos grandes empresas que no tardan en adquirir prestigio a través de sus repetidos éxitos. En 1932, Manuel Casanovas

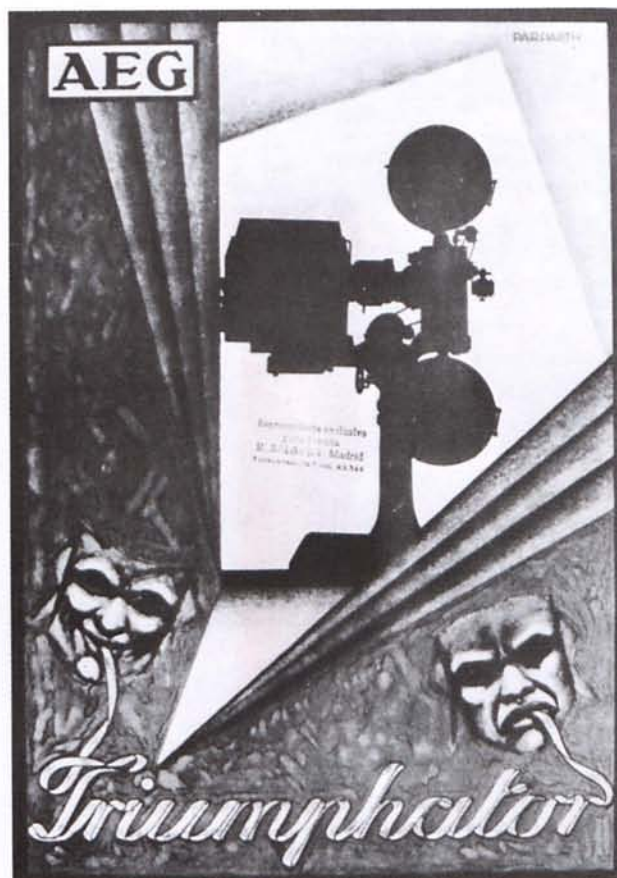
Llopis crea en Valencia la "Compañía Industrial Films Española" (CIFESA), para distribuir en España las películas norteamericanas de la productora Columbia, pero el éxito de las producciones españolas distribuidas la hace dedicarse con mayor intensidad a la producción. En 1929, Ricardo de Urgoiti, un ingeniero que interviene en la sonorización de las primeras películas habladas en castellano, crea la empresa Filmófono, que en un primer momento sólo se dedica a la importación, distribución y exhibición, pero en 1935 también empieza a producir con Luis Buñuel como productor ejecutivo. A pesar de estar situadas sus oficinas centrales, respectivamente, en Valencia y Madrid, tener un carácter claramente conservador la primera y liberal la segunda, ambas ruedan sus producciones en los estudios madrileños y tratan de hacer un cine popular, muy español, que conecte con facilidad con el público.

Gracias al trabajo de estas empresas, durante la etapa republicana se consolida la infraestructura industrial necesaria para que, en clara progresión ascendente, se hagan 109 películas sonoras: seis en 1932, 17 en 1933, 21 en 1934, 37 en 1935 y 28 en 1936. Aunque la sublevación militar origina la guerra y pone punto final a este atractivo período en que el cine español se consolida y expande por Latinoamérica.

Más allá de *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (1936), nueva mala versión de un viejo tema, esta vez dirigido por Francisco Roldán, la producción más típicamente madrileña de estos años se centra en dos películas de las productoras más importantes del momento. En primer lugar, *Don Quintín el amargao* (1935), sobre el sainete de Arniches y Estremera, que no sólo es la primera producción de Filmófono, sino también la primera película producida por Luis Buñuel y la primera realizada por Luis Marquina. Y, sobre todo, la nueva versión de *La verbena de la Paloma* (1935), escrita y dirigida por Benito Perojo para Cifesa, dentro de su amplio plan de producción de películas regionalistas populares, con Roberto Rey, Raquel Rodrigo, Miguel Ligerio y Charito Leonis.

A través de estas películas y otras similares, todas bastante escapistas, sin la menor relación con los problemas del momento, pero eminentemente populares, el cine español reconquista su público y se lanza con buen pie a la conquista del latinoamericano, pero cuando la producción se ha consolidado y, más por parte de Filmófono que de Cifesa, se plantean unas producciones más enraizadas con la problemática nacional y con una cierta visión crítica de ella, ausente de todo el cine realizado bajo la II República, la sublevación de un grupo de militares pone punto final a uno de los períodos más ricos de la historia española y sume el país en una catastrófica guerra.

El triunfo de los rebeldes lleva a España a una durísima posguerra, llena de muerte (represión y hambre, y una larguísima dictadura. La casi totalidad de los intelectuales y artistas se exilian y la riqueza cultural se convierte en llanto y desolación tras la barrera de una fortísima censura. Para colmo de males, en el terreno cinematográfico una ley del 23 de abril de 1941 prohíbe "la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea español". Esta ley, inspirada en otra de Mussolini y dictada en un momento de máximo triunfalismo fascista, es similar a otras de la época que obligan a cambiar o "españolizar" los nombres de los establecimientos comerciales con denominaciones extranjeras. Es el origen de la crisis crónica que padece la industria cinematográfica durante la dictadura y unas legislaciones que crean sistemas para compensar la desigual



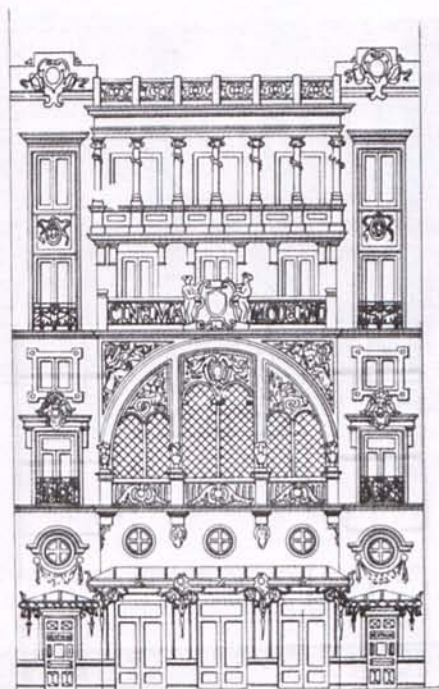
competencia que supone poner al mismo nivel la producción extranjera y la nacional. Sólo permanece vigente durante seis años, pero es suficiente para causar un mal que llega hasta nuestros días. El público, analfabeto en un alto grado y desconocedor de idiomas extranjeros en otro mucho mayor, se acostumbra a una forma de ver cine mucho más cómoda; los distribuidores y exhibidores no quieren abandonar un doblaje que aumenta sus ingresos y los censores descubren que pueden alterar los diálogos mucho más impunemente que las imágenes.

Durante la guerra la producción se paraliza en la capital, y Madrid sólo es el eje de múltiples documentales. Los más conocidos son *Tierra de España* (1937), realizado por el holandés Joris Ivens, con comentarios de Ernst Hemingway, y *La defensa de Madrid* (1938), del inglés Ivor Montagu. Después de la guerra, el centro de la producción sigue siendo Madrid, pero las películas típicamente madrileñas cada vez se hacen más raras. En la más inmediata posguerra destacan las directamente políticas, como *Frente de Madrid* (1939), escrita y dirigida por Edgar Neville, sobre las peripecias de una espía que se debate entre los rebeldes y los republicanos, cuyo máximo atractivo es la reconstrucción del Madrid de la guerra, y también *Raza* (1942), de José Luis Sáenz de Heredia, sobre un guión del propio general Franco, escondido tras el seudónimo Jaime de Andrade, que marca el terrible modelo a seguir en este tipo de cine. También se siguen haciendo, aunque en menor medida, aquellas más populares, como pueden ser *Madrid de mis sueños* (1942), del alemán refugiado Max Neufeld; *La rueda de la vida* (1942), de Eugenio Fernández Ardevín, donde se hace una evocación del Madrid de principios de siglo, o *Schotis* (1943), de Eduardo García Maroto, donde subyace una leve propaganda política tras los temas de siempre.

En estos años se inauguran los Estudios Sevilla Films en Chamartín de la Rosa y allí se realiza una gran parte del cine histórico, grandilocuente, falso y de cartón piedra que caracteriza la época. Los profesionales de entonces recuerdan los extraños horarios de rodaje para amoldarse a las feroces restricciones eléctricas que paralizaban el país y el pavoroso frío que invadía los grandes platós durante el invierno y obligaba a los actos a mantener pedazos de hielo en la boca antes de cada toma para evitar que formasen vaho al hablar. Durante los años cuarenta se rueda una gran parte de la producción nacional en estos estudios madrileños, pero Madrid queda relegado a la función de telón de fondo en algunas, pocas, escenas exteriores.

A mediados de la década, Edgar Neville, el más castizo de los directores españoles, hace cuatro películas que se desarrollan en Madrid, captan muy bien el ambiente y se sitúan entre las mejores rodadas en la capital. Basada en la novela homónima de Emilio Carrere, *La torre de los siete jorobados* (1944) transcurre a finales del siglo XIX y narra con eficacia una disparatada aventura. Tras *La vida en un hilo* (1945), una comedia sobre el destino, muy de la época, donde se juega con lo que es y lo que pudo ser, pero en que Madrid generalmente está reproducido en estudio, Neville hace dos obras excelentes, en alguna medida similares y con un marcado aire solanesc. Tanto *Domingo de carnaval* (1945) como *El crimen de la calle de Bordadores* (1945) se desarrollan en barrios típicos, están basadas en guiones originales de Neville y tienen una mínima intriga policiaca que da pie para desarrollar tipos y modos de vida típicamente madrileños queridos por su autor. Pasadas desapercibidas en su momento, tanto por el público

FACHADA PRINCIPAL



Escala 1/100.

Madrid 30 Marzo 1921.
El Arquitecto

[Signature]

como por la crítica, hoy han sido revalorizadas, situadas en el lugar que les corresponde dentro de la historia del cine español y difundidas a través de filmotecas, cine-clubs y programas culturales de televisión.

Una vez más se vuelve a los temas clásicos, *Luis Candelas, el ladrón de Madrid* (1947), de Fernando Alonso Casares "Fernán", y *La Revoltosa* (1950), de José Díaz Morales, y *Teatro Apolo* (1950), de Rafael Gil, donde se cuenta la historia del famoso local de la calle de Alcalá dedicado al género chico, con la española María de los Angeles Morales y el mejicano Jorge Negrete, siguiendo malamente la pauta de ciertos musicales norteamericanos, pero lo que priva son los temas político-religiosos, *Balarrasa* (1950), de José Antonio Nieves Conde, donde Madrid se utiliza como telón de fondo de unos dramones grandilocuentes y falsos.

El 26 de febrero de 1947, en unas aulas cedidas por la Escuela de Ingenieros Industriales, en los madrileños Altos del Hipódromo, nace el "Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas" (I.I.E.C.). Gracias a él, algunas revistas especializadas, como *Objetivo*, creada en 1953 y prohibida en 1956, las "Conversaciones Cinematográficas de Salamanca" y una amplia red de cine-clubs, una nueva generación se acerca al cine con las ideas muy claras. Estos nuevos cineastas pretenden una ruptura total con el cine que se hace en España y un acercamiento al neorrealismo italiano. Nacido a raíz de la segunda guerra mundial, este nuevo movimiento que invade el cine mundial plantea una vuelta al realismo a través de rodajes en la calle, la incorporación de actores no-profesionales y la vi-

sión del mundo con unos nuevos ojos críticos. Si los primeros aspectos son fácilmente adaptables por la paupérrima industria española, el último resulta problemático dada la fuerte censura que la atenaza.

Curiosamente, la primera película neorrealista española es muy madrileña y no está hecha por un joven realizador, sino por el más interesante de los veteranos. Se trata de *El último caballo* (1950), escrita y dirigida por Edgar Neville, que cuenta con aire sainetesco una historia que se desarrolla íntegramente en las calles de Madrid y encierra una metáfora que hoy podría denominarse ecológica. Tras ella se sitúa la mucho más dura *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, un bien trazado melodrama sobre la emigración del campo a Madrid y la práctica del denominado *estraperlo*. A éstas siguen unas películas que tienen interés en cuanto suponen sacar las cámaras a las calles, pero encierran una carga moralizante que invalida sus resultados. Este es el caso de *Día tras día* (1951), de Antonio del Amo; *Cerca de la ciudad* (1952), de Luis Lucia; *Segundo López* (1953), de Ana Mariscal, y *Un día perdido* (1954), de José María Forqué.

Aunque la verdadera renovación llega con *Esa pareja feliz* (1953), escrita y dirigida por Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, ambos provenientes de las aulas del I.I.E.C., donde con cierta habilidad consiguen aunar el tradicional sainete madrileño con una desacostumbrada carga crítica. Así como con las obras que, ya por separado,

hacen cada uno de ellos a lo largo de los años posteriores. Por sus conexiones madrileñas destacan *Novio a la vista* (1954), de Berlanga, que en su primera parte da una divertida e insólita visión del Madrid de 1914, y *Muerte de un ciclista* (1955), de Bardem, que plantea una dura crítica de la alta burguesía y, por primera y única vez en el cine español, plantea una huelga de estudiantes en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Mientras tanto se siguen realizando producciones con el más tradicional aire sainetesco. Entre *De Madrid al cielo* (1952), de Rafael Gil; *Así es Madrid* (1953), de Luis Marquina; *El guardián del paraíso* (1954), de Arturo Ruiz Castilla, y *Tarde de toros* (1956), de Ladislav Vajda, destaca *Mi tío Jacinto* (1956), también de Vajda, por unir una sólida carga dramática, hacer un buen retrato del Rastro y tener una cuidada realización. Al tiempo que también se desarrollan en Madrid obras de otros géneros, como el policiaco *Persecución en Madrid* (1952), de Enrique Gómez, y ciertas producciones político-religiosas, como *Murió hace quince años* (1954), de Rafael Gil.

Con *Manolo, guardia urbano* (1956), de Rafael J. Salvia, y *Los ángeles del volante* (1958), de Ignacio F. Iquino, la primera centrada en un guardia y la segunda en un grupo de taxistas, se inaugura una cierta variante del sainete, que tiene amplio desarrollo y bastante éxito durante los años sucesivos. Consiste en entremezclar las historias de varias parejas, agrupadas en torno a determinada pro-



Portada de un cinematógrafo de 1912.



Elisa Ruiz. Interpretación del decorado de Gil Parrondo para "Así es Madrid".

fesión o tema, desarrolladas en tono de comedia y rodadas en gran parte en exteriores en Madrid. Así, encontramos *Las muchachas de azul* (1957), de Pedro Lazaga; *Historias de Madrid* (1958), de Ramón Comás; *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), de Rafael J. Salvia; *Parque de Madrid* (1959), de Enrique Cahen Salaberry; *Los económicamente débiles* (1960), de Pedro Lazaga; y *El día de los enamorados* (1959), *Siempre es domingo* (1961), *Tres de la Cruz Roja* (1961), *Vuelve San Valentín* (1963) y *La gran familia* (1963), todas dirigidas por Fernando Palacios. Se llega a establecer una especie de sub-género con características propias que, con algunas variantes, ha llegado hasta nuestros días.

Las obras que realmente tienen interés son las que conjugan el tradicional sainete con el humor negro y además tienen una vena crítica. Hoy son los grandes clásicos del cine madrileño, pero en su momento tuvieron problemas de producción, fueron gravemente mutiladas por la censura y arrastraron una difícil carrera comercial. Tras *El inquilino* (1957), de José Antonio Nieves Conde, que aborda el problema de la vivienda, destaca *El pisito* (1958), de Marco Ferreri, que trata el mismo tema con mayor garra y humor negro. No hay que olvidar *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), de Fernando Fernán-Gómez, y *Los chicos* (1959), de Ferreri, sobre diferentes aspectos de la vida en Madrid al final de la década. Aunque las grandes obras maestras del humor negro de estos años son *El cochecito* (1960), también de Ferreri, sobre la soledad de un anciano que vive con su familia, y *El verdugo* (1964), de Berlanga, que, al narrar las relaciones entre un empleado de pompas fúnebres y la hija de un verdugo, hace un alegato contra la pena de muerte.

Dentro del género dramático, *Los golfos* (1959), la primera película de Carlos Saura, trae un aire renovador. Rodada con técnica casi documental, cuenta con mucha fuerza la historia de un grupo de muchachos del extrarradio y da una visión insólita de cierto submundo madrileño. Menos atractivo tiene *A las cinco de la tarde* (1961), de Bardem, un drama sobre los entresijos del toreo con demasiada carga teatral y desarrollado en gran parte en interiores. *El mundo sigue* (1963), de Fernán-Gómez, sobre una novela de Juan Antonio Zunzunegui, es una obra insólita, muy poco difundida, que desarrolla en clave de melodrama unos personajes muy madrileños.

Al tiempo que estas películas no se estrenan o lo hacen en malas condiciones, otras de mucha menor importancia, también típicamente madrileñas, logran grandes éxitos. Entre las históricas, cabe citar *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1959), de Luis César Amadori; *¿Dónde vas triste de ti?* (1960), de Alfonso Barcázar, evocación romántica del reinado de Alfonso XII a través de las obras teatrales de Juan Ignacio Luca de Tena; *Sólo para hombres* (1960), de Fernán-Gómez, sobre la incorporación de la mujer al trabajo en un Madrid de comienzos de siglo a partir de una obra de Miguel Mihura, y *Mi calle* (1960), de Neville, y *Plaza de Oriente* (1963), de Mateo Cano, evocaciones de la historia española a través de puntos concretos de Madrid y sus gentes. De las musicales destacan *Diferente* (1962), de Luis María Delgado, con el bailarín Alfredo Alaria, curiosísima exaltación de la homosexualidad que increíblemente no tuvo problemas de censura; *La reina de Chantecler* (1963), de Rafael Gil, intento de historia del famoso local realizada a mayor gloria de Sara Montiel, y una nueva versión de *La verbena de la Paloma* (1963),

ahora en color, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, con Concha Velasco, Vicente Parra y Miguel Ligeró, seguida de otra de *La Revoltosa* (1963), de nuevo dirigida por José Díaz Morales, en color también, y con Teresa Lorca y Germán Cobos como protagonistas.

Este panorama del cine realizado en Madrid se cierra con la incorporación de una nueva generación. A comienzos de los sesenta, unas nuevas leyes de ayuda para paliar que las más sofisticadas películas norteamericanas se ofrezcan dobladas y al mismo precio que las nacionales, potencian la incorporación de nuevos valores. Gracias a ellas sale de las aulas de la "Escuela de cine", nuevo nombre del I.I.E.C., el denominado "Nuevo cine español", pero los nuevos directores deben luchar contra una censura que les imposibilita expresarse con sinceridad.

De nuevo son películas hechas en la calle con pocos

medios, pues los estudios están invadidos por superproducciones del norteamericano Samuel Bronston. Debido a una amplia serie de concesiones del Gobierno español, en Madrid y sus alrededores hace *Rey de reyes* (1961) y *55 días en Pekín* (1962), de Nicholas Ray; *El Cid* (1961) y *La caída del imperio romano* (1963), de Anthony Mann, y *El fabuloso mundo del circo* (1964), de Henry Hathaway. Mientras, con presupuestos muy reducidos, se ruedan *Del rosa al amarillo* (1963), de Manuel Summers; *Se necesita chico* (1963), de Antonio Mercero; *El espontáneo* (1964), de Jorge Grau; *Tiempo de amar* (1964), de Julio Diamante, y *Los dinamiteros* (1964), de Juan García Atienza, que dan una nueva visión de Madrid, ciudad que sigue siendo el punto de arranque, el motor, el telón de fondo o la forma de desarrollo de numerosas historias.



ESTRENO

:: CINE ::

AVENIDA

5

Noviembre

!!!

Lea usted al dorso

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Servicio de Gestión Editorial. Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

NOMBRE: _____

DIRECCIÓN: _____

LOCALIDAD: _____

PROVINCIA: _____

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

Firma: _____

PRECIO POR SUSCRIPCIÓN ANUAL (I. V. A. incluido)

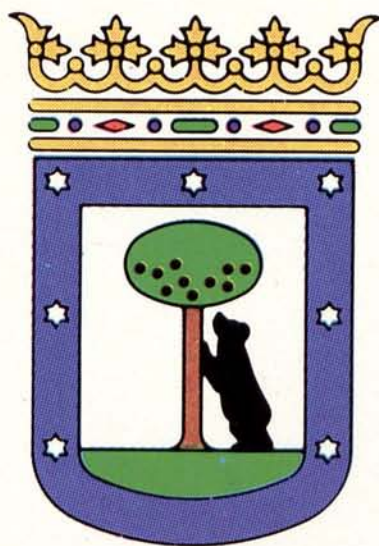
	Ptas.
España	954
Europa	1.760
América y resto del extranjero	2.395
Número suelto España	239
Número suelto Europa	440
Número suelto América-extranjero	599

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